



# COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE NA CRIAÇÃO DE MÚSICA PARA GUITARRA

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

*Dejan Ivanović*

ORIENTADOR: *Prof. Dr. Christopher Consitt Bochmann*

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

ÉVORA, AGOSTO DE 2014



# **COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE NA CRIAÇÃO DE MÚSICA PARA GUITARRA**

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

---

*Dejan Ivanović*

ORIENTADOR: *Prof. Dr. Christopher Consitt Bochmann*

## **VOLUME II**

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

ÉVORA, AGOSTO DE 2014



<b>VI. ESCOLA PORTUGUESA DE GUITARRA E COLABORAÇÃO COM COMPOSITORES</b>	<b>1</b>
<b>6.1. Fundamentos e criação de programa</b>	<b>1</b>
<b>6.2. Processo editorial nas obras para guitarra solo de Fernando Lopes-Graça</b>	<b>5</b>
6.2.1. Relação com a guitarra	5
6.2.2. Prelúdio e Baileto	12
6.2.3. Partita	18
6.2.4. Sonatina	38
6.2.5. Quatro Peças	51
<b>6.3. Esboços de Cândido Lima</b>	<b>55</b>
<b>6.4. Influência de José Lopes e Silva</b>	<b>64</b>
6.4.1. L'Oiseau-Lyre	66
6.4.2. Ode	69
6.4.3. Figurações VII	72
6.4.4. Estigma	74
<b>6.5. Suite Op.30 de António Victorino d'Almeida</b>	<b>75</b>
<b>6.6. Prelúdio de Carlos Gomes</b>	<b>80</b>
<b>6.7. Album de Colien</b>	<b>83</b>
<b>6.8. El Fara de Helder Gonçalves</b>	<b>89</b>
<b>6.9. Mirror 2 de Ângela Lopes</b>	<b>93</b>
<b>6.10. Opiniões, impressões e atitudes</b>	<b>102</b>
6.10.1. Compositores	102
6.10.2. Intérpretes	105
<b>VII. ABORDAGEM EMPÍRICA</b>	<b>109</b>
<b>7.1. Obras, objetivos e princípios</b>	<b>109</b>
<b>7.2. Diastrophe de Christopher Bochmann</b>	<b>111</b>
7.2.1. Ideia da obra e sua génese	111
7.2.2. Análise do texto musical	114
7.2.3. Colaboração com o compositor	124
7.2.4. Resultado final	131
<b>7.3. Mixórdia de Tomislav Oliver</b>	<b>136</b>
7.3.1. Ideia da obra e sua génese	136
7.3.2. Colaboração com o compositor	143
7.3.3. Análise do texto musical	147
7.3.3.1. Patchworks	147

7.3.3.2. Mixórdia	153
7.3.3.3. Gestalt	160
7.3.4. Resultado final	161
<b>7.4. Dreams and Portals de Marina Pikoul</b>	<b>176</b>
7.4.1. Ideia da obra e sua gênese	176
7.4.2. Colaboração com a compositora	180
7.4.3. Análise do texto musical	182
7.4.3.1. Haunting (Assombração)	182
7.4.3.2. Shadows on No Man's Land (Sombras na Terra de Ninguém)	194
7.4.3.3. Just Wind Plays the Strings (Só Vento Toca nas Cordas)	207
7.4.3.4. Way of the World (Rumo do Mundo)	209
7.4.3.5. Cathedral by the River Orlik (Catedral no Rio Orlik)	216
7.4.4. Resultado final	225
<b>7.5. Inscrição para guitarra de João Madureira</b>	<b>230</b>
7.5.1. Ideia da obra e sua gênese	230
7.5.2. Análise do texto musical	233
7.5.3. Ensaio com o compositor	242
7.5.4. Resultado final	249
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>253</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>262</b>
<b>BIBLIOGRAFIA DAS OBRAS MUSICAIS</b>	<b>265</b>
<b>GLOSSÁRIO</b>	<b>270</b>
<b>ANEXO A</b>	<b>272</b>
<b>ANEXO B</b>	<b>274</b>

## VI. ESCOLA PORTUGUESA DE GUITARRA E COLABORAÇÃO COM COMPOSITORES

### 6.1. Fundamentos e criação de programa

A atividade da escola de guitarra em Portugal, relativamente à influência de criação do repertório para guitarra solo por parte de compositores sem conhecimento técnico do instrumento, corresponde com o início do curso oficial de guitarra em Portugal, criado em 1967 na Academia de Amadores de Música de Lisboa<sup>1</sup>. Até então, a atividade pedagógica relacionada com guitarra em Portugal era baseada em lições de instrumento, porém, sem um programa definido e organizado. José Piñeiro Nagy<sup>2</sup> (J.P.N.) na sua entrevista salienta que tinha expresso essa preocupação ao maestro Pujol<sup>3</sup> (E.P.) durante sua atividade de ensino no Conservatório Nacional de Lisboa<sup>4</sup>, indicando que não havia “uma estrutura pedagógica que estabilizasse o curso de guitarra”<sup>5</sup>. De alguma forma, supõe-se que E.P. não se tenha entregue de forma mais profunda ao reconhecimento do instrumento em Portugal e enriquecimento do seu programa, porque a sua estadia em Lisboa se limitava a dois meses por ano, sendo a sua ausência um facto denominador da situação, dado o prestígio histórico que ainda hoje possui. J.P.N. conta que nos anos sessenta, de forma geral, “era habitual ver a guitarra como um instrumento estranho e extravagante”<sup>6</sup>. Por outro lado, havia um interesse crescente pela parte de Academia de Amadores de Música no ensino de guitarra, uma situação que posteriormente se concretizou com abertura do curso, lecionado por Duarte Costa<sup>7</sup>. J.P.N. indica que nos primeiros anos o curso tinha continuado o mesmo sistema do maestro Pujol pelo que sugeriu a criação de um programa estruturado

---

<sup>1</sup> José Piñeiro Nagy, comunicação pessoal, Maio 1, 2014.

<sup>2</sup> Piñeiro Nagy, José (n. 1941), guitarrista espanhol de descendência húngara e croata. Foi professor na Escola Superior de Música de Lisboa entre 1990 e 2011.

<sup>3</sup> Pujol Vilarrubí, Emílio (1886-1980), guitarrista e compositor espanhol. Foi professor no Conservatório Nacional de Lisboa (entre 1946 e 1969).

<sup>4</sup> Fundado em 1835.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Da referida entrevista.

<sup>7</sup> Duarte Costa, José (1921-2004), guitarrista e compositor português.

para o ensino de guitarra, situação que se concretizou dois anos depois, tendo ele próprio elaborado e apresentado o primeiro programa do curso de guitarra em Portugal. Foi também nessa altura que J.P.N. iniciou sua colaboração com o maestro Fernando Lopes-Graça<sup>8</sup>: a existência do curso revelou que a guitarra podia ser “um instrumento sério e de eleição”<sup>9</sup>. Posteriormente foi criado curso superior de guitarra nas Escolas Superiores de Música de Lisboa<sup>10</sup> e Porto (1990), bem como outros cursos superiores em Évora, Braga, Castelo Branco, etc., os quais produziram gerações de guitarristas profissionais que contribuíram para o interesse na guitarra e na sua promoção e expansão, enraizando-se no ensino básico e secundário e transformando-se numa peça fulcral do panorama musical português. Relativamente ao repertório criado por parte de compositores sem base técnica e escolar do instrumento, até ao ano 2007, este consta principalmente de peças de curta duração<sup>11</sup>, sendo que foram detetadas somente quatro obras de forma larga, das quais de maior duração é *Partita* (1970/71) de Lopes-Graça. Nas iniciativas e colaborações com compositores destaca-se o nome de José Lopes e Silva<sup>12</sup>, responsável pela existência de uma série de obras de vanguarda criadas nos anos oitenta. Cerca de 50% destas obras não foram publicadas e existem apenas em versão manuscrita ou em formato informático por parte dos compositores e em posse dos mesmos. Quanto às obras publicadas, algumas já não se encontram disponíveis devido ao facto de as suas editoras já não existirem, ou já não as publicarem (Musicoteca e Edição Ciclo de Guitarra de Guimarães). As editoras principais das obras para guitarra solo em Portugal são:

- Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (maioria das obras);
- mpmp (movimento patrimonial pela música portuguesa);
- Edições AVA (principalmente obras de compositores guitarristas).

---

<sup>8</sup> Lopes-Graça, Fernando (1906-1994), compositor português.

<sup>9</sup> De já mencionada entrevista.

<sup>10</sup> Fundada em 1983.

<sup>11</sup> Até 7 min.

<sup>12</sup> Lopes e Silva, José (n. 1937), guitarrista e compositor.

As obras escritas por parte de compositores sem base de conhecimento técnico-prático de guitarra são as seguintes:

tab.6.1.1. (repertório português de compositores sem conhecimento técnico-prático de guitarra até 2007)

compositor	título de obra	ano de criação	iniciativa / colaboração
Lopes-Graça, Fernando (1906-1994)	Prelúdio e Baileto	1968	compositor/J.P.Nagy
Almeida, António Victorino d' (n. 1940)	Suite Op.30	1968	dedicada à Luise Walker/P.V.Carvalho
Lima, Cândido (n. 1939)	Esboços	1969	P.Cimma e E.Boudounis
Lopes-Graça, Fernando	Partita	1970/71	compositor/J.P.Nagy
Lopes-Graça, Fernando	Sonatina	1974	compositor/J.P.Nagy
Corrêa de Oliveira, Fernando (1921-2004)	Coimbra, Minha Coimbra	1976	
Lopes-Graça, Fernando	Quatro Peças	1979	dedicada a Raúl Sánchez
Rosa, Clotilde (n. 1930)	Ode	1982	José Lopes e Silva
Peixinho, Jorge (1940-1995)	L'Oiseau-Lyre	1982	José Lopes e Silva
Brandão, Paulo (n. 1950)	Estigma	1983	José Lopes e Silva
Almeida, António Victorino d'	Fantasia Op.70 (2.ª versão)	1985	S.Fonseca/P.V. de Carvalho
Pires, Filipe (1934-2015)	Figurações VII	1986	curso/J.Lopes e Silva
Bettencourt da Câmara, José M. (n. 1947)	Suites 1.º e 2.º	1989	compositor/E.Gloeden/P.V.Pereira
Christopher, Bochmann (n. 1950)	Essay VII	1990	Christopher Lyall
Pinto Figueiredo, Pedro (n. 1966)	Fatum	1991	José Mesquita Lopes
Rodrigues, Eugénio Manuel (n. 1961)	Natura	1991	
Rodrigues, Eugénio Manuel	Nirvana	1992	
Gomes, Carlos (n. 1967)	Prelúdio	1992	José Mesquita Lopes
Delgado, Alexandre (n. 1965)	Quién me Libra...	1996	Cecília C. Honegger
Melo, Virgílio (n. 1961)	Perdendosi	1996	Cecília C. Honegger
Pinho Vargas, António (n. 1951)	La Luna	1996	Cecília C. Honegger
Pires, Filipe	Dissimulación	1996	Cecília C. Honegger
Da Silva, Patrício (n. 1973)	Estudo	1996	
Sousa, José Carlos (n. 1972)	Pitina	1997	Paula Sobral
Bastos, Paulo	17 Peças	1997	Rui Gama
Delgado, Alexandre	Rumba Palaciano	2000	Escola de Música FMAC/AMAC
Patriarca, Eduardo Luis (n. 1970)	Berceuses para Morgana	1998	Augusto Pacheco
Carvalho, Sara (n. 1970)	Solos V	2001	
Soveral, Isabel (n. 1961)	Heart	2001	Paulo Vaz Carvalho
[KA'MI] (1973)	Discrepantia	2002	Nuno Santos
Rigaud, João Heitor (n. 1956)	Sonata Op.19	2002	A.Caldeira/D.Moreira
Rocha, Pedro M. (n. 1961)	Improvisação II	2002/03	Tiago Ferreira
Pereira, Jorge (n. 1973)	Espirais sem Retorno	2003	Dejan Ivanović
Gonçalves, Hélder (n. 1976)	El Fara	2003	Pedro Rufino
Rocha, Pedro M.	Meditação I	2004	compositor
Ribeiro, Hugo (n. 1983)	Variações	2004	Nuno de Sá
Pinto-Correia, Andreia	Jornais de Viagem n.º1	2004	Vasco Martins
Lopes, Ângela (n. 1972)	Mirror 2	2005	Augusto Pacheco
Ribeiro, Hugo	Página Esquecida	2006	Nuno de Sá
Zoudilkine, Evgueni (n. 1968)	O Acontecido	2007	Ricardo Barceló

Henriques, Nuno Miguel (n. 1978)	Uma Pequena Viagem... - Caminho de Imperador	2007	João Paulo Henriques
----------------------------------	---	------	----------------------

É preciso salientar que uma parte do repertório foi incentivado e publicado por editoras estrangeiras, nomeadamente *Suvini Zerboni* (1906) e *Bèrben* em Itália (1946), e edições Cecilia Colien Honegger, em Espanha.

Os compositores sem uma base escolar de técnica do instrumento com maior *opus* para guitarra solo em Portugal são Fernando Lopes-Graça (4 obras) e Christopher Bochmann<sup>13</sup> (4 obras) e o seu repertório representa um enriquecimento significativo do repertório substancial para guitarra. Deve ser mencionado o contributo de Sérgio Azevedo<sup>14</sup> com destaque para as suas três *sonatas* para guitarra solo.

Uma das principais formas de promoção da guitarra em Portugal desde os anos setenta foi a criação de festivais de música, sendo os mais importantes os festivais da Costa de Estoril<sup>15</sup>, Santo Tirso<sup>16</sup> e Sernancelhe<sup>17</sup>. As revistas “Guitarreando”<sup>18</sup> e “Guitarra Clássica”<sup>19</sup> deram igualmente o seu contributo para a divulgação do instrumento e do seu universo.

A escolha das obras em análise baseou-se nos seguintes elementos:

- importância e significado geral no repertório;
- especificidade em relação à abordagem instrumental;
- informações recolhidas sobre o processo editorial.

---

<sup>13</sup> Ver capítulo VII.

<sup>14</sup> Azevedo, Sérgio (n. 1968), compositor português que estudou guitarra na Academia de Amadores de Música de Lisboa.

<sup>15</sup> Iniciou sua atividade em 1975. A inclusão de guitarra nos Cursos Internacionais do Estoril aconteceu em 1971.

<sup>16</sup> Desde 1994.

<sup>17</sup> De 1998 a 2013.

<sup>18</sup> De 1998.

<sup>19</sup> 2010-2013.

## 6.2. Processo editorial nas obras para guitarra solo de Fernando Lopes-Graça

### 6.2.1. Relação com a guitarra

O primeiro detalhe importante sobre o *opus* para guitarra solo de Fernando Lopes-Graça (F.L.G) é que a maior parte das suas obras foi escrita por sua própria iniciativa, facto que contraria por completo uma tendência geral de criação do repertório. Houve algo no instrumento que o atraiu se bem que seja possível considerar que tenha sido uma ligação sentimental, citando o próprio compositor:

*E tudo de ouvido... A coisa devia parecer extraordinária à minha família, na qual não existia tradição nem ambiente musical de espécie alguma. Minto: havia a viola de meu pai. Meu pai chegou a tocar por música viola francesa, vulgarmente a achincalhosamente chamada, não sei porquê, “viola de enterro”. Mas eu não me lembro de jamais o ter ouvido desferir os seus arpejos no instrumento. (...) A viola, essa ainda a conheci em carne e osso, que é como quem diz, em madeira e tripas. Era uma velha relíquia de família, que se arrastou anos e anos por todos os desvãos e arrecadações de casa, tendo perdido sucessivamente todos os seus atributos decorativos e sonoros: as fitas emblemáticas, as cordas, as caravelhas, até ficar reduzida aos tampos, e destes, por fim, só ao superior, que teimava em resistir a todas as baldeações e a exigir de nós um respeito de fetiche familiar.<sup>20</sup> (Lopes-Graça, 1973a: 17)*

*Prelúdio e Baileto*<sup>21</sup>, segundo J.P.N.<sup>22</sup>, teve origem na ligação do compositor com Moçambique e foi incentivado pelo ambiente entusiasmante que existia nessa altura na Academia de Amadores de Música relativamente ao curso de guitarra, do qual resultou a criação de uma série de atividades concertísticas e conseqüente contacto do instrumento com o meio ambiente. A curiosidade de F.L.G. reflete-se no facto de o compositor ter estudado a própria literatura guitarrística existente, de modo a poder compreender a problemática da sua escrita (“Única coisa que fiz foi estudar um pouco o método de Pujol, as peças de Sor e ver o que escreveu o

---

<sup>20</sup> Obra para Canto e Guitarra de Fernando Lopes-Graça (Moita, 2006, p.18/19, Universidade de Aveiro), citado de “Recordações em Dó Maior” (1940/45/47) (Disto e Daquilo, 75 anos-Fernando Lopes-Graça, Município de Almada, A.A,1982).

<sup>21</sup> Parede, 20 de Fevereiro de 1968.

<sup>22</sup> Comunicação pessoal, Maio 1, 2014.

Tárrega”)<sup>23</sup>. A obra tinha sido entregue a J.P.N. para sua consideração, sobre a qual indica o seguinte:

*(...) analisar e interpretar uma primeira obra sua [F.L.G.] para guitarra era uma situação bastante delicada. A minha impressão foi que, apesar do trato da guitarra, por vezes, não ser muito fácil devido a não se conhecer bem o instrumento, na realidade, a sua escrita é bastante simples. A partir daí, comecei a fazer algumas sugestões. À primeira vista, notava-se que era uma obra concebida sobre o piano e depois pensada em relação às características da guitarra. [se tinha perguntado isso] Não, mas sei que foi assim. Ele fazia-o sempre. Conhecíamos-nos o suficiente para não precisar de lhe fazer essa pergunta. Ao analisar o texto do Prelúdio e Baileto, pensei: “Bom, se começar a modificar muitos elementos, isto pode ser desencorajante!”, porque não há dúvida nenhuma de que não é fácil escrever para guitarra. (da referida entrevista)*

Na sua opinião, parecia uma escrita pouco natural que criava dificuldade de compreensão e execução exigindo um esforço considerável e, de alguma forma, refletindo uma opinião possível de que F.L.G. seja um compositor sem “veia melódica” (“acabava por haver uma certa dureza na sua escrita”)<sup>24</sup>. Essa impressão já não existe na *Partita* e *Sonatina* (“Deduzo que ele próprio não tinha a certeza se o *Prelúdio e Baileto* era uma obra bem escrita para guitarra. Nela estava com dúvidas”)<sup>25</sup>. J.P.N. considera que os compositores sem fundamentos técnicos de guitarra não querem arriscar com ela por serem conscientes de que o resultado possa não ser satisfatório devido a estarem ligados a instrumentos com maior amplitude de registo, sendo essa a razão por não existir um repertório substancial. Sobre a sua impressão na influência em obras de Lopes-Graça salienta o seguinte:

*Optei por mexer o mínimo possível na obra mas tive a ousadia de lhe sugerir vários elementos ligados à guitarra aos quais ele mostrou uma abertura intelectual exemplar. Imagine a situação onde tem um compositor sério reconhecido e um guitarrista que vem dar umas ideias às suas obras: “Maestro, porque é que não fazemos aqui uma oitava em harmónicos, ou rasgueado ou efeito de percussão?”. Esses eram elementos do instrumento que ele desconhecia mas ficou muito recetivo a eles. Com as intervenções,*

---

<sup>23</sup> N.e.: na sua entrevista, J.P.N., cita o próprio compositor.

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Da já mencionada entrevista.

*tornámos a execução da obra um pouco mais guitarrística, digamos assim. [sobre Prelúdio e Baileto] No final da obra, há uma repetição sucessiva do material que se vai extinguindo no tempo e no espaço, e sugeri-lhe: “Maestro, o que acha se nós puséssemos aqui um quarto de tom?”<sup>26</sup>. Durante o meu estudo da obra, achei muito interessante incluir um tipo de distorção sonora nessa parte para reforçar o espírito de afastamento, e ele aceitou. (da referida entrevista)*

A *Partita* (1970/71) tinha sido composta para apresentação em eventos da Academia, sob a constatação do próprio compositor que o *Prelúdio e Baileto* não tenha sido suficientemente largo em forma, um facto que não deixa de ser curioso por poder constatar que havia sido um desafio pessoal do compositor de tentar construir uma obra de maior arco para guitarra. Relativamente à forma da *Partita* e modificações adicionais, J.P.N. salienta um dado importante:

*E aí houve mais uma ousadia da minha parte. A Partita foi publicada com seis andamentos mas originalmente tinha sete: havia um Moto Perpétuo que figurava como quinto andamento. Da mesma maneira que verifiquei que no Prelúdio e Baileto havia alguns problemas em termos guitarrísticos, comecei a ver que a compreensão dele [F.L.G.] da linguagem guitarrística tinha evoluído muitíssimo de uma obra para outra. Ele começava a compreender, de facto, como escrever para guitarra. Mas, ao estudar a obra e ao ver o encadeamento, fiquei com um sentido um pouco contraditório em relação ao quinto movimento. Não era capaz de o admitir e compreender. E, levado justamente pela confiança que nos unia, disse-lhe: “Olhe, acho que o Moto Perpétuo desloca um pouco o movimento da obra.” E ele retirou-o! Claro, na Partita já há imensas coisas que lhe fui propondo: por exemplo, toda a ornamentação da Balada<sup>27</sup> é proposta por mim. (idem)*

O andamento eliminado, mais tarde (1974), serviu como contexto para criação da *Sonatina*<sup>28</sup>, transformando-se o nome para *Moderadamente Vivo* e figurando em terceiro lugar dentro de nova forma de três andamentos. Segundo J.P.N., essa obra não tinha problemas na sua execução e demonstrava uma “total fluidez guitarrística da sua escrita”<sup>29</sup> revelando, de alguma forma, a ligação da guitarra com uma

---

<sup>26</sup> Efeito de *bending* por um quarto de tom.

<sup>27</sup> Atual 5.º andamento.

<sup>28</sup> Um dado curioso revelado na entrevista com J.P.N. é que os dois andamentos restantes tinham sido compostos em seis dias.

<sup>29</sup> Idem.

evolução em termos de subtilidade e intimismo no *opus* geral de F.L.G. Relativamente às opiniões expressas de cada um, J.P.N. indica que nunca tomou iniciativa com compositores, embora considere que seja importante os próprios ouvirem música do seu tempo e revelarem interesse. Por outro lado, F.L.G. era suscetível à discrição sobre revelar os seus pensamentos sobre a guitarra (“para ele era mais música de que instrumento”)<sup>30</sup>. Relativamente a elementos musicais que criaram maior dificuldade no processo do estudo das obras, e doutrinas que tinha levado como importantes, J.P.N. salienta o seguinte:

*Eu conhecia a obra do Lopes-Graça e o seu estilo portanto, quando iniciei o trabalho nas suas obras para guitarra, o primeiro cuidado era relacioná-las com a sua obra no seu todo e não entrar em problemas específicos. A pergunta mais importante foi “o que é que eu faço com esta obra para que ela se identifique com seu autor?”. Depois, veio a segunda fase: “Como é que vou fazer isto no instrumento?”. Sempre procurei recriar algo através da sonoridade e não estar limitado ao instrumento. Para mim, o instrumento é um meio e, portanto, a abordagem analítica e técnica começa com a pergunta: “Que tipo de sonoridade é que vou criar nesta obra para que eu tenha a capacidade de reproduzir algo que está dentro da minha forma de sentir a música?”. [elementos de dificuldade] Para mim, o elemento primordial na obra de Lopes-Graça é o ritmo. É a sua componente mais forte. Por isso, a questão mais complicada foi sempre a questão de estrutura, mas todos os outros elementos vão se ajustando em relação àquilo que é, para mim, o mais importante: a exploração de sonoridade e ressonância. Como é que posso extrair da peça algo que aparentemente não está? Ou seja, não se limitar a tocar o que está, mas sobretudo o que não está. Por exemplo, uma das partes que maior intervenção teve da minha parte, foi a Balada, precisamente por causa do carácter musical que era preciso sublinhar. Toda a Partita transmite um folclorismo imaginário, mas está lá e era importante sublinhar isso. [preservação do texto original como prioridade] Naturalmente tinha mas, por exemplo, na Partita houve uma avalanche de ideias que me criaram uma certa instabilidade interpretativa porque qualquer uma das soluções podia ficar bem. Procurei preservar o texto mas também traduzi-lo de uma forma que permitisse uma certa elasticidade na execução. Não optar pelas soluções mais simples em termos da digitação, mas sim por aquelas que fossem mais eficazes em termos do resultado sonoro. A Partita é uma obra extremamente complexa e tem recursos intermináveis e, justamente porque a guitarra pode permitir isso, era importante excluir qualquer simplismo em termos da digitação. (da já mencionada entrevista)*

---

<sup>30</sup> Citação da referida entrevista.

Sobre a sua impressão posterior à fase de preparação das obras, J.P.N. indica que o *Prelúdio e Baileto* nunca o chegou a transmitir uma sensação de tranquilidade dado o desafio que é. A *Partita* criava dificuldades em particular na *Jota* (último andamento) uma versão que, mesmo hoje em dia, não considera final. Foi sugerida aplicação de *tambora* nalguns acordes ao qual F.L.G se tinha mostrado aberto a seu uso. A *Sonatina* é considerada como uma obra idiomática. Relativamente à deteção da articulação *legato*, ela supõe-se no próprio texto se bem que os *ligados* de mão esquerda (*hammer on* e *pizz. pull off*) possivelmente tenham sido sugeridos também ao maestro. Ao ser questionado sobre a exploração da guitarra por parte do maestro Lopes-Graça nas peças para guitarra solo, J.P.N. exprime que nunca tinha feito essa pergunta e considera que o texto explora bem as potencialidades musicais do instrumento com sua culminação na *Partita*. Sobre a sua digitação de mão esquerda, J.P.N., indica o seguinte:

*Não há dúvida que nas duas primeiras obras, em aspectos pontuais, uma maior abertura seja necessária e, com isso, a dificuldade aumentada, e eu tentei encontrar soluções por todo o lado para evitar isso. Também, alterei as minhas digitações porque encontrei maneiras de conseguir um melhor resultado na condução da obra e para evitar anti-naturezas. Mas classificaria a digitação de dificuldade moderada e com algumas extensões maiores. A Sonatina já exige um uso simples da mão esquerda. (Idem)*

A dedilhação de mão direita é tida como simples e sem complicações. Relativamente à sua envolvência na *Partita*, J.P.N. salienta que o maior problema foi realizar escolhas de ideias mais adequadas devido à multifuncionalidade da obra, sobre as quais era consultado o compositor e expostas as ideias. A *Partita* é considerada como uma obra complexa em termos interpretativos enquanto a *Sonatina* entra na categoria de obras acessíveis a todos os profissionais de guitarra. O processo de colaboração era baseado em sessões de conjunto sem sistematização e de forma amigável e natural. No início da 1.<sup>a</sup> sessão de cada obra, nenhuma delas foi interpretada na sua totalidade mas somente partes específicas que suscitaram dúvidas. A metodologia de ensaios consistia na deliberação de duas ou três opções com maestro. (“O que reparei nas suas intervenções durante o nosso

trabalho é que ele seguia aquilo que o instrumento podia dar, independentemente das questões puramente técnicas”):<sup>31</sup>

*“Maestro, como é que prefere esta frase? Aqui, aqui ou ali?”, e ele normalmente respondia: “Realmente, não pensei nessa possibilidade. Faça como entender!” Todas essas possibilidades representavam uma questão que nunca se tinha colocado a ele próprio e sobre a qual tinha dúvidas. Por isso mesmo, na Partita, há muitas frases que se tocam com digitação diferente. São subtilezas que os outros instrumentos não têm. (da referida entrevista)*

J.P.N. revela que a execução de notas em harmônicos na guitarra era uma inovação para F.L.G. e que os mesmos foram sugeridos, indicando:

*Aí sim, é que houve esse trabalho mais tradicional da relação entre o compositor e o intérprete porque havia questões de linguagem idiomática do instrumento e alguns outros detalhes que não podia imaginar dessa forma e que o confundiam. Mas no fim, acabava por optar e dizia: “Gosto mais dessa maneira mas está a ser bom com o outro também!”. Uma vez que lhe colocava um problema e que ele ouvia nas alternativas, ficava à espera de uma segunda audição para ver como é que isso resultava no discurso, porque é diferente ver um compasso isolado e ouvi-lo integrado. Portanto, quando ele ouviu o discurso, nunca alterou nada. (idem)*

Relativamente às prioridades composicionais de Lopes-Graça, J.P.N. indica que a componente rítmica e de discurso musical eram áreas principais de seu interesse se bem que a dinâmica tenha sido sublinhada também. A sustentação de notas é dada como não importante. Na sua opinião, a maior dificuldade da música de F.L.G. para guitarra solo foi a componente mecânica ligada à forma bem-sucedida de discurso. Havia assuntos deliberados em ensaios de conjunto que visavam velocidade metronómica indicada:

*(...) houve certas partes em que eu tocava com uma velocidade totalmente diferente e que ele dizia que estavam bem mas que depois não alterava na partitura (por exemplo, na Partita). Nesse aspecto ele deixava muita liberdade ao intérprete. Mas essa questão de andamento metronómico preocupava-me muito. Por exemplo, no início de Prelúdio e*

---

<sup>31</sup> Idem.

Baileto, *disse-lhe que o tempo não ia resultar muito bem na guitarra se quisesse que o texto fosse tratado com pormenor. Foge e não há tempo.* (da referida entrevista)

A versão da obra apresentada em concertos de estreia de obras correspondia a uma versão final com inserção de todos os elementos modificados no texto musical. Não houve expressão explícita de F.L.G. relativamente ao resultado dado o seu carácter reservado, se bem que, segundo J.P.N. “quem o conhecia podia sentir que estivesse contente” ou o próprio decidia “aparecer com uma obra nova”<sup>32</sup>. A reação do público nas estreias foi positiva dado o ambiente positivo e entusiasmante que os rodeava. Abordado sobre se o nível de clareza final de texto musical antes da versão final estava satisfatório, J.P.N. salienta:

*Sim, o que não intende que depois eu próprio tenha feito algumas alterações, desde tirar ou colocar ligados, tirar ligaduras ou colocá-las, mudar as digitações, etc.* (citação da referida entrevista)

Para concluir, J.P.N. exprime que a sua relação profissional com F.L.G. era ligada à curiosidade do compositor perante a guitarra como instrumento, bem como com o meio musical na altura, e salienta que sua relação pessoal era de grande respeito e amizade (“Toda a experiência de viver com ele foi de um enriquecimento inesquecível e uma honra que ainda não consigo dimensionar”).<sup>33</sup>

A última obra para guitarra de F.L.G., as *Quatro Peças* (1979) foi dedicada a Raúl Sánchez.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Idem.

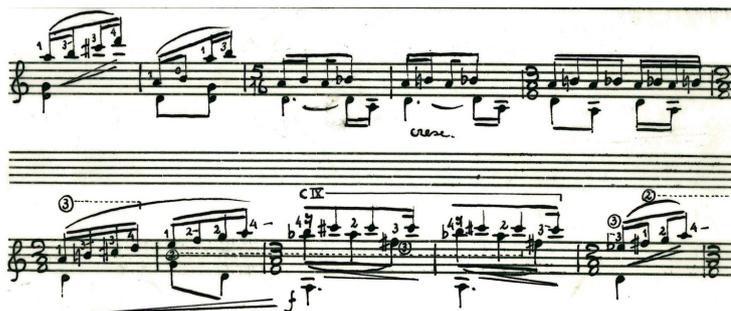
<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Sánchez Arias, Raúl (n. 1931), guitarrista uruguaio.

## 6.2.2. Prelúdio e Baileto

Elementos composicionais que revelam um alto grau de compreensão de instrumento bem como os mecanismos composicionais usados na sua escrita podem encontrar-se nesta obra<sup>35</sup>. Alguns exemplos são:

ex.6.2.2.1. (manuscrito do Museu da Música Portuguesa)



- uso constante de notas da linha inferior em cordas soltas. Inserção de ligaduras de expressão. Condução a três vezes em figuração. Movimentação da linha superior de grande amplitude;

ex.6.2.2.2a.



ex.6.2.2.2b.



<sup>35</sup> Composta no dia 20 de Fevereiro de 1968, data que se encontra no esboço de compositor. No entanto, o manuscrito do MMP confirma essa data no fim da obra, se bem que tenha o ano 1970 no fundo da primeira página.



- acordes na base de intervalos de quarta e quinta com alteração cromática na voz interior;

ex.6.2.2.7.



- aplicação da técnica *nota por corda*. Compreensão revelada da problemática da mão direita;

ex.6.2.2.8.



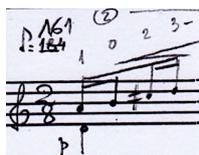
- uso de 1/4 de tom.<sup>37</sup>

Na análise comparativa necessária para uma aproximação aos mecanismos provenientes do processo de colaboração, foram analisados os três documentos existentes:

- esboço do compositor (pertencente a J.P.N.);
- cópia do manuscrito pertencente ao Museu da Música Portuguesa (MMP);
- edição de Suvini Zerboni (ESZ.6815)

As diferenças entre as duas versões originais baseiam-se nos seguintes elementos:

ex.6.2.2.9a. (esboço, *Prelúdio*)



ex.6.2.2.9b. (manuscrito de MMP)

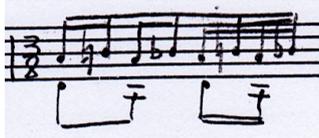


- indicação de velocidade metronómica do *Prelúdio* alterada;

<sup>37</sup> N.e.: sugestão aceite de J.P.N.

- inserção de ligaduras de expressão no manuscrito oficial;
- adição de definição detalhada de indicações de dinâmica, acentos e *sforzandi*;

ex.6.2.2.10a.



ex.6.2.2.10b.



- no compasso n.º 10 foram alteradas as duas notas pertencentes ao grupo de quatro fusas na linha superior;

ex.6.2.2.11a.



ex.6.2.2.11b.

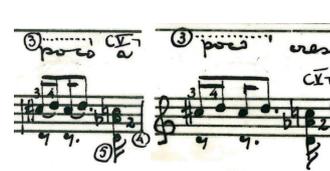


- foi eliminada a ligadura nos compassos n.ºs 42, 43 e 45;

ex.6.2.2.12a. (*Baileto*)



ex.6.2.2.12b.



- a articulação foi modificada no compasso n.º 27;
- foram inseridas as indicações de arpejo em *secco* na secção *Un poco animato*;
- no compasso n.º 54 foi adicionada indicação *meno f ma sempre marc.*;
- foram inseridas duas interrupções de *tempo* por cima das barras iniciais dos compassos n.ºs 60 e 64;

ex.6.2.2.13a.

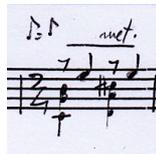


ex.6.2.2.13b.



- foi inserida somente uma opção<sup>38</sup> de execução do compasso n.º 72;

ex.6.2.2.14a.



ex.6.2.2.14b.



- a composição métrica no compasso n.º 104 foi modificada. A indicação de timbre foi excluída.

A análise da edição publicada indica que a versão pertencente ao MMP tinha sido usada como modelo para a sua criação, preservando em grande maioria os seus elementos composicionais, se bem que tenham inseridas algumas modificações do texto oficial de F.L.G:

ex.6.2.2.15. (ESZ)



- a indicação metronómica sofreu uma nova alteração;

<sup>38</sup> N.e.: observa-se que um dos motivos principais desta secção são grupos de quatro fusas ascendentes.

ex.6.2.2.16.

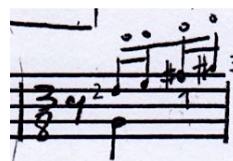


- o compasso n.º 10 foi publicado na versão do esboço (ex.6.2.2.10a);

ex.6.2.2.17a.



ex.6.2.2.17b.



- no compasso n.º 50 foram inseridas as indicações *poco riten.*, *arm. octv.* bem como consequente *a tempo* no compasso n.º 51. Observa-se que um primeiro uso de harmónicos do instrumento por parte de F.L.G. foi definido com símbolo de pequeno círculo;<sup>39</sup>
- no compasso n.º 16 do *Baileto* foi omitida a indicação de *decrescendo*;
- as hastes das notas seguem regra da posição de nota inicial de cada grupo.

A sugestão da digitação de uma grande parte da obra foi inserida no texto. Observa-se um alto grau minuciosidade na inserção da digitação e indicação de cordas no manuscrito oficial.

ex.6.2.2.18a.



ex.6.2.2.18b.



<sup>39</sup> N.e.: à primeira vista, esta série de harmónicos é realizada na oitava superior embora exista mais que uma possibilidade de combinação de harmónicos naturais e artificiais, de sua realização na mesma oitava em que foram escritos, abordando o uso de cordas soltas (nota *sol*) e consequente *string inversion*.

### 6.2.3. Partita

Compreende-se que esta obra tenha sido encarada pelo compositor como um desafio, no sentido de criar uma forma larga para um instrumento como a guitarra, um caso inédito no panorama musical português da época e da atualidade. É curioso observar a transição da sua escrita após a sua iniciação à composição para este instrumento com *Prelúdio e Baileto*, evidente nos seguintes elementos:

ex.6.2.3.1. (*Prelúdio*, 1.<sup>a</sup> versão manuscrita)



- melodia em cromatismo acompanhada com figuração na linha do baixo<sup>40</sup>. O compasso inicial corresponde às cordas soltas do violino, transpostas para uma oitava abaixo;

ex.6.2.3.2.



- amplitude curta de registo em todo o andamento;<sup>41</sup>

ex.6.2.3.3. (*Passeio*)



<sup>40</sup> N.e.: esta forma de escrita não existe no *Prelúdio e Baileto*.

<sup>41</sup> N.e.: sem considerar as últimas notas em harmónicos.

- escrita consideravelmente menos densa que na primeira obra, especialmente se a movimentação de uma de linhas for maior em amplitude. Abordagem contínua de cordas soltas de forma simples. Movimento contrário cromático com posterior separação ampla das vozes (dois últimos compassos deste fragmento);

ex.6.2.3.4. (*Vilanela*)



- imitação de vozes num espaço curto. Aplicação distorcida do motivo melódico do ex.6.2.3.1 (*Un poco animato*). Densidade de acordes a quatro vozes cuidadosamente elaborada abordando cordas soltas;

ex.6.2.3.5a. (*Intermezo*)



- aumento considerável de escrita latente em relação a *Prelúdio e Baileto* e sem indicação de ligaduras de expressão, com consequente indefinição interpretativa em relação ao resultado sonoro;

ex.6.2.3.5b.



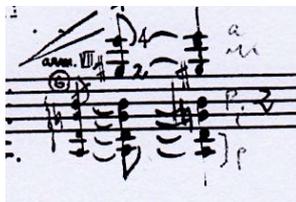
ex.6.2.3.5c.



- movimentação ampla ascendente na linha superior, em simultâneo com *pedal* na corda solta (ex.6.2.3.5b). Inserção de pausas para maior

definição do resultado sonoro, relativamente à natureza do instrumento (ex.6.2.3.5c);

ex.6.2.3.6. (*Balada*)<sup>42</sup>



- elaboração de acordes de composição mista, combinando notas reais e notas em harmônicos, em colaboração com intérprete;

ex.6.2.3.7. (*Jota*)



- registo amplo sem uso de cordas soltas. Movimentação de ambas as linhas, no caso da linha superior em acordes paralelos;

ex.6.2.3.8.



- separação do material temático na sua apresentação seja ele uma escala, acordes de textura fechada/aberta isolados ou intervalos harmônicos paralelos de oitava ou sexta.

<sup>42</sup> N.e.: *Moto Perpetuo* foi omitido nesta análise por ter sido utilizado mais tarde para *Sonatina*.

De forma a obter uma melhor compreensão dos mecanismos provenientes do processo de colaboração e conseqüente influência instrumental na composição da *Partita*, foram consultados os três documentos existentes desta obra:

- 1.<sup>a</sup> versão do manuscrito (pertencente a J.P.N.);
- manuscrito em posse do MMP;
- edição de *Suvini Zerboni* (ESZ 7452).

A primeira modificação significativa encontra-se no facto de um dos andamentos do ciclo ter sido omitido, o que fez com que a forma completa tenha perdido um certo balanço no seu arco formal, devido ao facto de o andamento central inicial — *Intermezo* — ter sido imaginado como *senza rigore* e o mais instável na sua pulsação. Na tabela seguinte está apresentada a lista de respetivos *tempi* das duas versões da obra:

tab.6.2.3.9. (indicação de valores metronómicos)

Partita	1. <sup>a</sup> versão	Manuscrito do MMP	velocidade principal
<i>Prelúdio</i>	♩ = 84	♩ = 76	moderada (final lento do and.)
<i>Passeio</i>	♩ = 88	♩ = 88	moderada
<i>Vilanela</i>	♩ = 104	♩ = 104	rápida (final em <i>riten.</i> )
<i>Intermezo</i>	♩ = 66/69	♩ = 69/72	moderada e <i>senza rigore</i> (final em <i>ritard.</i> )
<i>Moto Perpetuo</i>	♩ = 160	-	rápida (final rápido do and.)
<i>Balada</i>	♩ = 69	♩ = 69	moderada ( <i>poco allarg.</i> no fim do and.)
<i>Jota</i>	♩ = 176	♩ = 176	rápida (final <i>a tempo, deciso</i> )

Na análise das duas versões manuscritas de F.L.G. foram encontrados os seguintes elementos distintos:

tab.6.2.3.10. (indicações de expressão inseridas)

<b>Prelúdio</b>	<i>Il tempo ma non troppo rigoroso e sempre un poco rubato (comp. n.º1)</i>	<i>sempre cantando (comp.14)</i>	
<b>Passeio</b>	<i>cantando (comp.54)</i>	<i>con allegrezza (comp.56)</i>	<i>calmando (comp.74)</i>
<b>Vilanela</b>	<i>un poco grazioso</i>		
<b>Intermezo</b>	<i>poco sost.(comp. 68)</i>	<i>deciso, marcato (comp.69)</i>	<i>Tranquilo (comp.70)</i>
<b>Balada</b>	<i>espres. (comp. 5)</i>	<i>cant. (comp.8)</i>	<i>Tranquilo (comp.19)</i>

ex.6.2.3.11a. (1.<sup>a</sup> versão, *Prelúdio*)



ex.6.2.3.11b. (versão do MMP, *Prelúdio*)



- série de trinta *tenuti* omitidos, bem como dois inseridos em sítios onde não existiam na versão anterior;

ex.6.2.3.12a.



ex.6.2.3.12b.



- evitação de *legato a due* no compasso n.º 43;

ex.6.2.3.13a. (*Passeio*)

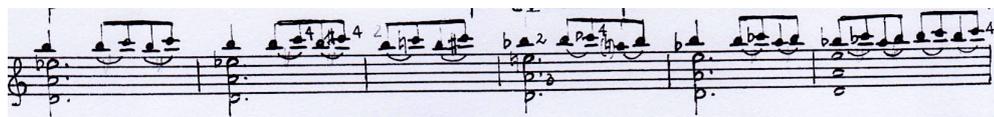


ex.6.2.3.13b.



- substituição de treze ligaduras de expressão pelo termo *legato* e consequente adição da indicação *sim.*;

ex.6.2.3.14a.



ex.6.2.3.14b.



- correção de grupos de *legati a due*;<sup>43</sup>

ex.6.2.3.15a.

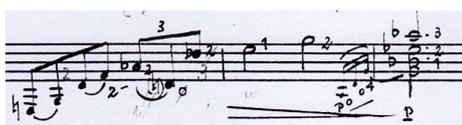


ex.6.2.3.15b.



- eliminação de acordes em cordas soltas, devido a uma dificuldade acrescida na realização da sua sustentação;<sup>44</sup>

ex.6.2.3.16a.



ex.6.2.3.16b.



- eliminação de *ligados* do texto;<sup>45</sup>

ex.6.2.3.17a. (*Vilanela*)



<sup>43</sup> N.e.: é possível entender pela caligrafia que a versão original desta secção (entre os comp n.ºs 30 e 36) não continha *ligados* de mão esquerda, tendo-se elaborado posteriormente a sua composição e inserção no texto durante o processo de colaboração.

<sup>44</sup> N.e.: verifica-se que existe a possibilidade de realização do texto na sua versão original com resultado sonoro adequado.

<sup>45</sup> N.e.: observa-se que pelo menos um *ligado* deste fragmento, pela caligrafia, pertence ao compositor (entre notas *labemol* e *re*).

ex.6.3.9.17b.



- eliminação de dez ligaduras de expressão sem substituição;

ex.6.2.3.18a.



ex.6.2.3.18b.



- *legati a due* não existentes no manuscrito do MMP;
- acento omitido no 1.º acorde do compasso n.º 23;

ex.6.2.3.19a. (*Intermezo*)

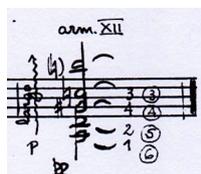


ex.6.2.3.19b.



- modificação da direção do arpejo em *secco* no acorde no compasso n.º 33;

ex.6.2.3.20a.



ex.6.2.3.20b.



- o acorde final de *Intermezo* tinha sido escrito em sons naturais. No entanto, a sugestão de realização da nota superior da linha de cima em forma de harmónico tinha sido aceite, se bem que a forma de escrita não tenha sido alterada;

ex.6.2.3.21a. (Ballada)



ex.6.2.3.21b.



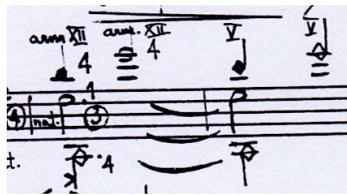
- eliminação de *legato a due* na linha inferior no compasso n.º 2;

ex.6.2.3.22a.

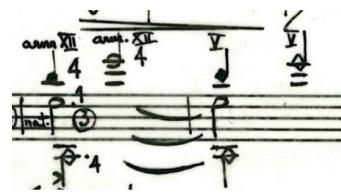
ex.6.2.3.22b.

- a secção de *Più mosso, grazioso* (entre os compassos n.ºs 39 e 51) foi alterada na movimentação da linha inferior. Observa-se possibilidade de realização do texto na forma original;

ex.6.2.3.23a.



ex.6.2.3.23b.



- as notas da linha superior do compasso n.º 65 foram escritas em forma de sons naturais e posteriormente modificadas para a forma de harmônicos;<sup>46</sup>

ex.6.2.3.24a. (*Jota*)

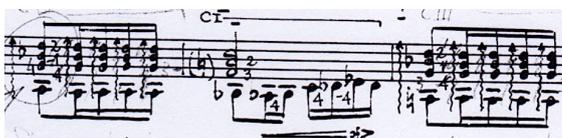


ex.6.2.3.24b.



- eliminação do motivo rítmico na voz superior no compasso n.º 46;

ex.6.2.3.25a.

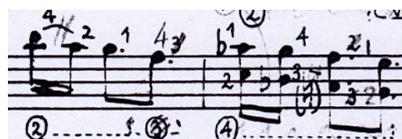


ex.6.2.3.25b.



- as séries de *rasgueados* nos compassos n.ºs 62, 64, 67 e 70 foram eliminadas;

ex.6.2.3.26a.



ex.6.2.3.26b.



- eliminação de *legato a due* no compasso n.º 114;

<sup>46</sup> N.e.: observa-se uma indefinição na forma da notação de harmônicos nestes dois compassos, em relação às posições indicadas.

ex.6.2.3.27a.

Handwritten musical score for ex.6.2.3.27a. The score consists of two systems of staves. The top system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. It includes performance instructions such as "Riten." and "poco cresc. ad viv. ...". The bottom system continues the piece, with a treble clef staff and a bass clef staff, including the instruction "a tempo deciso". The score is annotated with various musical symbols, including accents, slurs, and dynamic markings.

ex.6.2.3.27b.

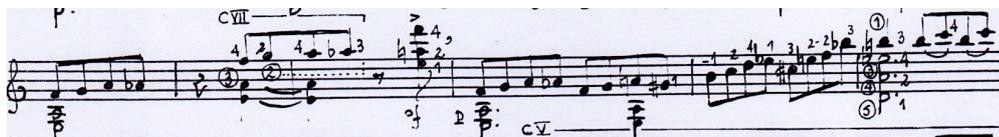
Handwritten musical score for ex.6.2.3.27b. The score consists of two systems of staves. The top system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. It includes performance instructions such as "subito riten." and "poco cresc. ad viv. ...". The bottom system continues the piece, with a treble clef staff and a bass clef staff, including the instruction "a tempo deciso". The score is annotated with various musical symbols, including accents, slurs, and dynamic markings.

- no compasso n.º 141 foi eliminada nota *si* do motivo da linha superior, bem como o respetivo acorde, e foi criado um novo compasso de 3/8 com o motivo modificado transposto para uma oitava abaixo. O restante motivo do compasso n.º 141, na versão anterior, foi modificado na sua componente rítmica e colocado para o compasso seguinte. Observa-se a sugestão de uma nova barra de compasso no n.º 140 (ex.6.2.3.27a);

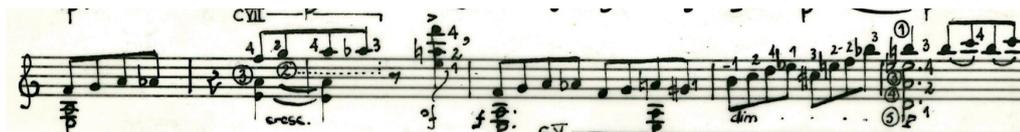
tab.6.2.3.28. (tabela de novas indicações de dinâmica na versão final manuscrita)

compasso	<i>Prelúdio</i>	<i>Passeio</i>	<i>Vilanela</i>	<i>Intermezo</i>	<i>Balada</i>	<i>Jota</i>
1	<i>cresc.</i>					
2	<i>poco sfz, decresc.</i>			<i>cresc.</i>		
3			<i>poco sf, decresc.</i>			
4	<i>cresc.</i>		<i>sim., decresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	
5	<i>poco sfz, decresc.</i>				<i>mf</i>	
6					<i>dim.</i>	
7			<i>poco sf, decresc.</i>			
8	<i>cresc.</i>	<i>cresc., decresc.</i>	<i>sim., decresc.</i>		<i>p, mp</i>	
9	<i>decresc.</i>			<i>f (non troppo)</i>		
10	<i>cresc.</i>	<i>cresc., decresc.</i>				
11	<i>decresc., cresc</i>	<i>cresc., decresc.</i>				
12	<i>decresc.</i>					
13		<i>cresc.</i>			<i>cresc.</i>	
14	<i>cresc.</i>				<i>cresc.</i>	
15	<i>decresc.</i>	<i>cresc., cresc.</i>			<i>f (non troppo)</i>	
16	<i>cresc.</i>					
17	<i>decresc.</i>	<i>poco cresc.</i>			<i>meno f</i>	
19	<i>cresc.</i>	<i>cresc</i>			<i>p</i>	
20		<i>cresc.</i>				
23	<i>f (non troppo), cresc.</i>					
26	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>				
28		<i>f em vez de p</i>				
29		<i>dim.</i>				
30	<i>cresc.</i>	<i>p</i>				
31	<i>cresc.</i>					
32	<i>più f</i>					
33					<i>dim.</i>	
35		<i>cresc</i>			<i>p, sonoro</i>	
36		<i>cresc.</i>				
37	<i>dim.</i>	<i>f</i>				
38	<i>decresc.</i>					
39	<i>sim., decresc.</i>				<i>mf</i>	
40	<i>decresc.</i>					
44		<i>cresc.</i>				
45						<i>dim.</i>
47					<i>cresc.</i>	
48					<i>f (non troppo)</i>	
49						<i>p sonoro</i>
52		<i>dim.</i>		<i>cresc</i>		
53			<i>poco sf, decresc.</i>			
54	<i>cresc.</i>	<i>p, sonoro</i>	<i>sim., decresc.</i>			
55	<i>decresc.</i>					
56	<i>cresc.</i>	<i>più sonoro</i>			<i>dim.</i>	
57	<i>decresc.</i>					
62						<i>più f, ruvido</i>
63	<i>pp ma sonoro</i>	<i>cresc.</i>	<i>più sonoro</i>			
65		<i>f (non troppo)</i>				
69				<i>f marc.</i>		
71		<i>mf em vez de dim.</i>		<i>dim.</i>		
72				<i>dim.</i>		
73		<i>dim.</i>				

ex.6.2.3.29a. (*Passeio*)



ex.6.2.3.29b.



- nesta secção do *Passeio* as modificações de dinâmica alteraram de forma significativa a intenção original, bem como o carácter de própria música.

Confirma-se que foi o manuscrito final pertencente ao MMP que serviu de modelo para a edição da *Suvini Zerboni*. O nome do editor não consta na partitura impressa. Houve modificações posteriores da versão final do manuscrito persistindo algumas ilogicidades composicionais, além de elementos de notação que ficaram por esclarecer. Os exemplos são os seguintes:

- lapso do editor no *Prelúdio* (1.<sup>a</sup> nota *si* é *sibemol* no comp. n.º 21);

ex.6.2.3.30. (*Prelúdio*, EDS)



- não foi colocado o sinal de *tercina* na linha inferior;

ex.6.2.3.31a.

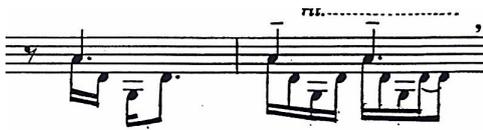


ex.6.2.3.31b.



- o *legato a due* foi incluído no compasso n.º 43 mesmo não constando no manuscrito;

ex.6.2.3.32a.



ex.6.2.3.32b.



- no compasso n.º 60 foram incluídos os dois *tenuti* que não constam no manuscrito do MMP;

ex.6.2.3.33.



- ficou por esclarecer no segundo harmónico deste fragmento se ambas as notas são executadas dessa forma, uma vez que têm a mesma haste ;
- no *Passeio* (comp. n.º 10) foi publicada uma nota errada (*fa#*);

ex.6.2.3.34a. (*Passeio*)

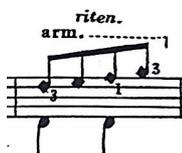


ex.6.2.3.34b.



- lapso do editor ao publicar *diminuendo* no compasso n.º 15;

ex.6.2.3.35a.

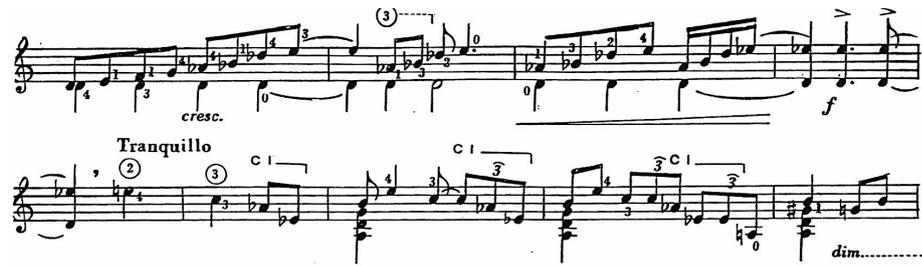


ex.6.2.3.35b.



- inserção da indicação *ritenuto* no aparecimento de harmónicos. Observa-se a oitava diferente nos sons de harmónicos relativamente com o ex.6.2.3.33;

ex.6.2.3.36a.



ex.6.2.3.36b.



- no compasso n.º 48 foi inserido termo *Tranquillo* que não corresponde ao caráter da secção e do seu *build-up*;

ex.6.2.3.37a.



ex.6.2.3.37b.



- foram inseridos *ligados* de mão esquerda que não constam no manuscrito final;

ex.6.2.3.38a.



ex.6.2.3.38b.



- no compasso n.º 53 não foi corrigido o lapso do próprio compositor (2.º acorde contém nota *sol#*);

ex.6.2.3.39a. (*Vilanela*)



ex.6.2.3.39b.



- no compasso n.º 21 foram incluídos *legati a due* que não fazem parte do manuscrito final;

ex.6.2.3.40a.



ex.6.2.3.40b.



- na nota *la* do compasso n.º 41, verifica-se um dos raros casos onde não há um *bequadro de precaução*, uma vez que no compasso anterior tenha havido *labemol*. Observa-se que F.L.G. insere frequentemente *bequadros de precaução* para um melhor esclarecimento das alterações;

ex.6.2.3.41a.



ex.6.2.3.41b.



- foram publicadas ligaduras que não constam no documento de MMP;

ex.6.2.3.42a. (*Intermezo*)



ex.6.2.3.42b.



- foram incluídas ligaduras nos mordentes (comp. n.ºs 9, 11 e 12);

ex.6.2.3.43a. (compassos. n.ºs 1 e 2)



ex.6.2.3.43b. (comp.n.º 74)



- o início do andamento não corresponde metricamente à sua recapitulação no fim;

ex.6.2.3.44a.



ex.6.2.3.44b.



ex.6.2.3.44c.



- o próprio compositor tinha um *bemol* na voz superior no compasso n.º 30 (ex.6.2.3.44b, nota *sol* ), o que fez com que a editora inserisse o *bemol* na voz de baixo;
- no compasso n.º 35 a nota *do* foi erradamente impressa (a nota correta é *do#*);
- no compasso n.º 40 a nota *si* foi erradamente impressa (a nota correta é *sibemol*);

ex.6.2.3.45a. (*Prelúdio*)



ex.6.2.3.45b. (*Vilanela*)



ex.6.2.3.45c.



- uma vez que o motivo principal do *Prelúdio* tem um movimento por meios tons, seria lógico que sucedesse o mesmo no final da *Vilanela*;<sup>47</sup>

ex.6.2.3.46a. (*Balada*)

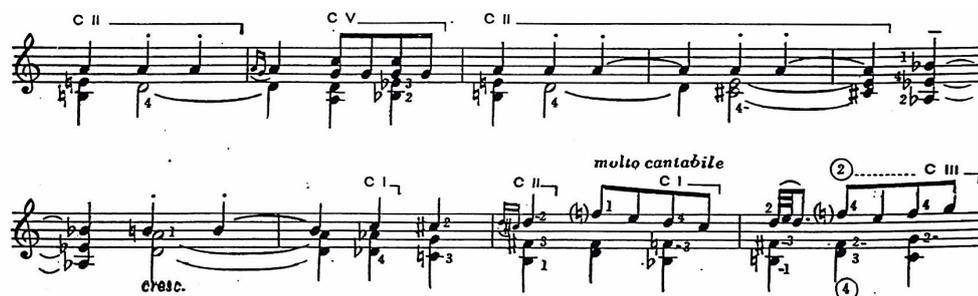


ex.6.2.3.46b.



- a indicação de dinâmica (*mp* para *mf*) no compasso n.º 8 foi modificada;

ex.6.2.3.47.



- foi introduzida uma série de mordentes (compassos n.ºs 16, 18, 20, 22, 28, 29, 30, 31 e 32). Não foi resolvida a ilogicidade composicional dos

<sup>47</sup> N.e.: neste caso, os dois harmônicos soam na oitava superior e o motivo fica cortado ao meio. Observa-se que, em ambos os manuscritos, essa nota parece ter sido transformada em harmônico e não é original.

compassos n.ºs 23, 24 e 26 (nota é articulada em *staccato* e tem sustentação prolongada);

ex.6.2.3.48.



- observa-se que a nota *mi* da linha inferior no compasso n.º 44 não é realizável em simultâneo com a nota *sol#*,

ex.6.2.3.49a.

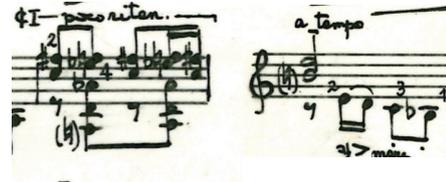
ex.6.2.3.49b.



- foi corrigida a nota *si* para *sibemol* no compasso n.º 56;

ex.6.2.3.50a. (*Jota*)

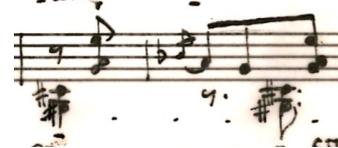
ex.6.2.3.50b.



- foi inserida uma vírgula antes do fim da frase, que não existe nos manuscritos. Erradamente, foi publicada a nota *fa* no início do 1.º compasso deste fragmento (a nota correta é *fa#*);

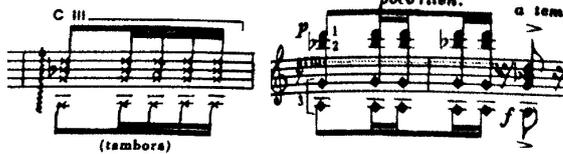
ex.6.2.3.51a.

ex.6.2.3.51b.

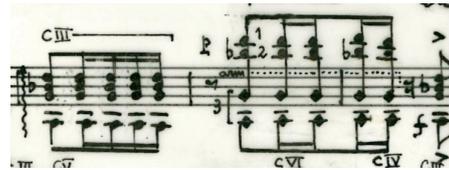


- foi eliminada nota *la* da linha superior no compasso n.º 57 por lapso editorial;

ex.6.2.3.52a.



ex.6.2.3.52b.

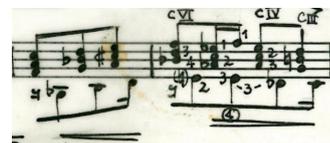


- é sugerido que todo o material nos compassos n.ºs 67 e 70, seja executado com o efeito de percussão *tambora*;

ex.6.2.3.53a.



ex.6.2.3.53b.

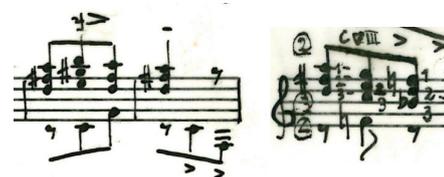


- o compasso n.º 75 da versão manuscrita foi composicionalmente alterado em vários segmentos: metricamente falando, um compasso de 2/4 passou para dois compassos de 1/4 e 2/4; a componente rítmica foi alterada devido ao facto de a figuração que existe nessa secção ter sido eliminada, havendo uma paragem do seu movimento rítmico; a 2.ª nota *mi* na linha inferior foi eliminada;

ex.6.2.3.54a.



ex.6.2.3.54b.



- o compasso n.º 84 (número correspondente ao manuscrito do MMP) foi modificado nas seguintes componentes: ritmo, sustentação de notas e consequente articulação, eliminação da linha do baixo.

ex.6.2.3.55.



- nos compassos n.ºs 113 e 114 (edição de EDS) a voz inferior foi erradamente transposta por intervalo quarta realizando intervalos harmónicos errados (devem ser oitavas paralelas);

ex.6.2.3.56a.

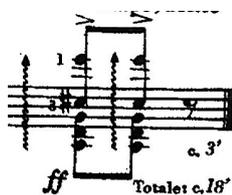


ex.6.2.3.56b.

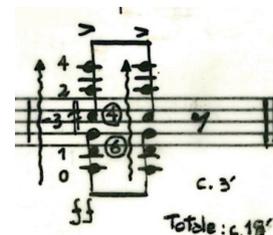


- foram adicionadas ligaduras de sustentação, sugerindo um resultado sonoro que não corresponde à escrita latente indicada no manuscrito;<sup>48</sup>

ex.6.2.3.57a.



ex.6.2.3.57b.



- a nota *la* foi eliminada do último acorde da obra.

<sup>48</sup> N.e.: compreende-se que o resultado sonoro sugerido é lógico embora não corresponda à ideia geral da escrita do compositor quando realizada de forma latente.

#### 6.2.4. Sonatina

Três anos passados após a conclusão da obra mais larga do repertório português para guitarra dos últimos 43 anos, F.L.G. usa o mencionado *Moto Perpetuo*, andamento omitido por sugestão de J.P.N. da referida *Partita*, para criar mais uma obra cíclica para este instrumento no seu *opus*. Desta forma, adiciona-lhe *Un poco mosso e rubato* (1.º and.) e *Andante con moto* (2.º and.) que, juntamente com *Moderadamente Vivo* (3.º and., antigo *Moto Perpetuo*), formam a *Sonatina*. A sua escrita para guitarra continua a sofrer uma transformação na direção para a latência de vozes. Alguns elementos foram compreendidos durante a observação do texto musical da obra:

ex.6.2.4.1. (manuscrito de compositor)



- técnica composicional de vozes latentes, usada em grande parte dos andamentos novos. Linguagem harmónica e modal simples. Definição de um resultado sonoro livre na sua interpretação se bem que existe condução de vozes latentes dentro das suas harmonias sub-entendidas;

ex.6.2.4.2.



- não-inserção de elementos de articulação e subsequente definição sonora, deixando interpretação a livre arbítrio;

ex.6.2.4.3.



- imitação polifônica entre vozes de pequena amplitude;

ex.6.2.4.4.



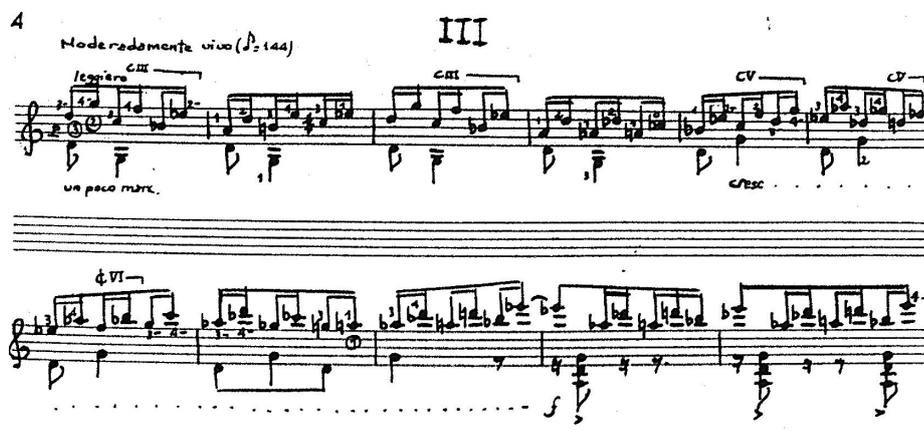
- contraste considerável e acentuado na simplicidade da abordagem da guitarra, considerando *Prelúdio e Baileto* bem como *Partita*. Uso limitado do registo;<sup>49</sup>

ex.6.2.4.5.



- exploração de acordes com movimentação na voz interior. A única diferenciação agora é que esses acordes constam de harmonias em *pedal* e sem mudança de sonoridade;

ex.6.2.4.6.



<sup>49</sup> N.e.: todo o *Andante con moto* foi escrito num registo de duas oitavas e uma terceira (a nota *sol3* é a mais aguda).

- movimentação constante da linha superior (estilo *toccat*) com *pedal* em simultâneo, na linha de baixo. Transformações rítmicas e métricas. Os intervalos abordados são os que funcionam bem na guitarra: quartas perfeitas paralelas e terceiras diminutas (segundas maiores);

ex.6.2.4.7.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are several annotations: 'cvt' (crescendo) above the first and second measures of the top staff, 'dim' (diminuendo) below the first measure, 'cres.' below the fourth measure, 'mf' (mezzo-forte) below the first measure of the bottom staff, and 'sempre um poco marc.' (always a little more marked) below the bottom staff. There are also circled numbers 1, 2, 3, and 4 above and below the notes, likely indicating fingerings or specific intervals.

- exploração do registo por saltos em intervalos melódicos de quarta ou por escalas. Movimentação no registo agudo em simultâneo com notas de cordas soltas na linha inferior.

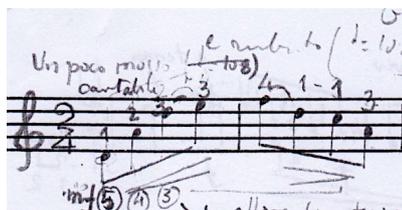
Na análise do processo editorial da *Sonatina* foram comparados os três textos distintos:

- esboço de trabalho do compositor dos dois primeiros andamentos, que foram entregues a J.P.N. para sua consideração juntamente com a partitura de *Moto Perpetuo*, antigo 5.º andamento da *Partita* que foi usado como o andamento final da *Sonatina*;
- versão editada e criada por próprio compositor, pertencente ao Museu da Música Portuguesa;
- partitura publicada pela editora Musicoteca<sup>50</sup> (1999).

Foram encontradas as seguintes diferenças entre as primeiras duas versões:

<sup>50</sup> Fernando Lopes Graça: Quatro Peças e Sonatina (Revisão de António Ferreirinho, número de catálogo MUS 079), Musicoteca, Lisboa. A editora foi extinta.

ex.6.2.4.8a. (esboço de trabalho, 1.º andamento)



ex.6.2.4.8b. (manuscr. de Museu)



- no compasso n.º 1 a indicação *cantabile* não foi incluída;

ex.6.2.4.9a.

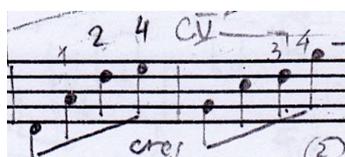


ex.6.2.4.9b.



- as hastas das notas pertencentes a cada um dos *tempos* foram separadas (compassos n.ºs 4, 13 e 88);

ex.6.2.4.10a.

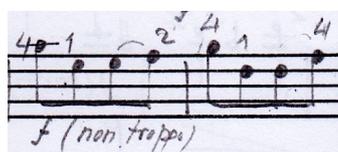


ex.6.2.4.10b.



- o *crescendo* foi colocado no início do compasso n.º 17;

ex.6.2.4.11a.

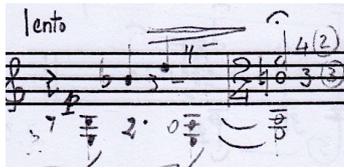


ex.6.2.4.11b.

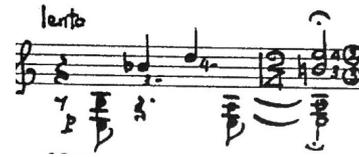


- parece que pequeno *legato* no compasso n.º 19 tenha sido apagado na versão esboço e incluído na versão do museu;

ex.6.2.4.12a.



ex.6.2.4.12b.



- o *decrescendo* do compasso n.º 26 foi eliminado. Foi adicionada uma fermata na linha do baixo, no compasso n.º 27;

ex.6.2.4.13a.



ex.6.2.4.13b.



- foi adicionada a indicação *cantabile* no compasso n.º 34;

ex.6.2.4.14a.



ex.6.2.4.14b.



- as hastes no compasso n.º 44 foram invertidas;

ex.6.2.4.15a.

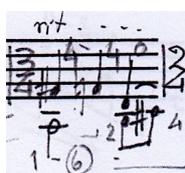


ex.6.2.4.15b.



- o *legato* entre as notas *la* e *si* no compasso n.º 54 foi omitido;

ex.6.2.4.16a.

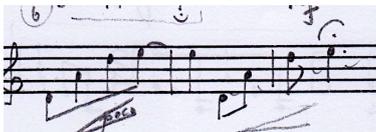


ex.6.2.4.16b.



- o *ritardando* foi colocado no 2.º tempo do compasso n.º 82;

ex.6.2.4.17a.

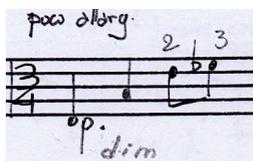


ex.6.2.4.17b.



- o motivo de quatro notas (compassos n.ºs 90 e 91) foi transposto para uma oitava acima e transformado em forma de sons harmónicos;

ex.6.2.4.18a.

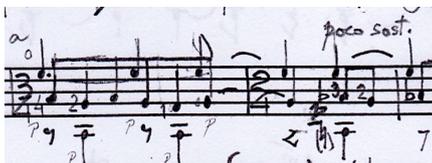


ex.6.2.4.18b.

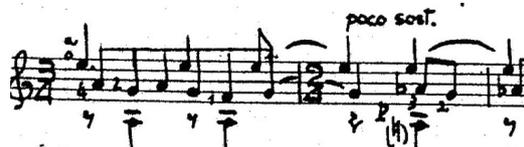


- as hastes da linha superior foram viradas para cima;

ex.6.2.4.19a. (*Andante con moto*)

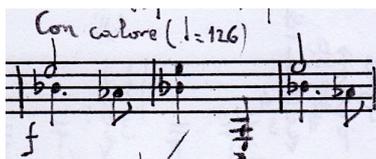


ex.6.2.4.19b.

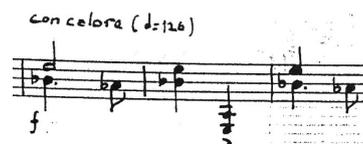


- a indicação *poco sostenuto* foi colocada a partir do 1.º tempo (comp. n.º 40);

ex.6.2.4.20a.

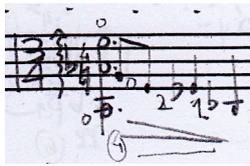


ex.6.2.4.20b.



- a nota *mi* na linha superior (comp. n.º 48) foi modificada na sua duração;

ex.6.2.4.21a.



ex.6.2.4.21b.

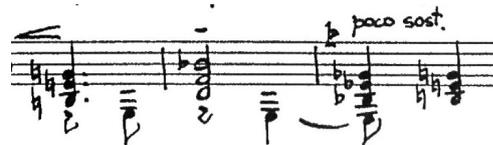


- o arpejo do acorde do compasso n.º 65 foi omitido;

ex.6.2.4.22a.



ex.6.2.4.22b.



- no compasso n.º 80 foi inserida uma pausa de semínima na linha inferior, alterando a sustentação da nota *mi*;

ex.6.2.4.23a.

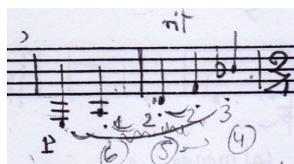


ex.6.2.4.23b.

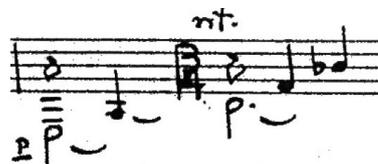


- a indicação *meno sonoro* (comp. n.º 87) foi colocada no 1.º tempo;

ex.6.2.4.24a.

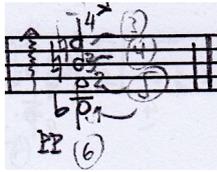


ex.6.2.4.24b.

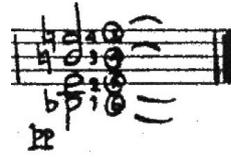


- a articulação de notas foi eliminada e uma nova sustentação de notas foi inserida na partitura, nos compassos n.ºs 93 e 94. Foi realizada a separação de vozes da escrita latente, existente na versão de esboço;

ex.6.2.4.25a.



ex.6.2.4.25b.



- o arpejo do acorde do compasso n.º 97 foi omitido;

ex.6.2.4.26a. (*Moto Perpetuo*)

ex.6.2.4.26b. (*Moderadamente vivo*)

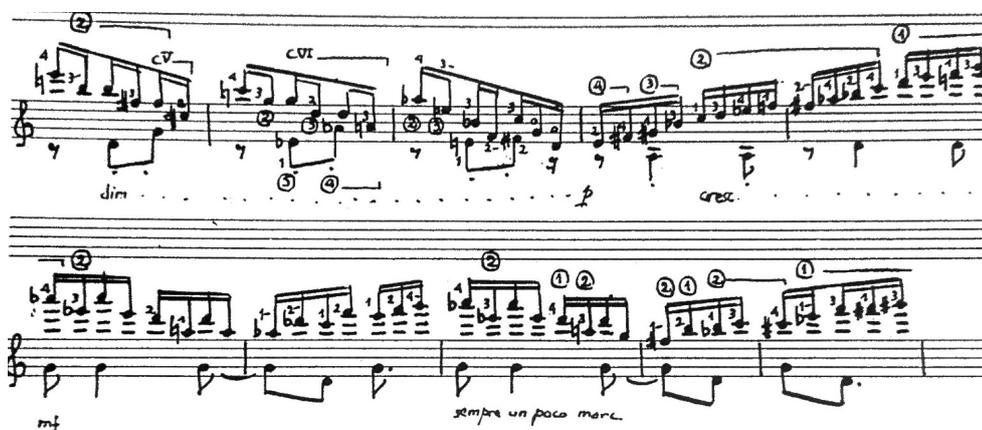


- o nome do andamento foi alterado para *Moderadamente vivo* bem como sua indicação metronómica. As notas *sol* na linha inferior nos primeiros quatro compassos foram transpostas para uma oitava abaixo;

ex.6.2.4.27a.



ex.6.2.4.27b.



- foram inseridas indicações de dinâmica entre os compassos n.ºs 12 e 17.  
*Sempre un poco marc.* passou para o compasso n.º 19;

ex.6.2.4.28a.



ex.6.2.4.28b.



- o acorde do compasso n.º 25 foi transposto para uma oitava acima e alterado para a forma de sons harmônicos;

ex.6.2.4.29a.



ex.6.2.4.29b.



- nos compassos n.ºs 28 e 30 foram adicionadas indicações *poco ced.* com a consequente inserção das indicações *a tempo* nos compassos n.ºs 29 e 31;

ex.6.2.4.30a.



ex.6.2.4.30b.



- os grupos de notas (*beaming*) foram alterados;

ex.6.2.4.31a.



ex.6.2.4.31b.

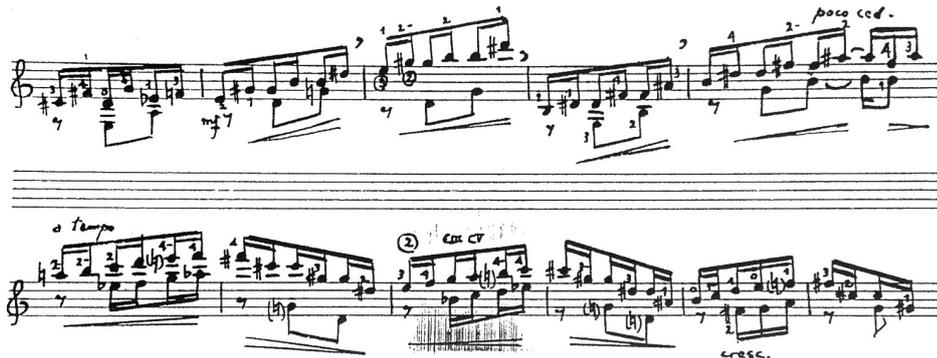


- foi omitido o bequadro da nota *mi* no compasso n.º 41;

ex.6.2.32a.



ex.6.2.4.32b.



- na passagem entre compassos n.ºs 46 e 47 foi inserida uma vírgula. A linha superior do compasso n.º 47 foi transposta para uma oitava acima, bem como inserida uma vírgula no fim desse compasso. Ambas as linhas do compasso n.º 48 foram transpostas para uma oitava abaixo, incluída uma vírgula e a indicação de *crescendo*. No compasso n.º 49 foi incluído um grupo de três semicolcheias (escrita a duas vozes), adicionada a indicação *poco ced.*, bem como a indicação de *crescendo* e *decrescendo*. No compasso n.º 50 foi inserida a indicação de *a tempo*;

ex.6.2.4.33a.



ex.6.2.4.33b.



- foi omitido o acento na nota *sol* da linha inferior no compasso n.º 55;

ex.6.2.4.34a.



ex.6.2.4.34b.



- o compasso n.º 61 foi modificado de 3/16 para 2/8, criando uma figura rítmica de grupo de semicolcheias em tercina, adicionando a nota *mibemo!*. Foi introduzida uma interrupção na passagem para o compasso seguinte (n.º 62), cuja composição métrica de 3/8 foi transformada em dois compassos de 2/8. No mesmo compasso, começa uma série de acordes de intervalos de quarta paralelos que foram transformados numa só linha (superior) que termina no 1.º *tempo* do compasso n.º 65 (n.º 64 na versão de museu). No mesmo compasso foram eliminadas as duas notas mais graves da linha inferior. No compasso n.º 63/64 a indicação *poco stringendo* substituiu *avivando*.

A edição da Musicoteca (editor António Ferreirinho)<sup>51</sup> segue a versão pertencente ao MMP. Mesmo assim, foram realizadas algumas alterações:

ex.6.2.4.35a. (versão de Museu)



ex.6.2.4.35b. (versão de Musicoteca)



- seguimento de regras de alteração de notas na sua sustentação;

ex.6.2.4.36a.



ex.6.2.4.36b.



<sup>51</sup> Ferreirinho, António (n. 1959), guitarrista português.

- a sustentação das notas do baixo foi eliminada devido à sua impossibilidade no resultado sonoro;

ex.6.2.4.37a.



ex.6.2.4.37b.



- lapso do editor na textura do compasso final do 1.º andamento;

ex.6.2.4.38a.



ex.6.2.4.38b.



- lapso do editor nas notas da linha inferior no compassos n.ºs 37 e 38;

- eliminação da indicação de *diminuendo* no compasso n.º 63 (lapso);

ex.6.2.4.39a.



ex.6.2.4.39b.



- notas erradas no compasso n.º 2 do 3.º andamento (*mi* bemol e *mi* natural);

ex.6.2.4.40a.



ex.6.2.4.40b.



- nota *do* natural nos compassos n.ºs 27, 29 e 31;
- a primeira nota da linha do baixo no compasso n.º 43 (*mi* em vez de *sol*) foi erradamente impressa.

Na análise da obra foi encontrada uma ilogicidade na escrita de harmónicos que precisava de esclarecimento:

ex.6.2.4.41.



- compreende-se que o motivo em harmónicos seja na mesma oitava<sup>52</sup>, da mesma forma como motivo anterior, em notas reais.

### 6.2.5. *Quatro Peças*

A última obra<sup>53</sup> de F.L.G. para guitarra solo foi publicada na forma integral e sem alterações significativas do seu texto musical<sup>54</sup>. No entanto, foram encontrados alguns casos de envolvimento editorial:

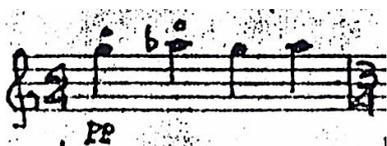
- algumas hastes das notas foram viradas para outra direção de forma livre e sem definição de regra;
- a alteração adicional de notas, (por precaução, no início de compassos) em caso de sua sustentação prolongada para o compasso seguinte, foi eliminada;

<sup>52</sup> N.e.: supõe-se que a frequência de harmónicos seja somente uma oitava acima do motivo em notas reais.

<sup>53</sup> Estreada por Paulo Amorim no dia 16 de Abril de 1986, na Academia de Amadores de Música de Lisboa.

<sup>54</sup> Editor António Ferreirinho (publicação em conjunto no mesmo livro).

ex.6.2.5.1a. (manuscrito de Museu)

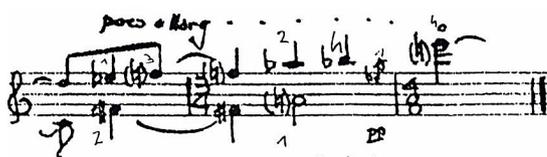


ex.6.2.5.1b. (versão publicada)



- F.L.G. não indica em que oitava na execução de harmônicos é realizada. Observa-se a diferença comparativa entre a escrita usada no ex.6.2.4.41 (*Sonatina*);

ex.6.2.5.2a.



ex.6.2.5.2b.



- o editor sugere prolongar a sustentação da nota *mibemol* em *appoggiatura*, embora F.L.G. não indique isso;

ex.6.2.5.3a.



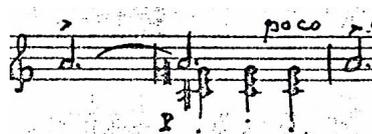
ex.6.2.5.3b.



- na *Pastorela* (3.º and.) é inserida uma série de efeitos de percussão com uma sugestão do editor para a sua execução de “percussão na caixa de ressonância”;<sup>55</sup>

<sup>55</sup> N.e.: observa-se um número considerável de possibilidades de execução deste efeito de percussão uma vez que não tinha sido especificado pelo compositor.

ex.6.2.5.4a.



ex.6.2.5.4b.



- foram eliminadas as notas *sol#* da linha inferior (*Folia*, comp. n.º 20).

Alguns elementos musicais foram modificados por lapso:

- as últimas duas notas da linha superior (*Fantasia*, comp. n.º 61) são notas *si* e *mi*;
- a última nota do compasso n.º 78 (*Folia*) é *sol* natural;
- no compasso n.º 128, indicação *poco avv.* deveria ter sido colocada no 2.º tempo;
- no compasso n.º 141, primeiras duas notas são *re#*.

Relativamente a todas as fontes analisadas para as quatro obras (onze), observa-se com curiosidade que em nenhuma delas tinha sido encontrada uma indicação de oitava real (abaixo da clave) em que o som produzido se realiza no início de cada obra (ex.6.2.5.5):

ex.6.2.5.5. (*Partita*, EDS)

### PRELUDIO

$\text{♩} = 76$

Il tempo non troppo rigoroso e sempre un poco rubato



Conclui-se que as obras para guitarra solo de F.L.G. tiveram uma origem distinta, sendo as três primeiras criadas em proximidade estreita com o intérprete, cuja forte influência interpretativa se refletiu no processo de adaptação dos textos musicais ao instrumento e ficou intrínseca na partitura da obra, identificando-se um modelo de colaboração familiar. Nesse contexto, é bem evidente a diferença significativamente reduzida de modificações em *Prelúdio e Baileto*, em comparação com *Partita* e *Sonatina*. Houve uma tentativa de adaptar a música do compositor ao instrumento de guitarra, bem como a consequente necessidade de definição de sonoridades, facto que influenciou o aspeto geral dos elementos musicais na partitura em relação a uma das principais características do seu estilo composicional: liberdade de expressão e de forma. Quanto à sua última obra, *Quatro Peças*, não se verifica nenhum tipo de colaboração entre compositor e intérprete.

Constata-se que a abordagem da guitarra nas obras de F.L.G. foi sofrendo uma transformação evolutiva, desde a compreensão cordal evidente nas primeiras duas obras até à escrita latente nas posteriores. O seu *opus* para guitarra, representa um património nacional de alto valor e merece o maior respeito possível e um grande cuidado no seu tratamento. Recomenda-se a realização de uma nova edição de obra.

### 6.3. Esboços de Cândido Lima

A iniciativa para criação da primeira obra com guitarra de Cândido Lima<sup>56</sup> (C.L.) foi realizada durante os cursos internacionais de Andrés Segovia em Santiago de Compostela (Espanha) em 1969, por Evangelos Boudounis<sup>57</sup> e Pierluigi Cimma<sup>58</sup>. Foi criada uma pequena suite de três *miniaturas* baseada na adaptação do sistema dodecafônico na guitarra. Na sua entrevista<sup>59</sup>, C.L. conta que foi principalmente Boudounis que o atraiu com sons de guitarra (“Atração fatal ... entre criação e instrumento, entre instrumentista e compositor”)<sup>60</sup>. Durante sua juventude, C.L. esteve em contato com vários instrumentos de corda dedilhada e no momento de aceitação do desafio teve uma visão clara sobre como explorar o instrumento. A sua escolha baseou-se na estética e em “séries sucessivas e independentes de 12 sons, à margem da mecânica aritmética e formal de dodecafonismo ou serialismo”<sup>61</sup> com ligação a obras sobre poemas de Fernando Pessoa. Salienta ainda o seguinte:

*Há uma poética na 1.ª e na 2.ª peças de Esboços que se enquadram mais nos procedimentos do pós-serialismo, talvez de cariz italiano. Tenho consciência que foi a primeira obra portuguesa para guitarra onde a linguagem verdadeiramente contemporânea surge (...) e que de algum modo exprime alguma mudança e novidade na minha própria forma de exprimir as gramáticas atonal, dodecafónica e serial, como as gramáticas neoclássicas e as suas extensões, presentes em obras anteriores e posteriores. (da referida entrevista)*

A influência do instrumento e das suas capacidades durante os cursos era considerável, dado a presença de intérpretes de todo o mundo bem como a sempre presente conversação (durante escrita e execução) sobre linguagem e estilo composicional com guitarristas envolvidos na criação da obra, recheada de

---

<sup>56</sup> Lima, Cândido (n. 1939), pianista e compositor.

<sup>57</sup> Boudounis, Evangelos (n. 1950), guitarrista grego.

<sup>58</sup> Cimma, Pierluigi (1941-2006), guitarrista e compositor italiano.

<sup>59</sup> Comunicação pessoal, Julho 29, 2014.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Idem.

entusiasmo e abertura para conhecimento e criação (“[...] descoberta mútua de novas sonoridades, de novo tempo atribuído ao som, de construção do som em si e das suas relações com toda a série de parâmetros [...]”)<sup>62</sup>. C.L. exprime que antes de começar a compor para guitarra, tinha-a em sua mente como um instrumento ligado à música popular e que, nessa altura, não havia recitais de guitarra em Portugal. Apesar do meio ambiente em que se encontrava, seu processo composicional foi realizado por “intuição, criatividade e imperativos mentais, reservatório de princípios geradores e orientadores da expressão para o exterior e que a memória vai armazenando ao longo do tempo”<sup>63</sup>. A sensação de escrever para um instrumento que tecnicamente não conhecia — apesar de informativamente conhecer as suas cordas soltas e movimentos elementares fisionómicos — era de segurança perante técnica composicional e relativa incerteza sobre seu resultado sonoro (“Certezas relativas, à espera que o mundo real confirmasse ou não a audição interior”)<sup>64</sup> se bem que as decisões em caso de maior dúvida de realização do texto durante o processo tinham sido realizadas mais na base de “energia do espírito do que (...) receios das impossibilidades, testadas abstractamente (...)”<sup>65</sup>. C.L. indica que fazia simulação corporal de movimentos e de compressão de intervalos de forma isolada ou inseridos em distintas sonoridades. (“[...] tendo em conta também o uso do *vibrato* e dos micro-intervalos mesmo tratando-se de uma estética construída eminentemente sobre o cromatismo”)<sup>66</sup>. Dos elementos musicais que tinham criado mais dificuldade na composição da obra o mais importante foi a criação de um som distinto, em particular nas primeiras duas peças:

*(...) daí que o intérprete não se deve limitar a fazer soar as notas, mas sim o som, como fenómeno em si, independentemente da sua relação com o antes e com o depois, com o de cima e com o de baixo, e isto é válido para o intervalo como sonoridade, sublinhada pelas durações. O som como modelo, que se viria em obras futuras, marcadas também pelo som electrónico e pelo som por computador. O saborear do som*

---

<sup>62</sup> Idem.

<sup>63</sup> Da referida entrevista.

<sup>64</sup> Citação da já mencionada entrevista.

<sup>65</sup> Idem.

<sup>66</sup> Idem.

*das primeiras duas peças, e de uma outra maneira, a pulsação elementar e binária schonberguiana ou weberniana da peça N.º 3. (extrato da referida entrevista)*

Essa procura de som da sua música ao instrumento é dada como prioridade principal na sua escrita durante os *Esboços* e o seu significado é sublinhado como essencial “para restituir a verdadeira essência desta obra, pequena e despretensiosa, mas hierática e intimista, em que a oscilação e flexibilidade do tempo têm de coexistir com uma arquitectura global homogénea, num *contínuum* físico, musical e emocional absoluto”<sup>67</sup>. Segundo C.L., a experiência empírica, intuição e raciocínio pessoal foram os fatores determinantes para o desenvolvimento e estruturação do processo em prol da dimensão emocional e afetiva em narração do instrumento. Técnica instrumental e especificidade do som guitarrístico são dadas como componentes que atraíram a sua atenção durante o processo de escrita, com ênfase no facto de que essa procura de tímbres que contrariam a tradição tonal não existia nessa altura em Portugal. O processo de colaboração refletiu-se na criação da obra devido à abordagem do intérprete de pequenas secções compostas bem como consequente opinião pessoal expressa sobre seu resultado na adaptação ao instrumento. A metodologia aplicada pode resumir-se a “trabalho de oficina, de construção, de composição. Sem um fim concreto de concerto”<sup>68</sup>. A digitação para a sua realização foi deixada ao cuidado do guitarrista encarregue pela sua edição. Sobre as sugestões realizadas por parte do intérprete, C.L. indica que sua colaboração se baseava em espontaneidade mútua e abertura de diálogo, e dá a entender de uma forma enigmática que os processos de adaptação da sua música, independentemente do instrumento de que se trata, por vezes contêm dificuldades que posteriormente são resolvidas de forma consensual, se bem que possa existir conflito estético ao aceitar o seu resultado. É salientado que todo o processo de colaboração decorreu de forma natural devido à ideia e formato da obra “embora se tratem de páginas que exigem uma atenção quase molecular ao tempo e ao som, ao ritmo e à harmonia, à frase e à forma, ao silêncio e à respiração”<sup>69</sup>. Não houve dificuldades na adaptação de

---

<sup>67</sup> Idem.

<sup>68</sup> Citação da referida entrevista.

<sup>69</sup> Citação da já mencionada entrevista.

elementos da sua linguagem nem desilusões relativamente ao resultado sonoro. O processo serviu como uma forma de início de familiaridade entre compositor e instrumento. Por outro lado, o fator surpreendente foi o facto de que a guitarra, um instrumento de bases tonais e de abordagem tradicional, possa ser usada de forma bem-sucedida para transmitir uma linguagem distinta da sua origem. A nível interpretativo dos *Esboços*, C.L. sublinha o seguinte:

*Só ouvi a guitarra em concerto, e na tal aula citada. Quase nada do que é dito aqui foi passado para a interpretação da obra, não obstante a excelência dos guitarristas, mas a quem faltava esta análise microscópica do ponto de vista estético e do ponto de vista acústico e do ponto de vista linguístico (semiótica). Foi mais lida segundo as convenções do tempo e do som estandardizado dos repertórios, do que uma visão nova na forma como abordar o som em si mesmo, o timbre, a duração, a agógica escrita e não escrita, a suspensão do tempo e do som, do silêncio, de tudo para além do que está escrito e que só a escrita sugere (...). (da referida entrevista)*

A sua preferência sobre clareza do texto é expressa como “liberdade no interior da ordem”<sup>70</sup>, o que, de alguma forma, pode sugerir inserção de indicações e instruções em número necessário e não obstruindo interpretação individual. Segundo C.L., o intérprete é classificado como um profissional dedicado que respeita visão do compositor, sublinhando sua opinião pessoal de que “da parte do compositor tem havido a reciprocidade de uma parceria imaculada no sentido de um serviço recíproco em que um sem o outro não sobrevivem, do ponto de vista do dinamismo da criação”<sup>71</sup>. Sobre a sua experiência com a escrita de *Esboços*<sup>72</sup>, é expresso o seguinte comentário:

*A mesma experiência vivida quando confrontado com qualquer instrumento solo, mesmo sem considerar a presença do instrumentista: paixão e combate, fissuras mentais e saltos mortais, precaução e ousadia, respeito e transgressão, tudo em função da ideia e do pensamento. Xenakis disse um dia a Fraçoise Bucquet ao entregar-lhe a partitura Evryali, a ela dedicada: “Ce n’est pas pour toi, c’est contre toi!”. Passando a*

---

<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> Idem.

<sup>72</sup> Obra foi estreada em 1970 por José Piñeiro Nagy.

hipérbole há uma margem larga, real, de “para ti” e de “contra ti”. Entende-se a força da oferta ou do presente “envenenado”. (citação da referida entrevista)

A sua opinião sobre a guitarra não tinha mudado depois do processo composicional embora considere não haver “muitos guitarristas a irem além do que a história académica e os padrões auditivos do grande público lhes proporcionam” (citação de já mencionada entrevista).

Na análise da partitura publicada pela editora *Bèrben*, foram detetadas algumas características da escrita relativamente a componentes instrumentais e sua compreensão, bem como sinais de influência do intérprete. Os exemplos são seguintes:

ex.6.3.1. (Esboço n.º1)

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff begins with the tempo marking 'Lento' and a metronome marking of 56. It features a series of chords and melodic lines with various dynamics including *p*, *poco vibrato*, *ppp*, and *pp*. The bottom staff continues the piece, marked with *p*, *mf*, *più lento*, and *pp un poco rubato*. The score includes numerous fingering numbers (1-4) and circled numbers (1-4) indicating specific techniques or fingerings. There are also some unusual markings like 'C II' and '121' above the staff.

- aparecimento da série inserida em intervalos harmónicos e acordes em movimento contrário em simultâneo com a subida no registo. Exploração livre de sonoridade da guitarra. Observa-se a compreensão do compositor em realizar as notas pisadas dos primeiros cinco intervalos e acordes homofónicos na 1.<sup>a</sup> posição da guitarra em simultâneo com o uso de cordas soltas. O sétimo acorde da 1.<sup>a</sup> linha contém o efeito de *tremolo* na voz interior e inferior. A sustentação de notas na voz interior em simultâneo com a movimentação de outras (depois da fermata) representa uma dificuldade acrescida, se bem que realizável de forma integral. Amplitude larga de exploração de registo. Nesse aspeto, especialmente peculiar é o acorde inicial da 2.<sup>a</sup> linha deste fragmento. A separação extrema das duas linhas criou uma dificuldade considerável necessária para a sua realização. Compreende-se que a escrita adota o uso de cordas soltas na

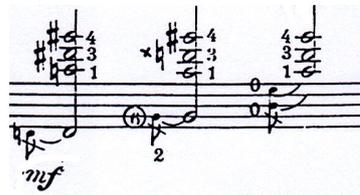
guitarra como parte integral do seu esquema, mas sem se basear somente nessa componente instrumental;

ex.6.3.2.



- técnica contrapontística em movimento contrário de vozes inserida em várias partes de registo;

ex.6.3.3.



- observa-se a intenção do compositor de criar uma sustentação prolongada de todas as notas de cada acorde deste excerto. No entanto, se as notas da *appoggiatura* do 3.º acorde forem realizadas em forma de harmónicos na 6.ª e 5.ª corda, é possível criar uma sonoridade de acorde de cinco notas sustentadas ao mesmo tempo;

ex.6.3.4. (*Esboços n.º2*)



- salto rápido no registo e sem indicação da sua articulação (grupo de sete semicolcheias da 1.ª linha). Compreensão da realização de notas nas

suas respectivas cordas (2.<sup>a</sup> linha, acorde sustentado). Aparecimento pontual de notas no registo agudo quando a maior parte da escrita está no registo grave (3.<sup>a</sup> linha);

ex.6.3.5.

- acordes arpejados explorando a técnica *nota por corda*. Acordes densos contendo cordas soltas na sua textura;

ex.6.3.6.

- movimentação de vozes na linha superior durante a sustentação de nota na linha inferior. Movimento amplo e irregular em velocidade rápida, simultaneamente nas duas vozes, das quais uma contém notas realizadas em cordas soltas;

ex.6.3.7.

- aparecimento de notas repetidas no *tempo* rápido na linha inferior. Maior uso de cordas soltas;

ex.6.3.8.



- inversão de vozes abordando intervalos de sétima, segunda e nona. Amplo uso de cordas soltas em ambas as linhas;

ex.6.3.9.



- escrita latente que posteriormente passa a ser complementar de duas vozes. Observa-se a descida em notas curtas na linha inferior em simultâneo com uma movimentação descendente na linha superior, técnica onde é preciso ter cuidado com a elaboração de intervalos harmônicos produzidos, bem como aplicação de cordas soltas onde é oportuno;

ex.6.3.10.



- escrita de grande parte latente com somente alguns pontos ou notas separadas por hastes. Observa-se liberdade de interpretação relativamente a sustentação de notas (se não indicada) e sua articulação. Aplicação de acordes a três vozes de forma pontual e curta.

Em comunicação pessoal (Agosto 2, 2014), C.L. indica o seguinte sobre a sua abertura e acessibilidade para alteração do texto musical:

*As guitarras podem fazer ajustes, não só na dedilhação, mas também reajustar a própria ordem das notas dos acordes, ampliando, comprimindo ou mesmo eliminando sons se estas alterações tornarem a execução mais fácil, sem perda da cor nem da estrutura [sic] estrutura harmónica, podendo essas adaptações beneficiar os instrumentistas e a música. [transcrito da nota de Memórias-Momentos II] Esta resposta é válida para todos os casos, pedindo-se apenas bom senso ao instrumentista para não ir além do que beneficiará, em última instância, a obra, que acontecerá se houver maior comodidade através de uma escrita idiomáticamente mais apropriada ao instrumento, que o instrumentista conhece por dentro e o compositor conhece por fora, diria.*

Depreende-se que o processo de criação de *Esboços* se baseou numa sobreposição de dois modelos de colaboração: distribuído e integrativo, uma vez que o compositor estava integrado num ambiente específico e rodeado por instrumentistas de elevado nível de qualidade. No entanto, e apesar desse ambiente, a integridade da peça não foi colocada em causa, impondo a sua linguagem específica ao instrumento.

#### 6.4. Influência de José Lopes e Silva

Uma parte do repertório para guitarra solo em Portugal foi iniciada pela presença, atividade e ligação de José Lopes e Silva (J.L.S.) com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, fundado por Jorge Peixinho<sup>73</sup> (J.P.) em 1970. As obras mais significativas são seguintes:

- *L'Oiseau-Lyre* (1982) de Jorge Peixinho;
- *Ode* (1982) de Clotilde Rosa;<sup>74</sup>
- *Figurações VII* (1986) de Filipe Pires;<sup>75</sup>
- *Estigma* (1983) de Paulo Brandão;<sup>76</sup>

Na sua entrevista<sup>77</sup>, J.L.S. indica que as obras tinham sido iniciadas pelos próprios compositores devido à forte amizade entre colegas do Grupo e ao contacto próximo que mantinham, exceto no caso de *Figurações VII*, que foi encomendada por um concurso internacional (Paris). A sua envolvência em obras de ensemble com guitarra, bem como a promoção pessoal de obras internacionais contemporâneas e de vanguarda, fez com que compositores se interessassem pelo instrumento. O método usado baseou-se no contacto durante os ensaios de ensemble, a realização de recitais de guitarra solo ou conversas informativas sobre as suas especificidades e características. J.L.S. indica que não tinha entregue ou oferecido quaisquer partituras da literatura guitarrística para consulta e indica que durante o processo composicional, eles lhe pediam conselhos sobre possibilidades de execução de sons na guitarra e sua localização ao instrumento. Todos tinham incluído anteriormente a guitarra em obras de música de câmara pelo que a própria escrita não lhes era estranha. Uma das obras que deixou maior marca nos seus

---

<sup>73</sup> Peixinho, Jorge (1940-1995), compositor, pianista, crítico português. Foi fundador do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa em 1970.

<sup>74</sup> Rosa Franco, Maria Clotilde Belo de Carvalho (n. 1930), harpista e compositora portuguesa.

<sup>75</sup> Pires, Filipe (1934-2015), pianista e compositor português.

<sup>76</sup> Brandão, Paulo (n. 1950), maestro e compositor português.

<sup>77</sup> Comunicação pessoal, Maio 2, 2014.

colegas era *Codex I* (1963) de Cristóbal Halffter<sup>78</sup>, que posteriormente foi analisada nas aulas de composição no Conservatório Nacional. As perguntas dos colegas eram relacionadas sobre impossibilidade de material, dificuldade fisionómica de fragmentos ou grau de idiomatismo e funcionalidade na adaptação ao instrumento. Segundo J.L.S., seu interesse e prioridade era procurar novas formas e sons nas suas obras e o exemplo é *L'Oiseau-Lyre*, onde era preciso realizar troca de mãos (ex.6.4.1) para realização do texto musical.

ex.6.4.1. (*L'Oiseau-Lyre*)



(...) nas peças da Clotilde tinha de usar o copo de cristal, os crótalos, tinha de abordar no instrumento algumas estruturas temporais que nunca tinha feito até aí. Na obra de Paulo Brandão a intenção tem a ver com o nome Estigma. (...) Na sua escrita, o Paulo usava muitas percussões com a mão esquerda na tastiera. Teve a ideia de fazer um quarto de harmónico ou um pizzicato com a mão esquerda! Tudo isso era interessante ao nível criativo, mas difícil de reproduzir e provinha das suas ideias. Como eles não eram guitarristas, julgavam que era fácil produzir esses sons. (da referida entrevista)

Também, foi explicada a multifuncionalidade da guitarra e o fenómeno de realização de mesma nota em várias partes de instrumento com uma consequente sonoridade distinta:

Às vezes indicava as diferentes possibilidades de execução das notas na guitarra. Disse ao Jorge Peixinho: “Essa nota [nota si na 2.<sup>a</sup> corda solta] que pensou na corda solta, pode ser realizada com a nota pisada no quinto quadruplo da guitarra na quarta corda, o que produz um som maravilhoso.” Mostrei-lhe também que a nota mi, em apoggiatura na primeira corda solta e tocada logo depois na quarta corda, obtém um timbre especial. (idem)

<sup>78</sup> Halffter Jiménez-Encina, Cristóbal (n. 1930), maestro e compositor espanhol.

A opinião geral dos seus colegas era a de que a guitarra era um instrumento ideal uma vez que “praticamente tudo o que eles pediam podia ser realizado”<sup>79</sup>.

#### 6.4.1. *L'Oiseau-Lyre*

A ideia criativa de J.P. para a sua única obra para guitarra solo era baseada sobre uma espécie de pássaro<sup>80</sup> com uma grande capacidade de imitar sons que o rodeiam. J.L.S. exprime que ficou surpreendido com a obra e com a sua importância e salienta que J.P. possuía “conceção estética e de conhecimento do instrumento excepcional”<sup>81</sup>, bem como um alto nível de exigência em termos de passagem do resultado sonoro imaginado para a notação musical (“[...] não havia a mínima dúvida, a mínima falha, que resultava exactamente como ele queria”)<sup>82</sup>, salientado de que a sua opinião ao ver texto pela primeira vez era de o mesmo ser idiomático e funcional no instrumento. Não houve nenhuma necessidade de modificações do texto original (“A fluidez da obra funciona de uma maneira rigorosamente escrita, mas o resultado deixa uma impressão de um andamento quase aleatório”)<sup>83</sup>. Sobre suas preferências de técnicas de *legato*, J.L.S. indica o seguinte:

*Nessa dimensão, o Jorge Peixinho era altamente rigoroso. Se ele punha um ligado de duas notas, era para ser esse mesmo! Se punha uma ligadura de frase, era uma ligadura de frase. Era muito preciso no resultado sonoro. Eu seguia a minha experiência, o conhecimento do seu estilo e daquilo que ele pretendia, e isso influenciava a escolha se as notas eram interpretadas em várias cordas ou somente numa, num quadruplo da guitarra ou noutra. A poesia do Jorge Peixinho era o guia nessas escolhas. (da já mencionada entrevista)*

Na sua opinião, o registo da guitarra na obra de J.P. foi explorado na íntegra e foi conseguido um efeito do seu alargamento de expressividade e amplitude considerando que a digitação necessária seja de dificuldade acrescida devido à

---

<sup>79</sup> Citado da já mencionada entrevista.

<sup>80</sup> Em inglês: lyrebird.

<sup>81</sup> Da referida entrevista.

<sup>82</sup> Idem.

<sup>83</sup> Idem.

concepção mental e da linguagem contemporânea por ele utilizada. A técnica de mão direita é vista de forma simples. Interpretativamente falando, J.L.S. indica que a maior dificuldade se encontra na “temporalidade da obra entre os seus elementos porque a obra é permanentemente elástica no tempo. Está sempre a oscilar. Conseguir transmitir esse caráter nesta obra é um desafio interpretativo”<sup>84</sup>. O processo de colaboração foi baseado somente num ensaio onde a obra foi interpretada na íntegra e aprovado o resultado da sua sonoridade ao instrumento por parte do compositor (“Ele falou-me exatamente sobre esse problema da dimensão da dialéctica permanente entre a temporalidade e a intemporalidade dos elementos da obra [...]”)<sup>85</sup>. J.L.S. exprime que o texto estava claro antes da sua publicação, se bem que gostava que a edição tivesse sido publicada com a sua digitação.

A técnica composicional de J.P. para guitarra, evidenciada no manuscrito, baseou-se no uso de recursos naturais de guitarra, nomeadamente na abordagem extensiva de cordas soltas (ex.6.4.1.1) (harmonia intemporal de intervalos de quarta) e arpejos com inserção de pequenos excertos cromático-diatónicos realizados em vários modos (natural, *gliss.*) (ex.6.4.1.2), harmónicos naturais e artificiais (o compositor segue a regra de escrita baseada no som produzido na oitava superior à que indicada na partitura) e efeitos (de percussão, *tremolo*, *bending*, *pizz. de Bartók*). A principal característica temática do seu texto é a exploração alargada e irregular do registo da guitarra com criação de duas entidades: arpejos e agrupamentos pequenos em notas curtas e *appoggiaturas*, inseridos principalmente na posição média/aguda do registo (as *appoggiaturas* aparecem em todas as zonas). A sustentação de notas é de duração facultativa com indicação de poucas ligaduras de expressão<sup>86</sup>, que correspondem ao som de *legato* resultante em dois resultados sonoros distintos: som de várias cordas ao mesmo tempo e efeitos de *hammer on* e *pizz. pull off*. (ex.6.4.1.3a e ex.6.4.1.3b). Observa-se o cuidado na definição de direção de dinâmica e definição de caráter *rubato* (grafismos diferentes de hastes). Alguns exemplos são:

---

<sup>84</sup> Idem.

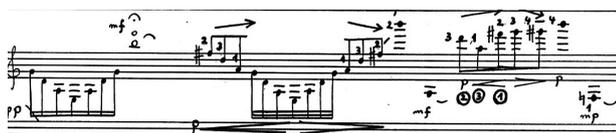
<sup>85</sup> Da referida entrevista.

<sup>86</sup> N.e.: não foram contadas as ligaduras com caligrafia diferente uma vez que correspondem à inserção de digitações (intérprete).

ex.6.4.1.1. (manuscrito de compositor)



ex.6.4.1.2.



ex.6.4.1.3a.

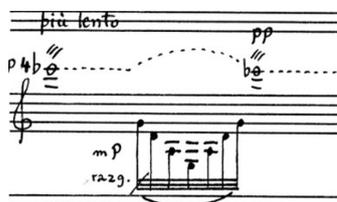


ex.6.4.1.3b.



Foi encontrado um momento de aumento da coordenação e abordagem de duas mão na técnica de guitarra:

ex.6.4.1.4.



- execução contínua de *tremolo* na linha superior em simultâneo com aparecimento de arpejo rápido (*rasg.*) na linha inferior.<sup>87</sup>

Existem duas versões publicadas da obra:

- versão editada na *Coleção XX-XXI* da Musicoteca (MUS 025, de 1996);
- publicação *online* do manuscrito de compositor pelo CIMP (PMIC-JP0061).

Na análise comparativa dos dois textos foi compreendida a intenção de inserção de uma série de cesuras e vários tipos de fermata por parte do editor (A.

<sup>87</sup> N.e.: observa-se que o arpejo seja executado com mão esquerda e aplicando técnica *pizz. pull off* devido a não interromper *tremolo*.

Ferreirinho) de modo a melhor definir sustentação de sonoridades, se bem que essa definição não tenha existido no manuscrito. Não obstante, algumas ilogicidades ficaram por ser esclarecidas:

ex.6.4.1.5.



- definição de escolha de nota em harmónico devido à impossibilidade de realização de todas as notas do acorde dessa forma;

ex.6.4.1.6. (edição Musicoteca)



- a indicação *più mosso* não existe na versão original;

ex.6.4.1.7.



- a única possibilidade de execução das últimas duas notas deste fragmento é na mesma corda (6.<sup>a</sup>), o que modifica a duração de nota *fa*.

A digitação de intérprete não foi inserida na edição publicada enquanto a escolha pessoal de ligaduras tinha sido incluída. Observa-se, de forma geral, um alto grau de cuidado em reproduzir o texto musical com a maioria dos seus elementos de uma forma fidedigna à versão manuscrita.

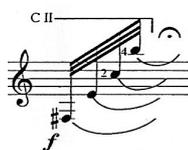
#### 6.4.2. *Ode*

A obra tinha sido entregue completa, embora Clotilde Rosa (C.R.) tivesse pedido várias informações durante o processo composicional (“Perguntava sobre determinados acordes e passagens, se eram possíveis de realizar, ou sobre algo novo que estava a procurar, técnica ou timbricamente, e se isso era possível de

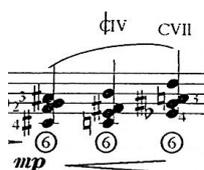
conseguir. Naturalmente, houve algumas coisas que ela teve de modificar”)<sup>88</sup>. Todas as dúvidas foram resolvidas durante a escrita. Os elementos da obra que criaram dificuldade na sua adaptação à guitarra são a sustentação aumentada de notas, nomeadamente blocos harmónicos juntamente com altura de algumas notas, onde foi usada a técnica da transposição e, em caso de não ter funcionado essa possibilidade, sua subsequente eliminação. O esforço técnico-físico é considerado de dificuldade moderada (“A sua dificuldade é psicológica e provém da temporalização religiosa”)<sup>89</sup>. J.L.S. indica que havia poucos *legati a due* detetados na obra, pelo que optou pela ligação de notas na mesma corda bem como pela técnica de *nota por corda*. A digitação da mão esquerda é tida como de moderada dificuldade enquanto da mão direita como simples. O processo de colaboração foi inexistente se bem que tenha sido realizada uma apresentação da obra inteira à compositora, cujo resultado foi aprovado para o concerto de estreia.<sup>90</sup>

Na partitura do CIMP (PMIC-CR0041, editor António Almas), observam-se elementos da escrita de C.R. para guitarra baseados na exploração de dois tipos de efeitos sonoros: comuns (*gliss.*, *pizz. de Bartók*, *tremolo*, efeitos de percussão) e raros (gesticulação, crótalo, copo de cristal, esfregar com unha nas cordas de graves). No entanto, alguns excertos detetam uma elaboração instrumental baseada em conhecimento da técnica da guitarra:

ex.6.4.2.1a.



ex.6.4.2.1b.



ex.6.4.2.1c.



ex.6.4.2.1d.



- acordes elaborados com cuidado em relação à sua exequibilidade;<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Da referida entrevista.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> O concerto de estreia foi realizado no dia 27 de Maio de 1983 no Teatro Municipal São Luiz, em Lisboa.

<sup>91</sup> N.e.: no ex.6.4.2.1b observa-se uma condução de quatro vozes em acordes num espaço curto.

ex.6.4.2.2.



- aplicação de notas em constante troca de cordas<sup>92</sup>. Compreensão posicional da guitarra.

Porém, foram encontrados alguns elementos que necessitam de um esclarecimento para sua execução:

ex.6.4.2.3.



- impossibilidade de execução das notas destes três acordes em seis cordas diferentes sem recorrer ao uso de harmônicos ou encurtamento de uma das respectivas notas;

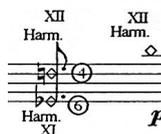
ex.6.4.2.4.



- definição de execução da nota final do *glissando*;

C.R. segue a regra de J.P. na compreensão de harmônicos escritos (som resultante na oitava superior que está escrita). No entanto, foi encontrado um lapso do editor nesse contexto:

ex.6.4.2.5.



- o som correspondente à indicação do editor para a execução destes harmônicos corresponde à mesma oitava da sua escrita.

Observa-se a inclusão de escolha de digitação por parte do editor.

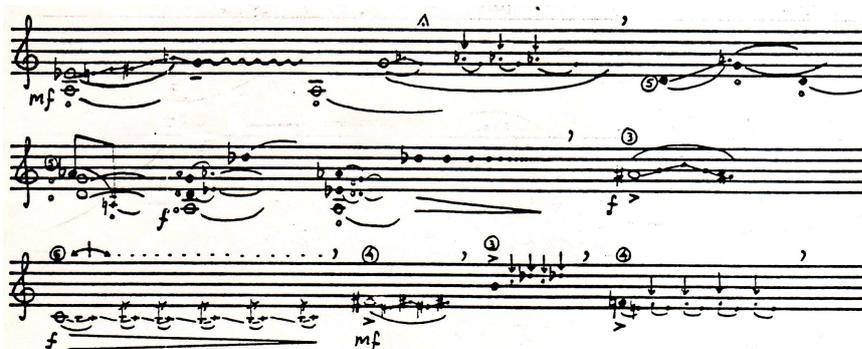
<sup>92</sup> N.e.: salvo alguns casos. Observa-se uma possibilidade de lapso na 6.<sup>a</sup> nota antes do fim deste excerto (possível *sibemol*).

### 6.4.3. Figurações VII

Segundo expresso por J.L.S. na referida entrevista, Filipe Pires (F.P.) tinha adquirido uma guitarra durante o processo composicional de modo a poder experimentar o resultado dos elementos imaginados. A partitura tinha sido entregue completa e a primeira impressão era de que se tratava de uma obra de caráter estrito e rigoroso, embora o seu grau de funcionalidade instrumental seja alto e cuja impertinência instrumental é de elevada dificuldade, refletindo-se posteriormente na sua digitação e execução. A articulação *legato* aparece pontualmente em forma de arpejo, devidamente indicada com ligaduras de expressão. Na opinião de J.L.S., a obra explora as possibilidades instrumentais de guitarra e é alcançável somente a alguns profissionais devido à sua dificuldade técnica.

Não foi encontrada uma publicação desta obra pelo que foi apenas consultada uma cópia do seu manuscrito. Observam-se alguns elementos de compreensão do instrumento por parte de F.P.:

ex.6.4.3.1.



- procura de sons na guitarra (passagem pelos trastos, *glissandi* definidos em direções opostas, uso de *hammer on*). Especificação de cordas na sua escrita;<sup>93</sup>

ex.6.4.3.2.



<sup>93</sup> N.e.: observa-se a confirmação de que uma guitarra tenha sido usada em experiências por parte de compositor.

- conhecimento de paralelismos na técnica do instrumento;

ex.6.4.3.3.



- acordes procurados e construídos pela sua sonoridade proveniente de *string inversion*. Indicação de cordas;

ex.6.4.3.4.



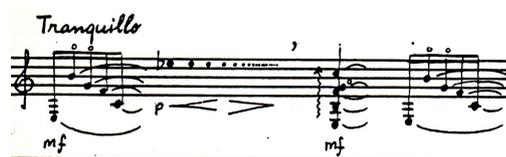
- articulação diferente em três vozes. Conhecimento de condução de vozes à volta de cordas soltas;

ex.6.4.3.5.



- *ostinato* crômático de pequena amplitude na linha inferior. Elaboração métrica do mesmo motivo temático. Inserção de cordas soltas na linha superior;

ex.6.4.3.6.



- escrita latente com indicação de sustentação de notas.<sup>94</sup>

<sup>94</sup> N.e.: foram encontrados vários arpejos na obra cujas notas não podem ser sustentadas na sua íntegra. Nesses casos, F.P. não insere qualquer ligadura, facto determinante para definição da sua articulação como mais curta. Observa-se uma exploração minuciosa de uma maior parte do registo do instrumento.

#### 6.4.4. *Estigma*

A ideia principal da obra<sup>95</sup>, segundo J.L.S., é a abordagem criativa de alto nível de dificuldade técnica, até ao ponto que passe a figurar como seu significado (“Era o instrumento que deixava sua marca [...] o sofrimento que os guitarristas tinham a tocar o seu instrumento”)<sup>96</sup>. Na sua opinião, é difícil conceber abstração nela encontrada (“À primeira leitura, dá impressão que nada tem nexa”)<sup>97</sup>. Não houve necessidade de modificação do texto, contudo, foi necessário abordar elementos técnicos não-convencionais (harmónicos de quarto de tom, *pizzicati* de duas mãos, etc.). É indicado que não existiu nenhum processo de colaboração. J.L.S. exprime que a sua ideia sobre a guitarra era a de um instrumento de produzir os sons por todas as possibilidades técnicas, considerando que as obras mencionadas sejam direcionadas “na procura de novas expressões e de novos elementos característicos através de novas técnicas: exprimir as novas linguagens e expressões do Admirável Mundo Novo e das vanguardas da segunda metade do século XX”.<sup>98</sup>

Conclui-se que as obras dedicadas a J.L.S, representam um contributo valioso para o repertório guitarrístico em Portugal, cuja especificidade estava ligada à procura de sons e novas técnicas do instrumento. Nesse aspeto, o contato permanente com os respetivos compositores foi determinante na condução da sua criatividade, pelo que o processo de colaboração foi essencialmente informativo.

---

<sup>95</sup> Definição: 1. marca infamante feita com ferro em brasa; 2. cicatriz; 3. ferrete; 4. feridas nas mãos, pés e peito, semelhantes às cinco chagas de Cristo crucificado [do gr. *stigma*, *stigmatós*]. (Porto Editora, 2003)

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> Da referida entrevista.

## 6.5. *Suite Op.30* de António Victorino d’Almeida

Reconhece-se um grau considerável de importância desta obra devido ao contexto histórico do repertório português para guitarra solo em que foi criada (1968)<sup>99</sup>. Paulo Vaz de Carvalho<sup>100</sup> (P.V.C.) conta (comunicação pessoal, Fevereiro 25, 2014 e comunicação verbal, Agosto 3, 2014) que António Victorino d’Almeida<sup>101</sup> (A.V.A.) inicialmente escreveu uma suite de três andamentos (*Balada, Estudo e Fantasia*), dedicada à Luise Walker<sup>102</sup>, mas que nos anos oitenta tinha realizado uma segunda versão do *Estudo*<sup>103</sup> e da *Fantasia*<sup>104</sup>. Foi sugerido ao compositor a eliminação de notas e redução de acordes devido à sua textura densa e a uma melhoria de fluência musical, tendo sempre como doutrina a “preservação do texto original como prioridade máxima, excepto quando o resultado seja prejudicialmente seletivo”<sup>105</sup>. Após a inserção das modificações (soluções lógicas para profissionais com pouca experiência), o grau de dificuldade físico-técnica era considerada como moderada (“Fiz grande esforço por respeitar o original. Nunca houve *desfiguração*”)<sup>106</sup>. Relativamente à articulação *legato*, P.V.C. prefere “sublinhar a sensação de fluência ou execução sem atrito técnico”<sup>107</sup> e salienta que a sua escolha pessoal de *ligados* da mão esquerda não é acrescentada ao texto musical, adicionando que o mais frequente seja a execução de notas na mesma corda sem uso de *ligados* embora que, se for entendida na análise do texto musical uma sonoridade mais parecida à do piano, se aplique a técnica de *nota por corda*. A digitação é considerada como de moderada dificuldade e com algumas extensões maiores (“Digitações de dificuldade extrema desencorajam muitos instrumentistas

---

<sup>99</sup> Mesmo ano de composição de *Prelúdio e Baileto* de F.L.G.

<sup>100</sup> Vaz de Carvalho, Paulo (n. 1954), guitarrista português. Professor de guitarra da Universidade de Aveiro desde 1990.

<sup>101</sup> Almeida, António Victorino d’ (n. 1940), maestro, pianista e compositor português.

<sup>102</sup> Walker, Luise (1910-1998), guitarrista austríaca. Foi professora de guitarra na Academia de Música de Viena.

<sup>103</sup> Manuscrito do compositor pertencente a P.V.C..

<sup>104</sup> Somente a segunda versão da *Fantasia* foi publicada pela editora AVA como *Fantasia Op.70*. Publicação dos outros andamentos está em preparação.

<sup>105</sup> Da já mencionada entrevista.

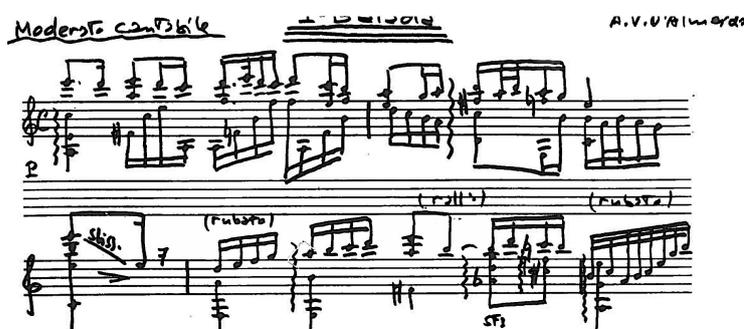
<sup>106</sup> *Idem*.

<sup>107</sup> *Idem*.

não virtuosos mas de alta qualidade artística”)<sup>108</sup>. A obra, segundo P.V.C., supõe uma realização de algumas combinações menos usuais de dedos da mão direita (“Por vezes a necessidade de uma articulação expressiva leva-me a organizar digitações não habituais, mais trabalhosas mas com mais potencialidades para a comunicação de certos *affetti*”)<sup>109</sup>. Na sua opinião, a obra explorou bem as possibilidades do instrumento sem a intenção de explorar a técnica do instrumento, demonstrando capacidade do compositor em aproveitar a especificidade da guitarra. P.V.C. indica que os compositores com os quais colaborou estavam preparados para modificações menores, contribuindo assim para um elevado grau de funcionalidade das obras no processo de adaptação ao instrumento. (“Tentei ajustar alternativas [extraídas da mente dos compositores] de modo a que as peças fossem acessíveis a todos os guitarristas profissionais, não só aos de topo técnico”)<sup>110</sup>. Foi realizada uma sessão de conjunto com o compositor cuja metodologia tinha sido baseada na demonstração e correção de fragmentos (exceto *Fantasia*) com a consequente conclusão de não ter havido impedimentos na adaptação dos pensamentos originais do compositor ao instrumento, que é considerado como aberto para o compromisso e acessível.

Para melhor compreender a problemática de escrita de A.V.A na obra e posterior adaptação na guitarra, foi consultado o manuscrito da 1.<sup>a</sup> versão da *Balada* e do *Estudo* bem como a 2.<sup>a</sup> versão de *Fantasia*, detetando alguns elementos na sua abordagem do instrumento:

ex.6.5.1. (*Balada*)



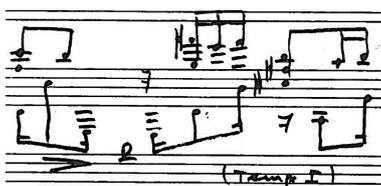
<sup>108</sup> Da referida entrevista.

<sup>109</sup> Idem.

<sup>110</sup> Idem.

- escrita livre e de grande amplitude no registo<sup>111</sup>. Movimento contrário rápido de duas linhas e movimentação inserida em todas as zonas do espaço harmónico, o que não corresponde à velocidade e carácter requeridos. Pouco aproveitamento de cordas soltas. Textura aberta de acordes. Observa-se a impossibilidade de executar o 1.º acorde da obra na forma originalmente pensada sem recorrer ao uso de harmónicos;

ex.6.5.2a. (*Balada*)



ex.6.5.2b. (*Estudo*)



- dois fragmentos de separação extrema de linhas em movimento contrário. Enquanto no exemplo a) existe uma abordagem de cordas soltas, no exemplo b) (3.º *tempo*) esse mesmo movimento contrário diatónico produz o acorde (*si-la-sol*) de extrema dificuldade<sup>112</sup> na sua produção;

ex.6.5.3. (*Balada*)

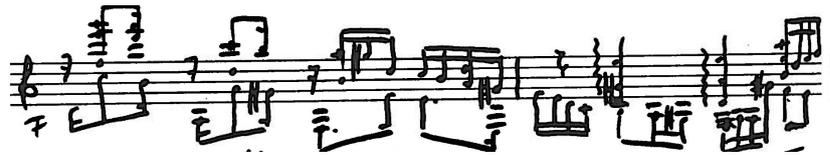


- movimentação de linhas (em simultâneo nalguns momentos) no espaço de registo mais curto e conseqüente maior probabilidade de execução;

<sup>111</sup> N.e.: compreendem-se vários elementos (textura aberta, amplitude de movimentação de vozes, movimento contrário em simultâneo, etc.) que tinham sido obtidos ao piano durante o processo composicional.

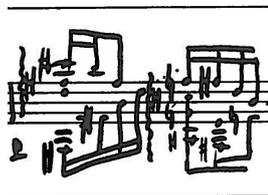
<sup>112</sup> N.e.: impossível para maioria dos profissionais.

ex.6.5.4.



- descida de material temático explorando todo o registo do braço da guitarra. Observa-se o uso de saltos de registo característicos da escrita para piano. Existe possibilidade de execução que corresponde à velocidade de movimento exceto no caso do 1.º acorde;

ex.6.5.5.



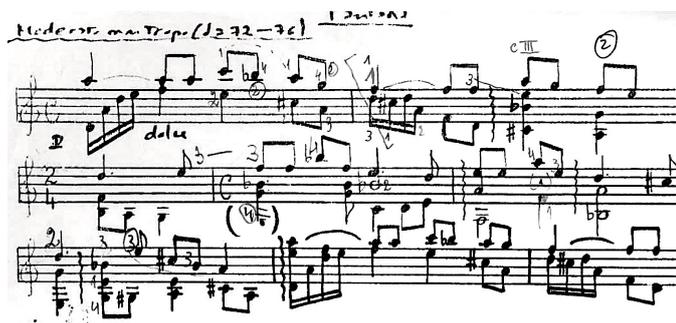
- separação de vozes (1.º acorde) demasiado grande para um instrumento como a guitarra sem possibilidade de recurso a cordas soltas;

ex.6.5.6.



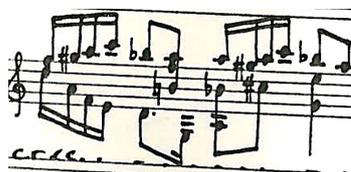
- grande número de elementos que impossibilitam um fluxo natural do discurso musical na sua forma original, realizado num instrumento como a guitarra. Observa-se a impossibilidade de execução do 1.º acorde;

ex.6.5.7. (*Fantasia*, 2.<sup>a</sup> versão)



- escrita consideravelmente reduzida na textura e na condução horizontal de vozes em amplitude grande;

ex.6.5.8.



- movimento contrário de duas vozes num espaço intervalar de terceira até décima (1.<sup>o</sup> tempo) como exequibilidade de menor dificuldade bem como leitura do respetivo fragmento na totalidade.

Compreende-se que na leitura da obra na sua versão original, existe uma escrita concebida com liberdade de condução de vozes em movimentação ampla e exploração livre do registo. É uma componente real e intencional da parte do compositor que poderá ser preservada somente se a obra for instrumentada de forma diferente<sup>113</sup>. No entanto, outra possibilidade seria organizar a estrutura da obra de uma forma diferente, com os objetivos principais direcionados para uma maior ênfase no caráter e velocidade da obra (fluxo e discurso musical) preservando, ao mesmo tempo, a componente contrapontística de movimentação de linhas horizontais ao aplicar a sua versão latente, desenhada de uma forma composicionalmente lógica e organizada. Para esse efeito, recomenda-se o processo de colaboração integrativa com o compositor na reestruturação da obra.

<sup>113</sup> N.e.: uma sugestão seria fazer uma instrumentação para duas guitarras ou para um instrumento melódico com guitarra.

## 6.6. *Prelúdio* de Carlos Gomes<sup>114</sup>

Na análise comparativa das duas versões desta obra<sup>115</sup> (cópia de manuscrito do compositor e edição/arranjo de José Mesquita Lopes)<sup>116</sup> foram encontrados os seguintes elementos abordados no processo editorial, bem como alguns sinais de conhecimento instrumental por parte do compositor:

ex.6.6.1a. (manuscrito)

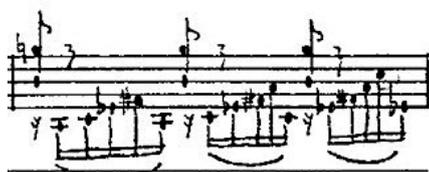


ex.6.6.1b. (edição)



- a figuração inicial foi modificada nos compassos n.ºs 1, 2 e 3 (no comp. n.º 1, a nota *sol* da linha superior foi substituída pela nota *mi* no 1.º tempo) devido à realização de todas as notas em cordas diferentes. No último tempo do compasso n.º 1 foram eliminadas as notas *si* e *fa#* (substituídas pelas notas *la* e *mi*) da linha superior, bem como transposta a nota *mi* para a oitava inferior;

ex.6.6.2a.



ex.6.6.2b.



- no momento de passagem da figuração imitativa exposta no compasso n.º 1 (ex.6.6.1a) para a linha inferior (comp. n.º 4), foi modificada a

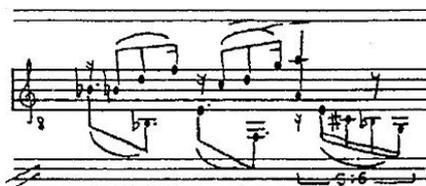
<sup>114</sup> Gomes, Carlos (n. 1967), compositor português.

<sup>115</sup> Sem publicação.

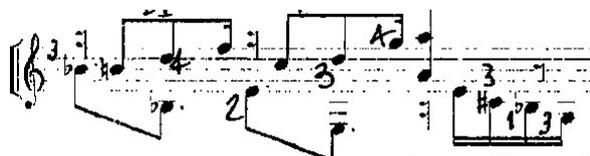
<sup>116</sup> Comunicação pessoal, Julho 31, 2014.

composição do motivo e da sua natureza figurativa, perdendo-se assim a sua individualidade e integridade melódica e linear;

ex.6.6.3a.



ex.6.6.3b.



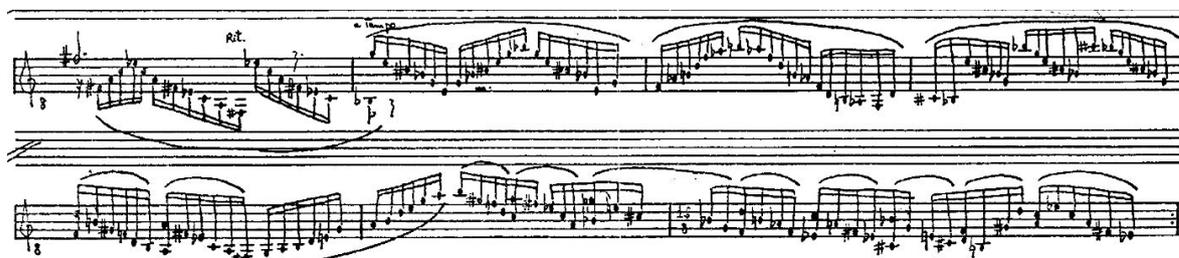
- a nota *fa* da linha inferior (comp. n.º 9) foi substituída pela nota *mi*;

ex.6.6.4. (manuscrito)



- compreensão de *string inversion* devido à possibilidade de realização de todas as notas da linha superior na 4.ª corda durante a figuração em cordas próximas;

ex.6.6.5.a.



ex.6.6.5b. (edição)

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff is the vocal line, marked with '1', '2', '1', '2', '4', '1', '3', and '2' above it, and includes the markings 'rit.' and 'a tempo'. The second staff is labeled 'BVI' and contains a sequence of notes with a '4' above the first measure. The third staff is also labeled 'BVI' and features a complex sequence of notes with various fingerings indicated below, such as '1 3 0 1', '4 1 3 0', '2 3 0 2', '2 0 2 0', '2 1 2 1', '4 1 3 4', '4 1-12', and '3 0 2'. The fourth staff is in 8/8 time and contains a sequence of notes with fingerings like '4', '1 7', '3 0 2', '3 4 1', '4', '1 4', and '2 1'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- arpejos significativamente alterados nas componentes de métrica e estrutura formal (devido ao posicionamento de notas e à sua realização em cordas diferentes). Observa-se aparecimento de notas repetidas (comp. n.º 15, 2.<sup>a</sup> linha deste excerto). Eliminação de intervalos harmônicos (notas de voz de baixo, comp. n.ºs 18 e 19, últimos dois compassos deste excerto).

O modelo de edição utilizado por Mesquita Lopes nesta obra, foi baseado na classificação do termo *arranjo* (por oposição a edição), pelo que, não sendo possível determinar as características dos mecanismos utilizados no processo de modificação do texto musical, este terá que ser identificado como *arranjo* em si.

## 6.7. *Album de Colien*

Uma iniciativa que resultou numa importante contribuição de obras portuguesas para guitarra solo veio da parte de Cecilia Colien Honegger<sup>117</sup> (C.C.H.) e da sua edição em formato de coleção dedicada a breves obras contemporâneas de compositores ibéricos baseadas em poesia feminina medieval japonesa sob o nome *Album de Colien*<sup>118</sup>. Os compositores portugueses<sup>119</sup> sem base técnica e prática de guitarra que criaram as obras<sup>120</sup> para este projeto são:

- António Pinho Vargas<sup>121</sup> (*La Luna*);
- Filipe Pires (*Dissimulación*);
- Alexandre Delgado<sup>122</sup> (*Quién me Libra...*);
- Virgílio Melo<sup>123</sup> (*Perdendosi*).

Sobre o projeto (*Album de Colien*, p.11) C.C.H. indica que o livro foi concebido com fins pedagógicos oferecendo a oportunidade a alunos (de nível médio e superior) de terem contato com a música contemporânea de hoje em dia, acessível e educacional. A sua condição explícita no processo criativo era a de que as obras fossem de curta duração sem abordagem notória de elementos técnicos de instrumento e que a identidade de estilo de cada compositor fosse reconhecível na sua linguagem.

Na leitura das mencionadas obras detetam-se alguns elementos de abordagem do instrumento dos respetivos compositores, bem como alguns elementos que mereciam um esclarecimento adicional do texto musical:

---

<sup>117</sup> Tange Honegger, Cecilia Colien (n. 1948).

<sup>118</sup> Ediciones Cecilia Colien Honegger, Espanha, 1998.

<sup>119</sup> N.e.: curiosamente, três destes compositores fizeram a sua primeira obra para guitarra (e única, em caso do A.P.V. e V.M.).

<sup>120</sup> Compostas em 1996.

<sup>121</sup> Pinho Vargas, António (n. 1951), compositor e ensaísta, professor na Escola Superior de Música de Lisboa.

<sup>122</sup> Delgado, Alexandre (n. 1965), violinista e compositor.

<sup>123</sup> Melo, Virgílio (n. 1961), musicógrafo e compositor, professor na Universidade de Aveiro.

ex.6.7.1. (*La Luna*)

The musical score for ex.6.7.1. (*La Luna*) is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 60. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-6) features a melodic line with notes of varying durations and dynamics: *f*, *p*, *mf*, and *mp*. The second system (measures 7-12) includes a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *f*, and *mf*, and a bass line with dynamics *mp* and *mf*. The third system (measures 13-18) shows a melodic line with dynamics *p*, *pp*, and *p*, and a bass line with dynamics *pp* and *mp*. Performance markings include *rit. molto*, *accel.*, and *rit.*. Fingerings and articulation are indicated with circled numbers and slurs.

- linha melódica desenvolvida que contém notas de sustentação longa. Aparecimento de acordes contendo notas graves de *pedal* em simultâneo com cromatismos curtos. Sem indicação de articulação (ligaduras de expressão);

ex.6.7.2.

The musical score for ex.6.7.2. is written in 4/4 time and consists of two systems. The first system (measures 26-31) is marked *metallico* and features a melodic line with notes of varying durations and dynamics. The second system (measures 32-36) is marked *quasi glissando* and features a melodic line with notes of varying durations and dynamics. Performance markings include *metallico* and *quasi glissando*.

- *ostinato* em cordas soltas interiores com inserção de material na linha superior. Observa-se um conflito na sustentação da nota *sol* de *ostinato* (comp. n.ºs 32, 34 e 36) devido à realização do motivo melódico, por indicação de digitação, na mesma corda.<sup>124</sup>

ex.6.7.3.

The musical score for ex.6.7.3. is written in 4/4 time and consists of one system (measures 55-60). It features a melodic line with notes of varying durations and dynamics: *mf*, *sf*, *sf*, and *mf*. Performance markings include *mf* and *sf*.

<sup>124</sup> N.e.: para preservar sustentação de notas em cordas soltas, recomenda-se *string inversion* (execução de motivo na 5.<sup>a</sup> corda).

- linha melódica ornamentada no baixo. Observa-se um intervalo (*appoggiatura*) melódico de quarta perfeita<sup>125</sup> (comp. n.º 58);

ex.6.7.4. (*Dissimulación*)

- escrita principalmente latente e de livre movimentação, explorando vários timbres e possibilidades de *legato* (*hammer on*, *pizz. pull off*, *gliss.* e arpejos com notas em cordas diferentes indicados com ligadura);

ex.6.7.5.

- desenvolvimento da linha superior (velocidade rápida) com indicação livre de sustentação de notas na linha inferior. Transformação da componente métrica e rítmica do material usado. Conhecimento de *string inversion* (1.º acorde do comp. n.º 28).

Na entrevista com Alexandre Delgado (A.D.), (comunicação pessoal, Maio 16, 2014) o próprio indica que a ideia da obra surgiu ao experimentar, na prática,

<sup>125</sup> N.e.: devido a caráter pedagógico da obra, uma melhor solução para sua execução seria aplicação de *glissando*.

elementos composicionais no instrumento, não precisando de informações adicionais uma vez que a obra era concebida para um grau menos avançado. A sua opinião sobre a guitarra era de ser “um instrumento com um certo encanto mas que pelas suas peculiaridades vive num mundo um pouco à parte dos outros instrumentos”<sup>126</sup>. Durante o processo criativo, estava completamente seguro sobre a realização da matéria salientando que nenhum dos elementos musicais lhe tenha criado dificuldade na visualização da música no instrumento e indicando as componentes rítmica e intervalar como prioritárias, bem como a preocupação de idiomatismo dos motivos temáticos escolhidos. Sobre o interesse que surgiu durante o processo composicional, A.D. exprime que se baseia em “reais possibilidades polifónicas e contrapontísticas do instrumentista, que sejam exequíveis e eficazes sem exigir um virtuosismo transcendental do intérprete”<sup>127</sup>. A digitação foi pensada e entendida ao usar somente duas únicas cordas para a execução de obra (ex.6.7.6) devido à sua ideia concetual. O processo de colaboração foi inexistente dado à especificidade do projeto, se bem que a sua opinião sobre alterações de texto musical e interpretação seja a seguinte:

*Desconheço eventuais alterações do texto propriamente dito e não seria muito receptivo a elas. Liberdade interpretativa é outra coisa: aprecio que o intérprete tenha uma leitura pessoal, mas costumo ser bastante preciso na notação e espero que o intérprete seja o mais rigoroso possível ao segui-la. Eventuais alterações dar-se-iam antes de entregar a obra final, consultando algum instrumentista. (da referida entrevista)*

ex.6.7.6 (Quién me Libra...)

QUIÉN ME LIBRA...  
ESTUDO PARA DUAS CORDAS

ALEXANDRE DELGADO

<sup>126</sup> Da referida entrevista.

<sup>127</sup> Idem.

A.D. indica que o nível de clareza do texto estava satisfatório antes da publicação da obra e que a sua preferência seja a de inserção de instruções e indicações precisas e detalhadas em número necessário na partitura.

No ex.6.7.6 pode observar-se uma abordagem instrumental da guitarra baseada no conhecimento de instrumentos de corda friccionada, manifestando-se em especificação de articulação, conhecimento posicional de localização de notas, bem como a sua digitação em posições normais (quatro dedos correspondentes a quatro espaços) e indicação de cordas para sua realização. No entanto, foram detetadas algumas situações que requerem um esclarecimento do texto musical:

ex.6.7.7.



- o segundo compasso deste fragmento (comp. n.º 8) é demasiado agudo para ser realizado na 6.<sup>a</sup> corda;<sup>128</sup>

ex.6.7.8.



- significado do número romano (V) uma vez que a indicação seja de execução da nota na 5.<sup>a</sup> corda;<sup>129</sup>

ex.6.7.9.



- a digitação sugerida neste excerto indica a técnica de *string inversion*, embora não tenha sido usada uma ligadura de expressão;

<sup>128</sup> N.e.: a indicação posterior da 6.<sup>a</sup> corda (comp. n.º 9) pode dar a entender que falte a indicação de 5.<sup>a</sup> corda no compasso n.º8.

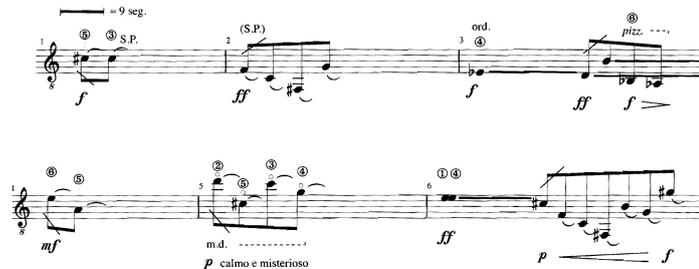
<sup>129</sup> N.e.: está em falta na partitura alguma indicação de modo a poder resolver o conflito.

ex.6.7.10.



- resolução da indicação do número romano.

ex.6.7.11. (*Perdendosi*)



- sustentação de notas devido à técnica *nota por corda*. Escrita de harmônicos na sua altura real. Observam-se dois casos (comp. n.ºs 1 e n.º 6) de necessidade de esclarecimento de indicação de cordas devido à sua impossibilidade de execução deste modo;

ex.6.7.12a.

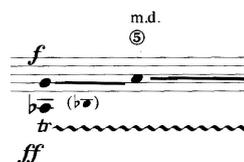


ex.6.7.12b.



- composição de acordes realizada com cuidado em relação à sua realização instrumental. Inserção de cordas soltas. No ex.6.6.12b encontra-se um caso peculiar de combinação melódico-acórdica (a nota *fa#* do acorde é realizada em *portamento/glissando* e pode não ser produzida com a mão direita, enquanto as restantes notas são executadas em simultâneo com a sua produção no trasto da guitarra);

ex.6.7.13.



- uso complementar de duas mãos (realização de trilo na linha inferior em simultâneo com o aparecimento de outras notas na linha superior).

## 6.8. *El Fara* de Helder Gonçalves

A única obra para guitarra de Helder Gonçalves<sup>130</sup> (H.G.) é uma suite de quatro andamentos<sup>131</sup> (2003), composta por iniciativa de Pedro Rufino<sup>132</sup> (P.R.). Na sua entrevista<sup>133</sup>, H.G. indica que um dos objetivos do projeto era o enriquecimento do repertório português para guitarra solo. As ideias criativas foram formadas durante o processo composicional se bem que uma parte do material do 2.º andamento tenha sido escrita previamente para um ensemble instrumental. Algum conhecimento teórico do instrumento foi utilizado na criação de passagens distintas e, caso houvesse incertezas acerca de exequibilidade do material (em particular no 3.º and.), foi contactado intérprete (“[...] mantenho [a opinião] de que não é fácil escrever para guitarra [...]”)<sup>134</sup>. Foram realizadas conversações prévias sobre a forma cíclica da obra. Uma vez construído o 1.º andamento, foi realizada uma sessão de conjunto onde algumas modificações do texto musical foram acordadas (“Creio que as alterações sugeridas pelo guitarrista ainda durante o refinamento da composição são bastante exaustivas e a obra não deixa margem para *intervenções de alteração* que realmente mereçam esse nome”)<sup>135</sup>. Durante a composição dos novos andamentos, foi solicitada a informação sobre a execução do material. No processo de escrita, H.G. exprime que sentia liberdade nas suas decisões criativas em relação à técnica do instrumento, imaginando posições e experimentando sonoridades “pisando as cordas em posições *abstractamente* aproximadas”<sup>136</sup>. Polifonia e condução de vozes são indicados como elementos musicais que criaram mais dificuldade na criação de música para guitarra. No entanto, harmonia, localização de notas, articulação e fraseado são dadas como de média dificuldade. O carácter de cada andamento é apontado como sua prioridade na escrita enquanto a exploração

---

<sup>130</sup> Gonçalves, Helder Filipe (n. 1976), professor na ESART em Castelo Branco desde 2010.

<sup>131</sup> O 4.º andamento é composto por quatro versões distintas (excertos dos primeiros dois andamentos), ficando a escolha *ad libitum* de uma delas.

<sup>132</sup> Rufino Mendes Toucinho, Pedro José (n. 1971), guitarrista português.

<sup>133</sup> Comunicação pessoal, Julho 29, 2014.

<sup>134</sup> Da já mencionada entrevista.

<sup>135</sup> *Idem*.

<sup>136</sup> *Idem*.

tímbrica do instrumento foi aumentada durante o processo de descobrimento do mesmo. O processo de colaboração (ensaio mencionado) baseou-se em demonstração de excertos e não houve impedimentos estéticos e estruturais para a aceitação das sugestões de alteração do texto musical indicadas por parte de P.R, se bem que tenha ficado indicada a seguinte informação:

*Por vezes as sugestões obrigavam a uma revisão dos critérios composicionais e a sugestão dada pelo guitarrista não era aceite tal qual e eu explicava porquê, havendo depois uma investigação minha de como bem fazer coincidir a técnica de composição com as possibilidades técnicas. (da referida entrevista)*

Como elemento que maior grau de dificuldade criou na adaptação das suas ideias ao instrumento, é apontada a exequibilidade de passagens rápidas e sonoras com maior densidade de cordas (“Algumas [...] talvez soem mais vazias, menos densas ou menos expressivas em guitarras menos boas”)<sup>137</sup>, enquanto secções com maior densidade de textura são dadas como a componente surpreendente no resultado sonoro. O intérprete é considerado como um instrumentista concentrado na sua arte instrumental embora respeite o texto original. Quanto à clareza do texto musical, a sua preferência é de indicações precisas e detalhadas em número necessário. H.G. salienta que o processo de colaboração foi produtor:

*Mas numa nova peça teria que existir maior coordenação, pois gostaria de explorar ainda mais as possibilidades da guitarra. Só com mais interação isso seria possível, pois não domino o suficiente para sozinho conseguir dar andamento às minhas ideias musicais. (idem)*

A obra foi publicada *online* pelo MIC Portugal (PMIC-HG0007). Durante a sua leitura, foram detetados alguns elementos de abordagem instrumental por parte do compositor, bem como elementos por esclarecer:

---

<sup>137</sup> Idem.

ex.6.8.1. (Decidido)

Musical score for ex.6.8.1. (Decidido) in 6/8 time. The score consists of four staves of music. The first staff starts at measure 7 with a *mf* dynamic. The second staff starts at measure 13 with a *p* dynamic. The third staff starts at measure 18 with a *f* dynamic. The fourth staff starts at measure 23 with a *f* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. There are slurs and accents throughout the piece.

- *ostinato* metricamente e ritmicamente transformado na linha inferior. Linha melódica de grande amplitude composta por notas sustentadas. Definição de sustentação de notas no acorde inicial. Indefinição de oitava na escrita de harmônicos. Uso amplo do registro;

ex.6.8.2.

Musical score for ex.6.8.2. in 6/8 time. The score starts at measure 29. It features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The first staff has a *mf* dynamic. The second staff has a *mp* dynamic. The third staff starts at measure 33. The music includes slurs and accents.

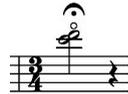
- separação extrema de linhas em aparecimento separado. Expansão de intervalo de quarta em movimento contrário com inserção de voz interior (comp n.º 33);

ex.6.8.3.

Musical score for ex.6.8.3. in 6/8 time. The score starts at measure 48. It features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The first staff has a *mf* dynamic. The second staff has a *f* dynamic. The music includes slurs and accents.

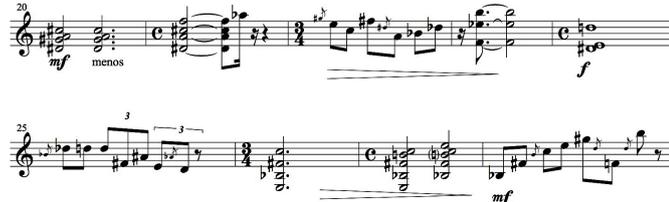
- escrita latente de combinação de elementos de percussão com notas reais inseridas em posições baixas no instrumento;

ex.6.8.4.



- necessidade de esclarecimento de harmônicos;

ex.6.8.5. (*Calmo*)



- acordes elaborados em função de desenvolvimento harmônico sem indícios de paralelismos ou posicionalismos guitarrísticos;

ex.6.8.6.



- separação de notas em acordes densos (2.º acorde);

ex.6.8.7. (*Ansioso*)



- técnica complementar de mão em uso simultâneo de *tremolo* com figuração. Indicação de separação de dinâmica em duas linhas. Esclarecimento necessário acerca da altura do harmônico;

ex.6.8.8.



- aplicação simultânea de *tremolo* em percussão de ruído agudo juntamente com execução de notas de escala por *hammer on* da mão esquerda;

O processo de colaboração na criação de *El Fara*, de H.G., baseou-se no modelo complementar, verificando-se contudo, uma igualdade de elementos.

## 6.9. *Mirror 2* de Ângela Lopes

Um contributo importante dos últimos anos pela aplicação de técnicas composicionais na exploração da guitarra veio por parte de Ângela Lopes<sup>138</sup> (A.L.), que conta na sua entrevista<sup>139</sup> que a iniciativa para a criação (2005) foi lançada por Augusto Pacheco<sup>140</sup>, um desafio que viu como uma boa oportunidade para colaboração com um intérprete na sua primeira abordagem à escrita para guitarra em geral. A consciência da peculiaridade de escrita estava presente enquanto as soluções para a problemática de natureza técnica do instrumento existente durante o processo foram encontradas consultando o intérprete (“Lembro-me de conversarmos sobre alguns dos acordes, sobre a melhor posição guitarrística para serem escritos e também sobre algumas ressonâncias de harmonias que não estavam a soar da maneira imaginada e que sofreram alterações após o encontro”)<sup>141</sup>, consultar livros de organologia ou colegas compositores com maior experiência (informações diretas de Cândido Lima) bem como realizar o seu próprio estudo de elementos técnicos do instrumento. Informação adicional tinha sido recolhida em recitais e gravações. Não foi realizada qualquer influência prévia em forma de conversação sobre a forma e características da obra. A sua opinião sobre a guitarra era a de que se tratasse de um instrumento com potencial na maioria dos elementos musicais e sobre o qual é possível “encontrar novos sons, novos efeitos e explorar todo um mundo de ressonâncias”<sup>142</sup>. A.L. exprime que não estava com receio ao escrever primeiras notas para guitarra:

*Havia um controlo imperioso em tudo o que escrevia e sabia que seriam algumas mudanças sobretudo para melhorar posições, sonoridades, ressonâncias ou registos, etc. Foram diminutas as alterações por impossibilidades de execução. (...) A música em si era interessante (o texto musical), ou a essência musical, e, acontecesse o que*

---

<sup>138</sup> Lopes, Ângela (n. 1972), pianista e compositora portuguesa.

<sup>139</sup> Comunicação pessoal, Agosto 2, 2014.

<sup>140</sup> Moreira Pacheco, Augusto Domingos (n. 1970), guitarrista português.

<sup>141</sup> Idem.

<sup>142</sup> Da referida entrevista.

*acontecesse, há à partida uma garantia que nos afirma ou afiança a qualidade da obra que escrevemos. (da já mencionada entrevista)*

A visualização do resultado sonoro e a sua definição na técnica do instrumento, de forma geral, é considerada como problema habitual para os compositores, e requer compreensão absoluta do instrumento. No processo de *Mirror 2* o sistema foi “cognitivo conceptual, a compreensão pelo saber através de que lemos do que ouvimos, do que dialogamos, do que vemos”<sup>143</sup> se bem que houvesse uma parte de abordagem empírica, realizada através do contato com o intérprete. (“Se pensava na posição das notas no instrumento? Sim, sempre e em função das cordas soltas da guitarra”)<sup>144</sup>. A.L. aponta para a localização e sustentação de notas, bem como harmonia (“[...] acordes que me pareciam possíveis e que foram alterados – pelo menos não eram possíveis para este intérprete em particular [...]”)<sup>145</sup> e duração de ressonâncias, como elementos mais problemáticos no processo composicional. Não houve uma hierarquia de prioridades de elementos no processo composicional mas sim a intenção de elaborar a definição de material temático no espaço e tempo, timbre, articulação, sua justaposição na obra, agógica, velocidade e orquestração. As componentes harmónica e tímbrica são dadas como áreas que captaram a sua atenção durante a escrita:

*Muito do mundo harmónico que construo é deduzido a partir de modos ou séries fixas à partida e seduz-me a partir dos(as) mesmos(as) deduzir sempre novos mundos, criando modulações harmónicas, próximas ou afastadas, contínuas ou descontínuas, com muitos ou quase nenhum elemento de ligação entre cores diferentes ou contrastantes, transformações de cores geradas a partir do(s) mesmo(s) elemento(s), deduções contínuas ou de ruptura, na busca constante de novas cores e de novas sonoridades na guitarra. (da referida entrevista)*

A digitação não foi pensada no processo, tendo sido deixada ao cuidado do intérprete. Sobre a sua opinião acerca de modificações profundas do texto musical, A.L. salienta que não podia aceitar a sua realização uma vez que não se tratava de

---

<sup>143</sup> Da referida entrevista.

<sup>144</sup> Idem.

<sup>145</sup> Idem.

um tipo de obra onde isso fosse realizável alcançando certos critérios estéticos. Porém, em casos de inexecuibilidade, as alterações são consideradas como aceitáveis e colocadas nas seguintes categorias: nova distribuição de um acorde devido a digitação, modificação de registos devido a melhoria do resultado sonoro, execução de efeitos sonoros de forma diferente por causa de impossibilidade do efeito previsto e alteração de dinâmica devido à sua adaptação ao instrumento.

O processo de colaboração posterior à conclusão da obra foi existente e consistiu em três ensaios de conjunto e não existiam propostas de alterações significativas que pudessem criar conflito de critérios (“[...] alterar notas, ritmos, durações, desenhos melódico e melódico-contrapontistas, harmonias, etc.”)<sup>146</sup>. No entanto, as alterações de posição de acordes e registos, bem como a eliminação de alguns tons para facilitar a execução foram justificados pelo intérprete e aceites pela compositora. A.L. sublinha a adaptação do seu pensamento harmónico à guitarra e técnica guitarrística, bem como a visualização da ressonância natural e artificial e seu resultado na adaptação ao instrumento como elementos com mais dificuldade na transmissão dos seus pensamentos composicionais, e aponta técnica de *tremolo* (ex.6.9.1) como um aspeto técnico de conflito (“Trata-se de uma passagem mais ou menos longa em trémulos [comp. de n.º 51 a 63] passagem talvez pouco guitarrística [houve algumas dificuldades de execução deste sítio] mas que a autora quis manter por achar que a ideia original se justificava”).<sup>147</sup>

ex.6.9.1. (*Mirror 2*)

Relativamente ao resultado da adaptação da sua visão musical à guitarra, A.L. indica que não houve desilusões profundas embora a sua intenção fosse a de

<sup>146</sup> Da referida entrevista.

<sup>147</sup> Idem.

que obra estivesse “mais presente, música menos entrecortada (culpa da compositora ou do intérprete?)”<sup>148</sup>. Porém, a obra transmite um caráter expressivo amplo demonstrando uma exploração de técnicas guitarrísticas. É salientado que todos os detalhes elaborados em ensaios foram inseridos antes do concerto de estreia<sup>149</sup> e esclarecido o texto, sobre qual A.L. exprime que sentiu que o seu estilo “vive nesta peça” (“[...] eu sim, reconheci-me”)<sup>150</sup>. O grau de clareza do texto antes da publicação é considerado como satisfatório e a compositora demonstra a sua preferência por instruções precisas em número necessário. O intérprete é classificado como alguém que respeita fielmente o texto acessível para o compromisso no processo de colaboração, o qual foi considerado como positivo (“[...] houve entreaajuda, sugestões parte a parte, diálogo frutífero, entendimento, sensibilidade mútua para cada questão levantada, cedência também parte a parte, troca de conhecimentos e trabalho em harmonia”)<sup>151</sup>. A experiência de escrever a primeira obra para guitarra solo é indicada como um desafio, considerando, por outro lado, que a sua linguagem e estilo composicionais se mantiveram fiéis na música para um instrumento distinto, da mesma forma como que para qualquer outro instrumento. Sobre se a sua opinião sobre a guitarra se tinha alterado no processo, A.L. exprime o seguinte:

*Acho que não, nada mudou, apenas aprendi mais sobre o instrumento. Hoje se escrevesse uma nova obra para guitarra a vantagem é que teria um maior número de conhecimentos, um reservatório maior de técnicas guitarrísticas, e talvez pudesse abordar o instrumento e a obra de uma outra forma, com maior confiança, explorando outras novas técnicas, outras formas de tirar partido tímbrico deste instrumento, de construir outros novos sons. (da referida entrevista)*

A obra foi publicada *online* pelo MIC (Portugal, PMIC-AL0018). Uma primeira impressão do texto musical é a de que não tenha elementos de idiomatismos básicos e simplicidades da guitarra, e de que a abordagem de cordas soltas seja realizada com um maior cuidado devido a não entrar na obviedade da sua

---

<sup>148</sup> Da já mencionada entrevista.

<sup>149</sup> O concerto de estreia foi realizado no dia 19 de Maio de 2007 no Museu Alberto Sampaio em Guimarães.

<sup>150</sup> Idem.

<sup>151</sup> Idem.

ressonância na *scordatura* comum. O resultado é um texto onde a técnica guitarrística está bem intrínseca em elementos composicionais sem nunca ser protagonista. Ao longo da leitura, compreende-se que o instrumento é explorado de forma bem-sucedida, demonstrando a sua considerável capacidade de expressividade e narração se bem que a dificuldade seja elevada, devido ao alargamento do registo com um conseqüente aumento de textura e densidade acórdica, escrita sem fundos tonais e sem possibilidade de exploração mais acentuada de cordas soltas e, por conseguinte, condução de vozes e movimento contrário bem desenvolvido (sem entrar em impossibilidades). Os elementos que suscitam um maior cuidado (ditações bem elaboradas e esforço técnico adicional em casos de maior dificuldade) são a articulação *legato* e o fraseado longo e desenvolvido (não-guitarrístico). Repara-se o facto de que a influência do intérprete no texto musical e na sua composição não seja marcante nem facilmente detetável, o que contribui para uma maior preservação da visão original da compositora e das suas intenções. Observam-se alguns elementos de abordagem instrumental bem como detalhes encontrados que necessitam de um maior esclarecimento:

ex.6.9.2.

- abordagem da técnica de *tremolo* em simultâneo com notas sustentadas<sup>152</sup>. Aparecimento de cruzamento de vozes. Amplitude de registo em curto intervalo de espaço e tempo. Observam-se acordes cromaticamente paralelos com uma separação considerável de voz superior, evidenciando compreensão de execução de notas na mesma posição na guitarra. Frases em sequência cromaticamente paralela. Aplicação de ligaduras de expressão;

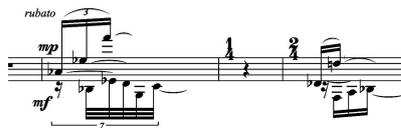
<sup>152</sup> N.e.: observa-se necessidade de dobragem de notas de maior sustentação (comp. n.ºs 9 e 10 bem como n.ºs 15 e 16) de modo a poder obter um maior efeito de prolongação das respetivas notas.

ex.6.9.3.



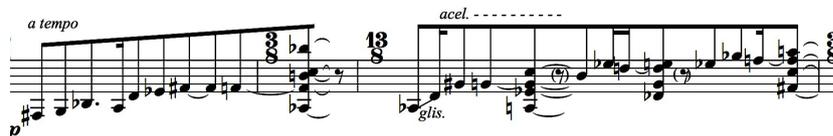
- inserção de paralelismos não evidentes pela sonoridade obtida. Aparecimento de arpejos de *nota por corda* e indicação da sua articulação/sustentação;

ex.6.9.4.



- a indicação de ligaduras de sustentação (em ambos os casos deste excerto) não é exequível para uma maioria de profissionais devido à extrema dificuldade físico-técnica necessária para sua realização (um possível caso para as técnicas ocasionais como uso de polegar da m.esq. na técnica de regulamento da altura de notas);

ex.6.9.5.



- inserção de linha melódica<sup>153</sup> ascendente com aparecimento de um acorde à volta da nota melódica sustentada. Escrita latente. Momento de forte narração poética na obra;

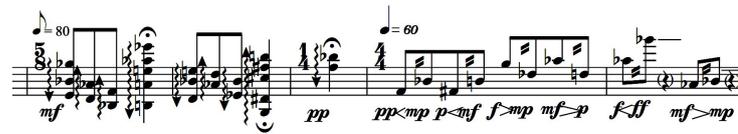
ex.6.9.6.



- paralelismos idiomáticos não evidentes e bem inseridos no texto;

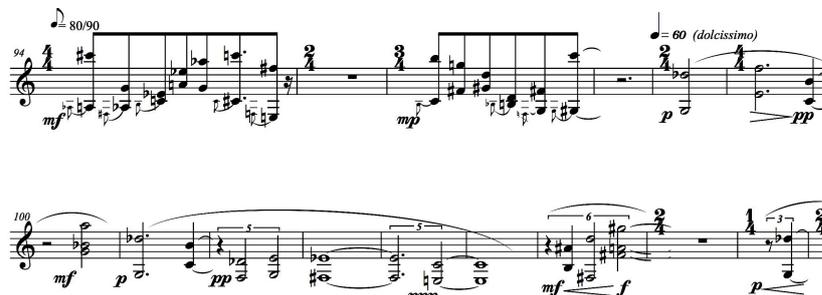
<sup>153</sup> N.e.: remissivo a violoncelo. Observa-se a falta de ligaduras de expressão que não corresponde ao caráter melódico e expressivo do fragmento.

ex.6.9.7.



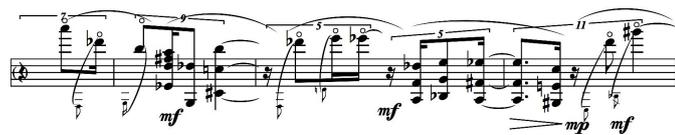
- movimento contrário de vozes na construção de acordes que são escolhidos com consciência instrumental da sua execução<sup>154</sup>. Aparecimento de *tremolo* em cordas diferentes;<sup>155</sup>

ex.6.9.8.



- alargamento de intervalos harmónicos em notas reais sem o uso de cordas soltas e sem sair do alcance de separação entre os dedos 1 e 4 da mão esquerda. Observa-se mais um momento expressivo da obra neste fragmento;

ex.6.9.9.



- escrita de harmónicos sem indicação de oitava, supondo-se que seja na oitava real;

ex.6.9.10.



<sup>154</sup> Observa-se no 2.º acorde a necessidade da aplicação de uma barra de duas notas com o 4.º dedo para a sua execução.

<sup>155</sup> N.e.: uma especificação de sonoridade seria útil na compreensão deste efeito, uma vez que o mesmo se pode produzir com técnicas diferentes (som denso ou aberto).

- aplicação de ritmo complementar em intervalos harmônicos curtos com indicação precisa de articulação por inserção de pausas de semicolcheia;

ex.6.9.11.

- uma sequência na base de *ostinato* (compassos n.ºs 127 a 130) que contém somente duas notas executáveis em cordas soltas (*mi* e *sol*). O efeito tem componente tímbrica consideravelmente acentuada. Dificuldade de execução média/alta;

ex.6.9.12.

- a 1.<sup>a</sup> nota *mi* da linha inferior tem ligadura de sustentação que entra em conflito com aparecimento da nota *sol* na mesma corda (nota seguinte);

ex.6.9.13.

- inserção de *ostinato* semelhante ao do ex.6.9.11 com timbre distinto. Imitação de vozes com inversão de material (compassos n.ºs 137 a 140). Aparecimento de construções acórdicas densas num espaço curto. Observa-se a necessidade de substituição de algumas notas por

harmônicos da mesma frequência, de modo a obter a sustentação prolongada das notas indicadas na forma original;

ex.6.9.14.

The musical score for example 6.9.14 consists of two staves. The first staff begins at measure 164 and features a melodic line with a 12-measure slur, dynamics of *mf* and *f*, and a *lv.* (lento) marking. The second staff begins at measure 169 and includes a tempo change to *a tempo* with a quarter note equal to 50 (♩ = 50) and the instruction *(dolce cantabile)*. It contains various dynamics including *sf*, *mf*, and *mp*, along with slurs and articulation marks.

- movimento contrário de vozes consideravelmente desenvolvido em velocidade rápida irregular (*senza rigore*). Aplicação de algumas notas exequíveis em cordas soltas. Indicação de expressão (*dolce cantabile*) sem inserção de ligaduras de expressão ou de sustentação de notas;

ex.6.9.15.

The musical score for example 6.9.15 shows a short musical phrase in a single staff. It features a dynamic marking of *mp* and includes notes with slurs and articulation marks.

- conflito presente na forma de impossibilidade instrumental tradicional de articulação indicada entre notas em partes opostas do registro (*labemol e sibemol*).<sup>156</sup>

*Mirror 2* é o resultado de um processo de colaboração onde se verificou a intenção de exprimir as ideias composicionais que exigiam um considerável nível de técnica instrumental. No entanto, esse processo, baseado no modelo complementar, demonstrou ser possível manter a integridade criativa com a adaptação do instrumento à composição e sem que este marcasse a obra.

<sup>156</sup> N.e.: recomenda-se a substituição de nota *sibemol* pelo harmônico da mesma altura. Em caso de preservação do timbre de notas reais, a solução é aplicar cruzamento de mãos para a execução dessas duas notas.

## 6.10. Opiniões, impressões e atitudes

Tal como indicado nos capítulos IV e V, algumas das frases de compositores e intérpretes expressas nas suas entrevistas falam por si só, pelo que se decidiu criar uma secção à parte onde é apresentada uma pequena seleção de excertos. Uma vez mais, compreende-se que todas as respostas são fruto de um momento e de uma reação espontânea à hostilidade das perguntas, pelo que se entende a sua discrepância em critérios, sensibilidades, franquezas e prioridades evidenciadas nas suas respostas. Estão incluídas aqui devido a uma melhor compreensão da problemática de escrita para guitarra por parte de compositores sem base escolar de técnica instrumental, bem como entendimento de especificidade de processo de colaboração entre compositor e guitarrista.

### 6.10.1. Compositores

[hierarquia de importância de elementos musicais] **Definida a linguagem e testada na guitarra, foram o empírico, o intuitivo e o racional que definiram, estruturaram, estabilizaram e desenvolveram o processo, tudo em função da eficácia emocional e afectiva da música, como produto final, e da guitarra como mediador(a).** (C.L., comunicação pessoal, Julho 29, 2014)

[visão prévia de expressão num instrumento não familiar] **Algumas das características da minha linguagem e pensamento tinham elasticidade suficiente para se adaptarem a diversas manifestações, harmónicas ou melódicas. Mas, obviamente, “pensar” para guitarra canalizou a escuta para um leito de reflexão mais estreito, como aconteceria com outros instrumentos. Não senti que a guitarra me condicionasse particularmente.** (Jorge Pereira [J.Per.], sobre sua obra *Espirais sem Retorno* [2003], comunicação pessoal, Abril 26, 2014)

[elementos de dificuldade] **Os elementos musicais mais problemáticos para mim foram sem dúvida a condução de vozes, pelas implicações de**

**dedilhação que poderiam requerer. Também a polifonia foi um aspecto sempre menos confortável tecnicamente, por motivos semelhantes. (J.Per., idem)**

[elementos-surpresa durante o processo] **A fluidez melódica, a curvilinidade de movimentos, a riqueza tímbrica, foram as principais descobertas. (J.Per., da já mencionada comunicação)**

[modificações de texto] **Na minha opinião, o processo criativo tem tanto de individual como de parceria. As obras serão sempre moldadas aos dedos, à respiração, ao pensamento, à delicadeza, de cada intérprete. Assim, vejo com naturalidade que se existem aspectos que podem conduzir a obra a uma realização mais satisfatória para ambos os intervenientes, devem ser encontrados os pontos de encontro possíveis. O limite da interferência do intérprete sobre o compositor deve ser similar ao limite da interferência do compositor sobre o intérprete. Se os compositores provocam por vezes desafios técnicos que induzem a transformações na abordagem de um intérprete ao seu instrumento, também podem estar susceptíveis a desafios propostos pelo intérprete, que provocam mudanças de paradigma ou simples mudanças de perspectiva sobre um elemento composicional ou musical. (J.Per., idem)**

[reação a sugestões] **Como parte das escolhas efectuadas por mim já tinham inicialmente em vista o diálogo com o músico, a recepção às sugestões foi natural. As explicações foram sempre pautadas pela pertinência do conhecimento íntimo do instrumento, e se alguma coisa a otimizar requeresse alguma adaptação maior, tive sempre a possibilidade de encontrar a alternativa que fizesse sentido na obra e que correspondesse à sugestão do intérprete. Foi um processo saudável e gratificante. (...) Em muitos casos, as sugestões propostas para uma situação despoletaram a curiosidade e a motivação para a composição de mais momentos que explorassem essa linha de sonoridade ou timbre. Foi muito importante para a consistência da obra. (J.Per., idem)**

[elementos de dificuldade] **Talvez o contraponto, dado que o pensamento por vezes conduzia-me até sobreposições de vozes que provocariam abstractamente harmonias ou intervalos que na prática não resultavam como pretendia, pela naturalmente menor ressonância das cordas. Mas esse desafio serviu de estímulo a encontrar ritmicamente as formas de escrita que permitiam obter o resultado usando a natureza das cordas a favor e não contra o resultado.** (J.Per., da referida comunicação)

[experiência] **Escrever para guitarra iluminou um conjunto de procedimentos composicionais que não tinham ainda sido protagonistas no meu acto criativo, tanto a nível formal, como tímbrico.** (J.Per., idem)

[opinião anterior sobre guitarra] **Sempre tive a ideia da guitarra como um instrumento com um certo encanto mas que pelas suas peculiaridades vive num mundo um pouco à parte dos outros instrumentos, sendo difícil juntá-la com eles [sic] instrumentos devido à pequenez da sua sonoridade.** (A.D., comunicação pessoal, Maio 16, 2014)

[opinião anterior sobre guitarra] **A mesma que tenho hoje: é um magnífico instrumento musical.** (João Heitor Rigaud [J.H.R.] sobre a sua *Sonata*, comunicação pessoal, Março 11, 2014)

[alteração de texto musical original ] **Modificações por parte do intérprete são inaceitáveis e constituem a negação da interpretação (interpretar é entender e não modificar porque não se entende ou não pretende entender), por isso, se o executante não se sente convencido pela peça não a deve tocar e se não tem capacidade para a entender é melhor que não a toque, caso pretenda ser compositor deve dedicar-se à composição de obras de sua autoria.** (J.H.R., idem)

[opinião prévia sobre guitarra] **Um instrumento com um enorme potencial harmónico, tímbrico, melódico, melódico-tímbrico e rítmico. Sentia que havia possibilidades de encontrar novos sons, novos efeitos e explorar todo um mundo de ressonâncias (de cordas soltas e não só). Sentia também que era**

**um instrumento com enormes potencialidades expressivas e que poderia explorar igualmente todo um mundo único, delicado ou ousado, doce ou enérgico, sombrio ou luminoso. (A.L., comunicação pessoal, Agosto 2, 2014)**

[impressão de primeiras notas para guitarra] **As estruturas mentais do compositor controlam as estruturas musicais de uma obra como as conexões, as relações, as sobreposições, as justaposições ou os encadeamentos de sons ou de alturas, de ritmos ou de tempo, de registos ou de dinâmicas, de timbre ou de espaço sonoro. O que está para além do texto musical é um outro patamar. (A.L., idem)**

[realização de ideias ao instrumento que não conhece bem] **O compositor adapta-se ao instrumento mas sem deixar que este destrua ou elimine o seu “ser”, a sua identidade musical, o seu “eu” ou a sua alma de músico próprio, único, original, singular, que o identifica, que o torna especial, excêntrico ou não, mas diferente do outro, que marca, que deixa rasto, ou que faz história. (A.L., idem)**

[intenção de escrever mais música para instrumento] **Não está nos meus planos, uma vez que me sinto limitado na escrita para a guitarra. (H.G., comunicação pessoal, Julho 29, 2014)**

#### 6.10.2. Intérpretes

[sobre a *Sonatina* de F.L.G.] **Sim, e nela demonstra a total fluidez guitarrística da sua escrita. Aí não houve problema nenhum, não havia nada a dizer. Depois de alguma análise da sua arte e do seu percurso composicional, parece que a guitarra abriu uma nova etapa na sua composição. Havia uma certa evolução mais poética na escrita dele e não há dúvida nenhuma de que foi a guitarra que lhe abriu essa dimensão de intimismo e de subtilezas. Eu dizia-lhe muitas vezes: “Maestro, como é que prefere esta frase? Aqui, aqui ou ali?”, e ele normalmente respondia: “Realmente, não pensei nessa possibilidade. Faça como entender!” Todas essas possibilidades**

representavam uma questão que nunca se tinha colocado a ele próprio e sobre a qual tinha dúvidas. Por isso mesmo, na *Partita*, há muitas frases que se tocam com digitação diferente. São sutilezas que os outros instrumentos não têm. (J.P.N., comunicação pessoal, Maio 1, 2014)

[primeira impressão de *Prelúdio e Baileto* de F.L.G.] **Era uma escrita complicada, em muitos aspetos nova, e que me punha problemas de compreensão e de execução. Sentia que era necessário um grande esforço e que a escrita não era natural. O Lopes-Graça é um músico de concepção mental que, por vezes, pode provocar uma opinião que diz que ele não tem a veia melódica. Por isso é que geralmente levava muito tempo a compor e acabava por haver uma certa dureza na sua escrita. Dá a impressão de que ele procurava algo que já tinha feito e composto antes. Já na *Partita* e na *Sonatina*, a situação é diferente e ele está livre a escrever. Deduzo que ele próprio não tinha a certeza se o *Prelúdio e Baileto* era uma obra bem escrita para guitarra. Nela estava com dúvidas. Depois disso, aplicou o seu conhecimento novo na escrita da *Partita* e da *Sonatina*.** (J.P.N., da referida comunicação)

[sobre interpretação da obra inteira nos ensaios com F.L.G.] **Não. Nem sequer toquei a uma única peça inteira nos ensaios que fiz com ele. Ia tocando partes e construindo a obra porque tinha dúvidas que sentia que tinham que ser resolvidas. Era algo como um *puzzle* que precisa de ser encaixado. Como lhe tinha dito, era uma relação o mais anti-ortodoxa possível.** (J.P.N., idem)

[contentamento de F.L.G. sobre sugestões] **Sim, sem dúvida. Nunca houve nenhum problema, até porque as sugestões que lhe colocava não iam de maneira alguma contra a escrita mas sim a favor dela, e davam-lhe uma outra dimensão que ele não sabia que podia haver. De uma certa maneira, foi uma revelação para ele.** (J.P.N., da já mencionada comunicação)

[acessibilidade de F.L.G.] **Considero-o aberto para o compromisso e acessível. A nossa relação profissional, desde o *Prelúdio e Baileto*, representava um espelho de curiosidade que despertava o meio musical**

**erudito em relação à guitarra. A nossa relação pessoal era de um respeito muitíssimo grande e, antes de tudo, de uma grande amizade. Toda a experiência de viver com ele foi de um enriquecimento inesquecível e uma honra que ainda não consigo dimensionar. (J.P.N., idem)**

**[prioridades de J.P.] Ele falou-me exatamente sobre esse problema da dimensão da dialéctica permanente entre a temporalidade e intemporalidade dos elementos da obra, até porque a forma de escrita que ele utiliza deixa mais espaços entre fragmentos e notas nalgumas partes da partitura onde não há uma devida métrica ao nível de compasso, mas ele escreve as notas com mais espacialidade entre umas e outras. Portanto, visualmente, o intérprete é levado a conceber a ideia de que o som ali é um pouco mais longo, existe maior espaço e as notas duram mais tempo. Se as aproxima mais, é para durarem menos. Portanto, essa duração das notas é visual. Vejo isto e a frase aqui é mais modulante e curvilínea. A própria visualização do texto do Jorge Peixinho leva o intérprete para a interpretação que o Jorge pretendia. (J.L.S., comunicação pessoal, Maio 2, 2014)**

**[acessibilidade de obras] Os compositores com quem trabalhei mostraram-se muito abertos aos pequenos ajustes, por isso, todas as peças funcionam excelentemente na guitarra. Tentei ajustar alternativas (extraídas da mente dos compositores) de modo a que as peças ficassem acessíveis a todos os guitarristas profissionais, não só aos de topo técnico. (P.V.C., comunicação pessoal, Fevereiro 2, 2014)**

**[definição de experiência] Esta é a mais intensa e verdadeira escola de interpretar: a escrita explicada e relativizada pelos próprios autores. Apreendi sensibilidades e aprendi a considerar relativas a escrita e as indicações dos compositores. (P.V.C., idem)**

**[opinião sobre primeira leitura do texto] Foi a de que se tinha perdido uma oportunidade para escrever uma boa obra para guitarra. A resposta mais adequada é a b) [texto escrito de uma forma livre e despreocupada (elementos que não se podem reproduzir no instrumento na maneira originalmente pensada)]. Não**

porque me parecesse escrita despreocupada mas porque foi pensada apenas do ponto de vista do que é possível na guitarra e não do que é exequível na guitarra de acordo com um bom resultado final. (Artur Caldeira [A.C.] sobre *Sonata* de J.H.R., comunicação pessoal, Fevereiro 16, 2014]

[prioridades em caso de modificações] **Se pudesse ter modificado, não hesitaria em optar pela solução c)** [adaptação do texto no modo de poder soar o mais idiomático na guitarra], **tal como fizeram Segóvia, Bream e tantos outros em tantas obras de compositores não guitarristas tornando-as, sem dúvida alguma, mais conseguidas e logo mais belas. Modificação substancial foi incluída como o recurso.** (A.C., da referida comunicação pessoal)

[detalhe a acrescentar] **Em boa verdade, acabei por não insistir muito em alterações, ao sentir falta de acessibilidade do compositor. É uma pessoa que admiro imenso, pessoal e profissionalmente. Quando um compositor escreve para outro instrumento que não o seu e no caso particular e peculiar da guitarra, é fundamental a parceria com um intérprete. De facto, os manuais informam sobre o que é possível acontecer em simultâneo no instrumento mas não o que é exequível e sobretudo com um bom resultado final. Da mesma forma que, ao transcrever uma obra de repertório não guitarrístico é necessário adaptar elementos como tonalidade, transposição de vozes à oitava e diminuição ou aumento de notas harmónicas (entre outros), é igualmente importante verificar se o que se escreve pode desempenhar-se na Guitarra com uma boa relação esforço/resultado.** (idem.)

## VII. ABORDAGEM EMPÍRICA

### 7.1. Obras, objetivos e princípios

Entre o período de 2012 e 2014 foram compostas as quatro obras para guitarra solo no âmbito deste projeto e em colaboração com os respetivos compositores:

- ***Diastrophe* (2012) de Christopher Bochmann;**<sup>157</sup>
- ***Mixórdia* (2013) de Tomislav Oliver;**<sup>158</sup>
- ***Dreams and Portals* (2013) de Marina Pikoul;**<sup>159</sup>
- ***Inscrição para guitarra* (2014) de João Madureira.**<sup>160</sup>

Os compositores foram divididos em quatro categorias:

- um compositor sem base técnica escolar do instrumento e com repertório existente para guitarra solo (Christopher Bochmann);
- um compositor sem base técnica escolar do instrumento e com repertório existente para guitarra no âmbito da música de câmara (Marina Pikoul);
- um compositor sem base técnica escolar do instrumento que nunca antes tinha escrito para guitarra (Tomislav Oliver);
- um compositor, não profissional de guitarra, sem obras para guitarra solo no seu repertório e com alguns anos de estudo do instrumento (João Madureira).

---

<sup>157</sup> Bochmann, Christopher Consitt (n. 1950), maestro e compositor inglês, professor na Universidade de Évora.

<sup>158</sup> Oliver, Tomislav (n. 1987), compositor croata, professor na Academia de Música de Zagreb.

<sup>159</sup> Pikoul, Marina (n.1966), compositora russo-portuguesa. Ex-professora na Escola Superior de Música do Porto.

<sup>160</sup> Madureira, João (n. 1971). compositor português. Professor na Escola Superior de Música de Lisboa.

Os principais objetivos foram:

- compreensão do problema e de mecanismos do processo;
- intenção de ajudar ao compositor a exprimir-se no instrumento que não conhece;
- alargamento da técnica contemporânea de guitarra;
- enriquecimento do repertório;
- contribuição pessoal para o reconhecimento da guitarra solo como instrumento de concerto.

No primeiro contacto com as obras, foi importante estabelecer uma hierarquia da problemática de edição, mantendo os dois princípios seguintes como doutrina:

- preservação do texto e da visão original do compositor;
- deteção e ênfase do carácter musical.

O facto de o compositor não ter conhecimento da técnica avançada de guitarra pode implicar que alguma matéria musical não se possa realizar no instrumento da forma originalmente pensada. A metodologia usada seria encontrar um grupo de soluções para cada situação, influenciadas pelos seguintes fatores:

- fidelidade ao texto original;
- resultado sonoro;
- nível de dificuldade;
- natureza do instrumento.

A hierarquia acima mencionada foi baseada no grau de importância dos elementos da composição em relação à fisionomia do texto musical, elaborando-se assim uma ordem de elementos diferente para cada uma das obras.

## 7.2. *Diastrophe* de Christopher Bochmann

### 7.2.1. Ideia da obra e sua gênese

Depois do pedido formal para criar uma obra que fizesse parte deste projeto, o compositor não teve ligação com o intérprete de modo a obter mais informações sobre o instrumento, uma vez que já tinha escrito várias obras para guitarra e que no seu *opus* anterior existiam três obras substanciais. Na sua entrevista (Fevereiro de 2014, comunicação pessoal), Christopher Bochmann indica que o seu primeiro contacto com a guitarra foi aos dezassete anos, durante o curso em Paris<sup>161</sup>, onde se tinha cruzado com o guitarrista Americano Harry Snitzler<sup>162</sup>, que lhe deu uma aula sobre a guitarra e suas possibilidades. A sua opinião sobre o instrumento era a seguinte:

*Acho que a maioria de nós tem uma formação fundamentalmente tonal, portanto, a tendência é para pensar nas funções dos instrumentos em termos daquilo que o tonalismo normalmente confere. O piano toca sozinho e consegue cobrir a melodia e o acompanhamento e, quando olhamos para a música de câmara com piano do período romântico, geralmente acontece que temos o conjunto dividido em duas partes: as cordas, por um lado, e o piano por outro. Quando o piano está com o violino, acompanha ou toca sozinho. Essa função do piano está muito enraizada para quem tem uma atitude apenas tonal, e por isso é que, durante muitos anos, eu quase não escrevi para piano e, sobretudo, no contexto do piano na música de câmara. Na minha cabeça tinha demasiado presente esta função clássica do piano. Só mais tarde é que tenho incluído o piano no contexto de música de câmara porque exige outro tipo de escrita e outro tipo de maneira de pensar. Acho que com guitarra é a mesma coisa. Quando a guitarra toca sozinha, tem tendência para ser como o piano, ou seja, de ter a melodia e o acompanhamento, talvez um desenho no meio, etc. Essa é a função clássica da guitarra e ela funciona dentro dos contextos de música tonal, paratonal ou modal. No meu tipo de música, esta função tem que ser alterada. A guitarra não pode ser um instrumento que tenha essa função fixa, digamos, e por isso é que, em todas as peças que tenho escrito para guitarra solo, fugia sempre obrigatoriamente desse contexto. E é a mesma situação com a guitarra em música de câmara. (citação da referida entrevista)*

---

<sup>161</sup> *Três Danças* para três guitarras é a sua primeira obra com guitarra.

<sup>162</sup> Snitzler, Larry (n. 1944), guitarrista americano. Professor de guitarra na College of Arts & Sciences, Washington, EUA.

As suas três obras anteriores para guitarra foram finalizadas antes do primeiro contacto de colaboração com os intérpretes. A partitura da *Diastrophe* foi composta, por princípios pessoais, sem o uso do piano e somente com a visão sonora interior da sua música:

*(...) Tenho de mencionar que eu nunca utilizo o piano no processo de composição por duas razões: primeiro, não sou pianista! Se me baseasse ao nível instrumental de piano que tenho, limitava a minha própria escrita em relação à técnica do instrumento; segundo, o piano tem uma sonoridade e capacidade de dinâmica diferente dos instrumentos de cordas. Se quiser escrever um acorde de quatro notas e se o tocar no piano, ele dar-me-á uma leitura quase tonal desse acorde, no sentido de que, na música tonal, a nota mais grave afeta todas as outras, muito mais que as notas agudas. As notas agudas afetam relativamente pouco as notas interiores. É a lei da acústica e é assim que a música tonal funciona. Nela, quem define a função é a nota de baixo e o piano tem tendência para deixar essa imagem. Posso escrever exatamente o mesmo acorde onde punha o contrabaixo na nota mais grave, o fagote na segunda nota de cima, a viola na terceira, e o trompete na quarta nota: este conjunto de instrumentos vai dar-me uma sonoridade totalmente diferente que o piano! Não só o timbre, mas o próprio campo harmónico vai soar diferente. Portanto, se escrever o acorde assim, e se for ao piano verificar, o piano vai dar-me uma leitura errada sobre aquilo que escrevi! (idem)*

O seu conhecimento da técnica do violoncelo e experiência de ter tocado *viola da gamba* foram determinantes no decorrer da composição, bem como a averiguação frequente do material escrito na maqueta-modelo de papel em forma de braço de guitarra e com a indicação das notas existentes. O desenvolvimento da visão da sua arte na escrita para guitarra foi tomando um rumo e moldando-se conforme o registo do instrumento e suas possibilidades:

*O mais difícil no processo composicional é escrever a primeira nota. Quando a pessoa escreve uma nota, tem que ter automaticamente alguma visão, mesmo que seja a curto prazo: o que é que vai acontecer e porquê essa mesma nota. Tendo feito algo, automaticamente, o próprio meio para o qual alguém escreve vai sugerir certas maneiras possíveis de avançar. Por exemplo, imaginemos que esteja a escrever para um violino: escrevo um três (terceira menor), com base no raciocínio intervalar como gosto de fazer, e às tantas, acabo com um grupo de duas notas que, por acaso, também poderiam ser harmónicos. O facto de que essas notas possam ser harmónicos sugere-me uma continuação que, provavelmente, o processo e o critério intervalar por si só não o iria*

*fazê-lo. Se tivesse escrito tudo meio-tom abaixo, aquelas duas notas não iriam ser harmônicos e, conseqüentemente, [a escrita] não evoluía da mesma maneira. (da referida entrevista)*

Os aspetos mais intrigantes do processo, segundo o compositor, foram a produção de harmônicos e a exploração das possibilidades tímbricas do instrumento. O fator mais difícil foi o de calcular o tempo de duração de cada nota escrita:

*Ao escrever para guitarra, em geral, há certas coisas que podem ser problemáticas. Por causa da natureza acústica do som da guitarra, uma das mais problemáticas é a pergunta: por quanto tempo é que a nota se pode manter e por quanto tempo é desejável que ela se mantenha? Isto tem as suas repercussões porque uma sequência de sons, tocada de uma maneira, pode dar um resultado belíssimo em relação ao contraponto. Se tivermos um salto grande e depois uma série de saltos pequenos, a tendência é definir a nota inicial num patamar em relação às outras, e assim definir um certo contraponto. Se a primeira nota se mantiver enquanto a segunda também soa, ainda mais efeito contrapontístico há. Se a primeira nota acabar antes da segunda ser articulada, menos contraponto temos. O efeito de contraponto depende da prolongação de notas ou de até que ponto é que se depende do tamanho dos intervalos. Outro aspeto é a condução de vozes o que implica fazer escolhas de cordas para que possa preservar uma certa linha melódica de intervalos grandes. Agora, devo dizer que, na Diastrophe, em certos momentos escrevi, de propósito, sem olhar para o meu sistema de orientação nas cordas, precisamente para podermos ter alguma coisa mais específica para conversar depois, e para procurar qual seria a melhor solução. (idem)*

As prioridades entre os elementos musicais surgiram naturalmente durante o processo de composição, exceto a estrutura principal, que foi feita numa base de proporções intervalares e numa série numérica estabelecida. Estava contente com a obra antes da sua conclusão.

*Só consigo exprimir-me completamente se estiver com a sensação que estou a escrever para aquele instrumento. E se estou a escrever para o instrumento, automaticamente estou a adaptar certos aspetos da minha escrita ao instrumento. As duas coisas têm de coexistir. (da já mencionada entrevista)*

A obra foi concluída no dia 14 de Julho de 2012, e sobre a mesma Christopher Bochmann escreveu o seguinte:

*Dei-lhe um nome um pouco rebuscado: DIASTROPHE. Tem um sentido duplo de percorrer várias estrófes e ainda de distorção ou variação: cada vez que regressa a "mesma" música é sempre diferente. Junto também o esquema formal da peça. Assim, conseguirá ver melhor a estrutura fundamentalmente estrófica. Gostaria de tentar esclarecer em três palavras a técnica que está por trás da composição: tudo se baseia em proporções, tanto ritmicamente como intervalarmente. Os números que estão à base da estrutura são as de uma sequência (tipo Fibonacci): 1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, 47, 76, 123, etc. Assim os intervalos típicos serão de 1, 3, 4, 7, 11 e 18 meios tons principalmente (ou seja, 2m, 3m, 3M, 5p, 7M, 11A). Digo isto para de antemão explicar porque a transposição de uma nota uma oitava acima ou uma oitava abaixo (uma técnica de adaptação muitas vezes utilizada) não tem cabimento aqui!*<sup>163</sup>

tab.7.2.1.1. (Esquema formal)

Diastrophe for guitar solo								
strophe								
1	A	B	C					
2	A	B	C	D				
3	A	B	C	D	E	F	G	
4	A							
durations in quavers								
	76	29	47					152
	47	29	18	76				170
	29	29	29	29	18	47	11	192
	123							123

## 7.2.2. Análise do texto musical

A ordem elaborada dos elementos por determinar foi a seguinte:

1. Construção de acordes;
2. Problemática da escrita de harmónicos;
3. *Legato*;
4. Timbre, separação de vozes e digitação;

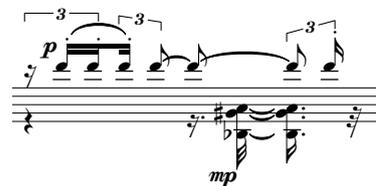
<sup>163</sup> Comunicação pessoal, Julho 15, 2012.

5. Indicações de expressão;
6. *Tempi*;
7. Agógica.

#### 7.2.2.1. Construção de acordes

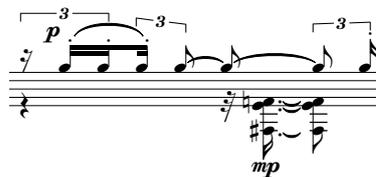
Na primeira leitura da *Diastrophe*, foram encontradas as seguintes situações que mereciam especial atenção, de modo a que se obtivesse um melhor resultado da composição no instrumento:

##### ex.7.2.2.1.1.



- para evitar a mudança do registo da nota *re*, bem como preservar a sua duração durante o acorde *sibemol-sol#-la*, foi sugerido o uso do harmónico de quinta, encontrado na XIX<sup>a</sup> posição da 3.<sup>a</sup> corda solta, e produzido com a mão direita, obtendo-se assim a nota da mesma frequência;

##### ex.7.2.2.1.2.



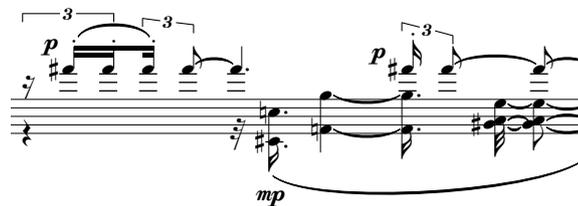
- para preservar o registo e a duração da nota *sol* durante o acorde, foi sugerido o uso do harmónico de oitava, encontrado na XII<sup>a</sup> posição da 3.<sup>a</sup> corda solta, e produzido com a mão direita. Mesmo assim, a dificuldade da extensão da mão esquerda para a realização do acorde foi de um nível extremo;

ex.7.2.2.1.3.



- foi feita uma sugestão da separação rítmica das notas do acorde<sup>164</sup>, bem como de se tocar a nota *la* como um harmônico de oitava, encontrado na XIIª posição da 5.ª corda, e realizado com a mão esquerda, de forma a preservar a sonoridade de todas as notas do acorde;

ex.7.2.2.1.4.



- foi sugerido o uso do harmônico de quinta, encontrado na XIXª posição da 2.ª corda (*fa#*), como substituição da nota do soprano, obtendo-se assim a mesma frequência. Além disso, para se conseguir um melhor *legato*, foi sugerido o uso do harmônico de oitava, encontrado na XIIª posição da 3.ª corda que, sendo da mesma frequência, pode ser usado como substituição da nota *sol*;

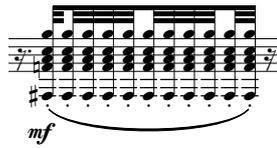
ex.7.2.2.1.5.



- devido ao desenvolvimento das linhas que alargaram a área de atividade da mão esquerda, foi sugerido o uso do harmônico de quinta, encontrado na XIXª posição da 2.ª corda, para substituir a nota *fa#*, evitando assim um esforço a um nível extremo de extensão da mão esquerda;

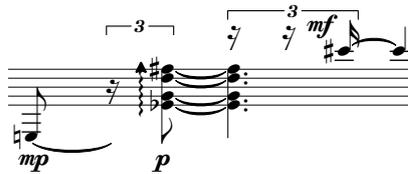
<sup>164</sup> 2 + 3, duas notas graves e três notas agudas.

ex.7.2.2.1.6.



- a redução do acorde foi sugerida devido à impossibilidade de abranger todas as notas indicadas;

ex.7.2.2.1.7.



- foi sugerida a substituição da nota *do#* pelo harmónico da mesma altura, encontrado na XVIII<sup>a</sup> posição da 3.<sup>a</sup> corda, com o uso simultâneo do dedo 3 da mão esquerda<sup>165</sup> para se conseguir uma maior duração dessa nota, sendo a nota do soprano. Encurtava-se, assim, a duração da nota *re*, situada na mesma corda;

## 7.2.2.2. Escrita de harmónicos

Nesta área, foi encontrada a seguinte situação, várias vezes repetida durante a obra:

ex.7.2.2.2.1.



- foi indicada a substituição deste modo da escrita de harmónicos, devido à falta de esclarecimento do nome e do registo do respetivo harmónico na guitarra, pelo o seguinte:

<sup>165</sup> N.e.: considerado harmónico artificial devido ao uso da mão esquerda.

ex.7.2.2.2.



A mesma técnica foi sugerida no seguinte tipo de situações:<sup>166</sup>

ex.7.2.2.3.



### 7.2.2.3. Legato

O uso de *legato* é um dos recursos onde a guitarra necessita um maior cuidado e atenção uma vez que, devido à sua acústica natural, o som, muitas vezes, produz um efeito contrário<sup>167</sup> ao habitual noutros instrumentos. Para se conseguir uma maior aplicação desta articulação na música contemporânea atonal, recomenda-se a utilização de notas em cordas diferentes quando possível, facto que, por outro lado, em muitas situações prejudica a mão esquerda. Na *Diastrophe*, foram encontradas as seguintes situações em relação à maior necessidade de *legato* na técnica da guitarra:

ex.7.2.2.3.1a.



ex.7.2.2.3.1b.



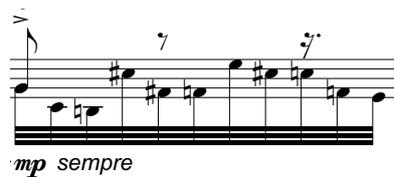
- nos exemplos acima mencionados, foi sugerido o uso de ligaduras nas notas onde os dedos da mão esquerda poderiam continuar durante mais

<sup>166</sup> N.e.: neste caso, todos os harmónicos são da mesma altura, mas produzidos em cordas diferentes.

<sup>167</sup> N.e.: a cabeça do som da guitarra é muito maior do que o seu corpo. Isso explica-se com as dimensões reduzidas da caixa de ressonância que o instrumento tem bem como a sua projeção.

tempo do que o indicado, de modo a se conseguir um melhor efeito *sonoro*, o que fortaleceria a ressonância do instrumento. Também, foi indicada a possibilidade de uma maior aplicação de ligaduras de expressão;

ex.7.2.2.3.2a.



ex.7.2.2.3.2b.



ex.7.2.2.3.2c.

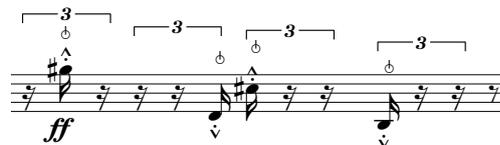


- nestes motivos, foi encontrada a necessidade de adicionar um *pizzicato pull off* com a mão esquerda entre as notas que fazem meios-tons (ex<sup>s</sup>. 7.2.2.3.2a e 7.2.2.3.2c), bem como escolher cordas diferentes para os intervalos maiores<sup>168</sup>. Este método fortaleceria a sonoridade natural do arpejo da guitarra e levaria também ao prolongamento das notas melódicas;

ex.7.2.2.3.3a.



ex.7.2.2.3.3b.



- nos ex<sup>s</sup>.7.2.2.3.3a e 7.2.2.3.3b foi sugerida a inclusão de uma ligadura de expressão por dois motivos diferentes: a sonoridade de *legato* no primeiro exemplo, e a indicação da forma no segundo.

<sup>168</sup> Intervalos maiores do que a segunda.

#### 7.2.2.4. Timbre, separação de vozes e digitação

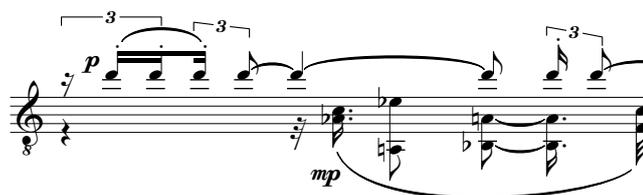
A utilização desses fatores estimula a clareza interpretativa, bem como o fortalecimento das principais características do instrumento. Na *Diastrophe*, foram encontradas algumas situações onde uma maior aplicação das possibilidades tímbricas da guitarra, contribuía para a forma musical e para o desenvolvimento do caráter da música:

ex.7.2.2.4.1.



- o cruzamento das duas vozes no final deste excerto faz com que seja necessário aplicar diferentes tipos de timbre de modo a realizar a separação temática, necessária para a compreensão auditiva. A solução sugerida foi a de se tocar as últimas três notas *sul ponticello*, notas essas que sobrepõem a linha superior, que, neste caso, e dado o seu caráter lírico, é tocada *sul tasto*;

ex.7.2.2.4.2.

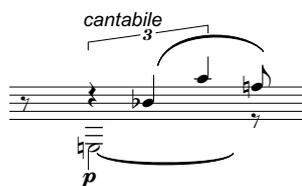


- aqui foi sugerido o uso de *sul tasto* devido ao caráter calmo desta secção;

ex.7.2.2.4.3a.



ex.7.2.2.4.3b.



ex.7.2.2.4.3c.



- na secção D da obra estão presentes três elementos temáticos diferentes. Devido ao caráter musical individual de cada um, foi sugerido o uso dos timbres *sul ponticello* (ex.7.2.2.4.3a), *sul tasto* (ex.7.2.2.4.3b) e *natural* (ex.7.2.2.4.3c);

ex.7.2.2.4.4a.



- na passagem entre as secções E e F, foi sugerido o uso de *sul ponticello* nas notas acentuadas, e *sul tasto* nas notas *pp*, de modo a poder sublinhar claramente a separação do material exposto;

ex.7.2.2.4.4b.



- como consequência do método usado no exemplo 7.2.2.4.4a, o mesmo foi aplicado no exemplo 7.2.2.4.4b e em situações similares.

Em relação à digitação instrumental, as secções B e F da obra destacaram-se das outras partes, devido à maior possibilidade de opções e resultados sonoros. Foram escolhidos alguns desses exemplos para apresentação ao compositor, de

modo a demonstrar vários resultados da sonoridade do mesmo material musical. A solução mais aplicada<sup>169</sup> reflete-se no seguinte excerto:

ex.7.2.2.4.5.



- Neste exemplo foi sugerida a possibilidade de usar as notas *sol#* na 5.<sup>a</sup>, *la* na 4.<sup>a</sup> e *si* na 2.<sup>a</sup> corda, obtendo assim um melhor resultado da sonoridade sustentada de *legato*.

#### 7.2.2.5. Indicações de expressão

Na análise inicial da partitura, foram encontradas duas palavras, que, de alguma forma, podiam descrever melhor o caráter da música: *sonoro*<sup>170</sup> e *cantabile*. Por isso, foi colocada a sugestão da inclusão de algumas indicações expressivas no texto musical, de modo a melhor definir o seu caráter:

tab.7.2.2.5.1. (indicações de expressão)

secção	Início da secção	Desenvolvimento	Final	Versão definida
A	<i>calmo</i>	<i>deciso / agressivo</i>		
B	<i>lirico</i>			<i>legato sempre</i>
C	<i>declamato</i>			<i>più tranquillo</i>
A		<i>deciso / agressivo</i>		
B	<i>lirico</i>			<i>legato sempre</i>
C	<i>declamato / dolce</i>			<i>più tranquillo</i>
D		<i>dolce</i>		
A	<i>deciso / agresivo</i>			
B	<i>lirico</i>			<i>legato sempre</i>
C	<i>declamato / dolce</i>			<i>più tranquillo</i>
D		<i>dolce</i>		
E				
F	<i>dolce</i>			
G			<i>marcato</i>	<i>pesante</i>
A	<i>deciso</i>	<i>espressivo</i>	<i>declamato / dolce</i>	<i>più tranquillo</i>

<sup>169</sup> Uso da técnica de *nota por corda*.

<sup>170</sup> Apesar de ser discutível se esta palavra é de expressão, a mesma pode sugerir o caráter confiante e extrovertido da execução musical.

### 7.2.2.6. *Tempi*

A obra começa com a indicação *Moderato*, mas tornou-se necessário separar as diferentes secções e os materiais musicais apresentados usando indicações de mudança de tempo devido a uma melhor definição do carácter musical. Foram realizadas as seguintes sugestões:

- *poco meno mosso* para cada aparição da secção C;
- *più mosso* para a secção D, e *l'istesso tempo* para as secções E, F e G (nas últimas três colcheias da secção G, retoma-se o *Tempo I*);
- *lento* para o final da obra (as últimas cinco colcheias);

### 7.2.2.7. Agógica

Na abordagem da *Diastrophe* em relação à agógica aplicada, foi necessário distinguir dois tipos de situações: aquelas onde existia uma maior necessidade de definição e esclarecimento, e outras, que surgiram como um produto de espontaneidade do instinto musical, realizado pelo intérprete e evidenciado pelo compositor. Foi elaborada a seguinte série de intervenções agógicas:

tab.7.2.2.7.1. (indicações de *tempo*)

secção	Na passagem das secções		Durante a secção	versão definida
A - B	<i>ritenuto</i>	A		<i>tenuto</i>
B - C	<i>affrettando e vírgula</i>	B	<i>rubato</i>	<i>vírgula</i>
C - A	<i>ritardando</i>	C		
A - B	<i>ritenuto</i>	A		<i>tenuto</i>
B - C	<i>affrettando e vírgula</i>	B	<i>rubato</i>	<i>vírgula</i>
C - D	<i>ritardando</i>	C		
D - A	<i>attacca</i>	D		
A - B	<i>ritenuto</i>	A		<i>tenuto</i>
B - C	<i>vírgula</i>	B	<i>rubato</i>	<i>vírgula</i>
C - D	<i>ritardando</i>	C		
D - E		D		
E - F		E		
F - G		F		
G - A		G		
Fim		A	<i>ritardando</i>	

### 7.2.2.8. Síntese

Como exemplo de sucesso da aplicação do conhecimento instrumental na *Diastrophe*, destaca-se a secção B, que à primeira vista, era quase impossível de interpretar. Passou a soar em *legato*, com a duração aumentada de notas da melodia e um carácter poético, facto que contribuiu a construção formal da obra (ex. 7.2.2.8.1).

ex.7.2.2.8.1.

The image displays a musical score for section B of the piece *Diastrophe*. It consists of five staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and includes the instruction *pizz.* (pizzicato). The second staff continues with *f* dynamics and *pizz.* markings, followed by a dynamic change to *(mf)* and the instruction *mp sempre*. The subsequent three staves feature complex rhythmic patterns with various articulations, including accents and slurs. The final staff concludes with a dynamic marking of *f* and *pizz.* markings.

### 7.2.3. Colaboração com o compositor

A única sessão com o compositor aconteceu no dia 5 de Setembro de 2012 e teve a duração de duas horas. Foi iniciada com a interpretação da obra completa, que foi apresentada pela primeira vez. Na entrevista, Christopher Bochmann indica que estava aberto a possíveis modificações do seu texto desde que isso não entrasse em conflito com a sua maneira de construir a música e a linguagem. Para

ele, o problema não é a modificação dos elementos mas os critérios com que as escolhas são feitas que, muitas vezes, são baseadas no comodismo instrumental ou no brilho do virtuosismo. De uma forma geral, os elementos que são mais alterados na escrita para guitarra durante os ensaios são os acordes e a estrutura harmónica. Ficou contente com as propostas de alteração da partitura. Foi curiosa a sua resposta às perguntas se preferia esquecer o sistema da maquete e escrever livremente depois da experiência na *Diastrophe* e se houve algo que o tinha desapontado no resultado sonoro:

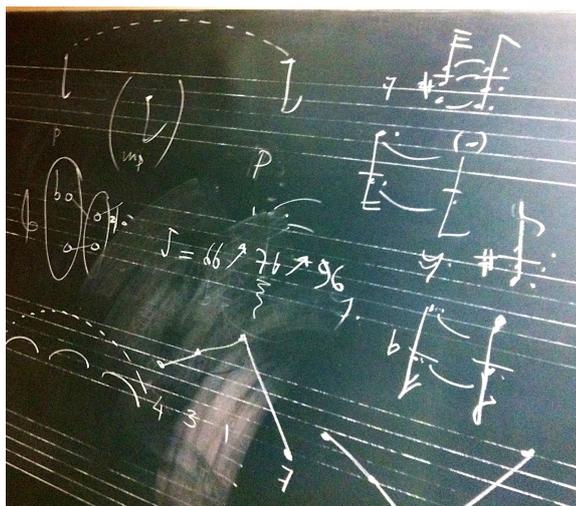
*Não sei. Na Diastrophe fiz de propósito para não ver o sistema de forma a podermos ter matéria para o trabalho e fiquei surpreendido com a qualidade do resultado de algumas certas coisas. Não estava à espera que saíssem tão claramente! (...) Eu acho que, em certos momentos, quando a música é mais movimentada, na guitarra podem haver outros elementos que interrompem a total sequência do discurso musical como, por exemplo, notas desequilibradas ou a clareza de articulação do texto musical. O que me surpreendeu é que a sonoridade da guitarra ficou ainda mais cheia e clara do que tinha imaginado e isso fez com que o discurso musical passasse de um mero discurso a uns momentos da pura poesia. (citação da referida entrevista)*

Na sessão de trabalho, foi discutida a respetiva lista de tópicos e as soluções elaboradas no processo empírico, o que levou às seguintes conclusões em relação à visão do compositor sobre a sua música e à sua flexibilidade no processo da edição:

- os acordes problemáticos foram facilmente resolvidos, substituindo algumas notas por outras da mesma série intervalar, usada na obra;
- a substituição das notas reais por harmónicos foi aceite, sempre que havia alguma lógica formal no seu uso;
- a solução sugerida para a clarificação da notação dos harmónicos, foi aceite;
- a técnica de *legato*, usando *nota por corda*, foi aceite, bem como a transformação da secção B;
- a maioria das sugestões tímbricas foi aceite, com ênfase nos motivos da secção D;

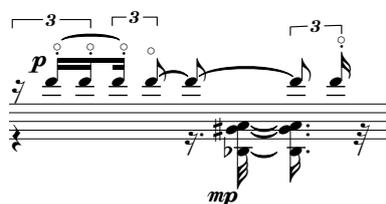
- as indicações de expressão foram especialmente deliberadas, aceitando algumas sugestões. No modo geral, a obra segue a opinião pessoal do compositor, em que o próprio intérprete deve encontrar o caráter por instinto musical;
- o esclarecimento das mudanças de tempo foi aceite, usando somente palavras e sem indicações metronómicas exatas;
- a opinião da agógica segue a mesma linha de opinião das indicações de expressão;
- o fator humano da preocupação do compositor pelo esforço físico evidente por parte do intérprete, bem como a vontade de ajudar, foi confortante.

Fig.7.2.3.1a (imagem do quadro durante a sessão em conjunto)

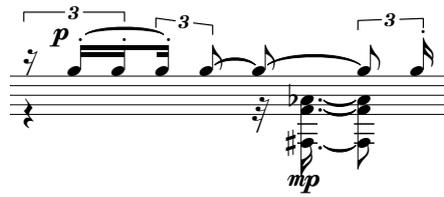


Depois da sessão do trabalho, as sugestões aceites foram aplicadas no texto musical de forma seguinte:

ex.7.2.3.1b. (a 7.2.2.1.1, p.115)



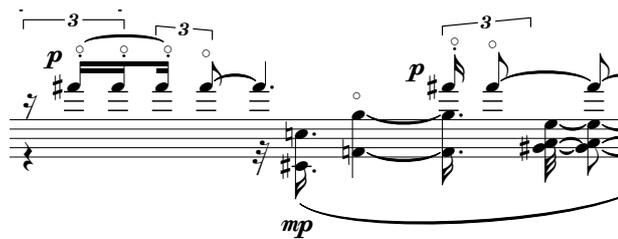
ex.7.2.3.2. (a 7.2.2.1.2, p.115)



ex.7.2.3.3. (a 7.2.2.1.3, p.116)

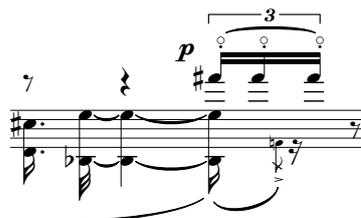


ex.7.2.3.4. (a 7.2.2.1.4, p.116)

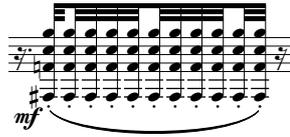


- Em comunicação pessoal (Setembro 13, 2012), o compositor observou a possibilidade de o sinal de harmónico da nota *sol* poder ser compreendido como a instrução para fazer ambas as notas em harmónicos. O problema da escrita resolveu-se colocando o sinal no lado esquerdo da nota *sol*, indicando assim que apenas essa nota deve soar em forma de harmónico;

ex.7.2.3.5. (a 7.2.2.1.5, p.116)



ex.7.2.3.6. (a 7.2.2.1.6, p.117)



ex.7.2.3.7. (a 7.2.2.1.7, p.117)



ex.7.2.3.8. (a 7.2.2.2.1, p.117)



ex.7.2.3.9a. (a 7.2.2.3.1a, p.118)

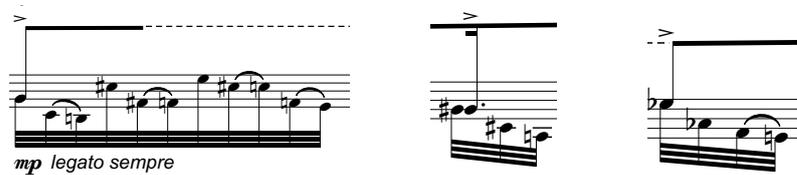
ex.7.2.3.9b. (a 7.2.2.3.1b, p.118)



ex.7.2.3.10a. (a 7.2.2.3.2a, p.119)

ex.7.2.3.10b. (a 7.2.2.3.2b, p.119)

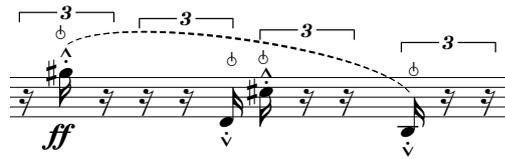
ex.7.2.3.10c. (a 7.2.2.3.2c, p.119)



ex.7.2.3.11. (a 7.2.2.3.3a, p.119)



ex.7.2.3.12. (a 7.2.2.3.3b, p.119)

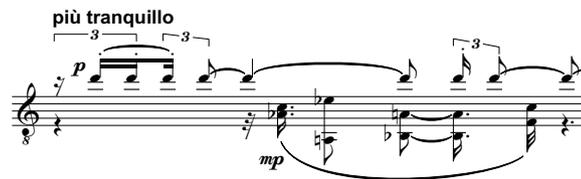


ex.7.2.3.13. (a 7.2.2.4.1, p.120)



- Sobre a sugestão para esta situação, o compositor exprimiu o seguinte: “Penso que a indicação de *s.p.*<sup>171</sup> teria o perigo de indicar algo essencialmente diferente enquanto aqui é apenas uma técnica para clarificar vozes. Sinto que deveria ser antes uma opção do intérprete.”<sup>172</sup>;

ex.7.2.3.14. (a 7.2.2.4.2, p.120)



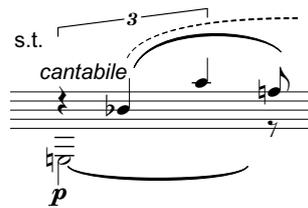
ex.7.2.3.15. (a 7.2.2.4.3a, p.120)



<sup>171</sup> Nas últimas três notas do motivo.

<sup>172</sup> Comunicação pessoal, Setembro 13, 2012.

ex.7.2.3.16. (a 7.2.2.4.3b, p.121)



ex.7.2.3.17. (a 7.2.2.4.3c, p.121)



ex.7.2.3.18. (a 7.2.2.4.4a, p.121)



ex.7.2.3.19. (a 7.2.2.4.4b, p.121)



- o ex.7.2.2.4.5 foi abordado e adotado como base metodológica para a definição da categoria de *legato* por sustentação de notas. Em relação a *Tempi*, o *poco meno mosso* foi substituído por *più tranquillo*. A indicação *a tempo*, sugerida no fim da secção G, foi substituída pela palavra *pesante*, com a adição da indicação *Tempo I* na secção seguinte. Na abordagem do esclarecimento composicional acerca do tempo e da agógica no final da obra, foi acordada a inclusão da expressão *a tempo*, no momento de interrupção do *più tranquillo*:

ex.7.2.3.20.

A lista de versões finais nas indicações de expressão e agógica está incluída nas tabelas 7.2.2.5.1 (pág.122) e 7.2.2.7.1 (pág.123). A cronologia de colaboração<sup>173</sup> na *Diastrophe* pode observar-se na seguinte tabela:

tab.7.2.3.21. (cronologia de colaboração)

cronologia	22.06 2012	15.07 2012	05.09 2012	08.09 2012	13.09 2012	14.09 2012
<b>Diastrophe</b>	1.ª parte da obra	1.ª versão completa instruções do compositor	ensaio correção 1 2.ª versão da obra	correção 2	resposta do compositor 3.ª versão da obra observação do intérprete	versão final da obra

#### 7.2.4. Resultado final

Sob o ponto de vista estético, *Diastrophe* é um contributo valioso para a modificação do paradigma da guitarra como um instrumento *romântico*. Devido ao seu nível técnico e exigência física pela parte do executante, pode ser considerada como uma obra que requer um esforço físico moderado. A sua dificuldade instrumental reflete-se na deteção de possibilidades de digitação e de realização do texto no instrumento, uma vez que as digitações necessárias para sua execução são de moderada dificuldade e com algumas extensões maiores da mão esquerda, bem como combinações simples, na sua maioria, de dedos da mão direita. Por outro lado, a nível intelectual, é uma obra exigente e desafiante, que requer uma profunda concentração na condução do seu texto musical. As soluções encontradas para a resolução de componentes inexecutáveis seriam alcançáveis apenas a um grupo

<sup>173</sup> Período entre 05.09.12 e 14.09.12.

reduzido de guitarristas profissionais, devido à especificidade da sua linguagem e de regras estritas na construção de intervalos, onde a técnica de transposição de notas é proibida. Depois do processo editorial, compreende-se que a *Diastrophe* seja uma obra que funciona bem na guitarra e que explora suas possibilidades. Contudo, é uma obra de elevado grau de dificuldade de execução, acessível à alguns guitarristas profissionais. No processo editorial, foi compreendido que:

- a evitação da transposição de notas na escrita baseada em sequências de números e em proporções intervalares pode ser realizada na guitarra de uma forma clara, condicionando-se por um grau avançado de conhecimento instrumental;
- ainda existe uma parte inexplorada da técnica de polifonia na escrita de música contemporânea para guitarra onde os movimentos contrários de cruzamento de vozes são possíveis de realizar e de sublinhar interpretativamente;
- a duração de notas reais na guitarra pode ser prolongada devido a um conhecimento profundo das possibilidades do instrumento e ao uso extremo de extensões da mão esquerda;
- a articulação *legato* é realizável em situações extremas de condução de vozes, quando a amplitude da sua movimentação é elevada;
- a técnica de *tremolo* pode ser uma ferramenta importante na procura de um maior contraste rítmico-melódico, realizável sem prejudicar o fluxo musical;
- foi possível unir as técnicas composicionais e interpretativas sem influenciar o discurso musical ou danificar fundamentos de composição da obra;

- o carácter musical latente pode ser detetado, clarificado e sublinhado, facto que contribui para um melhor desenvolvimento interpretativo da estrutura musical;
- um compositor que não conheça bem a guitarra pode imaginar as notas no instrumento se tiver um bom conhecimento de técnica de instrumentos de arco, ou se usar um sistema de deteção de notas do braço da guitarra;
- a definição da escrita de harmónicos na guitarra não corresponde à utilizada para os instrumentos de arco, pelo que é importante indicar sempre o tom real da nota produzida em harmónico;
- a clareza do texto musical com indicações suficientes para a sua realização contribui para uma melhor compreensão da obra;
- o nível de preservação do texto musical para guitarra na música atonal pode ser consideravelmente alto;
- a guitarra solo pode ser usada como um instrumento sem fundamentos tonais de uma forma bem-sucedida.

A estreia da obra foi realizada no Primeiro Recital de Doutoramento deste projeto, no dia 3 de Outubro de 2012. O compositor estava contente e exprimiu a sua admiração pelo facto de o intérprete ter memorizado a sua obra cuja duração é cerca de nove minutos<sup>174</sup>. Todas as alterações da partitura foram inseridas antes do concerto de estreia. Na já referida entrevista, foi observado um detalhe peculiar em relação ao recital de guitarra:

*(...) às vezes penso que deveria alterar certas coisas da minha escrita para um determinado instrumento porque ela depende do instrumento, de quem a vai executar e de um certo contexto onde o concerto é realizado. Neste caso, o concerto foi realizado no Auditório e não sei se esse é um espaço adequado para a guitarra por razões de acústica e de familiaridade, que se perdem nesse tipo de espaços.*

---

<sup>174</sup> Reação após do concerto, em comunicação verbal.

Sobre a clareza do texto musical na sua versão publicada, Christopher Bochmann indica o seguinte:

*Existem muitas partituras contemporâneas sobrecarregadas de indicações. Por outro lado, há partituras que têm uma certa lacuna de orientação para o executante. Na minha opinião, há determinados modelos de indicação que levam os intérpretes, se forem inteligentes, a deduzir o que vai acontecer a seguir. Por isso, a minha escolha ideal seria um número necessário de indicações mas respeitando o aspeto da partitura, a sua visibilidade e clareza. Por vezes, existe mais que uma maneira de executar o texto. Alguém vai tocar sul ponticello um pouco mais ponticello e o outro um pouco menos. Eu prefiro deixar ao critério do executante do que sobrecarregar o texto musical e, se conseguir transmitir a ideia da música, ele pode fazê-lo como entender. Provavelmente conseguirá integrar melhor tudo o que foi inserido com a sua própria visão da interpretação da obra. Às vezes, há um som que ele entende executar exatamente como o compositor quer. Portanto, ele toca-o mas não sente e não acredita nele. Somente sente essa obrigação porque o sinal está inserido na partitura. A partitura deve ter indicações suficientes para um intérprete inteligente perceber onde é que segue (...).*  
(idem)

Classificou os concertistas de guitarra, com os quais tinha colaborado, como músicos que respeitam fielmente o texto original, abertos para o compromisso e acessíveis. Sobre o processo de colaboração, disse:

*(...) gosto de lhes dar uma certa liberdade porque acredito que a partitura seja um esqueleto, um corpo. O intérprete tem de encontrar a melhor maneira de vestir este corpo conforme o espaço, contexto, a sua própria preferência, etc. E eu gosto da ideia da Diastrophe tocada por si e, de uma determinada maneira, mas também gosto de imaginar a profundidade de que a mesma peça possa ser interpretada por algum outro guitarrista de uma forma diferente. Não quero que todas as interpretações da peça saiam iguais. (citação da já mencionada entrevista)*

Expressou, também, a vontade de passar mais tempo com guitarra e de escrever mais alguma obra. Sobre se a sua opinião da guitarra mudou depois do processo de composição e da colaboração com os intérpretes, disse:

*Não sei. Provavelmente, como jovem, pensava na guitarra como um instrumento marginal, mas isso mudou logo com a Sonatina. Acho que o que tem estado a mudar e provavelmente continuará a mudar, não tem a ver tanto com a guitarra-solista mas com o facto de como integrar a guitarra dentro de um conjunto, porque a ótica tradicional do instrumento afeta muito mais a maneira de integrar a guitarra do que a de tocar sozinho.*  
(idem)

No âmbito de classificação da obra em relação às suas características instrumentais, foram elaboradas as seguintes tabelas:

tab.7.2.4.1. (classificação instrumental)

<b>Diastrophe</b>	
1.ª impressão do texto	difícil
elementos - chaves	escolha da digitação proibição da técnica de transposição preservação do texto original sustentação de notas <i>legato</i>
impressão depois de aplicadas as sugestões	dificuldade moderada
digitação da mão esquerda	dificuldade moderada
dedilhação da mão direita	simples
registro <b>exploração</b>	amplo
capacidade instrumental	grande
sugestões de modificação <b>acessibilidade</b>	média
geral	média

tab.7.2.4.2. (técnicas exploradas)

<b>técnicas instrumentais exploradas</b>			
harmónicos com duas mãos	<i>tremolo</i>	alteração rápida de <i>s.t.</i> , <i>s.p</i> e <i>nat.</i>	arpejo ( <i>nota por corda</i> )
<i>pizzicato</i>	<i>pizz. de Bartók</i>	<i>ligado</i> ascendente ( <i>hammer on</i> )	<i>ligado</i> descendente ( <i>pizz. pull off</i> )
			repetição homofónica de acordes em velocidade rápida

### 7.3. Mixórdia de Tomislav Oliver

#### 7.3.1. Ideia da obra e sua gênese

A encomenda da obra *Mixórdia* foi realizada no dia 07 de Setembro de 2012. Na sua entrevista<sup>175</sup>, Tomislav Oliver sublinha que a sua primeira reação foi de súbito e absoluto entusiasmo com a oportunidade de escrever para guitarra, embora não soubesse se conseguiria corresponder às expectativas. Em todo caso, aceitou porque tinha uma grande necessidade de escrever para esse instrumento, para o qual ainda não tinha escrito na sua vida. Tocava guitarra elétrica e conhecia a guitarra clássica desde infância devido ao facto de o seu pai ter sido professor de guitarra. Conheceu o repertório clássico apenas em concertos e através do contacto com colegas de curso. Considera que essas duas correntes, no século XX, ficaram mais próximas depois do colapso e das mudanças no paradigma de ver o instrumento, e que esses dois termos, *guitarra elétrica* e *guitarra contemporânea*, já estão interligados um com outro a muitos níveis. Nunca tocou guitarra contemporânea até ao processo de reflexão e de conceção da obra. A sua prioridade mais importante durante o processo de composição foi entrar no espírito do instrumento e verificar a sua tradição:

*Não fui tão longe para tentar tocar os clássicos do século XIX e as obras que conhecemos dos concertos, mas adquiri, toquei e analisei a digitação da maior parte de obras canónicas para guitarra dos séculos XX e XXI, de forma que pudesse entrar na natureza do instrumento, porque esse é o meu único modus operandi. Não me atrevo escrever para um instrumento se não tiver a certeza de que possa tirar dele algo que lhe é natural, e que possa escrever para ele de uma forma intencional e imaginativa. Trabalhei na obra por volta de três ou quatro meses mas a primeira versão da composição era completamente diferente: era uma forma tripartida, com as partes ligadas por intermezzi, contudo, não estava satisfeito nem com o resultado, nem com o modo de desenvolvimento do fluxo temporal na composição, nem com a falta de algum material reconhecível, que acabou por transformar-se numa massa amorfa — quando olhava para os esboços — numa quantidade de notas que não seguia para lado nenhum e que não tinha uma carga expressiva suficiente. Simplesmente dito, não era o que tentava dizer naquele momento. Depois disso, virei-me para uma nova conceção que era*

---

<sup>175</sup> Entrevista com Tomislav Oliver, Academia de Música de Zagreb, 21 de Outubro de 2013.

*totalmente diferente: simplifiquei a forma e tentei seguir, sobretudo, a estilização da matéria musical utilizando talvez alguns métodos ingénuos da técnica composicional – o que é oposto, por exemplo, da nova complexidade – métodos de hibridização de forma, neste caso a reinterpretação da forma antiga ritornello. Tratam-se, de facto, de quatro episódios e quatro ritornelli – algo que não tem nada especial – e da hibridização de uma linguagem que foi entendida como uma amálgama da linguagem da guitarra de Rock-Funk. Assim temos influências da guitarra elétrica com os efeitos hammer on e pull off bem como a influência do baixo elétrico com o seu slap portanto, embora não seja nada de novo, representa uma nova perspectiva dentro de uma área diferente. Para mim, a montagem é um dos aspetos importantes na composição, facto esse que se reflete na Mixórdia que, nos seus episódios, conta uma montagem de motivos e frases que se tornam características pela forma diferente de tocar e pela carga expressiva que produzem. Naturalmente, o tempo é a parte integral dessa carga expressiva. Trata-se da montagem de motivos que são gradualmente modificados através diferentes episódios até ficarem irreconhecíveis, ou seja, quando o tom passa ao som, e no fim, o som passa ao murmúrio no final do último episódio da obra. Portanto, passar de uma execução típica de guitarra a um uso do instrumento como percussão, cuja notação não é algo que se encontra facilmente na literatura guitarrística. Os episódios são intercetados por ritornelli que representam uma doutrina dualística de perspectiva. Depois das montagens históricas, frenéticas e rápidas que se desenvolvem nesses episódios, o ritornello vem como uma melodia lírica e calma, escrita em forma de cânon latente de três vozes. Trata-se de uma tentativa de colocar uma voz a imitar-se a ela própria. No final do ritornello acontece, evidentemente, a junção dessas duas perspectivas – a do episódio e a do caráter calmo do ritornello – onde, finalmente, as vozes que se estavam a imitar-se até ao último ritornello, começam a sair fora e tudo retorna à amálgama do material do episódio que provém desse último ritornello. O Dejan disse que esse material soa como coda, o que, na realidade, o é. Deixa uma impressão de final completo – gestalt. Começámos com algo e retornamos a isso, fazendo um círculo completo. (da referida entrevista, tradução livre)*

Oliver tinha a ideia de não explorar algo típico sem passar a barreira de escrita para a guitarra para algo que não seja da sua natureza, e tentou evitar alguns clichés de escolas de composição. O seu primeiro pensamento foi tentar escrever algo que fosse dentro do espírito do instrumento mas que não fosse um tipo de escrita para guitarra que podemos encontrar facilmente. Aprecia a técnica de hibridização da linguagem e junção de camadas de várias áreas musicais que se podem encontrar em diversos sítios, sejam elas provenientes da música popular,

contemporânea ou pós-guerra. Sobre o seu método composicional para guitarra, indica o seguinte:

*Enquanto trabalho numa obra, intento libertar-me das influências dos fatores externos, de modo a não participar em discussões com colegas-guitarristas e preservar a minha escolha estética durante o processo de composição. Depois da composição, claro que entrarei em discussão. Noventa e nove por cento da minha preparação significava a aquisição duma grande quantidade de partituras e gravações que, hoje em dia, podemos encontrar através da Internet e, sobretudo, leitura de partituras no próprio instrumento. Digo partituras, porque no início tinha dúvidas sobre se esse texto pode considerar-se uma partitura. Todos dizem partitura ou notas para a guitarra dos compositores contemporâneos, mas esses textos musicais continham dez mil símbolos que eu não conhecia antes, vários números para a indicação de cordas e números romanos para indicar as posições. Depois de algum tempo e depois de uma semana de leitura desse material, tudo começou a chegar ao seu sítio. Tinha que experimentar em mim próprio: ou seja, sentir esses acordes, verificar digitações e, antes de mais, aprender a ler as redações de grandes guitarristas que editaram as partituras de Takemitsu, Britten, Berio, Crumb, etc. Esse estudo de partituras foi crucial sem o qual não podia entrar em contacto com a guitarra contemporânea. Essa foi principalmente a minha fase de leitura. Nesse processo, a partitura da Diastrophe de Christopher Bochmann ajudou-me imenso. (...) Nessa partitura podia testemunhar a sua abordagem nessa obra, facto que me encorajou bastante. Se Christopher Bochmann escreve acordes que, a meu ver, eram impossíveis de executar na guitarra, pensei que provavelmente ninguém vai ficar zangado comigo se eu escrever algo parecido. (...) À primeira vista, o texto de Diastrophe era, pelo menos para mim, extremamente difícil de perceber no que toca aos sítios em que certas passagens e acordes se executavam na guitarra. Durante a leitura dessa obra, cheguei à conclusão de que a guitarra é um instrumento praticamente onnipotente e de que existem mil maneiras de realização do texto. Podem encontrar-se digitações para coisas que eu nunca me atreveria de escrever antes. Essa partitura foi muito importante para mim e para a minha compreensão de guitarra. (idem, tradução livre)*

Conversou com o intérprete sobre a linguagem musical e a forma antes de começar a escrever a obra. É admirador do tratamento contemporâneo da guitarra, nomeadamente em *Sequenza XI* de Berio, com as suas novas sonoridades e acordes nunca antes colocados nesse contexto:

*Adoro aquilo que fizeram Takemitsu e Britten, Henze nas suas Sonatas ou, por exemplo, Murail em Telur. Acho que esse tipo de composições foi um grande passo no paradigma da visão da guitarra. Há alguns anos atrás, antes de escrever para guitarra, conversei com os meus colegas guitarristas sobre o facto de a guitarra ter começado a assumir uma nova forma de tocar. Começou a haver uma nova forma de ver o instrumento. Em cada dia que passa, as suas barreiras movem-se juntamente com as direções estéticas do uso do instrumento. Portanto, passámos de Rodrigo e Ponce a Murail num par de décadas! Nenhuns têm nada a ver uns com os outros, mas continuamos a ter o mesmo instrumento, que está a ser usado desde há mais ou menos trezentos, quatrocentos anos. (citação da referida entrevista, tradução livre)*

Estava ciente das suas lacunas em relação à compreensão do instrumento, uma vez que não é um guitarrista, mas o que fez foi ler partituras, estudar acordes e ouvir gravações, de modo a poder ver como vários guitarristas interpretam a mesma partitura de forma diferente:

*Cada grande guitarrista tem o seu tom, o seu som, e acredito que a guitarra como instrumento se possa desenvolver a limites inimagináveis. Tenho uma certa impressão de que esse será um dos instrumentos do século XXI, da mesma forma como o era o violoncelo no século XX. Haverá muitos compositores a reconhecer isso e que irão escrever e deixar obras valiosas. A guitarra é um instrumento mágico que atrai o compositor sobretudo com as suas possibilidades ainda não descobertas, ou talvez descobertas mas organizadas de uma forma diferente. Espero sinceramente que alguém me surpreenda já amanhã com alguma obra em que use a guitarra de forma inovadora e que eu ainda não tenha ouvido. Esse é um fator adicional em relação à imaginação do compositor, tendo em conta a coragem do intérprete que começou a lidar com essas ideias revolucionárias, digamos assim, e que todos os compositores têm, de vez em quando. Portanto, tudo isso deve ser uma amálgama e uma colaboração feliz entre o intérprete e o compositor na divulgação e no avanço para mover barreiras do próprio instrumento e do seu repertório. (idem, tradução livre)*

Não terminou a obra antes do primeiro contacto de trabalho com o intérprete, tendo enviado o primeiro *episódio* ao intérprete cerca de três meses antes do envio da obra completa. Sobre a possibilidade de o seu texto não ser executável no instrumento diz o seguinte:

*O receio estava presente antes de escrever porque conseguia colocar no papel somente aquilo que eu próprio podia executar. Desta forma, tendo em conta que já experimentei uma certa posição com os meus dedos, sabia que, se eu conseguia tocar esse texto, o mesmo não iria criar muitos problemas quando executado por um guitarrista de topo. Esse receio esteve sempre presente antes de colocar as notas no papel e funcionou como um filtro daquilo que eu tinha a certeza de que soava bem e que funcionava mais ou menos de uma forma simples, dependendo do seu contexto. No fundo, ser simples para a interpretação e satisfazer os critérios estéticos do formato para o qual estou a escrever. Durante a composição, em nenhum momento usei o piano para verificar determinados acordes, caso que se aplica a noventa por cento das minhas peças. A obra completa foi escrita na guitarra e dentro das minhas possibilidades interpretativas limitadas nesse instrumento.* (da já mencionada entrevista, tradução livre)

Oliver conseguia imaginar auditivamente alguns motivos característicos da obra, mas não tinha a certeza sobre o seu fluxo musical, algo que o preocupava, uma vez que não podia executar a obra do início ao fim. A sua compreensão da guitarra baseava-se na constante improvisação e metodologia de *tentativa-e-erro*, facto que o levou à procura de posições e digitações diferentes, e a um som distinto. Indica, também, que o texto da obra modificava-se pelo próprio processo de compreensão do instrumento e de procura de melhores soluções em relação àquelas que tinha previsto inicialmente. Os *episódios* foram escritos primeiro enquanto os *ritornelli* vieram no fim, porque a obra foi baseada no conceito de distorção da montagem dos motivos nos *episódios*. Oliver imaginava os *ritornelli* em forma de cânon, para o qual esperava que todas as vozes se pudessem executar em cordas diferentes de modo a produzir o máximo efeito de *legato*. Tinha em mente algumas alturas sonoras nos *ritornelli* que queria utilizar, enquanto que os valores de duração de notas bem como o carácter, estiveram em dúvida até ao fim. O receio perseguia-o do início até à última nota da obra e, inclusive, depois da última intervenção no processo de edição (ensaio após o concerto de estreia). Indica que estava descontente com o final da obra e com o último acorde<sup>176</sup>, que não tinha uma carga expressiva suficiente para sublinhar esse fim e, por isso, modificou-o dois dias antes da estreia.

---

<sup>176</sup> A reação à gravação por comunicação pessoal.

Relativamente a elementos musicais que lhe criaram dificuldade, Oliver indica que a ideia da forma foi o mais fácil, enquanto que ritmo, articulação, dinâmica, fraseado e construção de microestruturas que dependiam da técnica de montagem das frases musicais, faziam parte de um problema geral:

*Cada frase e cada motivo traziam consigo uma certa articulação, um certo carácter e tempo, sobre o qual tinha de pensar em paralelo, para que toda a estrutura tivesse tido uma capacidade de suporte – porque estamos a falar da situação onde existe uma multitude de pequenos fragmentos que necessitam de formar uma entidade – e a impressão dessa entidade e de forma dependiam, antes de tudo, da sua montagem, no plano geral. Portanto, desde início que comecei a esboçar esse carácter diferente que queria ter numa certa frase ou motivo, e a planear a respetiva montagem. Depois, no segundo episódio, veio o plano de montagem e distorção da pureza de motivos. Uso de propósito a palavra distorção porque esses motivos começaram a ficar impuros durante o próprio processo da montagem. Não havia uma passagem clara de um motivo para outro. Eles começaram a transformar-se e a modificar-se. Acho que distorção é um bom termo descritivo para aquilo que aconteceu adiante. Tinha de pensar em tudo ao mesmo momento. Havia o problema de acertar no carácter dos motivos que seria moldável para essa montagem, mas também, o problema de anexar uma articulação adequada a esse carácter e ao seu motivo. Penso que um outro grande problema – provocado pelo facto de eu não ser um guitarrista – era o não saber como é uma dinâmica forte na guitarra. Se eu tocar na guitarra, digamos, alguns acordes em forte fortíssimo, seria esse registo dinâmico igual nas mãos de um guitarrista profissional? Portanto, em todo o caso a dinâmica foi importante. Inclusive, mudámos algumas dinâmicas no ensaio de hoje. Será que a notação de técnicas não-convencionais, ou convencionais na partitura, – algo cuja aplicação na guitarra eu não conhecia uma vez que não sou guitarrista – transmitirá fielmente a ideia que eu tinha em mente e que experimentei ao tocar na guitarra, ou vai entender-se de uma forma completamente diferente? O tempo ficou às vezes demasiado rápido em comparação com o seu carácter. Isso foi também um grande problema para mim – a tentativa de imaginação do fluxo de tempo quando ouço esse motivo na mente. Mas, quando a obra é interpretada e os dedos, durante a velocidade, literalmente fazem um nó, todo esse conceito cai por água porque perde a sua carga expressiva. Inclusive, inserimos durante o processo de edição várias fermatas, vírgulas, respirações, ritardandi, accelerandi etc. Durante a formação de motivos, tudo isso era importante dentro de micro ou macro forma – tempo, respirações, um fluxo geral de tempo resultante de tudo isso – e, no fim, a impressão psicológica do ritornello, que sucedeu esses episódios frenéticos. No fim de tudo, acho que o elemento mais problemático foi o fraseado, uma vez que não sou guitarrista. Tinha dúvidas sobre como o fraseado iria soar quando fosse interpretado por um guitarrista, e se ele teria problemas com isso. Mesmo hoje, aprendi*

*algo novo sobre a dedilhação quando o Dejan disse que os guitarristas, quando executam notas em cordas diferentes e em combinações convenientes de dedos da mão direita, têm uma tendência natural para acelerar uma vez que a dedilhação motora é muito idiomática e provém da motricidade natural da mão. (idem, tradução livre)*

Oliver salienta que no seu método composicional existia uma hierarquia estrita que era condicionada pela montagem e que a ordem hierárquica de motivos dependia do próprio *episódio*. Leva como exemplo uma característica da sua arte em relação à montagem que é a ideia de iluminação de motivos e aparições específicas e a sua colocação num plano principal. Essas figuras estavam presentes mas eram observadas de uma perspetiva diferente. Na sua opinião, isso pode ser equiparável ao *cubismo*, onde várias perspetivas diferentes mudam completamente a impressão de uma certa parte do quadro. A *iluminação* pode ser relacionada com os motivos e sua metamorfose, ou com a distorção e modificação completa da elaboração de motivos. A principal ideia do processo da montagem de motivos foi a introdução de elementos nos planos de deslocamento de perspetivas de audição. Os próprios motivos são muito parecidos mas, no momento de começar a sua elaboração – diferente dos princípios românticos de elaboração, não apreciados por Oliver – torna-se difícil de memorizar tudo. Para ele, é desafiante o facto de criar perspetivas absolutamente diferentes de algo simples. Sobre as características do instrumento que o intrigaram no início da composição, indica o seguinte:

*A guitarra é um instrumento extremamente específico em relação à articulação. Nenhum outro instrumento se distancia tanto dos instrumentos de arco como a guitarra. A articulação é completamente diferente. Não existe um legato real se não for usada a técnica de execução de notas em cordas diferentes. Nesse caso, o intérprete tem que pensar no abafamento da corda para que produza o efeito de legato pianístico, ou evitar esse abafamento para produzir um efeito de reverberação, algo parecido com o efeito de pedal no piano. Por outro lado, em comparação com os instrumentos de arco, o efeito de pizzicato da mão esquerda soa muito melhor, enquanto a combinação de tapping, algo que é tão específico para esse instrumento – podemos chama-lo hammer on – é muito útil nalgumas posições como um certo tipo de sinal para a já mencionada passagem para o barulho, passagem para algo muito agressivo, bem como nas posições altas, onde a corda está mais distante do trasto. (...) Por outro lado, intrigaram-me as suas possibilidades de efeitos de percussão. Temos um instrumento que é construído em madeira e que tem características acústicas muito boas. Talvez nalgum sítio soe um*

*pouco oco, mas o bater no corpo do instrumento produz um timbre diferente, seja ele feito nos lados do instrumento, ou com falanges, ou com unhas, algo que ainda não experimentei.* (da referida entrevista, tradução livre)

Oliver menciona que nunca está contente com as suas obras e considera que a música não pode ter uma finalidade para si própria. Na sua opinião, a música segue para o intérprete, que deve produzir um ímpeto criativo através das ideias do compositor. Pensou de forma constante sobre as digitações/dedilhações para uma melhor interpretação da sua visão musical:

*(...) nota-se na partitura que me atrevi a indicar algumas cordas e posições. Na verdade, a essência do conceito de motivos e das suas características dependia da escolha de cordas e posições. Por exemplo, o acorde si-fa-la-sol#, sobre o qual falámos que não se pode executar noutra posição: esse acorde, com a sua nota si em corda solta, produz um timbre muito especial. Honestamente, não sei como é que cheguei a essa ideia porque essa combinação soa excelente. Os acordes numa combinação dessas têm realmente um timbre e carácter especial. Pensei nisso durante todo o tempo.* (idem, tradução livre)

### 7.3.2. Colaboração com o compositor

Nas primeiras correspondências com o compositor, foi expressa a importância e principais características do processo de colaboração entre um compositor que não é guitarrista profissional e guitarrista concertista. A par disso, foi também refletida a problemática da forma musical de uma obra de larga duração para guitarra solo. Foi explicitamente proposto que a tarefa do intérprete fosse auxiliar o compositor para poder transmitir melhor a sua ideia musical na guitarra. Sobre a forma da obra, Tomislav Oliver indica<sup>177</sup> o seguinte:

*(...) Talvez seja bom salientar que, desde sempre fui fascinado por formas mais pequenas, com carácter de mosaico e duração de dez ou onze minutos. Existem várias razões para isso, desde a estética de composição que admiro, à escola de composição de Marko Ruždjak, com quem estudei. Considero que esse tipo de forma cria uma possibilidade de expressão dos pensamentos musicais de compositor, sem sacrificar a*

---

<sup>177</sup> Comunicação pessoal, Outubro 24, 2012.

atenção e o processo de audição de um ouvinte normal (...). Parece-me que o envolvimento da ideia musical dentro do canal de comunicação autor-intérprete-ouvinte é colocado em causa nas formas maiores. Desde o contexto histórico, elas eram reservadas para um aparelho instrumental maior (e mesmo assim, não estou de acordo com isso). De uma perspectiva composicional, uma construção de forma larga leva-me ao mesmo problema que enfrentavam membros de Segunda Escola de Viena. Como construir uma forma grande se a organização de diastema é atonal, facto que significa ausência de relações funcionais que podiam suportá-la e justificá-la? A resposta deles foi a dodecafonia, enquanto outros compositores usaram técnicas seriais, sistema de modos, análise espectral, etc. Afinal, a questão da forma está, de facto, relacionada com a estética composicional, bem descrita por Mauricio Kagel: “aquilo que fique bem a cada um”. Eu sugeria-lhe uma forma entre oito e dez minutos de um desenvolvimento em blocos. Penso que isso facilitará a nossa colaboração e operacionalidade em futuras tarefas. De qualquer forma, apresentar-lhe-ei algo em que poderá trabalhar de uma forma concreta. Acredito que isso terá uma forte influência na realização final da forma. (tradução livre)

Durante a comunicação que antecedia a obra, foi sugerida a consulta de partituras de *Diastrophe* de Christopher Bochmann e de *Sonata* de Richard Rodney Bennett para uma melhor abordagem da exploração do registo, bem como a percepção da exploração harmónica e polifónica do instrumento. No caso de Rodney Bennett, foi observado o facto de a *Sonata* ter sido escrita em colaboração com concertista durante a sua criação, e que o resultado do seu texto devido à especificidade do material temático tem, por vezes, somente uma única possibilidade para sua execução. A receção da obra decorreu da seguinte forma:

- o primeiro episódio da obra, de nome *Patchworks*, foi recebido no dia 9 de Junho de 2013;
- a obra completa, de nome *Mixórdia*, foi recebida no dia 15 de Setembro de 2013.

O processo de colaboração teve dois *modus operandi*:

- comunicação via *e-mail* e envio de lista de sugestões e observações sobre a partitura, e de gravações de excertos da obra;
- um ensaio em conjunto com duração de cinco horas, realizado no dia 21 de Outubro, onde a obra completa foi apresentada ao compositor pela primeira vez.

O desenvolvimento do processo de colaboração no texto musical pode ser observado na seguinte tabela:

tab.7.3.2.1. (cronograma de processo de colaboração)

cronologia	intérprete		compositor	
11.06.13	1. <sup>a</sup> correção	observação		
12.06.13			1. <sup>a</sup> resposta	observação
10.09.13	2. <sup>a</sup> correção	observação		
15.09.13			2. <sup>a</sup> resposta	observação
21.09.13	3. <sup>a</sup> correção	observação		
22.09.13		observação		
26.09.13			3. <sup>a</sup> resposta	observação
27.09.13	4. <sup>a</sup> correção	observação		
30.09.13			4. <sup>a</sup> resposta	observação
06.10.13		observação		
11.10.13	5. <sup>a</sup> e 6. <sup>a</sup> correção	observação	5. <sup>a</sup> resposta	observação
12.10.13	7. <sup>a</sup> correção			
16.10.13			6. <sup>a</sup> resposta	observação
				8. <sup>a</sup> correção
17.10.13		observação		
30.04.14	9. <sup>a</sup> correção			

A cronologia da inserção de correções na partitura e envio de gravações decorreu de seguinte forma:

tab.7.3.2.2. (inserção de correções)

cronologia	<i>Patchworks</i>	<i>Mixórdia</i>
09.06.13	1. <sup>a</sup> versão (1.º episódio)	
12.06.13	2. <sup>a</sup> versão	
15.09.13		1. <sup>a</sup> versão (obra completa)
22.09.13		gravação do 1.º episódio
26.09.13		2. <sup>a</sup> versão
27.09.13		duas gravações do final da obra
30.09.13		3. <sup>a</sup> versão
13.10.13		gravação da obra completa
16.10.13		4. <sup>a</sup> versão
30.05.14		obra finalizada

Para melhor descrever sua obra, Tomislav Oliver escreveu o seguinte:

*(...) Tenho investigado no meu processo composicional o modo como a ficção literária Pós-modernista e suas ferramentas se relacionam, interagem e podem servir no desenvolvimento de novas perspectivas e técnicas composicionais. Tentei usar nesta obra algumas ferramentas poéticas e estratégias narrativas características para a escrita Pós-moderna. A forma da obra é uma reinterpretação do antigo ritornello Barroco, a estilização ou a paródia que consiste de quatro episódios e quatro secções de ritornello. Estas secções recorrentes representam dois níveis narrativos. Os episódios são construídos de uma forma de „heterotopia“ – estrutura narrativa que representa um espaço ontológico que contém fragmentos de uma possível ordem mundial narrativa que coexistem separadamente e sem hierarquia. Este espaço de „heterotopia musical“ é construído/desconstruído através da justaposição e colisão de várias células de motivos, em que cada uma apresenta separadamente um discurso diferente na estrutura, no tempo, no registo e nas técnicas do instrumento. As células interrompem-se uma à outra, fundem-se e chocam entre si, causando o efeito de uma estrutura e narração instável e cintilante. Com cada episódio, as células dos motivos são desenvolvidas e distorcidas da sua imagem original e da posição dentro da estrutura narrativa, até que a estrutura completa se desmorona no quarto episódio e é reduzida aos efeitos de percussão na guitarra. As secções de Ritornelli são reconstruídas em forma de cânon de uma só voz e ritmicamente variadas. O último ritornello é gradualmente reduzido a uma única voz, até*

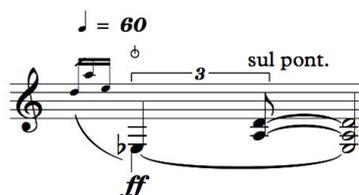
que o material do episódio colide com ele no fim, retratando assim a penetração de um nível narrativo ao outro.<sup>178</sup> (comunicação pessoal, Maio 15, 2014, tradução livre)

### 7.3.3. Análise do texto musical

#### 7.3.3.1. Patchworks

A análise das três páginas do primeiro episódio da obra demonstrou várias características de escrita e de notação:

ex.7.3.3.1.1.



- *scordatura* da guitarra que continha a 6.<sup>a</sup> corda afinada em *mibemol* sem ser indicada;

ex.7.3.3.1.2.



- acordes homofônicos que foram cuidadosamente escolhidos devido à sua sonoridade e que, na maioria de casos, tinham somente uma única maneira para sua realização;

---

<sup>178</sup> (...) In my compositional process I have been researching the way in which Postmodernist literary fiction and its devices relate to, interact and can avail in development of perspectives and new compositional techniques, so in this piece I tried to employ some poetic tools and narrative strategies characteristic for postmodernist writing.

Form is a reinterpretation of an old Baroque *ritornello* form, a stylization or a parody consisting of 4 episodes and 4 ritornello sections. These two recurring sections represent two different narrative levels in itself.

The episodes are built as a kind of „heterotopia“ – a narrative framework, an ontological space in which fragments of narrative possible world orders coexist separately without hierarchy. This space of „musical heterotopia“ is constructed/deconstructed through juxtaposition and collision of several motivic cells, each presenting a different discourse by structure, tempo, register and playing techniques. Motivic cells interrupt each other, blend and clash, causing an effect of a flickering, unstable structure and narration. With each episode the motivic cells are developed and distorted from their original image and position in the narrative structure, until the whole structure collapses in the 4th episode, and is reduced to purely percussive effects on the guitar.

*Ritornello* sections are constructed as a one-voice canon, rhythmically varied each time. The last *ritornello* is gradually reduced to a single voice, until the material of the episode clashes with it in the end, thus portraying the penetration of one narrative level into the other.

ex.7.3.3.1.3.



- acordes homofônicos amplos que foram construídos à volta da nota *si*, executada na 2.<sup>a</sup> corda solta;

ex.7.3.3.1.4.

♩ = 132 *molto ritmico*

♩ = 108

♩ = 132 *molto ritmico*

♩ = 108

♩ = 60

- uma grande variedade de efeitos de percussão que foram incluídos na partitura juntamente com a respetiva legenda;

ex.7.3.3.1.5a.

♩ = 108

ex.7.3.3.1.5b.

ord.

ex.7.3.3.1.5c.

sul pont.

- escrita que explorava várias técnicas instrumentais como base temática em diferentes motivos: arpejos, *legati a due* ascendentes e descendentes, técnicas de notas repetidas com dedos *p,m,i*, *pizzicato* de Bartók, *glissandi*, rápidas alternâncias de notas reais com harmônicos e efeitos de percussão divididos por características tímbricas;

ex.7.3.3.1.6.

- uso de indicações de articulação de *staccato*, *legato* e *portato* no texto;

ex.7.3.3.1.7a. (*hammer on*)

ex.7.3.3.1.7b. (*pizz. pull off*)

- definição da técnica de *ligados*<sup>179</sup> de mão esquerda no repertório para guitarra contemporânea. Exemplo de separação da articulação de *legato* com o resultado sonoro da técnica de guitarra. Os termos *hammer on* (*ligado* ascendente) e *pizzicato pull off* (*ligado* descendente) foram introduzidos, bem como a sua notação distinta de modo a poderem separar ligaduras de articulação da técnica específica da mão esquerda;

<sup>179</sup> *Slurs* em inglês.

ex.7.3.3.1.8.

$\text{♩} = 84$  *giocosu*  $\text{♩} = 120$   $\text{♩} = 132$  *molto ritmico*  
 30 *mf* *p* *f* *mf pp* *f*  
 33  $\text{♩} = 120$   $\text{♩} = 84$   $\text{♩} = 120$   $\text{♩} = 84$   $\text{♩} = 120$   
*p* *mf* *f* *mf* *p*  
 38  $\text{♩} = 84$   $\text{♩} = 108$   $\text{♩} = 84$   $\text{♩} = 120$   
*f* *mf* *p*

- componente rítmica e métrica avançada e elaborada;
- uma grande parte dos *tempi* na partitura necessitava intervenção devido ao facto de entrar em conflito com o carácter expresso dos motivos e do seu material pelo excesso de velocidade requerida (como o ex.7.3.3.1.7a e b);

ex.7.3.3.1.9.

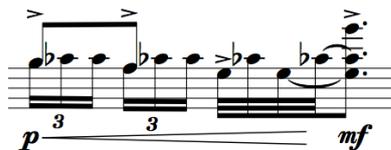
$\text{♩} = 72$  *libero*  
 13 *mp*

- indicação da escolha de cordas por parte do compositor.

Foram realizadas as seguintes sugestões:

- execução das notas *fa*, *do#* e *la* de linha do baixo sob a em forma de harmónico da mesma frequência, de modo a se poder obter uma maior sustentação das mesmas e uma melhor execução das restantes notas (ex.7.3.3.1.9);

ex.7.3.3.1.10.



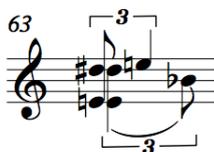
- inclusão da indicação *vib.* no acorde, para um melhor efeito de subida de tensão musical;

ex.7.3.3.1.11.



- inclusão de uma pequena *vírgula* entre os compassos n.º 51 e n.º 52 para se poder obter algum tempo adicional de passagem entre os respetivos motivos, necessário na velocidade rápida;
- inclusão dos termos *hammer on* e *pizzicato pull off* em todos os casos de *ligados* guitarrísticos devido a uma coerência de temática;
- inclusão da indicação de *scordatura* na legenda;
- foi pedido um esclarecimento sobre a notação da primeira colcheia desta figura:

ex.7.3.3.1.12



Os elementos que requeriam um esclarecimento adicional foram seguintes:

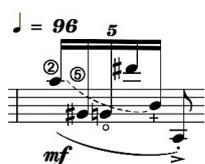
- definição do efeito de *bending*, encontrado no texto;
- qualidade tímbrica requerida nos efeitos de percussão sobre o tampo da guitarra;
- definição da combinação do efeito *slap* com *glissando*;
- indicações metronómicas e seus valores;
- definição de *tempo* nas passagens entre motivos;
- formato do efeito de percussão de arpejo sobre cordas abafadas.

De um modo geral, a partitura de *Patchworks* transmitia a ideia de o texto ter sido escrito na base de uma experiência com guitarra pela parte do compositor. Foi notório e impressionante o alto nível de compreensão do instrumento e das suas possibilidades demonstrado por um compositor que não é um guitarrista profissional. O instrumento, a sua técnica e características próprias eram profundamente intrínsecas no texto musical e serviram como base da obra. Havia pouca necessidade de intervenções de modificação, se bem que a execução *a tempo* da passagem entre os diferentes motivos foi questionada e deixada por resolver, dando uma oportunidade à visão original, que não incluía interrupções entre motivos. A ideia do compositor de separar a qualidade tímbrica da articulação *legato* — em que as notas são do mesmo timbre e qualidade — e técnica guitarrística de *ligados* da mão esquerda — que consiste por um lado, em notas produzidas com a mão direita e outras com a mão esquerda, obtendo-se assim um timbre diferente — foi um exemplo de avanço na definição da escrita para guitarra, no que diz respeito à fidelidade do resultado sonoro.

### 7.3.3.2. Mixórdia

À primeira vista, as seis páginas novas de texto musical continham um material com um alto nível de idiomatismo e de exploração do instrumento. Algumas partes do texto pareciam ser compostas por um guitarrista concertista com um grande conhecimento da guitarra:

ex.7.3.3.2.1a.



ex.7.3.3.2.1b.



- no arpejo do ex.7.3.3.2.1a, o compositor indica as respectivas cordas para sua execução fidedigna. Observa-se com peculiaridade a escolha da técnica de uso tardio de *pizz. pull off (ligado descendente)* na execução da nota *si*. Este caso representa um grau ainda mais avançado de compreensão instrumental que aquele demonstrado em *Patchworks*. No ex.7.3.3.2.1b, observa-se uso de *pizz. pull off* de duas notas depois de efeito *hammer on* e sem o uso prévio da mão direita;

ex.7.3.3.2.2.



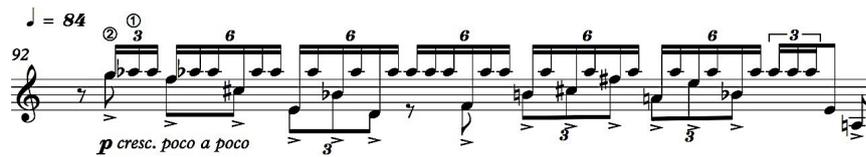
- insistência do compositor na execução de notas em cordas diferentes para um melhor efeito de *legato* em *Ritornelli*: a execução da forma requerida é possível e instrumentalmente lógica;

ex.7.3.3.2.3.



- dobragem de notas;

ex.7.3.3.2.4.



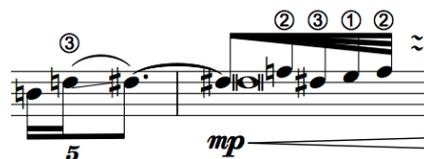
- compreensão e elaboração da combinação de dedos *p,m,i* da mão direita;

ex.7.3.3.2.5.



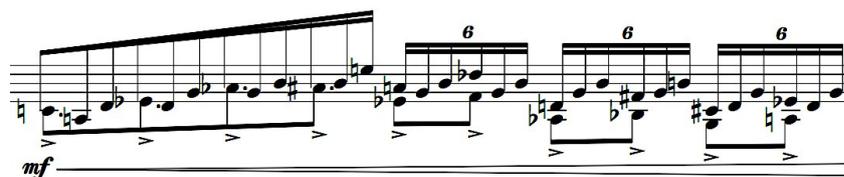
- combinação de arpejo, *tremolo* e trilo contínuo. Foi sugerida execução de notas em cordas diferentes no caso do trilo, devido à sua maior duração;

ex.7.3.3.2.6.



- uso de combinação de notas em cordas soltas com o efeito *glissando*. Indicação de uma sonoridade particular através da escolha de cordas;

ex.7.3.3.2.7.



- técnica de uso de cordas soltas em posições altas do braço de guitarra (*string inversion*). Escrita semelhante ao *Estudo N.º11* de Villa-Lobos;

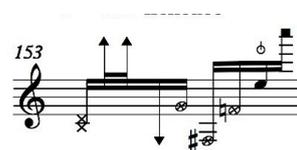
ex.7.3.3.2.8a.



ex.7.3.3.2.8b.



ex.7.3.3.2.8c.



- novos efeitos de percussão e combinações elaboradas.

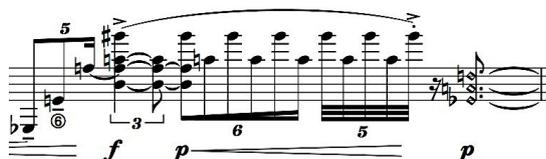
No entanto, procedeu-se à sugestão de modificação de alguns elementos de texto devido às suas características distintas:

ex.7.3.3.2.9.



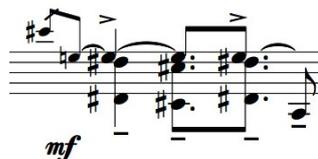
- no compasso n.º4, no último acorde, o compositor adicionou a nota *re#*, facto que, tecnicamente, prejudicou a execução da nota *sol* em forma de harmónico. Foi proposto que a nota *sol* se execute como nota real;

ex.7.3.3.2.10.



- devido a uma maior sustentação da nota *mibemol* (primeira nota desta passagem) sendo uma nota mais profunda, foi sugerido que a nota seguinte (*mi natural*) se reproduza em forma de harmónico de oitava (*mi 4* na notação para guitarra);

ex.7.3.3.2.11.



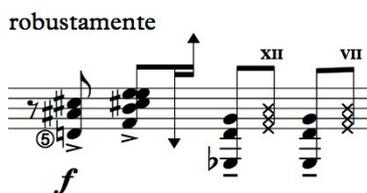
- nos compassos homólogos n.º 81 e n.º 104 foi sugerida a inclusão do sinal *pizz. pull off* na nota *mi* em *apoggiatura*. A mesma técnica foi aplicada nos compassos n.ºs 90, 112, 115, 152, 172;

ex.7.3.3.2.12.



- no compasso n.º 137 foi sugerida a execução da nota *la* em harmónico de mesma frequência, de modo a se poder sustentar melhor todas as notas no 2.º *ritornello*. Repetiu-se a mesma abordagem no compasso n.º 168 no 3.º *ritornello*;

ex.7.3.3.2.13.



- de modo a se poder executar o efeito de percussão de forma ritmicamente correta, foi sugerido uso da mão esquerda na percussão superior;

ex.7.3.3.2.14.



- para uma melhor coordenação entre as duas mãos, foi proposto que as notas *sol* e *do#* sejam executadas na forma de *hammer on*;

ex.7.3.3.2.15.



- neste compasso foi sugerida a passagem tímbrica de *sul tasto* a *sul ponticello*, devido ao aumento de tensão musical nesta secção da obra, resultado do culminar do 2.º episódio da obra;

ex.7.3.3.2.16.



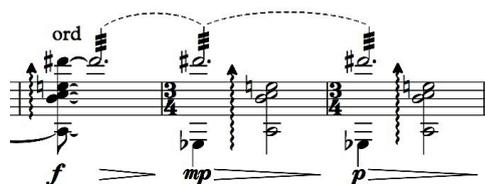
- foi sugerido esclarecimento de valores de notas em harmónicos com sua cor adequada;

ex.7.3.3.2.17.



- foi sugerida a eliminação da nota *si* em *apoggiatura* e o seu aparecimento somente como parte do 2.º acorde devido a razões de técnica de mão direita e em função da velocidade do motivo;

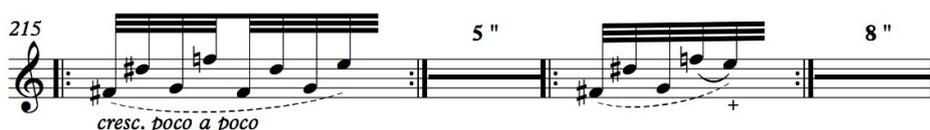
ex.7.3.3.2.18.



- neste exemplo observa-se um caso peculiar do uso de *tremolo*, colocado na voz do soprano, e em simultâneo com outras vozes. À primeira vista, este tipo de escrita pode ser considerado impossível de executar.

Contudo, se as notas *mibemol* da linha do baixo forem realizadas com o efeito de *pizz. pull off*, todo o texto é preservado sem prejuízo da regularidade do *tremolo*;

ex.7.3.3.2.19.



- devido à falta de motricidade natural da mão direita para executar notas pela ordem escrita nas células das figuras indicadas que exigem uma aceleração desse material no final da obra, foi sugerido ao compositor que a ordem dessas notas seja alterada para *fa#-sol-re#-fa*, *fa#-sol-re#-mi* e *fa#-sol-re#-fa-mi*. Foram realizadas duas gravações<sup>180</sup> que continham ambas as opções em discussão, de modo a se poder demonstrar ao compositor uma visão sonora mais fidedigna de ambos os resultados do texto musical no momento da decisão;
- foi sugerida a continuação de coerência de separação do resultado sonoro através da técnica guitarrística de *hammer on* e *pizz. pul off* em todos os casos detetados na partitura;
- foi sugerido que a definição do efeito *bending* na legenda passasse de meio tom para um quarto de tom.

Numa das primeiras comunicações pessoais (Junho 12, 2013), o compositor exprimiu que, apesar de as indicações gerais de *tempo* dos motivos foram definidas com valores metronómicos, as mesmas não são estritas. O objetivo mais importante é que os espécimes se diferenciem através do carácter e que sejam distintos. Além disso, o compositor demonstrou uma abertura para a aceitação de um plano geral de vírgulas, fermatas e diferentes valores metronómicos, elaborados pelo intérprete<sup>181</sup>. Por isso, foi proposta ao compositor a inclusão definitiva de indicações de expressão

<sup>180</sup> 27 de Setembro de 2013.

<sup>181</sup> Comunicação pessoal, Setembro 26, 2013.

para cada motivo temático distinto, no modo a poder diferenciá-los no caráter. Esse processo já foi iniciado pelo próprio compositor, uma vez que o texto musical continha indicações para o caráter de alguns motivos. Foi ainda proposta uma lista de agógicas que contribuíam para uma melhor separação dos motivos, bem como uma revisão de todas as indicações metronômicas. Foram elaboradas as seguintes listas de indicações de expressão e *tempo*:

tab.7.3.3.2.20. (sugestão de indicações de expressão e de valores metronômicos por ordem de aparecimento de motivos)

motivos	existente	sugestão
compasso 1	♩ = 60	♩ = 60 <i>sonoro</i>
compasso 2	♩ = 120/108	♩ = 108 <i>volante</i>
compasso 4	♩ = 60 <i>espressivo, ma libero</i>	♩ = 60 <i>espressivo, ma libero</i>
compasso 5	♩ = 132 <i>molto ritmico</i>	♩ = 126 <i>molto ritmico</i>
compasso 7	♩ = 108 <i>frenetico</i>	♩ = 100 <i>frenetico</i>
compasso 12	♩ = 96	♩ = 88 <i>deciso</i>
compasso 13	♩ = 72 <i>molto libero</i>	<i>molto libero</i>
compasso 16	♩ = 120	♩ = 108 <i>marcato</i>
compasso 20	♩ = 84 <i>giocososo</i>	♩ = 80 <i>giocososo</i>
compasso 24	♩ = 72	♩ = 64 <i>delicato</i>
<i>Ritornelli</i>	♩ = 96/84 <i>molto tranquilo</i>	♩ = 72 <i>molto tranquilo e legato</i>
compasso 76	<i>robustamente</i>	<i>robustamente</i>
compasso 173	♩ = 96 <i>rubato</i>	♩ = 88 <i>rubato</i>

O plano de pequenas interrupções entre motivos, de modo a poder separar melhor o seu caráter, foi elaborado na base do seguinte critério:

- vírgula , (interrupção mínima);
- fermata curta  (paragem curta);
- fermata normal  (paragem mais acentuada).

A lista de agógicas sugerida pode ser observada na seguinte tabela:

tab.7.3.3.2.21. (agógicas)

c.	2	3	4	8	9	11	12	13	14	19	21	22	23	24	25	29	30	31	32	33	35
	X	'	^	^	^	'	^	^	'	'	'	rit.	'	^	'	rit.	'	'	'	'	'
c.	37	38	39	41	43	50	51	52	54	55	57	59	62	64	72	73	74	80	82	85	88
	'	'	'	'	^	^	X	'	'	^	'	'	^	^	^	^	rit.	^	^	'	'
c.	93	94	95	101	103	106	107	108	109	110	115	116	119	124	147	149	156	158	160	179	186
	^	'	^	'	'	^	^	'	^	'	^	'	accel	^	'	'	'	'	^	^	ten.
							ten.														

Algumas indicações adicionais foram sugeridas devido ao efeito sonoro:

tab.7.3.3.2.22. (indicações posteriores)

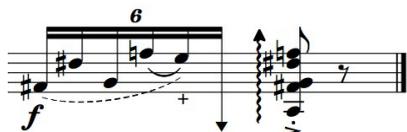
compasso	12	13	61	74	80	117	143	180	184
indicação	vib.	a niente	a niente	poetico	a niente	l.v.	segue delicato	vib.	pesante

### 7.3.3.3. Gestalt <sup>182</sup>

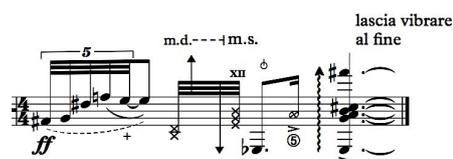
O compositor, por iniciativa própria, decidiu modificar o último compasso da obra, salientando sua insatisfação com o texto anterior. Observa-se o uso de uma combinação de efeitos de percussão e um último acorde mais amplo que na versão anterior, com o objetivo a produzir uma maior impressão de conclusão da obra, cuja duração é de cerca de quinze minutos:

<sup>182</sup> “Forma” em alemão. Na entrevista, Tomislav Oliver sublinha a importância do facto de se retornar ao início e unir toda a forma.

ex.7.3.3.3.1a.



ex.7.3.3.3.1b.



### 7.3.4. Resultado final

#### 7.3.4.1. Antes da estreia

Durante o período de colaboração por *e-mail*, foram realizadas várias observações e ideias importantes pela parte de compositor:

- foi explicitamente sublinhado que, nos cânon de duas, três e quatro vozes nos *Ritornelli*, seria de extrema importância sonora que notas se sustentem pelo maior tempo possível. Foi sugerido que os tons fossem executados em cordas diferentes sempre que possível, para que sua ressonância não se perdesse.<sup>183</sup>
- foi expressa a ideia de diferenciação de vozes nos *Ritornelli*, usando os elementos dinâmica, articulação e timbre. No caso deste último, cada voz correspondia a uma cor distinta: *sul ponticello*, *sul tasto* ou *ordinario*.<sup>184</sup> Mais tarde, essa ideia foi rejeitada devido a falta da sua condução, funcionando bem somente no primeiro cânon uma vez que, posteriormente, existe uma condensação de vozes nos segundo, terceiro e quarto *Ritornelli*. Na sua opinião, seria criada uma grande confusão que prejudicaria o caráter *soave* e *calmo* dessas secções.<sup>185</sup>
- uma das primeiras ideias do compositor, em relação à sua obra, era usar o material eletrônico previamente gravado na interpretação, que seria

<sup>183</sup> Comunicação pessoal, Setembro 15, 2013.

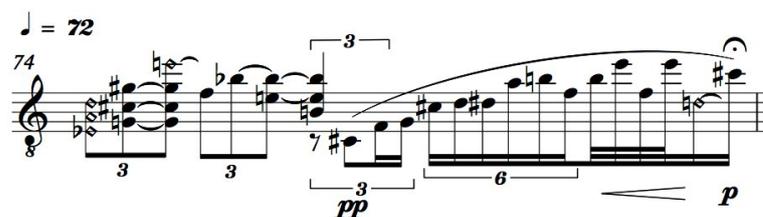
<sup>184</sup> Comunicação pessoal, Setembro 30, 2013.

<sup>185</sup> Comunicação pessoal, Outubro 16, 2013.

transmitido antes da aparição de cada *Ritornello*. Nesse caso, a eletrônica seria somente uma ressonância de harmonia e não seria necessária uma sincronização com a parte da guitarra. Tal seria um pequeno suplemento importante para a percepção da forma musical<sup>186</sup>. Essa ideia foi abandonada, por um lado, devido à falta de um resultado satisfatório proveniente do processo de elaboração de eletrônica<sup>187</sup>, e por outro, devido ao resultado sonoro dos *Ritornelli*, testemunhado na sessão em conjunto.

A maioria de sugestões foi aceite por parte do compositor. Contudo, sobressaem dois momentos distintos no processo de colaboração, pela sua especificidade:

ex.7.3.4.1.1.



- foi proposto que a última nota do compasso, *do#*, fosse executada em forma de harmónico para que as seis últimas notas dessa célula pudessem realizar-se em cordas diferentes. No entanto, embora demonstrando abertura para uma modificação, o compositor exprimiu que sua intenção original seria executar essa nota em forma real<sup>188</sup>. Devido à preservação da visão original, a nota *do#* foi mantida na sua forma real;

ex.7.3.4.1.2.



<sup>186</sup> Comunicação pessoal, Junho 12, 2013.

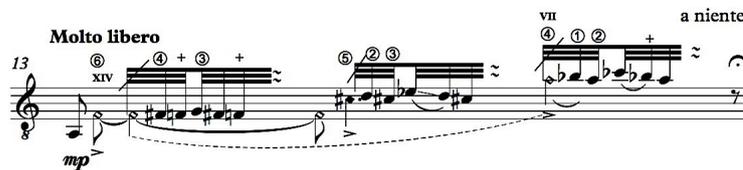
<sup>187</sup> Comunicação pessoal, Outubro 16, 2013.

<sup>188</sup> Comunicação pessoal, Setembro 30, 2013.

- na passagem entre compassos n.º 85 e n.º 86 foi proposta a inclusão de uma *vírgula* de modo a poder realizar-se o efeito de percussão de uma forma tecnicamente mais segura. No entanto, o compositor exprimiu a sua intenção de existir uma passagem sem interrupção entre estes compassos.

Uma vez inseridas as modificações, os elementos observados ficaram da seguinte forma:

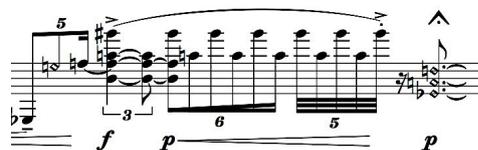
ex.7.3.4.1.3. (a ex.7.3.3.1.9, p.150)



ex.7.3.4.1.4. (a ex.7.3.3.1.12, p.151)



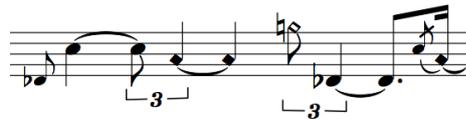
ex.7.3.4.1.5. (a ex.7.3.3.2.10, p.155)



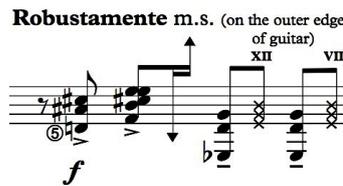
ex.7.3.4.1.6. (a ex.7.3.3.2.11, p.156)



ex.7.3.4.1.7. (a ex.7.3.3.2.12, p.156)



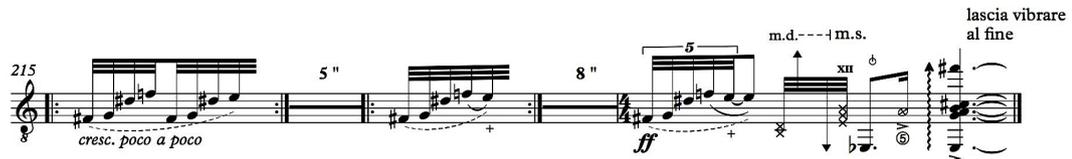
ex.7.3.4.1.8. (a ex.7.3.3.2.13, p.156)



ex.7.3.4.1.9. (a ex.7.3.3.2.14, p.156)



ex.7.3.4.1.10. (a ex.7.3.3.2.19, p.158)

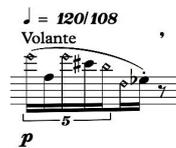


- com base na gravação enviada, o compositor decidiu modificar as figuras observadas no final da obra, salientando o facto de haver um maior fluxo musical na sugestão proposta.

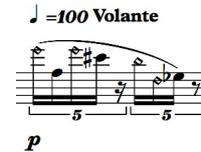
#### 7.3.4.2. Ensaio com o compositor

A possibilidade de realização de uma sessão em conjunto aconteceu três dias depois da estreia da obra, apresentada no Segundo Recital de Doutoramento deste projeto, no dia 18 de Outubro de 2013. Foram discutidos e elaborados vários elementos durante o ensaio, que produziram algumas modificações de texto adicionais, devido à impressão de compositor *in loco*:

ex.7.3.4.2.1a.



ex.7.3.4.2.1b.



- a aparição do motivo *volante*, idêntico nos compassos n.ºs 31, 33 e 41, sofreu uma transformação rítmica com o objetivo de possibilitar uma melhor execução técnica da alternância de notas reais e harmônicos em velocidade rápida;

ex.7.3.4.2.2.



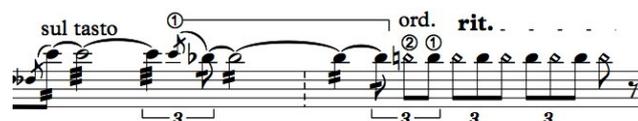
- motivo *molto ritmico* sofreu uma transformação na dinâmica e na expressão, na maioria das suas aparições. O arpejo em cordas abafadas é executado em forma de *rasgueado*;

ex.7.3.4.2.3.



- a última célula do 1.º episódio passou da dinâmica *mp* para *p*;

ex.7.3.4.2.4.



- o compositor preferiu o *tremolo* do final do primeiro *ritornello* somente na 1.ª corda, devido à qualidade do resultado sonoro. Também, foi incluída a indicação de alteração de timbre durante sua execução;

ex.7.3.4.2.5.



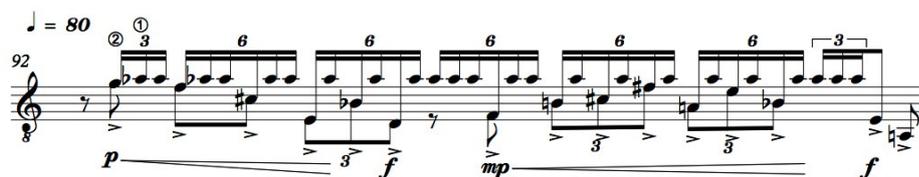
- foi decidido manter a ressonância do acorde durante o início do motivo seguinte;

ex.7.3.4.2.6.



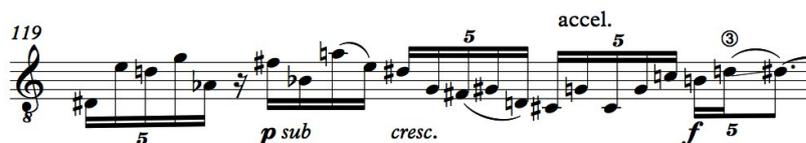
- definição diferente de dinâmica foi realizada no compasso n.º 90, de forma a acentuar a sua expressividade idiomática no instrumento. Existe uma certa semelhança entre a execução técnica desta passagem e os excertos de música de Leo Brouwer;

ex.7.3.4.2.7.



- durante o ensaio, foi sugerido que os *crescendos* do compasso n.º 92 sejam unidos até ao final do compasso;

ex.7.3.4.2.8.



- o compasso n.º 119 teve também uma definição de dinâmica mais elaborada;

ex.7.3.4.2.9a.

♩ = 60 *Molto libero*

*sfp*

ex.7.3.4.2.9b.

♩ = 60 *Molto libero*

*sfp*

- foi adicionada mais uma nota no *sforzando*, no momento do início do trilo, com o objetivo de produzir um melhor efeito de dinâmica e sonoridade na guitarra;

ex.7.3.4.2.10.

112 *f* *sfp* *f* *sfp* *f* *sfp*

6 (tr) 115 *f* *declamato* *mp* *lascia vibrare* *p* *mf*

♩ = 100 *Volante*

- no motivo *molto libero* situado entre os compassos n.ºs 111 e 115, o compositor sugeriu novas vírgulas para uma melhor execução técnica de salto de registos, bem como a inclusão da palavra *declamato*;

ex.7.3.4.2.11a.

♩ = 108 *Frenetico*

*ff*

ex.7.3.4.2.11b.

♩ = 84 *Frenetico*

*ff*

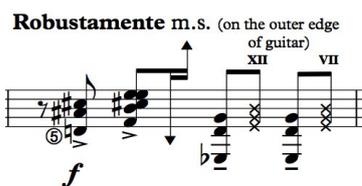
- foi sugerido durante ensaio que o motivo inicial de percussão deste exemplo passasse a ser contado como um *aufakt*, para uma melhor segurança e interpretação métrica;

ex.7.3.4.2.12.



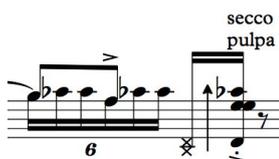
- durante o ensaio, foi elaborada a produção de harmônicos na guitarra. Com base na experiência realizada, compositor decidiu incluir indicação *con mano sinistra* nos compassos n.ºs 46, 48 e 99, significando que a produção desse acorde em harmônicos é realizada colocando um dedo da mão esquerda por cima do trasto, enquanto o som do acorde anterior continua a durar. O efeito sonoro é bem distinto de outros modos de ataque;

ex.7.3.4.2.13.



- o compositor decidiu definir a execução de alguns efeitos de percussão na parte lateral do corpo do instrumento;

ex.7.3.4.2.14.



- durante o ensaio, foi decidido que os acordes dos compassos n.ºs 91, 94 e 105 se executem com técnica de *secco, con pulpa* indicando um uso rápido de ataque do polegar utilizando apenas a parte da polpa.

Foi necessário modificar as indicações metronómicas de modo a obter uma maior clareza na passagem entre motivos, bem como fortalecer a componente rítmica. Por isso, foi elaborada a seguinte tabela da versão final de *tempi*:

tab.7.3.4.2.15. (indicações metronómicas)

motivos	versão anterior		versão final	
compasso 1	♩ = 60	<i>sonoro</i>	♩ = 56	<i>sonoro</i>
compasso 2	♩ = 108	<i>volante</i>	♩ = 100	<i>volante</i>
compasso 4	♩ = 60	<i>espressivo, ma libero</i>	♩ = 56	<i>espressivo, ma libero</i>
compasso 5	♩ = 126	<i>molto ritmico</i>	♩ = 116	<i>molto ritmico</i>
compasso 7	♩ = 100	<i>frenetico</i>	♩ = 84	<i>frenetico</i>
compasso 12	♩ = 88	<i>deciso</i>	♩ = 88	<i>deciso</i>
compasso 13		<i>molto libero</i>		<i>molto libero</i>
compasso 16	♩ = 108	<i>marcato</i>	♩ = 96	<i>marcato</i>
compasso 20	♩ = 80	<i>giocososo</i>	♩ = 76	<i>giocososo</i>
compasso 24	♩ = 64	<i>delicato</i>	♩ = 60	<i>delicato</i>
<i>Ritornelli</i>	♩ = 72	<i>molto tranquilo e legato</i>	♩ = 64	<i>molto tranquilo e legato</i>

A lista de indicações adicionais, inseridas no texto depois da sessão em conjunto, pode ser observada na seguinte tabela:

tab.7.3.4.2.16. (indicações adicionais inseridas)

c.	1	14	20	21	31	33	43	71	78	82	103	104	106	108	109	110	
		2	,	,	x	x	x			<i>m.s.</i> <i>m.d</i>	<i>m.d.</i> <i>m.s.</i>	<i>sul</i> <i>tasto</i>	<i>ord.</i>	<i>sul</i> <i>tasto</i>	<i>ord.</i>	<i>sul</i> <i>tasto</i>	<i>ord.</i>
										<i>arp.</i> <i>secco</i>						<i>m.s.</i> <i>m.d.</i>	
c.	115	120	145	149	152	154	158	159	178	184	207	213	214				
	<i>declamato</i>	<i>mp</i> <i>sub.</i>		<i>m.s.</i>	<i>rit.</i>		<i>arp.</i> <i>secco</i>	<i>m.s.</i>	<i>m.s.</i>	<i>m.s.</i>			<i>lento, accel.</i> <i>poco a poco</i>				
	<i>lascia</i> <i>vibrare</i>																
					<i>a</i> <i>tempo</i>												

Na sua entrevista, Tomislav Oliver indica que estava mais que aberto às possíveis intervenções de modificação do texto. Sentiu que o intérprete cuidava da obra e que abordou todo o projeto de uma forma séria. Está profundamente grato por tudo o que aprendeu no processo de colaboração e não teve problemas em aceitar as modificações porque o intérprete foi convincente na sua explicação. Na sua opinião, os elementos discutidos foram melhorados devido à experiência, conhecimento do instrumento e capacidades pessoais do intérprete:

*Vejam os exemplos do acorde em arpeggio fa#-sol-re#-fa, antes do final da obra. De alguma forma, gostei mais da versão original desse acorde, fa#-re#-sol-fa e talvez preferisse que ficasse dessa forma, como o escrevi inicialmente. Essa foi a minha primeira reação. Mas, tendo em conta a minha confiança total (...), agora fico feliz por o termos modificado devido às razões interpretativas e de execução, porque algo mudou mesmo no final da obra. O texto ficou melhor assim do que na solução anterior de repetir o mesmo motivo constantemente. (da já mencionada entrevista, tradução livre)*

Oliver considera que o plano de vírgulas, fermatas e indicações de expressão contribuiu para a separação do material temático e clareza do carácter e forma, bem como para a perceção da obra em geral. A montagem podia ser captada e melhor compreendida e a música aproximou-se mais àquilo que tinha em mente. As modificações ajudaram a que obra demonstrasse o seu potencial, o qual estava a tentar colocar no papel. Os *tempi* foram os elementos musicais da sua linguagem onde houve maior número de dificuldade na adaptação ao instrumento, devido ao facto de ter apenas tentado tocar os excertos isolados, cujas características e grau de dificuldade instrumental somente se conseguiam evidenciar na montagem completa. Por isso, foram ainda mais separados e o *tempo* foi baixado, para que a montagem pudesse alcançar o seu potencial. Não houve nada que o desapontasse no resultado sonoro. Aliás, soava melhor que tinha inicialmente imaginado. Por outro lado, a interpretação pessoal e distinta da sua obra foi o que mais o surpreendeu positivamente:

*Isso não pode ser captado na gravação. O que experienciei hoje é uma energia que, por um lado, está ligada ao seu entusiasmo e profissionalismo e, por outro, com a parte da música que lhe toca a alma. O Dejan deu a vida a essas notas no papel e fiquei*

*positivamente chocado com a forma como esses ritornelli soaram na sua interpretação e como essas notas podem ter uma paz perfeita e mudança de timbres, mudança de acordes e mudança no caráter. Nesse cânon, cada harmonia parecia como se fosse vista ao microscópio quando havia uma passagem de uma harmonia para outra. Eu conhecia-as todas mas, de repente, vi um novo significado. (...) Harmonia significa tensão. Harmonia é, falando em termos de pintura, uma combinação de relevo, superfície e cor. Essa carga emocional manifesta-se geralmente através de tudo. A sua compreensão do texto é seguramente o resultado mais positivo e, para mim, esta colaboração é algo mais positivo. (da referida entrevista, tradução livre)*

Oliver considera que a obra foi concluída depois do ensaio geral e que maioria das indicações foram inseridas antes da estreia. Está contente com o resultado da obra mas salienta que não pode considerar que tenha expresso uma grande parte dos pensamentos musicais, ideias e individualidade do seu estilo composicional em *Mixórdia* porque, se tivesse sentido, acredita que nunca mais escreveria para guitarra. Indica que *Mixórdia* não é único modo em que ele se possa exprimir na guitarra e que gostaria de escrever dois tipos de música para guitarra: um de ambiente de *notturmo*, e outro, agressivo e frenético como a *Sequenza XI* de Berio, que tanto o fascinou. Indica que prefere instruções precisas em relação a clareza do texto musical e salienta que a precisão da notação na partitura musical não significa uma perda de espaço para a interpretação do intérprete, mas, de facto, oferecer uma direção à qual cada um de nós pode ter uma reação positiva ou negativa:

*De qualquer forma, é bonito ter as indicações precisas e sem muita cor preta no papel, especialmente por causa do aspeto da partitura. Eu dou valor à clareza, mas nalgumas situações, nem tudo pode ficar limpo, se sabemos o que queremos dizer com esse texto. Mostra um pensamento do compositor ao intérprete e oferece um certo ponto de vista. Além disso, não considero que seja mau o caso dos compositores que, literalmente, não indicam nada exceto dinâmica e tempo no texto musical, no entanto, e nesse caso, creio que dificultam a situação assumindo que o intérprete vai ficar maravilhado com a sua obra e que vai entrar no processo de procura da interpretação de uma forma melhor e mais honesta. Aprendi com a prática que não é o caso. (idem, tradução livre)*

Considera que todo o processo foi uma experiência de abrir horizontes do instrumento e de si próprio, e que a música não está somente ao serviço do som, mas ao serviço da narração de uma história e da transmissão de uma carga emocional. Sobre se a sua opinião acerca da guitarra depois do processo composicional e da colaboração com o intérprete mudou, na sua entrevista indica o seguinte:

*Absolutamente, sim. Pela primeira vez ficou claro para mim quanto um acorde pode significar a mudança de toda a sonoridade, ou a importância de uma vírgula no fluxo de tempo. Esta experiência abriu seguramente uma visão para as minhas próximas tentativas composicionais mas, sobretudo, uma visão da guitarra como um instrumento capaz de transmitir todas as emoções de uma forma especial. (tradução livre)*

Compreende-se que a *Mixórdia* de Tomislav Oliver seja um contributo de grandes e importantes proporções para o repertório para guitarra, por um lado, devido à sua forma larga e substancialmente desenvolvida, e por outro, devido a um grande espectro de emoções e narração musical: desde um frenético dramatismo de sons agressivos, a uma poesia e lirismo da mais pura sensibilidade e nobreza de sentimentos que se encontram nos *Ritornelli*. O número de diferentes técnicas instrumentais exploradas na obra é impressionante, tendo em especial conta que seu criador não é um concertista de guitarra. Este fator representa uma maior dificuldade da execução da obra: dominar essas técnicas do instrumento e aprender usá-las no contexto narrativo. Por outro lado, a mesma dificuldade deixa uma sensação de grande satisfação artística pela condução da obra, desde o início até ao seu fim, desde os momentos de maior subtileza a outros de uma brutal agressividade. Falando em termos composicionais, não é uma tarefa fácil conseguir coesão da forma, proporções e equilíbrio numa obra para qualquer aparelho musical. Tentar isso numa obra para guitarra solo é um desafio e, no caso de ser alcançado, um feito que merece reconhecimento e mérito. Em *Mixórdia*, a música não tem finalidade para si própria. Ela provém da principal necessidade artística de expressão de carácter musical. Devido a isso, foi importante realizar uma maior diferenciação de motivos através de todos os meios possíveis para que pudessem ser distintos e reconhecíveis. Os seus relacionamentos, a sua vida, interligação e intercomunicação fazem a essência desta obra. Considera-se que a *Mixórdia*

necessite um esforço físico moderado, devido, sobretudo, a um uso abrangente de efeitos de percussão realizados com ambas as mãos no instrumento. As digitações de mão esquerda necessárias para a execução são alcançáveis a uma maioria de guitarristas profissionais, devido ao facto de, numa grande parte do seu texto, o próprio compositor ter encontrado um sítio específico para sua realização. Não foram encontradas extensões de mão esquerda de extrema dificuldade. Por outro lado, a abordagem de uso da mão direita é complexa e abrange uma técnica avançada, desde combinações pouco comuns dos dedos, necessárias em motivos de alternância rápida entre notas reais e harmónicos, a uma constante deslocação de posição devido à execução de diversos efeitos de percussão indicados. A dimensão da obra requer uma profunda concentração na condução da sua forma e do desenvolvimento temático. As soluções encontradas para a resolução de componentes inexecutáveis foram lógicas e fáceis de encontrar, devido a um avanço qualitativo na compreensão do instrumento por parte do compositor, obtido durante seu estudo do instrumento e da literatura guitarrística, cuja influência não se denota. Como a conclusão do processo editorial, compreende-se que a *Mixórdia* seja uma obra que funciona bem na guitarra e que explora as suas possibilidades a um nível extremo. Contudo, é uma obra de alto grau de dificuldade de execução, acessível apenas a alguns guitarristas profissionais devido à sua linguagem, forma e componente rítmico-métrica avançada. No processo editorial, foi compreendido que:

- uma obra de grandes dimensões para guitarra, baseada na montagem de motivos de carácter e conteúdo diferentes, pode ter uma condução bem-sucedida da sua forma;
- a influência no processo do estudo de repertório e de diferentes estilos de composição para guitarra pode não ser evidente na obra;
- a deteção e definição do carácter dos motivos principais da obra, bem como a sua distinção agógica foram preponderantes para a clareza da estrutura musical;

- o grau de compreensão do instrumento mais próximo ao nível de um concertista, pode ser alcançado por um compositor que nunca estudou guitarra;
- a polifonia em forma híbrida é uma alternativa credível e funcional na guitarra;
- a execução de várias técnicas de efeitos de percussão contribui para o alargamento das capacidades expressivas do instrumento;
- usar uma *scordatura* diferente numa obra para guitarra contribui para um aumento de dimensão instrumental e para um maior distanciamento do paradigma tradicional do instrumento;
- a alternância entre harmónicos naturais e notas reais em velocidade rápida é exequível de uma forma bem-sucedida;
- foi possível separar os termos de técnica de guitarra e articulação musical, determinando-os em relação a sua qualidade sonora;
- o grau de coordenação entre as duas mãos na técnica de guitarra, pode progredir no sentido de uma maior diferenciação das mãos e da sua consequente fórmula complementar em relação ao uso de várias técnicas de efeitos de percussão paralelamente com a técnica instrumental tradicional.

No âmbito de classificação da obra em relação às suas características instrumentais, foram elaboradas as seguintes tabelas:

tab.7.3.4.2.17. (classificação instrumental)

<b>Mixórdia</b>	
1.ª impressão do texto	difícil
elementos - chave	<p>uma nova dimensão na coordenação de mãos</p> <p>componente rítmico-métrica avançada</p> <p>sincronização de mãos</p> <p>diferenciação de caráter do material temático</p> <p>velocidade</p>
impressão depois de sugestões aplicadas	difícil
digitação da mão esquerda	fácil
dedilhação da mão direita	difícil
registro	amplo
<b>exploração</b>	
capacidade instrumental	extrema
sugestões de modificação	média/alta
<b>acessibilidade</b>	
geral	média

tab.7.3.4.2.18. (técnicas exploradas)

técnicas instrumentais exploradas no processo composicional			
arpejo (nota por corda)	<i>pizz. de Bartók</i>	<i>rasgueado</i>	realização de notas de polifonia em cordas diferentes
harmônicos com duas mãos	<i>hammer on</i>	<i>arp. secco</i> cordas abertas	<i>arp. secco</i> cordas abafadas
harmônicos com uma mão	<i>pizz. pull off</i>	<i>trilo</i> em duas cordas	<i>slap</i>
<i>p,m,i</i>	<i>tremolo</i>	<i>con pulpa</i>	<i>bending</i>
efeitos de percussão sobre o tampo harmônico	efeitos de percussão sobre as partes laterais do corpo	<i>glissando</i>	<i>vibrato</i>

## 7.4. *Dreams and Portals* de Marina Pikoul

### 7.4.1. Ideia da obra e sua génese

A encomenda da obra foi feita em Junho de 2013, através de comunicação verbal, mas a sugestão e encorajamento para que Marina Pikoul começasse a escrever para guitarra já tem alguns anos. O processo de composição teve duração de quatro meses (comunicações pessoais, Agosto 24, 2013 e Janeiro 9, 2014). A partitura da obra foi entregue de forma faseada, por andamentos:

- *Haunting (Assombração)* e *Shadows on No Man's Land (Sombras na Terra de Ninguém)* em 29 de Setembro de 2013;
- *Just Wind Plays the Strings (Só Vento Toca nas Cordas)* em 11 de Dezembro de 2013;
- *Way of the World (Rumo do Mundo)* e *Cathedral by the River Orlik (Catedral no Rio Orlik)* em 26 de Dezembro de 2013.

Desde o momento da encomenda que Marina Pikoul<sup>189</sup> tinha vontade de escrever para guitarra porque sabia que seria possível exprimir as suas ideias sem restrições se tivesse um guitarrista a colaborar com ela. Por outro lado, havia uma certa hesitação associada ao facto de o repertório e a sonoridade da guitarra terem no seu carácter uma certa imagem romântica bastante nítida, criada por compositores-guitarristas que conheciam bem a técnica instrumental tradicional deste instrumento. Era necessário desassociar os pensamentos desta imagem sonora e encontrar a sua *tabula rasa* para se exprimir neste instrumento.

---

<sup>189</sup> Entrevista com Marina Pikoul, comunicação pessoal, Janeiro 23, 2014.

*Conhecia a guitarra das salas de concerto, de gravações e também, porque tenho uma guitarra em casa e posso tocar um pouco, encontrando acordes e experimentando, embora nunca tenha estudado a sua técnica. Antes de escrever a primeira obra para guitarra solo, optei por um "compromisso" e escrevi uma peça para guitarra e orquestra, (...). Durante aquela experiência comecei a ter uma ideia mais concreta sobre a peça para guitarra solo. (da referida entrevista)*

Uma vez ter iniciado o processo composicional, podia imaginar mentalmente a sonoridade da música que pretendia, mas também tinha dúvidas sobre se o som na sua mente seria diferente na realidade. Teve intenção de pensar mais na música do que na guitarra porque sabia que o instrumentista seria capaz de sugerir várias soluções de qualidade para resolver os possíveis problemas.

*No início, Dejan aconselhou-me a escrever tudo tal como eu ouço e deixar os "pormenores" para serem resolvidos mais tarde, de uma ou outra forma. Foi um conselho excelente que me deixou imediatamente à vontade para libertar a minha imaginação de todas as dúvidas. (idem)*

Antes do começo da composição, conversou com o intérprete sobre a forma da obra mas sem entrar em pormenores, porque o resto ficou clarificado durante o processo composicional. Na sua opinião, a guitarra é um instrumento de sonoridade íntima mas, ao mesmo tempo, pode também ser bastante dramático. É um instrumento muito complexo e com imensas possibilidades para a criação de sonoridades.

*Sabia que, graças ao conhecimento profundo desta riqueza de possibilidades da parte do intérprete, com qual o compositor não-guitarrista não pode possivelmente "concorrer", teria que apontar a descrição verbal do resultado sonoro que queria obter, muitas vezes deixando a procura da solução técnica ao intérprete. (citação da mencionada entrevista)*

Sentiu-se com receio ao colocar no papel as primeiras notas para guitarra e com dúvidas quanto a se tudo era possível de realizar, porque as primeiras cinco notas do ciclo eram importantes e precisavam de uma sonoridade etérea, com a longa duração da cada uma delas. Não pensou particularmente nas posições das

notas escritas no instrumento, mas imaginava bem um resultado sonoro da sua música na guitarra. O elemento musical mais problemático foi a avaliação da duração de algumas notas dos acordes ou a sustentação do som no meio de matérias mais densas. Harmonia, ritmo e fraseado também suscitaram algum cuidado e flexibilidade. Nalgumas harmonias mais densas decidiu deixar os acordes completos na primeira versão da obra tal como os ouvia interiormente, tendo em conta que uma ou outra nota teria de sair mais tarde. Deixou várias possibilidades de execução do texto musical ao intérprete. Não existia uma ordem hierárquica da importância dos elementos da sua escrita, porque, na sua opinião, todos os fatores são importantes. A lógica dramática supõe o caráter do pensamento musical e a sua forma. A expressividade manifesta-se com dinâmica, fraseado, agógica, métrica e articulação. A riqueza sonora transmite-se na harmonia e na orquestração. Segundo a sua experiência, é impossível separar elementos em simbiose. O aspeto do instrumento que mais a intrigou durante a criação da peça foi a diversidade sonora de guitarra e a possibilidade de *orquestrar* com tanta clareza. Estava contente antes de terminar cada andamento, mas ciente do facto de que a partitura ainda tinha de ser trabalhada juntamente com o intérprete. Sobre a sua obra, que foi terminada no dia 25 de Dezembro de 2013<sup>190</sup>, escreveu o seguinte:

*A ideia do ciclo Dreams and Portals nasceu numa altura em que enfrentava uma trágica perda na minha vida. Lembro-me que o meu subconsciente literalmente me bombardeava com os sonhos visuais e auditivos cheios de simbolismo. Parecia que o passado, presente e futuro se tinham amalgamado num campo inseparável de energia. Por isso, Dreams and Portals é uma saída às dimensões no tempo e espaço que carregam as marcas dos eventos, interligados mesmo quando isso não é óbvio para mim e para as pessoas que me rodeiam. (...) Estas cinco peças para guitarra têm uma identidade distinta de Leste Europeu que provem do seu sistema polimodal, padrões rítmicos e da textura harmónica e melódica. No primeiro andamento — Assombração (Haunting) — atrás do misterioso e melancólico ambiente da memória de infância, aparece um lirismo interior profundamente intrínseco. O segundo andamento, Sombras na Terra de Ninguém (Shadows on No Man's Land), foi inspirado nas conversas com Dejan Ivanovic sobre a sua terra, memórias, a trágica história recente dos Balcãs e sobre a sua admirável música folclórica, repleta de uma profunda espiritualidade. Estava a escrever a terceira peça em Outubro de 2013 quando me ocorreu de surpresa uma ideia*

---

<sup>190</sup> Comunicação pessoal, Janeiro 9, 2014.

*musical muito peculiar: tive a visão do instrumento folclórico Ukraniano (tocado dedilhando as cordas e parecido com a harpa), chamado Bandura ou Kobza, que estava esquecido numa cidade abandonada e vazia, e cujas cordas estavam a ser tocadas suavemente pelo vento que soprava ora numa direção, ora noutra. Dei ao andamento o nome Só Vento Toca nas Cordas (Just the Wind plays the Strings). O quarto andamento, Rumo do Mundo (Way of the World) tem algumas marcas de canção cigana, indiretamente relacionada com a pergunta onde e como é a nossa casa, e se aceitamos o trauma da sua perda. O último andamento, Catedral no Rio Orlik (Cathedral by the River Orlik) está relacionado com a minha cidade natal Orel, no sul da Rússia, onde nasceu o compositor Vasilij Kalinnikov. Uma das minhas primeiras memórias auditivas é o tema da sua Sinfonia em Sol menor, tocada em forma do sinal da Estação de Rádio Orel. Enquanto escrevia este andamento, sem compreender porquê, centrei o material à volta dessa tonalidade, e as intonações desse tema, pouco a pouco, vieram à minha mente. A Catedral tem o nome do Arcanjo Miguel e fica perto da casa dos meus avós, onde a minha irmã e eu passámos dias felizes da nossa infância. É um lugar próximo da terra dos conceituados escritores e poetas Russos — Turgenev, Bunin, Leskov, Andreev, etc. Em cada verão, a minha irmã e eu estudávamos piano na escola de música local que tem o nome Kalinnikov e que fica junto à Catedral. O nosso pai, compositor e pianista, estava connosco e orientava-nos. Os sinos da igreja, as passagens do estudo do Chopin, o sino como textura de uma peça para piano do meu pai — podia ouvi-los perfeitamente ao compor. Num dos meus sonhos, imediatamente depois da morte do*

*pai, eu estava junto dele, com o meu filho, olhando com espanto a esta enorme e magnífica Catedral.*<sup>191</sup>

#### 7.4.2. Colaboração com a compositora

O processo de colaboração complementar de tempo contínuo<sup>192</sup> acompanhou uma parte da composição da obra e teve dois *modus operandi*:

- comunicação via *e-mail* e envio de observações sobre a partitura e gravações de excertos da obra;
- um ensaio em conjunto com duração cerca de nove horas, realizado no dia 6 de Dezembro, onde foram discutidos os primeiros dois andamentos.

---

<sup>191</sup> The idea of "Dreams and Portals" was born at a time when I was processing a tragic loss in my life. I remember that my unconscious mind was literally "bombarding" me with visual and auditive dreams, filled with symbolism, and it felt like the past, present and future had melted into one inseparable field of energy. So, for me, this cycle "Dreams and Portals" is an exit to dimensions in time and space, which bear the footprints of events, connected, even when it is not at all obvious, to me and to everyone and everything else.

These five pieces for solo guitar have a distinct Eastern European identity, that comes through its predominantly polymodal system, rhythmical patterns, harmonic and melodic texture.

In the first piece, "Haunting", behind the mysterious, melancholic mood, like a childhood memory, appears the deeply seated, inner lyricism.

The second piece, "Shadows on No Man's Land," is largely influenced by my conversations with Dejan Ivanovic about his homeland, memories, the tragic recent history of the Balkans and their wonderful folk music with its profound spirituality.

I was working on the third piece in October 2013 and this particular musical idea came to me as a surprise. I had a vision of the folkloric Ukrainian instrument, (played by plucking the strings, like a harp), called *Bandura* or *Kobza*, left forgotten in an abandoned, empty town, with its strings being lightly touched by the wind, blowing in one direction and then in the opposite. I called it "Just the Wind plays the Strings".

The fourth piece, "Way of the World" has some traces of an Eastern European Gypsy song, indirectly related to the question of what and where the home is, the trauma and the acceptance of its loss.

The final one, "Cathedral by the River Orlik" is directly related to my hometown Orel, situated towards the south of Russia, which is also the hometown of the 19th century Russian composer, Vasiliy Kalinnikov. One of my earliest auditive memories is the theme from his G minor symphony, played as a signal on Orel radio. While working on this piece, without really realizing why, I centred the material around natural G minor, and the intonations of that theme took over my mind, little by little.

The Cathedral itself is called "The Cathedral of Archangel Mikhail" and it is situated near the house where my Grandparents lived all their lives, where my sister and I spent our very happy childhood days. It also happened to be not far away from the homes, now museums of lots of the most prominent Russian writers and poets - Turgenev, Bunin, Leskov, Andreev, to name but a few.

Every summer my sister and I were practicing piano in a local music school, named after Kalinnikov, right next to this Cathedral, under the supervision of our father, a composer and pianist himself. The bells of the church, the passages of a Chopin study, the bell - like texture from one of my father's piano pieces- I could hear it all, while composing.

In one of my dreams, right after my father's death, I was standing with him and with my son, looking in awe at this enormous, tall, magnificent Cathedral. (comunicação pessoal, Maio 25, 2014, tradução livre)

<sup>192</sup> Período entre 6 de Dezembro de 2013 e 8 de Janeiro de 2014.

A cronologia do processo de revisão da partitura e da notação do texto musical foi a seguinte:

tab.7.4.2.1. (colaboração editorial)

cronologia	<i>Assombrção</i>	<i>Sombras na Terra de Ninguém</i>	<i>Só Vento toca nas Cordas</i>	<i>Rumo do Mundo</i>	<i>Catedral no Rio Orlik</i>
06.12.13	ensaio 1. <sup>a</sup> correção	ensaio 1. <sup>a</sup> correção			
29.12.13	2. <sup>a</sup> correção	2. <sup>a</sup> correção	1. <sup>a</sup> correção	1. <sup>a</sup> correção	
30.12.13					1. <sup>a</sup> correção
31.12.13					observação compositora
01.01.14	3. <sup>a</sup> e 4. <sup>a</sup> correção				2. <sup>a</sup> correção
02.01.14	5. <sup>a</sup> correção				
03.01.14	observação compositora				
04.01.14	6. <sup>a</sup> correção	3. <sup>a</sup> correção		2. <sup>a</sup> correção	observação compositora 3. <sup>a</sup> correção
06.01.14				3. <sup>a</sup> correção	observação compositora
07.01.14				observação intérprete	observação compositora intérprete
08.01.14	7. <sup>a</sup> correção	4. <sup>a</sup> correção		4. <sup>a</sup> correção	4. <sup>a</sup> correção
04.06.14	8. <sup>a</sup> correção digitação	digitação	2. <sup>a</sup> correção digitação	5. <sup>a</sup> correção digitação	5. <sup>a</sup> correção digitação
06.06.14			3. <sup>a</sup> correção		

tab.7.4.2.2. (inserção de correções na partitura e envio de gravações)

cronologia	<i>Assombração</i>	<i>Sombras na Terra de Ninguém</i>	<i>Só Vento Toca nas Cordas</i>	<i>Rumo do Mundo</i>	<i>Catedral no Rio Orlik</i>
29.09.13	1.ª versão	1.ª versão			
11.12.13	2.ª versão	2.ª versão	1.ª versão		
26.12.13				1.ª versão	1.ª versão
30.12.13					duas gravações
31.12.13					uma gravação 2.ª versão
01.01.14	3.ª e 4.ª versão				
02.01.14		3.ª versão		2.ª versão	
03.01.14	5.ª versão				
04.01.14	6.ª versão				3.ª versão
06.01.14	7.ª versão				4.ª versão
07.01.14	8.ª versão			3.ª versão	5.ª versão
09.01.14	9.ª versão	4.ª versão		4.ª versão	6.ª versão
06.06.14			2.ª versão		
08.06.14	10.ª versão obra finalizada	obra finalizada	3.ª versão obra finalizada	5.ª versão obra finalizada	7.ª versão obra finalizada

### 7.4.3. Análise do texto musical

#### 7.4.3.1. *Haunting (Assombração)*

A primeira leitura da partitura deste andamento levantou várias questões sobre a execução do texto musical na forma original. Podia sentir-se uma certa liberdade da compositora em relação à escrita para guitarra, o que por um lado é positivo, porque obrigou a alargar a visão do instrumento e entrar profundamente nas suas capacidades sonoras. Por outro lado, foi notório que o texto musical não se poderia realizar na sua forma original. Ao ver a partitura, sobressaem algumas componentes mais importantes de composição:

- estrutura harmónica densa e rica, em forma de arpejos, que incorpora acordes de textura fechada, constituídos por intervalos curtos, e acordes de textura aberta e ampla, constituídos por intervalos largos e notas extremamente distantes para a guitarra. Um facto peculiar é que a grande parte das harmonias não é baseada em intervalos de quartas como a música para guitarra normalmente é construída;

- sustentação prolongada de notas e ressonâncias indicada por pequenas ligaduras. Sente-se um elemento intemporal na duração aumentada de som e sonoridades;
- aparecimento de harmónicos em modo de pentatónica, que contrastam com a harmonia;
- registo amplo da escrita para guitarra;
- ligaduras de expressão e pedido expresso de maior uso da articulação de *legato* por parte da compositora.

Os exemplos são os seguintes:

ex.7.4.3.1.1.

Marina Pikoul

Lento  
♩ = 60  
Haunting

almost gliss.

Guitar

ex.7.4.3.1.2.

A lista de elementos detetados é a seguinte:

1. Execução de harmonias;
2. Sustentação de sonoridades e *legato*;
3. Métrica e *tempo*;
4. Timbre;
5. Harmónicos;
6. Condução de vozes;
7. Indicações de dinâmica, agógica e expressão.

#### 7.4.3.1.1. Execução de harmonias

As situações diferentes que foram encontradas são:

ex.7.4.3.1.1.1.

Lento  
♩ = 60  
Haunting  
mp  
pp almost gliss.

- as primeiras cinco notas são prolongadas e devem ser realizadas em cordas diferentes. Devido à presença de intervalos curtos, algumas notas são substituídas por harmónicos. Neste exemplo, são notas *la* e *do#*,

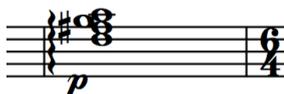
ex.7.4.3.1.1.2.

slow arp.

- de modo a saber quanto tempo existe para a chegada da cada nota e devido à extrema dificuldade de realização dos acordes mencionados, foi necessário sugerir uma maior definição rítmica de arpejos que inclui figuras de quintinas, sextinas, etc. Neste exemplo, foi sugerido um grupo de quatro semicolcheias junto à mínima no 2.º e no 3.º tempo, precedendo uma figura de quintina junto a uma semínima, no primeiro compasso

deste fragmento. Foi ainda sugerida uma figura de quintina no 3.º e no 5.º acorde do excerto;

ex.7.4.3.1.1.3.



- neste exemplo, foi necessário sugerir a definição rítmica do arpejo e separar as notas por um tempo mais longo;

ex.7.4.3.1.1.4.



- no último acorde deste excerto, era necessário modificar a sua fisionomia usando a técnica de transposição de notas. Neste caso, foi sugerido que a nota *sol* do último acorde passasse para uma oitava abaixo da altura indicada. Além disso, foi indicado para separar ritmicamente o acorde, tocando primeiro a nota *mibemol* e só depois as outras, de modo a ajustar a técnica da mão esquerda de arpejos com o polegar;

ex.7.4.3.1.1.5.



- nalguns acordes como este, devido à substituição de uma nota pelo harmónico da mesma frequência — neste caso a nota *la*, que podemos encontrar somente nas cordas mais graves — foi sugerido que se altere a ordem da execução de notas do arpejo, de modo a que a técnica da mão direita usada seja a mais natural possível.

#### 7.4.3.1.2. Sustentação de sonoridades

Para conseguir prolongar a duração do som e produzir o *legato* indicado, foi obrigatório:

- colocar notas de uma certa harmonia em cordas diferentes;
- substituir algumas notas por harmónicos da mesma frequência.

ex.7.4.3.1.2.1.



- neste exemplo, as notas do# e la podem realizar-se em cordas diferentes e soar ao mesmo tempo, se forem executadas em forma de harmónicos;

ex.7.4.3.1.2.2.



- o uso extremo de extensão dos dedos da mão esquerda de modo a se poderem realizar todas as notas diferentes. Neste caso, devido à sonoridade do 1.º compasso deste excerto, foi sugerida a realização de notas reais em vez de harmónicos, que fazem parte do compasso seguinte.

#### 7.4.3.1.3. Métrica e tempo

O principal problema deste andamento baseava-se no facto de ter sido escrito num compasso com base de semínima e, seguindo a velocidade metronómica indicada, tornava-se impossível de conseguir suste as notas. Por isso, foi sugerido

transformá-lo num compasso com base de mínima, desde o início do texto, e de incluir somente a palavra *Lento* para o aproximar ao tempo desejado e sem a indicação metronómica:

ex.7.4.3.1.3.1.

Lento  
♩ = 60  
Haunting  
mp  
pp almost gliss.  
8

7.4.3.1.4. Timbre

A única sugestão de timbre teve a ver com a execução técnica de harmónicos de formas diferentes:

- com a mão direita;
- com a mão esquerda.

Para produzir um efeito tímbrico ainda mais contrastante, foi sugerido o uso da mão esquerda nos harmónicos em pentatónica, quando apresentados de forma isolada e sem a sustentação de outras vozes. Todos os outros harmónicos que aparecem dentro de harmonias arpejadas são executados com a mão direita:

ex.7.4.3.1.4.1.

34 8va

#### 7.4.3.1.5. Harmónicos

Devido a uma maior clareza do texto e a uma maior simplicidade de instruções e indicações, foi sugerido que todos os harmónicos fossem indicados com o sinal de círculo. A escolha desse sinal baseou-se no facto de os instrumentistas profissionais de guitarra precisarem somente da indicação de que nota é executada em forma de harmónico e em que posição ou corda, uma vez que depois atuam conforme as possibilidades técnicas da mão esquerda ou direita. Essa sugestão levantava uma questão para a compreensão de notas em harmónicos que fazem parte de acordes com outras notas que são reais. Nesse caso, foi sugerido a distinção de duas situações:

- o círculo colocado por cima da nota quando não executada homofonicamente;
- o círculo colocado ao lado da nota em harmónico quando faz parte de um acorde com outras notas que são reais.

ex.7.4.3.1.5.1a.



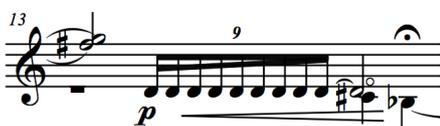
ex.7.4.3.1.5.1b.



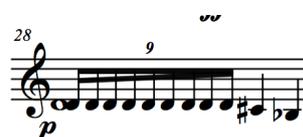
#### 7.4.3.1.6. Condução de vozes

Na partitura foram encontradas as seguintes situações:

ex.7.4.3.1.6.1a.



ex.7.4.3.1.6.1b.



- na figura rítmica de semicolcheias foi preciso definir se as notas repetidas são executadas em várias cordas, uma vez que essa figura apareceu em duas formas. Nesse caso, no ex.7.4.3.1.6.1a devia incluir-se mais uma voz de baixo.

#### 7.4.3.1.7. Indicações de dinâmica, agógica e expressão

Foi elaborada a seguinte lista de observações e intervenções de esclarecimento do texto musical, de modo a preservar e sublinhar o caráter musical:

tab.7.4.3.1.7.1. (esclarecimento do texto)

compasso	dinâmica	agógica	expressão
1		<i>legato</i>	
2			esclarecimento <i>almost gliss.</i>
12			<i>port.</i>
13		<i>rubato</i>	<i>port.</i>
14		<i>a tempo</i>	
18		<i>rit.</i>	<i>vib.</i>
21	<b><i>mp</i></b> em vez de <b><i>f</i></b>		
22	<i>cresc.</i>		
24		<i>rit.</i>	
23			arpejo
25		eliminar <i>slow arp.</i>	<i>rubato</i>
26	<i>decresc.</i> em vez de <i>cresc.</i>	fermata	
27	<b><i>mp</i></b>		
28			<i>port.</i>
31	<i>decresc.</i>		
33		<i>a tempo</i>	
39			<i>più lento</i>
41			<i>marcato</i>
42		eliminar <i>slow arp.</i>	
43	<b><i>p</i></b> e <b><i>pp</i></b> em vez de <b><i>pp</i></b>	<i>rit.</i>	

As sugestões de modificação de dinâmica entre os compassos n.ºs 21 e 22, bem como entre os compassos n.ºs 25 e 27, estão relacionadas com o desenvolvimento da forma e da tensão do texto musical, bem como da sua consequente resolução nesse âmbito. Noutras palavras, se levarmos o compasso n.º 24 como o clímax do andamento, a descida da tensão é mais progressiva e proporcionada se o plano de dinâmica for organizado de outra forma.

#### 7.4.3.1.8. Sessão com a compositora

A sessão de esclarecimento revelou uma grande abertura à adaptação do texto musical ao instrumento por parte da compositora que aceitou todas as sugestões realizadas. Adicionou ainda dois detalhes em relação à sua partitura:

ex.7.4.3.1.8.1a.



ex.7.4.3.1.8.1b.



- foi sugerida a inclusão da palavra *dark* de modo a melhor descrever a sua intenção com a diferente textura temática. Essa palavra substituiu a expressão *almost gliss.*;

ex.7.4.3.1.8.2.



- neste acorde foi inserida mais uma nota, em forma de semínima, uma vez que não é fisicamente possível realizá-la com uma duração maior;

ex.7.4.3.1.8.3a.



ex.7.4.3.1.8.3b.



- a nota *fa#* do acorde foi eliminada devido à proximidade harmónica das notas na 1.<sup>a</sup> versão do texto;

ex.7.4.3.1.8.4a.

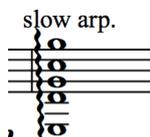


ex.7.4.3.1.8.4b.



- no segundo acorde foram eliminadas as duas notas mais agudas devido à extrema dificuldade física da realização do acorde na sua forma original;

ex.7.4.3.1.8.5a.



ex.7.4.3.1.8.5b.



- neste acorde foi adicionada a nota *do* para se poder realizar o arpejo do acorde em todas as cordas da guitarra.

#### 7.4.3.1.9. Colaboração via *e-mail*

Durante o período de colaboração via *e-mail*, a maioria das intervenções e correções do texto baseava-se na clareza da partitura e dos elementos musicais, bem como sua inserção no computador. Porém, foi levantada a seguinte questão:

ex.7.4.3.1.9.1a.



ex.7.4.3.1.9.1b.



- Estes dois exemplos exigiam esclarecimento na notação e na condução de vozes. A pergunta seria: porque incluía a escrita duas vozes no ex. 7.4.3.1.9.1a e somente uma voz no ex.7.4.3.1.9.1b. A resposta foi dada pela compositora:

*Verifiquei os compassos 9, 11 e o outro - podia ter posto os intervalos e os acordes em duas vozes. A razão pela qual não o fiz é a seguinte:*

1. *Iria sobrecarregar a partitura, que já tem muita informação.*
2. *Existe claramente a polifonia escondida neles e isso torna-se evidente nos compassos com duas linhas - porém eu [,] pessoalmente [,] não me preocupava de [o texto musical] ser literalmente explícito - de alguma forma [,] é como quando vemos algo que, ao mesmo tempo, tem uma outra dimensão.<sup>193</sup>*

Depois de serem inseridas as modificações de texto, o resultado é seguinte:

ex.7.4.3.1.9.2. (ex.7.4.3.1.1.1 [p.184] e ex.7.4.3.1.2.1 [p.186])



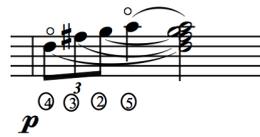
ex.7.4.3.1.9.3. (ex.7.4.3.1.1.2 [p.184])



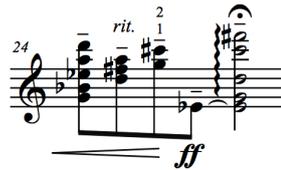
<sup>193</sup> I looked at bars 9, 11 and the other one - I could have put the intervals and the chords in two voices. My reasoning for not doing it is:

1. that it will create more busyness in already quite busy score.
2. There is of course, the hidden polyphony in them and it becomes apparent in the bars with two layers - but I personally wouldn't worry over being very literal - in a way it's like we see one thing, but then, there is another dimension to it. (Comunicação pessoal, Janeiro 3, 2014, tradução livre).

ex.7.4.3.1.9.4. (ex.7.4.3.1.1.3 [p.185])



ex.7.4.3.1.9.5. (ex.7.4.3.1.1.4 [p.185])



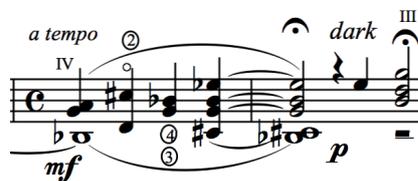
ex.7.4.3.1.9.6. (ex.7.4.3.1.1.5 [p.185])



ex.7.4.3.1.9.7. (ex.7.4.3.1.2.1 [p.186])



ex.7.4.3.1.9.8. (ex.7.4.3.1.2.2 [p.186])



ex.7.4.3.1.9.9a. (ex.7.4.3.1.6.1a e b [p.188])



#### 7.4.3.2. *Shadows on No Man's Land (Sombras na Terra de Ninguém)*

Este andamento representa um avanço na técnica da guitarra devido à extrema dificuldade provocada pela sua componente harmónica, especialmente pelos acordes de textura fechada. Ao ver a partitura, um guitarrista é facilmente levado a pensar que a maior parte do texto é inexecutável sem a realização de um grande número de intervenções que entram na essência dos motivos melódico-rítmicos, bem como à ideia harmónica e instrumental do andamento inteiro. Devido às principais doutrinas e princípios deste projeto, optou-se por aceitar o esforço físico extremo e sofrimento como palavras de menor importância e o facto necessário. A afinação por quartas faz com que intervalos curtos ou acordes com notas próximas uma à outra se tornem difíceis de executar sem uma maior extensão dos dedos da mão esquerda. Se adicionarmos a isso a não-existência de cordas soltas nessa textura, temos extensões que podem abranger sete ou mais posições (espaços) no braço da guitarra. A decisão de realização da peça com um maior ou menor número de modificações do texto vai depender quase exclusivamente da flexibilidade e tamanho da mão esquerda do guitarrista e da sua coragem para aceitar o desafio. Essa decisão também depende de se esse esforço físico vai afetar negativamente o discurso e fluxo musical ou não, ou, por outras palavras, se a música vai ressentir-se com isso. Neste andamento o desafio foi aceite porque, na análise do texto ficou provado que o esforço não influi no fluxo e que *Sombras na Terra de Ninguém* pode ter a sua vida com as modificações que não vão interferir com os fundamentos da composição. Os elementos que requeriam a intervenção são:

1. Estrutura harmónica;
2. Harmónicos e sustentação de notas;
3. Efeitos de percussão;
4. *Tempi*;
5. Indicações de dinâmica, expressão, agógica, articulação e timbre.

#### 7.4.3.2.1. Estrutura harmónica

Na primeira análise deste andamento foram detetadas várias situações onde havia necessidade de modificação da sua componente harmónica e respetivas soluções:

ex.7.4.3.2.1.1.



- neste tipo de situações foi sugerido colocar o acorde em duas vozes. A nota *re* faria parte da voz de cima e as notas *si* e *do* fariam um rápido *legato a due*. O efeito sonoro sugere a harmonia indicada, mas a nota *si* não é prolongada devido ao efeito. Tecnicamente, é uma ferramenta muito prática e útil quando aplicada em notas de duração curta;

ex.7.4.3.2.1.2.



- neste exemplo foi necessário sugerir várias componentes de modo a se poder executar o texto, nomeadamente *tenuto*, obtendo assim mais tempo para a chegada da mão esquerda às notas indicadas, uma vez que não existem cordas soltas no registo agudo da guitarra. O sinal de arpejo foi sugerido nos acordes mais difíceis, bem como a indicação da articulação *non legato*. É importante salientar que estas três utilidades não entram em

conflito com o carácter improvisado do texto musical em foco. O último recurso foi a eliminação de algumas notas das vozes interiores;

ex.7.4.3.2.1.3.



- como no *Haunting*, o *slow arp.* foi ritmicamente definido com um grupo de semicolcheias e, devido ao facto de haver várias possibilidades sonoras, algumas notas foram substituídas por harmónicos da mesma frequência. Neste acorde, a nota *do* é executada em forma de harmónico na 4.<sup>a</sup> corda;

ex.7.4.3.2.1.4.



- neste exemplo e em situações semelhantes, foi sugerida a separação do material em duas linhas e a sustentação das notas do baixo de modo a que se possa adquirir mais tempo para a deslocação da mão para uma posição diferente;

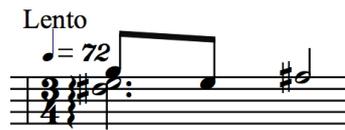
ex.7.4.3.2.1.5.



- devido à constante alteração do intervalo de segunda em cada acorde, e sem poder recorrer às cordas soltas, foi sugerida a transposição do compasso inteiro para a oitava superior de modo a não interferir no fluxo e discurso musical;

ex.7.4.3.2.1.6.

Lento  
♩ = 72



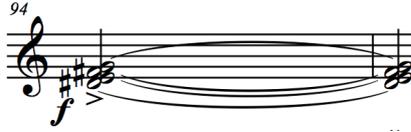
- para ser possível uma maior duração das notas do baixo, as notas *mi* e *fa#* devem ser executadas em forma de harmónico;

ex.7.4.3.2.1.7.



- devido à rica textura harmónica de registo amplo, foi necessário recorrer a várias técnicas de adaptação do texto ao instrumento como o uso de arpejos na execução dos acordes e a sua respetiva definição rítmica com figuras de grupos de semicolcheias. De modo a se criar mais tempo para executar todas as notas, foi sugerido o aumento da duração de alguns acordes arpejados. Como consequência disso, foi adicionado mais um compasso à música. A sugestão sublinhou ainda mais o carácter musical *ad libitum*. Nalguns acordes foram aplicadas a transposição e eliminação de notas;

ex.7.4.3.2.1.8.



- de modo a se obter a sonoridade de todas as notas em simultâneo, foi sugerida a separação rítmica do acorde em duas colcheias. Primeiro é produzida a nota *re#* e só depois as três restantes notas. A nota *mi* é executada em forma de harmónico.

ex.7.4.3.2.1.9.

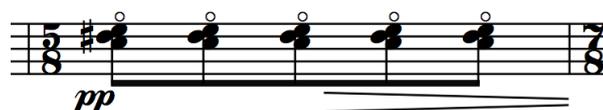


- no segundo acorde deste exemplo, foi sugerida a inserção de seu arpejo ritmicamente definido por grupos de semicolcheias, mas neste caso, a ordem de aparição das notas foi alterada, sendo a nota *sibemol* como a segunda a ser executada.

#### 7.4.3.2.2. Harmónicos e sustentação de notas

Ao analisar a partitura, foi necessário resolver alguns problemas relacionados com os harmónicos e com as técnicas da sua execução bem como a duração de certas ressonâncias. Alguns exemplos são:

ex.7.4.3.2.2.1.



- as três notas de cada um destes acordes não são exequíveis na guitarra ao mesmo tempo. Por isso, foi necessário definir qual seria a nota em forma de harmónico. A sugestão mais lógica para um guitarrista seria a nota *mi*;

ex.7.4.3.2.2.

- ao estudar esta obra, foi descoberto que algumas técnicas de composição podem ajudar na questão do prolongamento de duração de harmonias na guitarra, nomeadamente o uso de movimento contrário na condução de vozes. Neste exemplo, foi possível obter a duração prolongada nas notas *mi*, *ré#*, *fa#* e *la#* em simultâneo. Como este acorde introduz uma nova secção da obra, escrita inteiramente em harmónicos no registo agudo, foi sugerido que esta sonoridade sirva como elo de transformação da parte rítmica a uma nova secção;

ex.7.4.3.2.2.3.

- neste exemplo compreende-se a incerteza da realização da sua música por parte da compositora. No entanto, todo o texto é realizável em forma de harmónicos exceto nos momentos em que existem duas notas executadas ao mesmo tempo. Para conseguir resolver este problema, foi sugerido que notas se separem com um ritmo complementar e que cada uma das notas se produza separadamente. O exemplo da solução foi apresentado pela própria compositora nos compassos n.ºs 38 ou 44;

ex.7.4.3.2.2.4.



- devido ao momento musical contrastante com a temática principal, foi conseguida a sustentação de todas as notas no compasso n.º 68, através do uso de harmónicos e colocação das notas em cordas diferentes.

#### 7.4.3.2.3. Efeitos de percussão

No *Sombras na Terra de Ninguém* foram encontrados as seguintes partes do texto que requeriam uma intervenção e esclarecimento:

ex.7.4.3.2.3.1.

**Allegro**  
♩ = 240

Guitar

- *pizzicato de Bartók* é um efeito muito natural num instrumento como a guitarra no caso de notas isoladas. Um intervalo harmónico com duas notas em *pizz. de Bartók* pode ser alcançado com um maior esforço, mas realizá-lo num acorde de três ou quatro notas cria um nível de dificuldade considerável na sua execução. Quando o carácter da música é um *Allegro*, o efeito torna-se contraproducente, prejudicando o fluxo e a pulsação da obra. Por isso, foi sugerida a substituição desse efeito pela abordagem da técnica de polegar da mão direita, executando essas notas em arpejo *secco* e acentuado;

ex.7.4.3.2.3.2.

The musical score for example 7.4.3.2.3.2 consists of two staves. The first staff starts at measure 19 and ends at measure 20. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The second staff starts at measure 21 and ends at measure 22. It also has a treble clef and a 7/8 time signature. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and performance instructions like *rit.* (ritardando) and *Meno mosso* with a tempo marking of ♩ = 200. There are also asterisks (\*) placed below the notes in several measures, indicating percussive effects.

- nalguns compassos foi encontrado o sinal de efeito percussivo de cruces. A escolha sugerida para a sua interpretação foi o efeito *tambora*;

ex.7.4.3.2.3.3.

The musical score for example 7.4.3.2.3.3 is a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (Bb) and a 9/8 time signature. It begins at measure 103. The score includes a *rit.* (ritardando) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic marking. Asterisks (\*) are placed below the notes in the latter part of the excerpt, indicating percussive effects.

- neste exemplo foi necessário modificar a altura das cruces mais graves de cada acorde de percussão: uma vez, que no compasso anterior, as notas *mi* são executadas em forma de harmónicos, era necessário de colocar as cruces da nota *mi* para uma oitava em baixo.

#### 7.4.3.2.4. *Tempi*

Quando se executa uma obra de tão elevado nível de dificuldade, é crucial que a sua velocidade represente um bom equilíbrio entre o esforço físico e o caráter musical. Por isso, foi sugerida a eliminação de todas as indicações metronômicas e alguma modificação do plano dos *tempi*. As indicações sugeridas são seguintes:

tab.7.4.3.2.4.1. (indicações de tempo)

compasso	1. <sup>a</sup> versão	sugestão	verão final
1	<i>Allegro</i>		<i>Allegro</i>
22	<i>meno mosso</i>	sem indicação	sem indicação
31	<i>meno mosso</i>	sem indicação	sem indicação
38	<i>Lento</i>	<i>meno mosso</i>	<i>Meno mosso (Still)</i>
68	<i>Lento</i>	<i>meno mosso ad lib.</i>	<i>meno mosso ad lib.</i>
75	sem indicação	<i>ad lib.</i>	<i>ad lib.</i>
80	sem indicação	<i>a tempo</i>	<i>a tempo</i>
82	sem indicação	<i>ad lib.</i>	<i>ad lib.</i>
93	<i>meno mosso (like a clock)</i>	sem indicação	sem indicação
99	<i>like a clock</i>	<i>meno mosso (like a clock)</i>	<i>meno mosso (like a clock)</i>

#### 7.4.3.2.5. Indicações de dinâmica, expressão, agógica, articulação e timbre

Ao longo do estudo da obra, foi realizada uma série de vários apontamentos e observações sobre as componentes composicionais que visam as técnicas interpretativas. Segue a lista de indicações de dinâmica, expressão, agógica, articulação e timbre que podem contribuir para uma melhor definição da forma e seu caráter:

tab.7.4.3.2.5.1. (indicações)

compasso	dinâmica	agógica	expressão	articulação	timbre
1	acento				
2	acentos				
3	acentos				
4	acentos (substituição dos pizz. bartók)			<i>legato a due</i>	
6	<b>mf</b> em vez de <b>f</b> <i>cresc.</i>		<i>cantabile</i> <i>vib.</i>	ligadura de expressão	
7	<i>cresc.</i>	<i>tenuto</i>	<i>vib.</i> arpejo	ligadura de expressão	
8				<i>non legato</i> <i>legato a due</i> sem acentos	
9					<i>sul ponticello</i>
10	<b>p</b>				<i>sul tasto</i>
11	<b>mf</b> em vez de <b>f</b>	<i>tenuto</i>	arpejo	ligadura de expressão	
12		<i>tenuto</i>	arpejo	ligadura de expressão	
13	acentos substituídos pela modificação da articulação			o fim da ligadura de expressão <i>non legato</i> <i>legato a due</i>	
14					<i>sul ponticello</i>
15	<b>p</b>				<i>sul tasto</i>
16	<b>mf</b> em vez de <b>f</b> <i>crescendo</i>	<i>tenuto</i> em vez de <i>rit.</i>	<i>dolce</i>	ligadura de expressão	
17				ligadura de expressão	
18		<i>tenuto</i>		ligadura de expressão	
19				<i>non legato</i>	
21		eliminar <i>rit.</i>			
22		<i>tenuti</i>	eliminar arpejo	ligadura de expressão	
23		<i>tenuto</i>	eliminar arpejo	ligadura de expressão	
24			eliminar arpejos	ligadura de expressão <i>non legato</i>	
25		<i>rit.</i>		ligadura de expressão	
28	<b>mf</b>				
29	<b>mp</b> em vez de <b>pp</b>				
31		<i>port.</i>		ligadura de expressão	
32		fermata		o fim da ligadura de expressão <i>non legato</i>	
36		substituir <i>rit.</i> por <i>rall.</i>			
38	<b>p</b> em vez de <b>pp</b>			<i>legato</i>	
39		eliminar fermata			
47		adicionar fermata			
50	eliminar acento			<i>legato a due</i>	
51				<i>legato a due</i>	
52	acento				
53	eliminar acento			<i>legato a due</i>	
54	eliminar acento			<i>legato a due</i>	
55	acento				

compasso	dinâmica	agógica	expressão	articulação	timbre
56	<i>cresc.</i> eliminar acento			<i>legato a due</i>	
57				<i>legato a due</i>	
67		<i>ritard.</i>			
69		fermata			
74		<i>ritard.</i>			
75			arpejo		
76	eliminar acento <i>decresc.</i>		arpejo		
79	eliminar acentos <i>cresc.</i>	<i>rit.</i>			
80	<b>f</b> em vez de <b>ff</b>		arpejos		
81			arpejo		
84		substituir <i>rit.</i> por <i>tenuto</i>		ligadura de expressão	
85	<b>f</b> em vez de <b>ff</b>	eliminar fermata			
87	<b>ff</b>	fermata			
89		<i>vírgula</i>	eliminar arpejo		
97		eliminar <i>rit.</i>			
105		fermata			

#### 7.4.3.2.6. Sessão com compositora

A colaboração *in loco* no *Sombras na Terra de Ninguém* foi marcada pela constante procura de soluções para a execução da textura harmónica, nomeadamente dos acordes compostos num registo amplo. A compositora transmitiu a sua preocupação relativamente ao grande esforço físico e tentou encontrar soluções que não entrassem em contradição com os seus princípios composicionais mas que contribuíssem para um melhor alívio da tensão do intérprete. A maioria das sugestões propostas foi aceite e a sua inserção no texto é da seguinte forma:

ex.7.4.3.2.6.1. (ex.7.4.3.2.1.1 [p.195])



ex.7.4.3.2.6.2. (ex.7.4.3.2.1.2 [p.195])

Musical score for exercise 7.4.3.2.6.2, measures 22-29. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff (measures 22-24) features a melodic line with a long slur and accents, marked with *ten.* and *f*. The second staff (measures 25-27) includes a melodic line with a slur and accents, marked with *rit.*, *a tempo*, and *f*, and a bass line with a slur and accents, marked with *f* and *slap*. The third staff (measures 28-29) features a bass line with a slur and accents, marked with *mf* and *mp*, and a melodic line with a slur and accents, marked with *slap*.

ex.7.4.3.2.6.3. (ex.7.4.3.2.1.3 [p.196])

Musical score for exercise 7.4.3.2.6.3, measures 30-31. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff (measure 30) features a melodic line with a slur and accents. The second staff (measure 31) features a bass line with a slur and accents.

ex.7.4.3.2.6.4. (ex.7.4.3.2.1.4 [p.196])

Musical score for exercise 7.4.3.2.6.4, measures 32-33. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff (measure 32) features a melodic line with a slur and accents, marked with *a tempo*. The second staff (measure 33) features a bass line with a slur and accents.

ex.7.4.3.2.6.5. (ex.7.4.3.2.1.5 [p.196])

Musical score for exercise 7.4.3.2.6.5, measures 34-35. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff (measure 34) features a melodic line with a slur and accents, marked with *s.p.*. The second staff (measure 35) features a bass line with a slur and accents, marked with *mp*.

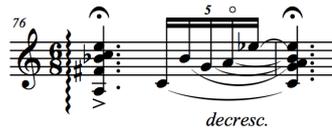
ex.7.4.3.2.6.6. (ex.7.4.3.2.1.7 [p.197])

Musical score for exercise 7.4.3.2.6.6, measures 73-85. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves. The first staff (measures 73-75) features a melodic line with a slur and accents, marked with *f*, *ritard.*, and *ad lib.*. The second staff (measures 76-78) features a melodic line with a slur and accents, marked with *decresc.*, *p*, and *rit.*. The third staff (measures 79-81) features a melodic line with a slur and accents, marked with *a tempo*, *f*, *ad lib.*, and *mp*. The fourth staff (measures 82-85) features a melodic line with a slur and accents, marked with *rit.*, *a tempo*, *mf*, *ff*, *mp*, and *f*.

ex.7.4.3.2.6.7. (ex.7.4.3.2.1.8 [p.198])



ex.7.4.3.2.6.8. (ex.7.4.3.2.1.9 [p.198])



ex.7.4.3.2.6.9. (ex.7.4.3.2.2.1 [p.198])



ex.7.4.3.2.6.10. (ex.7.4.3.2.2.2 [p.199])



ex.7.4.3.2.6.11. (ex.7.4.3.2.2.3 [p.199])



ex.7.4.3.2.6.12. (ex.7.4.3.2.2.4 [p.200])

**Meno mosso**  
*ad lib.*



ex.7.4.3.2.6.13. (ex.7.4.3.2.3.1 [p.200])

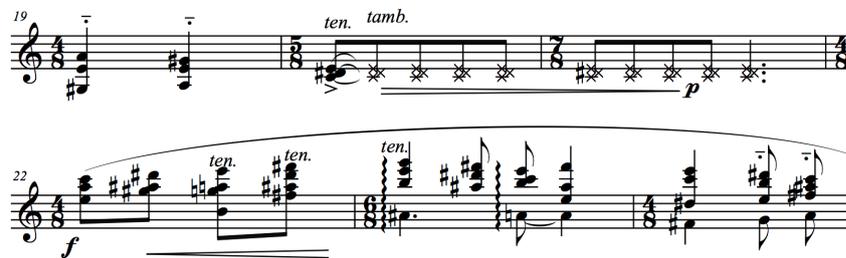
**Allegro**

Guitar



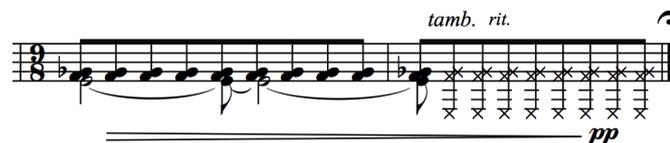
ex.7.4.3.2.6.14. (ex.7.4.3.2.3.2 [p.201])

19



ex.7.4.3.2.6.15. (ex.7.4.3.2.3.3 [p.201])

tamb. rit.



### 7.4.3.3. Just Wind Plays the Strings (Só Vento Toca nas Cordas)

À primeira vista, este andamento transmite uma simplicidade de textura unidimensional da sua escrita e fácil compreensão do texto musical, mas, se se seguir literalmente a intenção que compositora indicou na partitura,

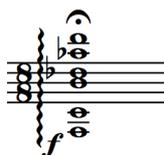
*Tranquillo. Detached, soft, with reverb whenever possible*

torna-se bastante desafiante encontrar a melhor solução para a sua realização e obter o efeito sonoro de harpa, uma vez que *Só Vento Toca nas Cordas* depende inteiramente da escolha de digitação e da definição de que notas são produzidas em forma de harmónico. Um resultado positivo foi obtido com a alternância entre duas categorias de sons sempre que possível, seguindo a intenção de que a sustentação deva ser prolongada para se poder produzir o efeito *legato* requisitado. Os seguintes fatores influenciaram a escolha:

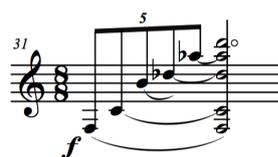
- colocação de notas em cordas diferentes;
- combinação entre notas reais e harmónicos. A melhor opção encontrada foi combinar notas mais agudas nas cordas de graves com notas reais na cordas superiores;
- uso de pequenos *legati a due* numa corda será necessário quando o material musical desce para o registo grave: nesse momento não é possível realizar duas notas seguidas em duas cordas diferentes;
- uso máximo de cordas soltas.

Na primeira análise foi encontrado somente um detalhe que requeria intervenção:

ex.7.4.3.3.1a.



ex.7.4.3.3.1b.



- foi sugerido que o arpejo se defina ritmicamente com uma quintina, em que a nota *re* seria executada em harmónico na 4.<sup>a</sup> corda. Este acorde é a única interrupção do andamento.

Os primeiros oito compassos são exemplo da definição das notas em harmónico e da digitação neste andamento:

ex.7.4.3.3.2.

**Tranquillo**  
*Detached, soft, with reverb whenever possible*

*m.d.*

The musical score consists of two staves of music in 7/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *p*. It contains eight measures of music with fingerings indicated by circled numbers 1 through 5. The second staff begins with a dynamic marking of *pp* and contains eight measures of music, also with fingerings indicated by circled numbers 1 through 5. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a fermata.

Este andamento representa uma evolução na compreensão das capacidades instrumentais da guitarra em relação à exploração do seu registo e à sustentação de notas no instrumento para qualquer instrumentista profissional de guitarra.

#### 7.4.3.4. *Way of the World (Rumo do Mundo)*

Na partitura são visíveis os dois fenómenos peculiares na escrita para guitarra que são captados na sua génese por um compositor que não conhece bem o instrumento:

- a escrita parecida à dos estudos de acordes de Heitor Villa-Lobos<sup>194</sup>, onde o compositor usa a 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> corda solta nos acordes que contêm outras notas encontradas nas cordas graves. A sonoridade é rica e os acordes são exequíveis na forma original. A diferença principal nos acordes do *Way of the World* em comparação com os de Villa-Lobos é que estes não são paralelos e não são encontrados em posições de extensão normal da mão esquerda:

<sup>194</sup> Estudo N.º 11.

ex.7.4.3.4.1.

Quasi passacaglia

- o andamento foi entregue depois do ensaio em conjunto com compositora e das intervenções realizadas nos primeiros dois andamentos do ciclo, e é curioso observar a transformação de alguns elementos da sua escrita para guitarra e da sua adaptação ao instrumento:

ex.7.4.3.4.2.

- o primeiro compasso desta frase é muito parecido com a escrita corrigida do ritmo complementar da secção com os harmónicos de *Sombras na Terra de Ninguém*. No compasso seguinte, observa-se a abordagem da definição rítmica dos acordes amplos em forma de arpejo;

ex.7.4.3.4.3.

- mais um acorde com a definição rítmica do arpejo;

ex.7.4.3.4.4.

- o uso de harmônicos na voz aguda durante a sustentação da sonoridade em baixo, uma técnica de escrita bastante comum nos compositores-guitarristas profissionais.

Porém, os elementos que requeriam modificação e esclarecimento podem ser classificados com seguintes categorias:

1. Execução de acordes;
2. Sustentação de notas e *voicing*;
3. Indicações de dinâmica, expressão, agógica e tempo.

#### 7.4.3.4.1. Execução de acordes

No *Rumo do Mundo* foram encontradas as seguintes situações que exigiam a intervenção:

ex.7.4.3.4.1.1.



- foi sugerido que a nota *la* no baixo passasse a soar como harmônico;

ex.7.4.3.4.1.2.



- aqui foi sugerida a transposição da nota *la* para uma oitava abaixo;

ex.7.4.3.4.1.3.



- neste compasso foi sugerida a transposição da nota *mi* para uma oitava abaixo, bem como a eliminação da nota *do* do 2.º acorde. Mesmo assim,

o resultado é uma sonoridade rica e densa no compasso inteiro que não pode sustentar a nota *dobemol*, passando ela a soar como uma semínima;

ex.7.4.3.4.1.4.

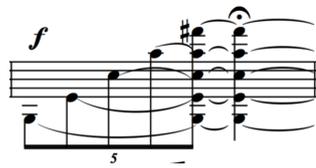


- neste acorde foi sugerida a eliminação da nota *la*;

ex.7.4.3.4.1.5a.



ex.7.4.3.4.1.5b.

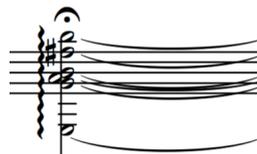


ex.7.4.3.4.1.5.c.



- devido ao registo amplo de alguns acordes, foi necessário executar certas notas em forma de harmónico da mesma frequência. No 1.º acorde foi sugerida a nota *mi*, no 2.º acorde a nota *fa#*, e no 3.º acorde as notas *mi* e *la*;

ex.7.4.3.4.1.6.



- de modo a se obter tempo suficiente para executar todas as notas do acorde final do andamento, foi sugerida a definição rítmica do mesmo por uma quintina de colcheias.

#### 7.4.3.4.2. Sustentação de notas e voicing

Devido às harmonias densas e textura geralmente homofónica do texto musical, foi necessário definir melhor a duração das notas dentro dos acordes. Foram encontradas as seguintes situações:

ex.7.4.3.4.2.1a.



ex.7.4.3.4.2.1b.



- no ex.7.4.3.4.2.1a devido à impossibilidade da duração das notas *la* no primeiro acorde e *fa#* no segundo, foi sugerido que essas notas integrem a voz de cima. No ex.7.4.3.4.2.1b foi sugerido que a nota *do* passe para a voz superior.

#### 7.4.3.4.3. Indicações de dinâmica, expressão e agógica

Durante o primeiro contacto com a partitura do *Rumo do Mundo*, foi preciso resolver algumas indicações que suscitavam dúvidas e tinham de ser resolvidas. A indicação *vib.* foi encontrada em alguns acordes. Devido à impossibilidade de vibrar somente uma nota separada do acorde, foi pedida uma explicação à compositora. A sua resposta foi:

*Marquei o vibrato no início porque queria enfatizar a voz superior, mas gostava que o Dejan decidisse como entender - seja com vibrato ou tenuto ou com o que soar melhor.*<sup>195</sup> (tradução livre)

A decisão de sugerir a eliminação da indicação *vib.* baseou-se em três fatores:

- o *vibrato*, como ferramenta de expressão, não se pode realizar somente nas notas da voz superior por causa da densa textura harmónica existente;
- devido ao carácter *Moderato, quasi Passacaglia* estabelecido e ao passo andante da sua música, qualquer sinal de agógica somente interrompia a pulsação natural e solene do andamento;

<sup>195</sup> As for the "vibrato" that I marked in the beginning I wanted to give emphasis to the upper voice, but you decide how you want to do it - whether with *vibrato* or *tenuto* or whatever sounds the best. (Comunicação pessoal, Janeiro 2, 2014, tradução livre)

- as notas da voz superior vão sobressair naturalmente se essa voz for bem conduzida na interpretação da obra.

Foram sugeridas as seguintes indicações de dinâmica, expressão, agógica e tempo:

tab.7.4.3.4.3.1. (indicações sugeridas)

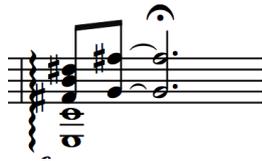
comp asso	dinâmica	agógica	expressão	tempo
1			substituir <i>Quasi Passacaglia</i> por <b><i>Moderato, quasi Passacaglia</i></b> <i>marcato</i> eliminar <i>vib.</i>	
3			eliminar <i>vib.</i>	
5			eliminar <i>vib.</i>	
7			eliminar <i>vib.</i>	
13				eliminar <i>meno mosso</i>
16			arpejo	
22		eliminar fermata e <i>rit.</i>		
23		eliminar <i>rit.</i>		
24		<i>ritard.</i>		
28		<i>rit.</i>		
29	<i>decresc.</i> <b><i>mp</i></b>			
31				<i>a tempo</i>
32	<i>sub. pp</i>			<i>ad lib.</i>
33				<i>a tempo</i>

#### 7.4.3.4.4. Colaboração via *e-mail*

Todas as observações foram aceites pela compositora. O compasso n.º 29 foi modificado por iniciativa própria, salientando a qualidade do resultado sonoro:<sup>196</sup>

<sup>196</sup> Comunicação pessoal, Janeiro 6, 2014

ex.7.4.3.4.4.1a. (1.ª versão)



ex.7.4.3.4.4.1b.



Depois de inserir os elementos em observação, os excertos em análise ficaram modificados de seguinte forma:

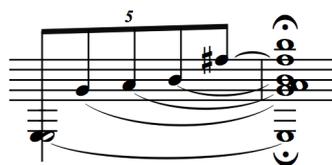
ex.7.4.3.4.4.1. (ex.7.4.3.4.1.2 [p.211])



ex.7.4.3.4.4.2. (ex.7.4.3.4.1.3 [p.211])



ex.7.4.3.4.4.3. (ex.7.4.3.4.1.6 [p.212])



ex.7.4.3.4.4.4. (ex.7.4.3.4.2.1a [p.213])



ex.7.4.3.4.4.4. (ex.7.4.3.4.2.1b [p.213])



#### 7.4.3.5. Cathedral by the River Orlik (Catedral no Rio Orlik)

A realização deste andamento foi um desafio complexo e difícil de definir devido à necessidade de uma modificação mais profunda do texto e que abrangia os fundamentos da obra. À primeira vista (ex.7.4.3.5.1), grande parte da página inicial era inexequível caso não fosse sujeita a alterações de grandes dimensões.

ex.7.4.3.5.1.

on diff. strings

5 *p* *f* *p*

8 *f* *mp* *p* *f*

12 *mp* *p* *mf*

16 *mf* *p* *mf* *soft*

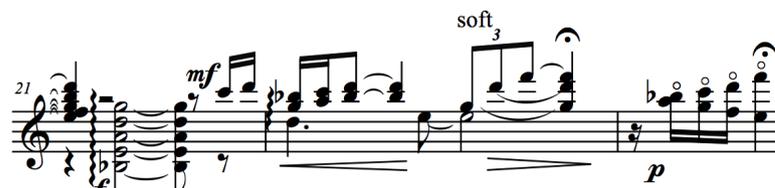
A reflexão principal baseava-se no facto de haver demasiadas estruturas harmónicas separadas que necessitavam de modificações. Se fossem realizadas, essas modificações seriam prejudiciais para uma das componentes mais importantes do ciclo inteiro: texturas harmónicas densas e fechadas e a sua ressonância na guitarra. Outro argumento importante foi o facto de todas essas ressonâncias perderem na sua qualidade quando são procuradas no registo agudo da guitarra devido à falta de campo harmónico. Essa característica do instrumento foi a chave da solução:

- execução do material entre os compassos n.ºs 1 e 21 numa oitava abaixo.

As primeiras experiências da nova realização dessa secção resultaram na obtenção completa da textura harmónica e preservação de todas as notas. No entanto, antes de definir o que seria sugerido à compositora, foi preciso olhar para a

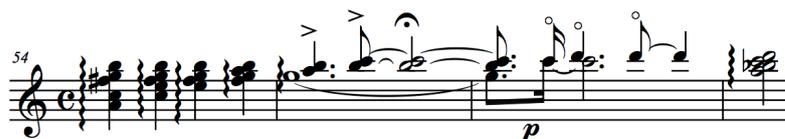
forma e analisar o desenvolvimento do texto musical. Precisamente no compasso n.º 21, o material separa-se e aparece uma linha melódica sob a textura harmónica. Esse momento seria lógico para o texto volver à oitava inicialmente pensada.

ex.7.4.3.5.2.



Outro problema foi relacionado com o reaparecimento do mesmo material do início do andamento no compasso n.º 55, na oitava originalmente pensada por parte da compositora (ex.7.4.3.5.3).

ex.7.4.3.5.3.



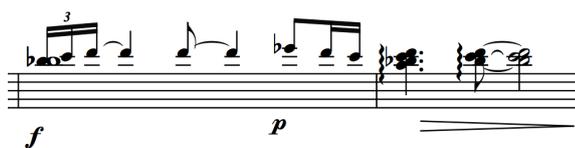
Uma vez tomada a decisão sobre o registo da execução do texto, procedeu-se à resolução dos problemas. Foi elaborada a seguinte lista:

1. Execução de acordes;
2. Sustentação de notas;
3. Efeitos de percussão;
4. Indicações de dinâmica, agógica, tempo e expressão.

#### 7.4.3.5.1. Execução de acordes

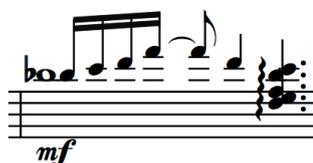
Foram encontradas as seguintes situações distintas que requeriam uma intervenção de modo a se poderem executar as texturas harmónicas neste andamento:

ex.7.4.3.5.1.1.



- para que se pudesse produzir o primeiro acorde completo do segundo compasso neste exemplo, era necessário aplicar a definição rítmica do arpejo. Devido à aparição prévia da tercina, foi sugerido que a figura rítmica fosse uma tercina de semicolcheias juntamente com uma semínima;

ex.7.4.3.5.1.2.



- neste exemplo foi sugerida a sustentação de todas as notas com valor de semícolcheia devido ao material prévio, o facto que levantou a necessidade de obter a nota *sibemol* em forma de harmónico;

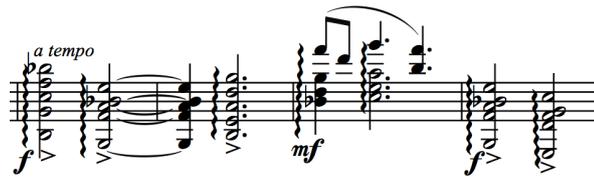
ex.7.4.3.5.1.3.



- para a realização de todas as notas destes acordes, foi sugerida a inclusão<sup>197</sup> de notas de *appoggiatura* que antecedem os acordes. Essa *appoggiatura* seria uma nota do respetivo acorde realizada em harmónico. A mesma sugestão foi feita para os compassos n.ºs 46 e 50 (uma *appoggiatura* para cada acorde);

<sup>197</sup> Exceto no segundo acorde do compasso n.º 16.

ex.7.4.3.5.1.4.



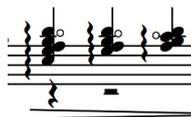
- a ampla textura dos acordes presentes nesta secção exigia uma definição rítmica de arpejos. Por isso, foi sugerido que se incluíssem figuras de quintina de semicolcheias no primeiro e no último acorde deste excerto (compassos n.ºs 26 e 29);

ex.7.4.3.5.1.5.



- devido ao desenvolvimento da música neste andamento e à sua progressão, era necessário executar estes três acordes com uma textura aberta. Por isso, foi sugerida a transposição da linha do baixo para uma oitava mais grave;

ex.7.4.3.5.1.6.



- este é um raro exemplo de realização de arpejos com uma nota de harmónico mas sem definição rítmica. A execução do arpejo é muito mais rápida e a pulsação constante, neste caso obrigatória, é preservada.

#### 7.4.3.5.2. Sustentação de notas

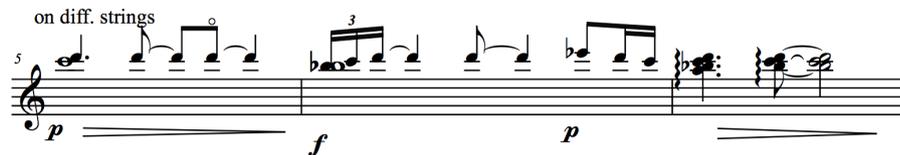
No início do andamento, foi importante intervir na duração de certas notas uma vez que o valor indicado na partitura não correspondia aproximadamente ao resultado sonoro no instrumento. É concebível que as notas que não tenham um campo acústico-harmónico largo na guitarra, nomeadamente as notas *do* e *fa*, não possam durar muito tempo em relação às outras notas. A sugestão baseou-se em repetir essas notas nos sítios lógicos. O exemplo é o seguinte:

ex.7.4.3.5.2.1.



- devido à perda natural de sustentação de nota *do*, foi sugerido que essa nota se repita juntamente com a segunda nota em cada compasso. Somente quando a nota *re* aparece em forma de harmónico, foi sugerido manter a duração da nota *do*;

ex.7.4.3.5.2.2.



- devido ao efeito sonoro musical imaginado e indicado pela compositora — *on different strings* — foi sugerido que no compasso n.º 6 e similares, todas as notas sejam sustentadas (*sibemol*, *do*, *re* e *mibemol*) porque era possível encontrá-las em cordas diferentes;

ex.7.4.3.5.2.3.



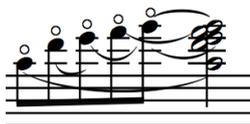
- devido à impossibilidade de sustentar a nota *la* no segundo acorde, foi sugerido que a mesma faça parte da linha superior;

ex.7.4.3.5.2.4.



- para a obtenção de uma maior sustentação de todas as notas finais do ciclo, foi sugerida substituição das notas *mi* e *ré* por harmônicos da mesma frequência;

ex.7.4.3.5.2.5.



- foi necessário sugerir a execução das notas *mi* e *fa* em forma real, para se obter em todas as notas a sustentação indicada.

#### 7.4.3.5.3. Efeitos de percussão.

Nos compassos n.ºs 36, 38 e 41 foi necessário esclarecer o efeito de percussão entendido pela compositora e sua interpretação rítmica, bem como a sua notação.

ex.7.4.3.5.3.1.

- devido ao caráter rapsódico desta secção e à sua liberdade de pulsação, foi sugerido que a figura realizada com o efeito *tambora* (*tamb.*) seja graficamente indicada e que não tenha nenhuma definição rítmica e agógica.

#### 7.4.3.5.4. Indicações de agógica, tempo e expressão

Desde início, o caráter da música do próprio andamento, a sua catexia e emoção estavam bem evidentes pela escrita. Não houve necessidade de sugerir qualquer indicação de expressão apenas de definir alguns acordes arpejados. A palavra *Spacious*, colocada no início do andamento, foi sugerida pela compositora para descrever melhor a ideia musical de largura e expansão do tempo, espaço e som. Segue a tabela de indicações sugeridas:

tab.7.4.3.5.4.1. (indicações de agógica, tempo e expressão)

compasso	agógica	tempo	expressão
1		<b>Andante</b> eliminar a indicação metronómica	
20	fermata		
21	fermata		
28			eliminar arpejo
30	eliminar <i>rit.</i>		eliminar arpejos
36	substituir <i>accel.</i> e <i>rit.</i> por grafismo		
38	substituir <i>accel.</i> e <i>rit.</i> por grafismo		
41	substituir <i>accel.</i> e <i>rit.</i> por grafismo		
43-52			adicionar arpejos
55	eliminar fermata		
57	eliminar fermata	eliminar <i>a tempo</i>	
58	eliminar fermata		
59	eliminar fermata		
62	substituir fermata por <i>morendo</i>		

#### 7.4.3.5.5. Processo de colaboração

Devido à problemática maior e à necessidade de testemunhar o resultado sonoro, nos dias 30 e 31 de Dezembro de 2013 foram enviadas as três gravações de *Catedral no Rio Orlik* à compositora, por *e-mail*. Todas continham a secção

discutida (ex.7.4.3.5.1) na versão de oitava abaixo. Em comunicação pessoal<sup>198</sup>, Marina Pikoul indicou o seguinte:

*Gosto muito do som dos primeiros vinte compassos numa oitava abaixo, parecido aos sinos. E também gostei do facto de [material] no compasso 56 ter sido colocado uma oitava acima e com um som mais intenso, resultado de um desenvolvimento natural.*  
(tradução livre)

Nas observações sucedidas às correções, os seguintes elementos do texto foram modificados pela compositora:

ex.7.4.3.5.5.1.



- foi aceite somente uma *appoggiatura* nos compassos n.ºs 46 e 50;

ex.7.4.3.5.5.2.



- a solução rítmico-harmónica dos dois acordes foi apresentada desta forma pela compositora;

ex.7.4.3.5.5.3a. (1.ª versão)



ex.7.4.3.5.5.3.b.



- foi apresentada uma nova versão do compasso n.º 55 com o propósito de melhorar o aparecimento do material principal na sua reexposição.<sup>199</sup>

<sup>198</sup> I like very much the sound of the first 20 bars an octave below, really like the bells. And I also liked that in bar 56 it went an octave up with more intense sound, as a natural development.

<sup>199</sup> Comunicação pessoal, Dezembro 31, 2013.



ex.7.4.3.5.5.10. (ex.7.4.3.5.2.3 [p.220])



ex.7.4.3.5.5.11. (ex.7.4.3.5.3.1 [p.221])



#### 7.4.4. Resultado final

Sobre o resultado da sua obra e reflexão sobre a experiência de escrever para guitarra, Marina Pikoul indica (na referida entrevista) que achou que as sugestões de modificação do texto propostas por parte do intérprete foram muito práticas, criativas e baseadas no texto original. Em muitos casos foram apresentadas várias opções para a resolução de um problema particular. Uma vez avaliadas as possibilidades em conjunto, foi realizada a escolha de uma melhor solução. Reagiu com confiança e atenção às sugestões porque o intérprete sempre foi convincente na explicação e demonstração. Na sua opinião, a maior dificuldade na adaptação dos seus pensamentos originais e ideias ao instrumento teve origem na densidade de acordes. Um dos critérios importantes na escolha de harmonias foi a avaliação da perda de tensão harmónica ao eliminar algumas notas de acordes. Com o avançar do processo de colaboração, foi surpreendida pelo mundo da sonoridade tão rica e diversa da guitarra, e convicta de que a sua imaginação de notas a que chama *o som ideal*, pode ser realizada. Na questão sobre a clareza do texto musical, é de opinião que o número de indicações no texto depende de obra em questão. Na *Dreams and Portals*, a precisão foi justificada e preferível. Considera a inserção de digitação na partitura como importante, mas em

quantidades estritamente necessárias para definir um certo timbre<sup>200</sup>. Classificaria o intérprete como alguém que “respeita fielmente o texto original. Ao mesmo tempo tem um espírito muito criativo e aberto em prol daquilo que serve melhor ao caráter da obra e à ideia artística”.<sup>201</sup> A sua opinião sobre a guitarra como instrumento melhorou substancialmente depois de todo o processo de composição e de colaboração com o intérprete. Salaria que a guitarra como instrumento pode obter “uma inimaginável diversidade sonora”.<sup>202</sup>

Depois de concluído o processo editorial, compreende-se que a obra *Dreams and Portals* representa um avanço na compreensão da guitarra e, sobretudo, das suas possibilidades harmónicas. A constante alternância de tons em forma de harmónicos com notas reais ampliou as suas possibilidades de ressonância de harmonias e sonoridades de registo amplo ou fechado. Devido ao seu grau de exigência técnica, o ciclo pode ser considerado como obra que requer um esforço físico considerável. As soluções encontradas para a resolução de componentes inexecutáveis não foram facilmente detetadas, porém, a sua existência requeria um conhecimento avançado de instrumento. A maior dificuldade no uso geral da mão esquerda encontra-se na exploração do registo da guitarra bem como na realização de acordes densos, uma vez que algumas digitações necessárias são de moderada ou extrema dificuldade, contendo algumas extensões grandes. As dedilhações da mão direita, exceto em *Só Vento Toca nas Cordas*, contêm combinações simples de dedos. De uma forma geral, compreende-se que *Dreams and Portals* seja uma obra que abrange uma grande parte do registo da guitarra e, no seu todo, funciona bem no instrumento e explora as suas possibilidades expressivas. No entanto, é uma obra acessível somente à alguns guitarristas profissionais. Os seguintes factos derivaram do processo editorial:

- a preservação do texto original deve ser influenciada por um resultado sonoro adequado;

---

<sup>200</sup> Comunicação pessoal, Junho 4, 2014.

<sup>201</sup> Citação da já mencionada entrevista.

<sup>202</sup> Idem.

- o discurso musical e seu fluxo devem ser os principais denominadores do grau de modificação do texto;
- o equilíbrio entre a modificação de texto necessária, resultado sonoro, fluxo e caráter de música deve ser considerado e refletido;
- a aceitação de um maior nível de exigência física deve ser compreendida e interiorizada de modo a poder obter um maior grau de preservação de texto;
- a realização de acordes densos é possível na guitarra de uma forma avançada e em grande número, aplicando-se várias técnicas da sua execução, desde arpejo ritmicamente definido, substituição de notas reais por harmônicos ou modificação da ordem de aparição de notas;
- técnicas diferentes de execução de harmônicos, por uma ou outra mão, e seus respectivos timbres, podem ser aplicadas no texto de forma a enfatizar o caráter diferente da matéria musical;
- a estrutura rítmica, no caso de definição de um acorde arpejado e de amplitude larga, deve corresponder ao caráter musical do material;
- o grau de inserção de indicações de expressão, agógica, dinâmica, timbre e *tempo*, depende da essência da música, suas características endêmicas e da transmissão natural da sua ideia, caso a própria música tenha uma forte componente intuitiva;
- música escrita por um compositor que não seja guitarrista profissional, requer uma reflexão profunda na escolha de digitações, que podem passar a ser uma única possibilidade de execução do texto, devido à sonoridade procurada;
- a técnica de combinação entre tons reais e harmônicos representa um avanço na exploração das possibilidades de guitarra;

- a introdução do sinal de pequeno círculo como única definição de notas em harmónicos, serve como uma solução fidedigna na resolução de dúvidas na notação do texto;
- a sessão de trabalho em conjunto continua a ser uma melhor solução para a resolução de problemas do texto em relação à proposta do intérprete e escolha de compositor;
- a inserção de somente alguns elementos de digitação para guitarra, contribui para a compreensão do texto musical durante a leitura e evita que a sua clareza seja prejudicada.

Para compreender melhor a sua especificidade em relação às características instrumentais, foi preciso separar os andamentos de modo a poder observar melhor a comparação das componentes em análise:

tab.7.4.4.1. (classificação instrumental)

	<i>Assombração</i>	<i>Sombras na Terra de Ninguém</i>	<i>Só Vento Toca nas Cordas</i>	<i>Rumo do Mundo</i>	<i>Catedral no Rio Orlik</i>
1.ª impressão do texto	difícil	impossível	idiomático	dificuldade moderada	impossível
elementos - chaves	sustentação de sonoridades <i>legato</i>	preservação de acordes fluxo musical	reverberação <i>legato</i>	equilíbrio entre a preservação de harmonia e ritmo	preservação de acordes sustentação <i>legato</i>
impressão depois de aplicadas as sugestões	dificuldade moderada	dificuldade extrema	nova exploração do instrumento	dificuldade moderada	dificuldade moderada
digitação da mão esquerda	dificuldade moderada	dificuldade extrema	fácil	dificuldade moderada	dificuldade moderada
dedilhação da mão direita	simples	simples	difícil	simples	simples
registro	amplo	amplo	amplo	médio	grande
<b>exploração</b>					
capacidade instrumental	grande	grande	grande	média	grande
sugestões de modificação	média	baixa	alta	alta	baixa
<b>acessibilidade</b>					
geral	média	baixa	média/alta	média	média

tab.7.4.4.2. (técnicas exploradas)

técnicas instrumentais exploradas			
arpejo (nota por corda)	<i>slap</i>	<i>rasgueado</i>	<i>tambora</i>
harmônicos com duas mãos	<i>ligado ascendente</i> ( <i>hammer on</i> )	<i>arp. secco</i> cordas abertas	<i>vibrato</i>
<i>portamento e glissando</i>	<i>ligado descendente</i> ( <i>pizz. pull off</i> )	repetição homofônica de acordes em velocidade rápida	<i>a,m,i</i>

## 7.5. *Inscrição para guitarra de João Madureira*

### 7.5.1. Ideia da obra e sua génese

A encomenda da obra foi feita no dia 19 de Outubro de 2013 pelo intérprete, no âmbito deste projeto. Na sua entrevista<sup>203</sup>, João Madureira revela que ficou entusiasmado com a possibilidade de escrever para um guitarrista que já tinha ouvido tocar. Conhecia a guitarra como instrumento até ao terceiro ano de escolaridade, dedicando-se depois à música *Jazz*, *Bossa Nova*, etc. Sobre a razão para nunca ter escrito qualquer obra para guitarra solo, diz o seguinte:

*Não tinha ainda composto para guitarra porque, por um lado, este é um instrumento que, pelas suas especificidades (...) transmite ao compositor o receio de não conseguir compor idiomáticamente para ele. Por outro lado, não queria fazer uma peça que fosse sobretudo de virtuosismo técnico, como são tantas vezes as peças para instrumento solista. A ocasião da colaboração com um guitarrista revelou-se uma oportunidade excelente para vencer estes entraves!*<sup>204</sup>

No momento da aceitação do projeto, já tinha a ideia da linguagem e estilo composicionais que iria utilizar. Antes do início do processo composicional, teve uma sessão de esclarecimento e demonstração *in loco*, feita pelo guitarrista, sem ter sido discutida a conceção da obra, sua forma e linguagem musical. Conhecia bem as possibilidades da guitarra, embora tenha verificado com agrado que o facto de compor para um concertista despoletou na sua mente uma série de alternativas em relação aos modos de tocar e às várias possibilidades tímbricas. Partilhava a opinião de que a guitarra é um instrumento de grandes possibilidades expressivas, com repertório popular e erudito, e por esse motivo, um instrumento que lhe é particularmente querido. Não terminou a obra antes do primeiro contacto de trabalho com o intérprete, pedindo alguma informação durante a composição (*tremolo*). Considerou que a obra foi terminada depois de terem sido inseridas na partitura as modificações que foram discutidas na sessão com o intérprete. Durante a criação do texto musical, estava seguro sobre a sua realização no instrumento, pensava na

---

<sup>203</sup> Entrevista com João Madureira, comunicação pessoal, Maio 7, 2014.

<sup>204</sup> Comunicação pessoal, Maio 9, 2014.

posição das notas no braço da guitarra e conseguia imaginar o resultado sonoro. Condução de vozes, harmonia, polifonia e dinâmica foram os elementos musicais que considerou mais problemáticos, se bem que a harmonia, a polifonia e o aspeto rítmico da obra foram as suas prioridades. Não pensou na digitação para uma interpretação fiel da sua visão musical durante a escrita da obra.

#### 7.5.1.1. Estudo de partituras

No dia 23 de Outubro de 2013<sup>205</sup>, o compositor comunicou o seguinte:

*Gostava de combinar um encontro para trocarmos ideias. Gostava que me desses exemplos de repertório que penses ser particularmente bem escrito.*

Foram indicadas obras de duas categorias diferentes:

- repertório de compositores que não eram concertistas de guitarra;
- repertório de compositores-concertistas de guitarra.

As obras da 1.<sup>a</sup> categoria que foram sugeridas ao compositor são:

- *Five Bagatelles* de William Walton;
- *Sonata* de Richard Rodney Bennett;
- *Diastrophe* de Christopher Bochmann;
- *Nocturnal Op.70* de Benjamin Britten;
- *Sonata Op.42* de Miklós Rózsa;
- *Collectici Íntim* de Vicente Asencio.

As obras da 2.<sup>a</sup> categoria que foram indicadas são:

- *Tarantos* de Leo Brouwer;
- *La Espiral Eterna* de Leo Brouwer;
- *Due Canzoni Lidie* de Nuccio D'Angelo.

---

<sup>205</sup> Comunicação pessoal via e-mail.

### 7.5.1.2. Sessão de esclarecimento

No dia 23 de Janeiro de 2014 foi realizado um encontro em que foi discutida a escrita para guitarra e suas características. O compositor expressou a sua curiosidade sobre escalas octatônicas na guitarra, bem como sobre a produção de vários harmônicos no instrumento. Foram interpretadas ao compositor as seguintes obras:

- *Praeludio BWV 996* de Johann S. Bach;
- *Largo BWV 1005* de Johann S. Bach;
- *Assombração* de Marina Pikoul.

Foi feita uma demonstração de escalas octatônicas na guitarra e vários modos da sua digitação. O fenómeno geral de múltiplas possibilidades da realização do texto musical na guitarra foi amplamente discutido. O compositor pediu ao intérprete uma abordagem da sua obra *A.H.* (ex.7.5.1.3.1) para piano de modo a examinar o resultado da sua escrita na guitarra.

### 7.5.1.3. *A.H.*

ex.7.5.1.3.1 (*A.H.*)

*A. H.*

The musical score for 'A.H.' is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 8/8 time and begins with a *mf* dynamic. The first system starts with a box labeled 'A' and a > accent. The melody in the treble clef consists of eighth-note triplets, alternating between natural and flat notes in an octatonic sequence. The bass clef provides a simple accompaniment of eighth notes. The second system begins at measure 6 and continues the melodic and accompaniment patterns. The third system begins at measure 11 and concludes the excerpt. The notation includes various articulations such as accents (>) and slurs over the triplet groups.

Ao analisar a obra na guitarra, compreende-se que a repetição da mesma nota em cordas diferentes cria uma impressão idiomática na execução do texto e a sua estrutura é realizável na totalidade. A técnica da mão direita do uso dos dedos *p,m,i* enquadra-se bem neste tipo de escrita, enquanto que a mão esquerda, devido à colocação das notas em cordas diferentes e em intervalos curtos (uníssono ou segunda menor), necessita de realizar um esforço adicional de extensões. Na realização literal do texto, foi necessário substituir algumas notas por harmónicos da mesma frequência. Uma gravação da 1.<sup>a</sup> parte desta obra na guitarra foi enviada ao compositor via *e-mail*.<sup>206</sup>

#### 7.5.1.4. Essência da obra

A partitura da obra completa foi entregue via *e-mail* no dia 28 de Abril de 2014, sobre a qual o João Madureira diz o seguinte:

*Inscrição para guitarra é uma peça que pertence a um conjunto de obras que venho escrevendo desde há uns anos para instrumento solo (como, por exemplo, Inscrição para flauta e Inscrição para viola). É uma pequena narrativa musical, marcada pela polifonia escondida que a guitarra — essa maravilhosa caixa de sons — tão bem sabe realizar. A peça deve o seu nome à consciência do acto criativo enquanto inscrição ou testemunho pessoal no devir cultural. O nome refere-se ainda à técnica usada, em que gestos ou desenhos musicais são inscritos sobre um fundo harmónico. Inscrição parte do contraste entre duas entidades musicais e da sua repetição para atingir rapidamente um clímax, após o qual se retorna à primeira das entidades musicais expostas. (comunicação pessoal, Maio 8, 2014)*

#### 7.5.2. Análise do texto musical

A lista de elementos musicais por determinar e resolver foi a seguinte:

1. Acordes arpejados;
2. Harmónicos
3. Ritmo;

---

<sup>206</sup> Comunicação pessoal, Fevereiro 6, 2014.

4. Dinâmica;
5. Indicações de expressão, agógica, articulação, timbre e tempo;
6. Digitação.

#### 7.5.2.1. Acordes arpejados

Ao analisar a partitura pela primeira vez, entendeu-se com clareza que o compositor não sabia quanto tempo é que as notas poderiam suste-se nos acordes arpejados *en dehors* — uma matéria importante na construção da obra (ex.<sup>pl</sup>os 7.5.2.1.1a, 7.5.2.1.1b e 7.5.2.1.1c). O primeiro acorde que aparece no compasso n.º4 (ex.7.5.2.1.1a), bem como o caráter contrastante deste material, deixava a entender que a intenção do compositor era para que todas as notas se mantivessem. O problema seria encontrar o melhor modo para a sua execução, de forma a se poder aumentar a duração das notas.

ex.7.5.2.1.1a.



ex.7.5.2.1.1b.



ex.7.5.2.1.1c.



Foi feito um estudo específico sobre cada um dos dezoito acordes *en dehors* da obra e concluiu-se que somente em três<sup>207</sup> deles não é possível suste todas as notas<sup>208</sup>. O esforço físico nalguns acordes, foi considerável mas não impeditivo e, por isso, foi sugerida a ampliação da sua duração. De modo a preservar a fisionomia original da harmonia desses acordes e de seguir a intuição do compositor no que diz respeito à ressonância desses arpejos, foram usadas as seguintes técnicas para a sua execução:

<sup>207</sup> São, na verdade, quatro acordes com parêntesis numa das vozes interiores. No entanto, um deles é exequível de forma a conseguir deixar todas as notas prolongadas, mas optou-se pela digitação que era mais lógica baseando-se no material que estava antes e depois do mencionado acorde.

<sup>208</sup> Somente uma nota em cada um dos três acordes não era possível de suste.

- substituição de notas reais por harmônicos da mesma frequência;
- colocação obrigatória das notas em cordas diferentes;
- uso apurado de extensões da mão esquerda;
- definição rítmica de arpejos.

ex.7.5.2.1.2.



- neste acorde, bem como em situações parecidas, foi necessário executar algumas notas em harmônico da mesma frequência. Neste caso, foi sugerido que a nota *mi* passe a soar em harmônico da mesma frequência;

ex.7.5.2.1.3.



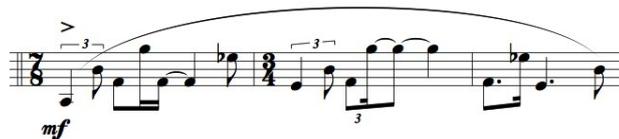
- foi sugerida a definição rítmica (neste caso, uma quintina juntamente com uma mínima) na escrita dos arpejos, de modo a obter uma melhor compreensão da sua adaptação à dificuldade técnica;

A sugestão da ressonância dos arpejos ampliou a visão original do compositor (ex.7.5.2.1.1a) e o esforço necessário para a sustentação das notas nesse material não prejudicou o discurso musical. Nos acordes *en dehors* dos compassos n.ºs 29, 36 e 48 foi, então, sugerido que as notas que não podem ficar prolongadas, sejam colocadas em parêntesis, devido a uma maior clareza da notação do texto.

## 7.5.2.2. Harmônicos

Além da substituição de notas nos acordes arpejados, foram detetadas algumas situações que requeriam a mesma intervenção:

ex.7.5.2.2.1.



- para obter um melhor resultado sonoro de *legato* na secção B<sup>209</sup>, foi sugerida a substituição permanente da nota *mi* pelo harmónico da mesma frequência que se encontra na 6.<sup>a</sup> corda;

ex.7.5.2.2.2.



- foi sugerido o uso do harmónico na 6.<sup>a</sup> corda para substituir a nota *si*, devido ao timbre natural da sonoridade da harmonia e sustentação prolongada;

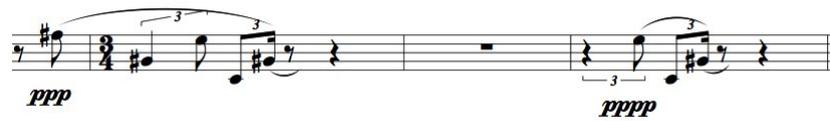
ex.7.5.2.2.3.



- foi sugerida a substituição de todas as notas *do* e *re* pelos respetivos harmónicos de mesma frequência, pela mesma razão acima mencionada;

<sup>209</sup> Entre os compassos n.ºs 22 e 38.

ex.7.5.2.2.4.



- de modo a conseguir acompanhar a diminuição de dinâmica com a mudança de timbre, foi sugerida a substituição da nota *fa#* e das duas notas *mi* pelos harmônicos da mesma frequência.

### 7.5.2.3. Ritmo

Foram encontradas as seguintes situações que exigiam uma modificação do ritmo originalmente previsto:

ex.7.5.2.3.1a.



- o *tremolo* nas notas de curta duração supõe uma alteração da técnica usada (em comparação com as notas de uma maior duração). Uma vez que essa mudança provocava uma perda de fluxo e discurso musical, foi sugerida a seguinte modificação do ritmo:

ex.7.5.2.3.1b.



ex.7.5.2.3.2a.



- devido ao desenvolvimento harmónico com a subida da tensão do material, foi sugerida uma modificação da figura rítmica no 4.º compasso desta linha, da seguinte forma:

ex.7.5.2.3.2b.

ex.7.5.2.3.3.

- por causa do uso da técnica especial de *tremolo* em *pianissimo*, foi sugerida a inclusão de três acordes iniciais que seriam tocados com a técnica de *rasgueado*.

#### 7.5.2.4. Dinâmica

Existe um desenvolvimento harmónico-temático e a conseqüente subida da tensão interpretativa através da obra. De modo a poder sublinhar esse fator formal, foram realizadas as seguintes sugestões dinâmicas:

ex.7.5.2.4.1.

- nos compassos n.ºs 19 e 20 há um aumento de tensão harmónica que tem a sua culminação no compasso n.º 20 e conseqüente alívio e resolução no compasso n.º 21. A situação repete-se nos compassos n.ºs 37 e 38. Por isso foi sugerida a inclusão de *mf* com *crescendo* e a dinâmica de *piano* no compasso n.º 21;

ex.7.5.2.4.2.

**Súbito. Como um "apax". Rigoroso.**

Musical score for example 7.5.2.4.2, showing a piano part with dynamic markings *f*, *p*, *f*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*.

- para descrever melhor a indicação *Súbito. Como um "apax". Rigoroso*, foi sugerida a substituição da dinâmica *f* para *ff* no acorde da mínima, bem como *mf* com *crescendo* nos últimos dois tempos de cada compasso;

ex.7.5.2.4.3.

Musical score for example 7.5.2.4.3, showing a piano part with dynamic markings *p*, *ppp*, *mf*, *mp*.

- depois do clímax da obra, nos compassos n.ºs 52, 53 e 54, o compositor indica um *diminuendo* progressivo que tem uma interrupção no acorde do compasso n.º 57. Para que essa interrupção não fosse demasiado acentuada, e tendo em conta toda a forma da obra, foi sugerida a dinâmica de *mp*;

ex.7.5.2.4.4.

The musical score consists of four staves of music. The first staff (measures 56-58) starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to *ppp*, then *mf*, and finally *mp*. The second staff (measures 59-62) begins with *p* and ends with *mp*. The third staff (measures 63-65) continues with *p*. The fourth staff (measures 66-67) features *pppp* dynamics. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

- no fim da obra, foi importante encontrar mecanismos na técnica instrumental de modo a poder realizar uma diminuição progressiva da dinâmica. A guitarra é um instrumento com uma dificuldade de equilíbrio acrescida e, por isso, foi sugerida a combinação de duas técnicas instrumentais específicas: tocar notas com a polpa do polegar da mão direita (som escuro e com pouca definição) e executar suavemente a técnica *hammer on* com a mão esquerda. Neste caso, foi indicado o uso de polpa de polegar a iniciar-se na nota de anacruse no compasso n.º 63, e somente tocar a última nota da obra com *hammer on*, incluindo a indicação *al niente*. Foi sugerida a inclusão do já mencionado sinal específico para essa técnica.

Algumas situações na partitura requeriam um esclarecimento na passagem entre as dinâmicas contrastantes. A dúvida era se havia a transformação da dinâmica com a diminuição ou se essa passagem era mais acentuada e a dinâmica seguinte vinha em *subito*. Por isso, foram sugeridas as seguintes intervenções:

tab.7.5.2.4.5. (intervenções de dinâmica)

<i>dim.</i>	<i>senza dim.</i>	<i>sub.</i>	<i>cresc.</i>	<i>segue f</i>	<i>acento</i>
comp. n.º 3	comp. n.º 12	comp. n.º 13	comp. n.º 51	comp. n.º 33	1.ª nota do comp. n.º 1
comp. n.º 7	comp. n.º 16	comp. n.º 17			
comp. n.º 46		comp. n.º 36			
comp. n.º 60					

### 7.5.2.5. Indicações de expressão, agógica, articulação, timbre e tempo

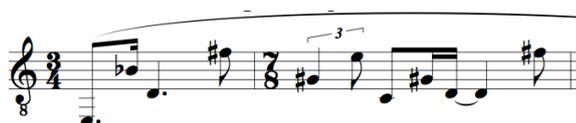
Foi elaborada a seguinte série de indicações que foram consideradas importantes para uma melhor definição e esclarecimento do caráter musical:

tab.7.5.2.5.1. (outras indicações)

comp.	expressão (original)	expressão (proposta)	agógica	articulação	timbre	tempo
Início	<i>Sem demasiado rigor e um pouco instável.</i>	<i>Molto libero e legato</i>		L.V.		
4	"En dehors"	<i>Oscuro (en dehors)</i>			s.t.	
5	<i>Sempre um pouco instável.</i>	<i>Simile</i>			s.t.	
8	<i>Novamente, "en dehors".</i>	<i>Simile, novamente</i>				
10	<i>Simile...</i>	<i>deciso</i>		L.V.		
12			vírgula			
13					s.t.	
14		<i>deciso</i>		L.V.	s.p.	
16			vírgula			
17		<i>dolce</i>				
21		<i>calmo</i>	vírgula			
22		<i>libero e legato</i>		L.V.		
25		<i>dolce</i>				
26					s.t.	
29		<i>oscuro</i>		L.V.		
33		<i>deciso</i>				
35			vírgula			
36		<i>dolce</i>				
38		<i>calmo</i>	vírgula			
39				L.V. (legato sempre)		
48		<i>dolce</i>				
49		<i>oscuro</i>				
56			<i>ritard.</i>		<i>con pulpa</i>	
57		<i>dolce</i>				
58	<i>...novamente sempre um pouco instável.</i>	<i>molto libero e legato</i>				
61					s.t.	
63					<i>con pulpa</i>	
70						<i>lento</i>

Nalguns compassos foi sugerida a inserção de pequenas ligaduras de duração em algumas notas (*mi* e *fa#* no ex.7.5.2.5.2a) devido à sonoridade do texto. Alguns exemplos são:

ex.7.5.2.5.2a.



ex.7.5.2.5.2b.



#### 7.5.2.6. Digitação

A execução desejada dos acordes arpejados *en dehors* tornou obrigatória a inclusão da alguma indicação das posições e cordas onde se encontram as respetivas notas, porque nalguns casos houve somente uma ou duas possibilidades para a realização do texto musical de forma fiel à ideia da sonoridade prolongada. Por isso, foi sugerido que fossem incluídos no texto os números romanos que indicam as posições em que se encontram os mencionados acordes e algumas indicações de cordas, de modo a poder evitar o uso de outros algarismos (m. esq.) para um melhor resultado de clareza da partitura. Algumas das posições encontradas são de extrema dificuldade técnica.

#### 7.5.3. Ensaio com o compositor

O ensaio com João Madureira foi realizado no dia 3 de Maio de 2014. No início da sessão, a *Inscrição* foi pela primeira vez interpretada para o compositor e foram discutidos os elementos que necessitavam a sua resolução e esclarecimento:

- foi confirmada a teoria da ressonância prolongada dos acordes arpejados *en dehors*;
- a solução geral de usar harmónicos da mesma altura para a substituição das notas reais, foi amplamente aplaudida. Sentiu-se algum espanto e surpresa por parte do compositor devido ao facto de que esse tipo de escrita de acordes largos possa ser realizado na guitarra;
- a definição rítmica dos arpejos foi encontrada e estabelecida;
- as modificações de ritmo devido às razões técnicas e interpretativas, foram compreendidas e aceites;
- o esclarecimento dos detalhes em relação à dinâmica foi concordado e compreendido. Sentiu-se alguma surpresa sobre o uso da articulação *hammer on* para conseguir o *diminuendo* no final da obra;
- as indicações de expressão, agógica, articulação, timbre e tempo, foram aceites, sendo uma das indicações modificada por iniciativa do compositor.<sup>210</sup>

Relativamente a interpretação, foi feita no ensaio uma sugestão do compositor para que a interpretação do *molto libero e legato* fosse mais instável e imprevisível. O resultado sonoro da obra excedeu as suas expectativas. O compositor estava aberto aos detalhes relativos à modificação do texto e aceitou as indicações sugeridas porque, na sua opinião, foram satisfatórias. O que o surpreendeu positivamente foi a enorme escolha que a guitarra como instrumento oferece para diferentes possibilidades tímbricas, facto que se revelou ainda mais nítido do que pensava anteriormente. As intervenções concordadas no ensaio foram inseridas antes da estreia da peça. Estava satisfeito com a clareza do texto antes da versão final e geralmente prefere instruções e indicações precisas e detalhadas em número necessário na partitura.

---

<sup>210</sup> Súbito. Como um "apax". Rigoroso. A palavra *apax* foi substituída por *aparição*.

A revisão da partitura e da notação do texto depois da sessão em conjunto foi realizada através de duas comunicações via *e-mail*. Os detalhes apurados foram inseridos no texto musical da seguinte forma:

- os 18 acordes arpejados *en dehors*, de forma original e corrigida:

ex.7.5.3.1 (idêntico)



ex.7.5.3.2a.



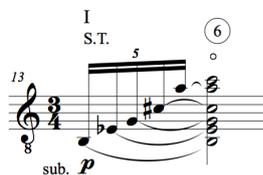
ex.7.5.3.2b.



ex.7.5.3.3a.



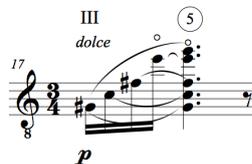
ex.7.5.3.3b.



ex.7.5.3.4a.



ex.7.5.3.4b.



ex.7.5.3.5a.



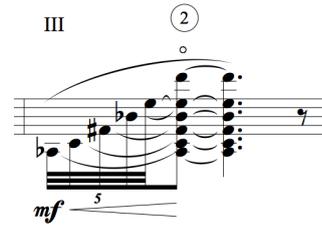
ex.7.5.3.5b.



ex.7.5.3.6a.



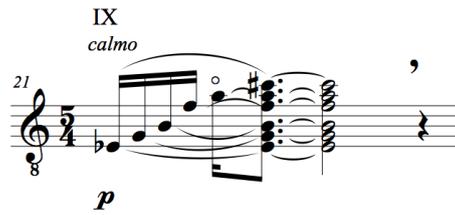
ex.7.5.3.6b.



ex.7.5.3.7a.



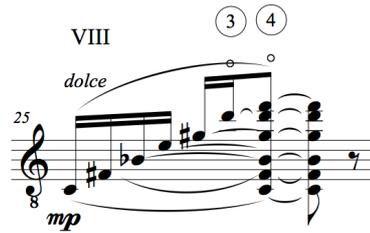
ex.7.5.3.7b.



ex.7.5.3.8a.



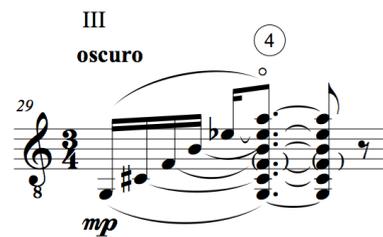
ex.7.5.3.8b.



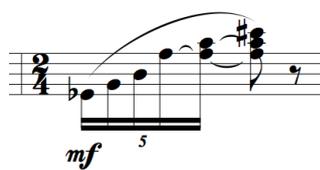
ex.7.5.3.9a.



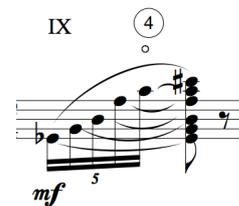
ex.7.5.3.9b.



ex.7.5.3.10a.



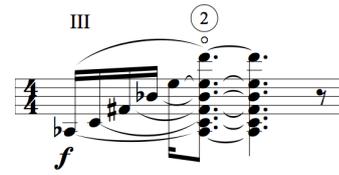
ex.7.5.3.10b.



ex.7.5.3.11a.



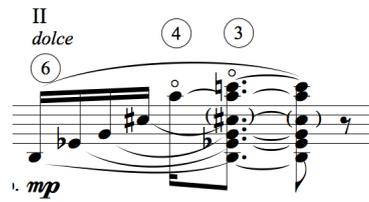
ex.7.5.3.11b.



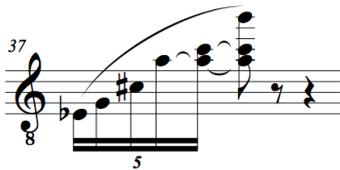
ex.7.5.3.12a.



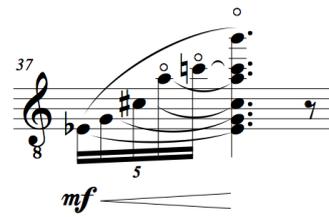
ex.7.5.3.12b.



ex.7.5.3.13a.



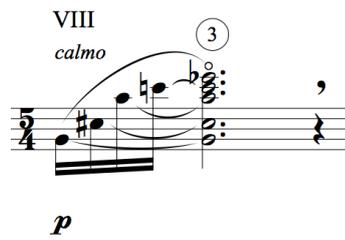
ex.7.5.3.13b.



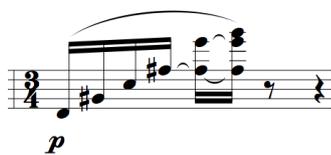
ex.7.5.3.14a.



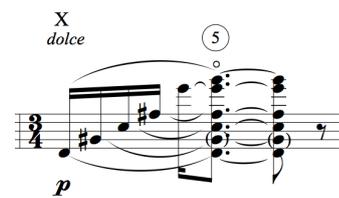
ex.7.5.3.14b.



ex.7.5.3.15a.



ex.7.5.3.15b.



ex.7.5.3.16a.

ex.7.5.3.16b.

ex.7.5.3.17a.

ex.7.5.3.17b.

ex.7.5.3.18a.

ex.7.5.3.18b.

ex.7.5.3.19a. (a ex.7.5.2.2.1, p.236)

III Libero e legato  
L.V.

ex.7.5.3.19b. (a ex.7.5.2.2.2, p.236)

III  
S.T.  
6

ex.7.5.3.19c. (a ex.7.5.2.2.3, p.236)

VIII *calmo* **p**

I (legato sempre) **mf** m. d.

**mf** **p** **mf**

41 **mf** **p**

X *dolce* **p** **dim.** circled 5

ex.7.5.3.19d. (a ex.7.5.2.2.4, p.237)

**ppp** m. d.

**pppp** m. esq.

**Lento** **al niente**

ex.7.5.3.20. (a 7.5.2.3.3, p.238)

56 a m i con pulpa

ritard.

**p** **ppp**

ex.7.5.3.21a. (a ex.7.5.2.4.1, p.238)

17 III *dolce* **p** circled 5

I circled 6

III circled 2 **mf**

21 IX *calmo* **p**

III **Libero e legato** **mf** L.V. m. d.

ex.7.5.3.21b. (a ex.7.5.2.4.2, p.239)

Súbito. Como uma aparição. Rigoroso.

52 *ff* > *p* *mf* *ff* > *p* *mf* *ff* > *p*

ex.7.5.3.21c. (a ex.7.5.2.4.3 & 7.5.2.4.4. p.239/240)

56 *p* *ppp* *mp* *mp* *Molto libero e legato* *ritard.* *dolce* *L.V.* *con pulpa* *S.T.* *con pulpa* *pp* *m. d.* *Lento* *al niente* *pppp* *m. esq.*

7.5.4. Resultado final

Na sua entrevista, João Madureira sublinha que, desde o início do processo editorial, estava preparado e aberto a possíveis alterações à partitura de *Inscrição* devido à sua aplicação na guitarra. Considerou as sugestões dadas como satisfatórias e aceitou-as, salientando “que não hesitaria em contestá-las, se pensasse que não o eram” (idem). Considera que não houve elementos musicais problemáticos na adaptação dos seus pensamentos originais para o instrumento e que não houve nenhum elemento que o dececionou no resultado sonoro. Por outro

lado, surpreendeu-lhe a enorme escolha que a guitarra oferece para diferentes possibilidades tímbricas. Esse aspeto do instrumento revelou-se de forma mais nítida do que pensava anteriormente. Ficou contente com o resultado final da sua peça e com a clareza da versão final do texto musical, um assunto no qual prefere instruções e indicações precisas e detalhadas em número necessário. Classificou o intérprete como aberto para o compromisso e acessível, e definiu o processo de colaboração como extremamente positivo. A sua opinião sobre a guitarra como instrumento tornou-se mais nítida, mas não mudou de forma substantiva.

*Inscrição* de João Madureira suscita uma peculiaridade sob o ponto de vista empírico, uma vez que o compositor, não sendo um guitarrista profissional, possuía algumas bases técnicas do instrumento mas nunca exprimiu sua visão musical numa obra para guitarra solo. Nela, reflete-se um início do estudo sobre a exploração do instrumento e de seus recursos na base da informação adquirida em graus básicos do estudo de guitarra. No entanto, essa informação — além de contribuir para a compreensão do instrumento — baseou, de alguma forma, a visão do compositor no formato que ele próprio conhecia. As sugestões realizadas no âmbito de prolongamento de sustentação de notas em acordes arpejados demonstram que as possibilidades instrumentais da guitarra vão além da visão do compositor em relação à realização de respetivos acordes no instrumento. Contudo, a *Inscrição* representa um contributo valioso no repertório português para guitarra solo e, seguramente, um início da realização da visão artística e criativa do compositor neste instrumento. No processo editorial foi provado que:

- a guitarra tem possibilidades harmónicas mais amplas do que aparenta à primeira vista;
- o alargamento do registo de acordes em arpejos é possível com o uso de harmónicos longínquos;
- o esforço físico de mão esquerda, devido à sustentação de notas, é, por vezes, de extrema dificuldade;

- o *diminuendo* de grande dimensão é exequível se forem aplicadas várias técnicas instrumentais de produção sonora de ambas as mãos (*con pulpa e hammer on*);
- a técnica de *tremolo* não consegue realizar-se em notas de curta duração de mesma forma como se realiza em notas mais longas, e pode ser realizada em *diminuendo* acentuado, combinando várias técnicas instrumentais;
- a sustentação de notas é prolongada se for aplicada a técnica de *nota por corda* e se for aplicada substituição de notas por harmónicos da mesma frequência.

A classificação de grau de dificuldade, características distintas e impressões durante o processo podem observar-se no seguinte quadro:

ex.7.5.4.1. (classificação instrumental)

<b>Inscrição</b>	
1.ª impressão do texto	fácil
elementos - chaves	sustentação de notas em acordes arpejados <i>legato</i>
impressão depois de aplicadas as sugestões	dificuldade moderada
digitação da mão esquerda	dificuldade moderada/extrema
dedilhação da mão direita	simples
registro	amplo
<b>exploração</b>	
capacidade instrumental	grande
sugestões de modificação	média
<b>acessibilidade</b>	
geral	média

ex.7.5.4.2. (técnicas exploradas)

técnicas instrumentais exploradas	
arpejo em diferentes direções <i>(nota por corda)</i>	harmônicos com duas mãos
<i>con pulpa</i>	<i>ligado ascendente (hammer on)</i>
<i>vibrato</i>	<i>tremolo em acordes</i>

## CONCLUSÃO

O presente trabalho evidencia a importância do processo de colaboração entre compositor sem base técnico-prática do instrumento e intérprete na criação de música para guitarra solo. Para obter uma conclusão mais precisa, é importante dividir a sua problemática em diferentes áreas:

- atividade editorial de Bream e seu paralelismo na Croácia e em Portugal;
- estatística das entrevistas;
- resultado da abordagem empírica nas obras compostas para este projeto.

Confirma-se que o grau de profissionalismo e a competência técnico-artística de Julian Bream, serviram como exemplo para a criação de obras substanciais do repertório para guitarra solo de Inglaterra. A sua capacidade narrativa e expressiva, misturada com um alto nível de conhecimento do instrumento, fez com que os compositores aceitassem o desafio de escrever obras com um largo arco formal e com um conteúdo de significativa qualidade composicional, para um instrumento que não conheciam bem. A capacidade de análise e de observação de Bream é especialmente evidente no seu trabalho em *Nocturnal Op.70.*, com ênfase na preparação da publicação da obra, onde se denota uma habilidade considerável de atenção ao detalhe. No entanto, as três obras por ele editadas e analisadas neste trabalho, demonstraram diferentes conhecimentos e abordagens instrumentais por parte dos compositores, apresentando perspectivas distintas em relação à atividade editorial. Nesse aspeto, a obra de Benjamin Britten, mais uma vez, representa uma grande capacidade de estudo e de conhecimento instrumental, por parte do compositor, sem se afastar das possibilidades interpretativas do instrumento. Não é uma obra aventureira, mas sim, um reflexo profundo da arte do compositor, adaptada e aplicada ao instrumento de uma forma natural e intrínseca. Por outro lado, William Walton apresentou um desafio para o instrumento na sua forma

original, através da exploração do registo em velocidade rápida, uso de tonalidades longínquas, combinação de diferentes técnicas e criação de uma estrutura capaz de transmitir uma imagem orquestral, aliás, visível na sua posterior adaptação da obra para orquestra sinfónica. Nela, Bream enfrentou um maior problema que em *Nocturnal*: como resolver os problemas das partes inexecutáveis ou tecnicamente mais complicadas? É precisamente aí, é que começa a ser evidente a opção de pensar no instrumento e nas suas características sob o prisma do conhecimento técnico que possuía. Na perspetiva da técnica de guitarra de hoje em dia, algumas das modificações (tonalidade da 4.<sup>a</sup> *Bagatelle*, eliminação do *tremolo*) seriam possíveis de evitar devido a um progresso considerável que ocorreu nos últimos vinte anos, especialmente, em relação à técnica de mão direita. As diferenças entre a partitura impressa e o manuscrito original levantam uma dúvida existencial relativamente à originalidade da obra: porque não introduziu Walton as alterações na partitura após os encontros com Bream<sup>211</sup>? Será que ao preservar o manuscrito, acreditava que esse fosse o documento final da sua obra? Seja como for, a existência de dois documentos levanta essa questão pertinente. No caso de Richard Rodney Bennett e da sua *Sonata*, destaca-se a tendência de Bream em adaptar as obras ao seu idioma e à abordagem instrumental que possui, através de dois factos relevantes: em primeiro lugar, constata-se a existência de um conhecimento instrumental exorbitante por parte do compositor, que elabora e desenvolve elementos composicionais (condução de vozes, construção harmónica, movimentação horizontal ampla a várias vozes, polifonia, orquestração) na guitarra de tal forma que se poderia considerar ele como um verdadeiro *guitarrista*, que *pensa* através da composição sem expor as características idiomáticas do instrumento de uma forma banal, mas incorporando-as de modo a que esse elemento seja construtivo e essencial na exequibilidade do texto musical. O segundo facto tem a ver com a insistência de Bream ao adaptar a partitura do compositor que, por sua vez, já havia sido verificada por outro guitarrista. A necessidade criativa de Bream é compreensível, mas será que o próprio compositor não poderia chegar a essa mesma informação, uma vez que demonstrou a capacidade profunda de conhecimento do instrumento? Mais uma vez, porquê eliminar elementos quando são executáveis e não afetam o carácter musical? A publicação de *Sonata* levanta, mais uma vez, a necessidade de redução dos elementos de digitação nas obras

---

<sup>211</sup> Fernando Lopes-Graça fez isso em Portugal, criando um manuscrito novo e completo.

para guitarra, uma vez que, certamente, cada um dos profissionais escolhe a sua versão, caso existam múltiplas possibilidades sem a definição expressa do compositor. Se a escolha for única ou reduzida, é possível concluir e detetar a sua localização. A clareza da partitura aumentará a sua capacidade de transmissão da informação.

Conclui-se também que, nas últimas quatro décadas se desenvolveu um repertório substancial na Croácia, cuja origem está relacionada com a existência de um ambiente guitarrístico ativo, bem como um alto nível de exigência e de organização profissional, fatores principais para o estímulo da produção de obras para guitarra. De alguma forma, essa organização e *atenção ao detalhe* estão relacionadas com a influência da arte de Bream. Na Croácia, foram criadas obras em que se reflete um avanço na compreensão da escrita para o instrumento. Alguns exemplos são, as obras de Anđelko Klobučar, Zoran Juranić e Marko Ruždjak. De uma forma geral, a principal doutrina, encontrada na primeira fase da abordagem editorial, baseia-se na preservação do texto original do compositor e na evitação de influência por parte do intérprete. Foi demonstrado que a abordagem geral dos intérpretes nas obras, se baseou em elementos de composição e não no instrumento, servindo para reforçar as ideias originais. Em caso de dúvida existente no texto, os compositores seriam contactados, e teriam uma última palavra sobre as decisões criativas. Em relação à publicação das partituras, a intenção principal foi a de que o texto não fosse alterado, sem inclusão de digitações e o mais próximo da versão *Urtext*, que inclusive, foi incluída na íntegra na versão publicada de *Double* de Ruždjak. Sublinha-se a importância de realizar uma futura edição da obra de Vlado Špoljarić, dada a sua qualidade composicional. Os principais modelos de colaboração encontrados foram os modelos complementar e familiar. Uma versão<sup>212</sup> do modelo integrativo foi usada somente para duas das obras analisadas, devendo-se ao facto de o principal objetivo ser o de oferecer uma liberdade máxima ao compositor para que este se possa exprimir. Por conseguinte, as obras criadas seguem a mesma linha de *Sonata* de Rodney Bennett, cada uma com o seu nível de conhecimento e de abordagem instrumental.

---

<sup>212</sup> O contacto não foi constante e uma parte do texto musical já havia sido escrita.

A característica mais evidente de grande parte do repertório português para guitarra solo é a de este ser constituído por peças de curta duração<sup>213</sup>, o que poderá revelar um certo receio por parte dos compositores portugueses em relação à escrita para guitarra solo, ou a um distanciamento dos intérpretes na procura de novo repertório. Consta-se, que a maioria das obras de maior duração e que possuem um forma mais alargada, foi escrita até 1990, denotando-se que a atividade guitarrística em Portugal precisa de ser mais ativa relativamente à criação de um repertório substancial novo para guitarra solo, tal prende-se com a atividade e demonstração artística que os intérpretes profissionais possam desenvolver e concretizar. O fator mais marcante na análise do processo editorial foi o nível considerável de liberdade no tratamento do texto musical em benefício das características instrumentais por oposição aos elementos composicionais e idioma da escrita. No caso das obras de Lopes-Graça, houve uma tentativa de definir o resultado sonoro numa escrita que, por si própria, deixa várias possibilidades de leitura. A pergunta será: porque entendeu Lopes-Graça usar a escrita latente? Talvez, por querer deliberadamente entregar ao intérprete várias opções para a sua realização? O processo editorial das suas obras é consideravelmente complexo onde a influência do Piñero Nagy é pertinente e evidente na maioria das obras a ele dedicadas. Essa influência teve sua origem na colaboração com o compositor, baseada no modelo familiar. Não se pode classificar como integrativa, uma vez que o texto musical já havia sido escrito por completo quando entregue, e só depois foi verificado nas sessões em conjunto. Ao analisar as versões manuscritas, conclui-se que a influência interpretativa é evidente em todos os elementos da composição: desde a forma, condução de vozes, construção harmónica, ritmo, métrica, fraseado e definição da articulação, às indicações de dinâmica, expressão e efeitos sonoros. A liberdade no tratamento do texto, reflete-se no facto de, por vezes, existirem três versões diferentes de uma única obra, o que conduz a uma necessidade de esclarecimento das dúvidas nelas encontradas, e eventualmente à realização de uma nova edição impressa das obras de Lopes-Graça para guitarra solo.

Uma obra que merece especial atenção é *Suite* de António Victorino d'Almeida, onde existe uma grande dificuldade no processo de adaptação ao instrumento e uma necessidade de realizar intervenções que prejudicariam

---

<sup>213</sup> Até sete minutos.

gravemente a integridade da própria obra. Por isso, seria preciso no âmbito de uma colaboração integrativa o compositor reconstruir a obra para o instrumento, ou, sugerir ao compositor para que realize uma nova versão para guitarra inserida em música de câmara. É de salientar, também, o *opus* dedicado a Lopes e Silva, que, pela especificidade da escrita de vanguarda, foi influenciado pela procura de sons na guitarra, facto possível somente com o contacto permanente com o intérprete, embora não se possa considerar uma colaboração integrativa direta porque foi realizado no decorrer de ensaios de grupo. A capacidade de Filipe Pires na sua abordagem do instrumento é especialmente impressionante. Também neste caso se seria recomendável uma nova edição de *Figurações VII*, permitindo que a obra seja mais promovida e conhecida. Todo o programa, criado nos anos oitenta, continua a ser uma referência guitarrística em Portugal. É preciso notar a importância de *Esboços* de Cândido Silva, uma obra que foi uma experiência positiva na aproximação do compositor ao instrumento. Por outro lado, *Mirror 2* de Ângela Lopes demonstra que o processo de colaboração com o intérprete (Augusto Pacheco) pode ser bem-sucedido, não sendo necessário existir um maior grau de influência interpretativa nos elementos da composição. A maioria dos processos de colaboração conhecidos em Portugal, é baseada nos modelos complementar e familiar.

As entrevistas revelaram que a iniciativa para a criação da maioria das obras indicadas veio por parte dos intérpretes. Um facto peculiar é que o maior número de compositores com obras para guitarra solo escritas por iniciativa própria são portugueses. Uma maioria dos compositores não conhecia a guitarra revelando apenas o conhecimento teórico ou de outros cordofones com ela relacionados. Em relação à recolha de informação sobre o instrumento, os compositores realizaram o estudo teórico, da literatura ou pedido de informação aos colegas guitarristas. Alguns estudaram guitarra por iniciativa própria durante o processo. Quase todos tiveram uma visão da sua música num instrumento que não conheciam bem. Por outro lado, os intérpretes revelaram que não discutiram os aspetos composicionais da obra, embora tenham realizado alguns ensaios onde demonstraram as características e capacidades do instrumento. Existe um equilíbrio entre o número de compositores que afirmam ter entregue parcial ou integralmente as suas obras aos intérpretes, enquanto os intérpretes revelam maioritariamente de que receberam as obras após

a sua conclusão. O sentimento comum das primeiras notas escritas para guitarra é dividido por um número aproximado dos que tiveram um certo receio ou sentiram despreocupação, enquanto os instrumentistas revelaram que a primeira impressão do texto era idiomática. O sistema de escrita mais comum da parte dos compositores era a visualização do resultado sonoro e da sua localização no instrumento com os seguintes elementos composicionais sublinhados como os que criaram uma maior dificuldade:

- polifonia, condução de vozes, contraponto, sustentação de som, construção acórdica, desenvolvimento de forma, fluxo musical, transmissão da ideia sonora, visualização do resultado sonoro na guitarra.

O elemento prioritário de escrita que se destaca em maior número é a componente harmónica. Contudo, foram mencionados também a forma, bitonalidade, série numérica, polifonia, timbre, som, ritmo, carácter musical, altura das notas, e como adaptar o instrumento aos padrões do séc. XX e XXI. Uma maioria indica a riqueza tímbrica do instrumento como intrigante, enquanto é revelado que existe uma tendência geral para não pensar em digitações.

Os intérpretes sublinharam a condução de vozes, construção acórdica e sustentação de notas como elementos que criaram uma maior dificuldade. Uma maioria declarou que tinha a preservação do texto original como prioridade. Os mecanismos que foram usados na resolução dos problemas são:

- rescrever o texto, adicionar efeitos sonoros, fazer trocas de vozes, substituir notas por harmónicos, inverter acordes, eliminar notas, transpor notas, introduzir indicações de agógica e criar situações pontuais alternativas (*ossia*);

A articulação *legato* que foi mais usada é a por *hammer on* e *pizz. pull off*, embora as outras duas possibilidades tenham sido igualmente aplicadas. A guitarra, em geral, foi bem explorada pelos compositores, que criaram obras acessíveis à maioria dos guitarristas profissionais. As digitações, na sua maioria, foram classificadas como sendo entre pouca ou moderada dificuldade. No entanto, a maior

parte dos compositores exprimiu que estava disponível para as modificações do texto. Alguns acrescentaram ainda, que tal facto dependia dos critérios e razões apresentadas, enquanto apenas um compositor negou essa abertura. O número de ensaios não foi determinado e variou de caso para caso. Contudo, os elementos mais problemáticos da passagem do texto musical ao instrumento, por parte dos compositores, foram identificados como sendo a estrutura harmónica e contraponto. Quanto ao resultado final da sua música, as impressões negativas basearam-se na falta de *legato*, e a componente tímbrica foi apontada como o elemento mais positivo do resultado sonoro. Os intérpretes revelaram uma tendência geral de não interpretar a obra ou andamento completo no início do ensaio, se bem que sublinhem que a maioria das sugestões foi aceite. Maior percentagem das obras foi estreada e a experiência do processo descrita como positiva para ambas as partes. Sobre a clareza do texto e inserção das indicações, os compositores preferem que elas sejam precisas, detalhadas e em número necessário, embora exista um número considerável daqueles que apoiam uma quantidade moderada.

Um dos dois principais objetivos da abordagem empírica deste projeto foi verificar até onde um compositor que não conhece bem o instrumento pode avançar na sua compreensão, e em que medida pode contribuir para o desenvolvimento do instrumento moderno e avanço da sua técnica. O segundo foi detetar em que medida um guitarrista pode auxiliar o mesmo compositor na realização da sua música, sem deixar uma marca pessoal na obra. O resultado<sup>214</sup> revelou que a guitarra é capaz de se adaptar a técnicas composicionais com proporções intervalares baseadas e numéricas, evitando por completo a técnica de transposição, frequentemente usada na abordagem guitarrística (*Diastrophe* de Christopher Bochmann). A composição poderá ser bem-sucedida se houver uma aplicação mais extensa do conhecimento de instrumentos de cordas friccionadas na sua escrita. Para que se possa obter uma melhor visualização no braço de guitarra, é recomendado o uso de maquetes de localização de notas no braço. Tecnicamente falando, a sustentação de notas reais na guitarra pode ser aumentada se houver um

---

<sup>214</sup> Para mais informações sobre as conclusões do capítulo da abordagem empírica, é favor consultar as seguintes páginas do Volume II:

- *Diastrophe* de C.Bochmann (p.131—135);
- *Mixórdia* de T.Oliver (p.172—175);
- *Dreams and Portals* de M.Pikoul (p.226—229);
- *Inscrição para guitarra* de J.Madureira (p.250—252).

conhecimento acentuado das suas possibilidades e um uso extremo das extensões da mão esquerda, onde a aceitação do esforço deverá ser necessária se o resultado do mesmo corresponder ao caráter musical. Igualmente, *legato* é exequível na condução de vozes de grande amplitude, sendo possível separar os termos da técnica de guitarra e da articulação de música na base da sua qualidade sonora. Foi também demonstrado que uma estrutura formal de grandes dimensões pode ser bem-sucedida na sua construção, revelando a técnica de polifonia híbrida como uma possibilidade credível na escrita guitarrística (*Mixórdia* de Tomislav Oliver). Por outro lado, a realização de acordes densos de textura fechada é exequível se for aplicada uma mistura entre as técnicas de arpejo ritmicamente definido, substituição de notas reais por harmônicos da mesma frequência ou modificação da ordem da execução de notas (*Dreams and Portals* de Marina Pikoul). Em relação às doutrinas da primeira fase do processo editorial, verificou-se que o equilíbrio entre o nível da modificação necessária do texto, o resultado sonoro, e o fluxo e o caráter da música deve ser considerado e refletido. Por conseguinte, a metodologia da sessão em conjunto continua a ser uma melhor solução para resolução dos problemas da adaptação do texto em relação à proposta do intérprete e à escolha do compositor, desde que não seja baseada em modelo de colaboração integrativa.

Durante o estudo do repertório, foi evidente a necessidade de publicação das partituras para guitarra solo no formato mais próximo ao de *Urtext*, de modo a que todos os profissionais possam ter um acesso direto à fonte. No caso das obras provenientes do processo de colaboração, essa responsabilidade é definida pelo critério e pelos princípios dos elementos.

Confirma-se a existência de um problema na indicação de digitação na partitura, especialmente quando inserida na escrita latente para guitarra. A digitação deve ser inserida para servir como um guia para a localização de posições particularmente difíceis de encontrar ou como definição precisa de um resultado sonoro pretendido pelo compositor. Aliás, a inserção de todas as indicações adicionais na partitura deve depender da visualização sonora da parte do criador da obra, bem como da clareza geral do texto musical.

Conclui-se que o grau de independência interpretativa da guitarra como instrumento solista é elevado, podendo apresentar as estruturas substanciais e obras de linguagens contemporâneas de uma forma bem-sucedida. A realização da obra, proveniente do processo de colaboração entre compositor sem conhecimento prático do instrumento, é profundamente definida pelo nível técnico-artístico e profissional do intérprete através de dois modos de avaliação: o nível de conhecimento das possibilidades do instrumento e a escolha da estratégia do tratamento do texto original.

## BIBLIOGRAFIA

- Balmer, P. (real)(2006). *Julian Bream - My Life in Music*. [DVD]. Aldeburgh: Avie Records.
- Berlioz, H. (1858). *A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration*. (2.º ed.). London: Novello, Ewer & Co. Acedido em Fevereiro 12, 2014, disponível em: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP42666-PMLP28373-Berlioz\\_A\\_treatise\\_upon\\_modern\\_instrumentation\\_\\_1858\\_.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP42666-PMLP28373-Berlioz_A_treatise_upon_modern_instrumentation__1858_.pdf)
- Berlioz, H. & Strauss. R. (1991). *Treatise on Instrumentation*. New York: Dover Publications, Inc.
- Bosman, L. (1985, November). Reflection on Richard Rodney Bennett's Sonata for Guitar. *Guitar International* 14, n.º4, p.16-20.
- Bradshaw, S. (1984, July). Bennett's Versatility. *The Musical Times* Vol.125, n.º 1697, p.381-384.
- Bream, J. (1957, March). How to write for the guitar. *The Score & I.M.A. Magazine*, p. 19-26.
- Burton, H. & Murray, M. (2002). *William Walton: The Romantic Loner*. New York. Oxford University Press.
- Button, S.W. (2006). *Julian Bream: The Foundations of a Musical Career*. Westport: The Bold Strummer Ltd.
- Chiesa, R. (1972, Outubro). Incontri. Entrevista a Goffredo Petrassi. *Il Fronimo*, p.7-9.
- Craggs, S. (1993). *William Walton: a source book*. England: Scolar Press. μμ
- Dicionário da língua portuguesa*. (2003). Porto: Porto Editora.
- Dicionário de Inglês - Português*. (3.ª edição). (1998). Porto: Porto Editora.
- Dipert, R.R. (1980). The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance. *The Musical Quarterly*, lxxvi, p.205-218.
- Donley, M. (1990, July). Walton's Five Bagatelles. *Classical Guitar*, p.35-40.
- Donley, M. (1990, July). Walton's Five Bagatelles, part III. *Classical Guitar*, p.35-40.
- Duarte, J. (2009). *Segovia: As I Knew Him*. Pacific, USA: Mel Bay Publications, Inc.
- Gitara* (n.º13). (2011). Zagreb: HUGIP.
- Hauge, P. (2003). Carl Nielsen and Intentionality: Concerning the Editing of Nielsen's Works. *Carl Nielsen Studies*, i, p.42-81.

- Hayden, S. and Windsor, W. (2007): *Collaboration and the Composer: Case Studies from the end of the 20th Century*. Tempo 61, (240), p. 28-39.
- Hayes, M. (2002). *The Selected Letters of William Walton*. London: Faber and Faber Limited.
- Holst, I. (1977, March). Working for Benjamin Britten. *The Musical Times*, Vol. 118, n.º 1609. Acedido em Junho, 30, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/i239460>
- Howes, F. (1974). *The Music of William Walton*. (2.<sup>a</sup> edição). London: Oxford University Press.
- Kldea, P. (2013). *Benjamin Britten: a Life in the Twentieth Century*. London: Penguin Books, Ltd.
- Kilvington, Ch. (1993, September). The guitar is the music of the streets. *Classical Guitar Magazine*, vol.12, n.º1, p. 16-22.
- Komanov, D. (2006). *Arkadija hrvatske glazbe*. Zagreb: Osorske glazbene večeri.
- Lloyd, S. (2001). *William Walton: Muse of Fire*. Suffolk. The Boydell Press.
- Moita, J.M.A. (2006). *Obra para Canto e Guitarra de Fernando Lopes-Graça*. Tese de mestrado. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro
- Novello & Co. (n. d.) *Programme note: Richard Rodney Bennett Sonata for Guitar*. Acedido em Agosto, 12, 2014. Disponível em: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/100/11734>
- Östersjö, S. (2008). *SHUT UP 'N' PLAY!. Negotiating the Musical Work*. PhD Thesis. Acedido em Maio, 22, 2014, disponível em: [https://www.academia.edu/565815/SHUT\\_UPNPLAY\\_Negotiating\\_the\\_Musical\\_Work](https://www.academia.edu/565815/SHUT_UPNPLAY_Negotiating_the_Musical_Work)
- Palmer, T. (2009). *Julian Bream: A Life On the Road*. (2.<sup>a</sup> edição). Houghton-le-Spring: Voiceprint.
- Petrinjak, D. (2011). Marijan Makar. *Gitara* n.º13, p.2-13.
- Powell, N. (2014). *Benjamin Britten: A Life For Music*. London: Windmill Books.
- Roe, P. (2007). *A Phenomenology of Collaboration in Contemporary Composition and Performance*. PhD. Thesis. York: Department of Music, University of York. Acedido em Maio, 16, 2014. Disponível em: <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.488651>
- Schönberg, A. (2006). *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Tosone, J. (2000). *Classical Guitarists: Conversations*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers.

Van Gammeren, D.L. (2008). *The Guitar Works of Mario Castelnuovo-Tedesco: Editorial Principles, Comparative Source Studies and Critical Editions of Selected Works*. PhD Thesis. Manchester: School of Arts, Histories and Cultures, University of Manchester. Acedido em Maio 7, 2014, disponível em: <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.488651>

Wade, G. (2001). *A Concise History of the Classical Guitar*. Pacific, USA: Mel Bay Publications, Inc.

Walton, S. (1989). *Behind the Façade*. Oxford University Press.

## BIBLIOGRAFIA DAS OBRAS MUSICAIS

Arnold, M. (1971). *Fantasy for guitar*. Faber music Ltd.

d'Almeida, A. V. (1968). *Suite para guitarra Op.30*. (manuscrito). Arquivo do compositor.

d'Almeida, A.V. (n. d.). *Fantasia Op.70*. (manuscrito). Arquivo de P.V.Carvalho.

Berg, A. (1955). *Wozzeck Op.7*. (edição revista). Viena: Universal edition.

Bochmann, Ch. (1980). *Sonata-Fantasia*. (manuscrito). Arquivo do compositor.

Bochmann, Ch. (2012). *Diastrophe*. (1.<sup>a</sup> versão). Arquivo do compositor.

Bradić, S. (2008). *Potonuli Kríž*. (edição do compositor).

Britten, B. (1963) *Guitar piece*. (ID: 2-9300011). Britten Pears Foundation.

Britten, B. (1964?) *Guitar piece*. (ID: 2-9100083). Britten Pears Foundation.

Britten, B. (1964?) *Nocturnal after John Dowland* (ID: 2-9401258). Britten Pears Foundation.

Britten, B. (1964). *Nocturnal after John Dowland for Guitar Op.70*. Faber and Faber Limited.

Britten, B. (1959). *Songs from the Chinese*. Boosey & Hawkes.

Brkanović, Ž. (1990). *Suita Mediterana*. (manuscrito). Arquivo do compositor.

Brkanović, Ž. (2008). *Suita Mediterana*. Zagreb: Cantus.

Castelnuovo-Tedesco, M. (1961). *Sonata*. Mainz: Schott Music & Co.

Castelnuovo-Tedesco, M. (2007). *Sonata* (manuscrito). Ancona: Bèrben Edizioni musicali.

Detoni, D. (1979). *The Wonderful Monster of Time*. (manuscrito). Arquivo do compositor.

Gomes, C. (1992). *Prelúdio*. (manuscrito). Arquivo de J.M.Lopes.

Gomes, C. (n. d.). *Prelúdio*. (versão editada). Arquivo de J.M.Lopes.

Gonçalves, H. (2013). *El Fara*. Parede: CIMP/PMIC.

- Gubaidulina, S. *Serenade*. (The Russian Collection, Volume V, Music by Soviet Composers). Columbus: Editions Orphée Inc.
- Henze, H.W. (1959). *Kammermusik 1958*. Mainz: Schott Music GmbH & Co.
- Henze, H.W. (1976). *Royal Winter Music. First Sonata on Shakespearean Characters for Guitar*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Jelaska, O. (2000). *Tri slike*. (manuscrito). Arquivo da compositora.
- Jelaska, O. (2012). *Fantazija*. (edição em preparação). Arquivo de D. Petrinjak.
- Josipović, I. (1987). *Amfore*. (manuscrito).
- Josipović, I. (2013). *Amfore*. Zagreb: Cantus.
- Juranić, Z. (1999). *Sonata*. (manuscrito). Arquivo do compositor
- Juranić, Z. (2008). *Sonata*. Zagreb: Cantus.
- Khatchaturian, A. (1981). *Prelude*. Editions Chant du Monde.
- Kiš, I. (2008). *Big John Campbell's Last Song*. (edição da compositora).
- Klobučar, A. (1992). *Sonata*. (manuscrito). Arquivo de I.Römer.
- Klobučar, A. (2004). *Mozaik*. (1ª versão). Arquivo do compositor.
- Klobučar, A. (2008). *Sonata*. Zagreb: Cantus.
- Klobučar, A. (2013). *Mozaik*. Zagreb: Cantus.
- Lima, C. (1969). *Esboços*. Ancona: Bèrben Edizioni musicali.
- Lopes, A. (2013). *Mirror 2. Parede*: CIMP/PMIC.
- Lopes-Graça, F. (1968). *Prelúdio e Baileto*. (esboço). Arquivo de J.P.Nagy.
- Lopes-Graça, F. (1970). *Prelúdio e Baileto*. (manuscrito). Estoril: Museu da Música Portuguesa.
- Lopes-Graça, F. (1970). *Prelúdio e Baileto*. Edizioni Suvini Zerboni.
- Lopes-Graça, F. (1971). *Partita*. (1.º manuscrito). Arquivo de J.P.Nagy.
- Lopes-Graça, F. (1971). *Partita*. (2.º manuscrito). Estoril: Museu da Música Portuguesa.
- Lopes-Graça, F. (1973). *Partita*. Edizioni Suvini Zerboni.

- Lopes-Graça, F. (1974). *Sonatina*. (esboço). Arquivo de J.P.Nagy.
- Lopes-Graça, F. (1974). *Sonatina*. (manuscrito). Estoril: Museu da Música Portuguesa.
- Lopes-Graça, F. (1979). *Quatro Peças*. (manuscrito). Estoril: Museu da Música Portuguesa.
- Lopes-Graça, F. (1998). *Sonatina. Quatro Peças*. Lisboa: MUSICOTECA, Lda.
- Madureira, J. (2011-13). *A.H.* (edição do compositor).
- Madureira, J. (2014). *Inscrição*. (1.<sup>a</sup> edição). Arquivo do compositor.
- Mahler, G. *Symphonie Nr. 7*. (1960). Acedido em Maio, 11, 2014, disponível em: [http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/3/3a/IMSLP104518-PMLP30475-IV.\\_Nachtmusik.pdf](http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/3/3a/IMSLP104518-PMLP30475-IV._Nachtmusik.pdf)
- Mahler, G. (2011). *Symphonie Nr. 7. Neue Kritische Ausgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft* (edição revista). Boosey & Hawkes.
- Majurec, S. (2012). *Pebbles and Ripples*. (edição da compositora).
- Miletić, M. (1972). *Trio Pastorale*. Zagreb: Društvo hrvatskih skladatelja.
- Miletić, M. (1974). *Međimuska suita*. (edição de D. Petrinjak).
- Miletić, M. (1978). *Dodekafonska etuda n.º1 e n.º2*. Zagreb: Školska Knjiga.
- Mompou, F. (1986). *Canço y Dansa n.º13*. Madrid: EMEC.
- Njirić, N. (1977). *Mala suita*. (manuscrito). Arquivo do compositor.
- Njirić, N. (2008). *Petrofonija*. (manuscrito). Arquivo do compositor.
- Njirić, N. (2010). *Diptih po Držiću*. (manuscrito). Arquivo do compositor.
- Njirić, N. (2013). *Petrofonija*. Zagreb: Cantus.
- Oliver, T. (2013). *Mixórdia*. (1.<sup>a</sup> edição). Arquivo do compositor.
- Papandopulo, B. (1975). *Tri igre*. (manuscrito). Sem publicação.
- Papandopulo, B. (1977). *Drei Jugoslawische Tänze*. Köln: Musikverlage Hans Gerig KG.
- Papandopulo, B. (1978). *Dodekafonska studija*. (manuscrito).
- Papandopulo, B. (2008). *Dodekafonska studija*. Zagreb: Cantus.
- Parać, F. (1996). *Muzika za gitaru*. (manuscrito). Arquivo do compositor.

- Parać, F. (2008). *Muzika za gitaru*. Zagreb: Cantus.
- Peixinho, F. (1996). *L'Oiseau-Lyre*. Lisboa: MUSICOTECA, Lda.
- Peixinho, J. (n. d.). *L'Oiseau-Lyre*. Parede: PMIC edition. (publicação do manuscrito).
- Pikoul, M. (2013). *Dreams and Portals*. (1.<sup>a</sup> edição). Arquivo da compositora.
- Poulenc, F. (1989). *Sarabande*. San Giuliano Milanese: Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.
- Rodney Bennett, R. (1983). *Sonata for solo guitar*. (manuscript). Novello & Company Limited.
- Rodney Bennett, R. (1989). *Sonata for solo guitar*. Novello & Company Limited.
- Rózsa, M. (2013). *Sonata for guitar*. (edição revista). G. Schirmer, Inc.
- Ruždjak, M. (2008). *Double*. Zagreb: Cantus.
- Ruždjak, M. (1973). *Rota*. (manuscrito). Posse da família do compositor.
- Schönberg, A. (1924). *Serenade* Op.24. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen. Acedido em Maio 11, 2014, disponível em: [http://petruccilibrary.ca/linkhandler.php?path=/imglnks/caimg/4/44/IMSLP118177-PMLP239359-Schoenberg\\_-\\_Serenade.pdf](http://petruccilibrary.ca/linkhandler.php?path=/imglnks/caimg/4/44/IMSLP118177-PMLP239359-Schoenberg_-_Serenade.pdf)
- Socias Casquero, M., Siza, A., Honegger, C. Colien. (2000). *Album de Colien: para guitarra: música española y portuguesa del siglo XX para poesía femenina antigua y medieval: obras breves para estudiantes de grado medio y superior*. (2.<sup>o</sup> ed. rev.). Castelldefels, Barcelona: Ediciones C.C. Honegger.
- Stravinsky, I. *Tango*. (1954). Mainz: Schott Music GmbH & Co.
- Špoljarić, V. (1975-1978). *Peça sem Título*. (manuscrito). (n. d.).
- Šulek, S. (1982). *Tri trubadurske*. (manuscrito). Arquivo de D. Petrinjak.
- Šulek, S. (2008). *Tri trubadurske*. Zagreb: Cantus.
- Tansman, A. (2003). *Posthumous works for guitar* (manuscrito). Ancona: Bèrben Edizioni musicali.
- Tippett, M. (1983). *The Blue Guitar Sonata for solo guitar*. (MS 63838). UK: British Library.
- Uhlik, T. (1982). *Sonatina*. (manuscrito). Arquivo do compositor
- Uhlik, T. (1994). *Studija o tri slike*. (edição do compositor).
- Uhlik, T. (2001). *Sonata*. (edição do compositor).

Uhlik, T. (2012). *Mediterranski Ples. Em Gitara.* (n.º14). (2012). Zagreb: HUGIP.

Walton, W. (1960). *Anon. in Love.* Oxford University Press.

Walton, W. (1971). *Five Bagatelles.* (manuscript). Forio: William Walton Foundation.

Walton, W (1974). *Five Bagatelles.* Oxford University Press.

Walton, W. (1978). *Varii Capricci.* London: Oxford University Press.

Webern, A. (1951). *5 Stücke Op.10.* Viena: Universal Edition.

Webern, A. (1927). *Drei Lieder Op.18.* Viena: Universal Edition

## GLOSSÁRIO

**Análise instrumental:** estudo da abordagem composicional do instrumento e da sua aplicação na técnica.

**Dedilhação:** aplicação de combinações dos dedos da mão direita indicados por letras (p,i,m,a).

**Digitação:** aplicação de combinações numéricas para indicação das cordas (números circulados) e os dedos da mão esquerda (1,2,3,4).

**Escrita latente:** forma de composição realizada através de vozes e linhas ocultas.

**Glissando:** efeito sonoro entre as notas produzido ao arrastar o dedo na(s) corda(s) de forma rápida sem ataque da nota final.

**Instrumentação (separação de vozes):** tratamento e execução distinta de vozes (linhas horizontais).

**Hammer on:** efeito de produção de som realizado com a mão esquerda através do batimento do dedo sob a corda e trasto (*ligado* ascendente de mão esquerda).

**Nota por corda:** técnica de execução de notas em cordas diferentes com consequente produção de intervalos harmónicos/melódicos.

**Notografia:** estruturação e organização gráfica da partitura musical.

**Pizzicato:** efeito de produção de som realizado com a mão direita através de abafar a corda e dedilhá-la/pulsá-la com o dedo.

**Pizzicato Pull Off:** efeito de produção de som realizado com a mão esquerda através de dedilhar (pulsar, puxar) a corda com o dedo (*ligado* descendente da mão esquerda).

**Polifonia híbrida:** uma voz a imitar-se a ela própria.

**Portamento:** efeito sonoro entre as notas produzido ao arrastar o dedo na(s) corda(s) com ataque da nota final.

**String inversion:** execução de uma nota pisada antes, em simultâneo ou depois de uma nota da corda solta, de frequência mais grave que a anteriormente produzida.

**Separação de vozes:** execução distinta das vozes aos níveis de dinâmica, agógica, tímbrica e articulação.

**Textura:** composição do acorde em função do espaço entre as respetivas notas (aberta e fechada).

**Voicing:** organização de vozes e linhas no texto musical.

## ANEXO A

### I - Entrevistas

<b>Compositores</b>	<b>1</b>
1. Entrevista com Michael Berkeley (n. 1948)	2
2. Entrevista com Christopher Bochmann (n.1950)	10
3. Entrevista com Anđelko Klobučar (n. 1931)	26
4. Entrevista com Nikša Njirić (n. 1927)	35
5. Entrevista com Miroslav Miletić (n. 1925)	46
6. Entrevista com Ivo Josipović (n.1957)*	56
7. Entrevista com Željko Brkanović (n. 1937)	67
8. Entrevista com Frano Parać (n. 1948)	88
9. Entrevista com Zoran Juranić (n.1947)	99
10. Entrevista com Tomislav Uhlík (n. 1956)	113
11. Entrevista com Sanda Majurec (n. 1971)	126
12. Entrevista com Tomislav Oliver (n. 1987)	135
13. Entrevista com Cândido Lima (n. 1939)	157
14. Entrevista com Jorge Pereira (n. 1973)	168
15. Entrevista com Alexandre Delgado (n. 1965)	178
16. Entrevista com João Heitor Rigaud (n. 1956)*	186
17. Entrevista com Marina Pikoul (n. 1966)	194
18. Entrevista com João Madureira (n. 1971)	204
19. Entrevista com Ângela Lopes (n. 1972)	212
20. Entrevista com Helder Gonçalves (n. 1976)	225
<b>Intérpretes</b>	<b>234</b>
21. Entrevista com Timothy Walker (n. 1943)	235
22. Entrevista com Fábio Zanon (n. 1966)	245
23. Entrevista com Darko Petrinjak (n. 1954)*	263
24. Entrevista com István Römer (n. 1962)*	309
25. Entrevista com Goran Listeš (n. 1961)	338
26. Entrevista com Alemka Orlić (n. 1955)*	347
27. Entrevista com Tvrtko Sarić (n. 1969)*	360
28. Entrevista com Krešimir Bedek (n. 1981)*	370
29. Entrevista com José António Piñeiro Nagy (n. 1941)	381
30. Entrevista com José Lopes e Silva (n. 1937)*	396
31. Entrevista com Paulo Vaz Carvalho (n. 1954)*	411
32. Entrevista com Artur Caldeira (n. 1965)	422

## **II - Entrevistas por gravação áudio**

- Bedek, Krešimir
- Bochmann, Christopher
- Brkanović, Željko
- Josipović, Ivo
- Juranić, Zoran
- Klobučar, Anđelko
- Lopes e Silva, José
- Miletić, Miroslav
- Njirić, Nikša
- Oliver, Tomislav
- Parać, Frano
- Petrinjak, Darko
- Piñeiro Nagy, José António
- Römer, István
- Sarić, Tvrtko
- Uhlík, Tomislav

## **III - Entrevistas por correio eletrónico**

- Berkeley, Michael
- Caldeira, Artur
- Delgado, Alexandre
- Gonçalves, Hélder
- Josipović, Ivo
- Lima, Cândido
- Listeš, Goran
- Lopes, Ângela
- Madureira, João
- Majurec, Sanda
- Orlić, Alemka
- Pereira, Jorge
- Pikoul, Marina
- Rigaud, João Heitor

- Römer, István
- Vaz Carvalho, Paulo
- Walker, Timothy
- Zanon, Fábio

## **ANEXO B**

### **Documentos musicais e outras comunicações pessoais**

#### **I - Inglaterra**

Britten, B. *Guitar piece*. (ID: 2-9300011) (manuscrito)

Britten, B. *Guitar piece*. (ID: 2-9100083) (cópia)

Britten, B. *Nocturnal after John Dowland*. (ID: 2-9401258) (prova)

Britten, B. *Nocturnal after John Dowland*. (versão publicada)

Rodney Bennett, R.. *Sonata for solo guitar*. (manuscrito)

Rodney Bennett, R.. *Sonata for solo guitar*. (versão publicada)

Walton, W.. *Five Bagatelles*. (manuscrito)

Walton, W. *Five Bagatelles*. (versão publicada)

#### **II - Croácia**

Bradić, S. *Potonuli Kríž*. (edição do compositor)

Brkanović, Ž. *Suita Mediterana*. (manuscrito)

Brkanović, Ž. *Suita Mediterana*. (versão publicada)

Detoni, D. *The Wonderful Monster of Time*. (manuscrito)

Jelaska, O. *Tri slike*. (manuscrito)

Jelaska, O. *Fantazija*. (edição em preparação)

Josipović, I. *Amfore*. (manuscrito)

Josipović, I. *Amfore*. (versão publicada)

Juranić, Z. *Sonata*. (manuscrito)

Juranić, Z. *Sonata*. (versão publicada)

Kiš, I. *Big John Campbell's Last Song*. (edição da compositora)

Klobučar, A. *Sonata*. (manuscrito)

Klobučar, A. *Sonata*. (versão publicada)

Klobučar, A. *Mozaik*. (1ª versão)

Klobučar, A. *Mozaik*. (versão publicada)

Majurec, S. *Pebbles and Ripples*. (edição da compositora)

Miletić, M. *Međimuska suita*. (edição de D. Petrinjak)

Miletić, M. *Dodekafonska etuda n.º 1 e n.º 2* (versão publicada)

Njirić, N. *Petrofonija*. (manuscrito)

Njirić, N. *Diptih po Držiću*. (manuscrito)

Njirić, N. *Petrofonija*. (versão publicada)

Njirić, N. *Mala suita*. (manuscrito)

Papandopulo, B. *Tri igre*. (manuscrito)

Papandopulo, B. *Drei Jugoslawische Tänze*. (versão publicada)

Papandopulo, B. *Dodekafonska studija*. (manuscrito)

Papandopulo, B. *Dodekafonska studija*. (versão publicada)

Parać, F. *Muzika za gitaru*. (manuscrito)

Parać, F. *Muzika za gitaru*. (versão publicada)

Ruždjak, M. *Double*. (versão publicada)

Špoljarić, V. *Peça sem Título*. (manuscrito)

Šulek, S. *Tri trubadurske*. (manuscrito)

Šulek, S. *Tri trubadurske*. (versão publicada)

Uhlik, T. *Sonatina*. (manuscrito)  
Uhlik, T. *Studija o tri slike*. (edição do compositor)  
Uhlik, T. *Sonata*. (edição do compositor)  
Uhlik, T. *Mediterranski Ples*. (versão publicada)

### III - Portugal

d'Almeida, A. V. *Suite para guitarra Op.30*. (manuscrito)  
Gomes, C. *Prelúdio*. (manuscrito)  
Gomes, C. *Prelúdio*. (versão editada)  
Gonçalves, H. *El Fara*. (versão publicada)  
Lima, C. *Esboços*. (versão publicada)  
Lopes, A. *Mirror 2*. (versão publicada)  
Lopes-Graça, F. *Prelúdio e Baileto*. (esboço)  
Lopes-Graça, F. *Prelúdio e Baileto*. (manuscrito)  
Lopes-Graça, F. *Prelúdio e Baileto*. (versão publicada)  
Lopes-Graça, F. *Partita*. (1.º manuscrito)  
Lopes-Graça, F. *Partita*. (2.º manuscrito)  
Lopes-Graça, F. *Partita*. (versão publicada)  
Lopes-Graça, F. *Sonatina*. (esboço)  
Lopes-Graça, F. *Sonatina*. (manuscrito)  
Lopes-Graça, F. *Quatro Peças*. (manuscrito)  
Lopes-Graça, F. *Sonatina. Quatro Peças*. (versão publicada)  
Peixinho, F. *L'Oiseau-Lyre*. (manuscrito)  
Peixinho, J. *L'Oiseau-Lyre*. (versão publicada)

Vários Autores: *Album de Colien*.

**IV - Obras escritas para este projeto (partituras, gravações e comunicações pessoais)**

Bochmann, Ch. *Diastrophe*.

Madureira, J. *Inscrição*.

Pikoul, M. *Dreams and Portals*.

Oliver, T. *Mixórdia*.

**V - Outras comunicações pessoais**



**Contactos:**

Universidade de Évora

**Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA**

Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94

7002-554 Évora | Portugal

Tel: (+351) 266 706 581

Fax: (+351) 266 744 677

email: [iifa@uevora.pt](mailto:iifa@uevora.pt)

---