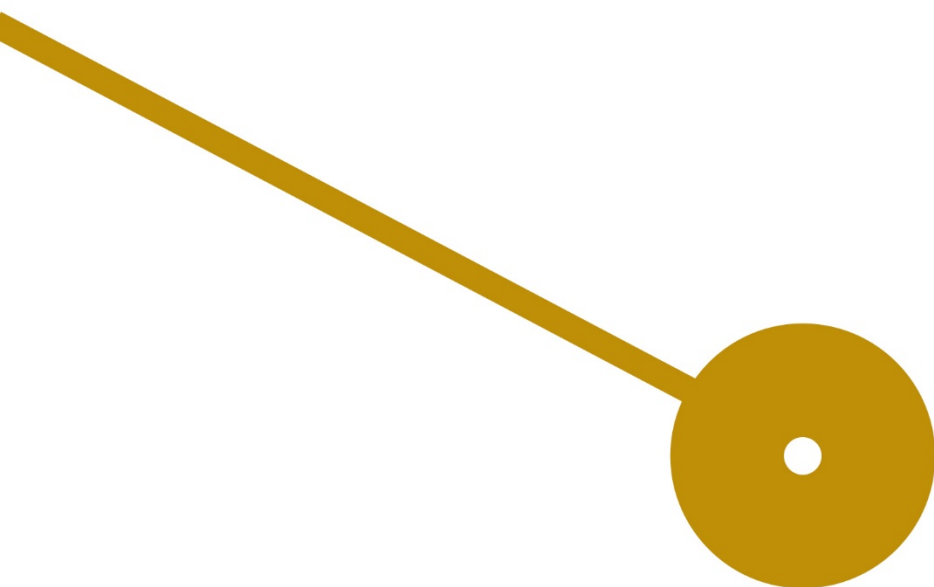


M

Processos composicionais e escrita
idiomática no guitarrista-
compositor contemporâneo:
Nuccio D'Angelo e Dusan
Bogdanovic
Frederico José Salgado Rodrigues Meireles

01/2021





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Guitarra Clássica

Processos composicionais e escrita
idiomática no guitarrista-
compositor contemporâneo:
Nuccio D'Angelo e Dusan
Bogdanovic
Frederico Meireles

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Cordas, *Guitarra
Clássica*

Professor Orientador
Daniel Moreira

Professor Coorientador
Artur Caldeira

Dedico este trabalho à minha família e amigos, pelo incansável apoio.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a Nuccio D'Angelo e Dusan Bogdanovic, pela sua música, constante fonte de inspiração, e, acima de tudo, pela disponibilidade e cooperação para a realização deste projeto.

Ao professor orientador, Daniel Moreira, pela ajuda constante, por me indicar o melhor caminho para a realização deste trabalho, e por me oferecer uma nova forma de ouvir e pensar sobre música a cada contacto que tivemos, desde as primeiras aulas de análise até aqui.

Ao professor coorientador, Artur Caldeira, por tudo o que ensinou ao longo dos últimos anos do meu percurso académico, pela expansão de horizontes, e por me fazer elevar os meus objetivos na guitarra.

Ao meu primeiro professor de guitarra, Vítor Gandarela, o pilar da minha formação como guitarrista.

Por fim, à minha família e amigos mais próximos, que me motivam todos os dias, e à Maria, por tudo.

Resumo

O presente projeto visa estudar os processos composicionais utilizados por guitarristas-compositores contemporâneos, os quais, como o nome indica, são simultaneamente intérpretes e compositores. Para abordar o assunto, é definido um modelo teórico que considera, por um lado, o processo de composição propriamente dito, e, por outro, os resultados desse processo ao nível de uma escrita mais ou menos idiomática. Quanto ao primeiro aspeto, averigua-se, em particular, qual o grau de relação com o instrumento e qual o peso da improvisação no processo composicional; quanto ao segundo, identificam-se diferentes texturas de acordo com o seu idiomatismo. O objetivo final é procurar estabelecer uma relação entre processos e resultados, e averiguar se processos que utilizam mais a guitarra e a improvisação podem resultar em texturas mais idiomáticas, e, da mesma forma, se processos que utilizam menos a guitarra e a improvisação podem resultar em texturas menos idiomáticas. Para tal, é realizado um estudo de caso, analisando as texturas e processos composicionais inerentes a *Due Canzoni Lidie* (1984), de Nuccio D'Angelo, e à Sonata n.º3 (2010), de Dusan Bogdanovic. Neste estudo, verifica-se que a Sonata (2010) tem maior incidência em texturas menos idiomáticas (como o contraponto) e o seu processo de composição foi, maioritariamente, afastado da guitarra e independente da improvisação; no caso de *Due Canzoni Lidie* (1984), nota-se, comparativamente, uma maior incidência em texturas mais idiomáticas (como o arpejo), o que pode ser resultado do uso moderado do instrumento no seu processo composicional. Conclui-se, portanto, que processos composicionais que utilizam moderadamente o instrumento e a improvisação podem resultar em texturas mais idiomáticas.

Palavras-chave

Guitarrista-compositor contemporâneo; processo composicional; improvisação; textura; Nuccio D'Angelo, Dusan Bogdanovic.

Abstract

This project aims to study the compositional processes employed by contemporary guitarist-composers, who, as the designation implies, are both interpreters and composers. To approach the subject, a theoretical model is defined that considers, on the one hand, the composition process itself, and, on the other hand, the results of this process at the level of a more or less idiomatic writing. As for the first aspect, it is verified, in particular, what is the degree of relationship with the instrument and what is the weight of improvisation in the compositional process; as for the second, different textures are identified according to their idiomaticism. The ultimate goal is to try to establish a relationship between processes and results, as well as to find out whether processes that use more the guitar and improvisation can result in more idiomatic textures, and, likewise, whether processes that use less the guitar and improvisation result in less idiomatic textures. To this end, a case study is carried out, analyzing the textures and compositional processes of *Due Canzoni Lidie* (1984), by Nuccio D'Angelo, and Sonata n°3 (2010), by Dusan Bogdanovic. In this study, it appears that Sonata has a higher incidence in less idiomatic textures (such as counterpoint) and its composition process was mostly separated from the guitar and independent of improvisation; in the case of *Due Canzoni Lidie*, there is a comparatively greater incidence of more idiomatic textures (such as the arpeggio), which may be the result of the moderate use of the instrument in the compositional process. It is concluded, therefore, that compositional processes with a moderate use of the instrument and improvisation can result in more idiomatic textures.

Keywords

Contemporary guitarist-composer; compositional process; improvisation; texture; Nuccio D'Angelo; Dusan Bogdanovic.

Índice de Exemplos

Exemplo 1 – J. Rodrigo, <i>Concierto de Aranjuez</i> (1939) (cc. 7-8 do 2º andamento) – Textura Monofónica	28
Exemplo 2 – Leo Brouwer, <i>Sonata</i> (1990) (cc.1-2) – Arpejo Gestual como ornamentação ..	29
Exemplo 3 – H. Villa-Lobos, <i>Estudo nº1</i> (1953) (cc. 1-4) – Arpejo Polifónico	30
Exemplo 4 – M. Carcassi, <i>Estudo Op.60, nº3</i> (cc. 1-8) – Arpejo Polifónico com Melodia	30
Exemplo 5 – Leo Brouwer, <i>Concerto Elegíaco</i> (nº3) (1988), (secção <i>Poco meno</i> , no 3º andamento) – Arpejo Polifónico com melodia na voz inferior	31
Exemplo 6 – Francisco Tárrega, <i>Capricho Árabe</i> (1888) (cc. 11-14) – Melodia com acompanhamento	32
Exemplo 7 – Dusan Bogdanovic, <i>Cinq Miniatures Printanières</i> (1980) (cc. 1-2 da terceira <i>miniature</i>) – Contraponto a duas vozes	33
Exemplo 8 – Tremolo (polifónico) presente nos primeiros compassos de <i>Recuerdos de la Alhambra</i> (1896), de Francisco Tárrega	36
Exemplo 9 – Nuccio D'Angelo, <i>Due Canzone Lidie</i> (1984) (primeiro compasso do primeiro andamento) – textura Monofónica	47
Exemplo 10 – N. D'Angelo, <i>D.C.L.</i> (secção final da introdução) – textura de melodia (escala descendente) e acompanhamento tocada em harmónicos e cordas soltas	47
Exemplo 11 – D'Angelo, <i>D.C.L.</i> (primeiros dois compassos de “Tranquilo”) – ostinato em cordas soltas (2ª e 3ª)	48
Exemplo 12 – D'Angelo, <i>D.C.L.</i> (secção central de “Tranquilo”) – contraponto com ostinato	48
Exemplo 13 –D'Angelo, <i>D.C.L.</i> (secção final de “Tranquilo”) – contraponto com ostinato e uso de harmónicos e notas pisadas na mesma linha	48
Exemplo 14 – N. D'Angelo, <i>D.C.L.</i> (primeiros três compassos de “Agitato”) – contraponto e ligados	49
Exemplo 15 – D'Angelo, <i>D.C.L.</i> (final da primeira secção de “Agitato”) – ligados inseridos em arpejo polifónico	50
Exemplo 16 – D'Angelo, <i>D.C.L.</i> (final) – textura monofónica (escala) com ligados descendentes e ligado final em seis cordas	50
Exemplo 17 – Dusan Bogdanovic, <i>Sonata nº3</i> (2010), (cc. 1-3) – contraponto inicial a três vozes	51

Exemplo 18 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc.20-21) – contraponto em semicolcheias	51
Exemplo 19 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc. 27-30) – bending e harmónicos em contraponto polirrítmico de duas vozes	52
Exemplo 20 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc. 20-23) – contraponto semelhante a arpejo	52
Exemplo 21 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc. 36-37) – sugestão de improvisação	53
Exemplo 22 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc.44-45) – passagem com contraponto a quatro vozes	53
Exemplo 23 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc.70-76) – secção de arpejos	54
Exemplo 24 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc.113-117) – acordes finais	55

Índice

1. Introdução	1
Motivação	1
Objetivos	2
Modelo teórico	4
Estudo de Caso	5
2. Enquadramento Histórico	6
2.1. Evolução histórica da guitarra e a figura do guitarrista-compositor.....	6
2.2 A importância de compositores não-guitarristas no século XX	9
2.3. O guitarrista-compositor contemporâneo.....	10
3. Modelo teórico.....	12
3.1 O papel da guitarra no processo composicional.....	12
3.1.1 Composição ao Instrumento	13
3.1.2 Composição afastada do Instrumento	14
3.1.3 Processo físico e processo mental como um <i>continuum</i>	15
3.2 O papel da improvisação no processo composicional.....	18
3.2.1. Improvisação como principal processo de composição.....	20
3.2.2 Ausência de improvisação no processo composicional.....	22
3.2.3 Improvisação e composição como um <i>continuum</i>	23
3.3 A escrita idiomática para guitarra: uma tipologia de texturas	25
3.3.1 O que é uma escrita idiomática para guitarra?.....	25
3.3.2 Texturas guitarrísticas: das mais idiomáticas às menos idiomáticas	26
3.3.3 Outros aspetos idiomáticos relevantes:.....	34
3.4 Hipótese teórica: relação entre processo composicional e resultado.....	38
4. Estudo de Caso	40
4.1 Apresentação dos Compositores	42
4.1.1 Nuccio D'Angelo.....	42
4.1.2 Dusan Bogdanovic.....	44
4.2 Análise Textural das Obras Seleccionadas	46
4.2.1 Due Canzoni Lidie [D.C.L.] (1984), Nuccio D'Angelo	46
4.2.2 Sonata nº 3 (2010), Dusan Bogdanovic	51
4.3. Análise das Entrevistas: definição dos processos composicionais.....	55
4.3.1 Nuccio D'Angelo.....	55

4.3.2 Dusan Bogdanovic.....	58
5. Conclusão	61
Bibliografia.....	63
Anexo I – Entrevista a Nuccio D'Angelo.....	66
Anexo II – Entrevista a Dusan Bogdanovic	72

1. Introdução

Motivação

Cada vez mais o ramo da *performance* se mostra ingrato para com os jovens músicos. Durante anos passamos horas e horas, diariamente, a estudar e praticar o instrumento, alimentando o sonho de desenvolver uma carreira como instrumentista, quer seja a solo, em grupos de música de câmara, orquestras, ou nos mais variados tipos de projetos musicais. No fim de contas, porém, percebemos que o sonho se acaba por revelar quase utópico, principalmente ao nível da carreira solista, por falta de oportunidades de apresentações e concertos e pela instabilidade financeira num mercado com cada vez maior oferta de excelentes músicos, cada vez mais competitivo, mas com uma procura em queda. Daí resultam problemas emocionais e psicológicos em músicos imensamente capazes e dotados, que se vêem na necessidade de desistir da sua arte e dos seus objetivos profissionais.

No meu caso, como guitarrista recém-licenciado, este panorama desmotivador do ramo em que me insiro não pôde senão deixar-me desiludido. No entanto, por acreditar que o músico do século XXI deve estar familiarizado com as várias vertentes de criação musical, tenho como objetivo expandir os meus horizontes e possibilidades profissionais. Procuro, em particular, aprofundar os meus conhecimentos sobre composição, improvisação, gravação ou produção e senti que focar-me apenas na *performance* não me preencheria a nível artístico e pessoal. O crescente interesse em explorar a composição, associado à interpretação (em particular de música contemporânea) levou-me a que me identificasse particularmente com a figura do guitarrista-compositor contemporâneo, como um modelo para o meu percurso, que espero ser de constante crescimento. Como o próprio nome indica, o guitarrista-compositor é o músico que se dedica paralelamente à composição e à *performance*, podendo apresentar música composta por si mesmo, assim como interpretar música escrita por outros compositores.

Como forma de harmonizar objetivos pessoais, artísticos e académicos, surgiu, então, a ideia de desenvolver um Projeto Artístico que se centrasse nesta figura plural do guitarrista-compositor, focando-me fundamentalmente nos processos de composição de música para guitarra utilizados por compositores que são também guitarristas.

Objetivos

À medida em que fui, juntamente com o professor Artur Caldeira, escolhendo um repertório centrado em música de guitarristas-compositores contemporâneos para o recital final de Mestrado, comecei a questionar-me sobre o porquê do meu interesse neste repertório. Parece existir, na verdade, uma certa especificidade na música de guitarra composta por guitarristas, nela se encontrando uma certa fluidez, naturalidade ou até organicidade, independentemente da complexidade da sua linguagem e dificuldade performativa. Encontram-se essas qualidades, por exemplo, em *Koyunbaba* (1985), de Carlo Domeniconi, bem como na generalidade do repertório de Leo Brouwer ou Roland Dyens.

A guitarra é, efetivamente, um instrumento muito peculiar, para o qual é difícil compor; é, assim, frequente serem de difícil praticabilidade obras marcantes do repertório do instrumento, como a *Sonata op.47* (1976), de Alberto Ginastera. Em geral, é comum que música composta por não-guitarristas contenha passagens fisicamente impossíveis de concretizar no instrumento sendo talvez por isso habitual que obras de compositores não-guitarristas tenham de ser revistas por instrumentistas, de forma a facilitar a sua praticabilidade e idiomatismo. Este facto pode ser exemplificado pela prolífera relação entre o guitarrista Andrés Segovia e o compositor Manuel Ponce¹, em que o guitarrista participava no próprio processo composicional das obras encomendadas a Ponce, efetuando alterações nas mesmas.

A dificuldade na composição para este instrumento é um tema já há muito explorado, como podemos verificar através da seguinte citação de Berlioz². Apesar de publicada em 1858, continua bastante atual:

É quase impossível escrever bem para guitarra sem se ser um executante do instrumento. A maioria dos compositores que a emprega está, no entanto, longe de conhecer os seus poderes; e, portanto, frequentemente lhe atribuem coisas para tocar que são de excessiva dificuldade, de pouca sonoridade e de pequeno efeito³. (Berlioz, 1858, p. 67)

¹ Para aprofundar este tema, recomenda-se a leitura de *The Segovia-Ponce Letters* (1989), de M. Alcazar e P. Segal; ou a dissertação intitulada *A problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo-Tedesco: análise editorial da Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini) e proposta de edição e digitação da Suite op.133* (2014),

² Hector Berlioz (1803-1869) foi um compositor francês, também conhecido pelo seu *Tratado de Instrumentação e Orquestração Moderna* (1858).

³ Todas as traduções do presente trabalho são da minha autoria. Neste caso, traduzido do francês original para inglês por Mary Cowden Clarke, lê-se “It is almost impossible to write well for the guitar without being a player on the instrument. The majority of composers who employ it are, however, far from knowing its powers; and therefore they frequently assign it things to play of excessive difficulty, of little sonorousness, and small effect”

Em grande parte, esta dificuldade deriva da especificidade idiomática da guitarra e da consequente necessidade de proximidade e contacto com o mesmo para ajudar ao processo de composição. Esta ideia é confirmada por Marek Pasieczny, que realizou um projeto de investigação baseado em entrevistas a guitarristas-compositores contemporâneos e a compositores não-guitarristas.⁴:

Para compositores não-guitarristas, a recomendação é colaborar com guitarristas de forma a produzir materiais mais práticos. Apesar de ser reconhecido que não-guitarristas costumam trazer novidades para a escrita para o instrumento, estas devem ser equilibradas com um conhecimento adequado da guitarra para que as ideias possam funcionar (...)⁵ (Pasieczny, 2016, p. 15)

Percebi então que um dos principais fatores que me atrai na música contemporânea composta por guitarristas é esta íntima relação e conhecimento idiomático que quem toca o instrumento tem com o mesmo, sendo este fator uma grande mais-valia para a prática da composição. Defini a partir daqui, então, o objetivo principal deste Projeto Artístico: estudar a relação entre os processos de composição utilizados pelo guitarrista-compositor contemporâneo e os seus resultados. Em particular, interessa-me explorar a natureza da relação com o instrumento durante a composição, assim como estudar os resultados composicionais desse processo, em particular ao nível da criação de texturas mais ou menos idiomáticas. Por outras palavras, procuro estudar até que ponto, e de que forma, os produtos composicionais tipicamente mais idiomáticos dos compositores-guitarristas (face aos compositores não-guitarristas) estão associados a determinados processos de composição em que o contacto direto com o instrumento tem lugar central.

⁴ Para uma leitura aprofundada deste tema, recomenda-se a entrevista ao compositor-guitarrista Stephen Goss (pp. 81-95) e à compositora não-guitarrista Clarice Assad (pp. 21-28).

⁵ No texto original, escrito em inglês, lê-se “For non-guitarist composers, the recommendation is to collaborate with guitarists in order to produce playable materials. While it has been acknowledged that non-guitarists often bring novelty to writing for the instrument, it needs to be balanced with adequate guitar knowledge for the ideas to work (...)”.

Modelo teórico

Estando o meu objeto de estudo focado no processo composicional utilizado por guitarristas-compositores e a relação desse processo com o resultado musical, é fundamental definir estes processos e enquadrá-los teoricamente. Proponho então um modelo teórico que caracteriza o processo de composição em função de dois eixos: processo físico *vs* processo mental, e processo em tempo real *vs* processo fora do tempo real.

A primeira questão consiste em definir se o processo de composição de uma obra é mais físico (no instrumento) ou mais mental (fora do instrumento). Apesar de serem conceitos opostos, a questão não se reduz necessariamente a uma oposição binária, já que existe um *continuum* entre o processo extremamente físico e o processo extremamente mental. A segunda questão, inerentemente conectada à primeira, procura determinar se uma obra é mais “composta” fora do tempo real, ou mais “improvisada” em tempo real.

Definidos os processos de composição, é importante enquadrar também os resultados desses processos. Aqui procuro definir critérios para determinar o que é mais idiomático no instrumento, focando-me, em particular, nos diferentes tipos de textura, umas mais idiomáticas, outras menos.

Por fim, estabelecidos todos estes elementos teóricos, poderemos relacionar processos de composição e resultados (mais ou menos idiomáticos). Poderemos indagar, por exemplo, se uma obra criada utilizando maioritariamente o instrumento e centrada na improvisação tem texturas mais idiomáticas (mas também mais simples e convencionais), ou se uma obra criada fora do instrumento e composta fora do tempo real prima por conseguir texturas mais complexas e menos tradicionais.

Estudo de Caso

Na tentativa de responder às questões levantadas neste projeto, optei por realizar um estudo de caso de dois dos compositores de obras que apresento no recital final de Mestrado: Dusan Bogdanovic (n.1955) e Nuccio D'Angelo (1955). A escolha destes dois compositores para o Projeto Artístico centra-se em dois fatores. O primeiro é a complexidade apresentada na linguagem das suas obras, que combina a complexidade e a exploração da música contemporânea com a ligação idiomática ao instrumento e à improvisação, destacando-se assim no nicho dos guitarristas-compositores. O segundo fator é a parca quantidade de investigação académica e escassa informação disponível sobre estes compositores, em comparação com figuras mais representativas deste grupo, como Leo Brouwer⁶ ou Roland Dyens⁷; a informação é particularmente escassa em relação a Nuccio D'Angelo: para além de uma resumida biografia presente na sua página *online* (D'Angelo, s.d.) não existe, tanto quanto pude apurar, qualquer outro documento ou fonte bibliográfica disponível.

De forma a responder aos objetivos propostos, para além de realizar uma ampla revisão biográfica, optei por realizar entrevistas semiestruturadas aos compositores selecionados, de modo a obter a informação mais fidedigna possível diretamente a partir da fonte. Preparadas em função da informação previamente recolhida na revisão bibliográfica, as duas entrevistas abordam, na generalidade, os mesmos temas: a dualidade compositor *versus* performer; processos composicionais (em particular a importância do contacto direto com o instrumento e da improvisação nos mesmos); e questões relativas às obras que apresento no recital final de mestrado. Contudo, as entrevistas estão adaptadas a cada compositor, de modo a reunir informação previamente inexistente no repositório académico e científico.

⁶São de destacar os seguintes exemplos: *Leo Brouwer: Modernidad y Vanguardia* (2006), de Mara L. Juan-Carvajal; ou *Leo Brouwer - Figura Incontornável da Guitarra* (2011), de Artur Caldeira.

⁷ Destacam-se os seguintes exemplos: *Jazz Mind and Classical Hands - Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing* (2005), de Michelle Birch; ou *O fazer musical dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic - relações entre performance, composição, arranjo e improvisação* (2016), de Marcos K. Corrêa.

2. Enquadramento Histórico

2.1. Evolução histórica da guitarra e a figura do guitarrista-compositor

A guitarra clássica, na forma como a identificamos atualmente, é o produto de uma longa evolução. Ao longo da sua história, vários foram os desenvolvimentos, seja no número e afinação das cordas⁸, seja nas próprias características de construção do instrumento. Em certas fases, coexistiram inclusivamente diferentes tipos de guitarras (Wade, 2001, pp. 61-77), até chegarmos ao instrumento que conhecemos hoje, creditado a Antonio de Torres Jurado (Wade, 2001, pp. 94-95). Devido à evolução da tipologia do instrumento, tanto o repertório como a técnica performativa foram também, consequentemente, mudando. No meio de tantas mudanças, a importância central da figura do instrumentista-compositor é uma constante. Desde os antepassados do instrumento, como o alaúde ou a *vihuela*, no Renascimento, passando pelo período clássico-romântico, e pela plena afirmação da guitarra como instrumento solista de concerto no século XX, muitas das figuras mais marcantes do instrumento são simultaneamente intérpretes e compositores.

Nos períodos renascentista e barroco, por exemplo, destacam-se como intérpretes-compositores, o espanhol Luys de Narvaez (1490-1547), figura máxima da *vihuela* espanhola; o famoso alaudista britânico John Dowland (1563-1626), ativo entre o renascimento tardio e o barroco inicial; o espanhol Gaspar Sanz (1640-1710), autor de *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), um livro que “assegurou um significado histórico central na tradição das cinco cordas dobradas [guitarra barroca]”⁹ (Wade, 2001, p. 47). Já no barroco tardio destaca-se o alaudista Silvius Leopold Weiss (1687-1750), um dos mais produtivos e aclamados compositores para o instrumento.

Mais tarde, já num período de transição entre o clássico tardio e o romântico inicial (um período extremamente prolífico tanto a nível de repertório como de métodos didáticos), esta tendência mantém-se. Destacam-se os compositores italianos Ferdinando Carulli (1770-1841), autor de *Méthode complete pour la guitare ou lyre, Op.27* (1810); Mauro Giuliani (1781-1829), um dos grandes virtuosos da guitarra clássica, cuja música foi fortemente influenciada pela tradição operática (por exemplo as suas seis *Rossinianas* op. 119-124); ou ainda Mateo Carcassi (1792-1853), autor de *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60* (1853). Destaca-se também o espanhol Fernando Sor (1778-1839), autor de *Méthode pour la*

⁸ De entre os inúmeros desenvolvimentos, destaca-se a afirmação da guitarra de seis cordas, na primeira metade do século XIX.

⁹ Em inglês, no original, lê-se “with this book (...) secured a central historical significance in the five-course tradition”.

guitare (1830). De acordo com Wade (2001, p. 77), Sor e Giuliani, “emergiram como as duas mais notáveis personalidades da guitarra do início do século XIX¹⁰” (Wade, 2001, p. 77).

O francês Napoléon Coste (1805-1883) e o austro-húngaro Johann Kaspar Mertz (1806-1856) são alguns dos guitarras-compositores que se destacam, mais tarde, no século XIX. Este é um período de constantes alterações nas cordas da guitarra: “Mertz tocava em vários tipos de guitarras, incluindo guitarras de oito e dez cordas¹¹” (Wade, 2001, p. 89); já Coste “compunha geralmente para uma guitarra de sete cordas, instrumento que possuía uma corda extra no baixo, geralmente afinada em Ré¹²” (Wade, 2001, p. 91). Mertz, em particular, continua nos nossos dias a ter obras frequentemente tocadas, em muito devido ao virtuosismo nelas empregue:

Certas composições de Mertz, em particular, começaram a atrair recitalistas em busca de estruturas virtuosísticas estendidas envolvendo exibições pirotécnicas. (...) As suas *Fantasia hongroise, Op 65, n°1* e *Élegie* tornaram-se as suas obras mais frequentemente tocadas nas salas de concerto.¹³ (Wade, 2001, p. 89)

Durante a segunda metade do século XIX, Antonio de Torres Jurado (1817-1892) desenvolve a “guitarra clássica como a conhecemos hoje” (Wade, 2001, p. 94). Já na transição do século XIX para o século XX surgem figuras máximas do instrumento como os catalães Fernando Tárrega (1852-1909) e Miguel Llobet (1884-1944), que em muito beneficiaram – para a sua linguagem romântica tardia, com influência nacionalista – dos desenvolvimentos da guitarra “por causa das qualidades tonais do instrumento de Torres¹⁴” (Wade, 2001, p. 97).

Sobre a simbiose entre composição, transcrição e performance na vida de Tárrega, Warren (2001) destaca ainda que “[nos seus recitais] esta mistura de transcrições e obras escritas originalmente para guitarra forneceu a inspiração central da guitarra para muitos recitais

¹⁰ Em inglês, no original, lê-se “(...) have emerged as the two outstanding guitar personalities of the early 19th century”.

¹¹ Em inglês, no original, lê-se “Merz performed on various types of guitar, including eight and ten string guitars (...)”.

¹² Em inglês, no original, lê-se “generally wrote his compositions for a seven string guitar, an instrument which carried an extra string in the bass, usually tuned to D (...)”.

¹³ Em inglês, no original, lê-se “Certain compositions by Mertz, in particular, began to attract recitalists in search of extended virtuosic structures involving pyrotechnical display. (...) Mertz’s *Fantasia hongroise, Op.65, No 1*, and *Élegie* have become his most frequently played works in the concert hall”.

¹⁴ Em inglês, no original, lê-se “Because of the tonal qualities of the Torres instrument (...)”.

durante muitas décadas”.¹⁵ Tárrega foi, assim, uma inspiração quer como intérprete, como compositor, para inúmeros guitarristas que se seguiram, como Augustín Barrios Mangoré (1885-1944) ou Emilio Pujol (1886-1980) (Wade, 2001, p.100).

¹⁵ Em inglês, no original, lê-se “This mixture of transcriptions and works originally written for guitar provided the central inspiration of guitar for many recitals for many decades”.

2.2 A importância de compositores não-guitarristas no século XX

Na primeira metade do século XX, em grande parte devido à importância do guitarrista espanhol Andrés Segovia¹⁶ (1893-1987), este domínio de intérpretes na composição de repertório deixou de ser tão expressivo como no passado, passando a haver uma maior proporção de música escrita por não-guitarristas. Comumente conotado como uma das figuras mais importantes da história da guitarra clássica, Andrés Segovia foi o grande responsável por levar o instrumento às maiores salas de concerto. Entre os compositores de renome a quem frequentemente encomendou obras e concertos, destacam-se os espanhóis Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquín Rodrigo (1901-1999) ou Joaquín Turina (1882-1949), o italiano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), o mexicano Manuel Ponce (1882-1948), o brasileiro Heitor Villa-Lobos¹⁷ (1887-1959) e o polaco Alexandre Tansman (1897- 1986). Segovia teve inclusivamente importância no processo composicional¹⁸, à semelhança de outros guitarristas mais novos que lhe seguiram as pisadas, como os britânicos Julian Bream (1933-2020) e John Williams (n.1941).

Como consequência desta relação entre instrumentistas e alguns dos mais destacados compositores deste período, resulta não só um aumento quantitativo do repertório para a guitarra como instrumento solista, como também novas abordagens ao instrumento que em muito o beneficiaram. Assim, a figura do compositor-guitarrista fica assim, aparentemente, num plano secundário.

¹⁶ Andrés Segovia dedicou-se também à composição para o instrumento, prática da qual é exemplo o seu *Estudio Sin Luz*, mas destacou-se infinitamente mais pelo seu contributo como intérprete.

¹⁷ Villa-Lobos dedicou-se também à prática do instrumento, mas como guitarrista amador, sendo muito maior o seu contributo para o repertório da guitarra, em particular os seus *Doze Estudos* (1929), os *Cinco Prelúdios* (1940) ou o *Concerto para Guitarra e Orquestra, W501* (1951).

¹⁸ Para um estudo mais aprofundado desta temática recomenda-se a leitura de *A Vida e a Obra de Andrés Segovia e a Evolução da Interpretação Guitarrística a Partir Deste Músico* (2019), de José Silveira.

2.3. O guitarrista-compositor contemporâneo

Na segunda metade do séc. XX, contudo, o guitarrista-compositor volta a ganhar importância e o número de obras compostas por guitarristas cresce em quantidade e relevância. Apesar de continuarem a existir encomendas e interesse de compositores não-guitarristas em compor para o instrumento, o número de guitarristas-compositores contemporâneos está em constante expansão.

Leo Brouwer (n.1939), guitarrista-compositor cubano, é um dos primeiros representantes deste nicho no período contemporâneo, afirmando-se como sendo, muito possivelmente, a sua mais reconhecida figura. Caldeira (2011) destaca que Brouwer é “o maior compositor para a guitarra vivo. Muito embora advogando não dever aplicar-se uma afirmação destas de ânimo leve, considerava não ser possível pensar noutro nome merecedor de tal classificação” (Cooper, 1985, parafraseado por Caldeira, 2011, p.24). Extremamente prolífico, Brouwer compôs as suas primeiras obras nos anos 50 do século passado e continua a editar as suas mais recentes composições, que passam pelos mais diversos estilos e linguagens, mas sempre com uma forte ligação ao seu país natal e à sua música popular. De entre o seu vasto catálogo para guitarra solo, é importante destacar os seus *Estudios Sencillos* (1979-1982), um conjunto de vinte estudos, divididos em quatro séries e direcionados aos alunos de nível básico e secundário. Brouwer pretendeu que, em graus crescentes de dificuldade, “estes estudos registassem os princípios e as fórmulas básicas da técnica guitarrística em pequenos trechos que tivessem musicalidade e estrutura, dentro de uma linguagem mais moderna” (Caldeira, 2011, p. 31). Consequentemente, tal como os métodos de compositores clássico-românticos mencionados previamente, os *Estudios* de Brouwer são um marco central na aprendizagem dos guitarristas.

Brouwer não é o único guitarrista-compositor contemporâneo de destaque. Assinale-se também o italiano Carlo Domeniconi (n.1947), autor de *Hommage a Jimi Hendrix* (1991), uma das obras apresentadas em recitais inseridos no âmbito do presente Mestrado; Sergio Assad (n. 1952), cuja obra revela a influência da música do seu país natal (o Brasil), autor de outra das obras que interpreto no recital: *Dreams*, o segundo andamento da *Children's Cradle Suite* (1992); o australiano Philip Houghton (1954-2017), talvez menos conhecido que os outros compositores citados, mas autor da extremamente sensível *OPHELIA... a haunted sonata* (2010), uma obra que vive muito de uma *scordatura* particular¹⁹; e Stephen Goss,

¹⁹ Com a 6ª corda em Mi bemol e a 5ª em Sol. Tradicionalmente são afinadas em Mi e Lá, respetivamente.

guitarrista galês nascido em 1964, autor de *Labyrinth* (2016), obra encomendada pela *Guitar Foundation of America*.²⁰

Por fim, destaco os compositores escolhidos para o estudo de caso apresentado neste projeto (ver capítulo 4): o italiano Nuccio D'Angelo, autor de *Due Canzoni Lidie* (1984), obra central tanto no repertório apresentado em ambos os recitais de Mestrado, como para o presente Projeto Artístico; e o sérvio Dusan Bogdanovic, autor da segunda obra abordada no presente Projeto Artístico, a Sonata n° 3 (2010).

²⁰ Refira-se também, sem querer detalhar todos os guitarristas-compositores contemporâneos – uma tarefa praticamente impossível – alguns outros nomes importantes: o norte-americano Ralph Towner (n.1940); o checo Stepan Rak (n. 1945); o francês Francis Kleynjans (n.1951); o norte-americano Benjamin Verdery (n. 1955); e Nikita Koshkin (n.1956), compositor-guitarrista russo. Mais recentemente, o polaco Marek Pasieczny (n.1980) é o autor de uma das fontes bibliográficas mais importantes para este projeto, *The Duality of the Composer-Performer* (2015). Em Portugal são de destacar os guitarristas José Peixoto (n.1960) ou, mais recentemente, José Luís Martins (n.1978).

3. Modelo teórico

3.1 O papel da guitarra no processo composicional

Ao abordar o conceito de processo composicional, Nicolas Donin (2012) defende que a “composição foi considerada demasiado complexa e pessoal para ser realisticamente submetida a um programa de investigação científica”²¹²² (Donin, 2012, p. 3). Quando falamos em processos de composição, em particular no universo contemporâneo, devem com certeza existir tantos processos composicionais quanto compositores. Sendo assim, o presente trabalho não procura listar todos estes diferentes processos – uma tarefa que seria virtualmente impossível. Aliás, um compositor poderá não se cingir a um só processo, variando-o de obra para obra, de acordo com o contexto específico de cada uma:

Relatos contemporâneas de práticas composicionais e fases da obra de compositores como Stockhausen, Ligeti, Xenakis e Berio enfatizam uma riqueza de vocabulários possíveis e categorizações de práticas. A forma como os compositores coordenam os seus esforços, como pensam, como começam e, obviamente, como finalizam as suas composições (...) mostram que as práticas composicionais são fluidas, mediadas de múltiplas formas, e em constante mudança.²³ (Burnard, 2012, p. 113)

Estando este projeto focado na perspectiva dos guitarristas-compositores, é importante enquadrar teoricamente os processos composicionais mais característicos dos mesmos. Tratando-se de instrumentistas que compõem para o seu instrumento, é de esperar, desde logo, que o contacto direto com a guitarra possa ser um dos fatores diferenciadores do seu processo de criação musical. Esse contacto, contudo, não é obrigatório, sendo, na verdade, uma escolha: o guitarrista pode escolher usar o

²¹ Donin fundamenta esta afirmação com uma análise de dois textos de John Sloboda: o quarto capítulo de *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music* (1985); e ‘*Do psychologists have anything useful to say about composition?*’, (2001).

²² Em inglês, no original, lê-se “(...) Composition was deemed too complex and personal to realistically be subjected to a scientific research programme”

²³ Em inglês, no original, lê-se “Contemporary accounts of compositional practices and phases of work by composers such as Stockhausen, Ligeti, Xenakis and Berio emphasise a wealth of possible vocabularies and categorisations of practices. How composers coordinate their efforts, how they think, how they start and, of course, how they finish their compositions (...) show that compositional practices are multiply mediated, fluid and ever changing”

instrumento ou não (a mesma opção não se coloca, claro, para o compositor não-guitarrista).

Definem-se desde logo, então, dois processos de composição diferentes para um guitarrista-compositor: a composição ao instrumento (numa perspetiva mais física) *versus* a composição fora do instrumento (numa perspetiva mais mental, ou abstrata). Analisemos então estes processos, de forma a perceber as suas diferenças.

3.1.1 Composição ao Instrumento

Uma obra pode, por exemplo, ter sido composta maioritariamente ao instrumento, utilizando-o desde um momento de inspiração inicial até aos retoques finais. Trata-se, assim, de um processo composicional com uma perspetiva bastante física – corporal, até - devido a este contacto constante com o instrumento.

Obviamente, o compositor terá, a certo ponto, de escrever aquilo que cria no instrumento; no entanto, quando passar à escrita propriamente dita, a obra poderá já estar no seu resultado final, completamente imaginada, desenvolvida e estruturada. Neste exemplo, embora haja uma componente de trabalho fora da guitarra (a escrita), essa componente tem uma função meramente pragmática.

Um dos mais respeitados guitarristas-compositores, o italiano Carlo Domeniconi (n.1947), trabalha frequentemente neste sentido, compondo maioritariamente ao instrumento, ou, pelo menos, usa-o num momento inicial de criação musical, como o próprio explica numa entrevista: “Sou um músico muito prático. Começo sempre pelo som. Se não tiver a guitarras nas mãos, posso, por vezes, ter o seu som na minha cabeça, mas maioritariamente sim, tenho-a nas mãos”²⁴ (Pasiieczny, 2016, p. 44).

Este é um excelente ponto de partida para o guitarrista que ambiciona abordar a prática da composição para o seu instrumento, devido à familiaridade que já tem com o mesmo, o que pode ser útil no desenvolvimento mais rápido de motivos e progressões harmónicas. Poderá, por isso, ser utilizado mais regularmente num momento inicial de contacto guitarristas com a composição²⁵.

²⁴ Em inglês, no original, lê-se “Well, I’m very practical musician. I always start from the sound. If I don’t have the guitar in my hands I can have sometimes the sound in my head, but mostly I do have guitar in my hands”.

²⁵ Existe, aliás, um projeto de parceria entre a plataforma online *tonebase* e o guitarrista-compositor Sérgio Assad, intitulado *Crafting a Composition with Sérgio Assad*, que consiste num curso de pequena duração utilizando a guitarra como principal instrumento de composição, para que o guitarrista mais inexperiente componha as suas primeiras peças com relativa facilidade (<https://www.tonebase.co/>).

No entanto, depender do instrumento para compor pode trazer grandes desvantagens, uma opinião bastante comum entre guitarristas-compositores mais experientes. Existe uma notória dificuldade em sair de formatações que vão ficando cada vez mais intrínsecas nos processos de composição, prejudicando a criatividade do compositor e a inovação das suas obras, como explica sucintamente Stephen Goss, citando uma entrevista cedida a Marek Pasiieczny:

Quando se escreve para guitarra (ou qualquer instrumento) surgem hábitos idiomáticos na escrita de cada um (toque-se o instrumento ou não). Estes hábitos, se se deixarem calcificar, tornam-se limitações, que podem eventualmente ser debilitadoras. (...) Se se é um compositor e guitarrista, tende-se a conhecer os segredos obscuros do instrumento, mas existe um perigo de depender demasiado de fórmulas familiares e ideias pré-concebidas dos limites do instrumento.²⁶
(Pasiieczny, 2016, p. 87 e p. 89)

3.1.2 Composição afastada do Instrumento

Em contrapartida, uma obra para guitarra pode ser totalmente composta sem qualquer recurso ao instrumento durante o processo, sendo este assumidamente mais mental e abstrato. Este método é provavelmente menos comum entre os compositores-guitarristas, sendo, assim, mais associado a compositores não-guitarristas. Podemos incluir neste ponto inúmeras obras compostas por compositores não-guitarristas, como, por exemplo *Nocturnal After John Dowland for Guitar, Op. 70* (1963), de Benjamin Britten ou as *Five Bagatelles* (1974), de William Walton. No entanto, é comum que algumas dessas peças resultantes desta separação acabem por ser revistas por guitarristas, para assegurar o carácter idiomático da escrita e para resolver problemas de impraticabilidade. Na verdade, nada impede compositores não-guitarristas de usarem a guitarra no processo composicional, ainda que, em função das suas possibilidades técnicas mais reduzidas, só o possam fazer limitadamente.

Contudo, compositores-guitarristas mais experientes optam frequentemente por compor afastados do instrumento. Ao fazê-lo, o desenvolvimento de motivos e a

²⁶ No texto original, em inglês, lê-se “When writing for guitar (or any instrument) idiomatic habits develop in one’s writing (whether you play the instrument or not). These habits, if left to calcify, become limitations, which can eventually be debilitating. (...) If you’re a composer and a guitarist then you tend to know the dark secrets of the instrument, but there is a danger that you depend too much on familiar formulas and pre-conceived ideas of the instrument’s boundaries.”

exploração de conceitos e técnicas composicionais acontece com o recurso a outras ferramentas, como por exemplo o piano, *softwares* informáticos ou mesmo – simplesmente – os fiéis papel e caneta. Estas ferramentas podem revelar-se bastante úteis para o guitarrista-compositor que deseja evitar as “fórmulas familiares” mencionadas por S. Goss, ao oferecerem maior clareza de ideias e um afastamento dos *clichés* do repertório, como explica D. Bogdanovic²⁷:

(...) Quando era mais novo costumava trabalhar sempre com a guitarra e isso trouxe alguma quantidade de *clichés* guitarrísticos às minhas composições. Atualmente, trabalho bastante com o piano, isso porque as linhas desenrolam-se mais claramente e por vezes surgem-me coisas que não são muito intuitivas no instrumento, mas bastante bem integradas no nível composicional.²⁸
(Pasiczny, 2016, p. 34)

3.1.3 Processo físico e processo mental como um *continuum*

No entanto, os processos de composição referidos – na guitarra e fora dela - não apresentam uma oposição binária, isto é, não são necessariamente dualidades opostas, mas sim dois extremos de um *continuum*. Trata-se, então, de um espectro que vai de processos composicionais que usam totalmente a guitarra como instrumento composicional (um dos seus extremos) aos processos nos quais a guitarra não é utilizada de todo (o extremo oposto). Assim, podemos conceber também processos de composição intermédios, que usam a guitarra no processo composicional de forma moderada, estabelecendo assim uma comunicação entre os dois extremos. Desta forma, o espectro proposto determina qual o grau de contacto com a guitarra no processo de composição de uma obra para o instrumento, sendo que esse grau pode variar de forma contínua.

Podemos colocar nesta perspetiva central (ou moderada) obras compostas maioritariamente ao instrumento, mas com ajuda de outros meios, sejam estes mais tradicionais (como o piano, papel e caneta) ou, mais recentes (como *softwares* informáticos de criação musical e notação digital). Do mesmo modo, mas utilizando um pouco menos a guitarra no processo composicional, existem obras que partem de ideias

²⁷ Pasiczny (2015), ver secção “Interviews Project”.

²⁸ Em inglês, no original, lê-se “(...) When I was younger I tended to always work with guitar and that brought some amount of guitar clichés in my compositions. These days, I work with piano a lot and that is because the lines wind up clearer and sometimes I come up with things that are not very intuitive on the instrument, but very well integrated on the compositional level”.

ou motivos temáticos obtidos através do contacto direto com o instrumento, mas que, depois disso, são maioritariamente compostas fora do mesmo. Imagine-se um compositor-guitarrista que, ao tocar o instrumento, se depara com uma ideia musical, materializada num certo motivo. Seguidamente, explora e desenvolve esse motivo através de processos composicionais mais abstratos (como transposições, inversões, transformações rítmicas), mas afastado agora da guitarra.

Roland Dyens é um excelente exemplo de guitarrista-compositor que promove o diálogo entre utilização e ausência da guitarra no processo de composição das suas obras, como explica em entrevista a Marek Pasieczny:

Para mim, o processo composicional é um permanente “vai e vem” com e sem a guitarra. “Com” a guitarra porque não se consegue escrever realmente bem para guitarra sem ter o instrumento nas mãos a certo ponto. E “sem” a guitarra porque é crucial não se ser um escravo dos seus truques e padrões para que seja possível escrever algo diferente.²⁹ (Pasieczny, 2016, p. 62)

Esta comunicação entre a utilização do instrumento e a utilização de métodos de composição exteriores ao mesmo é particularmente útil para, por exemplo, desenvolver contrapontos mais complexos, como explica Dusan Bogdanovic na entrevista em anexo, quando questionado, para este projeto, sobre o contacto direto com o instrumento no processo de composição da sua Sonata nº3 (2010): “certamente que a maior parte das secções polifónicas ou polirrítmicas tive de escrevê-las separadamente do instrumento”³⁰

Continuando numa perspetiva relativamente centralizada deste espectro, existem também obras que vão sendo compostas utilizando ocasionalmente o instrumento, como forma de certificar a exequibilidade de certas passagens previamente escritas fora dele. Esta prática pode, inclusivamente, inspirar diferentes caminhos para o desenvolvimento da peça. Isto é, desta adaptação física ao instrumento podem surgir motivos ou passagens que explorem mais as suas capacidades tímbricas e texturais, conforme explica Roland Dyens:

²⁹ Em inglês, no original, lê-se “The composition process to me is mostly a permanent “back & forth” with and without the guitar. “With” the guitar because you cannot write really well for the guitar without having the instrument in hands at some point. And “without” the guitar because it’s crucial not to be the slave of guitar’s usual stuffs, tricks & patterns in order to write something different.”

³⁰ Este ponto é desenvolvido em detalhe no próximo capítulo, estando a entrevista disponível nos anexos do projeto.

(...) a propósito, este é o exemplo perfeito! – quando se escreve algo que não é “tocável”, ou que quase não é “tocável”, depois faz-se com que acabe por ser, com a guitarra nas mãos. Neste momento, como se está constringido a encontrar soluções, não só se encontram as mesmas, mas estas soluções são coisas que nunca se teria escrito ou imaginado com a guitarra nas mãos.³¹
(Pasiczny, 2016, p. 62)

Estes métodos, mais ao centro do espectro proposto, podem também revelar-se muito úteis para o guitarrista-compositor que deseja incorporar nas suas peças elementos idiomáticos e técnicas estendidas³², combinando, assim, texturas mais tradicionais e familiares do repertório e texturas mais experimentais. Neste sentido, este método pode ser útil ao compositor que deseja, ao mesmo tempo, alargar a sua paleta de capacidades composicionais e obter um resultado mais equilibrado entre tradição/idioma e complexidade/inação.

Podem, ainda, ser referidas obras compostas negando de todo a utilização da guitarra no seu processo de composição, criadas completamente fora da mesma, mas que, num momento mais tardio do processo, serão ajustadas à exequibilidade do instrumento e ao seu idioma. Apesar de semelhante à perspectiva de Roland Dyens, neste ponto o contacto direto com o instrumento durante o processo de composição é menor. Assim, este tipo de processo aproxima-se ao extremo do espectro proposto (composição afastada do instrumento).

³¹ Em inglês, no original, lê-se “(...) by the way this is the perfect example! – when you write something which is not playable, or almost not playable, THEN you make it playable with the guitar in hands eventually. At this point, since you are constricted to find solutions, not only you find them but these solutions are things you would never have written or imagined with the guitar in hands.”

³² Burtner (2005) define técnicas estendidas como técnicas que “requerem que o executante use um instrumento de uma maneira fora das normas tradicionalmente estabelecidas. Essas normas podem mudar conforme as necessidades da música mudam e os instrumentos se desenvolvem” (Burtner 2005, “Extended Techniques”, tradução livre).

3.2 O papel da improvisação no processo composicional

Simon Rose e Raymond MacDonald (2012) defendem que “apesar de não haver uma definição universalmente aceite de improvisação, a maioria dos autores destaca o desenvolvimento em tempo real de ideias musicais na performance e a sua presença ubíqua em todas as formas de fazer música³³” (Rose & MacDonald, 2012, p. 187). Assim, os autores associam a prática de improvisação ao tempo real. Já Karol Berger (2000) associa composição a uma prática fora do tempo real:

Um compositor, não estando forçado a fazer música em tempo real, pode experimentar, tentar soluções, arriscar cometer erros, num grau incomparavelmente maior do que o mais habilidoso *performer* e com isso fazer música cujo carácter artístico é potencialmente muito maior. E o texto escrito da composição [a partitura] torna-a disponível para estudo (...) o que, novamente, é independente do tempo real (...)³⁴” (Berger, 2000, p. 116)

Percebemos, assim, que as duas práticas são comumente distinguidas, acima de tudo, pela sua relação com o tempo: a improvisação está intrinsecamente ligada à passagem do tempo momento a momento (o tempo real), enquanto que a composição (na definição tradicional da palavra) é independente disso.

Conectando este tópico à questão exposta no subcapítulo anterior, é notório que a improvisação é comumente associada à composição ao instrumento e ao contacto físico direto com o mesmo - se uma peça resulta de uma improvisação ou contém momentos que foram, originalmente, improvisados, esses momentos, essas improvisações, pressupõem o contacto direto com o instrumento. Contudo, como iremos verificar mais adiante, as duas categorias não são necessariamente paralelas e existem, inclusivamente no contexto específico de guitarristas-compositores contemporâneos, casos de improvisação fora do instrumento. As duas categorias, têm, por isso, uma certa independência uma da outra.

Sendo que existem bastantes guitarristas-compositores contemporâneos que são também exímios improvisadores, é muito comum a prática da improvisação intervir no

³³ Em inglês, no original, lê-se “While there is no universally agreed definition of improvisation, most writers highlight the real-time development of musical ideas in performance and its ubiquitous presence within all forms of music-making.”

³⁴ Em inglês, no original, lê-se “ A composer, not being forced to make music in real time, can afford to experiment, to try things out, to risk making mistakes, to an incomparably greater degree than even the most skillful performer and thus can make music whose artistic character is potentially much greater. And the written text of a composition makes it available for study (...) which, again, is independent of real time”.

próprio processo de composição. A sua utilização é amplamente encorajada entre guitarristas-compositores. Por um lado, pode ser um ótimo veículo de conhecimento “geográfico”³⁵ com a escala e o instrumento como um todo, podendo ser uma grande mais-valia para a familiarização com posições menos comuns, alargando assim as possibilidades idiomáticas para o compositor. Pode, também, ser uma ótima forma de expressão e expansão criativa, o que pode ser um benefício ao processo composicional. John Warren (2016) defende esta ideia:

Poucos guitarristas clássicos proeminentes improvisam de forma regular; não é, sem dúvida, coincidência que a maior parte destes praticantes sejam também talentosos compositores para o instrumento. Apesar de improvisar não ser um pré-requisito, as duas disciplinas parecem ser complementares³⁶. (Warren, 2016)

Tal como no caso da composição com ou sem instrumento, procura-se aqui definir a relevância que a improvisação tem nos processos composicionais do guitarrista-compositor contemporâneo. Sendo grande parte dos guitarristas-compositores contemporâneos também improvisadores, a forma como usam, ou não, a improvisação nos seus processos composicionais poderá ser um dos fatores diferenciadores da sua criação musical.

Definem-se, desde logo, duas perspetivas diferentes: a improvisação como principal processo de composição (sendo assim, a composição maioritariamente em tempo real) e a ausência da improvisação na composição (sendo esta totalmente independente do tempo real).

³⁵ Termo utilizado pelo guitarrista, compositor, improvisador e arranjador franco-tunisino Roland Dyens (1955-2016). Ver Bergeron (2015).

³⁶ Em inglês, no original, lê-se “Few prominent classical guitarists improvise on a regular basis; it’s undoubtedly not coincidental that most of these practitioners are also accomplished composers for the instrument. While improvising is not a prerequisite, the two disciplines appear to be complementary”.

3.2.1. Improvisação como principal processo de composição

A improvisação pode ter um peso muito significativo no resultado final de uma obra, podendo, inclusivamente, a composição de uma obra resultar inteiramente de uma improvisação (e sendo composta, assim, em tempo real). É o caso quando uma obra nasce de momentos de improvisação livre, que são gravados e mais tarde transcritos para papel (ou então transcritos inteiramente a partir da memória). Um excelente exemplo deste tipo é a Suite *Koyunbaba* (op. 19) (1985), a obra mais tocada do guitarrista-compositor italiano Carlo Domeniconi, que nasce de uma improvisação motivada pelo contacto direto com o instrumento, como o próprio explica numa entrevista a Marek Pasieczny³⁷:

Eu gosto dela [*Koyunbaba*]. Porque gosto de a tocar. Tem-se um bom sentimento porque a guitarra soa e vibra nas nossas mãos. Eu sei que não é uma grande composição. É só um exemplo do que se pode fazer com a guitarra. Na verdade, esta peça foi totalmente improvisada em estúdio. Eu tinha reservado um estúdio para gravar *Koyunbaba*, mas não sabia como seria a peça (...) Comecei a tocar a peça até ao fim, (...) 100% de improvisação. (...) Terminei a gravação, mas não tinha a partitura; (...) então escrevi o que me lembrava de como a toquei. Depois disso, a editora queria publicar a peça de imediato. Por isso é que a primeira edição não tem nenhuma informação sobre a peça. (...) O que não consigo entender é porque é que alguns músicos (músicos profissionais) tocam a peça tão aborrecidamente e sem sentido.³⁸ (Pasieczny, 2016, p. 50)

É de referir que esta perspectiva de composição pode originar uma escrita peculiar e muitas vezes de grande complexidade, principalmente no aspeto rítmico, colocando, tipicamente, grandes problemas ao nível da transcrição. Portanto, na leitura deste tipo de obras, o intérprete deve ter em conta a influência da improvisação na sua composição e a dificuldade que o compositor (ou quem transcreveu a música) teve em cristalizar de forma escrita – com certos ritmos bem definidos – momentos improvisados sem rigidez rítmica. Se o

³⁷ Pasieczny (2016), ver secção “Interviews Project”.

³⁸ Em inglês, no original, lê-se “I like it [*Koyunbaba*]. Because I like to play it. You have a nice feeling because guitar sounds, vibrates in your hand. I know it’s not a great composition. It’s just an example of what you can do with the guitar. In fact this piece was completely improvised in the studio. I had booked a studio I had to record *Koyunbaba* but didn’t know how it should be. (...) I started to play the piece ‘til the end (...) 100% improvisation. (...) I finished recording but didn’t have the score (...) so I wrote down what I remembered how I did it. After that the edition (the publisher) wanted to publish the piece immediately. That’s why the first edition was without any information about the piece etc. (...) What I cannot understand is why some musicians (professional musicians) are playing the piece so boring and meaningless”.

intérprete ignorar a importância que a improvisação tem neste tipo de peças, pode apresentar um resultado mais “aborrecido”, de acordo com as palavras de Domeniconi.

O guitarrista-compositor norte-americano Andrew York (1958) apresenta no seu repertório qualidades frequentemente associadas à frescura e inspiração provenientes da improvisação. Quando questionado sobre a importância da improvisação (Warren, 2016), York sugere uma aproximação ao conceito de composição em tempo real (ligado à ideia de improvisação livre). O guitarrista norte-americano destaca, ainda, a dificuldade da abstração do tempo real e de desenvolver uma perspectiva formal enquanto se improvisa:

Uma forma de pensar sobre improvisação é como composição no momento (...) Quando improvisamos, estamos num momento *Zen*, tocando ideias que surgem, idealmente, sem se pensar muito. Alguém que improvisa bem, no entanto, pode ter uma sensação temporal mais ampla - uma maior sensação de tempo - e ter uma ideia do desenvolvimento formal. É muito complexo, realmente, ter-se esta perspectiva mais ampla enquanto se está no presente. (...) Muitas das minhas peças foram baseadas ou nasceram de uma improvisação. (...) Posso estar a improvisar, só a tocar a guitarra livremente, e tropeçar em algo que parece verdadeiramente significativo, comovente e com um pouco de magia.³⁹ (Warren, 2006, par. 5)

No entanto, a utilização em demasia da improvisação pode ter um impacto negativo na capacidade de inovação e criatividade do compositor, devido à repetição em excesso das mesmas fórmulas ou tendências, sejam elas melódicas ou harmónicas. Citando Dusan Bogdanovic, quando entrevistado no âmbito da investigação realizada para o presente projeto⁴⁰, sobre as possíveis desvantagens de utilizar a improvisação no processo composicional:

Depender apenas da improvisação costuma trazer muitos *clichés* e é típico que a improvisação mais fraca seja um pouco sinuosa ou que dependa de soluções previsíveis. Até Bach, que sem dúvida foi um grande improvisador, tinha de escrever as suas peças improvisadas como "improvisações estruturadas" (como, por exemplo, os seus prelúdios de órgão ou fantasias).

³⁹ Em inglês, no original, lê-se “One way to think about improvisation is as composition on the spot (...) When we improvise, we’re in a Zen-like moment, playing ideas that are coming, hopefully, without too much thought. Someone who improvises well, however, can have a larger temporal sense—a greater sense of time—and get an idea of a form developing. It’s pretty complex, really, to have this larger perspective at the same time you’re in the present (...) A lot of my pieces were based on or were born out of an improvisation (...) I might be improvising, just playing around on the guitar, and stumble onto something that seems really meaningful, poignant, with a bit of magic to it.”

⁴⁰ Ver entrevista, na íntegra, em anexo.

3.2.2 Ausência de improvisação no processo composicional

Numa perspetiva diferente, podem existir obras que não utilizam a improvisação em qualquer momento do processo composicional. Se tivermos em conta as posições de Simon Rose e Raymond Macdonald (2012, p.187), que associam a improvisação ao tempo real, e de Berger (2000, pp.128-161) que defende a composição como uma prática fora do tempo real que permite obter resultados artísticos superiores, podemos pensar que grandes obras do cânone ocidental negam totalmente a improvisação nos seus processos composicionais, de forma a chegar ao melhor resultado possível.

Contudo, e independentemente de haver ou não contacto direto com o instrumento no processo composicional, a possibilidade de haver de facto uma total ausência de improvisação no mesmo é questionada por muitos autores. Estes autores têm em conta, em particular, que todas as peças nascem de um ímpeto ou ideia primária, e que esse mesmo ímpeto, só por si, é já um momento de improvisação (seja ou não ao instrumento). Eigenfeldt (2008) afirma, neste sentido, o seguinte: “Cheguei à conclusão de que a fase inicial da composição é, de facto, improvisada”⁴¹ (Eigenfeldt, 2008).

O franco-tunisino Roland Dyens (n.1955) partilha uma opinião semelhante. Para este guitarrista-compositor, a improvisação é um elemento primário de todas as obras:

De onde, senão de uma improvisação, poderiam surgir os elementos primários de qualquer obra, mesmo que seja uma improvisação “relativa”? Bem, a não ser que esses elementos sejam ditados pelas vozes de Deus, nunca se sabe (não no meu caso, pelo menos). (...) Todos os compositores são, de alguma forma, improvisadores.⁴² (Pasiczny, 2016, p. 61)

Este é um debate teórico muito abordado e profundamente complexo, que em muito depende da própria definição de improvisação e de composição, assim como da distinção de onde uma acaba e outra começa. É importante referir que as duas reflexões apresentadas (de um compositor e improvisador não-guitarrista e de um compositor-improvisador-guitarrista) enfatizam a ideia de que as duas categorias – improvisação e composição – estão intimamente ligadas e que não existe, na prática, uma oposição binária. entre elas.

⁴¹ Em inglês, no original, lê-se “I have come to believe that the initial stage of composition is, in fact, improvisational”

⁴² Em inglês, no original, lê-se “Where else than from an improv could come the primary elements of any work, even a “sort of” improv? Well, unless these elements are dictated by God voices, you never know (not my case at least). (...) All composers are improvisers somehow”.

3.2.3 Improvisação e composição como um *continuum*

Simon Rose e Raymond MacDonald (2012) defendem que esta a separação entre a improvisação e a composição é resultado de uma ideia generalizada na cultura erudita ocidental, de uma “aculturação”:

Em discussões sobre improvisação e composição, tipicamente uma é colocada contra a outra, criando a impressão de que a relação entre as duas é de oposição. Como as evidências históricas dos benefícios mútuos dessas atividades atualmente separadas abundam, tal separação parece ser aculturada ao invés de pragmática⁴³. (Rose & MacDonald, 2012, p. 188)

Tal como a relevância do contacto com o instrumento no processo composicional (compôr ao instrumento ou fora deste), também esta não é uma oposição binária. Não existem apenas peças totalmente improvisadas (em tempo real), ou peças que não utilizam de todo a improvisação no seu processo composicional: existem também meios-termos e compromissos que beneficiam largamente da simbiose destas duas perspectivas. Portanto, tal como no subcapítulo anterior, a utilização da improvisação no processo composicional deve ser representada como um *continuum* (ou espectro) que tem nas duas perspectivas mencionadas acima os seus extremos.

A perspectiva generalizada, ou pelo menos mais comum, entre guitarristas-compositores contemporâneos, é a ideia que, de modo a obter um resultado que conjuga a frescura da improvisação (em tempo real) com a solidez estrutural da composição (fora do tempo real), é necessário adotar uma perspectiva moderada destas duas práticas, que se situa algures a meio do espectro proposto. Bogdanovic é um dos apologistas desta ideia, defendendo que, para o músico multifacetado, “na melhor das hipóteses, a improvisação deveria ser tão estruturada como a composição, e esta deveria ser tão “fresca” e inspirada como a improvisação⁴⁴” (Warren, 2016). Quando questionado sobre a importância da improvisação no seu processo composicional, na entrevista realizada no âmbito deste trabalho, Bogdanovic explica a relação entre os dois conceitos:

⁴³ Em inglês, no original, lê-se “In discussions of improvisation and composition, typically one is set against the other, creating an impression that the relationship between the two things is oppositional. As historical evidence for the mutual benefits of these currently separated activities abounds, such a separation seems to be acculturated rather than pragmatic.”

⁴⁴ Em inglês, no original, lê-se “at best, improvisation would be as structured as composition and composition would be as fresh and inspired as improvisation”.

Para mim, a composição e a improvisação estão interligadas como dois processos complementares. A composição sem espontaneidade torna-se rígida, e a improvisação sem aspectos composicionais torna-se informe previsível. (...) A improvisação torna a composição viva, fresca e “como se fosse a primeira vez”, que idealmente, penso que deveria ser.

Esta opinião é muito semelhante à de Domeniconi, apesar deste compositor ter sido mencionado no primeiro extremo do *continuum*, quando apresentei a sua *Suite Koyunbaya* [1985] como exemplo de uma obra maioritariamente improvisada. Contudo, é interessante notar que o próprio reconhece que, apesar de essa suite ser uma das peças com a quais ele é mais frequentemente associado, não é o seu melhor trabalho como compositor. Quando questionado sobre este tema por Marek Paziecnky⁴⁵, o compositor italiano defende, na verdade, a simbiose entre as duas práticas:

Para mim, a composição é melhor quando é livre como uma improvisação. A improvisação é melhor quando é construída como uma composição. A música está algures a meio. Às vezes posso resolver algo intelectualmente, mas por outro lado, tenho medo de perder a espontaneidade. Posso reagir imediatamente ao que está a acontecer na sala, mas posso perder a forma. Ambos os lados são interessantes - ambos os lados fazem música e há espaço para os dois.⁴⁶ (Pasieczny, 2016, p. 57)

Um exemplo da simbiose entre improvisação (no tempo real) e composição (fora do tempo real) é o de peças que nascem da improvisação (ou *noodling*⁴⁷), que poderiam ser peças finalizadas por si só, mas que na realidade servem depois como base para um processo de aprimoramento (fora do tempo real) antes de chegar ao resultado final.

⁴⁵ Pasieczny (2015), secção “Interviews Project”.

⁴⁶ Em inglês, no original, lê-se “For me composition is good when it’s free like improvisation. Improvisation is good when it’s constructed like a composition. The music is somewhere between. Sometimes I can fix something intellectually but on the other side I’m afraid to lose the spontaneity. I can react immediately to what’s happening in the room but I can lose the form. Both sides are interesting – both sides are making music and there is room for each.”

⁴⁷ *Noodling* refere-se a um conceito geralmente utilizado por guitarristas para definir o ato de improvisar no instrumento sem grandes preocupações estruturais, semelhante a improvisação livre.

3.3 A escrita idiomática para guitarra: uma tipologia de texturas

Os principais processos de composição dos guitarristas-compositores, em particular no que diz respeito ao uso da guitarra e da improvisação, ficaram definidos nos pontos anteriores. De forma a responder ao objetivo proposto neste projeto, é também essencial avaliar objetivamente os resultados desses processos composicionais.

Ao discutir o resultado de uma obra, este subcapítulo não procura avaliar a sua qualidade –um assunto acima de tudo subjetivo e sujeito às variações de gosto pessoal. O que este ponto propõe, em vez disso, é abordar um dos aspetos do produto final do processo composicional, ou seja, da própria música: o tipo de escrita ou textura. Em específico, é possível, no repertório da guitarra, não só distinguir diferentes tipos de texturas, como também situá-las quanto ao facto de serem mais ou menos idiomáticas, mais ou menos convencionais, mais ou menos comuns, mais originais ou mais *cliché*. Como se irá verificar, os conceitos de idiomatismo, convencionalidade, frequência e exequibilidade estão intimamente interligados na tradição guitarrística.

3.3.1 O que é uma escrita idiomática para guitarra?

Em *A Escrita Idiomática para Guitarra na Música Contemporânea* (2013), Pedro Louzeiro explica o conceito de idiomatismo no contexto contemporâneo da guitarra clássica, tendo em conta a sua característica evolutiva:

O conceito de idiomatismo refere-se a idioma. Sob o ponto de vista etimológico, o termo idioma tem as suas raízes no grego e no latim, significando “particularidade de estilo” (“Dicionário da Língua Portuguesa,” 2009). (...) Um idioma constrói-se e evolui dentro de uma determinada cultura, ao longo do tempo, e as suas características são assimiladas e enraizadas nessa cultura. Quando pensamos em idiomatismo na música, podemos considerar que se trata de algo que está enraizado na cultura musical. Deste modo, (...) para melhor definirmos o idiomatismo da guitarra do presente, torna-se pertinente analisar as características e particularidades do estilo guitarrístico da tradição clássico-romântica, bem como a sua evolução ao longo do século XX, não deixando de analisar as virtudes da guitarra per se, enquanto instrumento musical com determinadas potencialidades e limitações. (Louzeiro, 2013, p. 11)

Entende-se, então, que existe um forte elemento evolutivo - histórico e cultural - na própria definição de idioma do instrumento. Esta evolução implica que a definição de escrita

idiomática esteja sujeita a alterações: o que idiomático num período histórico, não o é necessariamente noutra. Em particular, essa evolução parece seguir um padrão cumulativo: o que é idiomático no contexto contemporâneo, por exemplo, abrange mais técnicas do que no contexto clássico-romântico. A definição de idiomático depende também da própria evolução da linguagem musical: um maior interesse no timbre no século XX, por exemplo, leva a uma exploração de novas técnicas e a desenvolvimentos na construção do instrumento.

Louzeiro (2013) distingue, ademais, algumas das características genéricas do instrumento, diretamente implicadas pela sua construção, que ajudam a definir o idioma do instrumento. Em particular, destaca a “grande subtileza tímbrica, em troca de um volume sonoro modesto” (p. 9), que resulta na sua associação a características intimistas; a possibilidade polifónica de “tocar vários sons em simultâneo (até quatro em verdadeira simultaneidade, e até seis utilizando o *rasgueo*)” (p. 9); assim como o âmbito total do instrumento “de três oitavas e uma quinta perfeita (em afinação usual)” (p. 9) e o âmbito inerente à ergonomia da mão esquerda “de cerca de duas oitavas e uma quarta perfeita, dependente da zona do braço do instrumento” (p. 9). É importante referir também a relação entre o elemento de fisicalidade ou praticabilidade e da frequência, na medida em que se pode argumentar que aquilo que é mais frequente no repertório foi justamente aquilo que se provou ser mais praticável; tal como se deve referir que aquilo que é mais comum no repertório é, assim, também, mais idiomático.

Compreende-se, portanto, que o que é idiomático na linguagem da guitarra seja um produto amplo da combinação de vários fatores: das características físicas e de construção do próprio instrumento; da importância da evolução da linguagem musical; e do seu *modus operandi* (a forma como funciona a sua produção sonora e a própria mecânica e ergonomia das mãos). Verifica-se também a importância da relação entre todos estes aspetos: ou seja, o carácter idiomático não resulta apenas da evolução histórico-cultural, das características intrínsecas da guitarra, ou dos aspetos físicos da ergonomia do guitarrista (principalmente das mãos), mas da inter-relação complexa entre todos estes fatores.

3.3.2 Texturas guitarrísticas: das mais idiomáticas às menos idiomáticas

Este subcapítulo não procura, contudo, identificar todas as características que definem o idioma da guitarra e a sua escrita – esta seria uma tarefa demasiado extensa para o âmbito da presente dissertação. Procura, sim, de modo a focar o objeto de estudo, identificar e distinguir as principais texturas presentes no repertório da guitarra, avaliando-as de acordo com o seu grau de idiomatismo. Wallace Berry (1976) associa textura na música ao som:

A textura da música consiste nas suas componentes sonoras; é condicionada em parte pelo número dessas componentes que soam em simultâneo ou em concorrência, sendo as suas qualidades determinadas pelas interações, inter-relações e projeções relativas.⁴⁸ (Berry, 1976, p. 184)

Sendo a textura, acima de tudo, relacionada com o som e com a forma como se ouve música na sua superfície, este é um aspeto muito direto na perceção de uma obra, daí se compreende a sua pertinência para uma formulação teórica do resultado de um processo composicional. Identificam-se, em seguida, as principais texturas que constituem o repertório da guitarra, de acordo com o seu idiomatismo.

Textura Monofónica

Uma textura monofónica é aquela que apresenta apenas uma linha melódica, sem qualquer acompanhamento ou contra-melodia, opondo-se, assim, a texturas polifónicas. É uma textura muito comum no repertório, desde logo nas primeiras peças na aprendizagem do guitarrista, mas surge também em obras mais avançadas, como se pode observar na Figura 2, que evidencia um excerto monofónico (na parte da guitarra) do *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo. Stephen Goss defende que se deve ter primeiramente uma abordagem monofónica ao instrumento:

Muitos compositores caem na armadilha de pensar na guitarra, primeiramente, como um instrumento harmónico. Eu penso na guitarra mais como um instrumento melódico, como um violino ou um violoncelo, com possibilidades extra de ressonância, do que um piano com limitações debilitadoras⁴⁹ (Pasieczny, 2016, p. 89).

⁴⁸ Em inglês, no original, lê-se “The texture of music consists in its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations, and relative projections.”

⁴⁹ Em inglês, no original, lê-se “Many composers fall into the trap of thinking of the guitar as first and foremost a harmonic instrument. I think of the guitar as a melody instrument, more a violin or a cello with extra possibilities of resonance, than as a piano with debilitating limitations”.



Exemplo 1 – J. Rodrigo, *Concierto de Aranjuez* (1939) (cc. 7-8 do 2º andamento) – Textura Monofónica

Acordes

Numa perspetiva já mais polifónica surgem os acordes, que são uma componente intrínseca ao idioma da guitarra. Godfrey (2013) distingue dois tipos de acordes na guitarra, de acordo com a forma como são construídos: acordes que incluem cordas soltas, ou acordes móveis (construídos por formas padrão, como os conhecidos acordes de “barra”):

Os acordes podem ser abertos ou móveis, indicando, respetivamente, a presença ou a ausência de uma corda solta. Uma característica intrínseca do acorde aberto é que a sua forma não pode ser movida para cima ou para baixo na escala, sem que a sua qualidade harmónica seja alterada, uma vez que a corda ou cordas soltas permanecerão estacionárias. (...) Por outro lado, acordes móveis não contêm cordas soltas e podem ser transpostos para qualquer ponto ao longo da escala sem alterar a sua qualidade harmónica.⁵⁰ (Godfrey, 2013, p. 49)

Poderá ser inclusivamente argumentado que acordes abertos são mais idiomáticos que acordes móveis, em virtude de os primeiros valorizarem a ressonância do instrumento, por um lado, e serem de mais fácil execução, por outro.

Arpejos

Uma das texturas mais comuns no repertório do instrumento é o arpejo, chegando até a ser um *cliché* do repertório, como defende Bogdanovic – “deve existir 50% de música para guitarra que é baseada em arpejos”⁵¹. Apresenta, na sua maioria, esquemas de dedilhação

⁵⁰ No texto original lê-se “Chords can either be **open** or **movable**, indicating respectively the presence or lack thereof of an open string. An intrinsic feature of the open chord is that its shape cannot be moved up or down the neck without the harmonic quality of the chord being changed since the open string or strings will remain stationary (...) Conversely, movable chords contain no open strings and can be transposed anywhere along the neck without altering its harmonic quality.”

⁵¹ Citação retirada da entrevista realizada no âmbito deste projeto, disponível na íntegra, em inglês, em anexo.

relativamente básicos, de acordo com a anatomia da mão direita e o “peso” que cada dedo tem, associando o resultado físico com o musical. É, desta forma, profundamente idiomático.

Os arpejos podem ser divididos em duas categorias distintas: o arpejo polifônico (que apresenta uma consistência de condução de vozes) e o arpejo gestual (no qual “a textura e movimento do arpejo é por si só mais dominante do que qualquer interpretação polifônica⁵²” [Godfrey, 2013, p.37]). O arpejo polifônico pode ser ainda dividido em dois tipos: pode ser um arpejo puro, com todas as vozes com igual destaque, ou um arpejo melódico, em que uma voz (o soprano ou o baixo, normalmente) surge como melodia destacada.

Em relação ao arpejo gestual, Godfrey (2013) explicita que “os arpejos na guitarra não precisam de manter sempre a condução de vozes delicada do arpejo polifônico, podendo centrar-se mais no contorno, forma ou direção da própria figura.⁵³ (Godfrey, 2013, p. 40). Pode ser usado como um ornamento, se for de muito curta duração, criando um momento de virtuosismo alusivo à improvisação, como é comum na música de Leo Brouwer (n. 1939), por influência das *falsetas*⁵⁴ do *Flamenco* (Caldeira, 2011, p. 52).



Exemplo 2 – Leo Brouwer, Sonata (1990) (cc.1-2) – Arpejo Gestual como ornamentação

Quanto ao arpejo polifônico, o Estudo nº1 (1953), de H. Villa-Lobos é um bom exemplo, já que repete o mesmo padrão de arpejo ao longo de (quase) toda a peça, com uma condução de vozes sempre bem definida e no qual não é possível, à partida, distinguir a importância melódica de uma determinada voz acima das restantes:

⁵² Em inglês, no original, lê-se “in which the texture of the arpeggio is itself more dominant than any conceivable polyphonic rendering”

⁵³ Em inglês, no original, lê-se “Guitar arpeggios need not always maintain the delicate part-writing of polyphonic arpeggiation and may instead revolve around the contour, shape, or directive motion of the figure itself”.

⁵⁴ Artur Caldeira explica a apropriação desta característica do *Flamenco* para a música “escrita” - “[o primeiro andamento da *Sonata* (1990)] recebe influência do estilo que Brouwer muito aprecia no instrumento, o *Flamenco*. (...) fragmentos a que no *Flamenco* se chama de *falsetas* e que são habitualmente criadas por cada intérprete. Aqui, o compositor escreveu as *falsetas* mas a sensação criada no ouvinte é a de pequenos improvisos” (p.52).



Exemplo 3 – H. Villa-Lobos, Estudo nº1 (1953) (cc. 1-4) – Arpejo Polifônico

O outro tipo de arpejo polifônico é aquele em que é possível destacar diferentes vozes, com as suas próprias orientações dentro do movimento do arpejo, e do qual, das várias vozes que o constituem, uma melodia perceptível se distingue num primeiro plano. Esta é uma textura muito comum no repertório de guitarristas-compositores clássico-românticos, sendo o Estudo Op. 60, nº3, de Mateo Carcassi (1792-1853) um exemplo. Neste estudo, conseguimos diferenciar, dentro de um padrão básico de arpejo, uma melodia na voz superior (em primeiro plano), uma clara linha de baixo (já num plano secundário) e uma voz central que preenche a harmonia e oferece o movimento rítmico (num plano ainda mais recuado) (Godfrey, 2013, pp. 38-39):



Ex. 4 – M. Carcassi, Estudo Op.60, nº3 (cc. 1-8) – Arpejo Polifônico com Melodia

Outra formulação deste tipo de arpejos é aquela em que, para além da voz que realiza a melodia, o restante arpejo não tem uma condução de vozes tão clara, procurando, acima de tudo, fazer um preenchimento textural e incutir uma sensação de movimento. No exemplo abaixo, do Concerto *Elegíaco* (nº3) (1988), de Leo Brouwer (n.1939), destaca-se claramente

uma linha melódica no baixo, enquanto que o restante arpejo faz uma espécie de acompanhamento textural:



Exemplo 5 – Leo Brouwer, Concerto *Elegíaco* (nº3) (1988), (secção *Poco meno*, no 3º andamento) – Arpejo Polifónico com melodia na voz inferior

Verifica-se, portanto, a importância da separação de vozes neste tipo de arpejos; nesta medida, esta textura apresenta já algumas parecenças estruturais com a de melodia acompanhada.

Melodia com Acompanhamento

Uma das texturas mais comuns e profundamente idiomáticas do repertório do instrumento, a melodia acompanhada é “uma das formas de escrita mais usuais do classicismo” (Louzeiro, 2013, p. 40). Neste tipo de textura, existe uma melodia que claramente se destaca, aparecendo habitualmente acima ou abaixo de um acorde que proporciona o seu suporte harmónico. No entanto, também é possível que esta melodia apareça numa voz intermédia do acorde, ainda que isso não seja tão comum ou idiomático. Desta forma, este tipo de textura surge, de algum modo, como uma junção de duas texturas referidas anteriormente: a perspectiva melódica (da monofonia) e a perspectiva harmónica (dos acordes e arpejos).

No exemplo abaixo, um excerto de *Capricho Árabe* (1888), de Francisco Tárrega, uma das peças mais conhecidas do repertório da guitarra, temos uma clara apresentação deste tipo de escrita, com a melodia assinalada com hastes viradas para cima e o acompanhamento (baixo e harmonia) com hastes viradas para baixo:

The image shows a musical score for guitar, measures 11-14 of 'Capricho Árabe' by Francisco Tárrega. The score is in G major and 3/4 time. It features a melodic line with various ornaments and fingerings, and an accompaniment line with chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and ornaments like 'm', 'a', and 'i' are used. A '3CX' marking is present in measure 14.

Exemplo 6 – Francisco Tárrega, *Capricho Árabe* (1888) (cc. 11-14) – Melodia com acompanhamento

Contraponto

O contraponto é um tipo de textura que contém várias linhas melódicas simultâneas e independentes. No contexto da guitarra é discutível o seu idiomatismo, principalmente devido às limitações físicas do próprio instrumento para manter um discurso polifónico e contrapontístico exequível. Pedro Louzeiro defende até que esta não é uma das suas características mais idiomáticas:

(...) resulta que, na guitarra, a polifonia seja possível mas com algumas limitações inerentes à ergonomia e às características sonoras. Deste modo, somos levados a concluir que as possibilidades polifónicas não serão a característica idiomática mais marcante deste instrumento. (Louzeiro, 2013, p. 15)

De forma a contornar a dificuldade de exequibilidade do contraponto, as limitações físicas do instrumento e as peculiaridades intervalares entre as cordas, Godfrey (2013) propõe três regras para tornar o contraponto mais idiomático:

1. Restringir a escrita contrapontística a duas ou três vozes(...)
2. Como regra geral, quando a voz com menor subdivisão é rápida (o suficiente para que requeira mais do que um dedo da mão direita para o dedilhar), evitar exceder um rácio de 2:1 notas entre a mesma e as vozes que a acompanham(...)

3. Manter a extensão polifônica *standard* com um máximo de duas oitavas e uma terceira menor e um mínimo de vozes simultâneas serem possíveis de tocar em cordas diferentes.⁵⁵ (Godfrey, 2013, p. 46)

Em *Cinq Miniatures Printanières* (1980), de Dusan Bogdanovic (n.1955) observamos, nos primeiros compassos da terceira miniatura, uma textura de contraponto simples a duas vozes, sobre uma espécie de nota pedal no baixo:



Exemplo 7 – Dusan Bogdanovic, *Cinq Miniatures Printanières* (1980) (cc. 1-2 da terceira *Miniature*) – Contraponto a duas vozes

⁵⁵ No texto original lê-se: 1. Restrict contrapuntal writing to two or three voices (...) 2. As a general rule, when the voice with the smallest subdivision is fast (enough that it requires more than one right-hand finger to pluck it), avoid exceeding a 2:1 ratio of notes between it and all accompanying voices (...) 3. Maintain the standard polyphonic range of a maximum of two-octaves plus a minor third and a minimum of simultaneous voices being able to be performed on separate strings (...).

.3.3.3 Outros aspetos idiomáticos relevantes:

A importância do período clássico-romântico

Louzeiro (2013) destaca alguns dos recursos mais significativos do instrumento, que são por isso também parte do seu carácter idiomático: o uso de cordas soltas; o uso de *scordatura* (em particular da sexta corda para Ré); formatação de escalas realizadas segundo padrões simples de três notas por corda; ligados de mão esquerda; portamento; arpejos de mão direita; uso de “barra”⁵⁶; acordes rasgueados; uso de campanelas⁵⁷; tremolo; uníssonos; uso de harmónicos; uso de *apoyando*; separação tímbrica e dinâmica da função do baixo; ou o uso da textura de melodia acompanhada⁵⁸ (pp. 38-40).

O autor enquadra a origem de muitos destes recursos, que até hoje são comuns no repertório, no contexto clássico-romântico. Este período foi, segundo o autor, particularmente importante no enriquecimento do idioma da guitarra, em particular devido à evolução do instrumento e do seu repertório, assim como da fundamentação teórica da sua prática (através de obras didáticas como o *Méthode complete pour la guitare ou lyre, Op.27* (1810) de Ferdinando Carulli; ou o *Méthode pour la guitare* (1830) de Fernando Sor). Desta forma enfatiza-se novamente o aspeto histórico-cultural da tradição idiomática do instrumento.

⁵⁶ Na linguagem guitarrística, entende-se por “barra” quando um dedo da mão esquerda pisa mais do que uma corda em simultâneo.

⁵⁷ A *campanela* é uma técnica de digitação de mão esquerda, que consiste em tocar passagens monofónicas alternando entre cordas pisadas e cordas soltas, em que a corda pisada produz um som mais agudo que a corda solta imediatamente acima. Resulta num movimento excepcionalmente *legato*.

⁵⁸ O autor oferece uma pequena explicação de cada ponto referido. Contudo, de forma a evitar uma leitura demasiado extensa e manter o presente documento nos moldes regulamentados, as mesmas foram suprimidas. No entanto, a leitura integral deste ponto é fortemente recomendada, em particular a não guitarristas.

Técnicas idiomáticas – ligados, portamento, trilos e tremolo

As linhas melódicas na guitarra podem ser enriquecidas com outras técnicas idiomáticas, como o uso de “ligados”⁵⁹ (proporcionando diferentes articulações e ajudando à exequibilidade de passagens mais velozes) ou através de glissandos e portamentos (os quais podem ser altamente expressivos). Uma outra técnica utilizada em momentos monofônicos, que também caracteriza o idioma do instrumento, é a execução de trilos, cuja execução é diferenciada em dois tipos por Godfrey (2013):

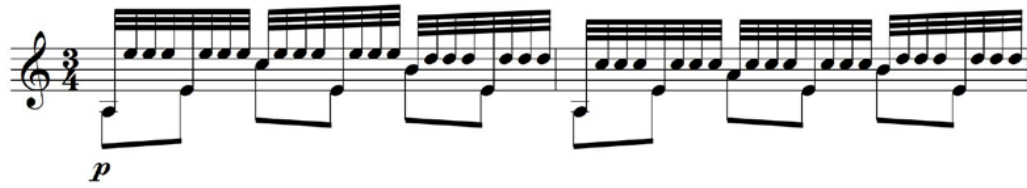
A guitarra é capaz de produzir com eficácia trilos curtos ornamentais, ou trilos mais longos. O guitarrista pode executá-los de uma das duas maneiras: como um "trilo de mão esquerda", em que as notas são ligadas na mesma corda, ou como um "trilo de mão direita", em que as notas são tocadas rapidamente entre duas cordas diferentes.⁶⁰ (Godfrey, 2013, p. 61)

Outra das técnicas mais idiomáticas e associadas ao repertório da guitarra é o tremolo. Godfrey (2013) sugere uma divisão desta textura em duas técnicas diferentes: tremolo monofônico, em que uma nota é repetida constantemente, com grande velocidade; e tremolo polifônico, que é o mais identificável no idioma da guitarra, existindo uma melodia tocada *em* tremolo, a rápida velocidade, de modo a criar uma ilusão de sustentação do som, enquanto o dedo polegar toca uma linha de baixo, criando assim uma possibilidade polifônica (Godfrey, 2013, pp. 58-60). Louzeiro (2013) sugere a seguinte definição:

(...) recurso que nos oferece a ilusão da manutenção de um som por tempo indeterminado, bem como a possibilidade de acompanhamento realizado pelo polegar, com uma sublime separação de planos musicais (Louzeiro, 2013, p. 39)

⁵⁹ Na linguagem guitarrista entende-se por ligado quando uma nota é tocada (ao dedilhar a corda) e a nota (ou conjunto de notas) seguinte(s) é tocada apenas pela mão esquerda. Podem ser ascendentes, quando um dedo da mão esquerda percute a corda, ou descendentes, quando um dedo da mão esquerda “puxa” a corda, dedilhando-a. Geralmente a primeira nota de uma célula ligada é mais forte, criando uma articulação específica.

⁶⁰ No texto original lê-se “The guitar is capable of effectively producing both short ornamentive and longer sustained trills. The guitarist may perform trills in one of two ways: As a “left hand trill,” in which the trilled notes are slurred on the same string, or as a “right-hand trill,” where the trilled notes are rapidly plucked between two different strings.”



Exemplo 8 – Tremolo (polifônico) presente nos primeiros compassos de *Recuerdos de la Alhambra* (1896), de Francisco Tárrega

Espectros: dinâmica e timbre

Tanto Godfrey (2013) como Louzeiro (2013) destacam a importância dos espectros dinâmico e tímbrico no idioma da guitarra. Impossibilitada de chegar a dinâmicas mais fortes quando comparada com outros instrumentos orquestrais, a guitarra é, portanto, um instrumento com um carácter mais íntimo. No entanto, na escrita a solo este não é necessariamente um fator prejudicial, por possibilitar um espectro dinâmico relativamente extenso, desde o pianíssimo mais extremo (quase inaudível) até ao mais surpreendente *sforzando*.

Por outro lado, uma das características mais idiomáticas que distinguem a guitarra de outros instrumentos é a sua vasta capacidade tímbrica. Dependendo da posição da mão direita do instrumentista ao longo da corda, este pode obter cores mais “fechadas”, “quentes”, “escuras” ou “doces”, com o *sul tasto* (sobre os trastes), até cores mais “abertas”, “claras” e “metálicas”, com o *sul ponticello* (sobre a ponte). Paralelamente, diferentes tipos de ataque proporcionam também diferentes timbres, desde tocar somente com a polpa do dedo, resultando numa cor mais “doce”, com menos ataque, a tocar apenas com as unhas, resultando numa cor mais “aberta” ou “metálica”. Estes diferentes tipos de ataque complementam o ponto anterior; no entanto, qualquer escolha de ataque pode ser utilizada em conjunto com o posicionamento da mão direita na corda. Louzeiro (2013) destaca a importância do plano tímbrico ao escrever para guitarra:

(...) a gama de efeitos tímbricos à disposição do guitarrista é considerável e pode ser usada em prol da percepção de planos musicais distintos ou para conferir dramatismo ou subtileza à música. Com efeito, na nossa opinião, é no plano tímbrico que reside uma das maiores riquezas deste instrumento, e como tal, parece-nos que o compositor deve ter este plano em elevada conta ao tentar escrever de forma idiomática para guitarra. (Louzeiro, 2013, p. 24)

É muito comum associar timbres mais “escuros” a volumes mais pequenos, e timbres mais “abertos” a volumes maiores, o que pode resultar em espectros paralelos (de timbres e volumes) bastante expansivos. (Outra forma, muito comum, de “jogar” com estas possibilidades é, num momento de pergunta-resposta ou repetição, alterar drasticamente de timbre.)

Tonalidades idiomáticas

A prevalência de determinadas tonalidades no repertório da guitarra é um forte exemplo da relação entre praticabilidade e idiomatismo. Godfrey (2013) defende que as tonalidades mais eficazes “são aquelas em que o uso de cordas soltas pode ser maximizado⁶¹” (Godfrey, 2013, p. 25). Assim, as tonalidades mais eficazes e frequentes do repertório são aquelas que, por um lado têm “uma das três cordas mais graves sirva como tónica de I, IV ou V”⁶² (p.26) e por outro que “mais da metade de todas as cordas soltas estejam inseridas na tonalidade”⁶³ (p.26). Assim, encontramos as tonalidades maiores de Lá, Ré, Mi e Sol, e as menores de Lá, Si, Ré e Mi (p.26). Sobre a sua praticabilidade, Godfrey destaca ainda que “do ponto de vista técnico, estas tonalidades serão também consideravelmente mais fáceis de tocar, uma vez que cordas soltas não requerem nenhum esforço da mão esquerda para as tocar ou suster”⁶⁴ (Godfrey, 2013, p. 26)

⁶¹ Em inglês, no original, lê-se “are those in which the usage of open strings can be maximized”.

⁶² Em inglês, no original, lê-se “at least one of the three open bass strings serves as the root of I, IV, or V”.

⁶³ Em inglês, no original, lê-se “over half of all open strings lie within the key signature”.

⁶⁴ Em inglês, no original, lê-se “From a technical point of view, these keys will also be considerably easier to play in since open strings require no effort from the left hand to play or sustain”.

3.4 Hipótese teórica: relação entre processo composicional e resultado

Nos pontos anteriores, foram definidos os principais processos de composição de guitarristas-compositores, em particular tendo em conta a sua relação com o instrumento e o recurso (ou não) à improvisação. De seguida, de forma a conseguir avaliar diferentes resultados musicais desses processos, foram apresentadas diferentes texturas presentes no repertório do instrumento, discutindo-se o seu grau de idiomatismo. Definidos os aspetos que enquadram teoricamente o presente projeto, coloca-se a questão: estarão estes pontos interligados? Poderá ser estabelecida uma relação entre processo e resultado de composição?

Quando foram abordados os processos de composição, notou-se a posição generalizada de guitarristas-compositores contemporâneos, que defendem que compor ao instrumento pode resultar em obras mais idiomáticas e com um grau de praticabilidade e exequibilidade maior. Em contrapartida, muitos afirmam também que compor ao instrumento pode limitar o grau de inovação e levar a certos *clichés* do repertório. Pasieczny (2016) argumenta, neste sentido, que obras compostas por não-guitarristas (os quais, evidentemente, não usam a guitarra no processo de composição) são muitas vezes definidas por guitarristas como apresentando linguagens inovadoras e acabam por se tornar marcos importantes no repertório guitarrista:

A perspetiva generalizada é que compositores não-guitarristas podem estar mais aptos a compor obras verdadeiramente significativas, inovadoras. Isto pode ser atestado através de uma perspetiva histórica, por ex. algumas das obras mais marcantes e revolucionárias do repertório da guitarra foram compostas por não-guitarristas como Rodrigo, Ginastera, Manuel de Falla, Britten, Takemitsu. (...) Numa perspetiva mais atual, alguns guitarristas contemporâneos também expressaram a ideia de que compositores não-guitarristas podem ser mais propensos do que guitarristas-compositores a trazer contribuições genuinamente inovadoras para o repertório da guitarra.⁶⁵ (Pasieczny, 2016, p. 4)

No caso de guitarristas-compositores (que têm uma relação intrínseca com o instrumento, conhecendo os seus pontos fortes e as suas limitações), ao compor ao

⁶⁵ Em inglês, no original, lê-se “(...) the general perception is that non-guitarist composers may be more adept at composing truly ground-breaking, significant works. This can be attested through a historical perspective e.g. some of the most noteworthy and revolutionary works in the guitar repertoire have been composed by non-guitarists such as Rodrigo, Ginastera, Manuel de Falla, Britten, Takemitsu (...). From a more current perspective, some contemporary guitarists have also expressed their belief that non-guitarist composers may be more likely than guitarist composers to make genuinely innovative contributions to the guitar repertoire.”

instrumento, tenderão a obter resultados mais comuns? Poderão, em contrapartida, obras compostas separadamente da guitarra ter um resultado menos idiomático ou até mais vanguardista? (Refira-se que um resultado menos idiomático não é necessariamente algo negativo, mas sim, à luz da definição apresentada no ponto anterior, algo menos comum no repertório). Paralelamente, no que diz respeito à improvisação, se uma peça for composta mais em tempo real, tenderá a obter resultados mais idiomáticos (ou seja, mais comuns) do que uma obra composta de forma mais independente do tempo real?

Com base nos testemunhos já apresentados ao longo deste capítulo, levanta-se então a hipótese principal do projeto, segundo a qual: 1) processos de composição que utilizam mais a guitarra (processos mais físicos) e que recorrem mais à improvisação (processos mais em tempo real) tendem a implicar resultados (em particular, texturas) mais idiomáticas (comuns, tradicionais); 2) e, de modo recíproco, processos que utilizam menos a guitarra (processos mais mentais) e que recorrem menos à improvisação (processo mais independente do tempo real) tendem a gerar resultados (texturas) menos idiomáticas (ou seja, menos comuns, menos tradicionais, ou até vanguardistas). Espera-se, assim, que texturas menos idiomáticas, como contrapontos mais complexos, sejam tendencialmente compostas fora do instrumento e fora do tempo real, enquanto que texturas mais idiomáticas, como texturas arpejadas, sejam tendencialmente compostas no instrumento e com maior intervenção da improvisação.

4. Estudo de Caso

As questões levantadas no capítulo anterior poderiam ser respondidas realizando um estudo de âmbito geral, procurando apurar qual a importância que o instrumento e a improvisação têm nos processos de composição de cada guitarrista-compositor contemporâneo. No entanto, essa seria uma tarefa de difícil exequibilidade, já que, não havendo informação bibliográfica suficiente relativa a este aspeto, a forma mais viável de obter a informação necessária seria realizar entrevistas a todos os compositores. Resultaria, também, num trabalho demasiado extenso para o seu âmbito; e, por fim, por não conseguiria ter a mesma profundidade e detalhe que um estudo de caso permite. A opção de realizar este tipo de estudo revelou-se, assim, a mais viável e a de maior interesse.

Os dois compositores selecionados para o estudo de caso, Nuccio D'Angelo (n.1955) e Dusan Bogdanovic (n.1955) são os autores de duas das obras centrais apresentadas no recital final do presente Mestrado: *Due Canzoni Lidie* (1984), de D'Angelo, e *Sonata N°3* (2010), de Bogdanovic. Nestas duas obras (que creio serem altamente representativas da linguagem de ambos), os compositores parecem revelar uma relação bastante interessante entre o processo e o resultado da composição, nos moldes definidos no capítulo anterior: por um lado, quanto à relevância que o instrumento e a improvisação têm nos seus processos composicionais; por outro, quanto à ligação entre características específicas da linguagem de cada compositor (que, como iremos verificar, são pouco comuns no repertório da guitarra) e as texturas mais idiomáticas previamente definidas..

Paralelamente, o facto de existir pouca investigação académica e escassa informação disponível sobre Nuccio D'Angelo, em comparação com figuras mais representativas deste grupo, como Leo Brouwer⁶⁶ ou Roland Dyens⁶⁷, foi um fator de motivação para realizar este estudo. Para além de uma biografia resumida na sua página *online* (D'Angelo, s.d), não existe, tanto quanto pude apurar, qualquer outro documento ou fonte bibliográfica disponível. Apesar de existir já alguma informação sobre Dusan Bogdanovic⁶⁸, ficam ainda por responder, na literatura disponível, algumas questões relativas à importância que o instrumento e a

⁶⁶São de destacar os seguintes exemplos: Mara L. Juan-Carvajal (2006), *Leo Brouwer: Modernidad y Vanguardia*; ou Artur Caldeira (2011), *Leo Brouwer - Figura Incontornável da Guitarra*.

⁶⁷ Destacam-se os seguintes exemplos: *Jazz Mind and Classical Hands - Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing*, de Michelle Birch (2005); ou *O fazer musical dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic - relações entre performance, composição, arranjo e improvisação*, de Marcos K. Corrêa (2016).

⁶⁸ Destacam-se os seguintes exemplos: *A Close Look Into the Diverse World of Dusan Bogdanovic: Discovering Influences Through Analyses of Selected Solo Guitar Work*, de Hiroshi Kishimine (2007), e um dos livros publicados pelo próprio, relativo ao seu processo de composição, e intitulado *Counterpoint for Guitar: With Improvisation in the Renaissance Style and Study In Motivic Metamorphosis* (1996).

improvisação têm nos seus processos composicionais. Além disso, também não se encontrou qualquer referência bibliográfica sobre a sua Sonata nº 3 (2010), uma das obras que fazem parte do meu recital, à exceção de um vídeo publicado pela plataforma *tonebase*⁶⁹, no qual o autor explica parte do processo de composição do primeiro andamento da obra.

Relativamente à metodologia de investigação, optei por realizar entrevistas com os compositores selecionados, de modo a obter informação detalhada, diretamente da fonte, da forma mais fidedigna possível. Preparadas em função da informação previamente recolhida na revisão bibliográfica, as duas entrevistas abordam, na sua generalidade, os mesmos temas: a dualidade compositor *versus* performer, o processo composicional e questões relativas às obras que apresento no recital final de mestrado; contudo, as entrevistas estão adaptadas a cada compositor, com o propósito de reunir informação previamente inexistente, de modo a elevar a relevância e pertinência do projeto.

É importante referir, contudo, que devido ao impacto que a pandemia provocada pelo vírus SARS-CoV-2 (Covid-19), a escolha primária de realizar presencialmente entrevistas semiestruturadas revelou-se impossível. Portanto, as entrevistas foram realizadas via e-mail, divididas em dois momentos: uma primeira entrevista estruturada e uma segunda entrevista, complementar, depois de obtidas as respostas à primeira.

⁶⁹ O vídeo referido foi, entretanto, retirado da plataforma.

4.1 Apresentação dos Compositores

4.1.1 Nuccio D'Angelo

Um dos fatores principais que motivaram a minha escolha por abordar Nuccio D'Angelo neste projeto foi o facto de apresentar *Due Canzoni Lidie* (1984), como obra central de ambos os recitais realizados no âmbito do Mestrado em Interpretação Artística.

Esta é uma peça que se destaca no repertório da guitarra, mesmo do nicho da música composta por guitarristas-compositores contemporâneos. Por um lado, apresenta escolhas harmónicas e melódicas fora da escrita tonal mais comum do repertório (como o uso do modo lídio enriquecido por momentos cromáticos); por outro, apresenta características idiomáticas do repertório como o uso de vários tipos de arpejo ou o uso predominante de harmónicos e cordas soltas (enriquecidos pela *scordatura* particular).

Ademais, a falta de informação científica fundamentada relativamente a este compositor foi um fator em consideração na organização da entrevista orientada, que possui, assim, dois grandes objetivos: reunir informação biográfica do compositor, em particular do seu processo de composição e na sua relação com o instrumento durante o mesmo; e reunir informação relativa às mesmas questões, no caso da composição de *Due Canzoni Lidie* (1984).

Biografia

Nuccio D'Angelo é um guitarrista-compositor italiano, nascido em 1955. D'Angelo teve desde cedo interesse por vários aspetos de criação musical, dedicando-se, para além dos estudos de música clássica, à improvisação (desde os seis anos) (D'Angelo, s.d.). Mais tarde, estudou composição no Conservatório de Florença, entre 1976 e 1983, ao mesmo tempo que desenvolvia as suas capacidades como guitarrista sob a orientação do guitarrista-compositor italiano Alvaro Company. Curiosamente, *Due Canzoni Lidie*, a sua obra mais gravada e tocada, foi composta no ano da sua graduação, em 1984. (D'Angelo, s.d.).

Paralelamente à sua atividade como intérprete, D'Angelo tem vindo a desenvolver uma carreira como compositor, sendo a sua música muito influenciada por géneros musicais que marcaram a sua juventude, como o *jazz*, *pop* ou *rock-progressivo*. São de destacar, para guitarra clássica, *Magie* (1990), obra com uma linguagem semelhante a *Due Canzoni Lidie*, ou ainda *Electric Suite* (1995), um “tributo à guitarra elétrica (...) [que] explora e evoca vários efeitos e harmonias inspiradas pela guitarra elétrica e pelos diversos géneros em que é

utilizada”⁷⁰ (D'Angelo, s.d.). Sobre as características transversais às suas obras, podemos observar uma convivência entre a inspiração associada à improvisação, sem preocupações formais mais rígidas, com elementos musicais mais tradicionais, assim como com influências musicais que vêm de fora do contexto erudito ocidental. (D'Angelo, s.d.). Atualmente, é docente de guitarra no *Istituto Superiore di Studi Musicali Pietro Mascagni*, em Livorno.

⁷⁰ No texto original lê-se “(...) a tribute to the electric guitar (...) explores and evokes various effects and harmonies inspired by the electric guitar and the many genres in which it is used.”

4.1.2 Dusan Bogdanovic

A escolha de abordar Bogdanovic neste projeto baseia-se, em traços gerais, no ecletismo na sua prática musical, sendo um guitarrista que se dedica da mesma forma à performance, improvisação e composição. Distingue-se como uma figura paradigmática (talvez a mais significativa) no molde das minhas motivações pessoais e objetivos do projeto, visto que a sua carreira envolve diretamente as variáveis do modelo teórico apresentado previamente e, por isso, poderá ser especialmente útil para investigar até que ponto se confirmam as hipóteses apresentadas.

Apesar de, contrariamente a Nuccio D'Angelo, ser um compositor altamente respeitado, com as suas obras presentes em concertos e discos de bastantes guitarristas e com maior presença na investigação, com obras teóricas editadas e já com investigação realizada sobre o mesmo⁷¹, fruto da proliferação e ecletismo da sua atividade, surgem ainda questões por responder. O presente estudo procura compreender de forma mais aprofundada questões relativas ao seu processo composicional e à sua relação com o instrumento no mesmo, particularmente através da análise da sua Sonata nº3 (2010), uma das suas obras mais recentes e complexas, assim como obter uma compreensão mais aprofundada da obra.

Biografia

Dusan Bogdanovic é um compositor-guitarrista nascido, em 1955, na então Jugoslávia, em território hoje pertencente à Sérvia. Realizou os seus estudos superiores de guitarra com Maria Livia São Marcos, e os de composição e orquestração com Pierre Wissmer, no Conservatório de Música de Genebra. Estudou também, de forma privada, com Alberto Ginastera. (Pasiczny, 2016, p. 6). Os seus estudos de composição em Genebra revelaram-se bastante marcantes nas suas primeiras obras, particularmente influenciadas pela linguagem de Bartók, Stravinsky e Berg⁷². Os frutos do ecletismo da sua carreira revelam-se nos prémios obtidos e nas inúmeras apresentações como solista, assim como no sucesso dos grupos de música de câmara dos quais fez parte, como o *Falla Guitar* Trio, ou diversas formações de *jazz* e música improvisada. Simultaneamente, foi desenvolvendo uma respeitável carreira como professor, tendo lecionado no Conservatório de Genebra na Academia de Belgrado, onde fundou o departamento de guitarra, e na Universidade da

⁷¹ Destacam-se *A Close Look Into the Diverse World of Dusan Bogdanovic: Discovering Influences Through Analyses of Selected Solo Guitar Work* (2007), de Hiroshi Kishimine; ou um dos livros publicados pelo próprio, relativo aos seus processos de composição, como *Counterpoint for Guitar: With Improvisation in the Renaissance Style and Study In Motivic Metamorphosis* (1996).

⁷²Bogdanovic, D. (comunicação pessoal na palestra intitulada “Composição Vs Improvisação”, parte do concurso *Portugal International Guitar Composition Competition*, 12 de Janeiro de 2020, Seixal).

Califórnia do Sul (Kishimine, 2007, pp. 15-22). Atualmente, é docente na *Haute école de musique Genève – Neuchâtel*, em Genebra.

Como compositor, o ecletismo da sua prática musical reflete-se também nas suas obras para guitarra solo. A par das influências iniciais da música moderna e serialista presente nas suas primeiras obras, como a Sonata nº1 (1978) ou o seu Concerto para guitarra e cordas (1979), Bogdanovic apresenta também uma forte influência de música dos Balcãs, de onde é oriundo, assim como de elementos da tradição americana como o *Jazz* e o *Blues*. Nota-se, também, na música de Bogdanovic o uso de formas e texturas ligadas à tradição erudita, quer seja no uso da forma sonata (presente nas suas quatro sonatas: Nº 1 [1978], nº 2 [1985], nº3 [2010] e nº4 [2015]), na exploração do formato Tema e Variações (como em *Byzantine Theme and Variations* (2002), para guitarra e quarteto de cordas) ou o uso frequente de contraponto. (Kishimine, 2007, pp. 23-28).

Uma das características mais distintivas no repertório de Bogdanovic é, contudo, a influência de música exterior ao cânone ocidental, incluindo música do Este Asiático, como da China e do Japão; música balinesa e indiana, através, por exemplo, do uso de escalas pentatônicas; música do Médio Oriente e do *flamenco*, com o uso do modo frígio e secções de improvisação; ou ainda polirritmos com origem em África ou nos Balcãs (Kishimine, 2007, pp. 23-24). Não se limitando apenas à música, Bogdanovic procura também inspiração na literatura, psicologia e filosofia (em particular as do Oriente) (Kishimine, 2007, p. 25).

Obras mais recentes, como a Sonata nº3 (2010), apresentam características transversais a várias das influências indicadas, tendo um resultado rico em texturas e ambientes, características de um compositor no seu auge.

Para além das suas obras, uma das mais importantes contribuições para o universo da guitarra é o volume de estudos polirrítmicos e polimétricos, *Polyrhythmic and Polymetric Studies* (1990). Além da improvisação, performance, composição e ensino, Bogdanovic dedica-se também à investigação e publicação de material teórico: é o caso de *Counterpoint for Guitar, with Improvisation in Renaissance Style and Study in Motivic Metamorphosis* (1996), um método sobre contraponto a três vozes e improvisação ao estilo renascentista, aplicados ao contexto da guitarra; ou ainda o seu livro mais recente, *Ex Ovo* (2006), que inclui capítulos sobre improvisação Barroca e Jazz, espécies de contraponto, estética musical e transformação motívica (Pasieczny, 2016, p. 6). É interessante referir que estes livros fundamentam algumas das características mais comuns das suas composições.

4.2 Análise Textural das Obras Seleccionadas

Apresentou-se, no capítulo anterior, o propósito de analisar as texturas de uma obra como forma de avaliar o resultado musical dos processos composicionais utilizados. Foi também levantada a hipótese de uma relação entre processos composicionais e resultados texturais: em particular, a hipótese de que processos composicionais que utilizem menos a guitarra e sejam mais independentes do tempo real (ou seja, com menos improvisação) tenham, como resultado, texturas menos idiomáticas, mais complexas e menos comuns. De modo recíproco, levantou-se a hipótese de que processos composicionais que utilizem mais a guitarra e a improvisação tenham, como resultado, texturas mais idiomáticas, comuns ou até *cliché*. Assim, apresentados, os compositores e as obras em estudo, analisam-se agora as suas texturas, para depois se determinar a sua relação com os seus processos composicionais.

4.2.1 *Due Canzoni Lidie* [D.C.L.] (1984), Nuccio D'Angelo

A *scordatura* particular de *Due Canzoni Lidie* (1984) é uma das suas mais imediatas características, que a distingue do resto do repertório no plano harmónico: a 6ª e a 2ª cordas estão afinadas uma 2ª menor abaixo da afinação tradicional, de Mi2 para Mib2 e de Si3 para Sib3, respetivamente. Estruturalmente, *Due Canzoni Lidie* divide-se em dois andamentos, ou, seguindo a nomenclatura do autor, duas canções: a primeira apresenta uma introdução, “Expressivo”, uma secção central “Tranquilo” e uma retoma do tempo inicial; a segunda, “Agitato”, apresenta também uma divisão em três partes, com uma secção inicial, uma secção central (de desenvolvimento) e uma reexposição. Ao longo das diferentes secções, a obra vai também apresentando diferentes texturas: desde momentos de *ostinati* simples a contrapontos a três vozes, na primeira canção; ou vários tipos de arpejos na segunda.

A obra começa com uma textura monofónica, com o uso de harmónicos (com a notação em diamante), cordas soltas e poucas notas pisadas. Desta forma, explora e facilita a ressonância do instrumento, resultando numa textura idiomática.



Ex.11 – D’Angelo, *D.C.L.* (primeiros dois compassos de “Tranquillo”) – *ostinato* em cordas soltas (2ª e 3ª)

Ao libertar a mão esquerda, o uso de cordas soltas facilita o desenvolvimento do contraponto presente nesta secção: apesar da textura mais complexa, mantém-se um movimento estável e contínuo. Esta textura vai ter o seu clímax quando são apresentadas três vezes. Nos exemplos seguintes, observa-se não só o referido contraponto a três vozes, com o *ostinato* anterior ligeiramente alterado (Exemplo 12); assim como a permanência do *ostinato* numa secção seguinte, em que a textura foi simplificada e o compositor usa, de forma criativa, harmónicos e notas pisadas nas mesmas linhas melódicas (Exemplo 13):



Ex. 12 – D’Angelo, *D.C.L.* (secção central de “Tranquillo”) – contraponto com *ostinato*.



Ex.13 –D’Angelo, *D.C.L.* (secção final de “Tranquillo”) – contraponto com *ostinato* e uso de harmónicos e notas pisadas na mesma linha

O segundo andamento, “Agitato”, apresenta várias características idiomáticas logo nos primeiros compassos: um arpejo polifônico com melodia, onde se destaca a linha melódica $Sib3-Dó4-Réb4$ (com hastes viradas para baixo). Nas células seguintes D'Angelo insere também uma técnica muito idiomática - os ligados descendentes de mão esquerda (assinalados com ligaduras curtas), que vão ser uma constante ao longo do andamento.



Ex. 14 – N. D'Angelo, *D.C.L.* (primeiros três compassos de “Agitato”) – contraponto e ligados

Neste exemplo, observamos que estas células são inseridas numa textura mais ampla de contraponto, com uma linha de baixo claramente distinguível (com hastes viradas para baixo), sob uma voz intermédia centrada na dissonância $Sol3-Fá\#3$, e ainda uma linha melódica superior. O desenho da mão direita assemelha-se um pouco a um arpejo (principalmente a nível físico, para quem toca, por envolver várias cordas), contudo, ao longo dos três compassos deste excerto, nota-se uma crescente característica melódica da voz superior.

O uso de arpejos e de ligados, duas características profundamente idiomáticas da guitarra, são uma constante ao longo do andamento, oferecendo-lhe movimento e virtuosismo. No exemplo seguinte encontra-se uma sequência de arpejo polifônico, onde se distinguem duas vozes: a voz superior, com uma elaboração melódica (enriquecida idiomáticamente com o uso de ligados de mão esquerda) e ainda uma linha mais grave (que faz a linha $Lá3-Fá\#3-Mi3$).



Ex. 15 – D'Angelo, *D.C.L* (final da primeira secção de “Agitato”) – ligados inseridos em arpejo polifónico

A obra termina com o regresso a uma linha melódica simples (textura monofónica), com ênfase no uso de ligados. Contudo, D'Angelo insere uma característica invulgar – o acorde que termina a peça é tocado (inteiramente em cordas soltas) ao realizar um ligado descendente em que, com o mesmo dedo que realizou o ligado na 6ª corda (de Mi2 para Mib2), em que o intérprete deve dedilhar as cinco cordas restantes, ao invés do método tradicional em que o ligado é realizado apenas numa corda. O resultado é, no fundo, um ligado de seis cordas, uma abordagem diferente a uma das características mais idiomáticas do repertório.

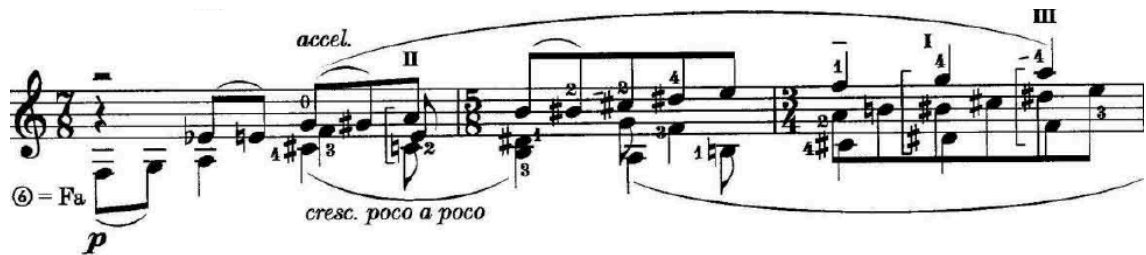


Ex. 16 – D'Angelo, *D.C.L* (final) – textura monofónica (escala) com ligados descendentes e ligado final em seis cordas

4.2.2 Sonata nº 3 (2010), Dusan Bogdanovic

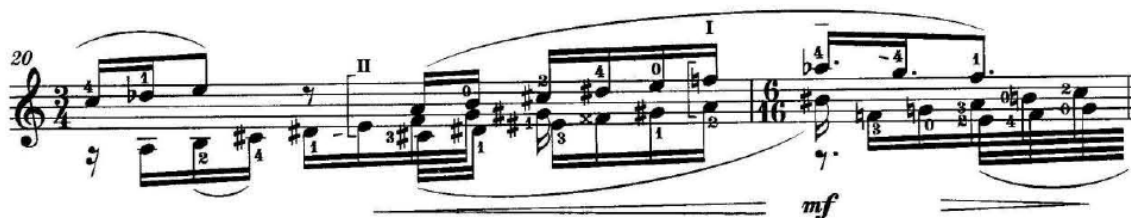
Dividida em quatro andamentos, a Sonata nº3 (2010), de Dusan Bogdanovic, apresenta diferentes influências, caracterizadas pelo uso de modos, polirritmos e sugestões de improvisação. Contém também diferentes texturas no seu todo: desde texturas monofônicas, em que harmônicos e notas pisadas fazem parte da mesma linha, vários tipos de contraponto, a acordes arpejados e várias técnicas estendidas.

Os primeiros compassos não só apresentam o modo sobre o qual grande parte da obra é composta (em particular um modo sintético lídio-frígio), como também o tipo de textura mais recorrente na mesma, o contraponto, com a particularidade de este apresentar diferentes vozes em diferentes ritmos, criando assim um contraponto com grande independência rítmica entre vozes. Neste caso, temos um contraponto a três vozes, em textura imitativa (cada voz começa um tempo a seguir à anterior, apresentando um ritmo semelhante):



Ex. 17 – Dusan Bogdanovic, Sonata nº3 (2010), (cc. 1-3) – contraponto inicial a três vozes

No exemplo seguinte, ainda no primeiro andamento, observa-se novamente um contraponto a três vozes, mas agora ao dobro da velocidade do exemplo anterior, em semicolcheias, o que torna a sua exequibilidade bastante difícil, pela contante necessidade de alteração de digitações. Por essa razão pode ser argumentado que é menos idiomático que o exemplo anterior.



Ex. 18 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc.20-21) – contraponto em semicolcheias

No fim do segundo andamento surge uma textura contrastante, em que Bogdanovic insere um conjunto de características idiomáticas (como *bending*, um exemplo de técnicas estendidas) e o uso de harmônicos (com notas pisadas na mesma linha), num contraponto polirrítmico a duas vozes (tercinas contra colcheias), seguido de uma simplificação textural, passando a uma textura monofônica

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff starts at measure 27 with the tempo marking 'Lento rubato' and a 'bend' instruction. It features a melodic line with various bends and a rhythmic accompaniment of triplets and eighth notes. The bottom staff starts at measure 29 and continues the melodic line with harmonics and bends. Dynamics include 'mp' and 'f'.

Exemplo 19 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc. 27-30) – *bending* e harmônicos em contraponto polirrítmico de duas vozes.

Já no terceiro andamento, observa-se uma textura particular. No exemplo seguinte é possível distinguir três vozes distintas (linha de baixo, voz intermédia e soprano). Apesar de haver um elemento de textura arpejada (arpejo polifônico), o excerto apresenta uma condução de vozes muito melódica, tendo as vozes bastante independência rítmica; desta forma, este exemplo pode ser ouvido também como contraponto, combinando, assim, duas das texturas apresentadas no capítulo anterior.

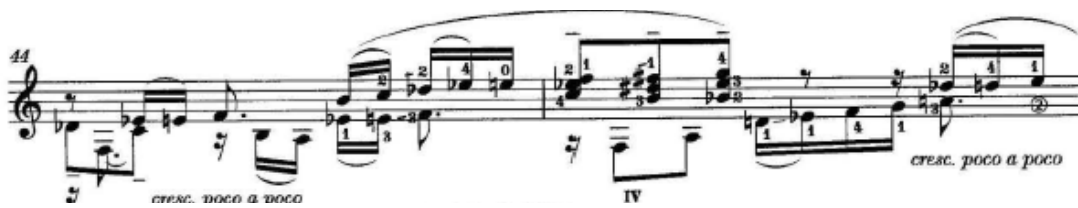
The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff starts at measure 20 and the bottom at measure 22. Both staves feature a complex texture of arpeggiated chords and melodic lines. Dynamics include 'mf' and 'mp'. A 'cresc.' marking is present at the bottom of the second staff.

Exemplo 20 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc. 20-23) – contraponto semelhante a arpejo

Ainda no terceiro andamento, Bogdanovic introduz uma nova secção com uma sugestão de improvisação, sobre um padrão rítmico de 2+2+3+2+3. Apesar de poder parecer uma textura monofónica, trata-se, na realidade, de uma textura contrapontística, com um certo elemento imitativo, na medida em que a voz inferior parece responder à superior usando o mesmo ritmo (e um desenho melódico semelhante). Este contraponto começa com duas vozes desfasadas, no primeiro exemplo, e vai crescendo em intensidade e densidade textural, até chegar a um contraponto com momentos a quatro vozes, no início do compasso 45 (Exemplo 23):

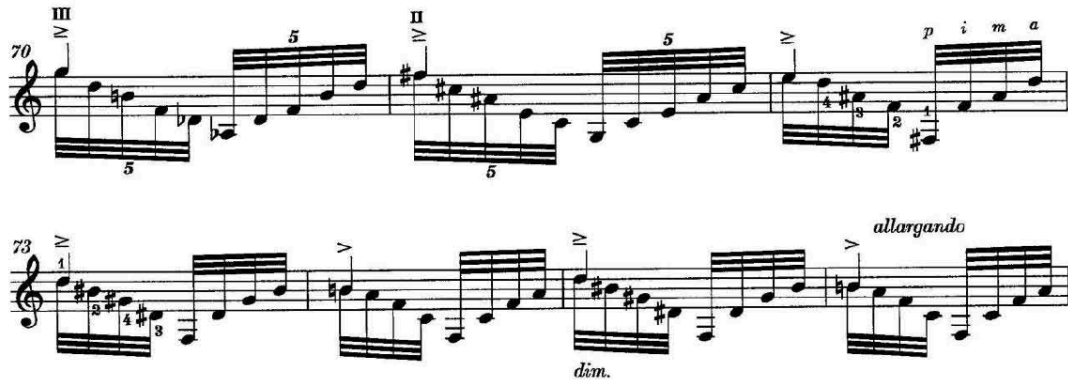


Ex. 21 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc. 36-37) – sugestão de improvisação.



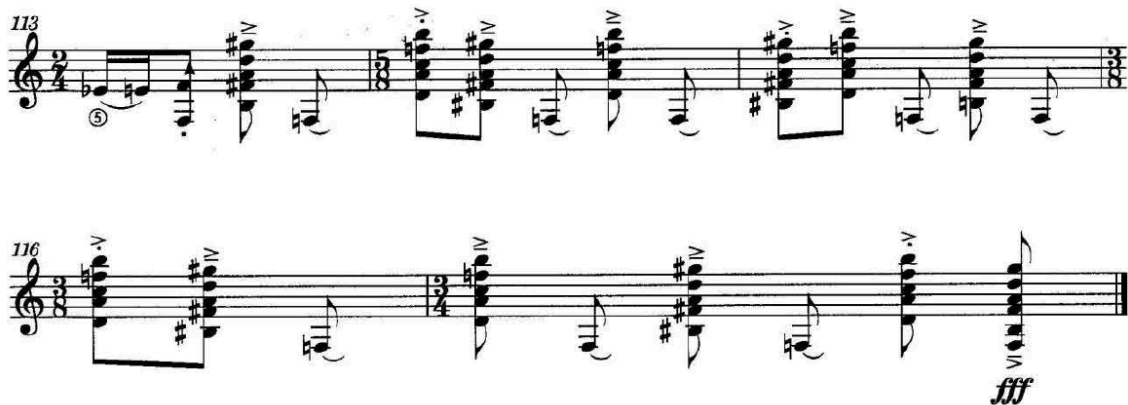
Ex. 22 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc.44-45) – passagem com contraponto a quatro vozes

O quarto e último andamento da sonata apresenta várias secções distintas, com reexposições de temas ou secções de andamentos anteriores. Como tal, apresenta também vários tipos de texturas; para além do já referido uso do contraponto, Bogdanovic apresenta, pela primeira vez na obra, uma secção baseada em arpejos, com ênfase à nota mais aguda, que faz uma melodia distinta. Assim sendo, constitui a definição de arpejo polifónico com melodia, apresentada previamente:



Ex. 23 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc.70-76) – secção de arpejos

O fim da obra apresenta uma textura de acordes em bloco, acompanhados pelo bordão da 6ª corda (Fá2), criando, assim, um final impactante (Ex. 16)



Exemplo 24 – D. Bogdanovic, Sonata 3 (cc.113-117) – acordes finais.

4.3. Análise das Entrevistas: definição dos processos composicionais

Depois de analisar os resultados composicionais, exemplificando diferentes texturas das obras selecionadas, procura-se, em seguida, definir os processos de composição das mesmas, principalmente na sua relação com o instrumento e com a improvisação, e ainda determinar a sua relação com os resultados (texturas).

4.3.1 Nuccio D'Angelo

Quando questionado sobre o seu processo de composição, Nuccio D'Angelo explica que segue um padrão geral em que começa por compor afastado do instrumento e mais tarde o usa para adaptar o material já criado:

As minhas composições nascem e crescem em três fontes: 1) pensar na música e apontar alguns esboços (para deixar a imaginação totalmente livre, sem a influência de qualquer instrumento); 2) verificar estas notas no piano e a partir daí encontrar outras ideias, possibilidades para desenvolvimento e investigação harmónica (o piano oferece muitas possibilidades polifónicas e é muito confortável de usar); 3) verificar e adaptar as ideias composicionais já nascidas (mas não perfeitamente desenvolvidas) ao instrumento para o qual estou a compor. Nesta fase, se estou a compor para guitarra, faço estas verificações eu mesmo.

Relativamente à particularidade em compor para guitarra, D'Angelo nota uma procura pelo equilíbrio entre tradição e inovação: “tentei sempre respeitar as necessidades idiomáticas do instrumento, mas também inventar algo novo em texturas, trabalhando em algumas pesquisas harmónicas que, se forem novas, também exigem novas posições e, às vezes, lançam novos desafios técnicos”.

Ademais, quando questionado sobre a possibilidade de compor ao instrumento resultar em texturas mais comuns e, pelo contrário, compor afastado do instrumento poder favorecer a composição de contraponto e outras texturas menos comuns, D'Angelo responde que é uma possibilidade, mas não necessariamente um facto absoluto:

Acho que em cada composição devemos ter em mente a viabilidade dos materiais que são propostos ao intérprete, respeitando assim as tradições literárias sob as quais ele foi treinado. O compositor também pode levar as possibilidades instrumentais para além dos hábitos oferecidos pela história do

instrumento. A boa música pode nascer do equilíbrio entre pesquisa e aprimoramento da adquirida tradição instrumental.

Especificamente, compor com a guitarra pode aprimorar várias texturas idiomáticas, como arpejos, tremolo e a tradicional melodia com acompanhamento, se o compositor tiver acima de tudo isso a sua imaginação, mas também pode compor com a guitarra e não cair em *clichés* semelhantes. O contrário também é verdadeiro: podemos compor afastados do instrumento e evocar *clichés* que se estudaram em contraponto.

Em suma, tudo depende da nossa capacidade de imaginar o que ainda não foi [feito], ou seja, de *criar*⁷³.

Relativamente a *Due Canzoni Lidie* (1984), D'Angelo esclarece que “a verificação e adaptação de ideias na guitarra foi bastante importante e nesta fase desenvolveram-se ainda mais”. Quer isto dizer que utilizar a guitarra no processo composicional inspirou-o a desenvolver novas ideias, ao invés de simplesmente adaptar material composto previamente (de forma a torná-lo mais idiomático), de acordo com o seu processo comum. O guitarrista-compositor acrescenta que “podemos alcançar o máximo graças à contribuição de muitos tipos de processos criativos e observando o crescimento do projeto de muitos ângulos diferentes”.

O facto de a obra apresentar bastantes características idiomáticas induziu a suposição de que o contacto direto com o instrumento tenha tido um grande impacto no seu processo composicional. Confrontado com esta questão, o autor confirma esta ideia, explicando que “possibilidades tímbricas e polifónicas da guitarra, assim como o uso de inúmeras possibilidades técnicas para a produção de sons foram muito inspiradoras ao longo do processo de desenvolvimento da peça”.

Relativamente ao uso de improvisação no seu processo composicional, D'Angelo apresenta uma opinião bastante favorável:

Acho que, se uma peça é boa, pode dar uma sensação muito similar a música improvisada. A música nasceu da improvisação e todos os processos criativos a usam, fixando algumas ideias e elaborando-as; mas as invenções surgem sempre (ou deveriam surgir) de uma intuição espontânea a de um diálogo profundo com a nossa memória (experiência de vida e cultura artística) e com o nosso subconsciente.

⁷³ Ênfase original.

O compositor italiano acrescenta ainda que, na sua opinião, “não existem contraindicações ao uso de improvisação. Da improvisação só podem surgir ideias novas, frescas e espontâneas que só podem favorecer a naturalidade dos desenvolvimentos e a originalidade da obra”.

4.3.2 Dusan Bogdanovic

Sobre a particularidade de compor para guitarra, Bogdanovic explica as dificuldades que encontra ao fazê-lo, apesar de ser guitarrista:

A guitarra é um instrumento para o qual é muito difícil escrever. É muito idiossincrático física e idiomáticamente. Os arpejos da guitarra são um bom exemplo: deve existir 50% da música para guitarra que é baseada em arpejo, mesmo no repertório da guitarra clássica. As limitações dos registos são outro grande problema, especialmente se usares muita escrita contrapontística na tua obra. É muito difícil misturar registos na guitarra se se tiver algum tipo de condução de vozes. Dito isto, é um instrumento de cordas único que se aproxima ao piano na sua capacidade polifónica.

Contrariamente a D’Angelo, alguns dos processos composicionais de Bogdanovic foram compreendidos através de uma revisão bibliográfica. Relativamente ao uso ou não da guitarra no processo composicional, Bogdanovic explica que “quando era mais novo, compunha maioritariamente à guitarra, (...) mas desde há alguns anos tenho escrito ao piano e propositadamente evitado a guitarra para permanecer afastado dos *clichés* usuais”⁷⁴ (Small, 2017). Esta é, portanto, uma opinião consonante com a hipótese levantada neste projeto. Quando questionado sobre este afastamento do instrumento e sobre os “*clichés usuais*”, Bogdanovic responde:

Sim, continuo a tender a escrever separadamente da guitarra e sei basicamente de forma automática o que irá soar bem no instrumento. Como tendo a escrever a minha música sobretudo contrapontisticamente, quero que cada voz siga a sua lógica interior enquanto retém a arquitetura geral. Para isso, é necessário separarmo-nos do instrumento. É claro, pode-se ter a guitarra nas mãos para que a música não se torne abstrata, mas depender demasiado do instrumento, traz os *clichés* usuais: arpejo, por exemplo, ou não tratar a linha mais baixa melodicamente, mas deixá-la como um genérico “*walking bass*”, etc.

⁷⁴ Em inglês, no original, lê-se “When I was younger, I used to compose on guitar mostly, (...) But for many years I’ve been writing on piano and have purposely avoided the guitar to remain independent of the usual clichés”.

Constata-se, assim, que ambos os guitarristas-compositores, optam por um certo afastamento do instrumento nos seus processos de composição, embora em momentos e graus diferentes.

Quando questionado sobre a possibilidade de compor ao instrumento resultar em texturas mais comuns e, pelo contrário, compor afastado do instrumento poder ser favorável à composição de contraponto e outras texturas menos comuns, Bogdanovic tem uma opinião ligeiramente diferente da de D'Angelo: “Definitivamente. Pelo menos para mim é esse o caso. Por outro lado, arpejos, tremolo, e técnicas idiomáticas similares podem ser usadas apropriadamente como uma parte de ferramentas/efeitos técnicos”.

No caso da Sonata nº 3 (2010), como se verificou no subcapítulo anterior, uma das texturas mais comuns é o contraponto. Conhecendo a sua posição de afastamento da guitarra para compor música contrapontística, supõe-se que nesta obra não seja diferente. Quando questionado sobre a existência de secções compostas desta forma, o compositor esclarece que “certamente a maior parte das secções polifónicas ou polirrítmicas tive de escrever separadamente do instrumento, como a secção *stretto* da primeira parte da sonata, ou a secção polirrítmica do 3º andamento”.

Contudo, quando confrontado sobre a importância que o contacto direto com o instrumento teve no seu processo composicional, Bogdanovic responde que:

Esta peça foi uma encomenda e era suposto eu estreá-la, por isso sim, o contacto direto com o instrumento foi crítico para mim. Tive de escrever a peça com técnicas guitarrísticas que são intuitivas para mim. Originalmente, a peça parecia mais uma das minhas formas *ricercar*, então pensei em chamá-la “Sonata ricercata”, mas depois a música foi numa direção diferente, então o contraponto imitativo permaneceu um dos seus elementos centrais, mas não o único.

Conclui-se, então, que o contacto direto com o instrumento no processo composicional tem como objetivo a praticabilidade (ou exequibilidade) do material composto. No entanto, em secções mais complexas, “polifónicas ou polirrítmicas”, o compositor segue o seu habitual afastamento do instrumento. Da mesma forma que a peça apresenta diferentes texturas, como vimos no ponto anterior, teve diferentes abordagens ao contacto direto com o instrumento no processo composicional: secções polifónicas (de contraponto, que, aliás, é a textura mais comum na obra) e secções polirrítmicas foram compostas afastadas do instrumento; mas o contacto direto com a guitarra também foi utilizado, até por ter sido o próprio compositor a

estrear a peça, o que o levou a escrever utilizando técnicas guitarrísticas que lhe fossem intuitivas.

A obra apresenta ainda secções nas quais o uso da improvisação foi importante no seu processo composicional: “algumas secções quase improvisadas são talvez no 2º e 3º andamentos. A meio do 3º andamento está um padrão africano (2+2+3+2+3) e deixei a possibilidade de fazer alguma improvisação”. Sendo também um conhecido improvisador, o compositor, quando questionado sobre o impacto da improvisação na sua prática composicional, esclarece:

A improvisação é definitivamente um elemento essencial na minha composição. Para mim, a composição e a improvisação estão interligadas como dois processos complementares. A composição sem espontaneidade torna-se rígida, e a improvisação sem aspetos composicionais torna-se informe e previsível. (...) A improvisação torna a composição viva, fresca e “como se fosse a primeira vez”, o que idealmente, eu penso que deveria ser. Dependendo apenas da improvisação traz frequentemente muitos *clichés* e é típico que improvisação fraca seja um pouco divagante ou que dependa de soluções previsíveis. Até Bach, que era sem dúvida um grande improvisador, tinha de apontar as suas peças *impromptu* como “improvisações estruturadas”.

5. Conclusão

Ao longo deste trabalho, notaram-se os diferentes processos composicionais de guitarristas-compositores contemporâneos e, em particular, foi estudada a importância que a guitarra e a improvisação têm nos mesmos, tendo-se percebido que estes fatores não são oposições binárias e devem ser apresentados como um *continuum*. Percebeu-se, também, a importância da distinção de texturas para obter uma forma de analisar os resultados das obras, em função de serem mais ou menos idiomáticas, comuns ou tradicionais. Através do estudo de caso, procurou-se dar resposta à hipótese levantada, que diz respeito à possibilidade de estabelecer uma relação entre estes dois pontos (processo e resultado).

No caso de Nuccio D'Angelo (n.1955), o compositor situa-se numa perspetiva central do *continuum* relativo aos processos de composição que utilizam a guitarra: o guitarrista italiano opta, geralmente, por compor primeiramente afastado da mesma, mas usando-a com um propósito de verificação de exequibilidade. Contudo, na obra em análise, *Due Canzoni Lidie* (1984), este processo de verificação foi mais impactante no seu resultado final: as características idiomáticas do instrumento inspiraram D'Angelo a levar a obra noutras direções, utilizando-o, então no processo composicional. O autor optou por compor afastado do instrumento de forma a manter a clareza contrapontística, mas depois a utilização do instrumento no processo composicional resultou em texturas bastante idiomáticas, como o arpejo polifónico, assim como na valorização da ressonância do instrumento e na vasta utilização de outras características idiomáticas, como os harmónicos e os ligados de mão esquerda.

Dusan Bogdanovic (n.1955) enquadra-se, também, numa perspetiva central do *continuum* relativo aos processos de composição à guitarra, apesar de ter uma abordagem ligeiramente diferente de D'Angelo: o compositor opta, atualmente, por compor separado da guitarra, não só para se manter afastado dos *clichés* do seu repertório, mas também por ter uma escrita maioritariamente contrapontística, o que, segundo ele, requer um afastamento do instrumento. No entanto, no caso da Sonata nº3 (2010), o guitarrista-compositor explica que, por ter sido ele mesmo a estrear a obra, o contacto com o instrumento durante o processo composicional foi importante: o guitarrista-compositor escreveu a obra com técnicas que lhe são intuitivas, como performer. O instrumento tem, desta forma, um certo impacto no processo composicional da obra, principalmente pelo aspeto da exequibilidade.

Percebe-se, portanto, que diferentes texturas, nas obras selecionadas, têm origem em diferentes processos composicionais: ambos os compositores optam por escrever afastados do

instrumento ao compor texturas contrapontísticas, mas a guitarra é usada para compor texturas mais idiomáticas, como o arpejo, e utilizar outras características idiomáticas como ligados e harmónicos. No caso de *Due Canzoni Lidie* (1984), apesar de conter vários momentos de contraponto, a obra apresenta bastantes texturas mais idiomáticas, como arpejos polifónicos, assim como técnicas idiomáticas como os ligados descendentes; a guitarra teve, assim, um papel mais importante no processo composicional do que na Sonata (2010) de Bogdanovic, que se centra mais em texturas contrapontísticas, compostas fora da guitarra.

Sendo este um estudo de caso, não é inteiramente possível obter uma conclusão generalizada; para se poder afirmar com total certeza esta relação entre processos e resultados, o estudo aqui concluído deveria ser continuado. Este estudo poderia servir de base, então, à realização de um estudo de âmbito mais generalizado, procurando estabelecer os processos de composição do maior número de guitarristas-compositores contemporâneos possível, e analisar os seus resultados, procurando, por fim, estabelecer uma relação entre os dois aspetos. Esse seria já, provavelmente, um objeto mais apropriado a uma tese doutoramento.

Bibliografia

- Alcazar, M. (Ed.). (1989). *The Segovia - Ponce Letters*. (P. Segal, Trad.) Columbus , Ohio: Editions Orphée.
- Berger, K. (2000). *A Theory of Art*. New York: Oxford University Press.
- Bergeron, K. (Outono de 2015). *Roland Dyens Continually Defies Convention with his Bold Playing and Diverse Compositions*. Obtido em dezembro de 2020, de Classical Guitar Magazine: <https://classicalguitarmagazine.com/roland-dyens-continually-defies-convention-with-his-bold-playing-and-diverse-compositions>
- Berlioz, H. (1858). *A Treatise Upon Modern Instrumentation and Orchestration* (2ª ed.). (M. C. Clarke, Trad.) London: Novello, Ewer & Co.
- Berry, W. (1976). *Structural Functions in Music*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Birch, M. (2005). *Jazz Mind and Classical Hands - Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing*. n.d.: n.d.
- Bogdanovic, D. (1996). *Counterpoint for Guitar: With Improvisation in the Renaissance Style and Study In Motivic Metamorphosis*. Ancona - Italia: Bèrben.
- Bogdanovic, D. (2006). *Ex Ovo - A Guide for Perplexed Composers and Improvisers*. Saint-Nicolas (QC), Canada: Doberman-Yypan.
- Brouwer, L. (1997). A Close Encounter with Leo Brouwer. (R. Betancourt, Entrevistador)
- Brouwer, L. (2007). LA MUSICA y el infinito. (A. CALCINES, Entrevistador)
- Burnard, P. (2012). The Practice of Diverse Compositional Creativities. Em D. Collins, *The Act of Musical Composition - Studies in the Creative Process*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Burtner, M. (2005). *Making Noise: Extended Techniques After Experimentalism*. Obtido em dezembro de 2020, de New Music USA: <https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/>
- Caldeira, A. (2011). *Leo Brouwer - Figura Incontornável da Guitarra*. Porto: ESMAE-IPP.
- Carvajal, M. L. (2006). *Leo Brouwer: Modernidad y Vanguarda*. n.d.: Intercambio Cultural Latinoamericano Unicornio.
- Corrêa, M. K. (2016). *O fazer musical dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic - relações entre performance, composição, arranjo e improvisação*. Aveiro: Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte.
- Damian, J. (2001). *The Guitarist's Guide to Composing and Improvising*. Berklee Press.
- D'Angelo, N. (s.d.). *Nuccio D'Angelo's Biography*. Obtido em dezembro de 2020, de Nuccio D'Angelo: <http://www.nucciodangelo.it/#english>

- Donin, N. (2012). *Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes: Towards a Cross-fertilisation*. Em D. Collins, *The Act of Musical Composition - Studies in the Creative Process*. Farnham : Ashgate Publishing Limited .
- Eigenfeldt, A. (2008). *10.4 - Temps réel, improvisation et interactivité en électroacoustique / Live-electronics - Improvisation - Interactivity in Electroacoustics*. Obtido em dezembro de 2020, de eContact!: https://econtact.ca/10_4/eigenfeldt_realtime.html
- Godfrey, J. (2013). *Principles Of Idiomatic Guitar Writing*. Indiana: Universidade de Indiana.
- Kenny, B. J., & Gellrich, M. (s.d.). Improvisation. Em R. Parncutt, G. E. McPherson, [editors], R. Parncutt, & G. E. McPherson (Edits.), *The Science & Psychology of Music Performance* (pp. 117-134). Oxford: Oxford University Press, Inc.
- Kishimine, H. (2007). *A Close Look Into the Diverse World of Dusan Bogdanovic: Discovering Influences Through Analyses of Selected Solo Guitar Works*. Winchester, VA: Shenandoah Conservatory - Shenandoah University.
- Lopes, A. C. (2014). *A problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo-Tedesco: análise editorial da Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini) e proposta de edição e digitação da Suite op.133*. Aveiro: Universidade de Évora - Departamento de Música.
- Louzeiro, P. N. (2013). *A Escrita Idiomática para Guitarra na Música Contemporânea*. Aveiro: Universidade de Évora.
- Oliveira, T. (2009). *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Pasieczny, M. (2016). *The Duality of the Composer-Performer (PhD Thesis)*. Surrey: University of Surrey, Department of Music and Media, School of Arts.
- Rodrigues, Ó. (2016). *Real-Time Composition as a Strategy for the 21st Century Composer*. Porto: ESMAE - IPP.
- Rose, S., & MacDonald, R. (2012). Improvisation as Real-time Composition. Em D. Collins, *The Act of Musical Composition*. Farnham: Ashgate.
- Schneider, J. (1985). *The Contemporary Guitar*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Small, M. (Verão de 2017). *Classical Guitar Magazine*. Obtido em dezembro de 2020, de COMPOSERS ON COMPOSING Stephen Goss, Jorge Morel, Dušan Bogdanovic, and Gerard Drozd on Inspiration, Influences, and the Hard Work of Writing: <http://classicalguitarmagazine.com/composers-on-composing-stephen-goss-jorge-morel-dusan-bogdanovic-and-gerard-drozd-on-inspiration-influences-and-the-hard-work-of-writing/>
- Wade, G. (2001). *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific, MO: Mel Bay.
- Warren, J. W. (2016). *10 Tips on Improvisation from Andrew York, Roland Dyens and Dusan Bogdanovic*. Obtido em dezembro de 2020, de Classical Guitar Magazine:

<http://classicalguitarmagazine.com/10-tips-on-improvisation-from-andrew-york-roland-dyens-and-dusan-bogdanovic/>

Partituras

Bogdanovic, D. (1980). *Cinq Miniatures Printanières*. Ancona: Ed. Bèrben.

Bogdanovic, D. (2010). Sonata n° 3. Lévis, Quebec: Les Éditions Doberman-Yppan.

Brouwer, L. (1989). Concerto *Elegíaco* (n°3). Paris: Editions Max Eschig.

Carcassi, M. (2009). Estudo Op.60, n°3. Ed. Jonathan Godfrey. Bloomington: Jonathan Godfrey Music.

D'Angelo, N. (1984). *Due Canzoni Lidie*. Paris: Editions Max Eschig.

Rodrigo, J. (2013). Concerto *de Aranjuez*. Mainz: Schott Music GmbH & Co

Tárrega, F. (n.d.). *Capricho Árabe*. Berlim: M. Schlesinger.

Tárrega, F. (n.d.). *Recuerdos de la Alhambra*. Berlim: M. Schlesinger.

Villa-Lobos, H. (1990). The Collected Works for Solo Guitar. Paris: Editions Max Eschig.

Anexo I – Entrevista a Nuccio D'Angelo

1. Composer vs performer

1.1. When did you start composing? Was that a result of a need you felt to create music instead of just performing it?

N. D. Creating music by playing and composing complement each other and have always been the state that all musicians have tried to achieve.

1.2. What are the main difficulties you feel when composing for the guitar? Are there any physical or idiomatic characteristics of the instrument that present special difficulties?

N. D. I have always tried to respect the idiomatic needs of the instrument, but also to invent something new in textures, working on some harmonic research which, if are new, also require new positions and, sometimes, launch new technical challenges.

2. Compositional process

2.1. What is usually your first step in the compositional process when writing a piece for the classical guitar?

N. D. My compositions are born and grow on three fronts: 1) thinking about the music and writing down some sketches (to leave the imagination totally free without the influence of any instrument); 2) check these notes on the piano and from there find other ideas, possibilities for development and harmonic research (the piano offers many polyphonic possibilities and is very comfortable to use);

3) verify and adapt the compositional ideas already born (but not perfectly developed) to the instrument for which I am composing. In this last phase, if I am writing for guitar, I do these checks by myself, if the piece is intended for an instrument that I cannot play I go to a specialist.

2.2. Improvisation

I've read in your website that you have a close relationship with improvisation. In fact, pieces such as *Magie* or *Due Canzoni Lidie* strike me as having a sense of freshness and inspiration that is commonly associated with improvisation.

2.2.1. Would you agree with that? What is the importance of improvisation in your compositional practice?

N. D. I think that, if a piece is good, it might give a sensation very similar to an improvised music. Music was born by improvisation and all the creative compositional process uses it, fixing some ideas and elaborating them; but the inventions always arise (or should arise) from a spontaneous intuition and from a profound dialogue with our memory (both life experience and artistic culture) and with our unconscious.

2.2.2. What are the main benefits and the main limitations of using improvisation in the compositional process?

N. D. There are no contraindications to the use of improvisation. From improvisation can only come new, fresh and spontaneous ideas that can only favor the naturalness of the developments and the originality of the work (if everyone improvises in an absolutely unique way as he himself is).

2.3. Composing at the guitar vs away from it

2.3.1. When you're composing for the guitar, do you usually compose with the instrument or away from it, using for instance the piano, a computer software or just plain pen and paper? Could you please explain how do you relate to your own instrument during the compositional process?

N. D. I already described this in [2.1.]. Can add that in some case of composing for many instruments (orchestra, quartet) I verified the score on program "Finale".

2.3.2. If they do exist, could you please provide specific examples of pieces composed with each method, that is, pieces strictly composed on the guitar and pieces composed completely away from it?

N.D. Actually in each piece there was a mixture of the three described methods, which can be mixed at different gradations.

In DCL, the verification and adaptation of the ideas on the guitar have been very important and in this phase they have developed further.

3. *Due Canzoni Lidie*

Due Canzoni Lidie, despite being your first published work, presents a unique language in the guitar repertoire.

It seems to me that the piece contains deeply idiomatic characteristics, some of them quite unusual, including the *scordatura*, the abundant use of harmonics or using the left hand's finger to pluck the string.

3.1. This leads me to believe that the direct contact with the instrument has had a great impact on the compositional process of the piece, particularly so in sections such as the introduction, and end of "Tranquilo" and the whole of "Agitato". Am I wrong about that?

N. D. You are not wrong. The timbral and polyphonic possibilities of the guitar, as well as the use of many technical possibilities for the production of sounds were very inspiring throughout the development process of the piece.

3.2. Despite its freer and inspired character, the piece also presents a great harmonic and textural complexity, as in the central section of "Tranquilo". Following up on this theme of the contact with the instrument during the compositional process, could you please talk a bit about how you composed this particular section? Was the compositional process similar to other sections of the piece or was it different?

N. D. In this phase of the piece the main ideas (like the choice of the material, the thematic phrases) were mature and consolidated. Usually I don't want to present too many elements in the piece, but to use some recurring cells, sometimes hidden and often transformed (...). Once the material was clarified, I used it to produce a crescendo given by the thickening of the texture.

3.3. The scordatura is quite unusual and has a big importance in the overall sound of the piece. Could you please explain its choice and what importance did it have in the compositional process of the piece?

N. D. It derives from a long process of research in which I tried an overlap between the basic formula (on third and second string) and some melodic elements containing some ornaments (trills, triplets). During this process I tried also many modes, and when played the lydian was charmed by the possibilities that were offered to me in resonances, timbres, combinations of natural notes and harmonic sounds but, to use the preferred formula (on third and second string, that after some rhythmic experiments I fixed in 7/8) I had to use Bb and, because of Eb, many other harmonic possibilities opened up.

Entrevista de seguimento a Nuccio D'Angelo

1. After carefully reading your answers, I get the idea that in *Due Canzoni Lidie* you used the guitar according to your regular process (a later process of adapting previously written material), but in this case, because the "production of sounds were very inspiring throughout the development process of the piece", the guitar was, in fact, used in the compositional process itself.

Do you mean that working with the guitar in hand inspired you to develop new ideas, instead of simply using it to adapt what you had already written previously (so as to make it more idiomatic)?

N. D. It's basically correct, because we can achieve the maximum thanks to the contribution of many kind of creative processes and observing the growing project from many different angles.

2. In the contrapuntal middle section of "Tranquilo" you combine harmonics with standard "pressed" notes in the same melodic lines, is this an example of the adaptation to the instrument?

N. D. It is a way in some occasions to exploit the colors of the instrument and its sonic riches.

3. What about the introduction and end of "Tranquillo"? Is this an example composed mainly with the instrument in hand?

N. D. No part of this and no one of other pieces of mine was born *only* by a manual contact with instrument. Usually I check every instrumental effect on the piano so that it can function objectively as an element of pure music. Conversely, I adapt and correct some ideas composed on the piano so that they are well playable with the guitar. I also try to develop the piece mentally, noting some sketches which I then check on the piano and guitar. This aspect is the most difficult but also the most important, because it gives space to the imagination without instrumental limits.

4. Would you agree that composing on the guitar brings out a lot of idiomatic textures, such as arpeggios, tremolo and traditional melody with accompaniment, while composing away from it may be beneficial to write counterpoint and less used (or idiomatic) textures?

N.D. I think that in each composition we must keep in mind the feasibility of the materials that are being proposed to the interpreter, thus respecting the literary traditions with which he was trained. The composer can also push the instrumental possibilities beyond the habits given by the history of the instrument. Good music can be born from the balance between research and enhancement of the acquired instrumental heritage.

Specifically, composing with the guitar can enhance many idiomatic textures, such as arpeggios, tremolo and traditional melody with accompaniment, if the composer has above all this in his imagination, but he can also compose with the guitar and not fall into similar clichés. The opposite is also true: we can compose away from the instrument and evoke clichés that you have studied in counterpoint.

In short, all depends on our ability to imagine what has not yet been, that is, to *create*.

Anexo II – Entrevista a Dusan Bogdanovic

1. Composer vs performer

1.1. When did you start composing? Was that a result of a need you felt to create music instead of just performing it?

D.B. I started composition maybe a few years after I learned to play guitar. They were little pieces without much form in the style of music that I was playing (Carcassi studies or Villa Lobos preludes). Since I started learning guitar at 12, I might have started composing around 14-15. For me, performance and composition were always tightly connected.

1.2. What are the main difficulties you feel when composing for the guitar? Are there any physical or idiomatic characteristics of the instrument that present special difficulties?

D.B. I mentioned this before: guitar is a very difficult instrument to write for. It is very idiosyncratic both physically and idiomatically. Guitar arpeggio is a good example; there must be 50% of guitar music that is based on arpeggio, even in the classical guitar repertoire. Limitations of registers is another big problem, especially if you use a lot of contrapuntal writing in your work. It is very difficult to mix registers on the guitar if you have any sort of logical voice leading. That said, it is a unique string instrument that approaches piano in its polyphonic capacity.

2. Compositional process

2.1. What is usually your first step in the compositional process when writing a piece for the classical guitar?

D.B. Well, for one, it depends on what is the occasion. If it is a commission, there are certain constraints involved such as the theme or nature of the production. For example, when I wrote “Hymn to the Muse”, a piece based on ancient Greek music, I spent perhaps 2-3 months just researching the subject, looking into analytical literature, recordings, getting in touch with experts on this pretty obscure subject etc. So, I try to be as complete and deep in my absorption of the material as possible. This gives me the ground on which to create. Otherwise, I approach composition very intuitively: I stay with whatever material is there at the moment until I feel that I have found something that moves me to initiate the process.

2.2. Improvisation

I've read in an article published in the *Classical Guitar* magazine a quote of yours regarding improvisation in which you say that "at best, improvisation would be as structured as composition and composition would be as fresh and inspired as improvisation." I would like, then, to ask you the following questions.

2.2.1. What is the importance of improvisation in your compositional practice?

D.B. Improvisation is definitely an important key element in my composition. For me, composition and improvisation are intertwined as two complementary processes. Composition without spontaneity becomes rigid, and improvisation without compositional aspects becomes formless and predictable.

2.2.2. What are the main benefits and the main limitations of using improvisation in the compositional process?

D.B. Improvisation makes composition lively, fresh and "as if for the first time", which ideally, I think it should be. Only relying on improvisation often brings lots of clichés and it is typical for weak improvisation to be sort of meandering or relying on predictable solutions. Even Bach, who was no doubt a great improviser, had to write down his impromptu pieces as "structured improvisations" (for example his organ preludes or fantasias). There is a very illuminating video of Glenn Gould talking about improvisation.

2.3. Composing at the guitar vs away from it

In another *Classical Guitar* magazine's article, which covers contemporary guitarist-composers, you're quoted saying "When I was younger, I used to compose on guitar mostly, (...) but for many years I've been writing on piano and have purposely avoided the guitar to remain independent of the usual clichés."

Could you please elaborate on this statement? Do you still prefer to compose away from the guitar? What clichés are you referring to?

D.B. Yes, I still tend to write separately from guitar and I know pretty much automatically what that will sound good on the instrument. Since I tend to write my music mostly contrapuntally, I want every voice to follow its inner logic while retaining the overall

architecture. For that, you have to separate from the instrument. Of course, you have to have the guitar in your hands too so the music doesn't become abstract, but relying too much on the instrument, brings the usual clichés: arpeggio, for example, or not treating the lower line melodically but leaving it as a generic “walking bass” etc.

2.3.1. If they do exist, could you please provide specific examples of pieces composed with each method, that is, pieces strictly composed on the guitar and pieces composed completely away from it?

D.B. The last piece I wrote for Mike Kudirka “Two Blue Meditations” is an example of a composition written separately from guitar. It's in a pretty consistent 3-voice texture and it could be played by 3 different instruments. Actually, I often do different versions of my guitar music. I guess we have some successful examples of this in guitar literature: Falla's “Homenaje” or F. Martin's “Quatre pieces breves”. An example of very idiomatically guitaristic composition of mine would be, let's say, my “Jazz Sonata”, for obvious reasons.

3. Sonata no. 3

3.1. Your Third Guitar Sonata reveals a number of different musical elements and influences, including modes, polyrhythmic counterpoint, improvisation suggestions and jazz rhythms. Could you talk a little bit about the piece and its compositional process? Was the direct contact with the instrument an important factor in this piece's compositional process?

D.B. This piece was a commissioned composition and I was supposed to premiere it, so yes, the direct contact with the instrument was critical for me. I had to write the piece with guitar techniques that are intuitive for me. Originally, the piece felt like another one of my *ricercar* forms, so I thought of calling it “Sonata ricercata”, but then the music went into a different direction, so the imitative counterpoint remained one of the key elements, but not the only one. Some quasi improvisational sections are perhaps in the 2nd and the 3rd movements. There is an African pattern in the middle of the 3rd movement (2+2+3+2+3) and I left there a possibility of doing some improvising, but it's nothing comparable to “Jazz Sonata”.

3.2. Did the idea of using scordatura come at an early stage in the compositional process, or only later on?

D.B. I don't use very exotic or elaborate scordatura in my music (Takemitsu, Jeff Holmes, Nuccio d'Angelo or Domeniconi come to mind), though occasionally I have experimented with it. In this piece the 6=F is pretty much integral to the underlying scales I have used in this piece. I do like this tuning very much, perhaps because of the preponderance of open strings on top of the F pedal which gives rise to varied types of Lydian mode.

3.3. Are there examples of sections in this sonata composed strictly on the instrument? And what about sections composed strictly away from it?

D.B. I couldn't say which ones just of the top of my head, but certainly most polyphonic or polyrhythmic sections I had to write separately from the instrument, like the stretto section in the first part of the sonata, or the polyrhythmic section in the 3rd movement.

3.4. I've watched the video you did for the *Tonebase* platform, in which you explain the introduction - right in the first few bars - of a "synthetic scale" which serves as the basis for the entire first movement. How did you come up with the idea for this scale? Did you find it "physically" on the guitar itself or did you derive it in a more abstract or mental way?

D.B. The synthetic scale at the beginning of the 3rd sonata (F, G, A, B, C, Db, Eb, E) is a variation of Lydian type of mode I use; this one has m6 and m7 and maj7 in the upper tetrachord. It's also close to some raga types that I like to use but with a Phrygian type of scale (F, Gb, A, B, C, Db, E). This is all part of my language and it is not abstract to me. What is more abstract is the developing form-what I mean is that the subsequent transformations of the motifs have to have a strong intellectual component for the sake of the formal coherence, but it's all very natural. Actually, my main concern is that a composition develops naturally (in the context of a particular form or language).

Entrevista de Seguimento

1. You've mentioned your *Jazz Sonata* (1982) as an example of an idiomatic piece. Was it written mainly on the guitar, a process you used in your earlier career?

D.B. Yes, *Jazz Sonata* was entirely composed with the guitar in hand. At that point guitar, composition and improvisation were completely interconnected.

2. Were there other earlier pieces of yours, such as *Cinq Miniatures Printanières* (1979) (which uses a lot of idiomatic characteristics such as arpeggiation and *pull-offs*) composed on the guitar as well?

D.B. Yes, that was also a piece composed on the guitar as well.

3. The fourth *Miniature* has a fairly intricate counterpoint. Was this particular “movement” composed on the guitar as well, or was it written away from it?

D.B. That is an excellent point. You are right; that is an example of structure that was created separately from guitar. *Cinque miniatures printanieres* was a sort of a new beginning in my compositional language after writing mostly “contemporary” music influenced by serial music and Bartok-Stravinsky. That is also why I called it “printaniere”-a kind of a new springtime in my composing.

4. Would you agree that composing on the guitar brings out a lot of idiomatic textures, such as arpeggios, tremolo and traditional melody with accompaniment, while composing away from it may be beneficial to write counterpoint and less used (or idiomatic) textures?

D.B. Definitely. At least for me that is the case. On the other hand, arpeggios, tremolo and similar idiomatic techniques can be used appropriately as a part of technical tools/effects. A perfect example of that would be Britten's “Nocturnal”.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Guitarra Clássica

Processos composicionais e escrita idiomática no guitarrista-compositor contemporâneo:

Nuccio D' Angelo e Dusan Bogdanovic
Frederico José Salgado Rodrigues Meireles

