

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO

MESTRADO EM MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA – GUITARRA

**A VIDA E A OBRA DE ANDRÉS SEGOVIA E A EVOLUÇÃO DA
INTERPRETAÇÃO GUITARRÍSTICA A PARTIR DESTE
MÚSICO**

JOSÉ LUÍS DUARTE DA SILVEIRA

05/2019

MESTRADO EM MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA – GUITARRA

A VIDA E A OBRA DE ANDRÉS SEGOVIA E A EVOLUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO GUITARRÍSTICA A PARTIR DESTE MÚSICO

JOSÉ LUÍS DUARTE DA SILVEIRA

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 em Guitarra

Professora Orientadora

Professora Doutora Daniela Coimbra

Professor Coorientador

Professor Artur Caldeira

05/2019

**Dedico este trabalho aos meus pais e à minha irmã
por todo o apoio que me deram ao longo do meu
percurso pessoal e académico.**

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, à minha irmã e aos meus amigos por todo o apoio que me deram ao longo do meu percurso pessoal e académico.

À minha Professora de guitarra Teresa Picado pela sua amizade, ensinamentos, paciência e pelo incentivo que sempre me deu ao longo dos anos.

Ao meu Professor de guitarra Artur Caldeira pela sua amizade, confiança e orientação que me deu ao longo dos últimos anos do meu percurso académico.

Aos meus colegas de classe da ESMAE pela sua amizade e por criarem sempre um ambiente saudável que me permitiu evoluir como guitarrista.

À minha Orientadora, Professora Doutora Daniela Coimbra, pela sua ajuda na realização deste trabalho, pela sua disponibilidade e pela sua amizade.

Resumo

Este projeto artístico tem como objetivo aprofundar a vida e a obra de Andrés Segovia, analisando as suas motivações, assim como os objetivos que foi traçando para que conseguisse elevar o nome da guitarra. Da mesma forma, procuramos entender de que modo é que a interpretação da guitarra evoluiu, olhando comparativamente para as interpretações gravadas de Segovia e de guitarristas da atualidade.

Palavras-chave

Andrés Segovia; Guitarra; Repertório Segoviano; Evolução guitarrística; Análise de obras.

Abstract

In this artistic project we aim to analyze in depth the life and the work of Andrés Segovia, as well as the motivations and goals he set throughout his life to elevate the name of the guitar. At the same time, we try to understand in which way the interpretation of the guitar has evolved, doing a comparative analysis between Segovia's and some of the modern guitarists' recorded interpretations of important works for the guitar.

Keywords

Segovia; Guitar; Segovian repertoire; Guitaristic evolution; Analysis of works.

Índice

Índice.....	7
1. Introdução	8
2. A Vida e a Obra de Andrés Segovia	11
2.1. Infância	11
2.2. <i>Granada</i>	13
2.3. <i>Córdoba</i>	16
2.4. <i>Sevilla</i>	19
2.5. <i>Madrid</i>	20
2.6. <i>Valencia</i>	24
2.7. Relacionamento com Miguel Llobet.....	25
2.8. Regresso a <i>Madrid</i>	29
2.9. Concerto no Palácio Real.....	30
2.10. Digressão em Espanha	31
2.11. Federico Moreno Torroba.....	32
2.12. Guerra Civil espanhola e morte de Andrés Segovia	33
3. Relação de Andrés Segovia com Manuel Ponce e a influência do guitarrista no processo composicional	35
4. Análise comparativa das gravações de Andrés Segovia com as de outros intérpretes da atualidade	38
4.1. <i>Sonata III (I. Allegro Moderato)</i> , de Manuel Ponce.....	39
4.1.1. Interpretação de Segovia.....	40
4.1.2. Interpretação de Perroy	41
4.2. <i>Sonata em Ré Maior, Op. 77, “Ommagio a Boccherini, (I. Allegro con spirito)</i> , de M. Castelnuovo-Tedesco	42
4.2.1. Interpretação de Segovia.....	42
4.2.2. Intepretação de Andrés Csáki	43
4.3. <i>Chaconne BWV 1004</i> , de J.S. Bach	44
4.3.1. Interpretação de Segovia.....	45
4.3.2. Interpretação de David Russell	47
Considerações Finais	49
Bibliografia	52

1. Introdução

Andrés Segovia (1893 – 1987) foi uma figura muito importante para o desenvolvimento do panorama internacional da guitarra¹. A sua reputação, primeiro no círculo musical espanhol e mais tarde nas grandes salas mundiais, contribuiu para afirmar o papel da guitarra na cena internacional.

Ao longo do meu percurso enquanto estudante de guitarra, o nome de Segovia foi uma constante. É, por muitos, considerado a figura mais marcante da história moderna deste instrumento. Por exemplo, de acordo com John Duarte², “Ele foi uma daquelas figuras imponentes da história da guitarra clássica, cuja influência é comparável à de Fernando Sor, Antonio Torres, Francisco Tárrega e Albert Augustin, que mudaram radicalmente o percurso da história do instrumento” (Duarte, 1998, p. 4).

A minha motivação para o estudo deste tema, prende-se com o facto de as gravações, edições, digitações³ e dedilhações⁴ de obras por parte de Segovia terem sido importantes para que pudesse fazer uma interpretação aprofundada do repertório que fui tocando e, ao mesmo tempo, para que tivesse mais facilidade na leitura e execução do mesmo.

Sobretudo, considero que estudar o repertório escrito para e dedicado a Segovia, que conta, na grande maioria das vezes, com a colaboração do mesmo no processo composicional, se reveste de grande interesse para compreender a época de ouro da guitarra, e que é fascinante examinar com atenção as técnicas desenvolvidas com as dificuldades apresentadas pelas obras, assim como muitos recursos expressivos que foram surgindo com elas.

O repertório Segoviano⁵ sempre me fascinou, uma vez que julgo estas obras muito ricas em termos composicionais e tecnicamente exigentes, abrangendo também diferentes períodos da história da música. Para além disso, Segovia foi um intérprete capaz de fazer uma primeira interpretação extremamente completa de todas as obras que lhe foram sendo dedicadas, fazendo com que o seu trabalho servisse de inspiração para muitos guitarristas,

¹ Quando nos referimos a guitarra, referimo-nos sempre a guitarra clássica.

² John Duarte (1919 – 2004) foi um compositor, guitarrista e escritor britânico.

³ Quando nos referimos a digitações, referimo-nos à ordem dos dedos da mão esquerda.

⁴ Quando nos referimos a dedilhações, referimo-nos à ordem dos dedos da mão direita.

⁵ Por repertório Segoviano, entendem-se todas as obras que este guitarrista incluía na maior parte dos seus concertos e gravações e, especialmente o repertório que lhe foi dedicado por diversos compositores.

dos quais se podem destacar Julian Bream (1933), John Williams (1941), David Russell (1953), Pavel Steidl (1961), Tilman Hoppstock (1961) ou Fábio Zanon (1966).

Ademais, é de facto importante para mim, enquanto guitarrista, compreender de que forma é que o contexto social e musical de Segovia se refletiu na formação da sua personalidade e nas suas interpretações.

Podemos atualmente assinalar a existência de alguns registos bibliográficos da vida de Andrés Segovia, tais como os livros de John Duarte, *Andrés Segovia: As I Knew Him* (Duarte, 1998), e de Alberto López Poveda, *Andrés Segovia Síntese Biográfica* (Poveda, 1987) ou de uma autobiografia do guitarrista, *Andrés Segovia: An autobiography of the years 1893 – 1920* (Segovia, 1976).

Prefigura-se ainda como muito relevante a obra de Miguel Alcazar, *The Segovia – Ponce Letters* (Alcázar, 1989), que regista a relação, através da documentação de correspondência entre Andrés Segovia e Manuel Maria Ponce. Estas cartas espelham o trabalho que Segovia desenvolvia em conjunto com os compositores e refletem, da mesma maneira, muitos aspetos da sua relação pessoal com os mesmos, assim como alguns traços da personalidade do guitarrista. Essencialmente, entendemos que tipos de mudanças eram exigidas por este músico, no que às obras dizem respeito, e conseguimos perceber de que maneira é que se foram moldando as versões finais de repertório considerado, atualmente, icónico no mundo da guitarra.

Contudo, não encontramos, até ao momento, registos bibliográficos que nos possibilitem fazer um estudo aprofundado da evolução da guitarra e da sua interpretação, olhando comparativamente para os intérpretes atuais e Segovia. Entendemos que a melhor maneira de conseguirmos chegar a esta análise será, porventura, através da comparação de gravações por parte de Segovia e posteriormente por parte de outros intérpretes que tenham tido alguma influência, ou não, deste guitarrista.

Pretendemos, portanto, no decurso deste projeto artístico, fazer um resumo biográfico de Andrés Segovia que nos permita entender como o guitarrista levou o seu instrumento desde os pequenos cafés até às grandes salas de concertos mundiais, assim como fazer uma análise comparativa detalhada de várias interpretações, que nos permita perceber de que forma a interpretação da guitarra evoluiu.

Na citação seguinte, Segovia descreve o seu percurso como músico e embaixador da guitarra, realçando as batalhas que conseguiu ganhar e as que ainda tinha para vencer no mundo da música e da cultura. É um balanço de uma vida que, como vamos analisar no decurso deste projeto artístico, foi feita de persistência, para que o guitarrista conseguisse cumprir aquilo a que chamava de destino (Nupen, 1967).

“Encontrei a guitarra praticamente parada no tempo, apesar dos nobres esforços de Sor, Tárrega, Llobet e outros, e elevei-a aos patamares mais altos da música mundial. Apesar de, a determinada altura, a guitarra ter tido falta de repertório legítimo e usável, hoje em dia há uma surpreendente quantidade de obras que foram e continuam a ser escritas para este instrumento por compositores de renome. Os Conservatórios e escolas de música dos velhos tempos recusavam-se a abrir as suas salas de aula para alunos deste belo instrumento. Hoje, a guitarra tem uma receção honorável em qualquer lado e é ensinada e encorajada nos maiores centros musicais do ensino da música de Paris, Londres, Zurique, Viena, Milão, Roma e nas maiores cidades da América do Norte e América do Sul. Ontem, a guitarra apenas tinha pequenas audiências, maioritariamente compostas por fanáticos mais interessados no próprio instrumento do que na música em si. Hoje, as maiores salas de concerto são pequenas para acolher o vasto público cuja devoção pela guitarra não é apenas de passagem, mas que constitui um sério interesse que cresce e se aprofunda ano após ano. O que me dá maior prazer é o facto de que, comigo ou sem mim, a guitarra continua a avançar. Os meus alunos, agora também eles professores, e os seus próprios alunos, os meus netos académicos, por assim dizer, estão a impor um novo espírito a este instrumento poético. Ernest Renan, filólogo francês, dizia - e faço uso da sua ideia, não das suas palavras – que daria dez anos da sua vida para ver os títulos dos livros que as crianças levariam para a escola no fim do século. Eu também, daria muito para ser capaz de ver o catálogo de obras compostas para a guitarra no virar do meu século, e observar que desenvolvimentos técnicos e que excepcional lugar terá este instrumento ocupado até lá.

Detratores? A guitarra ainda os tem, não esquecendo as batalhas que já ganhou nas mais rarefeitas esferas académicas. Não interessa; é mais nobre para a mente ignorar tais coisas que não têm poder para magoar.

Eu, ainda me mantenho firme nas muralhas, dentro e fora de aviões e salas de concerto, adaptando novas e velhas obras nos meus tempos livres. E ...daqui a pouco faço oitenta e três. “Trabalho árduo”, como disse uma vez um sábio, “é o meio de autodestruição de um homem forte.” (Segovia, 1976, pp. 8-9)

2. A Vida e a Obra de Andrés Segovia

2.1. Infância

Andrés Segovia (1893 – 1987) nasceu em *Linares*, na Andaluzia. Embora não fosse a cidade mais pitoresca, era certamente uma das mais prósperas na rica província de Jaén, famosa pelas suas minas de prata e chumbo.

Semanas após o seu nascimento, os seus pais regressaram à sua cidade natal, *Jaén*, onde o vento soprava tão furiosamente que era capaz de produzir harmónicos nos sinos da catedral. Aquelas violentas condições afetaram os pulmões de Segovia e os seus pais, não querendo ser acusados de enviar a alma da criança, que se encontrava às portas da morte, para o inferno, decidiram batizá-lo.

Passou os primeiros anos de vida em *Jaén*, anos dos quais não se recordava bem. Contudo, tinha bastante presente a memória do dia em que os seus pais o deixaram ao cuidado do seu tio Eduardo e da sua tia Maria. Os seus tios não tinham filhos e por isso não se importaram de ficar a cuidar da criança. As razões para tal acontecimento são por nós desconhecidas, já que o guitarrista não aprofunda o assunto na sua autobiografia.

“Andrés Segovia nasceu de forma acidental em 1983 na cidade andaluz de Linares, na província de Jáen, onde foi criado com os seus tios na povoação próxima, em Villacarrillo. A história da sua infância e da sua família permanece um mistério e só se conhecem os acontecimentos que o próprio Segovia narrou em entrevistas e nos seus artigos biográficos.” (Altamira, 2005, p. 192)

Ao ser arrancado dos braços da sua mãe, Segovia chorou compulsivamente, o que levou o seu tio a sentá-lo à sua frente e, fingindo tocar numa guitarra junto ao seu peito, cantou: “Para tocar guitarra, *jum!*⁶, não precisas de ciência, *jum!*, apenas de um braço forte, *jum!*, e perseverança, *jum!* (Segovia 1976). O seu tio repetia este dito vezes sem conta até à criança se acalmar e começar a sorrir, pegando no seu pequeno braço e fazendo-a percutir as cordas imaginárias ao ritmo do “*jum*”. Segundo Segovia, esta foi a

⁶ Onomatopeia que o seu tio utilizava para retratar o som da mão a percutir as cordas de uma guitarra.

primeira semente musical a ser plantada na sua alma, que mais tarde se viria a tornar na maior paixão da sua vida.

Os seus tios rapidamente repararam na sua vocação e decidiram pô-lo a ter aulas, aos cinco anos de idade, com um violinista chamado Don Francisco Rivera. Segundo Segovia, este senhor não tinha um bom ouvido e não apresentava grandes qualidades técnicas. Apesar disso, era extremamente rigoroso com a afinação e ritmo, fazendo com que Segovia chorasse em todas as aulas. Tudo isto fez com que a então criança odiasse o seu professor e toda a metodologia e ideias que este lhe tentava passar, quase acabando afastado de uma vida ligada às artes.

Foi considerado inapto, com fraca memória e ouvido e sem sentido rítmico. Contudo, tendo um bom julgamento e tato em relação às capacidades do seu sobrinho, Eduardo achou que aquele não era o caminho certo para o jovem.

A sua relação com a música viria a continuar quando, numa determinada altura, teve contacto com um guitarrista de flamenco⁷ que parou na sua cidade. Segovia (Segovia, 1976) relata que este sujeito apresentava uma guitarra muito danificada, remendada com vários tipos de materiais e com as cordas mal colocadas. As primeiras notas que tocou tinham um som horrível e o jovem sentiu-se assustado pela explosão de sons que este guitarrista produzia. Todavia, de seguida, o mesmo começou a tocar umas variações que revelou ao jovem serem *Soleares*⁸ e que o deixaram absolutamente fascinado.

Tendo reparado que o rapaz revelava um grande interesse pelo seu instrumento, o guitarrista ofereceu a Segovia a possibilidade de lhe ensinar a tocar, oportunidade que este aceitou sem pensar duas vezes.

Ao fim de um mês e meio, Andrés Segovia revela que já tinha aprendido tudo o que o guitarrista lhe tinha para ensinar, sendo que não era muito, já que o nível de conhecimento deste homem era muito reduzido. Contudo, este sujeito, impressionado com as capacidades do jovem, contava a Eduardo que o seu sobrinho demonstrava muita habilidade e uma capacidade enorme para absorver o que lhe era ensinado.

⁷ Conjunto de artes (música, dança), com influências árabes e judaicas, muito expressadas pelas comunidades ciganas e mouras.

⁸ Forma de música Flamenca, originária da Andaluzia.

“Sabe-se que em 1902 o guitarrista foi com os seus tios para Granada, onde teve algumas aulas de piano, violino e violoncelo, mas rapidamente as abandonou, por não ter ficado agradado com os ensinamentos dos maestros, e decide então centrar-se na sua formação musical autodidata e na sua aprendizagem da guitarra, instrumento que o fascinou desde desde que ouviu tocar guitarristas populares em Villacarrillo.” (Altamira, 2005, p. 192)

2.2. Granada

Depois de completar dez anos, os seus tios decidiram que este deveria ter uma educação formal e por isso levaram-no para *Granada*, cidade que Segovia recordava com grande adoração. Como refere Nupen no seu documentário sobre Segovia (1967) “Abrir os olhos para a beleza de Granada é nascer pela segunda vez (...)”

Lá, Segovia fez duas grandes amizades que acabariam por durar a sua vida inteira, uma na escola onde estudava com Antonio Gallego Burín e outra fora do instituto com Miguel Cerón. Este último foi responsável por levar Segovia à oficina de guitarras de Benito Ferrer, um construtor muito dotado, mas muito pobre para comprar boas madeiras, tendo como resultado do seu trabalho guitarras que não possuíam muita qualidade.

Apesar disso, Segovia (Segovia, 1976) referiu que ficava a admirar o trabalho deste senhor e a desejar poder tocar num daqueles instrumentos. Portanto, o seu amigo Miguel fez-lhe a irrecusável proposta de lhe comprar uma daquelas guitarras, já que tinha mais posses, e Segovia pagar-lhe-ia em prestações com algum do dinheiro que o seu tio lhe dava semanalmente e, ao mesmo tempo, ensinar-lhe-ia tudo o que sabia acerca do seu instrumento. Passo a passo, os seus tios começaram a notar que o jovem estava a negligenciar os seus estudos porque passava imensas horas a tocar guitarra. O seu tio chegou mesmo a ameaçar partir o instrumento e Segovia, com medo, pediu ao seu amigo Miguel para guardar este, de modo a evitar que algum mal ocorresse.

Contudo, uma das filhas da família vizinha dos seus tios, família que mantinha boas relações com os mesmos, reparou no ar abatido de Segovia e, sabendo a causa dos seus problemas, pediu aos seus pais que protegessem e incentivassem esta paixão do rapaz. Estes aceitaram o pedido da sua filha, já que adoravam ouvir Segovia tocar e tinham uma grande afeição por ele. Por isso, deixavam o jovem estudar, concedendo-lhe um quarto nas traseiras da sua casa para que tivesse um espaço mais reservado. Durante os curtos períodos de tempo em que podia utilizar o espaço, o guitarrista dedicava-se a fazer

digitações para passagens musicais complicadas e, quando conseguia obter os ambicionados e difíceis resultados, pousava a guitarra e saltava de alegria.

Cada vez mais eram as horas que passava a estudar e os seus amigos começaram a constatar que Segovia estava a desenvolver uma paixão enorme pelo seu instrumento, paixão que ia para além do flamenco e da música popular. Por isso, um dia levaram-no a uma casa na parte velha da cidade de *Granada*, onde conheceu Gabriel Ruiz de Almodóvar, um guitarrista que tocava “boa guitarra”, este sendo um termo utilizado pelos músicos de flamenco para descrever um guitarrista que toca obras de carácter mais erudito. Segovia ficou abismado a ouvir este homem interpretar um dos prelúdios de Francisco Tárrega⁹ e sentiu uma profunda admiração por este sujeito que conseguia obter sons mais sofisticados da guitarra.

Ao ouvir estas diferentes sonoridades, o jovem sentiu um repentino desgosto pelas peças populares que tinha vindo a estudar e ficou obcecado por aprender aquele tipo de música o mais rápido possível, especialmente quando Gabriel lhe contou que aqueles prelúdios estavam editados em livro, assim como muitas outras obras de Tárrega e de outros compositores.

A partir desse dia começou a procurar incessantemente por aquelas obras em lojas, livrarias e até em casas privadas e, desta forma, descobriu também a música de compositores guitarristas como Julian Arcas, Fernando Sor e Mauro Giuliani.

O seu conhecimento musical era rudimentar, mas as aulas que tinha tido anteriormente com Francisco Rivera serviram-lhe como ponto de partida para começar a interpretar aquelas obras.

Fez uso de um livro de escalas e de alguma teoria musical para começar a aprofundar os seus conhecimentos e a relacionar as notas da escala da guitarra com as das partituras. O seu progresso, embora lento, era suficiente para alimentar a sua paixão e fazê-lo lutar contra as adversidades.

Iniciou-se aí a longa relação de professor-aluno consigo próprio, nunca tendo tido aulas com mais ninguém, já que os seus tios não estavam dispostos a pagar pelo que achavam que era um passatempo e, acima de tudo, não aceitavam que escolhesse um

⁹ Francisco Tárrega (1852 – 1909) foi um guitarrista e compositor espanhol, responsável por criar uma metodologia para o estudo da guitarra, assim como um repertório vasto para a mesma.

percurso na música fora dos instrumentos com mais reputação na altura, como o piano, o violino e o violoncelo.

Eventualmente o seu tio Eduardo faleceu e Segovia viu-se obrigado a mudar para outra casa com a sua tia Maria e a sua avó, já que as dificuldades económicas se tinham acentuado. Segovia recorda esta casa com um grande carinho, sobretudo porque tinha uma vista privilegiada para a Alhambra, um monumento árabe na cidade de *Granada* que lhe servia como fonte de inspiração para a interpretação das várias obras que tocava.

Um dia, após ter mudado de casa, encontrou entre a coleção do seu tio, um livro de Angel Gavinet, intitulado de *Granada la Bella*, que o deixou fascinado. Segovia não parava de falar do livro a todos os seus amigos e um dia, por sorte, ao conversar com Miguel Céron, soube que este conhecia alguns dos familiares do autor. O guitarrista ficou logo entusiasmado e pediu a Miguel que o levasse a conhecer aquela família, pedido que foi concedido.

Andrés Segovia teve a oportunidade de se reunir com aquelas pessoas e, após algum contacto com as mesmas, o jovem músico tornou-se bastante amigo da filha mais nova do casal, Encarnación. Esta era, segundo Segovia relata na sua autobiografia (Segovia, 1976), o protótipo da mulher andaluz: bonita, bem-disposta, graciosa e enérgica.

Para sua surpresa, durante esse encontro, o pai da rapariga pediu a esta que tocasse guitarra. Assim que Encarnación começou a tocar, o jovem guitarrista ficou imediatamente atento à técnica da jovem, reparando que esta apresentava fragilidades. Contudo, apreciou muito a sua expressividade pois fazia uso de recursos com os quais Segovia não estava familiarizado, como *vibratos*¹⁰ e *glissandos*¹¹.

Vendo uma oportunidade, também o rapaz quis demonstrar a sua capacidade musical e, para espanto da família, tocou uma obra de Francisco Tárrega, *Capricho Árabe*, que demonstrava já um grande nível técnico por parte do executante.

Este encontro suscitou um romance entre os dois jovens, que não durou muito devido à acentuada diferença de idades entre ambos. Embora tivessem chegado a ficar noivos, Encarnación não conseguiu prosseguir com o casamento e terminou a sua relação com Segovia, acabando por se casar com outro homem apenas duas semanas depois.

¹⁰ Recurso expressivo conseguido através da oscilação das cordas com os dedos da mão esquerda.

¹¹ Recurso expressivo conseguido através do deslize de um dedo entre duas notas na mesma corda (no que à guitarra diz respeito).

2.3. Córdoba

Semanas após o casamento da sua ex-noiva, Segovia regressou a casa dos seus pais, em *Córdoba*. Como tinha sido criado com os seus tios, a vida em casa não foi de fácil adaptação. A diferença de feitios entre o guitarrista e a família da sua mãe era muito acentuada e havia um grande choque de personalidades. Segovia (Segovia, 1976) revela que a relação mais complicada era com o seu irmão, com quem não tinha tido muitas oportunidades de conviver até então. Tudo isto fez com que decidisse alugar um quarto na *Plaza Mayor* da cidade. Lá, conseguiu finalmente ter um espaço onde se podia dedicar completamente ao seu ofício.

Rapidamente fez amigos na cidade e através de um médico chamado Fermín Garrido, conheceu um rapaz, entusiasta da guitarra e dono de uma invejável coleção de manuscritos de Francisco Tárrega e outros compositores. Este jovem, Tomás, generosamente permitiu a Segovia copiar todo aquele conteúdo, o que fez com que o guitarrista se apercebesse das dificuldades técnicas que tinha e começasse a desenvolver exercícios de aperfeiçoamento técnico.

Na mesma altura, foi ainda apresentado a um casal que tinha três filhas, todas estudantes de música. Segovia teve a oportunidade de conviver com essas raparigas e ficou bastante amigo da filha mais nova, Laura, que estudava piano com a sua irmã mais velha.

Através desta jovem, compreendeu a disciplina necessária para estudar um instrumento complexo. Começou a reparar no tipo de rotinas de estudo que Laura tinha e ficou impressionado com o grau de independência, força nas mãos e velocidade que esta era capaz de atingir.

Com aquelas fantásticas observações, Segovia tentou passar as mesmas técnicas para o seu instrumento e descobriu, com grande satisfação, que o mesmo tipo de trabalho podia ser aplicado à guitarra. As famosas escalas com as digitações de Andrés Segovia, utilizadas por muitos professores em todo o mundo, datam todas desta altura da vida do guitarrista, o que demonstra que o seu contributo para este instrumento começou ainda numa idade pouco avançada. Segovia (Segovia, 1976) revelou até que nunca precisou de alterar as digitações desde o momento em que as fez e que as escalas em questão lhe foram úteis durante toda a sua carreira como executante.

Com Laura, teve ainda a oportunidade de conhecer os trabalhos de outros compositores que não estavam associados à guitarra, como Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms e Mendelssohn. Segovia admite que a música destes senhores suscitou ainda mais o seu desejo de dominar a guitarra e vê-la ao nível dos instrumentos reis da época.

Nos meses que se seguiram, fez progressos surpreendentes. Conseguiu obter o livro do espanhol Hilarión Eslava intitulado de *Método de Armonía* e ficou obcecado com o mesmo. À medida aprofundava os seus conhecimentos musicais, tornava-se evidente que a solidão no seu trabalho constituía muitos problemas para a evolução do mesmo. Começou a reparar que nem sempre era possível transpor acordes de quatro notas na guitarra e demorava muito tempo a entender como podia fazer progressões harmónicas na escala do seu instrumento. Passava imenso tempo a pensar nas notas individualmente, tentando que todas fizessem sentido quando tocadas em conjunto. Por isso, percebeu que precisava do auxílio de Laura no piano, para se certificar que o seu trabalho fazia sentido em termos harmónicos. Revelou-se ser um período de grande aprendizagem acerca do seu instrumento, revestido de importância para a sua causa, sobretudo porque o músico conseguiu definir novos fundamentos do estudo da guitarra, considerados relevantes ainda nos dias que correm.

Foi também nesse período que conheceu o pianista Luis Serrano, uma pessoa com quem estudou o trabalho de J. S. Bach, Mozart e Haydn. Com este, Segovia passou muitas tardes a analisar o *Cravo Bem Temperado* e vários corais de Bach.

Face a estas obras que estava a conhecer, o guitarrista ficou profundamente triste por não haver repertório harmonicamente rico composto para o seu instrumento, que considerava ser imensamente fértil em termos de timbre, comparando-o sempre a uma orquestra refinada e condensada. Podemos inclusive ver Segovia a demonstrar esta sua ideia acerca da guitarra no documentário de Christopher Nupen, *Segovia at Los Olivos* (Nupen, 1967). Isto fez com que Segovia procurasse formas de enriquecer a guitarra com maiores recursos técnicos e conseguisse assim abrir caminho para que música mais complexa pudesse ser escrita para a mesma. Como sabemos agora, graças a estes esforços, anos mais tarde, a guitarra deixou apenas de viver de música escrita por compositores guitarristas e começou a ser o instrumento de preferência de autores que não estavam completamente familiarizados com a técnica deste instrumento.

Através de Luís, Segovia teve ainda a sorte de conhecer um músico que vivia na Alemanha chamado Rafael de Montis. Este senhor, que também tocava piano, era muito respeitado na região, já que era um dos afortunados que tinha a possibilidade de estudar com Eugene d'Albert¹². Durante o primeiro encontro com este, Segovia teve a oportunidade de tocar para de Montis, que ficou admirado com a capacidade incomum do jovem e pelo tipo de repertório que este apresentava. Não era habitual naquela época ouvir-se transcrições da música de Bach para guitarra, muito menos da de Schumann e Mendelssohn e, por isso, o pianista revelou ter uma opinião positiva acerca da guitarra, o que agradou a Segovia. Rafael de Montis tratava-a como qualquer outro instrumento, não a inferiorizando.

Apesar de ter tido várias vezes validação musical por parte de alguns dos seus amigos, o guitarrista ficou assoberbado por ouvir aquelas palavras de um músico que respeitava e, encorajado pelo mesmo a apresentar o seu trabalho em público, decidiu arriscar. Apenas com 16 anos, Segovia pediu ao seu amigo Miguel Céron para organizar um recital no *Centro de Artes de Granada*.

Assim, no final do ano 1909, Segovia realizou o seu primeiro concerto público e, no dia seguinte, recebeu a primeira crítica a um concerto seu, publicada no *Noticiero Granadino*. Ao lê-la, Segovia sentiu-se mundialmente famoso e foi nesse momento que decidiu ser o apóstolo da guitarra.

“No ano de 1909 deu o seu primeiro recital em Granada, tendo como cenário o salão do Centro de Artes, sendo este concerto o ponto de partida para a sua carreira. A maior dificuldade que encontrou no início foi o repertório tão escasso que a guitarra tinha; mas isso não o impediu de pôr em jogo uma vontade insuperável de o aumentar no futuro.” (Poveda, 1987, p. 245)

Contudo, o guitarrista, que da sua autobiografia se emerge como uma pessoa bastante exigente consigo própria, querendo provar que o apreço do público de Granada não era um mero ato de carinho por um jovem que todos conheciam naquela região, sentiu que, embora receoso do julgamento objetivo de um público com o qual não tinha qualquer relação, devia experimentar fazer um recital noutra cidade.

¹² Eugene d'Albert (1864-1932) foi um compositor e pianista alemão, discípulo de Franz Liszt.

2.4. *Sevilla*

Motivado por mostrar o seu trabalho, Segovia dirigiu-se a *Sevilla* com a esperança que Rafael de Montis o pudesse ajudar a arranjar alguns concertos. O pianista tinha muitos contactos na cidade e fazia parte de um círculo aristocrático com alguma inclinação para a música.

O guitarrista foi convidado pelo mesmo a tocar para algumas daquelas pessoas mais influentes que, agradadas com o que ouviram, propuseram ao guitarrista a realização de alguns recitais públicos e privados.

Esta foi sobretudo uma época de grande descoberta das artes para Segovia, pois começou a relacionar-se com muitos artistas plásticos que lhe mostravam as suas obras e lhe davam a conhecer outras de grande relevância. Um desses artistas, Gustavo Bacarisa, tornou-se bastante amigo do jovem e mostrou-se ser uma pessoa útil para o seu percurso como guitarrista. Gustavo convidava frequentemente Segovia a interpretar algumas obras no seu estúdio para alguns dos seus amigos pintores e diplomatas, que começaram a tornar-se progressivamente amantes do instrumento e admiradores profundos do jovem guitarrista.

Segovia acabaria por passar esse ano da sua vida a viver em *Sevilla*, em casa de Rafael de Montis, tendo tido a oportunidade de se apresentar a solo em mais quinze ocasiões.

Contudo, o guitarrista começou a notar algum desinteresse por parte do público da cidade. As pessoas que iam ver os seus recitais começaram a ser cada vez menos até que o músico viu as suas apresentações ficarem reduzidas à presença dos seus amigos. Estes, mais uma vez, fizeram os possíveis para o ajudar e começaram a organizar concertos noutras cidades da *Andaluzia* como *Huelvas*, *Cádiz* e *Jeréz*.

Estudando os próximos passos, Segovia rapidamente percebeu que tinha que se dirigir ao centro da cultura em Espanha, a cidade de *Madrid*. Todavia, as receitas dos concertos que tinha feito ao longo do último ano da sua vida não eram suficientes para que pudesse atingir o seu objetivo. Por isso, Andrés Segovia pediu o auxílio de algumas personalidades que tinha conhecido recentemente, como José Chacón, filho de um governador militar, de Pedro Antonio Baquerizo e do seu amigo Luis Serrano.

Estes, apoiantes da sua causa, rapidamente dividiram as tarefas necessárias para a organização de um recital no auditório do Conservatório de *Córdoba*. Contudo, o guitarrista sentiu pela primeira vez na sua curta carreira a influência dos detratores do seu instrumento. Embora tivesse já recebido boas críticas por parte de alguns influentes jornais, também tinha recebido más críticas por parte de figuras que se opunham à guitarra. Andrés Segovia recorda (Segovia, 1976) alguns desses opositores que afetaram imenso a sua carreira nessa fase da sua vida, em especial José Fernández Bordas e o seu irmão, violinista, Antonio Bordas. Estes aproveitavam todas as oportunidades para desvalorizar o trabalho do jovem músico e conseguiam influenciar várias instituições para que estas não aceitassem concertos de guitarra.

Todavia, o maior opositor de Segovia revelou-se ser um musicólogo chamado Don José. Este mantinha boas relações com o diretor do Conservatório de *Córdoba*, Cipriano Martínez Ruckert, que valorizava imenso os sentimentos que Don José nutria em relação à guitarra. Este último não aceitava que o guitarrista pisasse o mesmo palco que alguns dos músicos mais conceituados do país, desvalorizava as críticas dos jornais, dizendo que os responsáveis pelas mesmas não tinham conhecimentos musicais suficientes, e não conseguia conceber que a música de Shumann, Chopin e Mendelssohn fosse interpretada na guitarra.

Contudo, Segovia acabaria por ter sorte uma vez mais antes de deixar a cidade. O seu amigo Luís conseguiu que um casal, amante da guitarra e fascinado com as habilidades do guitarrista, fizesse um donativo ao músico para que este pudesse rumar a *Madrid*.

2.5. Madrid

Chegando a Madrid com apenas dezoito anos, uma das primeiras excursões de Segovia foi à oficina de Manuel Ramírez, um construtor de guitarras de renome, que tinha tido o privilégio de lhe ser atribuído o título de *Luthier*¹³ pelo Real Conservatório de *Madrid*. O guitarrista ainda utilizava a guitarra que tinha adquirido alguns anos antes na

¹³ Palavra de origem francesa usada originalmente em referencia ao alaúde. Hoje em dia utiliza-se para designar construtores de instrumentos de cordas.

oficina de Benito Ferrer em *Granada* e procurava um instrumento que satisfizesse melhor as suas necessidades, já que a guitarra que possuía tinha pouca projeção e um timbre medíocre.

O guitarrista fez então uma proposta ousada ao construtor, pedindo que este lhe alugasse uma das suas guitarras. Manuel Ramírez, que tinha já ouvido falar do jovem e dos seus concertos em algumas das cidades do país, sentiu-se disposto a aceitar a sugestão de negócio de Andrés Segovia. O músico teve assim o primeiro contacto com uma guitarra de alto calibre, ficando abismado com as capacidades alargadas que aquele instrumento de lhe proporcionaria, e apaixonou-se ainda mais pelo seu instrumento.

Nesse dia, o jovem passou várias horas na oficina de Ramírez a executar todo o repertório que tinha aprendido até então, só para que pudesse aproveitar tudo o que aquela guitarra lhe podia oferecer. Movido pela paixão do jovem, Manuel Ramírez decidiu esquecer o acordo previamente estabelecido e sentiu-se compelido a oferecer-lhe uma das suas guitarras. Segovia revela na sua autobiografia (Segovia, 1976) que este foi ato de uma enorme generosidade que recordou durante a sua vida inteira. Durante a primeira semana em que teve a guitarra quase não dormiu, passando praticamente os dias e as noites agarrado ao instrumento.

Um dos grandes objetivos que o guitarrista tinha definido depois de chegar a Madrid, era o de conhecer um dos últimos discípulos de Francisco Tárrega, Daniel Fortea. Tal viria a acontecer quando um dia ambos se cruzaram na oficina de Ramírez. O construtor foi o responsável por apresentar os dois e Segovia sentiu-se extasiado por conhecer finalmente uma pessoa que tinha tido uma educação formal, no que à guitarra diz respeito, e sobretudo por ter estudado com aquele que foi o guitarrista-compositor mais importante do século dezanove.

Porém, Andrés Segovia ficou rapidamente desiludido quando percebeu que Fortea não demonstrava possuir o mesmo nível de conhecimento e interesse pelo instrumento que o seu mestre possuía. Nesse dia, Daniel Fortea limitou-se a tocar algumas peças simples da sua autoria que não agradaram ao jovem guitarrista. Segovia apercebeu-se logo de que aquele senhor não lhe podia oferecer a erudição que tanto desejava e por isso, quando oferecido alguns conselhos pelo mesmo, recusou-os educadamente.

Contudo, sabendo que Fortea era dono de manuscritos de Tárrega não publicados, pediu a este que os deixasse copiar, pedido que foi recusado acompanhado por um riso sarcástico por parte do outro guitarrista.

Segundo Wade (Wade, 1980), a rudeza de Fortea para com aquele que viria a tornar-se um dos mais importantes guitarristas do mundo teve um efeito proveitoso. Após aquele dia, o jovem ficou ainda mais convencido de que tinha que ser o agente responsável por libertar a guitarra de exclusividades e criar um repertório aberto a todos os que desejassem tocar aquele instrumento. Por isso, percebeu que a melhor abordagem seria encomendar obras a compositores com alguma fama, tais como Joaquín Turina e Manuel de Falla e agir como mediador entre a composição e a técnica da guitarra, fazendo parte ativa do processo composicional.

Segovia sabia, todavia, que não era algo que conseguisse fazer em tão tenra idade, pois não seria levado a sério. Portanto, optou por continuar a estudar até que sentisse que estava numa posição que lhe permitisse travar aquele tipo de batalhas.

Nesta altura, ocupava a maioria dos seus dias a tentar fazer novas transcrições de obras, a elaborar exercícios cada vez mais complexos e a estudar o repertório para os seus próximos recitais.

Após alguns meses na cidade sem se apresentar em público, o seu amigo Pepe Chacón conseguiu marcar uma data para um concerto no *Ateneo*, uma importante instituição cultural da capital espanhola. Este recital revestia-se de grande importância pois realizar-se-ia numa sala consagrada onde qualquer músico sonhava poder-se apresentar.

Contudo, Pepe teve que insistir imenso com os responsáveis pela instituição, que estavam céticos em relação à seriedade de um concerto de guitarra, considerando até que tal evento nunca poderia ocorrer naquela sala. Foi apenas graças a José María Izquierdo, um homem valorizado pela direção do *Ateneo* e que já tinha ouvido Segovia tocar em *Sevilla* que se foi capaz de marcar a tão desejada apresentação.

Sabendo destas adversidades, Segovia percebeu que o seu concerto tinha que convencer toda a gente de que a guitarra deveria ser levada a sério e que tinha que justificar todo o sacrifício feito em prol da organização do recital. Os dias até ao concerto foram passados em reclusão, a estudar mais do que nunca, a corrigir os mais pequenos erros e a aperfeiçoar todas as passagens musicais.

Após o seu concerto, Segovia (Segovia, 1976) descreveu ter ficado com a impressão de que o mesmo não tinha corrido bem, já que os famosos músicos espanhóis que estavam presentes no evento não o foram cumprimentar e a imprensa não tinha vertido uma única

palavra em papel no que ao concerto dizia respeito. Acima de tudo, o guitarrista registou a falta de presença um empresário que poderia eventualmente impulsionar a sua carreira. O guitarrista sentiu-se frustrado, pensando que todo aquele esforço tinha sido em vão e começou a duvidar das suas capacidades.

No entanto, dias após o recital, o famoso construtor de guitarras, José Ramírez, pediu ao músico que se dirigisse à sua oficina. O jovem assim o fez, temendo que fosse perder o privilégio de tocar na guitarra do *luthier*. Contudo, Ramírez revelou-se encantado pela atuação do músico no *Ateneo* e, para surpresa do mesmo, confidenciou-lhe que a apreciação geral tinha sido imensamente positiva e que os famosos músicos presentes tinham ficado estupefactos, desejando que Segovia utilizasse as suas habilidades na prática de outro instrumento que não a guitarra. Para além disto, Ramírez tinha notícias ainda mais empolgantes. A principal razão pela qual tinha chamado Segovia à sua oficina, era para lhe apresentar a proposta de um recital privado na casa de um diretor de um banco estrangeiro que estava disposto a recompensar extremamente bem o músico pelos seus serviços.

Para além de tudo, o músico descobriu ainda, algum tempo depois, vários artigos que tinham sido escritos na altura do seu recital, assim como muita correspondência entre membros do público presentes e entidades relevantes no mundo da música, como o compositor Joaquín Turina. A maioria destas cartas eram positivas, o que agradou a Segovia. Todavia, existiam alguns comentários negativos, essencialmente por parte de fundamentalistas da guitarra, discípulos de Francisco Tárrega. Segundo Wade (Wade, 1980), o *début* de Segovia no *Ateneo* provocou uma reação antagónica por parte dos apoiantes de Tárrega, devido ao facto do guitarrista tocar guitarra com unhas, tendo um deles referido que “pior do que tudo, percute as cordas com as unhas” (pp. 151). Mas, à parte desta discordância, Wade considera que Tárrega estabeleceu as bases da técnica moderna da guitarra e que Segovia, apesar de nunca o ter conhecido, beneficiou do seu exemplo, das suas transcrições e das suas composições.

Embora estivesse a ter algumas oportunidades de se apresentar em público, Segovia via-se com muito tempo livre e por isso passava várias noites a fazer tertúlias num café local. Este estabelecimento era muito frequentado por músicos, poetas e pintores, com os quais o músico contactava, e os mais variados temas eram discutidos. Tal facto permitiu

ao músico abastecer-se de conhecimento acerca de muitas áreas das artes que eram abordadas.

Segundo Segovia (Segovia, 1976) um dos habituais clientes do café era um senhor chamado Corvino, segundo violino da Orquestra Sinfónica de Madrid. Este tornou-se amigo do guitarrista e começou a interessar-se muito pelo trabalho do mesmo, assistindo-o muitas vezes no seu estudo, dando-lhe vários conselhos e sugestões. Eventualmente, o violinista sentiu que Arbós, o maestro da Orquestra, poderia ser uma pessoa importante para o percurso de Segovia, caso ficasse agradado pela forma como o guitarrista tocava.

O maestro era considerado uma das pessoas mais influentes no círculo musical espanhol, sendo muitas vezes a pessoa que aprovava ou condenava jovens músicos no país.

Apesar das propostas de Ramírez e de Corvino, Andrés Segovia decidiu fazer uma pausa na sua relação com a cidade de Madrid, onde não estava a ter o sucesso esperado. Resolveu então dirigir-se a Valencia, onde Tárrega, tinha passado a maioria dos seus anos e tinha deixado muitos seguidores do seu trabalho.

2.6. Valencia

O músico sabia que esta cidade, embora cheia de fundamentalistas, apoiantes de Tárrega, era um local que abria as portas aos guitarristas, permitindo que estes se apresentassem em público sem os criticar por não tocarem flamenco.

Uma das primeiras pessoas que Segovia conheceu na cidade, Senhor Loscos, fez questão de avisar o músico das dificuldades que os guitarristas que não tinham tido a sorte de estudar com Tárrega sentiam ao tentarem apresentar-se em público. Assim, este homem, juntamente com um amigo seu, Padre Corell, e ambos aficionados do instrumento e do trabalho de Francisco Tárrega, receberam Segovia de uma forma algo hostil. Estes já eram conhecedores do trabalho do músico e, sabendo que este estava na cidade para ganhar alguma fama e reconhecimento, decidiram testá-lo, analisando em que nível técnico Segovia se encontrava. Embora todos os pupilos de Tárrega não utilizassem

unhas¹⁴ na mão direita para percutir as cordas, Segovia tinha aderido a outra linha de pensamento e utilizava-as na execução do seu instrumento (Wade, 1980). O músico dizia até que um guitarrista que nascesse sem umas boas unhas, deveria desistir da guitarra (Nupen, 1967). Isto fez com que estes dois fundamentalistas achassem que o guitarrista não era fiel aos ensinamentos de Tárrega e reprovassem o seu trabalho.

A sorte de Segovia viria apenas a chegar quando foi convidado a apresentar-se para algumas famílias influentes da cidade de *Valencia*. Este recital privado tinha como objetivo avaliar as competências do guitarrista e, caso fossem positivas, angariar potenciais patrocinadores que pudessem impulsionar a carreira do guitarrista.

Após este ter começado a tocar, as personalidades presentes aperceberam-se das vastas qualidades do mesmo e um homem, apelidado de *Señor Roca*, prontificou-se a falar com um amigo seu, presidente do clube cultural da cidade, para tentar organizar um recital para Segovia.

O recital foi agendado com sucesso e foi garantida casa cheia, o que significava que o músico iria receber bastante dinheiro pelo mesmo, conseguindo assim pagar todas as despesas que estava a ter.

Este concerto, embora bem-sucedido, não trouxe a fama e reconhecimento que Segovia tanto desejava, garantindo-lhe apenas mais uma oportunidade para se apresentar numa pequena cidade nos arredores de *Valencia*.

Vendo-se outra vez sem sorte, o músico fez planos para regressar a *Córdoba*.

2.7. Relacionamento com Miguel Llobet

Dias antes de regressar a *Córdoba*, Segovia soube que Miguel Llobet iria estar em *Valencia* durante alguns dias. Este era considerado o melhor aluno de Francisco Tárrega e tinha-se já apresentado com sucesso para compositores como Ravel, Debussy e Fauré. Para além disso, mantinha boas relações com Albéniz e Granados, compositores muito

¹⁴ A utilização de unhas na prática da guitarra é muito comum na técnica utilizada presentemente. Fazem com que a corda percutida tenha uma maior intensidade sonora, brilho e cor.

aclamados em Espanha. Por isso, o jovem decidiu alargar a sua estadia na cidade, com a esperança de conhecer Llobet.

“Entretanto Segovia, que desde o seu primeiro concerto em *Granada* em 1909 tratava de forjar uma carreira atuando com sorte diversa em várias cidades espanholas, tinha tido o seu primeiro encontro com Miguel Llobet em 1914, em *Valencia*”. (Escande, 2010, p. 91)

Através de alguns amigos do artista, Segovia teve então a ambicionada oportunidade de contactar com o mestre e, após a chegada do mesmo, marcaram-se vários eventos sociais para que Llobet pudesse tocar para todos os aficionados da cidade. Andrés Segovia revela ter-se sentido fascinado quando ouviu o famoso guitarrista interpretar várias obras de Tárrega, Mendelssohn, Chopin e Bach.

Apesar disto, Segovia (Segovia, 1976) aponta as primeiras impressões com que ficou acerca da forma como Llobet executava o seu instrumento. O jovem guitarrista revela que a técnica do mestre, embora excelente, demonstrava algumas fragilidades, notando-se que havia uma falta de disciplina no estudo. O seu timbre era muito metálico, devido ao uso de unhas pouco cuidadas ao percutir as cordas. No entanto, Segovia destaca ainda a musicalidade incrível de Llobet, mostrando-se impressionado pelo guitarrista ser capaz de controlar a interpretação a um nível extraordinário, desde o ritmo à expressão e dinâmica.

Apesar da diferença de idades entre ambos, Segovia e Llobet tornaram-se bons amigos. Havia uma relação de admiração mútua e Llobet começou a interessar-se pela maneira como Segovia tocava e pela sua vontade de alargar o repertório da guitarra, ao mesmo tempo que procurava formas de prestigiar o instrumento. Assim, o jovem guitarrista foi convidado a acompanhar o mestre na sua viagem até Barcelona.

Durante a viagem de comboio, os dois artistas discutiram vários temas. Llobet revelou ao jovem que poucas vezes se tinha apresentado em Paris e que nunca tinha tocado na sua cidade nativa, Barcelona. Segovia recebeu esta informação com grande espanto e perguntando a causa de tão pouco trabalho artístico, Llobet justificou-se com o facto de a guitarra não ter muita projeção sonora, o que impossibilitava apresentações em grandes salas de concerto, destacando ainda a falta de repertório para o seu instrumento.

Não era fácil para Segovia ouvir palavras tão desencorajadoras por parte de um artista tão conceituado no mundo da guitarra e, recusando-se a aceitar aqueles factos, sentiu-se ainda mais determinado a procurar ajuda de compositores com maiores

capacidades para poder criar um repertório mais alargado para a guitarra e, ao mesmo tempo, tentar que *luthiers* fizessem os esforços necessários para aumentar as capacidades sonoras do seu instrumento.

Após chegarem a Barcelona, Llobet e Segovia começaram a conviver bastante em alguns cafés da cidade onde o jovem guitarrista teve várias oportunidades de se apresentar. Desta forma, Andrés Segovia foi ganhando a confiança do mestre e eventualmente, ainda que com algum receio de receber o mesmo tipo de resposta que Daniel Fortea lhe tinha dado, perguntou a Miguel Llobet se lhe poderia fornecer cópias de algumas obras de Enrique Granados.

Para sua surpresa, Llobet revelou-lhe que não tinha aquelas obras escritas e apenas as sabia de memória, porém, ofereceu-lhe a oportunidade de transcreverem vários daqueles trabalhos em conjunto ao longo de algumas sessões no seu estúdio.

“A minha gratidão e afeição por Llobet aumentava progressivamente, não apenas pelo tempo que despendia e pela sua generosidade no ensino daquelas transcrições – um gesto sem preço – mas também porque estava ciente da sua paciência heroica ao aturar as queixas diárias da sua mulher.”
(Segovia, 1976, pp. 108)

Depois de algumas semanas em Barcelona, Segovia achou que estava na altura de fazer um recital e, sabendo que o irmão de Llobet fazia parte da direção do Clube de Belas Artes da cidade, pediu ao mestre para tentar agilizar a organização do mesmo naquela instituição. Rapidamente se estabeleceu uma data para a realização do recital e o jovem guitarrista estava ansioso por poder apresentar algumas das transcrições que tinha feito com Miguel Llobet. Contudo, quando revelou à família do mesmo o repertório que tinha em mente para o concerto, a mulher do guitarrista catalão sentiu-se ofendida e não deu permissão a Segovia, dizendo-lhe que aquelas obras teriam que ser obrigatoriamente estreadas pelo seu marido.

O recital acabou por se realizar, mas o guitarrista não ficou contente com o pouco público que teve e com o facto de a organização não se ter esforçado muito para publicitar o evento.

Todavia, um dos homens presentes, um médico chamado Antonio Quiroga, ficou tocado pela interpretação de Segovia e, depois de se certificar que o jovem músico era

uma pessoa séria e honesta, decidiu oferecer-se para organizar outro recital para o guitarrista, desta vez sem poupar esforços para que o sucesso fosse garantido.

O médico era dono de um laboratório e por isso o concerto realizou-se no auditório do mesmo. Segovia ficou impressionado por ver todo o esforço que Antonio Quiroga tinha feito, podendo contar mais de trezentas pessoas a assistir. Era, sem dúvida, a maior quantidade de pessoas para as quais o guitarrista tinha tido a oportunidade de tocar.

O jovem músico estava finalmente a ter as oportunidades que tanto desejava, mas ainda não conseguia tocar nas grandes salas de concerto devido ao facto de Llobet ser o único guitarrista catalão e ter uma opinião firme em relação à fragilidade da guitarra quando tocada em grandes salas de concerto. Esta crença de Llobet, a qual este partilhava com o seu mestre, Francisco Tárrega, contrariava as ambições mais profundas de Segovia. Paradoxalmente, e apesar desta discordância, a amizade com Llobet levou Segovia a interpretar muitos dos arranjos de Tárrega (Wade, 1980).

Por sorte, um dia enquanto caminhava, encontrou um arquiteto chamado Mateo Fernández de Soto. O guitarrista conhecia este sujeito e a sua família pois, tal como ele, eram de *Córdoba*. Os dois começaram novamente a contactar e o arquiteto apresentou Segovia ao seu círculo de amigos, todos ligados às artes.

Pela sua experiência, o músico sabia que a melhor forma de poder obter a ajuda de algumas daquelas pessoas com influência era utilizar a sua guitarra para mostrar o seu talento. Desta forma, conseguiu mais uma vez conquistar o interesse daqueles artistas que se propuseram logo a organizar mais um recital para o jovem, desta vez nas *Galerías Layetana*.

Foi neste concerto que Segovia teve o prazer de contar com a presença do vice-diretor da Academia Granados, Frank Marshall. Este, agradado com a prestação do guitarrista ofereceu-lhe a oportunidade de tocar na sala principal da academia.

Segovia acabou por tocar naquela fantástica sala e realizou um total de onze concertos de grande sucesso durante a sua estadia em Barcelona. O guitarrista viu a sua fama a crescer e, antes de considerar abandonar a cidade, fez um último esforço para marcar um recital no *Palau de la Música Catalana*. Conseguiu agendar uma reunião com o diretor artístico da instituição, Pujol, e juntos foram averiguar as capacidades sonoras da guitarra naquela sala de concerto que tinha capacidade para cerca de mil pessoas. Após

testes rigorosos, o diretor ficou convencido de que um recital naquela sala era possível e Segovia acabou por ter a oportunidade de se apresentar.

“Não obstante, e graças ao eco favorável que a sua execução guitarrística conseguiu despertar em Frank Marshall, em Joaquín Cassadó e noutras personalidades do mundo cultural catalão, a arte de Segovia fez eclosão na capital catalã, e entre janeiro e março de 1916 deu vários concertos importantes (dois na sala das Galerías Layetana, outros dois na Sala Mozart, dois na Sala Granados e também um no Palau de la Música).” (Escande, 2010, p. 91)

“Contrariamente às previsões da oposição, o *Palau* estava quase cheio para o meu recital e o público descobriu que tudo o que precisava de fazer para ouvir todas as obras que toquei era permanecer silencioso e atento.” (Segovia, 1976, pp. 120-121)

O guitarrista referiu (Segovia, 1976) que contrariamente às previsões da oposição, o *Palau* estava quase cheio para o seu recital e que o público descobriu que tudo o que precisava de fazer para ouvir todas as obras que tocou era permanecer silencioso e atento. Revelou ainda que o que o emocionou mais após o recital, foi o facto de saber que tinha alargado a visão das pessoas acerca da guitarra e provado que o seu instrumento poderia ser ouvido em qualquer palco.

2.8. Regresso a *Madrid*

Após uma estadia com sucesso em Barcelona, nomeadamente em termos financeiros, Andrés Segovia decidiu regressar a Madrid para tentar a sua sorte uma vez mais.

Através de José Ramírez, o guitarrista soube que um sujeito chamado Ernesto de Quesada tinha fundado a primeira firma de gestão de concertos da cidade e decidiu pedir ajuda ao mesmo para organizar um recital em *Madrid*.

Não estando ciente das capacidades da guitarra e sobretudo não tendo conhecimento das batalhas que Segovia andava a travar, a primeira resposta do empresário foi negativa. Contudo, dois dias depois, Quesada, depois de ter ouvido falar de todos os recitais que o músico tinha dado em Espanha, abordou o mesmo dizendo que tinha mudado de ideias e estava disposto a organizar um concerto para o guitarrista.

Porém, haviam condições especiais. Segovia não teria que pagar nada para a realização do evento, mas também não iria receber nenhuma parte das receitas do mesmo. Era, portanto, uma espécie de prova pública para o guitarrista que, caso corresse bem, lhe iria garantir outras oportunidades.

Segovia e Quesada discutiram então o programa para o concerto, assim como a sala onde o guitarrista iria tocar. Ficou acordado que o recital se realizaria no salão do hotel Ritz, sala que agradava ao jovem músico, já que não apresentava dimensões muito grandes e iria certamente trazer um tipo de público mais educado e com mais sensibilidade para a sua arte.

O concerto teve uma grande adesão, sobretudo por parte de pessoas que tinham sabido do mesmo através da imprensa, e as receitas do mesmo foram substanciais.

Quesada ficou impressionado por ver que a sua aposta tinha sido acertada e ofereceu a Segovia um contrato de vários anos. Contudo, o guitarrista recusou o mesmo considerando que não era necessário, acabando ainda assim por ficar associado ao empresário durante muitos anos.

2.9. Concerto no Palácio Real

Algum tempo antes do seu recital no hotel Ritz, o guitarrista tinha conhecido uma senhora chamada Clarita. Como veio a saber algum tempo depois, esta tinha casado com um Duque e, portanto, tinha alguns contactos na corte espanhola.

Clarita tornou-se bastante amiga de Segovia e fez todos os esforços possíveis para que este tivesse a honra de tocar para a Rainha Victoria de Espanha no Palácio Real.

O dia do recital chegou e o guitarrista foi escoltado até ao Palácio, tendo sido sujeitado a uma extensa lista de regras que deveria cumprir perante a presença da Rainha.

Segovia estava imensamente feliz até descobrir que a sua apresentação iria ser dividida com um dos maiores tenores do país naquela altura, Tito Schipa. O músico começou a temer que não fosse ter a atenção desejada e que a Rainha desdenhasse o seu instrumento.

O guitarrista abriu o concerto, deixando o lugar de honra para o tenor. Andrés Segovia tocou poucas obras e no fim foi congratulado pela Rainha, que exprimiu o seu

encanto pelo instrumento e pelo repertório apresentado pelo músico. Contudo, após o seu pequeno recital, Segovia foi convidado a ausentar-se, enquanto Schipa permaneceu no palácio, levando apenas consigo um presente da Rainha, um alfinete de ouro com as iniciais da mesma escritas com pequenos diamantes. Para Segovia (Segovia, 1976), este episódio demonstra o plano inferior em que a guitarra era considerada.

2.10. Digressão em Espanha

Quesada, o seu agente, queria testar o público das províncias e sugeriu a Segovia que aceitasse uma pequena digressão por algumas cidades espanholas. Embora ambos soubessem que havia alguns detratores do guitarrista e do seu instrumento, estavam a contar com a comparência das muitas pessoas que não se identificava com as grandes sociedades musicais.

Era sem dúvida um investimento de risco, mas Ernesto de Quesada tinha confiança no trabalho do músico e no apreço do público pelo mesmo.

A digressão começou na cidade de *Bilbao* e Segovia apresentou-se em mais algumas cidades como *Vigo* e *Burgos*.

Apesar do artista ter tido alguns contratemplos ao longo da sua *tournee*, a mesma foi muito bem-sucedida. Depois da mesma, o número de concertos que o guitarrista dava fora da capital começou a aumentar e Segovia viu a sua carreira artística a crescer substancialmente. Para além disto, as sociedades musicais começavam a incluir a guitarra cada vez mais nos seus ciclos de concertos, ignorando as personalidades de Madrid que tinham fechado as portas a este instrumento.

Assim, o jovem músico conseguiu pela primeira vez tocar na sociedade musical de *Gijón* e de seguida na de *Málaga*, quebrando barreiras muito importantes para a história da guitarra.

Perante todo o sucesso de Segovia, o seu empresário queria que este se apresentasse mais uma vez numa sala importante de *Madrid*, no *Teatro de la Comedia*, pois caso tivesse uma boa aceitação por parte do público da cidade, organizaria uma digressão pelo Uruguai, Argentina e Chile na temporada seguinte.

Segovia, lembrando-se das dificuldades que tinha tido anteriormente em atrair o público madrileno, comparativamente com outras cidades espanholas como Barcelona, temeu que este concerto fosse prejudicial para a sua carreira. Contudo, contrariamente ao que tinha previsto, foi capaz de encher pela primeira vez uma grande sala de concertos da capital espanhola.

O concerto teve boas críticas e muitas das pessoas que condenavam o instrumento reconheceram finalmente que a guitarra tinha valor e poderia ser levada a sério.

Assim, apesar de algumas discordâncias contratuais entre Segovia e o seu empresário, a sua digressão pela América do Sul foi marcada o guitarrista viu-se com a oportunidade de elevar o nome da guitarra fora de Espanha.

Enquanto esperava pelo início da sua viagem ao outro lado do Oceano Atlântico, Segovia preparou-se tocando em várias cidades do seu país como *Gerona, Reus, Manresa e Tarragona*.

De acordo com Wade (Wade, 1980), a carreira de Segovia viria a ter um grande impulso depois da sua visita à América do Sul e, pouco antes de embarcar, Segovia viria a dar outro passo muito importante para a história da guitarra. Reparando que não tinha programa diferente para dois recitais, pediu a compositores não guitarristas que escrevesse para o seu instrumento, a primeira vez que tal acontecia. Assim, o primeiro compositor que abordou foi Torroba.

2.11. Federico Moreno Torroba

Também nesta altura, e pela primeira vez na história da guitarra, um compositor que não era guitarrista, Federico Torroba (1891 – 1982), escreveu uma peça para este instrumento. Este era um compositor que estava a ter bastante sucesso em Espanha, tendo tido o privilégio de ser premiado pela Orquestra Sinfónica de Espanha por um poema musical que tinha escrito.

Segovia relatou (Segovia, 1976) que tinha tido o prazer de conhecer o compositor algumas semanas antes e este aceitou a proposta feita pelo guitarrista, a de compor alguma obra para este apresentar na sua digressão pela América do Sul. Assim, Torroba compôs a sua primeira obra para a guitarra, *Danza en Mi menor*.

Como referido anteriormente, esta viria a ser mais uma conquista significativa de Segovia, que fez com que compositores como Manuel de Falla e Joaquín Turina tivessem a vontade de escrever para o instrumento do jovem músico.

De seguida, Torroba compôs mais uma série de obras como a *Sonatina*, a *Suite Castellana*, o *Fandangullo* e a *Arada*, dedicadas a Andrés Segovia. Algumas destas obras deram também origem a uma série de colaborações entre o guitarrista e vários compositores, tendo-se Segovia constituído uma peça fundamental na evolução do repertório que é de extrema importância para todos os guitarristas da atualidade.

“Durante estes últimos anos, Segovia ampliou o seu repertório não só pelas novas obras que os compositores lhe dedicam, mas também graças ao seu trabalho de investigação, que o leva a descobrir, estudar e adaptar obras dos mais renomados *vihuelistas*, valiosíssimas composições de J.S. Bach, escritas para alaúde, incorporando-as com sucesso nos seus concertos. O Maestro, durante anos, adquiriu tal preparação e aperfeiçoou a sua técnica de tal forma que, com o repertório ampliado, demonstrou pouco tempo depois ao mundo a sua habilidade única de recriar e projetar a riqueza musical de vários séculos, desde os primeiros *vihuelistas* até aos compositores contemporâneos”. (Poveda, 1987, pp. 246-247)

Segovia revelava também (Nupen, 1967) que a sabia das dificuldades que a guitarra apresentava a quem se atrevesse a compor uma obra para a mesma, mas que a partir do momento em que encomendava um trabalho aos compositores e estes viam de que maneira o seu trabalho se traduzia neste instrumento, não paravam de compor para o mesmo.

Este é, da mesma maneira, um bom exemplo da capacidade de persuasão que o guitarrista tinha quando usava o seu instrumento, acabando por conseguir converter ao longo da sua vida muitas das pessoas que o ajudaram a concretizar os seus objetivos.

2.12. Guerra Civil espanhola e morte de Andrés Segovia

Dez dias depois da guerra civil ter começado em Espanha, em 1938, Segovia descobriu que a sua casa de Barcelona tinha sido saqueada e muitos dos manuscritos de

famosos compositores tinham sido roubados, assim como correspondência entre o guitarrista e personalidades importantes, obras de arte com grande valor e livros raros.

Para agravar a situação, o músico soube que muitos dos seus pertences acabaram vendidos por pouco dinheiro em feiras ou foram queimados para aquecer os soldados durante a guerra.

Embora haja muitas obras que se salvaram depois da morte do guitarrista, este evento representou uma perda enorme de conteúdo, em especial manuscritos de composições que Segovia foi recolhendo ao longo da sua vida.

Depois da sua primeira digressão fora de Espanha, em 1919, Segovia apresentou-se nos Estados Unidos da América pela primeira vez em 1928 e após a II Guerra Mundial, o guitarrista teve a tão ambicionada oportunidade de tocar em vários países da Europa como Alemanha, França, Inglaterra ou Rússia. Foi ainda pioneiro na Ásia, tendo realizado o primeiro concerto de guitarra no Japão.

O facto de ter conseguido popularizar a guitarra clássica na Europa, deve-se essencialmente aos recitais que realizou em Paris, uma cidade que se afirmava como o centro musical e cultural da década de 1920. Após obter sucesso neste meio muito exigente, tornou-se uma estrela mundial e começou a ter um volume de concertos cada vez maior, que só pararam pouco tempo antes do guitarrista morrer, já com 94 anos. (Jones, 1998)

Andrés Segovia faleceu em 1987 com o seu grande objetivo cumprido: o de tornar a guitarra tão grande como os instrumentos reis da altura, sendo eles o piano, o violino e o violoncelo, rompendo com os estigmas existentes em relação à mesma e provando que nenhuma sala é demasiado grande para acolher o seu instrumento. A citação a baixo ilustra esta vontade

“Primeiro, redimir a guitarra do Flamenco e todas as outras coisas. Segundo, criar repertório – tu sabes que quase todos os bons compositores dos nossos tempos escreveram obras para a guitarra através de mim e até dos meus pupilos. Terceiro, eu quis criar um público para a guitarra. Agora, eu encho as maiores salas em todos os países, e pelo menos um terço do público é novo – fico muito contente por os roubar aos Beatles. Quarto, eu estava determinado a ganhar um lugar de respeito para a guitarra nas grandes escolas de música juntamente com o piano, o violino e outros instrumentos de concerto.” (Henahan, 1987, p. 1)

3. Relação de Andrés Segovia com Manuel Ponce e a influência do guitarrista no processo composicional

Andrés Segovia conheceu Manuel Ponce na Cidade do México em 1923, durante a sua digressão na América do Sul. Após o guitarrista ter reparado que o compositor demonstrava um grande interesse pelo seu instrumento, Segovia decidiu pedir a Ponce que escrevesse algumas obras para a guitarra. Começou assim uma relação profissional e de amizade que viria a durar muitos anos e que se demonstrou ser essencial para a história deste instrumento. (Simon, 2012)

Apesar de Segovia ter tido o mesmo tipo de relação com outros compositores, esta está bem documentada, como já referimos no início deste trabalho, e serve como modelo para compreender todas as outras.

Podemos observar, nas várias cartas entre ambos, que o trabalho do compositor foi moldado pelas ideias do guitarrista e que Segovia tinha um desejo enorme de ver o repertório da guitarra expandido. Frequentemente falava a Ponce do trabalho de outros compositores, tais como Federico Torroba, Manuel de Falla e Albert Roussel, descrevendo a forma como estes elaboravam as suas obras, para que Ponce tivesse mais vontade de compor para o seu instrumento.

“Não me quero limitar a tocar a *Sonata* e a espirituosa *Valentina*. Estou-te a pedir novamente por mais trabalhos pois estes são necessários para os meus muitos concertos e quero ver o teu nome em todos eles. Torroba escreveu quatro peças na forma de uma *Suite* e agora está a lutar com uma *Sonata* da qual eu já possuo o primeiro andamento.” (Alcázar, 1989, p. 3)

Segovia pedia também a Ponce, com alguma regularidade, que este fizesse algumas modificações às suas obras, tais como mudanças de estrutura, alterações na harmonia, para que esta se moldasse melhor às capacidades do instrumento, e muitas vezes que acrescentasse um andamento a uma determinada obra, como foi o caso da primeira obra que Ponce escreveu para Segovia, inicialmente intitulada de *De México para Andrés Segovia*, e que eventualmente passou a ser apenas um andamento da *Sonata Mexicana*. Tudo isto era motivado pelo facto de o guitarrista desejar ter um repertório alargado para que não tivesse que repetir muitas vezes as mesmas obras, mostrando assim que a guitarra

era um instrumento com muitas possibilidades melódicas e harmónicas e que havia compositores interessados em escrever para o seu instrumento.

“Lembra-te que em Paris eu mostrei-te as razões para estas mudanças e que tu achaste que eram boas. Eu quero tocar a edição revista em Berlim. Será possível? Os meus concertos em Berlim serão em 20 e 26 de outubro (...)” (Alcázar, 1989, p. 8)

O guitarrista mandava também as suas próprias revisões das obras do compositor para este as avaliar e dar o aval para que as pudesse tocar em público.

Este era um trabalho muito importante pois, não tendo sido Ponce um especialista no instrumento, apesar de o saber tocar, muitas das suas obras tinham algumas passagens que não se adequavam totalmente à guitarra. Graças a estas revisões, temos hoje um repertório muito rico e coerente, que conta já com as dedilhações e digitações de Segovia, assim como mudanças harmónicas que beneficiam as obras e tornam a experiência de aprendizagem de uma peça bastante mais fácil para qualquer guitarrista. É fascinante ver a diferença, no repertório Segoviano, entre as obras que o guitarrista editou e as que não editou.

“Estou a fazer uma revisão completa das tuas obras. A *Sonata III* está pronta. Já aceitei o final do primeiro andamento, já que o próximo ainda não chegou, e estou afeiçoado a ele. Não acho necessário alterá-lo, sobretudo porque nunca o irei tocar sozinho, apenas acompanhado, depois de uma pequena pausa, pelo *andante*. Não precisa de um grande final, apenas um ponto final. O resultado é muito bonito e é uma obra importante para a guitarra, para o artista e para o músico”. (...) “Já comecei a copiar, digitar, etc., o *Tema Variado y Final*, preparando-o para ser publicado. Se concordares comigo, será a tua primeira obra para guitarra a ser publicada.” (Alcázar, 1989, pp. 12-13)

“Estou a deixar para o fim algo que já te queria dizer desde o início, e que me foi sugerido pelo Gaspar Cassadó depois de ouvir o *Andante* da tua *Sonatina*. A progressão que começa no compasso 9 e termina no compasso 13 – inclusive – não achas que seria melhor substituir por algo mais dentro do carácter do *Andante* e da obra em geral? Musicalmente gosto bastante e talvez por essa razão não tinha reparado, antes do Cassadó, que está bastante diferente de tudo o que a precede e de tudo o que a sucede – que é tão bonito – e já que a *Sonatina* sofreu bastantes mudanças que a melhoraram, porque não tentar esta para a terminar? Quero que a ouças para ficares entusiasmado. Nem em Albéniz há algo com a energia e poder do *Allegro*, nem com a poesia do *Andante* tão admiravelmente conectado com os poéticos sons da guitarra (...)” (Alcázar, 1989, p. 108)

A escolha de digitações e dedilhações por parte do guitarrista, influenciava também, até certo ponto, a forma como queria interpretar as obras, assim como fazia uso delas ao editar partituras, para passar uma certa ideia interpretativa a quem estivesse a utilizar a sua edição. Ainda hoje, de acordo com Fernández, se formos fieis às indicações de Segovia, acabamos por obter um tipo de interpretação muito romântica, que vai de encontro às ideias do guitarrista e da sua época.

“Exemplos muito claros desta correspondência entre digitações e estilo podem ser encontradas em praticamente qualquer trabalho digitado por Andrés Segovia. Neles, as digitações forçam um certo fraseado e articulação, por vezes um tipo particular de rubato, e uma ideia do que um som “bonito” é, o que corresponde ao tempo e ao estilo de Segovia. Uma vez que a maior parte dos trabalhos que editou foram escritos especificamente para ele, e com o seu estilo interpretativo em mente, na maior parte dos casos, as digitações serão também a chave para o resultado musical; e em todos os casos, a ideia musical será realizada.” Citação de Fernández (In Pacheco, 2018, p. 134)

Segovia fazia questão de dizer a Ponce, ao longo das cartas, que era o compositor que mais admirava, enaltecendo os seus trabalhos e dizendo que contribuía como nenhuns outros para a afirmação da guitarra a nível mundial, devido à complexidade harmónica, sendo até muitas vezes difícil de atribuir uma tonalidade às suas peças.

A sua relação com Ponce mostrou-se ainda ser importante para que o guitarrista fosse capaz de fazer transcrições corretas de obras originalmente compostas para outros instrumentos, como o cravo, o piano, o violino e o violoncelo, tais como a *Chaconne* que faz parte da *Suite BWV 1004* para violino.

Para além de Manuel Ponce, compositores como Joan Maném, Mario Castelnuovo-Tedesco, Federico Moreno Torroba, Joaquín Turina, Alexandre Tansman ou Heitor Villa-Lobos, fizeram parte do grupo de responsáveis por fornecer conteúdos a Segovia para que este fosse capaz de elevar o nome da guitarra, assim como foram essenciais para que a biblioteca de obras para este instrumento crescesse imenso durante o século XX.

4. Análise comparativa das gravações de Andrés Segovia com as de outros intérpretes da atualidade

Neste ponto propomo-nos a analisar de forma comparativa algumas interpretações de obras que foram dedicadas a Segovia ou que este tenha interpretado ao longo da sua carreira, partindo sempre das gravações do mesmo, que foram as primeiras, e ver de que forma alguns dos intérpretes posteriores, também eles escolhidos pelo seu percurso bem-sucedido no mundo da guitarra, as interpretam, assim como perceber de que forma a interpretação da guitarra foi evoluindo depois de Andrés Segovia, que tinha um estilo muito próprio. Segundo Duarte (Duarte, 1998), o romantismo encontrou uma ressonância concomitante no temperamento de Segovia, ao qual ele permaneceu fiel até ao fim da sua vida. O autor refere ainda que:

“Nesta música, ele encontrou reflexões da beleza do campo, da arquitetura, da poesia, e das artes plásticas de Espanha, constituindo um mundo ideal onde, artisticamente, ele se sentia contente por estar; ele estava bem ciente do lado mais severo da vida, mas não queria participar nele mais do que o que era obrigado. Idealismo, focado na música e na guitarra, era uma força que o guiava na sua vida.” (Duarte, 1998, pp. 26-27)

O repertório foi escolhido com base na sua importância composicional e no facto de ter sido essencial para que Segovia conseguisse convencer o público a gostar do seu instrumento. Da mesma maneira, com a integração destas obras na parte prática deste projeto, tive a possibilidade de compreender melhor o contexto das mesmas, de perceber as várias formas como são interpretadas e de fazer uma análise mais profunda da maneira como este repertório foi escrito, o que contribuiu para que o abordasse de uma forma mais completa.

Assim, as obras que decidimos escolher foram a Sonata III (I. Allegro Moderato) de Manuel Ponce, a Sonata em Ré Maior, Op. 77, “Ommagio a Boccherini” (I. Allegro con spirito), de Mario Castelnuovo-Tedesco e a Chaconne BWV 1004, de J.S. Bach. Para que as análises comparativas abaixo descritas pudessem ser efetuadas em rigor e em detalhe, procurei ter em atenção vários aspetos que tornam a experiência justa, ou seja, sem que haja alterações de som entre as audições das gravações utilizadas nestas análises.

Portanto, tive o cuidado de ouvir cada gravação o mesmo número de vezes, 10, no mesmo computador (MacBook Pro de 2011) e com os mesmos *headphones* (Sony WH-CH500B), tentando que o volume do som fosse relativamente idêntico.

Procurei, igualmente, ter como referência os mesmos parâmetros a abordar nas análises:

- Mudança de tempo/andamento
- Flexibilidade rítmica
- Qualidade e variedade do som/timbre
- Expressividade
- Dinâmica
- Contexto cultural

4.1. Sonata III (I. Allegro Moderato), de Manuel Ponce

A primeira obra que escolhemos analisar foi a Sonata III (I. Allegro moderato) de Manuel Ponce, visto tratar-se de uma obra com um grande grau de relevância para a história da guitarra pela sua dimensão harmónica, por ser uma Sonata escrita ao estilo impressionista (linguagem musical pouco abordada neste instrumento), fazer parte do repertório Segoviano e pertencer a um dos compositores mais importantes para a guitarra.

Para esta primeira análise, o segundo intérprete que escolhi foi Judicael Perroy, guitarrista nascido em 1973, em Paris. Perroy é um símbolo atual da guitarra a nível mundial, sendo um dos principais responsáveis pela formação de novas gerações de guitarristas. É professor no Conservatório da São Francisco nos Estados Unidos da América e é conhecido por ter realizado novos arranjos da música de J. S. Bach para guitarra. A sua discografia aborda várias épocas musicais, mostrando a sua versatilidade ao interpretar música barroca, clássica, romântica e música do século XX e contemporânea.

4.1.1. Interpretação de Segovia

Referência da Gravação: (Andrés Segovia: Dedicacion, 2006); Duração: 7:11'

Na sua interpretação do primeiro andamento, Segovia mantém o tempo firme, um andamento rápido (semínima igual a 130, aproximadamente) sem grandes oscilações e um grande grau de rigor rítmico, optando por uma abordagem mais direta ao que o compositor escreveu.

Na segunda parte, que começa no compasso 59, o guitarrista não é tão severo com o tempo, dando algum espaço a uma maior expressividade. Contudo, sempre que o tema inicial retoma, Segovia adota o mesmo tipo de carácter que adotava no início e só no fim podemos observar que o guitarrista toma uma postura mais relaxada, preparando o seguinte andamento.

Em relação ao timbre e tipo de som que utiliza na sua interpretação, Segovia mantém-se coerente com a sua visão do que a guitarra deve ser e trata o instrumento como uma orquestra, tentando que o ouvinte consiga relacionar os vários timbres utilizados com diferentes instrumentos da mesma, e por isso faz uso de timbres muito fechados (percutindo as cordas junto a escala da guitarra), assim como de timbres muito abertos (percutindo as cordas junto à ponte da guitarra), sendo capaz de criar ambientes extremamente diferentes ao longo do andamento. Como consequência deste tipo de interpretação, da cultura da guitarra da época (quase não existente) e certamente da qualidade das gravações, o detalhe do som que ouvimos não é tão bom como o de um intérprete atual que apresente a dimensão musical que este guitarrista apresentava.

No que à expressividade diz respeito, Segovia apenas faz uso palpável deste recurso em finais de frase e sobretudo em notas seguidas de acordes violentos, aproveitando os timbres fechados da guitarra para conseguir um efeito rápido e eficaz, assim como os *vibratos* nas primeiras três cordas (mais agudas). Da mesma maneira, o guitarrista aproveita estes momentos para fazer mudanças súbitas de dinâmica.

4.1.2. Interpretação de Perroy

Referência da gravação: (Paris Est Une Solitude Peuplée, 2017); Duração: 7:10'

Na sua interpretação da primeira parte deste andamento, Perroy escolhe um andamento inicial mais lento que o de Segovia (semínima igual a 120, aproximadamente) e oscila quase excessivamente no tempo, tendo como consequência um menor rigor rítmico e um fraseado mais livre. Da mesma maneira, o uso da articulação difere da de Andrés Segovia, optando mais vezes por *legatos*, em oposição aos *staccatos* do primeiro intérprete, relativamente às regiões da peça que apresentam vários acordes seguidos, como nos compassos 39 e 40. Contrariamente a Segovia, Perroy é mais rigoroso com os parâmetros acima descritos na segunda parte deste andamento, respeitando bastante mais o que está escrito na partitura. Contudo, termina o andamento da mesma maneira que Segovia, com um carácter mais sereno.

Em termos de expressividade, o facto de o guitarrista francês oscilar mais no tempo e não utilizar o *vibrato* tão abundantemente, não contribui para que a sua interpretação seja superior à de Segovia, no que a este tópico concerne, e acaba por perder o aspeto romântico ¹⁵ que este último intérprete conferia às suas interpretações.

A visão de Perroy do seu instrumento é uma mais óbvia, ou mais direta, e ao contrário do guitarrista espanhol não vê a guitarra como uma orquestra, mas sim por o que ela é na realidade. Tal visão reflete-se na escolha dos timbres que utiliza e temos como resultado uma interpretação timbricamente pouco rica. Por outro lado, a beleza e a qualidade do som que se tem vindo a cultivar no círculo da guitarra ao longo das últimas décadas faz-se notar na interpretação de Perroy, que apresenta uma limpeza e clareza superior à de Andrés Segovia.

¹⁵ O aspeto romântico a que nos referimos, tem a ver com o facto de Segovia procurar exagerar as emoções que conferia às obras, com o uso de recursos como *vibratos*, *legatos* ou *staccatos*, assim como a escolha da execução de determinadas notas na partes mais interiores da escala da guitarra para que obtivesse um som mais doce, muitas vezes parecido com o do violoncelo.

4.2. Sonata em Ré Maior, Op. 77, “Ommagio a Boccherini, (I. Allegro con spirito), de M. Castelnuovo-Tedesco

A segunda obra que decidimos escolher, foi o primeiro andamento da Sonata em Ré Maior, Op. 77, “Ommagio a Boccherini”, (I. Allegro con spirito), de Mario Castelnuovo Tedesco. Apesar de este compositor ter escrito várias obras icónicas para a guitarra, tais como o *Capriccio Diabolico*, o *Concerto, Op. 99* ou o *Rondó, Op. 129*, esta *sonata* afigura-se como um dos seus trabalhos mais relevantes para este instrumento, tendo sido dedicada a Andrés Segovia e por ele tornada mundialmente famosa. Tedesco apresenta um estilo composicional único, no que à guitarra diz respeito, o que torna este compositor muito apreciado por vários intérpretes de renome.

O segundo intérprete que selecionamos foi András Csáki, um guitarrista nascido em 1981 na Hungria, atualmente professor na Academia Ferenc Liszt em Budapeste. Este guitarrista recebeu mais de vinte prémios internacionais, nos mais prestigiados concursos, e já se apresentou a solo e em música de câmara em vários países como China, França, Grécia, Rússia, entre outros. É, essencialmente, um guitarrista que representa muito bem o panorama internacional da guitarra, já que o seu estilo de interpretação se enquadra completamente nos padrões atuais.

4.2.1. Interpretação de Segovia

Referência da gravação: (Segovia Box, 2002); Duração: 3:53’

A abordagem de Segovia a este andamento da Sonata é muito assertiva. A sua interpretação acentua muito os diferentes ambientes que surgem ao longo da peça, fazendo com que o ouvinte perceçione as diferentes intenções no discurso de M. Tedesco.

Como é habitual, e por ele assumido, o intérprete trata a guitarra como uma pequena orquestra, servindo-se assim das diferentes qualidades que o instrumento possui, de modo a que consiga imitar ou referenciar os vários instrumentos da mesma. Ao longo da obra, Segovia usa quase toda a gama dinâmica e tímbrica da guitarra, sem ter receio de atingir os limites do instrumento. Escolhe muitas vezes arpejar os acordes e fechá-los

timbricamente para que estes se tornem mais expressivos. Por outro lado, faz escalas extremamente melódicas em *staccato*¹⁶ e timbricamente muito abertas para impor um espírito bélico a este andamento.

Quanto à digitação, é frequentemente procurada uma mais interior, no que ao braço da guitarra diz respeito, conseguindo assim uma maior expressividade e uma interpretação estilisticamente mais romântica, o que vai de encontro à sua estética musical e aos padrões da sua época.

O andamento é bastante rápido e *giocoso*¹⁷ (semínima igual a 120, aproximadamente), o que permite a Segovia brincar com a obra e mostrar todo o seu virtuosismo. Frequentemente faz paragens bruscas e inesperadas para acentuar a mudança de carácter ou de secção, o que ganha ainda mais impacto com a velocidade que impõe à obra.

Segovia escolhe acabar serenamente e dá uma ideia de continuação ao ouvinte, preparando-o assim para o segundo andamento, que é tudo menos tempestuoso como este primeiro.

4.2.2. Intepretação de Andrés Csáki

Referência da gravação: (András Csáki: Guitar Recital, 2010); Duração: 4:30'

A interpretação de Csáki é bastante limpa e muito eficaz. O intérprete é também capaz de transmitir o discurso inerente à música, mas fá-lo de uma maneira diferente da do anterior intérprete.

Csáki é de alguma maneira influenciado por Segovia na maneira de tocar. Contudo, o seu contexto musical é bastante diferente. Este intérprete está inserido num momento do panorama da guitarra mais evoluído, com diferentes expectativas por parte do público e, sobretudo, por parte de outros guitarristas, não tendo, para além disso, a pressão associada a uma primeira interpretação de uma obra, como é o caso de Segovia.

¹⁶ *Staccato* é um recurso expressivo utilizado por vários instrumentos para consigam obter notas de curta duração. No caso da guitarra pode ser executado pondo rapidamente a mão direita em cima da corda que foi percutida ou tirando a mão esquerda da corda para que esta deixe de ter sustento.

¹⁷ *Giocoso* refere-se ao tipo de carácter com que se interpreta uma determinada peça ou passagem musical. Este termo refere-se a um contexto de brincadeira ou de jogo.

Seguindo a corrente estética da guitarra no século XXI, Csáki prima pela clareza melódica e não arrisca tanto em termos tímbricos e dinâmicos como Segovia. Nota-se, claramente, que este intérprete trata a guitarra de uma maneira mais direta e não tenta fazer alusões a instrumentos de orquestra, como Segovia fazia. Isto resulta numa interpretação mais “despida” de timbres e dinâmicas.

Contudo, Csáki preocupa-se mais com a perfeição em cada nota que toca e procura um som mais cuidado, dando ideia que a sua execução está livre de esforço.

Sacrifica a expressão em troca de digitações que resultem numa maior coesão musical e que facilitem, de certa forma, a execução da obra, ainda que seja capaz de utilizar outros recursos mais técnicos para ser expressivo.

Escolhe um andamento ligeiramente mais lento (semínima igual a 105, aproximadamente) e prepara de uma forma mais denunciada o fim de cada parte ou secção da obra, seguindo sempre o mesmo tipo de cadência.

Opta por um final mais pausado e também sereno, ao estilo de Segovia.

Apesar de as duas interpretações serem bastante distintas, percebe-se que Segovia cunhou uma interpretação icónica e muito bem conseguida, o que torna difícil um distanciamento interpretativo por parte das novas gerações da guitarra.

4.3. Chaconne BWV 1004, de J.S. Bach

A terceira obra que decidimos abordar foi a *Chaconne BWV 1004* de J.S. Bach.

Como referimos anteriormente, esta é uma obra icónica para qualquer instrumento que a tenha adaptado, e a transcrição de Andrés Segovia afigura-se como uma das mais importantes entre várias transcrições deste compositor feitas para a guitarra

O segundo intérprete escolhido foi David Russell, um guitarrista nascido na Escócia, em 1953, mas que viveu grande parte da sua vida em Espanha, tendo tido contacto com a música de Andrés Segovia desde muito cedo. É um dos intérpretes mais consagrados mundialmente, tendo sido vencedor de vários prémios internacionais, como o *Julian Bream Guitar Prize*, o *Certamen Internacional Andrés Segovia* e o concurso *Francisco Tárrega*. É conhecido pela sua perfeição na execução do repertório, assim como pelo som bastante distinto de todos os outros intérpretes que apresenta. David

Russell é também responsável por adaptações de repertório celta para o seu instrumento, assim como dedicatário de inúmeras obras de compositores atuais, como Sérgio Assad, Francis Kleynjans e Steve Goss.

Escolhi também este intérprete porque apresenta a *Chaconne* na edição de Andrés Segovia, embora com pequenas alterações pontuais.

4.3.1. Interpretação de Segovia

Referência da gravação: (Masters of the Guitar: Andrés Segovia, Vol. 2 - Guitar Recital Through the Centuries , 2015); Duração: 13:46'

Andrés Segovia interpreta esta obra fazendo uso da sua própria transcrição da mesma. Apesar de ter imensos elementos em comum com a versão para violino, o intérprete procura fazer uma interpretação direcionada para o seu instrumento, para que consiga afirmar a guitarra como um instrumento capaz de interpretar até a música mais elaborada de J.S. Bach.

Começa de uma forma assertiva e comedida, no que ao andamento diz respeito (semínima igual a 45, aproximadamente), expondo o tema inicial com clareza, mas da segunda vez que o mesmo tema aparece, no final do quinto compasso, Segovia decide romantizar, fazendo uso de digitações na parte interior da escala da guitarra, tal como já foi referido anteriormente noutras análises. O intérprete vai fazendo uso de mudanças súbitas de dinâmica e de timbre, para que consiga um contraste maior entre partes semelhantes.

Todavia, a partir do compasso 37, Segovia decide optar por uma abordagem mais direta, com menos *rubato*¹⁸, demorando apenas um pouco mais, pontualmente, em notas com maior tensão. Nessas mesmas notas, o intérprete usa abundantemente o *vibrato* e escolhe timbres mais fechados para que haja alguma expressão numa parte em que a preocupação está direcionada para a grande quantidade de notas que se tem que tocar e para a velocidade a que se tem que obedecer.

¹⁸ *Rubato* é um recurso expressivo que consiste em oscilar o tempo de uma determinada passagem musical.

No compasso 126, esta parte rápida culmina numa reexposição do tema inicial, onde Segovia volta a apresentar o mesmo tipo de carácter inicial, mas desta vez mostra algum sofrimento, conseguido através de uma expressão mais acentuada.

O intérprete muda completamente o ambiente da segunda parte da obra, agora apresentada em Ré maior, em oposição a Ré menor da primeira parte. Este novo ambiente é conseguido essencialmente através de uma grande mudança de timbre. Aqui, Segovia escolhe percutir as cordas da guitarra junto à ponte da mesma e a sua abordagem musical é novamente muito direta, sem que haja espaço para grande expressão.

Só apenas a partir do compasso 186, e depois de marcar alongadamente a mudança de carácter da obra, é que Segovia se permite visitar os timbres e alguns recursos expressivos anteriores.

O intérprete vai contrapondo o estilo apresentado na primeira parte da obra com o apresentado na segunda, chegando eventualmente a uma nova modulação, novamente para Ré menor, onde se vê obrigado a adotar um novo tipo de carácter, um mais solene. Começa a preparar o final da obra, acentuando a tensão que está a crescer e, através de uma escala muito rápida, volta a apresentar o tema presente nos primeiros compassos de uma forma mais romântica, acabando por demonstrar que todo o percurso feito foi árduo, tanto na perspetiva da execução da obra como em termos emocionais.

Apesar do intérprete apresentar, ao longo da obra, um som superior ao normal das suas gravações, ouvimos ainda que o cuidado com o mesmo não se enquadra completamente nos padrões atuais. Segovia mostra ainda algumas fragilidades em algumas das passagens desta peça, acabando por não fazer uma interpretação totalmente limpa, também fruto das suas poucas referências e falta de competitividade, por ser praticamente o único guitarrista da época que arriscava fazer tais interpretações na guitarra.

4.3.2. Interpretação de David Russell

Referência da Gravação: (Bach, 2006); Duração: 14:02'

Apesar de Russel fazer uso de uma versão muito idêntica à de Segovia (embora com ligeiras alterações), a sua maneira de interpretar a obra é diferente da do primeiro intérprete. Embora possamos encontrar algumas semelhanças entre os dois, podemos também reconhecer que a estética musical de Russell é muito própria, não sendo totalmente comparável à das novas gerações nem à de Segovia.

Russell começa de uma forma mais direta, menos poética e com um andamento mais rápido (semínima igual a 55, aproximadamente), tentando que haja uma condução melódica e harmónica livre de interrupções. Portanto, a sua abordagem é também mais fiel ao que Bach escreveu, optando por expor de uma forma explícita os temas iniciais.

Só a partir do compasso 33 é que David Russell se permite expressar mais, também pelo facto de começar aí uma espécie de variação do tema inicial.

Este intérprete mostra também, desde o início, que tem uma ideia em relação à articulação bastante diferente da de Segovia. Enquanto que o primeiro guitarrista utiliza muito os ligados técnicos para conseguir um *legato* maior ao longo da obra, Russell opta por utilizar outro recurso da técnica da guitarra, as *campanellas*¹⁹, que têm uma sonoridade muito específica. Com este recurso, Russell faz também mais uso de ornamentação ao longo da obra, o que difere muito da versão de Segovia, quase livre destes tipos de embelezamento.

A partir do compasso 37, este intérprete começa a oscilar ligeiramente no tempo, acabando por obter um fraseado mais expressivo. Russell faz bastante mais uso destas oscilações de tempo do que Segovia, optando por não procurar tanto a diferenciação de timbres como este último. Este tipo de carácter é mantido até ao compasso 57, onde a obra entra numa fase de resolução, de modo a terminar a primeira parte, em Ré menor.

A partir deste compasso, Russell procura ser novamente rigoroso com o tempo e perde novamente alguma capacidade expressiva. Termina a primeira parte com os mesmos argumentos iniciais.

¹⁹ Recurso técnico da guitarra que envolve tocar duas notas em cordas diferentes (uma seguida da outra e não em simultâneo), deixando as duas soar de modo a obter um *legato* maior do que com qualquer outro recurso técnico.

Na segunda parte da obra, Russell apresenta-nos uma mudança de ambiente bem conseguida, sendo capaz de nos apresentar este novo tema com serenidade e com um tipo de timbre (mais aberto e mais nítido) que até então tinha sido pouco utilizado. Contudo, nunca chega a ser tão expressivo como Segovia, já que não acentua exageradamente as mudanças de carácter, de dinâmica e de timbre como o primeiro intérprete.

David Russell faz a nova passagem para Ré menor apresentando o mesmo tipo de carácter inicial, embora mostre que há uma maior delicadeza neste contexto motivico. Aos poucos, esta delicadeza vai-se tornando novamente em rigor e à medida que a música vai ganhando tensão, Russell aumenta ligeiramente a velocidade para ir de encontro à mesma, conseguindo assim um final mais tempestuoso.

Apesar de alcançar a expressividade de maneiras diferentes das de Segovia, a interpretação de Russell é muito bem conseguida. O seu som é muito claro e aveludado, consegue atingir uma excelente proporcionalidade entre partes e motivos, faz uso de diferentes recursos técnicos que muitas vezes acrescentam interesse à obra e é capaz de criar igualmente mudanças de ambiente muito curiosas.

Considerações Finais

Ao longo deste projeto artístico, analisámos a vida de Andrés Segovia, focando-nos essencialmente na fase inicial da mesma e no começo da sua carreira, para que conseguíssemos perceber as suas motivações para desenvolver a técnica e o repertório para a guitarra, assim como para criar um público que aceitasse a mesma como um instrumento nobre.

Percebemos desta forma que Segovia foi fulcral para que a guitarra fosse reavivada, depois ter caído em esquecimento após as épocas de Fernando Sor e Francisco Tárrega, que já tinham sido importantes embaixadores deste instrumento. Contudo, o instrumento vivia de fanáticos e de fundamentalistas que nunca iam permitir que houvesse uma disseminação do mesmo. Segovia conseguiu assim, primeiro em Espanha, que a guitarra fizesse parte da cultura do país, abrindo-a a todas as pessoas e livrando-a de exclusividades. Conseguiu encher salas de concerto que nenhum guitarrista tinha conseguido encher até então e criou uma reputação mundial que até hoje nenhum guitarrista conseguiu criar. Segovia obteve a atenção das pessoas e conseguiu que estas se focassem na música que interpretava, em vez de estarem atentas às capacidades técnicas ou à virtuosidade do guitarrista.

Da mesma maneira, foi também importante para que houvesse um repertório com um grande grau de relevância e significância, escrito nos mais variados estilos musicais e com uma exigência técnica e musical que até então não existia. Também o facto da exigência ter aumentado, fez com que os guitarristas evoluíssem e que tivessem mais interesse em dominar este instrumento. Com este repertório, nasceram também novos recursos técnicos e novas intenções interpretativas, que fazem com que a guitarra tenha atualmente várias facetas. Também por Segovia procurar ter uma relação próxima com os compositores, houve um enorme contributo para a história da guitarra, já que o repertório acabou por ser composto de uma forma mais informada e tendo em atenção os limites do instrumento, assim como as diferentes possibilidades técnicas, de afinação, de dinâmica ou de timbre do mesmo. Acima de tudo, conseguiu a atenção dos compositores, que começaram a compor para a guitarra. Até então, a maioria deles tinha algum receio, e ainda hoje muitos têm, de escrever obras para um instrumento polifónico que exhibe um grau de variáveis enorme.

Segovia foi ainda responsável pela evolução da construção de guitarras. Com a sua necessidade de tocar em salas cada vez maiores, a vontade dos poucos construtores de fazer uma guitarra com mais projeção aumentou. Começou por haver mais construtores, que imitavam o estilo de construção de Antonio de Torres²⁰, e eventualmente começaram a procurar outras formas de construir, percebendo que certas modificações poderiam oferecer diferentes resultados sonoros ao guitarrista.

“Antonio de Torres Jurado (Almería, 1817 – 1882) é considerado o construtor mais importante da história, por estabelecer de maneira geral os cânones básicos da guitarra de concerto atual, no que diz respeito à construção e desenho, incorporando nos seus admiráveis instrumentos o trabalho que os artesãos andaluzes e espanhóis tinham desenvolvido desde o final do século XVIII.” (Altamira, 2005, pp. 128-129)

Com a análise comparativa das gravações conseguimos perceber que Segovia apresentava de facto um estilo interpretativo muito próprio, que poucos conseguiram adotar e que as intenções musicais do guitarrista não são as mesmas que os intérpretes atuais têm. Hoje, há muita preocupação com a qualidade do som e com a perfeição na execução de uma obra, também por toda a competitividade existente entre guitarristas, que não era um fator na época de Segovia. As interpretações atuais são mais direcionadas para causar uma reação imediata no público, com a demonstração de técnica e velocidade, acabando por não haver, na maior parte dos casos, uma preocupação com a parte mais expressiva de uma obra. Hoje, paradoxalmente, podemos também observar que a guitarra se está a fechar novamente num círculo de entusiastas pelo instrumento. A maior parte dos concertos dos guitarristas está inserida em festivais de guitarra, que acabam por ser compostos, na grande maioria, por guitarristas. Por isto, há também uma maior preocupação com a forma como se apresenta cada obra, tentando-se interpretar as mesmas com muito cuidado e obedecendo a muitos ideais ou regras que se foram estabelecendo. Assim, há menos interpretações genuínas e que primem pela diferença. Com Segovia, o facto de o público não ser entendido, no que à guitarra diz respeito, possibilitava-lhe ser mais musical e fazer com que as pessoas se interessassem pela música que estavam a ouvir em vez de se focarem na forma como o guitarrista executava o seu instrumento. Portanto, também por ser a visão estética da altura, as interpretações de Segovia estão

²⁰ Antonio de Torres foi o responsável pela criação do modelo de guitarra clássica (em termos de forma e proporção) que hoje conhecemos.

carregadas de romantismo e de elementos expressivos que não evidenciem tanto a sua técnica, mas sim a música que interpretava.

Há, por outro lado, uma necessidade corrente de se ir contra as edições de Segovia, que apresentam claramente as suas ideias, e procurar interpretar as obras pelos manuscritos. Ora, isto faz com que se desvirtue as obras, pois praticamente todas as que fazem parte do repertório Segoviano foram feitas em parceria com o guitarrista e, portanto, foram feitas com um certo estilo interpretativo em mente, ou pelo menos uma determinada forma de tocar. Para além disso, há muitas correções harmónicas que Segovia fez e que resultam melhor na guitarra, pois o seu conhecimento técnico era muito superior ao dos compositores.

Contudo, Segovia deixou a sua marca na história da guitarra e, para que fosse possível este instrumento ter algum tipo de percurso com sucesso, teria obrigatoriamente que haver um reformador ao nível deste músico. A sua forma de tocar e de pensar na guitarra, embora possa não estar de acordo com os padrões atuais, foi importante para que houvesse evolução e para que tivéssemos um excelente ponto de partida para desenvolver as capacidades e o repertório deste instrumento.

Bibliografia

- Alcázar, M. (1989). *The Segovia - Ponce Letters*. (P. Segal, Trad.) Editions Orphée.
- Altamira, I. R. (2005). *Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles*. Alicante, Espanha: Editorial Club Universitario.
- Duarte, J. (1998). *Andrés Segovia: As I Knew Him*. Missouri, Estados Unidos da América: Mel Bay Publications, Inc.
- Escande, A. (2010). *Don Andrés y Paquita*. Espanha: Alfredo Escande.
- Pacheco, A. (2018). *Alberto Ponce - "La musique avant tout" - sonoridade e digitações*. Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, Departamento de comunicação e arte, Aveiro.
- Poveda, A. L. (1987). *Andrés Segovia: síntesis biográfica*. Espanha: Tip. Predilecta.
- Segovia, A. (1976). *Segovia An Autobiography of the Years 1893-1920*. Londres, Inglaterra: Macmillan Publishing Co.
- Simon, A. S. (2012). *A relação entre Andrés Segovia e Manuel Ponce como subsídio histórico para os processos de interpretação da Sonata III para Violão*. UNIRIO. Rio de Janeiro: Alexandre Souza Simon.
- Wade, G. (1980). *Traditions of the classical guitar*. Londres, Inglaterra: Calder.

Artigos

- Henahan, D. (4 de Junho de 1987). Andrés Segovia is Dead at 94; His Crusade Elevated the Guitar. *New York Times* .
- Jones, A. C. (Agosto de 1998). The Judgement of Paris, Part 1 Segovia, Pujol, Paris and La Revue Musicale . *Classical Guitar* , pp. 24-30.

Partituras

- Bach, S. J. (1934). *Chaconne for guitar D minor BWV 1004 (Segovia)*. Mainz, Alemanha: Schott.
- Castelnuovo-Tedesco, M. (1935). *Mario Castelnuovo-Tedesco Sonata Edition Andrés Segovia*. Mainz, Alemanha: Schott.
- Ponce, M. (1928). *Sonata III for guitar (Segovia)*. Mainz, Alemanha: Schott.

Discografia

Csáki, A. (Artista). (2010). *András Csáki: Guitar Recital*. Canadá: Naxos.

Segovia, A. (Artista). (2006). *Andrés Segovia: Dedication*. Deutsche Grammophon.

Bach, J. (Compositor). (2006). *David Russell plays Bach*. [D. Russell, Artista] Estados Unidos da América: Telarc.

Segovia, A. (Artista). (2015). *Masters of the Guitar: Andrés Segovia, Vol. 2 - Guitar Recital Through the Centuries*. Jube.

Perroy, J. (Artista). (2017). *Paris Est Une Solitude Peuplée*. França: CONTRASTES.

Segovia, A. (Artista). (2002). *Segovia Box*. Berlim, Alemanha: D. Grammophon.

Filmografia

Nupen, C. (Diretor). (1967). *Segovia at Los Olivos* [Filme Cinematográfico].

Anexos

A. Andrés Segovia

Sonata III

Edite et doigté par Andrés Segovia Manuel M. Ponce

I

Allegro moderato

6ª en Re

cresc.

p

tranquillo

dim.

cresc.

passionato

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1928 - © renewed 1958 Printed in Germany

3

C III

più tranquillo ed espressivo

ff *p*

C III

scherzando

C VIII, C V

p

1. *rall.* 2.

un poco più animato

C II

C IV

animando sempre

C IV

C VI, C IV, C V

This image shows a page of guitar sheet music, likely a score for a piece by Andrés Segovia. The music is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1:** Starts with a 4-measure rest, followed by a melodic line. Annotations include *dim.* (diminuendo) and *express.* (espressivo).
- Staff 2:** Continues the melodic line with a *p* (piano) dynamic marking.
- Staff 3:** Features a complex passage with multiple fingering numbers (circled) and dynamic markings *p* and *Arm. 12* (armatura 12).
- Staff 4:** Continues the complex passage with dynamic markings *p* and *Arm. 8* (armatura 8).
- Staff 5:** Includes a *rall.* (rallentando) marking and a *Tempo I* instruction.
- Staff 6-10:** The music continues with various rhythmic patterns and dynamic markings, including *p* and *Arm. 8*.

The page is filled with detailed musical notation, including notes, rests, and fingerings, typical of a professional guitar score.

This page of musical notation for guitar consists of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Fingering numbers (1-4) are placed above notes. Chord diagrams are indicated by letters in circles (C III, C I, C II, C VII, C II, C IV, C III, C VIII, C V) with lines and dots representing the fretboard. Dynamics markings include *ff*, *p*, and *pp*. Performance instructions like *cresc.* and *più tranquillo* are present. The page is numbered '5' in the top right corner.

The image shows a page of guitar sheet music, page 3, featuring ten staves of music. The music is written in G major and 3/4 time. It includes various guitar techniques such as slurs, accents, and fingerings. Dynamics include *p*, *f*, *pp*, *mf*, and *poco*. Performance markings include *espr.* and *deciso*. Chord diagrams are labeled C.I, C.III, C.II, C.VI, C.III, C.V, C.I, C.III, C.IV, and C.V. The page number '3' is in the top right corner.

4

p dolce

mp *mf*

breve a tempo

un poco sostenuto

sf sf *deciso*

più dolce

mp espr.

C.V. C.II C.I

C.III

C.IV C.VI

mp *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for guitar, numbered '4' in the top left. The score is written on ten staves. The first staff begins with the dynamic marking 'p dolce'. The second staff has 'mp' and 'mf' markings. The third staff is marked 'breve a tempo' and 'un poco sostenuto'. The fourth staff features 'sf sf' and 'deciso' markings. The fifth staff has 'più dolce'. The sixth staff is marked 'mp espr.' and includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and circled numbers (1, 2, 3, 4, 5). The seventh staff has 'C.V.', 'C.II', and 'C.I' markings. The eighth staff has 'C.III'. The ninth staff has 'C.IV' and 'C.VI' markings. The tenth staff has 'mp' and 'mf' markings. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and specific articulations.

5

C.III *bress* *mf espress.* C.IV

mf *grazioso* C.III V4

C.III *p espress.* C.III

C.III *un poco tratt.* *a tempo* *pp*

C.II *psf* *psf* *a tempo*

dolce *perdendosi* *pp con spirito*

pizz. *Arm. 8º* *Arm. 5º* *p dolce*

Chaconne

Transkription von
Andrés Segovia

Johann Sebastian Bach
1685–1750

6: en Re
poco f

C.V C.II

C.II

mf unghia sul ponticello. *dolce* *p*

express.

C.I C.II C.8 C.7

C.6 C.5 C.V

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves of music arranged in a single system. The notation is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The music features various guitar-specific techniques, including fingering (1-4), slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The system is divided into sections labeled C.V, C.II, and C.III. The final section is marked *resoluto*. The notation includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines, with some passages marked with circled numbers (1-6) indicating specific fingering or techniques. The overall style is characteristic of classical guitar music, likely a study or a piece by Andrés Segovia.

5

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and fingering indications (e.g., 1 2 3 4, 1 2 3 4 5 4 3 2 1). Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte), with intermediate markings like *meno f* and *pp* (*ppressivo*). Performance instructions include *psuave* and *cresc. poco a poco*. A section marked *C. II* is indicated. The page number '5' is located in the top right corner.

6

pp tranquillo e misterioso

C.V C.III C.II

C.III

C.VI C.V

C.II

C.III C.V

p

7

cresc. poco a poco

C.IV C.VI

sempre cresc.

C.VI C.IX

C.VIII C.VII C.VI

$\frac{3}{4}$
C.I

ff

poco rit..

f *p* *p*

The musical score on page 8 consists of nine staves of music. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and includes circled numbers 1, 2, 3, and 4. The second staff is marked *tranne* and *p*, with circled numbers 5 and 6. The third and fourth staves are marked *C.II*. The fifth staff is marked *p*. The sixth staff is marked *p ben legato e tranquillo*. The seventh staff is marked *C.VII*. The eighth and ninth staves are marked *C.II*. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures (3/4), and complex rhythmic patterns. It also features numerous fingering indications (numbers 1-5) and circled numbers (1-6) likely indicating specific techniques or fingerings. Dynamics range from *ff* to *p*.

The image shows a page of guitar sheet music, page 9, with ten staves. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various guitar-specific techniques such as arpeggios, triplets, and chords. Performance markings include *Cresc.*, *ff*, and *meno f*. Fingerings and positions are indicated by circled numbers and letters like C.II, C.III, C.VII, and C.V. The page number '9' is in the top right corner.

10

C.V. C.II

C.III C.II

$\frac{1}{2}$ C.III C.II

C.V C.VI

C.III

p

pp

P. PORTO

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**