



Sara Cristina Oliveira
Marques Almeida

A Guitarra clássica
Caracterização técnica, estilística e estética



**Sara Cristina Oliveira
Marques Almeida**

**A Guitarra clássica
Caracterização técnica, estilística e estética**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Prof. Dr. Evgueni Zoudilkine, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

O júri

Presidente

Doutor Jorge Manuel Salgado Castro Correia
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Doutor José Abreu
Professor Auxiliar da Escola das Artes do Centro Regional do Porto, da Universidade Católica Portuguesa

Doutor Evgueni Zoudilkin
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Agradecimentos

O trabalho desenvolvido no âmbito desta dissertação contou com as contribuições de muitas pessoas, pelo que quero expressar a todas os meus mais sinceros agradecimentos.

Ao Prof. Dr. Evgueni Zoudilkine, pela atitude diligente com que orientou esta dissertação, a disponibilidade para esclarecimento de dúvidas, alguma liberdade de acção que muito contribuiu para o meu desenvolvimento pessoal, o apoio na revisão dos vários capítulos desta dissertação e finalmente pelo apoio e encorajamento na conclusão desta tarefa.

Ao Prof. Dr. José Paulo Vaz de Carvalho, pela revisão de alguns capítulos deste trabalho.

Aos guitarristas e docentes Sérgio Echeverri, Carlos Marques e João Paulo Silva pelo acesso a livros e partituras que foram usadas no desenvolvimento deste trabalho e pelos constantes incentivos e amizade.

Ao meu marido, Manuel Tavares pela ajuda prestada na compreensão de aspectos técnicos da guitarra e por muitas e úteis informações que me ajudaram a perspectivar outros pontos de vista sobre o trabalho que estava a desenvolver.

Ao compositor Carlo Domeniconi e aos guitarristas Àlex Garrobé e Dale Kavanagh que gentilmente contribuíram com algumas informações que me ajudaram a confirmar alguns pontos do trabalho a desenvolver.

Finalmente, a todos aqueles que me encorajaram no decorrer deste trabalho.

Palavras - Chave

Guitarra clássica – Características técnicas, estilísticas e estéticas – Vanguarda - Criação – Obra musical

Resumo

Entender uma peça musical é mais do que a simples constatação do tipo de material melódico e rítmico usado pelo compositor. Conhecer o processo composicional criativo é reconhecer os efeitos expressivos aliados à técnica, estilo e estética e explicar a sua aplicação na obra, estudando o seu papel como força geradora e impulsionadora.

Este estudo pretende antes de mais ser um contributo para a divulgação das características técnicas, estilísticas e estéticas da guitarra. Será feita uma abordagem dos recursos da guitarra tal como dos movimentos estéticos da vanguarda e a sua reflexão na obra musical.

keywords

Classic guitar – Characteristic techniques, style and aesthetic – Vanguard - Creation – Musical piece

Abstract

To understand a musical piece is needed much more than a simple analysis of the melodic and rhythmic material used by the composer. To know the creative compositional process it's to recognize the expressive effects related to the technique, style and aesthetic and to explain their application in the musical piece, studying is role as a generating force.

This study intends above all to be a contribute for the divulgation of the technical, stylistic and aesthetical characteristics of the guitar. It will be made an approach of the resources of the guitar and at the same time it will be given a broad view of the aesthetic vanguard movements and their impact on the musical piece.

Índice

o júri

agradecimentos

resumo

abstract

Lista de quadros, tabelas e figuras

Lista abreviaturas

Introdução **1**

Capítulo 1 – As peculiaridades da guitarra **5**

1.1. A evolução da guitarra 7

1.2. Recursos técnicos 14

Capítulo 2 – Novos recursos e correntes estilísticas e estéticas **33**

2.1. Novo conceito de interpretação 36

2.2. Novos recursos na linguagem musical 53

Capítulo 3 – O idiomatismo instrumental enfatizado pela técnica composicional na obra *Sindbad* de Carlo Domeniconi **63**

3.1. Contextualização 65

3.2. Influência da música oriental (turca) 68

3.3. Análise musical da obra *Sindbad* do compositor Carlo Domeniconi 72

Conclusão **105**

Bibliografia **109**

Discografia **119**

Anexos

- Anexo 1. Vida e obra do compositor
- Anexo 2.1. Questionário realizado ao compositor pela autora
 - 2.2. Tradução do questionário a Carlo Domeniconi
 - 2.3. Questionário realizado pela autora a Dale Kavanagh
 - 2.4. Questionário realizado pela autora a Àlex Garrobé
- Anexo 3.1. Entrevista de Ermanno Bottiglieri a Carlo Domeniconi
 - 3.2. Entrevista de Alison Wunderkind a Dale Kavanagh
- Anexo 4. *Makams* turcos e árabes
- Anexo 5. Origens do *Jazz*
- Anexo 6. O ritmo na música oriental
- Anexo 7. Introspecções fornecidas pelo compositor na obra *Sindbad*
- Anexo 8. Partituras da obra em análise

Lista de quadros, tabelas e figuras

Capítulo 1

Quadro 1.1. Relação do som a emitir com o trasto dedilhado

Quadro 1.2. Relação do intervalo a parar com os dedos da mão esquerda relativamente ao trasto dedilhado

Capítulo 3

Bagdad

Tabela 3.1. Estrutura formal da peça

Figura 3.1. – ls.1 e 2

Figura 3.2. – l. 8

Figura 3.3. – ls. 22 e 23

Figura 3.4. – ls. 24 a 27

Figura 3.5. – ls. 39 a 42

Sindbad

Tabela 3.2. Estrutura formal

Figura 3.6. – ls. 1 e 2 da peça Sindbad

Figura 3.7. – ls. 7 a 9

Sindbads Reise

Tabela 3.3. Estrutura formal da peça *Sindbads Reise*

Figura 3.8. – ls 1 e 2

Figura 3.9. – l. 32

Der Kampf mit den Wellen

Figura 3.10. – l. 1 da peça

Das Ei Des Vogels Ruch

Figura 3.11. – ls. 5 a 7

Figura 3.12. – ls. 8 e 9

Figura 3.13. – ls. 13 a 15

Figura 3.14. – ls. 16 a 19

Reise Nach Indien

Figura 3.15. – ls. 1 a 4

Der Unterirdische Fluss

Figura 3.16. – ls. 1 a 3

Am Grab Der Deisterkonige

Figura 3.17. – Primeira página

Am Grab Der Deisterkonige

Figura 3.18. – l. 8

Lista de abreviaturas

Compasso ***c.***

Compassos ***cc.***

Linha ***l.***

Linhas ***ls.***

Página ***p.***

Capítulo ***cap.***

Introdução

A presente dissertação propõe como objecto de estudo a seguinte questão chave: *caracterização técnica, estilística e estética do repertório para guitarra de Carlo Domeniconi*. Associados a este ponto fundamental, apresenta-se uma abordagem histórica e analítica dos recursos técnicos e estilísticos da guitarra, e, de uma forma sucinta dada a natureza do trabalho, os movimentos estéticos da vanguarda e a sua reflexão na criação artística, que constituem um meio para promover a clarificação da problemática apresentada.

Estes níveis que proponho desenvolver baseiam-se antes de mais numa busca por respostas que possam contribuir para a pedagogia da mecânica instrumental e da composição musical específica para guitarra, abrindo novas perspectivas e promovendo a autonomia do processo composicional para este instrumento.

Deste modo será pertinente apresentar a motivação para o desenvolvimento deste estudo, uma vez que pretende procurar uma nova visão no campo da escrita para guitarra. A manifestação artística nasce da união entre a técnica, pertencente à razão e a arte, domínio da alma. A prática interpretativa deverá estar ao serviço da arte. Carlevaro refere este aspecto da seguinte forma: “... *Al intérprete se le plantean dos problemas: el aspecto puramente mecánico de una obra musical y cómo debe expresarse dicha obra. Conviene siempre empezar por esto último. Desde el primer momento hay que entrar en el arte porque, como vamos a trabajar una obra sin saber lo que tenemos que expresar?*”¹ (CARLEVARO, 1979: 31)

A notação sofreu transformações de forma a melhor transmitir as intenções do compositor. Por outro lado, “...*The search for novelties of timbre has brought about a further practice in orchestration, in that changes of instrumental colour are achieved not only by using different instruments, but by varying the tone quality of each individual*

¹ “... *Ao intérprete apresentam-se dois problemas: o aspecto puramente mecânico de uma obra musical e como deve expressar-se a dita obra. Convém sempre enveredar pelo último. Desde o primeiro momento deve-se entrar na arte porque, como vamos trabalhar uma obra sem saber o que temos que expressar?*”

*instrument. This has brought about a profusion of various instrumental effects...*²
(BRINDLE, 1989: 133)

É pois devido à importância destes aspectos que se procederá a uma investigação prévia nesse domínio no decorrer desta dissertação.

A metodologia que pretendo adoptar prende-se com várias etapas, que representam as abordagens temáticas dos capítulos, centrando-se especificamente no estudo de autores ligados à técnica guitarrística e movimentos musicais, bem como na análise musical da obra *Sindbad* do compositor e guitarrista contemporâneo Carlo Domeniconi possibilitando o acesso a conclusões que poderão corroborar (ou não) as eventuais hipóteses que tenham surgido numa fase anterior. A adicionar a este processo conto com a minha experiência como docente na área de Análise e Técnicas de Composição que penso poder consistir uma mais valia na elaboração desta dissertação, dado que poderá servir de ponto de partida para o estudo de novas formas de criação musical de compositores contemporâneos. Das hipóteses surgidas desta recolha de informação e dados espero atingir conclusões válidas no que respeita não só aos objectivos da mesma, mas também à problemática de base.

No primeiro capítulo desta dissertação serão realizadas abordagens históricas e teóricas da guitarra estando a argumentação baseada nos mais recentes estudos realizados sobre a necessidade de evolução da guitarra e dos recursos técnicos que surgiram no decurso das várias épocas da História da Música realizados por autores como Heck, Baillon, Barceló, Carlevaro, Turnbull e A. Inda. A recolha passa também por textos de apoio de revistas sobre o tema, diálogo com guitarristas e outros artigos de manifesto interesse. Serão apresentados os factores que permitiram e condicionaram a evolução recente deste instrumento e suas características próprias através do conhecimento das possibilidades sonoras. A escolha destes parâmetros teve em conta as qualidades sonoras tímbricas e texturais. A apresentação destes requisitos será realizada em articulação com a nova simbologia usada por determinados compositores contemporâneos.

Assim, partindo desta estrutura de suporte será definido o estilo guitarrístico.

² “...A procura pelas novidades tímbricas trouxeram uma prática adicional em orquestração, na mudança de cor instrumental não conseguida somente pelo uso de diferentes instrumentos, mas pela variedade e qualidade do som de cada instrumento. Isto trouxe uma profusão de vários efeitos instrumentais...”

O objectivo do segundo capítulo é fazer uma contextualização estilística e estética dos movimentos contemporâneos que irão levar a uma parte conclusiva sobre a evolução da escrita na música, com recursos que possam corresponder às aspirações dos compositores para guitarra, abordando todas as alterações e influências desencadeadas pelo aparecimento das correntes musicais de vanguarda, onde a escrita e o seu papel aparecem associados.

O terceiro capítulo vai apresentar e desenvolver, a partir da análise de uma obra específica, todas as características no âmbito da técnica, do estilo e dos movimentos estéticos da vanguarda. Assim, depois da contextualização da obra, serão apresentados todos os elementos que justificam esta investigação na análise da obra *Sindbad* do compositor Carlo Domeniconi, nomeadamente a escolha do instrumento, as influências estéticas recebidas pelo compositor reconhecendo os ambientes criados através da utilização específica dos recursos expressivos, analisando a sua aplicação na obra, estudando o seu papel como força geradora e impulsionadora do processo composicional na obra referida.

A análise aos dados resultantes será realizada de um modo exaustivo procurando chegar a conclusões plausíveis sobre os assuntos abordados.

O quarto (e último) capítulo incluirá as conclusões finais da tese, resumindo as ideias principais desenvolvidas e abordando as implicações teóricas e pedagógicas da mesma, delineando possíveis problemáticas a desenvolver em estudos posteriores. Esta secção realizará a síntese do cruzamento das ideias apresentadas, onde se pretende apreender de que forma a evolução da escrita musical contribuiu para a transformação da guitarra, permitindo que o compositor crie o ambiente mais próximo do pretendido, utilizando todos os recursos possíveis.

Os anexos que englobam a biografia do compositor, entrevistas ao próprio e a intérpretes da sua obra, aspectos importantes sobre o jazz e música oriental, foram utilizados para ilustrar diferentes situações nos vários capítulos deste trabalho.

Capítulo 1

As peculiaridades da guitarra

Este capítulo aborda a técnica da guitarra, dando-nos assim o conceito de escrita para um instrumento próprio com muitos espaços inexplorados dentro das várias possibilidades sonoras capazes de abarcar uma riqueza de sons possíveis de encontrar numa música orquestral contemporânea.

Para além da intersecção entre as possibilidades técnicas e o resultado sonoro da qual resulta a necessidade de uma simbologia específica, serão questionados os pré-requisitos essenciais para a realização de uma interpretação fiel aos ambientes pretendidos pelo compositor. Neste âmbito será realizada a análise da literatura de vários autores como Baillon, Heck, Barceló, Carlevaro, Turnbull e A. Inda., procurando descortinar quais os parâmetros base para a construção dessa escrita contemporânea.

Numa primeira abordagem será analisado a evolução da guitarra ao longo dos tempos desde a sua origem até aos dias de hoje, tendo em conta que se deu porque a nível estético a música transforma-se paralelamente às revoluções estéticas das artes, estando ciente para o facto desta dissertação estar baseada em essencial nas características técnicas, estilísticas e estéticas da guitarra³.

1.1. A evolução da guitarra

Muitas especulações existem sobre a origem da guitarra⁴. Uma etapa decisiva na evolução dos instrumentos de corda beliscada consiste no surgimento da caixa de ressonância de três partes: fundo, tampo e ilhargas na China, aproximadamente no século III depois do nascimento de Jesus Cristo. A relação etimológica com a antiga *Kithara* grega é uma delas tal como a lira no Egipto⁵. Também na Europa, várias são as teorias propostas em relação à sua presença. Um dos motivos de desacordo em relação a esta questão é a afirmação de que a guitarra terá sido difundida pelos árabes e que apesar de

³ A dimensão da pesquisa histórica será apenas afluída, visto que este não é o cerne do trabalho.

⁴ A guitarra é um instrumento cujas origens remonta a longas datas, extremamente comum e muito apreciado, sendo facilmente utilizado para acompanhar voz, como instrumento rítmico em grupos de *jazz* ou *rock*, a solo ou em vários conjuntos instrumentais. No entanto, tocar alguns meros acordes não é a mesma coisa que tocar música erudita. É um dos instrumentos mais ingratos, pelo tipo de repertório existente (por vezes adaptações de obras de outros instrumentos, principalmente na época barroca, como é o caso de algumas suites para violoncelo) e pelas poucas possibilidades de volume, tornando-se difícil agrupá-lo com alguns instrumentos como é o caso dos metais. No entanto, tem muitos outros recursos, por exemplo tímbricos.

⁵ A lira, semelhante à harpa, feita com casco de tartarugas, tinha um número variável de cordas que eram beliscadas com os dedos. A *Khitara* com uma caixa de ressonância maior, era tocada com um plectro.

poucas cordas existentes conseguiam emitir uma maior quantidade de notas. Este instrumento era o al-ud (ud = madeira) que no ocidente se chama alaúde.

Só a partir do século XIII aparecem referências a instrumentos com nomes próximos da guitarra na literatura medieval: “...*Johannes Tinctoris, in 1487, described an instrument: invented by the Spanish, which both they and Italians call viola, but the French the demi – luth. This viola differs from the lute in that the lute is much larger and tortoise-shaped while the viola is flat, and in most cases curved inwards on each side...*”⁶ (TURNBULL, 1991: 6)

Os instrumentistas utilizavam quase sempre o instrumento numa posição horizontal, aproximando a mão direita paralelamente às cordas e beliscando-as com um plectro⁷. No século XVI, a guitarra de cinco ordens⁸ substituiu a de quatro ordens: “...*The guitar was still undergoing development in the second half of sixteenth century, when the four-course instrument fell out of favour and the five-course guitar became the established instrument. The addition of the fifth course was not a straightforward process; there were two types of five-course guitar in existence, which differed in the location of the major third in the interval pattern...*”⁹ (op. cit. 12)

⁶ “...*Johannes Tinctoris, em 1487, descreveu um instrumento inventado pelos espanhóis, que tal como os italianos chamam viola, mas pelos franceses “demi-luth”. Esta viola difere do alaúde porque este alaúde é muito maior e a forma é tartaruga enquanto a viola é lisa, e na maioria dos casos curvada para dentro em cada lado...*”

⁷ Os guitarristas podem utilizar para dedilhar ou beliscar as cordas, as unhas ou então plectros (palhetas), pequeno objecto de material mais ou menos flexível com uma forma ligeiramente oval geralmente utilizado na guitarra eléctrica. Existem diversos tipos deste material, variando na forma, espessura e tamanho, sendo estas feitas de borracha, carapaça de tartaruga, feltro, celulose ou em diversos tipos de plásticos. Quando a guitarra é construída com cordas de tripa, obtém-se melhor sonoridade utilizando plectros de feltro enquanto que uma guitarra acústica em que o volume sonoro emitido é razoável é aconselhado um plectro duro com um tamanho médio ou grande, principalmente se for necessário executar uma parte musical mais ritmada. Nas guitarras eléctricas podem ser mais pequenos e mais flexíveis, muitas vezes utilizados em trémulos e passagens muito rápidas. O executante pode mudar de plectro, no entanto, isto implica algum tempo que permita essa mudança. Como orientação para os efeitos dos plectros sobre o som emitido pelo instrumento, é importante ter em conta que um plectro mais fino produzirá um som mais curto e agudo ao passo que um mais espesso dará origem a um som mais martelado e insípido. Esse material pode ser encontrado para o polegar direito usado na música country, ocidental e popular facilitando assim a utilização do dedo polegar no dedilhar das cordas e a produção de diversos efeitos especiais.

⁸ A primeira imagem de uma verdadeira guitarra de cinco ordens é uma gravura italiana do séc. XV. O comprimento da caixa é de 45 cm; a altura da ilhargá junto à colatra é mais alta 10,5 cm e na cintura 9,7 cm; a largura do bojo é entre 2,4 e 26 cm e a cintura de 18,8 cm.

⁹ “...*A guitarra ainda estava em desenvolvimento na segunda metade do séc. XVI, quando o instrumento de quatro cordas desapareceu a favor da guitarra de cinco cordas tornando-se o instrumento estabelecido. A adição da quinta corda não foi um processo directo; havia dois tipos de guitarra de cinco cordas, que diferiam na posição do intervalo de 3ª maior...*”

Em Espanha, um trabalho acerca da guitarra de cinco ordens, *Guitarra española de cinco órdenes*, foi publicado em 1586 em Barcelona, por Juan Carlos Amat (1572/1642) e apresenta um novo método de execução. A sua afinação era Lá¹, Ré², Sol², Si² e Mi³, como as primeiras cinco cordas da guitarra actual e tornou-se famosa em toda a Europa no século XVI. O que mais contribuiu para a popularidade da guitarra em Itália e consequente enriquecimento da sua literatura foi o desenvolvimento do estilo dedilhado, derivado da técnica da vihuela e do alaúde. Estas por sua vez, foram evoluindo até hoje, combinando as funções melódicas do plectro e as harmónicas do estilo *rasgueado*¹⁰.

A partir do momento que os italianos adoptaram o termo “guitarra espanhola”, generalizou-se de tal forma que se tornou comum e persiste até hoje. Durante o século XVII, a nobreza espanhola trouxe à guitarra reconhecimento e elevou-a à categoria de instrumento indispensável. Isso permitiu que o número de compositores, intérpretes e construtores, crescesse nesta época. Melhoramentos em métodos de documentação permitiram que seus nomes e feitos chegassem aos nossos dias. Por exemplo, sabe-se que o rei Luís XIV de França tocava guitarra, considerando-a o seu instrumento favorito. A guitarra, neste século, tinha como centro na Europa a Itália, mas era famosa em todo o continente, havendo intérpretes no norte e leste da Europa, como Jean Baptiste Lully (1632/1687) que para além de tocar guitarra também compôs para o instrumento. Um dos melhores guitarristas portugueses do período foi Nicolas Doizi de Velasco (1590/1659). Muitos trabalhos portugueses e espanhóis foram publicados em Itália. Em Espanha, apesar de não ser tão popular como em Itália, muitos trabalhos importantes foram realizados e um grande número de guitarristas tornou-se famoso neste país. Segundo Turnbull (1991), o mais famoso guitarrista e compositor espanhol do século XVII foi Gaspar Sanz (1640/1710). Este guitarrista publicou três livros para guitarra, entre 1674 e 1697, o primeiro intitulado *Instrucción de Música sobre la guitarra Española* (1674), que contém instruções pormenorizadas para improvisação e interpretação usando os métodos de execução, *dedilhado* e *rasgueado*. Outro compositor espanhol importante deste século foi Dom Francisco Guerau (1659/?), um padre e músico da corte de Carlos II. O seu livro *Poema Harmonico* (1694), contribuiu para o desenvolvimento da técnica, pois apresenta

¹⁰ Consultar o ponto deste capítulo presente na p.19, onde serão caracterizadas estas técnicas.

uma série de instruções acerca de tablatura¹¹ e ornamentação, para além de alguns comentários valiosos sobre a posição das mãos e outras questões técnicas que são interessantes por razões históricas e pedagógicas. Descreveu ainda a posição da barra tendo como preocupação, a posição da mão direita e a posição do polegar da mão esquerda.

A partir do século XVIII, a Alemanha, começou a ser um importante centro de instrumentos de cordas dedilhadas, suplantando a Itália. A música barroca alemã chegou a um ponto culminante com Johann Pachelbel (1635/1706) e Johann Sebastian Bach (1685/1750). Neste século assistiu-se ao incremento de um grande interesse pelo alaúde o que levou ao enriquecimento do repertório para este instrumento e permitiu grandes desenvolvimentos no instrumento. A razão deste acontecimento reside no facto do alaúde ao tornar-se progressivamente mais complexo, chegando ao ponto de conter vinte e quatro cordas, exigia cada vez mais técnica tornando-se pouco acessível, daí o interesse de novo pela guitarra. Um dos aspectos mais importantes na música alemã no século XVIII é o uso do instrumento numa variedade de agrupamentos de música de câmara.¹²

Paralelamente, em França, a guitarra adquiria o estatuto de instrumento da nobreza por excelência. Em Espanha, a guitarra ganhara igualmente terreno nos círculos aristocráticos. Itália apesar da concorrência da Alemanha continuou o centro guitarrístico da Europa devido às suas importantes contribuições para o desenvolvimento do instrumento. Os compositores italianos compuseram um grande número de obras, e tal como os guitarristas e mesmo construtores, viajaram para outros países transmitindo os seus conhecimentos. Um dos mais conhecidos compositores italianos deste período que compôs para guitarra foi Luigi Boccherini (1746/1805).

Um dos factores mais importantes no desenvolvimento da guitarra foi sem dúvida o aparecimento de uma sexta corda. Não se sabe qual a data exacta do aparecimento do instrumento de seis cordas simples substituindo a guitarra *batente* de cordas duplas, é contudo seguro assumir que a guitarra de seis cordas simples com a adopção da sexta corda nos graves, teve origem em meados do século XVIII, no tratado acerca da guitarra de

¹¹ A tablatura, que abreviado se denomina TAB, é um sistema utilizado para escrever música para instrumentos de cordas, como a guitarra. Representa o braço da guitarra por meio de seis linhas dispostas de forma horizontal, representando as cordas da guitarra, onde a mais aguda estará representada por cima. À esquerda, no início de cada linha horizontal colocam-se letras em cifrado americano, que indicam as notas de cada corda, indicando a afinação. Se não existir nenhuma indicação, usa-se a afinação mais usual.

¹² Como por exemplo, guitarra e flauta, guitarra, viola e baixo, guitarra e fagote e outros.

Joseph Majer (1689/1768). Em finais deste século a guitarra de seis cordas simples (viola francesa) era claramente dominante.

Este tipo de guitarra torna-se assim norma: a boca modificou-se, o braço aumentou o seu comprimento, a escala subiu em relação ao tampo, os trastes passam a ser dezanove, a ponte subiu e toda a caixa aumentou em volume. Foi igualmente acrescentada uma nova estrutura debaixo do tampo de forma a suportar cordas com uma tensão superior. As três cordas mais agudas eram feitas de tripa (mais tarde em 1946 são adoptadas as cordas em nylon, mais duráveis) e os baixos de metal enrolados à volta de fio de seda (mais recentemente por fio de latão). A tablatura deixa de ser usada, passando a música para guitarra a ser universalmente escrita em notação musical na clave de sol, soando uma oitava abaixo do que está escrito.

Foi no século XIX que o instrumento alcançou o apogeu do seu desenvolvimento¹³. A revolução industrial contribuiu para a divulgação do instrumento pois houve uma melhoria dos transportes (o advento dos caminhos de ferro por exemplo) que permitiu aos guitarristas viajarem com mais facilidade. Na primeira metade deste século, Viena era um grande centro musical que atraía músicos de toda a parte. Muitos guitarristas rumaram a esta cidade e os múltiplos concertos que efectuaram impulsionaram a guitarra passando a ser reconhecida como um meio sério de expressão artística. Segundo Turnbull (1991), o italiano Mauro Giuliani (1780/1840), foi um dos pioneiros no campo das “tournés”, ajudando a difundir a guitarra por toda a Europa. Fernando Sor (1778/1839) encarnou

¹³ A guitarra clássica é um cordofone dedilhado com seis cordas numeradas da mais aguda para a mais grave com pequenos círculos em seu torno e são normalmente afinadas em Mi₃, Si₂, Sol₂, Ré₂, Lá₁ e Mi₁. A extensão é de três oitavas e meia resultando num âmbito sonoro de Mi₁ (f=82 Hz) - Si₅ (f=1976 Hz). Tal como noutros instrumentos de corda, a extensão da guitarra é o resultado da soma das extensões de cada corda. O limite superior da extensão, descrito como sendo Si₅, é na verdade variável. Algumas guitarras podem atingir a nota dó₅, necessidade que surgiu no século XX com o advento das correntes contemporâneas.

Por comodidade de notação é escrita na clave de sol uma oitava acima do som real já que se trata de um instrumento transpositor. Na mão direita, os dedos são indicados na partitura pela inicial dos nomes dos dedos: polegar (p), indicador (i), médio (m) e anelar (a) enquanto que na mão esquerda os dedos normalmente usados são quatro e numeram-se a partir do indicador, através da numeração árabe: indicador (1), médio (2), anelar (3) e mindinho (4). A caixa de ressonância tem a forma de oito, um tampo com um orifício circular, denominada boca, um fundo, um braço que é direito e largo e dezanove trastes metálicos que delimitam intervalos temperados de meio-tom. Surgem em numeração romana e são usados para indicar onde se coloca o primeiro dedo da mão esquerda facilitando, assim, a posição dos dedos. As seis cordas (as três mais graves são metálicas, as restantes em nylon) são presas inicialmente no tampo por uma espécie de cavalete e depois a um sistema de parafusos-sem-fim, denominado cravelhame, onde se afinam as cordas. No interior existem barras que estão coladas ao tampo e fundo da guitarra, variando em número e disposição conforme o construtor, sistema denominado por travejamento. (Consultar o livro de GRONDONA Stefano e Luca Waldner (2002), *La chitarra di liuteria - Masterpieces of Guitar Making*, 2ª edição, *l'officina del libro*, Barcelona).

durante os primeiros anos deste século a figura do artista do Romantismo por excelência e representou ao mesmo tempo a expressão da arte musical espanhola da sua época, tanto através da adopção de elementos da música folclórica que existiam nas suas composições, como mercê do seu interesse por um instrumento tão arreigado à música popular espanhola como era a guitarra.

Matteo Carcassi (1792/1853) foi o sucessor de Ferdinando Carulli (1770/1841), expandindo a sua técnica com o seu método completo para guitarra que se tornou o mais estudado no século XIX. Niccolò Paganini (1782-1840), apesar de ser essencialmente conhecido como virtuoso do violino, era igualmente um excepcional executante de guitarra. Quase tudo o que publicou durante a sua vida envolve a participação da guitarra.

Pode-se dizer que este é o século dos virtuosos, professores e compositores numa só pessoa. Segundo H. Turnbull, em 1855, Hector Berlioz (1830/1869) escreve no seu tratado de instrumentação, *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*: "...It almost impossible to write well for the guitar without being a player on the instrument..."¹⁴ (Ibid: 87)

Dionisio Aguado (1784/1849), importante virtuoso e compositor espanhol, foi igualmente um importante pedagogo. O seu método para guitarra é ainda considerado um dos melhores do século XIX. Iniciou o uso do banco de apoio à perna esquerda necessário quando se toca numa posição sentada.

Francisco Tárrega (1852/1909) criou muitas peças para guitarra que fazem hoje em dia parte dos planos de estudo ou repertório de qualquer guitarrista. Actualmente mesmo artistas *pop* fazem versões de composições deste compositor, como é o caso de Mike Oldfield (1953) que realizou uma versão do mais popular estudo de tremolo, *Recuerdos de Allambra* (1899). Uma das inovações introduzidas pelo compositor foi a posição da mão direita que passava a estar perpendicular às cordas em vez de estar na posição oblíqua em relação a elas, facilitando a postura do apoio¹⁵. Tárrega contribuiu definitivamente para a formação da moderna técnica de guitarra, ajudando assim a revitalizar a popularidade do instrumento. Isto possibilitou que toda uma nova geração de compositores como Isaac Albéniz (1860/1909), Enrique Granados (1867/1916) e Manuel Falla (1867/1946) se dedicassem a este instrumento. Depois da sua morte, o seu trabalho foi continuado por um

¹⁴ "...É quase impossível escrever bem para guitarra sem se ser um intérprete do instrumento..."

¹⁵ Consultar Variação tímbrica, no ponto dois deste capítulo, p.25.

círculo de talentosos alunos como Emilio Pujol (1886/1980), Miguel Llobet (1878/1938) e Maria Rita Brondi (1889/1941).

Em paralelo aos feitos de Tárrega, houve grandes desenvolvimentos na construção da guitarra. As transformações estilísticas e estéticas operadas a nível musical obrigaram os construtores a procurar alargar as possibilidades do instrumento.

O trabalho do célebre construtor de guitarras, António Torres (1817/1892), levou à forma como hoje é conhecida: maior importância do tampo na qualidade do som; aumento do volume da caixa de ressonância; introdução do sistema de barras de reforço harmónico em leque; normalização do comprimento das cordas (sessenta e cinco cm), medida que ainda hoje é usada; normalizou ainda, a moderna escala (mais larga e grossa que os instrumentos antigos), e o género de ponte (quase idêntica às guitarras de hoje em dia). As inovações operadas por Torres resultaram na fundação de uma escola de construção verdadeiramente espanhola que se manteve até aos nossos dias com elevados índices de qualidade¹⁶.

O século XX foi testemunha de um enorme ressurgimento e aceitação da guitarra como instrumento de expressão artística erudita. Para além do progresso tecnológico, uma razão significativa, prendendo-se com uma extensão e consequência natural dos progressos realizados no mundo da guitarra ao longo dos séculos.¹⁷ Estes importantes eventos levaram, naturalmente, à completa realização do potencial da guitarra no século XX.

Andres Segovia (1893/1987), figura dominante da primeira metade do século XX, comenta que os compositores não escrevem obras para guitarra pois não há guitarristas para as interpretar. (HUBER, 1991: 18-21) Este intérprete inspirou uma nova geração de guitarristas e compositores não guitarristas que escrevem em colaboração com estes, abrindo um novo caminho para as novas tendências modernas.¹⁸

¹⁶ Tema aprofundado em Huber (Ibid), cap. II e IV.

¹⁷ Devemos recordar que no fim do século XIX a técnica guitarrística foi elevada ao estatuto de autêntica arte por parte de Tárrega, estando deste modo preparada para evoluir para aquilo que conhecemos como técnica moderna.

¹⁸ Como exemplos de novos guitarristas temos nomes como Marco Socias (1966), Julian Bream (1933), John Williams (1941), Eduardo Isaac (1956), Irmãos Assad (Sérgio [1952] e Odair [1956]) e Robert Ausell (1954). Como compositores não guitarristas temos, Benjamin Britten (1913/1976), Stephen Dodgson (1924), William Walton (1902/1983), Hanz Werner Henze (1926), e muitos outros.

1.2. Recursos técnicos

Sem dúvida que na actualidade os compositores tomam conselhos dos instrumentistas para escrever música (caso de Britten com Julian Bream). Graças a isso o repertório ampliou-se com obras de um perfeito idiomatismo, o que contribuiu para a técnica da guitarra. Quando se fala de tecnicismo na guitarra tem-se uma ideia vaga do seu significado:

“...Para mí, una definición posible de este vocablo es: suma de procedimientos que permite conseguir el funcionamiento mecánico adecuado a las exigencias expresivas de las obras musicales; y otra como sinónimo de recurso técnico o procedimiento particular...”¹⁹
(BARCELÓ, 1995: 8)

Na tentativa de melhor transmitir e concretizar a sua ideia, o compositor foi, ao longo dos séculos usando uma notação cada vez mais complexa, exacta e rígida, condicionado pelo gosto e intenção musical do compositor. No século XX assiste-se ao incremento de indicações relativas ao tempo, dinâmica, agógica, modo de ataque, ritmos e métrica, procurando dessa forma controlar ao máximo todos os factores susceptíveis de interpretação, conduzindo a obra musical, a um produto quase acabado.

Ligados

Segundo Giuliani “...One of the most subtle effects obtained by a guitarist’s left hand is the slur...”²⁰ (HECK, 1995: 149) De facto, enquanto que nos instrumentos de corda friccionada o ligado é realizado utilizando a mesma arcada para tocar duas ou mais notas sem que se produza interrupção do som, no canto e nos aerofones realizam-se mantendo a saída de ar constante, unindo o mais possível as notas ligadas, este tipo de ligado não é possível na guitarra mas sim um outro tipo que tem uma forma ascendente e

¹⁹ “... Para mim, uma definição possível deste vocábulo é: soma de procedimentos que permite conseguir o funcionamento mecânico adequado às exigências expressivas das obras musicais; e outra como sinónimo de recurso técnico ou procedimento particular...”

²⁰ “...Um dos efeitos mais subtis obtidos pela mão esquerda pelo guitarrista é o ligado...”

outra descendente e difere não só no seu sentido mas também no seu sistema de produção do som.

Os ligados de cordas soltas podem ser ascendentes, descendentes ou mistos.

Os ligados ascendentes executam-se percutindo a corda com os dedos da mão esquerda. Esta forma de produzir som faz com que este seja acompanhado de ruídos produzidos pelo golpear da corda sobre o traste metálico e se o golpe for muito potente surge também o ruído produzido pela madeira do braço. No entanto, se for realizado com redução máxima de ruídos, produz um efeito interessante²¹.

Os ligados descendentes diferenciam-se dos citados anteriormente. Estes executam-se com os dedos da mão esquerda beliscando a corda com ou sem acção da mão direita. O mais usual é com toque prévio da mão direita (neste caso à que realizar um ligado ascendente para dar a nota prévia), já que permite um maior controlo dinâmico e um maior volume. Este ligado é utilizado acima de tudo como recurso expressivo, na articulação, mas serve também para substituir a mão direita em algumas notas componentes de linhas em figuras rápidas, designadamente em figuras ornamentais.

Ligados mistos são a sucessão de ligados ascendentes e descendentes. Complicam-se à medida que se sobe de posição, visto que a corda fica mais separada do braço e oferece menos resistência no sentido transversal. Os ligados com corda solta aplicam-se simplesmente pela combinação de um ligado descendente que “resolve” não numa nota pisada pela mão esquerda mas sim numa corda solta.

Apesar de o mais comum ser a utilização até ao ligado duplo, é, no entanto, possível, fazerem-se ligados triplos, sendo, no entanto, o resultado, pouco claro²².

Ornamentação de uma nota

Existe uma certa contradição na utilização da terminologia que envolve as expressões *trinado* ou *trino* e *trilo*. *Trinado* ou *trino*, é a variação de altura até à distância de um tom (tom, meio-tom e mesmo micro-tons). *Trilo* é a nomenclatura reservada à mudança de altura maior que um tom.

²¹ Como exemplo temos a *Variação II do Carnaval de Veneza* de Tárrega ou a *Variação III*, op.49 de Giuliani (1781/1829).

²² Consultar acerca dos ligados descendentes, suas combinações, ligados de três e quatro notas e ligados mistos quarto caderno de (Carlevaro, 1988: 9-13).

Os trilos geram-se normalmente graças a um primeiro toque na corda com qualquer dedo da mão direita, seguidos de uma série de ligados técnicos mistos da mão esquerda. São aplicados a uma nota ou a duas sem problemas. Também se realizam trilos sem usar ligados técnicos da mão esquerda, com uma maior acção dos dedos da mão direita. A maior dificuldade ao tocar este tipo de *trilos* tem a ver com a velocidade de execução das notas que o integram, tendo aqui o guitarrista de ter um particular cuidado na sua digitação. O género referido de *trilo* é mais fácil de executar com uma linha melódica²³. É muito parecido com os *trilos* dos instrumentos de tecla e não tem as desvantagens características dos ligados da mão esquerda, apesar de não ser sempre aplicável ou por razões mecânicas (limitação da velocidade do *trilo*) ou de estilo. Também é usual chamar este recurso “campanela” pela sua sonoridade típica²⁴. Outra possibilidade que dá bom resultado é através do deslizamento (por exemplo, tocando nas cordas ① e ② com (a) e (m) sucessivamente²⁵, deslizando primeiro desde a corda ① até à ②).

Tremolos

O tremolo é uma técnica muito usada na guitarra destinado a conseguir um efeito de prolongamento da nota e o seu conseqüente domínio dinâmico. Segundo Antunes (1989) a expressão *tremolo* reserva-se para a nomenclatura exclusiva do rápido movimento de “vai-vem” dos dedos nos instrumentos de cordas dedilhadas. Alguns instrumentos como o bandolim utilizam-no muito frequentemente para conseguir um som prolongado, pela técnica de vai-vem do plectro que facilita a repetição rápida de certas notas. É pois um recurso extremamente importante visto que, neste instrumento, não há outro meio que nos permita criar a ilusão de melodia contínua e completamente “ligada” com valores tão longos como pretendemos. É usual deixar-se soar certas notas até à troca de harmonia seguinte, conseguindo-se assim uma maior integridade sonora. Este recurso é exclusivo da guitarra e de outros instrumentos da sua família. Os instrumentos de plectro utilizam-no

²³ Como por exemplo no *Presto da Suite III* para alaúde BWV995 (suite originalmente para violoncelo, que o próprio compositor transcreveu para alaúde. Desconhece-se a data exacta da obra) de J.S.Bach.

²⁴ Em (ANTUNES, 1989: 63-72) está presente várias hipóteses de simbologia do trilo.

²⁵ Consultar o primeiro ponto deste capítulo, nota de rodapé número 12 onde são apresentadas as nomenclaturas usadas pelos guitarristas e compositores para indicar os números das cordas e os dedos da mão direita e esquerda.

frequentemente pois, pela técnica do “vai-vem” obtêm com facilidade o efeito de repetição cerrada de notas.

Existe outra forma de trémulo para além da usada convencionalmente (p), (a), (m), (i) ou (p), (i), (m), (a), muito usado no flamenco (p), (i), (a), (m), (i) e nas composições contemporâneas para guitarra clássica. O *tremolo* transversal efectua-se através da repetição veloz de um ou mais sons (podendo aplicar-se a uma ou várias cordas próximas), conseguindo-se assim fazer o arpejo rapidamente. O nome tem origem na sua forma de execução: leva-se a cabo roçando com os dedos (i), (m), (a) ou mindinho (md) nas cordas por meio de um movimento de “vai-vem” do antebraço em sentido transversal às cordas. O dedo que realiza este tipo de *tremolo* pode ser substituído, já que a qualidade sonora se vai perdendo por falta de atrito devido ao dedo roçar apenas nas cordas.

Vibratos

O *vibrato* é um recurso expressivo que serve para enriquecer e prolongar o som tal como o *tremolo*. Na música para violino, o *vibrato* está naturalmente implícito, sendo necessário a utilização do termo *secco*, no caso de se querer evitar. No caso da guitarra a situação é precisamente a inversa, ou seja, este recurso é por vezes assinalado com o termo abreviado (*vib.*). A sua duração é indicada com uma linha ondulante e quando necessário através dos termos *molto vib.* ou com *poco vib.*²⁶

Existem três formas de efectuar o *vibrato* na guitarra:

1. *Vibrato* longitudinal: o estiramento realiza-se com um movimento regular do braço num sentido e noutro ao longo da corda. Produz-se quando variamos a tensão da corda, movendo o dedo de um lado para o outro²⁷, ora em direcção à ponte ora em direcção ao pente, contínua e repetidamente²⁸.

2. *Vibrato* transversal: move-se a corda directamente pelo dedo em direcção perpendicular ao braço num só sentido. Com este tipo de *vibrato* a altura do som só vai ser afectada de forma ascendente já que depois de cada estiramento a corda volta à sua tensão

²⁶ É interessante verificar que as guitarras eléctricas possuem por vezes barras de *vibrato*. Estas são alavancas que permitem esticar de uma só vez todas as cordas constituintes do instrumento subindo a sua frequência. É comum entre os músicos rock esticar ou dobrar uma corda com um dedo da mão esquerda, criando *glissandos* mesmo na presença de uma alavanca de *vibrato*.

²⁷ Os dedos mais fáceis de realizarem o *vibrato* são os (2) e o (3), pela forma fisiológica da mão.

²⁸ Na obra *Cabotage IV* (1972) de Ariel Martinez (1940) para música de câmara, é indicado o pedido à guitarra a alternância entre o movimento ascendente e descendente.

normal. No *vibrato* transversal, o trabalho efectua-se directamente pelo dedo não sendo necessário abandonar o apoio do polegar como nos *vibratos* longitudinais.

3. *Vibrato* por simpatia²⁹: durante a vibração de uma corda solta aplicamos o *vibrato* pisando a mesma nota noutra corda vibrando-a mas sem a tocar com a mão direita.

Quando temos várias notas repetidas e queremos aplicar o *vibrato* é aconselhável evitar deixar que todas as cordas vibrem, já que o resultado sonoro será impreciso. É melhor deixar vibrar só as que se destacam por alguma razão musical. A zona mais conveniente é nos primeiros espaços, no entanto também se pode usar nos espaços superiores. Pode considerar-se mais como uma componente da qualidade do som ou como um ornamento³⁰. O *vibrato* pode aplicar-se como um *trilo* de micro-tons porque permite uma alteração da nota fundamental até meio-tom. Alguns compositores fazem notações para a amplitude e velocidade do *vibrato*. Para isso, é aconselhável, conforme o pretendido, adoptar-se linhas diferentes.³¹

Este efeito pode também ser feito ao mesmo tempo que se faz um harmónico tendo-se, no entanto, que ter em conta que a guitarra é um instrumento de corda dedilhada, logo a duração do som é limitada ao período de calcamento da corda. Os recursos expressivos têm as suas particularidades: o *vibrato* em guitarra tem menos duração do que nos instrumentos de corda friccionada.

Rasgueados

Os *rasgueados* são um recurso técnico que se associa imediatamente à guitarra. O *rasgueado* é basicamente um movimento de “vai-vem” ou só numa direcção (realizado pelos dedos da mão direita de forma transversal em todas as cordas) ou não (conforme o pretendido). Este recurso na maioria das vezes, surge para invocar um distinto efeito de *sforzando*. É interessante verificar-se que existe uma tentativa para imitar este efeito nos

²⁹ Quando um corpo é excitado por uma força periódica de frequência natural, igual ou semelhante à sua, produzir-se-á um fenómeno denominado ressonância, também conhecida por simpatia. Na guitarra a força periódica estaria representada pelas ondas sonoras emitidas por uma corda posta em vibração, podendo produzir-se ressonâncias em várias cordas por sua vez.

³⁰ Típico na música da época Barroca.

³¹ Em (Antunes, 1989: 51-2) é apresentado as várias nomenclaturas possíveis tendo em conta a velocidade e amplitude do *vibrato*.

instrumentos de corda friccionada: “...*The repeate alternation between the upward and downward arpeggios is called quasi-guitar...*”³²(BLATTER, 1997: 47)

O compositor deve ter presente que normalmente o guitarrista clássico não está familiarizado com certas técnicas mais complexas do *rasgueado*, só acessíveis aos guitarristas de flamenco, que lhes dedicam uma significativa parte do seu tempo de estudo ou na música folclórica americana, em que se usa também outro tipo de guitarra³³. O guitarrista clássico, contudo, domina, geralmente as formas mais elementares que permitem realizar vários tipos de *rasgueados* com diferentes ritmos e acentuações.³⁴ Um exemplo será a obra *Asturias (1892)* de Albéniz em que este recurso técnico é amplamente usado.

Afinação

Este instrumento perde a afinação facilmente. As mudanças de temperatura, de humidade ou as pancadas no instrumento, podem desajustar a tensão das cordas.

Alterar a afinação³⁵ da guitarra permite-nos aumentar a amplitude do seu registo grave ou agudo, ao mesmo tempo que se “transforma” noutra instrumento, pois as cordas soltas adquirem uma relação intervalar distinta, os harmónicos naturais passam a ser outros tal como a vibração simpática das cordas é outra. É muito comum alterar-se a corda Sol₂ para fá₂ imitando a afinação do alaúde o que permite a interpretação de música original da época renascentista e barroca.³⁶ O uso de afinações alternativas consiste em modificar uma ou mais cordas do instrumento para obter uma sonoridade diferente e, por vezes, pouco usuais³⁷.

³² “...*A repetição da alternância entre harpejos ascendentes e descendentes é indicado por quasi-guitar...*”

³³ Um dos benefícios para os guitarristas da prática dos *rasgueados* é que intervêm músculos geralmente pouco usados, como os extensores.

³⁴ Sobre este aspecto consultar o livro (BARCELÓ, 1995:72).

³⁵ Outro termo usado é *scordatura*.

³⁶ Salientemos que era prática comum entre alaúdistas e viuelistas de forma a facilitar a execução em tonalidades diferentes.

³⁷ Carlo Domeniconi (compositor da obra em análise no cap. 3) em *Koyunbaba (1985)*, tenta imitar o carácter das melodias turcas e imitar o som de um rebanho de ovelhas usando a afinação fá₁-ré₁-lá₃-ré₃-lá₃-ré₃. Para afinar a guitarra em ré, recurso muito utilizado, basta baixar um tom à primeira e sexta corda. Por exemplo, na transcrição por parte de Alfonso Borghese da peça *Sevilla* (terceira dança da suite espanhola, [1887]), de Albéniz, a corda Ce é em ré₃ e a Ca em sol₃, obtendo assim um acorde de sol maior. Fernando Sor (1778/1839) tal como Leo Brower (1939) usava muito este recurso, para além de por vezes afinar a corda lá

O uso deste recurso levou muitos instrumentistas a desejar (à semelhança do alaúde) cordas graves extra, dada à facilidade de execução de certas tonalidades que esse recurso permitia. No entanto, hoje em dia célebres guitarristas como E. Isaac afirmam que o excesso de cordas graves dificulta o controle das ressonâncias, uma das características que tornam precisamente a guitarra de seis cordas um instrumento ímpar, com tudo o que isso trás de positivo para a clareza de direcção de vozes e discurso musical. Na guitarra este fenómeno é bastante comum podendo ser usado de forma intencional. Por exemplo, pode-se fazer com que um som se continue a ouvir, mesmo quando a corda que o produziu tenha deixado de o emitir. Algumas destas ressonâncias são tão potentes que podem ser de grande utilidade³⁸. Estas produzem-se principalmente em cordas soltas e especialmente nos baixos. Na afinação *standard* da guitarra, se tocarmos um *mi*3 na corda quatro ou cinco e o apagarmos repentinamente, escutaremos na corda *mi*3 um harmónico com uma altura exactamente igual.

Aumentar o âmbito em direcção aos registos mais agudos, no caso da guitarra não é de forma alguma aconselhável devido aos possíveis prejuízos estruturais que pode causar no instrumento. Assim, se queremos variar a altura das cordas sem mudar a relação entre elas usamos o transpositor (por exemplo, no primeiro traste obtemos a guitarra com a afinação para interpretar música antiga pois as vihuelas e alaúdes tinham outra afinação). Este recurso consiste na utilização de uma barra que se coloca conforme a afinação pretendida num dos espaços entre os trastes da guitarra (geralmente no III ou V), diminuindo o comprimento das cordas. Embora possa ser utilizado para facilitar a execução a instrumentistas com pouca experiência. É também muito usado na guitarra em géneros de música como popular, *country*, *western* ou *rock and roll*³⁹ e com muita frequência na guitarra flamenga. É também comum, na erudita, quando se pretende o efeito de *terz guitar*, em sol (actualmente existem cordas especialmente feitas para reproduzirem numa tensão com afinação de 3ª menor acima). Existem ainda afinações alternativas: ré-

em sol, ou mesmo a corda *mi* em fá. É importante saber-se que existe também obras em que algumas cordas estão afinadas em micro-tons.

³⁸ *Songs, Drones and Refrains of Death* (1968) de George Crumb (1929), baseados em textos de Frederico Garcia Lorca, é uma obra dedicada a uma guitarra acústica amplificada. O guitarrista possui um pedal para controlo do volume e o sinal deverá ser direccionado através de uma unidade de reverberação.

³⁹ Em todo o mundo podem ser encontrados vários géneros de guitarras, características de diversas culturas. Mesmo na nossa cultura podemos encontrar um grande número de guitarras com características diferentes. Podemos encontrar os seguintes exemplos de guitarras: guitarra clássica, guitarra inglesa, guitarra flamenga, guitarra acústica ou de cordas de aço, guitarra com f `s, guitarra portuguesa, guitarra eléctrica e guitarra MIDI. (Sobre este assunto consultar ainda o livro BENNET, Andy e Kevin Dawe (2001), *Guitar Cultures*, Berg, New York).

sol2-ré2-sol2-si1-ré1 e ré3-lá2-ré2-fá#2-lá1-ré1 muito utilizadas na música *jazz*; ré3-lá2-ré2-sol2-lá1-ré1 usada na música com origem celta.

Para além da mudança de afinação a aplicação do transpositor provoca uma mudança significativa de timbre, tornando o som mais brilhante. Em espectáculos de música popular, são produzidos imensos timbres característicos, recorrendo principalmente, a cordas soltas. Se a música está numa tonalidade favorável à guitarra, como mi maior, todas as notas do acorde da tónica estão nas cordas soltas. Se há a necessidade de executar a mesma obra noutra tonalidade, por exemplo lá bemol maior, apenas algumas cordas soltas da guitarra produzem as notas do acorde, alterando marcadamente o timbre do instrumento. Blatter comenta, “...*In some recording situation a separate track may be created by a 6 – string guitar with the capo fastened at the seventh fret...*”⁴⁰ (BLATTER, 1997: 285) O alargamento do campo harmónico da guitarra e o som emitido assemelha-se ao produzido por uma harpa.

O termo barra⁴¹ refere a utilização do dedo (1) da mão esquerda para pisar várias cordas ao mesmo tempo e sobre o mesmo trasto, como um transpositor (embora o som produzido seja o de cordas pisadas). Enquanto temos o primeiro dedo posicionado em barra, os outros estão livres para calcar outras cordas.

Alguns guitarristas desenvolveram uma técnica descrita por barra angular, colocando o dedo ao longo dos trastes com uma inclinação variável, diferente dos 90°. Esta é uma técnica de elevada dificuldade de aplicação pois implica um grande controlo para manter a afinação correcta e clara. Podemos no entanto afirmar que a técnica da barra aplicada sobre um único trasto, é corrente em todos os estilos. Assinala-se por um c, acima da passagem a que se aplica. É também comum utilizar-se a meia-barra representada por ϕ cortado quando são pisadas apenas três ou quatro cordas⁴². Existe uma referência por parte de Barceló (1995), apesar de não ser muito usual pelos guitarristas em geral, da pequena barra, que é quando um dedo da mão esquerda pisa duas cordas ao mesmo tempo.

⁴⁰ “...*Em algumas situações de gravação em estúdio, podem ser gravadas faixas em separado por uma guitarra de seis cordas em que o transpositor está colocado no sétimo trasto...*”

⁴¹ Barceló (1995), no seu livro afirma que esta barra é definida como completa, o que não deixa de ter sentido pois é aquela que pode calcar todas as cordas.

⁴² Presente na transcrição *Prelude, fugue and Allegro em MibM, BWV 998 (1740)* de J. S. Bach.

Harmónicos

Harmónicos são produzidos quando uma corda vibra com um som diferente da sua fundamental. Na guitarra podemos distinguir harmónicos naturais, que se produzem sobre cordas soltas de harmónicos artificiais que se produzem a partir de uma corda pisada pelo dedo.

Os harmónicos artificiais são usados para afinar o instrumento e tem a vantagem que ao mover-se a cravelha é possível escutar-se a variação de altura do som.

Os harmónicos naturais podem realizar-se com qualquer dedo da mão esquerda pisando a corda ligeiramente sobre o trasto onde se produz, pulsando com a mão direita, levemente para se obter uma boa sonoridade. Com a mão direita só se realizam colocando o (i) no lugar da produção do harmónico, pulsando-a preferencialmente com o (a) ou o (p).

Na mesma corda existem harmónicos que diferem na propriedade do som, segundo a facilidade de produção, audibilidade e afinação. Os que têm melhores resultados, produzem-se na metade, nas terceiras, quartas e quintas partes da corda. Os restantes são raramente utilizados porque a qualidade sonora é de difícil obtenção.

Para escrever os harmónicos oitavados, as notas põem-se uma oitava abaixo do que soará o harmónico, com um pequeno círculo em cima, com a indicação abreviada *harm.* sobre eles, e se se quiser maior nitidez, o número do trasto onde se produz o harmónico⁴³.

O pequeno círculo pode ser utilizado para harmónicos naturais mas necessita de um complemento de notação para indicar qual o som a ser produzido e qual a corda a tocar. Para os restantes harmónicos naturais existem duas formas de sinalização: escreve-se uma nota, normalmente em forma de losango com a abreviatura *harm.*, que indica o lugar no braço e não o som resultante⁴⁴ ou escreve-se a nota da corda solta, com um círculo ao lado, pondo sobre ela a indicação *harm.* seguida do trasto onde se quer produzir o harmónico. Segue-se uma tabela com a relação do som que se quer ouvir e o trasto em que se aflora a corda:

⁴³ Essas indicações estão presentes na *Variación n.ºxx da Folia de España* (1920) de Manuel Ponce (1882/1948).

⁴⁴ Como na obra *Schottish – choro* (1908/12) de H. Villa-Lobos (1887/1959).

Som em relação à corda solta	Trasto em que se aflora a corda
Uma oitava acima	XII
Uma oitava e uma quinta acima	VII ou IX
Duas oitavas acima	V
Duas oitavas acima e uma terceira maior acima	IV, IX ou XVI

Quadro 1.1. – Relação do som a emitir com o trasto dedilhado

Os harmónicos artificiais são um pouco mais difíceis de produzir pois recorrem à acção de calcamento da mão esquerda, o que não acontece nos naturais, no entanto o resultado sonoro é o mesmo. É possível produzirem-se harmónicos artificiais que soam uma oitava acima calcando a corda da guitarra com a mão esquerda. Em seguida, com o primeiro dedo da mão direita, aflora-se a mesma corda uma oitava acima enquanto se dedilha com o (p) ou com o (a). Harmónicos artificiais que soam duas oitavas acima são executados exactamente da mesma forma com a excepção de que a corda é aflorada uma 4ª perfeita acima da nota calcada. A guitarra é também capaz de produzir harmónicos artificiais se aflorada uma 3ª maior ou 3ª menor após calcada a corda.

O processo descrito está longe de ser perfeito e mesmo os melhores guitarristas, têm dificuldade em por em prática este procedimento. Preferencialmente os harmónicos artificiais poderiam ser executados tocando oito notas com um metrónomo ajustado para uma semínima igual a noventa batimentos por minuto. Na seguinte tabela podemos relacionar o intervalo necessário a calcar com os dedos da mão esquerda com o trasto onde se tange.

Sons em relação à corda calcada	Trasto em que se dedilha
Uma oitava acima	Doze trastos acima da nota calcada
Duas oitavas acima	Cinco trastos acima da nota calcada

Quadro 1.2. – Relação do intervalo a calcar com os dedos da mão esquerda relativamente ao trasto dedilhado

Para os restantes harmónicos artificiais é necessária uma sinalização mais complexa, para além do lugar de produção do harmónico, há que indicar o local no braço

onde se vai calçar com o dedo da mão esquerda. Para isso utilizamos um círculo cheio que indique o lugar no braço acompanhado do símbolo da corda a pisar pelo dedo da mão esquerda e mesmo em cima dele, a nota em forma de losango, indica o lugar da realização do harmónico pela mão direita⁴⁵.

Há outras formas de produzir notas agudas recorrendo ao segmento de corda que vai da pestana à cravelha e da ponte ao cavalete. Da pestana ao cravelhame é possível distinguirem-se sons idênticos aos da harpa, ao contrário dos sons resultantes das cordas que vão do cavalete à ponte, visto que a distância é extremamente pequena não permitindo discernir notas específicas tendo assim um efeito predominantemente rítmico. Em termos de notação há compositores que indicam as notas da pestana ao cravelhame com um sinal de vezes (x) e as notas do cavalete à ponte com um traço na vertical (|).

Variação tímbrica

“...Hay una condición propia del instrumento guitarra que está ligada a la calidad del sonido, el cual puede variar su timbre y diferenciarse a tal punto de hacernos sentir la participación de varios instrumentos, una gama de colores, una ductilidad dentro de esa paleta tan rica, esa pequeña orquesta que percibió berilos. La guitarra tiene varios timbres para un mismo sonido: ésa es su gran condición...”⁴⁶(CARLEVARO, 1979: 61)

Segundo Heck, “...Timbre on the guitar is largely a function of where is plucked, that is, how near to or far from the bridge...”⁴⁷ (Heck, 1995: 152) A corda ao longo do seu comprimento sofre diferentes pressões, por esta razão, o timbre obtido é diferente conforme o local em que a corda é tocada pela mão direita. O timbre normalmente utilizado pelo guitarrista é conseguido colocando a mão direita aproximadamente por cima da roseta (esta posição pode sofrer alterações conforme a natureza do instrumento). O *sul ponticello* foi muito utilizado ao longo da história do instrumento originando um timbre *metálico*; consegue-se colocando a mão direita próxima do cavalete. Quanto mais

⁴⁵ Como na obra *Bagatela n.º2* (1972) de W. Walton (1819/1900).

⁴⁶ “... Há uma condição própria do instrumento guitarra que está ligada à qualidade do som, o qual pode variar seu timbre e diferenciar-se ao ponto de fazermos sentir a participação de vários instrumentos, uma gama de cores, uma ductilidade dentro dessa paleta tão rica, essa pequena orquesta que percebeu beryls. A guitarra tem vários timbres para um mesmo som: essa é a sua grande condição...”

⁴⁷ “...O timbre na guitarra está dependente de onde é tocada, isto é, de como está perto ou longe da ponte...”

aproximamos a mão direita do cavalete, mais o som resultante perde harmónicos graves tornando-se assim progressivamente mais metálico. Se for realizado o movimento inverso pela mão direita (em direcção à pestana) o timbre torna-se mais *dolce*. Para indicar esta sonoridade utiliza-se o termo *sul tasto* (tal como no caso de *sul ponticello* para o timbre metálico).⁴⁸ Normalmente estes dois recursos são usados para modificar o significado de uma repetição ou para apresentar novo material que assim será evidenciado com um timbre diferente⁴⁹.

Não existem só estas duas formas de alterar o timbre na guitarra. Ao modificarmos o ângulo de ataque do contacto da unha e da polpa do dedo da mão direita, obtêm-se igualmente diferentes cores. No Sistema de notação de mão direita do guitarrista italiano Álvaro Company (1931) todas estas modificações possíveis têm uma representação gráfica. Estando a corda e a zona de ataque escolhidas para produzir um determinado timbre, é interessante a escolha pelo compositor do tipo de ataque a ser produzido, mais com as unhas ou polpa ou ambos ou com determinadas zonas da unha⁵⁰.

O plectro tornou-se usual nas obras de alguns compositores a partir do século XX. Tal como foi referido anteriormente, este objecto existe com vários graus de flexibilidade⁵¹ que irá originar diferentes timbres, facto que o compositor deverá ter em conta.

Para além destas opções, o compositor tem ao seu dispor dois importantes recursos técnicos característicos da mão direita, a pulsação apoiada e a livre ou “tirando”. O apoio realiza-se tal como a palavra o sugere, apoiando o dedo (i, m ou a) na corda imediatamente superior, ou no caso do polegar, na corda imediatamente inferior. Na pulsação livre ou “tirando”, os dedos da mão direita não realizam nenhum tipo de apoio fazendo assim soar de forma a não tocar em nenhuma outra corda. Estes dois tipos de ataque provocam sonoridades diferentes que podem ser aproveitadas com um intuito musical específico. O apoio pode originar, uma maior intensidade de som, frequentemente usada, por exemplo, em acentuações. O livre é um recurso por sua vez muito utilizado nas passagens de carácter

⁴⁸ É de lembrar que estes termos são retirados da terminologia própria dos instrumentos de arco.

⁴⁹ Existem, no entanto, compositores contemporâneos que usam o *sul tasto* e o *sul ponticello* em simultâneo para criar um ambiente invulgar, como na obra *Tiempo de Silencio* (1975) de Juan J. Itarribery, no primeiro movimento.

⁵⁰ Durante o século XIX havia uma enorme controvérsia no meio guitarrístico à volta da questão do uso das unhas, que até aí não eram utilizadas usando-se somente a polpa do dedo. No século XX esta questão foi completamente ultrapassada o que trouxe benefícios em relação à produção de uma variedade de cores tímbricas relevantes.

⁵¹ C.f. nota de rodapé 6.

legato. A escolha do livre ou do apoio é geralmente deixada a cargo do instrumentista, que pode, conforme os seus recursos e destreza técnica, utilizar o que bem lhe aprouver.⁵²

Glissandos e portamentos

O *Glissando* na guitarra é um recurso técnico que consiste em transportar um dedo ou vários sobre uma ou mais cordas sem contudo as pressionar, servindo assim a corda como guia. Não é recomendável nas cordas mais graves por se ouvir um ruído devido à fricção da polpa com o revestimento da corda em espiral de metal. O *glissando* assinala-se mediante uma linha recta colocada entre duas notas⁵³. Pode-se adicionar a abreviatura *gliss.* para uma maior perceptibilidade.

O *portamento* é um recurso técnico e expressivo que pode estar escrito ou ser aplicado pelo intérprete quando tem sentido musical e quando corresponde ao estilo. Realiza-se, normalmente, tocando uma corda pisada, deslizando seguidamente o dedo sobre a corda, mantendo o contacto com a mesma e pressionando-a no sentido dos trastos, passando por todos os meios-tons “portando” o som até à última nota. Em algumas obras contemporâneas, pede-se que o *portamento* marque bem a passagem por cada semitom, com diferentes velocidades e intensidades.

Existe um tipo de *portamento* de “ida e volta” que surgiu na música do século XX, deslizando o dedo até uma certa nota e voltando ao ponto inicial, sem um novo toque na corda (nesta situação é conveniente manter-se o polegar na mesma posição). O *portamento* pode digitar-se de duas formas: chegar à última nota com o mesmo dedo que começa ou substituindo-o perto do fim do arraste, por exemplo substituindo o dedo (2) pelo (3). Pode realizar-se em duas ou mais cordas simultaneamente, no entanto, é preciso ter-se atenção para que a distância entre as cordas seja tecnicamente possível. No caso de um agregado sonoro, cada nota tem que ser executada numa corda diferente.

Pode-se produzir um *portamento* com mudança de corda, por exemplo, começando na corda ② e terminando na corda ①. O *portamento* pode finalizar com a última nota acentuada no momento de chegada com um dedo da mão direita. Em algumas ocasiões, o *portamento* pode estar combinado com um ligado técnico ascendente ou descendente.

⁵² Há guitarristas que nunca usam o apoio porque desenvolveram uma técnica específica que lhes permite utilizar somente o livre ou muito raramente o apoio. Outros utilizam ambas as técnicas.

⁵³ Como exemplo, temos o prelúdio *Lagrima* de F. Tárrega.

Assinala-se por meio de uma linha recta com uma ligadura sobre ela por exemplo: 2-2⁵⁴, ou para além da ligadura com uma linha ondulante se quiser mais marcado a passagem pelos trastos⁵⁵. O *portamento* lateral realiza-se estirando a corda de forma semelhante à utilizada no *vibrato* transversal. Podemos substituir previamente a corda, sem produzir som e logo beliscá-la levando-a à posição inicial, devolvendo a afinação natural da nota pisada. Neste caso produzimos um *portamento* descendente, pelo processo inverso obtemos o ascendente. Este sistema, sem produzir o *portamento*, serve também para conseguir notas que estão a distâncias inferiores a um meio-tom.

É possível também realizar-se um *glissando*, utilizando em vez dos dedos, material externo. O *slide*⁵⁶ é muito usado pela guitarra eléctrica, no entanto poderá também ser usado na guitarra clássica. Também é por vezes usado outro tipo de objecto, como por exemplo uma moeda, sendo o efeito resultante idêntico ao anterior. Outro tipo de superfície também poderá ser usado, tal como por exemplo um copo⁵⁷.

Multifónicos

Nos anos sessenta, Bruno Bartolozzi (1911/1980) publicou o livro *Nuovi suoni per i legni* (1967), que foi o culminar da sua exploração de novas técnicas e suas aplicações. O que se descobriu foi que cada membro da família das madeiras, podia produzir não só música monofónica tradicional, mas, e também, acordes e multifónicos. Os multifónicos realizam-se através do uso de técnicas de execução pouco usuais o que faz com que certos parciais normalmente presentes num som sejam realçados através da digitação, de forma a novos parciais serem criados. Sendo assim, a hierarquia tradicional dentro da estrutura harmónica de um som é modificada de forma que os parciais se tornem mais dominantes que a fundamental de um som e produzam acordes de frequências altas⁵⁸. Os multifónicos produzem-se na guitarra sempre que se aflore a corda num local que não corresponda exactamente a algum harmónico. Este fenómeno possibilita ao instrumentista produzir

⁵⁴ Na *Varição V do Carnaval de Veneza* do compositor Tárrega estão presentes alguns exemplos.

⁵⁵ Essa situação está presente no terceiro andamento da *Sonata Giocosa* (1960) de J. Rodrigo (1901/1999).

⁵⁶ Tubo de aço, vidro ou acrílico onde se enfia o dedo.

⁵⁷ Na obra *Cabotage IV* (1972) de Ariel Martinez (1940) já referida neste ponto, é pedido por parte do compositor o uso de um copo ou tubo de vidro, fazendo-os deslizar pelas cordas.

⁵⁸ Este recurso está presente na obra para guitarra do compositor Leon Biriotti (1929): *Memoria de la Vihuele de Indo Iquez* (1978).

mais que um harmónico (até cinco ou seis) ao mesmo tempo numa só corda. Este efeito resulta muito melhor nas cordas mais graves que nas cordas mais agudas. Podem ser indicados pelas notas reais acompanhados pelo número da corda e local específico a ser aflorado (por exemplo em cima do trasto, no local da nota real, junto ao trasto seguinte ou ao anterior). Numa passagem com utilização de multifónicos bastante extensa, justificaria-se o uso da tablatura, juntamente com a partitura para indicar o local exacto a ser aflorado visto que se tornaria pouco prático a indicação por escrito na própria partitura, só se devendo utilizar este recurso em situações em que os multifónicos são ocasionalmente utilizados.

Percussão

Existem basicamente na guitarra duas técnicas de percussão, aquela que se realiza golpeando as cordas denominada *tambura* ou *tambora*⁵⁹. Neste efeito o guitarrista não dedilha as notas indicadas mas, ora bate com o polegar sobre as cordas em vez de as dedilhar ora percute directamente no corpo da guitarra, ou seja, directamente na madeira, denominada simplesmente *golpe*. A *tambora*, pode ser *normale* ou *sul ponticello*, conforme a sonoridade pretendida. É de referir que este efeito não tem um resultado de dinâmica forte. É também possível fazer-se *tambora* com o (p) no cavalete, sendo o som resultante mais suave. Em relação aos *golpes*, executam-se batendo com a mão direita sobre o tampo ou então na ilharga, como também é possível com o (p). Também é realizável golpear com as duas mãos em todas as partes da guitarra. É usual começar-se no tampo junto ao décimo segundo trasto e ir percutindo até à ponte, por vezes com alguma variação de dinâmica. Para indicar-se este efeito é usado os termos por extenso ou quando alternado com melodias ao mesmo tempo⁶⁰.

Pizzicato e surdina

⁵⁹ Na obra *El Polifemo de Oro (O Ciclope [gigante com um só olho] de Ouro)* de 1956, inspirado em *Advinanza de la guitarra de Garcia Lorca*, Reginald Smith Brindle usa muito dos efeitos especiais disponíveis para instrumentos clássicos. Entre estes temos o efeito de *tambora*, os harmónicos naturais e artificiais e o uso de *sul ponticello*.

⁶⁰ Na obra *Tiempo de silencio*, já citada anteriormente, no primeiro andamento, explora-se *tambora* e outros tipos de percussão.

“...El pizzicato en la guitarra permite el control del sonido en su dinámica y también, dentro de los límites que la cuerda admite, en su duración...”⁶¹ (CARLEVARO, 1979: 55)

O *pizzicato* normal obtêm-se inclinando e encostando a mão direita às cordas perto da ponte ou uns milímetros mais na direcção da boca conforme o efeito pretendido (abafado ou brilhante). Pode-se aplicar em todas as cordas mas com muito melhor resultado nas graves. Assinala-se com a abreviatura pizz. e, por vezes, com um tracejado que indica o prolongamento do *pizzicato*.

O *pizzicato* à *Bartók* (chasquido), que foi usado por exemplo na sua obra, *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936), começou a ser utilizado na música erudita do século XX em quase todos os instrumentos de corda. Na guitarra executa-se pegando na corda entre o (p) e o (i) ou (p) e (m), separando-a do braço na perpendicular e largando-a repentinamente, produzindo-se um “estalo” característico quando a corda golpeia os trastos, acompanhado com um som da nota correspondente. Também se pode realizar entrelaçando o (p) por baixo da corda e depois realizar a mesma operação. Assinala-se com o símbolo ou com a denominação: *pizz. Bartók*⁶².

O *pizzicato ouvert* foi primeiramente descrito por Emílio Pujol no seu método *Escuela Razonada de la Guitarra* (1956) e consiste em colocar a mão direita na ponte mas sem tocar nas cordas com a palma da mão.

O *pizzicato strident* (igualmente descrito por Pujol) tem por objectivo imitar o timbre do fagote ou do trompete com surdina e realiza-se colocando a palma da mão entre a ponte e a boca, tocando na corda com o (p) de forma a que a mesma bata na mão, produzindo um som nasal.

Os *pizzicatos* de mão esquerda são produzidos basicamente de duas formas: colocando os dedos nos trastes, ou simplesmente aflorando as cordas entre os trastes (por vezes chamado *pizzicato* de superfície). Neste caso ocorre um fenómeno onde são produzidos em simultâneos dois sons (bi-tons), o que normalmente acontece é uma nota resultante da metade da corda do lado da ponte e outra produzida pelo restante

⁶¹ “...O pizzicato na guitarra permite o controlo do som na sua dinâmica e também, dentro dos limites que a corda permite, em sua duração...”

⁶² Como por exemplo no terceiro andamento, *Dança Rústica* de *Los Montevideos* (1977) de R. Marino Ribero.

comprimento da corda em direcção ao pente. Por vezes pretende-se apenas o som produzido em direcção ao pente (parte superior).⁶³

Existem várias formas adoptadas por diversos compositores para indicar este tipo particular de *pizzicato*, no entanto, os bi-tons são geralmente indicados com uma nota em forma de seta. No caso de só querer utilizar-se a nota superior do bi-tom pode-se indicar que se deve abafar as cordas como se faz para realizar o *pizzicato*, podendo-se mesmo indicar dessa forma, ou identificando com um quadrado. Há compositores que usam a tablatura o que de certa forma se compreende, visto que as indicações apenas apontam o local da nota base e não o bi-tom resultante. Contudo como no *tapping*⁶⁴ também é possível realizar este efeito com um dedo da mão direita.

É importante saber-se que *pizzicato* e *normale* podem ser usados simultaneamente, com algumas cordas abafadas e as restantes livres. Neste caso, será necessário usar-se outro tipo de escrita. Segundo Carlevaro, “...lo que se consigue con ese recurso es un sonido asordinado, ya que las vibraciones de las cuerdas están apagadas con anterioridad a la ejecución de las notas...”⁶⁵ (Ibid: 55-6)

A surdina é diferente do *pizzicato*, porque o “abafar” realiza-se antes do ataque à corda. Apoia-se a parte lateral da mão direita levemente sobre a ponte ou directamente sobre o início das cordas. Ao mudar-se de lugar muda-se a qualidade do som. Com a mão direita sobre a ponte obtém-se um som mais claro, à medida que se percorre a corda, o efeito torna-se mais sombrio.

Guitarra preparada

Preparar um instrumento, quer pela introdução de elementos estranhos na sua estrutura, quer pelo uso de efeitos não habituais, é um recurso tipicamente contemporâneo que foi pressentido pelas invenções sonoras de Charles Ives (1845/1894) e depois por

⁶³ Uma das grandes limitações deste fenómeno é que a nota superior tem muito menor intensidade que a nota inferior, pois a última tem toda a caixa da guitarra para a amplificar, enquanto a superior utiliza apenas a vibração do braço.

⁶⁴ Vocábulo usado por Barceló [1995], de origem inglesa basicamente utilizado devido à sua origem na guitarra eléctrica. É uma técnica que combina os ligados técnicos da mão esquerda com os ligados técnicos da mão direita. Neste caso, a mão direita tem que se aproximar do braço de forma que permita a utilização dos dedos (geralmente só o médio) de forma a realizar os ligados técnicos. A sua realização não é mais que a utilização de um recurso geralmente utilizado apenas pela mão esquerda. Isso permite, por exemplo, a realização de um ligado a uma distância que seria certamente impossível sem a utilização da mão direita.

⁶⁵ “...o que se consegue com este recurso é um som de surdina, já que as vibrações das cordas estão apagadas anteriormente à execução das notas...”

Henry Cowell (1897/1997) e mais tarde desenvolvido por John Cage (1912/1992), quando em 1938 para a realização da música de um bailado, *Bacchanales* (1985) dirigida por Syvilla Fort (1917/1975), ao necessitar de sons de percussão, colocou vários objectos como papel, cartão, parafusos, sobre e entre as cordas de um piano, alterando o som temperado do instrumento.

No caso da guitarra a preparação tem a ver também com a interferência na vibração normal das cordas, acrescentando alguns objectos dentro da guitarra ou junto às cordas.

O primeiro exemplo de música com preparação da guitarra foi quando se usou uma das seis cordas interferindo com as outras. Na obra de Tárrega, *Gran Jota* (1872), é pedido ao intérprete para passar a corda ⑤ por cima da corda ⑥, no trasto nove para obter o que o compositor chama “efeito tamburo” (cordas cruzadas), efeito este que contrasta com a melodia tocada em *sul ponticello* com as unhas. Isto mais tarde ficou denominado de efeito rufo. Este recurso foi muito popular na preparação da guitarra a partir do século XX. As cordas de aço produzem um som mais potente, mas as cordas de nylon podem ser também trocadas, produzindo uma sonoridade mais subtil. As cordas cruzadas são mais fáceis quando estão próximas da metade do seu comprimento, porque nessa posição as cordas têm mais elasticidade. É possível fazer-se *tremolo* nas cordas que são cruzadas, ou trocar dois pares de cordas simultaneamente, havendo uma peça de Álvaro Company (1931) em que, usando este método, solta um par de cordas numa dada altura da peça. A notação de Company mostra as notas produzidas por este método através de triângulos. Outra forma de apresentação é empregando um x por cima da nota para cada corda.

Todos os outros tipos de preparação da guitarra envolvem de alguma forma o uso de algum objecto estranho que pode ser pressionado ou posto por baixo das cordas enquanto estas são beliscadas ou pondo as cordas em vibração com um objecto estranho modificando o seu timbre, por exemplo, usando um clipe ou um lápis próximo de uma corda. Outros materiais que também podem ser usados são o papel, os fósforos, as agulhas de coser, os plásticos, etc.. Estes podem ser de várias texturas e espessuras consequência do efeito pretendido⁶⁶.

⁶⁶ Na obra *Divert-intento* (1975) de Juaquin Orellana (1937) existem vários efeitos sonoros desde cordas cruzadas ao uso de material externo para fazer *glissandos*.

Outros

Como já foi mencionado no cap. 1, p.16-17, a única forma de dar a ilusão de um som alimentado na guitarra, é através do recurso ao trémulo. A utilização de um arco para sustentar notas na guitarra é possível. Nos últimos vinte anos esta técnica foi usada em algumas peças trazendo assim para o vocabulário guitarrístico termos que tradicionalmente pertencem à família dos instrumentos de corda friccionada como por exemplo, *col legno e spicatto*. Devido à posição plana das cordas na guitarra só é possível tocar na corda ①, na corda ⑥ ou em todas as cordas em simultâneo. É possível contudo através do uso de um cavalete especial, criar a curva típica dos instrumentos de arco, o que permite tocar em todas as cordas individualmente. As posições em que se coloca a guitarra, a zona de ataque do arco e o seu tipo variam conforme o pretendido. Utiliza-se por exemplo, a posição do violoncelo ou a guitarra deitada no colo. Quanto à zona de ataque geralmente recomenda-se o mais perto possível da ponte⁶⁷.

Embora se possam encontrar várias formas de usar e potenciar muitos destes efeitos, estes são geralmente mais procurados pelos compositores contemporâneos. Assim, devem-se associar os efeitos às exigências técnicas, estilísticas e estéticas de cada trabalho.

Dada a natureza da obra em análise no cap. 3, *Sindbad*, nem todos os recursos mais recentes foram aprofundados tal não foram referidos tantos exemplos de obras de outros compositores como os desejados, no entanto figuram os mais relevantes tendo em conta a obra em questão.

⁶⁷ Na obra *A 2^o es toy* (1978) de Renee Pietrafesa, é pedido uso de um arco aplicando-se a técnica do *glissando* ascendente.

Capítulo 2

Novos recursos nas correntes estilísticas e estéticas

Este capítulo pretende ser um contributo para a clarificação do desenvolvimento musical em consequência de energias externas que impuseram as transformações estéticas do século XX, nomeadamente as que se encontram ligadas ao novo conceito de interpretação dominado pelas técnicas de improvisação.

Após a abordagem realizada no capítulo anterior às possibilidades sonoras guitarrísticas e evolução técnica e estilística, tendo em conta as revoluções estéticas na música, parece-nos pertinente proceder a uma reflexão sobre a actual transformação da interpretação e expressão do artista. Estes aspectos impeliram a mudança e evolução das técnicas composicionais, essenciais para a realização de uma interpretação mais fiel ao desejado pelo compositor.

Outra das razões para a elaboração desta abordagem prende-se com a necessidade de compreender as correntes estéticas e estilísticas de um modo abrangente, que influenciaram o compositor Carlo Domeniconi, compositor da obra para guitarra, em análise no capítulo seguinte.

Naturalmente, não será possível atingir os objectivos anteriores sem abordar a envolvente social, política, ideológica, ou até mesmo religiosa, ainda que não exhaustivamente. A apresentação dos aspectos que caracterizam a música actual terá em conta a herança histórica de um processo cultural desenvolvido no último século, impondo-se portanto a referência de compositores e obras marcantes, assim como uma pertinente contextualização histórica dos mesmos.

Como objectivos estruturais deste capítulo teremos:

1. Conhecer as correntes estéticas e estilos como o Determinismo e Indeterminismo (*Figurações I* para flauta de Filipe Pires); Obra aberta (*Klavierstück XI* de Stockhausen); Nova concepção do virtuosismo (*Sequenzas* de Berio); Jazz e Rock (*Ebony concerto* de Igor Stravinsky) e Arte conceptual (*Le Marteau sans maître* de Boulez) que influenciaram a música do século XX
2. Contactar com novos recursos na linguagem musical nomeadamente o Micro-tonalismo (*The Miraculous mandarin* de Bartók.); Minimalismo (*Clapping music* de Steve Reich) e Aspectos populares na música erudita (*The Fire bird* de I. Stravinsky).

2.1. Novo conceito de interpretação

O acto interpretativo, no último século passou pela criação artística no momento de execução de uma obra musical, onde a improvisação esteve envolvida, dando-se por vezes uma alteração dos papéis dos intervenientes na dinâmica da obra musical quer seja o compositor, o intérprete ou o público.

Determinismo e Indeterminismo

A herança do serialismo⁶⁸ deixada pelos compositores da Segunda Escola de Viena, constituiu, na década de cinquenta, uma importante referência para os compositores da vanguarda, que procuraram estender a abordagem serial das alturas, aos domínios rítmicos, dinâmicos e mesmo tímbricos. Esta corrente que racionalizou o discurso musical ficou conhecida como serialismo integral.⁶⁹ No entanto, este período teve uma curta duração, pois a inflexibilidade, frieza e abstracção deste sistema, já pouco tinha a ver com o novo contexto político social que se vivia. Os compositores começam a reagir contra as restrições que essa técnica lhes impunha, por isso depois dos anos cinquenta o carácter da música europeia começou a mudar.

O pós-modernismo, representativo de uma sociedade capitalista globalizada e informatizada, começou a florescer com uma nova linguagem baseada em transformações de densidade, cor e texturas em múltiplas formas livres. O progresso tecnológico a que se assistiu nesta época veio trazer novos meios e desafios aos músicos da vanguarda. O uso da fita magnética ou cassete, dos gravadores, e mais tarde, ao computador (instrumentos utilizados numa inovadora abordagem musical) assinalou o culminar do determinismo musical, onde o compositor se torna ele próprio intérprete de uma obra acabada, onde cada interpretação é ímpar. O sintetizador, sendo um instrumento sofisticado, especificamente construído para a produção de som, controla com uma definição precisa todos os aspectos

⁶⁸Tendo abandonado o sistema tonal em favor da música atonal, Schoenberg chegou à conclusão que era necessário formular outro princípio para substituir a tonalidade. A solução encontrada foi o serialismo. Na composição dodecafónica, o compositor ordena, inicialmente, todas as notas da escala cromática formando uma sequência de doze notas de igual importância, a série fundamental em que se vai basear toda a composição. Essas notas não devem aparecer fora da sua ordem, embora qualquer nota da série possa ser repetida ou usada em qualquer oitava.

⁶⁹A primeira peça musical "totalmente organizada" foi o estudo *Mode de valeur et d'intensités* de Olivier Messiaen (1908/92) em 1949.

de frequência, de qualidade do ataque e os *decays*, da intensidade, da cor do som e outros. Na Universidade Stanford na Califórnia e no IRCAM⁷⁰, surgem trabalhos de alguns compositores especializados. Nos anos setenta e oitenta, o acesso a equipamento mais barato, de alta qualidade, começa a ser possível controlar todos os parâmetros do determinismo ao indeterminismo num maior ou menor grau podendo estes serem combinados. É o caso da música electrónica em tempo real e da interpretação em simultâneo, como na obra *Differences* (1958-59) para flauta, clarinete, harpa, viola e fita magnética de Luciano Berio (1925/2003)⁷¹. Esta obra representa uma das primeiras tentativas da combinação entre sons naturais e sons preparados que durante algum tempo substituem o executante.

Apesar de existir oposição entre serialismo e indeterminismo, ambos provêm de atitudes filosóficas sobre a música e a arte: o serialismo atende à actividade da mente e à sua ordem interna no estilo determinista ocidental; o indeterminismo contempla uma visão oriental, baseada na filosofia da actividade e na indiferença com o mundo externo. O seu princípio básico, é o de controlar a liberdade de improvisação através da interacção dos músicos no momento da interpretação. Mas tal como em qualquer improvisação, os resultados podem ser extremamente variáveis dependendo, entre outros factos, da habilidade e sensibilidade do executante.

Pode-se dizer que cada vez mais está presente a libertação do intérprete do determinismo imposto por uma obra, alterando-se a função do próprio compositor, que deixa de ser um elemento coercivo e tenta por todos os meios um resultado final que lhe seja absolutamente fiel. Encontra-se um desejo de vitalidade, uma procura pelo inesperado que possa despertar afectos no intérprete e conseqüentemente no público, que fica envolvido nesta trama, tudo isto ideais comuns à *body art*⁷².

O termo indeterminismo foi inicialmente usado por John Cage (1912/1992), um dos compositores mais influentes do século XX, considerado o impulsionador deste movimento para se referir à composição aleatória (do latino *alea*, um jogo de dados e por isso de sorte e incerteza), comum nalguns tipos de música contemporânea que

⁷⁰ Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/Música) com sede em Paris.

⁷¹ Os parâmetros que podem ser indeterminados são, normalmente, a forma, a duração das notas, a velocidade, a altura dos sons, a dinâmica, a cor tonal e a instrumentação.

⁷² A *body art*, foi desenvolvida nos anos sessenta e setenta. É uma expressão artística que elege o corpo humano como suporte para a obra de arte. O objectivo das suas manifestações é a interacção entre o artista e o público.

normalmente implica deixar algum aspecto da música num estado indefinido. O compositor distinguiu trabalhos que são indeterminados na composição (operações do acaso) e os que são indeterminados na interpretação (decisões tomadas pelo executante). Podemos considerar dois tipos de indeterminação performativa: o primeiro, direccionado para um individuo ou grupo (ao vivo), onde os instrumentistas escolhem o material sonoro apresentado, com ou sem interacção; o segundo, está relacionado com as obras que possuem uma componente electrónica, em que os dados são introduzidos no computador ou eventualmente manipulados ao vivo pelo compositor, elaborando um percurso aleatório, induzido ou não, que poderá entrar em diálogo com um eventual intérprete.

Os seus métodos do acaso são inspirados nas orientações dos métodos orientais: *I Ching*, onde são aplicados oráculos com um texto que determinam um certo ambiente e na filosofia budista *Zen*, que rejeita os princípios convencionais da criação musical, em favor de uma abordagem radical baseada na improvisação e na construção aleatória dos sons. Esta filosofia veio trazer uma nova corrente na história da música onde é dado ao intérprete uma liberdade nunca antes experimentada.

O indeterminismo presente na duração, tem sido desenvolvida para contrariar essas complexidades excessivas da notação convencional que sobrecarregam o executante. Por exemplo, o excerto *Glose* na *Terceira sonata para piano (1957)* de Pierre Boulez (1925) é uma música sem métrica ou sentido de pulsação, mas apesar disso a notação é extremamente precisa. Na verdade, foi provavelmente o desejo de Boulez eliminar a pulsação que levou a tão complexa notação. Mas outros compositores descobriram soluções muito mais simples que diminuem em muito os problemas na execução. Uma possibilidade é usar notação convencional sabendo que os valores rítmicos são apenas sugestões aproximadas da duração. A música deve ser tocada livremente permitindo ao executante uma interpretação de acordo com os seus próprios sentimentos com espontaneidade. Podemos observar este indeterminismo na obra *Figurações I (1968)* para flauta de Filipe Pires (1934). Na obra *Nunc (1971)*, para guitarra do compositor Goffredo Petrassi (1904/2003), a notação usada é a convencional mas os valores rítmicos são apenas sugestões aproximadas da duração.

Os compositores, por vezes, formam secções de sequências intervalares que mostram apenas sucessões de intervalos, deixando aos executantes a decisão da

interpretação musical a dar. As caixas contendo grupos de notas são muitas vezes utilizadas para indicar repetições da mesma altura, ou notas para serem tocadas por uma ordem aleatória. A velocidade e a dinâmica podem ser livres e as durações variadas, de acordo com as instruções (regulares, irregulares). O número de repetições pode ser livre ou determinado por uma certa duração de tempo, por vezes para serem tocadas o mais rápido possível. É o exemplo da obra *La Espiral Eterna* (1971), para guitarra de L. Brower que contém vinte e quatro caixas, para serem tocadas o mais rápido possível e ter a total duração de vinte minutos.

Muitas vezes, a notação proporcional é usada para sugerir a duração dos sons, como a distância entre as notas. As linhas horizontais mostram as durações das notas, enquanto que a sua espessura indica o volume. As dedilhações são indicadas no caso de acordes pouco usuais. Este tipo de notação evita algumas complexidades que seriam criadas pela notação convencional baseada em pulsações e métricas que não existem na realidade. Na obra *Siciliano* (1989/90) de Sylvano Bussotti (1931) para doze vozes masculinas, cada cantor segue a sequência de fragmentos que escolher, em qualquer registo, a qualquer velocidade, onde o objectivo é produzir música pouco controlável.

O indeterminismo presente na frequência dos sons, está presente quando um compositor apenas pede um contorno aproximado das notas, de forma a serem tocadas livremente e talvez com uma duração pré-definida. Desta forma o executante pode inventar cascatas de notas com facilidade. Em *Passaggio* (1961/62) de L. Berio, em que é escrito apenas o limite com desenhos rápidos, as durações são livres, estando este exemplo numa parte indefinida da pauta de coro e orquestra. Na *Sequenza II* (1958) para flauta, do mesmo compositor, o indeterminismo das alturas é visível pela ausência de clave.

O indeterminismo existente na dinâmica tem sido comum, tendo os compositores do passado deixado aos executantes uma considerável liberdade de interpretação. Contudo, no período pós-guerra do serialismo pré-determinado, as indicações dinâmicas tornaram-se extremamente abundantes, sendo, por vezes, usadas para cada nota.

O indeterminismo tímbrico e instrumental está patente na *Serenata per un satellite* (1969) de Bruno Maderna (1920/1973), pois não existe uma ordem definida da execução dos instrumentos, consequentemente a nível tímbrico no resultado geral.

Jonh Cage (1912/1992) leva o acaso às últimas consequências, passando pela fundação de uma orquestra que integrava instrumentos étnicos e emissores de sons, pela invenção do piano preparado⁷³ pela utilização do silêncio como elemento musical.⁷⁴

Na verdade, o indeterminismo existe na música, há muito tempo, se for considerado como um degrau para a improvisação: é dada aos executantes informação definida a partir da qual inventam livremente e espontaneamente, apesar dos limites da forma da música e a sua duração estarem dentro de fronteiras impostas pelo compositor que mantém a definição global da obra musical.

Na tentativa de melhor transmitir e concretizar a sua ideia musical, o compositor foi ao longo dos séculos, usando uma notação gráfica cada vez mais complexa, exacta e rígida, condicionando a liberdade expressiva do intérprete ao gosto e intenção musical do compositor. Estas notações são basicamente indicações das acções que delimitam campos de escolha que podem ser variadas ou limitadas e o possível campo de actividade renunciando a qualquer controlo específico dos resultados reais do som, mostrando de forma explícita a impossibilidade da previsão.

Segundo uma afirmação de John Cage, retirado do seu livro *Silence (1961)*, “...*L'interprétation d'une partition indéterminée sur le plan de son exécution est nécessairement unique. Elle ne peut être répétée. Lorsqu'elle est jouée une seconde fois, le résultat est différent. À travers une telle exécution, rien n'est donc achevé, puisque celle-ci ne peut pas être appréhendée en tant qu'objet dans le temps...*”⁷⁵ (Bousser, 1996: 72)

Assim, podemos concluir que estes métodos de indeterminismo têm parâmetros determinados. O que é indeterminado é o resultado, ou seja, a obra musical. É na actividade da natureza humana que a acção precisa nunca é repetida e nenhum evento volta a acontecer. A irracionalidade e o aleatório contribuem assim para a construção de um novo estilo de música e de execução.

⁷³ Por exemplo, nas suas *Sonatas e Interlúdios (1946-48)*, para piano preparado. Cada piano tem um timbre ligeiramente diferente, daí o grau de indeterminismo.

⁷⁴ Com o indeterminismo, poder-se-ia dizer que o compositor abdica das suas responsabilidades, que o executante é o verdadeiro criador pois esteticamente a música começa a dar muita importância à intensidade do carácter e envolver-se na recriação do significado do acto de interpretação. Contudo, acreditamos que, quando o indeterminismo é usado como um meio de ajuda para conseguir fins claramente definidos e bem concebidos, é perfeitamente legítima.

⁷⁵ “...*a interpretação de uma partitura indeterminada no plano de sua execução é necessariamente única. Ela não pode ser repetida. Quando é tocada uma segunda vez, o resultado é diferente. Através de tal execução, nada está por conseguinte terminado, dado que esta não pode ser apreendida enquanto objecto no tempo...*”

Obra aberta

O indeterminismo conduz à realização da obra aberta, onde o compositor pode escrever diferentes blocos de material, que serão tocados por qualquer ordem, como o executante desejar. A obra *Jeux 6* de Haubenstock-Ramati (1919/1994) para seis percussionistas e uma grande variedade de instrumentos tem instruções para a execução complexa. No entanto, do ponto de vista formal cada executante começa num quadrado legendado com uma letra diferente e continua a ler horizontalmente, verticalmente ou na diagonal, em qualquer sentido, mudando de direcção de acordo com certas indicações. A notação é igualmente precisa ou “proporcional” mostrando o registo relativo, o volume, e o momento, no tempo, dos sons. Campos vazios são silêncios de duração variada, de acordo com os símbolos. A duração total não é especificada, mas a peça acaba ao sinal do maestro.

Segundo Bousser: “...*Para compositores como Boulez ou Stockausen, a problemática da obra aberta situa-se no prolongamento lógico do serialismo; a redução das resoluções geradas pela tentativa de controlar deliberadamente todas as componentes do som não podia deixar de implicar a explosão de uma forma concebida unilateralmente. Cada vez mais os compositores tendem a abdicar de um princípio, por ser demasiado exclusivo de autoridade e de responsabilidade, e repensam as suas relações com o intérprete, por um lado, e com o público, por outro...*”(BOUSSER, 1990: 43-44)

Na Europa foi Karlheinz Stockhausen (1928) entre outros compositores, quem aplicou estas novas formas. De facto, para este compositor, tratava-se de uma extensão do conceito de serialismo em todas as dimensões da concepção musical. *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen é uma das primeiras obras da música do século XX a ser considerada aberta, segundo afirmação sua numa revista, se “... *entendermos «aberta» uma obra onde reina uma «certa indiferença na ligação dos momentos musicais» e que não comporta qualquer desenvolvimento, nem processo final ou linear...*”⁷⁶ [BOUSSER, 1990:47-8] A partitura de *klavierstuck XI* está produzida numa folha de cinquenta e três por noventa e três centímetros na qual figuram dezanove sequências irregularmente espaçadas. Nas costas, são dadas as seguintes indicações: o intérprete olha para a folha sem nenhuma intenção prévia e começa pelo grupo que viu primeiro; interpreta-o num tempo

⁷⁶ Afirmação do próprio compositor presente num excerto da Revista VH 101, nº4, Ed. Esselier, Paris, 1970-1971, p.112 - citado no livro

qualquer, com excepção das notas escritas em tamanho mais pequeno, em qualquer intensidade e em qualquer modo de ataque. Assim que terminar o primeiro grupo, lê as indicações de interpretação que se seguem, relativas ao tempo, intensidade e modo de ataque e aplica-as a qualquer um dos outros grupos sobre o qual recai o seu olhar, novamente sem nenhuma intenção específica.

A obra *4'33''* (1952) de Cage foi recebida pelo público como uma diversão, mas no entanto havia uma intenção, uma mensagem séria. Segundo Salzman (1988), o silêncio mais famoso de Cage, demonstra a não música no seu estado mais puro, como uma estrutura dos sons naturais da vida, um fracção de tempo isolado, de experiência do acaso. Também pode ser entendida como o ponto zero da percepção onde o total aleatório se conjuga com o determinismo e unidade literalmente do nada. Bruno Maderna (1920/73), embora sinta a forma aberta como uma abertura necessária ao pensamento criador do nosso tempo, incide sobre o diálogo possível entre a rigidez das indicações da escrita e a mobilidade, ao nível da escolha dos materiais sonoros ou ainda do doseamento dos contrastes e dos modos de articulação.

Este compositor entre outros foi uma das figuras que mais influenciou a música, desde as novas notações gráficas, às novas acções de interpretação, de oportunidade, de escolha e de mudança, uso do “neo-realismo”⁷⁷ ou escolha de objectos sonoros do mundo exterior. Uma nova visão do mundo onde existe uma relação do homem com o meio, nota-se no acto de compor: todos os sons são integrados nesse meio tal como todos os actos estão implícitos na obra de arte, desde ler-se um jornal, narrarem-se textos, integrar a vida quotidiana na obra de arte, desde batimentos no nosso corpo e sons da natureza, ao ruído⁷⁸. Na obra *The Blue Guitar* (1982/1983) de Michael Tippett (1905/1998), é lido um poema intitulado *The Man with the Blue Guitar* de Wallace Stevens (1879/1955) que foi baseado numa pintura de Pablo Picasso (1881/1973). O compositor refere que todas as palavras e conceitos desaparecem e que esta peça para guitarra é essencialmente música. Ao longo do poema existem três modos, ou gestos, que sugerem títulos para os andamentos: transformação, sonhando e “juggling”.

⁷⁷ O neo-realismo foi uma corrente artística de meados do século XX, com um carácter ideológico marcadamente de esquerda, que teve ramificações em várias formas de arte (literatura, pintura, música) mas atingiu o seu expoente máximo no cinema italiano.

⁷⁸ Na obra *Music of changes* (1951) de Jonh Cage, a forma, os sons e silêncios estão determinados através de operações do acaso, seguindo os princípios do *I Ching*, onde é aplicado um jogo de cara e coroa pelo intérprete.

A música electrónica tornou-se de repente como que a grande questão de ordem perfeita e racionalidade na música.

Alguns compositores como Xenakis (1922), Earle Brown (1926), Morton Feldman (1926/87), Christian Wolff (1934) atentos às características da escola de Nova York com as acções musicais características de Cage, começaram a criar múltiplas possibilidades que podiam ser realizadas no momento de execução⁷⁹. Para isso foram inventadas novas notações, não apenas para indicar graficamente as limitações do espaço no qual o executante podia operar mas também para que o intérprete pudesse estabelecer uma relação lógica com a partitura. Podemos concluir que o elemento essencial do acto de execução é a personalidade e habilidade do executante, a sua escolha, virtuosismo e liberdade.

Assim as formas abertas e a notação gráfica floresceram. Os compositores da escola da vanguarda produziram desenhos, ou partituras gráficas, de variados tipos. Alguns são acompanhados de instruções para os executantes, outros podem não fornecer quaisquer indicações, preferindo os compositores uma interpretação indefinida em que todos os parâmetros são livres, incluindo a escolha dos instrumentos. Enquanto que a partitura com anotações pode ter como objectivo um resultado sonoro bem definido, a que não tem pode ser entendida como um estímulo à improvisação, que pode seguir um percurso sugerido pelo desenho. Por vezes um episódio musical ou mesmo uma peça inteira, pode não ter sequer sons escritos, descrevendo o compositor o que os executantes deverão fazer, ou dando indicações de expressão ou acções. A *Sonata* (1960) de Mauricio Kagel (1931) tem um livro de normas, sendo parte dele constituído por informações para se tocar um andamento inteiro sem qualquer notação existente. Os executantes têm não só que tocar, mas também que recitar em certas secções, tudo em períodos de tempo definidos, mas sem um único som estar escrito. Outros compositores produzem uma partitura inteira mas incluem breves descrições do que os executantes devem fazer, em vez de lhes dar a notação completa. Outras partituras textuais aspiram a um certo tipo de improvisação ou à criação de uma atitude psicológica. *Aus den Sieben Tagen* (1968) de Stockhausen, contém

⁷⁹ Na obra *Available Forms II* (1962), de Earle Brown (1926/2002) existem dois grupos orquestrais diferentes, cada um com o seu maestro independente. Cada grupo tem música diferente em cada secção numerada, imaginadas para que cada maestro possa indicar aos seus instrumentistas que toquem em qualquer secção à escolha. De cada vez que a peça é tocada, terá, assim, uma forma e um resultado diferente. Este acaso na forma não precisa de levar, necessariamente, a música a uma grande diversidade, pois o método é semelhante ao dos “mobiles” de escultura, que têm um número de elementos pendurados em equilíbrio, sendo as suas posições relativas ajustáveis pelo toque de um dedo. As formas globais podem variar, mas a identidade do “mobile” continua exactamente a mesma.

dezasseis partituras textuais. Obviamente, a música sugerida é estática e leve, por isso talvez um texto sirva para o que o compositor, melhor do que uma partitura com notação, consiga o que procura, evocar uma disposição e reprimir ou evitar a acção.

A noção de obra aberta contém a vontade de esbater a distância entre o compositor e o intérprete, que o espírito do artista como criador contribuía para alargar. Não se trata de uma transmissão ou de uma substituição de poderes. O compositor tende a partilhar o potencial de indeterminação contido no que já não é uma partitura mas sim um processo.

Nova concepção do virtuosismo

Outros dos aspectos do vanguardismo consiste numa renovada concepção do virtuosismo. Não se trata de um simples enaltecimento da destreza mecânica do intérprete, mas da técnica integrada de uma forma orgânica na própria essência musical. Tudo isto parte igualmente do pressuposto que não existem duas interpretações ao vivo exactamente iguais da mesma obra, sendo assim, torna-se natural que exista uma escolha e variação deliberada por parte do intérprete no acto de execução, funcionando como um compositor ou colaborador na realização de uma obra. Este novo panorama irá permitir ao compositor uma maior proximidade do intérprete. Novas técnicas, novos sons, novos limites poderão ser explorados tanto a nível instrumental como vocal.

O nome de L. Berio é incontornável dentro deste campo de valorização do papel do executante, não só pela importância que lhe atribui como indivíduo, mas pelas novas concepções cénicas e dramáticas que apregoa. É disso exemplo a obra *Recital I* (1966), um monodrama de trinta minutos para soprano e orquestra de câmara, cuja única personagem é a própria cantora que desenvolve uma complexa personagem, baseada no universo do escritor James Joyce (1822/1941). As *Sequenzas* (1966) são igualmente obras ímpares em que cada instrumento é abordado das mais variadas formas, por vezes surpreendentes, como é o caso do registo invulgar da *Sequenza V* para trombone ou da fantástica exploração de novos efeitos tímbricos de que a *Sequenza III* para voz solista é exemplo. Nesta última peça, Berio estendeu os limites da produção vocal muito além do normalmente utilizado (geralmente condicionada pelas limitações académicas do *bel canto*), pois o cantor tem de produzir som das mais variadas formas, inspirando, marcando

o ritmo com a boca ou cantando com a mesma fechada, rindo-se, falando, para além de cantar normalmente. A *Sequenza XI* para guitarra de Berio, é também um exemplo que demonstra a técnica virtuosística através da inovação dos efeitos possíveis na guitarra, tal como *Theme and Variations* (1970) de Lennox Berkeley (1903/1989) e *Algo for guitar* (1977) de Donatoni (1927/2000). Villa-Lobos contém também vários estudos com passagens rítmicas complexas e uma figuração idiomática, típica do século XX.

Esta nova forma de virtuosismo é como uma parte da própria natureza musical, um conjunto unificado de acções e gestos como fonte de ideias temáticas, com as quais se criam contactos entre o executante e a partitura, entre o tempo real e o tempo psicológico, entre as unidades fixas de compasso e a cadência “aberta”. Por outro lado, surge o controlo e a precisão complexa e com isso a nova forma de tocar aliado ao virtuosismo, à singularidade individual do executante e à totalidade da unidade de concepção, entre os requisitos do que pode ser percebido, e as novas ideias de conceito, actividade e substância, alargada a várias direcções e dimensões até limites extremos. Consequentemente surgiram compositores como Pierre Boulez (1925), Luigi Nono (1924-1990) e intérpretes como Cathy Berberian (1928/1983) e David Tudor (1926/1996), entre muitos outros.

Lukas Foss (1922) fundou em 1950, em Los Angeles, o *Improvisational Chamber Ensemble*, o primeiro grupo que se dedicava à improvisação sem qualquer indício *jazzístico*, com o objectivo de agrupar as condições e limitações, de uma nova forma de improvisação. A importância do grupo manifesta-se, não só pela demonstração das possibilidades espontâneas mas também pela confirmação de uma nova vitalidade na interpretação criativa, baseada nas características dos instrumentos e nas capacidades técnicas e personalidade dos executantes. Ao improvisar, o executante pode, muitas vezes, criar espontaneamente algo superior ao que pode ser escrito, devido por vezes à limitação da notação.⁸⁰

O virtuosismo põe-nos outro problema pois “...o engodo pelo virtuoso, a sua sobrestimação, a idolatria de que é objecto tendem a falsear os dados da equação compositor-público, pela relegação a um plano muito secundário daqueles factores que

⁸⁰ De facto, a improvisação é o acto mais criativo de um executante, tendo ele, no entanto, que ter cuidado com a unidade formal. Por vezes vemos improvisadores brilhantes que conseguem criar apenas material mas não relacioná-lo, não construindo uma forma global, nem trabalhando o plano emocional. Pensamos que é importante não ficar apenas por uma forma precisa, mas também construir emoções necessárias para darmos à improvisação um significado de natureza humana.

devem de direito constituir o centro de interesse no acto da contemplação estética: a obra e o seu criador, ou até pura e simplesmente apenas a obra, ponto de convergência último, e essencial, do esforço do seu criador, da meditação do intérprete e da atenção do público...”(GRAÇA, 1992: 131)

Jazz e Pop

Será impossível falar de uma nova fase de virtuosismo sem mencionar a poderosa influência do *jazz*, uma das interferências mais importantes na música improvisatória no ocidente, que começou como um género popular⁸¹ e transformou-se numa forma de arte. O *jazz* moderno e suas ramificações são um tipo de música de interpretação complexa com um amplo leque harmónico e melódico, com especial ênfase dada ao virtuosismo instrumental. Este género ao longo do século XX foi-se tornando cada vez mais bem aceite pela elite musical e cada vez menos uma música considerada marginal, começando a ser tocada em salas de concerto e a ser ouvida por uma grande variedade de público.

A sua linguagem rica em cor, ritmos complexos, virtuosista e espontânea, criativa e intuitiva, fez com que quando os seus intérpretes improvisassem fossem uma importante influência para muitos músicos do século XX, não só americanos, mas também europeus, numa época em que as fronteiras entre estilos e escolas se foram diluindo. No entanto, já alguns temas da *Carmen* (1875) de Georges Bizet (1838/1875) continham referências de novos estilos, como *jazz*, sambas sul-americanos, *rock* ou músicas *pop*, caracterizado pela mudança métrica e pelo *twist* (curva) na melodia.

Com a invenção do *bebop*⁸² nos anos quarenta, os músicos começaram a sentir e a compor mais conscientemente, de facto os seus trabalhos têm muitas ligações com o modernismo.⁸³ De um ponto de vista técnico exigia o obscurecimento da contínua pulsação rítmica. Estilo caprichoso, de notável dificuldade executiva, baseado em ritmos intrincados, harmonias ousadas, temas com estrutura e articulação melódica mais

⁸¹ Sobre o assunto consultar o Anexo 5.

⁸² O *bebop* (1941/44) nasceu em Nova York no decurso de *jam sessions* nocturnas entre jovens solistas negros de ideias inovadoras: C. Christian (1916/1942), D. Gillespie (1917/1993), C. Parker (1920/1955), B. Powell (1924), T. Monk (1917/1982) e K. Clarke (1914/1985).

⁸³ Chama-se genericamente modernismo ao conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam a produção artística da primeira metade do século XX. Apesar de ser possível encontrar pontos de convergência entre os vários movimentos, em geral diferenciam-se e até se antagonizam.

sincopada e pouco audíveis, com partes vocais baseadas em lenga-lengas *scat* (a palavra *bebop* é uma onomatopeia), conotou-se depressa como uma música rebelde.

Depois dos anos sessenta, o *free jazz*⁸⁴ é expressa numa atonalidade cromática que corresponde ao modernismo atonal: “...*O Jazz sempre foi mais free do que todas as outras músicas, mas com o verdadeiro free jazz, as coordenadas são outras. Quase não existem...*”(DUARTE, 2001: 27)

Muitos compositores da música erudita foram influenciados pelas tradições populares e pelo *jazz* - o chamado *third stream*⁸⁵. Charles Ives (1874/1954) compôs peças com *ragtime*⁸⁶ para orquestra e teatro cerca de 1902; em 1908 Claude Debussy (1862/1918) escreveu *Golliwogg's Cakewalk (1913)*; Igor Stravinsky (1882/1971) escreveu peças com *ragtime* e compôs o concerto *Eboney (1945)*; M. Ravel (1875/1937) escreveu um movimento com *blues*⁸⁷ para a sua *Sonata para violino (1923-7)* e usou o *swing* no seu *Concerto para piano em sol (1931)*; Paul Hindemith (1895/1963), Francis Poulenc (1899/1963), Kurt Weill (1900/1950), Ernest Krenek (1900/1991), Constant Lambert (1905/1951) e Aaron Copland (1900/1990) também usaram aspectos característicos do *jazz*, enquanto que George Gershwin (1898/1937), com *Rhapsody in Blue (1914)*, Rolf Liebermann (1910/1999), Leonard Bernstein (1918/1990), Gunther Schuller (1925)⁸⁸, Richard Rodney Bennett (1936) e John Dankworth (1927) são alguns dos que têm escrito obras com características do “jazz” na música sinfónica.

⁸⁴ Estilo que invoca a total liberdade criativa do compositor e do solista que improvisa. Eric Dolphy (1928/1964) marcou a transição entre o *bebop* e o *free*.

⁸⁵ Termo introduzido por Gunter Schuller (1925) nos anos cinquenta na música com influências do *jazz* e outras exponents de música. G. Schuller utilizou o expressionismo americano das doze notas ligado ao virtuosismo e improvisação do *jazz* nas suas obras. Esta música não é aleatória nem improvisatória no sentido tradicionalista (formas periódicas ou fixas com detalhes de improvisação). O seu princípio básico é o de controlar a liberdade de improvisação, através da interação dos músicos no momento da execução.

⁸⁶ O *ragtime* chegou na última década do século XIX tanto à Europa como à América, tendo como sua capital a Sedália, no estado do Missouri. A expressão é curiosa e quer dizer literalmente *ragged time*, ou seja, um ritmo desconexo e louco. Tem um acompanhamento com estilo marcha, que é dobrado em valores pela mão direita que coloca igualmente acentuações nos tempos fracos, o que lhe dá o seu característico carácter sincopado, de dança.

⁸⁷ O *blues* é a base de quase todos os géneros do *jazz* e de uma grande parte da música popular Ocidental. As origens do *blues*, está na música folclórica e *work songs*. O Blues de doze compassos e três acordes, que os jovens guitarristas aprendes hoje em dia, é um desenvolvimento bastante tardio deste género, que mistura música Afro - Americana e harmonias da música religiosa europeia.

⁸⁸ G. Schuller utilizou o expressionismo americano das doze notas ligado ao virtuosismo e improvisação do *jazz* nas suas obras. Esta música não é aleatória nem improvisatória no sentido tradicionalista (formas periódicas ou fixas com detalhes de improvisação). O seu princípio básico é o de controlar a liberdade de improvisação, através da interação dos músicos no momento da execução.

Na *Five Bagatelles for guitar* (1971) de Walton (1902/1983) está claramente presente as harmonias jazzísticas e a presença das sincopas, complementado por suaves melodias.

A forma AABA é muito usual nas peças *jazz*, sendo a parte B muitas vezes numa tonalidade próxima e modulando de novo à tónica na última secção A. Contudo, algumas peças omitem a secção contrastante B, e nesse caso três frases A criam um esquema de vinte e quatro compassos, ou apenas duas frases criam um de dezasseis compassos.

A forma *blues* de doze compassos é também muito bem definida, normalmente compreendendo três frases melódicas similares de quatro compassos cada (a+a+a) seguindo um esquema harmónico, normalmente, o padrão (dó, fá, dó, dó⁷, fá, fá, dó, dó, sol⁷, sol⁷, dó-fá, dó).

Este padrão harmónico dá carácter ao *blues*, e é standardizado mas outras peças *jazz* têm esquemas harmónicos diferentes. Apesar de esquemas como (Dó-Lámenor-Rémenor-Sol⁷-Dó) serem suficientemente comuns, os melhores compositores *jazz* normalmente usavam harmonias distintas. Contudo, linhas melódicas fortemente individuais são essenciais, e a favor da memorização, vai provavelmente, haver repetições ou frases idênticas.

O ambiente *jazzístico* foi ensombrado pela emergência do *pop*⁸⁹ e dos seus grupos, por exemplo os Beatles, os Rolling Stones e muitos outros. A sua forma inclui geralmente um vocalista, guitarrista (s) e percussão. Também o *hard rock* se desenvolveu neste período onde se adoptaram instrumentos eléctricos, tal como noutros estilos de música. Este movimento cultural surgiu como reacção à subjectividade e elitismo cultural do Expressionismo abstracto⁹⁰. Os artistas *pop* ao contrário dos expressionistas que transpunham a realidade interior, procuram reconciliar a arte e a vida, anulando a distinção entre o bom e o mau gosto, daí que ideologias sobre a arte e vida por vezes se tornassem ideias e peças do conceito de arte.

O *pop*, na sua forma mais característica parece ser uma simplificação do *jazz*, sendo os principais factores técnicos e estilísticos reduzidos a formas elementares. A melodia é mais repetitiva, com frases formais de dois ou quatro compassos. As secções contrastantes

⁸⁹ Movimento que se manifestou nos anos cinquenta e sessenta, em Inglaterra e depois nos Estados Unidos. A arte *pop* tem como temática de trabalho a cultura de massas da sociedade de consumo, com intenções de criticar o materialismo da sociedade.

⁹⁰ Centrado em New York, nos anos quarenta, é um movimento artístico que entende o processo de criação artesanal como protagonista da arte, sobrepondo-se à própria ideia.

são evitadas enquanto a frase temática é repetida com pequenas alterações durante a maior parte da peça. As formas são menos precisas do que as do *jazz*, e os contornos formais são bem definidos por tema e harmonia. A sensação é a de continuidade, sem gravitação em direcção a um fim. Esta situação temática bastante estática, é reforçada pela harmonia. Contudo, o que foi acima mencionado descreve o *pop* no seu estado extremo. Nas músicas *pop* o texto é por vezes, o ponto mais variado, pois são muitas vezes mais distintas do que a própria música. Quando se tornam repetitivas, a música torna-se mais estática. Em outras situações incluem-se características mais evoluídas do *jazz*, criando-se peças mistas que pertencem a ambos estilos.

Muitas interpretações de *pop* começam com a formação gradual do padrão de acompanhamento, só depois a música ou tema começa. Isto pode ser apresentado de várias formas: por exemplo, primeiro cantado suavemente, depois surge o solo instrumental, posteriormente é cantado num volume mais alto com acompanhamento coral, finalmente a música vai-se desvanecendo. Esta situação acontece porque o tema não tem uma conclusão definida. Para conseguir actuações mais extensas, é por vezes usado um truque técnico: no início de uma repetição temática, a tonalidade do refrão é de repente transposta meio-tom acima. Isto é por vezes, feito duas ou três vezes para prolongar e construir um crescendo nas secções finais.

Este estilo reflecte a música da população de raça negra, de muitas formas – pulsações fortes, letra e música repetitivas, harmonias simples, continuidade formal, repetição criando um ambiente estático, entre outros. Os meios são mais sofisticados (especialmente se considerarmos o conjunto dos instrumentos *pop* amplificados), mas os princípios são os mesmos.

O *rock and roll*, deriva dos ritmos da música típica dos povos de raça negra e do *blues* onde dominam pequenas mudanças que se repetem e fortes conotações sexuais semeadas pelos artistas. A inevitável popularização e comercialização do *rock* começaram a ter lugar e reacções experimentais de vanguarda começaram quase em simultâneo. Frank Zappa (1940/1993) produziu uma espécie de *pop-dada*, misturando *rock*, *jazz*, modernismo clássico, nostalgia, paródia, sátira e música teatral numa amálgama claramente neo-dadaísta⁹¹.

⁹¹ Dadaísmo é um movimento artístico que surgiu na Europa e norte de América em 1915 caracterizado por gestos e manifestações provocadas por artistas que pretendiam destruir todas as convenções em relação à arte, criando a não arte. Os dadaístas fizeram actuações com música e manifestação de vários sons

Arte conceptual

Os anos cinquenta trazem novas mudanças estéticas como reacção artística à excessiva conceptualização da obra de arte: aparece o *happening* com o objectivo de estabelecer uma viragem para o acontecimento artístico em si. Deste modo, a obra de arte decorre de um gesto, invadindo determinados espaços pouco comuns à produção artístico, bem como o quotidiano dos indivíduos numa provocação centrada na improvisação. Uma das referências artísticas desta manifestação centra-se na estética performativa dadaísta concebida onde o espectador é estimulado a participar na construção artística em oposição à tradicional postura de mero observador.

Surgem *happenings*, associações anti-arte e experiências de música com ruído. Os futuristas⁹² deram concertos de ruído⁹³ antes da primeira guerra mundial. Segundo Pierre Restany, “... *Le happening apparaît d’abord comme un mécanisme de communication, un langage (une série de moyens) spécialisé à cet effet, une technique de la participation collective don’t la justification pratique constitue la fin en soi: susciter parmi les assistants une sympathie active, les faire passer de la réceptive à l’action, créer en eux et autour d’eux les conditions d’une participation possible...*”⁹⁴

A denominação *happening* deve-se à obra de Allan Kaprow (1927/2006), *18 Happenings in 6 parts (1959)*.⁹⁵ Para além de uma disposição compartimentada, os intérpretes eram vistos como objectos dentro da globalidade do *design* do ambiente, em conjugação com som, cores e luzes. A atitude dos intérpretes deveria centrar-se na capitalização de ocorrências não planeadas que, ainda que fantasiadas, teriam como base a vida real. Ordenadas de um modo rude, estas situações tinham como principal propósito sugerir temas e significados básicos.

aleatoriamente com indicação apenas das durações. A tradição do abstracionismo e do individualismo, derivado das visões românticas do artista e da sociedade, foi uma importante influência.

⁹² Movimento artístico e literário iniciado oficialmente em 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, do poeta italiano Filippo Marinetti (1876/1944), no jornal francês *Le Figaro*. O texto rejeita o moralismo e o passado, exalta a violência e propõe um novo tipo de beleza, baseado na velocidade.

⁹³ O pintor Luigi Russolo (1885/1947) construiu uma máquina de ruído.

⁹⁴ “... *O happening aparece como uma abordagem dum mecanismo de comunicação, uma linguagem (uma série de meios) especializado para esse efeito, uma técnica da participação colectiva onde a justificação prática constitui o fim em si: suscitar entre os assistentes uma simpatia activa, fazê-los passar da parte receptiva à acção, criar neles as condições duma participação possível...*” Excerto do livro *L’Avant – garde au XX siècle, Vocabulaire de Pierre Restany*, - citado no livro (Bousser, 1969: 60)

⁹⁵ Esta produção foi na sua génese uma acção teatral, não verbal, que se traduziu por um total abandono da estrutura palco e audiência bem como do guião ou narrativa do teatro tradicional.

O primeiro *happening* teve lugar em 1952 em Black Mountain College na Carolina do Norte com a colaboração do compositor John Cage, pianista David Tudor (1926/1996), dançarino e coreógrafo Merce Cunningham (1909), pintor Robert Rauschenberg (1925), entre outros. A maior parte dos *happenings* do grupo *Fluxus*⁹⁶, nomeadamente os de George Brecht (1926/2008), colocam-se a si próprios entre vários modos de comunicação, entre a poesia, a representação teatral e a execução musical, entre a arte e a vida quotidiana.

Perante este panorama surge em vários compositores contemporâneos o desejo de explorar todas as possibilidades inerentes ao acto de interpretação. Sendo assim, são despoletados todo o tipo de novas propostas de exploração da presença cénica do intérprete. Um dos pioneiros deste movimento é sem dúvida Stockhausen. As suas obras *Gruppen* (1955) e *Carré* (1959), alargam as fronteiras da concepção tradicional do espaço, procurando adaptar a representação das obras às características da sala. Mas já anteriormente na obra de Boulez, *Le Marteau sans maître* (1952-1954), o compositor utiliza uma complexa forma poética e conceptual. Este ciclo de nove peças para voz contralto, e instrumental (flauta alto, viola, guitarra, vibrafone, xilofone africano), giram em torno de três poemas surrealistas de René Char (1907/1988). Na obra *The Blue Guitar* (1984) de Michael Tippett (1905/1988), é também lido um poema.

Uma nova estética baseada na improvisação e na indeterminação, é a música aleatória. Esta tendência, surgida na década de cinquenta, recebeu influências do jazz, da prática da música popular, folclórica e étnica, de Erik Satie (1866/1925) e de C. Ives, do surrealismo, do dadaísmo e de correntes de vanguarda das artes plásticas e do teatro. Compositores fogem de notações elaboradas e voltam-se para a prática da interpretação: improvisação, escolha de executantes e desenvolvimento de trabalhos sem notação com compositores e directores funcionando como coreógrafos ou directores de teatro vanguardistas. A hipótese do teatro musical pressupõe que os músicos aceitem adaptar-se às exigências de uma colaboração contínua com o teatro, o que implica um trabalho realizado colectivamente por artistas de diferentes áreas. Os compositores italianos começaram a ter um envolvimento com o novo material e a ter um interesse psicológico, linguístico ou da forma dramática que vem do carácter da interpretação musical. De salientar Luigi Nono (1924/1990), B. Maderna e L. Berio. Todos eles se envolveram com a

⁹⁶ Movimento activo de New York (1960) que apresentava concertos de eventos experimentais de música teatral.

projecção poética, dramática e mesmo com ideias filosófico-verbais conduzindo a uma nova interpretação. A obra para sete cantores e sete instrumentos *Nouvelles aventures* de György Ligeti (1923), é um bom exemplo: “...ele [Ligeti] utiliza a metáfora «peças de dança», concentrando-se a atenção perceptiva em acontecimentos que se produzem tão instantaneamente quanto possível...” (BOUSSER, 1990: 120)

Um desses compositores que combinaram elementos da música e do drama, criando assim novos tipos de arte foi sem dúvida Berio, pois mostra um interesse particular pela voz humana, que utiliza de forma bastante fluente revelando o seu lirismo tipicamente italiano e explorando um largo espectro de técnicas vocais até então pouco convencionais.⁹⁷ O trabalho de Berio é notável pelo seu envolvimento com a linguagem e a estrutura linguística bem como um desenvolvimento importante do teatro musical. “... *Circles may be considered Berio's first important theatrical work, since the circular character of its form is made plain by the singer's movement about the stage...*”⁹⁸ (GRIFFITHS, 1994: 172) A sua necessidade por contextos dramáticos e formas e a sua preocupação com os problemas da linguagem são bem ilustrados nos seus trabalhos.

Como esta época é marcada pela tentativa de aproximação ao público que cada vez mais se mostrava distante das práticas musicais de vanguarda, os géneros dramáticos, como a ópera, tornaram-se um meio mais persuasivo onde a presença cénica e expressividade do intérprete exercem um papel fundamental na transmissão do pensamento do compositor. Por outro lado é uma forma mais eficaz de Berio passar uma mensagem de cariz político e social, como a degradação do indivíduo, em *Passaggio* (1961/2) ou a luta contra o capitalismo, em *Laborintus II* (1965).

As composições de George Crumb (1929) contêm igualmente um elemento dramático significativo: na sua obra *Lux Aeterna* (1971) para soprano, flauta, cítara e dois percussionistas, a soprano tem que acender uma vela no começo da obra e apagá-la no final da mesma; os três intérpretes de *Vox Balaenae* (1971) para flauta amplificada, violoncelo e

⁹⁷ Este interesse particular pelo uso da voz nas suas obras deve-se ao casamento que manteve com a cantora Cathy Berberian, intérprete de capacidades vocais extraordinárias, que se fundiram ao lirismo de Berio produzindo um efeito magnífico que resultaram em obras como: *Epifanies* (1959-61, rev. 1965) e *Circles* (1960).

⁹⁸ “... *Circle pode ser considerado o primeiro trabalho importante teatral de Berio, desde que o carácter circular da sua forma é feito claramente pelo movimento dos “sinfer” sobre o palco...*”

piano utilizam máscaras negras. Os membros do conjunto instrumental da peça orquestral *Echoes of Time and River* (1967) formam uma “procissão” que se move por todo o auditório.

Kagel foi outro compositor especialmente interessado em manusear a interpretação musical como um acontecimento dramático. A sua obra *Match* (1964) para dois violoncelistas e percussionista é disso exemplo, mas ainda mais significativa será a sua peça *Sur Scene* (1960), subintitulada *Obra teatral de música de câmara*. Esta obra está escrita para ser interpretada por um orador, um cantor, um mimo e três instrumentistas, sendo-lhes fornecidas instruções de como se comportarem em cena (como se relacionarem entre eles, o que fazer, para onde olhar, entre outras acções) mas não lhes sendo fornecida qualquer tipo de música (somente instruções muito gerais, como por exemplo, “tocar um acorde em *staccato*”).

Podemos concluir que a arte conceptual insiste nas possibilidades imaginativas e criativas que a arte contém.

2.2. Novos recursos na linguagem musical

Micro-tonalismo

Os micro-tons foram sempre utilizados ao longo da história da música em muitos países do mundo. No entanto a música ocidental só nos últimos anos do século passado recorre à sua utilização. Têm sido basicamente utilizados de duas formas, como efeito na música tonal ou como uma nova linguagem musical com novos tipos de intervalos, sendo a etapa mais lógica após a exploração do total cromático. Alain Bancquart (1934) justifica bem o seu surgimento: “... *La musique tonale, en tant que système de hiérarchies et d'attractions, est devenue caduque. Ses structures (simples) n'ont pas pu supporter les "perfectionnements" chromatiques que la seconde moitié du XIX siècle lui a aportés... Il semble bien qu'à cette époque une attitude aussi radicale ait été impossible. Personne... n'était en mesure d'évaluer les conséquences que l'utilisation de ces échelles pouvait avoir*

*sur toutes les dimensions du langage: les durées, gagnées par l'instabilité du milieu harmonique, inventent spontanément un temps irrationnel. Les timbres sont enrichis, ou même considérablement modifiés, le terme d'harmonie-timbre prenant ici toute sa force. L'instrumentation répond à autres nécessités, les nuances à d'autres fonctionnements. Des modes de proliférations plus libérés et aussi plus rigoureux concourent à déterminer de nouveaux parcours formels...*⁹⁹ (Bousser, 1996: 93)

Segundo Salzman (1988), foi Harry Partch (1901-1974) quem criou o microtonalismo. É conhecido pelas suas teorias sobre sons “naturais”, com seu estilo étnico e suas criações instrumentais. Este compositor, inventou novos instrumentos com acordes alterados, fazendo com que cada um produza sons perfeitamente puros com harmônicos naturais, do ponto de vista da afinação temperada.

Vários compositores diferentes entre si, por diversas razões, optaram por abandonar as escalas ocidentais e explorar o universo do microtonalismo¹⁰⁰, isto é, a maior divisão da oitava dentro da convencional divisão cromática das doze notas. Alguns compositores adaptaram instrumentos tradicionais, usaram instrumentos étnicos e inventaram outros com este objectivo. Segundo Bousser (1996), no decurso da primeira metade do século XX, dois compositores, Alois Haba (1893/1973) e Wyschnegradsky (1893/1979) abrem uma perspectiva de experimentação original no domínio harmónico através da investigação sobre a microtonalidade. Confirmam assim a importância das escalas não temperadas para transgredir as limitações impostas pelo universo tonal. Trata-se de tirar partido de divisões da oitava em intervalos inferiores a meio, um quarto e um oitavo de tom. Juan Carillo (1966) chega mesmo a construir instrumentos baseados numa microtonalidade ainda mais subtil, um piano, por exemplo, afinado em um-dezasseis de tom. Esta experiência foi continuada por Jean-Etienne Marie (1954), que se propunha, ao fundar em 1968 o

⁹⁹ “...A música tonal, como sistema de hierarquias e de atracções, caducou. As suas estruturas (simples) não podiam suportar os «aperfeiçoamentos» cromáticos que a segunda metade do século XIX introduziu... Parece bem que nesta época uma atitude também radical fosse impossível. Pessoas... com efeito não estavam em condições de avaliar as consequências que a utilização destas escalas podia ter sobre todas as dimensões da linguagem: a duração, ganhos pela instabilidade do meio harmónico, inventam espontaneamente um tempo irracional. Os timbres são enriquecidos, ou mesmo consideravelmente alterados, o termo de harmonia-timbre toma aqui toda a sua força. A instrumentação responde a outras necessidades, as nuances de outros funcionamentos. Dos modos de proliferações mais livres e também mais rigorosos concorrem para determinar novos percursos formais...”

¹⁰⁰ Ivan Wyschnegradsky (1893/1979) utiliza o termo "ultracromatismo" para designar suas investigações a partir das divisões microtonais. Encontra-se também às vezes, noutros compositores e teóricos, o termo "infracromatismo".

CIRM¹⁰¹, permitir aos compositores explorar o mundo dos micro-tons através de uma execução renovada e da electro-acústica. No estúdio, onde existem instrumentos com um terço, um quinto e um sexto de tom, herdados pelos compositores referidos das suas pesquisas pessoais, exploram trabalhos com fita magnética, em particular em *Tombeau* de Juan Carillo para piano de micro-tons e fita magnética. Outro compositor que trabalhou com micro-tons é John Eaton (1935), que usou conjuntamente com a interpretação, a música electrónica. Uma das obras que exemplifica o ambiente tipicamente oriental criado pelo uso dos micro-tons é a obra *The Miraculous mandarin* (1918/9), de Bartók. Na guitarra também alguns compositores como M. Ohana (1914/1992), exploram o microtonalismo. Disso é exemplo a sua obra *Tiento* (1957), com um estilo contrapontístico, alternado por blocos de acordes.

A aceitação desta corrente sofreu algumas dificuldades talvez causadas pela dificuldade de adaptação e pelo desinteresse dos executantes em aprenderem a tocar instrumentos orientais ou para conhecerem os novos instrumentos e também pela reacção do público nos concertos.

Minimalismo

O termo minimalismo foi usado originalmente em críticas de arte, para designar objectos de esculturas simples. Só depois este termo é emprestado à música para classificar a produção de alguns compositores. O conceito de música minimal, desenvolveu-se durante os anos setenta nos Estados Unidos, em particular em New York e em San Francisco, influenciado pela música tradicional e pela sua simplicidade, do *jazz* pelo seu ritmo e métrica característico e pela música extra-europeia com um discurso melódico, rítmico, das culturas japonesas, árabes, chinesas e africanas mas também pela métrica de cariz improvisatório da música indiana. Certas experiências de John Cage e dos membros do grupo Fluxus foram também contributos para o seu desenvolvimento.

¹⁰¹ Centre International de Recherche Musicale.

Segundo Griffiths (1994) o surgimento do minimalismo, é associado ao *rock* e ao *pop*. La Monte Yong (1935) escreveu peças com poucas e longas notas desde os anos cinquenta, em afinação justa¹⁰². A música seria executada por um solista ou por um pequeno grupo afinado para aquela situação. Segundo Tom Johnson, “...*La musique minimale est une catégorie étendue et diversifiée qui inclut, par définition, toute musique fonctionnant à partir de matériaux limites ou minimaux; des œuvres qui utilisent seulement quelques notes, seulement quelques mots, ou bien des œuvres écrites pour des instruments très limites...*”¹⁰³(Bousser, 1996: 95)

A figuração repetitiva está presente numa escala menor em alguma da música de Cage e de Satie, mas o interesse de Young era com os estados e processos, produzindo trabalhos não definíveis mas ambientes musicais, condições harmoniosas para a meditação e relaxamento, apreendido da prática musical asiática, em particular dos cânticos indianos.

Para alguns compositores da música com cariz política, tais como Louis Andriessen (1939) nos Países Baixos, o contacto com um vasto público e com uma mensagem enfática envolveu estilos de composição e de execução, estando mais familiarizado com o mundo do rock. Outros músicos, como Arvo Part (1935), começaram a usar a repetição, simplicidade e êxtase como um meio de contacto não com o mundo político mas pelo contrário, com o divino, presente na sua obra *Te Deum*. Estas características estão presentes nas peças musicais por volta de 1970 como *In C* de Riley, *Four Organs* e *Clapping music* de Steve Reich (1936) e *Stimmung* de Stockausen, para além de Philip Glass (1937) que teve influência das *ragas* da música indiana e Michael Nyman (1944) que se baseou em canções escocesas. Podemos dizer que esta corrente surgiu como reacção ao serialismo integral que era considerado complexo mas também, ao indeterminismo que era visto como libertino. De facto, “... *first phase of minimalism was marked by a spirit of discovery: the discovery of models in extra-European music (while Young was taking*

¹⁰² Considerando que os intervalos de quinta e de terça são os mais comuns nos acordes, começou a ser usada como no passado a escala justa, na qual aqueles dois intervalos eram sempre perfeitos acusticamente. Esta proposta não vingou, entretanto, pelo facto de ser baseada em uma única tonalidade, o que impossibilita a transposição de um tom num instrumento afinado dessa forma, quando os intervalos então não serão mais perfeitos.

¹⁰³ “...*A música minimal é uma categoria estendida e diversificada que inclui, por definição, qualquer música que funciona a partir de materiais limites ou mínimos; das obras que utilizam apenas algumas notas, apenas algumas palavras, ou das obras escritas para instrumentos muito limitados...*”

*lessons in Indian singing, Reich was studying drumming in West Africa), and the discovery of how extended musical structures could be created out of rudimentary ideas. Reich and Philip Glass (1937) interested themselves in gradual process of change, such as the progressive filling-in of rests by sustained sound in the former's Four Organs (1970) or the phasing process, by which two or more lines repeating the same simple pattern were shifted against each other, moving in and out of phase. Both composers worked with their own ensembles, Glass preferring the rock-style amplification that had its effect on Andriessen and other European composers, while Reich's sound world was always more silicate and natural...*¹⁰⁴(GRIFFITHS, 1994: 188)

A maioria destes compositores, preferem os sons longos pois criam um certo estatismo e estruturas de discurso simplificadas devido ao gosto pela natureza. Receberam influências da música erudita desde o dodecafonismo ao serialismo integral, que aplicaram em algumas das suas obras, no entanto não as seguiram rigorosamente.

Seguem-se as principais características do minimalismo:

1. Formalmente existe uma sucessão de secções repetitivas, com um motivo melódico ou rítmico que se modificam continuamente e que após a sua abstracção se começam a ouvir desde harmónicos até às subtilezas tímbricas.
2. O tonalismo é diluído devido às repetições e transformações lentas e progressivas.
3. Uso de melodias e acordes tonais que algumas vezes também são baseados em modos antigos, medievais e étnicos.
4. Uso de homofonia e heterofonia.
5. O ritmo é livre, fundamentado nos compassos tradicionais.

¹⁰⁴ "... a primeira fase do minimalismo foi marcada por um espírito de descoberta: a descoberta de modelos na música extra-europeia (quando Young estava a ter lições de canto indiano, Reich estudava percussão na África ocidental), e a descoberta de como as estruturas musicais prolongadas poderiam ser criadas fora das ideias rudimentares. Reich e Philip Glass (1937) interessaram-se pela mudança gradual, tal como o progressivo enchimento de pausas pelo som sustentado na peça Four Organs (1970) ou o processo de fase, na qual duas ou mais linhas que repetem a mesma forma simples foram deslocados umas contra as outras, movendo-se dentro e fora da fase. Ambos os compositores trabalharam com seus próprios grupos, Glass que prefere a amplificação do rock teve seus efeitos em Andriessen e em outros compositores europeus, enquanto o mundo sonoro de Reich foi sempre mais delicado e natural..."

Christian Rosset comenta: “... *le minimalisme comme étiquette appliquée à une école musicale ne doit pas être confondu avec pensée qui s’est transformée de tous temps. On pourrait proposer cette définition à partir d’un “plus petit dénominateur commun”: le minimalisme, c’est vivre et travailler en pleine conscience de ses moyens. Dans la rigueur d’une économie où tout dépôt est actif...*”¹⁰⁵[Bousser, 1996: 96]

Aspectos populares na música erudita

O Nacionalismo surge como consequência do Romantismo que fez despertar os sentimentos nacionalistas que se caracteriza pela valorização da própria nação, procurando, de diversas formas, expressar na música os sentimentos de seu povo e não só, através da música folclórica e dos seus elementos. O nacionalismo musical desenvolveu-se de diversas formas em vários países, mas no entanto até à primeira metade do séc. XIX o panorama musical é dominado pelos compositores italianos, alemães e franceses. Mais tarde surgem então as escolas, russa, checa, norueguesa, húngara, entre outros, cada uma com características próprias e representadas por compositores como Mikhail Glinka (1804/1857), Antonín Dvořák (1841/1904), Eduard Grieg (1843/1907) e Béla Bartók (1881/1945)¹⁰⁶, respectivamente.

Uma influência do impressionismo e mesmo um toque da harmonia popular está presente nos últimos trabalhos de Olivier Messiaen (1908/1992). Para este compositor, os “...*ritmos e timbres do Extremo Oriente... traduz... para ele a possibilidade extremamente enriquecedora de integrar a expressão de outras músicas na sua, de responder à sua «inquietação rítmica»; a sua faculdade excepcional de se pôr «à escuta dos sons», quer se tratem de sons naturais, como o canto dos pássaros, ou de sons provenientes de outros horizontes culturais e estilísticos, reforçada por uma grande capacidade de assimilação,*

¹⁰⁵ “...o minimalismo como rótulo aplicado a uma escola musical não deve ser confundido com pensamentos que se transformam ao longo dos tempos. Podia-se propor esta definição a partir de um “mais pequeno denominador comum”: o minimalismo, é viver e trabalhar em plena consciência dos seus meios. No rigor de uma economia onde qualquer depósito é activo...”

¹⁰⁶ Bartók com o seu expressionismo cromático tentou fugir à tonalidade através de sistemas modais da música folclórica da Europa central. Fez anotações da música popular no seu livro *Magyar folk song* em 1904, e durante os quinze anos seguintes viajou pela Hungria e países vizinhos, África do norte e Turquia. Só depois de colecionadas e analisadas várias espécies, começou a sua obra verdadeiramente.

leva-o a tomar consciência da complexidade do mundo através de uma poética simbólica, essencialmente aberta para o Divino...” (BOUSSER, 1990: 100)

Este compositor influenciado pelo teórico Sankrit desenvolveu um sistema pessoal de modos rítmicos derivados da prática musical indiana e da técnica utilizada no canto-chão da música medieval europeia. Após a guerra, era um dos poucos músicos europeus que continuou a ensinar a técnica dos doze sons relacionando o serialismo de alturas com o ritmo organizado, e quase o único que estava livre dos preconceitos do sistema tonal e dos seguidores ortodoxos de Schoenberg. A sua música caracteriza-se pelo carácter oriental, a linguagem musical polirrítmica e polimodal, com modos que se transpõem, ritmos que não sofrem retrogradação criando uma espécie de omnipresença, vários tempos e vários espaços sonoros simultâneos, como arco-íris de sons e de durações.

Muitos compositores europeus interessam-se pelas culturas anglicanas e latinas e depois pela Ásia, África¹⁰⁷, América-latina e outras tradições menos influentes. Surge um interesse pelo espiritualismo e misticismo natural, influenciado pelo pensamento do mundo oriental. A música oriental tem uma longa história, muitos dos padrões de instrumentos orquestrais ocidentais têm traços das antigas fontes árabes. Em *Prélude à l'après-midi d'un faun* (1982/1984) de Debussy é visível nas escalas, e nos ritmos usados; na peça *Pagodes*, indícios orientais para além dos seus trabalhos mais tardios. Ao mesmo tempo o leste transformou-se objecto de investigação de muitos outros compositores, particularmente em França com Ravel, no seu ciclo de canções orquestrais *Shérazade* (1903).

O exotismo nas artes foi encorajada, a partir de 1909, pelo surgimento anual do Ballet Russo de Diaghilev em Paris, porque os primeiros grandes sucessos da companhia eram baseados em contos do esplendor oriental, tais como a última obra referida e poemas sinfónicos de Rimsky-korsakov (1844/1908), ou dos contos de fadas russos, como *The Fire bird* de Igor Stravinsky (1882/1971).

B. Bartók fez uma viagem ao norte de África, com o objectivo de recolher e estudar alguma música camponesa árabe do deserto Sahara obtendo assim muitas influências. Por

¹⁰⁷ *Le marteau sans maître* de Boulez, é uma peça com que aplica a afinação justa na percussão, criando assim um ambiente hipnótico sugerindo a influência africana.

exemplo, no terceiro andamento da *Suite op. 14* para piano o motivo rítmico do andamento tem algumas similaridades com certos acompanhamentos de tambor usados na música de dança folclórica árabe. Assim associou dois elementos característicos, o efeito percussivo e um motivo fragmentário. Bártok refere as fontes árabes para explicar a liberdade do seu estilo harmônico e melódico onde as melodias em estilo arcaico podem muito bem ser providas das mais ousadas harmonias. As melodias caracterizam-se por uma amplitude de não mais que três ou quatro graus, muito comuns na música servo-croata e também na música camponesa árabe. Há muito poucas áreas onde um estilo melódico existe sabendo que é baseado num sistema cromático genuíno¹⁰⁸.

Villa-Lobos (1887/1959) também mostrou as influências folclóricas na sua *Suite Populaire Brésilienne* (1912) onde tentou misturar as várias danças europeias com o ambiente dos choros populares do Brasil. Também Brower mostrou a forte influência das canções e danças populares em *Elogio de la Danza* (1964).

Seguem-se as principais características técnicas presentes nos compositores que utilizam elementos populares na sua música:

1. As melodias são curtas e fragmentadas, angulosas, substituindo as longas sonoridades românticas. Em algumas peças, a melodia pode mesmo ser inexistente. As dinâmicas surgem em todas as suas nuances desde a gradação ao contraste, às vezes até explosivos.

2. Os ritmos são vigorosos e dinâmicos, com uso de síncopas, métricas invulgares, como compassos de cinco e sete tempos, mudança de métrica de um compasso para outro e uso de polirritmia. O tratamento rítmico torna-se complexo pelo envolvimento de músicas étnicas, folclóricas e populares, tal como o *jazz*, tango e a valsa.

3. A maior preocupação com os timbres leva à inclusão de sons estranhos, intrigantes e exóticos, de instrumentos conhecidos. Uso mais enfático da secção de percussão e sons inteiramente novos, provenientes de aparelhagens electrónicas e fitas magnéticas.

¹⁰⁸ Declarações realizadas pelo próprio compositor numa conferência patrocinada pela Pró Música Society, em New York em 1928 – citada em (Antokoletz, 2000: 178/9)

O grande ponto atractivo do nacionalismo prende-se com a coloração nacional num estilo com identidade étnica, graças à novidade que constituem os elementos exóticos.

Dos aspectos apresentados nesta secção, podemos concluir que ao longo da história da música ocidental no último século, a interacção entre compositor e intérprete tem sido determinante na criação da obra musical. Se por um lado, o compositor ao escrever uma obra já tem em mente o potencial humano e tecnológico de que dispõe para a sua interpretação, sendo a obra musical um produto circunstancial do seu tempo, por outro lado, ele é potenciador do desenvolvimento técnico e artístico do intérprete e de todos os meios físicos e acústicos inerentes à interpretação.

É pois neste domínio de procura que abordaremos o papel desempenhado pelas correntes estéticas na obra *Sindbad* de Carlo Domeniconi, e os recursos expressivos especificamente de guitarra utilizados na música contemporânea este instrumento que impulsionaram o processo composicional, constituindo uma factor promocional de interpretação de obras estilisticamente guitarrísticas.

Capítulo 3

O idiomatismo instrumental enfatizado pela técnica composicional na obra *Sinbad* de Carlo Domeniconi

Neste capítulo irão reconhecer-se os recursos técnicos e estilísticos da guitarra escolhidas pelo compositor Carlo Domeniconi, tal como as influências estéticas recebidas e a sua aplicação na obra *Sindbad*.

Há compositores que optam por basear as suas obras muitas vezes no limite entre a música erudita, o *jazz* ou *pop* e a música étnica. Experimentando um pouco de todas estas correntes musicais, mas sem nunca se tornarem fechados sobre elas, surgem no panorama musical alguns compositores que procuram novos meios musicais, mais flexíveis e pessoais, que marcaram o evoluir da música da segunda metade do século XX. Carlo Domeniconi é um exemplo concreto desta tendência.

Cansado do vanguardismo e da sua inflexibilidade, as suas obras não podem ser consideradas tradicionais, nem harmonicamente tonais, nem atonais, nem sereais. Domeniconi teve no entanto contacto com a música vanguardista da sua geração o que o ajudou a estabelecer seu próprio estilo e modo pessoal de expressão. Por um lado a música aleatória por outro lado a técnica e estilo musical moderno. Pode-se dizer que a sua música vive das tradições, da mistura de diversos estilos e da união de diferentes culturas do mundo: “...Carlo has different styles. One is very spiritual, and the other more structured...”, “... free and somehow «nationalistic»...”¹⁰⁹

3.1. Contextualização

Sindbad é uma suite para guitarra solo (op.49), formada por três ciclos, composta em 1991 pelo compositor Carlo Domeniconi.¹¹⁰ É uma obra inspirada na famosa narrativa do *Sindbad*,¹¹¹ o marinheiro, personagem de *As Mil e Uma noites*.¹¹² Cada ciclo é formado

¹⁰⁹ “...Carlos tem diferentes estilos. Um mais espiritual, e outro mais estrutural...”, “... livre e um pouco «nacionalista»...” - Consultar o questionário realizado aos guitarristas Dale Kavanagh e Àlex Garrobé, pela autora presente no Anexo 2 (ponto 3 e 4).

¹¹⁰ Consultar vida e obra do compositor no Anexo 1.

¹¹¹ Conta a história que *Sinbad*, o marinheiro, quando era novo, herdou uma fortuna que começou a gastar até se aperceber que ia ficar pobre rapidamente, se nada fizesse. Desta forma, decide investir no comércio, pelo que parte numa longa viagem pelos oceanos à procura das ilhas e das terras que considerava suas, para recuperar essa fortuna. Tudo parecia correr bem, até que param no que parecia ser uma ilha paradisíaca, mas afinal a ilha era um peixe gigante que estava pronto para mergulhar nas profundezas a qualquer momento. É assim que começam as aventuras de *Sinbad*. Durante as suas sete viagens existem naufrágios, monstros marinhos, gigantes, vários perigos, desastres, sereias perigosas e muita riqueza. A narração das aventuras do herói é construída por uma sequência de noites sucessivas, dividida em sete viagens ou em vinte e duas noites.

¹¹² Narrativa oriental antiga que reúne histórias contadas desde sempre. É uma parte significativa do imaginário mágico oriental e do aspecto maravilhoso, além de registar acontecimentos históricos da região do

por sete peças¹¹³, tantas quantas as viagens realizadas por *Sindbad* que retratam as aventuras do marinheiro.

Segundo o compositor “... *the main idea was to have a full evening story to tell with my guitar. During the composition of Sindbad (21 days) the first war between America and Irak started. In the night of 16 January I finished Return to Bagdad and the americans finished Bagdad...*”¹¹⁴

Quando o compositor esteve na Turquia familiarizou-se com o seu povo e a sua cultura. Daí que suas obras mostrem frequentemente a força regional da música folclórica turca nas suas composições, nomeadamente os seus sistemas melódicos e rítmicos. Também recebeu a intervenção da música oriental em geral como a indiana e a árabe com os sistemas de micro-tons, que dão uma coloração individual às suas composições. Assim dotou-se de um idioma altamente distintivo e desenvolveu um estilo pessoal.

Para além de ter sofrido essas influências, teve contacto desde a sua infância com o estilo de música sul-americana como referiu: “...*In Italia nel periodo della mia infanzia si sentiva molta musica sud americana. Tico tico e pezzi del genere erano ascolti normali.*”

Oriente. Conta-nos que o rei Shahryar, um poderoso sultão da Pérsia, se casava todos os dias com uma nova mulher e a mandava matar no dia seguinte, pois a vingança tornara-se uma obsessão para ele, isto porque a sua primeira mulher o tinha traído com um servo. E assim fez durante três anos, até que chegou finalmente o dia em que só restavam duas jovens na cidade: Xerazade, a filha mais velha do vizir (oficial do conselho do sultão da Turquia) e a sua irmã Dinazarda. Quando o vizir deu a conhecer a Xerazade o seu problema, ficou surpreendido com a reacção da jovem que em vez de lhe suplicar que a ajudasse a escapar, ofereceu-se para passar a noite com o rei. Estava convencida, de que tinha um poder excepcional e que conseguiria pôr fim às mortes ajudando o rei a ver a sua própria prisão, o seu ódio obsessivo pelas mulheres. Xerazade casou-se com o rei, sabendo que arranjava uma forma de não ser morta ao amanhecer no dia seguinte. Ao entrar nos aposentos do rei, começou a contar-lhe uma história maravilhosa, tendo o cuidado para não acabar nessa mesma noite. Assim, o rei ficaria curioso e aguardaria a continuação da história no dia seguinte, adiando a morte da esposa, ao contrário do que sempre fazia. E assim, nunca acabando a história (que no fundo eram muitas histórias, encaixadas umas nas outras), se passaram mil e uma noites até que o rei arrepende-se da sua intenção inicial.

¹¹³ “... *E sete porque, iniciaticamente [sic], esse número simboliza todo o universo em movimento, ou seja, a totalidade do espaço e do tempo... de facto, cada uma das suas aventuras decorre numa ilha: sete ilhas cheias de carga mítica mas nem por isso... sem deixarem a recorrência à realidade histórica.*” – Retirado do livro: Adalberto Alves (1999), *Portugal - Ecos de um Passado Árabe*, Instituto Camões, Coleção Lazúli, 1999 – site: <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/lazuli/01/port/ecos.pdf>

¹¹⁴ “...*A ideia principal era ter uma história para uma noite inteira contada com a minha guitarra. Durante a composição de Sindbad (que durou 21 dias) a primeira guerra entre a América e o Iraque começou. Na noite de 16 de Janeiro eu acabei «Regresso a Bagdad» e os americanos acabaram com Bagdad...*” - Retirado do questionário realizado pela autora ao compositor, presente no Anexo 2 (ponto 1). É de notar que o compositor demorou praticamente o mesmo número de dias a compor quantas as noites necessárias para *Sindbad* viajar em *As Mil e Uma noites*. Nota-se também uma certa ironia e crítica à guerra declarada pelos Estados Unidos a Bagdad quando o compositor termina com a última peça que se intitula *Return to Bagdad*.

*C'era un disco di un tipo che parlava dell'India favolosa... Questa musica mi ha affascinato moltissimo... Avevo circa 10 anni...*¹¹⁵

Além dos aspectos já referidos anteriormente, o compositor une outros aspectos nas suas obras, desde a temática dos contos de fadas e mitos latino-americanos ao sonho e à realidade social.

Segundo Marco Sócias¹¹⁶, “...*Su música está llena de colorido y evoca ambientes descriptivos que consiguen transportar al auditor, al terreno propicio para la perfecta audición de la pieza, utilizando para esto, interesantes recursos armónicos y rítmicos que revelan el profundo conocimiento del autor...*”¹¹⁷

Dale Kavannagh, uma guitarrista conceituada que teve algum contacto com o compositor, comenta que Carlo Domeniconi prefere trabalhar as suas obras com intérpretes que estejam livres de conceitos, isto porque “...*He wants a person to play musically - breathing, taking time. He's very Turkish influenced. If you play his music, it's really important to listen to Turkish folk music... listen to some of the music that's played on the saz and some of the vocal music to understand the things that he has had in his ears which inspired him to write in this style. He mixes Western and Turkish styles. We all know our Western music, but we don't have it in our ear like he does, that kind of sound. It definitely makes a difference in your playing when you listen to some...*”¹¹⁸

¹¹⁵ “... *Em Itália no período da minha infância ouvia-se muita música sul-americana. Tico tico e peças do género eram escutadas normalmente. Havia um disco de um indivíduo que falava sobre a fabulosa Índia....Esta música fascinava-me muito...tinha aproximadamente 10 anos...*” – Entrevista realizada a Carlo Domeniconi por Ermanno Bottiglieri, disponível em <http://www.moisykos.com/900007.html>, anexo 3 (ponto 1).

¹¹⁶ O guitarrista Marco Sócias nasceu em Málaga numa família de pianistas. Gravou alguns cd's, entre eles o *Concerto mediterrânico* para duas guitarras e orquestra que interpretou juntamente com o compositor Carlo Domeniconi e o *Álbum de Colien*, que incluem trinta obras escritas em 1996 por compositores espanhóis e portugueses.

¹¹⁷ “... *Sua música está cheia de cor e evoca ambientes descriptivos que conseguem transportar ao ouvinte, o terreno propicio para a perfeita audição da peça, utilizando para isso, interessantes recursos harmónicos e rítmicos que revelam o profundo conhecimento do autor...*” - Retirado dos folhetos de divulgação do 1º Certamen Internacional Guitarra Clásica Julian Arcas de 15 de Maio de 2001, disponível no site <http://www.instituto.larural.es/cultura/previa.htm>, p.3, consultado em (05/01/2005).

¹¹⁸ “...*Quer uma pessoa a tocar musicalmente, respirando, demorando tempo. É muito influenciado pela Turquia. Se tocar a sua música, é realmente importante ouvir música popular turca...e ouvir alguma da música que é tocada no saz e alguma música vocal para se compreender as coisas que ele ouviu durante anos que o inspiraram a escrever neste estilo. Mistura estilos ocidentais e turcos. Todos nós conhecemos a nossa música ocidental, mas não a temos no nosso ouvido como ele o faz. Faz definitivamente diferença na forma de se tocar quando se ouve algo...*” – Entrevista realizada por Alison Bert, disponível em <http://www.kavanagh.de/Articles/index.shtml>, - Anexo 3 (ponto 2).

Suas obras são uma fusão entre os recursos acústicos e um campo musical mais tradicional. Assim, é do resultado das suas pesquisas e do contacto com a tradição musical de vários povos, nomeadamente os turcos que Domeniconi criou uma linguagem original, fazendo uma junção da tradição com a fase moderna.

Podemos afirmar que Carlo Domeniconi é um humanista pois a curiosidade e experiência tocam uma imensidão de mundos, aparentemente sem contactos entre si.

3.2. Influência da música oriental (turca)

Faz parte da arte islâmica, a ideia de infinito e a tendência para a imaterialidade, reflexos da crença na eternidade, onde o desprezo pela vida terrena e a vontade de superar os limites do mundo real estão patentes.

A literatura islâmica compreende textos em prosa, de cunho literário, didáctico e popular. O género que caracteriza a prosa islâmica é o *maqama*, em que uma narrativa relativamente simples é contada de forma complexa e elaborada, com metáforas e jogos de palavras. No domínio da literatura popular, a obra mais conhecida é *As mil e uma noites* já referida anteriormente, colecção rica em fábulas de diferentes partes do mundo muçulmano.

A Turquia sendo um país com uma herança musical rica, desenvolveu-se no âmbito da música erudita e na popular. A música popular originária das estepes da Ásia, contrasta com a música erudita turca refinada da corte Otomana, música palaciana dos sultãos, descendência das tradições árabes e persas, executada ainda actualmente em Istambul. As tradições foram mantidas vivas pelos “trovadores” turcos.

A música erudita caracteriza-se por partes instrumentais e vocais associadas à corte de Otomana e à vida urbana do presente século. A música popular, é original das cidades e vilas e descrevem frequentemente cenas da vida diária rural, seja ela uma canção de trabalho, uma balada, uma canção de amor, ou uma canção para acompanhar uma dança. Os temas dos *turku* (canções populares)¹¹⁹ reflectem geralmente a forma de vida dos

¹¹⁹As danças populares do povo turco têm características que diferem de região para região e surgem geralmente em casamentos, viagens às montanhas no verão, quando seus filhos são enviados para longe aquando do serviço militar e durante feriados religiosos e nacionais. As danças mais populares são conhecidas como: Horon, Kasik, Oyunu, Kilic Kalkan e Zeybek.

povos, o trabalho, a sua língua e os instrumentos que tocam, como por exemplo o *saz*¹²⁰. Um dos pontos principais do folclore turco abrange a preservação das cerimónias tradicionais conectados com o nascimento, infância, circuncisão, casamento e morte.¹²¹

O conceito modal

A música erudita árabe atravessou um período importante de desenvolvimento durante os primeiros séculos em que os árabes governaram partes do Médio oriente, do Norte de África e sul da Europa. Vários teóricos árabes fizeram contribuições significativas com o estudo e a interpretação de trabalhos musicais dos gregos antigos.

No século XIX foram feitas tentativas para dividir a oitava de uma forma diferente. O sistema de divisão da escala na música árabe em quartos de tom equidistantes é atribuído ao teórico e matemático sírio-libanês Mikha'il Mashaqa, Este novo conceito introduziu a possibilidade de transpor modos para qualquer grau da escala, e expandiu-se na música árabe através da versão publicada por Mashaqa no seu *Risala al-Shihabiyya* e da primeira tradução inglesa da obra que surgiu em 1849. Contudo, já este conceito tinha sido criado pelo seu mentor, Muhammad ibn Husayn Attarzade, no seu tratado (não publicado): *Rannat al-awta*¹²² A divisão da escala normal é feita em duas oitavas e em quarenta e oito tons. (SHILOAH, 1995: 116)

Na música turca encontramos a mesma divisão em quarenta e oito tons, incluindo o uso de *nim* (um quarto de tom abaixo do grau alterado) ou *dik* (um quarto de tom acima), embora hajam ligeiras variações nos nomes de alguns tons principais.

Na tradição turco-árabe, há uma tendência perceptível para agrupar as várias categorias estruturais dentro da principal, *maqamat*¹²³. Seguindo o exemplo dos teóricos anteriores, as antigas categorias *awazat*, *murakkabat* e *shu'ab* parecem ter encontrado o seu lugar como elementos subordinados, usados para amplificar e enriquecer a *maqamat* (modo melódico) principal. Elas foram introduzidas como subestrutura tanto no meio como em centros secundários ou nas extremidades da escala de alguns *maqams*. Desta forma

¹²⁰ O saz é um instrumento original da Ásia central onde os turcos viveram antes de sua migração para o ocidente. Como a guitarra em Espanha e o bouzouki na Grécia, o saz é o instrumento de cordas mais popular na Turquia. Com este instrumento é possível tocarem-se micro-tons.

¹²¹ Estas são as tradições que têm suas origens nas crenças do Shamanismo e do Islamismo.

¹²² *Os sons das cordas*

¹²³ Consultar os *maqams* turcos e árabes no Anexo 4.

foram assimilados e perderam a sua existência independente ou deram origem a novas combinações. Os teóricos modernos classificam todas as escalas modais de acordo com o seu ponto de partida, que coincidem com os graus da *maqam* central.

A divisão de duas oitavas em quarenta e oito tons recebeu particular atenção no primeiro Congresso Internacional de Música Árabe, em 1932, no Cairo, onde assistiram vários compositores e musicólogos do oriente e do ocidente. Este congresso rejeitou o sistema de quarenta e oito tons, principalmente porque era um material melódico a que os ouvidos dos compositores europeus não se sentiam familiarizados visto que é contrária às convenções do sistema temperado, pois os micro-tons variavam ligeiramente na sua execução, de intérprete para intérprete. Por outro lado, no decurso do congresso, a existência de um grande número de *maqamat* como raiz de padrões escalares foi confirmada. De facto, mais de cem escalas modais diferentes foram identificadas e mais tarde analisadas no livro *La musique arabe* de Erlanger, um dos impulsionadores do congresso, para além de uma definição de *maqam* baseada nos “ensinamentos dos mestres modernos”, envolvendo cinco elementos essenciais:

- Âmbito ou extensão da escala modal
- Constituintes gerais da escala (*adjnas*)
- Ponto de partida (*mabda*)
- Pontos de paragem momentâneos ou secundários (*al-marakiz*)
- Ponto de repouso final ou tónica (*al-qarar*)

Nos *maqams* turcos, a oitava é dividida proporcionalmente segundo os princípios pitagóricos do ajustamento proporcional, usando os tons-inteiros, os meios-tons, os quarto-tons e os micro-tons (que se aproximam a um oitavo-tom). Tal como os compositores árabes, os compositores turcos mostram a habilidade no desenvolvimento melódico dos *maqams* na melodia e não na harmonia ou polifonia convencional.

Os compositores e os executantes de música erudita turca, consideraram os *maqams* mais do que regras de composição, mais do que simples escalas. Quando algum *maqam* é reduzido à forma de escala, a sua aplicação é mais significativa. Neste contexto a tónica e a dominante são centrais como nos modos e escalas ocidentais. As alterações dos *maqams* aparecem em graus diferentes da escala, com intervalos microtonais, de acordo com o

maqam em uso. O resultado é uma melodia diatónica que contém uma nota ou notas que saem dos padrões da escala temperada.

O ritmo

O ritmo sempre foi uma componente essencial e predominante na música do Próximo Oriente. Depois da chegada do Islão, o *al-iqa'* (*ritmo*), começou a desenvolver os seus traços musicais distintivos, mas sem cortar com os laços anteriores da métrica da poesia árabe. Al-Khalil, foi o autor do primeiro trabalho teórico sobre o ritmo, o *Kitāb al-iqā'* (*Livro do ritmo*), já desaparecido. Foram identificados seis modos rítmicos: *thaqil awwal*, *thaqil thani*, *khafif thaqil*, *hazadj*, *ramal*, e *ramal tunburi*. Mais tarde, com o começo da abordagem científica, o ritmo tornou-se um objecto principal da investigação teórica. Al-Kindī, que definiu o ritmo como “arte da relação do tempo” no seu *Risala fi khubr ta'lif al-alhan*¹²⁴, também dedicou um trabalho especial ao ritmo, no já referido livro. A. Kindī descreveu oito modos *usûl* (modos rítmicos), fundamentais: *al-thaqil al-awwal*, *al-thaqil al-thānī*, *al-mākhūrī*, *khafif al-thaqil*, *al-ramal*, *khafif al-ramal* e *khafif al-khafif*.¹²⁵

Conclui-se que a música turca é construída a partir de sistemas desenvolvidos do *maqam*, do *usûl* que fornecem uma estrutura contínua na composição e do *taksim* (improvisação), técnica tradicional de variação onde é usado a ornamentação através do uso de intervalos micro-tonais. Também se conclui que a música popular turca tem uma estrutura melódica mais ou menos elaborada e modos rítmicos mais simples do que a música erudita.

¹²⁴ *Tratado relativo ao conhecimento da composição musical*

¹²⁵ Consultar mais sobre o assunto no Anexo 6.

3.3. Análise musical da obra *Sindbad* do compositor Carlo Domeniconi

Nesta obra o ritmo e o timbre são elaborados como sendo a matéria musical base da obra. Carlo Domeniconi demonstra nesta composição interesse pelos fenómenos da polirritmia e da polimetria. Nota-se um gosto pelas assimetrias rítmicas, resultante da sobreposição de ritmos binários e ternários. Uma ambiguidade métrica diferente ocorre onde encontramos a sobreposição de várias linhas com um desenvolvimento de níveis rítmicos diferentes, provocando assimetrias. Existe assim uma sobreposição de diferentes camadas rítmicas e uma caracterização diferente de pulsação.

Esta liberdade rítmica relembra não só a música oriental, especificamente a turca, como a música ocidental medieval e renascentista. É importante lembrar que entre os anos sessenta e setenta do século XX, surge um renascer das referências culturais. Certos elementos como o uso de constelações intervalares, as técnicas de polarização harmónica, o uso do contraponto ao seu extremo, as estruturas rítmicas e métricas, são de novo actualizadas numa concepção que tem presente tanto o sistema tonal como o pensamento serial, visível nesta obra, devido às diferentes formas de organização sonora. Existe nesta obra a exploração tímbrica de um só instrumento, a guitarra, até aos seus limites que criam diferentes ambientes conforme as várias aventuras que fazem parte da história do *Sindbad*.

Bagdad

A primeira peça desta obra é caracterizada pelo compositor como uma tocata.¹²⁶ Tal como um prelúdio, enquanto peça inicial, este género tem presente um carácter virtuosista e como tal, características de uma escrita improvisatória, tal como as tocatas e os prelúdios barrocos, talvez por isso se compreenda a falta de barras de divisão de compasso. O início desta peça, tal como as tocatas de Andrea Gabrieli, opõe a escrita vertical, aqui através dos *rasgueados*, às passagens virtuosísticas com ritmos sincopados e por vezes a fragmentos polifónicos numa técnica de imitação. Outro aspecto que a define como tocata é o facto de

¹²⁶ Afirmação feita pelo compositor nas suas indicações escritas no início da partitura.

conter diferentes características estilísticas, encontrando-se por vezes justapostas, ao longo da peça, como certas tocatas de J. S. Bach, como por exemplo na *Tocata e fuga em ré menor*, funcionando como uma espécie de prelúdio elaborado. Talvez por estas razões, Dale Kavanagh associe Bach ao estilo de Domeniconi: “...Carlo has openly been influenced by, Bach ...”¹²⁷

Apesar do carácter rítmico improvisatório e indeterminista (a ausência de compasso e as barras de divisão que servem unicamente para orientar a leitura do intérprete), formalmente a peça tem uma estrutura geral tripartida (ABA), clara e simples. A secção A tem um carácter “...at times vigorous, at times melancholic...”¹²⁸ ao passo que a secção B é mais contida. Ambos os elementos estão mais contrastantes na Coda. Observe-se a seguinte tabela que nos mostra uma alternância de caracteres, visíveis pelas frases que se descrevem os eventos históricos que se vão sucedendo, apesar da estrutura geral muito simples, típico do estilo dos compositores nacionalistas.

Secções	Número das linhas	Subsecções	Número das linhas
A	1 a 21	1	1 a 4
		2	4 a 8
		3	8 a 14
		4	15 a 21
B	22 a 35	1	22 a 24
		2	24 a 29
		3	29 a 33
		2	4 a 8

¹²⁷ Consultar o Anexo 2 (ponto 3).

¹²⁸ “...às vezes vigoroso, às vezes melancólico...” - Excerto seleccionado pelo compositor sobre a história de Sindbad, presente no Anexo 7, retirado do início da partitura e do cd da obra em análise.

A		3	8 a 14
Coda	36 a 42	1	36 a 39
		2	39 a 42

Tabela 1 – Estrutura formal da peça Bagdad

O início da peça é feita com uma sucessão de quatro *rasgueados* que começam com a nota mais grave (corda solta mi¹²⁹) e terminam a uma distância de duas oitavas, na nota mi₃ (corda solta mais aguda). Este movimento vertical é feito por cinco notas, duas delas duplicadas à oitava (o mi e o si) e a terceira nota (fá) funcionando como nota intermédia, como um eixo de simetria. As notas relacionam-se entre si por intervalos de 4^aP, 4^aA, 5^aP e 8^aP, uma alusão ao organum primitivo da Idade Média.¹³⁰ O único aspecto que difere é a utilização do trítono, intervalo não considerado consonante. Este motivo condutor (a)¹³¹ é repetido pela quinta vez, sendo introduzido mais uma nota, formando com a última um intervalo de 2^aM. Uma linha melódica prossegue como um melisma por graus conjuntos, alternando tons inteiros e meios-tons, fazendo lembrar também os modos de Bartók, compositor pertencente ao Nacionalismo que utiliza o modalismo medieval e material melódico extra-europeu. Destaca-se o intervalo cromático pois é reforçado pelas notas acentuadas metricamente. Inicialmente o movimento descendente é de meio-tom (fa-mi) e o movimento ascendente é de um tom (re-mi), fazendo lembrar o duplo ornato típico do contraponto renascentista de terceira espécie. Na célula melódica seguinte para além do cromatismo surge uma apogiatura com três notas que introduz pela primeira vez um movimento descendente, com o intervalo já usado de 2^am (re-do#) e o trítono (dó#-sol) [figura 3.1.].

¹²⁹ Nota real. Como já foi referido no cap. II, a guitarra é um instrumento transpositor uma oitava abaixo.

¹³⁰ No tratado *Musica Enchiriadis*, do século IX, descreve-se o organum como um tipo de polifonia rudimentar, muito semelhante às polifonias naturais que se praticam ainda hoje em várias zonas do Mundo. No organum rudimentar cola-se à vox principalis, a vox organalis que prossegue à distância de 5^aP ou de 4^aP inferior, num paralelismo estrito. Mais tarde juntam-se-lhe várias vozes que dobravam uma e outra voz à oitava, evoluindo segundo o mesmo ritmo, resultando num organum paralelo.

¹³¹ (a) Célula formada por cinco notas inicialmente em *rasgueado*, apresentado na figura 3.1..

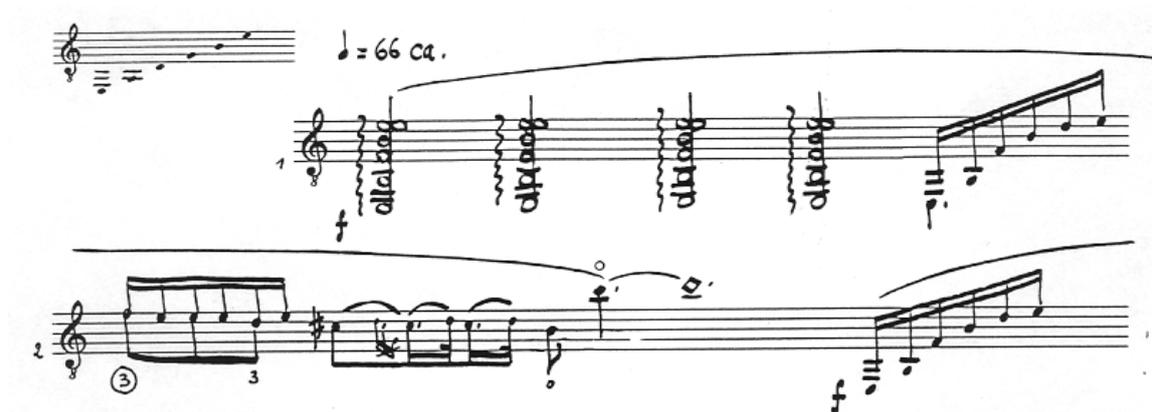


Figura 3.1. – l. 1 e 2 da peça *Bagdad*

Podemos verificar que este é o primeiro membro de frase da subsecção um, isto porque a frase seguinte começa com o motivo *a* e termina tal como na primeira frase com um intervalo de 8ªP, sendo a última nota um harmónico à oitava. O tempo metronómico não existe nesta peça, prevalecendo o psicológico em que cada gesto demora o tempo necessário tal como a respiração que intervala cada ciclo melódico, elemento muito importante no oriente.

O segundo membro de frase, inicialmente idêntica à primeira para além de repetir o movimento de duplo ornato explora o cromatismo anterior mas agora com a nota mi continuando a explorar no entanto os graus conjuntos mas agora com variações que vão desde as inversões de intervalos às transposições, técnicas tipicamente usadas pelos compositores da segunda escola de Viena e pelos compositores nacionalistas da Bulgária e da Turquia. Seguem-se outros motivos que para além dos intervalos anteriores exploram também o alargamento dos intervalos de 3ªm e 3ªM.

A subsecção dois surge também depois de um harmónico à 8ªP e assemelha-se à secção anterior mas aqui com a indicação *risoluto* apesar da dinâmica manter-se (*f*). No entanto, apresenta-se com algumas permutações: a nota ré, como nota pólo é substituída pela nota si e depois em vez de fá surge a nota mi. Com gestos ascendentes e descendentes evidencia-se a constante exploração melódica nesta peça, os intervalos de (tom, meio-tom) denotados com ligadura de expressão e sinais de acentuação. A alusão ao organum surge agora de novo (l. 6) mas numa alternância de *rasgueados* ascendentes e descendentes.

Estes *rasgueados* que crescem de *f* a *ff* num *accelerando* (conotado com a audição da obra), cria um certo ambiente da música flamenga, quebrado após uma pausa muito curta. Até ao final desta segunda subsecção encontramos ainda a variação de algumas ideias apresentadas anteriormente, assim como uma maior inter-penetração de ideias melódicas entre a voz superior e a inferior, sugerindo uma textura aproximadamente contrapontística, ao estilo de compositores como Palestrina.

A terceira subsecção, inicia-se com um motivo (*b*) que prepara o tema *Bagdad*. Depois das pequenas ornamentações, alteração de notas, explorações de novos registos sucedem-se. Este motivo insiste na repetição da nota sol, funcionando como uma nota pedal, uma constante ao longo da peça, preparando através da dinâmica em crescendo até *f*, o tema seguinte. Em relação ao tema de *Bagdad* existe a continuidade da mesma nota (sol) e dos intervalos que têm sido mais usados ao longo da peça. Esses intervalos estão inclusive destacados com os sinais de acentuação, o que é recorrente nesta peça (figura 3.2.).



Figura 3.2. – L. 8 da peça Bagdad

O tema referido em *f* e em *molto cantato*, é explorado em seguida num movimento contrapontístico e polirrítmico em movimentos ascendentes e descendentes em duas linhas, superior e inferior, mantendo-se a pedal da nota sol. As acentuações naturais (*thesis*) e as indicadas com o sinal específico, evidenciam as notas do tema *Bagdad* e os intervalos mais explorados apesar da variação constante rítmica e métrica, criando um certo indeterminismo, um ambiente criativo, espontâneo e intuitivo, típico do estilo *jazz*. Motivos surgem da mesma forma ou transformados através de alterações de notas (l. 10) e no número de notas agrupadas (ls. 11 e 14). A trama segue-se numa contínua aplicação de contrastes de movimentos, de textura, de exploração de registos, de transposições, de

exploração de um contraponto por vezes denso, interrompido por rápidos arabescos alternados, como melismas que circulam à volta dos motivos mais importantes desta secção. Por vezes essas variações surgem em cânone (l. 13), elemento usado no Renascimento, com dinâmicas diferentes. Outros motivos como a septina (l. 13) exploram o movimento retrógrado. O motivo formado pelas notas (mib, ré e sol) em movimento descendente é repetido em movimento ascendente, elemento bartokiano presente no *Microkosmos* (1926/1939). A nível melódico a exploração mantém-se: 2^aM e 2^am. Os próprios *portamentos* aliados às nuances de dinâmica evidenciam o cromatismo e o microtonalismo típico da música oriental.

A quarta subsecção, inicia-se (l. 15) da mesma forma que a anterior, apesar de a primeira nota ser agora apoiada com o *tamburo* do dedo da mão direita. Esta subsecção continua a explorar motivos com notas pedais e notas que giram à sua volta, como é o caso da septina, da primeira linha desta parte, como elementos iguais à subsecção 1, do duplo ornato, agora com a linha inferior acentuada, sendo aqui bem notável a 2^om e a 2^aM (fa-mi, ré-mi). Toda esta secção alterna entre motivos que repetem uma nota, como notas pólo (sol ou si), preenchidos com outras linhas ao mesmo tempo, que exploram continuamente os mesmos intervalos, com mudanças de tempo como *morendo* e *rallentando*, num arco-íris de sons e de durações. Esta subsecção termina num acorde P/m em suspensão, mas sem qualquer intenção harmónica, mas sim como um aspecto colorístico e conclusivo (l. 21). A nota mais grave (sol) é a mesma nota que começa a secção B, na linha seguinte.

Uma nova secção surge, contrastante, mais calma, para além da mudança de pulsação de colcheia com um ponto para semínima, uma nova indicação de andamento é introduzida. O início desta secção caracteriza-se pela repetição da nota sol, como uma pedal na linha inferior enquanto que a linha superior uma oitava acima, faz um movimento descendente de meio-tom (láb-sol). Este estatismo (l. 22 e 23), para além de variações dinâmicas contratantes, é transposto a uma 5^aD inferior, como uma modulação ao tema, típico na música *pop*. (figura 3.3.)

Figura 3.3. – L. 22 e 23 da peça Bagdad

Tal como a frase anterior termina com muita leveza, criada pelos harmónicos. Aqui uma pequena linha ascendente com o material intervalar (tom, meio-tom) que serve como base da obra, é traçada num decrescendo que prepara a segunda subsecção que é uma continuidade da anterior. No entanto para além de uma apogiatura de uma nota agora uma tercina de semicolcheias surge como ornamentação. A textura mantém-se constante durante quase seis linhas auxiliado pelos sinais de repetição. O princípio é sempre o mesmo, alternância entre notas rápidas e uma nota longa, como os pés rítmicos medievais. Surgem variações melódicas de compasso em compasso, primeiro de 2^aM e depois de 2^am. (figura 3.4.)

Figura 3.4. – L. 24 a 27 da peça Bagdad

A nova subsecção surge no último compasso desta linha com um acorde arpejado na vertical com os mesmos intervalos do início desta peça em *mf* e a repetição da nota sol mas agora no registo extremo grave. Para além do motivo *b* são introduzidas simultaneamente outras linhas melódicas a contratempo, criando uma polirritmia, típica das obras de B. Bartók, como movimentos descendentes que exploram para além dos intervalos de 2ªM/m, a 3ªm. Seguem-se padrões baseados em elementos já apresentados, com variações de quatro fusas traçando uma linha melódica que evidencia certos intervalos (3ºm e 2ºm). A terceira vez que surge este grupo para além de um intervalo de 5ªP, dá-se uma variação intervalar na voz inferior.

A última subsecção do B é o relembrar da primeira subsecção, onde se alternam apogiaturas (aqui de duas a quatro notas) repousando em valores longos, seguido do motivo *b* antecipando a repetição da secção apenas repetindo a subsecção nº2 e nº3.

A coda insiste no movimento ascendente inicial do motivo *a* e nos intervalos mais explorados ao longo da peça. Na segunda subsecção emprega-se um novo elemento melódico que até agora não tinha surgido, uma escala árabe-persa caracterizada pelos micro-tons¹³², explorando um *maqam*, através de um motivo de quatro notas, baseado no início da secção A (l. 3 e 6), repousando em harmónicos ou em valores longos. Auditivamente o timbre é metálico, criando um ambiente tipicamente oriental, que leva ao contrastante retrato de ambos os Sindbads.

No final as apogiaturas fazem uma alusão ao início da secção B. (figura 3.5.)



¹³² O compositor explica nas notas introdutórias como deve ser conseguido: “...O dedo que toca o dó na terceira corda puxa na direcção da quarta corda – a nota produzida deverá soar entre um si e um ré...”

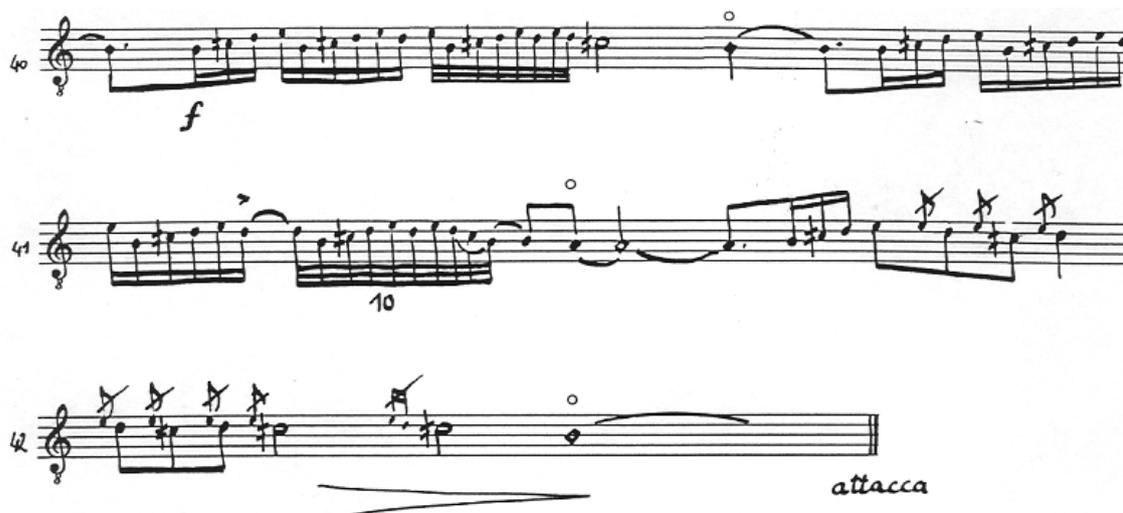


Figura 3.5. – L. 39 a 42 da peça *Bagdad*

Sindbad

Nesta peça existe um contraste entre dois *Sindbads*. Cada um está presente em diferentes secções na peça: “...*Sindbad the Sailor is a wealthy, generous and extravagant man whereas Sindbad the Porter is humble, devout, tired and beset with life's burdens...*”¹³³ A secção A, caracteriza *Sindbad*, o marinheiro enquanto que a secção B, é representada por *Sindbad*, o porteiro. Um diálogo é travado entre os dois personagens, daí existir uma alternância entre as principais secções, como que um refrão e uma resposta, típico das formas musicais jazz.

A seguir apresenta-se a estrutura formal da peça em análise, *Sindbad*:

Secções	Número das linhas	Subsecções	Número das linhas
		1	1 a 4

¹³³ “...*Sindbad o marinheiro, é um homem rico, generoso e extravagante enquanto que Sindbad o porteiro é humilde, devoto, cansado das aflições da vida...*” - Retirado das introspecções realizadas pelo compositor, presente no Anexo 7

A	1 a 6	2	4 a 6
		2	
B	7 a 12	1	7 a 9
A		1	
B		2	9 a 12
		1	1 a 4
A	1 a 6	2	4 a 6
		2	
Coda	12 a 15	1	12 a 13
		2	14 a 15

Tabela 3.2. Estrutura formal da peça *Sindbad*

Na secção A, o carácter forte do primeiro *Sindbad* é representado por um andamento rápido e por uma caracterização textural densa como a sincopa, o contratempo, a figuração irregular ou a polirritmia, resultado da sobreposição de valores e períodos rítmicos de duração desigual.

Podem-se identificar duas frases, sendo a segunda uma variação da primeira: a primeira prolonga-se até ao segundo compasso da segunda linha e a outra até ao (l. 4, c.2). No início da peça, na apresentação do tema surge uma sobreposição de 4ªP e 5ªP tal como na peça anterior, seguido da sua inversão, tipicamente da música de alguns compositores néo-clássicos. A nota si funciona como um elo de ligação. Esses intervalos vão surgir ao longo desta secção, na vertical enquanto que outro estrato vai surgindo, agora na horizontal, onde são explorados continuamente vários intervalos, estando no momento em destaque o cromatismo. A segunda frase inicialmente idêntica à primeira, está elaborada com ornatos superiores e com outros elementos que criam várias linhas melódicas, num

contraponto. O compasso seguinte é basicamente uma variação de ritmo e de registo. (figura 3.6.)



Figura 3.6. – L. 1 e 2 da peça *Sindbad*

O primeiro compasso da linha 3 prepara a restante frase que é igual através de um movimento ascendente, formado pelo total das notas do (c.1 e c.2). A subsecção dois é preparada por um compasso onde estão presentes os intervalos iniciais da peça, mas aqui na horizontal é a 5ªP o último intervalo que surge na vertical, num registo mais agudo. Este movimento foi reforçado pela indicação de *crescendo*. Um dos aspectos que deram certa simetria às duas frases foi a dinâmica que se manteve de *f* para *mf*.

A segunda subsecção do A apresenta-se com uma textura diferente. Existe uma alternância entre movimentos mais ágeis e rápidos seguidos de outros mais de repouso. Essa simetria é acentuada pelos *crescendos* e *decrescendos*, pelas simetrias e assimetrias métricas, e a articulação de dois contrários *arsis* e *thesis*. O final (l. 6) é uma preparação do ambiente seguinte. Termina numa sobreposição de intervalos de 4ªP a partir da nota mais grave que surgiu ao longo desta secção, a nota mi, enquanto que um harmónico resulta na mesma nota. O material melódico usado foi o total cromático usado por compositores como Strauss e Wagner (compositores referidos pelo próprio compositor que o influenciaram). A exploração desse intervalo é inclusive destacada por ligados e quase no final por um *portamento*.

Na secção B, com a apresentação do Sindbad, o porteiro, dá-se um contraste com a secção precedente a nível textural. Num andamento mais lento, surgem dois planos, um como pano de fundo contendo uma figuração rítmica lenta, onde predominam mínimas,

com função de acompanhamento e outro plano em que uma melodia diatónica e cromática cria um ambiente oriental. Ao contrário do estatismo criado na linha inferior, onde se mantém uma nota (sol) e depois (ré), a melodia que surge superiormente faz um movimento inicialmente descendente seguido de um descendente das mesmas notas (ré, fá#, sol, láb).

No final, desenvolve um movimento descendente, inicialmente com figuras mais rápidas e depois num decrescendo rítmico e dinâmico em cromatismo. Ao contrário do tema anterior, a indicação de *p e affaticato* representa o carácter humilde deste *Sindbad*. Após a repetição do tema (ls. 8 e 9, c.1), com uma pequena variação melódica e rítmica da linha inferior, está presente (l. 9, cc.2 e 3) um motivo que evoca a devoção religiosa por parte do segundo *Sindbad*. Este motivo alterna material intervalar de meio-tom, tom e meio e tom seguido da mesma sequência intervalar invertido, com um eixo de simetria, num movimento ascendente. (figura 3.7.)

Figura 3.7. Ls. 7 a 9 da peça *Sindbad*

Este motivo conduz ao diálogo com o outro *Sindbad*, daí a repetição da primeira subsecção do tema do marinheiro. De novo o ambiente mais calmo do *Sindbad*, o porteiro que responde ao primeiro. Aqui o material rítmico é retirado do motivo de devoção, apesar do material rítmico ser de novo retirado do início do seu tema. Seguem-se uns compassos que para além da mudança de pulsação alterna uma textura homofónica formado por um

cluster com curtos motivos melódicos cromáticos. Estes motivos preparam uma nova linha melódica que de novo retira elementos a nível rítmico e melódico do tema do *Sindbad*, o porteito. Os movimentos ascendentes e descendentes são aqui apoiados pela dinâmica. No final desta melodia existe um decrescendo rítmico como que preparando de novo um comentário mais completo do primeiro *Sindbad*.

Na primeira subsecção da coda, o gesto da (l. 5) é agora repetido, agora com um prolongamento das notas durante mais um compasso. Estes dois compassos são repetidos com alguma variação melódica no último compasso (l. 13, cc.3 e 4). Aqui tal como no início da obra, a dinâmica repete-se (*f- mf*).

Na segunda subsecção, melodicamente predominam movimentos descendentes com intervalos de um agregado (dó, mi, sol#, si), que num contraponto rítmico (colcheias e semicolcheias na linha superior e semínima e duas duínas, na linha inferior) e numa mistura de ritmos de tempos simples e composto, com proporções de (6:2 e 3:1) repetem-se de compasso em compasso. À medida que nos aproximamos do final da obra assistimos a uma desaceleração rítmica. A semínima de cada compasso coincide com a nota mi, funcionando como pedal e preparando a textura da peça seguinte que terá também esta textura simples, regular e constante, remetendo-nos ao minimalismo. A peça seguinte que surge logo imediatamente, depois da suspensão.

Sindbads Reise (Viagem de Sindbad)

O carácter vigoroso está presente nesta peça pois *Sindbad* aventura-se pelo desconhecido. De novo a forma é tripartida (ABA), tal como a primeira peça Bagdad. Verifique-se a seguinte tabela (3.3.):

Secções	Número das linhas	Subsecções	Número das linhas
A	1 a 18	1	1 a 8
		2	8 a 13
		3	13 a 18
B	19 a 27		
A		1	
		2	
Coda	27 a 32	1	27 a 31
		2	31 a 32

Tabela 3.3. Estrutura formal da peça *Sindbads Reise*

Existe um movimento contínuo e estático, tanto a nível melódico como rítmico constituído por um plano e por vezes dois. Ao ouvirmos a peça anterior seguida desta, inicialmente não é notório o passar para uma nova peça, isto porque ela vem na continuidade da anterior, pois a primeira célula é igual melodicamente apesar da figura rítmica ser diferente: na peça anterior a figura era formada por uma colcheia e duas semicolcheias, de divisão binária enquanto que nesta peça a figura é formada por três colcheias, de divisão binária.

Esta peça com uma textura simples, tem um carácter rigoroso onde predomina um ambiente misterioso. Um plano melódico contínuo em que predomina um constante movimento ascendente e descendente de pequenas células melódicas e rítmicas é apoiado por constantes ostinatos diatónicos ou pedais. (figura 3.8.)



Figura 3.8. L. 1 e 2 da peça *Sindbads Reise*

O material melódico de toda a peça é formado pelo total cromático. No entanto, os movimentos realizados nem sempre evidenciam o cromatismo. Na primeira frase (ls. 1 a 3), a linha melódica superior faz um movimento alternado entre as notas (si, ré#, mi, fá) durante as duas primeiras linhas, estruturado segundo uma alternância entre pulsações de (3 + 3) ou (2 + 2) colcheias e numa proporção de (3:2) e depois (2:2). O plano inferior é desenvolvido sobre um ostinato de quatro notas (mi, si, la, la). Este ostinato repete três vezes. A (l. 3) quebra a simetria anterior, inicialmente com uma linha ascendente mais saltitante e depois descendente, com as notas que têm sido exploradas até então. A linha seguinte introduz alguns elementos que irão ser explorados na frase seguinte, como é o caso dos *portamentos* de cordas duplas que fazem assim realçar os intervalos cromáticos.

No final desta subsecção para além da mudança de pulsação de semínima com um ponto para semínima, dá-se um *accelerando* preparando uma nova subsecção que está assinalada com a mudança de andamento e do contraste dinâmico *mf*. Esta parte também iniciada com a pedal herdada do final da subsecção anterior que marca o início de cada compasso, como um instrumento de percussão indiano que marca as acentuações e acompanha um instrumento melódico.

A melodia é desenvolvida sobre a repetição de uma nota, tipicamente bartokiano assim como pela acentuação da primeira nota de cada conjunto rítmico. Este ambiente mantém-se ao longo de toda a peça, variando no tipo de intervalos, andamentos, dinâmicas, registos e carácter num estilo improvisatório.

A coda termina num *rallentando* cromático em forma de harmónicos criando uma leveza que irá contrastar com a peça seguinte. Um *portamento* realizado pelo rodar da cravelha, técnica usada pelos compositores modernistas, prepara a afinação da peça seguinte. (figura 3.9.)

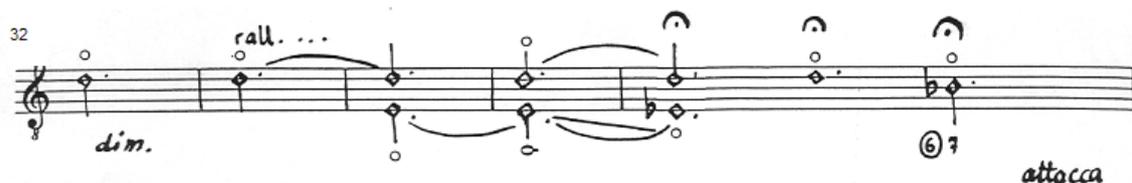


Figura 3.9. L. 32

Der Kampf mit den Wellen (A batalha com as ondas)

Toda a secção se caracteriza por uma atmosfera flutuante, ondulatória lembrando um pouco Debussy e Ravel. (figura 3.10.)



Figura 3.10. L. 1 da peça *Der Kampf mit den Wellen*

A secção inicial é forte e enérgica, surgindo alguns momentos de contemplação: “...before long the ship sinks below the raging sea... saved through the will of God, Sindbad finds himself stranded on an unknown island...”¹³⁴

Um refrão AB repete-se ao longo de toda a peça num total de três ciclos, fazendo lembrar as estruturas simples do *jazz*, *pop* e *rock*.

¹³⁴ “... antes do longo navio afundar-se no violento mar... salvo através da vontade de Deus, Sindbad encontra-se encalhado numa ilha desconhecida...” - Anexo 7.

Nesta peça aparecem continuamente mudanças de andamento como *introduzione*, *lento*, *accelerando*, *a tempo*, *mosso*, etc., indicações essas até então não utilizadas. Este “vai e vem” cria uma certa instabilidade que por sua vez irá causar um sentimento de ansiedade, caracterizando bem a tempestade e a batalha com as ondas. Muitos são os compassos que têm indicações de andamento, dinâmica e de carácter interpretativo.

O ritmo com um carácter improvisatório representa bem as ondulações que se vão tornando gradualmente mais fortes e ameaçadoras. O refrão AB funciona ao mesmo tempo como um clímax e uma ponte para o movimento que lhes segue. Nele está presente um adensamento rítmico e uma dinâmica inicialmente em *mf* e depois em *p*. Após a apresentação do refrão é explorado a sextina (l. 14) que evidencia a métrica (2 + 2 + 2) seguindo-se no entanto movimentos ascendentes e descendentes quebrando assim essa pulsação. Após um crescendo, retoma-se o ritmo ondulante do início da peça.

Entre (l. 18 a 22), o compositor começa a utilizar vários padrões, como o ritmo estruturado segundo a pulsação (4 + 3 + 4), alternando com outras figuras rítmicas mais livres como tercinas que se repetem até à exaustão. Na (l. 24), as semicolcheias formam um ostinato de fundo sobre o qual são acentuadas (12 + 4) semicolcheias de modo a formar movimentos harpejados com as notas (re#, fa#, la e do#). Este padrão rítmico e melódico, torna-se uma constante nesta peça, sendo interrompido por pequenos movimentos descendentes de quatro notas ou apogiaturas entre quatro a sete notas em movimentos ascendentes. Este ambiente mantém-se sendo no entanto interrompido pelas escalas (tom – meio-tom) em movimentos ascendentes e descendentes, retomando o movimento anterior. Após um crescendo fortíssimo, um ambiente mais contemplativo é criado pela dinâmica *p* e pelas pausas, momentos de respiração e contemplação. (l. 38).

A coda interage tanto com a limpidez inicial da obra como com a secção anterior. Existe um paralelismo entre o motivo inicial da peça em tempo *d`introduzione* e a forma como a melodia anterior surge, em eco.

Das Ei Des Vogels Ruch (O ovo de Ruch)

Uma tremenda tensão e suspense é criada pelos sentimentos de Sindbad: “...*But when I observed more carefully, I caught sight of something which appeared to be a huge white dome... suddenly the sky became darker... I saw an enormous bird and I wondered at the work of the creator...*”¹³⁵

Os sentimentos de receio, curiosidade e contemplação do ovo do gigante pássaro criam nesta peça uma complexidade de textura que passa por uma descaracterização da regularidade das divisões e subdivisões estruturais da melodia. Num registo extremo grave existe um motivo baseado na repetição de uma nota que assume a função de condutor.

Esta peça caracteriza-se por uma profunda transformação tímbrica e dinâmica visível pela exploração de várias técnicas guitarrísticas. Para além de aspectos já explorados nas peças anteriores, surgem harmónicos, golpes, trémulos que se desenvolvem de *sul ponticello* para *sul tasto*, *pizzicatos*, cascatas de *glissandos* descendentes, para além do “tamborolear” do polegar da mão direita e anelar ao longo do corpo da guitarra da direita para a esquerda, num indeterminismo relativamente às durações. Existe por vezes uma sobreposição de técnicas de execução distintas do mesmo material melódico. (figura 3.11.)

The image shows three staves of handwritten musical notation for guitar. The first staff begins with a forte (f) dynamic and includes a 'pizz.' (pizzicato) marking. A dynamic hairpin shows a transition from f to piano (p) and then to pianissimo (pp). A 'ponticello -> tasto' instruction is written above the staff. The second staff features a fortissimo (ff) dynamic with 'pizz.' and 'nat.' (natural) markings. It includes a circled '3' and 'Secco' and 'sfz' (sforzando) markings. The third staff starts with 'sfz' and includes a circled '4', a 'dal niente' (from nothing) marking, and a final 'f' dynamic.

Figura 3.11. L. 5 a 7 da peça *Das Ei Des Vogels Ruch*

¹³⁵ “...*Mas quando eu observei com mais cuidado, alcancei a vista de algo que pareceu ser uma abóbada branca enorme... de repente o céu tornou-se mais escuro... Eu vi um enorme pássaro...*” - Anexo 7

Outros efeitos colorísticos são usados, desde *vibratos*, intercalados com apogiatutas em harmônicos, *tappings* como na (l. 4) que enquanto o dedo quatro da mão esquerda se mantém fixo na segunda corda, o mi é produzido ao martelar o dedo 1 no nono trasto da guitarra (sol#) e o dó ao beliscar a corda. Prosseguem os harmônicos e os trémulos. (figura 3.12.)

Figura 3.12. L. 8 e 9 da peça *Das Ei Des Vogels Ruch*

Outros recursos tímbricos são usados numa exploração desde a percussão e os *vibratos*, que nos fazem lembrar a música oriental ao “tremolando” da mão esquerda (para parte superior) ao longo da segunda e primeira corda e a mão direita (na parte inferior) “tremolando” no tampo e no cavalete. Após uma respiração, segue-se um “tremolando” (i,m) na sexta corda e na quinta corda, perto do cavalete mas agora pela mão direita. Seguem-se as cascatas de *glissandos* que alternam movimentos ascendentes e descendentes. (figura 3.13.)

Figura 3.13. L. 13 a 15 da peça *Das Ei Des Vogels Ruch*

Para além das cascatas percussivas, surgem golpes em vários pontos do tempo resultando assim num indeterminismo tímbrico, e rítmico presente, a partir da (l. 16).

Uma unha da mão direita faz um rápido *glissando* em direcção à ponte. O som é imediatamente parado com a mão esquerda, que após uma respiração segue em dois *pizzicatos*, explorando visivelmente o cromatismo, visto que é repetido o mesmo intervalo num movimento inverso. De novo surge o rodar da cravelha, criando um som contínuo de micro-tons e depois movimentos de cascatas de notas em *glissando*, seguido de percussões em diferentes dinâmicas que se precipitam em *crescendos*, cada vez maiores. Termina em novos batimentos percussivos em diferentes pontos do tempo criando novas cores mas agora em três notas. (figura 3.14.)

The image shows three staves of handwritten musical notation for guitar. The first staff (measure 16) begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a glissando marked with a wedge and 'ff', followed by a series of notes marked 'p' and 'ff', and a final note with a fermata and '1 sec. ca.'. The second staff (measure 17) starts with 'pizz. p' and includes a circled '6' with an arrow pointing to a specific note. The third staff (measure 18) includes the instruction '(Intonation!)', 'pizz/nat', and dynamic markings 'ff' and 'ppp'.

Figura 3.14. L. 16 a 19 da peça *Das Ei Des Vogels Ruch*

Esta peça é sem qualquer dúvida a mais rica timbricamente. Aqui são explorados vários recursos técnicos, só possíveis de serem executados por este instrumento.

Reise Nach Indien (Viagem à Índia)

Ao estilo de um *raga*¹³⁶, começa misteriosamente como uma canção indiana (*alap*) tornando-se gradualmente mais rítmica e virtuosística: “...I set out to travel overland to the

¹³⁶ Num *raga* executam-se em duas ou três fases, que são facilmente reconhecidas pelos ouvintes. O número exacto de movimentos e suas características dependem do género, que derivam das formas vocais. Na música

*faraway and fabled land of India. There I was to encounter many strange and mysterious happenings which led me once again to marvel at the great diversity of creation...*¹³⁷

Inicialmente a peça explora livremente os sons que se caracterizam pela simplicidade dos intervalos que são facilmente executáveis pela scordatura (ré, lá, ré, sol, lá, ré), típica da música indiana, num indeterminismo rítmico, com ornamentos (apogiaturas e trilos) típicos do *raga*, durante o tempo necessário para criar no ouvinte o ambiente estético dos *raga* indianos. (figura 3.15.)

Figura 3.15. L. 1 a 4 da peça *Reise Nach Indien*

hindustani, o estilo mais antigo e solene é o *dhrupad* (composição fixa) e o mais conhecido actualmente é o *khayal* (do persa, *fantasia*, que tanto pode ser entendido no sentido musical como no sentido poético da palavra). O *dhrupad*, contém três partes: na primeira, denominada *alap*, o músico trabalha progressivamente os sons e ornamentos do *raga* de uma forma bastante livre em relação ao ritmo. Esta é a parte mais longa, e o objectivo é criar uma imagem estética das qualidades musicais do *raga* na mente do ouvinte. Sem interrupção, o solista introduz elementos rítmicos, a partir de uma pulsação lenta, que é acelerada aos poucos. Trata-se aqui das seções *jor* e *jhala* que servem como transição para a composição com melodia fixa, organizada de acordo com um ciclo rítmico definido, o *tala*. Neste momento o percussionista começa o seu acompanhamento, marcando e desenvolvendo os ciclos, sobre os quais o solista toca a melodia que é sempre entremeada por variações, criadas de acordo com várias técnicas de improvisação.

¹³⁷ “... Eu parti para viajar por terras distantes para poder contar fábulas sobre a Índia. Lá eu fui encontrar muitos estranhos e misteriosos acontecimentos que me conduziram outra vez à maravilha da grande diversidade da criação...” – Excerto das introspecções apresentadas pelo compositor, Anexo 7.

Aos poucos e poucos são introduzidos elementos rítmicos (sincopas, galopes e outros), que partindo de uma pulsação lenta, aceleram aos poucos (até catorze notas em – l. 12). Sem qualquer interrupção, conduzem a motivos melódicos fixos, organizados de acordo com uma tala de colcheias, onde se destacam movimentos melódicos de duas notas, marcado pela articulação acentuada, apesar de na maior parte das vezes se agruparem em quatro colcheias e depois em tercinas de semínima após um *accelerando* indicado (l. 29 – 31). O acompanhamento que normalmente é executado por um percussionista surge com vários pedais marcando e desenvolvendo os ciclos acentuando diferentes figuras, criando variáveis métricas, variações melódicas, com várias técnicas de improvisação repetindo cada vez mais rápido com um certo carácter virtuosístico.

De novo se volta ao início do ambiente da canção indiana *alap*, caracterizada pelo modalismo melódico, onde prevalecem intervalos simples (5^aP, 4^aP e 2^aM) e suas repetições à oitava e o aflorar do micro-tonalismo aqui executado pelo *vibrato lento*.

Der Unterirdische Fluss (O Rio Subterrâneo)

Esta peça cintilante e descritiva do espaço fechado que Sindbad percorre, “...*The current of a subterranean river drew me under a mighty mountain...*”¹³⁸, é das peças com características minimais que mais apresenta essa característica. O débito ininterrupto de colcheias, num melodismo marcado por intervalos de 3^am/2^aA surge em grupos de duas em duas notas ou de três em três notas ao longo de toda a peça em dois planos diferentes, um superior e um inferior. Na segunda linha, tal como em outras (por exemplo, l. 6, 9, 19) existe uma simetria na parte superior com movimentos de três colcheias e a parte inferior de duas colcheias. Detectamos assim uma micro-irregularidade entre as duas partes da textura apesar da macro-regularidade que caracteriza a textura. Apesar de ambas as componentes da textura se desenrolarem com a mesma figuração rítmica, diferem nos movimentos ascendentes ou descendentes, no número de notas que se encontram agrupadas e nas alturas que em relação ao antecedente e precedente diferem numa nota retirada ou acrescentada ou na permutação ou substituição de uma nota. Essas mutações são feitas subtilmente e depois repetidas várias vezes, demonstrando as principais

¹³⁸ “...*A corrente de um rio subterrâneo puxou-me para o interior de uma poderosa montanha ...*” – Anexo 7

características do minimalismo e consequentemente do *pop*, que se caracterizam pela simplicidade e economia de meios.

Podemos dizer que existe uma alternância entre o estatismo condicionado pelo do rio e o seu movimento, que apesar de regular tem como cuja função impulsionar o discurso constantemente. (figura 3.16.)

The image displays a musical score for the piece "Der Unterirdische Fluss" (The Subterranean Stream) by Franz Liszt. The title is written in a hand-drawn, blocky font. To the right of the title is a circular, black and white illustration of a whirlpool or vortex, with swirling lines suggesting movement and depth. The score itself is written on three systems of staves. The first system includes a tempo marking of "♩. = 100" and "mosso". The second system is marked "pp" and "e misterioso". The third system is marked "p". The music is in a minor key, indicated by a flat sign in the key signature. The notation consists of a single melodic line on a treble clef staff, with some chords and rests. The overall style is minimalist and evocative, characteristic of Liszt's "Mephisto Waltzes".

Figura 3.16. L. 1 a 3 da peça *Der Unterirdische Fluss*

Os diferentes sentimentos vividos por Sindbad como alegria e ansiedade, devido aos diferentes espaços existentes (grandes e pequenos, escuros e brilhantes): "...where it was so dark that I could no longer know if it were day or night. At times the passage was

*as vast as an immense dome, and at times so small and narrow...*¹³⁹, são criados nesta peça pelas mudanças de andamento, ora evolutiva (*crescendo* – [l.10]) ora mais controlada (*quasi più lento* – [l. 13] e *diminuendo* – [l. 8]). Esses sentimentos diversos também são reforçados pelas diferentes intensidades e caracteres criados, desde o *pp* e *misterioso* e *riprendendo* ao *ff* como também pelo evoluir até aos registos máximos ao longo da peça. A linha superior dirige-se do registo médio ao sobre-agudo, enquanto que a linha inferior parte do registo médio dirigindo-se para o grave, terminando no final da peça no registo extremo grave, a nota ré, conseguido pela scordatura que substitui a normal afinação da nota mi pela nota ré. Assim, domina como célula base (e único recurso rítmico) a figura da colcheia, responsável pela manutenção da estabilidade face aos elementos de instabilidade citados.

Na (l. 26, c. 4) dá-se a libertação de Sindbad: “...*And suddenly there was again daylight...*”¹⁴⁰. Assim atinge-se o clímax da obra, aliada ao *crescendo* dinâmico; às notas que evoluem por intervalos de (meio-tom, tom) que saltitam entre diferentes registos, até aos extremos; à articulação mais incisiva nas notas mais agudas que denotam sem dúvida a luminosidade inerente ao dia. No final da peça encontramos um *desacelerando* rítmico, sendo no entanto indeterminado visto que não existe qualquer indicação que determine o andamento pois é indicado pela grafia cada vez mais espaçada. O sentimento de alegria é bem notado pela abertura criada pelos saltos entre os intervalos em diferentes registos, cada uma articulação cada vez mais acentuada, aliado à pedal constante da nota mais grave (ré), finalizando em *sfz* com pequenas apogiaturas.

Am Grab Der Deisterkonige (No túmulo do rei do espírito)

Com um ambiente solene, religioso e contemplativo: “... *for here was the toambo of King Solomon, the son of David...*”¹⁴¹, esta peça inicia com um tetracorde (lá, sib, dó, réb) caracterizado por (meio-tom, tom, meio-tom), material melódico já explorado em peças anteriores. Este motivo, alterna entre o movimento ascendente e o descendente e evolui ora com a duplicação à oitava, lembrando o *organum* da Idade Média ora em movimentos

¹³⁹ “...onde era tão escuro que eu durante muito tempo não consegui distinguir o dia da noite. Às vezes a passagem era tão vasta quanto uma abóbada imensa, e às vezes tão pequena e estreita...” – Anexo 7

¹⁴⁰ “... E de repente surge de novo a luz do dia...” – Anexo 7

¹⁴¹ “...por aqui era o túmulo do rei Salomão, filho de David...” – Anexo 7

contrários fazendo uma referência aos *organum* livre. Os movimentos inversos também surgem, característica da música turca e do estilo bartoquiano.

Esta secção (A) após um *rasgueado* e um movimento melódico ascendente em harmónicos na mesma de (tom, meio-tom, tom) repousa indeterminadamente para de novo retomar o tema inicial mas agora uma quarta perfeita acima. (figura 3.17.)

**AM GRAB
DER GEISTERKÖNIGE**

Handwritten musical score for the piece "Am Grab der Geisterkönige". The score is in G major, 3/4 time, with a tempo of quarter note = 84. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a forte (f) dynamic and a series of chords. The second staff has a piano (p) dynamic. The third staff has a piano (p) dynamic. The fourth staff has a piano (p) dynamic and a "breve" marking. The fifth staff has a piano (p) dynamic and a "p legato" marking. The sixth staff has a "poco sfz mp" dynamic and a "sul ponticello" marking. The seventh staff has a "p e quasi pizz." dynamic and a "mf nat. legato" marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 3.17. Primeira página da peça *Am Grab Der Deisterkonige*

Surge de novo, após um momento de respiração, aliás terminando esta frase. Na Turquia em quase todas as danças dá-se muita atenção à *nefe* (respiração) segundo antigas tradições anatólicas e correntes do Islão que exaltam o “ar” que Deus soprou em Adão para fazê-lo viver. Repete-se o mesmo movimento melódico, mas agora em harmónicos (com um certo carácter virtuosístico pois trata-se de um recurso técnico não muito simples de executar) que vibram livremente sem qualquer restrição em relação à duração dos valores das figuras. A própria partitura reforça esse aspecto com a indicação (*L. V.*). (figura 3.18.)

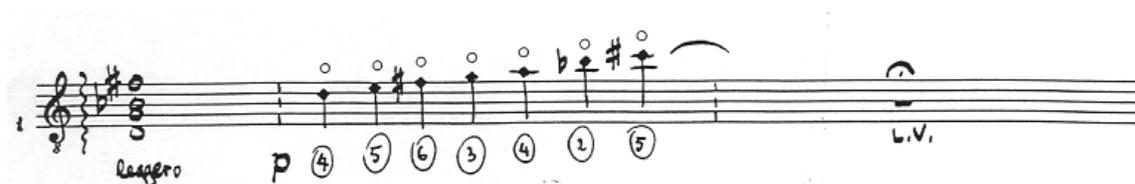


Figura 3.18. L. 8 da peça *Am Grab Der Deisterkonige*

Der Flug (O Voo)

Esta peça tem um carácter vigoroso e está em renovação constante de intensidade. Na (l. 1) é apresentado o tema que se caracteriza por ser intenso, em *f*, derivado de um sentimento de procura de paz por parte de Sindbad: “...*I implored the spirits to carry me away through the sky...*”¹⁴² Este tema caracteriza-se pelo movimento descendente de sol4 a sol3 na linha superior enquanto que é delineado uma pedal que surge para cada quatro colcheias. Este tema é repetido através do sinal na partitura, mas também repete-se ao longo da peça durante sete vezes até ao registo agudo referente às vozes idílicas dos anjos ouvida por Sindbad: “...*and as they lifted me towards the heavens I could hear the voices of angels singing...*”¹⁴³ Este tema funciona como um refrão num rondó, técnica usada no *jazz e pop* onde para melhor memorização é usado um tema que se vai repetindo ao longo da peça. Esta técnica recorda-nos também um motivo cíclico presente nas óperas napolitanas e romanas. Nos intervalos do tema surgem pequenos motivos rítmicos no (l. 3) onde uma sucessão de tercinas em movimento ascendente em crescendo dinâmico sucede-se sempre com as duas notas superiores iguais enquanto que uma pedal em semínima na proporção (1:3) movimenta-se, aqui também, por uma escala de (meio-tom, tom). A partir

¹⁴² “...*Eu implorei para que os espíritos me levassem embora através do céu...*” – Anexo 7.

¹⁴³ “...*e enquanto me levantaram para os céus eu consegui ouvir as vozes de anjos a cantar...*” – Anexo 7.

da nota mais grave (ré#, possível pela scordatura) até uma oitava acima, alternam-se esses intervalos, numa escala tipicamente turca, já explorada por Messiaen. Um pequeno gesto é interrompido num *ff* por *rasgueado* de três cordas que auditivamente se move da mais aguda para a mais grave. A intensidade sente-se pelo contínuo fluir musical agora de novo com as tercinas e a pedal que surgiu anteriormente mas agora com duas notas diferentes na voz superior. Segue-se a percussão através do polegar da mão direita e anelar que “tamboroleiam” ao longo do corpo da guitarra da direita para a esquerda. Após a repetição do tema a peça prossegue com o material já referido ora ligeiramente variado ora repetido.

Nesta peça salientamos o uso da proporção 1:3 e 1:4, de semínimas para tercinas ou colcheias. As diferentes partes recorrem a figuras diferentes (a superior a tercinas, a quatro e a seis semicolcheias e a inferior às semínimas, mínimas e semicolcheias). Na (l.20) um movimento ascendente até um registo agudo que alterna intervalos de (2^om, 2^aM, 3^om, 4^aP e 5^aP) faz lembrar o início do voo, terminando num *ff*. O planar do voo é visível pelo movimento constante e minimal das tercinas que ora crescem ora decrescem, repetindo-se cada vez mais num crescendo até a nota mais aguda, “ouvem-se cantar os anjos” que para além do registo agudo alterna entre uma nota e a repetição de outras quatro. Após o tema (l. 33) que aqui como não podia deixar de ser encontra-se uma oitava acima, segue-se de novo a textura que se caracteriza pelo movimento constante de tercinas e pedais, agora (1:6), cada vez mais intenso (*p – mp – mf – f – ff*). A partir da linha seguinte, as figuras passam agora a semicolcheias, numa proporção (1:4). Partem de (*mf – f – cresc.*) até às seis semicolcheias, o momento de maior densidade rítmica, até ao cair de Sindbad do céu, evidenciado pelos trémulos de clusters que se repetem em *sfz*: “...*From heaven there came a mighty thunderbolt which flung me down onto the peak of a high mountain...*”¹⁴⁴ Sindbad levanta-se aos poucos e poucos em passos curtos definidos pelos pequenos intervalos conjuntos em *pizzicato*, até se levantar com um harpejo em *glissando* executado pela mão direita. De novo encontra-se perdido na terra: “...*My plight led me to a state of deep inner consciousness...*”¹⁴⁵

¹⁴⁴ “...*Do céu veio um poderoso raio que me arremessou abaixo do pico de uma montanha elevada...*” – Anexo 7.

¹⁴⁵ “...*Esta situação conduziu-me a um estado interior de consciente abismo...*” – Anexo 7.

Serendip (Felicidade)

Ao longo das sete primeiras linhas desta peça, a felicidade da personagem está patente: “...*I saw myself as were I another person, and knew that I would again grow to be wise... there would now come a time full of beauty and happiness...*”¹⁴⁶ É descrita pelo estatismo rítmico, melódico, de andamento, de dinâmica e de registo, neste caso agudo, dotado de uma grande densidade.

Este continuum é próprio da música oriental, do minimalismo, e demonstra muito bem o contentamento de Sindbad. Esta peça em andamento lento com uma escrita simples demonstra muito bem o ambiente relaxante e hipnótico em que se encontrava a personagem. No entanto este ambiente não o preenche nem o detém na sua viagem. Esta primeira parte é formada por cinco frases, cada uma a iniciar-se com um harmónico natural de lá seguida da frase que se inicia em anacrusa e segue-se em pausa de colcheia, quintina, quatro colcheias seguida de uma ordenação formadas por estas figuras. As notas são também sempre as mesmas (lá – mi; lá – ré; lá – mi, lá – dó#). Cada frase termina portanto num repouso harmónico natural. (figura 3.19.)

¹⁴⁶ “...eu vi como seria se fosse outra pessoa, e soube que voltaria a ser um sábio... lá viria um momento cheio de beleza e felicidade...” – Anexo 7.

Figura 3.19. Primeira página da peça *Serendip*

Após um *rallentando*, segue-se uma secção (l. 8) com resquícios melódicos e rítmicos da peça de Bagdad caracterizado pelas tercinas de semínima que se repetem ou alargam a dimensão do intervalo onde estão presentes os mesmos intervalos explorados ao longo de toda a obra (2^aM, 2^am, 4^aP e 5^aP). Aqui é visível a esperança de regressar a casa: “...yet it would not hold me back too long, as the desire to return to my homeland was growing constantly in my heart...”¹⁴⁷ No entanto esse desejo é por vezes temporário isto porque *Sindbad* sente ora a felicidade das recordações de casa ora não (ls. 10 a 15). No

¹⁴⁷ “...contudo não me manteria longe demasiado tempo, porque o desejo de retornar a minha casa aumentava constantemente no meu coração...” – Anexo 7.

entanto a partir da (l. 16) prevalece o material usado para a felicidade. Estas formas estruturais fazem lembrar os esquemas formais simples do *pop* e *rock*.¹⁴⁸

O caminho está cada vez mais perto. Esse aspecto é evidenciado pela diminuição da estrutura do fraseado (de 4 figuras passa para 3 e finalmente para 2, na l. 18). Após o último harmónico da última frase com um decrescendo até *p*, a coda num movimento descendente de tons-inteiros em harmónicos. A duração de cada som é indeterminada, o som prolonga-se o tempo necessário. Uma repetição das mesmas notas mas agora com uma dinâmica, articulação e carácter diferentes, (*f* e *più deciso*) demonstram bem a decisão que *Sindbad* tomou: “...*And so I determined to go back to my own country and people...*”¹⁴⁹ A afinação da nota alterada de ré# (é a única vez que surge esta nota em toda a peça) para a sua nota natural mi, é feita pelo sistema normal de afinação das cordas, o rodar da cravelha. Funciona como uma transposição ou preparação para o novo ambiente, para a peça seguinte que é executada logo de seguida, apresentada na partitura por *attacca*.

Rückkehr Nach Bagdad (Regresso a Bagdad)

Esta última peça é como o retomar da primeira peça, *Bagdad*. Estão presentes cinco caracteres ambientais. As linhas iniciais transportam-nos para o ambiente de *Bagdad*, caracterizado pelo mesmo material usado por micro-tons, apresentados no final da primeira peça da obra. Após uma breve suspensão no harmónico natural na nota si, (a mesma em que termina a peça *Bagdad*), prepara-se a viagem (l. 4-8), “...*yet it would not hold me back too long, as the desire to return to my homeland was growing constantly in my heart...*”¹⁵⁰ Esta viagem inicia-se com a mesma força e as mesmas características que começou esta obra, na peça *Bagdad*. O motivo condutor que se caracteriza pelo seu movimento ascendente com intervalos de quinta perfeita e intervalo invertido (quarta perfeita) é interrompido por gestos melódicos ora ascendentes ora descendentes que alternam entre o cromatismo, o microtonalismo, representado aqui por *glissandos* e tons inteiros, através de ritmos assimétricos, típico em toda a obra. O intervalo de quinta perfeita e quarta perfeita, que anteriormente aparecia apenas horizontalmente, aparece agora verticalmente. Este fluir melódico e rítmico é interrompido algumas vezes por suspensões, criando assim um

¹⁴⁸ Consultar o cap.2, ponto 2, nos sub-títulos *Jazz e pop*.

¹⁴⁹ “...*E assim eu determinei voltar ao meu próprio país e povo...*” – Anexo 7.

ambiente de certa instabilidade para além das variações de andamento. De novo o harmónico natural (agora de ré) faz uma separação para a parte seguinte, a viagem (l. 9).

A viagem de regresso faz uma alusão à viagem iniciada por *Sindbad* no primeiro ciclo através do mesmo material rítmico e melódico ondulante, para além do andamento. É feita pelo compositor uma breve referência ao tema do *Sindbad*, apresentado na segunda peça do ciclo um, mas agora com uma variação de textura pois anteriormente surgiu através da forma de acordes, agora surge harpejado e após uma breve suspensão prossegue, estando no entanto relacionado com o antecedente e o precedente através do ritmo constante de colcheias, e a exploração dos mesmos intervalos já referidos (2^am, micro-tons, 4^aP e 5^aP) nas linhas superiores mas também nas pedais. Estes aspectos são características da música turca tradicional. A alternância entre os movimentos melódicos ascendentes – descendentes, tal como as ondas do mar e a constante rítmica, apesar de algumas ornamentações em estilo improvisatório jazzístico, faz-nos lembrar que a viagem prossegue. A modulação métrica é feita através da substituição das três colcheias de ritmo composto em tercinas para uma semínima.

Durante seis linhas (l. 21 – 26) o ritmo é repetitivo para além das notas que se repetem continuamente em pequenos grupos que permutam subtilmente com pequenas modulações das alturas, fazendo uma citação ao minimalismo e ao *pop*. Estes pequenos padrões de um compasso surgem por vezes distribuídos de forma a parecer um mosaico. Outra característica são as pedais, inicialmente com a nota ré e depois lá, como se tratassem da relação finalis e repercussa, da música modal em geral (da antiga Grécia, da música medieval ou da turca ou árabe). Esta repetição de pedais para além de ser típico da música tradicional turca e búlgara também faz uma alusão ao estilo de música *pop* funcionando como um batimento forte, onde as restantes notas funcionam como melismas ou ornamentações, apesar de muito simples, típicas da música improvisatória.

Após um crescendo dinâmico até um *ff* e o retomar do andamento inicial, dá-se um alargamento dos intervalos que são explorados em diferentes registos: agudos, graves e médios relacionando-se intervalarmente e retomando o esquema rítmico (3+3+4+4) já apresentado na (l. 9). A repetição desta última (l. 27) é seguida do tema do *Sindbad*

¹⁵⁰ “...porque o desejo de retornar a minha casa aumentava constantemente no meu coração...” – Anexo 7.

(marinheiro) e a viagem continua (existe uma repetição indicada na partitura por sinais de repetição). Depois de um movimento descendente que alterna os intervalos (meio-tom, tom, meio-tom) são feitas transposições, relembrando as características dos compositores Messiaen e Bártok. Surge de novo o ambiente de Bagdad, caracterizado pelo motivo condutor que após um movimento ascendente e uma breve suspensão com um harmónico (característico desta peça e da música oriental em geral onde as respirações são essenciais, alterando o tempo metronómico, como já foi referido), agora na nota lá, segue com um crescendo dinâmico mas com variações na velocidade de execução dos acordes, exactamente como na peça Bagdad. Estas referências fazem aludir que *Sindbad* fez a viagem a recordar a sua cidade. Seguem-se suspensões após um movimento ascendente de rasgueado em *p*, criando uma irregularidade rítmica e a sua repetição uma oitava acima agora em *mf*.

De novo o mesmo tema do *Sindbad* (l. 33) surge, ficando suspenso. Uma exploração cromática em movimento descendente marcado pelos baixos em valores correspondentes, é seguida finalmente pelo tema do *Sindbad* (porteiro), variado. Esta variação surge em valores mais longos, com algumas ornamentações mas no entanto mantém-se o carácter declamatório, para além do movimento ascendente e depois descendente, caracterizado principalmente por intervalos de meio-tom e um tom. Depois de um movimento ascendente de sete notas (o mais rápido possível) em *sfz* e um repouso segue-se a viagem onde o movimento das ondas representadas pelo balançar melódico e a constante rítmica em colcheias que variam apenas nas acentuações indicadas é por vezes interrompida para referir os temas do *Sindbad* (marinheiro).

Após um *rallentando* (l. 45), a coda caracteriza-se também pelo balançar melódico mas agora com uma figura de seis colcheias acentuadas na terceira, explorando de novo os três registos com as mesmas pedais: lá e ré. Na (l. 50) os *vibratos* preparam a alteração métrica (3+3) em vez de (2+3) e depois de (2+2). Posteriormente à repetição de recursos melódicos e rítmicos surgidos anteriormente, são explorados intervalos destacados pela linha inferior (2^aM, 5^aP, 4^aP e 3^aM). O regresso ou a chegada a Bagdad é preparado pela repetição do motivo rítmico e melódico que explora nas pedais as notas (lá, si) enquanto a linha superior repete constantemente a nota mi. O regresso a casa (l. 56) é bem notória pois surge o motivo condutor já referido anteriormente, agora mais vezes repetido, estando

inclusive indicado na partitura (4x e 5x), sendo por vezes variado a dinâmica e o carácter. A pedal mantém-se sempre a mesma (o mi mais grave da guitarra) havendo no entanto permutações das restantes notas que começa cada vez mais a ser interrompido por *rasgueados* com as notas (mi, si) em diferentes oitavas, lembrando o organum primitivo da Idade Média: “...*I was finally again in Baghdad. ...*”¹⁵¹

O resultado é indeterminado porque a falta de compasso e as durações das notas, são apenas uma orientação dos valores. O contrário não permitia o fluir das notas, o misticismo e o exotismo pretendido para recriar a história de *Sindbad*.

É do resultado das suas pesquisas e contacto com vários povos que Domeniconi criou uma linguagem original, não rejeitando a tradição em junção com a fase moderna. O próprio compositor demonstrou-o no questionário realizado pela autora, onde afirma: “... *I have many stilen and no stile. Very important is a classical face...but allways opens to folk music. I would like to create a new world- folk- music. A music witch has the intensity of classical music and the lightness of folk music...*”¹⁵²

¹⁵¹ “...*eu estava finalmente em Bagdad...*” – Anexo 7.

¹⁵² “...*Eu tenho muitos estilos e nenhum estilo. É muito importante ter um rosto clássico... mas sempre aberto à música popular. Gostaria de criar uma nova música popular. Gostaria de criar uma nova música popular mundial. Uma música que tenha a intensidade da música clássica e a leveza da música popular...*” - Consultar questionário realizado pela autora ao compositor, presente no Anexo 2 (ponto1).

Conclusão

A primeira parte desta dissertação, designada como caracterização da guitarra, teve como base de estudo a fundamentação teórica dos recursos técnicos deste instrumento, composto por várias possibilidades, que são importantes para que possamos analisar uma obra para guitarra.

É pois neste âmbito que foram atingidas algumas conclusões, em especial no que respeita à relação entre as exigências expressivas das obras ao longo dos séculos, principalmente as contemporâneas aliadas às exigências estéticas e aos necessários procedimentos técnicos.

A guitarra, à semelhança de todos os instrumentos musicais, deve as suas mais importantes transformações à evolução da linguagem musical. Tendo alargado sensivelmente os seus campos de liberdade (altura, intensidade, timbre), adoptado diferentes afinações onde “...*The guitar becomes another instrument...*”,¹⁵³ aumentando a sua extensão, utilizando vários efeitos percussivos, talvez a mais importante transformação se tenha dado ao nível dos recursos tímbricos desenvolvidos por uma técnica em constante evolução, como resultado de uma corrente estilística e uma estética musical cada vez mais exigentes.

A diversidade tímbrica é um privilégio da guitarra, no entanto a sua utilização sem intenções concretas pode resultar superficial. Procurar o timbre por si só é um erro, podendo-se cair no meramente decorativo. Tudo reside em saber encontrar as suas verdadeiras relações, sempre dentro de uma corrente estética. Carlo Domeniconi no questionário realizado pela autora afirma “... *I never use techniques... the reason is always music...*”¹⁵⁴

É no século XX que a notação musical chega ao culminar do rigor e controle sobre a interpretação, através das inúmeras indicações relativas ao tempo, dinâmica, agógica, modo de ataque, uso de ritmos complexos com constantes mudanças de compasso e outras indicações feitas pelo compositor, procurando dessa forma controlar ao máximo todos os factores susceptíveis de interpretação, conduzindo a obra musical a um resultado o mais fiel possível ao desejado pelo compositor.

¹⁵³“...*A guitarra torna-se noutro instrumento...*” – Anexo 2 (ponto 2)

¹⁵⁴ “...*Eu nunca uso técnicas: a razão é sempre música...*” – Anexo 2 (ponto 2). Este ponto é reforçado pelo compositor noutra questão em que o compositor afirma que não usa efeitos.

Nesta tese destacam-se os seguintes aspectos abordados:

A guitarra como um elemento expressivo e factor de uma riqueza tímbrica inigualável.

Análise musical das principais obras de compositores para guitarra na música contemporânea.

A posição actual da guitarra no mundo da música erudita

A necessidade da evolução estrutural da guitarra

A guitarra: instrumento de música erudita ou popular

A figura do guitarrista – compositor

Partindo dos elementos evidenciados na secção conclusiva, poderemos apontar a relação dos recursos tímbricos e estilísticos com a expressão do compositor como um ponto que poderá ter várias implicações teóricas, nomeadamente ao nível de um maior empenho de analistas e de compositores no âmbito da investigação. Assim, apontamos dois possíveis caminhos que poderão ser desenvolvidas a partir deste estudo:

A criação de uma análise estilística baseada nas possibilidades tímbricas e recursos técnicos da guitarra, fomentando o aproveitamento expressivo, conseguindo-se assim um resultado fiel às pretensões do compositor.

Numa vertente pedagógica da composição, levar a que os alunos e jovens compositores se interessem pelo novo estilo guitarrístico, promovendo deste modo a criação de obras musicais contemporâneas para este instrumento, enriquecendo o repertório já existente.

Bibliografia

Bibliografia geral

ADLER, Samuel (1989) *The Study of Orchestration*, 2ª ed., W. W. Norton and Company, New York

AGAWA, Kofi (1995) *African Rhythm - A Northern Ewe perspective*, Cambridge University Press, New York

ANTOKOLETZ, et al. (2000), *Bartók Perspectives – Man, Composer and Ethnomusicologist*, Oxford University Press, New York

ANTUNES, Jorge (1989), *Notação na música contemporânea*, Sistrum, Brasília

AZEVEDO, Sérgio (1998), *A invenção dos sons*, Caminho da Música, Lisboa

BAYER, Francis (1987), *De Schoenberg à Cage, essai sur la notion d `espace sonore dans la musique contemporaine*, 2º ed., Klincksieck esthétique, Paris

BARTÓK, Béla (1976), *Turkish Music from Asia minor*, Princeton University Press, Princeton

BENNETT, Andy e Kevin Dawe (2001), *Guitar Cultures*, Berg, New York

BERLIOZ, Hector e Richard Strauss (1991), *Treatise on instrumentation*, 2ª edição, Trad. de Theodore Front, Dover Publications, New York

BERMUDO, Juan (1555), *Declaracion de instrumentos musicales*, 2ª ed., Osuna

BLATTER, Alfred (1997), *Instrumentation and orchestration*, 2º edição, Simon & Schuster Macmillan, New York

BOFFI, Guido (2002), *História da Música clássica*, col. «Convite à Música», Edições 70, Lisboa

----- (1999), *Os caminhos do jazz*, col. «Convite à música», Edições 70, Lisboa

BOUCOURECHLIV, A. (1993), *Le langage musical*, Fayard, Paris

BRINDLE, Reginald Smith (1989) *Serial Composition*, 2ª ed., Oxford University Press, New York

----- (1989), *The New Music – The Avant – Garde since 1945*, 2ª ed., Oxford University Press, New York

----- (1992 – 1º ed. 1986), *Musical composition*, 4º ed., Oxford University Press, New York

CANDÉ, Roland (1989), *A música linguagem, estrutura, instrumentos - arte e comunicação*, Trad. de Ernesto Pinho e Maria Ivone F. Vaz Ferreira, Edições 70, Lisboa

CLARK, Austin (1995), *Learning to compose – Modes, Materials and Models of Musical Intervention*, col. «CourseWorks», Brown Benchmark Publishers, Iowa

COLLIER, James L. (1993), *A autêntica música americana*, Trad. de Carlos Susseking e Teresa Resende Costa, Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro

COOK, Nicholas (1990), *Musical imagination & culture*, Clarendon Press – Oxford, New York

COURLANDER, Harold (1963), *Negro Folk Music, U.S.A.*, Columbia University Press, New York

DAHLHAUS C. (1988), *Che Cos'è la musica?*, 2º edição, Trad. De Angelo Bozzo, Ilmulino, Bologna

DUARTE, José (2001), *Histórias do Jazz*, Abril ControlJornal, Lisboa

DUFOURCK, Norbert (19889), *Pequena história da música*, Edições 70, Lisboa

EVANS, Tom e Mary Anne (s.d.), *Guitars*, Paddington Press. Ltd., New York, London

FORSYTH, Cecil (1935), *Orchestration*, 2ª ed., Dover Publications, Londres

GRAÇA, Fernando Lopes (1992), *Obras literárias- nossa companheira música*, 2º ed., Caminho, Lisboa

GILSON, Jef (1978), *L'Harmonia du jazz – Connaître et utiliser les accords et les gammes*, 3 vols., vol.1 – *Notions generales pour tous instruments*, Palm, Paris

GRIFFITHS, Paul (1996), *Modern music – a concise history*, 3ª ed. [ed. Rev.], col.«World of art», Thames and Hudson, New York

----- (1995), *Modern music and after – direction since 1945*, Oxford University Press, New York

HENRIQUE, Luís (1994), *Instrumentos Musicais*, 2ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

----- (2002), *Acústica musical*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

HUBER, John (1991), *The Development of the modern guitar*, 2 vols., vol.1: *Guitar Studies series*, The Bold Strummer Ltd., London

LEIPP, E. (1989), *Acoustic et Musique*, Ed. Masson, Paris, Milan, Barcelona, Mexico

LIMA, Cândido (2002), *Compositores portugueses Contemporâneos*, Atelier de Composição, Porto

MANCINI, Henry (1986), *Sounds and scores - A practical guide to Professional orchestration*, 2ª ed., Northridge music, E.U.A.

MICHAEL Stimpson (1988), *The guitar – A Guide for Students and Teachers*, Oxford University Press, New York

MOORE, Douglas (1998), *Guia dos estilos musicais*, Trad. de Teresa Louro Pérez, col. «Convite à música», Edições 70, Lisboa

MORGAN, Robert P. (1991), *Twenty-century music- A History of Musical style in Modern Europe and America*, W. W. Norton & company, New York

PRAETORIUS, Michael (2001), *Syntagma Musicum*, 3. vols., vol. 3: *Instrumentos musicais*, Barenreiter kassel, Basel

PISTON, Walter (1995), *Orchestration*, W. W. Norton & Company, New York, Londres

KENNAN, Kent (1997), *The technique of orquestration*, 5ª ed., Prentice Hall, New Jersey

READ, Gardner (1993), *Compendium of Modern Instrumental Techniques*, Greenwood Press, s.d.

RODRIGUEZ, José Luis Salinas (1994), *Jazz, Flamenco; Tango: Las orillas de un ancho río*, Editorial Catriel, Madrid

RUSSO, William (1961), *Composing for the jazz orchestra*, The University of Chicago Press, London

----- (1975), *Composition & Orchestration*, The University of Chicago press, London

SALZMAN, Eric (1988), *Twentieth- century music*, 3ª ed., Prentice Hall, New Jersey

SANTANA, Helena e Rosário Santana (2004), *Semi(breves) – Notas sobre música do século XX*, Theoria poiesis praxis – Universidade de Aveiro, Aveiro

SCRUTON, Roger (1997), *The aesthetics of music*, Oxford University Press, New York

SHEARER, Aaron (1990), *Learning the Classic Guitar*, 2 vols., Mel May Publications, U.S.A.

SUMMERFIELD, Maurice J. (1992), *The classical guitar- its evolution players and personalities since 1800*, 3ª ed., Ashley Mark Publishing Company, United Kingdom

TRICHET, Pierre (1955-1956), *Traité des instruments de Musique*, 2º ed. [ed. rev.], col.«Annales Musicologiques», Neuilly

WEBERN, Anton (1980), *Chemin vers la nouvelle musique*, JCLathès, Paris

Dicionários

GRIFFITHS, Paul (1986), *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th - Century Music, a concise history*, Thames and Hudson, New York

----- (1996), *The Thames and Hudson Dictionary of 20th – Century Music*, 2º edição, Thames and Hudson, Singapore

LARKIN, Colin (1993), *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, Guinness Publishing LTD, London

MACHLIS, Joseph e Kristine Forney (1990, 1º ed.1955), *The Enjoyment of music – An introduction Perceptive Listenisng*, 6ª edição, W.W. Norton & Company, New York, london

KENNEDY, Michael (1994), *Dicionário Oxford de Música*, Trad. de Gabriela Gomes Cruz e Rui Vieira, Nery, Publicações Dom Quixote, Lisboa

SADIE, Stanley (1980), *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Macmillan Publisher Limited, London, Washington, Hong Kong

Bibliografia específica

AGUADO, Dionísio, *The Complete works for Guitar reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery*, 4 vols., Chanterelle, U.S.A.

BAILLON, Pierre Jean (1971), *Nouvelle Méthode de Guitarre*, Minkoff Reprint, Genève

BARCELÓ, Ricardo (1995), *La digitación guitarrística – recursos poco usuales*, Real Musical, Madrid

----- (2001), *Adestramento técnico para guitarristas*, Real Musica, Madrid

BOSSEUR, Dominique e Bousser (19909, Jean- Yves, *Revoluções musicais – A música contemporânea depois de 1945*, Trad. de Maria José Bellino Machado, Caminho, Lisboa

-----, Jean-Yves (1996), *Vocabulaire de la musique contemporaine*, col. «Collection musique Ouvert», Minerve, France

CARLEVARO, Abel (1979), *Escuela de la guitarra – Exposición de la teoría instrumental*, Barry buenos aires, Argentina

----- (1988), *Guitar Masterclass*, 1º edição, 3 vols., Chanterelle 713, Espanha

----- (1989), *L'Ecole de la guitare – exposé de la théorie instrumentale*, 2^a ed., Trad. De Jad Azkoul et Michael Satonnet, Edições Henry Lemoine, Paris

DOISY, Charles (1978), *Principies Généraux de la Guitarre*, [ed. rev.], Minkoff Reprint, Genève

HECK, Thomas F. (1995), *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarrist and Composer*, Editions Orphée Columbus, U.S.A.

IDELSOHN, Abraham Z. (1992), *Jewish music – Its Historical Development*, 3^o ed., Dover, New York

INDA, A. Rodriguez (1984), *Varias posibilidades sonoras de la guitarra en la musica contemporanea*, Editorial efecé, Florida, Uruguay

SEBESKY, Don (1979), *The Contemporary Arranger*, Alfred Publishing Co., Inc., E.U.A.

SHILOAH, Amnon (1995), *Music in the World of Islam – A Socio-cultural study*, Scolar Press, England

TURNBULL, Harvey (1991), *The guitar – from the Renaissance to the Present Day*, col. «*guitar study series*», 2^a ed., The Bold Strummer ltd., U.S.A.

Discografia
e
partituras

Discografia e partituras

Album de Colien para guitarra (1998), Música espanhola e portuguesa do século XX para poesia feminina antiga e medieval, Trad. de Armando Silva Carvalho, Cecilia Colien Honnegger, Barcelona (partitura e registo audio)

ASSOCIACIÓ, Catalana de Compositions, *llibre per a guitarra*, Clivis Publications, Barcelona

TARREGA, Francisco (1978), *Composicions originals e Estudios para Guitarra*, Ricordi Americana, 4 vols., Argentina

----- (s.d.), *Favorite Guitar pieces*, col. «A collection of his best – Known original works, Heinrichsh ofen edition, New York

Sindbad – *Ein marchen fur gitare von Carlo Domeniconi*, produtor: Carlo Domeniconi, 1995, Berlim (registo audio)

Carlo Domeniconi (1994), *Sindbad – Ein marchen fur gitare von op.49, 3 Zyklus*, Edition Margaux, (partitura)

KUDSI Erguner, *Traditional musics of today/Musiques traditionnelle d'aujourd'hui Turkey/Turquie - The Turkish ney, Le ney turc*, col. «Unesco Collection Audivis», 1990, France (registo audio)

The best of Classical Guitar, vol.3, GHA the label for the guitar, France, 2004

Le trio de Cologne 3 guitars – Juegos del viento, GHA, France, 1998

ANEXOS

Sara Cristina Oliveira Marques Almeida

Anexo 1

Vida e obra do compositor

Carlo Domeniconi nasceu em Cesena, Itália, no ano de 1947. Apesar da pouca actividade cultural que se assistia na época, interessou-se pelo estudo da guitarra, principalmente por duas razões: “...*Sono nato a Cesena citta' in cui, quando sono nato io, non c'era nessuna cultura musicale. La musica non esisteva ma io, anche se non conoscevo nessun musicista, interiormente ero molto affascinato da tutto quello che era spagnolo. Non so perché. Una volta, mi ricordo, mio padre mi raccontò che un suo amico d'infanzia era un «chitarrista classico». Una parola favolosa che mi affascinava...*”³

Apesar de lhe ter sido imposto a aprendizagem de guitarra com plectro, o compositor recusava-se, até que finalmente começou a estudar com Carmen Lenzi Mozzani com treze anos. Em 1962 e 1964 obteve o primeiro prémio no Festival Internacional de Guitarra Ancora. Com 18 anos, completou seus estudos no Conservatório de Música de Pesaro. Posteriormente em 1966, foi para Berlim, onde obteve um segundo diploma de guitarra na Faculdade de Artes de Hochschule der Kunste em Berlim, sob a orientação de Erich Burger entre 1969 e 1992. Desde essa altura Domeniconi estabeleceu-se como concertista, tanto na música erudita como no “jazz”, “pop” e música latina, dando concertos por toda a Europa e Ásia. Fez estágios e “master classes” de guitarra em vários países como no Conservatório de Música de Istambul entre 1977 e 1980. Ensina desde 1980 na Faculdade de música de Berlim. Para além dessas actividades no campo pedagógico, tem sido júri em vários concursos internacionais, entre eles, “1º Certamen Internacional Guitarra Clásica Julian Arcas” em Espanha.

As suas obras são muitas vezes apresentadas por ele próprio. Segundo Harris Becker, professor de guitarra na Faculdade C.W. Post nos Estados Unidos, Carlo

³ “...*Nasci em Cesane cidade na qual, quando nasci, não tinha nenhuma vida cultural musical. A música não existia mas eu ainda que não conhecesse nenhum músico, interiormente fiquei fascinado por tudo o que era espanhol. Não sei porquê. Uma vez recordo-me, de meu pai me ter contado que um amigo de infância era um “guitarrista clássico”. Palavras fabulosas que me fascinaram...*” - Entrevista realizada por Ermano Bottiglieri, disponível em <http://www.moisykos.com/900007.html>

Domeniconi estreou-se no Long Island Guitar Festival em 2001 naquela escola depois de demonstrar a sua vontade em tocar o programa inteiro de música da sua autoria: “...*We were honored to have someone of his stature play at our festival...*”⁴.

Segundo Marco Socías⁵, instrumentista que tivemos o prazer de ouvir ao vivo interpretando a obra em análise nesta dissertação no Festival de Santo Tirso, o compositor tem demonstrado ser um distinto compositor de guitarra: “...*dentro de los compositores actuales para guitarra, es uno de los más conocidos actualmente...*”⁶

O Carlo Domeniconi compositor, começou como auto-didacta e mais tarde na Alemanha teve contacto com vários professores Heinz Friedrich Hartig (1907/1969). A sua primeira peça, realizada com dezanove anos, é um dueto de guitarras. A maior parte do seu repertório é para guitarra solo, mais do que para qualquer outro instrumento. Sua produção inclui dez concertos para uma ou duas guitarras, aproximadamente cem composições para guitarra solo, e vários agrupamentos de música de câmara com guitarra⁷. A sua condição de intérprete de guitarra leva a que sua música goze de grande êxito neste campo, sendo um dos compositores contemporâneos mais interpretados em todo o mundo, por ele próprio e por muitos intérpretes de renome internacional.⁸ Tem interpretado obras suas e de outros compositores no Berlim Philharmonic-Hall (1998) tal como em Istambul Festival (1999). Em Portugal, participou no festival Internacional de música da Póvoa do Varzim no presente ano.

De Carlo Domeniconi podiam-se escrever numerosas páginas, pois actualmente é um dos compositores mais relevantes do panorama musical.

⁴ “... *Nós fomos honrados por ter alguém com o seu estatuto a tocar no nosso festival...*” - Entrevista realizada por David Gruber para o New York Times Review of Long Island Guitar, Festival 2001, coluna 1, Virtuosos Reign at Guitar Festival, Long Island Weekly Desk; p. 24.

⁵ Marco Socías, nasceu em Málaga numa família de pianistas. Gravou até ao momento seis Cd's. Merecem menção especial o *Concerto mediterrânico* para duas guitarras e orquestra que interpretou juntamente com o compositor Carlo Domeniconi e o *Álbum de Colien*, que inclui trinta obras escritas em 1996 por compositores espanhóis e portugueses.

⁶ Entrevista realizada a Marco Socías por Daniel Mateos, apresentada na Revista de Música culta, filomusica em Fevereiro de 2001, disponível em <http://www.filomusica.com/filo13/entrevis.htm>1.

⁷ Pode-se mencionar algumas obras suas como, *Variations on na Anatolian Folksong*, *Koyunbaba Op.19*, O *Concerto Mediterrâneo op.67* para duas guitarras e orquestra, *El Trino Del Diablo op.84* para violino solo, soprano, altifalante, duas guitarras e mais oito instrumentos, *Toccata in Blue* baseado no espírito de Gershwin em *Rhapsody in Blue*, *Hommage a Jimi Hendrix*, *Temas e variações turcas*, entre outros.

⁸ Nomes como Marco Socías, Dale Kavannagh, John Williams e os irmãos Assad.

Anexo 2

1. Questionário realizado ao compositor pela autora

1. How began your relation with music? And with musical composition?

R: With Elvis, LITTLE Richard and Schubert. I was immediately interested to compose but I did not call it <composing> because I taught everybody plays his own music.

2. Your education as a composer was mainly academic? I know that you had some contacts with various composers, whom were they? In what way they left their mark on your musical personality?

R: I give myself an academic education. My teacher was Heinz Friedrich HARTIG.

3. Do you have composers that have influenced you strongly? If yes, how have they influenced you?

R: Ravel, Anton Webern, later Prokofiev.

4. How do you see your music in the international context of today? Do you feel close to any composer, musical or aesthetic movements?

R: In the last time I feel close to Dusan Bogdanovic.

5. I know it's difficult to answer the following question, how do you define your own style?

R: I have many "styles" and no style. Very important is a classical face...but always open to folk music. I would like to create a new world- folk- music. A music which has the intensity of classical music and the lightness of folk music.

6. Besides the musical influences do you feel close to other sort of art forms? In what way they influence your process of composition?

R: I was very much influenced by painters like Picasso, Miró, De Chirico and others...

7. Please tell me about your daily work? How do you compose? With the guitar, at your secretary, with the computer? What is your daily discipline? In conclusion, how does your creative process develop?

R: I like to hold my guitar and write with a pen.

8. Do you usually use some processes, musical elements, techniques that are common to various pieces or each one is a new case?

R: It is impossible not to use them...

9. In what conditions was composed your piece Sindbad? What motivated you to make this piece?

R: The main idea was to have a full evening story to tell with my guitar. During the composition of Sindbad (21 days) the first war between America and Irak started. In the night of 16 January I finished <return to Bagdad> and the americans finished Bagdad.

10. The first time I listen a piece composed by you was on the Trofa Guitar festival in Portugal. The piece was precisely Sindbad, played by the excellent guitarist Marco Socias. The sensation I experienced (and everybody has its own personal experience listening to music) was like to float in the air, to enter a sort of trance and ecstatic state. This meditative element of your music its one of your goals in your pieces or is just a mere consequence?

11. Sindbad is a piece that is full of colour and it evokes fantastic environments that manage to transport the listener. Can you please comment this statement?

12. In what way is reflected in Sindbad the following musical movements, the

indeterminism, the serialism, Jazz and minimalism? If you think this is true please make your personal comment.

R: There are some minimalistic elements...

13. What extra – European influences are reflected in your music? I notice clearly an oriental flavour. You live for seven years in Instambul, would you like to comment?

14. Which are the techniques that you use in this piece? Where and in what way they are used? Were they used with specific purposes? If yes, what are those purposes?

R: I never use techniques... the reason is always music.

15. The influence of the Turkish music is reflected in what level: Melodic, rhythmic, metric, articulation, style, character?

16. The microtones and portamentos present in your music are the result of influences received from the popular Turkish music, jazz, rock or from other styles?

R: Oriental music in general.

17. Have you used classic techniques on this piece? If yes, please specify you better find out.

18. The different environments in the Sindbad story were determinant in the global form of the piece? In what way?

19. Do you consider yourself a nationalist composer? And neoclassic?

R: No, no.

20. How would you characterize each cycle of Sindbad?

R: Read the titles and the story.

21. What are the qualities that you like to find on a musician that plays your music and more precisely, the piece in question, Sindbad?

R: He should play what is written with the same fantasy as when he plays other music.

22. Why doesn't this piece as bar indications? What's your intention? Does that as anything to do with the Sindbad narrative?

R: It is something part of my stile. It changes the idea of rhythm. Not so square. But this is difficult.

23. Many of your pieces have an unusual tuning. Why? What do you pretend to describe?

R. The guitar becomes another instrument.

24. What's the Arab scale used on the final of the nº1 piece of the first cycle?

R: There are many like this one It could be Curdi makam.

25. Can we say that the melodic material in all the pieces of the cycles is mainly of chromatic nature or do you use melodic Arabic/Turkish modes?

26. Pedal notes and ostinatos are very common in all cycles. There is also lots of low pitch notes. Do you pretend to emphasize anything? If yes, what things you pretend you to emphasize?

27. The all tone and half tone modes that exist, like in the nº4 piece on the first cycle, have any kind of influence of the Messiaen modes? Or are they simply random?

R: Messian is an important composer.

28. Every effects that ware introduced during the all piece, like for

instance the nº5 piece, with harmonics, ponticello-tasto, tambora, pizzicato and others, were introduced with virtuosity reasons (player) or to create the wanted environment, more exotic, that is associated with the oriental narrative?

R: I don't use effects.

29. At a rhythmic level exists a polyrhythmic and polymetric texture, therefore creating different levels simultaneously. Is that the result of direct influences of some country or culture?

I thank you for your precious time and I ask if it's possible for you to send by mail any reference that you know about your style and influences, or about Sindbad, on a book, magazine, quotations on a master degree or any other type of work and publication. I ask you this because beside all the investigation I've made about you the information I've gathered it's still very scarce.

Thank you once again for time. Good bye and I wait anxiously for your contact.

Yours truly

Sara Almeida

2. Tradução do questionário a Carlo Domeniconi

1. Como começou para si a música? E a composição musical?

R: Com Elvis, Little Richard e Schubert. Desde o início que fiquei logo interessado em compor mas não chamava a isso composição porque pensava que toda a gente toca a sua música.

2. Teve uma tradição académica na sua aprendizagem da composição musical? Eu sei que teve contacto com alguns compositores... Quais? De que forma o marcaram?

R: Tive uma educação académica. O meu professor foi Heinz Friedrich HARTIG.

3. Houve alguns compositores ou músicos que o tivessem influenciado especialmente? Se sim, como?

R: Ravel, Webern e mais tarde Prokofiev.

4. Como vê a sua música hoje, no contexto actual e internacional? De quem se sente mais próximo (compositores, estéticas, correntes, etc.)?

R: Nos últimos tempos sinto-me mais próximo do Dusan Bogdanovic.

5. Sei que se trata de uma pergunta que não é simples, mas como definiria o seu estilo?

R: Eu tenho muitos estilos e não estilo. Tenho um rosto clássico... mas sempre aberto à música popular. Gostaria de criar uma nova música popular. Gostaria de criar uma nova música popular mundial. Uma música que tenha a intensidade da música clássica e a leveza da música popular.

6. Para além das influências musicais, quais as suas referências culturais para além da música? De que forma se reflectem na sua música?

R: Sou muito influenciado por pintores como Picasso, Miró, De Chirico e outros...

7. Fale-me do seu trabalho. Como compõe? À guitarra, à mesa de trabalho, ao computador? Qual é a sua disciplina quotidiana? No fundo, como é o seu processo criativo?

R: Gosto de pegar numa guitarra e escrever com uma caneta.

8. Utiliza algum processo, alguns elementos musicais, algumas técnicas que passam de obra para obra, ou cada uma é um novo caso?

R: É impossível não usar tudo isso.

9. Em que condições foi realizada a sua obra Sindbad? O que o motivou?

R: A ideia principal era ter uma história para uma noite inteira contada com a minha guitarra. Durante a composição de Sindbad (que durou 21 dias) a primeira guerra entre a América e o Iraque começou. Na noite de 16 de Janeiro eu acabei «Regresso a Bagdad» e os americanos acabaram com Bagdad.

10. A primeira vez que ouvi uma obra sua foi à alguns anos no Festival de guitarra na Trofa. A obra era exactamente Sindbad, executada pelo guitarrista Marco Socías. A sensação que eu tive (e cada um de nós terá uma sensação própria) foi a de flutuar, de entrar em estado de transe. Esse elemento meditativo da sua música é propositado ou é apenas uma consequência?

R:

11. Esta música está cheia de cor e evoca ambientes descritivos que conseguem transportar o ouvinte... Pode comentar?

R:

12. Até que ponto se reflecte em Sindbad, o indeterminismo, o serialismo, o jazz e o minimalismo? Se sim, de que forma se reflecte?

R: Alguns elementos minimalistas.

13. Que influências extra-europeias se reflectem na obra? Nota-se claramente um ambiente oriental. Viveu durante sete anos em Istambul..., quer comentar?

R:

14. Quais as técnicas que utiliza na obra, onde e de que forma se reflectem? Foram utilizadas com um fim específico? Qual?

R: Eu nunca uso técnicas. A razão é sempre música.

15. A influência da música turca reflecte-se a que nível (melódico, rítmico, métrico, articulação, estilo, carácter...)?

R:

16. Os micro-tons e os portamentos presentes são o resultado de influências recebidas da música popular turca, do jazz, do rock ou de outros?

R: Da música oriental em geral.

17. Usou formas ou técnicas clássicas nestas? Quais?

R:

18. Os diferentes ambientes da narrativa do Sindbad foram determinantes na forma geral? Até que ponto?

R:

19. Considera-se um compositor nacionalista? E neo-clássico?

R: Não. Não.

20. Como caracterizaria cada ciclo do Sindbad?

R: Leia os títulos e a história.

21. Quais são as qualidades que gosta de encontrar nos executantes da sua música e mais concretamente da obra que estivemos a falar?

R: Deve tocar o que está escrito com a mesma fantasia que quando toca música de outros compositores.

Irei agora fazer-lhe perguntas mais concretas sobre as peças.

22. Porque a sua obra não tem indicação de compasso? Qual a sua intenção? Insere-se dentro da narrativa da história?

R: Às vezes tem a haver com o meu estilo. Muda a ideia do ritmo. Não é tão quadrada. Mas isto é difícil.

23. Muitas peças têm uma afinação diferente da mais usual. Porquê? O que pretende descrever?

R: A guitarra torna-se noutra instrumento.

24. Qual a escala árabe usada no final da peça nº1 do ciclo I?

R: Há muitas como esta. Pode ser a Curdi Makam.

25. Pode-se dizer que o material melódico em todas as peças é de natureza predominantemente cromática ou faz o uso de modos melódicos árabes/turcos?

R:

26. Várias notas pedal e ostinatos surgem ao longo de toda a obra. Existe no entanto uma insistência em notas mais graves. Pretende enfatizar alguma coisa? Se sim, o quê?

R:

27. Os modos de tom e meio-tom existentes, como na peça nº4 do ciclo I, são influência dos modos de Messiaen? Ou são resultantes aleatórias?

R: O Messiaen é um compositor importante.

28. Todos os efeitos presentes ao longo da obra, como por exemplo na peça nº5 com harmónicos, ponticello-tasto, tambora, pizzicato e outros, foram introduzidos para demonstração do virtuosismo do instrumentista ou meramente para criar um ambiente desejado, mais exótico, que está associado à narrativa oriental?

R: Não uso efeitos.

29. A nível rítmico existe claramente uma polirritmia e polimetria, criando diferentes estratos simultaneamente. Faz alusão a algum país do qual recebeu influências directas?

R:

Agradeço-lhe o tempo dispensado para responder ao questionário e peço-lhe igualmente caso seja possível, que me envie referências de livros e algum material por mail sobre si, sobre o seu estilo e influências ou sobre a obra Sindbad. Peço-lhe, pois a informação que possuo neste momento, apesar da investigação realizada, é muito pouca. Agradecendo mais uma vez o tempo e a disponibilidade demonstrada despeço-me.

Atenciosamente

Sara Almeida

3. Questionário realizado pela autora a Dale Kavanagh

1. Tell me a little about your musical career.

R: I am a Canadian Classical Guitarist living currently in Germany. With more than 750 concerts in 40 countries, 12 CD's (Hänssler Classic) and many compositions written for me (Dyens, Domeniconi, Zenamon, Funk-Pearson, Rak and many more) I have enjoyed an international career for over 15 years. More info about me at: <http://www.kavanagh.de>
My husband, Thomas Kirchhoff and I are also organizing two guitar festivals:
<http://www.guitarsymposium.com>
<http://www.acadia-guitar-festival.com>

2. How would you describe Domeniconi style?

R: Carlo has different styles. One is very spiritual, and the other more structured.

3. What composers do you associate with Domeniconi music?

R: Carlo has openly been influenced by, Bach, Ponce, Tedesco, Villa Lobos, Baden Powell, various Turkish composers etc.....

4. For you what is the main characteristic of Domeniconi music?

R: Emotions.

5. What is more important for you on the Sindbad piece?
R: I do not play this piece. have heard it in concert at various times by Carlo and parts by Marco Socias. I am sure Marco can help you out with these questions.

marcosocias@hotmail.com

4. Questionário realizado pela autora a Àlex Garrobé

1. Tell me a little about your musical career.

R: You can find my bio in my web site. alexgarrobe.com

2. How would you describe Domeniconi style?

R: Free and somehow "nationalistic".

3. What composers do you associate with Domeniconi music?

R: I just know a few pieces of Carlo and they are in diferent styles, but attending to the freedom of style I would think on Brower, Dyens...

4. For you what is the main characteristic of Domeniconi music?

R: The lack of complex about modern tendencies.

5. If you have played this piece (SINDBAD) please answer the following questions:

R: I don't

Good luck with you work....

Àlex Garrobé

Anexo 3

1. Entrevista realizada por Ermanno Bottiglieri a Carlo Domeniconi

Ermanno Bottiglieri - Buongiorno Maestro, innanzitutto vorrei ringraziarLa per la sua disponibilita'. Adesso siamo nella sede di Gendai Guitar dopo i Suoi concerti di Tokyo, Osaka e Nagoya e vorrei cominciare questa intervista partendo proprio dall'inizio dando un quadro generale. Vuole dirci dove e' nato, come le e' nata la voglia di suonare la chitarra e dove ha studiato?

Carlo Domeniconi - Sono nato a Cesena citta' in cui, quando sono nato io, non c'era nessuna cultura musicale. La musica non esisteva ma io, anche se non conoscevo nessun musicista, interiormente ero molto affascinato da tutto quello che era spagnolo. Non so perche'.

Una volta, mi ricordo, mio padre mi racconto' che un suo amico d'infanzia era un "chitarrista classico". Una parola favolosa che mi affascinava. E qualche tempo dopo lui venne per farmi sentire il suono della chitarra. Mio padre mi chiamo' per farmelo conoscere ma io ero dai vicini ed avevo appena mangiato per la prima volta nella mia vita delle lumache. Quando sono tornato a casa ho visto che era un vecchietto che suonava un pezzo con molta difficolta'. Io l'ho guardato per qualche minuto e poi sono scappato perche' ho avuto una impressione molto forte. Mi ricordo, poi, che nello stesso periodo ho sentito un disco. In Italia nel periodo della mia infanzia si sentiva molta musica sud americana. "Tico tico" e pezzi del genere erano ascolti normali. C'era un disco di un tipo che parlava dell'India favolosa. Io pensavo dell'India "India", ed invece lui parlava degli Incas ma a quei tempi non lo sapevo. Questa musica mi ha affacinato moltissimo e vi racconto questo perche' nella mia vita e' successa una cosa molto strana legata a questo disco. Lo amavo molto. Il disco e il vecchietto amico di mio padre che suonava la chitarra sono stati i due punti fondamentali che mi hanno spinto a studiare la chitarra. L'amico di mio padre, pero', insegnava usando il plettro ma io non volevo una cosa del genere.

EB - A quale eta' e' successo tutto questo?

CD - Avevo circa 10 anni. Poi mio padre e' stato trasferito a Bolzano dove ho incontrato un altro insegnante di chitarra il quale, anche lui, mi ha messo in mano il plettro, ma io ho ancora una volta rifiutato. Non son bene perche' ma credo sia stato un dono ricevuto nella mia vita perche' una settimana dopo ho visto un annuncio: "Carmen Lenzi Mozzani da lezioni di chitarra classica". Io non ho mai intrapreso una cosa nella mia vita senza prima interpellare mio padre ma questa volta sono andato dalla Mozzani e le ho detto che volevo studiare con lei. Poi sono tornato a casa ed ho detto: "Ho deciso di prendere lezioni di chitarra". Mio padre rimase un po' stupito ma e' cosi' ho cominciato la mia vita chitarristica. Con Carmen Lenzi Mozzani che era la nipote di Luigi Mozzani il famoso compositore di *Feste Lariane* e costruttore di chitarre di cui attualmente ne suono una.

EB - Anche nei concerti qui in Giappone ha usato questa chitarra?

CD - Si'. Anzi questa e' una chitarra molto particolare che si chiama "La Perla" ed era stata costruita per la nipote Carmen. E' una chitarra un poco piccola fatta per le sue mani, non e' molto potente ma ha una voce dolcissima.

EB - Come mai si ritrova ad usare una chitarra di Mozzani costruita per la nipote?

CD - Io ho preso lezione da Carmen per qualche anno. Avevo lezione con lei tutti i giorni compresi i sabati e la domeniche dalle due del pomeriggio fino alle 11 o 12 di notte.

EB - Tutti i giorni?

CD - Si', tutti i giorni. Per tre anni non ho fatto nient'altro che rimanere a bocca aperta, meravigliato, nel sentire questa donna bellissima, con uno charme incredibile, che suonava magnificamente e di cui me ne sono innamorato immediatamente. Dopo tre anni pero' abbiamo litigato e quindi ho smesso di studiare con lei. Dopo poco tempo lei e' morta ed io ho perso il contatto con la famiglia. A quei tempi avevo gia' una

chitarra di Mozzani che ho suonato fino a due anni fa periodo in cui ho conosciuto Luigi Mariotti un liutaio allievo di Mozzani che ha vissuto molto tempo a Buenos Aires e che, dopo un mio concerto, mi ha detto che per lui era un piacere incredibile sentire ancora oggi un concerto fatto con una chitarra di Mozzani perche' purtroppo piu' nessuno suona chitarre del genere.

Per me e' stata la prima volta che ho sentito un liutaio che prima di tutto ha ancora rispetto per il suo insegnante, anche se Mozzani non era di sicuro una persona facile, e che non mi parla subito delle sue chitarre. Cosa che invece i liutai fanno spesso. Comunque mi ha detto: "Maestro adesso io andro' a cercare una chitarra Mozzani, la compro e gliela regalo." Dico: "Guardi, per favore, non e' necessario. Se mi dice dove la posso trovare io e' gia' molto."

Sinceramente non ho dato importanza alla cosa perche' pensavo che il tutto non proseguisse, invece un anno dopo mi telefona dicendo: "Signor Domeniconi, ho trovato due chitarre di Mozzani. Una non sara' interessante perche' e' una chitarra da studio, l'altra invece credo proprio che si tratti de La Perla che apparteneva a Carmen". Sono rimasto meravigliato e gli ho chiesto subito dove si trovasse questa chitarra e cosi' ho saputo che era a Trento dal figlio di Carmen il quale non ha alcuna relazione con la musica. Una settimana dopo sono andato a Trento, ho incontrato il figlio della Mozzani e l'ho convinto a vendermela. Sono molto contento di avere questa chitarra perche' ho visto sempre la mia insegnante, alla quale ero molto legato, suonarla. Penso che l'avrei comprata comunque anche se fosse stata una chitarra mediocre per il legame affettivo che ho. Comunque e' un'ottima chitarra del 1938, firmata da Mozzani ed ha anche un certo valore.

EB - Da quando l'ha acquistata ha sempre suonato questa chitarra nei concerti?

CD - Si', anche se ancora non sono molto abituato in quanto la mia tecnica, per questo strumento, e' un po' forte. Penso che dovrei cambiare la tecnica in relazione allo strumento.

EB - Vorrei aprire una piccola parentesi specifica: quali corde usa?

CD - Se posso uso sempre delle corde a bassa tensione perche' trovo che le corde ad alta tensione hanno un numero di armonici un po' isterico. A me non piace avere il suono cosi' teso. Da anni uso le Hannabach gialle che sono le super low tension.

EB - Dopo Carmen Mozzani come ha proseguito gli studi?

CD - Ho sempre studiato privatamente, dopo tre anni ho fatto il diplomino e dopo quattro il diploma finale. Poi sono andato in Germania ed ho fatto un altro diploma a Berlino anche se in realta' non avevo piu' niente da imparare in quanto la Germania era ad un livello decisamente basso rispetto all'Italia. Per gli esami in Italia avevo preparato un repertorio vastissimo: gli studi di Giuliani, di Sor, un programma da concerto di un'ora, due o tre concerti per chitarra e orchestra... Avevo fatto tutto a memoria e tutto perfetto. Quando sono andato in Germania ed ho fatto l'esame ho trovato tre leggii dove su uno c'era *Lagrime* di Tarrega, su un'altro una suite di Ponce e sul terzo il *Nocturnal* di Britten. L'insegnante mi ha detto che voleva vedere come io leggessi a prima vista ed io ho letto la suite di Ponce ed il *Nocturnal* di Britten. In realta' lui voleva che come prima prova io leggessi *Lagrime*.... (ride). In quel periodo avevo un repertorio di circa 50 o 60 pezzi a memoria.

EB - Penso che l'esame fosse dovuto per ottenere un titolo di studio ufficiale che valesse in Germania.

CD - Si', ma anche per scappare dal servizio militare.

EB - Quindi andare in Germania non e' stata una scelta casuale?

CD - Io avevo una paura grandissima di dover fare il servizio militare perche' avevo sentito molte storie poco piacevoli. Avevo gia' avuto una pessima esperienza con il mio insegnante di ginnastica il quale mi odiava perche', in quanto chitarrista, avevo un'attenzione particolare per le mani. Lui invece mi stringeva la mano finche' non mi mettevo in ginocchio. Questa paura quindi mi ha fatto andare in Germania, sono andato a Berlino ed ho cominciato una nuova vita. Ho studiato per un anno all'Accademia di Berlino

e subito dopo ne sono diventato insegnante. Vi ho insegnato per circa 26 anni.

EB - Fino ad ora ci ha raccontato il Suo interessante inizio chitarristico. Vorrei adesso farLe qualche domanda su come e quando e' nato Carlo Domeniconi compositore.

CD - Subito. Devo dire che all'eta' di 14 anni ero cosi' "stupido" che non sapevo nemmeno che esistesse un mestiere chiamato "compositore". Quando ho visto per la prima volta i dischi di Segovia che suonava Bach io non sapevo chi fosse questo Bach. Non sapevo nemmeno che una persona potesse scrivere musica che un'altra persona avrebbe poi suonato. Quindi cultura musicale: zero. Pensavo che ogni chitarrista creasse da se la musica che avrebbe poi suonato nei concerti. I brani che mi dava la mia insegnante li reputavo solo esercizi per muovere le mani ed imparare a suonare. Quindi da subito ho cominciato a scrivere la mia propria musica. Naturalmente dopo un po' di tempo ho capito che non sono il primo ad aver inventato questo mestiere (ride). All'inizio quindi sono stato autodidatta, poi in Germania ho avuto diversi insegnanti tutti molto bravi e tutti per breve tempo. Purtroppo i miei insegnanti sono sempre morti dopo poco tempo che io prendevo lezione con loro... (ride).

EB - Naturalmente noi chitarristi conosciamo le Sue composizioni per chitarra, solista o con altri strumenti. Ha scritto anche dei brani dove non c'e' la chitarra nell'organico?

CD - L'85 per cento dei miei brani sono per chitarra sia solista che con altri strumenti. Ma ho scritto anche pezzi per flauto, violoncello, pianoforte, orchestra, ecc. Ho scritto 14 concerti per chitarra ed orchestra, un concerto per violino ed orchestra, uno per violoncello ed orchestra. In questo momento ho la richiesta di un allievo di Yo Yo Ma, che e' un mio amico, che vorrebbe che gli scrivessi un concerto per violoncello ed orchestra. Glielo scrivo volentieri ma la mia vera strada e' la chitarra.

EB - Prima ci ha detto che ha scritto 14 concerti per chitarra ed orchestra, un numero certamente elevato. Tutti questi concerti sono nati da una Sua ispirazione personale nel voler utilizzare questo organico oppure sono composizioni su commissione?

CD - Questa e' una buona domanda. Io penso che ci sono compositori che hanno una tecnica cosi' sviluppata che possono scrivere quando e quello che vogliono. Io non appartengo a loro. Prendiamo per esempio il mio Concerto Mediterraneo per due chitarre ed orchestra, dove l'orchestra e' formata da 5 fiati, archi ed alcune percussioni e consta di 240 pagine di partitura. Questo e' un lavoro molto grande e senza l'ispirazione non e' possibile scriverlo. Il minimo necessario per scrivere un concerto del genere sono otto ore al giorno per due mesi consecutivi.

EB - Vuole raccontarci qualche aneddoto su come sono nati i Suoi concerti per chitarra ed orchestra?

CD - Ogni concerto che ho scritto ha una storia particolare. Il mio primo concerto era per un mio amico che lavorava in una radio ad Amburgo il quale mi ha detto che aveva la possibilita' di farmi fare un concerto per chitarra ed orchestra pagato. Quindi se io lo avessi scritto e suonato la parte solista avrei avuto la possibilita' di realizzare quello che per me era un sogno. Ho messo dentro tutto quello che potevo. E' venuto fuori una "porcheria" di concerto (ride) incredibile ma e' il concerto numero uno. Poi ho incontrato il chitarrista brasiliano Sebastiao Otapajaos, una persona simpaticissima. Mi ha detto che gli sarebbe piaciuto suonare con l'orchestra e quindi mi sono impegnato a scrivergli un concerto. Una settimana dopo aver ricevuto la parte mi ha telefonato e mi ha suonato per telefono tutto il concerto. Purtroppo pero' la parte dell'orchestra era difficilissima perche' io avevo ancora con poca esperienza e avevo scritto delle parti non proprio adatte per lo strumento a cui le avevo affidate, in pratica questo concerto non e' mai stato fatto. Il concerto numero 3 e' un concertino per chitarra archi ed un flauto solo, concerto che ho suonato un paio di volte. Il concerto numero 4 e' un concerto scritto per un mio amico che suona il "sas" che e' uno strumento turco con il manico molto lungo ed ho scritto un duo con sas e chitarra, che ha il significato di "oriente ed occidente", c'era ovviamente l'orchestra ed e' stato eseguito per la prima volta alla Filarmonica di Berlino in occasione del 750esimo anniversario della fondazione della citta'. E' uno dei miei concerti piu' suonati, anche il prossimo anno lo suonerò per 4 volte.

Il concerto numero 5 e' un concerto legato ad un grande choc perche' dovevo usare una grande orchestra sinfonica ma non sapevo quale orchestra avessi. Sono convinto che il concerto e' stato scritto abbastanza bene ma all'esecuzione con l'orchestra, anche avendo la partitura davanti agli occhi, non riuscivo mai a sapere chi e dove era. Un trauma! Il concerto numero 6 e' un concerto per due chitarre ed orchestra in uno stile indiano moderno .

Il concerto numero 7 si chiama Medium Suite Guitar Concert che vuole essere una specie di riflessione filosofica fatta da della gente seduta al bar che ordina un caffè' e mescola lo zucchero per mezz'ora, senza fretta, guardando chi passa, chi pensa, chi fa.... e' una specie di pensiero sulla vita. "Medium" vuol dire che non e' ne' amaro, ne' dolce. In Turchia si puo' ordinare il caffè' amaro, medio o dolce. C'e' gente che preferisce l'amaro ed altra gente che preferisce il dolce. Chi preferisce il medio puo' sembrare che non capisca ne' un sapore ne' l'altro, ma possiamo anche dire invece che ha a disposizione tutte e due le possibilita'. E cosi' il concerto ha al suo interno sia la dolcezza che l'amarrezza. Il numero 8 e' il concerto Mediterraneo ancora per due chitarre ed orchestra. Poi il numero 9....

Comunque scrivere un concerto e' sempre un grandissimo lavoro, a prescindere da quale sia il risultato; e quindi iniziare un lavoro del genere deve per forza avere delle motivazioni forti.

EB - Immagino che anche nel repertorio solistico le rivolgono sovente delle richieste.

CD - Si', spesso. E qualche volta queste richieste sono promotrici di ottime idee compositive. Proprio recentemente ho ricevuto una richiesta da un mio amico che suona nella formazione del duo Amadeus. Lui e' un chitarrista organizzatore di un grande festival e legge molto un poeta tedesco, Paul Zelan, che ha scritto, tra le altre cose un poema molto profondo dal titolo Tenebre. Tomas mi ha chiesto di scrivere un pezzo per due chitarre, cosa che ho fatto con molto piacere. Anche la *Toccata in blue* nasce da queste situazioni. E anche *Sunayama Henge*. Io non l'avrei mai scritto se il chitarrista giapponese Kato Masayuki non fosse venuto da me dopo aver sentito le mie *Variazioni Anatoliche*, dicendomi che sarebbe stato bello avere un brano del genere con temi giapponesi.

EB - Prima parlava dell'ispirazione la quale arriva nei momenti piu' inaspettati. Quando si trova in viaggio o comunque impegnato in altre cose come "conserva" le idee estemporanee per poterle utilizzare in seguito?

CD - Prima avevo sempre con me carta da musica con me. Quando mi veniva in mente un tema lo scrivevo subito. Oggi pero' non la penso piu' cosi', oggi penso che se e' un tema che vale sicuramente lo ricordero'. Se non vale niente e' meglio che lo dimentichi. (ride)

EB - Carlo Domeniconi vive il dualismo di chitarrista-compositore. Come divide queste due realta'?

CD - In realta' non posso dividerle perche' per me la composizione e' una cosa molto pratica. Quasi tutti i pezzi che ho scritto per chitarra li ho sperimentati per primo io in pubblico per vedere se il pezzo funziona, io non sono un compositore che scrive astrattamente. Comunque io vivo di composizione e non di concerti, il 70 per cento del mio tempo e' dedicato alla composizione.

EB - Nel suo lavoro le capita spesso di viaggiare. Quante e quali lingue puo' parlare?

CD - Vivendo in Germania da tantissimi anni, dal 1969, posso dire di parlare il tedesco meglio dell'italiano, poi naturalmente l'inglese. Parlo abbastanza bene anche il turco e per finire lo spagnolo. Ma la lingua in cui ho piu' proprieta' di linguaggio ed un vocabolario forbito e' il tedesco. C'e' anche da dire che mia madre e' tedesca quindi non sono un italiano puro.

EB - Quindi il tedesco non e' stata una lingua imparata dopo il trasferimento in Germania.

CD - No, sin da piccolo ho parlato un poco di tedesco.

EB - Come dicevano gli antichi cinesi "per conoscere un popolo bisogna ascoltare la sua musica". Quanta relazione c'e' tra il suono di una lingua, il meccanismo culturale ed intellettuale che sta dietro ad una lingua e la nascita di una composizione.

CD - Conoscendo la lingua di una certa cultura ovviamente si ha la possibilita' di conoscere la cultura piu' profondamente. E' molto interessante vedere come ogni popolo esprima cose primordiali con un rapporto reale verso cio' che dice. E questo ha relazione con la musica. Anche la geografia di un luogo e' molto importante. Per esempio possiamo trovare delle somiglianze tra la musica austriaca, la musica svizzera e quella andina. Queste musiche sono piene di intervalli melodici che non sono necessari per la musica della pampa, o per una musica che sta di fronte ad un mare. Anche la temperatura, l'umidita', ecc. sono importanti ma quando si ha la possibilita' di amare un'altra cultura, l'entrata e' la lingua. Io adesso sono in Giappone e mi sono ritrovato ad osservare, per la strada o in televisione, le espressioni o i suoni nel momento in cui vengono dette alcune cose. Questa per me e' l'entrata di cui parlavo prima.



EB - Parlando del Giappone vorrei chiederLe, essendo la prima volta che viene in Giappone, quali impressioni aveva apriori e quali invece quelle aposteriori.

CD - Penso di poter fare una relazione con i turchi che vivono in Turchia ed i turchi invece che vivono in Germania. In Europa avevo fatto le tipiche esperienze del giapponese turista che "cattura" con la sua macchina fotografica quante piu' immagini puo' ma non sono potuto andare oltre questo aspetto e quindi mi era difficile capire. Arrivato qui invece ho percepito un calore ed una ospitalita' notevoli. Ho incontrato persone molto simpatiche che, seppur con i limiti della comunicazione, hanno cercato di creare un'amicizia.

EB - Quali impressioni ha avuto del pubblico giapponese nei tre concerti fatti qui?

CD - Sicuramente possiamo dire che e' un pubblico educato, silenzioso ed ha rispetto per l'esecutore. Pero' tutte queste cose non coprono la mancanza di interesse. Se l'esecutore non riesce ad interessare il pubblico, il pubblico si annoia e dal palcoscenico si percepisce moltissimo. Se il rispetto lo vediamo da un punto di vista di educazione e' una cosa che non mi interessa molto. Per esempio in India quando fai un passaggio particolarmente

gradito dal pubblico, anche mentre suoni, c'è sempre una reazione "rumorosa". La stessa reazione in Germania o Inghilterra è impensabile. Prima quindi bisogna vedere qual è il comportamento tipo del pubblico della nazione dove ti trovi. Comunque ho trovato il pubblico giapponese più "mosso" di quello che credevo, è un pubblico cioè sincero. Io sono venuto dalla Germania a presentare la mia musica e come compositore vorrei presentare le mie musiche più nuove e forse questa è una pretesa un po' eccessiva. Naturalmente chi viene al concerto vorrebbe sentire i brani che già conosce. Nei confronti di questi brani io ho un atteggiamento abbastanza timido in quanto penso che siano brani già stati sentiti molte volte e forse sono un poco "vecchi". Penso che comunque questa esperienza mi sia servita per poter affrontare meglio la scelta di un prossimo programma pensando ad una mia seconda volta in Giappone.

EB - Tra i tanti brani che ha scritto per chitarra Koyunbaba è forse il più famoso ed eseguito. È un brano molto lungo diviso in quattro movimenti. Che cosa L'ha spinto a scrivere questo brano e perché in quattro movimenti?

CD - La divisione dei quattro movimenti non è stata determinata. Quando ho reputato finito il brano mi sono accorto che avevo scritto quattro movimenti. Koyunbaba è un personaggio molto misterioso. Nel sud ovest della Turchia c'è una baia chiamata la "Baia di Koyunbaba". Intorno al 1200 c'era un eremita, un santone (Koyunbaba appunto) che viveva lì e adesso c'è la sua tomba. Nel 1984/85 quando improvvisavo questo pezzo (che ho scritto anni dopo) la baia era circondata da una natura selvaggia, con molto vento, gigli selvatici, ulivi con le foglie di un verde intenso, il blu del cielo incredibile. Al centro di questa baia c'è una roccia, che sembra un casco da astronauta, dalla grandezza di un palazzo a quattro piani, con due occhi. Ci sono delle scale antichissime, che nessuno sa chi abbia costruito, per poter entrare negli occhi che hanno una grandezza di una camera di 10 metri quadrati, e da lì si può guardare tutta la baia. E questa è un'esperienza che ho fatto. Koyunbaba, dicevo, ha dato origine ad una famiglia che ancora oggi vive lì e porta il suo nome. I pescatori e i contadini che vivono lì, dicono che quando hanno un problema molto grande Koyunbaba bussa alla loro porta, loro lo vedono per un attimo e così il problema sparisce. Loro credono molto in questa cosa. Sulla tomba di Koyunbaba, anche oggi, ci

sono sempre tanti pezzetti di stoffa ad indicare i desideri espressi dalla gente. Un'altra cosa strana e' che questo pezzo di terra e' stato sempre desiderato da tante compagnie turistiche ma l'ultimo discendente di Koyunbaba, sposato e padre di tre figli, da contadino di vecchia mentalita' non ha mai voluto vendere. Dei tre figli il piu' grande era dell'idea del padre ma i due piu' giovani, che gia' lavoravano in citta', invece volevano vendere per ricavarne i soldi. I contadini non hanno soldi, hanno delle ricchezze in terre ma non soldi liquidi. I piu' giovani, dopo molte insistenze, sono comunque riusciti a convincere il padre a vendere. E da li' sono cominciate tutta una serie di sciagure. La compagnia turistica che aveva comprato questa baia gli ha dato i soldi con un anno di ritardo e con la notevole svalutazione della lira turca in pratica i soldi ricevuti sono stati la meta' di quelli pattuiti. Non solo, ma la compagnia e' riuscita a trovare una legge che le permetteva di costruire una strada nelle terre non vendute per poter arrivare alla baia, deturpando pero' la natura. Il padre vedendo l'evolversi degli eventi ha chiamato a raccolta i figli e ha ribadito ancora una volta che era stato uno sbaglio a vendere, dopo di che ha messo tutti i soldi in una fascia di stoffa che si e' avvolto alla pancia e si e' impiccato in un albero dietro la casa. I figli hanno preso i soldi dalla fascia ed hanno comprato una nave per portare in giro i turisti ed una macchina: la nave ha subito bruciato il motore ed e' diventata inutilizzabile, uno dei figli ha fatto un incidente con la macchina rimanendo in ospedale per due mesi. Il piu' grande dei figli, quello d'accordo con il padre, e' andato fuori di testa ed ha incendiato tutte le loro case. Allora hanno deciso di non fare niente perche' hanno capito che Koyunbaba era contrario all'uso della baia. Ma hanno chiesto a qualcuno di fuori di fare qualche cosa. Una donna tedesca ha deciso di farne un camping senza toccare niente della natura. Ci sarebbero state solo tende e natura. Dopo tre mesi questa donna si e' ammalata di cancro ed e' dovuta ritornare in Germania, probabilmente sara' morta da li' a poco. Oggi se si va a vedere la baia di Koyunbaba si possono trovare tanti hotel intorno, la baia e' sempre li' ma purtroppo la natura ha subito dei danni irrimediabili anche se adesso nessuno la tocca. Naturalmente non ho scritto il mio brano pensando a questa storia ma pensare che ci sono dei posti che hanno una storia da raccontare, anche se in questo caso molto triste, mi sembra molto affascinante.

Riguardo a questo brano, ieri a Nagoya una ragazza mi ha chiesto perche' il pezzo e' in do diesis. Mentre ero nella baia ed improvvisavo, ed il brano diventava sempre piu' lungo, c'era un asino che tagliava. Allora ho accordato la chitarra in do diesis per essere nella stessa tonalita' del raglio dell'asino.

EB - Quando Le capita di sentire dei chitarristi che eseguono Suoi brani, con quale atteggiamento si pone all'ascolto?

CD - Questa e' una domanda un po' critica in quanto io non sono solo compositore ma anche interprete, e cio' mi pone in una posizione diversa. Cioe' se non sapessi suonare sarei contento comunque se qualcuno suonasse i miei brani. Conoscendo la chitarra ovviamente non ho questo problema e penso che composizione ed esecuzione vanno di pari passo. Un esempio molto esplicito lo abbiamo negli studi di Villa-Lobos. La scelta di una posizione o di una corda deriva da come suona la chitarra in quel determinato frangente, non si possono piegare gli impulsi compositivi a servizio di diteggiature o di virtuosismi. Bisogna scegliere il punto o la corda in base al fatto che la chitarra deve suonare. Spesso i chitarristi non tengono conto di questo. Specialmente in Koyunbaba prendono molto seriamente quello che e' scritto nello spartito dove invece per me e' solo una informazione, il pezzo in realta' si improvvisa. Prendendolo molto seriamente gli si cambia l'idea. Noi non abbiamo una distanza dallo stile con cui si scrive oggi. In una composizione di Bach, Giuliani o Sor abbiamo una distanza grazie alla quale possiamo decidere con quale stile suonare, possiamo cioe' muoverci entro certi limiti prestabiliti. Oggi invece devo pormi di fronte ad un problema: che cos'e'? Un compositore come Brouwer, che ha 7 o 8 anni piu' di me, ha gia' un suo stile. La sua musica si conosce molto di piu', lo stile e' riconoscibile e anche quello che lui scrive e' piu' simile l'uno con l'altro. I chitarristi con Brouwer si sentono a loro agio perche' lui e' molto idiomatrico, la chitarra suona. Anche io ovviamente ho un mio stile ma non e' in come suona la musica bensì in come io lavoro con questa musica. Un pezzo come una sonata o uno studio o un preludio o una suite potrebbero sembrare musiche di compositori diversi, e quindi capisco benissimo che il chitarrista che compra lo spartito si chieda: "e adesso che cosa devo fare?". Questo e' il motivo per cui io incido i cd. Servono come riferimento. Si tratta di mie interpretazioni e quindi possono differire da altre idee interpretative le quali pero' hanno il dovere di

scaturire da una piena e completa percezione del brano.

EB - Chi sono i chitarristi ed i compositori che Lei apprezza?

CD - C'e' un gruppo di chitarristi molto famosi che, anche se seguono linee differenti dalle mie, mi piacciono molto. Per esempio Alvaro Pierri, oppure Marco Socias. Sono artisti molto bravi con una tecnica ed un suono fantastici. Anche il concerto che sentito di Pavel Steidel e' stato molto piacevole. Se devo essere sincero in questi ultimi anni faccio un po' di fatica a trovare concerti di chitarra che posso gustarmi pienamente. Riguardo ai compositori mi piacerebbe che ci fossero molti piu' compositori che scrivano per questo fantastico strumento senza considerarlo soltanto uno strumento semi-popolare. Per esempio, anche se ci sono diversi suoi brani che non mi interessano in maniera particolare, alcuni brani di Leo Brouwer li trovo molto belli ed importanti per il repertorio chitarristico e penso che bisogna ringraziarlo per il dono che ha fatto alla chitarra. La Sonata, il Decamerone Negro sono brani di cui la chitarra aveva proprio bisogno. Quando il compositore ascolta un buon brano pensa sempre: "peccato che non l'abbia scritto io!" (ride), naturalmente e' un complimento per l'altro compositore. Quello che io vorrei e' vedere la chitarra elevata e non venduta ad un livello basso. Altri compositori che hanno qualita' interessanti sono per esempio Stephan Rak, penso che per inventare cio' che scrive debba stare tutto il giorno a pensarci sopra. Un compositore molto serio mi sembra Bogdanovic, di lui ho sentito cose molto interessanti, ed anche li' ho pensato: "peccato che non l'abbia scritto io!" (ride). Riguardo ai compositori che scrivono per chitarra ma non sono chitarristi penso che sia un problema molto grande, perche' sembra che manchi sempre la meta'. Nei miei corsi purtroppo e' un'esperienza che faccio spesso. E' difficile spiegare teoricamente che qualche volta due note suonano piu' forte che tre. Questa esperienza si deve farla personalmente. Segovia lo ha fatto: ha tolto le note e la chitarra suonava...

EB - Leggendo i suoi brani possiamo notare che spesso Lei usa accordature aperte. Da cosa nasce questa scelta?

CD - L'accordatura in MI SI SOL RE LA MI, quella classica, e' un'accordatura che ha una

storia. Se oggi si chiede ad un chitarrista: "in quale tonalita' e' accordata la chitarra?", tutti risponderanno "in mi minore", ma questo e' purtroppo sbagliato. La chitarra e' accordata in sol maggiore, in quanto la terza corda (Sol) e' l'ultimo basso della chitarra. Poi abbiamo il Re (quarta corda) che e' la dominante di Sol, il La (quinta corda) che e' la dominante di Re, ed il Mi (sesta corda) che e' la dominante di La. Questo tipo di accordatura ha una logica tonale. Se io suono musica per liuto scopro che mettendo la terza corda in fa diesis diventa tutto piu' facile, perche' ho la dominante in prima posizione. Vuol dire che cambiando tonalita' si cambia anche l'altezza della corda perche' diventa tutto piu' facile. Oggi si hanno due possibilita': scrivere modale o scrivere atonale, o libero-tonale. Scrivendo modale le accordature aperte hanno piu' sonorita', il suono e' piu' libero e si ha molta piu' facilita' suonando. Scrivendo in libero-tonale sarebbe interessante scegliere l'accordatura secondo i suoni armonici che si vogliono avere, oppure se si hanno suoni molto vicini e' sbagliato usare intervalli fra le corde molto grandi, allora e' meglio avvicinarle. Se abbasso la prima corda a re ed alzo la seconda corda a do ottengo un intervallo di una seconda invece di una quarta. Sapendo che cosa si vuole fare si puo' decidere qual e' l'accordatura ideale. Io per esempio uso 15 accordature differenti per cui la chitarra ha 15 facce differenti. Raramente questo si puo' fare con altri strumenti. E qui troviamo ancora l'utilita' delle corde low tension. Con le corde high tension cambiando accordatura le corde sono piu' difficili da accordare e richiedono piu' tempo.

EB - Una esecuzione quale percentuale di tecnica e quale di musicalita' deve avere per poter essere definita "bella".

CD - Io credo che le mani facciano quello che e' preparato dentro musicalmente. Ovviamente ci sono dei movimenti che si devono imparare che possiamo chiamare "tecnica", ma credo che oggi si esageri troppo riguardo la tecnica. Per esempio parliamo dello staccato: un dito suona una corda e lo stesso, o un'altro dito, subito la ferma. Ma lo staccato e' un'esperienza musicale, cioe': quando si usa lo staccato che cosa vive lo spirito, l'animo? Lo staccato e' una nota che non vuole stare in terra, una nota lunga si appoggia sulla terra mentre una nota corta (staccata) non puo' stare in terra. Se io mi fido della vita musicale

interiore allora la mano fara' lo staccato su una via musicale diretta, e non su un'esperienza calcolata o pensata. Purtroppo la maggior parte della gente crede ed ha piu' fiducia in un lavoro costante. Se guardo Abel Carlevaro lui ha distrutto la tecnica in tanti atomi: per ogni movimento che si fa ce ne deve essere un'altro che si deve fare. Sinceramente devo dire: "per fortuna che non e' stato il mio insegnante", perche' penso che con un peso tecnico del genere, fare musica deve essere una cosa molto difficile. Tutti i musicanti, che sia lo tzigano, il flamenchista, ecc, tutti fanno le cose giuste senza sapere queste discussioni. Nella musica classica ci sono tanti movimenti inorganici, che sono movimenti facilmente dimenticabili, quindi bisogna ripetere e ripetere. Suonare una suite di Bach non e' molto organico sulla chitarra e neanche sul pianoforte, perche' non e' una musica fisica. Quindi se voglio suonare una suite di Bach devo lavorare moltissimo in quanto ho sempre degli ostacoli che non posso superare solo con un po' di intuizione. Comunque se non hai musicalita' non puoi fare niente in quanto potresti solo fare tecnica, ma la tecnica non interessa a nessuno....

EB - C'e' uno strumento per il quale Le piacerebbe scrivere ma che ancora non l'ha fatto?

CD - Per il sassofono soprano. Tempo fa avevo un'idea ma per il momento sto pensando ad altre cose.

EB - Maestro all'inizio dell'intervista ci ha detto che il disco che ascoltava da bambino e' legato ad una storia particolare. Vuole raccontarcela?

CD - Volentieri, me ne ero quasi dimenticato. Tre anni fa sono stato invitato a Buenos Aires a partecipare ad un grande festival chitarristico. Al concerto di chiusura hanno suonato 50 chitarristi e prima di me ha suonato un tipo strano, alquanto malandato, con i capelli rossi e ha suonava una 10 corde. All'inizio ha suonato della musica che non si capiva bene, forse era improvvisazione. Dopo pero' ha suonato proprio il brano che io ascoltavo da bambino. Sono rimasto molto sorpreso e alla fine del concerto ho chiesto a chi lo conosceva: "Ma quel tipo chi e'?" In realta' era un chitarrista settantenne, completamente calvo (i capelli erano una parrucca) ed era proprio il compositore ed interprete di quella canzone tanto importante nella mia

vita, grazie alla quale sono diventato chitarrista.

EB - Prima di chiudere vorrei chiederLe una sua impressione extra musicale riguardo al Giappone.

CD - Indubbiamente possiamo dire che ci sono tante belle ragazze... (ride). Seriamente, ho avuto l'impressione che i giapponesi siano un popolo divisi tra le loro radici molto antiche e la loro modernita'. Forse possiamo dire che ai giapponesi manca la parte centrale, ma personalmente non e' una cosa che mi disturba. Per esempio in hotel la cameriera cammina molto in fretta perche' ha tanto lavoro ma quando mi vede si ferma, si inchina due volte, e poi scappa via. E queste sono cose che mi affascinano perche' lei si prende il tempo per farlo. Non come semplice formalita'. In Germania il "buongiorno" e' diventato "giorno", poi "rno", e alla fine "o...". Qui vedo che c'e' una possibilita' di incontrare una persona, di notarla. E questo credo che sia un'idea molto antica, dall'altra parte pero' hanno una tecnologia molto sviluppata.

EB - Vuole dirci una curiosita'?

CD - Una curiosita' l'avrei ma riguarda l'Italia....

EB - E cioe'?

CD - Il prossimo anno andro' a suonare in Italia, e per me e' la prima volta in tutta la mia vita. Sono stato chiamato per andare a suonare in posti lontani, ho fatto viaggi di molte ore d'aereo ma in Italia, a poche ore di macchina da Berlino, ancora non avevo avuto occasione. Beh, e' una curiosita'....

EB - Grazie Maestro per la Sua disponibilita' di oggi.

2. Entrevista de Alison Wunderkind a Dale Kavanagh

Dale Kavanagh talks about her concert career in Europe, composer collaborations, advice for guitarists, and her duo and symposium. I first heard about Dale Kavanagh at the Accademia Musicale Chigiana in the picturesque town of Siena, Italy. It was July 1983, and the festival participants were strolling through the Piazza relaxing before auditions would take place the next day. Oscar Ghiglia, who taught the guitar masterclasses, would remind us excitedly from time to time, "Dale's coming!" He wasn't sure just when, but for those of us that didn't know her, we knew that there was something very important about her arrival. I would soon find out. She was a striking and carefree woman whose charisma and zest for the Italian summer life too easily spilled over into her flawless guitar playing. Since then, her career has blossomed in Europe, and she has become one of today's most gifted and active performers.

Between 1986-1988 Kavanagh was a top prize winner in Spain's Segovia Competition, Italy's Gargnano Competition, Switzerland's Neuchatel Competition, and First and Special Prize winner in Finland's Scandinavian International Guitar Competition. Kavanagh received her Bachelor of Music degree at Dalhousie University in Canada. She then completed her graduate studies with the Solisten Diplom at the Musik Akademie der Stadt Basel with Oscar Ghiglia in Switzerland.

Dale Kavanagh performs internationally as a soloist and in the Amadeus Guitar Duo with German guitarist Thomas Kirchhoff and has given concerts in more than 20 countries. She is a regular recitalist and teacher in guitar and music festivals in Canada, Poland, Turkey, Germany, Holland, Sweden, Hungary, England and the United States and has given more than 300 concerts around the world.

Many composers have written works for Dale Kavanagh, including Carlo Domeniconi, Jaimie A. Zenamon, Roland Dyens, Stephen Dodgson, Stephen Funk-Pearson, Bruce Shavers, Christian Jost, and Harald Genzmer. Her 6 CDs have received superlative reviews in international magazines such as Classical Guitar, Fono Forum, Hi-Fi Vision, Gendai Guitar, Gitarre und Laute, Le Cahier de la guitare, Musikblatt, Stacatto, Klassik Heute, Akustik Guitar and many others. Dale and I lost touch for many years only to meet again at the GFA festival in La Jolla last fall. She had recently moved back to Canada, where she resides in Toronto with her husband and duo partner Thomas Kirchhoff

and their three year old daughter Melissa. As we sat on a breezy restaurant patio near the shores of this Southern California village, an interview seemed the perfect way to welcome my colleague back to North America, catch up on her career, and introduce her to guitarists in America who have not had as many opportunities as their European counterparts to experience her music-making.

Alison Bert: Why did you chose to live in Germany?

Dale Kavanagh: I went to Switzerland to study, and when I finished my studies I wanted to stay. I love Europe, and because I played competitions, I was meeting a lot of people from Europe. The opportunity to perform there is fantastic if you can get into the circle. There are so many opportunities with not so much travel time. You don't have to fly - you can take trains.

Alison Bert: How is the concert scene in Europe different from the one in the United States and Canada?

Dale Kavanagh: I don't really know the concert scene in the States, a lot of the concerts go through guitar societies. In Europe, a lot of concerts are on chamber music concert series. They have so many venues, so many possibilities for chamber music to be played - and they are taking more and more guitar all of the time, not just chamber music but solo guitar, duo guitar and guitar with voice. These concerts take place in chamber music halls which seat between 200 and 500 people. I like playing in these concert halls - you are going to get guitar players, but you are also going to get the normal public, which is a very good thing. Those are the main places where we play, but we also play in big halls. Plus, we also have many guitar festivals that have been popping up over the years, and in a way, those festivals are like guitar societies, except all of their artists are presented in one week. So you play a few of those a year and you get by.

Alison Bert: Would you talk about some of the composer you have worked with.

Dale Kavanagh: I've worked with quite a few composers living in Germany. Jaime Zenamon was born in Bolivia, raised in Brazil, and spent about 20 years in Berlin and Holland before returning to Brazil. I played a competition many years ago, and he was on the jury. After the competition he gave me a piece and said, "Why don't you play it?" I said "Thank you very much," and I put it on my shelf and did not look at it for five years. Then I picked it up and said, "Oh, This is fun, this is good!" and I've played now about six pieces of his. Our duo plays one piece, and he wrote us a concerto for two guitars and orchestra

called Charisma. And then there is Carlo Domeniconi, who's Italian but moved when he was about 17 years old with his family to Berlin. He married a Turkish woman, so he spent a lot of time in Turkey. He is very highly respected there. He taught at the Istanbul Conservatory for seven years. He has given me a lot of support. He introduced me to Turkey in 1991. I've worked a lot with him on different pieces, and I've played also his duo concerto with orchestra and recorded it. He's writing me a solo piece now - Toccata in Blue. It's got the blues in it heavy duty, but it is hidden within the piece. I mean, the piece isn't the blues.

Alison Bert: Would you talk more about your experience with Carlo Domeniconi? I've heard that he encourages people to interpret his music freely rather than playing it exactly as written.

Dale Kavanagh: He wants you to be free. He wants a person to play musically - breathing, taking time. He's very Turkish influenced. If you play his music, it's really important to listen to Turkish folk music. Get some tapes, and listen to some of the music that's played on the saz and some of the vocal music to understand the things that he has had in his ears which inspired him to write in this style. He mixes Western and Turkish styles. We all know our Western music, but we don't have it in our ear like he does, that kind of sound. It definitely makes a difference in your playing when you listen to some of that and then think about his music. In this piece Trilogy, also called Triptychon, there's a middle section in the first movement in which he wants you to improvise in the Turkish style. So you have to have a feeling for it or you are just going to bring out your own roots. But I think that it is OK to bring out your roots, as long as it has some of the Turkish influence in it, and he does too. We can only be what we are. And that is what he wants you to be, but he wants you to understand where he is coming from. The last movement of Trilogy is called "Ragtime", but it's not an actual ragtime piece. If you just play it straight, you don't even hear the ragtime. He called it "Ragtime" so you would sway the rhythm a little and have a feeling of ragtime. Then there's Harald Genzmer. I've played his concerto for two guitars and orchestra. He's actually the most often performed composer in Germany. He's incredibly prolific. He writes a lot of music for children, he writes a lot of orchestra music, everything. He hasn't written so much for guitar, but now he has written this concerto and a couple of other duos. He'll be 90 next year. He was a student of Hindemith, and you can hear it in his music. And he's very supportive - a wonderful man. Another composer is

Martin Herchenröder. He's a wonderful composer, a student of (Hans Werner) Henze. And he's very well respected in Germany. He's a professor in his early 30's which is very rare in Germany. It's a different system that here in the States, and usually you are 40 before you get a professorship. He performs organ also and composed very intense music. He has his own style, more abstract but extremely emotional. I have to have emotional stuff. I have to have something passionate - something that just leaves me flat. Not always, but I really like that kind of stuff.

Alison Bert: Which other composers have written works for you?

Dale Kavanagh: We just premiered a duo concerto by Christian Jost. It's called Pegasus, and it's a story of Pegasus. We have played it often since then. Jaime (Zenamon) and Genzmer wrote pieces for our duo and Herchenröder and Carlo Domeniconi are writing solo works for me. All of these composers have completely differently styles from each other, but they are all modern, active composers. Also, Roland Dyens is writing a duo concerto for us. The idea is an amalgamation of the Canadian, German and French national anthems because I'm Canadian, Thomas German and Roland French. This all began in Estergom. He was freaking out about the Canadian national anthem, improvising variations of jazz and other styles. Then he said, "Why don't I write you a theme and variations?"

Alison Bert: How would you describe the style of Jost?

Dale Kavanagh: It's classical rock. Sometimes you hear influences, whether he likes it or not....you hear a little bit of Stravinsky, a little bit of Ives. You definitely hear some crazy stuff - themes going against each other in different parts.

Alison Bert: Are there certain composers you want to work with?

Dale Kavanagh: I want to work with all of the composers I can. I like to hear different people's music, and try to understand how they are thinking. There are composers writing and giving me, and the duo, pieces all the time. We have lots of things to go through, and we are also totally open and interested in that. In the duo, we are really interested in playing a lot with orchestra and getting pieces written for orchestra. In my solo work, I'm always looking for new pieces. I'm very interested in the twentieth century in every style.

Alison Bert: Do you compose at all?

Dale Kavanagh: Yes, but just for a hobby. I'm not an educated composer. I just do it for fun. Do you compose?

Alison Bert: I do more arranging, and I write songs. When I compose I end up writing stuff that I have already heard, and that's really annoying.

Dale Kavanagh: Well, we are all very influenced. And it's funny, what you hear in different composers that they might now hear themselves.. We hear different influences This composer reminds me of 5 different composers, hints of this and that. Very often the composers themselves might not even notice that. I find that humorous - and interesting.

Alison Bert: I used to give a lecture recital where I performed the Twelve Etude of Villa Lobos, and I showed how I thought he had been influenced by composers through much of history, starting with Bach and ending with his contemporaries in Europe. I found it even more interesting because he had said that his only influence outside of Brazil came from the music of Bach. He would say things like "My art is my own...nobody influences me".

Dale Kavanagh: Excuse me, is it possible to be a composer without being influenced?!!

Alison Bert: Who were some of the guitarists and musicians in general who inspired you?

Dale Kavanagh: Lots of people inspire me. Of course my big guitar inspiration was Oscar Ghiglia, without a doubt. He was one of the first guitar concerts that I ever heard, and that changed my life completely. There's lots of great guitarists. I listen to as many as possible and what I can from all of them. There's great playing going on now.

Alison Bert: Any musicians that are not guitarists who have influenced you?

Dale Kavanagh: Yeah, Michel Angeli. I say that because we play an edition of the Busoni (Bach) Chaconne for two guitars, which is really very exciting. He arranged it for piano, and now it is arranged for guitar, and it is absolutely fantastic. I love piano music; I love great piano players.

Alison Bert: What advice would you give to young people who have studied guitar in college and want a concert career? What should they do with their next years out of school?

Dale Kavanagh: Two words - GET ORGANIZED. Also, I think it's very important for students and young artists to do competitions. Not to do many, but it is important to experience, it is important for your resume, it is a high pressure test. I think that everyone who is thinking of doing concerts should go through at least five or six competitions. And then you have to be organized, and not sit and just practice all of the time. You have to get all of your practicing done, but you have to get out there, and talk to people and send your material, you must have a CD. And find a focus - maybe on repertoire or time period. Like

pianists: "He plays romantic, another plays Classical period, another's a Baroque pianist..."

Alison Bert: You mean it is important to have a specialization?

Dale Kavanagh: I think that it doesn't hurt. It helps you too. There's so much to do out there. Everyone says there's no guitar literature. Whoa! Excuse me - there's so much to do, there's certainly enough to keep us all busy. There are so many great people writing all of the time, there are new things to discover, there's always old music, new transcriptions to be made. There's a slew of things out there to do.

Alison Bert: So what is your focus? **Dale Kavanagh:** I have been focusing lately on finding new composers, because I like meeting them, knowing them and understanding the, and I like discovering new pieces and putting my ideas into them before I've heard anyone else. I really like that. It's a kind of freedom - you're not influenced by anyone else's interpretation. That's what I'm focused on now and have been for the last while. I can also change my focus. When I finish this next CD I'd like to focus on the classical period for a while. In the duo we focus very strongly on playing with orchestra - and new concertos with orchestra and building the repertoire, and being players who really play a lot with orchestra. We play at least 20 concerts with orchestra a year and this is very exciting. When I play with orchestra, it is a real joy now because I am experienced. Very often guitarists get just a few opportunities to play with orchestra. and there is so much to learn from this experience. There's so much to listen for. It needs practice, not just rehearsal time but knowing how to listen and how to work on pieces, and how to work together with orchestra - that is fascinating, and it's different from playing solo or duo.

Alison Bert: Can you recall any memorable learning experiences from when you were less experienced??

Dale Kavanagh: Many. But my experience with orchestra has always been very good. I've always had a good relationship with the conductors, and the musicians have been really supportive, which I didn't always expect. But very often the musicians in the orchestra might miss entries here and there, and you have to be ready for these situations and keep on going...and make music. And it's very interesting to play with different orchestras. In the last 3 months we played the Jost with three different orchestras - and how completely different they all play. Just like we all play differently. The conductor conducts it differently, they all have different ideas, you give your ideas, but nonetheless, they're going to play the way they play. I think that's great don't you?

Alison Bert: That depends.

Dale Kavanagh: It can be pretty horrible too.

Entrevista retirada do site. <http://www.kavanagh.de/articles/Soundboard99.shtml>

(consultado em 07/01/2005)

Sara Cristina Oliveira Marques Almeida

Anexo 4

Makams turcos e árabes

As alterações na música erudita turca, os tons-inteiros e os meios-tons funcionam da mesma maneira que as escalas ocidentais. No entanto, os intervalos podem também ser ajustados resultando em micro-tons de quarto de tom ou mesmo três-oitavos de tom.

♭ = lower pitch by 1/8 tone	♮ = raise pitch by 1/8 tone
♯ = lower pitch by 1/4 tone	♯ = raise pitch by 1/4 tone
♯ = lower pitch by 3/8 tone	♯ = raise pitch by 3/8 tone
♭ = lower pitch by 1/2 tone	♯ = raise pitch by 1/2 tone

Tal como os tetracordes da música grega antiga, os makams turcos também combinam de dois agrupamentos de quatro notas. Com o uso das alterações surgem uma série de tetracordes, cada um com um nome e características diferentes. Ao contrário do ocidente, a dominante fica situada às vezes dentro do próprio tetracorde. Os seguintes exemplos são tetracordes básicos e pentacordes característicos da música clássica turca.

The image displays ten musical staves, each representing a different Makam. The staves are arranged in four rows of three, with the last row containing only two staves. Each staff is labeled with the name of the Makam above it. The notes are written on a five-line staff, and various accidentals (sharps, flats, and naturals) are used to indicate the specific intervals of each Makam. Some staves also include a 'D' above a note, likely indicating a dominant note.

Juntando tetracordes, pentacordes e escalas, os modos são criados. Na literatura da música clássica turca, há vários exemplos musicais escritos que usam makams diferentes. Os nomes de makam variam de acordo com os intervalos usados tal como o sentido do fluxo melódico geral. Assim os makams são realmente linhas de composição e de escalas não justas. Aqui estão alguns exemplos:

The image displays eight rows of musical notation, each representing a different Makam scale. Each row consists of two staves of music. The scales shown are:

- Çargah (D)
- Puselik (D)
- Kürdi (D)
- Rast (D)
- Uşşak (D)
- Hüseyini (D)
- Nevâ (D)
- Hicaz (D)
- Saba (D)
- Hümayun (D)
- Uzzal (D)
- Zengüle (D)
- Karcıgar (D)
- Suzinâk (D)
- Segâh (D)
- Hüzzam (D)

The notation uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scales are written as sequences of notes on a five-line staff, with some notes marked with a sharp sign (#) to indicate their specific pitch relative to the tonic D.

Como o makam turco, o maqamat árabe tem nomes diferentes de acordo com os intervalos.

The image displays ten musical staves, each representing a different Arabic Maqamat scale. Each staff begins with the name of the scale in bold text. The scales are: Rāst, Bayyātī, Saba, Sikāh, Huzām, Nahawand, Ajam Ashīrān, Hijāz, Hijāz Kār, Kurd, Nākriz, and Nawā Athar. The notation uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The scales are written as single-line melodic fragments, showing the characteristic intervals of each mode. The scales are arranged vertically from top to bottom in the order listed.

Sara Cristina Oliveira Marques Almeida

Anexo 5

Origens do *Jazz*

O local exacto do nascimento do “jazz” continua a ser alvo de controvérsia. Muitos historiadores e teóricos consideram pouco importante esta obsessão geográfica, mas terá certamente dado os seus primeiros passos no sul dos Estados Unidos. Se o centro primordial foi ou não New Orleans continua uma questão em aberto, mas fortes pistas indicam que esta cidade teve uma enorme importância no surgimento deste movimento musical.

Os inícios do Jazz estão ligados a uma cultura que não era americana mas sim basicamente proveniente da África ocidental. Quando a escravatura arrancou uma parte da civilização africana e a colocou no meio de um cultura essencialmente Europeia, o resultado excepcional foi o “jazz”, uma forma desigual constituída por duas civilizações antigas, “... da reunião forçada entre culturas dominantes e dominadas...” [DUARTE, 2001: 11], transformadas pela sua coexistência num Novo Mundo que lutava para se descobrir a si próprio.

No século XV, a escravatura africana começou com o transporte da cana-do-açúcar, inicialmente para as ilhas portuguesas e depois para outros destinos. O clima propício da América à cultura de cereais, algodão e tabaco levou ao mercantilismo e comércio de escravos trazendo para a América centenas de milhares de africanos das mais diferentes etnias: senegaleses, yorubas, dahomeans, ashantis, por volta de 1619. Cada grupo com as suas próprias tradições, sem conhecimento dos diferentes dialectos e das diferentes línguas, é largado literalmente nas indústrias das Caraíbas e da América. Se as tradições dos escravos não eram semelhantes, também não eram as dos seus diferentes donos. Os católicos - portugueses, espanhóis e franceses - deixaram as culturas ocidentais africanas mais intactas que o protestantismo britânico, que baniu inúmeras vezes, as danças e ritmos destes povos oprimidos. É de notar que nas áreas protestantes os cultos africanos tiveram de permanecer em subterrâneo ou transformaram-se em música com influências europeias muito maiores. Contudo a música Europeia e Africana acabou por se aproximar, tanto no trabalho como na igreja. Os rituais católicos e africanos misturaram-se, originando uma forma rítmica de

pregação vocal. Os rituais do catolicismo e da África ocidental sobrepunham-se por vezes ao ponto de escravos tocarem tambores no dia de St. Patrick (São Valentim) disfarçando uma religião com os rituais de outra. Como vemos, a atracção entre as duas culturas transpunha barreiras, para além disso havia por vezes fortes razões práticas para não perturbar as tradições dos povos escravizados. As canções de trabalho africanas eram permitidas porque aumentavam a produtividade e a moral dos cativos.

Uma característica importante da música africana é o seu carácter “não artístico”. Para o africano, a música estava simplesmente em todas as coisas: havia canções de corte, canções de maldizer, canções com ritmos adaptados a tarefas particulares, canções de marinheiros, de guerra e religiosas. Na América, as canções de trabalho encontraram os seus rimos no bater do martelo e do machado, canções mistas surgiam misturando melodias e letras africanas com elementos por vezes provenientes do mundo artístico inglês (music hall), facto que acontecia por exemplo, com os marinheiros africanos de New Orleans ou Savannah.

Tal como foi referido, nas regiões dominadas pela religião católica, as tradições africanas sobreviveram e prosperaram. Em Cuba, as danças africanas mantiveram-se: a rumba, conga, mambo e chá-chá-chá. Em Trinidad surge o calipso de origem ocidental africana. A mistura das culturas francesa e ocidental africana na Martinica, com as suas semelhanças de New Orleans, produziu uma música independente e evoluída semelhante ao “jazz” dos primeiros tempos.

Apesar de todas as diferenças entre os povos africanos escravizados, havia igualmente traços em comum fortíssimos entre as diferentes etnias. Na música ocidental africana, o ritmo tem um enorme predomínio sobre a melodia e a harmonia. Contudo, os princípios da melodia presentes nas culturas africana e europeia são suficientemente semelhantes para mutuamente se transformarem numa canção. Outras inovações foram igualmente introduzidas pela cultura africana, tal como o estilo único da canção, com a qualidade emocional do canto com o seu choro em falseto, o uso do portamento em vez da tentativa constante de atacar as notas com a perfeição de um coro europeu e as letras pragmáticas, com as suas ironias e tragédias que resultaram num enriquecimento considerável do discurso musical ao longo dos séculos de coexistência destas duas culturas. A qualidade do canto era diversa, tanto podendo ter como base a colocação clássica, como utilizando sons mais nasais, com a exploração frequente do falseto, dos sons guturais e dos lamentos.

Contudo nenhum destes elementos por si só, podem explicar naquilo que o “jazz” se transformou, mas são ingredientes que se combinaram de uma forma quase mágica e única.

Sara Cristina Oliveira Marques Almeida

Anexo 6

O ritmo na música oriental

Com al-Faraba a ciência do ritmo alcançou o seu mais alto nível analítico. Para além do seu principal, *Kitab al-musiqi al-kabīr* (Grande livro da música), Al-Kindī produziu dois importantes estudos sobre o ritmo: *Kitab aliqa'at* (Livro dos modos rítmicos) e *Kitab ihsa' al-iqa'at* (Livro sobre a enumeração dos modos rítmicos).

No livro *Kitab al-adwar*, Safi al-din refere o ritmo como sendo um grupo de batimentos, separados uns dos outros por tempos com uma certa duração, organizados por ciclos iguais, dispostos de formas particulares. Em geral, o ritmo foi concebido como a divisão de um intervalo de tempo em secções marcadas por batimentos separados uns dos outros por durações claras e mensuráveis. Para definir os espaços de tempo entre batimentos e notas sucessivas, era necessário estabelecer uma unidade primária de onde os diferentes padrões derivavam. Os teóricos muitas vezes identificavam esta unidade de tempo com um batimento rápido num andamento moderado, o mais rápido possível, mas mesmo assim perceptível, no entanto demasiado rápida para permitir um outro batimento entre dois adjacentes. Esta unidade primária, era análoga ao *chronos protos* grego. Numa tentativa de ilustrar a ênfase e a duração da separação entre dois batimentos, os teóricos do Período Clássico normalmente adoptavam os conceitos de elementos métricos e a nomenclatura dos teóricos.

Os termos métricos usados são *sabab thaqil*, ilustrado pela palavra *laka*; *sabab khafif*, ilustrado por *qad*; *watad*, ilustrado por *laqad*; e *fasila*, ilustrado por *ghalabat*. Estes termos correspondem respectivamente a duas consoantes vocalizadas ou móveis; uma móvel seguida de uma imóvel; duas móveis e uma imóvel; e três móveis seguidas de uma imóvel. Quando aplicadas ao ritmo, os teóricos usavam as sílabas *tana* para o primeiro termo métrico, *tan* para o segundo, *tanana* para o terceiro e *tananan* para o quarto. Assim, o batimento mais breve seria *ta*, depois vem *tan*, segundo batimento fraco, equivalente à duração *tana* ou a dois fracos; *tanana* é designado por primeiro forte e *tananan* segundo forte correspondendo, respectivamente, à duração de três ou quatro batimentos fracos. Na

sua métrica sistematizada, Al-Khalil representou as consoantes vocalizadas ou móveis por um círculo (O) e as imóveis por uma barra (/). Ao aplicar estes símbolos à representação de ritmos, alguns teóricos mudaram a barra para um ponto (.). Quando aplicado ao ritmo, o símbolo (O) representa um batimento ou um ataque equivalente a um *ta*, o ponto (.) a unidade de tempo que lhe sucede, equivalente em duração ao batimento. Assim, (O) ou *ta* corresponderia a ; *tana* a ; *tan* a  ou ; *tanana* a  ou  e *tananan* a  ou .

A nível teórico, distinguiram-se duas classes de ritmo: conjuntivo e disjuntivo. Estes foram organizados em padrões semelhantes representando frases recorrentes ou ritmos cíclicos paralelos à divisão em duas partes do verso poético. Na classe conjuntiva a sequência de batimentos é ligado por tempos intermédios iguais; na disjuntiva são colocados tempos adicionais entre os ciclos. Cada classe é ainda subdividida de forma diferente. As formas disjuntivas são geralmente consideradas artisticamente superiores, logo preferíveis.

Para representar o aspecto cíclico das formas modais fundamentais, Safi al-din, como alguns outros teóricos, expôs os modos rítmicos em ciclos concretos indicando o primeiro batimento e o movimento no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio bem como os batimentos móveis e imóveis. Deste modo, de acordo com ele, o padrão cíclico fornecido no lado de fora do círculo *thaqil awwal*, que corresponde ao *mafa'ilun*, *fa'ilun*, *mufta'ilun* é: **OO.OO.OOO.O.OOO.** ou *tanana tanana tananan tan tananan*, representando dezasseis unidades juntas. Outro exemplo interessante, a que os persas chamavam ritmo fundamental, é que a maioria das suas composições eram com o ritmo *taqil al-ramal*: **O...O...O.O.O.O.O.O.O...** ou *tananan tananan tan tan tan tan tan tan tananan*, equivalente a vinte e quatro unidades. Para além dos sete modos clássicos, Safi al-din adiciona o persa *fakhiti*: **O...O.O...O...O.O...** (vinte unidades).

É necessário notar que, apesar das suas definições precisas, as formas modais fornecidas pelos teóricos mais antigos só serviam como modelos básicos sujeitos a variações e ornamentações. Por exemplo, Al-Farabi descreveu exactamente dezasseis técnicas reconhecidas de variação e ornamentação. Esses modos rítmicos, mais tarde, sofreram alterações na estrutura, número e nome.

A primeira referência aos modos modernos, a partir de agora chamados *durub* (plural de *darb*) aparece no trabalho enciclopédico *Irshad al-qasid* (O guia do pesquisador) de Ibn al-Akfi. Na sua exposição, ele refere-se aos seis modos árabes antigos,

acrescentando que os modernos usam quatro modos básicos: *darb al-asl*; *darb al-mukhammas*; *darb al-turki* e *darb al-fakhiti*. O autor otomano Mahammad al-Ladhiqi, no seu *Risalat al-fathiyya fi'l-musiqi* (A carta da vitória relativa à ciência da música), comparou os seis modos antigos com dezoito modos rítmicos modernos. Isto significa que nessa altura, os modos modernos tinham ganho terreno. Posteriormente surgem descrições concretas de padrões característicos dos novos modos que ainda são postos em prática hoje em dia, nomeadamente as noções de acentuação forte e fraca e timbre, designado por *dum*, *tak* e *taka*.

Depois de uma exposição geral dos termos métricos antigos *sabab thaqil*, *sabab khafif*, *watad* e *fasila*, 'Askar al-Halabi al-Qadiri afirma que os novos termos, *dum*, *tak* e *taka* correspondem aos antigos. De acordo com al-Qadiri, todos os padrões rítmicos podem ser descritos por meio desses três elementos; de facto ele usou-os para expor os dezanove modos rítmicos conhecidos até à altura. Por exemplo, o *darb* chamado *çanbar*: *dum tak dum dum tak dum tak taka taka*, corresponde a nove batimentos.

O ritmo oriental segundo Sachs no seu livro *Rythm and Tempo*, desenvolve-se a partir de uma nota que dura x unidades de tempo até uma outra que dura y unidades de tempo. A soma de das duas unidades de tempo forma o padrão métrico que vai ser repetido. O ritmo aditivo necessita de dois aspectos: métrica e acentuação. Ele conta com uma clara distinção entre os dois membros em que um padrão consiste.⁹

⁹ Baseado no capítulo nove do livro [SHILOAH, 1995: 116]

Introspecções fornecidas pelo compositor na obra

Sindbad

Ciclo 1

Baghdad is an oriental Toccata which sets the scene for the succeeding events. This opening movement, at times vigorous, at times melancholic, ends with an Oriental scale which leads into the contrasting portrait of both Sindbads. Sindbad the Sailor is a wealthy, generous and extravagant man whereas Sindbad the Porter is humble, devout, tired and beset with life's burdens.

Sindbad the Sailor begins to relate his adventures to Sindbad the Porter. The first journey begins, a journey into the unknown... before long the ship sinks below the raging sea... saved through the will of God, Sindbad finds himself stranded on an unknown island.

But when I observed more carefully, I caught sight of something which appeared to be a huge white dome... suddenly the sky became darker... I saw an enormous bird and I wondered at the work of the creator...

...The ground was strewn with diamonds, yet the whole valley was infested with snakes as long as full grown palm trees. They came out only by night, as they feared the Ruch birds...

And so I continued with my travels, always marvelling at the different lands of men and the mighty works of creation. Yet feelings of homesickness grew ever stronger in my heart... and so I set off on the journey home to my land and people.

Ciclo 2

And so we sailed from sea to sea until one day a mighty storm arose and we were at the mercy of the violent wind... I was among those who were blown into the sea, yet I managed to save myself by clinging on to a piece of wood. The Storm subsided and a favourable wind washed me onto the shore of a lonely island. I threw myself onto the ground and lay there for a long time, overcome by despairing thoughts. I cursed myself a hundred times and my despair was such that I tore the very hair from my head...

...And there came a lot of little men to me. They tried to speak with me, but I could not understand their language... And then I saw a mighty giant whose red eyes were fixed upon me... I had no choice but to flee from this place on a little boat which I had built in secret...

...Thus I came to a southern island where the king befriended me and united me in marriage with his daughter. Yet not long afterwards my new wife took ill and died. They told me: "In our country it is the custom to bury the surviving partner together with the corpse" and I cried: "By Allah, this is truly a cruel custom", and so they put me into the tomb and closed the entrance with a great stone...

Some days later I sensed a light breeze from afar... I followed it ...and once again I was free... I stood on a seashore from where in the distance I could see a ship...

Ciclo 3

...I set out to travel overland to the faraway and fabled land of India. There I was to encounter many strange and mysterious happenings which led me once again to marvel at the great diversity of creation. One day, while sailing on a small raft, circumstances led me to a perilous adventure. The current of a subterranean river drew me under a mighty mountain where it was so dark that I could no longer know if it were day or night. At times the passage was as vast as an immense dome, and at times so small and narrow that I believed my end to have come... And suddenly there was again daylight...

I found myself at a place of which it was said that whoever set foot here could never again leave... for here was the tomb of King Solomon, the son of David. I implored the spirits to carry me away through the sky... and as they lifted me towards the heavens I could hear the voices of angels singing. I cried out "Praise be to Allah, the almighty". From heaven there came a mighty thunderbolt which flung me down onto the peak of a high mountain. My plight led me to a state of deep inner consciousness. I saw myself as were I another person, and knew that I would again grow to be wise... there would now come a time full of beauty and happiness (Serendipity) ...yet it would not hold me back too long, as the desire to return to my homeland was growing constantly in my heart. And so I determined to go back to my own country and people... I found passage in a ship which after a long voyage sailed into the port of Basra, and some days later... I was finally again in Baghdad.

Sara Cristina Oliveira Marques Almeida

Anexo 8

Partituras da obra em análise

SINDBAD

← EIN MÄRCHEN FÜR GUT



CARLO DOMENICONI

EDITION MARGAUX
EM 1037

ZYKLUS I

1. Zyklus

Bagdad

Sindbad

Sindbads Reise

Der Kampf mit den Wellen

Das Ei des Vogels Ruch

Diamantenilscher im Schlangental

Glückliche Reise

Bagdad ist eine orientalische Toccata (Improvisationsform), die mal kräftig, mal wehmütig, mal melancholisch den Ausgangspunkt des Geschehens besingt. Eine uralte persische Leiter bildet den Übergang zum kontrastierenden Bild Sindbad des Seefahrers und Sindbad des Lastenträgers.

Sindbad der Seefahrer ist ein reicher, großzügiger und verschwenderischer Mann, während der Lastenträger ein müder, schwer vom Leben geprüfter, tief gläubiger Mensch ist. Sindbad der Seefahrer erzählt Sindbad dem Lastenträger von seinen Reisen.

Die erste Reise beginnt, eine Reise ins Ungewisse... bald versinkt das Schiff in der Tiefe... darüber das tobende Meer... durch Gottes Willen gerettet, strandet Sindbad auf einer Insel... "aber als ich etwas schärfer ausspähte, erblickte ich etwas, was wie eine große Kuppel aussah, weiß. Plötzlich verdunkelte sich der Himmel und ich sah einen Vogel von riesiger Gestalt und ich bewunderte die Werke des Erhabenen... der Boden war ganz aus Diamanten bedeckt, aber das Tal war ganz aus Diamanten bedeckt, aber das Tal war voll von Schlangen, die so lang waren wie eine erwachsene Palme. Sie kamen nur bei Nacht heraus, da sie tagsüber den Vogel Ruch fürchteten..." "...dann zog ich dahin, indem ich mir die Länder der Menschen und die Schöpfung ansah."

2. Zyklus

Der Sturm

Das rettende Holz

Sindbads Verzweiflung

Die kleinen Männchen und der Riese

Die Flucht

Heirat mit der Prinzessin

Zwangsbegräbnis

So segelten wir von Meer zu Meer, bis eines Tages der Wind über uns Herr wurde. Ein gewaltiger Sturm erhob sich... Ich war jedoch unter denen, die im Meer versanken, konnte mich aber an einer dahinschwimmenden Schiffsplanke festhalten und wurde durch einen günstigen Wind auf eine einsame Insel gespült. Ich warf mich zu Boden, wo ich lange liegen blieb, gleichsam vernichtet von einer Fülle trauriger Gedanken. Ich tadelte mich hundertfach und riß mir vor Verzweiflung die Haare aus dem Kopf.

...so kam eine große Menge kleiner Männchen auf mich zu. Sie versuchten mich anzureden, aber ich verstand ihre Sprache nicht... dann sah ich aber den Riesen, seine Augen waren rot und sie waren auf mich gerichtet... es gelang mir, diesem Ort zu entfliehen und ich war wieder frei... auf einem schmalen Boot, das ich mir heimlich gebaut hatte.

So kam ich auf eine südliche Insel. Der dort herrschende König vermählte mich mit seiner Tochter. Allein dauerte es nicht lange, da ward meine Frau krank und nach einigen Tagen starb sie. Man sagte mir: "Wisse, bei uns ist es Sitte, daß der Überlebende mitbegraben wird." "Ei Allah", rief ich, "das ist wahrhaft eine schlechte Sitte", und wollte mich diesem Los nicht fügen. Sie aber ließen mich ins Grab hinab und ein großer Stein schloß die Grabkammer... nach einigen Tagen vernahm ich jedoch einen fernem Lutzug... dem folgte ich ...In die Freiheit und war wieder am Meer, wo ich von weitem ein Schiff sah...

3. Zyklus

Reise nach Indien

Der unterirdische Fluß

Am Grab der Geisterkönige

Der Fluß

Sindbads Verklärung

Serendip

Rückkehr nach Bagdad

...ich entschloß mich auf Landwegen nach dem sagenumwobenen fernen Indien zu fahren. Viel Mysteriöses kam mir vor Augen und noch einmal bestaunte ich die Vielfalt der Schöpfung. Eines Tages zwangen mich die Umstände, auf einem kleinen Floß ein gefährliches Abenteuer zu bestehen. Auf der Strömung eines unterirdischen Flusses trieb ich unter einem mächtigen Berg hindurch. Es war düster, daß ich nicht wußte, ob es Tag war oder Nacht. Manchmal waren die Gewölbe wie eine riesige Kuppel, manchmal jedoch so eng, daß ich fürchtete, mein Ende sei gekommen. Plötzlich war das Tageslicht wieder da... und ich befand mich an einem Ort, von dem man sagt, daß jeder, der ihn betritt, ihn nie wieder verlassen könne... denn hier sei das Grab des Königs Salomo, dem Sohne Davids. Ich beschwor die Geister, mich in die Lüfte zu heben... und als sie mich zum Äther emportragen, hörte ich die Engelschöre singen. Da rief ich: "Preis Allah dem Allmächtigen." Daraufhin schoß ein Feuer vom Himmel und ich fiel auf die Spitze eines hohen Berges. Die Lage, in der ich mich befand, führte mich zu einer tiefen Besinnung... ich sah mich als einen anderen Menschen und ich fühlte, daß ich wieder weiser werden sollte. Eine Zeit sollte jetzt für mich kommen, angefüllt mit Schönheit und Glück (Serendip)... die mich aber nicht halten konnte, denn meine Heimat zog fortwährend an meinem Herzen. So entschloß ich mich, mein Land und meine Leute wiederzusehen... besorgte ein Schiff und betand mich einige Zeit darauf in Basra und einige Tage später... endlich wieder in Bagdad.

1st cycle

Baghdad
Sindbad
Sindbad's Journey
The Battle with the Waves
The Egg of the Ruch
Diamond Fishers in the Valley of Snakes
Homeward Bound

"Baghdad" is an oriental Toccata which sets the scene for the succeeding events. This opening movement, at times vigorous, at times melancholic, ends with an Oriental scale which leads into the contrasting portrait of both Sindbads. Sindbad the Sailor is a wealthy, generous and extravagant man whereas Sindbad the Porter is humble, devout, tired and beset with life's burdens.

Sindbad the Sailor begins to relate his adventures to Sindbad the Porter. The first journey begins, a journey into the unknown... before long the ship sinks below the raging sea... saved through the will of God, Sindbad finds himself stranded on an unknown island.

"But when I observed more carefully, I caught sight of something which appeared to be a huge white dome... suddenly the sky became darker... I saw an enormous bird and I wondered at the work of the creator..."

...The ground was strewn with diamonds, yet the whole valley was infested with snakes as long as full grown palm trees. They came out only by night, as they feared the Ruch birds...

And so I continued with my travels, always marvelling at the different lands of man and the mighty works of creation. Yet feelings of homesickness grew ever stronger in my heart... and so I set off on the journey home to my land and people.

2nd cycle

The Storm
The Saving Driftwood
Sindbad's Despair
The Little Men and the Giant
The Escape
The Wedding with the Princess
Buried Alive

And so we sailed from sea to sea until one day a mighty storm arose and we were at the mercy of the violent wind... I was among those who were blown into the sea, yet I managed to save myself by clinging on to a piece of wood. The Storm subsided and a favourable wind washed me onto the shore of a lonely island. I threw myself onto the ground and lay there for a long time, overcome by despairing thoughts. I cursed myself a hundred times and my despair was such that I tore the very hair from my head...

...And there came a lot of little men to me. They tried to speak with me, but I could not understand their language... And then I saw a mighty giant whose red eyes were fixed upon me... I had no choice but to flee from this place on a little boat which I had built in secret...

...Thus I came to a southern island where the king befriended me and united me in marriage with his daughter. Yet not long afterwards my new wife took ill and died. They told me: "In our country it is the custom to bury the surviving partner together with the corpse" and I cried: "By Allah, this is truly a cruel custom", and so they put me into the tomb and closed the entrance with a great stone...

Some days later I sensed a light breeze from afar... I followed it ...and once again I was free... I stood on a seashore from where in the distance I could see a ship...

3rd cycle

Journey to India
The Subterranean River
At the tomb of the Spirit King
The Flight
Sindbad's Transfiguration
Serendipity
Return to Baghdad

...I set out to travel overland to the faraway and fabled land of India. There I was to encounter many strange and mysterious happenings which led me once again to marvel at the great diversity of creation. One day, while sailing on a small raft, circumstances led me to a perilous adventure. The current of a subterranean river drew me under a mighty mountain where it was so dark that I could no longer know if it were day or night. At times the passage was as vast as an immense dome, and at times so small and narrow that I believed my end to have come... And suddenly there was again daylight...

I found myself at a place of which it was said that whoever set foot here could never again leave... for here was the tomb of King Solomon, the son of David. I implored the spirits to carry me away through the sky... and as they lifted me towards the heavens I could hear the voices of angels singing. I cried out "Praise be to Allah, the almighty". From heaven there came a mighty thunderbolt which flung me down onto the peak of a high mountain. My plight led me to a state of deep inner consciousness. I saw myself as were I another person, and knew that I would again grow to be wise... there would now come a time full of beauty and happiness (Serendipity) ...yet it would not hold me back too long, as the desire to return to my homeland was growing constantly in my heart. And so I determined to go back to my own country and people... I found passage in a ship which after a long voyage sailed into the port of Basra, and some days later... I was finally again in Baghdad.

Sindbad

1st cycle

concerning the character of the movements

1. Bagdad (Baghdad)

To be played as a Toccata, A B A form. The A section is strong and resolute at times sensitive with a touch of melancholy, whereas the B section is more a musical standstill. Both elements became more pronounced in the Coda, and towards the end an arabian-persian scale is employed.

2. Sindbad

A. Sindbad the sailor: rich, generous, strong, courageous somewhat reckless.

B: Sindbad the porter: poor, humble, lowly, beset by life's burdens.

lines 1-6 - Sindbad the sailor

lines 7-12 - Sindbad the porter

line 9, bars 2-3 - motive of religious devotion

3. The Journey

vigorous throughout "with full sail into the unknown"

4. The Battle with the Waves

Waves rippling, becoming gradually stronger and threatening. The main section is strong and forceful, interspersed with moments of contemplation. The first storm passes and leaves Sindbad washed up on a far-away shore.

5. The Egg of the Roc-Bird (Ruch-"Spirit")

A tremendous tension and suspense arises, as Sindbad, awe-struck, fearful, yet curious, contemplates the egg of the giant bird.

6. The Diamondfishers in the Valley of Snakes

The brilliance of the gleaming diamonds is contrasted with the horrific and grotesque figures of the giant snakes.

7. Homeward bound

A cheerful, worry-free mood. Preparations for a journey whose destination is home and not adventure. The movement is almost never continuous as Sindbad constantly relapses into thoughts and dreams, and ends when the distant outline of his beloved hometown comes into sight.

line 18, no. 19: "Homesickness" motive (consisting of the notes B^b A G D A D) as a sigh of relief.

Sindbad

1. Zyklus

Zum Charakter der Sätze

1. Bagdad

A-B-A-Form. Toccatenhaft. Der A-Teil kräftig, aber auch wehleidig, melancholisch. Im B-Teil eher Stillstand eines musikalischen Bildes. In der Coda Steigerung und Exaltierung beider Elemente. Am Ende wird eine arabisch-persische Leiter benutzt (halberhöhtes c - vgl. Anhang "Technische Ausführungen").

2. Sindbad

A: Sindbad, der Seefahrer: reich, mutig, großzügig, kraftvoll, kühn, eher leichtsinnig.
B: Sindbad, der Lastenträger: arm, gläubig, schwer belastet vom Leben.
Zeile 1-6: Sindbad, der Seefahrer
Zeile 7-12: Sindbad der Lastenträger
Zeile 9, Fakt 2-3: Motiv der religiösen Hingabe

3. Die Reise

Durchweg kraftvoll, "mit vollen Segeln ins Ungewisse".

4. Der Kampf mit den Wellen

Wellengeplätscher, allmählich stärker werdend. Hauptteil: kraftvoll im Gesamten, zwischendurch aber kontemplativ. Der erste Sturm ist vorbei und wirft Sindbad an ein fremdes Ufer.

5. Das Ei des Vogels Ruch (Geist)

Eine ungeheure Spannung geht aus der Situation hervor, in der Sindbad neugierig, angstvoll und ehrfürchtig das Ei des Riesenvogels betrachtet.

6. Diamantenfischer im Schlangental

Die Herrlichkeit der Diamanten und das Schrecklich-Groteske der Riesenschlangen stehen sich als Kontrast gegenüber.

7. Glückliche Reise

Glückliche, sorglose Reisestimmung. Das Ziel ist diesmal die Heimat und nicht das Abenteuer. Das Satz ist fast nie kontinuierlich, weil Sindbad immer wieder in Gedanken und Träumereien entgleitet. Der Satz endet dort, wo die fernen Umrisse der geliebten Heimat in Sicht sind.

Zeile 18, Ziffer 19: Sehnsuchtsmotiv (bestehend aus den Noten B-A-G-D-A-D)

Sindbad

2. Zyklus

Zum Charakter der Sätze

1. Der Sturm

Kraftvoll, aber nur allmählich aufbauend. Steigerung bis an die Grenzen der instrumentalen Erschöpfung.

Fernöstliches Zitat: Takt 5-8 und Takt 24.

Zeile 18: zunehmendes Peitschen des Windes

Zeile 31: (der letzte Schlag) deutet auf die Trockenheit, die Errettung

2. Das rettende Holz

Im Originaltext eine Schiffsplanke, an die Sindbad sich festklammert. Dieser Satz hat eine verbindende Funktion und hat deshalb keinen eigenen Rhythmus. Er entwickelt sich aus dem vergangen Satz (Sturm) und leitet in den nächsten Satz über (Sindbads Verzweiflung).

Drei musikalische Bilder: am Anfang das Spielen der Wellen am Ufer, dann das Thema der Einsamkeit, am Ende das rettende Ufer (sich wieder selbst finden).

Zeile 1: Sindbad liegt erschöpft am Ufer

Zeile 4, Takt 2: Motiv der Einsamkeit

Zeile 11: tiefes cis bedeutet: Sindbad ist sich bewußt daß er auf der Erde steht, daß er wieder Boden unter den Füßen hat.

Zeile 12, Takt 3: Erneut Einsamkeit

Zeile 13, Takt 2-3: Stampfen auf der Erde (Wut)

Zeile 14, Takt 3 bis Ende: fast Resignation

3. Sindbads Verzweiflung

Ein Satz voller Leid (1. Teil), wo der sonst so überschwengliche Sindbad sich in Trauer, Verzweiflung und Hingabe gehen läßt. Er rauft sich die Haare (erregt, wütend, 2. Teil) und findet sich letztlich mit seiner Lage ab (sich beruhigend, 3. Teil).

Zeile 1-3: Traurigkeit

Zeile 3-6: Klage

Zeile 6-10: Verzweiflung

Zeile 11-15: Beruhigung

4. Die kleinen Männchen und der Riese

Die kleinen Männchen eher harmlos und naiv, der Riese dagegen grotesk und gefährlich.

Zeile 1: Motiv der kleinen Männchen (neugierig, schüchtern)

Zeile 4: Motiv des Riesen

5. Die Flucht

Bewegter Satz, fängt flüchtig an, geheimnisvoll, manchmal sehr leise und still. Zeile 22: Die Rettung ist gewiß.

Ab Zeile 30 ist die Befreiung gelungen. Freude und Jubel kommen auf.

Zeile 37, Takt 2: Bild für eine überschwengliche Freude, die Sindbad fast zum Zerbersten bringt (große Tonschwankungen).

6. Die Heirat

Ruhig bewegt, sehr volkstümlichen Charakters (Südseeinseln). Alles geht seinen traditionellen Weg bis zum Erkranken und Sterben der Prinzessin.
Ab Zeile 10 ist die Gesundheit der Prinzessin ins Schwanken gekommen; nach einer kurzen Erholung (Zeile 12) geht es rasch bergab und stirbt (Zeile 15, muorendo).
Zeile 17: "letzte Klänge aus dem Himmel"

7. Zwangsbegräbnis

Sehr vielfältiges Stück, welches teilweise den Schrecken darstellt, lebendig begraben zu sein, dann aber auch die Wunder schildernd, die Sindbad in der Grabkammer findet, in die er eingesperrt wird, und zuletzt die Befreiung.
Zeile 1: Wie ein Beil schlägt das Schicksal zu.
Zeile 5: Sindbad versucht, dem Schicksal zu entkommen.
Zeile 6, più mosso: fast resignierend
Zeile 7, Takt 4: Er erblickt unermessliche Reichtümer - aber was soll er damit? (Zeile 11, Takt 1)
Zeile 18: Er sucht mit aller Verzweiflung einen Ausweg.
Zeile 20, Takt 4: Er findet ihn allmählich.
Zeile 24: Bild der Öffnung, Anklang an das Bild des fernen Ostens (im "Stum"), Anklang an "Die Flucht"
Zeile 32: Wiederholung der überschwenglichen Freude wie am Ende der "Flucht".

Sindbad

2st cycle

concerning the character of the movements

1. The Storm

Strong and forceful, gradually increasing in intensity to the limits of the instrument's possibilities.

2. The Saving Driftwood

In the original text this is a plank of ship's wood to which Sindbad clings after the shipwreck. This movement lacks a rhythm of its own, due to its function as a bridge between the previous one (the storm) which leads into the following one (Sindbad's despair).

There are three musical depictions: the waves washing on the shore, the theme of "loneliness", and, at the end, the saving shore (to come to oneself again).

line 1: Sindbad lies exhausted on the shore.

line 4, bar 2: "Loneliness" motive.

line 13, bars 2-3: Sindbad stamps his feet on the ground (anger).

line 14, bar 3 until the end: A feeling of almost complete resignation.

3. Sindbad's Despair

A movement full of suffering (1st part) wherein the otherwise effusive Sindbad falls into sadness, despair and acts of devotion. He pulls at his hair (anger, infuriation) yet finally comes to terms with his situation (calming down, 3rd part).

lines 1-3: Sadness

lines 3-6: Complaint

lines 6-10: Despair

lines 11-15: Calming down.

4. The Little Men and the Giant

The little men appear as naïve and harmless, in contrast to the grotesque and dangerous giant.

line 1: Motive of the little men (shy, curious)

line 4: The giant's motive.

5. The Escape

A varied movement which begins fleetingly, secretive, at times very quiet and still. line 22: The prospect of salvation is now certain. From line 30 onwards, Sindbad's liberation has come to pass. Eubilation and rejoicing.

line 37, bar 2: A depiction of effusive happiness; Sindbad can barely contain himself for joy (large tone fluctuations).

6. The Wedding

Lightly moving, portraying exotic, colourful characters (Southsea islanders). All goes well until the princess is onset with illness and dies.

line 10: The health of the princess begins to fail. After a short recovery (line 12), it declines swiftly and she dies (line 15 - *morendo*).

line 17: the last sounds from 'heaven'.

7. Buried Alive

A much varied movement which portrays the horror of finding oneself buried alive, yet also the wondrous jewels which Sindbad finds in the burial chamber and, finally, his escape and liberation.

line 1: Fate falls, suddenly and decisively, like an axe.

line 5: Sindbad attempts to avoid his fate.

line 6: *Più mosso*: almost resigned to his fate.

line 7, bar 4: He sees all around him immeasurable wealth, but of what use is it to him? (line 11, bar 1)

line 18: In desperation, he searches for a way out.

line 20: Gradually he finds it.

line 24: He reaches an opening and is free.

A distant opening comes finally into sight. As he hears it, he recalls his past adventures (The Storm, The Escape) which have brought him to his present plight.

line 32: Once again, unbridled joy at the successful conclusion of his "escape". Free at last.

Sindbad

3. Zyklus

Zum Charakter der Sätze

1. Reise nach Indien

Bagastil, am Anfang mysteriös und gesanglich (Alap), dann zunehmend rhythmischer und virtuos.

2. Der unterirdische Fluß

Flirrend, die Räume beschreibend, die Sindbad durchfährt. Weite Räume, enge, dunkle und helle Räume, Freude, Angst. Sehr kontrastierend trotz ständig gleicher Bewegung.
Zeile 26, Takt 4: Bild der Befreiung

3. Am Grab der Geisterkönige

Sehr erfurchtsvoll, religiös, kontemplativ.

4. Der Flug

Kraftvoll, immer neu die Kraft gestaltend.

Zeile 1: Das Thema repräsentiert die Kraft, die aus dem Frieden hervorgeht.

Zeile 32, Takt 2: Sindbad hört die Engel singen.

Zeile 38, Takt 3-4: Sindbad fällt vom Himmel herab.

Zeile 39: Sindbad findet sich befremdet auf der Erde wieder.

5. Sindbads Verklärung

Innere Vereinigung beider Sindbad-Figuren, sehr gesanglich, aber an den Grenzen des harmonischen Verstandes (Grenzen des menschlichen Verstandes).

Zeile 8, Takt 2 bis Zeile 10, Takt 3: Bild der Verklärung

Zeile 10, Takt 4 bis Zeile 13: Motiv des Fluges

Zeile 13, Takt 2: Sindbad-Motiv

6. Serendip

Ein schönes, aber statisches Bild. Eine schöne Zeit für Sindbad, ein Zustand, der ihn aber weder erfüllen noch halten kann.

Zeile 8: Zeitweilige Hoffnung

Zeile 19, Takt 2: Freudiger Anklang, Erinnerung an die Heimat

7. Rückkehr nach Bagdad

Der Anfang repräsentiert die Sehnsucht nach der Heimat (Zeile 1-3).

Zeile 4-8: Reisevorbereitungen

Zeile 9: Die Reise

Zeile 11, Takt 2: Sindbad-Motiv

Zeile 29, Takt 3: Bagdad-Motiv (Gedanken)

Zeile 30, Takt 3: erneut Reise

Zeile 33, Takt 5: Sindbad-Motiv

Zeile 35, Takt 4: Sindbad, der Lastenträger

Zeile 39: Reise

Zeile 45, Takt 2: Coda

Zeile 56: Heimat

Sindbad

3rd cycle

concerning the character of the movements

1. A Journey to India

In the style of a raga, beginning mysteriously and songlike (alap), becoming gradually more rhythmical and virtuosic.

2. The Subterranean River

Flickering, descriptive of the enclosed space through which Sindbad travels. Wide and narrow spaces, dark and bright spaces. Joy, anxiety. Strongly contrasting, despite a constant, even movement.

line 26, bar 4: "liberation" motive.

3. At the Tomb of the Ghost King

Very solemn, religious, contemplative.

4. The Flight

Vigorous. Constant renewal of strength..

line 1: The theme represents that strength derived from peace.

line 32, bar 2: Sindbad hears the voices of angels.

line 38, bars 3-4: Sindbad falls from the sky.

line 39: Sindbad finds himself once again lost upon the earth.

5. Sindbad's Transfiguration

An inner union of both Sindbad figures; very songlike yet at the limits of harmonic understanding (at the limits of human understanding).

line 8, bar 2 until line 10, bar 3: depiction of transfiguration

line 10, bar 4 until line 13: 'Flight' motive

line 13, bar 2: 'Sindbad' motive

6. Serendip

A beautiful, yet static portrayal. A time of happiness and contentment for Sindbad, yet which can neither fulfill nor detain him.

line 8: temporary hope

line 19, bar 2: sounds of happiness, the call of his homeland.

7. Return to Baghdad

The opening lines portray Sindbad's homesickness.

lines 4-8: preparations for the journey.

line 9: the journey

line 11, bar 9: 'Sindbad' motive

line 29, bar 3: 'Bagdad' motive (thoughts)

line 33, bar 5: 'Sindbad' motive

line 35, bar 4: Sindbad, the porter

line 39: the journey

line 45, bar 2. Coda

line 56: home

Technische Erklärungen / *Technical Explanations*

nur aufschlagen

"hammer" with lefthand finger

natürliche Flageolette

natural harmonics

umstimmen

retune

links vom gegriffenen Ton spielen oder entstehen lassen

play to the left of the notes covered by the left hand

1. Zyklus / 1st cycle

1.

kleiner Schlag mit der Fingerkuppe auf die Decke

Tap lightly with fingertip on the sound body.

2.

Das c auf der 3. Saite greifen und Richtung D-Saite drücken, so daß das c erhöht wird - dabei ist zu achten, daß zwischen h, c+ und d etwa die gleichen Schritte sind.

The finger playing "c" on the 3rd string is pushed up towards the d-string - the note produced should lie midway between b and d.

3.

Wenn man den Finger hebt, hört man das hohe f herunterwutschen zum e.

On lifting the left hand finger the descending movement f - e must be clearly heard.

4.

Zwischen Daumen und kleinem Finger (oder Ringfinger) den Wirbel (rechte Hand) ausführen, indem man auf der Decke Richtung Griffbrett wandert.

right hand thumb and finger "drumroll" across the body from right to left

5.

Den 4. Finger auf h (2. Saite) festhaltend, bindet man mit dem 1. Finger (gis, 2. Saite) und zieht wieder ab (es entsteht ein c). Das anfänglich gespielte h klingt nun mit dem links erzeugten c zusammen.

While finger 4 remains fixed on second string (b), e is produced through "hammering" with finger 1 on the 9th fret (g#) and c through "plucking" it off the string.

6.

Durch das obere es-Flageolett wird das untere Es stark verstärkt, und das Vibrato ist sehr wirkungsvoll.

E^b harmonic (6th string, 5th fret) sounds clearly while finger 3 vibrates at e^b (5th string), giving the impression that the harmonic is vibrating.

7.

linke Hand (obere Stimme): "tremolando" auf 2 Saiten (1. und 2. Saite)

rechte Hand (untere Stimme): "tremolando" mit zwei Fingern auf Decke und Steg

left hand (above): "tremolando" across 2nd and 1st string

right hand (below): "tremolando" on the soundboard and bridge

8.

Wie 7., aber unten (untere Stimme) wird mit Zeigefinger und Mittelfinger auf der 6. und 5. Saite geschlagen (mit Fingerkuppe, nahe am Steg).

as 7., but with right hand tremolando (i, m) on 6th and 5th strings close to the bridge

9. Deckenschläge auf verschiedenen Stellen (es entstehen verschiedene Tonhöhen)

percussive taps at various points on the soundboard at different pitches

10.

Mit dem Fingernagel (rechte Hand) unter die Saite greifen und mit Beschleunigung die Saite entlangfahren: Das Ende wird mit Akzent produziert, indem die linke Hand die Saite stoppt.

Right hand nail performs a quick glissando towards the bridge. The sound is immediately stopped with the left hand.

11.

wie 10., aber mit 3 Saiten

as with 10., but with three strings

12.

i und m (Zeigefinger und Mittelfinger der rechten Hand) zusammenhalten und sie parallel wie zwei Plektren über die entsprechenden Saiten führen

i and m are held closely together and play rapidly over the indicated strings (as a plectrum). The movement originates from the knuckles, thus permitting each finger to play on its corresponding string.

12a

Technik wie 12., aber nur auf einer Saite

as 12., but only on one string

13. Der Nagel der linken Hand rutscht (ratscht) langsam die Saite, ohne sie herunterzudrücken, hoch, bis der benannte Ton (hier: Fis) erreicht ist. Um den Ton zu halten, wird der Fingernagel schnellstens bewegt (kleine Bewegung).

The left hand nail, without exerting any pressure on the fretboard, scrapes slowly along the string until reaching the indicated pitch (F#). To maintain the sound, the nail must be scratched very quickly back and forth, by means of a rapid, but small movement.

14.

Mit einem Finger der rechten Hand die Saite abdämpfen und mit einem Finger der linken Hand auf das f (2. Saite) schlagen: Es wird ein hohes h zu hören sein. Der stoppende Finger (rechte Hand) führt jetzt die Technik wie in 12. aus.

With the string dampened by means of a right hand finger, left hand finger "hammers" on the fret of f (2nd string). The resulting note is a high h. The same right hand "damping" finger immediately employs the same mechanism as in 12.

15.

Erst die 3 Töne aufschlagen (linke Hand allein) und dann durch Rutschen den Klang verschieben (pianissimo): Dieser makabre Effekt soll die Bewegung der Schlangen darstellen.

The first 3 notes are played by the left hand alone and then slide upwards (pianissimo): this macabre effect represents the movements of the snakes.

16.

Während man langsam mit einem Nagel der rechten Hand die Saite entlangschleift (in Richtung Steg), produziert die linke Hand die anderen Töne.

Right hand nail slides slowly along the string towards the bridge. The other notes are played by the left hand fingers alone.

17.

Mit der Fingerkuppe (linke Hand) die 5. Saite vom 12. Bund bis zum 1. Bund entlangschleifen: Es entsteht ein Pfeifton (pianissimo) - auf der A-Saite meistens ein gis, manchmal ein a (je nach Saitenstärke). Der kleine Ton (hier als g# notiert) sollte entsprechend angepasst werden und wird mit Aufschlagen des kleinen Fingers der linken Hand erzeugt.

Left hand finger tip (not nail) slides slowly along the 5th string from 12th to 1st fret, producing a whistling tone, usually a g#, sometimes an a (depending on the string tension). The final note (notated g#) must correspond to the pitch of the whistling tone and is "hammered" by the left hand little finger.

18.

Der 1. Finger wird auf c plaziert (2. Saite), und der 4. Finger wird als ein kleines und lockeres Barré über den 5. Bund gehalten (nur berühren!). Es entsteht ein Mischklang, in dem sowohl die Flageolette als auch die Grundtöne zu hören sind.

Finger 1 is placed on c (2nd string); finger 4 is placed as a small and light barré (only touching the string) over the 5th fret. The result should be a mixture of both harmonics and real sound.

19.

Flageolett-Glissando am 12. Bund, wobei die Töne auf der 1. und 2. Saite normal gespielt werden. Die Bedeutung der Töne ist ein Seufzer ("Ah, wäre ich schon dort!"). Aus den deutschen Notenbezeichnungen ergibt sich der Name BAGDAD.

Harmonic-glissando at the 12th fret, allowing 1st and 2nd string to sound normally. These notes signify a sigh of yearning (the German nomenclature is written as "BAGDAD").

2. Zyklus / 2nd cycle

20.

Die linke Hand greift die Akkorde, die im unteren System notiert sind (der Klang erfolgt durch Aufschlagen). Die rechte Hand spielt links von der linken Hand - die Notation dieser Töne ist annähernd.

The chords notated on the lower staff are effected through "hammering" with the left hand alone, whereas the right hand is placed to the left of the left hand, and performs the arpeggios as indicated (the written pitch of these notes is approximate).

21. Die Saiten werden in Richtung Schalloch gedrückt, ohne den Bund zu verlassen: 1., 2. und 3. Saite klingen dadurch tiefer (1/4 bis 1/3 Ton).

Die Saiten werden in Richtung Sattel gezogen, ohne den Bund zu verlassen: 1., 2. und 3. Saite klingen dadurch höher (1/4 bis 1/3 Ton).

normale Tonhöhe

With the left hand fingers remaining in the same fret, the strings are pushed in the direction of the soundhole so that 1st, 2nd and 3rd string will sound a 1/3 to a 1/4 tone lower.

As above, with the strings pulled in the other direction. 1st, 2nd and 3rd string will sound higher (1/3 - 1/4 tone).

normal pitch

3. Zyklus / 3rd cycle

22.

Bei der Bindung wird die darunterliegende Saite mit dem Finger mitangerissen (jedoch leiser).

The left hand finger which performs the descending slur must also sound the string directly below it (softly).

23.

Die Note b wird durch Ziehen der Saite erzeugt, ohne den Bund zu verlassen.

The note b^b is produced through bending the string without changing the fret.

24.

Beim Ton a legt sich der 4. Finger flach und berührt noch die 4. Saite für den Flageolett.

On playing the a , the left hand finger 4 touches also the 4th string, providing the harmonic d .

25.

Rasgueado über 3 Saiten, welches sich von den oberen zu den unteren Saiten verschiebt.

Three-string rasgueado which moves from the upper to the lower strings.

26.

Die linke Hand bereitet die Noten c und g vor. Die rechte Hand führt ein Arpeggio-Glissando am 19. Bund aus.

The left hand covers the notes c and g . The right hand performs an arpeggio-glissando at the 19th fret.

Technische Erklärungen werden nur beim ersten Vorkommen erwähnt und gelten auch für vergleichbare Stellen.

Technical explanations are only mentioned once and are valid in all similar situations.

Carlo Domeniconi

Sindbad

Ein Märchen für Gitarre solo (1991)

op. 49

Zyklus 1

BAGDAD

$\text{♩} = 66 \text{ ca.}$

ff *allegro* *allegro* *allegro* *allegro*

③

poco alleg.

②

3 - poco rall.

f *risoluto*

ff

mf ② ③

poco più ③

Andes

The musical score consists of seven staves of piano notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords marked with *ff* and *allegro*, followed by a melodic line with a slur and a fermata. The second staff continues with a melodic line marked with a circled 3 and a slur. The third staff is marked *poco alleg.* and contains a complex melodic line with slurs and a circled 3. The fourth staff is marked *3 - poco rall.* and *f risoluto*, featuring a melodic line with slurs and a circled 3. The fifth staff continues the melodic line with slurs and a circled 3. The sixth staff features a dense chordal texture marked *ff*, followed by a melodic line marked *mf* with circled 2 and 3. The seventh staff begins with a melodic line marked *poco più* and circled 3, followed by a chordal texture marked with circled 3 and a slur.

16 *mf* *dim. (m.s.)* 6

17 *mf* *p* *mf*

18 *mp* 6

19 *6 poco rall.* 6 6

20 6 6 6

21 *p* *morendo* *rall.* (P=1)

22 *d=48 ca.* *mf* *p* *f*

23 6 *pp*

32 *f* *cresc.*

33 *sfz*

34 *mf* *cresc.*

35 *Tempo I* *cresc.* *f* *dal 5^{to} al 4^{to}* *poi Coda*

36 *CODA* *rall.* *a tempo* *accell.*

37 *L.V.* *rall.* *subito* *ten.*

38

39

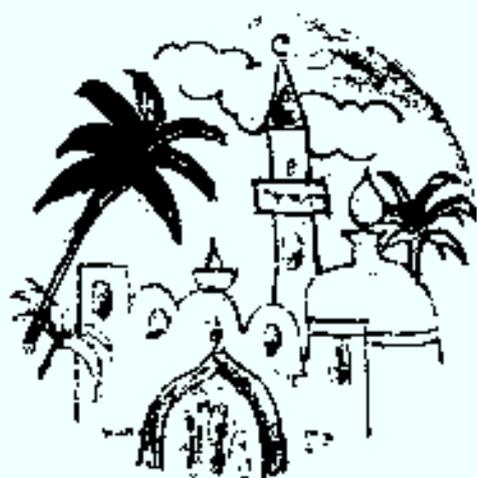
60

f

41

10

attacca



SINDBAD



$\text{♩} = 112 \text{ ca.}$

Musical score for 'SINDBAD' consisting of seven staves of music. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures, and dynamic markings. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff includes a crescendo (*cresc.*) marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth staff starts with a forte (*f*) dynamic. The sixth staff includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction 'e affaticato'. The tempo marking at the end of the seventh staff is $\text{♩} = 80$. The score concludes with the instruction 'rall... riprendendo' and a final dynamic marking of mezzo-forte (*mf*).

8

Staff 8: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time. Measures 8-11. Measure 8 has a circled 2. Measure 9 has a circled 2. Measure 10 has a circled 3. Measure 11 has a circled 3. There are some handwritten annotations below the staff.

9

Staff 9: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 12-15. Measure 12 has a circled 2. Measure 13 has a circled 1. Measure 14 has a circled 1. Measure 15 has a circled 1. Above measure 14 is the instruction "rall.". Above measure 15 is "♩ = 80 ca. un poco muovendo". Below measure 15 is "a segue".

10

Staff 10: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 16-19. Measure 16 has a circled 1. Measure 17 has a circled 1. Measure 18 has a circled 1. Measure 19 has a circled 1. Above measure 17 is "(.) = 1". Below measure 18 is "mf".

11

Staff 11: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 20-23. Measure 20 has a circled 1. Measure 21 has a circled 1. Measure 22 has a circled 1. Measure 23 has a circled 1.

12

Staff 12: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 24-27. Measure 24 has a circled 1. Measure 25 has a circled 1. Measure 26 has a circled 1. Measure 27 has a circled 1. Above measure 26 is "2.". Below measure 26 is "(ripet. con 12.". Below measure 27 is "f".

13

Staff 13: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 28-31. Measure 28 has a circled 1. Measure 29 has a circled 1. Measure 30 has a circled 1. Measure 31 has a circled 1. Below measure 28 is "mf". Below measure 30 is "f". Below measure 31 is "mf".

14

Staff 14: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 32-35. Measure 32 has a circled 1. Measure 33 has a circled 1. Measure 34 has a circled 1. Measure 35 has a circled 1. Below measure 32 is "mp dolce". Below measure 33 is "Poco più lento".

15

Staff 15: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 36-39. Measure 36 has a circled 1. Measure 37 has a circled 1. Measure 38 has a circled 1. Measure 39 has a circled 1. Above measure 38 is "rall.". Below measure 39 is "attacca".

SINDBADS REISE



$\text{♩} = 84$ ($\text{♩} = 112$) ca.

1. Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth notes, starting with a dynamic marking of *f*.

2. Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes.

3. Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes and some slurs. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes and some slurs.

4. Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes and some slurs. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes and some slurs.

5. Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes and some slurs. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes and some slurs.

6. Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes and some slurs. A dynamic marking of *f* is present. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes and some slurs. A dynamic marking of *f* is present.

7. Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes and some slurs. A circled number 2 is at the end. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes and some slurs. A circled number 2 is at the end.

accel...

d. 69

8

mf

9

10

cresc.

11

cresc.

12

cresc. *tempo giusto* *ff*

13

ff

14

mf *quasi cantabile*

15

con spirito *f/p*

16 Musical staff 16: Treble clef, 3/4 time signature. Contains a series of eighth-note chords. Dynamics include *f/p*.

17 Musical staff 17: Treble clef, 3/4 time signature. Contains a series of eighth-note chords. Dynamics include *f/p* and *f*. Includes fingerings 1 and 2.

18 Musical staff 18: Treble clef, 3/4 time signature. Contains a series of eighth-note chords. Dynamics include *dim.*. Includes a key signature change to two sharps.

19 *tempo giusto* Musical staff 19: Treble clef, 3/4 time signature. Contains a series of eighth-note chords. Dynamics include *f*. Includes fingerings 3, 3, 4.

20 Musical staff 20: Treble clef, 3/4 time signature. Contains a series of eighth-note chords. Dynamics include *mf*. Includes fingerings 4, 3, 1, 2, 3, 4.

21 *tempo giusto* Musical staff 21: Treble clef, 3/4 time signature. Contains a series of eighth-note chords. Dynamics include *f*. Includes fingerings 2, 2.

22 Musical staff 22: Treble clef, 3/4 time signature. Contains a series of eighth-note chords. Dynamics include *f*. Includes fingerings 3, 3, 3, 3.

23 Musical staff 23: Treble clef, 3/4 time signature. Contains a series of eighth-note chords. Dynamics include *pp subito*. Includes fingerings 4, 3, 2, 3, 4, 5, 3, 1, 2, 3, 5.

14

ff

15

poco meno

16

17

p

18

19

20

MENO

21

dim.

CODA

Da Capo



poi

dim. rall. ... 6 *attaca*

DER KAMPF MIT DEN WELLEN

Introduzione ♩ = 80
p (preludiando) pp

poco più 1 2

mp 1 2 3 4 5

rall. ... riprend. acc. mol. Mosso 6

Lento rall. ... calmo (80) *maestoso*

7
accell.
cresc. cresc. cresc.
accell.

A *Molto mosso* ♩ = 80

8
mf

9
B

10

11
AB

12
cresc. *cresc.*

13
sub. mp e misterioso *sfz*

14
f

15

16

17

18

19

20

21

22

23 *brava*
f *molto cantato*

24 *f pp subito*

25 *ff* *f pp* *sfz* *simile*

26 *meno*

27

28 *sfz* *fffz* *sfz* *fffz*

29 *mf*

30 *p*

③
③ ⑥
cresc.

⑥
con forza

⑥
sff

⑥
mf

⑥
ff

⑥
P e misteriosa

③
⑥

⑥
4x 4x 4x

19

p (meno)

20

pp *rall.*

41

Più lento

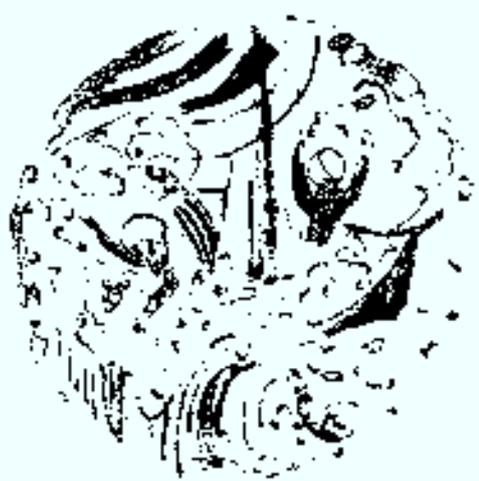
p

42

43

Tempo d'introduzione

pp *p* *attacca*



DAS EI DES VOGELS RUCH

$\text{♩} = 50 \text{ ca.}, \text{ ma un poco libero}$

ff *pp e staccatissimo* pp

f mp

P ③ ④ ⑤ ff

ff pp

f p *ponticelli → tasto*

ff *pliss.* nat. ③ *secco sfz sfz*

④ *dal niente* *rit.*

5

f pp ppp

5 3

pp ff

10

accel... *acc...* *acc.*

p mf

11

acc... *a tempo* *3x* *sforz*

mp sfz

12

pp *poco più*

13

poco rall. *rit.*

p

14

9 8

mf

15

mp *ff* *sforz*

mp ff sfz

Handwritten musical score for guitar, consisting of four staves. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a 6/8 time signature. It features a *ff* dynamic with a wedge-shaped crescendo, followed by a *p* dynamic with a wedge-shaped decrescendo. A box containing the number "9" is positioned above the staff. The staff concludes with a long note marked "1 SEC. CA." (approximately 1 second).
- Staff 2:** Begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It includes a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *p* dynamic. A circled number "6" with an arrow points to a specific measure. The staff ends with a long note.
- Staff 3:** Starts with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains the instruction "(Intonation!)" above a note, and "pizz/nat" (pizzicato/natural) below a note. The staff features several *ff* (fortissimo) dynamics and a *ppp* (pianississimo) dynamic. It includes complex rhythmic patterns and slurs.
- Staff 4:** Begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It starts with a *ff* dynamic and a wedge-shaped decrescendo. A box containing the number "11" is placed above the staff. The staff ends with a long note marked "1 SEC. CA." and a dynamic change from *p* to *mf* (mezzo-forte).



SINDBAD

Ein Märchen für Gitarre



CARLO DOMENICONI

EDITION MARGAUX
EM 1039

ZYKLUS III

Carlo Domeniconi

Sindbad

Ein Märchen für Gitarre solo (1991)

op. 49

Zyklus 3

DER UNTERIRDISCHE FLUSS



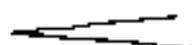
$\text{♩} = 100$
MOSSO

pp
e. misterioso

p

2x

2x



mf

mf

mf

f *dim.*

cresc.

cresc.

4x

First system of musical notation, consisting of two staves. The music features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The piece concludes with a double bar line and a fermata. A '4x' marking is positioned at the top right of the system.

quasi più lento

4x

4x

(3x)

subito pp

Second system of musical notation, consisting of two staves. The music is marked 'quasi più lento'. It includes several measures with repeat signs and '4x' markings above them. A '(3x)' marking is placed above a group of notes. The system ends with a double bar line, a fermata, and a '4x' marking below the staff. The dynamic marking 'subito pp' is written below the first staff.

riprendendo

Third system of musical notation, consisting of two staves. The music is marked 'riprendendo'. It continues the melodic and bass lines from the previous systems. The system ends with a double bar line and a fermata.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. It continues the melodic and bass lines. The system ends with a double bar line and a fermata.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. It continues the melodic and bass lines. The system ends with a double bar line and a fermata.

p ————— f

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. It continues the melodic and bass lines. The system ends with a double bar line and a fermata. A dynamic marking 'p' is at the beginning and 'f' is at the end, connected by a long horizontal line.

cresc. *cresc.*

f

quasi accel. *a tempo*

ff *mf* *dim.*

mf *f* *mf* *dim.*

②

power roll... 4 tempo

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with vertical strokes. Dynamics include *mp* at the start, *fz* with a hairpin, and *p* later. A circled number 5 is present in the lower staff.

Second system of musical notation, continuing the two-staff format. It features similar melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *mp* and *p*.

Third system of musical notation, continuing the two-staff format. It features similar melodic and rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, continuing the two-staff format. It features similar melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *cresc.* and *fz*.

Fifth system of musical notation, continuing the two-staff format. It features similar melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *cresc.*, *fz*, and *L.V.* (Finis).

A small musical staff at the bottom right of the page, containing a few notes and a circled number 2.

AM GRAB DER GEISTERKÖNIGE



$\text{♩} = 84$

f

p

p

pp

p

pp

poco sfz *mp*

f

breve

legato

sul ponticello

ff *L.V.*

p e quasi pizz.

mf nat. *legato*

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of quarter note = 84. The music is written in a style characteristic of 19th-century piano literature, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The second staff continues the melodic line with various articulations. The third staff shows a change in dynamics and includes a first ending bracket. The fourth staff features a second ending bracket and a 'breve' marking. The fifth staff has circled numbers 1, 2, and 3 above it, indicating specific measures. The sixth staff includes dynamic markings like 'poco sfz' and 'mp', and a 'sul ponticello' instruction. The seventh staff concludes with 'p e quasi pizz.' and 'mf nat. legato' markings.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The notation includes notes, chords, and fingerings. The first staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of *Allegro*. It features a sequence of notes with fingerings 4, 5, 6, 3, 4, 2, and 5, and a *l.v.* (left hand) marking. The second staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mf*. It contains chords and notes with various fingerings. The third staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. The fourth staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. The fifth staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. The sixth staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. It includes a *l.v.* marking and fingerings 4, 2, and 5. The seventh staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. It includes a *l.v.* marking and fingerings 5, 5, and 3. The eighth staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. It includes a *l.v.* marking and fingerings 6 and 5. The ninth staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. It includes a *l.v.* marking and fingerings 3 and 4. The tenth staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. It includes a *l.v.* marking and fingerings 6 and 5.

SERENDIP



d. = 63



molto cantato

rall.

poco rit.

a tempo

poco rit.

a tempo

M.

rall.

rip. dal  e segua

non rall.

10

11

12

13

f e più deciso

mf h.v.

attacca

RÜCKKEHR NACH BAGDAD

f = 66 ca.

f giocoso

15

16

17

genau am XIX anschlagen

breve

$\text{♩} = 66$

4

5

poco affrettando

muovendo

6

rit.

mf

7

quasi cadenza

8

rit. ...

mf

$\text{♩} = 112 \text{ ca.}$

9

f

10

11

Sindbad

breve

12

Musical staff 12: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 12-15. Includes circled fingerings 2, 3, 4 and accents.

13

Musical staff 13: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 16-19. Includes a piano (p) dynamic marking.

14

Musical staff 14: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 20-23. Includes accents.

15

Musical staff 15: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 24-27. Includes accents.

16

Musical staff 16: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 28-31. Includes a fermata and circled fingering 2.

17

Musical staff 17: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 32-35. Includes mezzo-forte (mf) dynamic marking and circled fingerings 2, 3, 4.

18

Musical staff 18: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 36-39. Includes circled fingerings 1, 3, 2, 3, 2.

19

Musical staff 19: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 40-43. Includes circled fingerings 2, 3.

10

Musical staff 10: Treble clef, starting with a 7-measure rest, followed by eighth-note patterns.

21

Musical staff 21: Treble clef, featuring triplets and circled fingerings (3, 2, 4, 2, 3) and (2).

22

Musical staff 22: Treble clef, featuring eighth-note patterns and circled fingerings (3, 2, 4, 3) and (3).

23

Più mosso

Musical staff 23: Treble clef, marked "Più mosso", featuring eighth-note patterns and circled fingerings (3, 4).

24

Musical staff 24: Treble clef, featuring eighth-note patterns and a "cresc." marking.

25

Musical staff 25: Treble clef, featuring eighth-note patterns and a "cresc." marking.

26

Musical staff 26: Treble clef, featuring eighth-note patterns and a "cresc." marking.

Tempo I

ff

Musical staff 27: Treble clef, marked "Tempo I" and "ff", featuring a 1-measure rest, a 2-measure rest, and first/second endings.

1.
2.

e segue

28

f

29

f
poco rall.
breve
riten. acc...

30

a tempo
f

31

p

32

a tempo ma più
mf
lento

33

1. *2.*
Sinbad
f
p

34

mp

35

Sinbad der Lastentr.
mf
mp
p

44

45

rit. *A tempo*

46

47

ritando

48

152

49

50

vibr.

51

simile



accento simile



60 *meno f* *f e deciso* 4x

61 *f* *Vall sempre* *Vall*

62 *v* *allegro*

63 *allegro*

64 *allegro* *allegro* *allegro*

65 *senza rallentare* *allegro* *allegro* *allegro* *allegro*

