

A DUALIDADE ARTÍSTICA DO COMPOSITOR-INTÉRPRETE THE ARTISTIC DUALITY OF THE COMPOSER-PERFORMER

Ricardo Barceló*
ricardobarcelo@ilch.uminho.pt

A obra de arte vive apenas nas interpretações que dela são feitas, um facto que ganha maior dimensão no caso da música e outras artes performativas, sendo essas interpretações infinitas perante uma infinidade de personalidades interpretantes. A interpretação supostamente exige fidelidade ao significado da obra, mas a obra também deixa uma margem de liberdade, inevitavelmente, para a visão do intérprete. Composição e *performance* musical implicam interação com uma realidade física que impõe limitações, perante as quais as personalidades dos artistas tomarão diferentes decisões para superar os obstáculos, revelando um estilo, que deixará transparecer na obra o espírito da pessoa. Consideramos que na situação especial do compositor-intérprete, ou seja, o compositor que compõe uma peça que o próprio executa, o artista passa por um *diálogo com a matéria* mais de uma vez, lidando com a realidade física, primeiro durante a composição e depois na *performance*, comunicando dessa forma a obra e a sua maneira de ver a obra ao mesmo tempo. Neste caso não há duas personalidades intervindo na mesma obra, mas uma única pessoa em diferentes situações e lapsos temporais, a interagir com a forma em distintos aspetos, representando um desafio pouco divulgado, que analisamos neste artigo.

Palavras-chave: Compositor. Intérprete. Guitarra. Música. Performance. Arte.

The work of art lives only in the interpretations that are made of it, a fact that have greater dimension in the case of music and other performing arts; besides that, these interpretations are infinites before a multitude of personalities. The interpretation supposedly requires faithfulness to the musical work, but the work also inevitably leaves a margin of freedom for the interpreter's view. Composition and musical performance imply interaction with a physical reality that imposes limitations, in which the personalities of the artists will make different decisions to overcome the obstacles, revealing a style that will show the spirit of the person in the work. We consider that in the special situation of the composer-performer, that is, the composer who write a piece that he himself performs, the artist goes through a dialogue with the matter more than once, dealing with physical reality, first during the composition and later in the performance, thus communicating the work and its way of understanding the work at the same time. In this case there are not two personalities intervening in the same work, but a single person in different situations and time lapses, interacting with the form in different aspects, representing a little-known challenge, which we analyze in this article.

Keywords: Composer. Performer. Guitar. Music. Performance. Art.

* CEHUM – Universidade do Minho, Braga, Portugal.



1. Introdução

Ainda há pouco conhecimento sobre as diferentes fases criativas que vive o compositor-intérprete no âmbito da música chamada de erudita ou clássica. Nesse sentido, é positivo entender melhor qual o trabalho do intérprete que toca as suas próprias composições e seu diálogo criativo interior, pois, entre outras razões, esse conhecimento pode derivar em novas abordagens do fenómeno musical e pode ser um recurso útil do ponto de vista prático para o intérprete. Por causa da amplitude do tema, mas também por ser um assunto próximo do autor, optamos por nos focar apenas nos desafios enfrentados pelos compositores-guitarristas no seu labor artístico, para tentar entender o seu diálogo interno e como eles conseguem por fim obter um produto musical ambivalente.

2. Factos históricos

Até finais do século XIX ainda era bastante habitual que os músicos executantes instruídos compusessem as suas próprias obras musicais, continuando uma antiga tradição, embora eventualmente pudessem executar peças de outros autores em versões mais ou menos livres. Aliás, durante os séculos XVIII e XIX viveram numerosos músicos que hoje são recordados, sem surpresa, como compositores-instrumentistas, por exemplo Mozart e Liszt, entre os pianistas, Boccherini e Paganini, entre os executantes de corda friccionada, e Sor e Mertz, entre os guitarristas, embora estes últimos sejam menos mediáticos.

No entanto, a partir do século XX houve uma grande mudança no paradigma do músico concertista que, paulatinamente e de forma praticamente inadvertida, foi abandonando a sua faceta de compositor para se tornar principalmente um músico executante, especializando-se na parte técnico-musical da interpretação artística (Suárez-Pajares 1997).

Poderíamos inferir que essa mudança de modelo foi a consequência do acúmulo de composições ao longo do tempo, que criou um rico acervo de obras valiosas para tocar, tornando menos necessária a produção de novo repertório. Também seria possível elucubrar que as composições dos últimos séculos se tornaram cada vez mais complexas e difíceis de executar, fazendo com que as atividades de compor e tocar fossem quase incompatíveis e, conseqüentemente, que os concertistas tenham preferido dedicar-se exclusivamente à execução instrumental. Mas, no fundo, observando determinados acontecimentos históricos, essa mudança parece radicar primordialmente nas alterações sofridas pela sociedade ocidental na passagem do século XIX para o século XX, que deram lugar a uma nova mentalidade de especialização profissional, privilegiando a monotarefa para propiciar a produtividade industrial, e nessa viragem estaria incluída a produção musical.

Antes de continuar com esta ideia, vamos centrar-nos em outros fatos importantes para a história da interpretação guitarrística, que estão ligados

estritamente com a temática que abordamos. Por essa razão, faremos uma breve viagem a América do Sul, a princípios do século passado.

No início do século XX, a região do Rio da Prata (principalmente Buenos Aires e Montevidéu) era um refúgio de paz para um mundo conturbado, com bom nível cultural e uma situação econômica favorável, que atraiu muitos artistas espanhóis para suas costas, entre outros estrangeiros. As condições para o desenvolvimento da guitarra de concerto e para a composição de novas obras tinham sido criadas anteriormente, graças à chegada ao Uruguai, no final do século XIX, de dois grandes guitarristas-compositores espanhóis: García Tolsa (1858–1905) e Jiménez Manjón (1866–1919).¹ Tudo isso também atraiu outros grandes músicos para essa zona, como o paraguaio Agustín Barrios (1885–1944), e no período entre guerras, os famosos guitarristas espanhóis Miguel Llobet (1878–1938) e Andrés Segovia (1892–1987), a princípios do século XX (Escande 2005; 2009).

Para se ter uma ideia de quão especial esta região foi para a guitarra clássica, vale ressaltar que os primeiros guitarristas do mundo que gravaram um disco de gramofone foram o uruguaio Julio Otermin (1912) e o já referido Agustín Barrios (1913). Portanto, com estes antecedentes, não deve admirar que *Mozartiana*, do ano 1903, a primeira obra conhecida escrita para guitarra por um compositor que não dominava a técnica guitarrística, tenha sido composta pelo autor uruguaio Eduardo Fabini (Suárez-Pajares 1997; Fornaro 2000). A seguinte peça escrita para guitarra por um compositor não-guitarrista foi “Tombeau de Claude Debussy” (Homenagem a Claude Debussy), de Manuel de Falla, um músico espanhol exilado na Argentina. Esta obra, composta num canto de América do Sul, publicada em 1920 e estreada na sua versão original por Llobet² em Burgos, em 1921, foi amplamente divulgada a nível mundial e marcou um antes e um depois na história recente da guitarra, pela sua qualidade musical, e pelo facto de ter sido escrita por um famoso compositor não guitarrista. A partir de tais acontecimentos, mudou mundialmente o paradigma do guitarrista-compositor, quando este começou a especializar-se na *performance* musical.

Coincidentemente, houve uma eclosão de novas obras para guitarra de compositores generalistas que não dominavam este instrumento, beneficiando de um facto importante acontecido mais de um século atrás: o abandono gradual da tablatura, que antes era de uso geral na escrita tradicional para guitarra, na transição do século XVIII para o XIX (Barceló 2015). A tablatura é um sistema que codifica graficamente diferentes gestos como meio de transmissão, mas que não indica a altura das notas executadas, cujo resultado musical depende da afinação convencional do instrumento ou da sua *scordatura*. O seu uso obrigava os autores a dominar perfeitamente a guitarra para compor para este instrumento de forma adequada. A adoção da escrita ortocrônica – ou seja, a notação musical habitual de hoje – na guitarra, por via dos instrumentistas de corda friccionada que ‘emigraram’ para a guitarra no período mencionado (Barceló

¹ É importante destacar que depois do declínio da *Guitarromanie* pan-europeia, a época dourada da guitarra, que se pode situar no primeiro quartel do século XIX, Espanha era o último baluarte de este instrumento.

² Miguel Llobet também viveu vários anos na Argentina.

2010), deixaram uma porta aberta para os compositores que antes podiam haver estado limitados pelo obstáculo que representava a tablatura.

Seguindo esse caminho, no segundo quartel do século XX vários compositores não-guitarristas começaram a introduzir alguns elementos novos, ou pouco usuais, nas suas composições para guitarra, que logo se revelaram menos idiomáticos que os utilizados nas obras anteriores de estilo tradicional, como era espectável. Por outra parte, nos repertórios dos guitarristas tornou-se habitual a inclusão de transcrições de obras originais para outros instrumentos, principalmente do piano. As mudanças ligadas com a especialização dos intérpretes e com o novo repertório para guitarra estimularam seguramente tanto o crescimento intelectual de tais músicos como a sua modernização técnica e destreza. Neste caso, podemos colocar como exemplo o concertista Andrés Segovia, que realizou numerosas apresentações públicas e gravações, mas apenas compôs algumas obras breves para guitarra. A sua fama internacional fez dele um modelo a seguir para outros guitarristas, favorecendo uma nova tendência que normalizaria a figura do guitarrista não compositor.

Como mencionamos anteriormente, houve também uma mudança de pensamento na sociedade da época. Embora seja verdade que o ambiente era propício para que isso acontecesse, especialmente pela proliferação de guitarristas exímios que chamaram a atenção de muitos compositores, houve também muito provavelmente uma grande influência da ciência, representada pela figura do cientista estado-unidense Frederick Taylor (1856–1915), e do fenómeno socioeconómico que hoje é conhecido como a Segunda Revolução industrial, que se desenvolveu aproximadamente entre os anos 1870 e 1920. O *taylorismo* desenvolveu um sistema de organização racional do trabalho, exposto na obra “Princípios Científicos da Gestão” (Taylor 1911).³ Este sistema baseia-se na aplicação de métodos científicos apoiados no empirismo, a fim de otimizar a eficiência de um determinado coletivo. A organização do trabalho *taylorista* transformou a indústria aumentando a habilidade dos trabalhadores através da especialização e do conhecimento prático, dando importância ao individualismo técnico e à mecanização, uma tendência que se mantém até os nossos dias. Um exemplo famoso de esta inclinação é o sistema chamado linha de montagem, com uma alta capacidade de produção, que ganhou popularidade graças a Henry Ford⁴, no primeiro quartel do século XX.

Assim, consideramos que a especialização também entrou sub-repticiamente no mundo da música a partir das mudanças socioeconómicas que ocorreram nos inícios do século XX. Cremos que esta conjunção de fatores provocou mudanças históricas em torno da composição para guitarra que evoluíram até chegar ao modelo atual. Na segunda metade do século XX iniciou-se uma etapa muito enriquecedora para o acervo guitarrístico, na que vários compositores generalistas começaram a escrever profusamente para guitarra, propiciando a recuperação da sua dignidade como

³ No original inglês, *Principles of Scientific Management*.

⁴ Tomando uma ideia de Ransom Olds que materializou a linha de montagem em 1901.

instrumento de concerto.⁵ Quase ao mesmo tempo, os guitarristas assumiram um papel praticamente exclusivo de executantes, talvez imitando o que já acontecia com os intérpretes de piano, o instrumento de referência naquela altura. Na mesma linha, era necessário que o repertório guitarrístico incluísse obras de Bach, Chopin, Beethoven, etc., bem como novas composições de compositores não-guitarristas prestigiados, para que um brilhante guitarrista desse momento histórico pudesse obter o mesmo respeito que o público tinha por intérpretes de piano ou violino de alta craveira (Gilardino 1988).

Atualmente, um bom número de guitarristas tem bastante facilidade de acesso à formação acadêmica e, na verdade, hoje em dia é mais fácil encontrar executantes de guitarra clássica com preparação específica em composição do que no passado relativamente recente. Com efeito, Fernando Sor, um dos grandes compositores-guitarristas da história afirmava, no seu método de 1830, que os guitarristas deviam ter estudos sólidos de harmonia e composição, para serem músicos completos (Sor 2008).

3. Pontos de encontro entre o músico-compositor e o músico-instrumentista

Não é raro que o compositor-guitarrista do século XXI faça a estreia das suas próprias composições para guitarra, no caso de ter preparação suficiente também na área da *performance*, visto que tocando, gravando, e difundindo publicamente as suas obras por diferentes meios, pode brindar a outros potenciais intérpretes uma mostra mais imediata e acessível do seu trabalho do que a partitura musical. A *performance* de uma obra realizada pelo próprio compositor-intérprete pode ser, inclusive, a primeira versão de essa peça ouvida publicamente, e que provavelmente servirá de referência para outros músicos, embora estes possam sentir a obra de maneira diferente do que o próprio autor.

Pensamos que o público geral, sem formação especializada em música, possui normalmente uma percepção pouco clara do que realmente significa para os executantes atuar no universo da música chamada de erudita ou clássica, talvez por causa da coexistência efetiva de diferentes vertentes dentro da música em geral. Os intérpretes e seguidores de cada um dos diferentes estilos musicais outorgam naturalmente maior valor a algumas das características do fazer musical do que a outras e, por esse motivo, não é conveniente generalizar neste terreno, porque os seus objetivos e públicos são diferentes. Para ilustrar esta afirmação daremos alguns exemplos a seguir.

Na música erudita é valorizada a execução de uma obra pré-existente, preferentemente conhecida pelo público para a sua fruição. Neste caso, é a abordagem artística particular de um intérprete, além da sua realização técnica impecável, que agrega valor ao trabalho escrito. A criatividade dos músicos de essa vertente está na sua maneira particular de entender a obra musical, normalmente a partir de uma

⁵ A interpretação guitarrística entrou em decadência quando começou a época gloriosa do piano, na segunda metade do século XIX, em detrimento da guitarra hoje chamada de *romântica*, ou *clássico-romântica*.

partitura, e na forma em como ela é interpretada e comunicada aos ouvintes, oferecendo uma versão alternativa que traz algo de novo. Por esta razão, na música erudita tradicional tem sido muito importante a ‘cristalização’ da música em forma de partitura como forma de fixar a composição, sobre a qual o compositor poderá refletir e providenciar pontos de referência interpretativos, já que ela servirá de ‘interface’ para outros músicos.

De forma contrastante, uma banda de *Pop/Rock* pode eventualmente receber críticas negativas pelo facto de realizar versões de peças musicais criadas e gravadas por outros músicos (*covers*), talvez pelo facto de alguns sectores do público não considerarem que aquele seja um ato criativo valioso, mas *apenas* uma imitação, mesmo que a sua versão de tal composição⁶ possa, casualmente, ser mais elaborada e interessante do que a original.

Todavia, na esfera do *jazz*, embora não exclusivamente, a criatividade do intérprete reside em grande parte na sua capacidade de improvisar e, porventura, na recriação de obras famosas, que, do ponto de vista histórico, tem pontos de contato com a forma musical conhecida como *tema com variações*, que é uma das mais antigas da música erudita, não obstante ainda cultivada por diferentes compositores.

Tendo em conta esta diversidade e para focar melhor o nosso objeto de estudo, centrar-nos-emos apenas no tipo de música chamada de clássica ou erudita. Muito provavelmente, os leigos acreditam que o compositor-instrumentista que interpreta as suas próprias composições neste âmbito é uma figura comum atualmente. Mas, na verdade, esta é uma personagem com pouca representação nos cenários de hoje que, no entanto, se encontra numa situação artística particular.

Não é descabido considerar que no desempenho do compositor-intérprete existe um verdadeiro desdobramento funcional, já que ele realiza duas tarefas interligadas, mas intrinsecamente diferentes. Esse músico enfrenta um auto-desafio, e em determinado momento se poderia perguntar ‘como posso fazer uma boa versão da minha obra musical?’, ou ‘quão fiel devo ser à conceção original de minha composição?’ Achamos que fica patente que este músico dual deve tomar decisões artísticas em pelo menos dois campos diferentes: como compositor, numa área em que é o arquiteto da sua obra musical, criando um plano de estruturas sonoras, e como intérprete, onde também estabelecerá um diálogo criativo interno. Ainda, ele interagirá com a realidade física que representam o domínio técnico do instrumento e o controlo dos diferentes parâmetros sonoros, concluindo com a elaboração de uma versão específica da sua própria composição durante a sua realização prática.

Analisaremos, em seguida, diferentes considerações sobre o tema que abordamos, por parte de vários investigadores.

Concordamos com a visão do investigador português Vieira de Carvalho (2007), relacionada com o nosso tema, quando, falando sobre a teoria da *performance musical* de Adorno, sustenta que

⁶ Quase sempre não escrita e aprendida de forma auditiva.

Não há texto musical algum, nem mesmo o mais minucioso (como os saídos das mãos dos compositores contemporâneos), tão inequivocamente legível que ele decorra de imediato, ou sem mediação (*unvermittelt*), a sua interpretação adequada (*angemessene Interpretation*);

Não há determinação ou disposição (*Verfügung*) do executante, quanto a abordagem do material, que baste para conferir à interpretação ‘aquele carácter de verdade, que enquanto ideia, rege necessariamente qualquer realização musical’. (Vieira de Carvalho 2007, p. 16)

Do nosso ponto de vista, isto acontece igualmente quando compositor e *performer*, embora em momentos diferentes, são a mesma pessoa, especialmente considerando que “a composição e a performance são ambas modos de ‘performar’ (*modes of performing*) (...), pois é só através da performance que a obra musical ganha vida; como disse Small: *música é performance*” (Correia 2007, p. 67).

Também é muito interessante a contraposição que faz o filósofo italiano Umberto Eco no livro *A definição da arte*, entre o conceito de arte como uma forma e a conceção idealista da arte como uma visão. Para Eco (2001) o termo ‘forma’ significa organismo, ou formação física, considerando que a pessoa que forma só forma para formar, e pensa e age para formar. A forma seria então uma coisa estruturada influenciada por sentimentos, pensamentos e realidades físicas, coordenados por um ato que tenta criar um todo coerente. Nesse sentido, a pessoa que forma está na obra como estilo, ou maneira específica de formar.

No ensaio referido no parágrafo anterior, Eco explica que o musicólogo Luigi Della Croce assume uma posição diferente à sua, porque Croce entende a arte como a concretização de uma figuração totalmente interior, cuja realização física seria um simples aspeto complementar, como se fosse possível que uma obra de arte pudesse surgir espontaneamente com determinados sons ou cores sem a existência de uma interação real e precisa com a estrutura física. Eco também refere que outros estudiosos viram o problema do *diálogo com matéria* na arte, como um facto indispensável numa produção artística, aderindo a este ponto de vista. Neste caso, a matéria, a realidade física, apresenta resistências e limites que podem encaminhar o artista em diversas direções durante a sua ação formativa, o que deriva numa certa ‘interatividade’ entre artista e obra, como se infere também das observações de Karl Popper:

Em uma grande obra de arte o artista não tenta impor as suas pequenas ambições pessoais na obra, mas usa-as para servir o seu trabalho. Desta forma, ele pode crescer como pessoa, através da interação com o que faz. Graças a uma espécie de *feedback*, pode ganhar habilidades e outras capacidades que fazem a um artista. (1976, p. 68)⁷

Segundo Eco (2001), o filósofo italiano Luigi Pareyson analisa claramente esse diálogo com a matéria, através do qual o artista encontra a liberdade lidando com

⁷ Traduzido do inglês: “In a great work of art the artist does not try to impose his little personal ambitions on the work but uses them to serve his work. In this way he may grow, as a person, through interaction with what he does. By a kind of feedback he may gain in craftsmanship and other powers that make an artist”. (Todas as traduções são do autor deste artigo)

diferentes obstáculos. A matéria pode então ser fundamental para a realização da obra de arte, sendo o obstáculo escolhido para iniciar a ação.

Portanto, na produção artística o artista procede através de tentativas, mas as suas tentativas são guiadas por um impulso para criar a obra como ele acha que deveria ser, que emana de uma exigência intrínseca. Como sustenta Eco (2001), o artista desenvolve inicialmente um germe que traz possibilidades de expansão de uma certa forma, um rebento que só se torna frutífero apenas no caso de ser assimilado. Um motivo musical, por exemplo, poderia ser considerado como um rebento de formação, a partir do qual é possível desencadear um desenvolvimento orgânico coerente; mas esse rebento só crescerá se o artista o aceitar como seu. O artista irá escolher aquele com o que mais se identificar, sendo, dessa forma, o único viável para ele. O estilo é pessoal, inimitável e característico, de tal forma que acaba por ser o traço reconhecível que a pessoa deixa de si própria na obra; o que Viera de Carvalho chamaria de “espírito sedimentado”.

Diz-se que uma pessoa tem um estilo quando não pode fazer as coisas naturalmente de outra maneira. Na obra de arte surge o estilo do artista, da pessoa que tem uma espiritualidade inimitável, sob a influência do período histórico em que vive, e, do nosso ponto de vista, das suas *afinidades eletivas*. O significado deste conceito é explanado pelo pesquisador Michael Löwy da seguinte maneira:

A expressão afinidade eletiva (*Wahlverwandtschaft*) tem uma longa história [...] que vai da alquimia à literatura romântica, e de esta às ciências sociais. É na alquimia medieval que se começou a usar o termo afinidade para explicar a atração e a fusão de corpos. [...] Para Goethe, há afinidade eletiva quando dois seres ou elementos ‘buscam-se um ao outro, atraem-se, apropriam-se um do outro, e depois ressurgem dessa união íntima de uma forma renovada e imprevista’. (2004, pp. 93–94)⁸

Consideramos que tais afinidades eletivas terão um peso apreciável nas escolhas que o compositor fizer. Como durante a criação da obra o músico normalmente vai alternando as *funções* de escritor e de revisor, entendemos que as tendências do compositor podem ir mudando quase inadvertidamente ao longo do tempo, incluindo durante a mesma composição, lembrando aquelas catedrais começadas num estilo arquitetónico e acabadas noutra estilo diferente, embora de forma não tão evidente, o que está vinculado a uma série de mudanças psicológicas da sociedade ao longo do tempo, evidenciadas e gravadas no seu reflexo estético. Da mesma maneira, o intérprete será afetado pelo tempo que decorre desde a primeira vez que toca uma obra musical até o presente, sendo esta da sua autoria ou não. O passo do tempo revelará mudanças no espírito do músico, como quando voltamos a ler um livro depois de

⁸ Traduzido do francês: “Le terme affinité élective (*Wahlverwandtschaft*) a une longue histoire [...] qui va de l’alchimie à la littérature romantique, et de celle-ci aux sciences sociales. C’est dans l’alchimie médiévale qu’on commence à utiliser le terme affinité pour expliquer l’attraction et la fusion des corps. [...] Pour Goethe, il y a affinité élective quand deux êtres ou éléments ‘se cherchent l’un l’autre, s’attirent, se saisissent l’un l’autre et ensuite ressurgissent de cette union intime dans une forme renouvelée et imprévue.’”

alguns anos e, através de essa ação, reparamos que já não somos a mesma pessoa a ler: a nossa interpretação do texto será diferente, revelando o grau da nossa evolução interior. Portanto, uma mesma pessoa poderá fazer diversas leituras de uma obra musical em diferentes momentos da sua vida, e as múltiplas interpretações poderão ser ocasionalmente fatores de influência recíproca para os diferentes intérpretes.

Eco (2001) defende que a polaridade de duas personalidades concretas, a que forma e a que interpreta, permite a permanência da obra através de infinitas interpretações; sem esquecer que a obra vive apenas nas interpretações que dela são feitas, o que ganha um sentido extra no caso da música por ser uma arte performativa. E se dizemos que essas interpretações são infinitas, não é só pela *fecundidade* própria da forma, mas porque frente a ela poderá haver um número indeterminado de personalidades interpretantes, cada uma com o seu modo de ser.

Subentende-se que a interpretação musical exige um certo grau de fidelidade ao significado da obra, porém, também existirá, inevitavelmente, uma janela aberta para a personalidade do artista, que a partir da escrita original poderá manifestar-se concretamente mediante a introdução de ‘desvios expressivos’ mensuráveis durante a execução musical, apoiando-se nos seus próprios critérios interpretativos. Nesse sentido, o investigador argentino Favio Shifres (2002, p.57) sustenta que

Quando um computador «executa literalmente» uma partitura, o resultado é uma realização fria e mecânica que revela a sua natureza não humana. Não possui Naturalidade, Expressividade e Individualidade, três elementos característicos das execuções de especialistas. O performer transmite mais do que está inscrito na partitura e percebemos como expressiva a sua execução porque este se consegue afastar do que a partitura indica em sentido estrito. Esse desvio da norma estabelecida na escrita é chamado de desvio expressivo e o conjunto dessas variações constitui a microestrutura da execução (Clynes 1983).⁹

Os atos de compor e tocar são frequentemente realizados por diferentes personalidades, com as suas características particulares. Se estivermos perante a uma obra fechada definitivamente não seria possível uma nova interpretação, mas a personalidade do intérprete apresenta visões alternativas que dão abertura a obra, aportando novas perspetivas. O intérprete, neste caso, se torna um meio de acesso à obra, projetando a sua personalidade nela, e o compositor é apenas um dos possíveis intérpretes quando toca a sua própria obra.

⁹ Traduzido do espanhol: “Cuando una computadora «ejecuta al pie de la letra» una partitura, el resultado es una realización fría, mecánica, y que revela su naturaleza no humana. Carece de Naturalidad, Expresividad e Individualidad, tres rasgos característicos de las ejecuciones expertas. El ejecutante transmite más de lo que dice la partitura y la ejecución nos resulta expresiva en tanto logra apartarse de lo que aquella estrictamente indica. Esta desviación respecto de la norma establecida por escrito es denominada desviación expresiva y el conjunto de estas variaciones constituye la microestructura de la ejecución (Clynes 1983)”. Tais afirmações sobre a falta de capacidade expressiva de um *executante informático* poderão ser válidas enquanto o advento da Inteligência Artificial, que recentemente tem mostrado grandes avanços, como é do conhecimento comum, não consiga folgadoamente o objetivo de interpretar livremente uma obra, e expressar-se de forma artística como um indivíduo independente, fazendo as suas próprias escolhas.

Consequentemente, o compositor-guitarrista passa pelo diálogo com a matéria mais de uma vez e comunica a obra que compôs, assim como a sua forma de a ver ao mesmo tempo. Tal artista exerce primeiro como compositor, lidando com as limitações da escrita para o instrumento e, em segundo lugar, como intérprete e performer, quando desenvolve a sua ideia dando-lhe vida sonora no seu instrumento, recriando-a enquanto se confronta com uma realidade técnico-mecânica, adaptando as suas abstrações a um meio físico: a guitarra. Aqui não há duas personalidades intervindo na mesma obra, mas só uma pessoa exercendo funções artísticas diferentes, em distintas situações e momentos, nos que essa pessoa percebe a obra composta como uma dicotomia. Existem composições nas que o intérprete participa, em certa medida, como colaborador do compositor, sendo encorajado a criar ou a improvisar dentro de uma obra musical, mas essa é uma questão que ultrapassa os objetivos de este artigo.

Chegamos a um ponto em que podemos estabelecer certas diferenças entre as características do compositor-não-guitarrista, com formação teórico-prática centrada noutra área da música, e o compositor-guitarrista, que, pela sua vez, pode possuir diferentes graus de conhecimento e de domínio técnico do instrumento. É importante lembrar que Hector Berlioz, um compositor que possuía bastante conhecimento da execução guitarrística, escreveu no seu *Tratado de Instrumentação e Orquestração* (Berlioz 1843, pp. 83–86) que era necessário saber tocar a guitarra para escrever de forma adequada para este instrumento, porque a música escrita podia estar além das possibilidades mecânicas da guitarra, não sendo funcional do ponto de vista técnico, ou também que o resultado prático fosse diferente do esperado; consequentemente, alguns autores tiveram alguns receios na hora de compor para música para guitarra. Mas, pouco a pouco, os compositores generalistas foram obtendo maior informação e apoio dos músicos guitarristas, o que afortunadamente fez cair essa barreira virtual. Por que ‘afortunadamente’? Porque o pensamento artístico do compositor não-guitarrista é, obviamente, mais *isento* do ponto de vista musical, pelo facto de desconhecer supostas delimitações técnicas da execução guitarrística, permitindo ampliar, eventualmente, as fronteiras do que antes era considerado possível, enriquecendo assim o panorama artístico e performativo da guitarra (Barceló 1995, p.8). O compositor-guitarrista também pode ter uma rica imaginação composicional quando escreve para o seu próprio instrumento, mas resulta-lhe mais difícil fugir dos esquemas, das ideias preconcebidas em relação às possibilidades da execução guitarrística e, inclusive, da consciência das suas próprias limitações técnicas.

Na experiência pessoal do autor, quando surge uma ideia para uma nova composição, geralmente um breve fragmento, pode ser conveniente escrever este *germe musical* no papel ou no computador sem experimentar previamente como *se sente* na guitarra, tentando evitar autolimitações imediatas na escrita e preocupações com o problema do *idiomatismo* ao registar esse novo ‘rebento’. Este é um aspeto principalmente intuitivo. Mais tarde é desenvolvida a composição, tocando as diferentes partes para comprovar se estas são guitarrísticas, ou seja, se tudo é exequível e funcional, corrigindo tudo o que possa não ser orgânico. Pela sua vez, isto pode dar lugar ao surgimento de novas ideias composicionais durante um novo *diálogo com a matéria*. E esse é um aspeto mais racional. Logo a seguir é escolhido o tempo mais

adequado, assim como as *nuances* dinâmicas e tímbricas que a obra deveria ter, entre outros elementos, entrando já numa fase de interpretação prévia à *performance*. Segundo o compositor e guitarrista Jorge Cardoso¹⁰, quando colocamos na partitura os termos que definem os diferentes matizes expressivos já estamos interpretando a música que escrevemos, mesmo antes de tocá-la. Por outra parte, mediante a partitura, que, como antes dissemos, serviria de *interface* para comunicar com os intérpretes, o compositor poderá favorecer através da notação e outras indicações, certos elementos que lhe parecem essenciais, os quais podem ser rececionados pelo performer inclusive em instantes independentes do tempo real da execução, como afirma o investigador José López-Montes:

(...) a partitura não é apenas o *script* de uma sequência de sons: a sua imagem também altera a escuta da música representada. [...] a mera visão da partitura altera o sentido do tempo e da forma, pelo facto de esta poder ser observada num só olhar e de antecipar o que vai suceder em momentos futuros. (López-Montes 2014, p. 253)¹¹

Segundo o mesmo investigador, cujas observações subscrevemos, o título e as indicações escritas colocadas na partitura são também aspetos importantes na interpretação, assim como outros elementos gráficos que possam exercer algum tipo de influência no intérprete:

Já antes da primeira nota, o título é uma intervenção substancial que atua como um modificador da receção. A importância do nome de uma composição tem sido evidente para os editores. [...] As indicações da partitura também têm importância, desde uma instrução neutra como *'forte'* até as mensagens poéticas e surreais com as quais Satie interpela o intérprete, como *'munissez-vous de clairvidence'* [...] Ocasionalmente, as exigências técnicas extremas da partitura tornam a informação puramente visual mais importante que o detalhe. (López-Montes 2014, p. 253)¹²

Existe uma última fase que consiste em obter uma versão presumivelmente definitiva da obra, quiçá já com o seu título estabelecido, o qual pode inclusivamente ter precedido a composição¹³, antes de a lançar para a sua execução instrumental. Do nosso ponto de vista, o facto de um autor considerar uma determinada obra sua como acabada é apenas uma decisão artística baseada fundamentalmente em elementos

¹⁰ Informação recebida em conversa pessoal.

¹¹ Traduzido do espanhol: “la partitura no es sólo el guion de una secuencia de sonidos: su imagen también altera la escucha de la música representada. [...] la mera visión de la partitura trastoca el sentido del tiempo y de la forma, al poder ser observada en un golpe de vista y al anticipar lo que va a suceder en momentos futuros.”

¹² Traduzido do espanhol: “Ya antes de la primera nota, el título es una intervención sustancial que actúa como un modificador de la recepción. La importancia del nombre de una composición ha sido evidente para los editores. [...] Las indicaciones de la partitura juegan también su papel, yendo desde una instrucción neutra como “forte” hasta los poéticos y surreales mensajes con que Satie interpela al intérprete, tales como ‘munissez-vous de clairvoyance’ [...]. En ocasiones las demandas técnicas extremas de la partitura hacen que la información puramente visual sea más importante que el detalle.”

¹³ Mesmo se este for *Peça sem título*, como foi intitulado uma das obras para guitarra compostas por Leo Brouwer em 1982.

subjetivos e, tal decisão, dependerá provavelmente do conhecimento e mestria do compositor, das suas intenções estéticas e do seu nível de exigência.

Curiosamente, algumas pessoas por vezes perguntam aos compositores guitarristas: ‘*Necessita estudar essa obra, mesmo sendo sua...?!*’ Na realidade, como o trabalho do compositor-guitarrista é ambivalente, a sua responsabilidade é bastante importante, pois o performer quer deixar o melhor possível ao compositor, embora ambos sejam representados pela mesma pessoa. Porém, o compositor-guitarrista deseja transmitir ao público uma versão da obra que ele considera ser, no mínimo, correta e artisticamente interessante. Portanto, o autor deve ensaiar a sua própria peça como qualquer outro intérprete. O compositor-intérprete pode ser comparado, em certos aspetos, ao poeta que escreve os seus próprios poemas, mas que também recita os seus versos em público. Escrever poesia requer certas habilidades artísticas, mas declamá-la com a expressão e gestualidade apropriada requer outras capacidades, pois é um ato que se desenvolve sequencialmente no tempo, que é a identidade das artes performativas. No caso da música, o performer também deve possuir certa dose de *atletismo*, de boa forma física, para poder transmitir as suas ideias com rigor e valor artístico, graças a um domínio mecânico adequado às exigências musicais da obra.

Para finalizar, parece-nos evidente que quando o autor toca a sua própria música depois de ser escrita e difundida, recai sobre ele certa responsabilidade, porque a composição já deixou de ser só sua. O autor poderá querer talvez fazer pequenas correções ou alterações, mas a composição já está estabelecida e não seria correto ‘atualizar’ tal publicação à vontade, mesmo sendo uma obra aberta, porque há um valor moral por trás da composição e da interpretação. Normalmente, o criador deve honrar a sua própria obra musical da mesma forma que quando está perante a uma composição de outro autor. Por conseguinte, quando o autor executa as suas próprias composições, existe um compromisso perante à partitura publicada, por respeito a si próprio e aos intérpretes das suas obras.

Referências

- Barceló, R. (1995). *La digitación guitarrística. Recursos poco usuales*. Madrid: Real Musical.
- Barceló, R. (2010). Del violín a la guitarra: Influencias en la técnica, escritura, organología y expresión. *Roseta*, 5(2), 48–59. Madrid: Sociedad Española de la Guitarra.
- Barceló, R. (2015). *O Sistema Posicional na guitarra. Origem. Conceitos de Posição*. Saarbrücken: Novas Edições Académicas.
- Berlioz, H. (1843). *Grand Traité d’Instrumentation et d’Orchestration Modernes. Op.10, (VIII)*. Paris: Schonenberger.
- Brouwer, L. (1982). *Pieza sin título I*. La Habana: Ediciones del Patrimonio Musical de Cuba.
- Eco, H. (2001). *La definición del Arte*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Escande, A. (2005). *Abel Carlevaro. Un mundo nuevo en la guitarra*. Montevideo: Aguilar – Fundación BankBoston.
- Escande, A. (2009). *Don Andrés y Paquita. La vida de Segovia en Montevideo*. Lulu.
- Fabini, E. (1903). *Mozartiana* (para guitarra). Paris: Max Eschig (1934).
- Falla, M. de (1920). *Tombeau de Claude Debussy* (para guitarra). Paris: Durand et Cie.
- Fornaro, M. (2000). La guitarra popular y académica en Uruguay: Una historia de encuentros. In E. Rioja (Coord.), *La guitarra en la historia XI* (pp. 13–54). Ediciones de La Posada.

- Gilardino, A. (1988). *Manuale di Storia della Chitarra* (2). Ancona: Bèrben.
- López-Montes, J. (2014). El papel de la partitura. In M. José de Córdoba, Dina Riccò *et al.* *Sinestesia. Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*. Granada: Ediciones Fundación Internacional Artecittà.
- Löwy, M. (2004). Le concept d'affinité élective chez Max Weber. *Archives de sciences sociales des religions* 127, 93–103. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/assr/1055>>. Consultado em: 13 jun. 2019.
- Popper, K. (1976) *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*. London & New York: Routledge.
- Correia, J. (2007). Um modelo teórico para a compreensão e o estudo da performance musical. *Interpretação musical* (pp. 63-104). Teoria e prática. Lisboa: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa.
- Shifres, F. (2002). Lo común y lo personal. Un estudio sobre la individualidad de la ejecución musical desde la perspectiva interpretativa. *EnIAD 2002 (Encuentro de Investigación en Arte y Diseño)*. *Livro de Atas* (pp. 57–61). La Plata, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Secretaría de Ciencia y Técnica. Bachillerato de Bellas Artes.
- Sor, F. (2008). *Método para guitarra*. E. Baranzano & R. Barceló (Trad.). Fafe: Editora Labirinto / Paris: L'auteur. Imp. de Lachevardiere.
- Suárez-Pajares, J. (1997). *Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27. La Guitarra en la Historia*, 8 (pp. 35–57). Eusebio Rioja (Ed.). Córdoba: Ediciones de la Posada.
- Taylor, F. (1911). *Principles of Scientific management*. New York: Harper & Brothers Publishers.
- Vieira de Carvalho, M. (2007). *A partitura como Espírito Sedimentado: Em torno da Teoria da Interpretação Musical de Adorno*. Interpretação musical. Teoria e prática. Lisboa: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa.

[recebido em 31 de janeiro de 2019 e aceite para publicação em 29 de julho de 2019]