

OUVIR E ESCREVER AS PAISAGENS SONORAS

Abordagens teóricas e (multi)disciplinares

OUVIR E ESCREVER AS PAISAGENS SONORAS

Abordagens teóricas e (multi)disciplinares

ORGANIZAÇÃO

Elisa Lessa

Pedro Moreira

Rodrigo Teodoro de Paula

UNIVERSIDADE DO MINHO
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

BRAGA 2020

Título | OUVIR E ESCREVER AS PAISAGENS SONORAS – ABORDAGENS TEÓRICAS E (MULTI)DISCIPLINARES

Coordenação científica | Elisa Lessa . Nuno Fonseca . Pedro Moreira . Rodrigo Teodoro de Paula

Edição | Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM)

- Grupo de Investigação em Estudos Artísticos (GIARTES) – Núcleo de Investigação em Música (NIM)

Coordenação editorial | Elisa Lessa . Pedro Moreira . Rodrigo Teodoro de Paula

Grafismo e paginação | Ana Amorim

Capa | “Menino a tocar *shofar* montado em pássaro”. Braga, Jardim Formal do Museu dos Biscainhos, séc. XVIII.
“O Jardim da Casa dos Biscainhos é um dos testemunhos mais expressivos do jardim Barroco, com notáveis introduções em estilo Rococó, que sobreviveram em Portugal. A fonte é uma das quatro fontes laterais do jardim formal e encontra-se no lado sudoeste. Tanto a fonte do terreiro como a central do Jardim formal serão de autoria do arquiteto André Soares (1720-1769)”. J.Filipe Ferreira, Coordenador do Serviço Educativo e Mediação Cultural do Museu dos Biscainhos. Foto de A. Amorim

Publicação financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (referência UIDP/00305/2020)

Apoio | Câmara Municipal de Braga

Impressão | Gráfica Papelmunde

Nota dos editores: Os direitos de utilização das imagens são da responsabilidade dos autores.

Depósito Legal
ISBN 978-972-8063-68-9
Outubro de 2020

DOIS CASOS DE MÚSICA DESCRITIVA NA GUITARRA CLÁSSICA:

FANTASIE VILLAGEOISE, OP. 52 (CA. 1832), DE F. SOR,
E *A L'AUBE DU DERNIER JOUR*, OP. 33 (1988), DE F. KLEYNJANS

RICARDO BARCELÓ

Universidade do Minho – CEHUM

São raros os casos de música programática ou descritiva na guitarra clássica que tenham como objetivo primordial a realização de um retrato sonoro de um determinado lugar e num momento histórico particular. Para o investigador espanhol Alcalde de Isla a música programática está relacionada com elementos extramusicais:

Ao contrário da música “pura” ou abstrata, cujo significado começa e termina na própria música, sem nenhuma referência a algo externo, a música do programa é aquela relacionada a elementos extramusicais, que atuam em princípio como *script*, conteúdo, modelo, etc., que podem ser imagens, ideias, paisagens, eventos ou ações dramáticas. O valor do programa poderá ser entendido de duas maneiras, como motivação ou padrão a seguir no desenvolvimento da composição, mas também como um conceito musical de fusão música-literatura, típico do ideal romântico de encontro das artes à procura de maior expressão¹.

O presente estudo aborda duas obras paradigmáticas do repertório guitarrístico com estas características publicadas em Paris nos séculos XIX e XX, respetivamente. A primeira, *Fantaisie Villageoise pour guitare seule Composée et dédiée à Mr. Denis Aguado par son ami Ferdinand Sor, op. 52* (Paris: Pacini), é uma obra a solo escrita para o instrumento designado atualmente guitarra clássico-romântica, pelo período do seu auge, conhecido na sua época como “viola francesa” em Portugal². Os dois

¹ Do original em castelhano: *Por oposición a la música “pura” o abstracta, cuya significación comienza y termina en la música misma, sin ninguna referencia a algo externo, la música de programa es aquella relacionada con un elemento extramusical, que actúa en principio como guión, contenido, modelo, etc.; puede tratarse de imágenes, ideas, paisajes, acontecimientos o acciones dramáticas. El valor del programa habrá que entenderlo en dos sentidos, como motivación o pauta a seguir en el desarrollo de la composición y también como concepto musical de fusión música-literatura, propio del ideal romántico de encuentro de las artes a la búsqueda de mayor expresión.* Alcalde de Isla, 2007, p. 2.

² Esta denominação radica no facto de este instrumento musical possuir seis ordens de cordas, popularizado a partir das invasões francesas instrumento em comparação com o que o antecedeu, hoje chamado

compositores mostram alguns pontos em comum, apesar dos seus diferentes estilos e épocas, porque ambos recorrem à metáfora musical e ao uso das chamadas técnicas estendidas na guitarra, para produzir efeitos que entendemos designar de *onomatopeias músico-instrumentais*. As obras referidas contêm elementos que evocam, em Sor, a vida aldeana, provavelmente algures em Espanha no início do séc. XIX, e na obra de Kleynjans, a atmosfera de uma prisão de Paris durante a Revolução Francesa.

De um modo geral, podemos identificar alguns dos recursos retóricos utilizados como signos icónicos, segundo as apreciações de Camacho Blanco.

Os signos icónicos seriam aqueles que são produzidos por analogia. Dentro dessa denominação, poderíamos incluir a onomatopeia, os gestos, o recitativo ou o tópico do *pianto*. Na sua construção, esses signos tomam como elementos constituintes a imitação, a hipotipose e a écfrase. O caso da imitação é óbvio: a música imita o som do objeto que se quer significar. Um exemplo disso são os tambores ouvidos no final da *Obertura 1812*, op. 49 de Tchaikowsky, que representam canhões³.

Os elementos mencionados são utilizados, quer por Sor, quer por Kleynjans, nas descrições musicais de diferentes paisagens sonoras, ao longo das obras objeto de análise.

***Fantaisie Villageoise* op. 52 (ca. 1832) de Fernando Sor**

Fernando Sor (1778-1839) nasceu em Barcelona, aprendendo muito cedo a tocar a guitarra e o violino. Depois da morte do seu pai ingressou no Mosteiro de Montserrat onde, durante cerca de seis anos, fez parte da capela musical, integrando o coro e acompanhamento instrumental. Com 17 anos abandonou o Mosteiro para seguir a carreira militar, no entanto, acabou sendo um dos maiores compositores de repertório para guitarra. Por volta do ano de 1810, depois das invasões francesas em Espanha e durante o reinado de José Bonaparte -irmão de Napoleão-, Sor jurou fidelidade ao regime e chegou a ser oficial das milícias francesas em Espanha. Quando os franceses foram derrotados nesse país, as forças militares napoleónicas retiraram-se para França, e Sor, identificado como *afrancesado*, viu-se obrigado a retirar-se com elas no ano 1813, junto com muitos outros intelectuais, para evitar represálias. Instalou-se inicialmente em Paris e posteriormente residiu em Inglaterra e na Rússia, tendo uma vida itinerante, sem poder voltar nunca a Espanha. Depois de viver alguns anos na Rússia, em 1827 Sor voltou a Paris, onde permaneceu até a sua morte em 1839. Por volta do ano 1832, compôs a *Fantaisie Villageoise*, op. 52, provavelmente inspirado na vida cotidiana das aldeias espanholas da sua juventude. De facto, a obra começa com um *Andantino* no qual Sor evoca o ambiente sonoro

de guitarra barroca, com cinco ordens, antes conhecido em toda Europa como guitarra espanhola. Ambas denominações, portanto, radicavam no ponto de partida da sua disseminação internacional.

³ Do original em castelhano: *Los signos icónicos serían aquellos que se producen por analogía. Dentro de esta denominación podríamos incluir las onomatopeyas, los gestos, el recitativo o el tópico del pianto. En su construcción, estos signos toman como constituyente la imitación, la hipotiposis y la écfrasis. El caso de la imitación es obvio: la música imita el sonido del objeto que quiere significar. Un ejemplo de ello son los tambores que se escuchan al final de la Obertura 1812, op. 49 de Tchaikowsky, que representan unos cañones.* Camacho Blanco, 2017, p. 39.

daquelas paisagens, talvez revelando saudades do seu país no exílio, e ainda mais patente no seu duo op. 54, que acaba com rasgueados no estilo espanhol, um recurso técnico inusual na sua extensa obra guitarrista (Sor, 2009). *Fantaisie Villageoise* pode designar-se em português Fantasia Aldeana, ou Rústica, e consta de 4 partes: I *Andantino*; II *Appel* (Chamada); III *Danse* (Dança); IV *Prière* (Oração). Sobre a interpretação desta obra, provavelmente no dia da sua estreia, o musicólogo Gerardo Arriaga (1992), escreveu o seguinte:

No dia 24 de abril de 1836, Sor ofereceu um concerto em seu próprio benefício: foi uma de suas últimas apresentações em público. A audiência, segundo a *Revue et Gazette Musicale de Paris*, era formada principalmente por espanhóis. Nesse concerto, entre outras coisas, Sor tocou a sua *Fantaisie villageoise*, op 52⁴.

O título e os subtítulos dados pelo compositor a uma obra são dados importantes para o intérprete e ouvintes pois eles orientam à partida a imaginação do ouvinte num determinado sentido. De facto, o título é uma intervenção substancial do compositor, especialmente numa obra musical descritiva (López-Montes, 2014, p. 253).

O *Andantino* da *Fantaisie Villageoise* funciona como uma introdução, está escrito na tonalidade de lá menor, apresentando alguns gestos musicais característicos da música tradicional de Espanha. Achamos que não é desdenhável o dado que aporta Arriaga de que a maior parte do público estava integrado por espanhóis residentes em Paris, nem o outro que aparece mais a frente no texto da *Revue et Gazette Musicale de Paris*, que nos permite saber que no mesmo concerto também tocou o dedicatário da Fantasia de Sor: o guitarrista e compositor madrileno Dionisio Aguado.

ANDANTINO.
Fernando Sor
Fantaisie Villageoise
Op. 52

Fig. 1 - Andantino. *Fantaisie Villageoise*, op 52. F. Sor. Paris, 1832: o autor.

Sor começa a sua narração musical levando o ouvinte que conhece as especificidades culturais de tal região geográfica a um ambiente familiar, utilizando a

⁴ Do original em castelhano: *El 24 de abril de 1836 Sor ofreció un concierto a beneficio propio: fue una de sus últimas apariciones en público. La audiencia, según hizo constar la Revue et Gazette Musicale de Paris, estuvo formada principalmente por españoles. En ese concierto, entre otras cosas, Sor tocó su Fantaisie villageoise, Op 52.* Arriaga, 1992, p. 10.

figura retórica da éfrase musical, sendo a descrição principalmente emocional e cognitiva, segundo Camacho Blanco (2017), dando como exemplo de tal éfrase musical a obra sinfônica *La Mer*, de Claude Debussy.

Um exemplo disso seria *O mar. Três esboços sinfônicos para a orquestra*, de Debussy. Nesta obra, o mar é descrito através de sugestões e impressões; no entanto, não encontramos nele nenhum elemento que realmente nos introduza na descrição, somos recetores externos dela⁵.

A segunda parte da obra intitula-se *Appel*. Consiste apenas numa passagem breve na qual é usada uma escala pentatônica formada pelas notas mi, fa# la, si, do#, numa melodia produzida através de harmônicos naturais nos trastos 3º, 4º e 5º. Nesta parte, Sor parece ter a intenção de retratar um ambiente bucólico, mas em particular a chamada pública do pregoeiro, que tradicionalmente usava uma corneta, convidando à festa popular, que na Fantasia de Sor estaria representada pela Dança, em *Allegro*.

Appel (A Chamada)



Fig. 2 - *Appel. Fantaisie Villageoise, op 52. F. Sor. Paris, 1832: o autor.*

Os pregoeiros, que já existiam na Europa medieval, eram ainda figuras com um papel na vida da aldeia durante o século XIX. Com base nas apreciações de Camacho Blanco (2017), a imitação da corneta funciona nesta passagem como um signo icônico indicial, dado sugerir a presença do pregoeiro, acompanhada do seu significado.

O signo icônico também cria representações de objetos através de processos de metonímia e sinédoque. Assim, o tópic do cavalo é representado com o som de cascos (*pars pro toto*). Para Robert Hatten, as metonímias e as sinédoques musicais são indexais. Ou seja, o som do cavalo seria uma indicação de que existe um cavalo, existindo uma relação de continuidade de causa-efeito⁶.

⁵ Do original em castelhano: *Un ejemplo de ella sería El mar. Tres bocetos sinfónicos para orquesta de Debussy. En esta obra se nos describe el mar a través de sugerencias e impresiones, sin embargo, no encontramos en ella ningún elemento que realmente nos introduzca en la propia descripción, somos receptores exteriores de la misma.* Camacho Blanco, 2017, p. 39.

⁶ Do original em castelhano: *El signo icónico también crea representaciones de los objetos a través de procesos de metonimia y sinédoque. De ese modo, el tópic del caballo se representa con el sonido de las pezuñas (pars pro toto). Para Robert Hatten, las metonimias y sinédoques musicales son indexicales. Es decir, el sonido del caballo sería un indicio de que hay un caballo al darse una relación de continuidad causa-efecto.* Camacho Blanco, 2017, p. 39.

A peça seguinte é um *Allegro* que leva por título *Danse*. A Dança escrita no compasso de 6/8 é uma parte bastante extensa da *Fantasia*, que se desenvolve principalmente em **lá maior**. No entanto, durante a Dança, tal como em toda a obra, existe uma alternância de tonalidade relativamente pouco usual na música de aquela época, nomeadamente, de passagens em **lá menor** e **lá maior**, passando repetidamente da tonalidade maior para a menor da mesma fundamental.



Fig. 3 - Danse Allegro. *Fantaisie Villageoise*, op 52. F. Sor. Paris, 1832: o autor.

Este recurso composicional tinha sido utilizado frequentemente por Franz Schubert, o músico austríaco coetâneo de Sor. Tal artifício foi retomado mais tarde pelo compositor Gustav Mahler (1860-1911), tal como refere o compositor catalão Benet Casablanca: “Mahler enlaza diretamente os modos maior e menor de uma fundamental comum (procedimento que, na sua delicada irisação harmónica, remete aos típicos claro-escuros tonais da música de Schubert)”⁷.

Ao longo da história das artes tem havido uma ligação bastante próxima entre cor, luz e som, como refere González Compeán (2011), podendo-se talvez afirmar que tais mudanças de modo utilizadas por Sor sugerem a passagem de nuvens que escondem o sol, criando um efeito de claro-escuro que faz lembrar o estilo do artista plástico espanhol coetâneo de Sor, Francisco de Goya (1746-1828), podendo observar-se, por exemplo, na sua pintura *El baile a orillas del Manzanares* (fig. 4). A luz da paisagem estaria representada pelas partes em tom maior e as zonas sombrias pelas passagens em tonalidade menor. Curiosamente, como potencial ligação, a obra foi dedicada ao seu amigo, o grande guitarrista espanhol Dionisio Aguado, que era natural da região de Madrid, onde passa o rio Manzanares.

⁷ Do original em castelhano: *Mahler enlaza directamente los modos mayor y menor de una fundamental común (procedimiento que, en su delicada irisação armónica, remete a los típicos claroscurros tonales de la música de Schubert)*. Casablanca, 1995, pp. 8-9.



Fig. 4 - Francisco de Goya (1777). *El baile a orillas del Manzanares*.
Madrid: Museo del Prado

Dos comentários de Camacho Blanco (2017) podemos afirmar que Sor teria recorrido, de forma discreta, à figura retórica da hipotipose musical, tentando introduzir o ouvinte numa cena de dança ao ar livre: “Se entendermos a narratividade musical como a criação de uma própria diegese, na hipotipose estaríamos dentro dela”⁸.

Dentro dessa alternância modal utilizada por Sor, em determinado momento central da peça, no modo menor, surge uma passagem com um tipo de escrita e articulação que parece aludir a um solo de fagote acompanhado. Isto não resulta invulgar na música deste compositor, pois a imitação de outros instrumentos com a guitarra era uma das suas práticas usuais. O compositor, no seu *Método para Guitarra* (1830) referiu-se precisamente a esta temática.

A imitação de outros instrumentos não é nunca efeito exclusivo da qualidade do som; é necessário também que tal passagem esteja disposta como o estaria numa partitura para os instrumentos que quero imitar [...] no dialeto dos instrumentos que desejo imitar⁹.

⁸ Si entendemos la narratividade musical como la creación de una propia diégesis, en la hipotiposis nosotros nos encontraríamos dentro de ella.” Camacho Blanco, 2017, p. 39.

⁹ Do original em castelhano: *La imitación de otros instrumentos no es nunca efecto exclusivo de la calidad del sonido; es preciso además que ese pasaje esté dispuesto como lo estaría en una partitura para los instrumentos que quiero imitar [...] en el dialecto de los instrumentos que quiero imitar*. Sor, 2009, p. 34.

É de salientar que o timbre do fagote tem sido usado de forma recorrente como metáfora para sugerir musicalmente cenas de carácter burlesco ou tenebroso, e aqui, a música de Sor aparenta insinuar o aparecimento público de uma personagem particular, talvez uma pessoa local de alta linhagem, ou da hierarquia eclesiástica, que altera o ambiente festivo. Este personagem surge na obra representada simbolicamente por uma melodia grave com um ritmo marcado. Lembramos que no extrato da partitura que se segue a guitarra soa uma oitava abaixo do que está escrito, como é habitual.



Fig. 5 - Danse Allegro. *Fantaisie Villageoise*, op 52. F. Sor. Paris, 1832: o autor.

Segue-se *Prière* (Oração). Nos quatro compassos prévios à *Oração*, Sor recorre à produção de harmónicos naturais em duas cordas no 6º trasto, um recurso totalmente inusual ainda hoje, tendo como resultado sons *multifónicos* (Seth e Tsao, 2014; Schneider, 2015), que se revelam adequados para imitar o repique dos sinos de afinação indeterminada, convocando os fiéis à missa, descrevendo a paisagem sonora característica da vida de alguma aldeia espanhola da sua época, em dia festivo.



Fig. 6 - *Prière*. *Fantaisie Villageoise*, op 52. F. Sor. Paris, 1832: o autor.

A produção de multifónicos é uma das chamadas técnicas estendidas, e ocorre quando, através do uso de práticas incomuns, certos sons parciais normalmente presentes num tom são destacados mediante técnicas ou digitações especiais, para, por sua vez, criarem outros sons parciais. Segundo Seth e Tsao “Um multifónico

ocorre quando pelo menos dos tons são produzidos simultaneamente. Uma das mais antigas referências de multifônicos na guitarra encontra-se na *Fantaisie Villageoise* de Sor¹⁰.

Portanto, a hierarquia tradicional dentro da estrutura harmónica de um tom é alterada de modo que os sons parciais se destaquem por cima da fundamental e produzam acordes de frequências altas. Esses sons múltiplos designados multifônicos também podem ser produzidos na guitarra clássica, entre outros instrumentos, especialmente nas cordas graves.

Embora os multifônicos sejam bastante raros na literatura de guitarra, é surpreendente que o seu primeiro aparecimento tenha sido no início da década de 1830. Na sua *Fantaisie Villageoise* op. 52 Fernando Sor imita os repiques dos sinos de uma igreja com harmónicos naturais simultâneos no sexto trasto, na 5ª e na 6ª corda, e duas vezes só na sexta corda¹¹.

Este efeito que pretende imitar o som dos sinos da igreja é um tipo de signo icónico, como uma *onomatopeia músico-instrumental*, considerando que é a tentativa de imitar um elemento de determinada paisagem sonora utilizando um instrumento musical como a guitarra. Onomatopeia é uma figura de linguagem que indica a reprodução de sons ou de ruídos, um processo de formação de palavras ou fonemas com o objetivo de tentar imitar um determinado som. Esta figura de linguagem é bastante utilizada em revistas de banda desenhada (Cuñarro, L. y Finol, J. E., 2013) para representar elementos de uma paisagem sonora de forma visual. No caso da onomatopeia musical, plasmada na partitura e na sua reprodução sonora, é por vezes produzida através de técnicas expandidas, num instrumento musical. Segundo Angelo Gilardino,

[...] sejam os estudos de Fernando Sor a música mais excelsa que ele nos deixou, onde Sor compunha sem pressupostos retóricos –quer fossem orquestrais ou pianísticos– e se entregava livremente à busca idiomático-musical sem um modelo exterior [...] a guitarra é a guitarra, podendo evocar qualquer instrumento, mas é necessário que não imite nenhum. Enquanto a evocação é um recurso poético, a imitação é um recurso engraçado, de piada, de maneira nenhuma artístico¹².

¹⁰ Do original em inglês: *A multiphonic occurs when at least two pitches are made to sound simultaneously. One of the earliest instances of multiphonics in guitar music is found in Sor's Fantaisie Villageoise* (Seth e Tsao, 2014, p. 118).

¹¹ Do original em inglês. *Though multiphonics are quite rare in guitar literature, it is surprising that their first appearance was in the early 1830s. In his Fantaisie Villageoise op. 52 Fernando Sor mimic chiming church bells with simultaneous 6th fret natural harmonics on both E and A strings, and twice on the sixth string alone.* ¹¹ Schneider, 2015, p. 135.

¹² Do original em castelhano: *[...] la música más excelsa que nos dejó Fernando Sor sean sus estudios, donde componía sin presupuestos retóricos – ya fuesen orquestales o pianísticos – y se entregaba libremente a la búsqueda idiomático-musical sin un modelo exterior. [...] la guitarra es la guitarra, puede evocar cualquier instrumento, pero es preciso que no imite a ninguno. Mientras que la evocación es recurso poético, la imitación es recurso de gracioso, de mona, de ninguna manera artístico.* Gimeno, 2019.

No entanto, apesar desta apreciação de Gilardino (Gimeno, 2019), deve-se acrescentar que, neste caso, Sor utiliza a imitação como um recurso auxiliar da evocação, como uma pincelada de cor para identificar mais facilmente o ambiente que ele deseja pintar, de forma quase experimental do nosso ponto de vista, o que evidentemente não torna menos artística a sua obra. Sor, em *Oração*, também recorre a outro recurso muito imaginativo e pouco usual: tocar duas cordas simultaneamente em uníssono, realizando uma melodia que lembra um cântico religioso. Assim, se consegue um efeito coral graças aos diferentes timbres produzidos por cada uma das cordas, mas também pela diferença de falta de simultaneidade absoluta entre ambas notas da mesma altura, quase imperceptível. Isto radica fundamentalmente no facto de ambas notas serem produzidas em duas cordas diferentes, atacadas por dois dedos morfológicamente diferentes. Porém, esta sonoridade especial na obra funciona como a representação de um coro, através de um processo de sinédoque musical, que indicia a presença de um grupo de pessoas que cantam juntas um cântico religioso. A obra termina com esta secção.

A L'aube du Dernier Jour, Op. 33 (1988). F. Kleynjans

Francis Kleynjans nasceu em 1951 em Paris. Em 1971 ingressou no Conservatório Nacional de Música da sua cidade natal estudando quatro anos sob a direção de Alexandre Lagoya, antes de estudar com o guitarrista venezuelano Alirio Díaz. Após este período, Kleynjans realizou uma série de concertos na França, Espanha, Alemanha e Grã-Bretanha. Além de intérprete Francis Kleynjans é também compositor, sendo premiado pelo seu díptico *A l'aube du dernier jour, op. 33*, no 22º concurso de Composição de Radio France, em 1980. Esta peça viria a ser publicada em 1988 pela editora francesa Henry Lemoine (Kleynjans, 1988) e gravada em CD pelo guitarrista Roberto Aussel, a quem foi dedicada. A música impressionista parece ser uma das principais influências de Kleynjans, mas este prolífico compositor também demonstra o domínio de várias técnicas de escrita contemporânea para guitarra. Kleynjans foi laureado pela Fundação Yehudi Menuhim pelo seu talento como guitarrista. A sua discografia conta com mais de 12 CD editados que contêm cerca de 300 obras da sua autoria (Carbajo, 2008; Editions Lemoine, 2019).

Kleynjans compôs *A l'aube du dernier jour, op. 33* em 1988 e trata-se de uma obra programática em duas partes. A primeira intitula-se *Attente* (Expectante) e a segunda *L'Aube* (O amanhecer). Neste díptico, a música tem uma ligação com a História e sugere determinadas imagens mediante recursos extramusicais graças ao uso de técnicas estendidas na guitarra. É uma composição de carácter impressionista que incorpora elementos tonais e atonais com o fim de recriar os últimos momentos de um homem condenado à morte por guilhotina, aguardando em uma cela a chegada de seu último amanhecer antes de ser executado (Escobar Téllez, 2013). Numa entrevista publicada na revista *Les Cahiers de la Guitare*, Kleynjans descreve a sua obra da seguinte maneira:

É realmente uma peça emblemática, um fetiche para mim. Explicar a sua popularidade resulta-me impossível. Está baseada numa lei de oposição: o imutável (ostinato) e o imprevisível (simbolizado pelos elementos rítmicos). As partes tonais representam o sonho, enquanto o estresse é manifestado num estilo chamativo. O interessante é que o imprevisível está situado numa estrutura muito rigorosa. A história do condenado é quase anedótica em retrospectiva; sei que se pode imaginar muito mais porque a música, a arte dos sons, dá liberdade a todo possível imaginário¹³.

A l'aube du dernier jour é, portanto, uma obra descritiva que usa diversos recursos extramusicais para *contar* uma história baseada em certos acontecimentos da Revolução Francesa, evocando a atmosfera de “*La Terreur*” (o terror) quando os condenados eram executados na guilhotina, a pena de morte habitual na França daquela época, que continuou a ser utilizada até 1977.

Entre os efeitos sonoros empregues podemos ouvir, sucessivamente sons que simbolizam um relógio, sinos, portas rangentes, passos, ruídos de fechadura e por último a queda de uma guilhotina. Usando variados meios, em *Attente*, Kleynjans descreve uma personagem expectante, que ouve o tiquetaque do relógio, real ou imaginário, que marca o tempo inexorável, a medida que se aproxima a sua execução. Esse relógio é evocado graças a um *ostinato* em sons abafados em 1ª e 2ª corda, com a indicação *très mécanique* (muito mecânico).

1. “ATTENTE”

The image shows a musical score for the piece "1. ATTENTE". It consists of two staves of music. The first staff is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with various dynamics and articulations. The tempo is marked as "approximativement 116". The first staff includes markings such as "avec agressivité" and "très mécanique". The second staff shows a melodic line with a "scaple" marking and a "sub p" dynamic.

Fig. 7 - *A l'aube du dernier jour*, op. 33. F. Kleynjans. Paris, 1988:
Les Éditions Henry Lemoine.

¹³ Do original em francês: *Effectivement, c'est une pièce phare, fétiche pour moi. Expliquer sa popularité m'est impossible. Elle est basée sur une loi d'opposition: l'immutuable (ostinato) et l'imprévisible (symbolisé par les éléments rythmiques). Les plages tonales représentent le rêve tandis que le stress est exprimé dans un style engagé. L'intérêt est que l'imprévisible se situe ici dans un cadre très strict. L'histoire du condamné à mort est presque anecdotique avec le recul, je sais que l'on peut imaginer bien davantage car la musique, l'art des sons, laisse libre cours à tout l'imaginaire possible.* Carbajo, 2008, p. 6.

Em *L'Aube*, o condenado apercebe-se repentinamente da realidade que o espera, quando o repique dos sinos de uma igreja próxima ressoa na sua cela, anunciando um novo amanhecer. Tal sonoridade é produzida mediante o toque repetido da 5ª corda sobreposta à 6ª corda, o que tem como resultado um som de afinação indeterminada, com uma componente percussiva, que lembra o som de uma torre sineira. É interessante o apelo visual de Kleyjans na partitura, que recorre a uma série de sinos desenhados regularmente na pauta musical, acrescentando as indicações *pesant et régulier*, que reforçam a mensagem visual e sonora. Tal elemento gráfico é semelhante às convenções iconográficas da banda desenhada, como se pode inferir das afirmações de Gubern (1974).

As metáforas visuais constituem uma das mais curiosas convenções linguísticas da banda desenhada. A metáfora visualizada pode ser definida como uma convenção gráfica própria da banda desenhada, que expressa o estado psíquico das personagens mediante signos icónicos de carácter metafórico. Tais são, por exemplo, o signo de interrogação para indicar perplexidade, a lâmpada para expressar a ideia iluminada, as estrelas que se vem quando se recebe um golpe, e o tronco e a serra para indicar o sono...¹⁴



Fig. 8 - *A l'aube du dernier jour*, op. 33. F. Kleyjans. Paris, 1988: Les Editions Henry Lemoine.

Na paisagem sonora que Kleyjans desenvolve em forma de narração musical, o repique dos sinos é seguido pelo som de passos no corredor, que poderiam ser do seu carcereiro, ou ainda do seu carrasco. O compositor reitera então o uso da metáfora visual como instrução para realizar tal descrição sonora; neste caso, o desenho é um conjunto de símbolos interligados, como uma espécie de manual de instruções para a realização prática de diversos efeitos de percussão com os dedos em diferentes partes da guitarra, explorando simultaneamente a vibração resultante das cordas, assim como a sua ressonância no instrumento.

¹⁴ Do original em castelhano: *Las metáforas visualizadas constituyen una de las más curiosas convenciones lingüísticas de los cómics. La metáfora visualizada se define como una convención gráfica propia de los cómics, que expresa el estado psíquico de los personajes mediante signos icónicos de carácter metafórico. Tales son, por ejemplo, la interrogante para indicar perplexidad, la bombilla para expresar la idea luminosa, las estrellas que se ven al recibir un porrazo, el tronco y la sierra para indicar el sueño...* Gubern, 1974, p. 148.

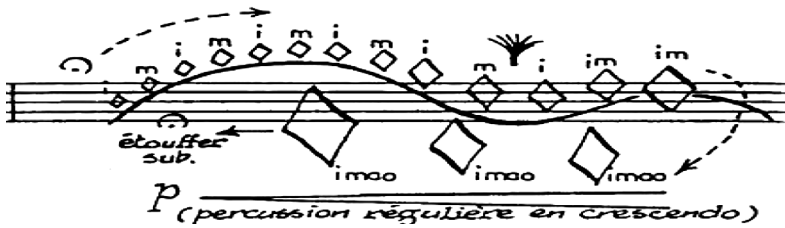


Fig. 9 - A l'aube du dernier jour, op. 33. F. Kleynjans. Paris, 1988: Les Editions Henry Lemoine.

Gubern (2009) defende que a onomatopeia tem sido um recurso utilizado no mundo da música, sendo um dos recursos mais característicos da banda desenhada. Na verdade, a metáfora visual na partitura pode ser considerada um empréstimo interessante e útil para conseguir determinados resultados musicais, tal como é usada por Kleynjans para ilustrar o seu conto sonoro: “A onomatopeia tem sido explorada no universo da música, da poesia e da canção. Mas o meio que a tem formalizado de forma mais sistemática tem sido a banda desenhada, porque se tem convertido numa figura quase imprescindível”¹⁵.

Na história que o autor pretende evocar, é possível também imaginar o som de uma porta que guincha durante a sua abertura. O compositor, com este fim, recorre à fricção das unhas que se deslizam longitudinalmente a diferentes velocidades sobre duas cordas graves, arranhando o espiral metálico das mesmas, para produzir um ruído áspero, que vai do *fortíssimo* até praticamente desaparecer. Isto é representado graficamente por duas linhas paralelas em ziguezague, cuja amplitude vai diminuindo rapidamente, como podemos ver no seguinte exemplo.

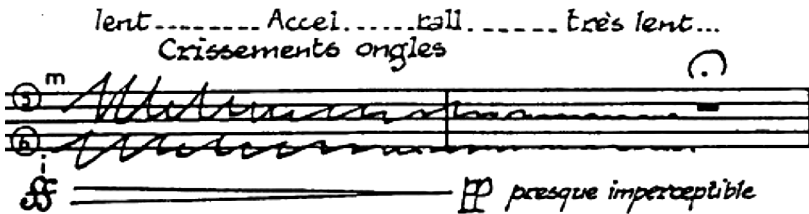


Fig. 10 - A l'aube du dernier jour, op. 33. F. Kleynjans. Paris, 1988: Les Editions Henry Lemoine.

¹⁵ Do original em castelhano: *Ha habido una explotación de la onomatopeya en el mundo de la música, de la poética y de la canción. Pero el medio que la ha formalizado de una forma más sistemática ha sido el comic, porque se ha convertido en una figura casi imprescindible.* Gubern, 2009, p. 54.

Em seguida, o condenado faz o percurso para o seu local de execução, enquanto experimenta uma avalanche de emoções intensas quando se aproxima do fim, o que na música é representado utilizando um tempo mais rápido, com maior tensão harmónica. Inicialmente, a personagem está em um estado de ansiedade e incerteza, tentando ignorar o seu destino, acompanhado por memórias contrastantes de alegria, nostalgia ou tristeza. Mas à medida que ele avança no seu caminho à morte, esses sentimentos se transformam e se intensificam, chegando ao ponto de se transformarem em ira e loucura. No seu último momento de vida todos os sentimentos se unem num desespero total, que são interrompidos pelo som abrupto de uma guilhotina.



Fig. 11 - *A l'aube du dernier jour*, op. 33. F. Kleynjans. Paris, 1988:
Les Editions Henry Lemoine.

A obra acaba quando a lâmina metálica da guilhotina cai cortando o pescoço do condenado, terminando assim com a sua vida, representada sonoramente mediante um som deslizante *accelerando* sobre a espiral metálica da corda e um *pizzicato Bartok* final, com a indicação dinâmica de *fortíssimo*, que indicia o golpe derradeiro.

As duas obras estudadas pertencem a diferentes épocas, sendo estilística e formalmente contrastantes, todavia, ambas têm em comum a utilização de metáforas musicais e de diferentes tipos de signos icónicos. Os seus autores recorrem à onomatopeia instrumental, entre outros elementos utilizados, para descrever ou evocar sons provenientes de determinadas fontes sonoras de forma a estimular a imaginação do ouvinte e de o levar, por meio da música, a um lugar diferente, noutra tempo, fazendo-o, por vezes, *mergulhar* numa história ficcional. A tentativa de imitar certos sons da vida real não tem aqui uma finalidade lúdica. Trata-se do uso da onomatopeia que, em ambas as obras, surge como elemento potencialmente eficaz de evocação musical de uma determinada paisagem sonora.

Referências bibliográficas

- Alcalde de Isla, J. (2007) *Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica*. Madrid: Área Abierta. Universidad Complutense.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2288303> consultada a 16 de dezembro de 2019.
- Arriaga, Gerardo (1992). *Fernando Sor: Músicas na Guitarra*. Notas al Programa. *Tercer concierto* Madrid: Fundação Juan March.
- Camacho Blanco L. F. (2017) *Urdimbre: La Metáfora en el Discurso Musical*. Tese de Mestrado: Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras.
<http://luisfelipecamacho.com/wordpress/wp-content/uploads/2017/12/Urdimbre.-La-met%C3%A1fora-en-el-discurso-musical.-Luis-Felipe-Camacho-Blanco.pdf> consultada a 16 de dezembro de 2019.
- Carbajo, R. (2008) Kleynjans, Francis (entrevista), Le salon des guitaristes. *Guitare Classique@ NET*
<http://www.guitareclassique.net/Kleynjans-Francis> consultada a 25 de março de 2019.
- Casablanca B. (1995) *Las tonalidades y su significado. una aproximación*. Quodlibet: revista de especialización musical, 1995, n. 2. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
<http://hdl.handle.net/10017/22155>, consultada a 16 de dezembro de 2019.
- Cuñarro, L. y Finol, J. E. (2013) *Semiótica del cómic: códigos y convenciones*. Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 22, 2013.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdn5w5> consultada a 16 de dezembro de 2019.
- Editions Lemoine*. <https://www.henry-lemoine.com/en/compositeurs/fiche/francis-kleynjans> consultada a 16 de dezembro de 2019.
- Escobar Téllez, G. (2013). *Análisis formal e interpretativo de la obra "A l'aube du dernier jour" (Al alba del último día) op. 33 de Francis Kleynjans*. Tese de Mestrado. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Facultad de Artes. Carrera de Estudios Musicales Énfasis Interpretación, Guitarra Clásica.
- Gimeno, J. (2019). guitarra.artepulsado.com
http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?24474-Los&fbclid=IwAR3e5pNGh_AAWy9N_7vhC-gMxjVO1wpickN-BSs2Ph-dIUZoj7I63QbSN50 consultada a 16 de dezembro de 2019.
- González Compeán F. J. (2011). *Tonalidad sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. Valência: Universitat Politècnica de València Facultad de Bellas Artes Dpto. de Escultura.
- Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen
- _____ (2009). *La onomatopeya es imprescindible en el cómic*. Entrevista realizada por Gabriela Pedranti. Washington: C. Cómic.
- Jeffery, B. (1977) *Fernando Sor: Composer and guitarist*. Londres: Tecla.
- Kleynjans F. (1988). *A l'aube du dernier jour, op. 33*. Paris: Les Editions Henry Lemoine.
- López-Montes, J. (2014). *El papel de la partitura*. M. José de Córdoba, Dina Riccò et al. *Sinestesia. Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*. Granada: Ediciones Fundación Internacional Artécittà.
- Schneider, John (2015). *The Contemporary Guitar. Revised and Enlarged Edition*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Seth J. e Tsao M. (2014) *The Techniques of Guitar Playing* (extrato). Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.
http://mingtsao.net/wp-content/uploads/texts/The_Techniques_of_Guitar_Playing_excerpt.pdf, consultada a 25 de março de 2019.
- Sor, F. (n.d.) [1832 segundo B. Jeffery (1977, 164)]. *Fantasia Villageoise*, op. 52. Paris: o autor.
- _____ (2009). *Método para guitarra*. Fafe: Editora Labirinto (1ª edição, Paris, 1830). Tradução para castelhano de E. Baranzano e R. Barceló.