



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

CLARYSSA DE PÁDUA MORAIS

NUEVOS ESTUDIOS SENCILLOS DE LEO BROUWER:
a utilização da teoria da Gestalt no processo de elaboração da performance instrumental

CAMPINAS

2017

CLARYSSA DE PÁDUA MORAIS

NUEVOS ESTUDIOS SENCILLOS DE LEO BROUWER:

a utilização da teoria da Gestalt no processo de elaboração da performance instrumental

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Música, na Área de Concentração Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini

CO-ORIENTADOR: Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA CLARYSSA DE PÁDUA MORAIS, E ORIENTADA PELO PROF. DR. CARLOS FERNANDO FIORINI.

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2014/27102-0; FAPESP, 2016/08260-0

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3003-4191>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M792n Morais, Claryssa de Pádua, 1989-
Nuevos Estudios Sencillos de Leo Brouwer : a utilização da teoria da Gestalt no processo de elaboração da performance instrumental / Claryssa de Pádua Morais. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Carlos Fernando Fiorini.

Coorientador: Gilson Uheara Gimenes Antunes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Brouwer, Leo, 1939-. 2. Música - Execução. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Gestaltismo. 5. Música para violão. I. Fiorini, Carlos Fernando, 1970-. II. Antunes, Gilson Uheara Gimenes. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Leo Brouwer's Nuevos Estudios Sencillos : the use of Gestalt theory in the process elaboration of the instrumental performance

Palavras-chave em inglês:

Brouwer, Leo, 1939-

Music - Performance

Music appreciation

Gestalt psychology

Guitar music

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Carlos Fernando Fiorini [Orientador]

Teresinha Rodrigues Prada Soares

Rafael Luís Garbuio

Data de defesa: 30-08-2017

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

CLARYSSA DE PÁDUA MORAIS

ORIENTADOR: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini

CO-ORIENTADOR: Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes

MEMBROS:

1. PROF. DR. CARLOS FERNANDO FIORINI
2. PROF(A). DR(A). TERESINHA RODRIGUES PRADA SOARES
3. PROF. DR. RAFAEL LUÍS GARBUIO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

DATA DA DEFESA: 30-08-2017

*Dedico este trabalho à minha família
e aos meus Mestres.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador *Carlos Fiorini*, pela confiança, parceria, excelência profissional, disponibilidade, paciência, discussões, e envolvimento em todas as etapas deste trabalho.

Ao querido professor *Jonathan Leathwood*, co-orientador deste trabalho, minha profunda admiração e agradecimento pela grande inspiração, amizade, acolhimento, gentileza, disponibilidade e incontáveis ensinamentos e momentos compartilhados durante o meu estágio em Denver (EUA), que tanto contribui para o desenvolvimento desta pesquisa; e à querida colega e professora *Laura Husbands*, também pelo acolhimento durante este estágio, pelo carinho, amizade e aperfeiçoamento nas aulas de música de câmara cursadas.

Ao professor e amigo *Gilson Antunes*, também co-orientador deste trabalho e grande referência profissional em minha caminhada, a quem devo muitos conhecimentos musicais e violonísticos, contatos com diversos profissionais do ramo e tantas oportunidades proporcionadas.

Aos queridos professores *Teresinha Prada*, referência em Brouwer, e *Rafael Garbuio*, pela participação da Comissão Examinadora de Defesa, pela atenção, disponibilidade, críticas, comentários e contribuições valiosas para este trabalho.

À professora *Gisela Nogueira*, responsável pela escolha do tema desta pesquisa, pelos novos caminhos apresentados no curso de sua disciplina, pelo encorajamento, atenção, críticas preciosas, e participação como membro do Exame de Qualificação junto ao professor *Orlando Fraga*, a quem igualmente agradeço pela atenção, comentários e contribuição.

Ao professor e amigo *Fabio Scarduelli*, pelo apoio contínuo desde a graduação, pelas tantas portas abertas, oportunidades, amadurecimento musical e profissional, e pela parceria em projetos e trabalhos científicos; e aos professores *Maria José Carrasqueira* e *Jorge Schröder*, pela sensibilidade e pelas tantas questões incitadas e novas visões artísticas despertadas durante o curso de suas respectivas disciplinas.

Ao *Programa de Pós-Graduação em Música* do Instituto de Artes da Unicamp, por meio de seus coordenadores, funcionários e professores, pelos auxílios prestados; e por meio de seus alunos, pelas experiências compartilhadas.

À minha irmã *Maysa Pádua*, professora e excelente profissional, pela leitura e revisão deste trabalho; ao *Arthur Guilherme*, pela editoração das figuras e também por sempre me receber tão gentilmente em sua casa, em São Paulo, junto à *Renata Oliveira*; ao *Tarcísio Lucas*, *Bruno Madeira*, *Helder Pinheiro* e, em especial, à *Camilla Silva*, pela contribuição para a concretização deste projeto, seja com questões burocráticas, “faspespianas”, musicais, compartilhamento de ideias, textos ou experiências; e à querida professora *Veridiana Camargo*, pelo auxílio indispensável com a língua inglesa.

Aos amigos de caminhada *Priscylla Fernandes*, *Maria Basulto*, *Suelen Turíbio*, *Bianca Ilha*, *Ronaldo Lima*, *Luiza Miana*, *Viviane Kubo*, *Leonardo França*, *Alexa Junqueira*, *Helena (Blan Zi)*, *Camila Oliveira*, dentre tantos outros, pelos momentos e experiências compartilhados, pelo carinho, atenção e amizade; e aos amigos e membros da *Camerata de Violões de Campinas*, grupo que levo em meu coração, pelo convívio musical e conhecimento adquirido ao longo desses anos.

À grande amiga e parceira de violão *Ana Lis Marum*, e à querida amiga *Raquel Frenedoso*, pela convivência diária no tão saudoso “apê 32”, pela força, suporte, momentos de descontração e amizade essenciais durante todo este processo; à *Raquel*, novamente, pelo apoio mútuo e aventuras compartilhadas em terras norte-americanas, e também pelo auxílio com questões burocráticas “faspespianas”.

Às amigas-irmãs de alma e coração *Maria Paula Veríssimo* e *Renata Oliveira*, pelo suporte, força, acolhimento, confiança, presença, conforto, e amizade irrestrita cultivada há tantos anos, não importa onde, nem quando.

Aos meus pais *Cirlene* e *Valdir*, grandes modelos de força e determinação na luta diária, pela educação, suporte e incentivo constante; aos meus irmãos *Simone*, *Maysa*, *Aloysio* e *Vanessa*, a quem sigo e tenho como maiores exemplos, pela base, proteção, carinho, suporte e tantas referências e caminhos apresentados; aos meus cunhados-irmãos *Rodrigo*, *Márcio*,

Dalila e Marcinho, e às minhas tias *Irani, Cida e Lourdes*, pelo carinho, atenção e apoio de sempre; e aos meus sobrinhos amados *Cauã, Pietro, Alice, Miguel e Helena*, presentes divinos, pelas alegrias e esperanças renovadas.

Por fim, à FAPESP, pelos recursos materiais que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa, e pela concessão da Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE), que me permitiu vivenciar uma rica experiência em um novo país e uma nova cultura.

“A percepção é um processo contínuo de comparação. O processo perceptivo de relacionamento é essencial para a compreensão dos fenômenos do mundo. Assim sendo, só entende a música quem percebe as relações nela existentes. O ato de compor consiste em criar relações”.

Hans-Joachim Koellreutter

“A estrutura é um elemento fundamental em minha obra”.

Leo Brouwer

RESUMO

Dentre o conjunto de obras que compõe o relevante trabalho do compositor cubano Leo Brouwer (1939), encontram-se inúmeras séries de estudos para violão de caráter pedagógico, as quais incluem os *Nuevos Estudios Sencillos* – série de dez pequenas peças que prestam homenagens a distintos compositores. Por meio da utilização dos princípios da Gestalt como ferramenta de análise musical e interpretativa, este trabalho objetiva oferecer subsídios ao intérprete de forma a auxiliar o processo de elaboração da *performance* instrumental destes Estudos. Além disso, pretende-se demonstrar a funcionalidade de uma ferramenta analítica alternativa aplicada ao campo musical, buscando considerar o objeto sonoro em sua totalidade, o qual é composto pelas relações estabelecidas entre seus elementos constituintes. Partindo, inicialmente, de uma abordagem analítica e estrutural, identificam-se os principais elementos formais que constituem cada um destes Estudos, a fim de se adquirir uma melhor compreensão e interpretação do material musical apresentado. Posteriormente, utilizando como base os dados obtidos por meio da análise, apresentam-se propostas e sugestões técnico-interpretativas, as quais poderão ser aplicadas durante o processo de trabalho do instrumentista.

Palavras-chave: Leo Brouwer; Nuevos Estudios Sencillos; Gestalt; Performance; Análise Musical.

ABSTRACT

Among the musical work set which constitutes the relevant work of the Cuban composer Leo Brouwer (1939), there are numerous series of guitar studies of a pedagogical character, which includes the *Nuevos Estudios Sencillos* (New Simple Studies) – a set of ten small pieces that pay tribute to different composers. Through the use of the Gestalt principles as a musical and interpretative analysis tool, this master's thesis aims to offer support to the performer as a way of assisting the instrumental performance elaboration process of these studies. In addition, it is intended to demonstrate the functionality of an alternative analytical tool applied to the musical field, seeking to consider the sonorous object in its entirety, which is composed of the relations established between its constituent elements. Starting from an analytical and structural approach, it is identified the main formal elements which constitute each of these studies, in order to obtain a better understanding and interpretation of the presented musical material. Subsequently, based on the data obtained through the analysis, technical-interpretative proposals and suggestions are presented, which could be applied during the performer work process.

Keywords: Leo Brouwer; Nuevos Estudios Sencillos; Gestalt; Performance; Musical Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Valsa n. 3 op. 8, c. 7-12, Unidade. BARRIOS, 2010.</i>	33
Figura 2: <i>El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos, c. 1-3, Unidade. BROUWER, 2008.</i>	33
Figura 3: <i>Estudo n. 5, c. 1-6, Unidade. VILLA-LOBOS, 1953.</i>	34
Figura 4: <i>El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos, c. 1-6, Segregação. BROUWER, 2008.</i>	34
Figura 5: <i>El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos, c. 80-85, Segregação. BROUWER, 2008.</i>	35
Figura 6: <i>Estudo n. 5, c. 34-39, Segregação. VILLA-LOBOS, 1953.</i>	35
Figura 7: <i>Valsa n. 3 op. 8, c. 10-13, Segregação. BARRIOS, 2010.</i>	36
Figura 8: <i>Valsa n. 3 op. 8, c. 1-12, Semelhança. BARRIOS, 2010.</i>	36
Figura 9: <i>Valsa n. 3 op. 8, c. 10-13, Semelhança. BARRIOS, 2010.</i>	37
Figura 10: <i>Valsa n. 3 op. 8, c. 20-23, Semelhança. BARRIOS, 2010.</i>	37
Figura 11: <i>El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos, c. 1-3, Semelhança. BROUWER, 2008.</i>	37
Figura 12: <i>El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos, c. 27-30, Semelhança. BROUWER, 2008.</i>	38
Figura 13: <i>El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos, c. 27 e 28, Proximidade. BROUWER, 2008.</i>	39
Figura 14: <i>Recuerdos de la Alhambra, c. 1 e 2, Proximidade. TÁRREGA, [1920].</i>	39
Figura 15: <i>Homenaje a Debussy, c. 6-9, Proximidade. FALLA, 1920.</i>	39
Figura 16: <i>Estudo n. 7 op. 35, c.1-4, Unificação. SOR, 2011.</i>	40
Figura 17: <i>Valsa n.3 op. 8, c. 20-23, Unificação. BARRIOS, 2010.</i>	40
Figura 18: <i>Recuerdos de la Alhambra, c. 1 e 2, Unificação. TÁRREGA, [1920].</i>	40
Figura 19: <i>Homenaje a Debussy, c. 40-43, Fechamento. FALLA, 1920.</i>	41
Figura 20: <i>Estudo n. 5, c. 52-57, Fechamento. VILLA-LOBOS, 1953.</i>	41
Figura 21: <i>Estudo n. 5, c. 43-46, Fechamento. VILLA-LOBOS, 1953.</i>	42
Figura 22: <i>Homenaje a Debussy, c. 4, Continuidade. FALLA, 1920.</i>	43
Figura 23: <i>Cinco piezas para guitarra: Compadre, c. 21-23, Continuidade. PIAZZOLLA, 1980.</i>	43
Figura 24: <i>Estudo n. 5, c.1-6, Continuidade. VILLA-LOBOS, 1953.</i>	43

Figura 25: <i>Recuerdos de la Alhambra</i> , c. 1 e 2, Continuidade. TÁRREGA, [1920].	44
Figura 26: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 1-5. BROUWER, 2003.	48
Figura 27: <i>El Decameron Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos</i> , c. 28. BROUWER, 2008.	48
Figura 28: <i>Recuerdos de la Alhambra</i> , c. 1 e 2. TÁRREGA, [1920].	48
Figura 29: Fórmula rítmica do tresillo.	49
Figura 30: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 1. BROUWER, 2003.	49
Figura 31: <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i> , c. 1-3. BROUWER, 2003.	50
Figura 32: <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i> , c. 7-9. BROUWER, 2003.	51
Figura 33: <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i> , c. 13-18. BROUWER, 2003.	51
Figura 34: <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i> , c. 16-21. BROUWER, 2003.	52
Figura 35: <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i> , c. 4-9. BROUWER, 2003.	52
Figura 36: <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i> , c. 10. BROUWER, 2003.	53
Figura 37: <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i> , c. 13 e 14. BROUWER, 2003.	53
Figura 38: <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i> , c. 19. BROUWER, 2003.	53
Figura 39: <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i> , c. 1-4. BROUWER, 2003.	55
Figura 40: <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i> , c. 12-15. BROUWER, 2003.	56
Figura 41: <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i> , c. 1. BROUWER, 2003.	56
Figura 42: <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i> , c. 6-15. BROUWER, 2003.	56
Figura 43: <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i> , c. 26-28. BROUWER, 2003.	57
Figura 44: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 1. BROUWER, 2003.	60
Figura 45: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 1-9. BROUWER, 2003.	61
Figura 46: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 1 e 2. BROUWER, 2003.	61
Figura 47: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 9-11. BROUWER, 2003.	62
Figura 48: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 12 e 13. BROUWER, 2003.	62
Figura 49: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 13-16. BROUWER, 2003.	63
Figura 50: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 17-20. BROUWER, 2003.	63
Figura 51: Fragmento do terceiro movimento da <i>Sonata para Piano n. 7 op. 83</i> , Precipitato, de Prokofiev.	67
Figura 52: <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i> , c. 1. BROUWER, 2003.	67
Figura 53: <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i> , c. 1-8. BROUWER, 2003.	67
Figura 54: <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i> , c. 9-17. BROUWER, 2003.	68
Figura 55: <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i> , c. 13-22. BROUWER, 2003.	68

Figura 56: <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i> , c. 24-27. BROUWER, 2003.	69
Figura 57: <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i> , c. 28-32. BROUWER, 2003.	69
Figura 58: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 1-5. BROUWER, 2003.....	71
Figura 59: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 25-28. BROUWER, 2003.....	71
Figura 60: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 1-6. BROUWER, 2003.....	72
Figura 61: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 7-12. BROUWER, 2003.....	72
Figura 62: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 19-24. BROUWER, 2003.....	73
Figura 63: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 25-27. BROUWER, 2003.....	74
Figura 64: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 28-35. BROUWER, 2003.....	74
Figura 65: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 1-4. BROUWER, 2003.....	76
Figura 66: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 5-9. BROUWER, 2003.....	77
Figura 67: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 9-15. BROUWER, 2003.....	77
Figura 68: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 13-21. BROUWER, 2003.....	78
Figura 69: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 1-4. BROUWER, 2003.....	78
Figura 70: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 22-29. BROUWER, 2003.....	79
Figura 71: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 21-32. BROUWER, 2003.....	79
Figura 72: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 43-49. BROUWER, 2003.....	79
Figura 73: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 1-3. BROUWER, 2003. ...	82
Figura 74: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 17-19. BROUWER, 2003.	82
Figura 75: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 1-3. BROUWER, 2003. ...	83
Figura 76: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 7-12. BROUWER, 2003. .	83
Figura 77: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 5-6. BROUWER, 2003. ...	84
Figura 78: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 13. BROUWER, 2003.....	84
Figura 79: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 10-16. BROUWER, 2003.	84
Figura 80: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 14-17. BROUWER, 2003.	84
Figura 81: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 17-19. BROUWER, 2003.	85
Figura 82: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 41 e 42. BROUWER, 2003.	85
Figura 83: <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i> , c. 1-5. BROUWER, 2003.	87
Figura 84: <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i> , c. 5-11. BROUWER, 2003.	88

Figura 85: <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i> , c. 13-17. BROUWER, 2003.	88
Figura 86: <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i> , c. 21-26 BROUWER, 2003.	89
Figura 87: <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i> , c. 30-36. BROUWER, 2003.	90
Figura 88: Fragmento do <i>Preludio n. 1 op. 1</i> , de Karol Szymanowski.....	93
Figura 89: <i>Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski</i> , c. 4-7. BROUWER, 2003.	93
Figura 90: <i>Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski</i> , c. 1-7. BROUWER, 2003.	94
Figura 91: <i>Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski</i> , c. 8-11. BROUWER, 2003.	94
Figura 92: <i>Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski</i> , c. 15-20. BROUWER, 2003.	95
Figura 93: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 1-3. BROUWER, 2003.	97
Figura 94: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 4-6. BROUWER, 2003.	98
Figura 95: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 5-7. BROUWER, 2003.	98
Figura 96: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 13-15. BROUWER	98
Figura 97: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 16-18. BROUWER, 2003.	99
Figura 98: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 21-23. BROUWER, 2003.	99
Figura 99: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 16-18. BROUWER, 2003.	99
Figura 100: <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i> , c. 1-3. BROUWER, 2003.	106
Figura 101: <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i> , c. 16-21. BROUWER, 2003.	107
Figura 102: <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i> , c. 23-28. BROUWER, 2003.	108
Figura 103: <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i> , c.11 e 12. BROUWER, 2003.	109
Figura 104: <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i> , c. 1-5. BROUWER, 2003...	110
Figura 105: <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i> , c. 1. BROUWER, 2003.	111
Figura 106: <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i> , c. 6-10. BROUWER, 2003.	111
Figura 107: <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i> , c. 11-15. BROUWER, 2003.	112
Figura 108: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 1-6. BROUWER, 2003....	114

Figura 109: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 12-15. BROUWER, 2003.	114
Figura 110: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 17-20. BROUWER, 2003.	115
Figura 111: <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i> , c. 21-23. BROUWER, 2003.	115
Figura 112: <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i> , c. 1. BROUWER, 2003.	116
Figura 113: <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i> , c. 1-8. BROUWER, 2003.	117
Figura 114: <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i> , c. 9-17. BROUWER, 2003.	118
Figura 115: <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i> , c. 24-32. BROUWER, 2003.	119
Figura 116: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 1-5. BROUWER, 2003.	120
Figura 117: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 7-12. BROUWER, 2003.	121
Figura 118: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 13-16. BROUWER, 2003.	122
Figura 119: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 18-19. BROUWER, 2003.	123
Figura 120: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 19-24. BROUWER, 2003.	123
Figura 121: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 25-27. BROUWER, 2003.	124
Figura 122: <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega</i> , c. 37-39. BROUWER, 2003.	124
Figura 123: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 1-4. BROUWER, 2003.	125
Figura 124: Exemplo 1 extraídos da partitura do <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> . BROUWER, 2003.	126
Figura 125: Exemplo 2 extraídos da partitura do <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> . BROUWER, 2003.	126
Figura 126: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 1-2. BROUWER, 2003.	127
Figura 127: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 22-29. BROUWER, 2003.	127
Figura 128: <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i> , c. 1-4. BROUWER, 2003.	128
Figura 129: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 1-3. BROUWER, 2003.	129
Figura 130: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 17-19. BROUWER, 2003.	130
Figura 131: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 1. BROUWER, 2003.	130
Figura 132: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 4-6. BROUWER, 2003.	131
Figura 133: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 13. BROUWER, 2003.	131

Figura 134: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 7-12. BROUWER, 2003.	132
Figura 135: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 14-17. BROUWER, 2003.	132
Figura 136: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 17. BROUWER, 2003..	133
Figura 137: <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> , c. 41 e 42. BROUWER, 2003.	133
Figura 138: <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i> , c. 1-4. BROUWER, 2003.	134
Figura 139: <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i> , c. 6-11. BROUWER, 2003.	135
Figura 140: <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i> , c. 13-17. BROUWER, 2003.	136
Figura 141: <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i> , c. 21-26. BROUWER, 2003.	137
Figura 142: <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i> , c. 30-36. BROUWER, 2003.	137
Figura 143: <i>Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski</i> , c. 1-3. BROUWER, 2003.	139
Figura 144: <i>Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski</i> , c. 5-6. BROUWER, 2003.	139
Figura 145: <i>Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski</i> , c. 8-11. BROUWER, 2003.	140
Figura 146: <i>Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski</i> , c. 17-20. BROUWER, 2003.	141
Figura 147: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 1-3. BROUWER, 2003.	142
Figura 148: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 1 e 2. BROUWER, 2003.	143
Figura 149: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 5-7. BROUWER, 2003.	143
Figura 150: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 4-6. BROUWER, 2003.	143
Figura 151: <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i> , c. 7-12. BROUWER, 2003.	144

Figura 152: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 21-23. BROUWER, 2003.

..... 144

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Sistematização da análise do <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i>	54
Tabela 2: Sistematização da análise do <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i>	58
Tabela 3: Sistematização da análise do <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i>	65
Tabela 4: Sistematização da análise do <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i> . ..	70
Tabela 5: Sistematização da análise do <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tárrega</i>	74
Tabela 6: Sistematização da análise do <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i>	81
Tabela 7: Sistematização da análise do <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i> . .	86
Tabela 8: Sistematização da análise do <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i>	91
Tabela 9: Sistematização da análise do <i>Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski</i>	96
Tabela 10: Sistematização da análise do <i>Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky</i>	101

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	12
LISTA DE TABELAS.....	19
SUMÁRIO.....	20
INTRODUÇÃO	22
CAPÍTULO 1: A TEORIA DA GESTALT APLICADA À MÚSICA	26
1.1 FUNDAMENTAÇÃO DA TEORIA DA GESTALT	26
1.2 PRINCÍPIOS DE ORGANIZAÇÃO DA FORMA PERCEPTUAL	27
1.3 A TEORIA DA GESTALT APLICADA À MÚSICA	30
1.4 APLICAÇÃO DOS PRINCÍPIOS DA GESTALT À MÚSICA	32
1.4.1 <i>Unidade</i>	32
1.4.3 <i>Semelhança</i>	36
1.4.4 <i>Proximidade</i>	38
1.4.5 <i>Unificação</i>	39
1.4.6 <i>Fechamento</i>	40
1.4.7 <i>Continuidade</i>	42
1.4.8 <i>Pregnância da Forma</i>	44
1.5 CONSIDERAÇÕES.....	45
CAPÍTULO 2: APLICAÇÃO DOS PRINCÍPIOS DA GESTALT AOS NUEVOS ESTUDIOS SENCILLOS	46
2.1 LEO BROUWER E OS NUEVOS ESTUDIOS SENCILLOS.....	46
2.2 APLICAÇÃO DA GESTALT AOS NUEVOS ESTUDIOS SENCILLOS.....	50
2.2.1 <i>Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy</i>	50
2.2.2 <i>Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré</i>	55
2.2.3 <i>Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla</i>	60
2.2.4 <i>Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev</i>	66
2.2.5 <i>Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tárrega</i>	71
2.2.6 <i>Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor</i>	76
2.2.7 <i>Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla</i>	82
2.2.8 <i>Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos</i>	87

2.2.9 Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski.....	93
2.2.10 Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky.....	97
2.3 CONSIDERAÇÕES.....	102
CAPÍTULO 3: PROPOSIÇÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS DOS NUEVOS ESTUDIOS SENCILLOS	105
3.1 NUEVO ESTUDIO SENCILLO I – OMAGGIO A DEBUSSY	105
3.2 NUEVO ESTUDIO SENCILLO II – OMAGGIO A MANGORÉ.....	108
3.3 NUEVO ESTUDIO SENCILLO III – OMAGGIO A CATURLA.....	112
3.4 NUEVO ESTUDIO SENCILLO IV – OMAGGIO A PROKOFIEV	115
3.5 NUEVO ESTUDIO SENCILLO V – OMAGGIO A TÁRREGA.....	120
3.6 NUEVO ESTUDIO SENCILLO VI – OMAGGIO A SOR	125
3.7 NUEVO ESTUDIO SENCILLO VII – OMAGGIO A PIAZZOLLA.....	128
3.8 NUEVO ESTUDIO SENCILLO VIII – OMAGGIO A VILLA-LOBOS	134
3.9 NUEVO ESTUDIO SENCILLO IX – OMAGGIO A SZYMANOWSKI.....	138
3.10 NUEVO ESTUDIO SENCILLO X – OMAGGIO A STRAVINSKY	141
3.11 CONSIDERAÇÕES.....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159

INTRODUÇÃO

A iniciativa para a realização desta pesquisa partiu do contato da autora, enquanto instrumentista, pesquisadora e educadora musical, com a produção acadêmica na área de Musicologia, por meio da inserção em conteúdos interdisciplinares dentro do campo das Práticas Interpretativas. Como forma de desenvolver uma leitura crítica da obra musical, tais conteúdos se apresentaram como importantes referenciais teóricos que procuram fundamentar a elaboração da interpretação musical, a partir de desdobramentos na utilização de diferentes ferramentas analíticas, para além da tradicional. Com isso, o conhecimento de novos procedimentos e meios de compreensão do objeto sonoro culminou em novas perspectivas e possibilidades de investigação, percepção e interpretação de uma obra musical, fundamentadas no fenômeno da percepção do ouvinte.

Considera-se que muitos dos trabalhos existentes nesta área, em especial no campo da Análise Musical, se referem a abordagens específicas que tratam o material sonoro em categorias isoladas, diferenciadas em harmonia, ritmo, melodia, contraponto, dificultando a compreensão do material sonoro como um todo (FALCÓN, 2011). Na tentativa de se compreender a obra musical como um fenômeno único, estruturado e resultante de relações internas entre seus múltiplos elementos constituintes, o atual projeto apresenta-se como uma proposta de análise estrutural e recomendações técnico-interpretativas de um conjunto de obras musicais, tendo como base a fundamentação da teoria da Gestalt.

Desenvolvida no campo da Psicologia Experimental, no início do século XX, esta teoria apresenta diferentes princípios que caracterizam o processo de percepção da forma, os quais possibilitam compreender a organização estrutural de um determinado objeto. Tendo como principais teóricos os psicólogos Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) e Wolfgang Köhler (1887-1967), os gestaltistas pressupõem o entendimento formal sob o enfoque da percepção de sua totalidade, constituída por padrões e unidades de redundância que se relacionam e interagem por meio de fatores que geram equilíbrio, ordem e clareza entre seus elementos.

Embora se constate uma escassez de material que aborda a construção musical a partir do ponto de vista da teoria da Gestalt, acredita-se que o seu conhecimento possa ser empregado como ferramenta alternativa de análise e interpretação do discurso sonoro, podendo contribuir significativamente para um maior entendimento dos aspectos formais e estruturais que constituem uma composição musical. Por outro lado, consideram-se também outras abordagens analíticas, como a motívica e estrutural, harmônica, shenkeriana, bem como a teoria

dos conjuntos de classes de notas, uma vez que estas ferramentas são meios igualmente importantes de se adquirir informações sobre o material de estudo. Assim, de acordo com Falcón (2011, p. 4), “gera-se um hibridismo (intercâmbio) técnico que é, na atualidade, uma tendência à interpretação da música como um fenômeno multifacetado, diferente da visão atomizadora típica do ensino tradicional da música”.

Diante disto, a proposta deste trabalho consiste na utilização dos princípios da Gestalt para identificar as principais características e procedimentos estruturais que compõem os *Nuevos Estudios Sencillos* – conjunto de dez estudos para violão do compositor cubano Leo Brouwer (1939-). A partir desta análise, objetiva-se oferecer ao instrumentista subsídios para fundamentar o processo de construção da *performance* destas obras, por meio de sugestões técnico-interpretativas que poderão ser adotadas de acordo com o interesse do leitor. Tais ferramentas poderão, ainda, funcionar como base para a preparação de obras de nível mais elevado do mesmo compositor, uma vez que, mediante o desenvolvimento de pesquisas anteriores pela autora, constata-se que muitos destes Estudos remetem a recursos e elementos técnico-estilísticos que podem ser identificados em muitas de suas composições.

Partindo de uma abordagem analítico-estrutural, este trabalho será desenvolvido em três capítulos. O primeiro apresenta um breve estudo sobre os fundamentos da teoria da Gestalt e sua aplicabilidade no campo musical. Inicialmente, são abordadas teorias que definem os princípios básicos que regem a interpretação e a organização de estímulos percebidos, os quais são aplicados, originalmente, a um sistema de leitura visual da forma. Adota-se como principais referenciais teóricos as obras de Caetano Fraccaroli, João Gomes Filho e Hans-Joachim Koellreutter. Em seguida, demonstra-se a equivalência dos princípios gestálticos aplicados à imagem visual, ao fenômeno auditivo, por meio de exemplificações de trechos musicais extraídos de obras selecionadas. Para tal, utiliza-se, principalmente, a obra de Jorge Alberto Falcón. Objetiva-se, com isso, demonstrar de que maneira os fundamentos gestálticos podem ser empregados como ferramenta de análise e interpretação do material musical.

O segundo capítulo corresponde, essencialmente, à aplicação dos princípios da Gestalt aos *Nuevos Estudios Sencillos*. Na parte inicial, é apresentado um breve estudo biográfico do compositor Leo Brouwer, evidenciando suas principais características estilísticas, além de contextualizar e localizar as obras em questão dentro de seu trabalho composicional. Utiliza-se como principal referencial teórico as obras de Teresinha Prada e de Tiago E. Cassola Marques. Posteriormente, apresenta-se, de forma detalhada, a análise estrutural e formal de cada um dos Estudos que compõe este conjunto, empregando os princípios básicos da Gestalt

como principal ferramenta analítica. Ao final de cada análise, inclui-se a sua sistematização em formato de tabelas objetivas e demonstrativas.

Por meio de um processo reducionista, o material musical é inicialmente identificado como um todo estrutural, a partir do qual procura-se reconhecer as unidades de maior redundância em todos os níveis. Uma vez identificadas, analisam-se suas principais características e as relações que se produzem entre elas, bem como com a forma musical, partindo da percepção do fluxo sonoro em uma abordagem estrutural integradora.

Para a percepção dos elementos sonoros e o estabelecimento de critérios de relacionamento para a detecção de padrões, em processos de integração e segregação, utilizam-se como base os trabalhos desenvolvidos por Jorge Alberto Falcón e Margarida Fukuda. Já para o estudo dos elementos que constituem o discurso musical, são utilizadas como apoio as obras de Arnold Schoenberg, Joseph N. Straus e William Rothstein.

Por fim, o terceiro capítulo abrange o estudo relativo às questões técnico-interpretativas inerentes às obras analisadas, por meio do qual são sugeridas propostas e ferramentas que poderão auxiliar o processo de preparação do instrumentista, visando à *performance*. Em conformidade com a teoria da Gestalt, o conteúdo deste capítulo busca demonstrar a interpretação do objeto sonoro segundo a percepção do ouvinte. Para tal, são estabelecidos critérios musicais e técnicos, a partir dos quais se apresentam as recomendações interpretativas, buscando tornar perceptíveis os diferentes aspectos identificados em cada um dos *Nuevos Estudios Sencillos*. Ressalta-se que a interpretação do discurso musical, baseada nas relações estabelecidas entre as diferentes unidades que constituem o todo, em suas diversas dimensões, tem como objetivo orientar o entendimento da organização estrutural destes Estudos, preparando sua *performance*. Assim, através da interação entre a análise e a prática, espera-se que este conteúdo possa auxiliar o intérprete na tomada de decisões interpretativas. Conforme afirma Rink (1990, p. 323 apud MADEIRA, 2013, p. 15):

Toda performance [...] requer decisões analíticas de algum tipo, se 'análise' for vista não como uma dissecação rigorosa da música de acordo com sistemas teóricos, mas simplesmente considerada como o estudo da partitura com particular atenção para funções contextuais e meios de projetá-las.

As principais referências utilizadas neste estudo foram as obras de Janet M. Levy e John Rink, bem como as indicações presentes nas próprias partituras dos *Nuevos Estudios Sencillos* (ed. Chester Music). Quanto às considerações referentes à técnica instrumental, utiliza-se, essencialmente, a Série Didática para Violão do compositor e pedagogo uruguaio

Abel Carlevaro. Além disso, visando à uma abordagem mais completa da prática performática destes Estudos, são ainda consideradas, em uma análise comparativa de interpretações, gravações de determinados violonistas, como Joaquin Clerch e Graham Anthony Devine.

É importante mencionar que este capítulo foi desenvolvido durante estágio de pesquisa realizado no exterior, na Lamont School of Music – University of Denver, sob supervisão do Prof. Dr. Jonathan Leathwood. O ambiente artístico-universitário e o contato com novos tipos de técnicas e estudos proporcionados pelo professor, propiciariam um ganho significativo para o desenvolvimento e aprimoramento deste trabalho.

Diante do exposto, esta pesquisa se apresenta como uma tentativa de discutir e apreciar a funcionalidade de uma nova ferramenta analítica aplicada ao campo da música, concedendo ao intérprete elementos que auxiliem seu trabalho de construção da *performance*. Ao mesmo tempo, busca estimular a execução de estudos modernos de cunho didático para violão, objetivando a preparação e o desenvolvimento técnico para a prática e compreensão de obras de nível mais elevado. Além disso, espera-se que esta pesquisa possa propiciar ao leitor o conhecimento e o contato com a música do século XX, utilizando como fonte de informação e interpretação a obra selecionada de Leo Brouwer, a qual engloba uma importante vertente da linguagem musical moderna.

CAPÍTULO 1: A TEORIA DA GESTALT APLICADA À MÚSICA

1.1 Fundamentação da teoria da Gestalt

Os fundamentos da Psicologia, tais como se tem conhecimento nos dias atuais, foram consolidados há pouco mais de cem anos. Apesar de esta ser uma das disciplinas acadêmicas mais antigas, sendo seus temas e objetos de estudo encontrados em obras de Platão e Aristóteles, junto ao surgimento da filosofia grega, foi apenas no final do século XIX que se deu o estabelecimento formal desta ciência. Seus principais campos de pesquisa envolvem o estudo de aspectos do comportamento humano e do funcionamento interno da mente, como a memória, as emoções e a percepção (PLANTE, 2005).

Até o início do século XX, as investigações sobre este último tema, a percepção, em específico, se calcavam sob a teoria *atomista*, também denominada *associacionista* ou *estruturalista*, segundo a qual os fenômenos psicológicos são melhores compreendidos quando reduzidos às suas partes, sendo possível perceber uma determinada configuração em sua totalidade apenas por meio de seus elementos constituintes. Esta teoria considera que a percepção de uma forma como um todo é o resultado da soma de diversas sensações isoladas, que se dá através de um processo de associação das mesmas. Buscando justificar-se na anatomia cerebral, a qual é, em parte, constituída de fibras nervosas isoladas, os associacionistas defendem que todo ponto estimulado na retina corresponde a uma estimulação isolada de cada fibra nervosa, portanto, o processo de associação é subsequente e ocasionado pela experiência e aprendizagem do indivíduo (FRACCAROLI, 1952).

Em contraposição aos fundamentos da Psicologia clássica, surgiu, por volta de 1910, a teoria da Gestalt¹, desenvolvida após sistemáticas pesquisas no campo da psicologia experimental. Impulsionada pelo psicólogo austríaco Christian Von Ehrenfels (1859-1932), e fundamentada pelos psicólogos Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) e Wolfgang Köhler (1887-1967), na Alemanha, esta teoria apresenta diferentes princípios que caracterizam o processo de percepção da forma, no qual a compreensão de um objeto se dá através da configuração de sua totalidade, independentemente das partes que o compõem, e não o contrário, como proposto anteriormente. De acordo com o conceito da Gestalt, é importante perceber a forma por ela mesma, identificando-a como um todo estruturado e resultado de

¹ Termo alemão intraduzível, que se refere à integração de partes em oposição à soma do todo. Geralmente é traduzido em inglês, espanhol e português como estrutura, figura ou forma (GOMES FILHO, 2008).

relações, as quais, segundo Kepes (1995), se definem a partir de fatores de harmonia, equilíbrio, ordem e clareza.

Com o desenvolvimento desta escola, os teóricos gestaltistas objetivaram compreender quais os processos psicológicos envolvidos, por exemplo, no fenômeno da ilusão óptica, em que o sujeito recebe um estímulo cerebral e percebe o objeto com uma configuração diferente da que se tem de fato. Neste caso, o que acontece no cérebro, portanto, não é idêntico ao que acontece na retina, pois o estímulo recebido se processa em função da figura total pela relação recíproca das suas várias partes dentro do todo (GOMES FILHO, 2008). Assim, o que se vê não são partes isoladas, mas relações, isto é, uma parte na dependência de outra parte (WERTHEIMER, 1959 apud MALERONKA, 2000). Fraccaroli (1952, p. 11) acrescenta que “a excitação cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. Não existe, na percepção da forma, um processo posterior de associação das várias sensações. A primeira sensação já é de forma, já é global e unificada”.

Com isso, a teoria da Gestalt considera o fenômeno da percepção como resultante da apreensão imediata do todo, o qual é estruturado devido a uma necessidade interna de organização que, de acordo com Koffka (1975), está relacionada às forças integradoras do processo fisiológico cerebral, denominadas *forças internas*. Essas forças de organização que estruturam as formas em uma ordem determinada, partindo das condições dadas de estimulação, ou seja, das *forças externas*, provêm de um dinamismo autorregulador do sistema nervoso central, que tende a organizar as formas como estruturas coerentes e unificadas, em busca de sua própria estabilidade (FRACCAROLI, 1952).

A fim de fundamentar a maneira com que se organizam as formas durante o processo da percepção, os gestaltistas estabeleceram determinadas constantes para reger as forças internas, mediante relações subordinadas. Essas constantes de organização, a partir das quais se percebem os estímulos de uma maneira e não de outra, e cuja demonstração se dá por meio de exemplificações sob a forma de imagens visuais e figuras geométricas, são denominadas padrões, fatores, princípios ou leis de organização da forma perceptual (FRACCAROLI, 1952).

1.2 Princípios de organização da forma perceptual

De acordo com Gomes Filho (2008), a teoria da Gestalt possui oito fundamentos básicos: *Unidade*, *Segregação*, *Unificação*, *Fechamento*, *Continuidade*, *Semelhança*, *Proximidade* e *Pregnância da Forma*. As forças iniciais mais simples que regem o processo da

percepção da forma, possibilitando a formação de Unidades², segundo Koellreutter (1987) e Fraccaroli (1952), são as forças de Segregação – as quais agem em virtude da desigualdade de estímulos; e as de Unificação, que agem em virtude da igualdade de estímulos. No entanto, para que se obtenha a formação destas Unidades, Fraccaroli (1952) explica que é preciso que haja uma descontinuidade de estimulação: se o estímulo é completamente homogêneo e sem contraste, como um fundo totalmente branco, por exemplo, nenhuma forma pode ser percebida. Por outro lado, a partir de uma diferenciação de estímulos que irá gerar contraste na imagem, como a aplicação de um objeto escuro, este passará a ser percebido com destaque no fundo branco, devido à relação que estes dois objetos estabelecem entre si.

O princípio de Fechamento é definido por Gomes Filho (2008) como a disposição natural psicológica de conectar espaços incompletos, formando uma figura delimitada. Falcón (2012) confirma que este conceito se relaciona ao fechamento visual, através do qual a imagem de um objeto em que a configuração incompleta sugere determinada extensão lógica ou conhecida, pode ser completada visualmente. Na abordagem de Koellreutter (1987), encontra-se um conceito que pode ser equiparável a este, cuja denominação diferencia-se em *Lei da Conclusão*. De acordo com a mesma, “a percepção dirige-se espontaneamente para uma ordem que tende para a unidade de todos concluídos, o que corresponde à tendência psicológica de unir intervalos e estabelecer relações” (KOELLREUTTER, 1987, p. 27).

Já o princípio da Continuidade está relacionado com a sucessão e o alinhamento das Unidades, as quais tendem, psicologicamente, a se prolongar na mesma direção, ordem e com o mesmo desenvolvimento. Gomes Filho (2008, p. 26) acrescenta que “a Continuidade, ou Continuação, define-se como a impressão visual de como as partes se sucedem por meio da organização perceptiva da forma de modo coerente, sem quebras ou interrupções (descontinuidade) na sua trajetória ou na sua fluidez visual”. Este princípio é caracterizado, em termos perceptíveis, “no sentido de se alcançar a melhor forma possível do objeto, a forma mais estável estruturalmente”, portanto, pode ser qualificável em diferentes níveis (GOMES FILHO, 2008, p. 26).

Semelhante a esta definição, Falcón (2011, p. 52) apresenta a *Lei de Destino Comum*, a qual define que “os objetos que se movimentam na mesma direção tendem a ser percebidos como pertencentes ao mesmo grupo”.

² “Uma unidade formal pode ser identificada em um único elemento, que se encerra em si mesmo, ou como parte de um todo. Em uma conceituação mais ampla, pode ser compreendida como o conjunto de mais de um elemento, que configura o “todo” propriamente dito. Ou seja, o próprio objeto” (GOMES FILHO, 2008, p. 22).

Na sequência, definem-se os princípios de Semelhança e Proximidade. De acordo com Gomes Filho (2008), a Semelhança se caracteriza pelos elementos estruturais que apresentam igualdade ou similaridade na organização formal, e tendem a constituir Unidades Gestálticas; já o princípio de Proximidade determina que os elementos que se encontram mais próximos uns aos outros tendem a ser percebidos juntos e, de igual maneira, a formarem Unidades. O autor ainda coloca que “a Proximidade e a Semelhança são dois fatores que muitas vezes agem e reforçam-se mutuamente, tanto para formar Unidades como para unificar a forma” (GOMES IFLHO, 2000, p. 34). Assim, quanto mais próximos dois objetos semelhantes são colocados, maior é a sua Unificação³. Fraccaroli (1952, p. 24) acrescenta que “a Semelhança é um fator mais forte de organização que a Proximidade. A simples Proximidade não basta para explicar o agrupamento de elementos, é necessário que estes tenham qualidades em comum”.

Como forma de sintetização natural da percepção de todos esses princípios, os teóricos da Gestalt propõem um princípio geral denominado *Pregnância da Forma*, considerado como a “lei básica da percepção visual da Gestalt”, sendo o mais importante por abranger todos os demais (GOMES FILHO, 2008, p. 29). De acordo com a sua caracterização, quando um objeto possui equilíbrio na disposição dos seus elementos, e as suas Unidades formais são percebidas com clareza, com relação à sua facilidade de compreensão, rapidez de leitura e interpretação, maior é o seu grau de *Pregnância* (GOMES FILHO, 2008).

Koellreutter (1987), em sua abordagem, identifica um princípio denominado *Lei da Experiência*, cuja definição se assemelha ao que Falcón (2011) e Figueiró⁴ apresentam como *Experiência Anterior* e *Experiência Passada*, respectivamente. De acordo com estes teóricos, determinado princípio se relaciona com o processo de associação, o que “faz com que um objeto conhecido que aparece junto a um material menos familiar, se perceba como mais importante pela associação ao objeto já assimilado previamente” (FALCÓN, 2011, p. 52). Portanto, um objeto só pode ser compreendido caso o sujeito tenha conhecimento prévio de sua existência. Além disso, Figueiró⁵ complementa que “a experiência passada favorece também a compreensão metonímica: se já tivermos visto a forma inteira de um elemento, ao visualizarmos somente uma parte dele reproduziremos esta forma inteira na memória”.

Já na abordagem de Falcón (2011, p. 52), exclusivamente, ainda se apresentam dois novos princípios: a *Super-somatividade*, em que o todo é maior que a soma de suas partes, uma

³ “A unificação da forma consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual. A unificação se verifica quando os princípios de harmonia e equilíbrio visual e, sobretudo, a coerência do estilo formal das partes ou do todo estão presentes num objeto ou numa composição” (GOMES FILHO, 2008, p. 24).

⁴ <http://pt.scribd.com/doc/11585091/ArtigoGestalt>

⁵ Idem 4.

vez que é “o resultado das inter-relações formais e funcionais das partes desse todo”; e o *Critério de Transponibilidade*, segundo o qual a forma que resulta da relação de seus elementos constituintes se estabelece como tal, independentemente se estes elementos sofrerem determinadas modificações. Falcón (2011) exemplifica este conceito com a ideia de uma cadeira, cujo reconhecimento se dará sempre pelo formato que a mesma apresenta, embora possam ser alteradas a sua cor, seu material ou tamanho. É curioso adicionar que estes dois últimos conceitos foram apresentados pela primeira vez por Ehrenfels, em 1890, e foi o que impulsionou, de fato, outros psicólogos a desenvolverem, futuramente, a teoria da Gestalt.

Apesar dos experimentos que culminaram nesta proposição terem surgido, a princípio, na área da Psicologia, para o estudo dos fenômenos psíquicos cognitivos, a Gestalt ampliou o seu campo de aplicação, tornando-se uma grande corrente do pensamento. Atualmente, seus fundamentos têm sido incorporados a outras áreas do conhecimento, tais como Design, Arquitetura, Publicidade e Propaganda, Artes Visuais, e, mais recentemente, às áreas de Música e Educação, tendo sido abordada nestes diversos campos por inúmeros autores, dentre os quais se destacam: Rudolf Arnheim (1904-2007), Gyorgy Kepes (1906-2001), Caetano Faccaroli (1911-1987), Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), Antonio Gomes Penna (1917-2010), Arno Engelmann (1931-), James Tenney (1934-2006) e Larry Polansky (1954-), e João Gomes Filho [s.d.].

1.3 A teoria da Gestalt aplicada à música

Sabe-se que os fundamentos da teoria da Gestalt determinam que o sujeito, ao perceber um estímulo, configura sua forma através do agrupamento de suas partes constituintes, e de padrões organizados mediante forças internas. Da mesma maneira, a estrutura⁶ de uma composição musical tradicional é também configurada por meio de relações internas e organizada ao longo do tempo e do espaço. Essas relações são estabelecidas por parâmetros de textura, densidade, dinâmica, desenvolvimento motivico, harmonias, melodias, frases, que podem ser percebidos e interpretados em conformidade com as características que constituem os Princípios Gestálticos de organização da forma perceptual. De acordo com isto, Falcón (1980, p. 205) acrescenta:

⁶ “Entende-se por *estrutura* a disposição, o relacionamento e a ordem dos componentes e das partes constituintes da composição. É uma maneira de se disporem e relacionarem os diversos elementos constituintes da composição. Estrutura também pode ser entendida como unidade estrutural ou Gestalt. Neste contexto, ela seria definida como um conjunto formado por pontos, linhas, sons ou outros signos que pode ser percebido de imediato como um todo” (KOELLREUTER 1987, p. 29).

Uma peça musical não é apenas um fluxo de sons elementares, e sim uma rede organizada hierarquicamente de sons, motivos, frases, passagens, seções, movimentos, etc. – por exemplo, intervalos temporais cujos limites perceptivos (sic) são amplamente determinados pela natureza dos sons e as relações que se produzem entre eles”.

Embora as abordagens no campo da música sob o ponto de vista desta teoria ainda sejam recentes e pouco comuns, acredita-se que o conhecimento de seus fundamentos possa ser utilizado como ferramenta alternativa de análise e interpretação do discurso musical, podendo contribuir para um maior entendimento dos aspectos formais e estruturais que constituem uma composição.

No Brasil, considera-se que um dos primeiros autores a utilizar esta abordagem em música, embora de forma pouco sistematizada, tenha sido o compositor e educador Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Segundo Brito (2015, p. 24), “o compositor foi responsável por um grande número de ações e iniciativas no cenário cultural e musical brasileiro, iniciadas no final da década de 1930 e estendidas por todos o século XX”. A autora acrescenta que “sua personalidade – investigativa, curiosa, propensa ao transformar e ao integrar – “alquimizou” conhecimentos, ideias e conceitos, que transitaram pelos escritos de Mário de Andrade (1893-1945); pela fenomenologia; [...]; pela teoria da Gestalt; [...]” (BRITO, 2015, p. 24). De acordo com Koellreutter (1987), assim como propõe o “gestaltismo”, não ouvimos as partes isoladas de uma obra, mas sim as relações nela existentes, pois, para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação total e absoluta, as partes são inseparáveis do todo.

Considerando que a estrutura de uma música se configura a partir da relação de mudança ou continuação de determinados padrões motivicos, por meio da aplicação dos princípios da Gestalt é possível delimitar os elementos estruturais que compõem uma obra, de modo a ampliar o campo perceptível sonoro para além da análise musical tradicional. Tais estruturas podem ser percebidas como Unidades de sentido, que, em suas diversas dimensões, se misturam e interagem como um fenômeno único, ao mesmo tempo em que apresenta características multifacetadas (FALCÓN, 2012). Sobre isso, Falcón (2012, p. 28) acrescenta: “a leitura das características resultantes da inter-relação entre as dimensões do som propõe uma visão da música que se contrapõe com a visão polarizada e atomizada do ensino da teoria musical tradicional”. Por outro lado, não se exclui a possibilidade de que outras abordagens analíticas possam ser utilizadas neste trabalho em categorias isoladas, como a análise harmônica, contrapontística, temático-motívica, entre outras, considerando que estas também são importantes formas de se adquirir informações sobre o material musical.

A seguir, demonstra-se como os fundamentos da teoria da Gestalt se aplicam ao campo musical, utilizando como exemplificação trechos musicais extraídos de diversas obras selecionadas para compor este trabalho. Como principal referencial teórico, opta-se por eleger os oito princípios que regem a percepção da forma conforme apresentados e definidos por Gomes Filho (2008): *Unidade, Segregação, Semelhança, Proximidade, Unificação, Continuidade, Fechamento e Pregnância da Forma*. Esta preferência se justifica devido ao conteúdo abordado pelo autor, o qual propõe a estruturação de um sistema de leitura e de organização da forma visual a partir da aplicação dos princípios da Gestalt, fornecendo subsídios importantes para a compreensão de seu funcionamento. Além disso, o autor oferece informações teóricas e conceituais de forma clara e objetiva, apresentando exemplificações práticas da aplicação desta ferramenta em imagens de objetos, que resultam no seu entendimento quanto à análise, interpretação e síntese da organização visual da forma. Com isso, utiliza-se esta metodologia como base para propor, neste trabalho, a equivalência dos fundamentos aplicados à forma visual, para a forma musical, em um enfoque estrutural e fenomenológico. Ademais, foram ainda utilizadas como fonte de consulta as obras de Falcón (2012) e Figueiró⁷, que demonstram, resumidamente, como a aplicação dos Princípios Gestálticos em elementos visuais pode ser transposta aos elementos musicais.

1.4 Aplicação dos princípios da Gestalt à música

1.4.1 Unidade

O princípio da Unidade consiste na capacidade de perceber os elementos principais que constituem uma composição musical, mediante a identificação de padrões e relações melódicas, rítmicas, harmônicas, timbrísticas, intervalares, que se configuram para formar o todo ou parte deste. Assim, diferentes Unidades podem ser percebidas dentro de uma obra, seja em pequenas ou grandes dimensões. Em um âmbito mais amplo, a própria obra pode igualmente ser considerada como uma única macro Unidade formal.

Gomes Filho (2008, p. 22) explica que “no caso de um objeto ser constituído por um conjunto de numerosas unidades, para proceder à análise e interpretação [visual] da forma, pode-se adotar o critério de se eleger unidades principais – desde que estas sejam suficientes para realizar a leitura”. Diante disto, as Unidades julgadas neste trabalho como principais para

⁷ Idem 4 (<http://pt.scribd.com/doc/11585091/ArtigoGestalt>).

a construção da estrutura formal das obras em análise serão identificadas como *Unidades de redundância*.

No trecho abaixo, extraído da *Valsa n. 3 op. 8*, de Augustin Barrios, identificam-se duas Unidades Gestálticas: a primeira (c. 1-9) é formada por uma textura de dois planos sonoros de melodia e acompanhamento, combinando notas com harmônico e blocos de acordes; já a segunda (10-12) é formada por uma textura três planos sonoros distintos, sendo uma melodia na linha superior com acompanhamento formado por uma na linha no baixo com figuras longas, e uma linha intermediária com notas em bloco harmônico.

Figura 1: *Valsa n. 3 op. 8*, c. 1-12, Unidade. BARRIOS, 2010.

No exemplo seguinte, extraído do segundo movimento da obra *El Decamerón Negro, La huída de los amantes por el valle de los ecos*, de Leo Brouwer, identificam-se três pequenas Unidades que apresentam extensão melódica através do acréscimo de elementos a cada compasso, conforme demonstrado abaixo.

Figura 2: *El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos*, c. 1-3, Unidade. BROUWER, 2008.

No *Estudo n. 5*, de Heitor Villa-Lobos, a Unidade mais extensa é caracterizada por uma textura de três planos sonoros que vão se agregando aos poucos, composta inicialmente

por um *ostinato* na linha do baixo, seguida pelo acréscimo de uma linha melódica no registro agudo, que passa a ser apresentada no registro grave na sequência.

Figura 3: *Estudo n. 5, c. 1-6*, Unidade. VILLA-LOBOS, 1953.

1.4.2 Segregação

O princípio da Segregação determina a capacidade de discriminar, destacar ou evidenciar Unidades e elementos contrastantes, como motivos, melodias, articulações, texturas, dinâmicas, bem como timbres e dinâmicas, dentro de uma composição como um todo, estabelecendo hierarquias ou diferenciando suas partes constituintes. Se houver desigualdade de estímulos, pode-se segregar uma ou mais Unidades, que deverão ser diferenciadas ou destacadas diante dos demais elementos da composição. Assim, através do contraste entre as Unidades, a forma pode ser percebida com mais facilidade.

Nos exemplos abaixo, extraídos do primeiro movimento de *El Decamerón Negro*, *El Arpa del Guerrero*, de Leo Brouwer, apresentam-se duas seções contrastantes, que apresentam Segregação de textura e caráter: a primeira, de caráter mais fluido, se caracteriza por padrões de arpejos com ritmo regular de colcheias.

Figura 4: *El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos, c. 1-6*, Segregação.

BROUWER, 2008.

A segunda, de caráter tranquilo, caracteriza-se pela disposição das notas em blocos de acordes de maior duração, com destaque para a melodia apresentada na linha intermediária, em meio à textura de blocos harmônicos. Dessa forma, estabelece-se uma relação de hierarquia entre os planos, onde a melodia é percebida com Segregação sonora.



Figura 5: *El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos*, c. 80-85, Segregação.

BROUWER, 2008.

Já no trecho de *Estudo n. 5*, de Villa-Lobos, a Segregação é verificada no compasso 37 devido à mudança de textura, com o acréscimo de notas na linha do baixo e de notas repetidas na linha superior, com acento dinâmico. Neste caso, a melodia também é percebida com Segregação sonora, em um plano superior.



Figura 6: *Estudo n. 5*, c. 34-39, Segregação. VILLA-LOBOS, 1953.

O mesmo acontece no trecho da *Valsa n. 3 op. 8*, de Barrios, em que os elementos sonoros que se relacionam em planos de hierarquia, provocam a Segregação sonora da melodia apresentada na linha superior, em detrimento dos dois planos de acompanhamento.

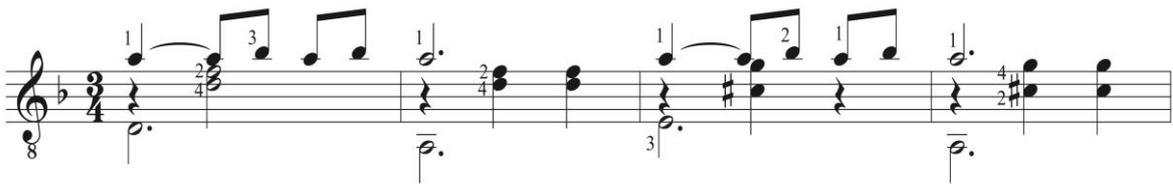


Figura 7: Valsa n. 3 op. 8, c. 10-13, Segregação. BARRIOS, 2010.

1.4.3 Semelhança

O fator da semelhança possibilita ao ouvinte identificar a igualdade ou similaridade espaço-temporal entre as Unidades de uma obra, formadas por padrões rítmicos, melódicos, contrapontísticos, harmônicos, conjuntos de classes de notas, de intervalos, frases repetidas, etc. Esses padrões são percebidos como pertencentes a uma mesma estrutura ou configuração musical, o que facilita a assimilação do objeto pelo ouvinte e o reconhecimento de Unidades de redundância.

Ainda no exemplo extraído de Barrios (*Valsa n. 3 op. 8*), é possível observar entre as Unidades identificadas a Semelhança rítmico-melódica da linha superior, que utiliza o mesmo padrão da sequência de colcheias com as notas Si-Lá-Si, complementando as pausas do primeiro compasso com notas da melodia no primeiro compasso da segunda Unidade (c.10).

Figura 8: Valsa n. 3 op. 8, c. 1-12, Semelhança. BARRIOS, 2010.

Além disso, os planos sonoros identificados se apresentam no decorrer de toda primeira parte da peça com Semelhança rítmico-melódica e direcional, cujo padrão observado na linha superior é formado por uma semínima pontuada, três colcheias e uma mínima pontuada, com pequenas variações.

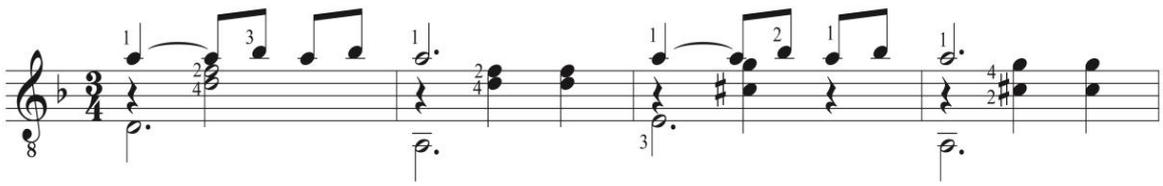


Figura 9: *Valsa n. 3 op. 8*, c. 10-13, Semelhança. BARRIOS, 2010.



Figura 10: *Valsa n. 3 op. 8*, c. 20-23, Semelhança. BARRIOS, 2010.

Nos exemplos seguintes, extraídos do segundo movimento da obra *El Decamerón Negro* (Leo Brouwer), destacam-se a Semelhança melódica presente entre progressão de notas, identificada anteriormente, e a progressão apresentada no decorrer da seção *Por el valle de los ecos*. Mantêm-se a mesma sequência de notas, com o acréscimo de um plano de acompanhamento na linha superior que forma uma nova textura sonora, composta por padrão rítmico constante que funciona como um pedal harmônico.



Figura 11: *El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos*, c. 1-3, Semelhança. BROUWER, 2008.

G "Por el Valle de los ecos"
Rápido (galopante)

3 (eco) (como resonancia)

f > resonante (eguale) *sub p* legato

3 (simile)

3 (eco) *sub p* *pp*

(marc. eguale)

Figura 12: *El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos*, c. 27-30, Semelhança. BROUWER, 2008.

1.4.4 Proximidade

De acordo com o princípio da Proximidade, elementos mais próximos em tempo e espaço tendem a ser agrupados e percebidos juntos, constituindo um todo ou Unidades dentro do todo (SOUTO MAIOR, 2014). Por meio deste fator, um estímulo isolado adquire forma e sentido pela aproximação dos elementos e suas inserções no contexto musical. Notas e sons podem ser agrupados de acordo com a Proximidade de intervalos, duração, ritmo, métrica, localização espacial, etc.

Nos exemplos demonstrados abaixo, extraídos do primeiro movimento de *El Decamerón Negro* (Brouwer), e da obra *Recuerdos del Alhambra*, de Francisco Tárrega, respectivamente, as notas são agrupadas de acordo com sua figuração rítmica e melódica. Na linha do baixo, identifica-se uma melodia agrupada em figuras de colcheia, em ambos os exemplos, com acompanhamento decomposto por padrões ritmos na linha superior, que, devido à sua Proximidade rítmico-melódica, formam um plano sonoro que funciona como pedal harmônico.

G "Por el Valle de los ecos"
Rapido (galopante)

f > *resonante (eguale)* *sub p* *legato*

(eco) (como resonancia)

Figura 13: *El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos*, c. 27 e 28, Proximidade. BROUWER, 2008.

Figura 14: *Recuerdos de la Alhambra*, c. 1 e 2, Proximidade. TÁRREGA, [1920].

Já no trecho de *Homenaje a Debussy*, de Manuel de Falla, o agrupamento acontece de acordo com a Proximidade rítmica, intervalar e de registro entre os elementos, formando dois planos sonoros claramente perceptíveis.

legg. *pp* *rit. poco*

a poco *p* *Tempo*

Figura 15: *Homenaje a Debussy*, c. 44-52, Proximidade. FALLA, 1920.

1.4.5 Unificação

O princípio da Unificação consiste na capacidade de perceber a igualdade ou similaridade contextual dos estímulos produzidos por diferentes Unidades. Verifica-se quando

a harmonia, a ordem, o equilíbrio, estilo formal e a coerência da linguagem, como um todo, estão presentes na composição ou em parte dela. Pode ser classificada em graus de qualidade, que se reforçam através dos princípios de *Semelhança* e *Proximidade*.

No exemplo abaixo, Unificação pode ser percebido no trecho extraído do *Estudo n. 17 op. 35*, de Fernando Sor, devido à *Semelhança* rítmica presente na estrutura contrapontística, formando um plano melódico na linha superior, e outro no acompanhamento.



Figura 16: *Estudo n. 17 op. 35*, c.1-4, Unificação. SOR, 2011.

No trecho da *Valsa n. 3 op. 8* (Barrios), a Unificação se dá pela *Proximidade* rítmica e melódica no registro da região aguda, formando um plano de melodia com acompanhamento e localização espacial das notas; já em *Recuerdos de la Alhambra* (Tárrega), a Unificação é percebida pela repetição das notas de curta duração na linha superior, e pela *Proximidade* melódica e *Semelhança* rítmica que forma uma melodia na linha do baixo.

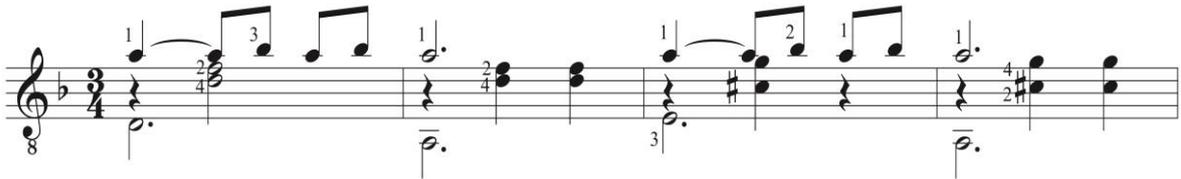


Figura 17: *Valsa n. 3 op. 8*, c. 10-13, Unificação. BARRIOS, 2010.

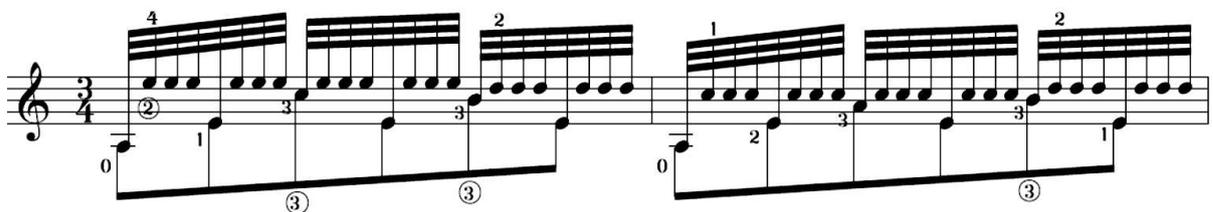


Figura 18: *Recuerdos de la Alhambra*, c. 1 e 2, Unificação. TÁRREGA, [1920].

1.4.6 Fechamento

O conceito de Fechamento, também conhecido como Clausura, é definido pela disposição natural de se completar espaços incompletos, no caso do objeto visual. Com relação à música, este princípio pode ser aplicado em um motivo, frase, movimento ou mudança de seção, quando os elementos estruturais do discurso musical sugerem alguma extensão lógica, baseada em informações que já foram apresentadas anteriormente. Pode ser verificado, por exemplo, em um processo cadencial, caracterizado pela sensação de repouso, fechamento ou resolução de alguma tensão gerada dentro do fluxo sonoro, que também pode ser alcançada através do ritmo, da dinâmica e de contornos melódicos (FALCÓN, 2011). A mudança e o retorno de uma seção para outra já conhecida também caracterizam este conceito.

No trecho extraído da obra de Falla (*Homenaje a Debussy*), percebe-se a finalização da frase por meio do movimento melódico e da dinâmica de arco na linha do baixo, com resolução na última nota da tensão criada no ápice deste arco.

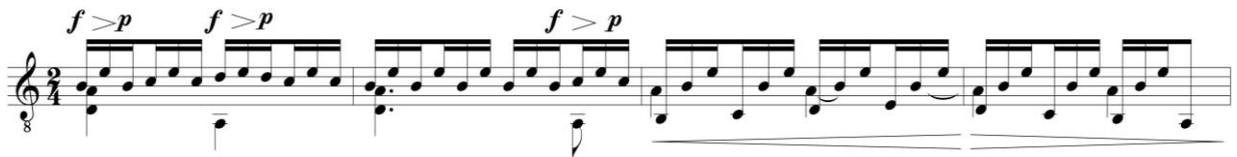


Figura 19: *Homenaje a Debussy*, c. 40-43, Fechamento. FALLA, 1920.

Já no exemplo da obra de Villa-Lobos (*Estudo n. 5*), o conceito de Fechamento pode ser percebido ao final da parte B (c. 55), onde a mesma estrutura rítmica do *ostinato* apresentado no decorrer da parte A é utilizada para retornar à ideia motívica inicial.

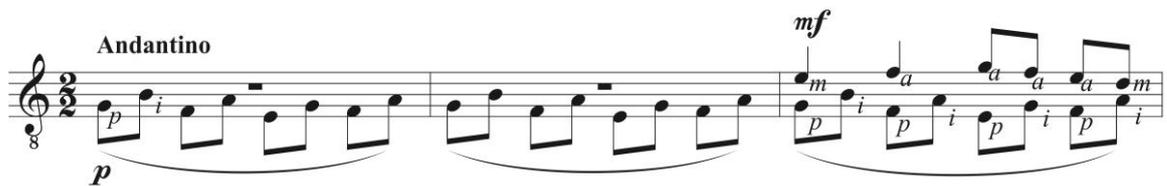


Figura 20: *Estudo n. 5*, c. 1-3, Unidade. VILLA-LOBOS, 1953.



Figura 21: *Estudo n. 5*, c. 55-57, Fechamento. VILLA-LOBOS, 1953.

O mesmo acontece na transição da parte A para a parte B, entre os compassos 44 e 45, em que o Fechamento e a sensação de resolução ocorrem por meio da dinâmica do *rallentando* e pela escala decrescente de tons e semitons na linha superior, de Sol a Sol Bemol, em duas oitavas abaixo.



Figura 22: *Estudo n. 5*, c. 43-46, Fechamento. VILLA-LOBOS, 1953.

1.4.7 Continuidade

O princípio da Continuidade qualifica a organização e a sucessão que ocorre entre diferentes Unidades dentro do discurso musical, podendo ser avaliada de acordo com sua coerência, equilíbrio e lógica. Os elementos detectados que constituem Unidades contrastantes devem ser organizados de modo a permitir a Continuidade e a fluidez de um movimento, a fim de facilitar a compreensão do ouvinte. De acordo com Silva (2014), este princípio se aplica à percepção de notas constituintes de um arpejo ou acorde; aos movimentos de consonância e dissonância melódicas no contraponto e na harmonia; à identificação de contornos melódicos (ascendente, descendente, linear, senoidal, arco, arco-invertido); ou ainda pela conexão entre as alturas que configuram e proporcionam a forma.

A aplicação deste fator pode ser exemplificada no trecho extraído da obra de Falla (*Homenaje a Debussy*), em que motivo inicial é apresentado com Semelhança ritmico-melódica na linha intermediária da melodia da parte contrastante. A comparação pode ser percebida com a retomada do tema no compasso 50, ressaltando a boa continuidade entre as diferentes Unidades.



Figura 23: *Homenaje a Debussy*, c. 44-52, Continuidade. FALLA, 1920.

No trecho extraído da obra de Piazzolla (*Compadre*), uma boa Continuidade pode ser percebida pelo direcionamento das notas constituintes de uma escala, que apresenta contornos melódicos ascendentes e descendentes, pelo nexos entre as alturas que configuram e proporcionam a forma.

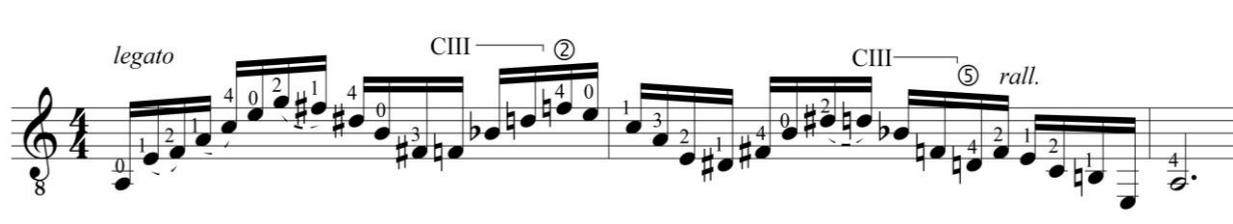


Figura 24: *Cinco piezas para guitarra - Compadre*, c. 21-23, Continuidade. PIAZZOLLA, 1980.

É ainda exemplo de boa Continuidade o *ostinato* identificado trecho do *Estudo n. 5*, de Villa-Lobos (ex. 22), cujo padrão rítmico se mantém do início ao fim da peça, em uma direção linear.



Figura 25: *Estudo n. 5*, c.1-6, Continuidade. VILLA-LOBOS, 1953.

O mesmo acontece no exemplo da obra de Tárrega (*Recuerdos de la Alhambra*), em que a repetição de notas assume a mesma direção no decorrer de todo o discurso musical, funcionando como pedal harmônico, conforme já mencionado.

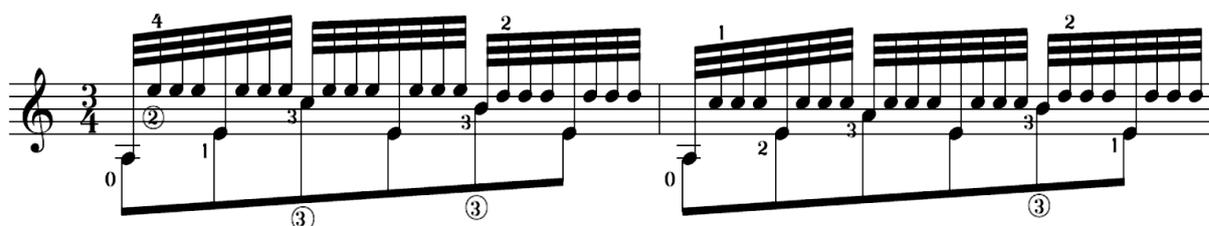


Figura 26: *Recuerdos de la Alhambra*, c. 1 e 2, Continuidade. TÁRREGA, [1920].

As transições entre uma frase e outra em mudanças de seção também podem ser qualificadas de acordo com este princípio, assim como o princípio do Fechamento, conforme demonstrado nos exemplos anteriores, assumindo papel de suma importância na configuração do todo musical.

1.4.8 Pregnância da Forma

De acordo com Gomes Filho (2008), este é o princípio básico da teoria da Gestalt, e o que engloba todos os demais. Conforme definição do autor,

As forças de organização da forma tendem a se dirigir tanto quanto o permitam as condições dadas, no sentido da harmonia e do equilíbrio visual. Qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto o permitam as condições dadas (GOMES FILHO, 2008, p. 29).

Com isso, pode-se afirmar que quando uma composição musical apresenta equilíbrio, harmonia, unificação e regularidade na disposição e na estrutura de seus elementos, de modo que suas Unidades formais são percebidas com clareza e facilidade de interpretação e compreensão, maior é o seu grau de Pregnância da Forma. Para Gomes Filho, este princípio “funciona efetivamente como uma interpretação analítica conclusiva acerca do objeto como um todo”, mediante o nível de qualificação da sua organização formal (GOMES FILHO, 2008, p. 31). Segundo o autor, “uma melhor pregnância pressupõe que a organização formal do objeto, no sentido psicológico, tenderá a ser sempre a melhor possível do ponto de vista estrutural (GOMES FILHO, 2008, p. 29).

Além disso, Silva (2014, p. 1845) acrescenta que “há uma tendência perceptiva pela qual o indivíduo simplifica a complexidade de trechos musicais, retirando as dissonâncias, simplificando intervalos, estruturas rítmicas e harmônicas”.

1.5 Considerações

O primeiro capítulo deste trabalho buscou apresentar uma breve conceituação da teoria da Gestalt, considerando os teóricos mais importantes que estudaram e desenvolveram seus fundamentos. A partir disto, os princípios da organização da forma foram definidos de acordo com a abordagem de Gomes Filho (2008), no contexto visual, sendo finalmente aplicados ao contexto musical. Ainda que esta teoria tenha surgido para o estudo da Psicologia Experimental, procurou-se estabelecer relações e analogias de sua aplicação no sistema de leitura visual da forma para o contexto musical, de modo a facilitar o processo de identificação de padrões e de características que se inter-relacionam em música. Este processo se deu a partir de uma visão fenomenológica, buscando sempre avaliar a percepção auditiva e a formação das Unidades de redundância através da organização e das relações estabelecidas entre os sons, que se cruzam e interagem dentro do todo.

Por meio deste estudo, demonstrou-se que a aplicabilidade dos princípios gestálticos como ferramenta analítica do material musical é capaz de fornecer elementos consistentes, os quais auxiliam a compreensão e o reconhecimento das estruturas formais que constituem uma obra. Desse modo, sua utilização representa uma maneira alternativa de interpretação e assimilação do material musical, e pode ser complementar à análise tradicional comumente utilizada neste tipo de abordagem, o que contribui para a ampliação dos caminhos no campo perceptivo a novas possibilidades de compreensão e análise em música.

Além disso, o conhecimento da teoria da Gestalt oferece uma abordagem promissora e ainda pouco explorada no meio das práticas interpretativas, podendo ser incorporada no processo de estudo dos intérpretes como suporte para uma execução musical coerente e bem fundamentada, ao facilitar o entendimento do plano formal de uma obra como um fenômeno único e configurado como um todo completo.

CAPÍTULO 2: APLICAÇÃO DOS PRINCÍPIOS DA GESTALT AOS NUEVOS ESTUDIOS SENCILLOS

2.1 Leo Brouwer e os Nuevos Estudios Sencillos

A obra para violão do compositor cubano Leo Brouwer constitui-se em um dos repertórios mais conhecidos e executados nas salas de concerto em todo o mundo, além de estar presente nos programas curriculares de faculdades, como a USP e a UNESP, e diversas escolas de música, como o Conservatório Dramático e Musical de Tatuí. Nascido em Havana, 1939, o compositor e também violonista, regente e pedagogo, é reconhecido como um dos principais contribuintes da música erudita moderna latino-americana, sendo o seu trabalho composicional, iniciado em 1954, centralizado em obras para violão. Dentre seu leque de composições encontram-se inúmeras séries de estudos que têm como finalidade desenvolver a técnica instrumental do estudante de violão: *Estudios Sencillos* (1960-61) – conjunto de vinte Estudos, divididos em quatro séries de cinco Estudos – e *Nuevos Estudios Sencillos* (2001) – conjunto de dez novos estudos.

A produção bibliográfica que aborda a obra do autor é extensa, e podemos citar dentre as principais referências: Hernández (2000), Prada (2001), Alves (2005), Fraga (2006), Adame (2012), Marques (2012), a partir das quais sua obra pode ser classificada em três fases. Segundo Prada (2001) e Wistuba-Álvarez (1991), a primeira fase, marcada pelo uso de elementos populares de origem afro-cubana, engloba as décadas de 1950 e 1960. As obras para violão que melhor representam este período são *Danza Característica* e as duas primeiras séries dos *Estudios Sencillos*; a segunda fase, que engloba a década de 1970, é influenciada pela vanguarda europeia e marcada pelo experimentalismo, e tem como principais obras *Canticum*, *Elogio de la Danza* e *La Espiral Eterna*; já a terceira fase, correspondente à década de 1980 e aos anos subsequentes, é denominada pelo próprio autor de Hiper-romantismo (MCKENNA, 1988) ou Nova Simplicidade (BETANCOURT, 1998), cuja principal característica é o uso do minimalismo e do atonalismo. Incluem-se nesta fase a obra *El Decameron Negro* e as duas últimas séries dos *Estudios Sencillos*.

Para Prada (2015), a nova série de Estudos se relaciona à fase de Brouwer inserida na corrente da Nova Simplicidade, ou o que alguns teóricos, como Hernández (2000), identificam como “contexto pós-moderno”. Entretanto, constata-se uma escassez de pesquisas e materiais publicados quanto ao seu período atual de composição, o qual envolve as obras que constituem o centro deste trabalho. Ainda assim, é possível identificar em suas obras atuais

elementos que estão presentes nas fases anteriores, como fórmulas rítmicas de origem afro-cubanas e recursos minimalistas, conforme será demonstrado abaixo.

Desenvolvidos para suprir as necessidades técnicas de seus alunos de violão, as séries de estudos de Brouwer alcançaram um caráter pedagógico amplo para o aprendizado do violonista iniciante e de nível intermediário. De acordo com Prada (2008), eles se tornaram muito eficazes para a didática do instrumento, sendo adotados por diversos professores em suas aulas e também como materiais de concerto.

Os *Nuevos Estudios Sencillos*, compostos em 2001, vinte anos após as duas últimas séries dos *Estudios Sencillos*, constituem uma nova coletânea de dez Estudos. Em cada um deles, Brouwer presta homenagem a um compositor distinto que apresenta diversidade cultural, temporal e estilística (PRADA, 2015), compreendendo desde o séc. XVIII até o séc. XX. São eles: Claude Debussy (1862-1918), Agustín Barrios Mangoré (1885-1944), Alejandro García Caturla (1906-1940), Serguei Prokofiev (1891-1953), Francisco Tárrega (1852-1909), Fernando Sor (1778-1839), Astor Piazzolla (1921-1992), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Karol Szymanowski (1882-1937) e Igor Stravinsky (1882-1971).

Os subtítulos dos Estudos incluem o sobrenome relativo a cada compositor homenageado após a indicação *Omaggio*. Com isso, de acordo com Prada (2015, p. 200), “em geral, o título de uma obra já por si sugere imagens para quem procura uma interpretação em sintonia com o mundo do compositor, e no caso das homenagens exerce uma influência mais forte na maneira de abordá-la, já na escuta”. Brouwer ainda enfoca aspectos técnicos e expressivos de forma específica, apresentando ordem de dificuldade progressiva, bem como novos materiais musicais ainda não encontrados nas séries de Estudos anteriores, evocando ou citando algumas de suas próprias obras de concerto. Sobre isso, Marques (2012, p. 39) afirma:

O caráter desta série é diverso das restantes, uma vez que, embora sendo didáticos, alguns parecem tratar-se aparentemente de pequenas peças incidentais ou características para guitarra. Cada um deles é dedicado a um compositor do séc. XX, embora nem sempre tenham citações ou pretendam evocar o universo estilístico desse compositor. Na verdade, (...) alguns destes estudos parecem ser a simplificação ou reelaboração de algumas das obras do próprio Leo Brouwer, citando mais do que uma vez obras anteriormente compostas pelo Maestro, e de certa maneira, assim se entende, preparando o aluno para a execução dessas suas obras de concerto, ou com o intuito de permitir o disfrutar das suas peças de concerto adaptadas ao sintético e breve formato de estudo.

Dentre as referidas citações, uma delas pode ser identificada no *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, no qual o compositor faz referência ao segundo movimento da sua obra *El Decamerón Negro: La Huída de los Amantes por el Valle de los Ecos*, utilizando

o mesmo motivo melódico e explorando os recursos minimalistas. Além disso, este Estudo, como já explicitado em seu título, presta homenagem ao compositor e violonista espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), ao utilizar a técnica do trêmulo, recurso explorado por este compositor em uma de suas obras mais populares para violão, *Recuerdos de la Alhambra*. A diferença é que, nesta obra, o trêmulo é composto por quatro notas, e no estudo de Brouwer o trêmulo possui apenas três notas.

Figura 27: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 1-5. BROUWER, 2003.

Figura 28: *El Decameron Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos*, c. 28. BROUWER, 2008.

Figura 29: *Recuerdos de la Alhambra*, c. 1 e 2. TÁRREGA, [1920].

Além disso, no *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, dedicado ao compositor cubano Alejandro García Caturla (1906-1940), cujo estilo composicional, assim como o de Brouwer, explora o universo das raízes populares afro-cubanas, Brouwer retoma a utilização de elementos e padrões rítmicos da música popular cubana, típicos de sua fase

nacionalista. Dentre estes ritmos, identifica-se o *tresillo*⁸ – fórmula rítmica marcada por duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia, com variantes (SANDRONI, 2012), apresentado no desenvolvimento do tema inicial deste estudo, na linha do baixo, sob a fórmula de duas semínimas pontuadas seguidas de uma semínima.



Figura 30: Fórmula rítmica do *tresillo*.



Figura 31: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 1. BROUWER, 2003.

Dessa forma, podemos observar que estes Estudos remetem a recursos e elementos técnico-estilísticos já identificados em obras anteriores do compositor, seja nas primeiras séries didáticas, seja nas obras de concerto. Segundo Adame (2012), eles reúnem procedimentos e princípios técnico-musicais que se encontram refletidos em suas obras de concerto. Com isso, Brouwer consegue adquirir um estilo composicional característico e original, e os seus Estudos são o ponto de partida ideal para uma abordagem técnica-composicional de seu repertório, embora muitas vezes uma obra tenha complexidade superior a um Estudo. Nesse sentido, Marques (2012, p. 25) afirma que “uma vez percebido o mecanismo e o sistema técnico, escutamos passagens que aparentemente parecem complexas, mas que são fruto de um conhecimento técnico que permite uma comodidade na execução instrumental”.

Além disso, esses dez novos Estudos apresentam um amplo leque de sugestões de articulação e contrastes de dinâmica, nos quais são introduzidas técnicas ainda não abordadas nos *Estudios Sencillos* e em obras didáticas para violão anteriores, tais como: harmônicos naturais; uso com maior frequência da quinta posição; e alternância de polegar e indicadores nas cordas graves (MARQUES, 2012). De acordo com Prada (2015, p. 212), ao comparar estas obras com as de “grandes autores didatas-violonistas, como Sor, Giuliani, Carulli, Carcassi e Tárrega”, considera-se que os mesmos “primavam mais pela regularidade rítmica, deixando o trabalho técnico por muito tempo dentro dessa condição básica – iniciação ao violão e regularidade rítmica. Brouwer

⁸ Segundo Zamith (2011, p. 110), “*tresillo* é a designação dada por musicólogos cubanos a um padrão rítmico estruturado na divisão do tempo 3 + 3 + 2 – embora haja variantes – e encontrado em diversos lugares das Américas em que ocorreu a presença de escravos”.

foi pioneiro nessa nova configuração de didatismo com tempos irregulares e deslocamentos” (PRADA, 2015, p. 213).

A proposta de emprego da teoria da Gestalt como ferramenta de análise musical destes Estudos busca, portanto, a sua contribuição para identificar estes aspectos singulares que compõem o universo musical de Brouwer, partindo do pressuposto da percepção da forma como um fenômeno único e multifacetado. Por meio dessas análises, é possível propiciar ao estudante ou músico profissional a organização, o estabelecimento de formas e a identificação de Unidades de redundância, e ainda auxiliar na tomada de decisões técnico-interpretativas, critérios estes que também podem ser adotados na prática pedagógica.

A seguir, as análises serão demonstradas, apresentando detalhadamente a aplicação dos princípios da Gestalt em cada um dos *Nuevos Estudios Sencillos*. Ao final de cada um, inclui-se a sistematização da análise em forma de tabelas, diferenciando as informações obtidas nas seguintes categorias: *Compassos*, *Partes*, *Caráter*, *Princípios Gestálticos Aplicados* e, eventualmente, *Material*.

2.2 Aplicação da Gestalt aos Nuevos Estudios Sencillos

2.2.1 Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy

Em tributo ao compositor Claude Debussy (1862-1918), o *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy* apresenta escrita linear, estável, contínua e de caráter improvisatório, à maneira de um *prelúdio*. Sua estrutura formal é basicamente constituída por uma Unidade mais ampla de caráter legato, com textura de melodia e acompanhamento, que se alterna com uma Unidade menor de caráter marcato, com textura monódica composta por ligados ascendentes e descendentes.



Figura 32: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*, c. 1-3. BROUWER, 2003.

O material musical é explorado gradativamente, apresentando alguns elementos que geram Segregação mínima e suave em sua macro Unidade Gestáltica, de forma a criar maior

estabilidade e menos surpresas no ouvinte. Percebem-se alterações pequenas e contínuas na apresentação da macro harmonia (conjunto de classes de notas⁹), na textura, métrica e articulação, podendo-se identificar três principais Unidades Gestálticas contrastantes: a primeira é constituída por pequenos arpejos de três notas (*p-i-m*) em cordas adjacentes (3^a, 2^a e 1^a), que formam dois planos sonoros pela textura de melodia no baixo com acompanhamento, gerando o efeito de *campanella*¹⁰. Em contraste com esta Unidade, alterna-se a Unidade 2 (c. 3, 6, 9, 12, 22 e 25), que apresenta Segregação textural e métrica, cuja acentuação ternária (12/8) passa a ser binária (4/8), e se caracteriza pela monodia composta por ligados ascendentes e descendentes com caráter *marcato*, em oposição ao *legato* anterior, conforme já mencionado. Além disso, a Unidade 1 ainda apresenta Segregação textural no compasso 8, devido à apresentação de notas em bloco harmônico.

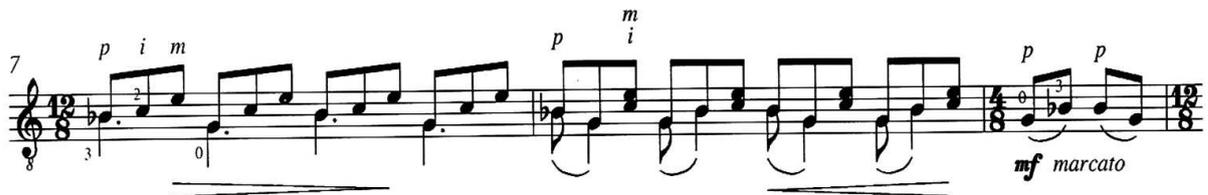


Figura 33: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*, c. 7-9. BROUWER, 2003.

Na terceira Unidade, a qual pode ser subdivida em outras duas Unidades menores, o baixo apresenta uma ascensão melódica de Lá a Dó (Unidade 3a, c. 13-17), que funciona como uma transição para 3b (c. 18-21).

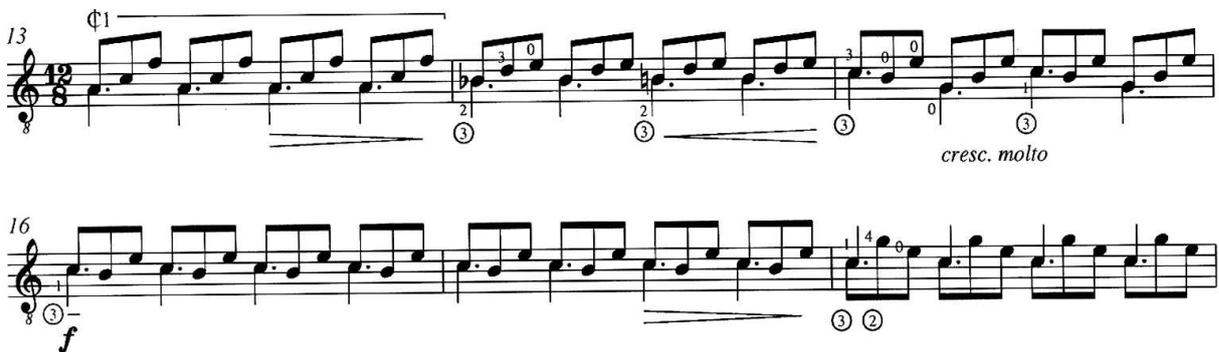


Figura 34: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*, c. 13-18. BROUWER, 2003.

⁹ Termo proveniente da Teoria dos Conjuntos, segundo tradução de Ricardo Mazzini Bordini (STRAUS, 2013).

¹⁰ Efeito definido por Stanley Yates como “a superposição sonora, como sinos, de notas escalares criadas através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas em cordas adjacentes” (YATES, 1999 apud VANCONCELOS, 2002, p. 93).

Destacam-se as notas repetidas do compasso 13, as quais acumulam tensão para a chegada do ápice do movimento com a nota mais aguda na linha do baixo (Dó), que também se repete ao longo dos compassos 16 e 21, promovendo a Continuidade do trecho.

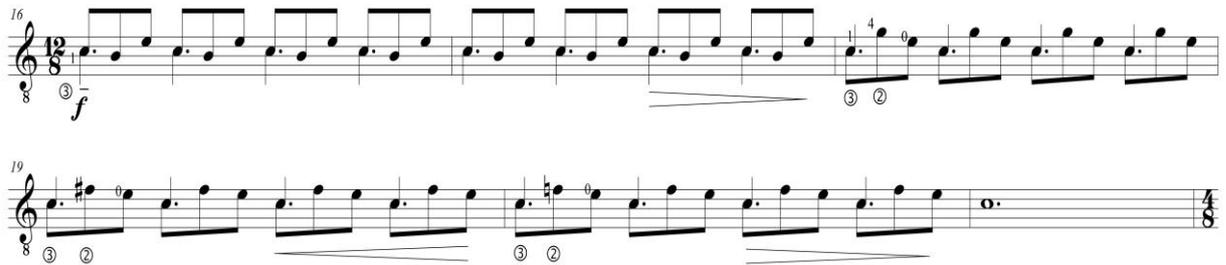


Figura 35: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*, c. 16-21. BROUWER, 2003.

No trecho que corresponde à Unidade 3b (c. 18-21), destaca-se a contra-melodia que surge na linha intermediária do acompanhamento, realizando cromatismo descendente entre as notas Sol e Fá natural.

Além da Continuidade melódica observada nesta passagem, em todo o Estudo a sensação da Continuidade entre as Unidades é percebida devido ao efeito *campanella* recorrente dos arpejos em cordas adjacentes, e, principalmente, devido à Semelhança do conjunto de notas utilizado. Observa-se que as notas das Unidades monódicas são equivalentes às da melodia no baixo, as quais são apresentadas anteriormente, como Lá e Sol, das Unidades dos compassos 1 a 3, 4 a 6 e 10 a 12, e as notas Sib e Sol dos compassos 7 a 9.

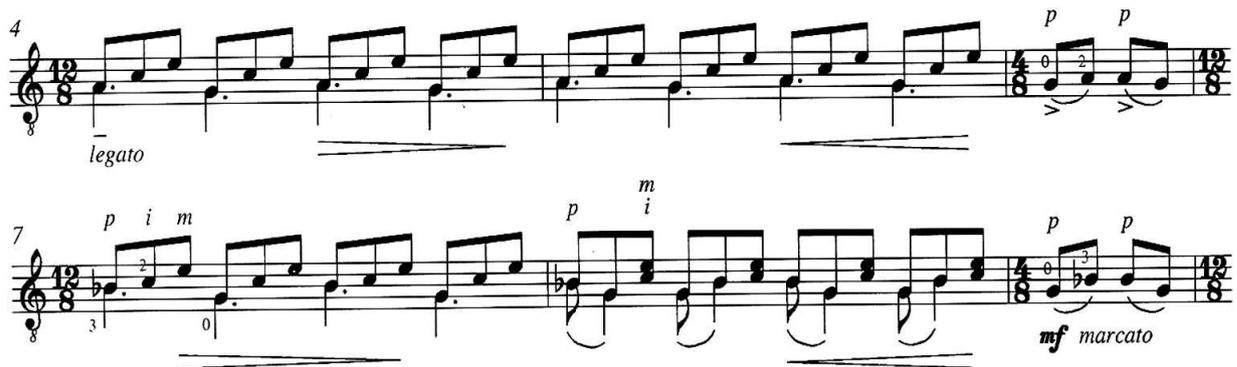


Figura 36: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*, c. 4-9. BROUWER, 2003.

Quanto às pequenas modificações na macro harmonia, estas são exploradas pouco a pouco no decorrer do discurso musical, sendo caracterizadas pelas alterações das notas da

escala natural, como o Bb identificado no compasso 7, que volta a ser natural no compasso 10 e é alterado novamente no compasso 14, além do F# que aparece no compasso 19.



Figura 37: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*, c. 10. BROUWER, 2003.



Figura 38: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*, c. 13 e 14. BROUWER, 2003.



Figura 39: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*, c. 19. BROUWER, 2003.

O fluxo musical das colcheias é contínuo até o compasso 21, onde começa a ser sessado até a finalização da obra, no compasso 28, devido ao surgimento de figuras largas. Considera-se que o movimento fluido e etéreo deste Estudo, bem como a exploração da ressonância do instrumento devido ao efeito *campanella*, pode ser uma forma de aproximação à obra de Debussy, nos remetendo aos seus *Prelúdios* para piano.

Tabela 1: Sistematização da análise do *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*.

C.	Partes	Caráter	Material	Princípios Gestálticos Aplicados			
1	A	(<i>Legato</i>)	Escrita linear, contínua e alterações mínimas na apresentação da macro harmonia	Unidade 1a (melodia e acompanhamento)			
2		(Marcato)		Unidade 2a; Segregação textural e métrica; Continuidade melódica (conjunto de classe de notas no baixo)			
3				Unidade 1a			
4	A (repetição)	(Legato)		Unidade 2b; Segregação textural e métrica; Semelhança e Continuidade	Continuidade (notas ascendentes: G-A-Bb)		
5				Unidade 1b; Semelhança e Continuidade			
6				Segregação textural			
7	B	(Marcato)		Segregação textural e métrica; Continuidade melódica (conjunto de classe de notas do baixo);	Continuidade (notas ascendentes: G-A-B)		
8				Unidade 1c; Semelhança e Continuidade			
9				Unidade 2b e Segregação; Semelhança e Continuidade melódica (conjunto de classe de notas no baixo)			
10	C	(Legato)			Semelhança e Continuidade melódica (conjunto de classe de notas no baixo)		
11						Unidade 3ª; Continuidade (cromatismo ascendente: A-Bb-B-C)	
12							Continuidade (arpejos)
13	D (transição)	(Legato)			Continuidade (cromatismo descendente: G-F#-F)		
14						Unidade 2d; Segregação textural	
15							Semelhança Unidade 3b
16							Unidade 2d; Segregação textural
17	E	(Legato)			Semelhança Unidade 3a		
18						(Marcato)	
19							(Legato)
20	F (finalização)	(Marcato)					
21						(Legato)	
22							(Legato)
23	F (finalização)	(Marcato)					
24						(Legato)	
25							(Legato)
26	F (finalização)	(Legato)					
27						(Legato)	
28							(Legato)

2.2.2 Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré

O *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré* é dedicado ao violonista e compositor paraguaio Agustín Barrios Mangoré (1885-1944), cujas obras, de cunho virtuosístico e tradicional, representam grande importância para o repertório violonístico. Embora sejam evidentes as características da linguagem *brouweriana* neste Estudo, seu caráter dançante, bem como a escolha da fórmula do compasso ternário, nos remete às valsas e danças do compositor homenageado, como a *Danza Paraguaya* (PRADA, 2015).

Por meio do princípio da Segregação, este Estudo pode ser dividido em duas grandes Unidades Gestálticas que apresentam caráter claramente contrastante: Unidade 1 (c. 1-11) e Unidade 2 (c. 12-27). Entre os compassos 28 e 38, apresenta-se a repetição da primeira parte, adjunta de uma pequena extensão que finaliza a obra (c. 39 e 40).

Marcada pelo caráter vivo e agitado, na primeira Unidade destacam-se os motivos rítmicos e padrões contrapontísticos que formam três planos sonoros distintos: uma linha melódica superior, cujas frases são sempre iniciadas no contratempo a cada dois compassos e apresentam Semelhança rítmica; uma linha melódica inferior que tem início no começo do tempo; e uma terceira linha melódica intermediária que surge eventualmente, sendo variada também a cada dois compassos (c. 2, 4, 6, 8 e 10).

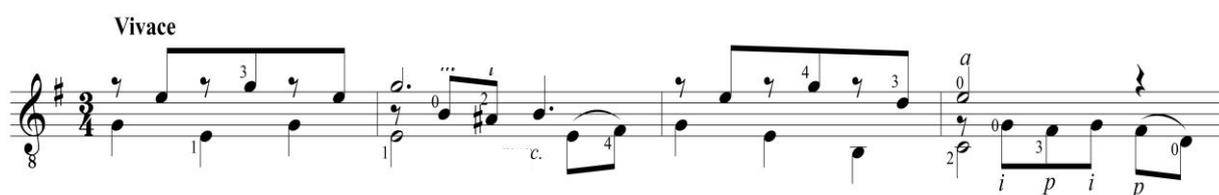


Figura 40: *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré*, c. 1-4. BROUWER, 2003.

Em contrapartida, a Unidade 2 (c. 12-27), de caráter mais lírico e melódico, apresenta Segregação textural formando dois planos sonoros distintos: uma melodia no plano superior com acompanhamento no baixo. Observa-se que a melodia repete o mesmo padrão rítmico a cada quatro compassos: duas mínimas pontuadas, seguidas de duas mínimas pontuadas ligadas.

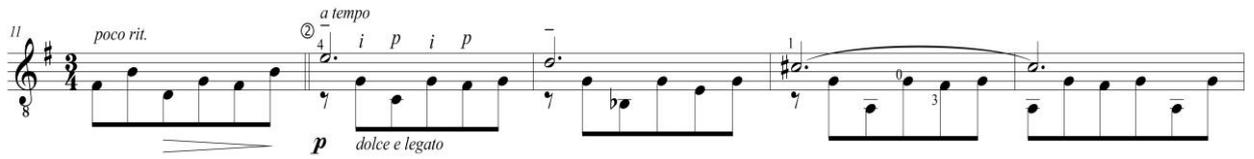


Figura 41: *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré*, c. 12-15. BROUWER, 2003.

Na Unidade 1, as linhas inferior e superior podem ser percebidas pelo princípio da Semelhança e Proximidade, sendo empregado o recurso da permuta de vozes¹¹ nos compassos 1 e 3, em que as notas Mi e Sol são apresentadas em diferentes registros e intercaladas. Reforça-se, com isso, a Unificação deste tema, fazendo com que as duas linhas principais sejam agrupadas e percebidas como apenas um bloco sonoro, onde a hierarquização não se aplica a nenhuma das vozes.



Figura 42: *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré*, c. 1. BROUWER, 2003.

Destacam-se, ainda, a Semelhança e a Proximidade rítmica e direcional da linha do baixo nos compassos 6, 8 e 11, a qual segue para a Unidade 2, onde passa a exercer a função de acompanhamento da melodia a partir do compasso 12. Dessa forma, a transição entre as Unidades contrastantes é percebida sem quebras ou interrupções no discurso musical, o que ressalta a boa Continuidade e a fluidez do movimento, facilitando a compreensão do ouvinte.

Figura 43: *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré*, c. 6-15. BROUWER, 2003.

¹¹ Conceito de *Voice Exchange* segundo a teoria Schenkeriana. In: PANKHURST, Tom. *Schenker guide: A brief handbook and website for Schenkerian analysis*. Routledge; New Ed edition, 2008.

Ainda na Unidade 1, destaca-se a Segregação textural no compasso 9, onde as notas do baixo são intercaladas com notas em blocos harmônicos, ambas acentuadas, o que promove a Unificação dos dois planos.

Quanto à melodia da Unidade 2 C. 12-26), acrescenta-se que esta também apresenta boa Continuidade rítmica e melódica, uma vez que estabelece um padrão rítmico regular de duas mínimas pontuadas seguidas de duas mínimas pontuadas ligadas, conforme citado anteriormente, com repetição a cada quatro compassos. Entre os compassos 27 e 28, a linha do baixo realiza movimento descendente entre as notas Si, Lá e Sol, a qual estabelece a conexão para retomada da primeira parte.



Figura 44: *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré, c. 26-28*. BROUWER, 2003.

Percebe-se novamente uma transição coerente e contínua entre as diferentes Unidades, cuja organização dos elementos permite a Continuidade e a fluidez do movimento.

No decorrer de todo o Estudo, observa-se a utilização de uma estrutura de intervalos musicais que forma padrões lineares de décimas paralelas, as quais podem ser identificadas basicamente a cada compasso. São exemplos: Mi-Sol (c. 1-3 e 7); Si-Ré (c. 3, 5 e 8); Dó-Mi (c. 6, 12 e 21); Sol-Si (c. 11 e 16); Lá-Dó# (c. 14); e Ré-Fá# (c. 20 e 23). O equilíbrio na disposição destes elementos contribui ainda mais para a boa Continuidade das Unidades formais, as quais são percebidas com clareza, demonstrando seu alto grau de Pregnância da Forma.

Tabela 2: Sistematização da análise do *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré*.

C.	Partes	Caráter	Material		Princípios Gestálticos Aplicados		
1	A	<i>Vivace</i>	Permuta de voz	10ª paralela (E-G)	Unidade 1 (três planos sonoros); Semelhança e Continuidade (padrão intervalar linear)	Proximidade Semelhança rítmico-melódica (Unificação)	
2						Semelhança melódica (c. 4)	
3				10ª paralela (E-G/B-D)		Proximidade Semelhança rítmico-melódica (Unificação)	
4			10ª paralela (C-E)				
5			10ª paralela (A-C/B-D)	Proximidade Semelhança rítmico-melódica (Unificação)			
6			10ª paralela (C-E)				
7			10ª paralela (E-G/D-F#)				
8			10ª paralela (B-D)				
9				Segregação rítmica e textural			
10							
11			10ª paralela (G-B)		Continuidade (textura e padrão intervalar)	Semelhança e Continuidade (padrão intervalar linear)	
12	B	<i>Dolce e legato</i>	10ª paralela (C-E)	Unidade 2; Segregação (dois planos sonoros: melodia e acompanhamento)			
13			10ª paralela (Bb-D)				
14			10ª paralela (A-C#)				
15							
16			10ª paralela (G-B)				
17							

Tabela 2: Sistematização da análise do *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré*.

Comp.	Partes	Caráter	Material	Princípios Gestálticos Aplicados	
18	B	<i>(Dolce e legato)</i>			
19					
20			10ª paralela (D-F#)		
21			10ª paralela (C-E)		
22			10ª paralela (B-D#)		
23			10ª paralela (D-F#)		
24					
25					
26			10ª paralela (B-D#)		
27					
28					
28-38	Recapitulação				
39	Final			Segregação	
40					

2.2.3 Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla

O *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla* é dedicado ao compositor cubano sinfônico Alejandro García Caturla (1906-1940), cujo estilo composicional, assim como o de Brouwer, explora o universo das raízes populares afro-cubanas (DEPESTRE & ASBEDA, 2002). Em alusão à sua obra, que pode ser exemplificada pelas *Tres Danzas Cubanas* (LONDOÑO CALLE, 2014), Brouwer retoma neste Estudo o uso de elementos e padrões rítmicos da música popular cubana como o *tresillo*, identificado no desenvolvimento do tema inicial, conforme já demonstrado no início deste capítulo.



Figura 45: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 1. BROUWER, 2003.

De caráter essencialmente *legato* e melódico, o material musical deste Estudo pode ser dividido em quatro Unidades Gestálticas principais: a primeira compreende os compassos 1 a 8 e pode ser subdividida em duas Unidades menores de quatro compassos cada; a segunda compreende os compassos 9 a 13, sendo que os dois últimos compassos apresentam Segregação rítmica e caráter *staccato*, funcionando como uma preparação para a terceira Unidade, a qual abrange os compassos 14 a 19 e apresenta Segregação textural; a partir desta, retoma-se o motivo inicial (c. 20-23), que finaliza a música.

Nas duas primeiras partes (Unidade 1a, c. 1-4; Unidade 1b, c. 5-8), a Unidade formal é constituída de uma linha melódica no baixo, que se desenvolve com padrão rítmico composto pela repetição de duas semínimas pontuadas e uma semínima, e é acompanhada por uma linha de arpejos, sendo a última figura de cada compasso apresentada em bloco harmônico de duas notas. Esse padrão rítmico forma micro Unidades melódicas a cada dois compassos, com Semelhança rítmica e direcional, e uma Unidade maior a cada quatro.

sempre legato

1a volta *mf* cantabile
2a volta *pp* (come eco)

2a volta *pp*

p legato

Figura 46: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 1-9. BROUWER, 2003.

Em todo este trecho é importante destacar a Proximidade rítmico-melódica entre as notas dos arpejos, que forma agrupamentos rítmicos irregulares estruturados em 3 + 3 + 2 – padrão que, segundo FRAGA (2003), está associado aos ritmos da música popular afro-cubana, e é muito utilizado nas obras de Brouwer – ressaltando a boa Continuidade entre as diferentes Unidades.

sempre legato

Figura 47: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 1 e 2. BROUWER, 2003.

A Unidade 2 inicia-se no compasso 9 e apresenta novo direcionamento melódico e rítmico. Através da Proximidade, formam-se quatro grupos de três notas arpejadas até a metade do compasso 10, onde a Segregação é percebida devido à breve alternância da subdivisão ternária para a binária. Os acentos indicados e as notas do acompanhamento apresentadas em bloco harmônico também provocam a micro Segregação do trecho.

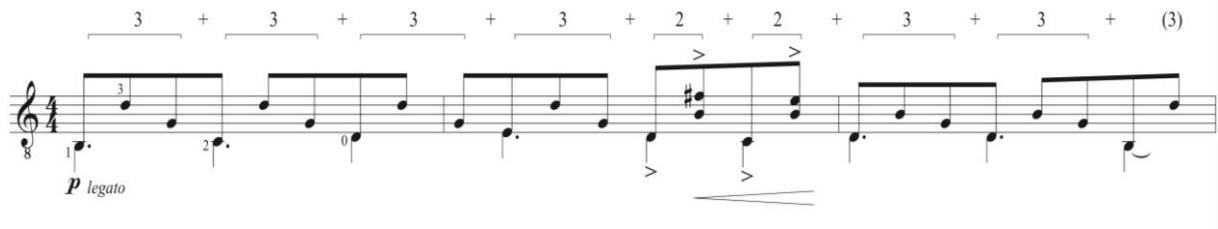


Figura 48: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 9-11. BROUWER, 2003.

Seguem-se outros três grupos de três notas arpejadas até o início do compasso 12, onde a subdivisão rítmica passa a ser percebida como agrupamentos de 2 + 3 figuras até o compasso 13. Observa-se que a Proximidade e a Semelhança rítmico-melódica nestes dois compassos formam micro Unidades a cada cinco figuras, funcionando como uma preparação para a Unidade 3, em 5/8, o que ressalta a Continuidade entre as diferentes Unidades Gestálticas. Além disso, a Segregação é percebida pela mudança do caráter *staccato*, em contraste com o *legato* das partes anteriores.

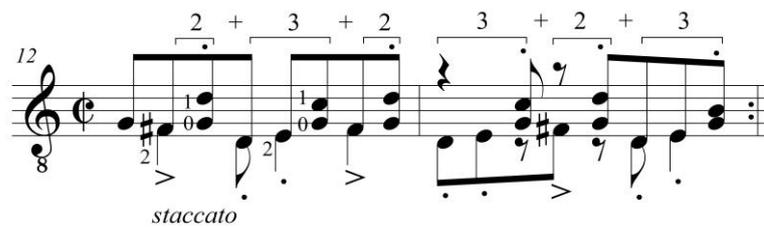


Figura 49: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 12 e 13. BROUWER, 2003.

A sensação de Fechamento das Unidades 1 (a e b) e 2 se dá por meio do *ritornelo*, o qual conecta as frases e também promove a Segregação sonora devido ao efeito *come eco*, indicado na partitura. É importante observar que o material musical utilizado até a Unidade 3 apresenta maior estabilidade, mantendo a coleção diatônica¹² de notas, com pequenas alterações, conforme demonstrado no quadro a seguir:

¹² Segundo tradução de Ricardo Mazzini Bordini, “a coleção diatônica é qualquer transposição das sete “notas brancas” do piano [...]. Essa coleção é, com certeza, a fonte referencial básica para toda a música tonal ocidental. Uma peça tonal típica começa com uma coleção diatônica, move-se através de outras coleções diatônicas transpostas, e então termina onde começou. Todas as escalas maiores, escalas menores (naturais), e modos eclesiásticos são coleções diatônicas” (STRAUS, 2013).

C.	Conjunto de classe de notas	Tipo de Coleção
1-2	3b	Diatônica
3-4	0b	
5-6	2#	
7-13	1#	

Quadro 1: Conjunto de classe de notas do *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 1-13.

Na sequência, inicia-se uma nova Unidade segregada (c. 14-19), cuja fórmula do compasso 2/2 passa a ser 5/8, mantendo-se a mesma proporção rítmica. A textura é formada por uma linha no baixo com acompanhamento em bloco harmônico de colcheias, seguindo a Semelhança métrica da passagem anterior pelo agrupamento de 2 + 3 figuras.

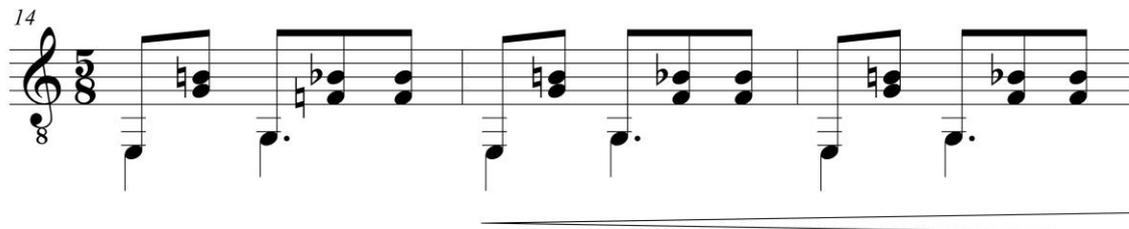


Figura 50: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 14-16. BROUWER, 2003.

Neste trecho, a Segregação é ressaltada devido à utilização da escala simétrica octatônica entre os compassos 14 e 16, e da escala simétrica de tons inteiros com acréscimo da nota Ré, entre os compassos 17 e 19, gerando instabilidade no discurso musical.

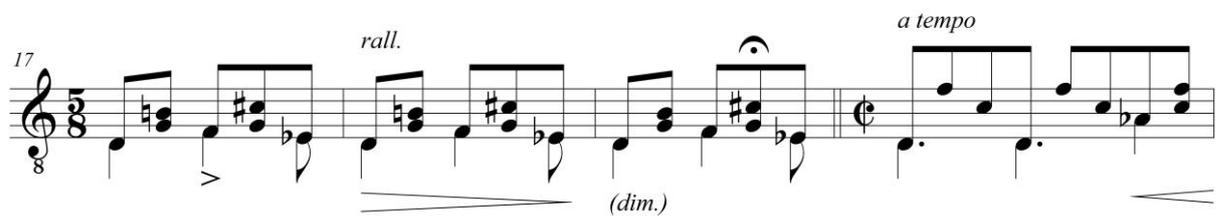


Figura 51: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 17-20. BROUWER, 2003.

A estabilidade é retomada com a reexposição da primeira parte (c. 20-23), em que a nota Ré da sequência melódica descendente do baixo (Fá-Mib-Ré) apresentada anteriormente é também a primeira nota do motivo inicial, no compasso 20, ressaltando novamente a boa Continuidade do fluxo sonoro. O princípio do Fechamento novamente pode ser aplicado no

compasso que finaliza a obra, enfatizando a expectativa de resolução que antes era superada pelo *ritornelo*.

Tabela 3: Sistematização da análise do *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*.

C.	Partes	Caráter	Material		Princípios Gestálticos Aplicados		
			Conj. de classe de notas	Tipo de Coleção			
1	A (ritornelo)	<i>Cantabil e e sempre legato; (ritornel o come eco)</i>	3b	Diatônia (estável)	Unidade 1 ^a , Segregação sonora (<i>come eco</i>)	Fechamento	Semelhança e Proximidade (padrão 3+3+2); Continuidade rítmica e textural
2			0b				
3			2#				
4			1#				
5	B (ritornelo)		1#		Unidade 1b; Segregação sonora (<i>come eco</i>)	Fechamento	
6							
7							
8							
9	C (ritornelo)	<i>Legato; (ritornel o come eco)</i>	1#	Unidade 2 e Segregação melódica; Segregação sonora (<i>come eco</i>)	Segregação rítmica e Proximidade (agrupamento 2+3)	Continuidade, Proximidade e Semelhança métrica (grupos de cinco figuras: 2+3)	
10							
11							
12							
13		<i>Staccato</i>					
14	D	<i>(Non-legato)</i>	OCT I	Simétrica (instável)	Unidade 3 (blocos harmônicos); Segregação rítmica e melódica	Continuidade (melodia descendente: F-Eb-D)	
15							
16							
17							
18							
19	Tons inteiros + D						
20	A	<i>(Legato)</i>	3b	Diatônia (estável)	Unidade 1a	Fechamento	
21							
22							
23			0b				

2.2.4 Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev

Dedicado ao compositor russo-ucraniano Serguei Prokofiev (1891-1953), um dos maiores representantes da música soviética do século XX, cujas características composicionais demonstram influência do Nacionalismo Russo, este Estudo apresenta material motivico proveniente do terceiro movimento de sua *Sonata para Piano N. 7 Op. 83, Precipitado* (LONDOÑO CALLE, 2009). Uma vez mais, Brouwer recorre ao uso da melodia acompanhada com acentos deslocados, dando ênfase a processos contrapontísticos em que o ritmo apresenta maior destaque e importância para o desenvolvimento do tema. De acordo com Prada (2015, p. 205), “a proeminência rítmica pode ser uma alusão a Prokofiev, principalmente em suas obras de maior *bravura* ao piano, como as Sonatas 2 (*opus* 14) e 7 (*opus* 83)”.

A estrutura deste Estudo é formada pela Segregação de duas partes principais que apresentam caráter contrastante, com repetição da primeira, explorando a alternância entre o *staccato* e o *legato*. A primeira parte, correspondente aos compassos 1 a 8, possui caráter mais rítmico, com articulação predominantemente *staccato*, e é indicada como *Vivace e Marcato il basso*. Em contraposição, a segunda parte, que corresponde aos compassos 15 a 32, apresenta um novo motivo melódico de caráter *dulce e legato*, com indicação de *Poco Meno* e variação da fórmula de compasso de 4/4 para 5/8. Ambas as partes apresentam textura semelhante, sendo a macro Unidade Gestáltica principal constituída por uma melodia no baixo e um acompanhamento de duas vozes em bloco harmônico, que se mantém durante todo o Estudo.

Na primeira grande Unidade Gestáltica, identificam-se três pequenas Unidades melódicas principais: a primeira delas é iniciada em anacruse, com a exposição de um padrão rítmico-melódico no primeiro compasso, o qual é extraído da *Sonata para Piano N. 7 Op. 83*, de Prokofiev (LONDOÑO CALLE, 2009, p. 55).



Figura 52: Fragmento do terceiro movimento da *Sonata para Piano n. 7 op. 83, Precipitato*, de Prokofiev.



Figura 53: *Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev*, c. 1. BROUWER, 2003.

Este padrão inicial, forte e acentuado, é composto por uma melodia no registro grave com acompanhamento em bloco harmônico de colcheias, e é repetido ao longo desta primeira parte, intercalando-se com uma segunda Unidade melódica que surge no compasso seguinte (c. 2), no plano superior, em registro médio.

Figura 54: *Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev*, c. 1-8. BROUWER, 2003.

A segunda Unidade apresenta extensão melódica até o compasso 8, formando três frases distintas. O mesmo padrão rítmico-melódico do acompanhamento do primeiro compasso é mantido, funcionando como um pedal harmônico, o que caracteriza a sensação de

Continuidade do trecho. Além disso, ambas as Unidades são apresentadas na tonalidade de Em, com exceção dos compassos 6 e 7, onde o C# sugere a utilização do modo E dórico.

Na sequência, surge uma terceira Unidade melódica entre os compassos 9 e 14, onde a linha do baixo é apresentada com notas longas, contrastando com o movimento rítmico das notas curtas da Unidade anterior. Já o acompanhamento, segue dando Continuidade ao trecho com uma sequência consecutiva de colcheias, observadas entre os compassos 9 e 12, com uma diminuição rítmica nos compassos 13 e 14 de forma a preparar o início da segunda parte.

Figura 55: *Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev*, c. 9-17. BROUWER, 2003.

Evidencia-se o cromatismo descendente na linha do baixo entre as notas Ré# e Dó, a qual dá início à parte B, demonstrando novamente a boa Continuidade entre as diferentes Unidades.

Esta segunda macro Unidade Gestáltica (c. 15-32) apresenta caráter mais lírico e melódico, na qual identificam-se três Unidades menores: a primeira entre os compassos 15 e 23, com maior extensão melódica:

Figura 56: *Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev*, c. 15-22. BROUWER, 2003.

A segunda é apresentada entre os compassos 24 e 32, onde a melodia dos compassos 24 a 27, uma quarta abaixo, demonstra Semelhança com os compassos 15 a 18; e a terceira, entre os compassos 31 e 32, que apresenta Segregação rítmica e melódica.

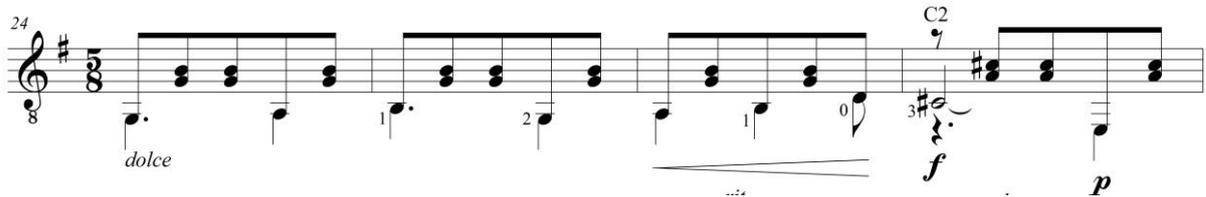


Figura 57: *Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev*, c. 24-27. BROUWER, 2003.

Estas pequenas Unidades são apresentadas na tonalidade de G até o compasso 28, onde a tonalidade de Em é retomada nos compassos 29 e 30. Nos dois compassos seguintes (31 e 32), assim como no Estudo anterior (*Omaggio a Caturla*), o compositor igualmente utiliza a escala simétrica octatônica, elemento que gera instabilidade no discurso musical. Ressalta-se, com isso, a Segregação deste trecho ao mesmo tempo em que a Continuidade entre as Unidades é prevalecida, uma vez que se mantêm as notas do baixo desde o final do compasso 27 até o 32.



Figura 58: *Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev*, c. 28-32. BROUWER, 2003.

Após a instabilidade gerada, a primeira parte é retomada (c. 33-40), trazendo de volta a estabilidade do fluxo sonoro. A peça é finalizada bruscamente com o padrão rítmico inicial, com dinâmica *forte* e sem sessar o movimento, conforme indicação.

Tabela 4: Sistematização da análise do Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev.

C.	Partes	Caráter	Material		Princípios Gestálticos Aplicados						
			Conj. de classe de notas	Tipo de Coleção							
1	A	<i>Vivace (Marcato il basso)</i>	Em	Diatônica	Unidade 1 (padrão E-G-E)	Segregação Dinâmica e Unificação	Semelhança rítmica e Proximidade melódica	Unidade e Cont. textural (pedal harmônico)			
2					Unidade 1	Unidade 2a					
3											
4					Unidade 1	Unidade 2b (extensão melódica)					
5											
6					E Dórico				Unidade 2c (extensão melódica)		
7											
8					Unidade 1						
9											
10			Cromatismo descendente no baixo: D# to C		Unidade 1	Unidade 3 (intercalada com Unidade 1)	Cont. melódica (cromatismo descendente no baixo)				
11											
12											
13											
14											
15	B	<i>Poco meno (dolce e legato)</i>	G	Diatônica	Unidade 4a	Segregação rítmica e melódica	Semelhança melódica (c. 15-18)				
16											
17											
18											
19											
20											
21											
22											
23											
24											
25											
26								Unidade 4b			
27											
28											
29								Em		Continuidade e Semelhança (notas do baixo)	
30											
31								OCT I	Simétrica	Unidade 5	Segregação (conjunto de classe notas)
32											
33-40	Recapitulação A		(Em)	(Diatônica)							

2.2.5 Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tárrega

O *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tárrega* é uma homenagem ao violonista e compositor espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), cujo trabalho representa uma contribuição inegável para a história do violão e para o desenvolvimento de uma elaborada técnica instrumental no século XX. Em uma de suas composições mais populares para violão, *Recuerdos de la Alhambra*, Tárrega explora o recurso do *trêmulo* para sua construção, técnica que produz efeito de sustentação sonora pela repetição rápida de uma nota ou alternância de mais notas. Por meio deste recurso, a referência ao compositor é destacada neste Estudo, no qual predomina a técnica do pequeno trêmulo de três notas.

O material musical identificado constitui-se de duas Unidades Gestálticas maiores que apresentam Segregação rítmica e textural: a primeira (c. 1-18) apresenta subdivisão ternária e é formada por três planos sonoros distintos, sendo uma nota longa na região grave, uma melodia no baixo com ritmo de colcheias e acompanhamento com notas rápidas repetidas, onde se identifica o pequeno trêmulo (p-i-m); a segunda (c. 25-31), com indicação *ritmico*, diferencia-se pela subdivisão binária com alternância de polegar e indicador, em que a estabilidade anterior gerada pelo ritmo das colcheias se contrapõe ao ritmo das síncopas desta parte.

Figura 59: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 1-5. BROUWER, 2003.

Figura 60: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 25-28. BROUWER, 2003.

Ainda na primeira parte (c. 1-18), identificam-se pequenas Unidades que formam extensões melódicas de caráter minimalista, como o próprio compositor descreve ao final da partitura, com predominância do *legato*. Estas pequenas Unidades são intercaladas com uma única nota grave e mais longa, que recebe a indicação *come timpani* e tem a função de pedal. A partir disto, formam-se duas Unidades maiores neste trecho, com repetição da primeira: uma entre os compassos 1 e 6 (Unidade 1a), caracterizada pela manutenção da nota Mi na região grave; e a segunda entre os compassos 7 e 13 (Unidade 1b), cujo baixo apresenta cromatismo descendente entre as notas Dó# e Si, e a linha intermediária demonstra Semelhança rítmica e melódica com a Unidade anterior.

Figura 61: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 1-6. BROUWER, 2003.

Figura 62: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 7-12. BROUWER, 2003.

As pequenas Unidades destes dois trechos maiores são apresentadas em uma progressão de pulsos que avança do 2/4 ao 4/4, ambos se intercalando com os compassos de 1/4, nos quais são identificadas as notas graves.

Entre os compassos 13 e 18, repete-se a Unidade 1a, que é seguida da Unidade 2 (c. 19-22), onde a Segregação acontece por meio da variação da subdivisão rítmica, a qual passa a ser binária. Neste trecho, ao contrário do anterior, percebe-se uma regressão melódica que se inicia em 3/4 e segue diminuindo de 5/8 a 3/8, igualmente intercalando-se com os compassos de 1/4. A repetição da nota Mi na linha superior em figuras de semicolcheia é mantida até este momento, caracterizando a boa Continuidade do fluxo musical.

Figura 63: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 19-24 . BROUWER, 2003.

A Unidade subsequente (3a, c. 23 e 24), mantém a subdivisão métrica da anterior, mas modifica o centro tonal de Mi e Lá para Si e Sol, dando sequência à Unidade 3b (c. 25-31). Dessa forma, o trecho que compreende dos compassos 19 ao 24 funciona como uma transição gradual e contínua para a Unidade seguinte, cujo contraste do caráter *ritmico* e a mudança do centro tonal demonstram a Segregação entre as Unidades Gestálticas maiores. Por outro lado, esta transição apresentada de forma gradativa ressalta a boa Continuidade entre as duas partes contrastantes.



Figura 64: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 25-27. BROUWER, 2003.

Nesta Unidade, destacam-se as síncopas em contraposição à regularidade rítmica das colcheias da parte anterior, os acentos e os *staccati* indicados nas duas últimas colcheias de cada compasso, enfatizando a Segregação.

O Estudo é finalizado com a retomada da Unidade 1a à maneira de *coda*, a qual é preparada pela Continuidade na linha do baixo entre os compassos 29 e 31, onde se identifica um cromatismo descendente entre as notas Fá e Sol.

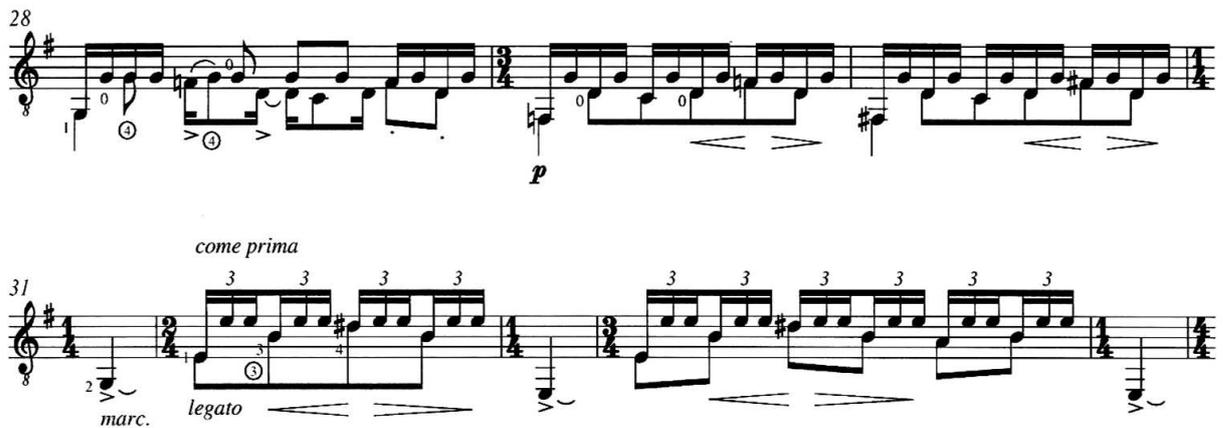


Figura 65: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 28-35. BROUWER, 2003.

Em todo o Estudo, aplicam-se os princípios de Semelhança e Proximidade de modo a agrupar as notas da linha intermediária e as notas repetidas da linha superior, formando dois planos sonoros que se manifestam hierarquicamente distintos, além do plano do baixo.

Além disso, vale lembrar que o material minimalista utilizado advém do segundo movimento da obra *El Decamerón Negro*, conforme já demonstrado no início deste capítulo.

Tabela 5: Sistematização da análise do *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tárrega*.

C.	Partes	Caráter	Princípios Gestálticos Aplicados
----	--------	---------	----------------------------------

1	A	<i>Legato</i>	Unidade 1 (subdivisão ternária; três planos sonoros)	Unidade 1a	Semelhança e Proximidade na linha superior e na linha intermediária; Continuidade textural
2					
3					
4					
5					
6					
7		<i>Marcato</i>		Unidade 1b; Continuidade (cromatismo descendente: C#-C-B)	
8		<i>Legato</i>			
9		<i>Marcato</i>			
10		<i>Legato</i>			
11		<i>Marcato</i>			
12		<i>Legato</i>			
13		<i>Marcato</i>		Unidade 1a; Segregação sonora	
14					
15					
16					
17					
18					
19	Transição Clássica	<i>Intenso e marcato</i>	Unidade 2 (subdivisão binária)	Segregação rítmica	
20					
21					
22			Unidade 3a (melodia e acompanhamento com as mesmas notas em diferentes registros); Continuidade rítmica	Semelhança rítmica e melódica (conjunto de classe de notas)	
23					
24					
25	B	<i>Ritmico</i>	Unidade 3b; Segregação rítmico-melódica (ritmo sincopado)	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> Continuidade (cromatismo ascendente: F-F#-G) </div>	
26					
27					
28					
29					
30					
31					
32-39	Coda	<i>Come prima; Legato</i>			

2.2.6 Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor

O sexto Estudo desta série, *Omaggio a Sor*, presta homenagem ao compositor e violonista espanhol Fernando Sor (1778-1839), cujo trabalho composicional é um dos primeiros dedicados exclusivamente ao violão. Assim como Agustín Barrios e Francisco Tárrega, as obras de Sor se tornaram grandes referências do repertório violonístico do séc. XIX e para o desenvolvimento da técnica do estudante de violão, a partir de seus Estudos e métodos.

Neste Estudo, o material musical é disposto em forma de arpejos ascendentes de três notas com a melodia no baixo (*p-i-m*), recurso técnico comum em muitas obras do compositor homenageado.

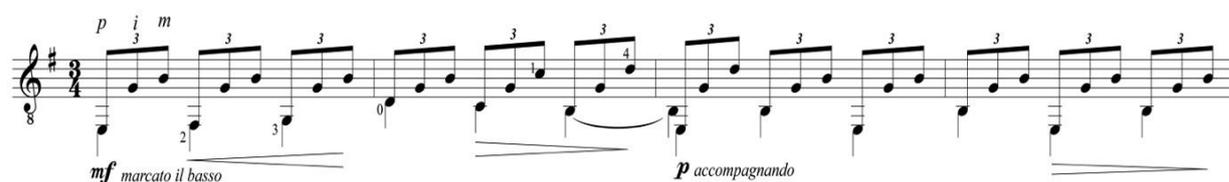


Figura 66: *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, c. 1-4. BROUWER, 2003.

Com textura de melodia e acompanhamento, e caráter essencialmente *legato*, divide-se a estrutura em duas partes maiores que apresentam Segregação mínima melódica: na primeira parte (c. 1-21), identificam-se Unidades Gestálticas menores com extensões melódicas no baixo (Unidade 1: a, b, c e d) com centro harmônico sob a nota Mi, as quais são intercaladas com outras Unidades que têm função de acompanhamento (Unidade 2: a e b); já na segunda parte (c. 22-29), a melodia passa da região grave para um registro mais agudo, e é caracterizada pela escrita cromática em um movimento ascendente e descendente, e com uma barra de repetição.

A primeira pequena Unidade Gestáltica (1a, c. 1 e 2) é apresentada nos dois primeiros compassos, seguida de um acompanhamento igualmente com duração de dois compassos (Unidade 2a, c. 3 e 4), nos quais se intercalam as notas Mi e Si graves. Na sequência, a melodia do baixo se estende em um compasso (Unidade 1b, c. 5-7), e é novamente seguida pela mesma Unidade de acompanhamento (2a, c. 8-9).

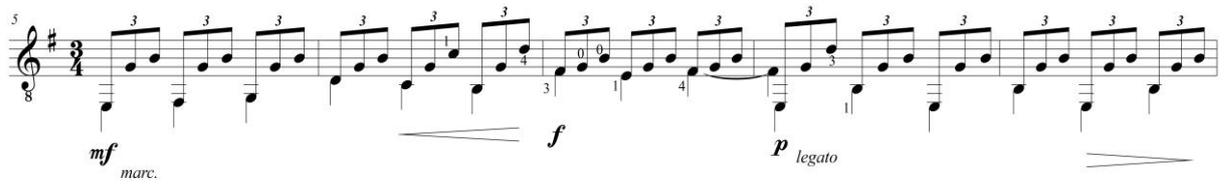


Figura 67: *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, c. 5-9. BROUWER, 2003.

Posteriormente, a Unidade melódica se estende até o compasso 15 (Unidade 1c, c. 10-15), com o acréscimo de notas longas na linha do baixo entre os compassos 12 e 14. Neste trecho, observa-se que o prolongamento das notas graves forma uma textura de três planos sonoros, gerando um cruzando com os arpejos constituintes da Unidade de acompanhamento (2b, c. 12-15). Esta passa a ser apresentada na região média com Semelhança direcional com a Unidade 2a, intercalando as notas Mi e Sol.

Figura 68: *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, c. 10-15. BROUWER, 2003.

A Continuidade melódica entre estas diferentes Unidades é enfatizada pelo movimento descendente das notas Fá ao Dó.

Entre os compassos 16 e 19, apresenta-se a Unidade melódica 1d, seguida da repetição da Unidade de acompanhamento 2a (c. 20 e 21), encerrando esta primeira parte. Além disso, no compasso 20 se observa novamente a presença de uma nota longa no início do compasso, que também forma uma textura de três planos sonoros distintos.



Figura 69: *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, c. 16-21. BROUWER, 2003.

Observa-se, ainda nesta primeira parte, que as notas ligadas da melodia entre o final de um compasso e o começo do seguinte, como nos compassos 2 e 3, 7 e 8, bem como as notas longas dos compassos 12, 14 e 20, aumentam a densidade sonora dos respectivos trechos, ressaltando novamente a boa Continuidade entre uma Unidade e outra.

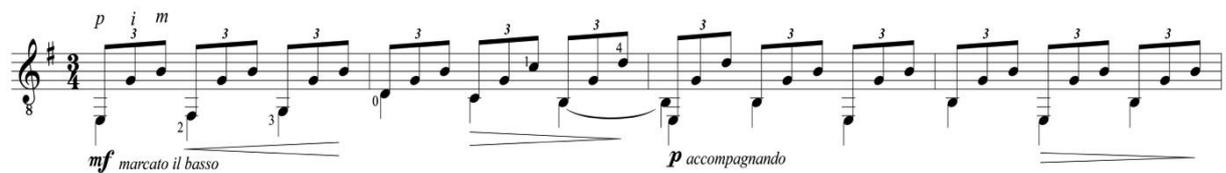


Figura 70: *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, c. 1-4. BROUWER, 2003.

:

Na segunda parte (Unidade 3, c. 22-29), consideravelmente mais curta que a primeira, a melodia passa a ser executada no registro agudo, com escrita cromática em movimentos ascendentes e descendentes, conforme já explicitado, e com inflexões no modo dórico. Em contraste com a parte anterior, o acompanhamento neste trecho apresenta direção melódica descendente, apesar de manter o mesmo padrão direcional do arpejo (*p-i-m*).

Figura 71: *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, c. 22-29. BROUWER, 2003.

A Continuidade entre a Unidade 3 e a antecedente (Unidade 2c, c. 20 e 21) é ressaltada pelo emprego da nota Si uma oitava acima no compasso 22, após a nota Mi grave, dando sequência à intercalação que ocorre anteriormente entre Mi e Si na Unidade de acompanhamento 2c.

Figura 72: *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, c. 21-22. BROUWER, 2003.

Após a segunda parte, reiteram-se entre os compassos 30 e 45 as Unidades correspondentes aos compassos 1 a 16, cujo acompanhamento final (Unidade 2d, c. 45-49) apresenta uma extensão de três compassos para conclusão do Estudo.

Figura 73: *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, c. 43-49. BROUWER, 2003

A utilização dos arpejos de três notas, bem como a regularidade rítmica com subdivisão ternária e a textura de melodia com acompanhamento presentes no decorrer de todo o discurso musical, caracterizam a boa Continuidade entre as pequenas e grandes Unidades Gestálticas constituintes deste Estudo. Além disso, destaca-se a Proximidade entre as notas que distingue a melodia no baixo do acompanhamento, o qual funciona como um pedal harmônico.

Tabela 6: Sistematização da análise do *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor.*

C.	Partes	Caráter	Material	Princípios Gestálticos Aplicados		
1	A	<i>Legato</i> (<i>marcato il basso</i>)	Centro harmônico sob a nota Mi	Unidade 1a		Unidade e Continuidade
2				Unidade 2a (acompanhamento)		
3						
4				Unidade 2a		
5						
6				Unidade 2b (acompanhamento)		
7						
8				Unidade 2c (acompanhamento)		
9						
10				Unidade 2d (acompanhamento)		
11					Unidade 3; Segregação melódica e sonora Semelhança e Continuidade rítmica	
12				Unidade 2d (acompanhamento)		
13					Unidade 3; Segregação melódica e sonora Semelhança e Continuidade rítmica	
14				Unidade 2d (acompanhamento)		
15					Unidade 3; Segregação melódica e sonora Semelhança e Continuidade rítmica	
16				Unidade 2d (acompanhamento)		
17					Unidade 3; Segregação melódica e sonora Semelhança e Continuidade rítmica	
18				Unidade 2d (acompanhamento)		
19					Unidade 3; Segregação melódica e sonora Semelhança e Continuidade rítmica	
20				Unidade 2d (acompanhamento)		
21					Unidade 3; Segregação melódica e sonora Semelhança e Continuidade rítmica	
22	Unidade 2d (acompanhamento)					
23		Unidade 3; Segregação melódica e sonora Semelhança e Continuidade rítmica				
24	Unidade 2d (acompanhamento)					
25		Unidade 3; Segregação melódica e sonora Semelhança e Continuidade rítmica				
26	Unidade 2d (acompanhamento)					
27		Unidade 3; Segregação melódica e sonora Semelhança e Continuidade rítmica				
28	Unidade 2d (acompanhamento)					
29		Unidade 3; Segregação melódica e sonora Semelhança e Continuidade rítmica				
30-44	Recapitulação c. 1-16					
45-49	Finalização	<i>Legato</i>	Em	Unidade 2d (acompanhamento)		

2.2.7 Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla

Em tributo ao compositor argentino Astor Piazzolla (1921-1992), o *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, dentre os demais desta série, é um dos que mais apresenta aproximação à obra do homenageado. Caracterizado pelas síncopas, ritmos e acentuações características do tango, este Estudo nos remete “a várias obras do mestre argentino, como a *Milonga e Muerte del Angel*, e a movimentos da *História del Tango*” (PRADA, 2015, p. 206), além da *Tango Suíte* - para duo de violões. Prada (2015, p. 213) ainda acrescenta que, dentre as homenagens, “as alusões mais identificáveis seriam a Piazzolla, pela popularidade do tango, ainda que seja o *nuevo tango*”.

De caráter contrastante, duas Unidades Gestálticas maiores podem ser identificadas na estrutura deste Estudo, devido à Segregação rítmica e textural aparente: a primeira (c. 1-16) apresenta, essencialmente, textura monofônica e caráter *staccato*; e a segunda (c. 17-27) possui caráter *legato* e textura de arpejos, os quais se intercalam com Unidades monofônicas que apresentam Semelhança rítmica com as iniciais.

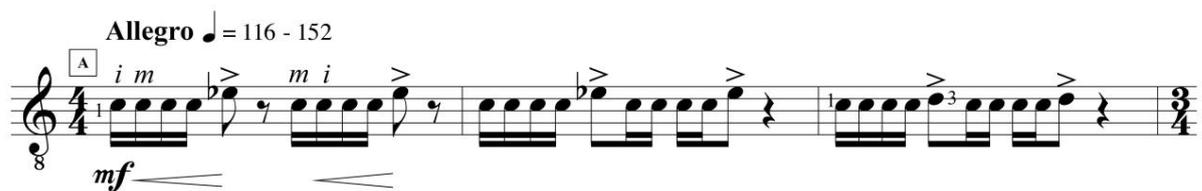


Figura 74: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 1-3. BROUWER, 2003.

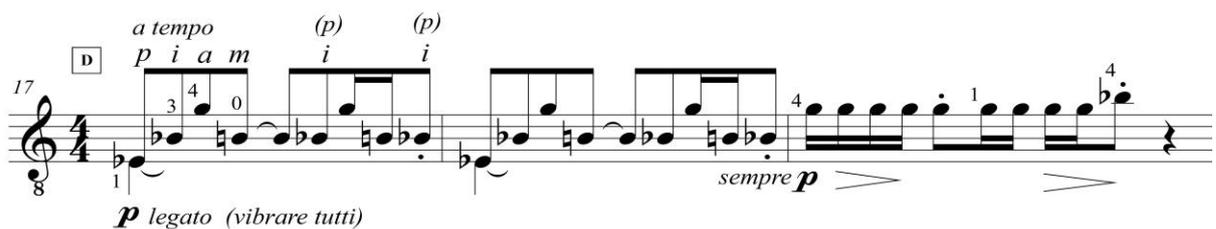


Figura 75: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 17-19. BROUWER, 2003.

Na primeira parte, distinguem-se quatro Unidades Gestálticas menores, sendo a primeira entre os compassos 1 e 4 (Unidade 1a), e 7 e 8 (Unidade 1b), onde apresentam-se notas rápidas e repetidas com textura monofônica e acentuações. Neste trecho, a partir do princípio de Proximidade, agrupam-se padrões rítmicos irregulares de 3 + 3 + 2 figuras, nos compassos

2, 3, 7 e 8, com acentuação na terceira colcheia de cada grupeto de 3 + 3, incluindo o compasso 4.

Figura 76: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 1-3. BROUWER, 2003.

Já entre os compassos 9 e 12, apresenta-se a Unidade 3 (*ritornelo*), caracterizada pelo desenvolvimento melódico das notas rápidas e repetidas, as quais se intercalam com ligados descendentes em figuras de colcheias.

Figura 77: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 7-12. BROUWER, 2003.

Em contraposição, a segunda Unidade é exposta intercaladamente com as Unidades monódicas nos compassos 5 e 6 (Unidade 2a), e no compasso 13 (Unidade 2b), com Semelhança rítmica. Observa-se a Segregação da textura, que é composta por uma nota no baixo e notas em bloco harmônico no acompanhamento. Ao mesmo tempo, a Continuidade dos trechos é realçada devido à aplicação da Proximidade, que igualmente forma agrupamentos de 3 + 3 + 2 figuras em ambas as Unidades (1, 2 e 3).

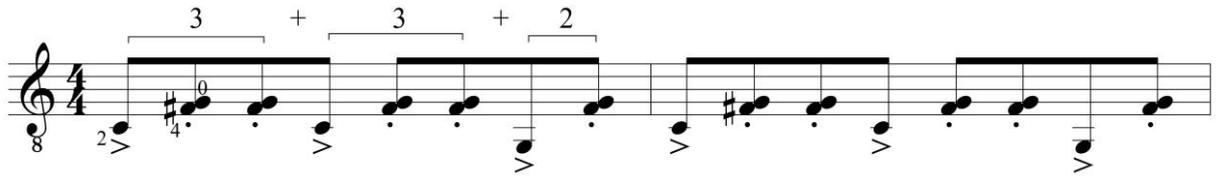


Figura 78: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 5-6. BROUWER, 2003.



Figura 79: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 13. BROUWER, 2003.

A quarta Unidade (c. 14-16) funciona como uma transição para a segunda parte, cuja Continuidade é identificada pela utilização da nota Sol, a qual sugere diferentes funções. Esta tem importância significativa para a conexão entre as diferentes Unidades, sendo primeiramente identificada no compasso 12, onde se percebe uma ascensão melódica (Mib-Fá-Sol) que atinge seu ápice com esta nota.

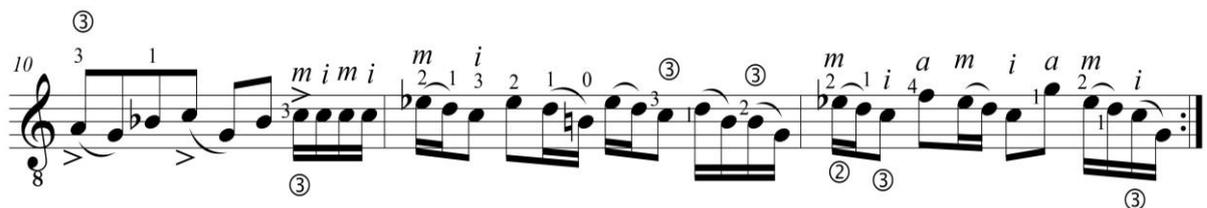


Figura 80: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 10-16. BROUWER, 2003.

Posteriormente, a mesma é utilizada na Unidade transitória de forma isolada, sendo apresentada em duas oitavas alternadas com ritmo sincopado, e tendo sua função modificada de forma a caracterizar um caráter *legato*, melódico e doce, preparando a seção seguinte.

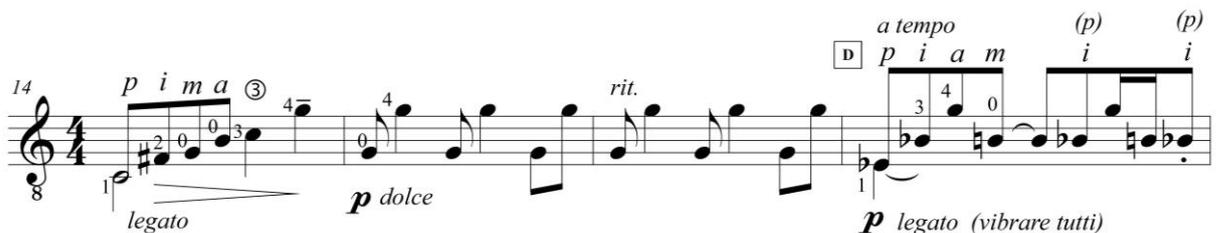


Figura 81: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 14-17. BROUWER, 2003.

A segunda maior Unidade contrastante (c.17-27) é composta por arpejos sincopados, que são distribuídos em dois compassos de caráter harmônico e *legato*, sendo o segundo repetição do primeiro. Por outro lado, a Segregação textural é ressaltada através da alternância destes dois compassos com Unidades monódicas, as quais têm duração de apenas um. No início do trecho (c. 17-22), preserva-se a ênfase à nota Sol, a partir da qual se observa o emprego de um cromatismo descendente na região mais aguda dos arpejos, constituído pelas notas subsequentes Solb, no compasso 23, e Fá, no compasso 26.

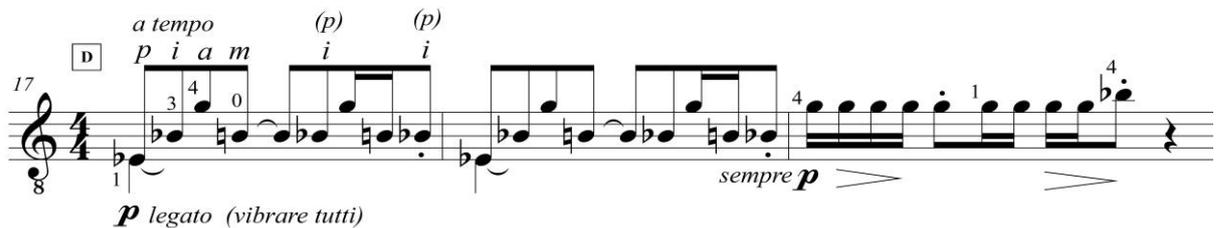


Figura 82: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 17-19. BROUWER, 2003.

Entre os compassos 28 e 41, apresenta-se a reiteração da primeira parte, com uma finalização inesperada no último compasso (c. 42), formada pela repetição da nota Mi, na região grave, seguida de um acorde abrupto e *rasgueado*.

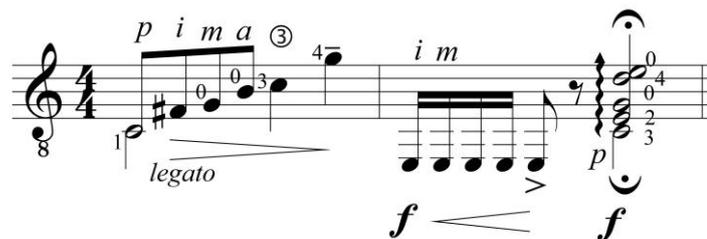


Figura 83: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 41 e 42. BROUWER, 2003.

Em todo o Estudo, resalta-se a Segregação constante entre as pequenas Unidades Gestálticas, a qual gera energia e movimento ao fluxo musical, sendo sua aplicação neste considerada mais acentuada do que nos Estudos analisados anteriormente. Ressalta-se, ainda, a boa Continuidade identificada entre todos os elementos, que permite a ligação de cada uma das Unidades contrastantes de forma eficaz, em suas grandes e pequenas dimensões.

Tabela 7: Sistematização da análise do *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*.

C.	Partes	Caráter	Princípios Gestálticos Aplicados			
1	A	<i>Ritmico, ligero; staccato</i>	Unidade 1a (textura monofônica)	Proximidade (agrupamento padrão: 3+3+2)	Continuidade rítmica, Semelhança e Proximidade (agrupamento padrão: 3+3+2)	
2						
3						
4						
5			Unidade 2a; Segregação textural, melódica e rítmica;			
6			Unidade 1b			
7						
8						
9			Unidade 3 (<i>ritornelo</i>)			
10						
11						
12						
13	<i>Staccato</i>	Unidade 2b; Segregação rítmica e textural	Segregação melódica	Semelhança e Continuidade (transição gradual utilizando a nota Sol)	Semelhança rítmico-melódica (c. 5)	
14	<i>Legato</i>	Unidade 4			Semelhança (conjunto de classe de notas c. 5)	
15					Continuidade (utilização nota Sol desde c. 12)	
16						
17	B	Unidade 5; Segregação textural e melódica (arpejos);	Segregação rítmica e textural (Unidades monódicas c. 19, 22, 25)	Continuidade (melodia descendente: G (c. 17) - Gb (c.23) - F (c.26)		
18- 27						
28- 41	Recapitulação					
42	Finalização			Segregação (acorde final)		

2.2.8 Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos

O *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos* é o mais extenso desta série e presta homenagem ao grande compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cujas composições dedicadas ao violão formam parte essencial do repertório violonístico do século XX.

De modo geral, a estrutura formal deste Estudo pode ser dividida em uma Unidade introdutória, duas Unidades que apresentam maior Segregação entre si, uma Unidade transitória e outra de finalização.

A introdução (Unidade 1, c. 1 a 5) constitui-se de uma textura formada por uma linha de acompanhamento no baixo, a qual funciona como pedal, e uma melodia com ritmo sincopado em blocos harmônicos, caracterizando dois planos sonoros distintos. Esta Unidade é apresentada no primeiro compasso (Unidade 1a) e no terceiro (Unidade 1b), com extensão melódica até o compasso seguinte, alternando-se com uma Unidade melódica de harmônicos (Unidade 2), que também apresenta uma pequena extensão de caráter *legato*, diferenciada em Unidade 2a (c. 2), e Unidade 2b (c. 4 e 5).

Figura 84: *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*, c. 1-5. BROUWER, 2003.

De acordo com Prada (2015, p. 209), “melodias em harmônicos foram uma predileção de Villa-Lobos nas suas obras para violão, como temos por exemplo em *Estudo 1*, *Preludio 4*, e na cadência do *Concerto para violão e pequena orquestra*, por exemplo”.

Seguindo para a primeira parte de maior dimensão (Unidade 1c, c. 6-16), retomase a estrutura melódica de acordes inicial em um andamento mais rápido, com caráter ritmado. Mantem-se uma progressão melódica até o final desta seção, que inclui *ritornelo* entre os compassos 6 e 9. Além disso, o movimento do ritmo sincopado também é prevalecido, demonstrando a boa Continuidade entre os trechos.

Mosso ♩ = 116

6

8

p

9

8

1. 2. C5 C5

C2 C4

Figura 85: *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*, c. 5-11. BROUWER, 2003.

A coleção diatônica do conjunto de classes de notas apresenta Semelhança até o compasso 13, momento onde se identifica o emprego da mistura tonal até o compasso 17, gerando instabilidade e maior acúmulo de tensão no discurso musical. Acrescenta-se que, nos compassos 13 e 14, esta mistura tem como centro a nota Sol, ao passo que entre os compassos 15 e 17, ressalta-se a nota Fá.

13

8

7

15

8

rit.

ten.

mp

VII XII XII VII

XII XII VII

Figura 86: *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*, c. 13-17. BROUWER, 2003.

Neste trecho, o princípio do Fechamento pode ser aplicado devido à expectativa da Dominante no compasso 17, a qual é substituída pela reiteração da Unidade de harmônicos com progressão melódica (c. 17-20). Retoma-se, com isso, a estabilidade da coleção diatônica, bem como o caráter *legato* da melodia, que funciona como uma transição para a segunda maior parte contrastante do Estudo.

Com andamento um pouco mais lento, a segunda Unidade Gestáltica de maior contraste (Unidade 3, c. 21-38) apresenta Segregação de caráter e textura, a qual é composta por uma linha no baixo para sustentação harmônica, acompanhada por arpejos em ritmo sincopado de colcheias, e uma linha melódica na região aguda de caráter *cantabile*. Em toda esta parte, aplica-se o princípio de Proximidade entre tais elementos, por meio da qual se percebem três planos sonoros diferenciados, onde se emprega o recurso do *ostinato* para acompanhar a melodia. Este é apresentado isoladamente em dois compassos antecedentes (Unidade 3a, c. 21 e 22), onde a textura forma dois planos sonoros e promove a Continuidade rítmico-melódica do trecho seguinte (Unidade 3b, c. 23-28) a partir da sobreposição de um novo plano sonoro.

The image shows a musical score for guitar, measures 21 to 26. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Poco meno'. The score consists of two staves. The first staff (measures 21-26) has a bass line with arpeggiated chords and a melodic line in the treble clef. The second staff (measures 24-26) continues the melodic line. The score includes dynamic markings like 'p l.v.' and 'poco', and performance instructions like 'cantabile'. There are also fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a repeat sign between measures 23 and 26.

Figura 87: *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*, c. 21-26 BROUWER, 2003.

Duas Unidade Gestálticas menores podem ser diferenciadas entre os compassos 23 e 30, cujo material musical é composto pela mistura modal, intercalando-se A e Am: a primeira Unidade (3b) é apresentada com barra de repetição entre os compassos 23 e 26, com centro em Lá maior, e é retomada entre os compassos 31 e 34. Entre os dois trechos, identifica-se a Unidade 3c (c. 27-30), com centro em Lá menor e Semelhança rítmica e melódica, sendo os elementos apresentados meio tom abaixo nos compassos 27 e 28, com repetição nos compassos 35 e 36. Já nos compassos 37 e 38, retoma-se o acorde de Lá maior, que encerra esta seção (Unidade 3d).

Figura 88: *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*, c. 30-36. BROUWER, 2003.

Na Unidade seguinte (c. 39-42), retoma-se a melodia de harmônicos (Unidade 2c), utilizada para finalizar a música. Aplica-se novamente o princípio de Fechamento no último compasso, onde se espera a retomada da primeira parte.

Em todo o Estudo, a Continuidade é percebida devido à utilização constante do ritmo sincopado nas pequenas e grandes dimensões, que, de acordo com Londoño Calle (2014, p. 78), “caracteriza a música latino-americana e se encontra presente em toda a produção de Villa-Lobos”¹³. Além disso, ressaltam-se as extensões das Unidades melódicas presentes no decorrer de todo o discurso musical, bem como o emprego da técnica da mistura tonal e modal, “característica de Villa-Lobos em toda a sua produção” (LONDOÑO CALLE, 2014, p. 77).

¹³ Tradução da autora. “[...] caracteriza la música latinoamericana y que se encuentra presente en toda la producción de Villalobos” (LONDOÑO CALLE, 2014, p. 78).

Tabela 8: Sistematização da análise do *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*.

C.	Partes	Caráter	Material	Princípios Gestálticos Aplicados		
1	Introdução	<i>Tranquilo</i>	Diatônico	Unidade 1a (melodia em de acordes)	Continuidade (ritmo sincopado)	Segregação de caráter
2				Unidade 2a (melodia em harmônicos)		
3				Unidade 1b (extensão melódica dos acordes)		
4				Unidade 2b; Semelhança (extensão melódica dos harmônicos)		
5						
6	A	<i>Mosso (ritmico)</i>	Diatônico	Unidade 1c; Semelhança rítmica (extensão melódica)	Continuidade (ritmo sincopado)	Segregação de caráter
7						
8						
9						
10						
11			Mistura tonal			
12						
13						
14						
15						
16	Transição		Diatônico	Unidade 2c; Semelhança (extensão de harmônicos)	Continuidade (ritmo sincopado)	Fechamento (expectativa Dominante)
17						Fechamento (expectativa Dominante)
18						
19						
20						

Tabela 8: Sistematização da análise do *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*.

C.	Partes	Caráter	Material		Princípios Gestálticos Aplicados				
21	B	<i>Poco Meno</i>		(Diatônico)	Unidade 3a (textura de dois planos sonoros)	Segregação melódica, textural e de caráter; Proximidade (linha do baixo e linha do acompanhamento); Continuidade (ritmo sincopado)			
22									
23			A	Mistura modal	Unidade 3b (<i>ritornelo</i>); Continuidade rítmico-melódica (textura de três planos sonoros)				
24									
25									
26									
27									
28		Am					Unidade 3c; Continuidade rítmico-melódica	Semelhança rítmico-melódica (c. 23-26)	
29									
30									
31			A	Unidade 3b (<i>ritornelo</i>)					
32									
33									
34									
35		Am			Unidade 3d		Semelhança rítmico-melódica (c. 27-28)		
36									
37									
38			A	Unidade 3d					
39	Finalização					Diatônico		Unidade 2c (harmônicos)	Continuidade (ritmo sincopado)
40									
41									
42		Fechamento (expectativa recapitulação A)							

2.2.9 Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski

Dedicado ao compositor polonês Karol Szymanowski (1882-1937), o *Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski* apresenta conteúdo de caráter mais dramático, melódico e nostálgico que os anteriores. Segundo Londoño Calle (2014), tais características predominam as primeiras composições para piano deste compositor, a partir das quais se pode considerar a sua referência. O mesmo autor exemplifica a Semelhança melódica deste Estudo com o *Preludio n. 1 op. 1*, de Szymanowski, utilizando o seguinte trecho (LONDOÑO CALLE, 2014, p. 81):

The image shows a musical score for piano. The top system is labeled 'PIANO.' and 'Andante ma non troppo.' It features a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The music begins with a piano part marked 'pp legato'. The right hand has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a 'dolce cantando ten.' marking. The bottom system continues the piece with a 'rit.' marking and a 'pp' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 89: Fragmento do *Preludio n. 1 op. 1*, de Karol Szymanowski.

The image shows a musical score for piano, measures 4-7. It is in 4/4 time and D major. The score is marked with a box 'A' above measure 4. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 2, 4, 3, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 3, 4). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 90: *Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski*, c. 4-7. BROUWER, 2003.

De caráter lírico e expressivo, a estrutura formal deste Estudo divide-se em uma Unidade introdutória que funciona como refrão, intercalando-se com duas Unidades apresentadas com maior Segregação.

O refrão (Unidade 1), equivalente aos compassos 1-4, 11-14 e 23-26, é composto por uma linha no baixo e ritmo sincopado, funcionando como pedal harmônico, e uma melodia disposta em blocos de acordes. Observa-se que o material musical demonstra elementos que

geram ambiguidade do centro tonal, típico de uma miniatura lírica, podendo ser elaborado em Fá maior ou Ré menor.

Figura 91: *Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski*, c. 1-7. BROUWER, 2003.

Os compassos 5 a 11 compreendem a primeira parte contrastante deste Estudo (Unidade 2), cuja Continuidade é percebida devido à reprodução da mesma nota na linha do baixo, desde o princípio até o compasso que inicia esta parte. Preserva-se a textura de melodia com acompanhamento, apresentado com direção descendente e Semelhança no ritmo sincopado. A ambiguidade harmônica é percebida até o compasso 8, momento em que a tensão gerada pela suposta Dominante (C7) é resolvida pela acorde de F7 (c. 9), confirmando o centro tonal. Na sequência, repete-se o refrão entre os compassos 11 e 14.

Figura 92: *Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski*, c. 8-11. BROUWER, 2003.

A segunda parte (Unidade 3) corresponde aos compassos 15 a 22, na qual a Segregação ocorre por meio da mudança de registro da melodia. Esta passa a ser apresentada na linha do baixo com o acompanhamento em bloco harmônico na região mais aguda, onde prevalece o ritmo sincopado. Neste trecho, a ambiguidade harmônica é ainda mais explorada pela presença da nota Dó#, nos compassos 17 e 18, sugerindo a Dominante de Dm (A7). No entanto, no compasso seguinte (c. 19), espera-se a resolução da tensão gerada anteriormente,

que não ocorre, predominando o centro tonal em F7. Neste trecho, evidencia-se o princípio do Fechamento.

Figura 93: *Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski*, c. 15-20. BROUWER, 2003.

Ainda nesta parte, distinguem-se pequenas Unidades melódicas que são estruturadas a cada dois compassos e apresentam Semelhança melódica e direcional. Unidades maiores podem ser percebidas a cada quatro compassos, em uma estrutural formal de antecedente-consequente que caracteriza a música do período clássico.

Por fim, salienta-se que a Continuidade no decorrer de todo o discurso musical, é realçada pelo fluxo do ritmo sincopado constante no plano do acompanhamento, seja na região do baixo (Unidade 2) ou no registro agudo (Unidade 3). Além disso, a textura é mantida do início ao fim, sendo diferenciada em dois planos sonoros.

Tabela 9: Sistematização da análise do *Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski*.

C.	Partes	Caráter	Material	Princípios Gestálticos Aplicados			
1	A (refrão)	<i>Lento assai; Sempre legato</i>	Ambiguidade harmônica (F ou Dm)	Unidade 1 (melodia em bloco harmônico com acompanhamento)	Continuidade e Semelhança (acompanhamento sincopado)		
2							
3							
4							
5	B		Ambiguidade harmônica	Unidade 2 (melodia em bloco harmônico com acompanhamento)			
6							
7							
8						C7 (Dominante)	
9						F7 (Resolução)	
10							
11	A (refrão)	<i>Lento assai; Sempre legato</i>	Ambiguidade harmônica	Unidade 1; Segregação melódica	Fechamento		
12							
13							
14							
15	C		Ambiguidade harmônica	Unidade 3; Segregação (mudança de registro); Semelhança textural		Semelhança rítmico- melódica (c. 15-18)	
16							
17							C# ambíguo
18							
19							
20							
21							
22							
23	A (refrão)	<i>Lento assai; Sempre legato</i>	Ambiguidade harmônica	Unidade 1			
24							
25							
26							
(5-10)	B (reiteração)						

2.2.10 Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky

O Estudo que encerra este conjunto, *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, é dedicado ao importante compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), cuja escrita composicional é referenciada pelo emprego do caráter rítmico e marcado, assim como no quarto Estudo (*Omaggio a Prokofiev*), evidenciando-se as acentuações dinâmicas.

Dois Unidades Gestálticas maiores podem ser destacadas neste Estudo, as quais se intercalam. A primeira (Unidade 1) apresenta textura de dois planos sonoros, formada por uma linha melódica no baixo e blocos harmônicos acentuados; já a segunda (Unidade 12) é composta por uma textura monódica, com o emprego de ligados ascendentes e descendentes em seu desenvolvimento melódico.

Os compassos iniciais (Unidade 1a, c.1-3) são caracterizados pela energia e agressividade dos acordes junto à melodia marcada no baixo, composta por acentos combinados a ligados e *staccati*. É importante observar neste trecho a Proximidade rítmica que forma agrupamentos de 3 + 3 + 2 figuras no segundo compasso, em contraposição à métrica regular dos demais.

Figura 94: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 1-3. BROUWER, 2003.

A Unidade seguinte é apresentada com Segregação textural entre os compassos 4 e 12 (Unidade 2a), onde a monodia é composta por pequenos grupos de semicolcheia e notas ligadas. De acordo com indicação do compositor ao final da partitura, tais grupos rítmicos podem ser repetidos à vontade do intérprete (*ad libitum*).

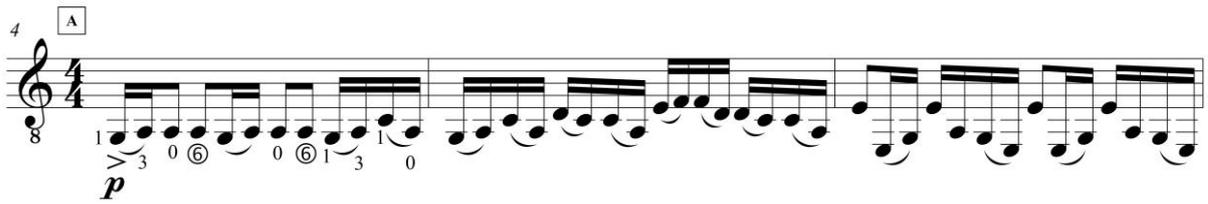


Figura 95: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 4-6. BROUWER, 2003.

A Semelhança com a Unidade anterior é percebida devido à aplicação da Proximidade no compasso 7, que forma agrupamentos irregulares de 3 + 3 + 2 com diminuição no valor da figura rítmica, em contraste com a subdivisão regular dos compassos 5 e 6.



Figura 96: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 5-7. BROUWER, 2003.

Nos três compassos seguintes (c. 13-15), a Segregação é novamente percebida a partir da retomada da seção de acordes (Unidade 1b), neste caso um tom abaixo, demonstrando Semelhança rítmico-melódica com a Unidade inicial.

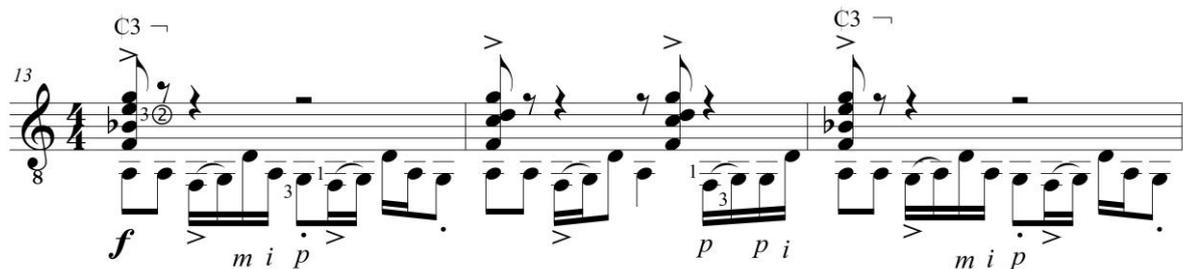


Figura 97: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 13-15. BROUWER, 2003.

Posteriormente, reitera-se a textura monódica entre os compassos 16 e 21 (Unidade 2b), elaborada uma sétima acima, caracterizando a Semelhança rítmica e melódica com o material constituinte da Unidade 2a.

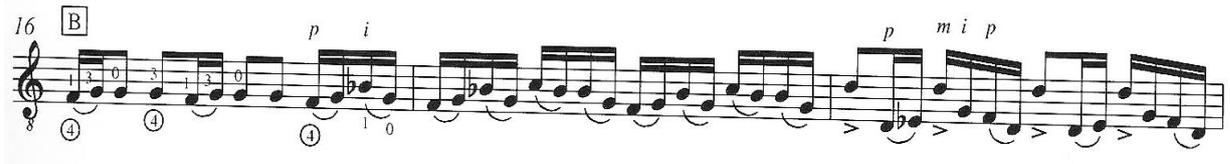


Figura 98: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 16-18. BROUWER, 2003.

Entre os compassos 22 e 23, apresenta-se uma linha monódica que intercala grupetos compostos pelas notas Sol# e Mi, variando o seu registo em uma oitava. Observa-se que no compasso 22, as figuras novamente são agrupadas pela Proximidade, formando os mesmos padrões de 3 + 3 + 2.

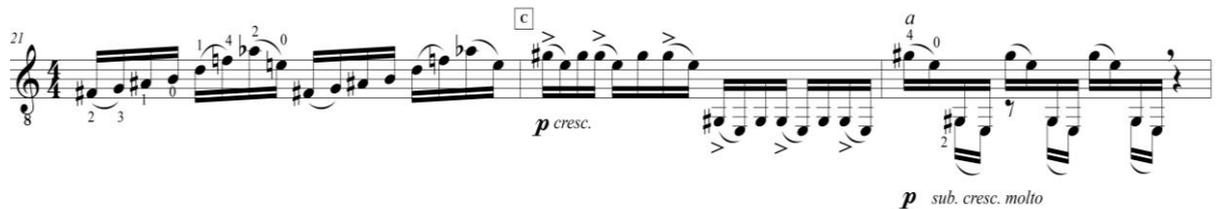


Figura 99: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 21-23. BROUWER, 2003.

Este trecho encerra a seção anterior e prepara a retomada da Unidade 1a (c. 24-26), reestabilizando o discurso musical após um acúmulo de energia e instabilidade gerados entre os compassos 20 e 23, devido ao conjunto de classe de notas utilizado.

Em seguida, apresenta-se a finalização da peça (c. 27-32), onde o compositor oferece duas alternativas de execução (*ossia*¹⁴).



Figura 100: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 16-18. BROUWER, 2003.

¹⁴ “Termo musical para uma passagem alternativa que pode ser tocada no lugar da original” (LONDOÑO CALLE, 2014, p. 88). Tradução da autora. “*Termino musical para um pasaje alternativo que puede tocarse en lugar del original*”.

O enfoque rítmico dado ao Estudo torna este elemento fundamental em sua estrutura, através do qual a Continuidade entre as Unidades é percebida. Ressalta-se o movimento rítmico constante provocado pelos ligados e as figuras de curto valor no decorrer do desenvolvimento do material sonoro, combinando colcheias e semicolcheias, principalmente na primeira parte; na segunda, prevalecem-se os agrupamentos de semicolcheias. Além disso, as articulações e os acentos dinâmicos enfatizam o seu caráter ritmado. Por outro lado, o princípio de Segregação é o que mais se aplica e pode ser percebido, ao enfatizar elementos relevantes que contrastam as Unidades intercaladas.

Tabela 10: Sistematização da análise do *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*.

C.	Partes	Caráter	Princípios Gestálticos Aplicados		
1	Refrão	<i>Toccata; ritmico; staccato</i>	Unidade 1a (textura acordes)	Semelhança e Proximidade (padrão 2+2+2+2)	
2				Similaridade e Proximidade (padrão 3+3+2)	
3					
4	A			Unidade 2a (textura monofônica); Segregação textural	Semelhança e Proximidade c. 1 (padrão 2+2+2+2)
5					
6					
7					Semelhança e Proximidade c. 2 (padrão 3+3+2)
8					
9					
10					
11					
12					
13	Refrão			Unidade 1b; Semelhança rítmico-melódica; Segregação textural	
14					
15					
16	B			Unidade 2b; Semelhança rítmico-melódica; Segregação textural	
17					
18					
19					
20					
21					
22					
23			Unidade 2c; Semelhança textural; Continuidade (notas oitavadas)		
24	Refrão			Unidade 1a; Segregação textural	
25					
26					
27	Coda			Unidade 2d; Semelhança melódica e textural	
28					
29					
30					
31					
32					

2.3 Considerações

Neste capítulo, foram apresentadas as análises estruturais referentes a cada um dos dez *Nuevos Estudios Sencillos*, utilizando como principal ferramenta a teoria da Gestalt. Ao final de cada análise, apresentou-se sua sistematização em forma de tabelas concisas e objetivas, diferenciando o conteúdo em: *Compassos, Partes, Caráter, Princípios Gestálticos Aplicados* e, eventualmente, *Material*.

As informações aqui elucidadas procuraram demonstrar as estruturas e padrões perceptíveis identificados no material sonoro, bem como as suas relações e características internas, por meio das quais se constitui o todo musical. Partindo da análise da forma em sua estrutura mais ampla, a aplicação deste valioso método possibilitou a percepção de Unidades de redundância que se cruzam e interagem em processos de Unificação, Continuidade e Segregação, apresentando caminhos significativos que auxiliam na compreensão e interpretação da obra musical.

Em um primeiro momento, foram diferenciadas as macro Unidades que se relacionam por elementos de contraste, principalmente as que formam partes ou seções. A partir destas, fragmentam-se Unidades de menor dimensão, que podem ser analisadas individualmente e em conjunto com o todo. Em uma abordagem muito próxima à deste trabalho, Fukuda (2009, p. 293) comenta que:

Embora o método fragmente as frases e a forma, a sua dimensão experimental faz com que esses fragmentos sempre pertençam a uma *Zeitgestalt*¹⁵ maior, partindo das *Mikrozeitgestalten* dos instrumentos isolados à macro forma do conjunto.

Durante o processo de análise, buscou-se, a princípio, pelo reconhecimento de Unidades maiores por meio da Segregação de caráter, partindo da identificação da textura e dos planos sonoros nela formados, bem como suas relações e funções dentro do discurso sonoro. Posteriormente, a investigação se deu através da aplicação dos princípios de Semelhança e Proximidade, de forma a reconhecer padrões rítmicos e melódicos entre tais planos sonoros. A partir disto, foi possível analisar as formas de integração entre as Unidades que geram contraste, buscando suas principais correspondências, com o intuito de se demonstrar como a Continuidade é aplicada entre os diferentes elementos. Além disso, foram analisados os elementos que geram instabilidade sonora, acúmulo de energia e posterior resolução no decorrer do fluxo musical.

¹⁵ Estrutura temporal. Tradução da autora.

Com isso, é possível afirmar que as relações nestes Estudos se dão por meio de contrastes que resultam na percepção do ouvinte, cuja identificação se torna essencial para a interpretação da forma musical. Evidencia-se a predileção do compositor por estruturas formais, em que as Unidades contrastantes se intercalam, apresentando, principalmente, Segregação de caráter que varia entre o *legato* melódico, e o rítmico marcado e *staccato*. Além disso, nos Estudos como um todo, identificam-se Unidades caracterizadas essencialmente por texturas de melodias com acompanhamento, apresentadas de diversas maneiras.

Dentre as características dos elementos estruturais preponderantes nesta série, destacam-se o emprego das síncopas, que promovem a Continuidade nos Estudos V, VII, VIII e IX; o material musical disposto em forma de arpejos nos Estudos I, III e VI, que igualmente ressaltam a Continuidade e a Semelhança; a utilização de extensões melódicas no desenvolvimento do discurso musical dos Estudos IV, V e VIII; a alternância entre métricas regulares e irregulares percebida pelo princípio de Proximidade nos Estudos III, VII e X, formando os agrupamentos rítmicos típicos da música popular cubana; o emprego da escala simétrica de forma a gerar instabilidade no discurso musical e Segregação sonora nos Estudos III e IV; o conjunto de classe de notas apresentado no Estudo VIII, que gera ambiguidade harmônica e evidencia relações de tensão e resolução a partir do princípio de Fechamento; e o emprego de ligados em estruturas monódicas de forma a enfatizar o caráter rítmico nos Estudos VII e X.

Ressalta-se, ainda, a relação musical identificada com os compositores homenageados, em maior ou menor grau, na qual se verifica a sua influência, seja no âmbito técnico, estrutural ou estilístico. São exemplos: os arpejos do Estudo VI, que referenciam a obra de Sor; o recurso do trêmolo aplicado ao Estudo V, que faz referência à Tárrega; e o enfoque aos elementos rítmicos dado aos Estudos IV, VII e X, que fazem alusão às obras de Prokofiev, Piazzolla e Stravinsky, respectivamente.

Uma vez que a forma de uma música resulta das relações estabelecidas entre os seus diferentes elementos constituintes, o uso desta ferramenta se mostrou bastante positivo neste trabalho, comprovando uma maneira alternativa de análise e interpretação do material sonoro de forma mais ampla e integrada.

De acordo com Fraga (2003, p. 53), “Brouwer é um compositor que domina muito bem a estrutura”. Assim, após o término das análises, constata-se o equilíbrio e a clareza entre a disposição dos diferentes elementos que constituem cada um destes Estudos, formados por Unidades de sentido e padrões rítmicos que podem ser analisados de modo isolado, mas que integram o mesmo contexto. Este equilíbrio na organização formal e na estrutura do material

musical, em conjunto com a Continuidade dos elementos identificada entre as diversas Unidades Gestálticas, torna simples a percepção e compreensão deste conjunto de obras musicais, o que caracteriza e evidencia o seu alto grau de Pregnância da Forma.

CAPÍTULO 3: PROPOSIÇÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS DOS *NUEVOS ESTUDIOS SENCILLOS*

Este capítulo tem como objetivo o estudo e a reflexão acerca dos aspectos técnico-interpretativos inerentes nas obras analisadas, buscando conceber possíveis caminhos para a elaboração de sua *performance*.

Utilizando como base os resultados demonstrados no capítulo anterior, serão apresentadas sugestões e recomendações para cada um dos *Nuevos Estudios Sencillos*, as quais foram elaboradas a partir da tentativa de se estabelecer uma aproximação maior entre a análise minuciosa dos componentes estruturais, o fluxo do discurso musical, a técnica instrumental, e, principalmente, o resultado sonoro esperado.

Ressalta-se que, além da análise, considerou-se também a experiência da própria autora enquanto *performer*, bem como a sua relação aprofundada com este repertório, o que acaba por refletir nas escolhas interpretativas aqui apresentadas. De acordo com Maeshiro (2007, p. 161),

Toda e qualquer *performance* musical envolve algum tipo de contribuição do artista, por mínima que seja. Portanto, pode-se afirmar que é impossível qualquer atitude interpretativa sem a participação ativa do músico, sendo a interpretação uma questão altamente individual e não normativa.

Portanto, o conteúdo deste capítulo trata de uma exposição de escolhas que abordam tanto aspectos gerais de intenções musicais quanto sutilezas, as quais assumem elevada significância dentro do discurso musical. Abordando desde as Unidades Gestálticas de maior dimensão para as de menor, espera-se conferir ao intérprete subsídios que auxiliem seu trabalho de decodificação do material musical, e possam direcionar o seu processo de construção da *performance* de maneira coerente, consciente, e bem fundamentada. Espera-se, ainda, que tais proposições possam ampliar o repertório técnico-interpretativo do violonista, o qual supostamente poderá ser utilizado na preparação de obras diversas.

3.1 Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy

O primeiro Estudo desta série presta homenagem ao compositor Claude Debussy (1862-1918), e apresenta, essencialmente, textura de melodia e acompanhamento com caráter *legato*, a qual se alterna com uma textura monódica composta por ligados ascendentes e descendentes, em articulação *marcato*.

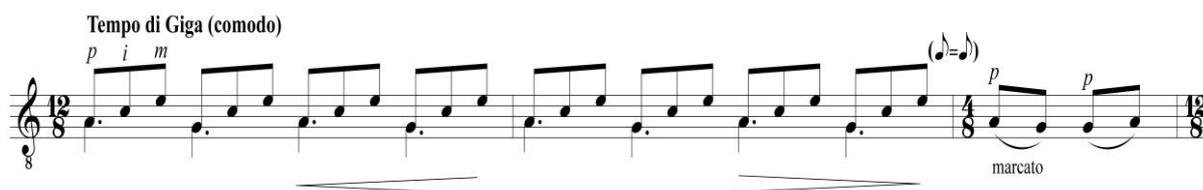


Figura 101: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*, c. 1-3. BROUWER, 2003.

Acredita-se que o maior referencial sonoro à obra do compositor homenageado se encontra na exploração da ressonância do instrumento, implicada pela disposição das notas dos acordes arpejados em cordas adjacentes (*p-i-m*), o que resulta em uma superposição sonora conhecida como efeito de *campanella*. Para uma aproximação maior à obra de Debussy, o intérprete pode procurar ouvir os seus *Prelúdios* para piano, nos quais essa ressonância é percebida com facilidade.

De forma geral, considerando que o material musical é explorado pouco a pouco, com a apresentação de elementos que geram pequenos contrastes, a *performance* desta obra deve ser concebida de maneira equilibrada, estável e contínua, buscando-se criar menos surpresas no ouvinte. Assim, os princípios de Continuidade e Semelhança são os que mais se aplicam a este Estudo, embora a aplicação de uma Segregação mínima seja importante para realçar as diferentes articulações identificadas (*legato* em oposição ao *marcato*, e sinais eventuais de acentuação). Quanto ao andamento, o compositor indica *Tempo di Giga (Comodo)* no início da partitura, e acrescenta, ao final, que o tempo é relativo e não muito rápido: ♩. = 100-120, oferecendo certa liberdade de escolha ao intérprete.

A articulação da mão direita, em particular, deve ser realizada em perfeito *legato*, com movimento fluido e constante. O intérprete pode explorar mudanças de cores graduais, as quais podem ser aplicadas em conjunto com as oscilações de dinâmica, que também requerem uma atenção especial: as indicações devem produzir efeitos constantes de *crescendo* e *decrescendo* à medida que o discurso musical se desenvolve no decorrer do Estudo. Além disso, os arcos de dinâmica podem vir acompanhados de inflexões agógicas sutis, aplicando-se um micro *accelerando* nos pontos de culminação, seguido de um micro *ritardando*.

No primeiro compasso, a sugestão é que a sonoridade dos arpejos iniciais seja concebida na região acima da escala do instrumento (*sul tasto*), com dinâmica *piano*. Conforme as dinâmicas de intensidade variam, a mão direita pode se deslocar gradualmente para outras regiões em busca de novas sonoridades, explorando também a região da boca do violão e as proximidades do cavalete (*sul ponticello*), em movimentos de ida e volta. Já para a mão

esquerda, recomenda-se a aplicação dos recursos de *vibrato*, sempre de maneira equilibrada e fluida.

A busca pelo controle da intensidade e regularidade na execução destes efeitos deve ser o enfoque principal do *performer* neste Estudo. Para tal, aconselha-se, inicialmente, a prática dos primeiros arpejos utilizando a técnica de preparação¹⁶ dos dedos nas cordas, de modo a aliviar a tensão da mão direita, tendência comum à realização de dinâmicas *crescendo* e *forte*. Esta preparação facilita que o toque na corda seja mais profundo e direcionado, o que gera maior volume e intensidade sonora, sem que seja necessário o emprego de força. Após algumas repetições, o intérprete poderá executar os arpejos sem a preparação, utilizando a velocidade do toque e variando a profundidade na corda para realização das dinâmicas de arco.

Ainda, é preciso atentar-se à variação métrica vinculada à mudança de textura para a execução rítmica correta das colcheias, que aparecem em agrupamentos ternários e, eventualmente, em grupos de subdivisão binária (c. 3, 6, 9, 12, 22, 25). Embora seja indicado na partitura (c. 3) que o valor da figura rítmica deve prevalecer, percebe-se uma tendência de se manter o mesmo pulso, alterando o valor da colcheia, como observado nas gravações de Graham Anthony, Manuel Espinás e Victor Pellegrini. Dentre os violonistas que realizam esta passagem conforme a indicação, destaca-se Joaquin Clerch.

A regularidade dos arpejos deve ser constante, com o polegar enfatizando suavemente a melodia realizada no baixo, até a chegada do compasso 18, momento em que surge uma contra-melodia na primeira nota do acompanhamento, com cromatismo descendente entre as notas Sol e Fá (c. 18-20).

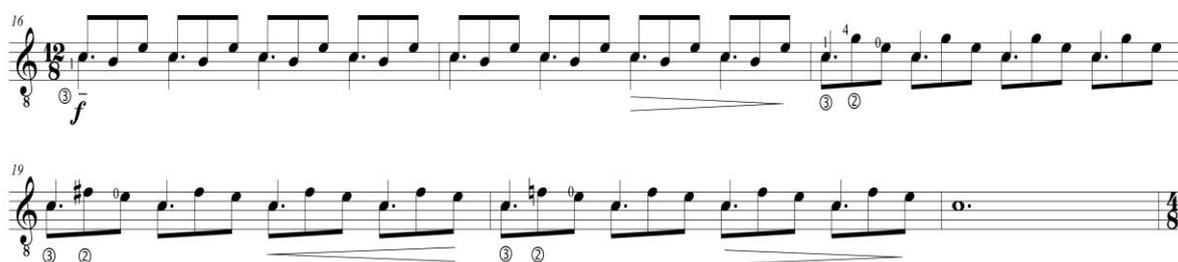


Figura 102: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*, c. 16-21. BROUWER, 2003.

¹⁶ Segundo Souza Barros (2012, p. 1), “a preparação pode ser descrita como a colocação antecipada, sem pronunciadas tensões flexoras, de um dedo da mão direita em determinada corda; é uma fase antecedente e claramente separada da flexão digital, da qual resulta a produção sonora. Em inglês, outra palavra associada à preparação é “plant”, que pode ser definida como “finçar” ou “afixar [...]”.

É importante que neste trecho se busque por uma sonoridade equilibrada das notas do arpejo, de modo que o ouvinte possa escutar a ressonância do acorde com uniformidade e clareza. Considerando que a contra-melodia se encontra no registro agudo, esta já é naturalmente evidenciada. Além disso, para tornar a passagem mais expressiva, recomenda-se o uso do *vibrato* regular.

Em todo o Estudo, o movimento deve ser contínuo, com variações mínimas de agógica, seguindo a fluidez das colcheias para que não haja interrupções desnecessárias no discurso. Apenas no compasso 21, este movimento começa a ser contido pouco a pouco, com a aparição de figuras largas em meio aos arpejos para finalização da obra, no compasso 28, com dinâmica *ppp*.

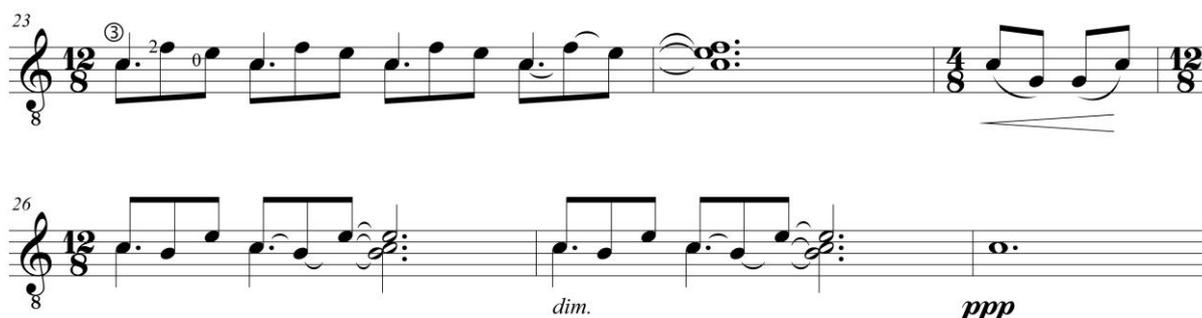


Figura 103: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy*, c. 23-28. BROUWER, 2003.

Para este trecho, que compreende dos compassos 22 ao final, aconselha-se novamente a exploração de diferentes sonoridades de forma gradativa, como a mão caminhando para a região *sul ponticello*, no compasso 23, retornando para a região da boca do violão, no compasso 26, e finalizando com um toque mais doce e suave na região *sul tasto*, nos compassos 27 e 28, como uma referência à sonoridade inicial.

3.2 Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré

Diferentemente do Estudo anterior, o processo de preparação e execução do *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré* possibilita ao violonista a exploração de diversos recursos e elementos de interpretação musical, com diferentes implicações técnicas e de articulação, pois nele são apresentadas duas partes de caráter distinto e contrastante, conforme demonstrado anteriormente pelo princípio da Segregação.

De acordo com Fraga (2003), mudanças de seção podem implicar em algum tipo de contraste, cuja diferenciação pode ser ressaltada por meio de dinâmica, timbre, articulação, agógica, entre outros. Independente de qual for a escolha do intérprete, é importante que se faça perceber que o discurso musical está sendo modificado.

Em termos gerais, considerando as duas partes da obra em sua totalidade, a Segregação pode ser enfatizada, inicialmente, por meio da variação de timbre. Na parte A, que tem carácter vivo, ritmado e *marcato*, a mão direita pode atacar no início da boca do violão, mais próxima ao cavalete, a fim de se obter um timbre mais claro e “aberto”, no qual os harmônicos mais agudos são enfatizados. Já na parte B, mais lírica e melódica, caracterizada pelas indicações *dolce e legato*, propõe-se que o timbre soe mais doce e “aveludado”, a partir de um ataque mais lateral na região próxima à escala, dando ênfase aos harmônicos mais graves. É nesta parte que Brouwer deixa evidente sua homenagem a Barrios, nos remetendo às suas valsas e danças, como a *Danza Paraguaya*.

Para que a percepção do ouvinte dessas duas partes segregadas seja ainda mais efetiva, é importante atentar-se para a sua transição, que deve ser feita de forma contínua e fluida, evidenciando a boa Continuidade do discurso apresentado. No momento em que uma parte for finalizada, dando início à outra, que gera contraste, pode-se utilizar o recurso da agógica, adicionando ao *poco ritardando* indicado nos últimos tempos do compasso 11, o recurso da respiração, que provocará uma breve cisão, suficiente para enfatizar tal mudança.

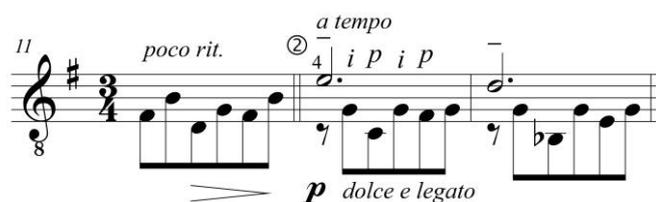


Figura 104: *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré*, c.11 e 12. BROUWER, 2003.

Uma característica importante de ser evidenciada é a polifonia resultante na parte A, formada por três planos sonoros distintos, à qual se recomenda respeitar as pausas que aparecem na linha superior, desde o início do Estudo, mantendo o rigor rítmico na condução melódica.

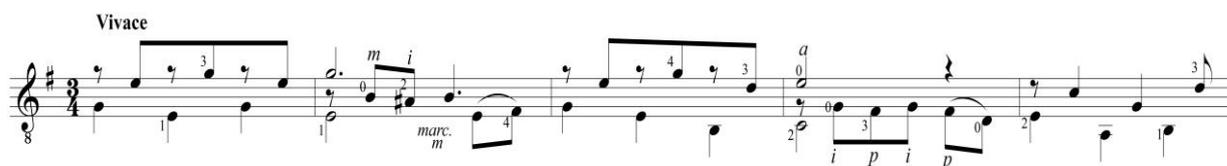


Figura 105: *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré, c. 1-5*. BROUWER, 2003.

Além disso, utilizando o princípio da Unificação, as linhas superior e inferior desta Unidade Gestáltica podem ser percebidas como um único bloco sonoro, em que os planos sonoros são executados de maneira uniforme e em plano de igualdade, com exceção do compasso 5. Neste, de forma a evidenciar a variação melódica e a ausência das pausas de antes na linha superior, recomenda-se que o baixo seja tocado com um pouco menos de volume. A mesma dinâmica pode ser aplicada às notas da linha intermediária em todo o trecho. Para perceber melhor o que acontece em cada um dos planos, pode-se praticá-los individualmente, buscando o controle de sua intensidade e timbre.

Tecnicamente, para que a ênfase rítmica desta parte seja alcançada, pode-se utilizar o recurso da preparação ou antecipação da mão direita, que apagará a nota tocada anteriormente. Nos compassos 1 e início do 2, por exemplo, experimentando a digitação alternada de *p - m - p - a - p - m - p [a]* (polegar na linha inferior; médio e anular na linha superior), o dedo que tocará a nota Sol (anular) deve antecipar o seu movimento, repousando sobre a corda antes do seu ataque para apagar a nota Mi anterior; da mesma forma, o dedo médio deve antecipar o seu movimento para tocar a nova Mi novamente, apagando a nota Sol. Essa técnica pode ser repetida nos compassos 3, 5, 28, 30 e 32. Já as notas mais longas, as quais finalizam o fraseado nos primeiros tempos dos compassos 2, 4, 6 e 8, podem ser executadas utilizando toque apoiado de dedo anular.

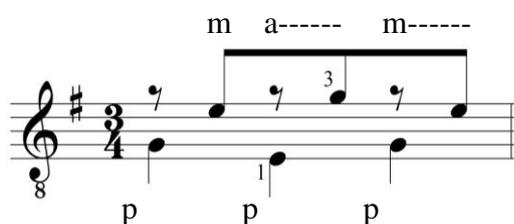


Figura 106: *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré*, c. 1. BROUWER, 2003.

Em toda esta parte (A), a atenção aos elementos de articulação, *staccato*, acentuação, indicações de dinâmica, bem como a escolha de timbres mais sonoros e abertos, como na região do início da boca do violão, são essenciais para uma execução coerente com o discurso musical apresentado. Com relação aos elementos técnicos, pratica-se a alternância entre os dedos polegar, indicador e médio, além da *unidade por contato*¹⁷ dos dedos *i-m* para as notas em bloco harmônico.

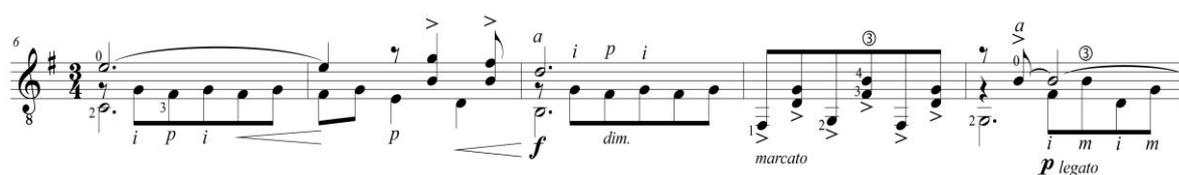


Figura 107: *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré*, c. 6-10. BROUWER, 2003.

Uma atenção especial deve ser direcionada ao compasso 9, onde o baixo se intercala com as notas em bloco harmônico, ambos com indicação de acentos e *marcato*, promovendo a Segregação deste trecho. Para enfatizá-lo, pode-se deslocar a mão direita para a região *sul ponticello* e utilizar a preparação dos dedos *p* e *i-m* nas respectivas cordas antes de atacá-las, de forma a potencializar o som. No compasso seguinte (c. 10), é importante atentar-se também à nota Si acentuada da linha superior, que pode ser evidenciada através de um acento agógico sutil de forma a prolongar sua duração, como um leve *rubato* aliado ao toque com apoio. Já para as notas que aparecem na sequência, recomenda-se retirar o dedo depois que a nota posterior for tocada, ampliando a sensação de *legato* do trecho.

Na parte B, em oposição à anterior, os planos sonoros devem ser diferenciados, devido à textura de melodia e acompanhamento no baixo. O destaque da melodia na linha inferior pode acontecer por meio do toque apoiado da mão direita, produzindo uma sonoridade mais encorpada e doce. Para seu bom funcionamento, é preciso que a primeira falange do dedo esteja muito relaxada, de forma a amenizar a pressão do toque na corda. As notas do acompanhamento, por sua vez, podem ser tocadas com a dinâmica *piano*, pois não devem receber nenhum destaque no decorrer de toda essa parte. Por outro lado, as décimas paralelas, também identificadas na primeira parte, podem ser evidenciadas com uma leve acentuação nas

¹⁷ Recurso definido por Abel Carlevaro como a atuação conjunta dos dedos em contato entre si, que permite centralizar o mecanismo como se apenas um dedo atuasse para tocar um acorde em cordas contíguas (CARLEVARO, 1984).

notas do baixo que compõem o intervalo junto às notas longas da melodia, como, por exemplo, os intervalos Dó – Mi (c. 12); Sib – Ré (c. 13); Lá – Dó# (c. 14), entre outros.

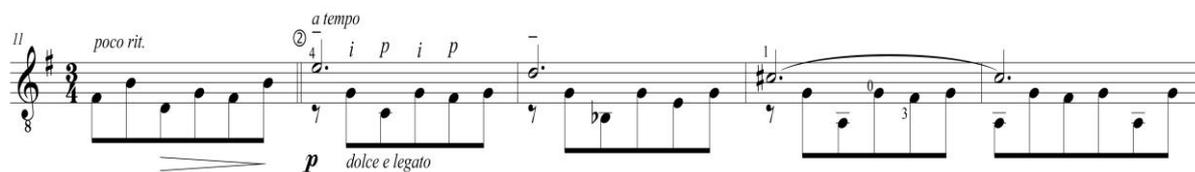


Figura 108: *Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré*, c. 11-15. BROUWER, 2003.

Ao contrário do *staccato*, a articulação *legato* é ressaltada nesta parte, e o entendimento dos giros e dedos pivô¹⁸ da mão esquerda podem auxiliar sua execução. Além disso, recomenda-se a utilização do *vibrato* na condução da linha melódica para dar ênfase à característica *dolce*, além da flexibilização do tempo, tornando o trecho mais *cantabile* e expressivo.

No compasso 27, a parte A é retomada com o uso de elementos contrapontísticos próximos e semelhantes aos percebido anteriormente (c. 26), e as mesmas propostas de agógica e respiração podem ser utilizadas nesta transição, ressaltando mais uma vez a boa continuidade do trecho. Os compassos são repetidos rigorosamente, com exceção do último (c. 40), que finaliza a obra com um *rasgueado* inesperado. Uma sonoridade mais rica em harmônicos, com o toque na região *sul ponticello*, mais agressivo e com dinâmica *fortíssimo*, torna perceptível a Segregação deste elemento surpresa do todo musical.

3.3 Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla

Conforme definição do compositor na partitura, este é um Estudo sobre padrões rítmicos afro-cubanos. Observa-se que é por meio da utilização desses padrões, tão habituais em suas obras, que Brouwer homenageia Carturla, cuja música também apresenta influência de ritmos provenientes da cultura popular afro-cubana.

¹⁸ Segundo Carlevaro, “se denomina dedo pivô a uma mecânica da mão esquerda que realiza um pequeno giro para facilitar as mudanças de apresentação mediante um dedo comum. Esse dedo cumpre uma dupla função: a primeira, evidentemente, é sustentar uma nota entre duas diferentes apresentações de mão; a segunda é facilitar as mudanças de apresentação que houver, servindo com um pivô” (ESCANDE, s.d., p. 18). Tradução da autora. “Se denomina dedo-eje a una mecânica de la mano izquierda que realiza un pequeño giro para facilitar los cambios de presentaciones mediante un dedo común. Ese dedo cumple una doble función: la primera, por supuesto, es mantener una nota entre dos diferentes presentaciones de la mano; la segunda, es facilitar los cambios de presentación que hubiere, sirviendo como un pivote”.

Em níveis de articulação, há predominância do *legato*, que se alterna com uma breve passagem em *staccato* e algumas notas acentuadas, o que torna os contrastes de dinâmica uma característica bastante relevante neste Estudo. Dentro do âmbito das dinâmicas *mezzo forte*, indicado na primeira exposição das Unidades melódicas, e do *pianíssimo* para o *ritornelo, come eco*, o intérprete deve atentar-se às variações dinâmicas de arco, tão importantes quanto no primeiro Estudo (*Omaggio a Debussy*). Neste caso, o próprio autor as denomina como dinâmicas de “onda”, para as quais o mesmo recurso interpretativo proposto anteriormente pode ser aplicado, de forma a ampliar a sensação de Continuidade das pequenas Unidades: modificações mínimas de agógica nos arcos de dinâmica, como um micro *accelerando* nos pontos de culminação, seguido de um micro *ritardando* para os pontos de repouso.

Sobre isso, Fukuca (2009, p. 59) comenta:

Para melhor compreensão das fusões das *Mikrozeitgestalte* os autores utilizam a metáfora da onda musical proposta por KURT (1947 apud UHDE&WIELAND, 1989, p.177; in FUKUDA, 2002, p. 60), na qual compara a música ao movimento de inúmeras ondas do mar. No movimento de fluxo e refluxo, as pequenas ondas vão se integrando sempre às ondas cada vez maiores sem, contudo, se perceber qualquer ruptura, e assim deve ser na música, nas fusões das pequenas unidades às sempre maiores, até formar o todo.

Na primeira parte (c. 1-13), as indicações *cantabile* e *sempre legato* requerem a preferência de uma sonoridade mais aveludada, entre a região *sul tasto* e o centro da boca do violão. Por outro lado, a dinâmica *pianíssimo*, para criar o efeito de eco no *ritornelo*, pode ser combinada a uma mudança timbrística, com opção para o som metálico (próximo ao cavalete), enfatizando, assim, a Segregação da primeira volta, que já é promovida pela alteração da dinâmica. O uso de *vibrato* também ajuda a promover o *legato* da melodia e a enfatizar o caráter intimista desta seção, deixando-a mais expressiva.

3 + 3 + 2
sempre legato

1ª volta *mf* cantabile
2ª volta *pp* (come eco)

2ª volta *pp*

Figura 109: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 1-6. BROUWER, 2003.

O princípio de Proximidade também exerce um papel fundamental para interpretação desta primeira parte, onde a melodia exposta no baixo, acompanhada por arpejos, modifica a acentuação do rítmico, devendo o *performer* perceber a métrica irregular que forma os grupos de 3 + 3 + 2. Em contraste com as Unidades anteriores, a presença do *staccato* e das acentuações confere ao trecho um caráter mais rítmico, sendo atribuída à mão direita a realização dessas articulações. Para os acentos, também identificados no compasso 10, recomenda-se que os dedos ataquem as cordas com mais pressão e profundidade, com o auxílio da *unidade por contato* entre os dedos indicador e médio, gerando uma sonoridade mais encorpada.

A Proximidade ainda pode ser aplicada nos compassos 12 e 13, que podem ser entendidos e acentuados como grupos de cinco notas (2 + 3), a começar pelo segundo tempo do compasso 12, preparando a chegada do trecho seguinte, apresentado em 5/8 (c. 14-19), de forma a promover a percepção de uma Continuidade rítmica que conecta as duas partes.

2 + 3 + 2 3 + 2 + 3

staccato

Figura 110: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 12-15. BROUWER, 2003.

Considerando a sonoridade metálica como opção para o *ritornelo*, ou ainda um som apenas mais aberto para este caso, em específico (c. 12-13), propõe-se a Segregação do timbre e da dinâmica para ressaltar a mudança de Unidade e a instabilidade gerada pelo uso da

escala simétrica. A mão direita pode se deslocar para a região acima do *tasto*, no início do compasso 14, iniciando o trecho com dinâmica *pianíssimo*, apesar de não indicado, a fim de causar uma sensação de mistério no ouvinte. Pode-se, ainda, utilizar a Unificação para equalizar as notas do acompanhamento com o baixo, apresentando os planos sem hierarquização sonora; o timbre, por sua vez, em combinação com a dinâmica de onda e um *rallentando* sutil indicado no compasso 18, pode ir segregando gradativamente para um som mais aberto, mas não metálico, na região do início da boca, até a retomada da Unidade 1 (c. 19).

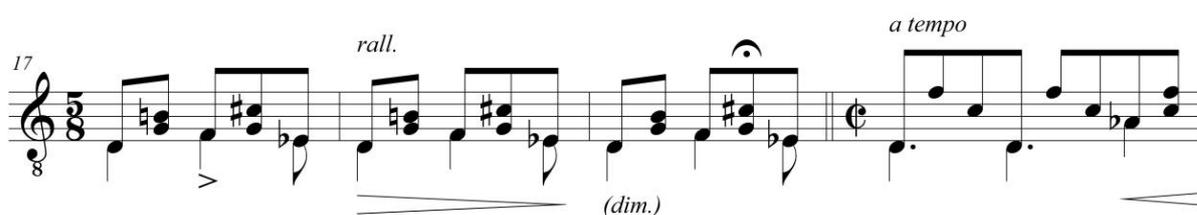


Figura 111: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 17-20. BROUWER, 2003.

Ainda neste trecho, recomenda-se que nos compassos 17 e 18 os dedos da mão esquerda sejam posicionados um de cada vez, começando pela nota Fá e seguindo para as outras notas, para que a percepção do *legato* seja mais efetiva.

Para a finalização, observa-se no compasso 22 a indicação *rallentando molto*. Aplicando-se o princípio de Fechamento com o objetivo de enfatizar a sensação de suspensão do acorde final e ampliar no ouvinte a expectativa de resolução, pode-se experimentar ignorar essa indicação e manter o tempo até o final, o que implicará em um efeito de enorme surpresa. Opta-se, ainda, por uma sonoridade doce, com a mão se deslocando para o *sul tast* no decorrer destes compassos; já a *fermata* indicada no último bloco de notas pode durar até a dissipação do som.

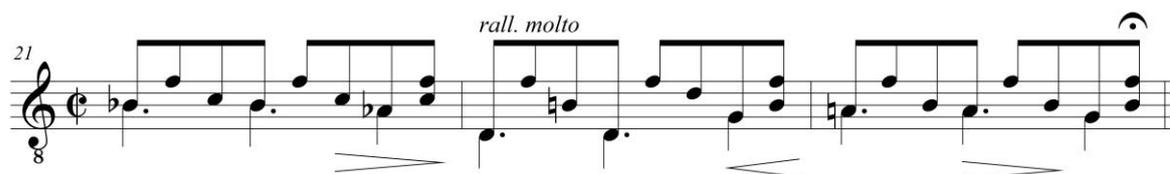


Figura 112: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 21-23. BROUWER, 2003.

3.4 Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev

Uma das características mais importantes identificadas neste Estudo é o seu enfoque rítmico, muito possivelmente em referência à obra de Prokofiev, conforme já mencionado. Além da exploração de tempos fortes, acentos deslocados, e a recorrência da melodia no baixo com acompanhamento em bloco harmônico, o compositor ainda explora, por outro lado, uma constante alternância entre as articulações *staccato* e *legato* nas Unidades melódicas. Com isso, os contrastes de caráter entre as duas principais partes estruturais, acompanhadas pelas mudanças de andamento, extremos de dinâmica *ff* e *pp sub.*, e variações de agógica, como *rit.*, *poco rit.* e *accel.*, permitem ao intérprete uma maior exploração dos recursos técnico-interpretativos que os Estudos anteriores. Destacam-se o desenvolvimento técnico de polegar da mão direita, no que diz respeito ao domínio das articulações, e para o equilíbrio e contraste dinâmicos entre melodia e acompanhamento, que se revelam essenciais para uma boa interpretação deste Estudo.

Observando a macro estrutura da obra, o compositor propõe o andamento *Vivace* para a primeira parte, e *Poco meno* para a segunda. Ambos deixam margem para que se tenha certa liberdade quanto à velocidade a ser adotada. No entanto, vale lembrar que o termo *Vivace* indica um movimento com vivacidade, ou seja, um andamento rápido, e o *Poco meno* deve ser proporcional à escolha do primeiro. As indicações *forte* e *marcato il basso*, da primeira parte, sugerem sonoridades mais abertas, podendo o intérprete designar ao padrão constituinte um caráter mais agressivo e abrupto, ao passo que na segunda parte, mais melódica que a primeira, as indicações *mezzo piano* e *dolce e legato* implicam em um caráter mais sutil e fluido, com sonoridades mais delicadas.

A Unidade padrão (1), que se repete no decorrer da parte A (c. 3, 5, 8, 10 e 12) e é proveniente do terceiro movimento da obra *Sonata para Piano N. 7 Op. 83 – Precipitado*, do compositor homenageado, deve ser diferenciada das outras unidades.

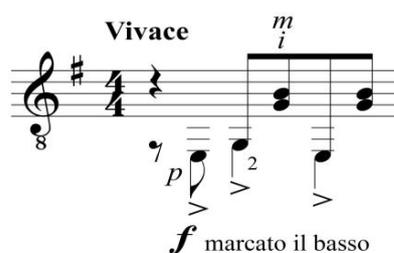


Figura 113: *Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev*, c. 1. BROUWER, 2003.

Para enfatizar o *forte* e a acentuação das notas graves deste padrão, recomenda-se inclinar o pulso da mão direita para frente na hora do ataque, de modo que a unha do polegar

toque perpendicularmente à corda, sem apoio, para baixo, e com o auxílio do movimento do braço direito, exercendo o máximo de pressão na corda. Além disso, a fixação de toda a musculatura do braço direito garantirá a força, agressividade e o timbre aberto requeridos pelo motivo (FRAGA, 2003). A região que melhor define uma sonoridade mais aberta e com volume é a próxima à ponte.

Ainda neste trecho, para enfatizar a Segregação do padrão com relação à linha melódica seguinte, recomenda-se a aplicação do princípio de Unificação, fazendo com que o ouvinte perceba as linhas do baixo e do acompanhamento como apenas um plano sonoro. No acompanhamento, pode-se utilizar, em todo o Estudo, a técnica da *unidade por contato* para manter os dedos bem unidos. Quanto à mão esquerda, pode-se experimentar aplicar um *vibrato* rápido e vertical na nota Sol, e um abafador indireto da nota Mi da sexta corda com o dedo indicador, em sincronia com o ataque da primeira nota dos compassos posteriores, cada vez que o padrão é repetido.

Intercalando-se com este padrão, a segunda Unidade melódica, que surge no plano superior, em registro médio e dinâmica *piano*, pode ser executada com a musculatura da mão direita mais relaxada. A dinâmica *piano* sugere um toque mais leve de polegar, com sonoridade menos aberta, adquirida no centro da boca do violão.

The image shows a musical score for 'Nuevo Estudio Sencillo IV' by Prokofiev, measures 1-8. The score is in 4/4 time and G major. It features a bass line and a melody line. The bass line starts with a rest, followed by a series of chords and single notes. The melody line consists of eighth notes and chords. Dynamics include p, f, and marcato. Fingerings are indicated with numbers 1-4. The tempo changes from Vivace to a tempo.

Figura 114: *Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev*, c. 1-8. BROUWER, 2003.

As notas da melodia devem ser executadas com *staccato* de mão direita, que produzem um efeito diferente do de mão esquerda, evitando-se a produção de harmônicos e quaisquer sons excedentes que possam interferir na nitidez das notas. Ressalta-se que um leve acento na nota Fá (c. 2) deve ser aplicado para enfatizar a diferença em relação ao padrão rítmico-melódico anterior. Na gravação de Manuel Espinás, por exemplo, não são realizados os

acentos, os *staccati* e as pausas do trecho, subtraindo o caráter rítmico pretendido desta seção. Já Victor Pellegrini, assim como Joaquin Clerch, executa a passagem de acordo com as indicações, optando por adicionar acentos e *staccati* na parte B, onde a melodia é indicada como *legato*.

Com relação às notas do acompanhamento, que podem ser percebidas com função de pedal harmônico, sugere-se tocá-las constantemente com dinâmica *pianíssimo*, quase como um sussurro, criando-se dois planos sonoros distintos de melodia e acompanhamento. A aplicação de um *staccato* de mão direita pode resultar em um efeito também interessante, nos aproximando do piano (instrumento musical).

Ainda que não indicado, as extensões melódicas da Unidade 2 podem seguir o mesmo padrão interpretativo devido à sua Semelhança estrutural. Além disso, é importante considerar que, mesmo com a Segregação proposta de dinâmica na mudança de caráter, a percepção de Continuidade entre as Unidades é mantida através da ininterrupção do pedal harmônico, que se dá do início ao fim do Estudo.

Na Unidade 3 (c. 9-14), as notas longas pertencentes ao cromatismo descendente podem ser tocadas com a mesma técnica de mão direita aplicada na Unidade padrão, enfatizando a dinâmica extrema entre o baixo, *fortíssimo*, e o *piano súbito* subsequente do acompanhamento. Pode-se aplicar, também, o *vibrato* rápido e horizontal para prolongar a intensidade dessas notas. Já para a sequência de colcheias e notas repetidas do acompanhamento, a mão direita pode ir se deslocando gradativamente da região *sul ponticello* para a região central da boca, já preparando a chegada da parte B.

Figura 115: *Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev*, c. 9-17. BROUWER, 2003.

Esta parte, como já explicitado anteriormente, é mais lírica que a anterior e requer um caráter mais leve, com sonoridades mais doces, podendo-se explorar a região entre a boca do violão e o *sul tasto*. Uma flexibilidade agógica maior pode ser aplicada em todo o trecho,

como o prolongamento das notas Dó (c. 15) e Sol (24), que iniciam as Unidades melódicas, ou efeitos de *ritenuto*, com *accelerando* e *diminuendo*, de forma a deixar a melodia mais expressiva; um *glissando* sutil ascendente entre as notas Mi e Lá, e descendente entre Sol e Mi, na quarta corda, e o *vibrato* em notas específicas, principalmente as pontuadas, também ajudam a tornar a passagem mais expressiva e aumentar o contraste entre as seções que compõem o Estudo.

A linha melódica entre os compassos 24 e 27 é uma transposição da apresentada anteriormente (c. 15-18), e pode ser executada da mesma forma, aplicando-se o princípio da Semelhança, mas com o timbre ainda mais doce, no *sul tasto*. Na sequência, uma recomendação considerada essencial é a de tentar prolongar o som da nota longa Dó# (c. 27), acentuada, com o auxílio do *vibrato* rápido e horizontal, até o ataque da nota longa seguinte, Mi (c. 29), que também deve ser prolongada e vibrada até o Sol do compasso 31. O acréscimo de um *tenuto* nas mesmas também ajuda a intensificá-las.

Figura 116: Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev, c. 24-32. BROUWER, 2003.

Para a retomada da parte A, a instabilidade gerada pelo uso da escala simétrica nos compassos 31 e 32, de forma muito semelhante ao Estudo anterior (*Omaggio a Caturla*), também pode ser destacada pela Unificação das notas do acompanhamento e do baixo, sendo percebidas como um bloco sonoro uniforme; o timbre, da mesma forma, pode ser segregado gradativamente para uma sonoridade mais metálica, em combinação com a intensidade *crescendo*, até a volta da Unidade 1. Para finalização, que deve ser bruta e sem preparação, sugerida pela indicação *non rit.*, recomenda-se um toque ainda mais agressivo, com maior tensão do braço para o ataque de mão direita, sendo recomendável imaginar um sinal de *crescendo* nas últimas notas para a obtenção do volume máximo que o instrumento pode alcançar.

Diante do exposto, fica clara a importância do contraste dinâmico para execução deste Estudo, assim como o controle e o equilíbrio entre melodia e acompanhamento, aspectos que podem ser verificados de forma muito semelhante em outras obras do compositor, com destaque para o *Estudio Sencillo I*, pertencente à primeira série dos *Estudios Sencillos*.

3.5 Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tárrega

Este Estudo é uma homenagem ao compositor e violonista espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), cuja referência se encontra no uso do recurso técnico do trêmulo, explorado em sua obra *Recuerdos de la Alhambra*. Conforme própria indicação do compositor, o Estudo apresenta caráter minimalista com extensões temáticas, visando ao desenvolvimento do pequeno trêmulo de três notas. Explora, ainda, a ressonância do instrumento, confirmada pela indicação da sigla *L.V. sempre (Laissez Vibrer)* no início da partitura, na qual o compositor também explicita, ainda, que as pausas rítmicas também são ressonantes.

Para uma boa *performance* deste Estudo, recomenda-se a sua memorização com o intuito de que o intérprete possa interiorizar as principais ideias musicais contidas no texto e evidenciar seu caráter mais intimista. Os recursos de agógica podem ser explorados gradativamente para que as pequenas Unidades possam ser executadas com maior liberdade, atentando-se para não perder o equilíbrio e a estabilidade do tempo. Através do princípio da Continuidade, deve-se manter a fluidez do movimento em todo o Estudo, enfatizada pelas dinâmicas de onda sugeridas pelo compositor, além de conservar o *legato* entre as extensões temáticas e as Unidades sonoras. O princípio de Segregação será utilizado para criação de surpresa no ouvinte e contraste entre os diferentes elementos constituintes da obra, com a finalidade de evidenciá-los.

Na primeira macro Unidade Gestáltica (c. 1-18), sugere-se a distinção dos três planos sonoros identificados para a execução do primeiro trecho (c. 1-12): nota longa no baixo com a indicação *come timpani*; melodia na região média com ritmo de colcheias; e acompanhamento com notas repetidas.

The image shows the first five measures of the musical score for 'Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega'. The score is written on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Comodo'. The first measure contains a bass line with a long note (half note) marked with a piano 'p' and 'i m' above it, and a dynamic hairpin. The second measure begins a melodic line of eighth notes with triplets, marked with '3' above them. The instruction 'l.v. sempre' is written below the first measure. The score continues with similar melodic and accompaniment patterns through the fifth measure.

Figura 117: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 1-5. BROUWER, 2003.

Para diferenciar estes planos, a sugestão é que as notas mais graves do baixo (c. 1, 3 e 5, Unidade 1a) sejam tocadas na região acima da escala do violão (*sul tasto*), com a dinâmica *piano*, conforme indicado, utilizando a gema do dedo polegar. O movimento pode ter direção perpendicular à boca do violão, partindo do polegar inicialmente repousado entre a escala e o tampo, acerca da casa 12. O toque do polegar na corda deve ser direcionado para fora a partir do movimento do antebraço, e não para baixo, de forma que o dedo deslize sobre a escala, o que causará um efeito sonoro doce, prolongado e “cheio”, devido aos harmônicos graves. É aconselhável, ainda, antecipar o posicionamento das notas do segundo compasso para antes do início da execução do Estudo, e realizar o *vibrato* logo após o primeiro ataque da sexta corda solta, vibrando e sustentando, por consequência, a nota do baixo, a qual funcionará como um pedal.

As demais notas do baixo (c. 7, 9 e 11, Unidade 1b), que formam um cromatismo descendente de Dó# a Si, podem ser tocadas com um pouco mais de intensidade (*mezzo piano*), utilizando a unha do polegar e o toque apoiado, para enfatizar a indicação *marcato*. Com relação ao timbre, a sugestão é que a mão direita se desloque para a região um pouco mais próxima à boca do violão.

The musical score consists of two staves. The first staff (measures 7-8) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a marcato attack on the bass line (measure 7) and a legato passage (measures 9-12). The second staff (measures 10-12) continues the legato passage (measures 10-11) and features a marcato attack on the bass line (measure 12). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and dynamic markings such as marc., legato, and marc.

Figura 118: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 7-12. BROUWER, 2003.

Buscando prolongar a ressonância da nota Si (c. 11), recomenda-se que a mão esquerda atue com uso da meia-pestana na casa dois do braço do violão, incluindo a quinta, quarta e terceira cordas, até o início do compasso 13, onde há a retomada do pedal mais grave.

Quanto à melodia e o acompanhamento de ambos os trechos, estes podem ser tocados na região central da boca do violão e com a unha do polegar sem apoio, para diferenciar

a coloração do timbre. Além disso, as notas da melodia devem ser levemente destacadas com o ataque do polegar com mais profundidade na corda do que os dedos indicador e médio.

A articulação em perfeito *legato*, combinada com as dinâmicas de onda e a exploração dos recursos de agógica, tais como breves respirações entre os compassos e pequenos *rallentando*, como ao final dos compassos 6 e 12, sempre atento à fluidez sonora, são essenciais para preservar a atmosfera inicial do Estudo e permanência da característica de boa Continuidade da obra. Além disso, a criação desse caráter mais intimista e continuado pode ser preparada pelo intérprete previamente ao início de sua execução, utilizando da respiração e da concentração antes do primeiro ataque.

Sobre isso, Fukuda (2009, p. 61) coloca:

Silencioso início de um pensamento musical antes de seu início audível é o verdadeiro momento fértil de fazer música. Assim como o gesto do regente presente antes da realização inicia o movimento do caráter musical, o instrumentista também precisa se concentrar na *Gestalt*, naqueles momentos de interiorização (UHDE&WIELAND, p. 147 apud FUKUDA, 2002, p. 63).

Entre os compassos 13 e 18, retoma-se a Unidade inicial (1a), com indicação dinâmica de *forte marcato* (c. 13); e *forte sempre, intenso e marcato* (c. 14).

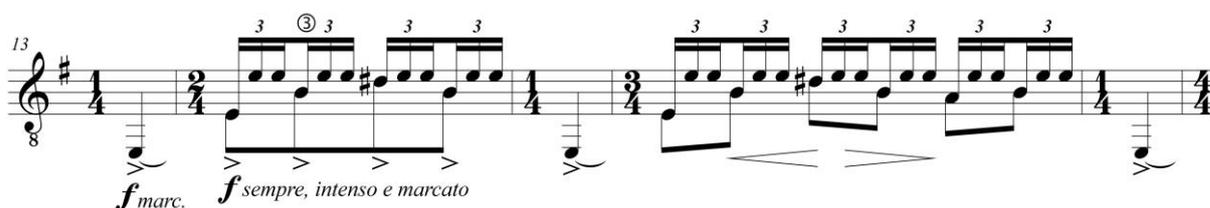


Figura 119: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 13-16. BROUWER, 2003.

Apesar desta indicação, percebe-se por meio das gravações de Joaquin Clerch, Victor Pellegrini e Graham Anthony Devine que há uma tendência em manter a mesma dinâmica do início e diferenciação dos planos sonoros. Buscando criar a Segregação do trecho e surpreender o ouvinte, recomenda-se que este seja executado em conformidade com as indicações, sem diferenciar os planos sonoros, utilizando o princípio da Unificação.

Para que se obtenha um baixo *forte e marcato*, pode-se experimentar tocá-lo com a unha do polegar na região entre a boca do violão e o cavalete, utilizando o peso do braço no momento do ataque, de forma a se extrair uma sonoridade mais brilhante e potente; a melodia e acompanhamento podem permanecer sendo tocadas na região da boca do violão, mas deve-

se manter a mesma intensidade sonora. Para tal, sugere-se que as notas repetidas sejam tocadas com o uso da técnica de preparação do dedo indicador.

No compasso 18, a intensidade das notas pode ir diminuindo aos poucos, ao passo que o braço direito vai caminhando gradativamente para a região acima do *tasto*. Aplicando-se um *rallentando* e uma breve respiração nos dois últimos tempos deste compasso, prepara-se o início da Unidade 2 (c. 19), indicada com dinâmica *piano* e com subdivisão binária, além de enfatizar a Segregação da Unidade anterior, que apresenta subdivisão ternária. Neste momento, o *performer* deve ter cuidado e atenção para manter o pulso constante das colcheias, que tendem a ser aceleradas devido à subdivisão rítmica até o compasso 31, como na gravação de Joaquin Clerch.

Figura 120: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 18-19. BROUWER, 2003.

Dos compassos 19 a 24, apresenta-se uma transição gradativa e contínua para a segunda parte deste Estudo (Unidade 3b, *ritmico*, c. 25-31), a qual possui caráter rítmico e contrastante. Nesta transição, podem-se explorar mudanças de timbre também graduais, com toque sutil e alternado de polegar e indicador, além de pequenas variações de agógica, como uma respiração agregada ao *ritenuto* entre os compassos 21 e 22.

Figura 121: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 19-24. BROUWER, 2003.

Embora não haja indicação, é aconselhável que a dinâmica do trecho que compreende os compassos 25 a 28 seja *forte*, predominando uma sonoridade potente e com timbre encorpado na região da boca do violão, até o surgimento da próxima indicação (c. 29, *piano*). É importante, também, que a linha do baixo sincopado seja destacada e se execute com atenção todas as indicações de *marcato* e *staccato* desta parte, essenciais para ressaltar a Segregação do caráter. Além disso, recomenda-se que as primeiras notas graves de cada compasso, ainda do 25 ao 28, sejam sustentadas o máximo possível, utilizando a digitação do dedo 1 da mão esquerda.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '25', is in 4/4 time and marked 'ritmico'. It features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The second staff, labeled '27', is also in 4/4 time and marked 'piano'. It continues the rhythmic pattern with triplets and accents. The notation includes various rhythmic values, triplets, and accents, with some notes marked with circled numbers (3, 4, 5) indicating fingerings.

Figura 122: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 25-27. BROUWER, 2003.

O Estudo finaliza com uma reiteração da Unidade 1a na forma de *coda*, na qual os três últimos compassos apresentam indicação de *molto forte* no baixo (c. 37), *poco pesante* e acento nas notas do baixo. Além destes, para tornar a passagem mais enfática, recomenda-se ainda a aplicação de uma dinâmica *crescendo*.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '37', is in 4/4 time and marked 'lunga'. It features a long note with a fermata. The second staff, labeled '39', is in 2/4 time and marked 'poco pesante' and 'f molto'. It features a series of triplets and a final chord. The notation includes various rhythmic values, triplets, and accents, with some notes marked with circled numbers (3) indicating fingerings.

Figura 123: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega*, c. 37-39. BROUWER, 2003.

Nas referidas gravações, nenhum executante segue esta indicação, mantendo o mesmo plano de dinâmica anterior e algumas vezes realizando dinâmica oposta à indicada, como o caso de Manuel Espinás.

Com o intuito de explorar a finalização como um elemento surpresa e de maior potência sonora, a sugestão é que as indicações sejam seguidas de acordo com as intenções do compositor. Para obter-se o resultado esperado e alcançar a máxima ressonância do instrumento, a nota do baixo pode ser tocada na região mais próxima possível ao cavalete, com dinâmica *fortíssimo*. O polegar deve realizar o ataque com o auxílio de todo o braço direito, com a musculatura enrijecida, partindo o movimento de dentro da corda para fora, de modo a utilizar a resistência da corda; já a melodia e o acompanhamento devem soar em um plano de igualdade, sendo este último executado com emprego da preparação do dedo indicador nas notas repetidas, com dinâmica *crescendo* e *vibrato*. Além disso, o intérprete pode experimentar executar as notas da melodia (Mi-Si-Ré#-Si) na posição VII do instrumento, utilizando a quinta, quarta e terceira cordas, mantendo, assim, a ressonância de todas as notas até o seu quase desaparecimento.

3.6 Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor

No *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, Brouwer retoma a técnica dos arpejos ascendentes de três notas, com textura de melodia no baixo e acompanhamento, presente no primeiro Estudo deste conjunto (*Omaggio a Debussy*). Este tipo de técnica é recorrente nas obras de Fernando Sor, que em sua maioria apresenta passagens de arpejos com melodias dispostas no baixo.

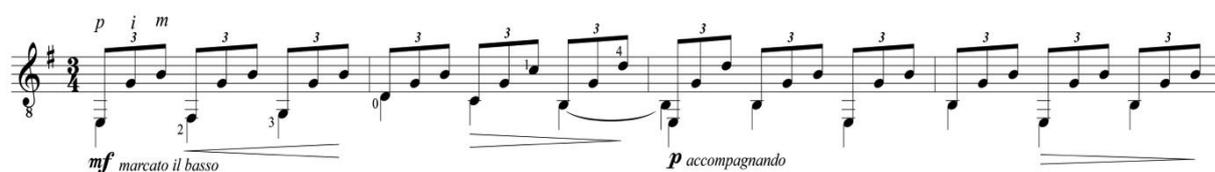


Figura 124: *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, c. 1-4. BROUWER, 2003.

Não se limitando a esta fórmula, ao final da partitura, Brouwer apresenta duas possibilidades de variação do arpejo, como a fórmula invertida (*p-m-i*), também presente no Estudo III (*Omaggio a Caturla*), e o acréscimo de uma quarta nota (*p-i-m-a*), na primeira corda.

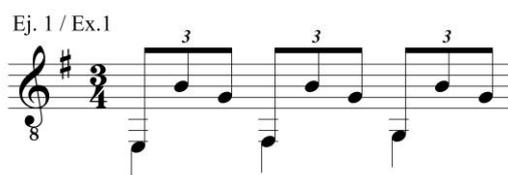


Figura 125: Exemplo 1 extraídos da partitura do *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*. BROUWER, 2003.

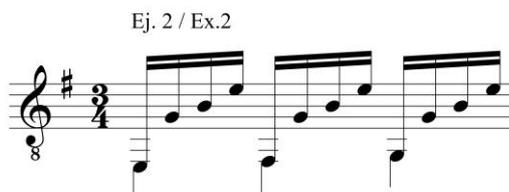


Figura 126: Exemplo 2 extraídos da partitura do *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*. BROUWER, 2003.

Dessa forma, além da aproximação com a obra de Sor, a intenção do compositor é proporcionar o desenvolvimento da técnica da mão direita, uma vez que estes modelos de fórmulas igualmente se encontram presentes em grande parte do repertório violonístico.

Primeiramente, o andamento proposto na partitura é indicado como *Tempo libero* ($\text{♩} = 116-160$), cabendo ao intérprete esta decisão. Independente da velocidade escolhida, o controle de intensidade e a regularidade dos arpejos, bem como a busca de um *legato* perfeito, ainda que a melodia realizada pelo polegar tenha indicação de *marcato il basso*, são essenciais para uma boa interpretação musical deste Estudo.

Como uma das principais características do *Omaggio a Sor*, também identificadas no primeiro e terceiro Estudos (*Omaggio a Debussy* e *Omaggio a Caturla*, respectivamente), é importante destacar a recorrência das dinâmicas “de onda”, mencionadas pelo compositor, resultantes do efeito de um *crescendo* seguido de um *decrescendo*. O exercício prático recomendado nas proposições do primeiro Estudo para a obtenção do equilíbrio dos arpejos, junto às oscilações de dinâmica, também pode ser aplicado neste caso, a fim de se evitar o uso de tensão desnecessária nas intensidades mais elevadas.

Com um movimento fluido e constante, aplicando-se, essencialmente, o princípio de Continuidade, os arpejos da melodia podem ser executados na região da boca do violão. Para o alcance do *legato*, deve-se procurar retirar um dedo de cada vez na troca dos acordes arpejados, sustentando cada nota até o ataque da seguinte, como, por exemplo, na sequência das notas Si, Dó e Ré, que tendem a ser posicionadas, no caso das duas últimas, ao mesmo

tempo em que o baixo. Em outras palavras, cada nota deve ser posicionada e retirada de maneira sucessiva, e não simultânea.

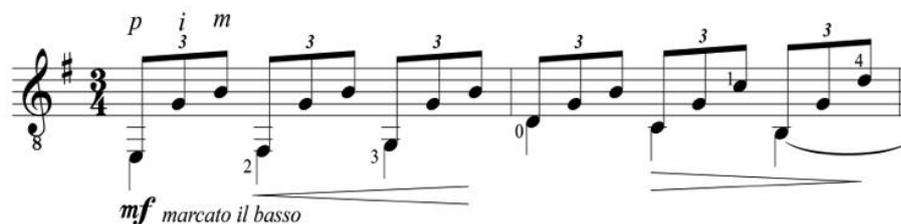


Figura 127: *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, c. 1-2. BROUWER, 2003.

Ainda em relação à articulação, a segunda parte do Estudo (c. 22-29), onde o baixo é apresentado em um registro mais agudo (terceira corda do violão), a indicação do *marcato il basso* é substituída pela do *legato*. Por isso, deve-se ter cuidado com o toque de polegar para que o mesmo seja suave ao realizar as passagens cromáticas. Além disso, como forma de enfatizar a Segregação desta parte da inicial, recomenda-se a extração de um som mais aberto e encorpado, com a mão posicionada acima da roseta. Conforme se realize o cromatismo descendente, no momento em que aparecem as notas Dó e Si (c. 27 e 28), a mão pode caminhar para a região *sul ponticello*, ao mesmo tempo em que realiza um *crescendo*, e retornar aos poucos no compasso 29, para o *ritornelo*. Já a passagem que finaliza a parte inicial, entre os compassos 20 e 21, pode ser realizada com a mão caminhando da região central para o *sul tasto*.

Figura 128: *Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor*, c. 22-29. BROUWER, 2003.

Em termos de agógica, consideram-se duas opções para a transição entre as duas partes (c. 21-22): a primeira é que não se realize nenhuma alteração no tempo, em concordância com a não indicação do compositor na partitura, o que reforça o princípio da Continuidade; a segunda é que o intérprete experimente executar o compasso 21 aplicando uma leve extensão

do som do último arpejo, com um *sforzando* mínimo e uma breve respiração para retomada do tempo no compasso seguinte, o que reforçará a sensação de Segregação. Ambas as opções funcionam em conformidade com o discurso sonoro. Ressalta-se que é aconselhável que quaisquer inflexões no tempo, caso seja a opção, além do *sforzando* já indicado na nota Fá do compasso 20, sejam reservadas para esta transição, em específico, e para o compasso que finaliza a peça, podendo ser adicionado um breve *ritardando* junto ao *decrescendo* indicado pelo compositor.

De volta à primeira parte, com o objetivo de contrastar a sonoridade da melodia (Unidades 1), pode-se aplicar a Segregação nas Unidades 2, de acompanhamento (c. 3, 4, 8, 9, 12-15, 20, 21), que funcionam como conexão das linhas melódicas do baixo. Tais Unidades aparecem sempre com a indicação de dinâmica *piano*, a partir da qual se recomenda a variação gradativa de timbre, com a mão caminhando para a região *sul ponticello*, dentro desta intensidade.

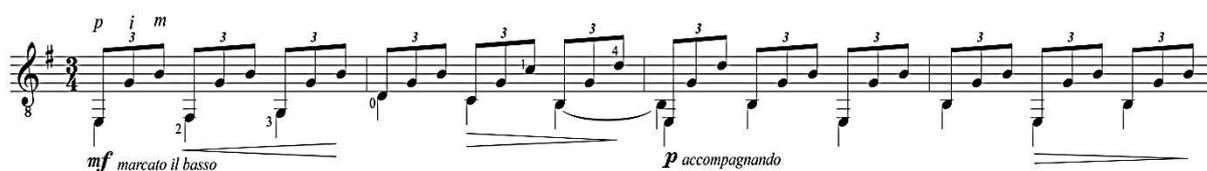


Figura 129: Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor, c. 1-4. BROUWER, 2003.

Observa-se na partitura a adição de uma ligadura em determinadas notas do baixo, como nas notas Si, ao último tempo do segundo compasso, ligando-a ao primeiro do compasso seguinte; e da nota Fá, ligando o compasso 7 ao 8. Além destas, as notas longas que pertencem ao cromatismo descendente Dó# (c. 12) e Dó natural (c. 14), também recebem uma ligadura, e nota Fá, do compasso 20, um acento. Como sugestão, é importante que essas notas sejam evidenciadas no discurso e seu som prolongado, sendo eficaz o uso do recurso do *vibrato* rápido para se atingir o esperado, enfatizando novamente a boa Continuidade da obra.

3.7 Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla

O sétimo Estudo desta série, *Omaggio a Piazzolla*, é o que mais apresenta indicativos e sugestões de Brouwer ao final da partitura, onde é definido que este é um Estudo para as notas repetidas, acentos e ligados. A referência ao estilo do compositor homenageado é facilmente identificada, devido à utilização de síncopas e acentuações típicas do tango, estilo

musical característico de sua obra, como a *Milonga* e *Muerte del Angel*, movimentos da *História del Tango* e *Tango Suíte*, conforme já especificado.

De caráter “vivo”, “alegre” e rápido, sugerido pelo andamento *Allegro* ($\text{♩} = 116-152$), e apresentando diferentes articulações, dentre elas *staccato*, *legato*, e, predominantemente, *non-legato*, as duas principais Unidades componentes deste Estudo podem ser executadas aplicando-se o princípio de Segregação. Ainda que na primeira macro Unidade, de textura é monódica (c. 1-13), seja indicado a dinâmica *mezzo forte*, e, na segunda (c. 17-27), a *piano*, percebe-se nas gravações analisadas uma tendência de se manter a mesma dinâmica para as diferentes partes, variando, ainda, a dinâmica dentro cada uma delas. Graham Anthony Devine, por exemplo, oscila as dinâmicas das notas ligadas da primeira parte, e aplica um *crescendo* nos acordes arpejados da segunda, assim como Victor Pellegrini, além de variações timbrísticas. Dessa forma, buscando ressaltar o contraste entre essas partes para além do caráter e da textura, a primeira sugestão é que estas sejam estruturadas como dois grandes blocos, nos quais serão executadas variações mínimas de cor e intensidade em cada um, respeitando as marcações do compositor.

Em concordância com Ribeiro (2009, p. 42),

Um movimento mais lento implica em níveis sonoros mais extremados e contrastantes, assim como andamentos rápidos tendem a dispensar acréscimos de flexibilidade de dinâmica. A adição de gradações de dinâmica deve ser, todavia, cautelosamente aplicada, de maneira que as verdadeiras intenções do compositor sejam preservadas.

Portanto, para a primeira parte (c. 1-13), mais rítmica, recomenda-se a permanência da dinâmica *mezzo forte*, aliada a uma sonoridade mais aberta, no início da boca do violão, sugerida pela articulação e acentuação das notas. Pode-se manter o *crescendo* indicado no primeiro compasso, aplicando-o, ainda, aos compassos seguintes.

The image shows a musical score for the first three measures of 'Nuevo Estudio Sencillo VII'. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 116-152 beats per minute. The time signature is 4/4. The music is written on a single staff in treble clef. It begins with a box labeled 'A' above the first measure. The notes are eighth notes, with accents (>) over the first and third notes of each measure. The dynamic is marked 'mf' (mezzo forte) at the beginning. The score ends with a 3/4 time signature change at the end of the third measure.

Figura 130: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 1-3. BROUWER, 2003.

Já na segunda parte (c. 17-27), mais lírica, o *piano* deve permanecer até o fim, combinando como uma sonoridade essencialmente doce, na região *sul tasto*, com opção de variação para o metálico na execução das notas repetidas, de forma a contrastar a Segregação da textura. O *decrecendo* também pode ser mantido e aplicado aos demais grupetos, ainda que não esteja indicando, reforçando a Semelhança.

Figura 131: Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla, c. 17-19. BROUWER, 2003.

Segundo Brouwer, os grupos de notas repetidas devem ser tocados de ligeiro a intenso, e os acentos soam melhor quando a nota posterior é tocada mais *piano*, ao invés de tocar o acento mais forte. Com relação às notas acentuadas da Unidade 1, posteriores às notas repetidas, acrescenta-se que o intérprete também pode experimentar tocá-las mais *piano* ou apenas aplicando menos pressão na corda, como se houvesse um sinal de *decrecendo* logo após o *crescendo*. Assim, o acento soará mais evidente, claro, e menos rígido, mantendo a sensação da intensidade e a energia do trecho, que deve ser dirigida à nota mais longa.

Figura 132: Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla, c. 1. BROUWER, 2003.

A nível técnico, a mão direita pressupõe um toque leve e *leggiero*, o qual, conforme explica Ribeiro, “é aplicado geralmente a passagens com figuras rápidas, como semicolcheias ou fusas. Para tais notas, a tendência é que seu valor seja levemente reduzido, não sendo sustentadas em toda sua duração” (2009: 27). A partir disso, recomenda-se que as colcheias da Unidade monódica 1a (c. 1-4, 7 e 8) soem mais curtas, aplicando-se *staccato* e abafamento de mão direita, realizado a partir do repouso sobre a corda do dedo alternativo ao que está atacando a nota – *i* ou *m*. Com o intuito de auxiliar no ganho de velocidade desses dedos, bem como adquirir a energia e o volume requeridos da passagem, pode-se aplicar apoio indireto utilizando

o polegar repousado sobre a corda superior à que está sendo tocada. Além disso, a mão pode ser posicionada um pouco mais verticalmente, de modo que os dedos fiquem alinhados na corda.

Sobre a mão esquerda, é essencial que ambas as mãos atuem em perfeita sincronia, a qual é alcançada através de uma prática mais lenta da velocidade no início, que vai acelerando conforme se obtém mais controle, aplicando-se o mínimo de esforço e tensão possível. De acordo com Fraga (2003, p. 19), “ao contrário do que geralmente se pensa, a velocidade está diretamente associada ao relaxamento”.

Nas Unidades 2a (c. 5-6) e 2b (c. 13), que se alternam com as notas repetidas, a Segregação textural pode ser enfatizada criando-se dois planos sonoros, em que o acompanhamento em bloco harmônico deve ter tocado com menor intensidade que os baixos. Com isso, ressalta-se a acentuação indicada e a articulação rítmica dos grupos de notas percebidos com a estrutura de 3 + 3 + 2 colcheias. Os acentos e *staccati* presentes devem ser realizados com a mão direita, podendo-se aplicar também a *unidade por contanto* nos dedos *i-m*. Para a sonoridade, o compositor sugere a região *ponticello*, onde o timbre é mais metálico e aberto.

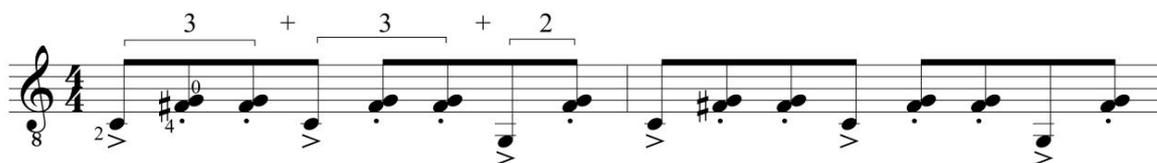


Figura 133: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 4-6. BROUWER, 2003.

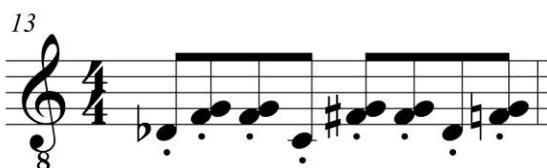


Figura 134: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 13. BROUWER, 2003.

Através do princípio de Proximidade, a mesma subdivisão rítmica pode ser enfatizada nos compassos 2, 3, 4 (3 + 3), 7 e 8, onde a acentuação é identificada na terceira colcheia dos grupos de 3 + 3. A partir disso, ressalta-se a Continuidade do trecho e a mudança para a Unidade 3 (c. 9-12), na qual esta estrutura é mantida.

Figura 135: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 7-12. BROUWER, 2003.

Nesta Unidade, que apresenta *ritornelo*, é importante atentar-se para a regularidade e constância rítmica dos ligados descendentes, os quais tendem a ser acelerados. Os acentos podem ser enfatizados com apoio direto, mantendo-se a mesma energia do início da música. Uma atenção especial deve ser voltada ao compasso 12, onde é percebida uma linha melódica ascendente, sendo a nota Sol a mais aguda. Lembrando que esta determina uma função relevante em todo o Estudo, conforme já explicitado no capítulo anterior, portanto, uma ênfase maior deve ser aplicada a ela, podendo utilizar toque apoiado de dedo anular. Para facilitar, pode-se, ainda, imaginar um *crescendo* neste cromatismo. Com isso, ressalta-se a Continuidade deste trecho, o qual é seguido de uma transição gradual (c. 14-16) que funciona para conectar a segunda macro Unidade (c. 17-27), a partir do isolamento da nota Sol, repetida em oitavas alternadas.

Figura 136: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 14-17. BROUWER, 2003.

Considerando que a articulação *legato*, predominante na segunda parte, aliada ao *vibrare tutti* e à dinâmica *piano*, sugere sonoridades mais doces, recomenda-se que, durante a transição, a mão direita se desloque gradativamente da região *sul ponticello* para o *sul tasto*, ressaltando novamente a Continuidade do trecho. A ressonância do instrumento, formando uma massa sonora uniforme, é importante e pode ser enfatizada com o uso do *vibrato*.

Nos arpejos de quatro notas (*p-i-m-a*), aplica-se novamente o princípio de Proximidade, de modo que se perceba a Continuidade da estrutura rítmica 3 + 3 + 2. No entanto, as notas mais agudas formam um cromatismo descendente de Sol, Solb e Fá (c. 20, 23 e 26, respectivamente), as quais podem receber um leve destaque com o dedo anular, ao mesmo tempo em as primeiras notas dos agrupamentos também devem soar com um pouco mais de intensidade, enfatizando a articulação rítmica e a síncopa presente. Como já sugerido, a textura monódica que se alterna com os arpejos, pode ser executada na região próxima da ponte, com uma sonoridade oposta às notas arpejadas (metálico).

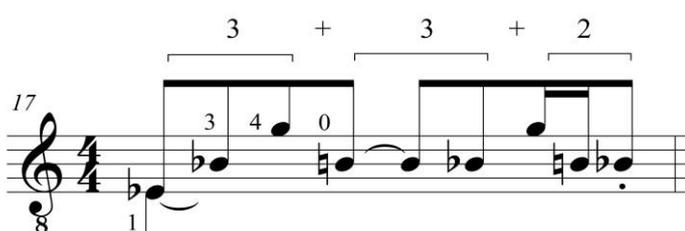


Figura 137: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 17. BROUWER, 2003.

Na sequência, a retomada da primeira parte é preparada pelo *ritardando* e pela *breve fermata* indicados no compasso 27. A Segregação das partes pode ser destacada com um corte completo dos sons do arpejo anterior com as duas mãos, junto ao *staccato* presente na última nota, elevando a expectativa do ouvinte para o que será apresentado em seguida. Caminhando para os dois últimos compassos da peça (c. 41 e 42), é aconselhável que não se aplique nenhuma inflexão agógica, efeito comum em finais de frase e bastante tendencioso nas gravações escutadas. A mudança do arpejo para as notas graves repetidas, seguidas de um acorde *rasgueado* ao final, devem soar de forma direta, contínua e inesperada para o ouvinte, aplicando-se o máximo de energia e volume sonoro na finalização.

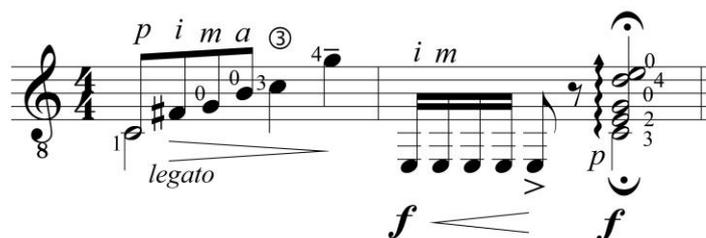


Figura 138: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla*, c. 41 e 42. BROUWER, 2003.

3.8 Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos

Em termos técnicos, este é um Estudo destinado aos acordes, harmônicos e meia-pestana, conforme definição do compositor. De todo o conjunto, é um dos que apresenta maior diversidade de elementos musicais, propondo andamentos distintos para cada uma de suas partes, e é o que tem maior duração.

Os primeiros compassos, considerados como uma introdução (c. 1-5), podem ser apresentados ao ouvinte de forma sutil, na busca de se criar uma atmosfera introspectiva, sugerida pelo compositor com a indicação do andamento *tranquilo* ($\text{♩} = 80$). Para alcançar a atmosfera pretendida, a melodia com acordes (Unidade 1a e 1b) pode ser tocada na região acima da escala (*sul tasto*), com *vibrato* e ataque leve, mas com profundidade na corda, de mão direita, para que se tenha projeção sonora. Pode-se aplicar, ainda, a técnica da *unidade por contato* na realização dos acordes, para que soem equilibrados. A leveza pode ser adquirida a partir da quebra da primeira falange dos dedos *i-m-a* no ataque do primeiro acorde. Já a linha do baixo do primeiro compasso, pode ser entendida como um pedal, com a opção de que se preze a ressonância de todas as notas, deixando, com isso, de executar a pausa de colcheia existente no terceiro tempo (c. 1).

Figura 139: *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*, c. 1-4. BROUWER, 2003.

Aos compassos seguintes (3-5), pode-se acrescentar maior flexibilidade agógica, como um pequeno *rubato* na indicação da dinâmica *crescendo* e *decrescendo*, entre os dois últimos tempos do c. 3 e os dois primeiros do c. 4, seguindo com um pequeno *ritardando* até o c. 5.

Quanto à melodia com harmônicos (Unidade 2, c. 2, 4, 5, 17-20, 39-42), pode-se deslocar a mão direita para a região bem próxima ao cavalete (*sul ponticello*), o que resultará em uma qualidade sonora mais clara e projetada. Para preservar a ressonância das notas, é imprescindível que o intérprete tenha cuidado ao deslocar as mãos pelo instrumento entre a alternância das Unidades de acordes e Unidades de harmônicos, sempre ligando um compasso

ao outro. Dessa forma, a Continuidade observada em todo o Estudo, devido à recorrência do ritmo sincopado nas diferentes partes, é evidenciada.

Entre os compassos 6 e 16, apresenta-se a progressão melódica da Unidade de acordes inicial, com proposta de andamento mais rápido, indicado (*Mosso* ♩ = 116). Aplicando o princípio de Segregação, a sugestão para este trecho é que se busque por um caráter mais rítmico e enérgico que o anterior, por meio da articulação de determinados acordes com *staccato* de mão direita, como as primeiras colcheias tocadas de cada compasso, do sexto ao *ritornelo* (c. 9).

Figura 140: *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*, c. 6-11. BROUWER, 2003.

Ao mesmo tempo, mantem-se a atmosfera intimista do início, procurando variar a intensidade, de acordo com os locais indicados, entre as dinâmicas *p* e *mf*, e explorar as diferentes colorações timbrísticas do instrumento. O compasso 6, por exemplo, pode ser iniciado com timbre mais doce, no *sul tasto*, junto à dinâmica *piano*, ir se deslocando para regiões mais abertas conforme a intensidade cresce, e retornando para o doce com a diminuição da intensidade. Para melhor condução da melodia de todo o trecho, é aconselhável que o *performer* perceba as três últimas figuras de colcheia dos compassos 7, 9 e 12 como anacruses para o compasso seguinte.

A mistura atonal identificada entre os compassos 13 e 16 se faz percebida evidenciando-se as notas pivôs identificadas na linha do baixo: Sol (c. 13-17) e Fá (c. 15-16). Apesar de não haver indicação, a passagem pode ser executada com um grande *crescendo* até o final do compasso 15, energia e movimento fluido, seguida de *decrescendo* para finalização do trecho (c. 16). Esta energia pode ser direcionada aplicando-se o princípio do Fechamento,

com o intuito de gerar no ouvinte a expectativa da chegada da dominante, que não aparece, dando lugar à retomada da Unidade de harmônicos (c. 17). Dessa forma, o Fechamento se dá por meio de indicações de uma *cesura* após o *tenuto* (c. 16), que devem ser respeitados, com exceção do *ritardando*, que pode ser deslocado para o final do compasso.

Figura 141: *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*, c. 13-17. BROUWER, 2003.

Na Unidade harmônica que se segue (c. 17-20), recomenda-se a adição de um *ritardando* ao final do trecho e uma fermata longa na última semínima, de forma a preparar o início da Unidade 3 (c. 21-38).

A mudança da textura e do andamento no compasso 21 (*Poco meno*) deve ser acompanhada com a modificação de caráter, explorando-se a articulação *legato*, o uso do *vibrato* em todo o trecho, e o toque com apoio do dedo anular para destacar a linha melódica da região aguda. O acompanhamento, na região média, deve ser executado com o máximo de equilíbrio e com dinâmica essencialmente *piano*, ainda que se explorem oscilações de intensidade no decorrer do discurso. Uma flexibilidade agógica maior na execução das notas arpejadas também ajuda a tornar o trecho mais expressivo.

Poco meno

Figura 142: *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*, c. 21-26. BROUWER, 2003.

Os timbres podem variar entre a região *sul tasto* e a boca do violão, buscando-se extrair sonoridades mais doces, sugeridas pela indicação do *cantabile* no compasso 23. As frases que contêm *ritornelo* (c. 23-26; c. 31-34) também podem variar em intensidade, como *piano* e *mezzo forte* na repetição. Entre os compassos 34 e 36, recomenda-se uma Segregação sonora sutil a partir do deslocamento gradativo da mão direita para a região *sul ponticello*, com dinâmica *piano*, retornando em seguida para a região doce, o que resulta em um efeito interessante e contribui para a finalização desta parte. Além disso, recomenda-se que a nota Ré, do compasso 30, seja executada na terceira corda com um *glissando* suave a partir da nota anterior, e *vibrato* rápido, juntamente à indicação do *rallentando molto*.

Figura 143: *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos*, c. 30-36. BROUWER, 2003.

A atenção do intérprete às indicações do compositor com relação às proposições de andamento, em conjunto com a exploração de sonoridades e elementos interpretativos, é indispensável para que se alcance os resultados esperados, e a interpretação musical deste

Estudo se torne mais interessante. Ao observar a gravação de Graham Anthony Devine, por exemplo, apesar de demonstrar diferentes intenções de dinâmica e variação timbrística, percebe-se que o mesmo não realiza as diferenciações de velocidade tais como propostas na partitura, não valorizando, portanto, os elementos que a tornam atraente para o ouvinte. Já Joaquin Clerch realiza as mudanças de andamento em sua gravação, ainda que de forma sutil, mas não apresenta intenções de dinâmica ou qualquer diferenciação de timbre.

Para finalizar, acredita-se que a recorrência aos harmônicos é, possivelmente, a referência que mais nos aproxima à obra de Villa-Lobos, podendo estes ser identificados no *Estudo 1, Prelúdio 4* e na cadência do *Concerto para violão e pequena orquestra* (PRADA, 2015). Além dos harmônicos, o *ostinato* presente no acompanhamento da Unidade 3 também pode ser um elemento que faz referência à obra do compositor, como o *Estudo 5*.

3.9 Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski

Leo Brouwer, em sua definição, destina o *Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski* ao *legato* melódico, aspecto importante da técnica do instrumento que demanda bastante cuidado do intérprete na execução deste Estudo. Dentre os demais, este é um dos que mais apresenta deslocamentos por salto na extensão do braço do violão para execução da melodia, exigindo o máximo de sincronia das duas mãos para que as notas sejam sustentadas.

A indicação do andamento *Lento assai* (muito lento), junto à articulação *sempre legato* e às dinâmicas de menor intensidade, variando do *pianíssimo* ao *mezzo forte*, designam ao Estudo um caráter doce, lírico, com melodias *cantabile* e expressivas. Para Londoño Calle (2014), essas características são as que mais nos aproximam à obra do compositor polaco, cujo estilo é influenciado pela música romântica e impressionista, com “ênfase no conteúdo dramático e no sentimento de nostalgia” (LONDOÑO CALLE, 2014, p. 81).

Na Unidade 1 (c. 1-4; 11-14; 23-26), que se alterna entre as Unidades 2 (c. 5-10) e 3 (15-22), à opção do *performer*, propõe-se que a ambiguidade presente no contexto harmônico e melódico pela indefinição da tonalidade (podendo ser F ou Dm) seja realçada. Para tal, pode-se aplicar o princípio de Unificação das linhas superior e inferior, de modo que a textura de melodia em bloco harmônico com acompanhamento de baixo sincopado soe com a mesma importância, sem hierarquia entre os planos sonoros. Por outro lado, caso a opção seja a de solucionar o “mistério”, pode-se aplicar uma ênfase maior na nota Ré do baixo, formando um pedal que sugere a tonalidade de Dm.

Lento assai

mp
sempre legato

Figura 144: *Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski*, c. 1-3. BROUWER, 2003.

Buscando celebrar o caráter ambivalente, “misterioso” e “suspenso” do trecho, a escolha por sonoridades mais fechadas, com a mão direita posicionada acima do *tasto*, bem como o uso do *vibrato* regular e a dinâmica entre *piano* e *mezzo piano*, auxiliam na sua caracterização. Quanto à sonoridade, a linha do baixo pode ser executada com a gema do polegar, e os acordes, de forma a manter o controle e o equilíbrio de todas as notas, executados com *unidade por contato* entre os dedos *i-m-a*.

Ainda que não seja indicado, para evidenciar a Segregação mínima das partes, sugere-se que na Unidade Gestáltica 2 (c. 5-10) se aplique uma dinâmica com um pouco mais de intensidade que o refrão, entre *mezzo piano* e *mezzo forte*. Pode-se manter a sonoridade doce, mas um pouco mais aberta que na seção anterior, como na região *sul tasto*.

Nesta parte, a maior dificuldade de se manter o *legato* está na mudança de posição entre os compassos 5 e 6, que pode ser resolvida com o emprego de um *glissando* descendente sutil, a partir da nota Lá, na primeira corda, até a nota Ré, preservando a sensação de Continuidade da melodia. Além disso, diferentemente da parte anterior, é necessário que se crie dois planos sonoros, em que a melodia deve ser destacada com relação ao acompanhamento, podendo-se utilizar o toque com apoio e *vibrato* para deixá-la mais expressiva e lírica. Pode-se utilizar o polegar com unha, porém com um toque bem leve e superficial.

Figura 145: *Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski*, c. 5-6. BROUWER, 2003.

Entre os compassos 8 e 9, é importante que a tensão criada pelas notas arpejadas Mi, Dó e Sol (c. 8), as quais sugerem a função de Dominante de F, seguida do relaxamento gerado pela Tônica (c. 9), sejam exaltados. A proposta é que se aplique um *crescendo* a partir

do *piano* indicado, e um toque apoiado nas notas Dó e Sol, que já apresentam sinal de acento indicado. Quanto à sonoridade, pode-se deslocar a mão gradualmente para o centro da boca, em conjunto com a variação da dinâmica, buscando por uma qualidade mais aberta, ainda que de forma sutil. Neste momento, ainda que a estrutura apresente Semelhança com o início, aconselha-se que o baixo em F seja moderadamente enfatizado. Para o *eco* (c. 10 e 11), com dinâmica *pianíssimo*, há a opção de se descolar a mão para o *sul ponticello*, extraindo-se uma sonoridade mais cheia de harmônicos agudos, os quais geralmente alcançam maior projeção em intensidades baixas.

The musical score shows measures 8 through 11. Measure 8 begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a 'legato' marking. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment starts with a 'p' dynamic and 'l.v.' (lento vivace) marking. Measures 9 and 10 show a crescendo leading to a 'pp (eco)' dynamic. Measure 11 is marked 'FINE' and 'mp'. A 'Cl' marking is present above the staff in measure 11.

Figura 146: *Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski*, c. 8-11. BROUWER, 2003.

Após a retomada da Unidade 1, a Unidade 3 (c. 15-22) apresenta um pouco mais de Segregação por meio da mudança de registro e aumento da intensidade. A melodia, agora apresentada no baixo, deve ser realçada e exige controle do acompanhamento. O caráter expressivo e *cantabile*, indicado pela expressão *canta il basso*, sugerem o uso do *vibrato*, que pode ser aplicado em todo o desenvolvimento melódico do Estudo. À dinâmica *mezzo forte*, ou *forte*, dependente da escolhida na Unidade 2, devendo ser mais intensa, pede uma sonoridade mais aberta, como no início da boca do violão. As pequenas Unidades estão estruturadas a cada dois compassos, ao estilo pergunta e resposta, e acompanham indicações de dinâmicas de arco, ou de “onda”.

Figura 147: *Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski*, c. 17-20. BROUWER, 2003.

A ambiguidade harmônica é ainda mais explorada nesta parte, identificada pela presença do Dó# nos compassos de 17 e 18, onde as notas que formam o acorde de A7, no último tempo do compasso 18, geram tensão e sugerem a função de Dominante de Dm. Conseqüentemente, cria-se a expectativa de resolução no compasso posterior, que não acontece. De forma a enaltecer essa expectativa e a sensação de ambivalência, prevalecendo a proposta inicial, como um todo, aplica-se o princípio de Fechamento. Ao invés de executar o *decrecendo* sugerido, pode-se aplicar, contrariamente, um *crescendo* na melodia ascendente (Mi-Fá-Sol-Lá), iniciando a nota Mi com menor intensidade que a nota anterior (Lá). Assim, a sensação de tensão e expectativa de resolução são elevadas.

Em todo o Estudo, a Continuidade é marcada pela presença constante das síncopas no acompanhamento, seja no baixo (Unidade 2) ou na voz aguda (Unidade 3). Aconselha-se, portanto, que inflexões de agógica entre as partes sejam evitadas, podendo ser aplicada minimamente na melodia da Unidade 2, principalmente na sua retomada para finalização da peça. No compasso 10, que encerra a música, um leve *sforzando* nas últimas figuras do baixo amplia o seu caráter conclusivo.

3.10 Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky

Dedicado ao compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), este Estudo apresenta material musical de caráter essencialmente rítmico e escrita virtuosística, com articulações e acentuações marcadas. A macro Unidade melódica se desenvolve sempre no registro grave do instrumento e combina ligados, *staccati* e alternância de dedos. Além disso, a indicação de

Toccata, no início da partitura, sugere que o Estudo deve ser tocado o mais rápido e enérgico possível.

A principal sugestão para a execução deste Estudo é que o mesmo seja dividido em blocos sonoros (c. 1-3; c. 4-12; c. 13-23; c. 24-26; c. 27-32), a partir dos quais, por meio do princípio da Segregação, é possível experimentar algumas possibilidades na expectativa de se criar maiores contrastes e surpresas para o ouvinte.

As Unidades Gestálticas 1a (c. 1-3; 24-26) e 1b (c. 13-15), compostas por blocos de acordes e uma melodia no baixo, devem ser executadas com maior potência sonora, conforme indicação do *forte* no início de cada trecho, reforçando seu caráter enérgico. Opta-se por uma sonoridade mais aberta e clara, com ataque da mão direita no início da boca do violão, acima da roseta.

X
Omaggio a Stravinsky

Toccata

Figura 148: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 1-3. BROUWER, 2003.

Ao analisar as gravações de Joanquin Clerch, Graham Anthony Devine e Victor Pellegrini, percebe-se uma tendência de se utilizar o efeito de *rasgueado* em basicamente todos os acordes que compõem o Estudo (c. 1-3; c. 24-26; c. 13-15; c. 32), apesar de não haver nenhuma indicação na partitura. Buscando evidenciar a possível influência do compositor homenageado nesta obra, cujo estilo musical apresenta sonoridades mais agressivas e abruptas, é aconselhável que o emprego deste efeito seja evitado, reservando-o para momentos específicos, como nos acordes que aparecem nos primeiros tempos dos compassos 1, 2, 13, 14, 15, 24, e no acorde final (c. 32). Os demais podem ser tocados sem o arpejo das notas, em modo *plaqué*, utilizando articulação *stacatto* tanto de mão direita quanto de esquerda. O uso da técnica da *unidade por contato* na mão direita auxilia o equilíbrio do acorde, bem como a aplicação de uma maior contração muscular para potencialização sonora.

Além disso, convém ressaltar que a mudança da acentuação métrica identificada no segundo compasso, formando o já familiar padrão rítmico 3 + 3 + 2, deve ser enfatizada em

contraste com a métrica binária regular do compasso anterior. Aconselha-se que o intérprete entenda este trecho como se fossem três compassos distintos (3/8; 3/8; 2/8), ressaltando essa diferenciação, a qual é auxiliada pela indicação dos acentos métricos, na *performance*.

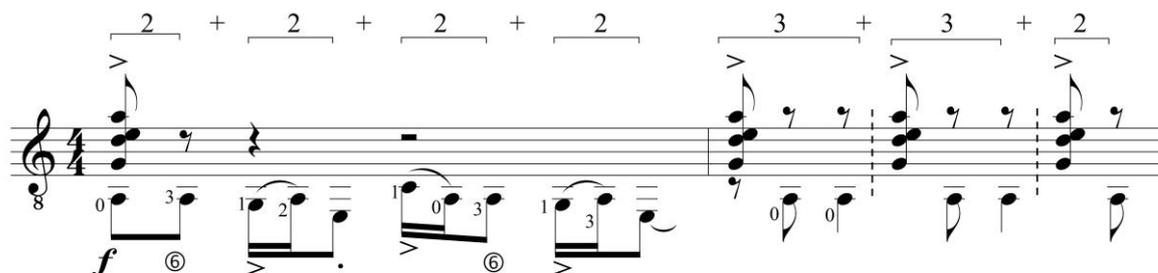


Figura 149: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 1 e 2. BROUWER, 2003.

A mesma percepção deve ocorrer nos compassos 5 e 7, onde o evento se dá de forma semelhante, mas com redução da figuração rítmica, podendo-se adicionar acentos métricos para evidenciar a diferenciação, apesar de não haver nenhuma indicação na partitura.



Figura 150: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 5-7. BROUWER, 2003.

No compasso 4, com dinâmica piano, inicia-se a segunda Unidade melódica (2a), de textura monofônica, formada por pequenos grupos de semicolcheias que podem ser repetidos *ad libitum*, ou seja, à vontade do intérprete.



Figura 151: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 4-6. BROUWER, 2003.

Neste trecho, que vai até o compasso 12, é comum a utilização da dinâmica *crescendo* conforme os pequenos grupos monódicos vão se desenvolvendo, como se observa nas gravações de Graham Anthony Devine, Victor Pellegrini e Manuel Espinás. No entanto,

apesar da melodia possuir característica de ascensão, o que normalmente demandaria este *crescendo*, não há indicação de dinâmica até o compasso 13, portanto, aconselha-se que o *piano* seja mantido até a próxima indicação do *forte*, gerando o contraste que se espera com a retomada dos acordes em blocos (Unidade 1b, c. 13-15).



Figura 152: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 7-12. BROUWER, 2003.

Além disso, a sugestão é que o trecho seja iniciado com uma sonoridade mais doce, na região acima do final da escala do violão, e conforme vai se desenvolvendo, sejam exploradas variações graduais de timbre. Com isso, é possível conceber diferentes sonoridades dentro do *piano*, e manter a intensidade do trecho sem que ocorra o *crescendo*, reservando-o apenas para os compassos 22 e 23, único momento do Estudo em que a dinâmica é gradativa, conforme indicado: *piano crescendo* (c. 22) e *piano súbito crescendo molto* (c. 23).

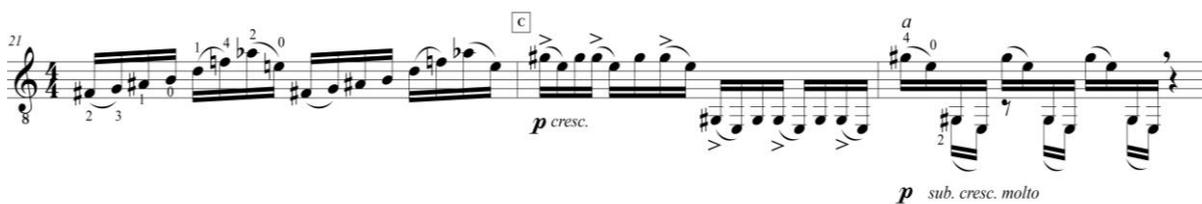


Figura 153: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, c. 21-23. BROUWER, 2003.

Do compasso 16 ao 23, retoma-se a textura monódica dos grupos de semicolcheias (Unidade 2b). Como também não há indicação de dinâmica entre os compassos 13 e 21, recomenda-se que o *forte* anterior, com sonoridade mais aberta, prevaleça até a próxima indicação de mudança (c. 22).

Praticamente todas as notas da Unidade 2 podem ser articuladas, utilizando abafamentos de mão esquerda com o polegar, assim como de mão esquerda, quando necessário.

A reapresentação da Unidade 1a (c. 24) deve ser realizada com máxima energia possível, podendo ser preparada com a cesura indicada ao final do compasso 23, junto à pausa

de semínima, combinada com uma breve respiração antes do ataque do primeiro acorde, no compasso 24. O corte após o *crescendo molto* (c. 23) deve ser brusco, com a utilização da mão direita para o abafamento das notas, e a interrupção do fluxo musical pode ser preparada por um micro *sforzando* nas duas últimas semicolcheias que antecedem a pausa.

A textura monofônica é retomada no compasso 27 (Unidade 2c), que apesar de não apresentar qualquer indicação de dinâmica, aconselha-se que seja iniciada com *piano*, mantendo, assim, a proposta de Segregação das partes e fazendo referência ao início do compasso 4. Os compassos subsequentes caminham para a finalização do Estudo, iniciada com uma grande pausa no compasso 30. É aconselhável que o tempo da pausa seja respeitado, podendo-se utilizar uma breve respiração para preparar o compasso seguinte. Para os dois últimos compassos, onde o compositor oferece duas alternativas de execução (*ossia*), independentemente da escolha, a passagem deve ser executada com máxima projeção sonora, utilizando o mínimo de tensão possível em ambas as mãos, e com toque aprofundado na corda de mão direita. Caso a opção seja a segunda alternativa, recomenda-se, inicialmente, a prática lenta do trecho, com progressão gradativa do andamento, até que se alcance a velocidade desejada. O acorde final, conforme já mencionado, pode ser executado com *rasgueado* rápido, seco e agressivo.

O *performer* deve experimentar seguir de forma restrita as dinâmicas indicadas pelo compositor, explorando os contrastes sonoros, timbrísticos, e se concentrando na execução dos ligados para se obter maior precisão e regularidade rítmica. Além disso, para que se mantenha a energia e uma boa Continuidade do discurso musical, recomenda-se que o Estudo seja executado continuamente, evitando maiores alterações de agógica.

3.11 Considerações

Durante o processo de construção da *performance* dos *Nuevos Estudios Sencillos* e, por conseguinte, de elaboração deste capítulo, buscou-se por uma relação cada vez mais intrínseca entre a teoria e a prática musical, tendo como base a fundamentação da teoria da Gestalt. O contato com os seus princípios básicos, aplicando-os ao contexto sonoro, culminou em novas possibilidades de percepção, fornecendo subsídios para a discussão e o direcionamento da escolha de parâmetros e elementos interpretativos que pudessem ser mais bem aproveitados neste repertório. Foram abordados aspectos como tempo, timbre, intensidade, planos sonoros, técnica instrumental, ritmo, ressonância, fraseado, adotando sempre o questionamento de como a Gestalt poderia auxiliar na interpretação do material analisado, de

forma a revelar unidades de sentido para o ouvinte e ressaltar os aspectos perceptivelmente mais significativos para o fluxo musical.

A partir da tentativa de uma compreensão mais aprofundada da função desta teoria dentro de um estudo não só analítico como também interpretativo das obras, percebeu-se que a aplicação desta metodologia, além de contribuir para um maior entendimento dos aspectos formais e estruturais que constituem o discurso musical, se mostrou essencial para a exploração dos possíveis caminhos para a *performance*, por meio de experimentações técnico-interpretativas. Os resultados derivados da percepção e distinção de Unidades de redundância, em suas diferentes dimensões no todo musical, estimularam a busca de efeitos sonoros dinâmicos que pudessem demonstrar e enfatizar, na execução musical, os elementos descobertos, ressaltando expectativas, contrastes, ambiguidades, elementos surpresa, bem como momentos de estabilidade, instabilidade, tensão e relaxamento.

De modo geral, foram abordadas, inicialmente, proposições para as Unidades Gestálticas de maior dimensão, seguidas das de menor, observando as múltiplas relações que integram o todo musical, de modo a perceber a música e tentar torná-la perceptível como um fenômeno único.

Com o intuito de demonstrar, assim, as principais características e nuances interpretativas em cada um dos Estudos, muitas vezes observando aspectos de comparação (Semelhança) e diferenciação (Segregação) entre eles, concentrou-se a discussão em torno de, sobretudo, cinco parâmetros de interpretação musical considerados relevantes para uma boa *performance* dos *Nuevos Estudios Sencillos*:

- (I) Articulação
- (II) Dinâmica
- (III) Textura
- (IV) Timbre
- (V) Agógica

Ao final da exposição, será considerada, ainda, uma breve revisão quanto às demandas técnicas predominantes nestes Estudos (VI).

I. Articulação

Segundo Ribeiro (2009, p. 24), “a articulação é a delimitação de motivos, frases ou ideias musicais, feita através do agrupamento, separação e acentuação das notas”. Este parâmetro assume grande importância no desenvolvimento das obras analisadas, por meio do qual foi possível delimitar Unidades Gestálticas maiores, principalmente nas articulações entre as partes e seções. Estas são claramente definidas em cada um dos Estudos, que apresentam elementos que se contrastam e ajudam a determinar o seu caráter musical. Dessa forma, o modo de atacar as notas deve ser muito bem articulado pelo intérprete, seja para conectar uma nota à outra, para destacá-la com relação a outras notas em uma frase, para encurtá-la, ou para fazê-la claramente perceptível, ainda que em um andamento rápido. Portanto, o desenvolvimento técnico do intérprete para a aplicação dos diferentes tipos de toque, na execução, é essencial para se alcançar uma *performance* adequada destes Estudos. Ribeiro (2009, p. 24) acrescenta que “apenas através da articulação corretamente realizada, se torna possível produzir um estilo sofisticado de execução, que de outra forma se perde”.

Muitos dos *Nuevos Estudios Sencillos* apresentam duas grandes partes segregadas, com retomada da primeira ao final. Nos Estudos II, IV e VII, por exemplo, a primeira parte apresenta caráter mais rítmico, com articulações *marcato*, *staccato*, *non-legato*, notas acentuadas e pausas, ao passo que na segunda parte prevalece o caráter doce com articulação *legato*; já no Estudo V, acontece o inverso, sendo a primeira parte extremamente ressonante, de caráter *legato* e com as notas do baixo marcadas, e a segunda parte ritmada, com acentos e *staccati*.

Os Estudos I, III e VI, para os arpejos, apresentam escritas mais lineares e fluidas que ressaltam a Continuidade musical e privilegiam a ressonância do instrumento. Ainda que pequenas Segregações dentre as articulações *marcato*, *staccato* e *non legato* sejam evidentes, o caráter destes Estudos é essencialmente *legato*. Já no Estudo IX, a articulação *sempre legato* transcorre por todo o discurso musical, assim como no Estudo VIII, ao qual, para evidenciar a sua parte mais rítmica, recomenda-se o acréscimo de *staccato* em determinados blocos harmônicos de colcheia. Em contraposição, no Estudo X prevalecem as articulações *marcato*, *staccato* e acentos, além do *non-legato* nas Unidades monódicas de semicolcheia. Ressaltam-se, ainda, as mudanças de articulação métrica, principalmente as que, pelo princípio de Proximidade, formam os agrupamentos padrões recorrentes de 3 + 3 + 2. Estas fórmulas rítmicas também são identificadas nos Estudos III e VII.

II. Dinâmica

As questões relativas à dinâmica, a qual está relacionada à intensidade do som, também assumem especial relevância para a *performance* destes Estudos. Assim como muitos compositores do século XX, Brouwer é muito criterioso quanto às suas intenções musicais, oferecendo ao intérprete diversas indicações na partitura que devem ser observadas com atenção. Ainda que esta ferramenta possa ser utilizada de forma criativa para expor as principais características e nuances presentes no material musical, de forma a provocar a sensação de movimento e Continuidade no ouvinte, é importante que o intérprete busque sempre se aproximar das orientações prévias do compositor.

As marcações como *crescendo* (<), *decrescendo* (>) e *diminuendo* ajudam a ressaltar a sensação do fluxo natural da música, em movimentos que resultam em um efeito que o compositor denomina de dinâmicas de “onda”. Estas variações gradativas promovem a integração e, conseqüentemente, a percepção da Continuidade das pequenas Unidades Gestálticas constituintes do todo, sendo apresentadas constantemente nos Estudos I, III e VI, e em algumas Unidades dos Estudos V, VIII e IX. Já nos Estudos VII e X, exploram-se maiores contrastes entre intensidades mais fortes e mais suaves, de forma a gerar maior Segregação, principalmente entre as Unidades grandes. Desse modo, com base nos princípios de Semelhança e Proximidade, tais Unidades podem ser percebidas como blocos sonoros distintos, em que as intensidades são variadas para cada um deles.

Além disso, nos Estudos VIII e IX, as dinâmicas variam em planos de sonoridades menos intensas, oscilando entre *mezzo forte* e *pianíssimo* no decorrer do discurso musical. Ainda no Estudo IX, assim como nos Estudos VII e X, a estrutura é percebida pela Segregação dos blocos sonoros a partir da diferenciação entre as dinâmicas.

Com relação aos Estudos III e IV, ressaltam-se os contrastes de dinâmicas extremas e com mudança súbita, como no *ritornelo* da primeira Unidade do Estudo III, em que a Segregação dinâmica do *mezzo forte* para o *pianíssimo* gera o efeito do *come eco*; e no Estudo IV, onde o *forte* das Unidades padrões se alterna com o *piano* das Unidades com extensão melódica.

Dentre as sugestões relativas aos momentos de tensão, relaxamento, ambigüidade e instabilidade, destacam-se as do Estudo IX, no qual, através do princípio de Fechamento, a tensão criada pela Dominante na primeira Unidade melódica é realçada pela adição de um *crescendo* no acorde arpejado, que culmina no relaxamento. Este *crescendo* é semelhantemente aplicado na sua segunda Unidade, ainda que contrário à indicação, o que ajuda a intensificar a expectativa de resolução gerada novamente pela suposta Dominante, que não é superada. Além

disso, no Estudo III a aplicação do *piano súbito* na Unidade de 5/8 ressalta a Segregação do trecho, que gera instabilidade no fluxo sonoro devido à utilização da escala simétrica.

Consideram-se também indicações dinâmicas pontuais, tais como *marcato*, o qual sugere um toque mais intenso para destacar melodias e notas diversas, e o *sforzato*, utilizado com menor frequência, mas que também é importante para ressaltar um elemento importante.

De modo geral, sonoridades mais intensas são apresentadas nas Unidades de caráter rítmico e marcado, ao passo que as de menor intensidade se reservam para Unidades mais melódicas, ainda que isso não aconteça de maneira regular e restrita. A aplicação de diferentes dinâmicas é também essencial para a distinção de planos sonoros e ênfases melódicas, como nas texturas de melodia e acompanhamento identificadas nos Estudos II, IV, VIII e IX.

III. Textura

Considera-se a textura um dos parâmetros mais básicos que auxiliam na percepção de Unidades estruturais que se relacionam entre si, determinando a direção do fluxo musical. De acordo com Falcón, ressalta-se a importância desta ferramenta para “conceber a música como um objeto multifacetado e multidimensional”, em que “a leitura das características resultantes da inter-relação entre as dimensões do som propõe uma visão da música que se contrapõe com a visão polarizada e atomizada do ensino da teoria musical tradicional” (FALCÓN, 2011, p. 28).

A partir disto, a utilização deste importante critério para a *performance* dos *Nuevos Estudios Sencillos* se deu na busca de caminhos perceptíveis com o intuito de se alcançar um resultado sonoro mais completo e eficaz, considerando as características resultantes das relações entre macro e micro Unidades Gestálticas. Ainda segundo Falcón (2011), o material sonoro pode ser organizado de acordo com: a quantidade de planos sonoros identificados; as hierarquias existentes entre eles; os critérios que essas hierarquias; e a evolução e o comportamento temporal das Unidades texturais.

Na textura dos arpejos de três notas do Estudo I, por exemplo, explora-se a ressonância do instrumento devido à superposição sonora consequente do efeito *campanella*, em que os planos são articulados de maneira uniforme, formando um bloco sonoro unificado que se contrasta com a textura monódica alternada. A mesma recomendação se aplica à segunda macro Unidade do Estudo VII, onde a ressonância dos arpejos também forma um único bloco, em contraste com a macro Unidade monódica inicial. Já nas texturas de arpejo dos Estudos III e VI, os planos sonoros se manifestam com Segregação entre a melodia realizada no baixo e o

acompanhamento. Neste caso, a articulação da Unidade melódica é mais intensa que a restante, com exceção do trecho do Estudo III onde o uso da escala simétrica gera instabilidade e os planos sonoros são unificados para ressaltá-la.

Essa mesma hierarquização textural é importante na execução do Estudo IX, em que a Segregação das grandes Unidades se dá por meio da mudança de registro da melodia, a qual passa a ser apresentada, na segunda parte, na linha do baixo com acompanhamento em bloco harmônico. Na primeira parte, por outro lado, a ambiguidade harmônica presente entre o baixo e a melodia de acordes é evidenciada pela Unificação dos dois planos, com ambos soando na mesma dimensão. No Estudo VIII, o baixo da primeira parte funciona como um pedal que enfatiza a Continuidade da obra, portanto, também deve soar no mesmo plano em que a melodia com acordes onde as vozes dependem umas das outras; já na segunda parte, o arpejo é constituído por uma melodia apresentada no registro agudo, acompanhamento no registro médio e um pedal no baixo, formando uma textura mais densa de três planos sonoros diferenciados por intensidade.

Uma textura mais densa também é percebida no Estudo V, na qual se destaca a ressonância resultante da sobreposição sonora do bordão, da linha melódica e da linha de notas agudas repetidas, formando uma massa sonora de diferentes camadas na primeira parte, em oposição ao bloco sonoro formado na reexposição, onde a sugestão é que as linhas se manifestem hierarquicamente iguais.

No Estudo IV, predomina a textura do baixo marcado com acompanhamento em bloco harmônico, que também funciona como um pedal contínuo, devendo soar com menor intensidade. Em contraposição, a Segregação da Unidade rítmica padrão é enfatizada pela uniformidade sonora entre os dois planos, assim como no trecho em que a utilização da escala simétrica novamente provoca instabilidade no discurso musical. Com relação aos Estudos II e X, ressaltam-se a textura polifônica da primeira parte do Estudo II, que, pela Semelhança e Proximidade, são unificadas; bem como a alternância entre esta e a textura monofônica no Estudo X, que também ocorre no Estudo VII, conforme mencionado acima.

IV. Timbre

No âmbito do timbre, o qual diz respeito à qualidade ou característica do som, as Unidades Gestálticas podem tornar-se perceptíveis a partir da exploração da diversidade de “coloridos” sonoros tanto naturais do instrumento quanto dos diferentes tipos de toque, ataque e posicionamento de mão, o que torna este elemento bastante orgânico e relativo ao intérprete.

Na *performance* dos Estudos, explora-se toda a gama de sonoridades oferecida pelo instrumento, variando desde a região acima do *tasto* ao *sul ponticello*, de acordo com o caráter e o contexto musical, além de explorar os diversos toques para destacar melodias, realçar nuances e elementos surpresa.

Nos Estudos cuja Segregação de caráter entre as diferentes seções é mais intensa, como no II, IV, V e VII, o contraste é evidenciado pela mudança do timbre, articulada aos outros parâmetros analisados: Unidades maiores que apresentam caráter *legato*, linhas melódicas, *cantabile* e dinâmicas menos intensas tendem a demandar sonoridades mais doces e aveludadas, ricas em harmônicos graves; elementos de caráter *stacatto*, *marcato*, movimentos mais rítmicos e dinâmicas intensas comumente implicam em sonoridades mais ricas em harmônicos agudos.

Com relação às Unidades texturais, no Estudo V, em particular, ressalta-se que a concepção da massa sonora inicial é possibilitada pela valorização deste parâmetro, sendo o pedal no baixo executado com a gema do polegar e acima do *tasto*, ao passo que as linhas da melodia e das notas repetidas são apresentadas com timbre mais aberto e com diferentes intensidades, formando uma textura de três camadas; já para as Unidades texturais de melodia e acompanhamento, tais como na segunda parte dos Estudos II e VIII, o toque com apoio, que culmina em uma sonoridade mais encorpada, valoriza as linhas melódicas, formando dois planos sonoros.

Quanto às Unidades de recorrência identificada no Estudo IX (refrão) e no Estudo III (*ritornelos*), e às Unidades estruturadas em blocos sonoros, como as observadas nos Estudos VII e também no IX, o timbre é tomado como um elemento estrutural, sendo diferenciado para cada uma dessas Unidades. No Estudo X, em específico, ainda que a sua estrutura igualmente seja dividida em blocos sonoros, nos quais outros parâmetros funcionam como elemento estrutural, as variações constantes e graduais de cores sonoras nas texturas monódicas são essenciais para manter a energia e o fluxo musical dos trechos. Este é um efeito que também se aplica especialmente aos Estudos I, III e VI, onde a variação gradual timbrística, associada às dinâmicas ondulatórias, amplia a sensação de Continuidade entre as pequenas Unidades.

Ressaltam-se, ainda, as pequenas Unidades que geram Segregação, para as quais a sonoridade metálica realça o efeito de eco indicado nos Estudos III e IX; e as Unidades texturais da primeira parte dos Estudos II e VII, que são diferenciadas pela sonoridade na região *sul ponticello*. Passagens de maior energia também se diferenciam do restante pelo timbre, como as Unidades padrão e o trecho que gera instabilidade no Estudo IV, além da reexposição da

primeira parte do Estudo V e o trecho que encerra a obra, com intensidade forte e sonoridade cheia de harmônicos agudos.

V. Agógica

Relacionada ao tempo, ao andamento e à condução do movimento que o intérprete imprime à música, a agógica é uma das principais ferramentas que predomina a análise e a prática musical. A indicação do tempo metronômico, geralmente no início da partitura, oferece a referência da pulsação e também sugere características como o caráter da obra. Ao intérprete, cabe explorar uma liberdade expressiva maior com relação ao eixo temporal do elemento musical, aplicando inflexões rítmicas e métricas a fim de conduzir as Unidades constituintes do discurso musical, como movimentos graduais de aceleração e desaceleração do tempo, sempre de forma equilibrada e coerente. Maeshiro (2007, p. 188) corrobora que “decisões acerca de tempo como acelerar e desacelerar, devem ser feitas de maneira lógica e demonstrada através da análise”.

Na elaboração da *performance* destes Estudos, maiores oscilações agógicas foram aplicadas de forma sutil em Unidades de caráter melódico, como nas partes líricas do Estudo II, IV, VIII e IX, e nas extensões melódicas do Estudo V, buscando sempre manter o equilíbrio e não perder a estabilidade do tempo. Tais oscilações ajudam a intensificar a textura, a dinâmica e o timbre, de forma a ressaltar o *cantabile* e a tornar os trechos mais expressivos. Já para as Unidades de caráter mais rítmico, considera-se a permanência da uniformidade e regularidade do tempo, de forma a gerar maior Segregação entre as diferentes seções.

De acordo com Fukuda (2009, p. 42), “dinâmica e agógica estão sempre ligadas uma à outra, como dois aspectos de um único fenômeno”, portanto, nos Estudos I, III, VI e IX inflexões mínimas no eixo temporal são combinadas aos arcos de dinâmica para realçar a Continuidade, aplicando-se uma micro aceleração rítmica nos pontos de culminação, seguida de uma desaceleração até alcançar o ponto de repouso (FUKUDA, 2009).

Esta desaceleração rítmica, ou *ritenuto*, também apresenta função estrutural, aplicando-se, geralmente, a finalizações de Unidades e mudanças de seções segregadas, em conjunto com breves respirações e fermatas, que devem ter duração relativa e proporcional ao que está sendo apresentado. Com isso, prepara-se o início de um novo impulso, como nos Estudos II, VII e VIII, entre as mudanças de material, e no Estudo X, para retomada da primeira parte. Ainda no Estudo II, ressalta-se a variação agógica aplicada junto ao acento dinâmico na nota Si da linha superior, no compasso que inicia a transição para a segunda parte (c. 10),

prolongando a sua duração com um *rubato* sutil e toque com apoio. O mesmo efeito se aplica na nota longa Fá do Estudo VI (c. 20), para que sua ressonância seja prolongada junto às demais notas arpejadas.

Dentre os Estudos que mais apresentam indicações de mudança temporal, ressaltam-se o IV, o qual apresenta mudança de andamento entre as duas principais Unidades maiores, *Vivace* e *Poco meno* e indicações como *rit.*, *poco rit.* e *accel.*; e o Estudo VIII, que apresenta três andamentos diferentes em sua estrutura, *Tranquilo*, *Poco* e *Poco meno*, além das indicações *rall. molto*, *ten.*, *a tempo*, *rit.* e *perdendosi*.

De forma geral, as oscilações no andamento formal, em conjunto com as variações de dinâmica, coloridos sonoros, articulação e textura, relacionadas de acordo com o ponto de vista da teoria da Gestalt, ajudam a tornar perceptíveis os elementos estruturais das obras analisadas. Além disso, auxiliam o ouvinte a compreender e assimilar as pequenas e grandes Unidades e as suas relações internas que constituem o todo, tornando mais rica e elaborada a *performance* e a percepção destas obras. Por outro lado, é importante lembrar que esta liberdade expressiva direcionada a determinadas Unidades deve ser sempre adotada de maneira consciente, lógica e coerente com o material escrito e com o que se deseja apresentar.

VI. Demandas técnicas

Com relação à técnica instrumental, é notável o uso da escrita idiomática do compositor, o qual demonstra profundo conhecimento do instrumento advindo de sua experiência como violonista profissional. Dentre as demandas técnicas predominantes nos *Nuevos Estudios Sencillos*, destacam-se:

- Desenvolvimento de arpejos de diversas fórmulas, de três e quatro notas, ascendentes e descendentes;
- Diferentes toques de mão direita: sem apoio, com apoio direto e indireto, com e sem unha no polegar;
- Independência do polegar para condução de linhas melódicas acompanhadas, e desenvolvimento de toque alternado de polegar e dedos indicador e médio;
- Sincronização das mãos para realização de notas rápidas e de articulação *legato*, articulação e abafamentos de ambas as mãos para realização de sons *staccati* e prática

da técnica de preparação da mão direita para prática do *legato*, de forma a aplicar o mínimo de tensão requerida;

- Utilização da *unidade por contato* entre os dedos para equilíbrio e controle de blocos harmônicos;
- Controle rítmico de ligados ascendentes e descendentes;
- Controle e equilíbrio do uso do *vibrato* para enfatizar linhas expressivas, contornos melódicos e preservar a ressonância das notas;
- Uso de posições fixas associadas ao uso de cordas soltas, com a finalidade de sustentar os sons por mais tempo e privilegiar a ressonância do instrumento; e emprego de pestanas e meias pestanas em diversas posições, de forma a dar independência aos outros dedos da mão que estão livres;
- Contração da musculatura do braço direito para realização de passagens de maior energia e potência sonora;
- Prática de *rasgueados* e harmônicos.

Com isso, constata-se que o compositor utiliza elementos técnicos e expressivos de forma didática e específica em cada um dos *Nuevos Estudios Sencillos*. Conforme já mencionado, ao final de cada partitura Brouwer apresenta indicações das demandas técnicas enfocadas de forma individual, eventualmente incluindo notificações com relação a aspectos interpretativos. Estas indicações funcionam como elementos norteadores que também auxiliam o *performer* na interpretação do material.

Além disso, é evidente que as homenagens prestadas aos diferentes compositores incitam o intérprete na busca de um referencial aos seus estilos composicionais dentro do discurso musical apresentado nos Estudos. Prada (2015, p. 212) acrescenta que “uma das razões para a tentativa de conexão é o próprio Brouwer ter referendado, assim, as escolhas dos seus homenageados, portanto deve haver uma associação ao trabalho musical deles”. Essa busca permite explorar ainda mais os parâmetros técnico-interpretativos abordados neste texto, bem como a riqueza timbrística do instrumento, contribuindo para a elaboração de uma *performance* interessante, bem construída, e de alta qualidade e complexidade. Para tal, ressalta-se a

importância de sempre se utilizar os elementos em conformidade e coerência com a estrutura percebida, e na maneira de torna-los perceptíveis ao ouvinte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aplicação dos princípios da Gestalt neste trabalho teve como principal objetivo propiciar o conhecimento de novas possibilidades de percepção e reconhecimento de estruturas formais que constituem uma obra musical. De forma a não se limitar à análise formal polarizada em aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos, buscou-se, sobretudo, compreender como se determina a correspondência entre as diferentes Unidades Gestálticas percebidas nos *Nuevos Estudios Sencillos*. Com isso, foi possível observar que estas Unidades se fundem desde as pequenas às maiores dimensões, resultando na Continuidade do fluxo do discurso musical sem qualquer interrupção.

Através do conhecimento desta teoria, constata-se que este método funciona como uma ferramenta analítica bastante consistente para o estudo da estrutura musical e da construção da *performance*. Na tentativa de se obter resultados sonoros mais dinâmicos e completos, considerados essenciais para a concepção de uma boa *performance*, sua aplicação auxilia e facilita o entendimento de uma peça, e pode ser utilizada por intérpretes como suporte para uma execução coerente e bem fundamentada. Para Falcón (2011, p. 50), “este método analítico pode ser utilizado em qualquer tipo de música por se remeter a elementos musicais que não dependem de estilos, época ou elementos extramusicais”.

O uso desta ferramenta também se mostrou de grande valia para a análise da obra de Brouwer, de modo geral, e pode funcionar como base para a preparação de obras de nível mais elevado do mesmo compositor. Mediante o desenvolvimento de pesquisas anteriores, e após análise mais aprofundada dos elementos composicionais dos *Nuevos Estudios Sencillos* neste trabalho, confirmou-se que Brouwer utiliza constantemente ideias e motivos de obras compostas anteriormente, seja de forma intertextual, como as referências diretas, ou de forma reelaborada, desenvolvendo um novo material.

A identificação dos recursos e elementos estilísticos utilizados pelo compositor no decorrer de sua trajetória demonstram, ainda, clara influência da música popular cubana. Embora estes elementos sejam predominantes em sua primeira fase composicional (Nacionalista), eles se identificam nas fases posteriores pela recorrência da oposição do acorde à melodia, os acentos deslocados e as subdivisões métricas irregulares, dando ênfase a características rítmicas e contrapontísticas para o desenvolvimento temático. Além disso, sua escrita é caracterizada pelo uso do idiomatismo instrumental, demonstrando amplo conhecimento do instrumento devido à sua experiência como violonista e concertista, ao utilizar

sempre procedimentos técnicos consolidados deste instrumento, como arpejos, ligados, escalas, articulações e independência dos dedos.

Sabe-se que tais procedimentos podem ser encontrados também nos Estudos para violão de outros importantes compositores que tiveram atuação na área pedagógica, como Ferdinando Carulli (1770-1841), Matteo Carcassi (1792-1853) e Fernando Sor (1778-1839), conforme comparação já mencionada. No entanto, os estudos de Leo Brouwer, além de se demonstrarem essenciais para o desenvolvimento técnico do violonista, por seu enfoque didático e sua facilidade de compreensão, permitem ao estudante entrar em contato com alguns elementos recorrentes na música do século XX, além de despertarem o interesse e o conhecimento de diversos compositores através das homenagens prestadas. Por isso, assim como os *Estudios Sencillos*, espera-se que estes novos Estudos igualmente alcancem proporção tão ampla em programas nacionais e internacionais de educação musical quanto os demais, e sejam adotados como referência para o desenvolvimento do estudante e intérprete de violão.

Além disso, para a abordagem reflexiva que objetivou a integração das análises musicais apresentadas no Capítulo 2, à discussão dos aspectos interpretativos exposta no Capítulo 3, é importante considerar que o contato da autora com novas possibilidades técnicas e abordagens científicas durante a realização do estágio de pesquisa no exterior proporcionou ganhos e contribuições notórias para o desenvolvimento deste trabalho. Da mesma forma, o aprofundamento desta relação entre teoria e prática se intensificou ainda mais por meio da execução prática das obras em público, visando à demonstração e exploração dos aspectos abordados. Esta experiência configurou-se, principalmente, na tentativa de tornar perceptível ao ouvinte as descobertas provenientes desta pesquisa, e de alcançar a melhor qualidade de *performance* possível, além de contribuir para a divulgação deste conjunto de obras.

Salienta-se a importância desta pesquisa e estágio para o desenvolvimento pessoal da autora, que despertaram a tomada de uma consciência analítica e interpretativa muito maior e mais refinada que anteriormente. A partir disto, pôde-se compreender a importância de se observar com atenção os detalhes presentes na partitura musical, bem como as pretensões do compositor por meio de suas indicações, de forma a dissociar a interpretação musical da referência sonora prévia, tão comum em tipos de estudo como estes.

Por fim, espera-se que este trabalho contribua para o campo das Práticas Interpretativas ao propiciar dados analíticos para a decodificação de elementos estruturais em música, tão importantes para a elaboração da *performance* musical, e por apresentar sugestões técnico-interpretativas que podem ser exploradas por intérpretes. Além disso, que este material possa servir de auxílio para futuras pesquisas para expansão do conhecimento de uma nova

ferramenta analítica considerada promissora, mas ainda pouco utilizada na área musical, de forma a ampliar os campos perceptíveis por meio de novas perspectivas e abordagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAME, Glória Ariza. El Método Brouweriano: los estudios como preparación de sus obras. *Revista Sexto Orden*, n. 7, p. 31-34, 2012.

ALVES, Flávia Domingues. *Estudos de Sor e Brouwer: uma abordagem comparativa de demandas técnicas*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

BARRIOS, Augustín Mangoré. *Valsa n. 3 op. 8*. Icelad: The Guitar School, 2010. partitura.

BARROS, Aluísio Coelho. Resenha crítica do livro “Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental de Abel Carlevaro”. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 2, n. 1, p. 102-109, 2014.

BETANCOURT, Rodolfo. A close encounter with Leo Brouwer. *Guitar Review*, n. 112, Spring 1998. Disponível em: <<http://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>>. Acesso em: 25/09/2012.

BROUWER, Leo. *El Decamerón Negro*. Colección Guitarra. Havana: Ediciones Espiral Eterna, 2008. partitura.

_____. *Nuevos Estudios Sencillos: for Guitar*. Universidade de Michigan: Chester Music, 2003. partitura.

CARLEVARO, Abel. *School of Guitar: exposition of instrumental theory*. Foreign Music Distributors, 1984.

_____. *Serie Didáctica para Guitarra*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1966-1974. 4 v.

CATONY, Leonardo Depestre e GARRIDO, Luis Úbeda. *Personalidades cubanas: siglo XX*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2002.

CLERCH, Joaquin. *Villa-Lobos and Brouwer: Etudes*. IBS Classical, 2014. cd.

COOK, Nicholas. *A Guide to musical analysis*. New York: George Braziller Inc., 1987.

DEVINE, Graham Anthony. Leo Brouwer: La Ciudad de las Columnas; Nuevos Estudios Sencillos; Suite n. 1. Naxos, 2007. cd.

DONZELLI, Telma. *Gestaltismo: um ensaio sobre a filosofia da forma*. 1. ed. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

ENGELMANN, Arno. A psicologia da Gestalt e a ciência empírica contemporânea. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v. 18, n. 1, p. 1-16, 2002.

ESCANDE, ALFREDO. *Diccionario de la Escuela Abel Carlevaro*: nomenclatura alfabética: definiciones y explicaciones. Buenos Aires: Barry Editorial, s.d.

ESPINÁS, Manuel. *Sencillamente Brouwer*. Manuel Espinás, 885767414839, 2010. cd.

FÁLCON, Jorge Alberto. *Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes. Universidade Federal do Paraná, 2011.

_____. *Música fora dos limites: um estudo de algumas capacidades e limites cognitivos humanos*. In: 8º Simpósio de Cognição e Artes Musicais, Florianópolis, 2012.

FALLA, Manuel de. *Homenaje a Debussy*. In: Tombeau de Claude Debussy, p. 8-20. Granada: J. W. Chester, 1920. partitura.

FERNANDES, Marcelo Pereira. *A escola violonística de Abel Carlevaro*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2003.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo y aprendizaje: una investigación sobre el llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Art Ediciones, 2000.

FIGUEIRÓ, Cristiano. *Influência da Gestalt Theory na pré-composição da peça “Canela-Gamboá”*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/11585091/ArtigoGestalt>> Acesso em: 01/07/2017.

FRACCAROLI, Caetano: *A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico: o problema visto através da Gestalt (psicologia da forma)*. São Paulo: FAUUSP, 1952.

FRAGA, Orlando. *Dez Estudos Simples para violão de Leo Brouwer: análise técnico-interpretativa*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2003.

FUKUDA, Margarida Tamaki. *Zeitgestalt: análise e performance do Trio em Sol Menor de Francisco Braga*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

GIRO, Radamés. *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 6. ed. São Paulo: Escritoras Editora, 2008.

HERNÁNDEZ, Isabelle. *Leo Brouwer*. Habana, Cuba: Editora Musical de Cuba, 2000.

KEPES, Gyorgy. *Language of vision*. [1944]. London: Dover Publications, 1995.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

KOFFKA, Kurt. *Princípios da psicologia da Gestalt*. Tradução: A. Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

LEVY, Janet M. *Beggining-ending ambiguity: consequences of performance choices*. In: RINK, John (Ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

LONDOÑO CALLE, Mario Alberto. *Proceso de análisis musical de los “Nuevos Estudios Eencillos” para guitarra del maestro Leo Brouwer*. Trabalho de Conclusão de Curso. Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira, 2014.

MADEIRA, Bruno. *Considerações sobre análise musical e performance*. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013.

MAESHIRO, Midori. *Questões estruturais e interpretativas na obra pianística de Ricardo Tacuchian*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

MAIA, Lucas Simões. *Representação e análise de interpretações expressivas: um estudo da dinâmica e da agógica*. Dissertação de Mestrado. Escola Politécnica, Departamento de Eletrônica e de Computação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

MKCENNA, Constance. An interview with Leo Brouwer. *Guitar Review*, p. 10-16, Fall 1988.

MARQUES, Tiago E. Cassola. *Projecto educativo Leo Brouwer: contributos para a pedagogia guitarrística*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2012.

MALERONKA, Camila. *Caetano Fraccaroli: arte, reflexão e ensino*. Trabalho de Iniciação Científica, São Paulo: FAUUSP-Fapesp, 2000. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/atelier/Caetano_Fraccaroli_arte_reflexao_ensino.pdf> Acesso em: 10/11/2015.

MALTA, Lucas Nézio. *Regularidade e simultaneidade na técnica violonística de mão direita: uma abordagem quantitativa de arpejos, sons plaqué e tremolos*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathedrale Engloutie, de Debussy*. In: II Encontro da ANPPOM, Porto Alegre, 1989.

PANKHURST, Tom. *Schenker guide: A brief handbook and website for Schenkerian analysis*. Routledge; New Ed edition, 2008.

PELLEGRINI, Victor. *Leo Brouwer Homo Ludens: Various artists*. Producciones Colibrí, 2015. cd.

PENNA, Antonio Gomes. *Introdução ao gestaltismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

PIAZZOLLA, Ástor. *Cinco piezas para guitarra*. Sheet Music, 1980. partitura.

PLANTE, Thomas. *Contemporary clinical psychology*. 2. ed. New Jersey: Wiley, 2005.

PRADA, Teresinha. *A obra violonística de Heitor Villa-Lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba): a sensibilidade americana e a aventura intelectual*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2008.

_____. As homenagens em *Nuevos Estudios Sencillos* de Leo Brouwer. *Revista Ouvirouver*, v. 11, n. 1, p. 198-217, 2015.

PROKOFIEV, Sergei: *Piano Sonata n. 7 op. 83*. Collected Works, v. 2. Moscow: Muzgiz, 1955. partitura.

REISER, Oliver L. Time, space and Gestalt. *Philosophy of Science*, v. 1, n. 2, p. 197-223, 1934.

RIBEIRO, Erika Maria. *Aspectos interpretativos da sonata op. 110 de Beethoven*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

RINK, John (Ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

_____. *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ROTHSTEIN, William. *Analysis and the act of performance*. In: RINK, John (Ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*, p. 217-240. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. *Phrase rhythm in tonal music*. Nova York: Schirmer, 1989.

SANDIE, Stanley (Ed). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. *Revista OPUS*, v. 8, p. 102-113, 2012. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/142>>. Acesso em: 25/09/2012.

SCHULTZ, Duane P. *História da psicologia moderna*. São Paulo: Pioneira Thomson Learnig, 2005.

SILVA, Laura F. Schmidt da. *Princípios perceptivos em música*. In: Congresso Internacional da Faculdades EST. São Leopoldo: EST, v. 2, p. 1840-1847, 2014.

SOR, Fernando. *Estudo n. 17 op. 35*. Alastar Lewis, 2011. partitura.

SOUTO MAIOR, Gilber Cesar e FORNARI, José Eduardo. *A utilização de princípios gestálticos no estudo da música armorial*. In: X Simpósio de Cognição e Artes Musicais. Universidade Estadual de Campinas, 2014.

SOUZA BARROS, Nicolas de. Gradações do toque digital. In: VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, Curitiba, 2012.

STRAUS, Joseph N.. *Introdução à teoria pós-tonal*. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. EDUFBA, 2013.

TÁRREGA, Francisco. *Recuerdos de la Alhambra: for Guitar*. Madrid: Orfeo Tracio, [1920]. partitura.

TENNEY, James e POLANSKY, Larry. Temporal Gestalt perception in music. *Journal of Music Theory*, v. 24, n. 2, p. 205-241, 1980.

VASCONCELOS, Marcus André Varela. *Recursos Idiomáticos em Scordatura na Criação de Repertório para Violão*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2002.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Estudo n. 5*. Ed. Max Eschig, 1953. partitura.

WERTHEIMER, Max. *Gestalt Theory*. In: W. D. Ellis (Condensador e tradutor), *A source book of Gestalt psychology*, p. 1-11. London: Routledge & Kegan Paul, 1938.

WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir. La música guitarrística de Leo Brouwer, *Revista Musical Chilena*, ano XLV, n. 175, 1991.

WOLFF, Daniel. O Uso do vibrato no violão. *Assovio*, v. 1, n.1, Porto Alegre, 1999.

ZAMITH, Rosa Maria. *A quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.