

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS**

**ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO**

**LICENCIATURA EM MÚSICA**

**ADRIELLE CLARA SILVA MELO**

***A PERFORMANCE VIOLONÍSTICA EM PERFIL: um estudo de caso  
da *Canción de Cuna*, de Leo Brouwer***

Manaus  
2024

**ADRIELLE CLARA SILVA MELO**

***A PERFORMANCE VIOLONÍSTICA EM PERFIL: um estudo de caso da  
Canción de Cuna, de Leo Brouwer***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de licenciatura em Música, com habilitação em Instrumento - Violão da Universidade do Estado do Amazonas como pré-requisito para a obtenção do Título de Licenciado em Música.

Orientador: Luciano Hercílio Alves Souto

Manaus  
2024

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
LICENCIATURA EM MÚSICA  
TERMO DE APROVAÇÃO**

**ADRIELLE CLARA SILVA MELO**

***A PERFORMANCE VIOLONÍSTICA EM PERFIL: um estudo de  
caso da *Canción de Cuna*, de Leo Brouwer***

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado em Música, Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:

**BANCA EXAMINADORA**



Documento assinado digitalmente

**LUCIANO HERCÍLIO ALVES SOUTO**  
Data: 23/12/2024 21:30:28-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto – Orientador**



Documento assinado digitalmente

**GUILHERME ALEIXO DA SILVA MONTEIRO**  
Data: 23/12/2024 13:04:35-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Me. Guilherme Aleixo da Silva Monteiro – Membro da banca**

---

**Prof. Me. Márcio Pacheco de Carvalho – Membro da banca**

**Manaus, 18 de dezembro de 2024.**

# ***A performance violonística em perfil: um estudo de caso da Canción de Cuna, de Leo Brouwer***

Adrielle Clara Silva Melo<sup>1</sup>  
Luciano Hercílio Alves Souto<sup>2</sup>

Diante da variedade de estudos existentes acerca da relação dialética entre intérprete e obra musical, vislumbra-se a importância de abordagens interpretativas historicamente orientadas e capazes de contribuir com o avanço dos estudos relacionados ao campo da *Performance* musical. Nesse contexto, este trabalho tem como objetivo apresentar um estudo de caso acerca da peça *Canción de Cuna*, de Leo Brouwer, com base na abordagem de John Rink em *Music in Profile: Twelve performances studies* (2024). Para isso, análises de gravações em audiovisual e de notações da referida peça foram realizadas, sendo tais análises fundamentadas em pesquisas bibliográficas e documentais. Ademais, tendo como base o método de criação de notações voltadas para *performance* musical empregado por Rink, pautado na relação dialética entre obra, compositor e intérprete, o percurso processual para criação de novas notações da peça em questão foi descrito e sistematizado. Verificou-se que a utilização das ferramentas teórico-metodológicas apresentadas pelo autor podem ser aplicadas à interpretação de obras para violão solo e podem ser consideradas como estratégias para a realização de uma *performance* mais criteriosa em termos de expressividade musical, na qual o intérprete consegue figurar como agente ativo no processo de interpretação.

Palavras-chave: *Performance* musical; John Rink; violão solo; *Canción de Cuna*; Leo Brouwer.

## **Guitar performance in profile: a case study of Canción de Cuna, by Leo Brouwer**

Given the variety of existing studies on the dialectical relationship between performer and musical work, the importance of historically oriented interpretative approaches capable of contributing to the advancement of studies related to the field of musical performance can be seen. In this context, this work aims to present a case study on the piece *Canción de Cuna*, by Leo Brouwer, based on John Rink's approach in *Music in Profile: Twelve performances studies* (2024). For this, analyses of audiovisual recordings and notations of the aforementioned piece were carried out, and such analyses were based on bibliographical and documentary research. Furthermore, based on Rink's method of creating notations aimed at musical performance, guided by the dialectical relationship between work, composer and performer, the procedural path for creating new notations of the piece in question was described and systematized. It was found that the use of the theoretical-methodological tools presented by the author can be applied to the interpretation of works for solo guitar and can be considered as strategies for achieving a more judicious performance in terms of musical expressiveness, in which the interpreter can appear as an active agent in the interpretation process..

Keywords: Musical performance; John Rink; guitar classic; *Canción de Cuna*; Leo Brouwer.

## **Introdução**

A música, enquanto linguagem artística, traz em seu cerne um caráter de enunciação e tem na *performance* um meio para vinculação de seu sentido estético e discursivo. Tal sentido pode vir a tornar-se uma espécie de enunciado situado em uma

---

<sup>1</sup> Graduanda no Curso de Licenciatura em Música (com habilitação em Instrumento - Violão) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e bacharel em Administração pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

<sup>2</sup> Doutor em Música/Performance-violão, com Pós- -doutorado em Música/Performance-violão de arame pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-SP, Instituto de Artes, Câmpus São Paulo). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, onde atua no Curso de Música e no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA).

malha sgnica de leituras possíveis de uma obra de arte na qual o intérprete, para além de sua tpica funo de mediao, pode ser parte ativa no processo de construo de significados, conforme aponta Lemos (2022, p. 62-64).

Por esse motivo, a investigao do processo de interpretao musical, ao considerar as relao dialticas existentes entre compositor, obra e intérprete torna-se complexa e passa a demandar, conforme aponta Rink (2024, p. 254), abordagens ecléticas e complementares que possam garantir a sinergia prática e teórica no campo da *Performance* Musical, em uma forma de resistência a políticas de competio, antagonismos ideológicos e excluso. Para o autor (*Ibid.*, p. 254), o que se observa, atualmente, é um cenário cada vez mais aberto a aportes teóricos e experimentais que apresentem diálogos mais aprofundados desse campo com outras disciplinas, de modo a compreender tanto abordagens mais “macro”, que ultrapassam fronteiras disciplinares tradicionais, quanto abordagens “micro”, relativamente circunscritas e intencionalmente direcionadas para produzir resultados particulares, mas que nem por isso deixam de suscitar novas questo de pesquisas com amplas repercusso. Ademais, as fronteiras anteriormente traadas entre performer e pesquisador comearam a ser contestadas em prol da busca pela maior efetividade das pesquisas em música, de modo a possibilitar uma melhor integrao entre abordagens teóricas e práticas.

Nesse contexto, torna-se válida uma busca por ferramentas teórico-metodológicas que apresentem estratégias para a realizao de uma *performance* mais criteriosa de uma obra musical e que deem suporte a escolhas mais fundamentadas em termos de expressividade a partir da técnica de “renotao” durante o processo de interpretao, de maneira a considerar tanto o aspecto dinâmico da obra quanto do próprio intérprete. Pretende-se, com isso, superar problemas decorrentes de uma “cultura de conservatório” e de uma hierarquizao de práticas de interpretativas baseadas em dogmas que tendem a no considerar o *performer* como agente ativo no processo de interpretao musical.

Desse modo, este trabalho tem como objetivo apresentar um estudo de caso acerca dos *Dos temas populares cubanos* (1956), de Leo Brouwer, mais especificamente da obra *Cancion de Cuna*, com base na abordagem metodológica proposta por John Rink na obra *Music in Profile: Twelve performances studys* (2024). Com isso, pretende-se: discutir parâmetros e estratégias para análise de *performances* ao violo e sua utilidade prática a partir da perspectiva de Rink na obra supracitada e de autores do meio violonístico que dialogam com sua abordagem; explorar os desafios técnicos e estilísticos presentes na

referida peça, por meio de análises em material audiovisual e abordagem prática pessoal, de modo a identificar parâmetros de articulação, dinâmica, fraseado e controle rítmico; e apresentar uma abordagem para nova conceitualização da estrutura musical da peça em questão, conforme as técnicas empregadas por Rink para elaboração de “renotações”.

Para isso, foram realizadas análises de gravações em audiovisual e de notações da referida peça, sendo tais análises fundamentadas em pesquisas bibliográficas e documentais que forneceram subsídios teóricos relacionados ao campo *Performance Musical* violonística e à própria obra a ser estudada. Ademais, tendo como base as abordagens para criação de notações voltadas para *performance* musical empregado por Rink, na qual são enfatizadas a relação dialética entre obra, compositor e intérprete, o percurso processual para criação de novas notações da peça em questão foi descrito e sistematizado.

Este artigo foi estruturado em três tópicos: o primeiro tópico consiste em breves considerações acerca do processo de construção de *performances* para violão solo no século XXI; o segundo tópico traz uma exposição acerca da metodologia proposta por John Rink (2024), que objetiva uma reestruturação de notações conforme a prática do intérprete; o terceiro tópico consiste na demonstração da aplicação dessa mesma metodologia em uma obra do repertório violonístico, nos moldes de um estudo de caso acerca da peça supracitada e da experiência de aplicação da referida metodologia para construção de uma propostas interpretativa.

## **1. Breves considerações acerca do processo de construção da *performance* para violão solo no século XXI**

Diante da variedade de estudos existentes acerca da relação dialética entre intérprete, obra e compositor, decorrentes do crescimento de pesquisas sobre *performance* musical, vislumbra-se um cenário no qual torna-se possível a revisão de determinadas noções de conhecimento acadêmico dominantes conforme o amadurecimento das denominadas pesquisas artísticas formativas<sup>3</sup>. Nesse âmbito complexo de construção de conhecimento, questões de análise musical e prática interpretativa - caras ao processo de elaboração de uma *performance* – tendem a ser cada vez mais postas à prova em contextos que demonstram o valor de se compreender desafios práticos para além de conclusões

---

<sup>3</sup> Termo proposto por Lopez-Cano (2022, p. 45-46).

teórico-musicais isoladas. Essa tendência, verificada por autores como Cook (2018), Lopez-Cano (2022), Gary E. Mcpherson (2022) e Rink (2024), pode ser também identificada no meio violonístico, principalmente no que se refere a *performances* mais atuais, influenciadas não apenas pelo advento das gravações, mas também pelas sistematizações de informações acerca das tradições interpretativas e composicionais relacionadas ao violão erudito<sup>4</sup>.

Não obstante a toda problemática que cerca a história dos instrumentos de cordas dedilhadas, como paradigma prescritivo-mecanicista de sua literatura (Dergal, 2020) e as questões dogmáticas ligadas ao cânone sonoro construído principalmente a partir século XX (Molina, 2006), os desafios relacionados ao procedimento de decodificação figuram como um dos mais relevantes no processo de construção de sentido de uma *performance* musical violonística, tendo em vista as questões mecânicas do instrumento e sua versatilidade timbrística e harmônica. Ou seja, como se não bastasse o fato de que a partir de um mesmo estímulo visual seja possível projetar sonoramente um acorde em várias posições no braço deste instrumento e ter variadas resoluções motoras (Bogos, 2020, p. 24-24), o domínio de questões relacionadas à harmonia e o controle do timbre figuram como algo importantíssimo durante a elaboração de uma proposta interpretativa.

Tem-se, com isso, um cenário que requer do intérprete um nível de autonomia que corresponda ao nível de versatilidade do instrumento e do que é proposto em cada obra. Ademais, sua capacidade de interpretação deve garantir a operacionalização de uma análise que o permita ser intérprete de fato, e não um mero agente da teoria, desprovido de agência e identidade (Rink, 2024). Isso implica superar, teoricamente e na prática, o falso dilema decorrente da ideia de dicotomia incontornável entre escolhas interpretativas pessoais e as exigências de determinada obra. Tal ideia baseia-se em dois tipos de lógicas distintas e que por muito tempo sustentaram um ideário de exclusão relacionado a questões de autenticidade histórica e pessoal: a primeira delas subjetivista e relativista, contrária aos ditames do que hoje considera-se como *performance* historicamente informada (ou orientada); a segunda, impessoal e objetiva, na qual se valoriza uma equivocada pretensão por uma interpretação única e verdadeira. Atualmente, inúmeras discussões no meio

---

<sup>4</sup> De acordo com Souto e Melo (2024, p. 3), uma abordagem musicológica é capaz de demonstrar que a técnica atual do violão se constituiu na transição dos instrumentos de cordas duplas para os de cordas simples na virada do século XVIII para o século XIX. Os autores apontam que os prefácios de publicações como as de Moretti (1799), Abreu e Pietro (1799), Ferandière (1799), Carulli (1810), Gil (1814), Aguado (1825), Rubio (1835), Molino (1820), Sor (1830) e Carcassi (1836) contêm informações indispensáveis à reconstrução de padrões idiomático-instrumentais numa perspectiva interpretativa historicamente orientada da interpretação musical (*ibid.*, p. 3).

acadêmico a esse respeito superam tais pressupostos e nos trazem uma visão mais ampla e complexa da construção do ato performático (Taruskin, 1995; Young, 2013, 2017 e 2023).

No campo da pesquisa em *performance* violonística, algumas abordagens em trabalhos de caráter especulativo e/ou prático trazem bases epistemológicas oriundas de diversos campos, como o da Semiótica, da Linguística, da Musicologia Histórica, da Sociologia, da Matemática e da Filosofia, a exemplo de abordagens aplicadas ao violão por Morais (2014)<sup>5</sup>, Souto (2015)<sup>6</sup>, Mello (2020)<sup>7</sup>, Carvalho (2021)<sup>8</sup>, Lemos (2022)<sup>9</sup>, Monteiro e Souto (2022)<sup>10</sup>, Melo (2024)<sup>11</sup> e Melo e Souto (2024)<sup>12</sup>.

Boa parte destes trabalhos possuem um viés fortemente analítico, no qual a interpretação musical é considerada principalmente como uma espécie de leitura da obra, um modo de ver os signos, uma forma de confirmar e organizar o discurso musical através determinado aspecto sócio-histórico e cognitivo do compositor e do intérprete. Nesse cenário, a interpretação é essencialmente um processo pelo qual o intérprete é convidado a informar-se e, de certa forma, informar seu público. Tal processo implica identificar o que Rink (2024) denominou de “fio condutor da obra”, ou seja, elemento que representa seu aspecto principal, aquilo que molda e é moldado por uma série de fatores avaliados durante sua assimilação a partir da notação musical.

Trata-se, portanto, de visualizar o que o referido autor, ao analisar *o Preludio em Mi menor* (Op. 28, nº 4), de Chopin, denominou de “modelagem em grande escala”, composta de seis elementos: gênero da composição, *performance* histórica (a envolver pesquisa musicológica sobre gravações e usos de instrumentos originais ou réplicas consideravelmente fiéis em termos de sonoridade), idiossincrasias notacionais (acentos longos, apogiaturas longas, direções de haste etc.), estilo do compositor, estrutura musical e fisicalidade (posicionamento das mãos e do corpo durante a prática, expressividade etc.). Tais elementos foram representados por um processo de refração, conforme a figura abaixo:

---

<sup>5</sup> Interpretação musical como hermenêutica da música: um ensaio sobre performance (2014).

<sup>6</sup> Inter-relações entre performance e musicologia histórica (2015).

<sup>7</sup> Elaboração discursiva da performance musical enquanto evento estético (2020).

<sup>8</sup> Alturas diferenciais em *La Espiral Eterna*, de Leo Brouwer: análise e percepção musicais (2021).

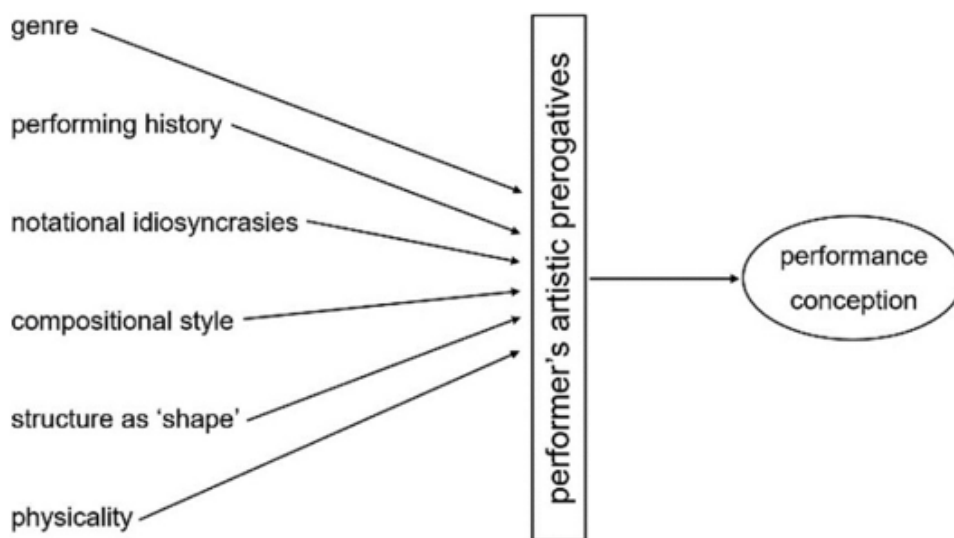
<sup>9</sup> A construção de sentido na performance de violão solo no ato e no tempo (2022).

<sup>10</sup> A Suíte BWV 997 Johann Sebastian Bach (1685-1750) para Alaúde: uma perspectiva interpretativa historicamente orientada a partir da tradução idiomática para violão (2022).

<sup>11</sup> A *Pieza Sin Título nº 1*, de Leo Brouwer: uma proposta interpretativa sob a perspectiva da Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson (2024)

<sup>12</sup> Paradigmas de autenticidade na interpretação das Variações de Llobet sobre o Op.15 de Sor (2024).

Figura 1 – Processo de refração da interpretação musical



Fonte: Rink, 2024

Essa maneira de abordar a música notada contribui para a concepção de uma interpretação musical filtrada por uma espécie de prisma definido por prerrogativas artísticas do músico. Rink descreve que a observância ao processo de refração implícito pode levar a uma *performance* potencialmente caracterizada por convicção pessoal e escolha individual, ao mesmo tempo em que reflete uma consciência histórica e analítica profundamente arraigada, ainda que mediada, bem como uma determinada "programação" (física e psicológica).

Ao considerarmos a referida modelagem no âmbito da *performance* violonística e tendo em vista as abordagens transdisciplinares supramencionadas neste tópico de forma sintetizada, é possível verificar a importância da busca por ferramentas que possam não apenas contribuir para uma interpretação efetiva de códigos notacionais que figuram como critérios diretivos preliminares oriundos da historicidade da obra (Souto e Melo, 2024, p. 3), mas também para a prática do intérprete enquanto agente ativo no processo. Essa movimentação concomitante em busca da construção de sentido da obra e do próprio intérprete guia a proposta de Rink a ser descrita e aplicada nos tópicos a seguir.

## 2. A reestruturação notacional conforme John Rink

Após válidas considerações acerca dos estudos sobre *performance* e análise musical, em *Music in Profile: Twelve performances studys (2024)*, John Rink retoma a abordagem que implica aplicações práticas ressaltando a importância de se considerar o processo de construção de sentido dos intérpretes durante a elaboração de uma *performance* musical, em um movimento que desloca o foco único na obra para inserir a complexidade das decisões daquele que a interpreta.

Para o autor,

A criação de sentido e a tomada de decisão são dois lados da mesma moeda neste domínio: seja à primeira vista ou ao longo do tempo, os músicos avaliam como a música é construída, determinam o papel de seus elementos constituintes dentro da narrativa mais ampla que desejam traçar e decidem a melhor forma de projetar essa narrativa em qualquer ocasião. Muito desse processo reiterativo e recursivo — que pode ser intuitivo e assistemático ou mais deliberado por natureza — pode ser interpretado como uma forma de "análise", embora o que isso implica precise ser desvendado. (*Ibid.*, p. 130, tradução nossa)<sup>13</sup>

Objetiva-se, com isso, uma exploração mais profunda da dinâmica entre o pensamento intuitivo e consciente que potencialmente caracteriza o ato de análise em relação à *performance* (*Ibid.*, p. 130). Em outras palavras: um modo de análise voltado especificamente para os *performers*, em uma metodologia que objetiva uma transferência mais propícia de critérios processuais e avaliativos e que tende a ser realizada na direção oposta, ou seja, da prática para a análise.

Dessa maneira, seria possível, de acordo com o autor: uma dependência menos exclusiva da 'técnica' por si só, uma sensibilidade aprimorada à 'experiência ativa e diacrônica' da *performance* e uma maior atenção aos parâmetros expressivos resistentes à sistematização, entre eles “cor” (timbre) e tempo (*Ibid.*, p. 132). Trata-se, portanto, de uma busca por resultados analíticos mais musicais por meio de formas mais deliberadas de análise que não visem necessariamente uma espécie de “dissecação” analítica da obra com fim em si mesma, mas a resolução direta de problemas de conceituação estilística, de técnica, de memorização e até mesmo de combate à ansiedade durante o ato performático.

Tal abordagem foi denominada por Rink de “*performer’s analysis*”, ou “análise *do performer*” (ou análise *do intérprete*), mais prescritiva, pessoal e menos sistemática, sendo

---

<sup>13</sup> No original: *Sense-making and decision-making are two sides of the same coin in this domain: whether at sight or over time, performers assess how the music is constructed, determine the role of its constituent elements within the broader narrative that they wish to trace, and decide how best to project that narrative on any given occasion. Much of this reiterative, recursive process – which could be either intuitive and unsystematic or more deliberate in nature – can be construed as a form of ‘analysis’, though what that entails needs to be unpacked.*

contraposta à “*analysis of the performance*”, ou análise da *performance* em si, mais rigorosa, objetiva e descritiva por natureza. Assim, o que distingue as duas categorias terminológicas não é tanto quando elas ocorrem, mas seu propósito. Enquanto esta última encontra-se inserida na ideia de que os intérpretes não podem sondar a profundidade estética de uma grande obra sem um intenso escrutínio teórico de seus elementos paramétricos (Narmour, 1988, p. 340 *apud* Rink, 2024, p. 133), a primeira apresenta-se como um caminho para o que o autor denominou de “intuição informada”, desenvolvida a partir da acumulação de uma ampla gama de experiência decorrente da exploração da forma musical em diversos níveis.

Este termo implica que a musicalidade não é inata ou instintiva, mas se desenvolve ao longo do tempo. Toca-se 'musicalmente' quando o que foi inicialmente aprendido por imitação ou em alguma outra base é tornado próprio, quando, nas palavras de Kerman (1985, p. 196) 'a individualidade do músico é exercida sobre a individualidade das obras de arte'.

Desenvolver as faculdades teóricas e analíticas dos artistas é um objetivo pedagógico eminentemente valioso, mas é improvável que tal perspicácia influencie seu pensamento no calor da ação - possivelmente até mesmo na sala de prática - de forma mais do que oblíqua. Em última análise, a solução mais direta para muitos problemas de performance provavelmente será a confiança na "intuição informada" em vez de tipos mais rigorosos de análise - por mais valiosos que estes possam ser em outros aspectos. (*Ibid.*, p. 133, tradução nossa)<sup>14</sup>

Tendo em vista tais considerações, Rink propõe um estudo de caso da obra *Noturno em dó sustenido menor (Op. 27 n° 1)*, de Chopin, por meio do qual são apresentadas seis técnicas para possível uso prático do intérprete, elencadas da seguinte forma: identificação do plano tonal básico; representação gráfica da flutuação temporal e dinâmica; representação das formas melódicas e/ou ideias constituintes; redução rítmica; e “renotação” musical (ou estruturação paralela da notação musical), parcial ou total, a depender de cada caso.

O processo de aplicação dessas técnicas considerará os cinco princípios destacados pelo próprio autor:

1. A temporalidade está no cerne da *performance* e, portanto, é fundamental para a "análise do intérprete".
2. Seu objetivo principal é descobrir a forma da música, bem como os meios de

---

<sup>14</sup> No original: *This term implies that musicality is not innate or instinctual but develops over time. One plays 'musically' when what has initially been learned through imitation or on some other basis is made one's own, when (in Kerman's words) 'the musician's individuality is . . . brought to bear on the individuality of works of art' (1985: 196; see chapter 2). Developing the theoretical and analytical faculties of performers is an eminently worthy pedagogical goal, but it is unlikely that such acumen will influence their thinking in the heat of action – possibly even in the practice room – in more than an oblique manner.<sup>4</sup> Ultimately, the most direct solution to many performance problems is likely to be reliance on 'informed intuition' rather than more rigorous types of analysis – however valuable the latter might be in other respects.*

projetá-la.

3. A partitura não é "a música", nem "a música" se limita à partitura.

4. Qualquer elemento analítico que impacte na *performance* será necessariamente incorporado dentro de uma síntese maior influenciada por considerações de estilo (amplamente definido), gênero, tradição de performance, técnica, instrumento e assim por diante, bem como as prerrogativas artísticas individuais do *performer*. Em outras palavras, decisões analiticamente determinadas não devem ser sistematicamente priorizadas (...).

5. A 'intuição informada' orienta, ou pelo menos influencia, o processo de 'análise do performer', embora uma abordagem analítica mais deliberada também possa ser valiosa. (*Ibid.*, p. 142)<sup>15</sup>

Como ponto de partida para as representações gráficas a seguir, foram descritos os desafios imediatos do pianista a partir de sua prática no contexto da referida obra, quais sejam: o controle do acompanhamento amplamente espaçado e pianíssimo, na seção de abertura e reprise<sup>16</sup>; a figuração mais veemente da mão esquerda na segunda seção, que aumenta em intensidade e a complexidade na disposição de notas em diferentes registros à medida que o clímax se aproxima; sustentação da energia das seções externas sombrias; e a manutenção de um ritmo criterioso para sustentar o drama que se desenrola no meio para atingir expansões graduais<sup>17</sup> e momentos apropriadamente abruptos de retração<sup>18</sup> (*Ibid.*, p. 146).

No intuito de organizar essa abordagem, que servirá de base para aplicação em uma obra do repertório violonístico, as principais considerações do autor serão sintetizadas a seguir juntamente com a proposta de representação gráfica equivalente a cada uma.

De início, o autor propõe a identificação do plano tonal básico da obra (Figura 2), mas deixa claro que as maneiras pelas quais os intérpretes entendem o noturno não precisam estar em conformidade com essa descrição "rigorosa".

---

<sup>15</sup> No original: *1. Temporality lies at the heart of performance and is therefore fundamental to 'performer's analysis'. 2. Its primary goal is to discover the music's shape, as well as the means of projecting it. 3. The score is not 'the music', nor is 'the music' confined to the score. 4. Any analytical element that impinges on performance will necessarily be incorporated within a larger synthesis influenced by considerations of style (broadly defined), genre, performance tradition, technique, instrument and so on, as well as the performer's individual artistic prerogatives. In other words, analytically determined decisions should not be systematically prioritised (a point also made in chapter 1). 5. 'Informed intuition' guides, or at least influences, the process of 'performer's analysis', although a more deliberate analytical approach can also be of value.*

<sup>16</sup> Rink destaca o fato das notas do acompanhamento da peça em análise estarem distribuídas em registros distantes do piano, o que exige cuidado em termos de conexão sonora e articulação entre estas.

<sup>17</sup> A peça em análise apresenta progressivos desenvolvimentos, como por exemplo: expansão de registro (movimento das notas para regiões mais agudas ou graves do teclado); aumento da densidade harmônica ou complexidade da textura; crescendo gradual na dinâmica; incremento da intensidade emocional ou dramática.

<sup>18</sup> É possível verificar mudanças repentinas que são contrastadas ou interrompidas com os movimentos de expansão, o que pode gerar um efeito de "retração" ou recuo. Por exemplo: súbitas diminuições dinâmicas, quedas bruscas de intensidade emocional ou dramática e reduções na densidade de textura (passagem de acordes densos para uma linha melódica mais simples).

Figura 2 – Plano formal e tonal do Noturno em Dó# menor (Op. 27 nº 1), de Chopin

Bars	1–28				29–64				65–83			84–94			
Section	A				B							A'			
Subsection	intro	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	'coda'	B <sub>1</sub>				B <sub>2</sub>	cadenza	intro	A <sub>2</sub> '			
Bar	1	3	19	27	29				65	83	84	86			
Tonality	C# minor				----- E - A <sup>b</sup>				D <sup>b</sup> ----- G#				C# minor		
	i				----- III - V				= I	V				i	

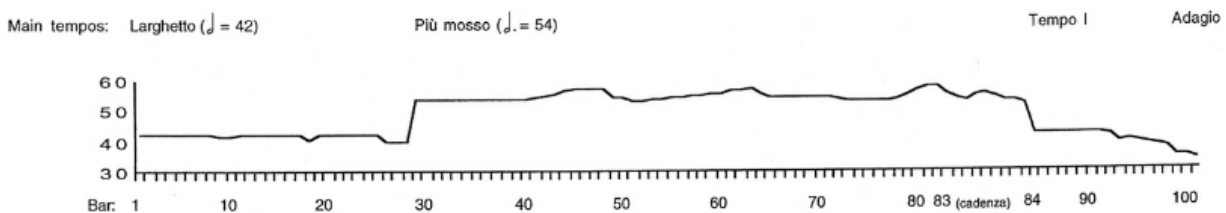
Fonte: Rink, 2024.

Embora nenhuma dessas formulações capture totalmente o que acontece na peça, pelo menos elas canalizam a sensação básica de alguém sobre a música em *performance* conforme ela se expande e contrai, permanece fixa ou avança, e assim por diante. Um senso de forma-como-processo é o que realmente importa para o performer, embora para atingir isso possa exigir alguma dissecação prática em vez de apenas assimilação intuitiva. (*Ibid.*, p. 147 e 150, tradução nossa)<sup>19</sup>

Em seguida, é apresentado o gráfico da flutuação temporal (Figura 3) por meio do qual busca-se

(...) determinar as amplas divisões de tempo em uma peça para depois esboçar à mão o contorno dos tempos predominantes, levando em consideração as acelerações ou retardamentos em menor escala que ocorrem na performance. Embora esse método à mão livre não tenha o rigor por trás dos diagramas da figura [anterior], ele pode aproximar melhor como a música é "ouvida" ou "sentida" pelo artista, ao mesmo tempo em que produz uma imagem visual esclarecedora do processo temporal. (*Ibid.*, p. 150, tradução nossa)<sup>20</sup>

Figura 3 – Flutuação temporal no Noturno em Dó# menor (Op. 27 nº 1), de Chopin



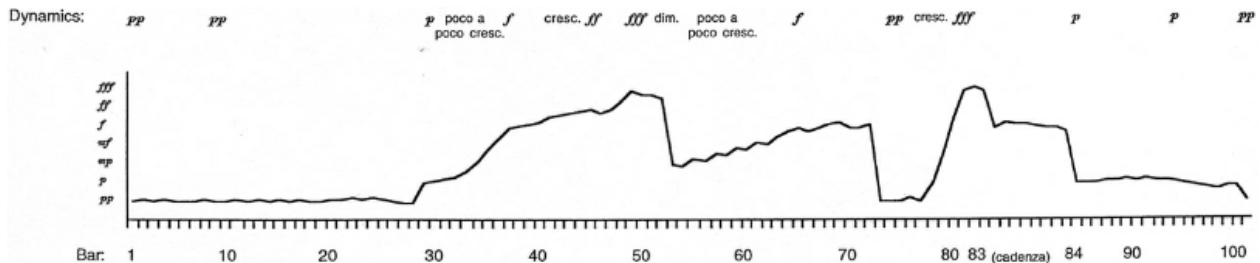
Fonte: Rink, 2024

<sup>19</sup> No original: *Although none of these formulations fully captures what happens in the piece, at least they channel one's basic feel of the music in performance as it expands and contracts, remains fixed or moves forward, and so on. A sense of form- as- process is what really matters to the performer, although to achieve that might require some hands- on dissection rather than just intuitive assimilation*

<sup>20</sup> No original: *to determine the broad tempo divisions in a piece and then to sketch by hand the contour of the prevailing tempos while taking into account the smaller- scale accelerations or retardations that occur in performance. Although this freehand method lacks the rigour behind figure 7.4's diagrams, it might better approximate how the music is 'heard' or 'felt' by the performer while also producing an enlightening visual image of temporal process.*

A essa representação relacionada aos aspectos do andamento, segue o gráfico referente às flutuações dinâmicas da obra, disposto na figura a seguir:

Figura 4 – Flutuação dinâmica no Noturno em Dó# menor (Op. 27 nº 1), de Chopin



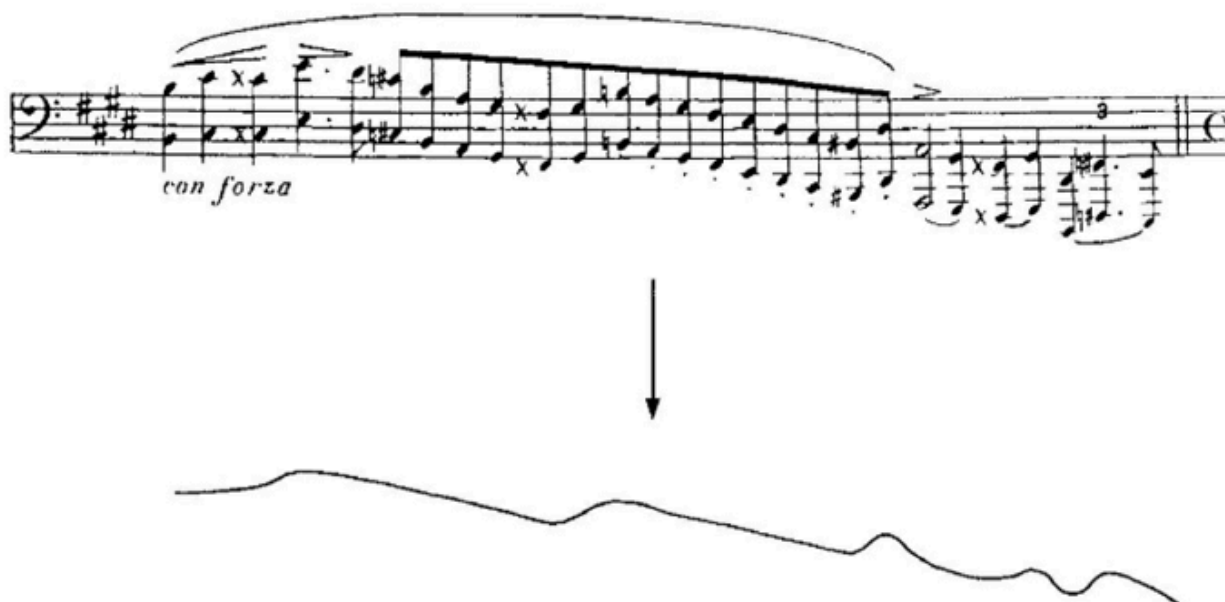
Fonte: Rink, 2024.

(...) o perfil oferece uma excelente visão geral do terreno dinâmico, bem como a oportunidade de senti-lo à medida que se passa por ele. Essa sensação pode ser obtida imaginando a primeira parte da peça prosseguindo em terreno mais ou menos plano, seguida por uma subida rápida e depois uma queda íngreme, depois uma subida mais gradual levando a outra queda abrupta e, finalmente, uma terceira fase de subida e descida que mais tortuosamente faz seu caminho de volta ao plano nivelado em que a peça começou. É como se Chopin despejasse toda a energia potencial do noturno na dinâmica, ou pelo menos representasse esse fluxo de energia em microcosmo dentro das (...marcações dinâmicas. Em qualquer caso, essa representação da flutuação dinâmica equivale a uma "curva de intensidade" para toda a peça - isto é, "uma representação gráfica do fluxo e refluxo da música, seu "contorno no tempo" (...). Se alguém tentasse capturar como o noturno parece ao músico, um perfil como esse poderia emergir, um que novamente é tanto diacrônico quanto sincrônico em sua importância representacional. (*Ibid.*, p. 151-152, tradução nossa)<sup>21</sup>

Em seguida, o autor propõe uma análise da forma melódica e dos motivos/ideias constituintes. No intuito de alcançar o que denominou de “imagem auditiva” mais próxima do que a obtida somente com a notação original, utiliza como exemplo o contorno melódico da cadência do compasso 83 (Figura 5), de modo a indicar de forma mais efetiva as propriedades ondulatórias e gestuais que justificam seu potencial expressivo.

<sup>21</sup> No original: (...) *the profile offers an excellent overview of the dynamic terrain as well as the opportunity to sense it as one passes over it. That sense can be gained by imagining the first part of the piece proceeding on more or less level ground, followed by a rapid climb and then a steep drop, then a more gradual ascent leading to another abrupt drop, and finally a third phase of ascent and descent which more tortuously makes its way back to the level plane on which the piece began. It is as if Chopin pours the nocturne's entire potential energy into the dynamics, or at least represents that energy flux in microcosm within the dynamic markings. In any case, this depiction of dynamic fluctuation amounts to an 'intensity curve' for the whole piece – that is, 'a graphic representation of the music's ebb and flow, its "contour" in time', as discussed in chapter 5. If one tried to capture how the nocturne feels to the player, a profile like this might emerge, one which again is both diachronic and synchronic in its representational import.*

Figura 5 – Contorno melódico da cadência - Noturno em Dó# menor (Op. 27 nº 1), de Chopin (c. 83)



Fonte: Rink, 2024.

A consciência das configurações de tom significativas dentro de uma melodia, bem como de forma mais geral, também afetará a forma como os intérpretes projetam a música, mesmo que demonstrações de unidade motivica não sejam seu objetivo principal (como observado acima). Tais padrões podem justificar um timbre ou articulação característicos, assim como texturas, ritmos e outros elementos recorrentes que afetam a forma da música. (...)

Novamente, a terminologia não é o que importa: a questão é de técnica analítica relevante para o intérprete - que neste caso envolve extrair todas as diferentes manifestações da partitura, justapondo-as no papel para fins de comparação e, em seguida, pesando seus respectivos papéis dentro da concepção da performance. (*Ibid.*, p. 153, tradução nossa)<sup>22</sup>

Tal representação é seguida da Redução rítmica da estrutura de frase (Figura 6), que tem como objetivo analisar e identificar a função dos principais elementos rítmicos de cada seção do noturno e revelar o papel de cada uma na geração, sustentação ou suspensão

<sup>22</sup> No original: *An awareness of significant pitch configurations within a melody as well as more generally will also affect how performers project the music, even if demonstrations of motivic unity are not their primary goal (as noted above). Such patterns could warrant a characteristic timbre or articulation, likewise recurrent textures, rhythms and other elements that affect the music's shape. (...) Again, the terminology is not what matters: the issue is one of analytical technique relevant to the performer – which in this case involves extracting all the different manifestations from the score, juxtaposing them on paper for the sake of comparison, and then weighing up their respective roles within the performance conception.*

do momento. Entretanto, o autor ressalta que tal ferramenta não se refere a detalhes rítmicos conforme a estruturação tradicional por figuras rítmicas na partitura, mas a propriedades rítmicas de nível superior, a saber, “ritmo de frase” (*Ibid.*, p. 155).

Diversas técnicas de redução rítmica são demonstradas na literatura analítica, embora a mais valiosa e acessível do ponto de vista do intérprete possa ser representar cada compasso (ou outra unidade) como um valor rítmico proporcionalmente menor, como uma semínima, e então combinar esses ritmos de acordo com os agrupamentos frásicos percebidos na música. O próximo passo é discernir a forma inerente ao diagrama resultante, referindo-se a instâncias de truncamento, extensão, contração, elisão e assim por diante, no nível da frase ou acima dela. Essa técnica de redução é especialmente adequada para Chopin, cuja predileção por frases de quatro compassos já foi notada (...), embora não falte impulso na estrutura frásica deste noturno. Cada semibreve (...) representa uma frase de quatro compassos (ou "hipermetro"), enquanto mínimas representam unidades de dois compassos e semínimas um único compasso. O diagrama revela o padrão de frase inteiramente regular da seção A, salvo pela introdução e pela "coda" que a enquadram (com dois compassos cada), e como na seção A', essa regularidade contribui para o caráter intencionalmente estático identificado anteriormente. Na seção B1, que começa com uma organização 4 + 2, enfatizando os compassos com pontos culminantes 45–52, o ritmo frásico acelera nos compassos 53–64 com seis unidades de dois compassos em rápida sucessão. Isso constitui uma anacruse estendida para a seção B2, onde um padrão inicial de frases equilibradas de quatro compassos se desestabiliza no compasso 77, e a sincopação subsequente no ritmo frásico alimenta o colapso nesse ponto crítico. Embora todas essas características possam ser intuídas pelos intérpretes, elas envolvem relações de nível superior que podem ser difíceis de perceber apenas com a intuição. Um diagrama como o da figura (...) ajuda a demonstrar que o ritmo frásico e a forma musical estão interligados de forma simbiótica no noturno de Chopin. (*Ibid.*, p. 155, tradução nossa)<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> No original: *Various techniques of rhythmic reduction are demonstrated in the analytical literature,14 although the most valuable and accessible one from the performer's standpoint could be to represent each bar (or other unit) as a proportionally smaller rhythmic value like a crotchet, and then to combine these rhythms according to phrase groupings perceived within the music. The next step is to discern the shape inherent within the emergent diagram, by which I mean instances of truncation, extension, contraction, elision and so on at the level of the phrase or above. This reductive technique is especially suited to Chopin, whose predilection for four- bar phrases has been noted (...), although there is no lack of momentum in the phrase structure of this nocturne. Each semibreve (...) stands for a four- bar phrase (or 'hypermeasure'),15 while minims represent two- bar units and crotchets a single bar. The diagram reveals section A's entirely regular four- bar phrase pattern save for the introduction and the 'coda' framing it (two bars each), and as in section A' this regularity contributes to the intentionally static character identified earlier. In section B1 , which starts with a 4 + 2 arrangement emphasising the climactic bars 45– 52, the phrase rhythm quickens in bars 53– 64 with six two- bar units in rapid succession. This is an extended anacrusis to section B2 , where an initially balanced fourbar phrase pattern breaks down at bar 77, the ensuing syncopation within the phrase rhythm fuelling the collapse at this critical juncture. Although all of these features could conceivably be intuited by performers, they involve higher- level relationships that might be hard merely to sense. A diagram like figure (...) helps to show that phrase rhythm and musical shape are symbiotically related in Chopin's nocturne.*



rudimentar em determinada ocasião prática (na própria partitura ou de forma paralela), é provável que tenham cumprido seu papel no contexto a qual foram submetidas. O que pode mudar a partir da abordagem proposta neste trabalho, para além da busca por uma maior precisão em todas as representações aqui descritas, é a possibilidade de intercalação de várias diagramações em uma abordagem conjunta, visando uma percepção menos fragmentada da obra musical.

Nesse sentido, Rink observa que

(...) sutilezas rítmicas são notoriamente difíceis de identificar, assim como as nuances dinâmicas, pequenas variações de afinação e a enorme variedade de articulações utilizadas pelos músicos. Reescrever a música pode, por vezes, mitigar as limitações da notação original, ao lançar luz sobre propriedades obscurecidas ou ausentes na própria partitura. Por exemplo, um esquema métrico alternativo latente no original pode ser revelado ao reescrever a música com o(s) novo(s) compasso(s) nas partes relevantes, reorganizando as barras conforme necessário para deslocar acentos ocultos e padrões de ênfase associados. Isso não significa que a nova notação capture totalmente "a música": de fato, o que pode ser de maior interesse para o intérprete é a tensão entre as versões original e nova, dado que "a música" não se conforma totalmente a nenhuma delas, mas parece existir, por assim dizer, nas interseções entre ambas. A renotação pode também ser eficaz em representar características como o jogo rítmico de nível inferior, o entrelaçamento contrapontístico que pode ser mascarado especialmente na música para teclado, a distribuição das partes entre as mãos do pianista ou os membros de um conjunto, entre outros aspectos. (*Ibid.*, p. 155-156)<sup>24</sup>

Por esse motivo, é preferível que a decisão de conjugar tais ferramentas seja feita a partir do problema identificado na prática. Tendo isso em mente, Rink destacou os compassos 81, 82, 83 e 84 do noturno de Chopin visando a elaboração das propriedades métricas da cadência presente no trecho em particular.

---

<sup>24</sup> No original: *rhythmic subtleties are notoriously difficult to pin down, as are dynamic nuances, minor deviations in pitch and the huge range of articulation used by musicians. Rescoring the music can sometimes mitigate the original notation's limitations by shedding light on properties obscured by or absent from the score itself. For example, an alternative metrical scheme latent in the original might be revealed by rewriting the music with the new metre(s) in the relevant parts, rebarring as necessary to shift otherwise hidden downbeats and associated patterns of emphasis.*<sup>16</sup> This does not mean that the new notation fully captures 'the music': indeed, what could be of greatest interest to the performer is the tension between the original and the new versions, given that 'the music' conforms to neither but exists as it were in the interstices between them. Renotation might also succeed in depicting such features as lowerlevel rhythmic play, the contrapuntal layering that can be masked especially in keyboard music, the distribution of parts between the pianist's hands or the members of an ensemble, and so on.

Figura 7 - Noturno em Dó# menor (Op. 27 nº 1) - c. 78-84

(g)

78 *cresc.* *ed* *accelerando* *fff*

83 *con forza*

84 **Tempo I** *sotto voce* *legato*

Fonte: Rink, 2024.

Figura 8 – Renotação dos compassos 81-84 (com dinâmicas e ligaduras)

(cadenza) A'

81 82 83a 83b 83c 83d 83e 83f 83g 83h 83i 84

*fff* [new  $\downarrow$  = former  $\downarrow$ .]

*con forza* =  $\downarrow$  in score

[L'istesso tempo] =  $\frac{3}{4}$

Fonte: Rink, 2024.

Este diagrama resultou de uma incerteza prolongada da minha parte enquanto aprendia a peça sobre como moldar a cadência na performance real: é o produto de um ato analítico deliberado empreendido quando a intuição sozinha falhou em decifrar um enigma intratável. O fato de a passagem não ter barras no original torna difícil determinar onde os acentos métricos devem cair, bem como a organização rítmica interna do grupo de quinze colcheias (veja o exemplo 7.2g), fatores que afetariam a dinâmica, o rubato e a articulação e, portanto, esticariam ou comprimiriam o contorno registral mostrado na figura 7.8. Na minha análise, que cumpriu o papel de resolução de problemas mencionado anteriormente, o compasso 83b perpetua o 3/4 dos compassos 81 a 83a, mas no compasso 83c um novo 2/4 é implícito, com a duração do compasso mantida constante ao igualar o novo mínimo com o antigo mínimo pontuado (então, em retrospecto, o compasso 83b parece uma semínima dividida em um terceto). O grupo de quinze colcheias de Chopin é dividido em quatro conjuntos de tercetos nos compassos 83d-e,

seguido por outro no compasso 83f que catapulta a música em direção à oitava sincopada em A (notado, confusamente, como um mínimo na partitura). Um ritmo mais lento e regular então leva ao terceto no compasso 83i (o '3' é de Chopin), que implicitamente restabelece o 3/4 dos compassos 81 a 83b enquanto se prepara para o retorno de Dó na seção A'. (*Ibid.*, p. 157)<sup>25</sup>

Desse modo, verifica-se que nem toda análise do *performer* deve necessariamente conter todas as diagramações aqui dispostas. Também não há sentido em exigir que estas sejam sempre conjugadas em uma só renotação, como se tal procedimento fosse imprescindível para a elaboração de uma *performance* musical. Somente o contexto irá sugerir as necessidades e abordagens que podem ter um efeito significativo para a prática em questão.

Tendo produzido um diagrama (...), não é preciso ficar preso a ele na execução; na verdade, toca-se a música muito mais livremente do que essa nova notação sugere, por mais esclarecedora que ela tenha se mostrado. Os frutos de tal exercício precisam ser assimilados como qualquer outro conhecimento adquirido no processo de construção de uma execução - talvez para serem esquecidos ou "submersos", mas inconscientemente lembrados em cada ocasião em que a música é criada novamente. (*Ibid.*, p. 158, tradução nossa)<sup>26</sup>

Assim, torna-se possível afirmar que tais técnicas podem vir a ser benéficas desde que não sejam consideradas como um fim em si mesmas, mas como um meio para amadurecer o senso do processo musical de um intérprete. Ademais, de acordo com o próprio autor, sua potencial aplicação não se limita de forma alguma à música para piano solo (*Ibid.*, p. 145), o que nos leva à terceira parte deste trabalho: a replicação do estudo de caso aqui descrito em uma obra do repertório violonístico.

---

<sup>25</sup> No original: *This diagram resulted from prolonged uncertainty on my part while learning the piece about how to shape the cadenza in actual performance: it is the product of a deliberate analytical act undertaken when intuition alone failed to crack an intractable conundrum. The fact that the passage is unbarred in the original makes it difficult to determine where metric accents should fall as well as the internal rhythmic organisation of the fifteen- quaver group (see example 7.2g), factors which would affect dynamics, rubato and articulation and thus stretch or compress the registral contour shown in figure 7.8. In my analysis, which fulfilled the problem- solving role referred to earlier, bar 83b perpetuates the 3/ 4 metre of bars 81 to 83a, but at bar 83c a new 2/ 4 metre is implied, with the duration of the bar kept constant by equating the new minim with the former dotted minim (so in retrospect bar 83b seems like a crotchet divided into a triplet). Chopin's fifteen- quaver group is broken down into the four sets of triplets in bars 83d- e, followed by another in bar 83f which catapults the music towards the syncopated octave on A (notated, confusingly, as a minim in the score). A slower, more regular rhythm then leads to the triplet in bar 83i (the '3' is Chopin's), which implicitly reinstates the 3/ 4 metre of bars 81 to 83b while preparing for the return of C in section A'.*

<sup>26</sup> No original: *Having produced a diagram like figure 7.10, one need not stay wedded to it in performance; in fact, I play the music much more freely than this new notation suggests, however enlightening it once proved to be.17 The fruits of such an exercise need to be assimilated like any other knowledge acquired in the process of building a performance – perhaps to be forgotten or 'submerged' yet unconsciously remembered on each occasion the music is created anew.*

### 3. Um novo panorama da *Canción de Cuna*, de Leo Brouwer

Publicadas entre 1972 e 1978 pela *Éditions Max Eschig*, *Dos temas populares cubanos* (1956) figuram no repertório do compositor cubano Leo Brouwer como peças pertencentes ao gênero de arranjos de canções populares para violão solo. Trata-se de uma obra dividida em duas partes: a primeira - oriunda da canção popular *Drume Negrita*, de Ernesto Grenet - é denominada Berceuse (ou *Canción de Cuna*), na qual não houve alterações significativas de elementos melódicos por parte Brouwer, que optou por apenas embelezá-la em termos de harmonia e estruturação; e a segunda parte, *Les Yeux Sorciers*, oriunda de outra canção popular conhecida como *Ojos Brujos*, por meio da qual Brouwer acrescentou uma dança original, imitando a música popular espanhola e africana. Para este trabalho, teremos como foco a *Canción de Cuna*.

De início, vale destacar algumas considerações: a primeira delas é a de que os arranjos de Brouwer, nessa época específica, foram inspirados pela harmonia jazzística, assim como pelas texturas harmônicas da música para piano de Claude Debussy e por Guyún, um guitarrista cubano do início do século XX (Arango, 2020, p. 4). A essas informações de caráter histórico e estilístico, Arango acrescenta duas sugestões para interpretação da melodia com base em duas interpretações do cantor Ignacio Fernández (Bola de Nieve): a primeira com uma grande banda e um *groove* bolero afro; a segunda com acompanhamento de piano solo<sup>27</sup>.

Tais considerações dialogam com o processo de refração apresentado na Figura 1, no sentido de que a proposta interpretativa apresentada, longe de figurar como um ponto de partida a ser seguido sem as devidas reflexões, representa uma concepção já amadurecida pelo próprio intérprete a partir de seu conhecimento estilístico e histórico-cultural relacionado à obra, bem como dos demais elementos relacionados à partitura e às possibilidades expressivas que cercam o aspecto rítmico da melodia.

Entretanto, o que se propõe neste trabalho é a compreensão de como esse amadurecimento se dá a partir do refinamento do senso processual da *performance* musical no âmbito da prática do intérprete ao reestruturar a notação musical conforme sua própria necessidade e critérios interpretativos.

Assim, ao aplicarmos as técnicas propostas por Rink, um novo panorama da *Canción de Cuna* pode ser traçado e estudado de uma maneira mais efetiva. Começemos

---

<sup>27</sup> *Drume Negrita - Bola de Nieve - Ernesto Grenet*. © 2007 Essential Media Group LLC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iFtOjPCun8A> Acesso em: 4 dez. 2024.

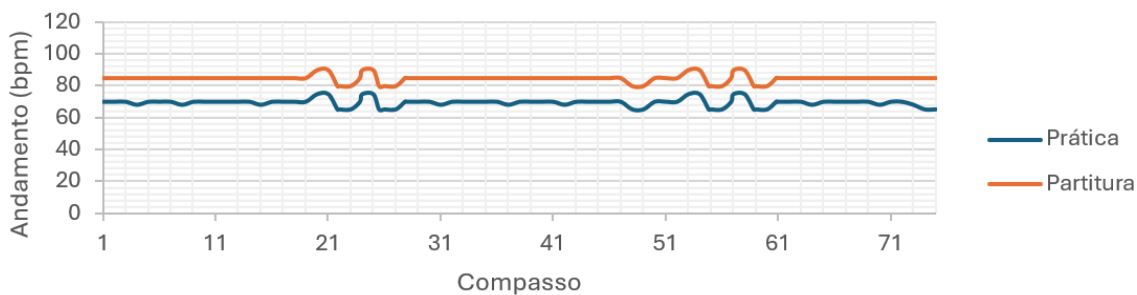
então pelas cinco primeiras técnicas apresentadas e seus respectivos diagramas elaborados com base na estruturação disposta no tópico anterior:

Figura 9 – Plano tonal básico (*Canción de Cuna*)

<b>Compassos</b>	1 - 15	15 - 27	27 - 38	42 - 49	52 - 59	60 - 75
<b>Seções</b>	Dec. A	Dec. B	A	Dec. A'	Dec. B	A Dec.
<b>Subseções</b>	Dec. A1 A2 A3	Dec. B1 B2	A1 A2 A3	Dec. A'1 A'2	Dec. B1 B2	A1 A2 A3 Dec.
<b>Compasso</b>	1 4 8 12	16 19 23 27 31 34	39 42 46	50 52 56	60 64 68	72
<b>Tonalidade</b>	Ré M	Sol m Ré M	Lá m Ré M	Sol m Ré M		
	I	iv I	vi I	iv I		

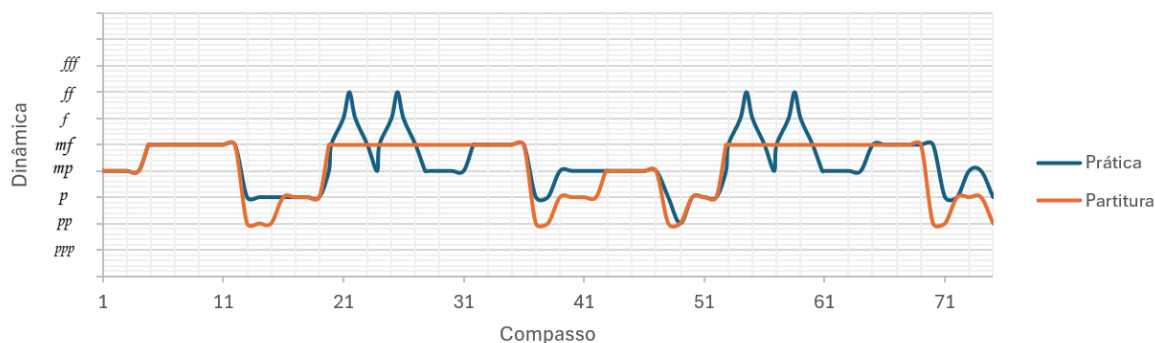
Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Figura 10 – Flutuação temporal (*Canción de Cuna*)



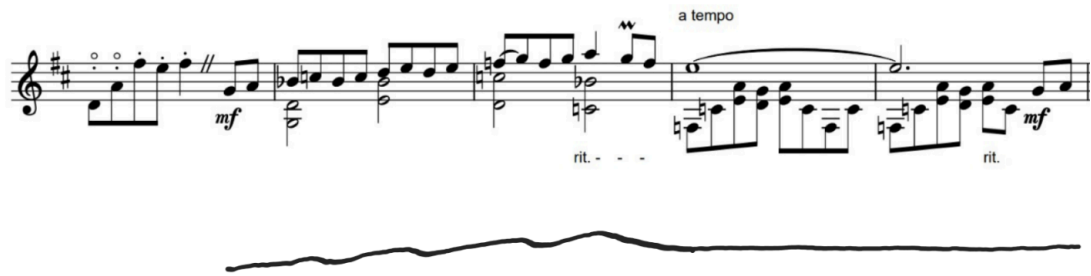
Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Figura 11 – Flutuação dinâmica (*Canción de Cuna*)



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Figura 12 – Contorno melódico da Seção B (c. 19-27) (*Canción de Cuna*)



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Figura 13 – Redução rítmica da estrutura de frase (*Canción de Cuna*)

c. 1 5 6 8 9 10 12 16

A

c. 20 24

B

c. 28 29 31 32 33 35 39

A

c. 43 44 46 50

A'

c. 53 57

B

c. 61 62 64 65 66 68 72

A

♩ : equivalente a um compasso

Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Ao considerarmos o Plano tonal básico (Figura 8), verifica-se que a música original tem uma forma binária AB, mas Brouwer insere uma espécie "declaração" no início. Desse modo, trata-se de uma obra cuja forma musical compreende: Declaração, Seção A, Exposição, Seção B, A, Exposição, A', B, A, Exposição.

A Seção A usa apenas três acordes: Lá sus, Ré maior com uma nona adicionada e Lá dominante com baixo em Ré e décima terceira (...).

A melodia na Seção B começa na nota Sol, depois da cesura. (...) Brouwer adicionou esta última subida (na letra há apenas três). O acorde final, uma sétima em mi bemol com um sustenido -11 e um sustenido -5, contém as notas de toda a escala de tons inteiros, um som que Debussy usava com muita frequência. (Arango, 2020, p. 5-7, tradução nossa)<sup>28</sup>

Figura 14 - Declaração e trecho da Seção A - *Canción de Cuna* (c. 1 - 12)

Fonte: Brouwer (1956) In: Zigante (2012, p. 5). Marcações adicionadas pela autora a partir das análises e considerações de Arango (2020).

Figura 15 - Seção B - *Canción de Cuna*

Fonte: Brouwer (1956) In: Zigante (2012, p. 5). Marcações adicionadas pela autora a partir das análises e considerações de Arango (2020).

<sup>28</sup> No original: *Part A uses only three unique chords: A sus, D major with an added ninth, and A dominant thirteenth over D. On the next page, you will find an analysis of the A section to “Berceuse”. (...) The melody in Part B begins on the note G, after the caesura. Pay attention to the four climbs the melody makes (outlined by slurs below). Brouwer added this last climb (in the lyrics there are only three). The final chord, an E-flat seventh with a sharp-11 and sharp-5, contains the notes of the whole tone scale, a sound that Debussy used very often.*

A Seção A' começa na quarta linha da segunda página. Ela contém a mesma melodia da seção A, mas Brouwer usou algumas harmonias diferentes. A sonoridade de si menor com sétima na segunda linha é inspirada na música jazz modal dos anos 1950. Na quarta medida desta seção, Brouwer abaixou a frase esperada em meio tom e habilmente navegou a harmonia de volta para Ré Maior. (*Ibid.*, p. 8)

Figura 16 - Trecho da Seção A' - *Canción de Cuna* (c. 42-48)

Fonte: Brouwer (1956) In: Zigante (2012, p. 5). Marcações adicionadas pela autora a partir das análises e considerações de Arango (2020).

Desse modo, assim como o resultado observado na estruturação do noturno de Chopin, a estruturação da obra de Brouwer igualmente permitiu um senso de forma-como-processo. A partir dessa abordagem essencialmente analítica, foi possível elaborar os gráficos de Flutuação do tempo (Figura 9) e Flutuação da dinâmica (Figura 10) considerando não apenas orientações presentes na partitura, mas também as relações de tensão e relaxamento conforme as funções harmônicas observadas na prática.

É válido ressaltar que essa prática refere-se à execução mediada, nesse caso execução musical durante o estudo da obra. Para além dessa execução, foram também analisadas gravações das seguintes *performances* em audiovisual da peça em questão.

Tabela 1 - Gravações analisadas (*Cancion de Cuna*)

Intérprete	Ano	Tempo de duração (min)	Presença de arranjos e ornamentos adicionados pelo intérprete
Juan Carlos Laguna <sup>29</sup>	2007	3:15	Não
Silvia Costanzo <sup>30</sup>	2008	3:20	Não
Ronny Wiesauer <sup>31</sup>	2013	4:08	Não

<sup>29</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=dkRb\\_y4V6q4](https://www.youtube.com/watch?v=dkRb_y4V6q4). Acesso em: 4 dez 2024.

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xy8tiDPWk54>. Acesso em: 4 dez 2024.

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8p2UvOu9a8E>. Acesso em: 4 dez 2024.

Rene Izquierdo <sup>32</sup>	2018	3:11	Sim
Alí Arango <sup>33</sup>	2020	4:22	Sim

Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Tais análises influenciaram a prática, sendo esta última a estar representada nos gráficos supracitados. Entretanto, considerando o objetivo deste trabalho, os arranjos e ornamentos presentes em algumas destas interpretações - em que pese serem convenientes a uma abordagem baseada nas perspectivas existentes no Processo de Refração da interpretação musical apresentado por Rink (Figura 1)<sup>34</sup> - não foram considerados nas diagramações aqui expostas e nem incorporados ao estudo prático. As demais decisões interpretativas que puderam ser demonstradas em contraste com as disposições mais neutras decorrentes da partitura são um adendo à abordagem de Rink, e não necessariamente precisam constar em todas as diagramações. Busca-se com tal demonstração enfatizar a diferença entre critérios interpretativos pessoais e prescrições advindas da notação.

Ademais, é possível afirmar que o exercício de identificação de contornos melódicos (Figura 11) influenciou consideravelmente as decisões interpretativas demonstradas nos referidos gráficos. A exemplo de Rink, que utilizou uma cadência da obra de Chopin para demonstrar um contorno melódico específico e relevante para as transições internas, na peça violonística em questão foi selecionada a representação referente à Seção B (c. 19-27), na qual verifica-se uma melodia que cresce a partir do Sol (c. 19) e atinge seu ponto culminante no c. 21. Tal constatação, combinada com a indicação de acelerando na partitura, resultou em uma abordagem mais enérgica na prática, com uma articulação tendendo para o *fortissimo* (*ff*), ao invés manter-se estável em uma dinâmica *mezzoforte* (*mf*), como prescreve a partitura.

Outra observação importante a ser destacada é a identificação de padrões e melhor compreensão da lógica composicional por meio da Redução Rítmica da estrutura de frase

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7DYnEQye2Cw>. Acesso em: 4 dez 2024.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rg0zcfOwEf0>. Acesso em: 4 dez 2024.

<sup>34</sup> É válido ressaltar que as adições dos intérpretes à obra durante a *performance* musical dialogam com a perspectiva histórica desta. Conforme informado anteriormente, trata-se de uma peça que consiste em arranjos feitos por Brouwer a partir de um tema já existente, e que teve em sua estruturação musical influências do jazz e consequentemente do próprio cenário relacionado a este gênero, na qual ornamentações e improvisações eram - e até hoje são - parte da *performance*. Ou seja, não se pode afirmar que tais escolhas interpretativas não são fundamentadas. Sobre essa questão, Rene Izquierdo afirma, nos comentários de sua *performance* disponível no sítio eletrônico informado nas notas anteriores, que se baseou nas ornamentações da execução do próprio Brouwer, no LP *De Bach A Los Beatles* (2011).

(Figura 12). A partir deste diagrama, verifica-se que Brouwer opta por iniciar as primeiras frases das seções A, B e A' em uma anacruse após uma cesura, o que de certa forma pode resultar em uma sensação de continuidade nas transições entre as exposições e seções. Tal constatação também indica a possibilidade de execução destas frases com um *ritardando*, de modo a manter a ideia de uma transição contínua, sem ênfase demasiada nos tempos fortes dos compassos em questão.

Ao darmos continuidade à replicação das técnicas apresentadas por Rink, e considerando as representações visuais expostas até aqui, foi possível destacar a Seção A', trecho específico da *Canción de Cuna* na qual a abordagem rítmica mostrou-se ambígua não apenas na análise das gravações supracitadas, mas também na prática. Por conter elementos da Seção A e da Exposição, essa Seção mostrou-se conveniente para ilustrar detalhes gerais da peça em questão e suas idiossincrasias.

Figura 17 - Renotação da Seção A' - *Cancion de Cuna* (c. 42-49)

The musical notation for Section A' of *Cancion de Cuna* (measures 42-49) is presented. The notation is organized into measures 42 through 49. Above the staff, the sections are labeled: 'A'' (measures 42-46), 'Trecho expo.' (measures 47-49), and 'Trecho expo.' (measures 48-49). A large bracket spans measures 42-46. A bracket spans measures 47-49. A bracket spans measures 48-49. The notation includes dynamic markings like 'pp' and 'Piu lento rubato'. A legend indicates that a small musical note symbol represents 'partitura'.

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

A partir da renotação proposta, verificou-se com mais clareza o ritmo interno relacionado à melodia, que indica uma combinação de figuras rítmicas que fazem alusão a células rítmicas afro-cubanas conhecidas como *tressillos*. Nesse contexto, tais células são combinadas com a batida principal, tendo em vista uma estrutura de duplo pulso correlativo 3:2 (ou pulsação binária do padrão três sobre dois)<sup>35</sup>. Tal estrutura rítmica, de acordo com Villepastour (2006, p. 226 *apud* Penalosa, 2012, p. 40-41), está relacionada com o ritmo *Ogun Agere*, tocado geralmente em um bata Yoruba *iyaalu* nigeriano.

<sup>35</sup> Demonstração em áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YwIwvKpzdXc> Acesso em: 4 dez 2024.

Figura 18 - Nigerian bata drum

T			L	R		L	
l	e	+	a	2	e	+	a

Fonte: Penalosa, 2012, p. 40.

Os *bata* são tambores de duas cabeças, com uma das cabeças menor que a outra. Na transcrição acima, a cabeça maior do tambor, chamada *aju ajo*, toca os tempos principais, enquanto a cabeça menor, chamada *sasa* (notas triangulares), toca o *tresillo*. Esse é um dos motivos rítmicos mais comuns na música africana e na música da diáspora africana.

O padrão composto que resulta da junção do *tresillo* com os tempos principais é, às vezes, referido na música latina como o ritmo de *habanera* ou *tango*, pois é a estrutura geradora desses gêneros. O ritmo de *habanera* é o correlato em pulsação binária do padrão três-sobre-dois (3:2) em pulsação ternária e, portanto, é a célula rítmica básica na música de clave em pulsação binária. A comparação entre o ritmo de *habanera* e o padrão 3:2 é apresentada na forma de três notas sobre duas notas, para maior clareza visual. O ritmo de *habanera* é representado como um composto do *tresillo* e dos tempos principais.

O ritmo de *habanera* era uma figura comum da mão esquerda no piano na *contradanza* cubana. No século XIX, ele influenciou o tango e a música erudita europeia, bem como gêneros pré-jazz, como o *cakewalk*, o *ragtime* e o próprio jazz inicial. (Penalosa, 2012, p. 40, tradução nossa<sup>36</sup>)

<sup>36</sup> No original: *Bata* are double-headed drums, with one head smaller than the other. In the transcription above, the large drum head *aju ajo* plays the main beats, while the smaller drum head *sasa* (triangle noteheads) plays "tresillo." This is one of the most common rhythmic motifs found in African music and the music of the African Diaspora. The composite pattern resulting from joining tresillo with the main beats is sometimes referred to in Latin music as the *habanera* or *tango* rhythm because it is the generative structure in those genres.11 The *habanera* rhythm is the duple-pulse conelative of three-over-two (3:2) in tp and therefore, is the basic rhythmic in clave music. The following comparison of the *habanera* rhythm with 3:2 is shown in the form of three notes over two notes for visual clarity.\* The *habanera* rhythm is represented as a composite of tresillo and the main beats. The *habanera* rhythm was a common left-hand piano figure in the Cuban *contradanza*. In the nineteenth century it influenced tango and European art music, as well as pre-jazz genres such as the *cakewalk*, *ragtime* and early jazz itself.

Figura 19 - Relação entre o ritmo *habanera* e a pulsação binária do padrão 3:2<sup>37</sup>

habanera

X			X			X
1			2			

three-over-two

X			X			X
1			2			

Fonte: Penalosa, 2012, p. 40.

Desse modo, compreende-se como uma abordagem de reestruturação de trechos partitura, a partir de situações identificadas durante o processo de execução mediada - seja por meio de gravações ou do estudo direto da obra - pode revelar elementos que por vezes passam despercebidos durante a apreciação musical e o estudo prático. Ter consciência desses elementos com mais profundidade enriquece o processo de construção da *performance* e viabiliza um contato mais significativo com uma obra musical. E no caso em questão, a percepção rítmica tornou-se um dos principais objetos de consideração, sendo possível, a partir da análise proposta, compreender as diferenças de abordagem entre os intérpretes, bem como as possibilidades de abordagem para seu estudo e execução.

Nesse sentido, é válido destacar que todos os *insights* decorrentes de uma análise - adquiridos intuitivamente ou deliberadamente - são apenas um dos vários fatores que influenciam a concepção da música pelo intérprete (Rink, 2024, p. 158).

(...) o sucesso de uma *performance* será medido por si mesmo e pelos ouvintes, não principalmente em termos de seu rigor analítico ou precisão técnica (pelo menos em alguns círculos), mas sim pelo grau em que a "ressonância" é alcançada ao reunir os elementos constituintes em algo maior do que a soma dessas partes, em uma síntese de algum tipo. A análise pode muito bem estar "implícita no que o intérprete faz", e também pode ser explicitamente realizada por intérpretes que empregam as técnicas descritas aqui ou mesmo outras. Mas é

<sup>37</sup> Penalosa (2012, p. 41) acrescenta que a notação do *tresillo* como duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia não implica que o padrão seja gerado por ritmo aditivo. Essa representação é utilizada para enfatizar a divisão da célula rítmica em uma proporção de 3:2 no contexto de pulsação ternária e o *tresillo* ao longo de dois tempos em pulsação binária.

importante não elevá-la acima das *performances* que ela dá origem. Em vez disso, sua utilidade potencial deve ser reconhecida, bem como suas limitações, com o que quero dizer simplesmente que "a música" a transcende e qualquer outra abordagem para entendê-la. Projetar "a música" é o que mais importa, e todo o resto é apenas um meio para esse fim. (*Ibid.*, p. 158)<sup>38</sup>

Por todo exposto, a aplicação de técnicas de análise apresentadas por Rink a uma obra violonística mostrou-se viável e serviu de base para uma abordagem mais dinâmica da obra, além de proporcionar um entendimento menos fragmentado de seus elementos, possibilitando uma visão mais ampla de sua forma.

### **Considerações finais**

A partir desta pesquisa foi possível verificar que a representação visual alternativa de determinados elementos da partitura trazem informações relevantes que informam a prática ao mesmo tempo que são informados por ela, em um processo de retroalimentação contínua de informações, tornando a análise musical mais dinâmica e menos presa a modelos teóricos comumente replicados.

Tal processo, exposto por Rink por meio de uma obra do repertório do piano e replicada neste trabalho em uma obra do repertório violonístico, possibilitou a reestruturação de trechos da partitura da *Canción de Cuna*, de Brouwer, conforme exigências identificadas pela prática. Além disso, mostrou-se capaz de revelar possibilidades de interpretação que podem não ser facilmente compreendidas por meio de uma execução mediada (gravações) ou por meio dos signos dispostos na própria partitura.

### **Referências**

ARANGO, Alí. **Curso Brouwer - Berceuse (Canción de Cuna)**. 2020 [https://tonebase-nightingale.s3.us-east-2.amazonaws.com/enrichment/outlines/Brouwer\\_-\\_Berceuse\\_Cancion\\_de\\_Cuna\\_-\\_Ali\\_Arango\\_-\\_tonebase\\_outline.pdf](https://tonebase-nightingale.s3.us-east-2.amazonaws.com/enrichment/outlines/Brouwer_-_Berceuse_Cancion_de_Cuna_-_Ali_Arango_-_tonebase_outline.pdf). Acesso em: 4 dez. 2024.

---

<sup>38</sup> No original: *the success of a performance will be measured by oneself and one's listeners not primarily in terms of its analytical rigour or technical accuracy (at least in some circles) but rather by the degree to which 'resonance' is achieved in drawing together the constituent elements into something greater than the sum of those parts, into a synthesis of some sort.*<sup>18</sup> *Analysis might well be 'implicit in what the performer does', and it might also be explicitly undertaken by performers employing the techniques described here or indeed others. But it is important not to elevate it above the performances it gives rise to. Instead, its potential utility must be recognised as well as its limitations, by which I mean simply that 'the music' transcends it and any other approach to understanding it. Projecting 'the music' is what matters most, and all the rest is but a means to that end.*

BROUWER, Leo. Cancion de Cuna (1956). Paris: Éditions Durand, 1972. IN: ZIGANTE, Frédéric. **The best of Leo Brouwer en dix-neuf morceaux pour guitare** – Sélection de Frédéric Zigante. Paris: Max Eschig, 2012.

COOK, Nicholas. **Music as Creative Practice**. New York: Oxford University Press, 2014.

Mcpherson, Gary E. (Ed.). **The Oxford Handbook of Music Performance - Development and Learning, Proficiencies, Performance Practices, and Psychology**. New York: Oxford University Press, 2022.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística em música na América Latina. In: BRAGAGNOLO, Bibiana; DALTRO, Emyle; SANCHEZ, Leonardo Pellegrim (org.). **Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2022. Disponível em: <https://sseditora.com.br/wp-content/uploads/Pesquisa-Artistica-performance-criacao-e-cultura-contemporanea-2.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2024.

DERGAL, Alfonso Aguirre. **El gesto y la guitarra clásica - prolegómenos hacia nuevos paradigmas**. 2020. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Aveiro, Aveiro, 2020. Disponível em: [https://ria.ua.pt/bitstream/10773/30448/1/Documento\\_Alfon\\_Aguirre\\_Dergal.pdf](https://ria.ua.pt/bitstream/10773/30448/1/Documento_Alfon_Aguirre_Dergal.pdf). Acesso em: 4 dez. 2024.

MOLINA, Sidney. **O Violão na Era do Disco - interpretação e desleitura na arte de Julian Bream**. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4729>. Acesso em: 3 abr. 2024.

PEÑALOSA, David. **The Clave Matrix - Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins**. Redway: Bembe, 2012.

RINK, John. **Music in Profile: Twelve Performance Studies**. ISBN: 9780197565438. Oxford University Press, 2024.

TARUSKIN, Richard. **Text and Act - Essays on Music and Performance**. New York: Oxford University Press, 1984

YOUNG, James O. **Filosofia de la musica - Respuestas a Peter Kivy**. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017.

\_\_\_\_\_. Authenticity in Performance. In: GAUT, Berys; LOPES, Dominic McIver [ed.]. **Routledge Companion to Aesthetics**. 3rd edition. ISBN: 978-0-203-81303-4. New York: Taylor & Francis Books, 2013.

\_\_\_\_\_. **A History of Western Philosophy of Music**. New York: Cambridge University Press, 2023.