

***Nuevos Estudios Sencillos* de Leo Brouwer: considerações técnico-interpretativas**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: PANORAMA DA PESQUISA SOBRE O VIOLÃO NO BRASIL

Claryssa de Pádua Morais

Universidade Estadual de Campinas – claryssa_padua@hotmail.com

Carlos Fernando Fiorini

Universidade Estadual de Campinas – fiorini.carlos@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar um estudo sobre os principais aspectos técnico-interpretativos identificados nos *Nuevos Estudios Sencillos* para violão, de Leo Brouwer (1939), a fim de oferecer ao intérprete subsídios que possam auxiliar o seu processo de elaboração da *performance* musical. Fundamentada na teoria da Gestalt, a discussão se concentra em torno de, sobretudo, cinco parâmetros de interpretação musical: articulação, dinâmica, textura, timbre e agógica, além de demandas técnicas predominantes neste conjunto de obras.

Palavras-chave: Nuevos Estudios Sencillos. Leo Brouwer. Interpretação Musical. Performance Instrumental. Gestalt.

Leo Brouwer's *Nuevos Estudios Sencillos*: Technical and Interpretative Topics

Abstract: This paper aims to present a study about the main technical and interpretative topics identified in the *Nuevos Estudios Sencillos* for guitar, by Leo Brouwer (1939), in order to offer to the performer subsidies that can assist his performance elaboration process. Based on the Gestalt Theory, the discussion focuses mainly on five musical interpretation parameters: articulation, dynamics, texture, timbre and agogic, besides the predominant technical demands in this set of works.

Keywords: Nuevos Estudios Sencillos. Leo Brouwer. Musical Interpretation. Instrumental Performance. Gestalt Theory.

1. Introdução

Os *Nuevos Estudios Sencillos*, compostos em 2001 pelo compositor, violonista e pedagogo cubano Leo Brouwer (1939), constituem uma nova coletânea de dez estudos para violão, que dão sequência às quatro séries dos seus *Estudios Sencillos*¹ - conjunto de vinte estudos para violão, divididos em quatro séries de cinco estudos, compostas entre 1959 e 1981. Em cada um dos *Nuevos Estudios Sencillos*, Brouwer presta homenagem a um compositor distinto, englobando diferentes culturas, nacionalidades, estilos e temporalidades, que compreendem desde o século XVIII ao século 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).

Considerando a obra composicional de Brouwer classificada em três fases por teóricos como Wistuba-Álvarez (1991), Hernández (2000), Prada (2001), Fraga (2003) e Marques (2012), de acordo com Prada (2015), a nova série de *Estudios* se relaciona à sua terceira fase, inserida na corrente da *Nueva Simplicidad* (Nova Simplicidade), a qual Hernández (2000) identifica 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 em suas fases anteriores como fórmulas rítmicas de origem afro-cubanas, características em sua primeira fase, e recursos minimalistas, usais em sua segunda fase.

Utilizando como fundamentação a teoria da Gestalt², este trabalho objetiva apresentar um estudo relativo aos aspectos técnico-interpretativos dos *Nuevos Estudios Sencillos*, tendo como base a organização perceptual da forma. Com o intuito de se compreender o material sonoro como um fenômeno único, estruturado e resultante de relações internas entre seus múltiplos elementos constituintes, a interpretação do discurso musical baseia-se na percepção e na distinção de diferentes unidades gestálticas³ que constituem o todo, em suas diversas dimensões. Com isso, o conteúdo deste trabalho 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. Buscando considerar desde as unidades 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 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 poderá ser utilizado na preparação de obras diversas.

Para o desenvolvimento deste trabalho, ressalta-se que é também considerada a experiência da própria autora enquanto *performer*, bem como a sua relação aprofundada com este repertório, o que reflete nas escolhas interpretativas aqui apresentadas. Segundo Maeshiro,

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 (MAESHIRO, 2007, p. 161).

2. Considerações técnico-interpretativas dos *Nuevos Estudios Sencillos*

A partir de uma aproximação entre os componentes estruturais dos *Nuevos Estudios Sencillos*, o fluxo do discurso musical, a técnica instrumental, e principalmente o resultado

sonoro esperado, a *performance* pode ser construída através da exploração de efeitos sonoros dinâmicos. Com o intuito de demonstrar e enfatizar, na execução musical, as principais características e nuances interpretativas identificadas em cada um destes *Estudios*, evidenciam-se elementos contrastantes, expectativas, ambiguidades, bem como momentos de estabilidade, instabilidade, tensão e relaxamento. Para tal, este trabalho concentra a discussão em torno de, sobretudo, cinco parâmetros gerais de interpretação musical considerados relevantes para uma *performance* de alta qualidade destas obras: articulação, dinâmica, textura, timbre e agógica, e ainda aborda suas demandas técnicas predominantes. Como principais referenciais teóricos, utilizam-se as obras de Janet M. Levy e John Rink, bem como as indicações presentes nas próprias partituras dos *Nuevos Estudios Sencillos* (ed. Chester Music, 2003) e a *Série Didática para Violão*, de Abel Carlevaro.

2.1 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, através do qual é possível delimitar unidades gestálticas maiores, principalmente nas articulações entre as partes e seções. Estas são claramente definidas em cada um dos *Estudios*, que apresentam elementos que se contrastam, determinando o seu caráter musical.

Nos *Estudios II - Omaggio a Mangoré* (Exemplo 1), *IV- Omaggio a Prokofiev* (Exemplo 2), *V - Omaggio a Tárrega* (Exemplo 3) e *VII - Omaggio a Piazzolla* (Exemplo 4) apresentam-se duas partes de caráter contrastante, sendo uma rítmica, com articulações *marcato*, *staccato*, *non-legato*, notas acentuadas e pausas, e outra de caráter melódico, com articulação *legato*.

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

Exemplo 2: Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev, c. 1-4. BROUWER, 2003.

Exemplo 3: Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega, c. 1-5. BROUWER, 2003.

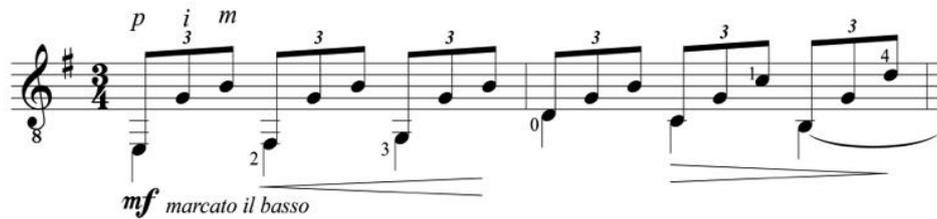
Exemplo 4: Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla, c. 1-3. BROUWER, 2003.

Em contraposição, os *Estudios I - Omaggio a Debussy* (Exemplo 5), *III - Omaggio a Caturla* (Exemplo 6) e *VI - Omaggio a Sor* (Exemplo 7), destinados à técnica de arpejos, apresentam escritas mais lineares e fluidas, que ressaltam a continuidade musical e privilegiam a ressonância do instrumento, sendo seu caráter essencialmente *legato*, ainda que pequenos contrastes dentre as articulações *marcato*, *staccato* e *non legato* sejam evidentes nestes exemplos.

Exemplo 5: Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy, c. 1-2. BROUWER, 2003.

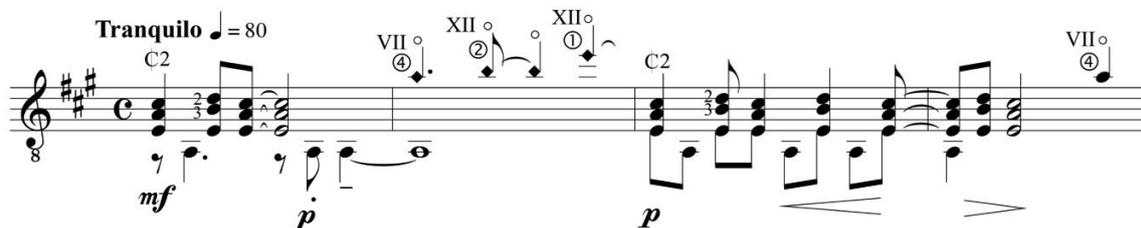


Exemplo 6: Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla, c. 1 e 2. BROUWER, 2003.

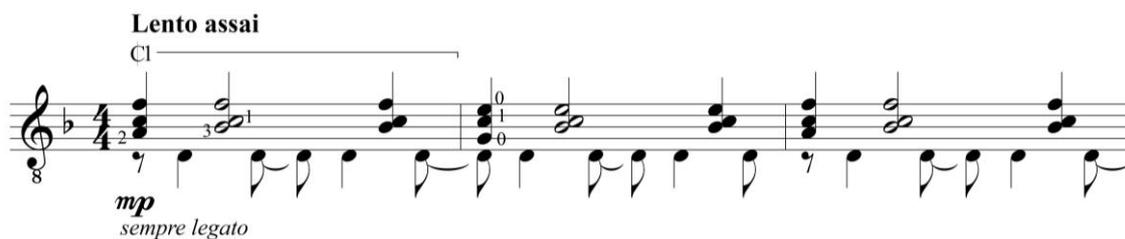


Exemplo 7: Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor, c. 1-2. BROUWER, 2003.

Já nos *Estudios VIII - Omaggio a Villa-Lobos* (Exemplo 8) e *IX - Omaggio a Szymanowski* (Exemplo 9) a articulação *sempre legato* transcorre por todo o discurso musical, ao passo que no *Estudio X - Omaggio a Stravinsky* (Exemplo 10) prevalecem as articulações *marcato*, *staccato* e acentos, além do *non-legato* nas unidades monódicas de semicolcheia.



Exemplo 8: Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos, c. 1-4. BROUWER, 2003.



Exemplo 9: Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski, c. 1-3. BROUWER, 2003.

Exemplo 10: Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky, c. 1-3. BROUWER, 2003.

Além disso, nos *Estudios III – Omaggio a Caturla* (Exemplo 11), *VII – Omaggio a Piazzolla* (Exemplo 12) e *X – Omaggio a Stravinsky* (Exemplo 13), observa-se a formação de agrupamentos rítmicos irregulares, estruturados em 3 + 3 + 2 figuras, padrão que, segundo FRAGA (2003), está associado aos ritmos da música popular afro-cubana e é muito utilizado nas obras de Brouwer.

Exemplo 11: Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla, c. 1 e 2. BROUWER, 2003.

Exemplo 12: Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla, c. 1-3. BROUWER, 2003.

Exemplo 13: Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky, c. 1-3. BROUWER, 2003.

O desenvolvimento técnico do intérprete para a aplicação dos diferentes tipos de toque na execução é, portanto, essencial para se alcançar uma *performance* adequada destes

Estudios, seja para conectar uma nota à outra; para destacá-la com relação a outras notas em uma frase; para encurtá-la; para fazê-la claramente perceptível, ainda que em um andamento rápido; ou ainda para exaltar acentuações rítmicas, devendo o *performer* perceber modificações na métrica, conforme demonstrado nos três últimos exemplos.

2.2 Dinâmica

As questões relativas à dinâmica, a qual está relacionada à intensidade do som, também assumem especial relevância para a *performance* destes *Estudios*. Assim como muitos compositores do século XX, Brouwer é criterioso quanto às suas intenções musicais, oferecendo ao intérprete diversas indicações na partitura que devem ser observadas com atenção.

Nos *Estudios I* (Exemplo 14), *III* (Exemplo 15), *VI* (Exemplo 16) e em algumas unidades dos *Estudios V*, *VIII* e *IX* são apresentadas variações gradativas de dinâmica que promovem a integração e, conseqüentemente, a percepção da continuidade das pequenas unidades gestálticas, em movimentos que resultam em um efeito que o próprio compositor denomina de dinâmicas de “onda”. Nestes casos, as indicações como *crescendo* (<), *decrescendo* (>) e *diminuendo* ajudam a ressaltar a sensação do fluxo natural da música.

Tempo di Giga (comodo)

Exemplo 14: Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy, c. 1-2. BROUWER, 2003.

Exemplo 15: Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla, c. 1-6. BROUWER, 2003.

p i m
mf marcato il basso

Exemplo 16: Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor, c. 1-2. BROUWER, 2003.

Por outro lado, nos *Estudios*, VII (Exemplos 17 e 18) e X (Exemplos 19 e 20), exploram-se maiores contrastes entre intensidades fortes e outras mais suaves, principalmente entre as macro unidades. Desse modo, estas unidades podem ser percebidas como blocos sonoros distintos, em que as intensidades são variadas para cada um deles.

Allegro ♩ = 116 - 152
i m m i
mf

Exemplo 17: Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla, c. 1-3. BROUWER, 2003.

a tempo
p i a m i i
p legato (vibrare tutti)
sempre p

Exemplo 18: Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla, c. 17-19. BROUWER, 2003.

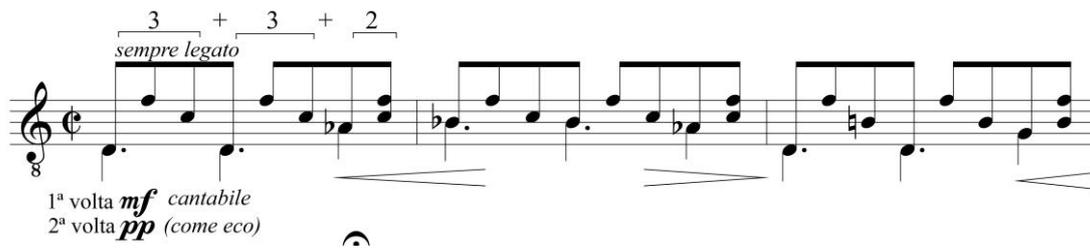
f

Exemplo 19: Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky, c. 1 e 2. BROUWER, 2003.



Exemplo 20: *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky, c. 4-6. BROUWER, 2003.*

Nos *Estudios VIII* e *IX* as dinâmicas variam em planos de sonoridades menos intensas, oscilando entre *mezzo forte* e *pianíssimo* no decorrer do discurso musical, sendo que no *Estudio IX*, assim como nos *Estudios VII* e *X*, a estrutura pode ser percebida através do contraste de dinâmicas entre os blocos sonoros. Com relação aos *Estudios III* e *IV*, ressaltam-se os contrastes extremos e com mudanças súbitas de dinâmicas, como na 2ª volta da primeira parte do *Estudio III* (Exemplo 21), onde o contraste dinâmico do *mezzo forte* para o *pianíssimo* gera o efeito do *come eco*; e no ostinato no baixo *forte* seguindo de um motivo melódico *piano*, no *Estudio IV* (Exemplo 22).



Exemplo 21: *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla, c. 1-3. BROUWER, 2003.*



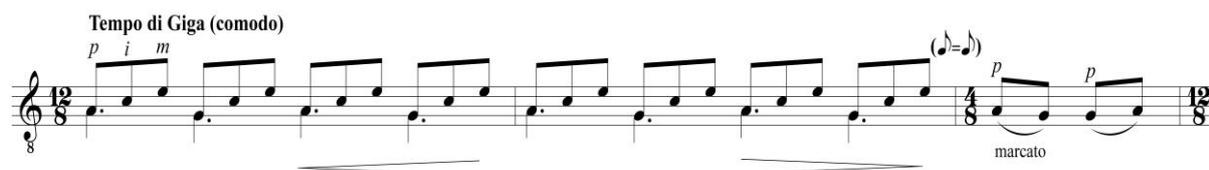
Exemplo 22: *Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev, c. 1-4. BROUWER, 2003.*

De modo geral, sonoridades mais intensas são apresentadas nas unidades de caráter rítmico e marcado, e as de menor intensidade se reservam às unidades melódicas, ainda que isso não aconteça de maneira regular e restrita. Além disso, a aplicação de diferentes dinâmicas também é essencial para a distinção de planos sonoros e ênfases melódicas, como nas texturas de melodia e acompanhamento presentes nos *Estudios II, IV, VIII* e *IX*.

2.3 Textura

Considera-se a textura um dos parâmetros mais básicos que auxiliam na percepção de unidades gestálticas, determinando a direção do fluxo musical. De acordo com Falcón (2011, p. 28), ressalta-se a importância desta ferramenta para “conceber a música como um objeto multifacetado e multidimensional”, podendo ser o material sonoro organizado de acordo com: a quantidade de planos sonoros identificados; as hierarquias existentes entre eles; os critérios que estabelecem essas hierarquias; e a evolução e o comportamento temporal das unidades texturais (FALCÓN, 2011). A partir disto, a utilização deste critério se dá na busca de caminhos perceptíveis a fim de se alcançar um resultado sonoro mais completo e eficaz, considerando as características resultantes das relações entre macro e micro unidades.

Na textura da unidade de arpejos de três notas presente no *Estudio I*, explora-se a ressonância do instrumento devido à superposição sonora consequente do efeito de *campanella*, cujos planos devem ser articulados de maneira uniforme, formando um bloco sonoro unificado que se contrasta com a textura monódica alternada (Exemplo 23).



Tempo di Giga (comodo)
p i m
marcato

Exemplo 23: *Nuevo Estudio Sencillo I – Omaggio a Debussy, c. 1-3. BROUWER, 2003.*

O mesmo se aplica à unidade de arpejos do *Estudio VII*, onde a ressonância também forma um único bloco, em contraste com a unidade monódica inicial (Exemplo 24).



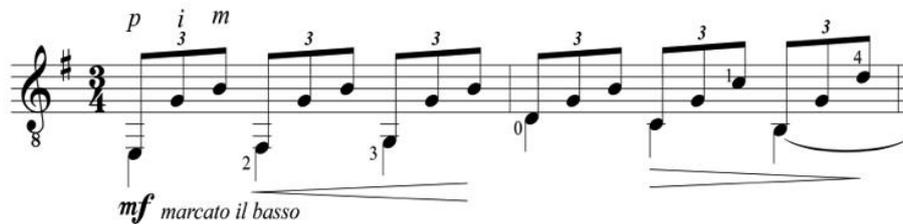
a tempo
D p i a m (p) (p)
sempre p
p legato (vibrare tutti)

Exemplo 24: *Nuevo Estudio Sencillo VII – Omaggio a Piazzolla, c. 17-19. BROUWER, 2003.*

Já nas texturas de arpejo dos *Estudios III* (Exemplo 25) e *VI* (Exemplo 26), os planos sonoros se diferenciam entre a melodia realizada no baixo e o acompanhamento, sendo a dinâmica da unidade melódica mais intensa que a restante.

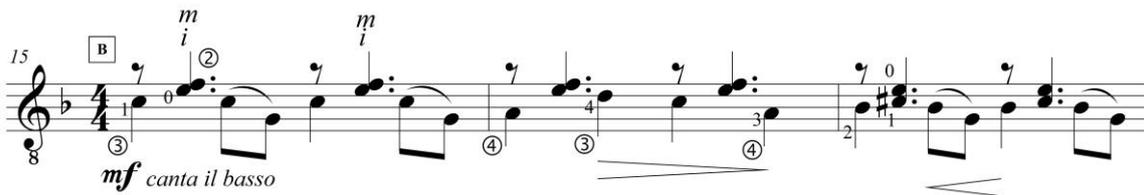


Exemplo 25: Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla, c. 1-3. BROUWER, 2003.

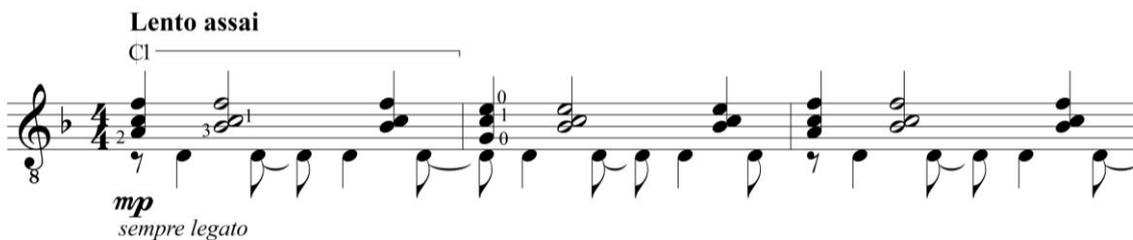


Exemplo 26: Nuevo Estudio Sencillo VI – Omaggio a Sor, c. 1-2. BROUWER, 2003.

Essa mesma hierarquização textural é importante para a execução do *Estudio IX*, em que o contraste entre as macro 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 (Exemplo 27). 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 (Exemplo 28).



Exemplo 27: Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski, c. 15-17. BROUWER, 2003.



Exemplo 28: Nuevo Estudio Sencillo IX – Omaggio a Szymanowski, c. 1-3. BROUWER, 2003.

No *Estudio 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 (Exemplo 29).

Mosso ♩ = 116

p

1. 2. C5 C5

Exemplo 29: *Nuevo Estudio Sencillo VIII – Omaggio a Villa-Lobos, c. 6-11. BROUWER, 2003.*

Uma textura mais densa é igualmente percebida no *Estudio V* (Exemplo 30), 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. Já no *Estudio IV* (Exemplo 31), predomina a textura do baixo marcado com acompanhamento em bloco harmônico, que também funciona como um pedal contínuo, devendo soar com menor intensidade.

Vivace

m *p* *m*

f marcato il basso *f*

Exemplo 30: *Nuevo Estudio Sencillo IV – Omaggio a Prokofiev, c. 1-4. BROUWER, 2003.*

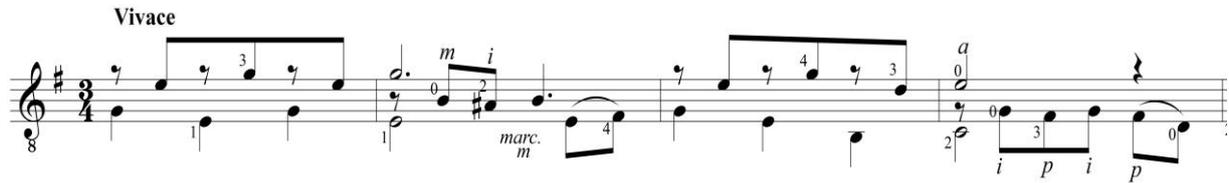
Comodo

p *m* *f*

l.v. sempre

Exemplo 31: *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega, c. 1-5. BROUWER, 2003.*

Com relação aos *Estudios II* e *X*, ressaltam-se a textura polifônica da primeira parte do *Estudio II* (Exemplo 32), bem como a alternância entre esta e a textura monofônica presentes nos *Estudios VII* e *X*.



Exemplo 32: Nuevo Estudio Sencillo II – Omaggio a Mangoré, c. 1-4. BROUWER, 2003.

2.4 Timbre

No âmbito do timbre, o qual diz respeito à qualidade ou característica do som, as unidades gestálticas podem se tornar perceptíveis a partir da exploração da diversidade de “coloridos” sonoros, sejam os naturais do instrumento ou os provenientes dos diferentes tipos de toque, ataque e posicionamento de mão, o que torna este elemento bastante orgânico e característico do intérprete. Para a execução destes *Estudios*, recomenda-se explorar as possibilidades sonoras oferecidas de acordo com o caráter e o contexto musical, variando desde a região acima do *tasto* ao *sul ponticello*, e utilizando dos diversos tipos de toques para se destacar melodias, realçar nuances e elementos que geram surpresa no ouvinte.

Nos *Estudios* cuja mudança de caráter entre as diferentes seções é mais intensa, como nos *II*, *IV*, *V* e *VII*, o contraste pode ser 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; já 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 *Estudio V*, em particular, a concepção da massa sonora inicial pode ser valorizada pelo emprego deste parâmetro. Recomenda-se que o pedal no baixo seja executado com a gema do polegar e acima do *tasto*, e as linhas da melodia e das notas repetidas sejam apresentadas com timbre mais aberto e com diferentes intensidades, formando uma textura de três camadas. No caso das unidades texturais de melodia e acompanhamento, tais como as dos *Estudios II* e *VIII*, a utilização do toque com apoio, que culmina em uma sonoridade mais encorpada, valoriza as linhas melódicas, formando dois planos sonoros.

No *Estudio X*, ainda que sua estrutura igualmente seja percebida 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 *Estudios I, III e VI*, onde a variação gradual timbrística, associada às dinâmicas de “onda”, amplia a sensação de continuidade entre as pequenas Unidades.

Ressaltam-se, ainda, as pequenas unidades que geram contraste nos *Estudio III e IX*, nas quais a utilização da sonoridade metálica realça o efeito do *come eco* indicado. Passagens de maior energia também podem se diferenciar do restante por meio do timbre, como no *Estudio IV*.

2.5 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.

Na elaboração da *performance* destes *Estudios*, maiores oscilações agógicas podem ser aplicadas de forma sutil nas unidades de caráter melódico, como nas seções líricas dos *Estudio II, IV, VIII e IX*, e nas extensões melódicas do *Estudio V*, buscando sempre manter o equilíbrio para 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 contraste entre as diferentes partes.

Nos *Estudios I, III, VI e IX*, inflexões mínimas no eixo temporal podem ser combinadas aos arcos de dinâmica para realçar a continuidade do movimento, aplicando-se uma pequena 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.

De forma geral, as oscilações no andamento formal, em conjunto com as variações de dinâmica, coloridos sonoros, articulação e textura ajudam a tornar mais perceptíveis os elementos estruturais das obras analisadas. Além disso, auxiliam o ouvinte a compreender e assimilar as micro e macro unidades, bem como as relações internas que constituem o todo, tornando mais complexa 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.

2.6 Demandas Técnicas

Com relação à técnica instrumental, é característico o uso da escrita idiomática do compositor, que demonstra profundo conhecimento do instrumento devido à sua experiência como violonista profissional, utilizando sempre procedimentos técnicos consolidados deste instrumento, como arpejos, ligados, escalas, articulações e independência dos dedos. Neste conjunto de *Estudios*, Brouwer enfoca aspectos técnicos e expressivos de forma didática e específica, apresentando, ao final de cada partitura, indicações das demandas técnicas abordadas e eventuais notas explicativas com relação aos aspectos interpretativos. Estas indicações funcionam como elementos norteadores que também auxiliam o *performer* na interpretação do material musical.

Dentre as demandas técnicas predominantes nos *Nuevos Estudios Sencillos*, destacam-se: (i) desenvolvimento de arpejos de diversas fórmulas, de três e quatro notas, ascendentes e descendentes; (ii) diferentes toques de mão direita: sem apoio; com apoio direto ou indireto; com ou sem unha no polegar; (iii) independência do polegar para condução de linhas melódicas acompanhadas, e desenvolvimento de toque alternado de polegar e dedos indicador e médio; (iv) sincronização das mãos para realização de notas rápidas e de articulação *legato*; articulação e abafamentos de ambas as mãos para realização de sons *staccati*; técnica de preparação⁴ da mão direita para desenvolvimento do *legato*, buscando aplicar o mínimo de tensão requerida; (v) utilização da *unidade por contato*⁵ entre os dedos para equilíbrio e controle de blocos harmônicos; (vi) controle rítmico de ligados ascendentes e descendentes; (vii) controle e equilíbrio do uso do *vibrato* para enfatizar linhas expressivas e contornos melódicos, e preservar a ressonância das notas; (viii) 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; (ix) emprego de pestanas e meias pestanas em diversas posições, de forma a dar

independência aos outros dedos da mão que estão livres; (x) contração da musculatura do braço direito para realização de passagens de maior energia e potência sonora.

3. Considerações Finais

A utilização da teoria da Gestalt no campo das práticas interpretativas tem demonstrado que este método funciona como uma ferramenta analítica consistente para o estudo da estrutura musical e da construção da *performance*. Buscando 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. Segundo 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”.

Em concordância com Fraga (2003, p. 53), “Brouwer é um compositor que domina muito bem a estrutura”. Portanto, constata-se o equilíbrio e a clareza entre a disposição dos diferentes elementos que constituem cada dos *Nuevos Estudios Sencillos*, 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 torna simples a percepção e compreensão deste conjunto de obras musicais.

Além disso, constata-se que as homenagens prestadas por Brouwer aos diferentes compositores incitam o intérprete na busca de um referencial aos seus estilos composicionais dentro do discurso musical apresentado nos *Estudios*. Prada (2015, p. 212) acrescenta que “uma das razões para a tentativa de conexão é o próprio Brouwer ter referenciado, assim, as escolhas dos seus homenageados, portanto deve haver uma associação ao trabalho musical deles”. O próprio título de uma obra, de acordo com a autora, “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” (PRADA, 2015, p. 200). A partir disso, é possível explorar ainda mais os parâmetros técnico-interpretativos abordados neste trabalho, bem como a riqueza timbrística do instrumento, procurando sempre utilizar os elementos em conformidade e coerência com a estrutura percebida, o que contribuirá na elaboração de uma *performance* interessante, bem construída e de alta complexidade.

Referências

- BROUWER, Leo. *Nuevos Estudios Sencillos*: for guitar. Universidade de Michigan: Chester Music, 2003. Partitura.
- CARLEVARO, Abel. *Serie Didáctica para Guitarra*. 4 v. Buenos Aires: Barry Editorial, 1966-1974.
- FÁLCON, Jorge Alberto. *Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes. Universidade Federal do Paraná, 2011.
- 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.
- 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.
- 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.
- MAESHIRO, Midori. *Questões estruturais e interpretativas na obra pianística de Ricardo Tacuchian*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- 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.
- 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.
- _____. *As homenagens em Nuevos Estudios Sencillos de Leo Brouwer*. Revista Ouvirouver, v. 11, n. 1, p. 198-217, 2015.
- RIBEIRO, Erika Maria. *Aspectos interpretativos da sonata op. 110 de Beethoven*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.
- SOUZA BARROS, Nicolas de. *Gradações do toque digital*. In: VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012, Curitiba, PR.
- WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir. La música guitarrística de Leo Brouwer, *Revista Musical Chilena*, ano XLV, n. 175, 1991.

¹ *Estudios Sencillos*: 1ª série (I a V): compostos em 1959 e publicados em 1972; 2ª série (VI a X): compostos entre 1960 e 1961, e também publicados em 1972; 3ª e 4ª séries (XI a XX): escritos em 1981 e publicados em 1983. Todos foram publicados pela editora francesa Max Eschig.

² Teoria desenvolvida no campo da Psicologia Experimental, no início do século XX, que apresenta diferentes princípios que caracterizam o processo de percepção da forma, os quais possibilitam compreender a organização estrutural de um determinado objeto, considerando sua totalidade.

³ Denomina-se *Unidade Gestáltica* uma configuração formal percebida mediante a identificação de padrões e relações estabelecidas entre seus elementos constituintes. Segundo Gomes Filho (2008, p. 22), “uma unidade formal pode ser identificada em um único elemento, que se encerra em si mesmo, ou como parte de um todo”.

⁴ “Colocação antecipada, sem pronunciadas tensões flexoras, de um dedo da mão direita em determinada corda” (SOUZA BARROS, 2012, p. 1).

⁵ 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).