



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**FILIPE ALMEIDA MALTA**

**IDIOMATISMO VIOLONÍSTICO COMO ELEMENTO COMPOSICIONAL NA**  
***SONATA Nº1* DE LEO BROUWER**

Belo Horizonte, 2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

FILIPPE ALMEIDA MALTA

**IDIOMATISMO VIOLONÍSTICO COMO ELEMENTO COMPOSICIONAL NA**  
***SONATA N°1* DE LEO BROUWER**

Programa de Pós-Graduação em Música da  
UFMG - Dissertação de Mestrado

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Freire

Belo Horizonte, 2017

M261i      Malta, Filipe Almeida

Idiomatismo violonístico como elemento composicional na Sonata nº1 de Leo Brouwer [manuscrito].  
/ Filipe Almeida Malta. - 2017.

100 f., enc.; il. + 1 CD

Orientador: Sérgio Freire.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música para violão. 3. Música – análise, apreciação. 4. Brouwer, Leo, 1939-. I. Freire, Sérgio, 1962-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno FILIPE ALMEIDA MALTA, em 13 de julho de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Guilherme Caldeira Loss Vincens  
Universidade Federal de São João del-Rei

---

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro  
Universidade Federal de Minas Gerais

## **AGRADECIMENTOS**

À minha querida mãe Graça, pelo apoio incondicional e ensinamentos eternos.

À minha linda companheira Luíza, por compartilhar, compreender e inspirar.

À minhas avós Maria e Déa, por serem exemplos de amor e bondade.

A todos os meus mestres formais na caminhada musical, por me guiarem e mostrarem o novo. Em especial, agradeço imensamente à Maria Alice de Mendonça, Luis Leite, Denise Coimbra e Fernando César, pilares de minha formação.

Ao meu primo Antônio, que me iniciou nesta caminhada ao violão.

Aos queridos amigos que a música me deu. Especialmente, nesse momento, aqueles que me impulsionaram nesta fase de minha vida acadêmica: Bruna, Álisson, Daniel Novaes e Daniel Lovisi.

Ao meu tio Júnior, pelo apoio e confiança de sempre.

A todos os familiares mais próximos, aos amigos de longa data e a aos que fiz nesses 2 anos de Mestrado em Belo Horizonte.

À Flávio Barbeitas, pelos valorosos ensinamentos violonísticos neste período.

Ao meu orientador Sérgio Freire, pelo extremo conhecimento e paciência.

Aos demais membros da banca, os professores Eduardo Campolina e Guilherme Vincens, pelas importantes contribuições e colocações nos exames de Qualificação e Defesa.

À CAPES, pela concessão de bolsas de incentivo à pesquisa no Brasil.

A todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para o meu ingresso na UFMG.

## RESUMO

Este trabalho aborda questões acerca da escrita idiomática na *Sonata n°1* de Leo Brouwer para violão solo, composta em 1990. Inicialmente são apresentadas, de maneira breve, as influências estéticas que levaram à construção da obra. Numa segunda etapa, há uma conceituação acerca do que seria considerado idiomático do ponto de vista instrumental e, em seguida, os recursos idiomáticos presentes na *Sonata n°1* são categorizados, estabelecendo um diálogo com os trabalhos de Borém (2000), Scarduelli (2007), Barros (2008) e Kreutz (2014). O conhecimento violonístico do autor também representa uma importante ferramenta para o desenvolvimento da pesquisa. A seção central do trabalho apresenta uma extensa análise estrutural e idiomática da obra foco desta dissertação. Por fim, é feito um balanço acerca dos principais aspectos da escrita violonística de Brouwer na obra em questão e, ainda, alguns excertos de outras de suas obras são explicitados para fins de dialogar com os processos do pensamento idiomático sobre o violão, observados na *Sonata n°1*.

**PALAVRAS CHAVE:** Leo Brouwer. *Sonata n°1* (1990). Violão. Recursos idiomáticos. Idiomatismo instrumental. Escrita idiomática.

## ABSTRACT

This work deals with questions about the idiomatic writing in *Sonata n° 1* of Leo Brouwer for solo guitar, composed in 1990. Initially, briefly, the aesthetic influences that led to the construction of the work are presented. In a second stage, there is a conceptualization about what would be considered idiomatic from the instrumental point of view, and then the idiomatic resources present in *Sonata n°1* are categorized, establishing a dialogue with the works of Borém (2000), Scarduelli (2007), Barros (2008) and Kreutz (2014). The author's knowledge of the guitar is also an important tool for the development of the research. The central section of the paper presents an extensive structural and idiomatic analysis of the focus work of this dissertation. Finally, a balance is made on the main aspects of Brouwer's musical writing in the work in question and also some excerpts from other of his works are explained for the purpose of dialoguing with the processes of idiomatic thinking about the guitar, observed in the *Sonata n° 1*.

**KEYWORDS:** Leo Brouwer. *Sonata n°1* (1990). Guitar. Idiomatic Resources. Instrumental idiomatism. Idiomatic writing.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.1-3) .....	24
Figura 2 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.4-6) .....	25
Figura 3 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.7-9) .....	26
Figura 4 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.10-12)..	27
Figura 5 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.13-17)..	29
Figura 6 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.18-23)..	30
Figura 7 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.24-28)..	31
Figura 8 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.29-34)..	36
Figura 9 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.35-40)..	37
Figura 10 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.41-48)..	38
Figura 11 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.49-56)..	39
Figura 12 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.57-62)..	39
Figura 13 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.63-69)..	40
Figura 14 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.70-71)..	40
Figura 15 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.72-79)..	42
Figura 16 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.80-84)..	43
Figura 17 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (85-89) ..	44
Figura 18 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.90-95)..	45
Figura 19 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.96-106).....	46
Figura 20 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.107-112) .....	47
Figura 21 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.113-126).....	48
Figura 22 – Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.127-133).....	51
Figura 23 – Recursos idiomáticos no 2º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.1-12)..	57
Figura 24 – Recursos idiomáticos no 2º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.13-22)..	58
Figura 25 – Recursos idiomáticos no 2º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.23-31)..	59
Figura 26 – Recursos idiomáticos no 2º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.32-37)..	62
Figura 27 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.1-11)..	66



Figura 28 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.12-15)..	67
Figura 29 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.16-24)..	68
Figura 30 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.25-31)..	69
Figura 31 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.32-40)..	70
Figura 32 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.52-62)..	73
Figura 33 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.63-69)..	74
Figura 34 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.70-80)..	76
Figura 35 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.81-93)..	77
Figura 36 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.94-101)..	78
.....	78
Figura 37 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.102-109)	79
.....	79
Figura 38 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.110-116)	80
.....	80
Figura 39 – Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (117-123)	81
.....	81
Figura 40 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer - Elogio de la Danza – 1º mov. (c.1-7)	88
.....	88
Figura 41 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer - Elogio de la Danza – 1º mov. (c.8-18)	88
.....	88
Figura 42 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Elogio de la Danza – 2º mov. (c.1-16)	89
.....	89
Figura 43 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Estudio 7 (c.12-19)	90
.....	90
Figura 44 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Estudio 9 (c.1-7)	90
.....	90
Figura 45 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Estudio 17 (c.25-30)	91
.....	91
Figura 46 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Estudio 9 – Novos – (c.1-10)	92
.....	92
Figura 47 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Danza Caracteristica (c.25-36)	92
.....	92
Figura 48 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Prelúdio Epigramático nº2	93
.....	93
Figura 49 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Prelúdio Epigramático nº6	94
.....	94

Figura 50 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Decameron Negro – 2º mov. (c.1-4) .....	95
Figura 51 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Decameron Negro – 2º mov. (c.10-15) .....	95
Figura 52 – Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Decameron Negro – 2º mov. (c.26-32) .....	96

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: Principais elementos estruturais e polos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer.....	51
Tabela 2: Principais elementos estruturais e polos no 2º movimento da Sonata de L.Brouwer.....	63
Tabela 3: Principais elementos estruturais e polos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer.....	82

# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1. LEO BROUWER E SUA ESTÉTICA COMPOSICIONAL .....</b>	<b>11</b>
<b>2. IDIOMATISMO.....</b>	<b>15</b>
2.1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS .....	15
2.2. DEFINIÇÃO DOS RECURSOS IDIOMÁTICOS .....	17
<b>3. SONATA Nº1 PARA VIOLÃO, DE LEO BROUWER.....</b>	<b>22</b>
3.1. ANÁLISES ESTRUTURAL E IDIOMÁTICA.....	22
3.1.1. <i>Fandangos y Boleros (1º movimento)</i> .....	22
3.1.2. <i>Sarabanda de Scriabin (2º movimento)</i> .....	53
3.1.3. <i>La Toccata de Pasquini (3º movimento)</i> .....	64
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>85</b>
4.1. SÍNTESE IDIOMÁTICA - SONATA Nº1.....	85
4.2. RECURSOS IDIOMÁTICOS EM OUTRAS OBRAS DE BROUWER .....	87
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS DE PARTITURAS .....</b>	<b>99</b>

## APRESENTAÇÃO

O ponto inicial dessa pesquisa veio após escutas despreziosas da *Sonata n<sup>o</sup>1* de Leo Brouwer para violão. O interesse pela música moveu a vontade de tocá-la e de compreender mais a fundo os motivos pelos quais o seu resultado sonoro estético musical soou tão fantástico aos meus ouvidos. Cheguei então ao conhecimento do termo idiomatismo e percebi que aí poderia estar a chave de toda a fluidez e potencialidade sonora da obra em questão.

Coloco o parágrafo acima apenas para apresentar o ponto de partida de minha pesquisa de Mestrado que veio, primordialmente, da paixão pelo som, pela música em si e, é claro, pelo violão. Mergulhei nessa pesquisa focada na utilização de recursos idiomáticos na *Sonata n<sup>o</sup>1* e pude compreender mais sobre o pensamento composicional do contemporâneo Leo Brouwer. Pontos mais específicos estão colocados ao longo desta dissertação.

Estruturalmente, o presente trabalho se divide em 4 capítulos principais: 1) Leo Brouwer e sua estética composicional; 2) Idiomatismo violonístico; 3) *Sonata n<sup>o</sup>1* para violão, de Leo Brouwer; e 4) Considerações finais.

O primeiro dos capítulos aborda, de maneira breve, questões acerca das influências estéticas, especificamente, na 3ª fase composicional de Brouwer (fase na qual foi escrita a *Sonata*). O segundo capítulo discute o termo idiomatismo, fundamenta os fatores necessários para que se considere algo idiomático do ponto de vista instrumental e, posteriormente, define os recursos idiomáticos encontrados na *Sonata n<sup>o</sup>1*. O terceiro capítulo traz as análises estrutural e idiomática da obra em questão, observado em cada movimento da obra os procedimentos para a obtenção uma escrita idiomática (ligada ao rendimento e à técnica instrumentais) e, também, os procedimentos composicionais (estruturais, formais, harmônicos, rítmicos) presentes. Neste capítulo são apresentadas Figuras das partituras pontuando os recursos idiomáticos analisados, bem como tabelas com informações acerca dos principais elementos estruturais da obra. No último dos capítulos é feita uma síntese acerca dos recursos idiomáticos encontrados na *Sonata n<sup>o</sup>1*. Neste momento são observados os recursos mais recorrentes e, em seguida, são feitas

análises idiomáticas de excertos de outras obras de Brouwer, visando dialogar com as questões idiomáticas levantadas anteriormente, chegando às conclusões acerca da maneira como Leo Brouwer pensa em sua composição com eficácia ímpar ao propiciar um alto nível de rendimento instrumental às mãos dos violonistas.

## 1. LEO BROUWER E SUA ESTÉTICA COMPOSICIONAL

Na história da composição para o violão, tem-se no compositor, violonista e maestro cubano Leo Brouwer (1939 -) uma figura de grande expressão. Ele vem contribuindo imensamente para a literatura violonística e para a ampliação da técnica e das possibilidades de realizações musicais no instrumento. Muitas de suas composições estão entre as obras de maior significância no repertório violonístico do século XX e neste início do século XXI. Tais fatos se devem, em grande parte, ao seu profundo conhecimento das possibilidades técnicas e expressivas do instrumento e à escrita idiomática que Brouwer apresenta e desenvolve.

Entre dezenas de obras compostas para violão, Brouwer têm 5 Sonatas (violão solo), 11 Concertos (violão e orquestra), 30 estudos (violão solo), 5 obras para duo e 5 para quartetos, além de outras diversas para violão solo, as quais enriqueceram e revolucionaram a produção para o instrumento em termos estéticos e idiomáticos, tais como: *Danza Característica* (1957), *3 Danzas Concertantes* (1958), *Elogio de la Danza* (1964), *Canticum* (1968), *La Espiral Eterna* (1971), *El Decameron Negro* (1981), *Paisaje Cubano com Lluvia* (1984) e *Hika* (1996).

Suas fases composicionais são três: o Nacionalismo (1955-1961), a Vanguarda (1962-1977) e o Hiper-Romantismo ou Nova Simplicidade (1978-).<sup>1</sup> É na terceira fase que foi composta a *Sonata n.º 1* (1990), obra que move essa pesquisa. Veja um pouco do que diz Brouwer, sobre sua chegada à tal fase, em entrevista concedida a BETANCOURT (1997)<sup>2</sup> (tradução do autor):

Com o tempo, eu me saturei com linguagem da chamada velha vanguarda, esta música contemporânea que todos fizeram e que ainda está sendo criada por

---

<sup>1</sup> MKCENNA, Constance. *An Interview with Leo Brouwer*. Guitar Review. Fall, 1988 p. 10-16

<sup>2</sup> In time I became saturated with the language of the so called old avant-garde, this contemporary music that everybody has made and that still is being created by many composers. What happened was that the atomized, crisp and "tensional" language of this kind suffered, and still suffers today, a defect related to the essence of compositional balance, a concept that is present in history: Movement, tension, with its consequent rest, relaxation. This "law of opposing forces" - day-night, man-woman, ying-yang, time to love-time to hate - exists within all circumstances of mankind. The avant-garde lacked the relaxation of all tensions. There is no living entity that doesn't rest. In this way, I made a kind of regression that moves toward the simplification of the compositional materials. That is what I consider my last period which I call "New Simplicity". This New Simplicity encompasses the essential elements from popular music, from classical music and from the avant-garde itself. They help me to give contrast to big tensions.

muitos compositores. O que aconteceu foi que a linguagem atomizada, crispada e tensional desse tipo de música sofreu, e segue sofrendo, um defeito relacionado com a essência do equilíbrio composicional, um conceito que está presente na história: o movimento, a tensão, com seu consequente repouso e relaxamento. Esta “lei das forças opostas” - dia e noite, homem e mulher, ying e yang, tempo de amar e tempo de odiar - existem em todas as circunstâncias da humanidade...A vanguarda carecia do relaxamento de todas as tensões. Não existe uma entidade viva que não repouse. Desta forma, fiz uma espécie de regressão que se move em direção à simplificação dos materiais composicionais. Isso é o que considero o meu último período, o qual chamo de *Nova simplicidade*. Esta *Nova Simplicidade* engloba os elementos essenciais da música popular, da música clássica e da própria vanguarda. Eles me ajudam a dar contraste à grandes tensões. BROUWER (1997, p. 1)

Frente a essa afirmação do compositor, é importante dizer que a questão de uma tensão saturada vinda da vanguarda da época é uma visão pessoal de Brouwer acerca do que estava ocorrendo muito fortemente na década de 70. Em direção à sua própria “identidade” e “crença” musicais, ele partiu para a busca de um certo repouso adequado ao seu próprio ouvido. Não é o foco deste trabalho julgar os rumos estéticos que o compositor tomou, mas apenas pontuar quais passaram a ser as suas principais influências no período composicional da *Sonata n.º1*.

Este depoimento de Leo Brouwer indica alguns dos rumos estéticos de sua composição em sua 3ª fase. A *Nova Simplicidade*, dita pelo compositor, foi uma corrente estilística de compositores alemães nos anos 70 e no início dos anos 80, que foi contra os princípios da vanguarda europeia dos anos 1950 e 1960 e também rompeu com a tendência à objetividade, presente desde o início do século XX. Significou tanto o retorno ao tonalismo, bem como o uso de texturas mais simples dentro de harmonias modais. Esta corrente estilística da *Nova Simplicidade* tem algumas de suas bases estéticas vindas da música minimalista.

Desta maneira, o minimalismo aparece como um dos traços composicionais dentro das concepções de Brouwer. Segundo o *The New Grove Dictionary of Music*, tal termo surgiu nas artes visuais e, em música, se refere a um estilo de composição caracterizado por um vocabulário rítmico, melódico e harmônico intencionalmente simplificados. Acerca das origens e citando alguns compositores minimalistas CERVO (2005), em seu artigo *O Minimalismo e suas técnicas composicionais*, coloca:

O Minimalismo musical, surgido nos Estados Unidos na década de 60 através da música dos seus quatro “pais fundadores”, La Monte Young (1935-), Terry

Riley (1935-), Steve Reich (1936) e Philip Glass (1937-), é um dos movimentos estéticos mais significativos dos últimos quarenta anos, tendo consagrado internacionalmente nomes como os próprios Steve Reich e Philip Glass, influenciando outros compositores de grande visibilidade, tais como Arvo Pärt (1936-), Louis Andriessen (1939), Michael Nyman (1944), John Adams (1947) e Michael Torke (1961), estimulando jovens compositores em todo o mundo, além de se refletir em uma série de manifestações musicais do mundo *pop* (*new age, world music, etc.*). CERVO (2005, p.44)

Então, a partir de escutas prévias de obras de compositores como Glass, Reich (entre outros citados acima) e da própria experiência musical do autor, foi constatado que Leo Brouwer se utiliza de técnicas minimalistas em muitas de suas composições. Ao longo do capítulo 3 dessa dissertação, alguns procedimentos minimalistas aproveitados pelo compositor serão explicitados. Apesar da estética minimalista fazer parte do escopo de criação do cubano, é importante afirmar que, claramente, ele não é considerado um compositor minimalista.

Na mesma entrevista dada à BETANCOURT (1997)<sup>3</sup>, Leo Brouwer afirma a forte influência da música popular afro-cubana em suas raízes composicionais, bem como da vanguarda européia:

Eu comecei a compor em 1955. Eu tive um contato muito forte neste primeiro período com a cultura popular [vernácula], uma cultura com raízes em rituais africanos que têm uma tradição de quase 500 anos em Cuba. Este foi o pilar para os materiais temáticos da minha música, a fonte de seu “sabor afro-cubano”, obviamente, com uma harmonia sofisticada. Este passo como compositor tem sua transformação natural nos anos 60. Eu nunca fiz um corte radical de estilos. Minha evolução tem sido caracterizada pela fusão, uma mudança gradual para à frente. Em 1962 eu comecei um novo período, que agora poderia ser visto como um período intermediário em minhas composições. A música deste período envolve a música experimental (vanguarda), por assim dizer... Começa com Sonogramas e Variantes de Percusión de 1961-62, Canticum, La Espiral Eterna, etc. Mais tarde compus Elogio de la Danza, peça que “olha para trás”, retornando às “raízes afro-cubanas de Brouwer”. Eu nunca abandono um elemento composicional que é apaixonante e útil como uma ferramenta de trabalho. Este período

---

<sup>3</sup> I started composing in 1955. I had very strong contact in this first period with popular [vernacular] culture, a culture with roots in African rituals that have a tradition of almost 500 years in Cuba. It was the pillar for the thematic materials of my music, the source of its Afro-Cuban taste, of course with a sophisticated harmony. This step as a composer has its natural transformation in the 60s. I never have done a radical cut of styles. My evolution has been characterized by fusion, a gradual change forward. In 1962 I began a new period that now could be seen as a middle period in my compositions. The music of this period involves experimental music, so to speak. It begins with Sonogramas and Variantes de Percusión from 1961-62, Canticum, La Espiral Eterna, etc. Later I composed Elogio de la Danza, a piece that looks back as a composition [to Brouwer's Afro-Cuban roots]. I never abandon a compositional element that is beloved and useful as a working tool. This middle period, that encompasses no more than ten years, was a big eruption, a kind of cathartic avant-garde, aleatoricism, etc. I should make clear that I never was influenced by Hans Werner Henze or Luigi Nono. They have been great friends and I owe them that my music, music by a Cuban of twenty-something, got to be known. These European musicians, concerned with cultural and social development, found Leo Brouwer in Cuba and they took his music to Europe.



intermediário, que não ultrapassa dez anos, foi uma grande erupção, uma espécie de vanguarda catártica, aleatorismo, etc. Devo deixar claro que nunca fui influenciado por Hans Werner Henze ou Luigi Nono. Eles foram grandes amigos e devo a eles que minha música (música de um cubano de vinte e poucos anos) tenha sido conhecida... Esses músicos europeus, preocupados com o desenvolvimento cultural e social, encontraram Leo Brouwer em Cuba e levaram sua música para a Europa. BROUWER (1997, p.2)

Os parágrafos colocados acima buscam mostrar que a música de Leo Brouwer é uma grande fusão de elementos com os quais ele lida de maneira única, criando uma estética composicional “a la Brouwer”, tão marcante no repertório violonístico. Mais especificamente, na *Sonata n°1*, observa-se, de fato, a união de alguns dos principais aspectos composicionais adotados por Leo Brouwer, tais como: algumas técnicas da composição minimalista; a utilização de formas musicais tradicionais; o uso de ritmos populares; as citações e/ou referências inspirando-se em ou homenageando outros compositores; e as autocitações de ideias/motivos/temas presentes em outras de suas obras anteriores. Estes serão também mostrados no capítulo 3 desse trabalho.

## 2. IDIOMATISMO

### 2.1. Fundamentos teóricos

É de suma importância que as definições estejam bem claras. Por isso, para falar de idiomatismo, deve-se primeiro compreender o significado do termo. Na etimologia da palavra tem-se o prefixo grego idio(-), que significa próprio, pessoal, particular, peculiar. Este prefixo forma o termo idioma, o qual, segundo Houaiss (2001), é:

(1) a língua própria de um povo, de uma nação, com o léxico e as formas gramaticais e fonológicas que lhe são peculiares, por extensão (2), estilo ou forma de expressão artística que caracteriza um indivíduo, um período, um movimento etc. ou que é próprio de um domínio específico das artes.

Foi observado no processo desta pesquisa que o idiomatismo tem aplicabilidade em outras áreas. Segundo BATTISTUZZO (2009):

Na literatura, o termo está ligado às expressões e figuras de estilo, que deixam claras, em uma primeira leitura, as características básicas de um estilo poético ou um determinado autor. Na linguística, uma expressão idiomática é uma “lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição (XATARA, 2001) e pode também indicar um adjetivo, ou seja, indica aquilo que é relativo a, ou próprio de um idioma. Pode ser ainda a língua de uma nação ou a língua peculiar a uma região. FERREIRA (1999).

Traçando um paralelo com os parágrafos anteriores, tem-se, ainda, a colocação de SCARDUELLI (2007) ao afirmar que o termo idiomatismo “passou a ser utilizado em música por conveniência, uma vez que fora amplamente discutido na linguística”. A partir dessa constatação das origens extramusicais do termo, o foco é traçar uma conexão direta com a sua aplicação musical.

*The Harvard Dictionary of Music* define o termo idiomático como:

Idiomático. Diz-se a respeito de uma obra musical que explora as capacidades particulares do instrumento ou voz para o qual se destina. Estas capacidades podem incluir timbres, registro, e meios de articulação, bem como combinações de altura que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro. RANDEL (2003, p.403).

Relacionando e ampliando a compreensão dos conceitos citados, percebe-se que é usado o mesmo prefixo idio(-) vindo de idioma, pois o idiomatismo tem a ver com particularidades específicas que pertencem a um determinado indivíduo ou conjunto.

Desse modo, compreende-se que este termo, relacionado à música, diz respeito a: (1) como um determinado compositor se utiliza de particularidades estilísticas e musicais específicas (seria o “idioma” individual do compositor); e (2) como tal compositor faz uso de um “idioma” que está alinhado com a execução em determinado instrumento (seria este uma espécie de “idioma” do instrumento ao nível da técnica instrumental).

Clarificando o pensamento acerca do termo em discussão, define-se, nesta dissertação que, em suma, o idiomatismo se refere à utilização das possibilidades técnicas e expressivas peculiares de um determinado instrumento (idiomatismo instrumental), bem como às particularidades estilísticas e musicais utilizadas por um compositor, as quais geram um reconhecimento de padrões específicos do mesmo ou de uma linguagem específica (idiomatismo composicional).

Para a análise idiomática em si, a consulta a outros trabalhos relacionados ao conceito de idiomatismo, como os de BORÉM (2000), SCARDUELLI (2007), BARROS (2008) e KREUTZ (2014) foi bastante valiosa. Além de diversos recursos identificados pelo autor da presente dissertação, três fatores (encontrados nos trabalhos supracitados) se mostram presentes e de grande relevância para que haja uma fundamentação acerca do que é considerado idiomático do ponto de vista instrumental. São eles: 1) a exploração das características e efeitos peculiares do instrumento; 2) a exequibilidade de todos os parâmetros musicais – alturas, dinâmicas, articulações e timbres; 3) e a utilização dos meios mais práticos e funcionais para se chegar ao melhor resultado expressivo/musical em tal instrumento.

Dessa maneira, considera-se idiomático os recursos/meios ligados à praticidade na execução do instrumentista ao violão, bem como as diferentes técnicas de execução que resultam em determinados timbres, articulações e/ou efeitos dentro do escopo sonoro do instrumento. Nesse contexto, as combinações das notas a serem tocadas obedecem um certo conforto técnico e organicidade para a mão direita, a mão esquerda ou para ambas as mãos simultaneamente, e as ideias musicais sempre levam em conta a potencialidade sonora do instrumento.

Um conceito interessante que se relaciona às questões físicas do idiomatismo instrumental é o de *affordance*. O artigo *Gestural Musical Affordances* traz a seguinte definição:

O *affordance* é um conceito bem estabelecido no design de interação que descreve o que nos atributos físicos de um objeto pode ser compatível com os de um agente, e tornar possível uma ação nesse objeto. *Affordances* são uma configuração de propriedades que fornecem uma ligação direta entre percepção e ação.<sup>4</sup>

Nota-se que o termo se refere a possibilidades de ação em determinado objeto, ou seja, diz respeito a todas as ações que seriam fisicamente possíveis no mesmo. Entende-se que o fato de algo ser considerado idiomático para determinado instrumento tem estreita ligação com o conceito de *affordance*. Considera-se, então, neste trabalho que os “*affordances* instrumentais” estariam nas questões de funcionalidade e exequibilidade das ideias musicais propostas, ou seria, informalmente falando, o “estar na mão” do instrumentista. Assim, o *affordance* está na própria inter-relação (idiomática) entre possibilidades e potencialidades físicas de determinado instrumento e certos níveis de organicidade e praticidade para quem o toca.

Estabelecidos os fundamentos acerca do idiomatismo instrumental, pode-se dialogar (sem se prender à quaisquer modelos) com o que já foi feito e buscar na obra em questão os principais recursos idiomáticos que aparecem, de que maneira eles aparecem e o que estes trazem, tanto em relação à execução do instrumentista, quanto à expressividade do instrumento.

## 2.2. Definição dos recursos idiomáticos

Considera-se que os recursos idiomáticos usados ao longo da *Sonata n°1* de Brouwer foram: o aproveitamento de cordas soltas; a manutenção da posição de mão esquerda (pensamento vertical do braço do instrumento); a não utilização de cruzamentos de mão

---

<sup>4</sup> Affordance is a well established concept in interaction design that describes what in the physical attributes of an object can be compatible with those of an actor and invite or make possible an action on that object. Affordances are a configuration of properties that provide a direct link between perception and action.

direita em gestos rápidos; os ligados de mão esquerda; a utilização de harmônicos; o *pizzicato* de mão direita; o uso de *scordatura*; o *pizzicato Bartók*; o paralelismo horizontal de mão esquerda; e o paralelismo vertical de mão esquerda.

**1) Aproveitamento de cordas soltas:** “as cordas soltas do violão, após atacadas com o(s) dedo(os) da mão direita, naturalmente prolongam seu som por mais tempo do que a maioria das notas tocadas em cordas presas...perceptivelmente, elas são um grande recurso para que o som se mantenha e para que se consiga a sobreposição entre uma nota e outra (ou, ainda, entre várias notas) de maneira bastante prática e funcional.” (MALTA, 2016). O efeito de *campanella* tem relação direta com o aproveitamento das cordas soltas e com essa sobreposição entre as notas. O *Grove Music Online* define *campanella* como “um termo particularmente associado a instrumentos com afinação reentrante<sup>5</sup>, como guitarra barroca e theorba, mas também utilizado no alaúde e no violão: uma passagem em que notas adjacentes ou repetidas são tocadas em cordas diferentes para que possam continuar soando quando a nota seguinte é tocada. As notas de passagens escalares podem assim soar sobrepostas, à maneira de uma harpa ou de sinos. Daí o termo *campanellas* (do espanhol *campanas*: sinos) usado por Gaspar Sanz (1675).” Tal efeito, gerado a partir do uso de cordas soltas intercaladas com cordas presas, tem similaridade com a função do pedal de sustentação do piano, aproveitando, no caso do violão, a ressonância harmônica do instrumento e criando uma camada de som mais “cheia”. Entende-se, neste trabalho, que a utilização de *campanellas* pode ocorrer em passagens com texturas lineares (escalares ou mais melódicas). Outra função das cordas soltas seria em passagens com notas rápidas, onde sua utilização propicia mais agilidade nos gestos, visto que a mão esquerda não pressiona nada em alguns momentos e apenas a direita trabalha. Além disso, esse recurso pode auxiliar nas mudanças de posição ou saltos de mão esquerda.

**2) Manutenção da posição de mão esquerda (pensamento vertical do braço do instrumento):** um pensamento vertical do braço do instrumento ocorre quando os dedos da mão esquerda não se movem horizontalmente pelo braço do violão

---

<sup>5</sup> A afinação reentrante ocorre quando uma corda que está acima de outra (horizontalmente) tem uma afinação mais aguda do que a mesma. Este tipo de afinação não obedece a lógica do violão, por exemplo, que tem de baixo para cima as cordas mais agudas até as mais graves.

durante determinadas passagens ou ideias musicais. O recurso de manter a posição de mão esquerda faz parte de uma escrita idiomática para o instrumento. Tal recurso leva em conta um certo nível de praticidade para a execução do violonista, visto que se evita saltos. Nesse trabalho, considera-se também como manutenção da posição de mão esquerda os momentos em que se utiliza de cordas soltas entre uma mesma posição de partida e de chegada (a mão esquerda não se move horizontalmente, apenas deixando de pressionar as notas nos momentos em que se toca cordas soltas).

- 3) Não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos:** Estas são digitações que favorecem a mão direita em ocasiões observadas na *Sonata n.º1*. Os cruzamentos de mão direita podem vir a dificultar a execução do violonista, principalmente, em escalas e outras passagens rápidas que exigem certa destreza dos dedos. A disposição natural dos dedos da mão direita é: polegar (p), indicador (i), médio (m) e anelar (a), indo da cordas graves para as agudas. Quando um dedo que se encontra naturalmente sobre outro dedo (indicador-médio, por exemplo) toca uma corda mais aguda (ou abaixo) e esse outro dedo toca em seguida uma corda mais grave (ou acima), tem-se um cruzamento de mão direita. No presente trabalho, observa-se que a não utilização de cruzamentos em gestos rápidos de mão direita pode, tranquilamente, fazer parte das escolhas de digitação dentro da obra foco desta dissertação. Desse modo, este é considerado um importante recurso idiomático intrínseco à escrita do compositor. Embora as digitações de mão direita não estejam escritas na partitura, observa-se na própria execução que este pensamento fez parte da criação das passagens mais velozes em toda a obra. Entende-se também que embora este seja aqui colocado como um recurso idiomático, devido ao que a própria *Sonata n.º1* apresenta em diversas passagens rápidas, considera-se que o aperfeiçoamento técnico dos violonistas exige um desenvolvimento da técnica de cruzamento para determinadas situações. BARROS (2008, p.163) cita SHEARER (1990) que pontua: “É essencial ter segurança no cruzamento para se ter uma execução escalar veloz e precisa. Também, problemas com a velocidade ou a fluência na execução escalar podem ser frequentemente atribuídos a defeitos na técnica de cruzamentos de cordas”.

Fato é que, nos gestos rápidos, a não utilização de cruzamentos propicia maior agilidade e funcionalidade para a execução.

- 4) **Ligados de mão esquerda:** Este é um recurso de articulação de mão esquerda. Um dos dedos da mão direita ataca apenas a primeira nota e a(s) outra(s) nota(s) (dependendo da quantidade abarcada pelo sinal de ligado) é(são) tocada(s) somente com mão esquerda. O signo que indica este recurso é a ligadura que se encontra sobre diferentes notas tocadas em sequência.
  
- 5) **Utilização de harmônicos (com ambas as mãos ou de mão direita):** “para a obtenção do harmônico no violão, deve-se encostar levemente um dedo da mão esquerda na corda sem pressioná-la até o traste, enquanto se toca a corda com um dos dedos da mão direita. Este é um recurso idiomático comumente utilizado no instrumento e explora um efeito peculiar de maneira bastante exequível. O som gerado se prolonga por muitos segundos após o ataque (bem como acontece quando se toca as cordas soltas) e o timbre obtido é bem característico.” (MALTA, 2016). Para a obtenção de harmônicos apenas com mão direita (sem que a esquerda pressione qualquer casa), deve-se encostar o dedo indicador na corda sem pressioná-la até o traste, enquanto se toca a corda com um dos dedos da mesma mão (geralmente usa-se o polegar para as 3 cordas graves e o anelar para as 3 cordas agudas). É importante que haja uma sincronia entre os 2 dedos que trabalham (tanto no momento do ataque, quanto na saída da corda) para que se consiga um som limpo do harmônico tocado. O timbre deste 2º tipo de harmônico é bastante similar ao que se obtém no harmônico no qual se utilizam ambas as mãos (colocado acima).
  
- 6) **Pizzicato:** é um recurso de articulação de mão direita que muda consideravelmente o timbre das notas. Para obtenção do som em *pizzicato* no violão, encosta-se a lateral da mão direita sobre as cordas (perto do cavalete) enquanto se toca as mesmas, gerando o efeito de um som mais “abafado”.
  
- 7) **Scordatura:** “Esse é um recurso que pode aumentar ou diminuir a tessitura do instrumento. Com o uso de *scordatura* pode-se mudar a relação intervalar entre

as cordas, possibilitando a ocorrência de outros centros harmônicos, modos ou tonalidades para as seções e/ou para a obra como um todo. Na *Sarabanda de Scriabin* de Leo Brouwer modifica-se a afinação da 6ª corda do violão para Fá (a afinação padrão seria Mi).” (MALTA, 2016)

- 8) **Pizzicato Bartók:** essa é considerada uma técnica expandida. Para a obtenção do *pizzicato Bartók* no violão deve-se tocar a corda puxando-a para fora (com o polegar ou com polegar + indicar) e soltando-a rapidamente. Tal toque na corda ocorre num ângulo de aproximadamente 90 graus relacionado ao tampo do instrumento. O som produzido é bastante “estalado”, forte, acentuado e percussivo, pois a corda bate no traste do instrumento após o ataque.
  
- 9) **Paralelismo horizontal de mão esquerda:** “o paralelismo horizontal consiste na utilização de um padrão ou disposição fixa de mão esquerda, que é utilizado em diferentes locais do braço do instrumento, gerando uma sequência de acordes ou intervalos paralelos.” (KREUTZ, 2014).
  
- 10) **Paralelismo vertical de mão esquerda:** “o paralelismo vertical consiste em uma sequência de notas, intervalos ou padrões melódicos realizados em diferentes cordas do instrumento, mas permanecendo-se na mesma posição (de mão esquerda). Como resultado obtém-se uma sequência de transposições baseadas na afinação do violão, ou seja, uma sequência de 4ªJ com a ocorrência de uma 3ªM entre a segunda e terceira corda.” (KREUTZ, 2014)



### 3. SONATA n<sup>o</sup>1 PARA VIOLÃO, DE LEO BROUWER

#### 3.1. Análises estrutural e idiomática

Este capítulo visa compreender estruturalmente e idiomáticamente a *Sonata n<sup>o</sup>1* de Brouwer. Cada um dos 3 movimentos da obra é analisado com foco nas questões da utilização dos recursos idiomáticos em cada seção, pontuando-se os principais elementos/motivos/ideais musicais presentes e também as disposições harmônicas propostas (polos/modos/tonalidades).

Para a visualização dos recursos idiomáticos presentes nesta obra, são anexadas Figuras das partituras apontando quais recursos aparecem e onde eles se encontram. Ao final de cada subcapítulo, ainda, são colocadas tabelas que reúnem as informações ligadas às questões formais, aos principais elementos/forças de ação estruturais e também aos principais polos presentes nas seções.

##### 3.1.1. *Fandangos y Boleros* (1<sup>o</sup> movimento)

A estrutura clássica da forma sonata é: **Exposição – Desenvolvimento – Reexposição – Coda**. A forma de *Fandangos y Boleros* (1<sup>o</sup> movimento da *Sonata n<sup>o</sup>1* de Leo Brouwer) não segue esse padrão. Algumas de suas seções são indicadas por títulos colocados na partitura pelo próprio compositor, sendo estas nomeadas como: *Preambulo* (c.1-12), *Danza* (c.13-28), *Alla Danza* (c.72-112) e *Coda* (c.113-133). Na parte central desse 1<sup>o</sup> movimento (que ocorre entre a *Danza* e a *Alla Danza*) não se tem nenhuma outra indicação de título. Tal seção traz outras ideias ainda não vistas anteriormente, no entanto percebe-se que elementos que permearam a obra até então aparecem também neste momento, como por exemplo: a valorização de intervalos de 3<sup>a</sup>, os gestos rápidos e a autocitação de *3 Danzas Concertantes*. Estas e outras ideias são desenvolvidas e ampliadas ao longo dessa parte central (a análise que se segue em parágrafos posteriores mostrará tais questões). Sendo assim, entende-se que essa seção é o próprio **Desenvolvimento** dentro da forma do 1<sup>o</sup> movimento.

Deste modo, considera-se que um plano geral da forma de *Fandangos y Boleros* seria constituído por 6 seções: **Preambulo** (c.1-12) – **Danza** (c.13-28) – **Desenvolvimento** (c.29-71) – **Alla Danza** (c.72-112) – **Coda** (c.113-126) – **Epílogo** (c.127-133). Primeiramente, serão pontuados e detalhados os elementos de cada seção e ao final será feito um quadro recapitulativo das principais forças de ação nesse movimento. O mesmo procedimento vale para os outros movimentos da obra.

No **Preambulo** (c.1-12) encontram-se os seguintes elementos: baixos tocados em harmônicos (c.1-3) e em som ordinário (c.4, 6, 8, 9); notas rápidas em fusas (c.1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9); ideia da nota repetida (c.2, 3, 6, 9); autocitação do *Concerto de Toronto* (c.7); autocitação de 3 *Danzas Concertantes* (c.5 e 10); ideia da terça menor (c.7, 8, 11, 12); ideia da terça maior (c.6, 9, 11, 12).

Diretamente ligados aos elementos musicais supracitados, entende-se que os recursos idiomáticos presentes no **Preambulo** são: a utilização de harmônicos; a não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos; a manutenção da posição de mão esquerda (pensamento vertical do braço do instrumento); o aproveitamento de cordas soltas; e o uso de ligados de mão esquerda.

Acerca do campo harmônico dessa seção, compreende-se que as progressões harmônicas modais ou tonais não são tão definidas. No entanto, se pode encontrar alguns possíveis polos. Do c.1 ao 3 se tem 2 planos sonoros. No plano dos baixos, o harmônico mais recorrente é tocado na casa 9 da 6ª corda (é a nota sol#). Enquanto isso, no outro plano são feitos gestos rápidos que tem como nota alvo um sol, e este é afirmado na ideia da nota repetida. As notas presentes nesses 3 compassos são (com enarmonia): láb, sib, dób, réb, ré, mib, fá e sol. Embora o sol do plano superior possa parecer uma dissonância não resolvida do sol# (enarmônico de láb) tocado no grave (possível efeito sonoro de sensível-dissonância na relação sol-láb), entende-se, na verdade, que acontece um polo em Sol, pois essa nota além de ser o alvo dos gestos rápidos que ocorrem, é também enfatizada ao ser repetida. (Ver Figura 1).

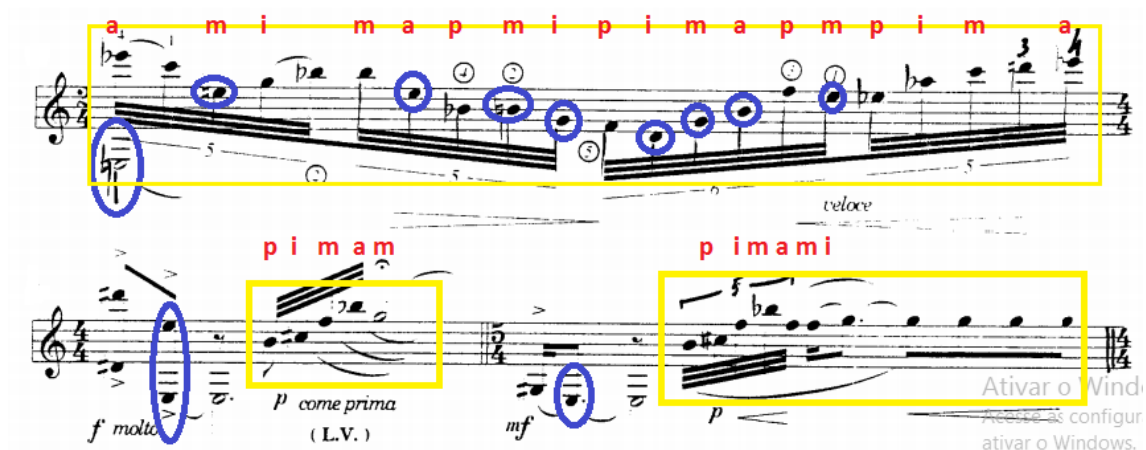
O recurso da utilização de harmônicos é encontrado do c.1 ao 3, sendo estes tocados nas cordas graves do violão (4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> cordas). (Ver Figura 1). Os harmônicos naturais devem ficar soando, enquanto os gestos rápidos em fusas ocorrem no outro plano sonoro.

**Figura 1:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.1-3): utilização de harmônicos naturais (círculos roxos); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).

No c.4 é mantida a ideia dos dois planos sonoros, no c.5 aparece uma autocitação das 3 *Danzas* como sugestão de um novo material temático (sétima maior ré#-mi) e a ideia dos dois planos sonoros continua ocorrendo nos c.5 e 6, juntamente com um novo elemento (terça maior no grave sol#-mi) que aparece no c.6. As notas tocadas nesse compassos são: mi, fá, sol, láb, sib, si, dó, dó#, ré e ré#. Novamente, não é possível afirmar algum modo ou tonalidade nesse trecho, mas observa-se que o polo muda para Mi (nota principal do plano dos baixos, a qual se mantém soando enquanto ocorre o plano sonoro superior). (Ver figura 2).

A não utilização de cruzamentos de mão direita (c.1, 2, 3, 4, 5, 6 e 9) é um recurso bem funcional para a execução de gestos rápidos ao violão. Observa-se que o compositor não especifica a digitação na partitura nestes compassos. No entanto, sob uma visão mais prática/otimizada de digitações de mão direita (a qual respeita a disposição natural dos dedos: polegar, indicador, médio e anelar do grave para o agudo ou de cima para baixo em termos do espaço físico, como visto no capítulo de classificação dos recursos idiomáticos) é bastante natural que se chegue a escolhas digitais sem que se utilize quaisquer cruzamentos. Ou seja, uma questão idiomática acerca do funcionamento prático

e do equilíbrio de mão direita foi claramente levada em conta pelo compositor, observando a disposição das notas nestas passagens rápidas. (Ver Figuras 1, 2 e 3).

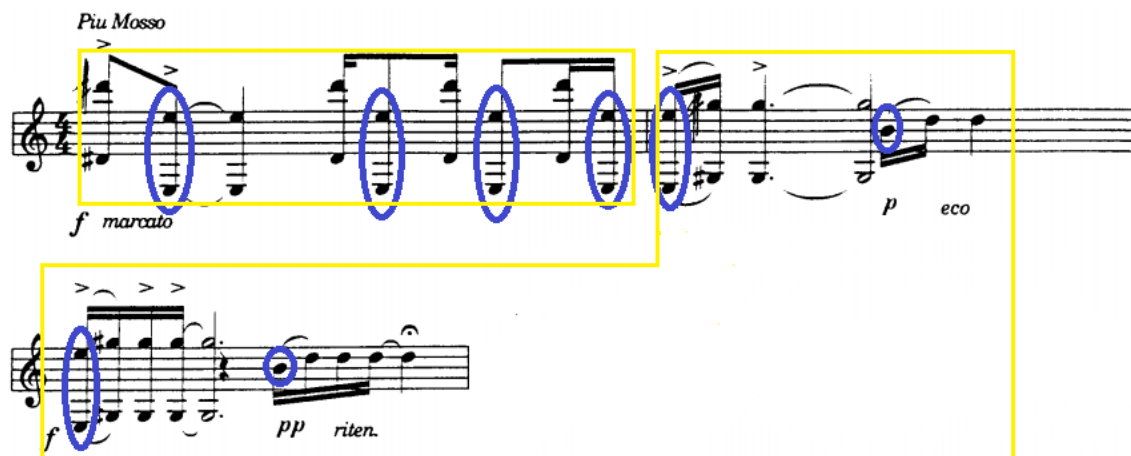


**Figura 2:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.4-6): não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes)).

O aproveitamento de cordas soltas aparece nas notas rápidas em fusas (c.4), nas sétimas maiores (c.5 e 10) e nas terças maiores ou menores (c.6, 7, 8, 9, 11, 12). (Ver Figuras 2, 3 e 4). Para exemplificar, no c. 4 a própria disposição das notas leva a uma digitação prática e funcional: 9 notas (entre as 22 notas do trecho) são tocadas em cordas soldas. (Ver Figura 2).

No c.7 surge um novo elemento na obra. Este funcionará como *leitmotiv* (motivo condutor) dos três movimentos dessa Sonata. Tal motivo é também uma autocitação de Brouwer (agora do seu *Concerto de Toronto*). As notas que constituem o *leitmotiv* (e a ideia que se segue no c.8) caracterizam o modo de Sol# Eólio. São elas: sol# (polo/fundamental), lá# (2º grau), si (3º grau) e fá# (7º grau). (Ver Figura 3).





**Figura 4:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c. 10-12): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subseqüentes).

O recurso idiomático dos ligados de mão esquerda é sugerido na partitura nos c.2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11 e 12. O uso de ligados modifica a articulação, interfere na prosódia melódica das frases (dando outra inflexão para o fraseado) e também tem função de trazer mais agilidade na execução de gestos rápidos (visto que a mão direita ataca apenas a primeira nota e só a esquerda trabalha na execução da(s) nota(s) ligada(s) a esta). (Ver Figuras 1, 2, 3 e 4).

A análise detalhada se segue e considera-se também importante que se busque alguma associação entre o nome dado a esse 1º movimento e os elementos musicais nele presentes. Onde estariam os fandangos e boleros? Chegando nesse momento à seção **Danza**, uma figuração rítmica aparece como elemento de estabilidade e começam a surgir algumas respostas mais concretas para essa pergunta.

Segundo o *Grove Music Online* o ritmo de bolero é de origem espanhola no século XVIII, sendo uma dança concebida tradicionalmente em métrica ternária e em andamento moderado. Em Cuba, já no século XIX, sofreu uma transformação passando a ocorrer em ritmo binário. Um dos boleros mais conhecidos dentro do repertório da música clássica ocidental, o *Bolero* de Ravel (composto em 1928), traz uma métrica em compasso ternário, bem como na tradição espanhola.

Especificamente na seção **Danza**, de *Fandangos y Boleros*, nota-se que, apesar de ser cubano, Leo Brouwer também buscou utilizar o padrão rítmico do bolero em 3, como na dança original espanhola (Ver Figuras 5 e 7, c.13-15 e 24-26). Compreende-se que Brouwer se utiliza do ritmo de bolero ao longo de toda a seção com suas próprias escolhas de apropriações rítmicas ao adicionar tempos dentro dos compassos que evidenciam tal figuração. Na seção **Alla Danza** (c.72), ele faz uso do mesmo recurso de adicionar tempos a este padrão rítmico.

Recorrendo novamente ao *Grove Music Online*, vê-se uma estreita relação entre os ritmos de fandango e bolero: “sua métrica, associada com a do bolero e da seguidilla, era originalmente notada em 6/8, mas depois em 3/8 ou 3/4.” Desta maneira, nota-se que Leo Brouwer buscou trazer uma associação, nas entrelinhas, entre estes dois ritmos “irmãos”. Ou seja, pode-se considerar que as seções **Danza** e **Alla Danza** se relacionam aos fandangos e boleros, simultaneamente. Porém, para dar mais clareza ao texto, define-se aqui o elemento rítmico em questão como **figuração do ritmo de bolero**.

Os elementos musicais presentes na seção **Danza** (c.13-28) são: a figuração do ritmo de bolero (c.13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 25 e 26); as notas rápidas em fusas (c.17, 19, 21 e 22); a reaparição do *leitmotiv* pouco a pouco (c.16, 17, 18, 20 e 22); e, novamente, a autocitação de *3 Danzas Concertantes*, somada aos motivos de terça maior e menor (c.27 e 28).

Acerca dos recursos idiomáticos da **Danza**, se tem: a utilização de harmônicos; a não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos; a manutenção de posição de mão esquerda; o aproveitamento de cordas soltas; e o uso de ligados de mão esquerda.

Os harmônicos aparecem em praticamente todos os compassos (c.13-26), fazendo parte tanto da figuração do ritmo de bolero, quanto da ideia das notas rápidas. Mantêm-se a utilização de harmônicos nas casas 12, 9 e 7 do violão e é tocado um total de 37 harmônicos nessa seção. (Ver Figuras 5, 6 e 7).

**" Danza " (♩=88)**

*Allegretto*

*p im a m i a i p m i a*

*p molto articolato*

**Figura 5:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c. 13-17): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); utilização de harmônios naturais (círculos roxos); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos).

A não utilização de cruzamentos em gestos rápidos (c.17, 19, 21 e 23) ocorre, bem como no **Preambulo**. (Ver Figuras 5 e 6). Novamente, pode-se chegar a uma escolha de digitação funcional, apesar da grande exigência técnica ligada à velocidade de dedos e à sincronia das mãos nessas passagens.

Os ligados de mão esquerda aparecem possibilitando maior agilidade nos gestos rápidos (c.17, 19, 21 e 23), integrando a reaparição do *leitmotiv* (c.17, 18, 20 e 22) e também os motivos de terças (c.28). (Ver Figuras 5, 6 e 7)



**Figura 6:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c. 18-23): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); utilização de harmônicos naturais (círculos roxos); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos).

O aproveitamento de cordas soltas ocorre na figuração do ritmo de bolero (c. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 25 e 26, num total de 28 cordas soltas) e na reaparição dos motivos de sétima maior e de terças (c.27 e 28 com 8 cordas soltas), além de estar presente nos gestos rápidos (c.17, 19, 21 e 23 com 22 cordas soltas). É, de fato, considerável a incidência desse recurso nessa seção. (Ver Figuras 5, 6 e 7)

A manutenção de posição de mão esquerda se faz presente em grande parte dos compassos da **Danza**. Este recurso é usado na figuração rítmica de bolero e em alguns momentos que esta aparece unida à reaparição do *leitmotiv* (c.13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 25 e 26), sendo que, por exemplo, nos c. 15 e 16 esse recurso permanece por mais tempo e só há mudança de posição após o primeiro harmônico ser tocado. No c. 27 também não há mudança de posição, ocorrendo o uso de cordas soltas entre os momentos em que se sai e se retorna para a mesma posição. Após o aproveitamento de cordas soltas para a realização de um salto no fim do c.27, se tem uma nova posição de mão esquerda no c.28. Tal posição se mantém até o final do compasso (mesmo quando se tem os ligados no motivo de 3ª menor). (Ver Figuras 5, 6 e 7)

The image shows two staves of musical notation for 'Alta Danza' by L. Brouwer. The top staff is in 3/4 time and marked 'a tpo.' and 'mp come prima'. It features Roman numerals XII, VII, and IX. The bottom staff is in 4/4 time and marked 'f sub' and 'mp'. Annotations include blue circles (loose strings), red circles (natural harmonics), black curved lines (left hand ligatures), and yellow rectangles (vertical hand position).

**Figura 7:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.24-28): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); utilização de harmônicos naturais (círculos roxos); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos).

Na figuração do ritmo de bolero (elemento principal da seção) observa-se, inicialmente, a sonoridade de um acorde de 7ª diminuta sobre dó#, perturbada pelos choques ré-dó# e si-sib (notas que estão ao alcance prático dos dedos – fator idiomático). As notas presentes em toda a figuração são: mi, fá#, sol, sol#, sib (enarmônico de lá#) e ré. Assim, constrói-se um modo de Mi Lídio sintético (com duas terças e sétima menor). Ao longo da seção, percebe-se a valorização a ressonância do instrumento, através da ampla utilização de cordas soltas e de harmônicos naturais. Nesta seção, ainda, as notas presentes no todo são: mi, fá#, sol, sol#, lá#, si, dó#, ré e ré# (que aparece apenas duas vezes nas fusas do c.23). O polo principal da seção da **Danza** é claramente em Mi.

O **Desenvolvimento** da obra é a seção mais extensa (c.29-71). O elemento principal nessa grande seção é a ideia rítmica de compasso 6/8 (c.29-41) que, em si, é um desenvolvimento da célula rítmica do c.28. Nota-se que esta ideia é mais desenvolvida ao longo dessa seção, passando por suas reaparição parcial (c.45, 46 e 50), seu desenvolvimento (c.52-59), e chegando a um desfecho (c.63-70). Outro importante elemento encontrado é a própria reaparição da autocitação de *3 Danzas Concertantes* (c.42 e 43), juntamente com o desenvolvimento desta ideia (c.47, 48, 49, 67, 68, 69 e 70). As notas rápidas em fusas (c. 44, 51, 68, 69, 70 e 71) e uma ideia em compasso 9/16 nos

c.60-62 (que traz uma atmosfera harmônica da música flamenca) são os outros elementos formadores da seção.

Do c.29 ao 34 o polo é em Sol#, visto que essa nota (muitas vezes oitavada) marca os baixos na cabeça dos tempos do compasso composto (6/8). Abrindo um parêntese, entende-se que, possivelmente, essa ideia rítmica em compasso 6/8 tenha suas origens na *clave africana*<sup>6</sup>, embora, como visto alguns parágrafos acima, o ritmo original do fandango (que dá nome ao movimento) era notado em 6/8. Assim, mais uma vez, constata-se que Brouwer “brinca” com a disposição dos elementos (no caso rítmicos) neste 1º movimento. O fandango aparece podendo ser também um bolero em 3 (**Danza e Alla Danza**), e, nesta seção de **Desenvolvimento**, o compositor faz alusão ao fandango original em compasso composto.

Os pontos anteriormente obscuros, vindos desde o título, vão criando relações entre si, clarificando a sublimaridade proposta pelo compositor e, simultaneamente, dando força as suas ideias composicionais de fusão de elementos “a la Brouwer”: bolero = fandango? / fandango = *clave africana*? O compositor cubano parece querer gerar essas “dúvidas” propositalmente e joga com esse quebra-cabeças.

Retornando às questões harmônicas do c.29-34, as notas presentes no trecho são: sol#, lá (que aparece a primeira vez na música), si, ré e mi. Forma-se um modo composto por 5 notas e os intervalos a partir da fundamental são: segunda menor, terça menor, quinta diminuta e sexta menor. Nota-se um “parentesco” com a escala de modo Lócrio, faltando apenas a quarta justa e a sétima menor.

Do c.35 ao 38 a mesma ideia rítmica em compasso 6/8 se mantém, mas o polo passa a ser Fá. As notas fá, sol, lá, si, dó# e ré formam uma escala com segunda maior, terça maior, quarta aumentada, quinta aumentada e sexta maior. Novamente, não se pode afirmar o uso de uma tonalidade ou de um modo específicos. Porém, a disposição dos graus da escala sugere um Modo de Fá Lídio (com alteração no 5º grau). Percebe-se, ainda, que as

---

<sup>6</sup> O ritmo da *clave africana* ou *clave em 6/8* provém da música sacra da África Ocidental, tendo sido incorporado à música tradicional cubana.

notas presentes no trecho obedecem mais uma vez à questão idiomática do que se encontra em um alcance prático para os dedos da mão esquerda (mantendo a posição).

Por outro lado, do c.39 ao 41 o compositor claramente se utiliza de um modo mais tradicional. O modo Dórico marca presença: c.39 e 41 em Dó# Dórico (dó#, mi, fá#, sol, lá e si como notas integrantes do trecho); e c.40 em Si Dórico (si, dó#, ré, mi, fá#, sol#, lá e si). Vê-se, como em diversos outros momentos, que a razão é idiomática: duas pestanas mantendo a posição de mão esquerda na 7ª e na 9ª casas.

No c.42, o motivo de sétima maior (ré#-mi) vem à tona mais uma vez. No c. 43 se tem no primeiro tempo um acorde de Fá maior com nona aumentada (sol#) e sétima maior (considerando-se que o mi do segundo tempo é um retardo). No segundo tempo um acorde de Sib menor (a terça está escrita como dó#, enarmônico de réb) com nona menor (escrita na partitura como um si, enarmônico de dób) e no terceiro tempo ocorre o Fá com nona aumentada novamente. Entende-se que, harmonicamente, o compositor propõe uma ideia de dominante-tônica-dominante (Fá-Sibm-Fá) com algumas alterações e/ou notas de tensão nos acordes. Importante constar que, novamente, o fator idiomático ligado à disposição das notas na mão esquerda (mantendo a posição da mão), em união ao aproveitamento da combinação de dissonâncias e consonâncias (já vistas anteriormente), são questões cruciais na composição do trecho. O acorde de Fá maior com nona aumentada tem o sol# (tocado com o dedo 4), o qual choca com o lá (com o dedo 2), enquanto o acorde de Si bemol menor com nona menor tem o sib (dedo 1) em choque com o si (corda solta). Mais uma vez a praticidade na execução da mão esquerda condiciona a disposição das notas e as tensões dentro da harmonia.

Nos c.45 e 46 ocorre uma repetição literal dos c.33 e 34 (com polo em Sol#). No c.47 acontece também um repetição literal, só que do c.43 (Fá-Sibm-Fá). Do c.49 ao 51 aparece um acorde de Dó com quinta aumentada, sétima maior e nona, um Fá com nona aumentada (mesmo acorde dos c.43 e 47), retorna o acorde de Dó com quinta aumentada, aparece um Sol menor com sétima e décima primeira e então vem um acorde de Dó com duas terças (maior e menor). Observa-se que essa grande variedade harmônica do trecho gera um maior movimento e desenvolvimento com toda uma instabilidade de polos e elementos distintos que vão se intercalando.

Do c.51 ao 55, escalarmente, as notas presentes são: ré, mi, fá, sol, la si e do#. Percebe-se a formação de uma escala menor melódica de Ré (consequência da posição da mão esquerda, mais uma vez). No entanto, a disposição das notas presentes nos elementos musicais do trecho não possibilitam dizer que ele se encontre nessa tonalidade. Nos c. 52 e 54 o acorde parece ser um Fá (sem terça) com quarta aumentada sexta maior e sétima maior, enquanto nos c. 53 e 55 há uma incidência de terças menores (mi-sol). Neste momento as quebras de compasso são evidentes, conforme são apresentadas as ideias musicais: notas rápidas (compressão rítmica) + derivação dos motivos de 3ª na voz superior (ré-si) + sugestão de mudança timbrística com notas ligadas. Nota-se que até o fim da seção de **Desenvolvimento** vão aparecendo elementos contratantes, juntamente com suas quebras rítmicas e mudanças harmônicas abruptas.

Do c. 56 ao 59 o compositor sugere dois planos sonoros com harmonias distintas. O plano das notas mais agudas contém láb, sib, dó, mib e fá (acorde de Lá bemol maior com sexta e nona) e no plano dos graves ré, fá, lá, dó (acorde de Ré menor com sétima). O plano sonoro mais agudo choca com o plano mais grave. A ideia da tensão aparece novamente e nesse momento o compositor se utiliza das cordas soltas nos baixos para criar o efeito dissonante.

E do c. 60 ao 62 a disposição das notas sugere um polo em Sol. As notas (sol, láb, sib, si, dó, ré, mi e fá) não permitem dizer com precisão a utilização de uma escala modal ou tonal determinada, no entanto a presença marcante da nona menor no trecho traz a atmosfera que remete à um acorde típico da música flamenca. Além disso, percebe-se que o compositor se utiliza de duas terças na formação de uma escala, tendo isto a ver, novamente, com a questão idiomática da funcionalidade de mão esquerda: sib (dedo 4) e o si (corda solta) estão “na mão” do instrumentista, e logo em seguida este si em corda solta ainda libera a mão para a mudança de posição que virá.

Na cabeça do c.63 tem-se uma apojatura (láb-sib) e desse compasso até o 66 as notas presentes são o sib (nota que funciona como um pedal do trecho e aparece diversas vezes oitavada), o si, o ré, o mi e o lá (que aparecem no outro plano sonoro, onde se encontram os ligados de mão esquerda). Entende-se que o polo do trecho está em Sib. E, vistas as

notas componentes, forma-se uma escala de 5 notas: sib, dób (enarmônico de si), ré, mi e lá. É uma escala com 2ª menor, 3ª Maior, 4ª aumentada e 7ª Maior.

Do c.67 ao 70 um mesmo acorde aparece nos primeiros tempos: Dó com sétima maior e nona. Primeiramente ele é intercalado com um acorde de Fá# com sétima menor e nona aumentada; depois se intercala com um acorde de Fá# maior (sendo que nesse c.68 a nota fá, presente no 1º e no 2º terços do segundo tempo, deriva da nota mi do acorde de Dó e de questões de digitação de mão esquerda). Em seguida é intercalado com um Mib com sétima, nona, décima primeira e décima terceira; e por fim o acorde de Dó maior aparece novamente com a 4ª acrescentada (além das outras extensões já ditas), indo para os acordes de Fá# maior e depois Lá menor, fechando a seção no c.71. Percebe-se que há um polo em torno da tonalidade de Dó maior, observado que o acorde de Dó tem uma clara função de tônica do trecho (pois todos os acordes tocados sempre voltam para o Dó) e que o acorde de Lá menor finaliza a seção (sendo este o acorde do 6º grau de Dó e seu relativo menor).

Toda a instabilidade de polos dentro da harmonia da seção reflete também nas diversas mudanças de compassos e compressões rítmicas. Ou seja, a obra é desenvolvida através da união de tensões rítmicas e harmônicas.

Além disso, vai-se mapeando até aqui que as ideias musicais de Brouwer estão sempre enraizadas em seu pensamento idiomático sobre o violão. A funcionalidade da mão esquerda, as cordas soltas buscando ressonância ou antes de saltos (ligados também à funcionalidade) e o uso de dissonâncias perturbadoras (ao alcance prático dos dedos) são fatores determinantes para o compositor, como pode ser observado.

Numa classificação mais pontual, os recursos idiomáticos utilizados nessa seção do **Desenvolvimento** (c.29-71) são: a utilização de ligados de mão esquerda; o aproveitamento de cordas soltas; a manutenção de posição de mão esquerda; e a não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos.

Os ligados de mão esquerda (juntamente com o aproveitamento de cordas soltas) dão mais fluência no tocar da ideia rítmica de 6/8 (c.29-41) e, ainda, permitem a obtenção de maior

velocidade nos gestos rápidos de mão direita (c.44, 51, 69, 70 e 71). (Ver Figuras 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14).

A manutenção de posição de mão esquerda acontece em diversos trechos dessa seção. Dentre os vários momentos em que este recurso ocorre, nos seguintes exemplos a posição é mantida por 2 ou mais compassos seguidos: c.29-34, c.35-38, c.45-46, c.47-48, c.60-61, c.63-66. (Ver Figuras 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14).

*p sub.*

**Figura 8:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.29-34): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em sequência); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos).

**Figura 9:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.35-40): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em sequência); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos).

Observam-se vários exemplos em que se aproveita das cordas soltas para saltos ou mudanças de posição de mão esquerda: do c.34 para o 35; c.38 para o 39; c.39 para o 40; c.44 para o 45; c.55 para o 56; c.56 para o 57; c.59 para o 60; c.61 para o 62; c.66 para o 67; do 1º para o 2º tempo do c.69. (Ver Figuras 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14)



**Figura 10:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.41-48): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em sequência); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas).

A não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos marca presença nos c.44, 51, 68, 70 e 71. Para mostrar que as escolhas de digitação não são unívocas e, também, seguindo a lógica do não-cruzamento, mais de uma sugestão de digitação em alguns desses gestos é escrita nos exemplos. Entende-se, ainda, que este recurso segue uma lógica já explicitada anteriormente, porém no c.51 coloca-se outra sugestão de digitação na qual há a utilização de 1 cruzamento. Apesar de constatada a possibilidade de se digitar essa passagem específica sem nenhum cruzamento, compreende-se que outras escolhas podem ser feitas. Porém, ressalta-se que a escrita do compositor propicia a não utilização de cruzamentos. (Ver Figuras 10, 11, 13 e 14).

**Figura 11:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.49-56): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em seqüência); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas).

**Figura 12:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.57-62): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em seqüência).

p i a m i a m a  
 p i a m p m p a

C.VI

**Figura 13:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.63-69): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em sequência); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas).

p i a m i a m a m i m i  
 p i a m p m p a m i m i

m i m i  
 m i m i

**Figura 14:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.70-71): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em sequência); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas).

A seção nomeada **Alla Danza** (c.72-112) contém os seguintes elementos musicais: uma figuração do ritmo de bolero que vai sendo ampliada (c.72-74, 77-79, 82-84, 87-89, 93-95, 101, 103 e 105); outra figuração do ritmo de bolero (sendo a mesma usada da seção da **Danza**) que vai sofrendo acréscimos de notas (c.75-76, 80-81, 85-86, 90-92, 97-100 e 108-112); as notas rápidas em tercinas (c.87-89, 93-95, 102, 104 e 106); e um motivo com swing acentuado (c.96 e 107). Observa-se que em toda essa seção o compositor faz uso de um critério minimalista de adição de notas e/ou células. Essa é uma técnica composicional minimalista denominada como *processo aditivo linear*<sup>7</sup>. As duas ideias principais (ambas em ritmo de bolero) vão sendo intercaladas e notas vão sendo acrescentadas, após completado cada ciclo de repetições.

A primeira figuração em ritmo de bolero que aparece nessa seção se encontra claramente no modo de Dó Lídio. Ela se inicia com menos notas até chegar no alcance de todas as notas da escala desse modo: dó, ré mi, fá#, sol, lá e si (c.72-74, 77-79, 82-84, 87-89, 93-95, 101, 103 e 105). A segunda figuração em ritmo de bolero é harmonicamente idêntica à encontrada na seção da **Danza**. Ela ocorre nos seguintes compassos: c.75-76, 80-81, 85-86, 90-92, 97-100 e 108-112.

Do c. 87-89 ocorre a primeira ideia em notas rápidas da seção. Esta é uma tercina onde as notas ré, si, mi, aparecem ligadas na mão esquerda. Posteriormente, a ideia é ampliada (c. 93-95) com duas tercinas, sendo que a primeira delas é formada pelas notas ré#, fá# e ré e a segunda é a mesma vista anteriormente. O mi (corda solta) é a nota alvo dessas passagens com notas rápidas. Como visto em diversos outros momentos, as notas usadas nas tercinas (colocadas acima) ocorrem devido à funcionalidade de mão esquerda, gerando assim certas dissonâncias recorrentes deste pensamento idiomático.

Nos c.96 e 107 aparece a ideia de um motivo com swing acentuado. Nota-se uma valorização do intervalo de nona maior sol#-lá#, dó#-ré# e o polo segue sendo em Mi. E

---

<sup>7</sup> A técnica de **processo aditivo linear** articula processos de repetição baseados em adição de figuras a partir de um padrão base. Por exemplo, se temos um padrão 1-2, após um certo número de repetições adiciona-se mais um elemento 1-2-3, gerando assim um processo gradativo de adição linear. Esse processo pode ser regular com a adição de um número regular de unidades durante o processo de repetição (ex. 1, 1-2, 1-2-3), ou ainda irregular com a adição de um número irregular de unidades (ex. 1, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4-5-6) durante o processo de repetição. CERVO (2005, p.52)

nos c.102, 104 e 106 um acorde de F $\sharp$  (com 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> menor e 11<sup>a</sup>) é incluso entre as duas ideias em notas rápidas já apresentadas (a da tercina e a de sua ampliação em duas tercinas).

Especificamente, os seguintes recursos idiomáticos fazem parte dessa seção **Alla Danza** (c.72-112): o aproveitamento de cordas soltas; a utilização de harmônicos; os ligados de mão esquerda; e a manutenção de posição de mão esquerda.

O aproveitamento de cordas soltas ocorre em quase todos os compassos dessa seção (exceto em 4 compassos do total de 31). Na figuração do ritmo de bolero em Dó Lídio as cordas soltas valorizam a ressonância do instrumento através da sobreposição entre as notas. Elas também são aproveitadas em diversos momentos antes de saltos e mudanças de posição de mão esquerda (do c.74 para o 75, do c.79 para o 80, do c.89 para o 90, no c.96, do c.96 para o 97, no c.102, no c.104, no c.106, no c.107 e do c.107 para o 108), bem como sendo notas alvo dos gestos rápidos nos ligados em tercinas (c.87-89, c.93-95, c.102, c.104 e c.106). (Ver Figuras 15, 16, 17, 18, 19, 20).

The image shows a musical score for the first movement of the Sonata by L. Brouwer, specifically measures 72-79. The score is divided into two systems, A and B. System A (measures 72-79) features a melodic line with blue circles highlighting open strings and a bass line with a pink oval highlighting natural harmonics. System B (measures 80-89) continues the melodic line with blue circles and pink ovals, and includes a bass line with a pink oval. Annotations include 'come prima', 'metálico', 'verso il tasto', '(s. tasto)', and 'pos. ord.'. Dynamics are marked as mp and p. Fingerings and positions are indicated with circled numbers and Roman numerals.

**Figura 15:** Recursos idiomáticos no 1<sup>o</sup> movimento da Sonata de L. Brouwer (c.72-79): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); utilização de harmônicos naturais (círculos roxos); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos).

A utilização de harmônicos acontece em grande parte das notas da figuração do ritmo de bolero (c.75, 76, 80, 81, 85, 86, 90, 91, 92, 97, 98, 99, 100, 108, 109, 110, 111, 112) e também quando a nota sol (corda 3, casa 12) é tocada na extensão da figuração do ritmo de bolero em Dó Lídio (c.77, 78, 79, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 93, 94, 95, 101, 103 e 105). (Ver Figuras 15, 16, 17, 18, 19 e 20).

**Figura 16:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.80-84): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); utilização de harmônicos naturais (círculos roxos); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos).

Os ligados de mão esquerda são usados na seção **Alla Danza** para a obtenção de velocidade nos momentos em que aparece a figuração em tercina (c.87, 88, 89, 93, 94, 95, 102, 104 e 106). (Ver Figuras 17, 18 e 19). Nesse caso, o recurso dos ligados se une ao aproveitamento de cordas soltas, visto que a nota final dessa tercina ligada é o mi (1ª corda solta).

The image displays three systems of musical notation for the first movement of L. Brouwer's Sonata, measures 85-89. The first system is highlighted with a yellow border and contains a purple oval around a sequence of notes. The second and third systems are also highlighted with yellow borders. The notation includes various annotations: '(simile)' at the beginning of the first system, '(un poco) met.' at the end of the second system, and 'p' at the end of the first system. Circles in blue and purple highlight specific notes, and curved black lines indicate fingerings. A 'D' chord symbol and '(6+7)' are present at the start of the second system.

**Figura 17:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.85-89): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); utilização de harmônicos naturais (círculos roxos); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em sequência).

The image displays four staves of musical notation for the first movement of L. Brouwer's Sonata. The top staff is marked with *(simile)*, *metalico*, and *f sub.* It features a yellow box highlighting a sequence of notes with blue circles (free strings) and a purple oval (natural harmonics). A bracket below indicates *verso il tasto* leading to a *p* dynamic. The second staff is marked *p* and includes a yellow box highlighting a sequence of notes with blue circles and a pink circle labeled *XII* (natural harmonic). It also features a *met.* marking and triplet figures. The third and fourth staves are marked *son. ord.* and *met.*, with yellow boxes highlighting sequences of notes with blue circles and a pink circle labeled *XII*. The notation includes various slurs, accents, and dynamic markings.

**Figura 18:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.90-95): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); utilização de harmônicos naturais (círculos roxos); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em sequência).

A manutenção de posição de mão esquerda é explorada nestes compassos: c.72-74, 75-76, 77-79, 80-81, 82-84, 85-86, 87-89, 90-92, 93-95, 97-99 e em vários outros. Novamente, grande parte das ideias podem ser feitas sem que haja mudança de posição. (Ver Figuras 15, 16, 17, 18, 19 e 20).



The image displays a musical score for the first movement of L. Brouwer's Sonata, measures 96-106. The score is annotated with various musical techniques:

- Blue circles:** Indicate open strings.
- Red circles:** Indicate natural harmonics.
- Yellow boxes:** Highlight specific passages.
- Black curved lines:** Indicate left-hand slurs.

Dynamics include *ff*, *mf*, *dim.*, *p*, *mp*, *f*, and *meno sonoro*. Performance markings include *met.*, *son. ord.*, *(simile)*, and *resonante*.

**Figura 19:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.96-106): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); utilização de harmônicos naturais (círculos roxos); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em sequência).

The image shows a musical score for the first movement of L. Brouwer's Sonata, measures 107-112. The score is annotated with blue circles highlighting open strings, purple circles highlighting natural harmonics, and yellow rectangles highlighting vertical hand positions. Dynamics include 'met.', 'ff', 'f dim.', and 'rit. (pp)'. Fingering 'XII' is indicated for several notes.

**Figura 20:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.107-112): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); utilização de harmônicos naturais (círculos roxos); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos).

Na **Coda** os elementos presentes são: a citação da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven (c.113, 117-120 e 123-126); e a reaparição da ideia rítmica de compasso 6/8 (c.115, 116, 121, 122). Os recursos idiomáticos utilizados são: os ligados de mão esquerda; a utilização de harmônicos; a manutenção de posição de mão esquerda; o aproveitamento de cordas soltas; e o uso do *pizzicato* de mão direita (citação da *Sinfonia Pastoral* c.117-119 e c.123-126). (Ver Figura 21).

( Beethoven visita al Padre Soler )

CODA

*f* un poco pesante *pp* evocation

*p* pizz.

son. ord.  
XII

*p* sub.

*p* pizz.

XII

riten.

**Figura 21:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.113-126): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em sequência); utilização de harmônicos naturais (círculos roxos); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); e pizzicato de mão direita (círculos laranjas).

Observa-se que no c.113 está escrito na partitura uma espécie de “subtítulo” para a **Coda**: *Beethoven Visita al Padre Soler*. Novamente, Brouwer se utiliza de palavras para expor suas referências, mas, nesse momento, cita diretamente compositores de outros tempos. Em termos musicais, a partitura traz, explicitamente, a citação do tema da 6ª Sinfonia - *Pastoral* de Beethoven (1770-1827), se contrapondo à breves “lembranças” da ideia rítmica em 6/8 (vista no **Desenvolvimento**). Surge então uma primeira questão acerca dessa seção: o que teria essa ideia rítmica em 6/8 a ver com o tal Padre Soler?

Antonio Soler foi um compositor espanhol nascido no século XVIII (1729-1783), assim como Beethoven. Não foram encontrados registros de nenhum qualquer contato pessoal entre esses dois compositores, porém a citação encontrada no *The New Grove Dictionary of Music*<sup>8</sup> traz um importante dado acerca da relação de Soler com o fandango:

As modulações de Soler são ainda mais ousadas do que as de Scarlatti...Um exemplo notável é o seu *Fandango*, uma extensa obra com 462 compassos, construída sobre um baixo ostinato de Lá maior – Ré maior e nascendo de uma introdução silenciosa, através de dissonâncias, sínopes e variações extravagantes até o clímax. *THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC*

Como explicitado no **Desenvolvimento**, a origem do ritmo de fandango é em compasso 6/8. Isso leva a crer que a referência ao Padre Soler tem uma ligação com esta ideia em 6/8, observada a citação acima que exemplifica uma de suas importantes obras, o *Fandango*. É pontuado também que as questões ligadas à sínopes, modulações e dissonâncias harmônicas são altamente presentes no *Fandango* de Soler, bem como se pôde observar na análise da seção de **Desenvolvimento** deste 1º movimento da *Sonata n.º1* de Leo Brouwer.

Então, quanto aos “personagens” sugeridos no subtítulo da **Coda**, Beethoven seria claramente o tema da *Pastoral*, enquanto o Padre Soler seria a ideia em 6/8 com suas dissonâncias harmônicas (modo sintético com polo em Sol#), contrastando com a consonância da *Pastoral* (em Dó maior, transposto do original Fá maior). É interessante observar que Brouwer não cita o Padre Soler em sentido literal, porém busca trazer estes elementos do fandango em 6/8 e das dissonâncias harmônicas (dentro de uma concepção harmônica mais contemporânea) à sua maneira, novamente nas entrelinhas.

No entanto, ainda resta uma outra questão que também merece ser respondida: uma vez admitido que o Padre Soler está referenciado no fandango, o que teria a *Pastoral* de Beethoven a ver com isso? No *Grove* consta que que no caderno de esboços de Beethoven de 1810 foi encontrado um fandango e, além disso, nota-se que o ritmo de colcheia + 2 semicolcheias, que ocorre no tema da *Pastoral*, aparece dentro tanto do padrão rítmico de

---

<sup>8</sup> Soler's modulations are far more daring than Scarlatti's...An outstanding example is his *Fandango*, a lengthy work of 462 bars, built on an A major–D minor ostinato bass and rising from a quiet introduction, through dissonances, syncopations and flamboyant variations to a thunderous climax.

bolero quanto, conseqüentemente, no de fandango em compasso simples (devido à serem ritmos “irmãos”, como visto).

Essas semelhanças de caráter rítmico, unidas à questão temporal de uma possível “visita” de um Beethoven criança ao Padre Soler mais maduro (sugerida na imaginação de Brouwer) ficam mais evidentes quando se observa que os materiais musicais referentes à “conversa” entre os compositores aparecem da seguinte forma: Beethoven chega para Soler falando com a firmeza de um menino (note-se o sinal de *f* na partitura, unido à indicação de caráter *un poco pesante*); o Padre Soler responde baixinho (em *pp*) com toda a sua tranquilidade da idade; Beethoven então brinca com Soler, falando também mais baixo e em *pizzicato* (Brouwer talvez esteja sugerindo essa brincadeira de criança com certa veia cômica, devido ao timbre proposto e ao próprio contraste harmônico entre os “personagens”); e, assim, esta conversa se prolonga por mais alguns compassos.

Ao final deste movimento há, ainda, um **Epílogo** onde reaparecem alguns dos principais elementos apresentados anteriormente: c.127-130 acontece a repetição do que ocorreu nos c.1, 2 e no c.82, levando ao desfecho em Dó, 5º grau de Fá – polo do próximo movimento da obra. Tem-se aqui a relação tonal Dominante - Tônica (logo adiante virá uma tabela que explicita todas as questões harmônicas de polarização ao longo do 1º movimento). Acerca dos recursos idiomáticos, tem-se novamente: a utilização de harmônicos; a não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos; a manutenção de posição de mão esquerda; os ligados de mão esquerda; e o aproveitamento de cordas soltas. (Ver Figura 22).

**Figura 22:** Recursos idiomáticos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.127-133): utilização de harmônicos naturais (círculos roxos); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); e ligados de mão esquerda (sinais pretos em curva que ligam as diferentes notas tocadas em sequência).

Logo abaixo está disposta a tabela apresentando os principais elementos estruturais e polos deste 1º movimento:

**Tabela 1:** Principais elementos estruturais e polos no 1º movimento da Sonata de L.Brouwer

Seções do movimento	Principais elementos da textura das seções	Elementos de estabilidade	Elementos de tensão	Principais polos/modos/tonalidades
PREÂMBULO (c.1-12)	<p>Baixos em harmônicos</p> <p>Notas rápidas (fusas)</p> <p>Nota repetida (sol)</p> <p>Autocitação do <i>Concerto de Toronto (Leitmotiv)</i></p>	<p>Nota repetida</p> <p>Ritmos regulares</p>	<p>Notas rápidas em fusas (compressão rítmica)</p> <p>Harmonia instável</p> <p>Variedade de materiais</p>	<p>SOL</p> <p>MI</p> <p>SOL# EÓLIO</p> <p>MI</p>

	Autocitação de 3 <i>Danzas Concertantes</i> + ideias em 3ª M e m			
DANZA (c.13-28)	Figuração de Bolero (polo em Mi)  Notas rápidas (fusas)  Autocitação do <i>Concerto de Toronto (Leitmotiv)</i>  Autocitação de 3 <i>Danzas Concertantes</i> + ideias em 3ª M e m	Figuração de Bolero (polo em Mi)  Ritmo das 3 <i>Danzas Concertantes</i>	Notas rápidas em fusas (compressão rítmica)  Diversas configurações de alturas em torno a Mi	MI
DESENVOLVIMENTO (c.29-71)	Ritmo em 6/8 (fandango e/ou clave africana)  Autocitação de 3 <i>Danzas Concertantes</i>  Notas rápidas (fusas)  Ideia em 9/16 (atmosfera flamenca)	Ritmo em 6/8  Polarizações claras	Notas rápidas em fusas (compressão rítmica)  Trocias bruscas de materiais e de notas polo	SOL#  FÁ LÍDIO  RÉ MENOR (MELÓDICA)  Sib  DÓ MAIOR
ALLA DANZA	Figuração de Bolero (polo em Dó)		Figuração de Bolero (troca de polo para Mi)	

(c.72-112)	Figuração de Bolero (polo em Mi)  Notas rápidas (tercinas)  Motivo com Swing acentuado	Figuração de Bolero (polo em Dó)	Notas rápidas em tercinas (compressão rítmica)  Inserção de motivo com swing acentuado	DÓ LÍDIO  MI
CODA (c.113-126)	Citação da <i>Sinfonia Pastoral</i>  Ritmo em 6/8	Citação da <i>Sinfonia Pastoral</i>	Ritmo em 6/8 (tensões harmônicas)	DÓ MAIOR  SOL #
EPÍLOGO (c.127-133)	Recapitulação de elementos das seções anteriores	Recapitulação de elementos	Alternância rápida de elementos contrastantes	SOL  DÓ

### 3.1.2. *Sarabanda de Scriabin (2º movimento)*

A *sarabanda* é uma dança originária da Espanha no século XVI, tendo se tornado uma das mais populares danças instrumentais barrocas e um movimento padrão integrante das *Suítas* deste período. Tradicionalmente, ela é lenta e com ritmo em compasso ternário.

Alexander Scriabin (1872-1915) é considerado um dos grandes compositores e pianistas russos de seu tempo. Segundo o *The New Grove Dictionary of Music* suas primeiras composições tem uma linguagem tonal, porém, com o passar dos anos, ele foi desenvolvendo uma linguagem harmônica cheia de cromatismos levando sua música para uma esfera que quase extingue o tonalismo. Suas obras tinham certa carga “espiritual”, visto que ele buscava influências filosóficas mais místicas e sobrenaturais. Além disso, ele tinha uma forte ligação com as cores, demonstrando um grande senso sinestésico ao correlacionar as cores às notas do teclado.



Esse breve resumo sobre o compositor intenta somente ilustrar um pouco a atmosfera musical por ele proposta, não sendo o foco nem pretensão deste trabalho tratar mais a fundo a estética composicional de Scriabin. O artigo publicado por MARÇAL (2009) traz os seguintes dados ligados à relação de Scriabin à *Sarabanda de Scriabin*, de Leo Brouwer:

Segundo Devine, esse tema foi extraído da *Sonata n° 9* para piano, Op.68 de Scriabin. Entretanto, procedendo a uma atenta procura no texto musical da mesma, não conseguimos verificar sua presença. Mas motivos semelhantes – pelo uso da repetição de notas seguida de saltos de segunda menor ascendente ou descendente e a recorrência de terças menores – podem ser encontrados, por exemplo, no primeiro movimento de sua *Sonata n° 1* para piano, Op.6 ou no terceiro movimento de sua *Sonata n° 3* para piano, Op.23. MARÇAL (2009, p.48).

O tema citado por Marçal foi considerado como o *leitmotiv* na visão analítica na presente dissertação. Após a busca auditiva e na partitura dessas obras não foram encontradas razões concretas para acreditar que o *leitmotiv* tenha sido extraído da *Sonata n° 9* de Scriabin. Nesse ponto concorda-se com o autor supracitado. Porém, sua ideia de que o *leitmotiv* tenha suas origens em motivos semelhantes à ele encontrados nas *Sonata n°1 e n°3 para piano* de Scriabin não é assim tão coerente. No 1º movimento da *Sonata* de Brouwer foi visto que este *leitmotiv* é, claramente, uma autocitação ao seu *Concerto de Toronto* (1987).

Contudo, a pergunta crucial a ser respondida neste momento é: qual a relação entre Scriabin e o 2º movimento da *Sonata n°1* de Leo Brouwer? Por que Brouwer cita este compositor no título da obra? A alusão à atmosfera deste movimento, que traz um certo nível de imersão e “transe” sonoros, seria um fator altamente subjetivo (embora não impeça de se acreditar neste fato). A procura por traços estéticos/composicionais que clarifiquem tal relação é recompensada no contato com as obras de Scriabin citadas por Marçal, além de outras de suas obras.

No *Opus 11 n°8* se tem um padrão rítmico (*ostinato* rítmico) que se repete por quase toda a obra na mão esquerda do pianista, enquanto a mão direita se atém à quiálteras. Elementos encontrados na *Sarabanda de Scriabin* de Brouwer mostram ter certa ligação com os motivos de Scriabin: o *ostinato* que ocorre ao longo de grande parte deste 2º movimento (a ser explicitado em parágrafos seguintes); e o trecho do c. 27-31 (Ver Figura

25) em que ritmicamente aparecem as quiálteras de 3. O lirismo melódico do *Opus 11 n°15* também traz uma relação (em sua atmosfera) com a textura linear em Lá Eólio (ver Figura 24) que ocorre neste 2º movimento. Não há questões harmônicas que levem à uma resposta concreta para tal, porém, percebe-se que Leo Brouwer se inspira em Scriabin, buscando dar um “sabor” mais lírico, mais legato e bastante expressivo para a textura proposta.

Na *Sonata No.9 Op.68* também para piano (presente na citação de Marçal), o compositor russo se utiliza de uma linguagem harmônica cheia de cromatismos, com um importante motivo em notas repetidas somadas à 2ª menor. Realmente, o intervalo de 2ª menor caracteriza a configuração de muitos elementos ao longo de toda a *Sonata n°1* de Brouwer. Ainda, observando a indicação escrita na partitura de Leo Brouwer nos c.23-24 (Ver Figura 25), *Omaggio a Scriabin*, o elemento da nota repetida (presente em um importante motivo da *Sonata No.9 Op.68*) também traz uma possível ligação com a obra de Scriabin.

Vistos estes exemplos, nota-se que as relações não estão claramente explícitas, embora tenha sido pontuado que o compositor cubano se apropria de propostas atmosféricas e de elementos musicais de maneira bem pessoal. Suas referências a Alexander Scriabin são sutis, de certa forma, para quem busca respostas muito fixas. Mas, por outro lado, elas estão por trás da composição, quando se está atento às entrelinhas da música de Brouwer.

Este 2º movimento da *Sonata n°1* pode ser dividido em 3 seções: **A** - c.1-22 (*ostinato* + *leitmotiv* + textura linear em Lá Eólio); **B** - c.23-37 (*leitmotiv* transposto + 2 vezes: tercinas e voz superior + *leitmotiv* e escala em modo Dórico); e **A'** - c.38-52 (*ostinato* + *leitmotiv* + textura linear em Lá Eólio).

Como se trata de um movimento mais curto, é possível mapear os recursos idiomáticos todos de uma só vez, diferentemente do que foi feito no 1º movimento e do que será mostrado no 3º movimento da obra. Considera-se que os recursos idiomáticos principais nesse 2º movimento são: o uso de *scordatura*; a utilização de harmônicos; e o aproveitamento de cordas soltas. Todos eles se encontram muito interligados como será mostrado nos parágrafos seguintes.

Especificamente, o uso de *scordatura* (mudança de afinação) sugere uma atmosfera Lídia a princípio, visto que apresenta do grave para o agudo, as notas fá, lá, ré, sol, si e mi como cordas soltas do violão (e, de maneira escalar, o modo Lídio seria disposto pelas notas fá, sol, lá, si, dó, ré, mi). Muda-se apenas a afinação de uma das cordas do instrumento (6º corda) de mi para fá. Observa-se que no c.5 aparece um si (em corda solta) tocada junto ao *ostinato* formado pelas notas fá, sol e lá, o qual era o único motivo apresentado até então.

Vê-se, nesse momento, o intervalo de 4ª aumentada entre as notas fá e si, caracterizando o modo Lídio, além da presença das outras duas notas que seriam a 2º e o 3º graus da escala de Fá Lídio. Importante observar que a nota dó (seria o 5º grau de Fá Lídio) não aparece em nenhum momento do trecho, mas por questões de percepção auditiva e da presença marcante da 4ª aumentada, entende-se que a atmosfera Lídia realmente ocorre. Percebe-se também que a união do *ostinato* com a primeira entrada do *leitmotiv* (c.5-6) cria uma escala de tons inteiros (sem quintas justas), que pode ser dividida em um tetracorde lídio (fá-sol-lá-si, já citado) e um tetracorde maior (réb-mib-fá-solb). E nesse caso, somente a solb não pertence à escala de tons inteiros de Fá. (Ver Figura 23).

Essa escala de tons inteiros - fá, sol, lá, si, dó# (enarmonia), ré# (enarmonia), sem que se considere o solb - e o tetracorde lídio formado pelas primeiras 4 notas da própria fazem necessário que se retorne à questão da inspiração de Scriabin a Brouwer. Veja o encontrado no site *Wikipedia*, acerca do acorde místico de Scriabin:

Em música, o acorde místico (ou acorde Prometeo) é uma combinação de seis notas, baseado em uma escala musical ou disposição de alturas que serviu como fundamento harmônico e melódico para algumas das últimas obras do compositor russo Aleksandr Skriabin (1872-1915). Consiste nas notas dó, fá#, sib, mi, lá e ré. Tocadas normalmente como um hexacorde por quartas consistente em: uma quarta aumentada, uma quarta diminuta, uma quarta aumentada e duas quartas justas. Sem problemas, o acorde pode ser reproduzido de várias maneiras e está relacionado com outras alturas (mantendo-se as relações intervalares). É também o exemplo de acorde sintético, e a escala da qual ele deriva – chamada ocasionalmente de escala Prometeo – é um exemplo de escala sintética. WIKIPEDIA

Observa-se que a chamada *escala Prometeo* tem a seguinte disposição de altura: dó, ré, mi, fá#, lá, sib. As 4 primeiras notas formam também um tetracorde lídio (como visto na obra de Brouwer), além de se ter uma relação de sonoridade bem próxima com a própria

escala de tons inteiros. Então, constata-se, mais uma vez, que Leo Brouwer captura elementos musicais característicos do compositor russo e os sugere, sutilmente (propondo um “flerte” com a *escala Prometeo* neste momento), em sua *Sarabanda de Scriabin*.

Retornando à análise com foco no idiomatismo deste 2º movimento, tem-se o *ostinato* de três notas que está, também, diretamente ligado à *scordatura*, pois a 6ª corda do violão é tocada como corda solta quando esse motivo aparece ao longo da obra. Observa-se que o compositor pensa nessa mudança de afinação do instrumento em união com o aproveitamento das cordas soltas, elaborando um simples *ostinato* que permeia grande parte do caminhar desse movimento. Tal *ostinato* se faz presente do c.1-12, nos c.21-22, retorna do c.38-43 e fecha a obra reaparecendo do c.48-52. (Ver Figuras 23 e 24).

**Figura 23:** Recursos idiomáticos no 2º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.1-12): *scordatura* (círculo marrom); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); utilização de harmônicos (círculos roxos); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).

Entre os c.23-27, bem como nos c.32-33 (os quais são uma repetição do que ocorre nos c.23 e 24) utiliza-se novamente a 6ª corda solta, aproveitando tanto do uso de *scordatura*, quanto o fator da exequibilidade no utilização de cordas soltas. É interessante observar que nos c.25-26 as notas mi e si (do acompanhamento que aparece na voz mais aguda) trazem juntamente com o fá grave a ideia da sonoridade Lídia mais uma vez. O mi e o si

são, respectivamente, o 7º e o 4º graus da escala de Fá Lídio. E, ao se observar isoladamente a voz do *leitmotiv* presente nesses dois compassos, percebe-se o modo de Sol# Eólio. Já no c.27, o modo Lídio fica mais evidente com a presença das notas dó e fá (duas oitavas acima do fá da 6ª corda solta), somadas ao mi, ao si e, obviamente, ao fá grave dos compassos anteriores. (Ver Figuras 25 e 26).

**Figura 24:** Recursos idiomáticos no 2º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.13-22): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); utilização de harmônicos (círculos roxos).

A utilização de harmônicos é vista na apresentação do *ostinato* de três notas nos c.1-2, sendo que duas delas (fá e lá) são tocadas em harmônicos no 12º traste da 6ª e 5ª cordas, respectivamente. Ao fim desse 2º movimento, nos c.50-51, tal ideia se repete. (Ver exemplo na figura 23). Os harmônicos naturais estão presentes, também, ao longo textura linear (c.13-20) que soa como “gotas de chuva que caminham”. Essa textura linear tem, ainda, o reaparecimento de seus 4 primeiros compassos perto do final da obra, indo do c.44-47. Os harmônicos tocados ocorrem todos no 12º traste e são eles: o sol da 3ª corda (c.13, 19 e 44), o ré da 4ª corda (c.15 e 46), o si da 2ª corda (c.16, 17 e 47) e o lá da 5ª corda (c.17 e 18). (Ver Figuras 23 e 24).

**Figura 25:** Recursos idiomáticos no 2º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.23-31): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); manutenção de posição de mão esquerda (retângulos amarelos); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).

Na textura linear (c.13-20 e 44-47), as cordas soltas são utilizadas para valorizar a ressonância do instrumento (trazendo à tona as indicações de *legato* e *L.V* (deixar vibrar) propostas pelo compositor) através do efeito de *campanellas*, bem como para tornar mais práticas e exequíveis as mudanças de posição de mão esquerda e, ainda, para manter o baixo pedal em lá (5º corda solta). (Ver Figura 24).

No que diz respeito a articular essa seção o mais *legato* possível, deixando as notas bastante conectadas e sobrepostas entre si, constata-se mais uma vez que se tem uma escrita idiomática para o instrumento. O uso das cordas soltas é sugerido, unido à utilização de cordas diferentes para se tocar as notas subsequentes da textura linear que ocorre (digitação com *campanellas*). Ou seja, é possível e bastante prático para a execução que se toque apenas 2 notas seguidas numa mesma corda dentro de toda essa textura linear. Isso acontece, pontualmente, com as notas lá (tocada na 10º casa da 2ª corda) e si (tocada em harmônico no 12º traste da 2ª corda) no primeiro tempo dos c.16 e 47. Todas as outras notas dessa seção (sendo em cordas soltas ou presas) podem ser tocadas em cordas separadas, valorizando a ressonância das cordas soltas e sobrepondo todas as notas do trecho umas às outras. Dessa maneira, tem-se um meio prático e funcional para se chegar a um resultado expressivo no instrumento. (Ver figura 24).

Na questão de saltos de mão esquerda (ou mudanças de posição), seguindo na presente proposta de digitação que caminha com o pensamento idiomático da composição, apenas um salto é feito sem que uma corda solta tenha sido tocada antes. Isso acontece no c.18, onde toca-se o lá (em harmônico no 12º traste da 5ª corda com o dedo 3 da mão esquerda), sendo necessário que se faça uma mudança de posição de mão esquerda tocando em sequência o sol (na 8ª casa da 2ª corda com o dedo 4). Importante notar que em todas as outras seis mudanças de posição ao longo da textura linear, a mão esquerda pode tomar seu tempo com calma para se locomover ao longo do braço do violão.

Essas seis mudanças de posição acontecem nos seguintes compassos:

- 1) c.13-14, onde o lá (na 10ª casa da 2ª corda com o dedo 2) é tocado antes do mi (1ª corda solta) e em seguida vem o fá (6ª casa da 2ª corda com o dedo 2);
- 2) c.14-15, onde são tocados o si, o sol e o lá em cordas soltas (respectivamente a 2ª, a 3ª e a 5ª) antes de um fá (3ª casa da 4ª corda com o dedo 1);
- 3) c.15, onde tem-se o dó (5ª casa da 3ª corda, com o dedo 3), seguido pelo mi (1ª corda solta) e pelo ré (em harmônico no 12º traste com o dedo 3);
- 4) c.18-19, onde o fá (6ª casa da 2ª corda com o dedo 2) é tocado antes do lá (5ª corda solta), o qual é seguido por um outro fá uma oitava acima do anterior (13ª casa da 1ª corda com o dedo 4);
- 5) c.19-20, onde tem-se o lá (10ª casa da 2ª corda com o dedo 3), seguido pelo mi (1ª corda solta) e pelo fá (6ª casa da 2ª corda com o dedo 3);
- 6) c.20, onde é tocado o lá (7ª casa da 4ª corda com o dedo 4) antes do si (2ª corda solta) e do sol (5ª casa da 4ª corda com o dedo 3).

Seguindo nessa linha, a digitação de mão direita é, de certa maneira, óbvia e também muito prática para o violonista. Pode-se usar o polegar (*p*) para tocar todas as notas que estiverem na 4ª e na 5ª cordas, o indicador (*i*) para tocar todas as notas da 3ª corda, o médio (*m*) para todas as notas da 2ª corda e o anelar (*a*) nas notas tocadas na 1ª corda. Há apenas uma exceção no primeiro tempo do c.16 (idêntico ao c.47), onde tranquilamente é possível tocar o lá (10ª casa da 2ª corda) com o indicador (*i*) da mão direita, evitando a repetição do dedo médio (*m*). Dessa maneira, não há nenhum cruzamento de mão direita

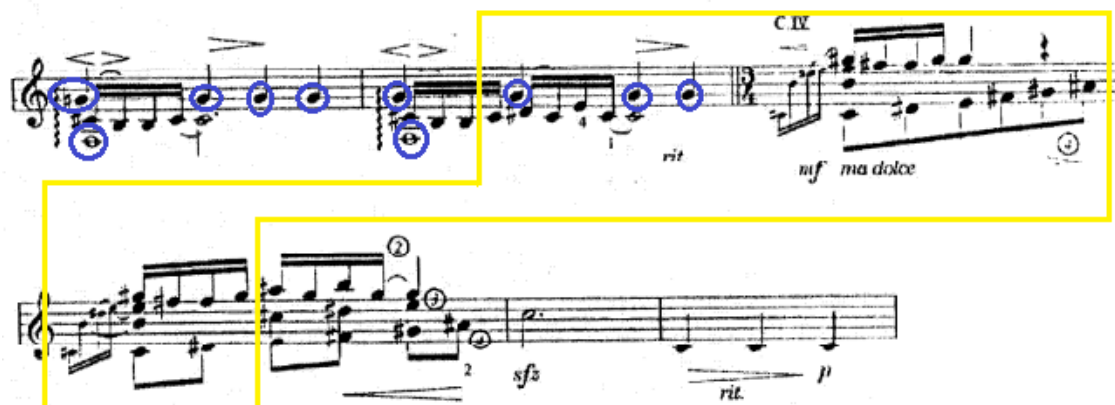
ou qualquer outro fator que possa gerar grandes dificuldades técnicas. Novamente, a obtenção de uma escrita idiomática para o violão fica evidente.

Ainda, acerca da questão da utilização de cordas soltas na presente seção, o compositor usa o lá (5ª corda solta) como um baixo pedal que sustenta a textura linear que ocorre nas cordas agudas. As notas do trecho se encontram no modo de Lá Eólio, sendo estas: lá, si, dó, ré, mi, fá, sol. O lá como pedal em corda solta é o centro que evidencia tal modo. Vê-se aqui a utilização de cordas soltas dentro de uma categoria que SCARDUELLI (2007, p.142) coloca como a dos “recursos idiomáticos implícitos”. Tais recursos idiomáticos são definidos como a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam o uso de cordas soltas, levando a uma maior exequibilidade.

O trecho que vai do c.28-37 traz surpresas harmônicas dentro deste 2º movimento. Nos c.28 e 29 se tem um lirismo bastante dissonante (em contraste com o que ocorreu na textura linear em Lá Eólio), gerado por uma ideia melódica na voz superior formada, quase que completamente, por intervalos de 2ª. Somado a isso, há uma voz inferior em quiálteras (trecho relacionado ao *Opus 11 nº8 de Scriabin*, citado no início deste subcapítulo) com configurações harmônicas não tonais ou modais. Entende-se que as notas presentes na voz superior sugerem uma escala menor harmônica de Fá: fá (1º grau), sol (2º grau), láb (3º grau), sib (4º grau) e mi (7º grau). E a combinação de alturas utilizadas nas duas vozes destes compassos é composta por 10 notas dentre as 12 possíveis. Assim, observa-se um pensamento cromático (uma mistura de atonalidade com apogiaturas cromáticas) no trecho, trazendo a relação e a referência à obras de Scriabin também explicitadas em parágrafos anteriores. Nos c. 30 e 31 há uma mudança repentina no caráter harmônico e a disposição das alturas apresenta o modo de Lá Lídio. Os recursos idiomáticos aqui presentes são a manutenção da posição de mão esquerda e a utilização de cordas soltas. (Ver Figura 25).

Mais à frente, nos c.34 e 35, tem-se também a manutenção de posição da mão esquerda, no momento em que ocorre uma polifonia entre o *leitmotiv* em Sol# Eólio e a voz inferior com uma escala no modo de Dó# Dórico. Observa-se, ainda, que a resolução do trecho nos c.35 e 36 traz uma escala tons inteiros: mi, fá#, sol#, lá#, dó. (Ver Figura 26).





**Figura 26:** Recursos idiomáticos no 2º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.32-37): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); manutenção de posição de mão esquerda (retângulos amarelos).

Acerca da *scordatura*, percebe-se que uma mudança de meio tom na afinação de apenas uma das cordas do violão pode gerar outras possibilidades composicionais para o instrumento. Na obra em questão, observa-se que, embora pareça muito sutil, esse recurso é um fator crucial para que muitas das ideias musicais se tornem tão práticas para a execução, além de gerar um resultado sonoro característico e soar de maneira fluida no violão. O uso de *scordatura* é um recurso idiomático valioso e pode ampliar as possibilidades expressivas do instrumento.

Como explicitado ao longo dos parágrafos anteriores, o aproveitamento de cordas soltas caminha em união com grande parte das ideias musicais propostas e isso é bastante perceptível em, pelo menos, 44 dos 52 compassos deste 2º movimento. Este recurso acontece no próprio uso de *scordatura*, passando por todos os momentos em que o *ostinato* de três notas (sendo 2 em cordas soltas) aparece. As cordas soltas, ainda, são amplamente utilizadas na textura linear em Lá Eólio: no baixo pedal em corda solta; nas mudanças de posição; e na valorização da ressonância do instrumento através do efeito de *campanella*, gerando sobreposição entre as notas. E, também, nos compassos em que se tem o acompanhamento tocado na voz superior pelas notas sol (3ª corda solta) e em seguida si e mi (2ª e 1ª cordas soltas). Nota-se que a utilização deste recurso idiomático se faz presente com simplicidade e eficácia, unidas à uma notável expressividade no resultado sonoro.

Tal constatação, de certa maneira, dialoga com o que MOLINA (2003, p.1) coloca acerca de uma outra composição do cubano Brouwer. Ele afirma que há um “virtuosismo

composicional na estrutura profunda, gramática narrativa e estrutura discursiva que pode ser oculto sob uma aparente simplicidade na manifestação”, em seu artigo *Construção da mentira em Paisaje Cubano com Lluvia de Leo Brouwer: uma análise semiótica*.

Segue abaixo a tabela compilando as principais forças estruturais deste 2º movimento:

**Tabela 2:** Principais elementos estruturais e polos no 2º movimento da Sonata de L.Brouwer

Seções do movimento	Principais elementos da textura das seções	Elementos de estabilidade	Elementos de tensão	Principais polos/modos/tonalidades
A (c.1-22)	<i>Ostinato</i>  <i>Leitmotiv</i>  Textura linear em Lá Eólio	<i>Ostinato</i>  Harmonia diatônica e ritmo regular	<i>Leitmotiv</i> (atmosfera harmônica de tons inteiros)	FÁ LÍDIO  MIb EÓLIO  LÁ EÓLIO
B (c.23-37)	<i>Leitmotiv</i> (transposto)  Textura em 2 vozes (tercinas e voz superior)  <i>Leitmotiv</i> (transposto) + escala em modo Dórico	Regularidade rítmica do <i>leitmotiv</i> e acompanhamento	Contraste rítmico e harmônico	DÓ# EÓLIO  SOL# EÓLIO  FÁ LÍDIO  DÓ# DÓRICO
A' (c.38-52)	<i>Ostinato</i>  <i>Leitmotiv</i>	<i>Ostinato</i>	Alternância rápida de elementos contrastantes	FÁ LÍDIO  MIb EÓLIO  LÁ EÓLIO

	Textura linear em Lá Eólio			FÁ LÍDIO
--	-------------------------------	--	--	----------

### 3.1.3. *La Toccata de Pasquini* (3º movimento)

O 3º movimento, *La Toccata de Pasquini*, tem 3 grandes seções seguidas de uma Coda: **Exposição** (c.1-40) – **Desenvolvimento** (c.41-109) - **Reexposição** (c.1-27+110-116) – **Coda** (c.117-123). Sendo assim, ele se encontra na forma sonata clássica. Por se tratar de uma toccata, este movimento é bem rápido e as ideias musicais ocorrem continuamente, com breves respirações entre os trechos.

A seção de **Exposição** (c.1-40) pode ser dividida em 2 grandes partes: **A e B**. No **A** da **Exposição** (c.1-15) estão contidas 3 outras estruturas menores principais: c.1-5 (**a**); c.6-11 (**a'**); e c.12-15 (**ampliação de a'**). No **B** dessa seção se tem também 3 estruturas principais: c.16-27 (**b**); c.28-31 (**b'**); e c.32-40 (**transição**). Os principais elementos dessa seção são: ideias em 6/8 (c.1-11) – 1) arpejos com dois planos sonoros sobre Si Maior e Si menor e 2) oitavas e notas repetidas sobre si; ideias com polo em Mi iniciadas em compasso 3/4 (c.12-15); *leitmotiv* + acompanhamento em *campanellas* + ampliação do *leitmotiv* (c.16-31); ataques explosivos (c.20,24 e 40); transição em *campanelas* (c.32-39).

Na **Exposição** ocorrem diferentes polos modais e tonais. Do c.1-3 e do c.6-8 há a presença de 2 planos sonoros na tonalidade de Si Maior. A incidência de intervalos de 2º menor e 3ª maior segue fazendo parte da obra no plano superior dos c.2-3, 7-8. Os c.4-5 mantêm a ideia de 2 planos sonoros, porém na tonalidade de Si menor. Do c.9-11 o polo se mantém em Si e as notas do trecho são: si (polo/fundamental), dó# (2ª maior), sol# (6ª maior) e lá# (7ª maior). Entende-se que a tonalidade de Si Maior é mantida. Observa-se, ainda, a presença da 3ª menor na voz superior do c.9 (seguindo com a marcante utilização de intervalos de terça em todos os movimentos da obra). Do c.12-15 o polo passa a ser em torno de Mi. É mantida uma nota fundamental e as ideias são construída baseadas em modos (muitos deles com alguma alteração): c.12 em Mi Lócrio; c.13 em Mi Lídio (com

7ª menor e 2ª menor); c.14 em Mi Lídio (com a 2ª menor); e c.15 em Mi Lídio (com a 3ª menor). O aproveitamento da 6ª corda solta (mi) mantém a ideia desse polo em mi e esses modos sintéticos ocorrem devido à uma disposição das notas que busca trazer praticidade para a mão esquerda, unida à combinação de consonâncias e dissonâncias que estão ao alcance dos dedos (como já observado em vários momentos do 1º movimento).

Mapeando os recursos idiomáticos presentes na **Exposição** (c.1-40), tem-se: o aproveitamento de cordas soltas; a manutenção da posição de mão esquerda (pensamento vertical do braço do instrumento); o uso de ligados de mão esquerda; o *pizzicato Bartók*; o paralelismo horizontal de mão esquerda; e a não utilização de cruzamentos de mão direita.

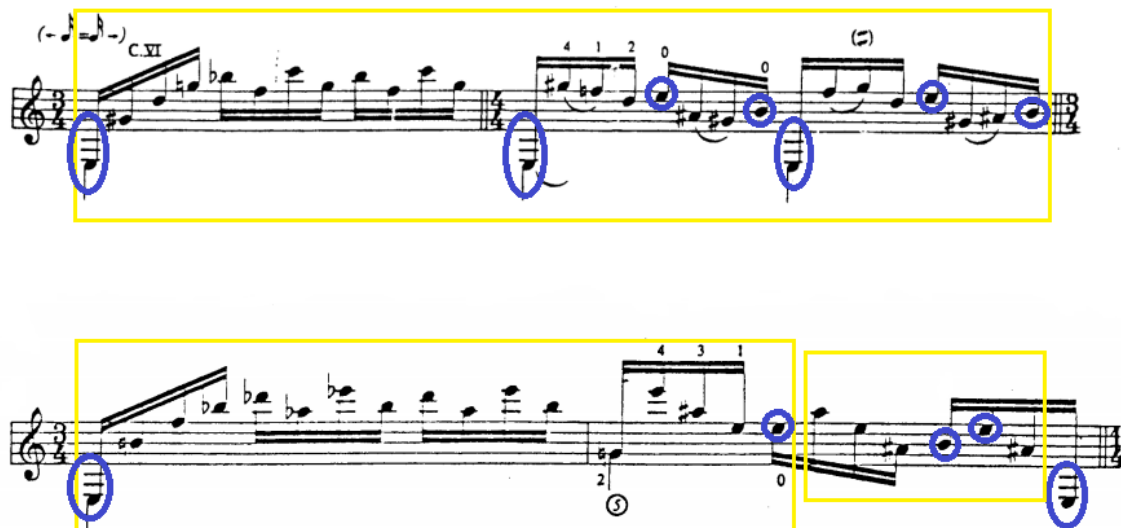
A manutenção de posição de mão esquerda é utilizada em praticamente todos os compassos desta seção. Como exemplo, ressalta-se os momentos nos quais tal recurso se mantém por 2 ou mais compassos: c.2-3; c.-10; c.32-33; e c.36-38. (Ver Figura 27 à 31).

*Allegro vivace* (♩.=88...96)

The image displays a musical score for the 3rd movement of a sonata by L. Brouwer, marked *Allegro vivace* with a tempo of 88-96 beats per minute. The score is written in 6/8 time and features several technical annotations:

- Yellow boxes:** Highlighted sections of the score, indicating idiomatic techniques or specific fingering patterns.
- Blue circles:** Circled notes, likely indicating open strings or specific fingering points.
- Black curved lines:** Curved lines above notes, indicating fingerings or slurs for the left hand.
- Fingering numbers:** Numbers 1-4 are placed above notes, and numbers 2-6 are placed below notes, indicating specific fingerings.
- Dynamic marking:** A forte (*f*) dynamic marking is present at the beginning of the first system.

**Figura 27:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.1-11): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).



**Figura 28:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.12-15): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis).

O aproveitamento de cordas soltas também é um recurso presente em quase todas ideias que ocorrem nessa seção. Ele aparece para alguns fins determinados, tais como: mudanças de posição de mão esquerda (c.1 para o 2, c.4 para o 5, c.10 para o 11, c.11 para o 12, c.13 para o 14, c.15 para o 16, entre outros); baixo na corda mi (6ª corda solta do instrumento) permanecendo com polo em torno de mi (c.12-14, c.27 e c.32-33 se destacam nesse sentido); aproveitamento da ressonância do instrumento com o uso de efeitos de *campanella*, seja em ideias de acompanhamento (por exemplo: c.4-5, c.17, 19, 21 e 23), em padrões de arpejo de mão direita em que sempre se alternam as cordas tocadas sobrepondo as notas (c.33-38) e, também, para a manutenção de posição de mão esquerda (c.11, 13, 25, entre vários outros). Observa-se que os fins da utilização de cordas soltas se misturam em muitos momentos e basta consultar as marcações feitas nas Figuras deste trabalho para constatar isso. (Ver Figura 27 à 31).

**Figura 29:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.16-24): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes); pizzicato Bartok (retângulos verdes); paralelismo horizontal de mão esquerda (retângulo rosa).

Observa-se que na parte **B** da **Exposição** as harmonias modais continuam a ocorrer. No c.16 aparece o *leitmotiv* pela primeira vez nesse movimento. Deste compasso até o c.19 alterna-se o elemento do *leitmotiv* (1º plano sonoro) com uma ideia de acompanhamento (que funciona como um outro plano sonoro), este em Sol# Eólio. No c.20 uma ideia nova ocorre: é um ataque forte (em *pizzicato Bartók*) na corda mais grave do violão (mi), seguido de um acorde acentuado (Mi com 9ª menor ou E b9). O *pizzicato Bartók* muda bastante o timbre do violão, trazendo um som de ataque e força, de caráter percussivo. Nessa primeira seção, tal recurso idiomático aparece subitamente nos c.20, 24 e 40. (Ver Figuras 29 e 31).

Do segundo tempo do c.20 até o c.23 o *leitmotiv* reaparece transposto para Dó# Eólio (com o 5º grau diminuto presente na voz do acompanhamento). No c.24 a ideia do c.20 reaparece ligeiramente ampliada. Há um pedal em mi (com o ataque forte) e ocorrem seguidamente os acordes de Ré com 9ª menor (D b9) e Mi com 9ª menor (E b9) acentuados.

Nos c.25-26 a ideia do *leitmotiv* é expandida e no c.27 aparece uma ideia com o mesmo delineamento melódico do c.15. Tais compassos se encontram em Dó# Eólio.

Os ligados de mão esquerda ocorrem nos c.10, 11, 13, 16, 18, 20, 22, 25, 26, 28, 30 e 40. Eles estão sempre num âmbito de intervalos de 2ª e 3ª, sendo que a 3ª maior que abarcaria um espaço que ultrapassa 4 casas na mão esquerda (não tão natural para o violonista, visto que se usa 4 dedos na técnica do violão, embora entenda-se também ser necessário desenvolver uma maior abertura de mão esquerda), só ocorre quando se usa da corda solta (c.40). Desse modo, os ligados trazem mudanças na articulação das notas de maneira prática, além de darem mais fluência às ideias musicais. (Ver Figura 27 à 31).

**Figura 30:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.25-31): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).

O paralelismo horizontal de mão esquerda é usado nos c.24 e 40, na ideia do ataque acentuado em acordes agudos no instrumento. Como a forma de mão esquerda é mantida, aproveita-se a mesma relação intervalar presente nos acordes tocados, movendo-se horizontalmente pelo braço do violão. (Ver Figuras 29 e 31).



The image shows a musical score for the 3rd movement of a Sonata by L. Brouwer, measures 32-40. The score is annotated with several colored boxes and circles to highlight specific techniques:

- Yellow rectangles:** Highlight vertical thinking and Bartok pizzicato.
- Blue circles:** Highlight the use of open strings.
- Pink rectangle:** Highlights horizontal parallelism in the left hand.
- Annotations:** The score includes dynamics such as *pp*, *cresc. poco a poco*, and *f molto*. It also features fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and articulation marks like *m i p*.

**Figura 31:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer (c.32-40): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); pizzicato Bartok (retângulos verdes); paralelismo horizontal de mão esquerda (retângulo rosa).

Do c.28-31 se tem a repetição dos c.16-19 (em Sol# Eólio). Nos c.32-39 as notas estão dispostas no modo de Mi Lídio. Nesse momento, observa-se traços da técnica composicional minimalista de *processo aditivo linear* (vista na seção de **Reexposição** do 1º movimento). No c.40 a mesma ideia do c.24 se repete (ataque no mi grave e acentos nos acordes), no entanto com outros acordes: Si com 7ª menor e 9ª aumentada (B 7 #9) e Dó# com 7ª menor e 9ª aumentada (C# 7 #9). E, ainda, no c.40 utiliza-se mais uma vez de um intervalo de 3ª maior (mi-sol#), levando à seção de **Desenvolvimento**.

A não utilização de cruzamentos de mão direita está implícita, mais uma vez, na escrita de Leo Brouwer, também neste 3º movimento. Como este é um movimento de andamento

rápido, tal fator idiomático auxilia significativamente na execução do violonista (como visto nos gestos rápidos do 1º movimento). É importante constar que não foi colocada nenhuma indicação de digitação por parte do autor desta dissertação nas Figuras ilustrativas da partitura (apesar de algumas indicações terem sido escritas pelo compositor mostrando as cordas em que se deve tocar determinados trechos). Entende-se que é muito natural para o violonista chegar a digitações que obedecem o critério do não cruzamento em todas as notas e passagens desta seção de **Exposição**. Nas seções seguintes esse procedimento idiomático reaparece exaustivamente. Ele será demonstrado nas anotações feitas (pelo autor do presente trabalho) em algumas das Figuras que se seguem.

O **Desenvolvimento** (c.41-109) pode ser dividido em 3 outras estruturas: **A'**, **B'** e **C**. Em **A'** (c.41-69) tem-se 2 estruturas menores principais: c.41-51 (**repetição literal** de **a** e **a'** apresentados na **Exposição**); c.52-62 (**ampliação** de **a'** com as principais ideias sendo: motivo de terça menor (**ideia temática** imitando o cuco) + ideia de nota repetida + gestos rápidos). Em **B'** (c.63-93) aparecem 2 estruturas principais: c.63-73 (**introdução** com pedal em sol# + *leitmotiv* reelaborado + gestos rápidos); c.74-93 (**ideia temática** imitando o cuco + ampliação do 2º plano sonoro dessa ideia + ideia das notas repetidas) Em **C** (c.94-109) ocorrem 2 estruturas principais: c. 94-101 (**citação** do 2º movimento); e c.102-109 (**transição**). Considera-se aqui a seção de **Desenvolvimento** iniciando-se como um rondó, devido à repetição literal dos 11 primeiros compassos deste movimento. Deste modo, o termo desenvolvimento não está sendo usado como na sonata clássica. Porém, tudo que ocorre após esses 11 primeiros compassos do **Desenvolvimento** mostra que a adoção de tal nomenclatura faz sentido no contexto, observado o aparecimento de novas ideias, além do próprio desenvolvimento e reelaboração de ideias já apresentadas neste e nos outros movimentos.

Essa grande seção (c.41-109), traz os seguintes recursos idiomáticos: o aproveitamento de cordas soltas; a manutenção da posição de mão esquerda (pensamento vertical do braço do instrumento); o uso de ligados de mão esquerda; o *pizzicato Bartók*; o paralelismo horizontal de mão esquerda; o paralelismo vertical de mão esquerda; a utilização de harmônicos (de mão direita); e a não utilização de cruzamentos de mão direita.

O trecho da partitura do c.41-51 não foi incluído pelo fato destes compassos serem uma repetição do que ocorre do c.1-11. Sendo assim, as questões idiomáticas são as mesmas. (Ver Figura 28). Os polos também são os mesmos: tonalidades de Si maior (c.41-43 e 46-51) e Si menor (c.44-45).

O aproveitamento de cordas soltas segue como um recurso bastante usado na composição. Nessa grande seção as cordas soltas são utilizadas para os mesmos fins colocados na seção anterior: mudanças de posição de mão esquerda; uso do baixo na corda mi (6ª corda solta do instrumento) permanecendo com polo em torno de mi; aproveitamento da ressonância do instrumento seja em ideias de acompanhamento, *ostinato* ou em padrões de arpejo de mão direita em que sempre se alternam as cordas tocadas (efeito de *campanella*); e para a manutenção de posição de mão esquerda. (Ver Figuras 32 à 37).

**Figura 32:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.52-62): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); pizzicato Bartok (retângulo verde); paralelismo horizontal de mão esquerda (retângulo rosa); paralelismo vertical de mão esquerda (retângulo preto); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas).

Nos c.52-53 aparece uma ideia temática em 3ª menor descendente no plano sonoro superior (dó#-lá#). Esse motivo traz uma referência à obra *Tocatta con lo scherzo del cucco* do compositor italiano Bernardo Pasquini (1637-1710). Observa-se o intervalo de 3ª menor que forma o motivo principal de tal obra de Pasquini, o qual busca imitar o canto do pássaro cuco. Dessa maneira, se explica o nome dado ao 3º movimento da *Sonata n.º1* por Brouwer: *La Tocatta de Pasquini*. Os c.52-53 (em Mi Lídio) trazem 3 planos sonoros, e, além da ideia temática já colocada, ocorre um baixo (mi) e um plano intermediário de

acompanhamento em 2ª menores (si-lá#). O c.54 é idêntico ao c.12 (em Mi Lócrio). Segue-se a ideia idiomática da funcionalidade de mão esquerda unida à cordas soltas, resultando em modos que “estão na mão” do violonista (sejam estes os modos comuns ou sintéticos). No c.55 há um paralelismo vertical de mão esquerda (outro recurso idiomático) e nota-se o uso de intervalos de 2ª, além de um padrão tem 3 notas tocadas por corda. No c.56 ocorre a mesma ideia vista no c.40: ataque no grave (mi) e acordes no agudo (B 7 #9 e C# 7 #9).

**Figura 33:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L. Brouwer (c. 63-69): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes); paralelismo vertical de mão esquerda (retângulo preto).

Nessa seção, o *pizzicato Bartók* e o paralelismo horizontal de mão esquerda são usados apenas no c.56. O recurso do paralelismo vertical de mão esquerda aparece nos c.55 e 69, sendo que no c.55 toca-se da 1ª corda (mi) à 4ª (ré) num padrão de digitação de mão esquerda com os dedos 1, 3 e 4, enquanto no c.69 toca-se da 4ª para a 1ª corda e o padrão muda para 1, 2, 4. (Ver Figuras 32 e 33).

A manutenção da posição de mão esquerda aparece em praticamente todos os compassos da seção. Os seguintes compassos são aqueles nos quais a posição é mantida por 3 ou

mais compassos consecutivos: c.60-62, c.63-68, c.70-72, c.73,77, c.81-87, c.94-99. (Ver Figuras 32 à 37).

Do c.57-59 ocorre o acorde de Fá com 9 e 5<sup>a</sup> aumentada (Fá 9 #5) e a exploração de intervalos de 8<sup>a</sup>, bem como de intervalos 7<sup>a</sup> maior e 2<sup>a</sup> menor (em torno das notas mi e fá nos gestos rápidos). Nos c.60-61 os 3 planos reaparecem (apresentados nos c.52-53): baixo, acompanhamento em intervalos de 2<sup>a</sup> no plano intermediário e ideia temática em 3<sup>a</sup> menor (imitando o pássaro cuco) no plano superior. O modo de Mi Lídio com alteração no 2<sup>o</sup> grau (novamente: funcionalidade de mão esquerda + dissonâncias perturbadoras gerando modos sintéticos) foi utilizado, vistas as notas mi, fá, sol# (enarmonia), lá# e si. O c.62 surge com o mesmo gesto rápido visto pela primeira vez no segundo e no terceiro tempos do c.59.

O **B'** do **Desenvolvimento** se inicia nos c.63-68, onde ocorrem 2 planos sonoros: um pedal em sol# oitavado e notas em semicolcheias ligadas (em sua maioria) gerando um movimento enquanto este pedal marca a cabeça dos compassos (modo sintético de Sol# Lócrio com 2 sétimas: maior e menor). O c.69 traz a mesma ideia rítmica e intervalar (mantendo o paralelismo vertical de mão esquerda) do c.55, no entanto indo do grave para o agudo e com a utilização de outras notas. Do c.70-72 o *leitmotiv* aparece reelaborado e no modo de Sol# Eólio. O c.73 traz a mesma ideia de gesto rápido em torno das notas mi e fá, vista nos c.59 e 62. Do c.74 ao 87 a disposição das notas constitui um modo de Fá Lídio com o 5<sup>o</sup> grau aumentado (mais uma vez: funcionalidade de mão esquerda = modo sintético). Do c.74-77 ocorrem dois planos sonoros (com uma ideia derivada dos c.63-66), há uma mudança de polo (em Fá) e também no delineamento melódico do plano superior. Do c.78-80 tem-se novamente os 3 planos sonoros com a ideia temática em 3<sup>a</sup> menor descendente (cuco) como plano principal.

O uso de ligados de mão esquerda é sugerido na partitura nas seguintes ideias musicais: notas em paralelismo horizontal de mão esquerda (c.55 e 69); apojaturas fá-mi (c.58 e 90); gesto rápido (c.59, 62 e 73); todo o trecho com pedal em Sol# (c.62-68); algumas notas na reelaboração do *leitmotiv* (c.70-72); o trecho com pedal em Fá (c.74-77); e em algumas notas do *leitmotiv* na citação do 2<sup>o</sup> movimento (c.98 e 99). (Ver Figura 32 à 36).

**Figura 34:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.70-80): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).

Do c.81 ao 87 ocorre novamente um critério minimalista de adição de notas, no qual Brouwer começa com padrões de 3 notas ascendentes, passa para 4, 5 e chega à 6. Vê-se nesse momento que, claramente, o compositor se utiliza mais uma vez do *processo aditivo linear* (técnica minimalista de composição). O c.88 tem os mesmos elementos do c.57: acorde de Fá com 9 e 5ª aumentada (Fá 9 #5) e exploração de intervalos de 8ª (em torno de fá). No c.90 a ideia das oitavas se segue (em torno de mi e de fá). E, no c.90, ocorrem apojeturas de fá para mi. Nos c.91-93 retorna a ideia dos 3 planos sonoros com outras notas: 3ª menor descendente no plano superior (fá#-ré#); acompanhamento em intervalos de 2ª no plano intermediário (sol-fá#); e baixo (dó).

Na parte **C** do **Desenvolvimento** a primeira estrutura é a **citação** do 2º movimento (c.94-101). Os elementos presentes são: o *ostinato* (notas fá-sol-lá) e o *leitmotiv* em Dó# Éolio. A segunda estrutura desta subseção é uma **transição** (c.102-109) que traz novamente a técnica composicional minimalista de *processo aditivo linear* (presente e explicitada em outros momentos do 1º e do 3º movimentos da obra). Os c.102 e 104 contém as notas fá, sol e lá (como no *ostinato* dos compassos anteriores), enquanto os c.103 e 105-109 se encontram no modo de Fá# Frígio (sem a presença do 6º grau).

The image displays musical notation for the 3rd movement of Sonata by L. Brouwer, measures 81-93. It is divided into four systems of staves. The first system (measures 81-93) shows a melodic line with blue circles around notes and yellow boxes around specific passages, with dynamics 'pp' and 'pp' and a 'crescendo poco a poco' marking. The second system (measures 94-101) shows a more complex texture with yellow boxes and blue circles, marked 'f molto' and 'rallentando e diminuendo'. The third system (measures 102-109) includes yellow boxes and blue circles, marked 'pp a tempo'. The fourth system (measures 110-117) features yellow boxes and blue circles, marked 'pp' and 'ritenuto'.

**Figura 35:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.81-93): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).



A utilização de harmônicos (de mão direita) acontece na citação do 2º movimento (c.94-101). O harmônico da 19ª casa na 4ª corda (um lá) é utilizado como nota componente do *ostinato*, sendo tocado apenas com os dedos da mão direita: o dedo indicador (*i*) encosta na corda sem pressioná-la até o traste, enquanto o polegar (*p*) toca a corda. (Ver Figura 36).

*Tempo di Sarabanda*

**Figura 36:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.94-101): utilização de harmônicos de mão direita (círculos roxos); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).

O fator de uma escrita idiomática que propicia a não utilização de cruzamentos de mão direita está presente em todas as notas dessa seção. Alguns exemplos são: o gesto rápido dos c.59, 62 e 73 no qual a digitação mais natural traz esse pensamento prático e eficiente; e do c.102-109 também se observa rapidamente que a escrita sugere este recurso, visto que na prática o resultado sonoro é obtido sem grandes complicações para a execução da mão direita (e também da esquerda). (Ver Figuras 32 e 37).

The image shows five staves of musical notation for the 3rd movement of Sonata by L. Brouwer. Each staff has red letters above it indicating fingerings: p m i p m i p m i p m i; p m i p m i ...; p m i a p m i a ...; p m i a i p m i a i ...; and p m i a p a p m i a p a ... . The first staff is marked 'lento' and 'accelerando poco a poco'. The third staff is marked 'Tempo primo (alla Toccata)'. The fifth staff is marked 'crescendo (molto)'. There are yellow rectangular boxes around the first four staves and a yellow circle around the fifth staff. A blue circle is around each note in the first four staves. A blue circle is around each note in the fifth staff. The text 'Da Capo y / and' is written at the end of the fifth staff. The text 'Ativar o Windo' is written at the bottom right of the image.

**Figura 37:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.102-109): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); não utilização de cruzamentos de mão direita (letras vermelhas).

A seção de **Reexposição** (c.1-27+110-116) se divide em 2 estruturas: **A** e **B**. **A** (c.1-15) é uma **repetição literal** de **a** e **a'** da **Exposição**, enquanto **B** pode ser dividida em 2 estruturas principais: c.16-27 (**repetição literal** de **b** da **Exposição**); e c.110-116 (**b'** transformado que funciona com uma **ponte** para o fim, mesclando o *leitmotiv* apresentado no **b** + ideias de **a'** + ideias da **ampliação** de **a'** + gesto rápido).

Em todo o **A** e no **B** (até o c.27) retornam as ideias vistas na **Exposição**. Do c.110-112 há uma repetição literal do c.70-72 (*leitmotiv* reelaborado em Sol# Eólio). No c.113 ocorre uma repetição literal do c.12 (em Mi Lócrio), bem como no c.114 aparece a repetição literal do c.14 (em Mí Lídio com o 2º grau menor). O c.115 está no modo de Mi Frígio

(com 2 sextas). E o c.116 tem a mesma ideia apresentada no segundo e no terceiro tempos do c.59 (gesto rápido com apojeturas em torno de mi e fá).

Os recursos idiomáticos da seção de **Reexposição** (c.1-27+110-116) são: a manutenção da posição de mão esquerda (pensamento vertical do braço do instrumento); o aproveitamento de cordas soltas; os ligados de mão esquerda; o *pizzicato* Bartók; o paralelismo horizontal de mão esquerda; e a não utilização de cruzamentos. Como parte dessa seção se trata de uma repetição da capo do c.1-27, ocorrem as mesmas questões idiomáticas do início. (Ver Figuras 28, 29, 30 e 31). E, do c.110-116 muitas das ideias musicais, bem como os recursos idiomáticos que as acompanham, também ocorreram em outros momentos da obra. (Ver Figura 38).

The image shows a musical score for the 3rd movement of L. Brouwer's Sonata, measures 110-116. The score is annotated with various markers to highlight idiomatic features. Yellow boxes highlight vertical thinking in the left hand. Pink boxes highlight horizontal parallelism in the left hand. Blue circles highlight the use of open strings. Black curved lines above notes highlight left-hand slurs.

**Figura 38:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.110-116): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); paralelismo horizontal de mão esquerda (retângulos rosas); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).

Então, a **Coda** (c.117-123) finaliza a obra com explosão, potencialidade sonora e virtuosismo: gestos rápidos + notas repetidas + gestos rápidos com ligados de mão esquerda + *pizzicato Bartók* + ataque de mão direita. Do c.118-123 percebe-se que os elementos presentes estão dispostos dentro de um acorde de Mi maior com 9ª menor (E b9) (exceto a nota sol que aparece apenas uma vez em um gesto rápido do c.122). Observa-se que a ideia dos c.59, 62, 73 e 116 se repete no primeiro e no segundo tempos do c.122. A obra se finda (c.123) com a mesma ideia apresentada no c.20 da **Exposição**: ataque forte em *pizzicato Bartók* na 6ª corda do violão (mi) e um acorde acentuado na região aguda (E b9).

Pontuando os recursos idiomáticos nesses compassos finais, encontra-se: a manutenção da posição de mão esquerda (pensamento vertical do braço do instrumento); o aproveitamento de cordas soltas; os ligados de mão esquerda; o *pizzicato Bartók*; e a não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos. (Ver Figura 39).

The image shows a musical score for the 3rd movement of Sonata by L. Brouwer, measures 117-123. The score is annotated with various features: yellow boxes highlight the left hand position and string use; blue circles mark natural harmonics; a green box indicates Bartók pizzicato; black curved lines show left-hand slurs; and red letters 'p i a m p a' and 'p i m a p' indicate fingerings. Dynamics include 'ff' and '(ad lib)'. The tempo is marked 'VIVACE (PRESTISSIMO)'.

**Figura 39:** Recursos idiomáticos no 3º movimento da Sonata de L. Brouwer (c.117-123): manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); *pizzicato Bartók* (retângulo verde); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas).

Abaixo consta a tabela que reúne os principais elementos estruturais presentes em cada seção deste 3º movimento:

**Tabela 3:** Principais elementos estruturais e polos no 3º movimento da Sonata de L.Brouwer

Seções do movimento	Principais elementos da textura das seções	Elementos de estabilidade	Elementos de tensão	Principais polos/modos/tonalidades
EXPOSIÇÃO (c.1-40)	<p>Ideias em 6/8: arpejos com dois planos sonoros e oitavas sobre si</p> <p>Ideias com polo em Mi</p> <p><i>Leitmotiv</i> + acompanhamento em <i>campanellas</i> + ampliação do <i>leitmotiv</i></p> <p>Ataques explosivos: pizzicato Bartók + acordes acentuados</p> <p>Transição em <i>campanellas</i></p>	<p>Uso de nota pedal</p> <p>Regularidade rítmica</p> <p>Repetição e variação de motivos</p>	<p>Linhas angulosas</p> <p>Resultantes harmônicas</p> <p>Interrupções em dinâmica forte</p> <p>Troca de notas polo</p>	<p>SI MAIOR</p> <p>SI MENOR</p> <p>MI</p> <p>SOL# EÓLIO,</p> <p>DÓ# EÓLIO</p> <p>MI LÍDIO</p>
DESENVOLVIMENTO (c.41-109)	<p>Ideias em 6/8: arpejos com dois planos sonoros e oitavas sobre si</p> <p>Ideia temática do cuco + nota</p>	<p>Uso de nota pedal</p> <p>Regularidade rítmica</p>	<p>Linhas angulosas</p> <p>Resultantes harmônicas</p> <p>Interrupções em dinâmica forte</p>	<p>SI MAIOR</p> <p>SI MENOR</p> <p>MI</p>

	<p>repetida + gestos rápidos + ataques explosivo:</p> <p>pizzicato Bartók + acordes acentuados</p> <p>Pedal em sol# + <i>leitmotiv</i> reelaborado + gestos rápidos</p> <p>Ideia temática do cuco + ampliação do 2º plano sonoro dessa ideia + nota repetida</p> <p>Citação do 2º movimento</p> <p>Transição em <i>campanellas</i></p>	<p>Repetição e variação de motivos</p> <p><i>Ostinato</i></p>	<p>Troca de notas polo</p> <p>Gestos rápidos (compressão rítmica)</p>	<p>FÁ-MI</p> <p>MI LÍDIO</p> <p>SOL# LÓCRIO</p> <p>SOL# EÓLIO</p> <p>FÁ-MI</p> <p>FÁ LÍDIO</p> <p>DÓ# EÓLIO</p> <p>FÁ# FRÍGIO</p>
<p>REEXPOSIÇÃO</p> <p>O</p> <p>(c.1-27+110-116)</p>	<p>Ideias em 6/8: arpejos com dois planos sonoros e oitavas sobre si</p> <p>Ideias com polo em Mi</p> <p><i>Leitmotiv</i> + acompanhamento em <i>campanellas</i> + ampliação do <i>leitmotiv</i></p> <p>Ataques explosivos:</p>	<p>Uso de nota pedal</p> <p>Regularidade rítmica</p> <p>Repetição e variação de motivos</p>	<p>Linhas angulosas</p> <p>Resultantes harmônicas</p> <p>Interrupções em dinâmica forte</p> <p>Troca de notas polo</p> <p>Gesto rápido (compressão rítmica)</p>	<p>SI MAIOR</p> <p>SI MENOR</p> <p>MI</p> <p>SOL# EÓLIO</p> <p>DÓ# EÓLIO</p>

	<p>pizzicato Bartók + acordes acentuados</p> <p><i>Leitmotiv</i> em Sol# Eólio</p> <p>Ampliação de ideias com polo em Mi</p> <p>Gesto rápido</p>			FÁ-MI
<p>CODA (c.117-123)</p>	<p>Gestos rápidos + notas repetidas + ataque explosivo: pizzicato Bartók + acordes acentuados</p>	<p>Regularidade rítmica (na nota dissonante)</p>	<p>Compressão rítmica</p> <p>Dissonância harmônica (9ª)</p> <p>Dinâmicas fortes</p> <p>Ataques explosivos</p>	MI

## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

### 4.1. Síntese idiomática - *Sonata n.º1*

A análise com foco no idiomatismo da *Sonata n.º1* mostra que todas as ideias/elementos musicais que articulam esta obra estão realmente “na mão” do violonista. É constatado o pensamento idiomático sobre o violão por trás da composição, gerador de tantos materiais diferentes, tomada toda uma liberdade na mistura de influências na estética: ritmos/danças de tradição popular, minimalismo, formas clássicas, grande variedade rítmica e métrica, utilização de modos e criação de outros modos sintéticos, inspirações em elementos e/ou atmosferas que remetem a outros compositores. Fato é que a composição de Brouwer nasce, primeiramente, levando-se em conta o rendimento do instrumento. Nota-se que este compositor “pensa violão”. Os aspectos técnico-violonísticos, observados em sua linguagem composicional, demonstram que as questões de exequibilidade, funcionalidade, praticidade e potencialidade sonora do instrumento são o fator crucial que traz à tona sua música. Como visto nas análises anteriores, Leo Brouwer cria novos modos como consequência de seu pensamento da funcionalidade de mão esquerda, por exemplo. O “estar na mão” do violonista faz com que sejam criados estes modos sintéticos por fatores claramente idiomáticos.

Embora não tenha sido o foco analisar composicionalmente, não poderia deixar de ser traçada uma breve síntese acerca da variedade de elementos presentes na obra. Ressalta-se a grande incidência de intervalos de 2ª, 7ª e 3ª, vista, por exemplo em: harmônico + gesto rápido; *leitmotiv*; autocitação de *3 Danzas Concertantes*; **Desevolvimento** do 1º movimento; *ostinato* do 2º movimento; motivo do “cuco”; e nos trechos “minimalistas” do 3º movimento. A grande variedade rítmica, com compressões e mudanças repentinas de compasso, principalmente no primeiro movimento e em alguns momentos do 3º, traz a ideia de tensões também neste contexto. Realmente, Brouwer expande os momentos de instabilidade harmônica para momentos de instabilidade ou variedade rítmica. Acerca dos polos principais da obra, observando-se as tabelas, constata-se que no 1º movimento predomina o polo em Mi, no 2º movimento o polo principal é em Fá, enquanto no 3º movimento tem-se uma predominância de polo também em torno de Mi. Sendo assim, percebe-se que estes principais polos dentro da *Sonata n.º1* giram sempre em torno de



cordas soltas, sendo que a afinação da 6ª corda em cada um dos movimentos é exatamente: mi, fá, mi. De fato, o fator idiomático da utilização de cordas soltas parece ser incontestável na composição da obra.

Certamente, a questão da mistura de influências e da diversidade de elementos são importantes para manter de pé uma obra musical, e, além disso, reitera-se que tudo que está escrito na partitura é executável. Todas as ideias propostas soam de maneira funcional (claro que em alguns momentos o estudo intenso de certas passagens é óbvio para os violonistas) não sendo necessário acrescentar ou retirar quaisquer notas.

Conclui-se que os recursos idiomáticos mais incidentes na *Sonata n.º1*, obra foco dessa dissertação, são:

- 1) **A manutenção de posição de mão esquerda:** um pensamento prático de mão esquerda leva à manutenção de posição e, dessa maneira, possibilita a criação de modos sintéticos que não ocorreriam normalmente, bem como a própria funcionalidade para a execução do instrumentista na obra em questão;
- 2) **O aproveitamento de cordas soltas:** se aproveitando das cordas soltas antes de saltos de mão esquerda, no meio de passagens com gestos rápidos, mantendo polos/centros/tonalidades sobre um pedal ou acompanhamento em torno destas, utilizando-se de *scordatura*, buscando valorizar a ressonância do violão ou sobrepôr as notas com efeitos de *campanella*, Brouwer demonstra conhecer bem deste instrumento e as vantagens técnico-musicais que este recurso pode propiciar;
- 3) **A não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos:** visto no 1º e no 3º movimentos, este aspecto idiomático faz com que as notas rápidas se tornem mais exequíveis para os violonistas. Como já constatado, o compositor não especifica as digitações de mão direita na partitura (na maioria dos casos), mas a experiência do instrumentista ao se pensar idiomáticamente, observando-se a praticidade para se tocar coisas rápidas, leva a tais escolhas digitais. Sendo assim, reafirma-se que este aspecto idiomático também está na raiz da composição

de quaisquer elementos mais rápidos (sejam gestos pontuais ou seções inteiras) propostos pelo compositor cubano;

- 4) **O uso de ligados de mão esquerda:** a ampla utilização de ligados ao longo da obra foi mapeada e sabe-se que este é um recurso comum dentro do repertório técnico do violonista. Nota-se que, principalmente, nas notas presentes em gestos rápidos (1º e 3º movimentos) o uso de ligados de mão esquerda é sugerido na partitura. Aproveitando-se da agilidade que os ligados propiciam, entende-se que o violonista/intérprete pode ainda adicioná-los em alguns momentos em que sentir a necessidade. Este procedimento por parte de quem toca caminha na mesma direção de um pensamento idiomático acerca da execução ao violão. Alguns ligados foram acrescentados em gestos rápidos do 1º movimento na interpretação do violonista e autor dessa dissertação (nos c.4, 9, 17, 19, 21 e 23 se encontram alguns exemplos). Isso trouxe ainda mais fluidez na execução das passagens rápidas, as quais estão entre as mais virtuosas da obra. Importante constar também que a prosódia das ideais musicais e a própria disposição das notas dão essa abertura para a escolha de digitação que se aproveita do recurso dos ligados de mão esquerda.

#### 4.2. Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer

Após apresentados e discutidos os recursos idiomáticos presentes na *Sonata n.º1*, os parágrafos que se seguem trazem excertos de outras composições de Leo Brouwer, visando ampliar o conhecimento acerca de sua escrita idiomática, constatados os recursos mapeados anteriormente na obra foco dessa pesquisa.

*Elogio de la Danza*, (1964), tem os 7 primeiros compassos de seu 1º movimento – *Lento* - sem nenhuma mudança de posição de mão esquerda. A obra se inicia em cordas soltas e, deste modo, pode-se já começar com o acorde que virá montado na mão esquerda. Em todo o trecho, o dedo 4 está na 9 casa do violão, não havendo nenhum movimento horizontal da mão. Além deste recurso, vê-se que ele está aliado à utilização de cordas soltas (c.1, 2 e 3) e ao paralelismo vertical de mão esquerda (c.6 e 7):

**Figura 40:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer - Elogio de la Danza – 1ª mov. (c.1-7): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); paralelismo vertical de mão esquerda (retângulo preto).

Ainda nesta obra, observa-se que a posição da mão é mantida por vários compassos e quando isso não ocorre por muito tempo, as cordas soltas desempenham o papel de permitir a funcionalidade da mão esquerda. O paralelismo vertical também é usado novamente (c.16 e 17), agora transposto para uma 3ª menor abaixo do que ocorreu nos c.6 e 7:

**Figura 41:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer - Elogio de la Danza – 1ª mov. (c.8-18): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); paralelismo vertical de mão esquerda (retângulo preto); utilização de harmônicos (círculos roxos).

No 2º movimento dessa obra, intitulado *Obstinato*, mapeia-se mais uma vez a utilização de cordas soltas (com o pedal em mi na 6ª corda). Unido a este recurso, aparece o paralelismo horizontal de mão esquerda, mantendo o mesmo desenho para os acordes tocados e movendo-se apenas horizontalmente ao longo do braço do instrumento. Tal recurso apareceu em poucos momentos ao longo da *Sonata n.º1*, mas sua incidência em outras obras dentro do repertório de Brouwer e em todo o repertório violonístico é bastante usual. Compositores como, por exemplo, Villa Lobos (*Prelúdio n.º2*, *Estudos n.º1*, *n.º8*, *n.º 11* e *n.º12*) e Edino Krieger (*Ritmata*) demonstraram êxito idiomático ao se utilizarem deste recurso.

**Figura 42:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – *Elogio de la Danza* – 2º mov. (c.1-16): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); paralelismo horizontal de mão esquerda (retângulo rosa).

A escrita idiomática também é observada nos *Estudios Sencillos* (1959) compostos por Brouwer. No *Estudio 7*, por exemplo, tem-se a união de 4 recursos idiomáticos no excerto selecionado abaixo. Durante todo o trecho há a manutenção da posição, enquanto as duas primeiras colcheias de cada tempo aparecem ligadas na mão esquerda. As cordas soltas são mais uma vez aproveitadas pelo compositor e se tem, ainda, o paralelismo vertical de mão esquerda a cada grupo de 6 colcheias (como consta no excerto). Nota-se que a praticidade da mão esquerda foi a tônica na composição do trecho, juntamente com o próprio uso dos ligados:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is enclosed in a yellow rectangular box. It features a sequence of notes with blue circles around them. Above this staff, the text *f marc.* is written. The middle staff is enclosed in a black rectangular box. The bottom staff also has blue circles around notes and is partially enclosed in a yellow rectangular box. Below the bottom staff, the text *pp sub.* is written. The word *cresc.* is written below the bottom staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

**Figura 43:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Estudo 7 (c.12-19): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); paralelismo vertical de mão esquerda (retângulo preto); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).

No *Estudo 9* observa-se também a ampla utilização dos ligados de mão esquerda, das cordas soltas e um momento de paralelismo vertical de mão esquerda, no qual o desenho apresentado na 3ª e 4ª cordas (unindo cordas soltas e ligados) é transposto para a 5ª e 4ª cordas:

The image shows four staves of musical notation. The first staff has blue circles around notes and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and an open circle (O). The second staff has a black rectangular box around it and blue circles around notes. The third staff has blue circles around notes. The fourth staff has blue circles around notes. The text *cresc. ril.* is written below the second staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

**Figura 44:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Estudo 9 (c.1-7): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); paralelismo vertical de mão esquerda (retângulo preto); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).

No *Estudo 17*, Leo Brouwer apresenta novamente os mesmos recursos vistos no *Estudo 7*, unidos à manutenção da posição de mão esquerda (excerto selecionado abaixo):

The image shows a musical score for 'Estudio 17' by Leo Brouwer. It consists of three staves of music. The first staff is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in 2/4 time and have the same key signature. The score is annotated with several features: blue circles around notes, yellow boxes highlighting specific passages, black boxes highlighting vertical parallelism, and curved black lines connecting notes across staves. The first staff has a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The second and third staves have a 2/4 time signature and a key signature of one sharp. The third staff includes a 'rall.' marking.

**Figura 45:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – *Estudo 17* (c.25-30): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); paralelismo vertical de mão esquerda (retângulo preto); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes); paralelismo vertical de mão esquerda (retângulo preto).

Importante constar também que no *Estudo 17* utiliza-se a *scordatura* com a 6ª corda afinada em ré, propiciando a sua ampla utilização em diversos momentos e uma ressonância natural do violão com esta corda vibrando na fundamental da tonalidade da obra (que vai de Ré menor para Ré maior). O uso da *scordatura* é visto novamente, agora com a 6ª corda em fá, aparecendo no *Estudo 9* (série dos *Nuevos Estudios Sencilios* compostos em 2001). Vê-se que neste estudo é utilizada a mesma afinação vista no 2º movimento da *Sonata n.º1*. Além do uso de *scordatura*, mais uma vez, a ressonância propiciada pelas cordas soltas é aproveitada:



IX  
Omaggio a Szymanowski

Lento assai  
C1

6a in Fa

mp  
sempre legato

legato

p accompagnando  
l.v.

pp (eco)

**Figura 46:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Estudo 9 – Novos – (c.1-10): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); uso de scordatura (círculo marrom).

*Danza Caracteristica* (1957), uma das primeiras obras para violão escritas pelo cubano Brouwer, tem também *scordatura* (com a 6ª corda em ré), além do uso de diversos recursos também pontuado na Sonata nº1, tais quais: a manutenção de posição de mão esquerda, a utilização de cordas soltas, os ligados de mão esquerda, o paralelismo horizontal de mão esquerda e o uso de harmônicos:

p  
ritmico

sonoro

sfz

sfz

cresc.

arm VII

**Figura 47:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – *Danza Caracteristica* (c.25-36): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); uso de scordatura (ré grave em corda solta - círculos azuis); manutenção de posição de

mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); paralelismo horizontal de mão esquerda (retângulo rosa); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes); utilização de harmônicos (círculo roxo).

A utilização de harmônicos de mão esquerda é vista em vários trechos dos *Prelúdios Epigramáticos* (1981-1983). Foram selecionados excertos do 2º e do 6º Prelúdios. Nota-se também que o paralelismo vertical de mão esquerda aparece, unido ao uso de ligados no *Prelúdio 2*:

The image displays a musical score for Prelúdio Epigramático nº2, featuring several staves with various musical notations and annotations. The score is divided into sections with different tempo markings: *mp* (mezzo-piano), *Vivace* (♩ = 80-92), *Tempo Iº* (♩ = 72), and *allarg. poco a poco*. The score includes various dynamics such as *pp*, *ppp*, *ff*, and *pp*. Annotations include *arm.* (armature), *S.nat.* (natural harmonics), *S.tasto* (sustained notes), *Sonoro accell.* (sonorous acceleration), and *cresc.* (crescendo). The score also features a *12* measure mark and a *C2* marking. The score is annotated with various markings: a purple oval highlights a section with *arm.* and *S.nat.* markings; blue circles highlight *S.tasto* markings; a pink rectangle highlights a section with *arm.* and *S.nat.* markings; and a black oval highlights a section with *arm.* and *S.nat.* markings.

**Figura 48:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Prelúdio Epigramático nº2: utilização de harmônicos (círculos roxos); aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); paralelismo vertical de mão esquerda (retângulo preto); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes);

No *Prelúdio 6*, este mesmo recurso é visto, unido à não utilização de cruzamentos de mão direita (nas notas rápidas): o padrão polegar (p), indicador (i), médio (m) é utilizado na primeira aparição das notas em fusas, bem como na segunda aparição, adicionando-se apenas uma nota (mi na 1ª corda solta) tocada com o anelar:



**Poétique** (♩ = 48-50)

arm. XII VII ④

6 5 6 5 6 5 (simile) l.u. rall.-----

3

mp f mf

1 -1 4

6 5 (simile) rall.-----

velocissimo

3

3 3 3

sul pont. → s. tasto

(S.tasto)

(son.ord.)

p - i m p i m p i m a

(b)

(ff)

S. pont. 3 3

son.ord.

S.tasto

mp più lento e accell.

rall.

mp pp

**Figura 49:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Prelúdio Epigramático nº6: utilização de harmônicos (círculos roxos); paralelismo vertical de mão esquerda (retângulos pretos); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas).

Uma das principais obras de Leo Brouwer também tem alguns excertos aqui explicitados. *Decameron Negro* (1981) é composta por 3 movimentos e abaixo constam alguns dos aspectos idiomáticos mapeados em seu 2º movimento *Fuga dos Amantes pelo Vale dos Ecos*. Nos 4 primeiros compassos da obra a posição de mão esquerda é mantida e há um gesto rápido arpejado na mão direita, o qual, tranquilamente, pode ser feito sem nenhum cruzamento (outros gestos rápidos como esse aparecem ao longo da obra e mantem-se a ideia do não cruzamento):

**A** **Declamato pesante**  
 C 2  
*d. vibrar*

**B** **Presage**  
 p p p i m a m i p m  
*d. vibrar*

**Figura 50:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Decameron Negro – 2ª mov. (c.1-4): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas).

Vê-se numa outra seção da obra que a posição de mão esquerda é mantida por vários compassos, juntamente com a não utilização dos cruzamento de mão direita num momento em que vai se acelerando o andamento. (Ver Figura 51). Cordas soltas são utilizadas e nos momentos de mudança de posição elas são um fator crucial para a execução ao violão:

**C** **Primer Galope de los Amantes**  
 Poco a poco accel. - - - -  
 [x 4] 4 6  
*pp* (2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup>, = rapido)

p i m m i i p i m i m i p i m a m i m i m i m i

8 10 [x 4] 20  
 (cresc. 3<sup>o</sup> et 4<sup>o</sup>)

p i m a m i p m i p p p i a p m i m i p i m i m p p i a i m p p i a

11 [x 4] 14 (8) 6 [x 4] 4  
*f* *dim.* *poco a poco*

**Figura 51:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – Decameron Negro – 2ª mov. (c.10-15): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulos amarelos); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas); ligados de mão esquerda (linhas pretas em curva sobre notas diferentes subsequentes).

Outro momento em que se mantém a posição da mão esquerda ocorre numa seção mais a frente, que é o clímax da obra. Com padrões de arpejo na mão direita (p, m, i sem cruzamentos) são tocadas as notas do baixo unidas às notas rápidas do acompanhamento em cordas soltas (1ª e 2ª cordas - mi e si-). O aproveitamento da ressonância do instrumento é notável neste momento com o polo em Mi maior:

**Figura 52:** Recursos idiomáticos em outras obras de Brouwer – *Decameron Negro* – 2ª mov. (c.26-32): aproveitamento de cordas soltas (círculos azuis); manutenção de posição de mão esquerda - pensamento vertical do braço do instrumento (retângulo amarelo); não utilização de cruzamentos de mão direita em gestos rápidos (letras vermelhas).

O grande escopo de composições de Leo Brouwer é construído com a utilização de inúmeros recursos idiomáticos do violão, sendo que algumas de suas obras se utilizam também de determinadas técnicas estendidas do instrumento. Estas técnicas não são aqui apresentadas por não traçarem um paralelo mais direto com o que se vê na *Sonata n.º1*. Sendo assim, as questões idiomáticas colocadas nos parágrafos anteriores foram destacadas para reforçar os aspectos do idiomatismo instrumental encontrados especificamente nesta obra.

Após a extensa análise da *Sonata n.º1* e apresentados os fatores idiomáticos vistos nos excertos supracitados, compreende-se, de fato, que o pensamento idiomático de Brouwer acerca do violão se dá levando em conta dois aspectos idiomático fundamentais, os quais

fazem com que o instrumento renda com tanta potencialidade sonora, exequibilidade e fluidez: a união da **1)** ampla utilização de cordas soltas (levando em conta os diversos ganhos e efeitos sonoros que isso traz para o rendimento do violão como visto ao longo desta dissertação), aliada à **2)** busca pela funcionalidade na execução técnica de mão esquerda (recorrendo em outros recursos idiomáticos, bem como na criação de certos modos com sonoridades não tão convencionais (“a la Brouwer”) em muitos momentos da Sonata, como constatado).

Claramente, não se buscam aqui respostas definitivas ou verdades absolutas sobre a escrita idiomática de Leo Brouwer. Se este trabalho tiver conseguido contribuir de alguma maneira para uma maior compreensão acerca do pensamento violonístico deste compositor - tão emblemático no universo do repertório deste instrumento – o objetivo foi cumprido.

## REFERÊNCIAS

1. BARROS, N. (2008). “Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão”. **Tese (Doutorado em Música)**. Rio de Janeiro: UFRJ.
2. BATTISTUZZO, S. (2009). “Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo”. **Dissertação. (Mestrado em Música)** Campinas: UNICAMP.
3. BORÉM, F. (2000). “*Duo Concertant – Danger Man* de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo”. **Per Musi**, Belo Horizonte: UFMG. n.2, p. 89-103.
4. CERVO, D. (2005). “O minimalismo e suas técnicas composicionais”. **Per Musi**, Belo Horizonte: UFMG. n.11, p.44-59.
5. “Grove Music Online”. *Bolero; Campanella; Fandango*.
6. HOUAISS, A; VILLAR, M. (2001). **Dicionário Eletrônico HOUAISS da língua portuguesa**. Versão 1.0. Editora Objetiva Ltda.
7. KREUTZ, T. (2014). “A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais”. **Dissertação. (Mestrado em Música)**. Goiânia: UFG.
8. LUNA, M. (2011). “Análisis de la *Sonata* para guitarra de Leo Brouwer”. **Proyecto Final**. Buenos Aires, Argentina: Conservatorio Julián Aguirre.
9. MALTA, F; FREIRE, S. (2016). “*Sarabanda de Scriabin* de Leo Brouwer: escrita idiomática e interpretação baseada em escolhas timbrísticas”. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance. n.1**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.172-191.
10. MARÇAL, Ricardo. (2009). “Ekphrasis em música: os Quadrados mágicos de Paul Klee na *Sonata* para violão solo de Leo Brouwer”. **Artigo. Per Musi, v.19**. Belo Horizonte: UFMG, p. 47-62.
11. MKCENNA, C. (1998). “An Interview with Leo Brouwer”. **Guitar Review**. Fall. p. 10-16.
12. MOLINA, S. (2003). “Construção da mentira em *Paisaje Cubano com Lluvia* de Leo Brouwer: uma análise semiótica”. **Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura**. São Paulo: EDUC.
13. RANDEL, M. (2003). “The Harvard Dictionary of Music”. 4. ed. Nova York: Harvard.
14. SCARDUELLI, F. (2007). “A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado”. **Dissertação. (Mestrado em Música)**. Campinas: UNICAMP.
15. SCLIAR, E. (1985). “Elementos de Teoria Musical”. **Editora Novas Metas Ltda - 2ª Edição**. São Paulo.

16. TANAKA, A; ALTAVILA, A; SPOWAGE, N. (2012). “Gestural Music Affordances”. **Artigo.**
17. “The New Grove Dictionary of Music”. *Minimalism; Scriabin, Alexander; Soler, Antonio.*

## Links da Internet

1. **Acorde místico**  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Acorde\\_m%C3%ADstico](https://es.wikipedia.org/wiki/Acorde_m%C3%ADstico)
2. **A. Scriabin: Prometheus or the Poem of Fire - Prométhée ou le Poème du feu op. 60 (Boulez)**  
<https://www.youtube.com/watch?v=6osJBtQRjoY>
3. **Alexander Scriabin - 24 Preludes, Op. 11**  
[https://www.youtube.com/watch?v=ry5L3\\_0XVuk](https://www.youtube.com/watch?v=ry5L3_0XVuk)
4. **Betancourt – A Close Encounter with Leo Brouwer**  
<http://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>
5. **Clave africana**  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Clave\\_\(ritmo\)#Clave\\_africana](https://es.wikipedia.org/wiki/Clave_(ritmo)#Clave_africana)  
<http://web.archive.org/web/20100323130643/http://pertout.customer.netspace.net.au/lclaveac.htm>
6. **Leo Brouwer**  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Leo\\_Brouwer](https://en.wikipedia.org/wiki/Leo_Brouwer)  
<http://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>
7. **Nova Simplicidade**  
[https://en.wikipedia.org/wiki/New\\_Simplicity#Other\\_New\\_Simplicity\\_composers](https://en.wikipedia.org/wiki/New_Simplicity#Other_New_Simplicity_composers)
8. **Sarabanda**  
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Sarabanda>
9. **Scriabin Piano Sonata No.9 Op.68 (Horowitz)**  
<https://www.youtube.com/watch?v=c8T-aM6jmGw>
10. **Scriabin, Sonata para piano N° 3. Glenn Gould**  
<https://www.youtube.com/watch?v=192QwBLWXaU>

## Referências de partituras

1. BROUWER, L. (1992). “Sonata para guitarra sola”. **Gráficas Agenjo, S.A.** Madrid, Espanha.

2. BROUWER, L. (1958) “Danza Caracteristica”. **Ediciones del Patrimonio Musical de Cuba**. Havana, Cuba.
3. BROUWER, L. (1964). “Elogio de la Danza”.
4. BROUWER, L. (1972). “Estudios Sencillos”. **Max Eschig**. Paris, França.
5. BROUWER, L. (1983). “Estudios Sencillos”. **Max Eschig**. Paris, França.
6. BROUWER, L. (2001). “Nuevos Estudios Sencillos”.
7. BROUWER, L. (1983). “La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos”. **Editons Musicales Transatlantiques**. Paris, França.
8. BROUWER, L. (1984). “Preludios Epigramáticos”. **Editions Musicales Transatlantiques**. Paris, França.