

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ALEXANDRE AGUIAR LOPES**

**ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ESTILO SEGOVIANO E DE VIOLONISTAS  
DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX: PARÂMETROS DE EXPRESSIVIDADE  
EM QUATRO GRAVAÇÕES DA OBRA *SONATINA*, DE FEDERICO MORENO  
TORROBA**

**PORTO ALEGRE**

**2023**

**ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ESTILO SEGOVIANO E DE VIOLONISTAS  
DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX: PARÂMETROS DE EXPRESSIVIDADE  
EM QUATRO GRAVAÇÕES DA OBRA *SONATINA*, DE FEDERICO MORENO  
TORROBA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Música (área de concentração: Práticas Interpretativas).

Orientador: Daniel Wolff

PORTO ALEGRE

2023

### CIP - Catalogação na Publicação

Lopes, Alexandre Aguiar

Análise comparativa entre o estilo segoviano e de violonistas da segunda metade do século XX: Parâmetros de expressividade em quatro gravações da obra Sonatina, de Federico Moreno Torroba / Alexandre Aguiar Lopes. -- 2023.

114 f.

Orientador: Daniel Wolff.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. violão. 2. análise de gravações. 3. teoria gerativa. 4. arco de frase. I. Wolff, Daniel, orient.  
II. Título.

## DEDICATÓRIA

Dedico esta tese à minha avó, Aurenice Aguiar Brito, a quem só tenho a agradecer por ter sido uma presença tão positiva na minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à minha família, por tudo.

À minha mãe Benice, pelo acolhimento e amor incondicional.

À Mariana, pelo amor, cumplicidade, escuta e por me ensinar tanto, um pouco a cada dia.

À minha irmã Bárbara, que mesmo morando longe está sempre perto, de várias formas.

Ao meu irmão Cristiano, que com sua sensibilidade foi minha maior referência de apreço à música e às artes durante a minha infância, e de quem herdei meu primeiro violão.

À minha cunhada Maíra, por sua personalidade agregadora, sempre nos contagiando positivamente com a sua energia, carisma e inteligência.

Ao meu cunhado Thiago, pela parceria, disposição e carinho de sempre.

Aos meus sobrinhos Pepê e Lulu, que mesmo com a pouca idade me ensinam bastante sobre várias coisas.

Ao meu pai Osmar, que me transmitiu a importância dos estudos, me dando o suporte necessário para seguir adiante.

Ao meu orientador, Dr. Daniel Wolff, pela competência, profissionalismo, disponibilidade e por ter me ensinado tanto e com tanta qualidade durante estes últimos anos. Foram anos que guardarei com muito carinho durante a minha vida.

Ao Eustáquio Grilo, por ter me ensinado sobre música, violão, poesia, história, religião, política, piadas e tudo mais, além do incentivo e encorajamento de sempre.

Ao grande mestre Júlio Alves, pelos ensinamentos, pelo amor à música e ao violão, e por sempre ter acreditado em mim.

Aos professores Dr. Fredi Gerling e Dr. Fabio Scarduelli, que com seus necessários apontamentos e sugestões dadas durante o meu exame de qualificação, foram de grande importância para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos companheiros da turma de violão da UFRGS: Miguel Besnos, Rafael Iravedra, Jean Lopes, Bruno Duarte e João Batista. Ao querido Cauã Canilha, pela amizade e parceria (principalmente durante o primeiro ano da pandemia).

Ao querido Tiago Oliveira, pelas conversas e pela amizade.

Aos professores Dr. Marcos Araújo, Dr. Ney Fialkow, Dr. Leonardo Winter, Dr. Eduardo Meirinhos, Dr. Thiago Colombo e Dra. Luciana Prass, por terem participado das bancas dos meus recitais de Doutorado, com contribuições muito positivas.

Às professoras Dra. Jusamara Souza, Dra. Lucia Becker Carpena e Dra. Maria Elizabeth Lucas, que com tanta competência me ensinaram muito através das disciplinas ofertadas pelo PPGMUS/UFRGS.

Ao Rafael Bandol (Zord), Luís Renato e Vinícius Vianna (Vini), grandes amigos de longa data.

Aos amigos da UNILA e de Foz: Gabriel Navia, Valquíria Pommé, Analía Chernavsky, Bia Cyrino, Gabriel Rezende, Lucas Casacio, Gabriela Dominicci, Marcelo Correa, Felipe José, Antonio de La Peña, Rodrigo Bonciani e outros.

À Marshall University, instituição de ensino superior que me forneceu uma bolsa de estudos onde pude cursar o mestrado em Música entre os anos de 2009 a 2011.

À universidade pública brasileira, em especial à UnB, minha primeira referência de ensino superior em Música. À UNILA, por me abrigar em seu corpo docente desde 2012 e por ter me concedido licença para que eu pudesse cursar o doutorado em outra universidade. À UFRGS, por ter me proporcionado uma experiência formadora de grande riqueza durante o doutorado.

## RESUMO

O presente trabalho propõe descrever detalhadamente o estilo interpretativo de Andrés Segovia, comparando-o com três interpretações pertencentes às duas últimas décadas do século XX. Para isso, analisamos de forma sistematizada os parâmetros interpretativos de tempo, dinâmica, articulação, timbre e *vibrato* em quatro diferentes gravações de violonistas ao longo do século XX. Partindo do princípio de que “a música é organizada hierarquicamente em uma teia de níveis interconectados” (CLARKE, 1987, p. 211), a investigação tem como enfoque a obra *Sonatina*, de Federico Moreno Torroba, a qual possui características claras de estrutura fraseológica e textural no âmbito da música tonal, sendo associada à estética do Neoclassicismo por Clark & Krause. Posto isso, demonstraremos que a função do intérprete consiste, em boa medida, em manipular variados parâmetros sonoros em diferentes níveis hierárquicos, de modo a enfatizar ou atenuar certos grupos de notas. As metodologias incluem a análise comparativa através do software *Sonic Visualiser* para identificação de diferentes parâmetros sonoros, análise em diferentes níveis hierárquicos e análise de arco de frase. Com isso, espera-se chegar a resultados que expõem de forma mais clara os recursos interpretativos que caracterizam o estilo particular de Segovia, bem como os recursos interpretativos mais utilizados nas gravações analisadas.

Palavras-chave: Violão; Análise de gravações; Teoria gerativa; Arco de frase.

## ABSTRACT

The present research proposes to describe in detail the interpretative style of Andres Segovia, comparing it with three interpretations from the last two decades of the twentieth century. For this, we analyze in a systematic manner the parameters of time, dynamics, articulation, timbre and *vibrato* in four different guitar recordings throughout the twentieth century. Assuming that "music is organized hierarchically in a network of interconnected levels" (CLARKE, 1987, p. 211), the investigation focuses on the *Sonatina* by Federico Moreno Torroba, which has clear characteristics of phrasing and texture in the tonal music scope, being associated by Clark & Krause with the aesthetics of Neoclassicism. Therefore, we demonstrate that the function of the performer consists, in a large way, in manipulating varied sound parameters in different hierarchical levels, in order to emphasize or mitigate certain groups of notes. The methodologies include comparative analysis through the use of the *Sonic Visualiser* software for the identification of different sound parameters, analysis in different hierarchical levels and phrase arch analysis. This way, it is expected to get to results that indicate more clearly the most utilized interpretative resources in the analyzed recordings.

Keywords: Guitar; Recording Analysis; Generative Theory; Phrase Arching.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 — Espectrograma: *Sonatina - I. Allegretto* de Moreno Torroba - compassos 1 a 8 - gravação de Andrés Segovia (1952). ..... 25
- Figura 2 — Visualização de onda sonora e gráfico de andamento - Segovia 1952 (*I. Allegretto*).
- Figura 3 — Níveis de cores, do mais baixo ao mais alto, representando correlações (LLORENS, 2019, p. 291).
- Figura 4 — *Scape plot* de tempo - Segovia 1952 (*I. Allegretto*).
- Figura 5 — *Scape plot* de tempo - indicação de sessões abaixo e acima do tempo médio em Segovia 1952 (*I. Allegretto*).
- Figura 6 — *Scape plots* de arco temporal de frase em duas gravações: abaixo gráficos de “Compasso” (eixo x) X andamento (azul) e dinâmica (vermelho).
- Figura 7 — Conceituação ilustrativa da teoria gerativa (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 10).
- Figura 8 — Notação métrica em duas estruturas rítmicas distintas (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 20).
- Figura 9 — Notação métrica em compasso 4/4 (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 19).
- Figura 10 — Sinfonia no. 40 em Sol menor - Mozart - Análise métrica (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 23).
- Figura 11 — Análise métrica e de agrupamento na abertura do minueto da Sinfonia no. 104 de Haydn (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 26).
- Figura 12 — Médias gerais de andamento.
- Figura 13 — Médias de andamentos por seção - *I. Allegretto*.
- Figura 14 — *Scape plots* de tempo - *I. Allegretto*.

Figura 15 — Médias de andamento por seções - *II. Andante*.

Figura 16 — *Scape plots* de tempo - *II. Andante*.

Figura 17 — Médias de andamento por seções - *III. Allegro*.

Figura 18 — *Scape plots* de tempo - *III. Allegro*.

Figura 19 — Gráfico de tempo - *I. Allegretto*.

Figura 20 — Gráfico de tempo - *II. Andante*.

Figura 21 — Gráfico de tempo - *III. Allegro*.

Figura 22 — *I. Allegretto* - Exposição (c. 1 a 31) - Demarcação dos temas A e B, frases e sub-frases.

Figura 23 — *I. Allegretto* - c. 60 a 127 - Demarcação do Desenvolvimento, Recapitulação e Coda.

Figura 24 — *II. Andante* - Demarcação das seções, frases e sub-frases.

Figura 25 — *III. Allegro* - c. 1 a 106 - Demarcação das seções, frases e sub-frases.

Figura 26 — *III. Allegro* - c. 106 a 271 - Demarcação das seções e frases.

Figura 27 — *I. Allegretto* - c. 1 a 8.

Figura 28 — Segovia 1952 - Acento fenomenal em *I. Allegretto* - c. 1 a 8.

Figura 29 — Russell 1996 - Acentos estruturais em *I. Allegretto* - c. 1 a 8.

Figura 30 — *I. Allegretto* - c. 1 a 8.

Figura 31 — Segovia 1952 - *I. Allegretto* - c. 1 a 8. O eixo horizontal indica o tempo, enquanto o eixo vertical indica o andamento em BPMs.

Figura 32 — *I. Allegretto* - c. 59 a 67.

Figura 33 — Segovia 1952 - Acentos fenomenais em *I. Allegretto* - c. 59 a 67.

Figura 34 — *I. Allegretto* - c. 9 a 15 - Acento estrutural e fenomenal em Segovia 1952.

Figura 35 — *I. Allegretto* - c. 9 a 15.

Figura 36 — *III. Allegro* - c. 41 a 48.

Figura 37 — *III. Allegro* - c. 41 a 48 - Acento fenomenal no compasso 42.

Figura 38 — Articulações na partitura - *I. Allegretto* - c. 1 a 8.

Figura 39 — *II. Andante* - c. 1 a 4 - Indicação de articulações e gráfico de tempo.

Figura 40 — *I. Allegretto* - c. 17 a 20.

Figura 41 — *II. Andante* - c. 1 a 4.

Figura 42 — *II. Andante* - c. 26 a 28.

Figura 43 — *III. Allegro* - c. 166 a 169.

Figura 44 — *I. Allegretto* - c. 82 a 85.

Figura 45 — *I. Allegretto* - c. 9 a 12 - indicações de articulação.

Figura 46 — Segovia 1952 - *Allegretto* - c. 1 a 4.

Figura 47 — *II. Andante* - c. 9 a 12.

Figura 48 — Segovia 1952 - *II. Andante* - c. 36 e 37.

Figura 49 — Segovia 1952 - *III. Allegro* - c. 170 e 171.

Figura 50 — Bream 1983 - *III. Allegro* - c. 11 a 16.

Figura 51 — Segovia (detalhes de sua interpretação em azul) e Bream 1983 (vermelho) - *III. Allegro* - c. 33 a 48.

Figura 52 — *III. Allegro* - c. 33 a 48 - Gráfico de tempo para Segovia 1952 e Bream 1983.

Figura 53 — *I. Allegretto* - compassos 1 a 31 - Gravações de Segovia, Bream, Fernández e Russell (da esquerda para a direita).

Figura 54 — *I. Allegretto* - c. 1 a 128 - Segovia 1952, Bream 1983, Fernández 1986 e Russell 1996.

Figura 55 — *II. Andante* - c. 1 a 45 - Segovia 1952, Bream 1983, Fernández 1986 e Russell 1996.

Figura 56 — *III. Allegro* - c. 1 a 170 - Segovia 1952, Bream 1983, Fernández 1986 e Russell 1996.

Figura 57 — Segovia 1952 - *I. Allegretto* - c. 1 a 16.

Figura 58 — *I. Allegretto* - Exposição (compassos 1 a 30).

Figura 59 — Bream 1983 - *I. Allegretto* - c. 1 a 16.

Figura 60 — Bream 1983 - *I. Allegretto* - c. 1 a 30.

Figura 61 — Fernández 1986 - *I. Allegretto* - c. 1 a 16.

Figura 62 — Fernández 1986 - *I. Allegretto* - c. 1 a 30.

Figura 63 — Russell 1996 - *I. Allegretto* - c. 1 a 16.

Figura 64 — Russell 1996 - *I. Allegretto* - c. 1 a 30.

Figura 65 — Segovia 1952 - *II. Andante* - c. 1 a 8 (Seção A).

Figura 66 — Bream 1983 - *II. Andante* - c. 1 a 8.

Figura 67 — Fernández 1986 - *II. Andante* - c. 1 a 8.

Figura 68 — Russell 1996 - *II. Andante* - c. 1 a 8.

Figura 69 — Segovia 1952 - *III. Allegro* - c. 1 a 32.

Figura 70 — Bream 1983 - *III. Allegro* - c. 1 a 32.

Figura 71 — Fernández 1986 - *III. Allegro* - c. 1 a 32.

Figura 72 — Russell 1996 - *III. Allegro* - c. 1 a 32

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — Demarcação das seções - *I. Allegretto*.

Tabela 2 — Demarcação das seções - *II. Andante*.

Tabela 3 — Demarcação das seções - *III. Allegretto*.

Tabela 4 — Médias de andamento por seções - *I. Allegretto*

Tabela 5 — Médias de andamento por seções - *II. Andante*

Tabela 6 — Médias de andamento por seções - *III. Allegro*

Tabela 7 — *I. Allegretto* - Exposição - Compassos marcados com X possuem o terceiro tempo mais alongado em relação aos outros dois tempos do compasso.

Tabela 8 — Tabela 8 - *I. Allegretto* - Exposição - Compassos marcados com X possuem o primeiro tempo com dinâmica mais forte em relação aos outros dois tempos do compasso.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
1.1 Estrutura do trabalho.....	17
<b>2 REVISÃO DE LITERATURA.....</b>	<b>20</b>
2.1 Análise de gravações.....	22
2.2 Expressividade e análise de gravações.....	25
2.3 Estudos de parâmetros múltiplos.....	33
2.3.1 <i>Estruturas métricas e tipos de acentuação</i> .....	36
2.3.2 <i>Hierarquia métrica</i> .....	37
<b>3 CONTEXTUALIZAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO.....</b>	<b>40</b>
3.1 Federico Moreno Torroba.....	40
3.2 Andrés Segovia.....	42
3.3 Sobre a Sonatina.....	44
<b>4 ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES.....</b>	<b>47</b>
4.1 Sobre as gravações.....	48
4.2 Médias de andamento.....	50
4.2.1 <i>Médias seccionais de andamento</i> .....	52
4.3 Variações em nível de frase e subfrase.....	60
4.3.1 <i>Rubato</i> .....	65
4.3.2 <i>Quedas extremas de andamento</i> .....	66
4.3.3 <i>Articulação</i> .....	75
4.3.4 <i>Accelerandi extremos</i> .....	78
4.3.5 <i>Variações de timbre</i> .....	83
4.4 Arcos de frase: A interação entre tempo e dinâmica.....	90
<b>5 CONCLUSÕES.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....</b>	<b>114</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As primeiras discussões a respeito do projeto desta tese foram iniciadas em março de 2019 e derivam do projeto de pesquisa encaminhado ao PPGMUS/UFRGS — e que aos poucos foi se transformando até chegar ao seu produto final. Foram meses iniciais marcados por algumas incertezas, ao mesmo tempo acompanhados pela curiosidade que o tema ainda me suscita. Esta curiosidade foi fundamental para o aprofundamento desta pesquisa, que, pelo menos em parte, busca esclarecer alguns questionamentos pertinentes à vida dos intérpretes, em especial as e os violonistas.

Uma indagação simples — porém ampla — representa bem o que seria o ponto de partida para este trabalho: como podemos aprender sobre interpretação musical com gravações? Como muitos de nós, fui educado musicalmente em uma época em que ainda era comum se discutir sobre a pertinência de se ouvir diferentes gravações de uma mesma obra enquanto ainda estamos em sua fase de aprendizagem. Lembro-me de músicos dizendo que não era recomendável ouvir demais a uma só gravação, de modo a não internalizar os "cacoetes" interpretativos de um violonista, e sobre a dúvida se deveríamos ouvir ou não o máximo possível de gravações de uma obra. Isso terminava por gerar certa inquietação de minha parte, já que muitas das obras se tornavam objeto de interesse justamente pela exuberância interpretativa de determinados violonistas, e não somente pelo conteúdo composicional da obra.

É notável que Segovia é um intérprete pertencente a uma geração de tradição musical ligada ao Romantismo do século XIX. Sabemos de sua grande importância histórica para o violão de concerto, tendo influenciado muitas gerações de violonistas em nível global através de suas gravações. Posto isso, observamos uma escassez de trabalhos acadêmicos que dissertam de forma mais detalhada a respeito de seu estilo interpretativo<sup>1</sup>, bem como o seu grau de influência sobre outros violonistas que surgiram posteriormente. Dessa maneira, definimos que a área de investigação pudesse se concentrar na análise de gravações, com a ideia

---

<sup>1</sup> O termo “estilo interpretativo” surge nesta tese como uma tradução nossa do termo “*performance style*”, encontrado no artigo “*The Form of Performance: Analyzing Pattern Distribution in Select Recordings of Chopin's Mazurka Op. 24 No. 2*” (SPIRO, Gold e Rink, 2010, p. 25).

inicial de analisarmos detalhadamente uma gravação de uma obra interpretada por Segovia. Assim, após serem levantadas algumas possibilidades de obras, procuramos estabelecer quatro critérios principais para a escolha do nosso objeto de estudo. Primeiramente, como esta é uma tese direcionada principalmente a violonistas — embora músicos de outras vertentes também possam fruir deste trabalho — a obra deveria fazer parte do cânone do repertório violonístico e ser conhecida pelos violonistas na interpretação de Segovia. Em segundo lugar, deveria ser uma obra gravada por outros grandes violonistas em diferentes épocas<sup>2</sup>. Em terceiro lugar, a obra deveria ter uma clara estrutura formal e movimentos contrastantes, de forma a facilitar a identificação e comparação de recursos expressivos em diferentes situações musicais. Por último, foi definido que a obra fizesse parte do repertório “segoviano”, ou seja, uma obra originalmente escrita para e gravada por Segovia<sup>3</sup>.

Dessa maneira, a necessidade de compreender com maior profundidade os parâmetros formadores de uma interpretação musical de alto nível, em especial interpretações do repertório violonístico, foi uma das principais inquietações iniciais que terminaram por percorrer o escopo do presente trabalho. Soma-se a isso o objetivo de elucidar alguns dos recursos interpretativos utilizados por grandes violonistas, com o intuito de que este trabalho também possa fornecer inspiração e material relevante para outras pesquisas em áreas como expressividade, pedagogia do instrumento, estudos musicológicos/etnomusicológicos e outros.

Posto isso, esta tese parte da hipótese de que o estilo interpretativo de Andrés Segovia é possuidor de uma série de características expressivas que o diferenciam significativamente de outros violonistas pertencentes às gerações posteriores. Dessa forma, a análise realizada tem como objetivo descrever de forma sistematizada os parâmetros interpretativos mais utilizados por Segovia, valendo-se para isso de outras três gravações como recurso comparativo. Soma-se a isso o

---

<sup>2</sup> Isso tem por função facilitar a identificação de certos recursos expressivos utilizados por Segovia — por exemplo, o nível de *rubato* — em uma análise comparativa.

<sup>3</sup> Graham Wade afirma que a década de 1920 foi marcada por uma grande expansão do repertório violonístico, onde a figura de Segovia desempenhou um importante papel divulgador. Além disso, conforme veremos no capítulo 3.1, Torroba provavelmente foi o primeiro não-violonista a escrever uma obra original para o violão. Portanto, a *Sonatina* de Torroba, publicada em 1923 e gravada por Segovia pela primeira vez em 1927, é uma das primeiras grandes obras originais para o violão dessa época.

fato das outras três gravações — interpretações dos renomados Julian Bream, Eduardo Fernández e David Russell — fazerem parte de uma época posterior, definida através de nosso título como "segunda metade do século XX". A intenção neste caso é comparar o estilo segoviano, pertencente à tradição interpretativa do pós-romantismo de finais do século XIX, com os estilos de intérpretes mais alinhados a tradições interpretativas do século XX. Para este caso, estabelecer a segunda metade do século XX como marco definatório tem por objetivo corroborar a ideia de Daniel Leech-Wilkinson em seu artigo "Listening and Responding to the Evidence of Early Twentieth-Century Performance"<sup>4</sup>, onde ele afirma que de forma geral a música de concerto abandonou repentinamente o uso de *portamentos* e *rubati* extremos após a Segunda Guerra Mundial<sup>5</sup>.

## 1.1 Estrutura do trabalho

O presente trabalho está estruturado em cinco capítulos principais, sendo os quatro primeiros divididos em subcapítulos: o primeiro deles consiste na introdução, enquanto o segundo aborda a revisão da literatura sobre análise de gravações e sua relação com o campo das Práticas Interpretativas (PI); o subcapítulo 2.1 traça um panorama atualizado sobre as principais linhas de pesquisa na área da análise de gravações, destacando-se o centro inglês de pesquisa intitulado "CHARM"<sup>6</sup>; o subcapítulo seguinte (2.2) disserta sobre os estudos sobre expressividade no campo das pesquisas empíricas, onde também destaco a relação com as metodologias adotadas no campo das PI; posteriormente, há um subcapítulo (2.3) onde exponho alguns conceitos provenientes de diferentes estudos sobre o uso de parâmetros múltiplos que serão utilizados na análise das gravações presentes no trabalho, além de uma exposição de alguns conceitos específicos da teoria gerativa de Lerdahl e Jackendoff (2.3.1 e 2.3.2), utilizada como suporte para a análise das gravações. O terceiro capítulo está subdividido em três subcapítulos que visam contextualizar aspectos históricos e estilísticos do objeto de estudo, onde os dois primeiros (3.1 e 3.2) abordam aspectos biográficos de Torroba e Segovia, enquanto o terceiro (3.3) descreve algumas das principais características estilísticas acerca da *Sonatina*.

---

<sup>4</sup> LEECH-WILKINSON, Daniel. "Listening and Responding to the Evidence of Early Twentieth-Century Performance". **Journal of the Royal Musical Association**, Vol. 135, 2010, p. 48.

<sup>5</sup> Ver p. 103.

<sup>6</sup> *Center for the History and Analysis of Recorded Music*. Trata-se de um centro de pesquisa com enfoque em estudos musicológicos sobre gravações musicais.

O quarto capítulo do trabalho se concentra na realização da análise das gravações que fazem parte do nosso objeto de investigação. Tendo em vista que a performance musical é um “sistema dinâmico complexo” (FABIAN, 2015, p. 17), surge a dificuldade de se adotar uma metodologia específica para este tipo de análise. Dessa forma, diferentes trabalhos foram utilizados como suporte e inspiração para a análise realizada, a fim de contemplar aspectos que julgamos ser pertinentes em um trabalho com enfoque em Práticas Interpretativas. Além da já mencionada teoria gerativa de Lerdahl & Jackendoff e sua importância para a organização da análise em diferentes níveis hierárquicos, podemos destacar o artigo “*The Form of Performance: Analyzing Pattern Distribution in Select Recordings of Chopin’s Mazurka Op. 24 No. 2*” (SPIRO, Gold, Rink, 2010), importante trabalho utilizado como embasamento de algumas metodologias de análise propostas nesta pesquisa. Tal trabalho tem como objetivo “analisar os padrões de tempo e dinâmica em uma grande amostra de gravações de forma a explorar as razões musicais para a ocorrência destes padrões e as diferenças em sua localização e características” (2010, p. 23). Dessa forma, buscamos procurar padrões de tempo, acentuação, finalizações de seção entre outras características, de forma a compreender com maior clareza os recursos interpretativos utilizados por Segovia, para isso buscando compará-lo com intérpretes de diferentes épocas do século XX. Os subcapítulos presentes neste capítulo são organizados de forma a contemplar os recursos interpretativos considerados mais importantes, tendo o parâmetro de tempo como principal eixo norteador da análise. Assim, iniciamos com um subcapítulo (4.2) que apresenta e discorre sobre as médias de andamento gerais e seccionais da obra realizadas pelos intérpretes, destacando assim as estratégias de uso do tempo pelos intérpretes neste nível hierárquico. O subcapítulo seguinte (4.3) apresenta uma análise focada na utilização de parâmetros interpretativos em nível de frase e subfrase, onde existem 5 subcapítulos internos em que são apresentadas os principais recursos interpretativos utilizados por Segovia. Apresentamos neste subcapítulo os gráficos de tempo para os três movimentos, além de alguns exemplos de finais de frase e seção — destacando-se a interpretação de Segovia —, onde ressaltamos a preponderância de queda de andamento nas fronteiras entre seções em todas as gravações. O subcapítulo 4.3.1 apresenta uma breve discussão sobre o conceito de *rubato*, fornecendo embasamento para uma melhor identificação de suas diferentes manifestações no

subcapítulo 4.3.2 ("Quedas de andamento extremas"). O subcapítulo seguinte (4.3.3) apresenta uma análise mais detalhada no nível das subfrases, onde foram observados importantes recursos interpretativos como "articulação", "*accelerandi* extremos" (4.3.4) e "variações de timbre" (4.3.5). O último subcapítulo da segunda parte do trabalho (4.4) apresenta alguns aspectos gerais sobre a conceituação de arcos de frase para logo após apresentar uma análise acerca da interação entre tempo e dinâmica, abordando comparativamente alguns exemplos dos três movimentos da obra *Sonatina*.

O capítulo 4 apresenta algumas reflexões sobre os resultados obtidos, onde apresentamos um breve resumo com os principais recursos expressivos utilizados por Segovia na *Sonatina*, buscando realizar um panorama mais objetivo a respeito de suas estratégias de manipulação de parâmetros sonoros. Também buscamos indicar algumas possibilidades de futuras pesquisas relacionadas ao tema abordado. Além disso, finalizamos com um breve relato pessoal sobre a influência positiva que esta pesquisa trouxe para o amadurecimento artístico do autor deste trabalho.

## 2 REVISÃO DE LITERATURA

Os estudos empíricos no campo das Práticas Interpretativas possuem, como tendência das últimas décadas, um crescente afastamento da “primazia da partitura” para a análise da música como performance<sup>7</sup>. Segundo Leech-Wilkinson, existia no passado a tendência de que os musicólogos deveriam dizer aos intérpretes como a música deveria soar, por exemplo apontando a instrumentação correta para a interpretação de música antiga. Tal visão é bem ilustrada pela famosa citação de Heinrich Schenker (1868-1935) no livro *The Art of Performance*, quando ele afirma: “uma composição não necessita de uma performance para que ela exista. Assim como um som imaginado parece real na mente, a leitura da partitura é suficiente para provar a existência da composição.”<sup>8</sup> (SCHENKER, 2000, p. 3, tradução nossa). Tal afirmação reitera a ideia de que era comum no passado observar a tendência que a musicologia tinha de orientar os *performers* em temas como: formas mais corretas de articulação, fraseado, ornamentação e assim por diante<sup>9</sup>. Como contraposição a esta visão, Eric Clarke afirma que a ascensão dos estudos em PI como área de pesquisa levou a musicologia a outras abordagens como “estudos de diferentes tradições de performance, a natureza das PI e sua relação com a análise e o legado das gravações”<sup>10</sup>. Segundo o autor, apesar das PI ocuparem uma posição central em praticamente qualquer cultura musical, podemos observar que os estudos sistemáticos desta área começam a se tornar mais presentes apenas na virada para o século XX. Uma das principais razões seria o problema de sua “impermanência”, de modo que tão somente os métodos de registros da performance — tais como o rolo de piano, fita magnética e a gravação digital — foram amplamente desenvolvidos principalmente neste século. Desta forma, ao longo das últimas décadas, os musicólogos desta área vêm buscando, através de estudos empíricos, explicar a performance de forma mais sistematizada, buscando alcançar o mesmo nível de tangibilidade das partituras e demais

---

<sup>7</sup> CLARKE, Eric. ‘Empirical Methods in the Study of Performance’, em **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**, eds. Eric Clarke and Nicholas Cook. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 77.

<sup>8</sup> SCHENKER, Heinrich. **The Art of Performance**. Oxford University Press, 2000.

<sup>9</sup> LEECH-WILKINSON, Daniel. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance**. Disponível em <<https://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>>, Londres, 2009. Acesso em: 03 de setembro de 2023.

<sup>10</sup> CLARKE, Eric. ‘Empirical Methods in the Study of Performance’, em **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**, eds. Eric Clarke and Nicholas Cook. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 77.

documentos em suas pesquisas. De acordo com Leech-Wilkinson, isso permite "repensar o que é a música, focando menos atenção na notação e mais na experiência da música como som"<sup>11</sup>. Segundo o autor, a tecnologia contribui para o "estudo de aspectos da performance que, por razões práticas, são inacessíveis em uma audição normal", permitindo a comparação entre performances de uma maneira que não conta com as eventuais falhas humanas de memória a respeito do som<sup>12</sup>.

Clarke (2004) elenca algumas das principais pesquisas na área das PI, destacando os seguintes estudos:

- Os primeiros anos da década de 1930 marcam o surgimento de um extenso programa de pesquisa em *Music Performance* na Universidade de Iowa, iniciado por Seashore e alguns de seus colegas pesquisadores. Isto representa a primeira e mais extensa iniciativa de um trabalho sistematizado e empírico sobre as PI, tendo identificado muitas das questões que envolvem as preocupações das pesquisas que estariam por surgir na área. Uma boa parte destas pesquisas está reunida e reportada no livro *The Psychology of Music*, de Seashore (1938);
- Povel (1977) descreve o uso expressivo do tempo em diferentes interpretações de obras de J. S. Bach ao cravo, enquanto Bengtsson e Gabrielsson (1977) realizam trabalho semelhante abordando temas folclóricos suecos. Clarke aponta que estes trabalhos representam as primeiras publicações significativas de um período mais “moderno” das PI;
- Shaffer (1981) publica o primeiro artigo relevante com resultados obtidos através do monitoramento direto do piano feito pelo computador. O artigo se concentra nas dimensões de tempo, expressão e a representação cognitiva de movimentos complexos;
- Sundberg, Fryden e Askenfelt (1983) publicam a primeira tentativa de produzir um modelo artificial de interpretação expressiva, usando uma série de regras que se relacionam a determinados pontos de uma

---

<sup>11</sup> LEECH-WILKINSON, Daniel. 'Making Music with Alfred Cortot: Ontology, Data, Analysis', em **Gemessene Interpretation - Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen**, ed. Stefan Weinzierl. Mainz: Schott, 2011, p. 129.

<sup>12</sup> *Ibid.*

música. Um estudo de Todd (1985) representa uma consequente tentativa de alcançar o mesmo objetivo, porém usando somente uma única regra aplicada recursivamente;

- Repp (1990) publica o primeiro artigo a observar uma quantidade maior de dados de performance, usando gravações comerciais e extraindo delas alguns dados. Este autor passou a pesquisar dados mais extensos das interpretações, em alguns casos chegando a analisar mais de 100 interpretações de uma mesma obra;
- Davidson (1993) publica o primeiro trabalho a analisar o componente visual da performance expressiva;
- Rink (1995) representa a primeira publicação em larga escala a reunir psicólogos e musicólogos no estudo das PI.

## 2.1 Análise de gravações

A análise de gravações é uma das áreas de estudo que vêm obtendo cada vez mais destaque no campo das PI. A partir do aprimoramento dos recursos de análise, em razão do avanço tecnológico das últimas décadas, as gravações vêm possibilitando uma ampla diversidade de enfoques, ajudando a musicologia a produzir reflexões sob novos pontos de vista. Desta forma, a medição de parâmetros de expressividade como tempo, dinâmica, articulação e vibrato vem se tornando cada vez mais preciso e confiável. Dorottya Fabian aponta que o estudo de gravações como evidência da mudança de estilos interpretativos vem despontando como um campo da investigação musicológica desde a metade dos anos de 1990, e que tal campo forneceu “evidências notáveis e inegáveis a respeito de mudanças consideráveis em relação à interpretação de obras canônicas da música de concerto europeia”<sup>13</sup>, contribuindo para a mudança de alguns paradigmas, tais como o pensamento normativo a respeito de como um determinado repertório deve soar. Assim, a digitalização de gravações antigas e o lançamento de novas remasterizações desde o final do século XX aos dias atuais são fenômenos que possibilitaram o amplo acesso a uma grande diversidade de gravações<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> FABIAN, Dorottya. **A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin**. Cambridge: Open Book Publishers, 2015, p. 7.

<sup>14</sup> *Ibid.*

Outro importante marco para a área dos estudos sobre gravações foi o surgimento do CHARM (*Center for the History and Analysis of Recorded Music* - centro de pesquisa com enfoque em estudos musicológicos sobre gravações musicais). Iniciado em 2004 em parceria entre a *Royal Holloway, University of London*; *King's College, London* e *University of Sheffield*, o CHARM foi criado com a intenção de superar três principais obstáculos existentes no campo da análise de gravações, sendo o primeiro: a dificuldade de acesso a gravações mais antigas (o centro criou uma discografia *online* e uma biblioteca *online* de gravações em domínio público); segundo: o conhecimento disperso sobre gravações (o centro busca resolver este obstáculo através da criação de simpósios e outros eventos, cujos trabalhos resultantes são disponibilizados *online*); e terceiro: a falta de abordagens bem definidas sobre a pesquisa de gravações (o centro possui uma série de projetos de pesquisa, que vão desde a análise computacional à história da atividade comercial envolvendo gravações).<sup>15</sup> Segundo Nicholas Cook, devido ao fato da musicologia não ter desenvolvido métodos de análise da performance como desenvolveu com a música grafada, boa parte do trabalho do CHARM consiste em desenvolver abordagens analíticas que se baseiam em trabalhos fora do âmbito da musicologia, especialmente nos campos da psicologia e ciência computacional<sup>16</sup>.

Destacam-se quatro grandes projetos de pesquisa resultantes da criação do CHARM, sendo o primeiro projeto intitulado "*The Recording Business and Performance, 1925-32*"<sup>17</sup> (O mercado de gravações e performance, 1925-32), com enfoque em apontar a relação entre a indústria musical e o desenvolvimento da performance, abordando um período importante do desenvolvimento das gravações, de 1925 a 1932. "*Expressive Gesture and Style in Schubert Song Performance*"<sup>18</sup> é o segundo projeto, onde foi usada a análise espectrográfica e outros métodos de análise computacional com o objetivo de investigar as maneiras com as quais os *performers* criam diferentes respostas emocionais nos ouvintes, através de diferentes interpretações das canções de Schubert. O terceiro projeto, intitulado "*Analysing Motif in Performance*"<sup>19</sup> e focado no repertório para piano solo do século

---

<sup>15</sup> Informações extraídas do site "<https://charm.rhul.ac.uk/index.html>" (último acesso em 11/06/2022).

<sup>16</sup> COOK, Nicholas. **Between Science and Art: Approaches to Recorded Music**. SAGE Publications, *Musicae Scientiae*, Vol. 11, No. 2, 2007, p. 153.

<sup>17</sup> Dirigido por Erick Clarke (*University of Oxford*), com a parceria de David Patmore e Nicholas Morgan.

<sup>18</sup> Dirigido por Daniel Leech-Wilkinson (*King's College London*), com a parceria de Renne Timmers.

<sup>19</sup> Dirigido por John Rink, com a parceria de Neta Spiro e a colaboração de Nicolas Gould.

XIX, visa investigar o uso dos motivos musicais nas Práticas Interpretativas, analisando as diferentes maneiras (conscientes ou inconscientes) com as quais os músicos expressam certos padrões musicais, procurando dar um senso de coerência para a obra. *Style, Performance and Meaning in Chopin's Mazurkas*<sup>20</sup> é o quarto projeto, cujo objetivo é investigar, através de uma vasta coleção de gravações das mazurcas de Chopin, o desenvolvimento histórico da interpretação musical, observando algumas mudanças estilísticas de interpretação ao longo do tempo e buscando situar estas mudanças em um contexto cultural mais amplo.

Soma-se também ao histórico deste centro a contribuição para a criação e distribuição do *software Sonic Visualiser*, hoje amplamente utilizado nas investigações envolvendo análise de gravações. Desenvolvido por Chris Cannam pela *Queen Mary, University of London*, este programa gratuito inclui diversas funcionalidades, entre elas a visualização de espectros sonoros, variação de tempo de reprodução sonora, reprodução em *loop*, marcação de pontos de referência, marcação de beats, elaboração de gráficos de dinâmica e tempo entre outras.

Designado com o objetivo de apresentar as diferentes abordagens de estudo no campo da análise de gravações, o livro *The Changing Sound of Music: Approaches to Study Recorded Musical Performances*<sup>21</sup>, disponível gratuitamente no site do CHARM, fornece importantes reflexões sobre a importância das PI e suas implicações no campo da musicologia. O livro apresenta diferentes conteúdos, apontando um breve histórico da evolução das técnicas de gravação no século XX, os desafios da análise de gravações em diferentes instrumentos — mais precisamente o canto, violino e piano —, causas e efeitos na mudança de estilos interpretativos ao longo do século XX e a expressividade no campo das PI. Desta maneira, o livro se configura como um importante ponto de partida para os pesquisadores da área, desempenhando o que se pode considerar como a função de orientação musicológica para este campo.

O livro *The Cambridge Companion to Recorded Music* traça um panorama detalhado das transformações ocorridas com as gravações, abordando a música popular e erudita. Editado por Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson e

---

<sup>20</sup> Dirigido por Nicholas Cook, com a parceria de Craig Sapp.

<sup>21</sup> LEECH-WILKINSON, Daniel. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance**. Disponível em <<https://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>>, Londres, 2009. Acesso em: 15 de maio de 2022.

John Rink, o livro apresenta temas que envolvem “a história da tecnologia e dos modelos de negócios construídos ao redor das gravações; o impacto das gravações nos estilos interpretativos; práticas de estúdio vistas do ponto de vista dos *performers*, produtores e engenheiros; e diferentes abordagens de estudo das gravações”<sup>22</sup>. Ressaltamos o caráter eclético deste compêndio, onde vemos estudos que abordam desde um apanhado de diferentes métodos para a análise de gravações<sup>23</sup> até o cenário pós-punk na Inglaterra do final dos anos 1970 e seus impactos para a produção de gravações<sup>24</sup>.

## 2.2 Expressividade e análise de gravações

Os estudos empíricos sobre expressividade no campo das PI iniciam suas primeiras pesquisas no final do século XIX<sup>25</sup>, intensificando-se ao longo das últimas décadas, em virtude do crescente uso dos novos recursos tecnológicos. A definição de expressividade nas PI é difícil de ser circunscrita, uma vez que ela depende de “definições ontológicas a respeito da natureza da música e da performance”<sup>26</sup>. Desta forma, observamos que as pesquisas que buscam analisar e interpretar dados nas PI derivam predominantemente da definição de expressividade de Seashore em *Psychology of Music* (1938), onde ele afirma que “a expressão artística do sentimento na música consiste no desvio estético da regularidade — da pureza de som, afinação verdadeira e até da dinâmica, tempo metronômico, ritmos rígidos etc.”<sup>27</sup>.

Enquanto a musicologia surge como uma disciplina científica, observamos ela coincidir com o surgimento das pesquisas sobre expressividade na performance

---

<sup>22</sup> *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Ed. COOK, Nicholas, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson e John Rink. Cambridge University Press, 2009.

<sup>23</sup> COOK, Nicholas. *9 Methods for Analysing Records*. In: *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Ed. COOK, Nicholas, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson e John Rink. Cambridge University Press, 2009.

<sup>24</sup> WITTS, Richard. *Records and Recordings in post-punk England, 1978-80*. In: *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Ed. COOK, Nicholas, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson e John Rink. Cambridge University Press, 2009.

<sup>25</sup> Loureiro (2006) afirma que as primeiras pesquisas empíricas no campo das PI foram conduzidas por Binet e Courtier (1895) no final do século XIX, onde conseguiram medir a força de pressão das teclas do piano, utilizando um pequeno tubo de borracha embaixo das teclas. Os tubos soltavam pulsos de ar quando as teclas eram pressionadas, enquanto uma agulha registrava esta ação em um papel em movimento. Este estudo permitiu a identificação mais detalhada de certos padrões de ações conduzidas por pianistas, tais como a execução de trinados, acentos e variações de dinâmica.

<sup>26</sup> DOĞANTAN-DACK, Mine. *Philosophical Reflections on Expressive Music Performance*. In: FABIAN, Dorottya, Renne Timmers e Emery Schubert. **Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures**. Oxford University Press, 2014. p. 5.

<sup>27</sup> *Ibid.*

musical, por sua vez mais conectadas com a psicologia<sup>28</sup>. Doğantan-Dack afirma que, enquanto o psicólogo Carl Seashore é comumente considerado o pai da pesquisa em expressividade na performance<sup>29</sup>, a primeira investigação empírica e sistemática em PI foi desenvolvida uma geração antes pelo teórico suíço Mathis Lussy (1828-1910), que ao longo de mais de 40 anos fez anotações em partituras com a intenção de registrar alguns detalhes de tempo, dinâmica e fraseado observados durante performances de pianistas como Hans von Bülow e Anton Rubinstein<sup>30</sup>. Lussy propunha uma teoria psicológica que defendia a ideia de que a expressividade na performance é uma manifestação comportamental em forma de som advinda da reação afetiva do intérprete aos componentes tonais e rítmicos da música. Suas pesquisas ajudaram a estabelecer o fenômeno da expressividade na performance musical como um campo da investigação empírica e teórica, apesar de terem sido ofuscadas pela predileção da área por métodos quantitativos nas gerações posteriores durante o século XX<sup>31</sup>.

Clarke observa que as pesquisas empíricas e teóricas sobre expressividade nas PI se desenvolveram de forma a concentrar o foco em propriedades expressivas de tempo (marcado principalmente pelos estudos da década de 1980: e.g. Clarke [1988], Sundberg [1988] e Todd [1989]), além de ressaltar que Seashore (1938) foi o primeiro importante pesquisador a “apontar a complexa interação entre características que fazem parte da performance (acentuações, alongamentos, encurtamentos etc.) e propriedades as quais o ouvinte pode atribuir ao intérprete, mas que são construções mentais resultantes do entendimento que o próprio ouvinte tem das estruturas musicais”<sup>32</sup>. Alguns experimentos demonstram inclusive que os parâmetros musicais não são percebidos de forma estritamente separada pelos seres humanos<sup>33</sup>. Por exemplo, “a percepção de intensidade é influenciado pela duração, timbre e o contexto onde o som é ouvido”<sup>34</sup>; a articulação está

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> e.g. CLARKE, 2004; GABRIELSSON, 1999, 2003.

<sup>30</sup> DOĞANTAN-DACK, Mine. Philosophical Reflections on Expressive Music Performance. In: FABIAN, Dorottya, Renne Timmers e Emery Schubert. **Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures**. Oxford University Press, 2014. p. 3.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> CLARKE, Eric. Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis. In: RINK, John. **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge University Press, 1995. p. 21.

<sup>33</sup> LLORENS, Ana. **Creating Musical Structure Through Performance: A Re-Interpretation of Brahms Cello Sonatas**. Tese de Doutorado. University of Cambridge, 2018, p. 53.

<sup>34</sup> *Ibid.*

relacionada a propriedades de tempo, uma vez que ela depende da intenção de se obter "uma proporção adequada entre partes audíveis e não-audíveis da(s) nota(s)"<sup>35</sup>, além de desvios de entonação, conforme podemos observar nos *portamentos*<sup>36</sup>. Llorens também afirma, em parte devido à natureza complexa e dependente de contexto, que parâmetros como articulação e timbre são difíceis de serem medidos empiricamente. Como consequência, as considerações teóricas e questões tecnológicas terminam por contribuir para o predomínio do foco analítico nos parâmetros de tempo e dinâmica<sup>37</sup>.

Clarke comenta que, apesar de haver problemas na definição sobre expressividade — principalmente em estudos que são mais dependentes da autoridade da partitura —, o princípio básico do desvio ou transformação ainda é amplamente aceito. Isto leva à ideia de que a expressividade é somente detectada quando o ouvinte possui conhecimento estilístico suficiente para identificar as normas sob as quais uma interpretação deve ser medida e comparada<sup>38</sup>. Apesar disso, existem algumas evidências de que isso nem sempre ocorre desta maneira. Clarke menciona o estudo de Repp (1992), que demonstrou ouvintes altamente experientes como menos propensos a detectar desvios intencionais de tempo em contraste com interpretações metronômicas de uma frase, precisamente em pontos onde se espera que o intérprete faça uso do *rubato* (*i.e.* fronteiras entre frases). Ou seja, paradoxalmente, o autor conclui que as expectativas estruturais e estilísticas necessárias para a expressividade ser identificada podem fazer esses desvios serem mais dificilmente detectados devido à tendência que esses detalhes pontuais têm de já estarem assimilados por quem está ouvindo.

Desta maneira, as últimas décadas marcam a inclusão do uso de *softwares* e equipamentos de processamento digital de informação, permitindo a obtenção de dados mais detalhados a respeito das propriedades acústicas das performances musicais. O deslocamento de foco das pesquisas musicológicas em direção à análise de gravações — em detrimento do enfoque nas partituras e aliado a novas tecnologias — tem levado a novas metodologias de análise da performance. Cook

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>37</sup> LLORENS, Ana. Brahmsian Articulation: Ambiguous and Unfixed Structures in Op. 38. **Music Theory Online**, dez. de 2021, vol. 27, no. 4. Disponível em: <<https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.4/mto.21.27.4.llorens.html>>. Acesso em: 16 de fev. de 2023.

<sup>38</sup> CLARKE, Eric. Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis. In: RINK, John. **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge University Press, 1995, p. 23.

ênfatiza que, independente do quão sofisticada seja a abordagem teórica, é importante que ela seja fundamentada no hábito da escuta, devendo este ser o ponto de partida para os musicólogos<sup>39</sup>. Portanto, torna-se possível o uso de novas tecnologias que contribuem com o ato de escutar com eficiência, seja comparando diferentes partes de uma gravação ou recorrendo a diferentes gravações de forma comparativa<sup>40</sup>. Posto isso, o software *Sonic Visualiser* oferece importantes recursos. Cook destaca dois principais, o primeiro sendo a função de fazer anotações no arquivo sonoro — por exemplo, marcando os tempos de um compasso ao bater na tecla do computador enquanto se ouve a música —, trazendo como resultado a possibilidade de navegar em pontos específicos da música com praticidade, com a possibilidade de desacelerar a gravação. O segundo é a possibilidade de alinhamento de múltiplas gravações de uma mesma obra, permitindo a comparação de diversas gravações em pontos específicos. Soma-se a este recurso a capacidade de se exportar os dados numéricos de marcação temporal e de dinâmica, permitindo a confecção de gráficos em dois eixos em softwares de criação de tabelas e gráficos, tais como o *Excel* ou *Google Planilhas*.

Outro importante recurso do programa é a criação de espectrogramas, algo que possibilita uma visualização mais clara sobre parâmetros sonoros como dinâmica, articulação e timbre. A figura 1 mostra os compassos iniciais da segunda gravação (1952) de Andrés Segovia da obra *Sonatina* de Federico Moreno Torroba com as marcações dos compassos e seus respectivos tempos<sup>41</sup>. O trecho abaixo, retirado do guia do *Sonic Visualiser*, explica com clareza as indicações do espectrograma, aplicando-se também ao exemplo da figura 1:

As linhas horizontais representam os harmônicos das notas fundamentais, que podem ser vistas na linha inferior na linha entre 236-452 Hz. A intensidade é representada por cores, em decibéis (uma legenda é mostrada na coluna na extremidade esquerda da figura). A cor vermelha significa maior intensidade e a verde escuro a menor. As fundamentais das notas da melodia correspondem às linhas mais inferiores. Se passarmos o mouse sobre cada uma dessas notas, o programa indica (no canto superior direito da janela) qual a nota e quanto esta se afasta do diapasão, em cents

---

<sup>39</sup> COOK, Nicholas. **9 Methods for Analysing Records**. In: *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Editado por Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech Wilkinson e John Rink. New York: Cambridge University Press, 2009.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Os compassos e seus respectivos tempos (1.1, 1.2, 1.3, 2.1, 2.2, 2.3 e assim por diante) são representados pelas barras verticais em cor roxa.

(centésimos de semitom), ou então a região aproximada da nota, quando esta se afasta muito do diapasão (Lá3 [A3] = 440 Hz) (...)<sup>42</sup>.

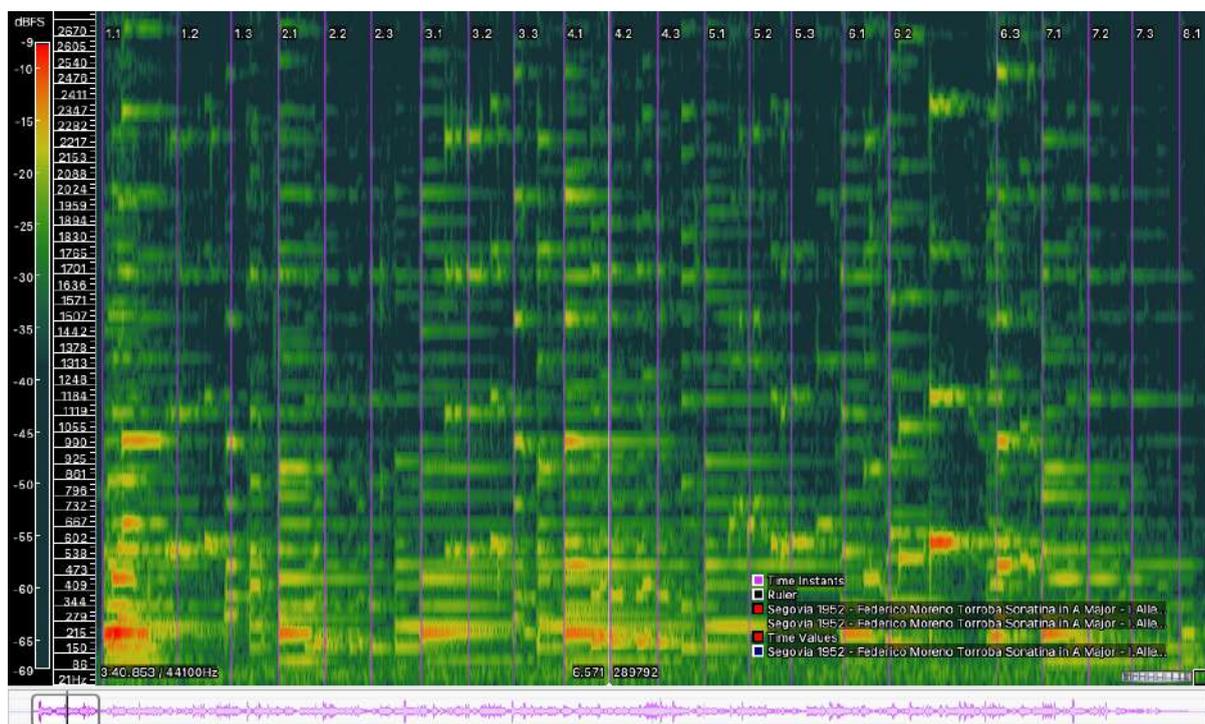


Fig. 1 - Espectrograma: *Sonatina - I. Allegretto* de Moreno Torroba - compassos 1 a 8. Gravação de Andrés Segovia (1952)

A figura 2 demonstra uma outra forma de visualização para o *Sonic Visualiser*, tendo como objeto de análise a mesma gravação da figura 1, onde podemos ver a representação da onda sonora (em azul) ao longo do tempo, e também de uma linha vermelha que representa o gráfico de andamento, em que o eixo y é medido em batimentos por minuto (bpm).

<sup>42</sup> COOK, Nicholas e Daniel Leech-Wilkinson. **Guia do Sonic Visualiser para musicólogos**. Tradução e adaptação de Marcio da Silva Pereira. Disponível em [https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9\\_6.html](https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_6.html) (acesso em 25/07/2021).

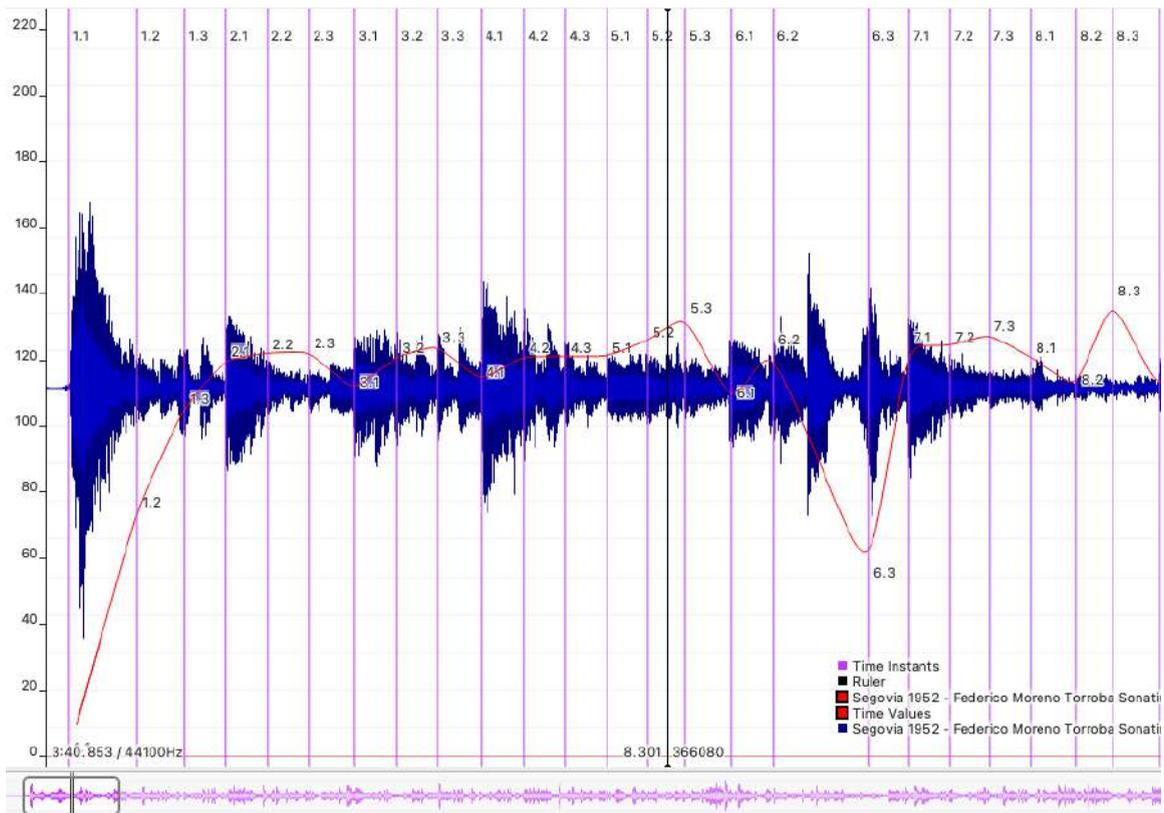


Fig. 2 - Visualização de onda sonora e gráfico de andamento - Segovia 1952 (*I. Allegretto*)

Outro importante recurso criado a partir da coleta de dados de tempo e dinâmica do *Sonic Visualiser* é a confecção de *scape plots*, ferramenta desenvolvida pelo *Mazurkas Project*, cujas funções envolvem a representação das flutuações de tempo e dinâmica, levando a gráficos de correlação entre gravações, tamanho de arco de frase, correlação entre tempo e dinâmica em uma mesma gravação e outras. Esta representação se dá por meio de cores (fig. 3), onde os tons mais frios (roxo e tons de azul) representam níveis mais baixos de correlação e os tons mais quentes (amarelo, laranja e vermelho) representam os níveis mais altos.



Fig. 3 - Níveis de cores, do mais baixo ao mais alto, representando correlações (LLORENS, 2019, p. 291)

A figura 4 indica um *scape plot* de tempo, onde podemos ver um dado comum a este tipo de representação: à medida em que se sobe em relação à base do triângulo, vemos representada a média total de tempo, e por consequência a cor verde termina por prevalecer. Desta forma, para analisarmos trechos específicos da

gravação, devemos traçar uma linha paralela a cada um dos vértices do triângulo (fig. 5). Assim, quanto mais alto o ponto em relação à base, maior será o excerto selecionado e vice-versa. Também vemos que, à medida em que subimos o ponto de referência, os tons esverdeados prevalecem. Isso quer dizer que os tons esverdeados são aqueles mais próximos da média total. No caso específico desta gravação, vemos duas seções bem demarcadas: uma central — com correlação baixa em relação à média de tempo, sendo neste caso mais lenta que a média e por consequência mais azulada — e outra mais ao final — também com baixa correlação em relação à média de tempo, porém neste caso acima do andamento médio, sendo portanto mais avermelhada.

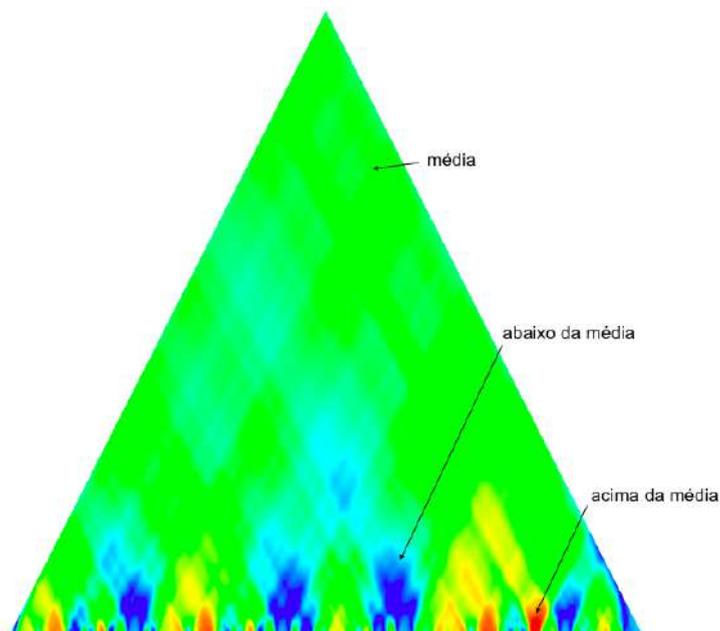


Fig. 4 - *Scape plot* de tempo - Segovia 1952<sup>43</sup> (I. Allegretto)

---

<sup>43</sup> Ressaltamos que os *scape plots* podem ser confeccionados com diferentes níveis de atenuação para seus desvios, podendo ir de 0,1 (atenuação forte) a 0,9 (atenuação leve). O valor zero indica que não há atenuação. Assim, uma grande atenuação ressalta elementos seccionais maiores e a baixa atenuação ressalta variações mínimas, nos níveis das notas e subfrases.

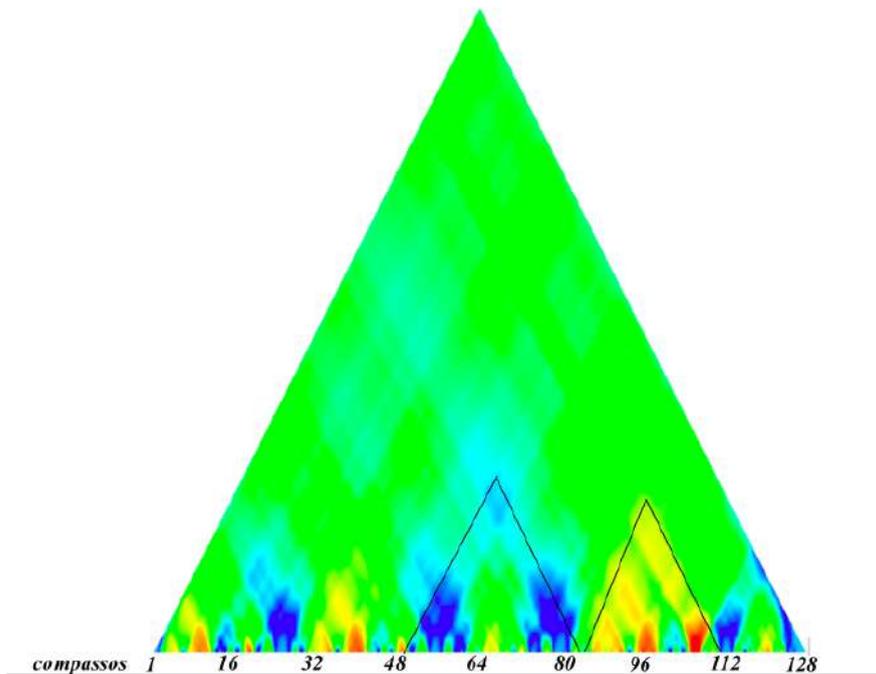


Fig. 5 - *Scape plot* de tempo - indicação de sessões abaixo e acima do tempo médio em Segovia 1952 (I. Allegretto)

Outro recurso a ser utilizado é a confecção de gráficos de arco de frase, cuja lógica de esquema de cores permanece a mesma. A diferença neste caso fica por conta da visualização, que permite uma noção mais clara dos limites das frases. Podemos ver na figura 6 os gráficos de arco de frase em duas gravações — Segovia 1952 e Bream 1956 —, correspondendo à primeira seção da *Sonatina* de Torroba (compassos 1 a 32). Observamos a predominância de arcos de frase de quatro compassos na gravação de Segovia — principalmente a partir do tema B, iniciando no compasso 17 —, ao passo que a gravação de Bream possui predominância de arcos de frase de oito compassos. Também observamos na parte inferior da figura os gráficos de andamento (azul) e dinâmica (vermelho), onde o eixo x corresponde ao tempo em compassos e o eixo y é medido em Bpm. Observamos que a gravação de Segovia possui média de andamento maior (116 bpm) em relação à gravação de Bream (107 bpm) para o referido trecho, além de possuir mais *rubati*, o que corrobora a descoberta da maior presença de arcos de frase no nível de 2 e 4 compassos. Já a gravação de Bream possui andamento médio menor e mais estável, com *rubati* pontuais concentrados em finais de frase e subfrase nos compassos 5, 12, 16 e 29.

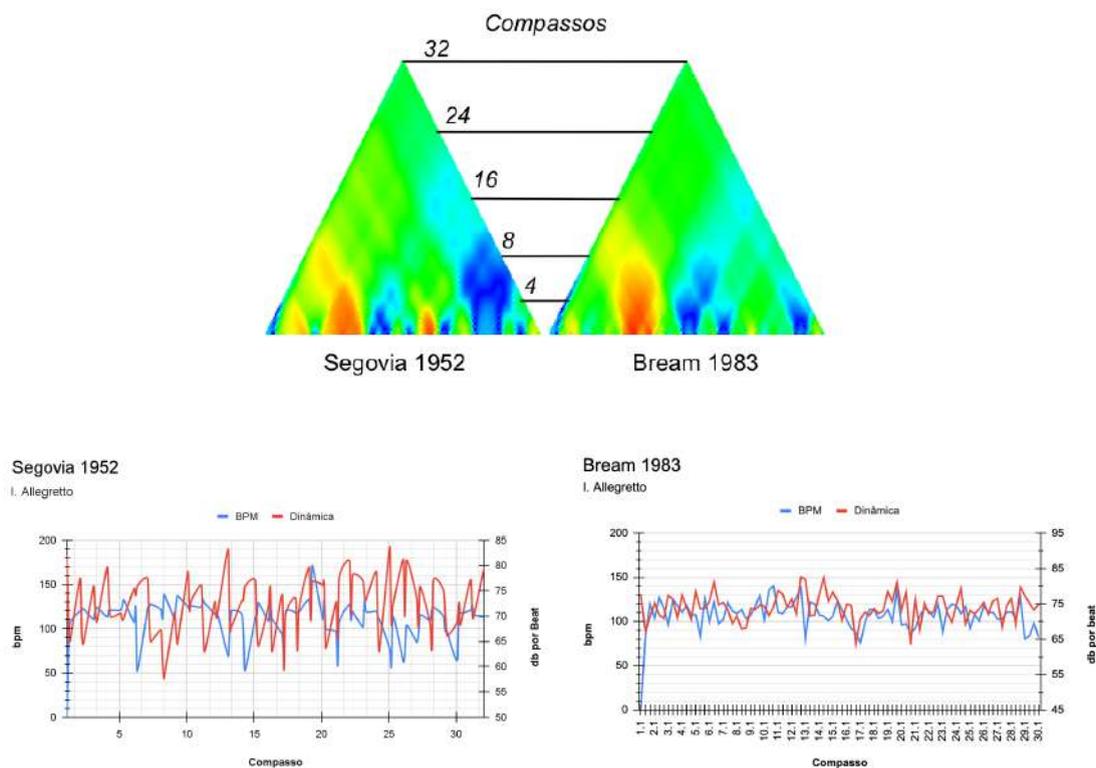


Fig. 6 - *Scape plots* de arco temporal de frase em duas gravações  
 Abaixo gráficos de “Compasso” (eixo x) X andamento (azul) e dinâmica (vermelho)

### 2.3 Estudos de parâmetros múltiplos

Abordaremos a seguir alguns dos estudos de parâmetros múltiplos que possuem a função de embasamento teórico para a análise que será realizada mais adiante.

O livro *A Generative Theory of Tonal Music* (1996), abreviado como GTTM, foi originalmente publicado em 1983 e possui como autores o compositor e teórico musical Fred Lerdahl e o linguista Ray Jackendoff<sup>44</sup>. Inspirados por uma série de palestras ministradas no outono de 1973 por Leonard Bernstein na Universidade de Harvard, Lerdahl e Jackendoff se uniram em meados da década de 1970 em busca de uma "gramática musical" que pudesse explicar a capacidade musical humana<sup>45</sup>. Esta colaboração resultou naquilo que chamamos de teoria gerativa da música e que pode ser vista como uma derivação da teoria gerativa da linguística de Noam Chomsky, bem como da psicologia *Gestalt*. Segundo os autores, a teoria parte do

<sup>44</sup> Esta teoria será melhor explicada e usada como ferramenta de análise mais adiante neste trabalho.  
<sup>45</sup> LERDAHL e Ray Jackendoff. **A Generative Theory of Tonal Music**. The MIT Press: 1983, p. 9.

princípio que o ouvinte não percebe a música como uma simples sequência de notas com diferentes alturas e durações, e sim como uma série de padrões organizados. Desta forma, os autores afirmam que "cada regra da gramática musical possui a intenção de expressar uma generalização sobre a organização que a(o) ouvinte atribui à música que ela(e) ouve". Assim, "a gramática é formulada de maneira a permitir a descrição de situações divergentes a respeito da organização de uma obra", contemplando "a possibilidade de descrever diferentes intuições sobre uma grande variedade de passagens musicais"<sup>46</sup>.

Eric Clarke afirma que uma ideia central da teoria gerativa é apontar que a expressividade é caracterizada por padrões sistemáticos de desvio da informação "neutra" fornecida pela partitura<sup>47</sup>. Padrões esses que, segundo o autor, estariam baseados em regras estabelecidas por valores canônicos que se originam a partir da visão particular de cada intérprete acerca de sua representação interna da estrutura musical<sup>48</sup>. O autor segue afirmando que esta definição contém certos problemas e limitações como a não contemplação da música não-grafada em partitura, além de levantar uma questão sobre as indicações de expressividade (*accelerandi*, *ritardandi*, *crescendi*, *decrescendi* etc.) já contidas nas partituras — "seriam consideradas inexpressivas as variações de tempo e dinâmica em uma performance pelo fato delas seguirem tais indicações?". O autor complementa essas questões ao dar o exemplo da performance no *jazz*, onde colcheias possuem a tendência a serem interpretadas com o padrão longo-curto (tal qual a música barroca francesa). De acordo com o autor, este padrão configura uma norma estilística, ao invés de uma característica expressiva. Sendo assim, uma possível análise poderia classificar o padrão longo-curto como norma estilística e identificar como expressivos os desvios (por exemplo intensificações ou diminuições da proporção do padrão) que podem ser aplicados a ele. Dessa forma, o autor conclui que o princípio básico é o de que os valores globais de um parâmetro (neste caso, o tempo) em um determinado nível hierárquico se tornam a norma que rege os desvios em escala menor nos níveis hierárquicos mais baixos.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>47</sup> CLARKE, Eric. Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis. In: RINK, John. **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge University Press, 1995, p. 22.

<sup>48</sup> *Ibid.*

É importante sumarizar alguns dos elementos gerais básicos da teoria, a começar pela afirmação de que ela foi desenvolvida para lidar sobretudo com a linguagem tonal da música. Assim, abordaremos primeiro a visão da teoria sobre a questão estrutural, a qual é enxergada de modo hierárquico. Outras dimensões da estrutura musical como timbre, dinâmica e processos motivo-temáticos não são hierárquicos por natureza, e portanto não são tratados diretamente pela teoria. Apesar disso, a teoria reconhece que tais dimensões desempenham uma importante contribuição para os princípios que estabelecem a estrutura hierárquica de uma obra, levando em conta a influência delas, embora elas não sejam formalizadas<sup>49</sup>. Segundo Meneguetto<sup>50</sup>, os autores introduzem quatro componentes da gramática musical que apresentam natureza hierárquica: "estrutura de agrupamento" (*grouping structure*), "estrutura métrica" (*metric structure*), "redução temporal" (*time span reduction*) e "redução prolongacional" (*prolongational reduction*)<sup>51</sup>. Além destes componentes, os autores apresentam duas regras com a função de estabelecer critérios de coerência para as estruturas: "regras de boa formatividade" (*well formedness rules*), que especificam as possíveis descrições estruturais e "regras preferenciais" (*preference rules*), que designam quais das possíveis descrições estruturais correspondem àquelas do ouvinte experiente<sup>52</sup>. Há ainda as "regras transformacionais" (*transformational rules*), cuja função é aplicar certas distorções das regras de boa formatividade, contrapondo-se às estruturas estritamente hierárquicas proporcionadas pela aplicação desta. A figura 7, retirada do livro dos autores, ilustra a visão da teoria e conceituação da análise a respeito destas questões. Os retângulos indicam as regras aplicadas, as elipses e círculos correspondem à aplicação e resultados destas regras e as setas indicam a direção da derivação formal. Os autores afirmam que, de modo geral, o sistema pode ser pensado como uma forma de analisar inicialmente a superfície musical e produzir a estrutura que o ouvinte reconhece como produto final.

---

<sup>49</sup> LERDAHL e Ray Jackendoff. **A Generative Theory of Tonal Music**. The MIT Press, 1983, p. 9.

<sup>50</sup> MENEGUETTE, Lucas. **Aspectos cognitivos na teoria gerativa da música tonal**. Revista digital de tecnologias cognitivas, 2011, edição 5.

<sup>51</sup> Segundo Meneguetto, a tradução dos termos é tomada de Carvalho (2008), embora o autor não indique se a tradução é livre ou feita a partir da tradução existente em espanhol. Para o presente trabalho, será adotada a livre tradução a partir do inglês.

<sup>52</sup> LERDAHL e Ray Jackendoff. **A Generative Theory of Tonal Music**. The MIT Press, 1983, p. 9.

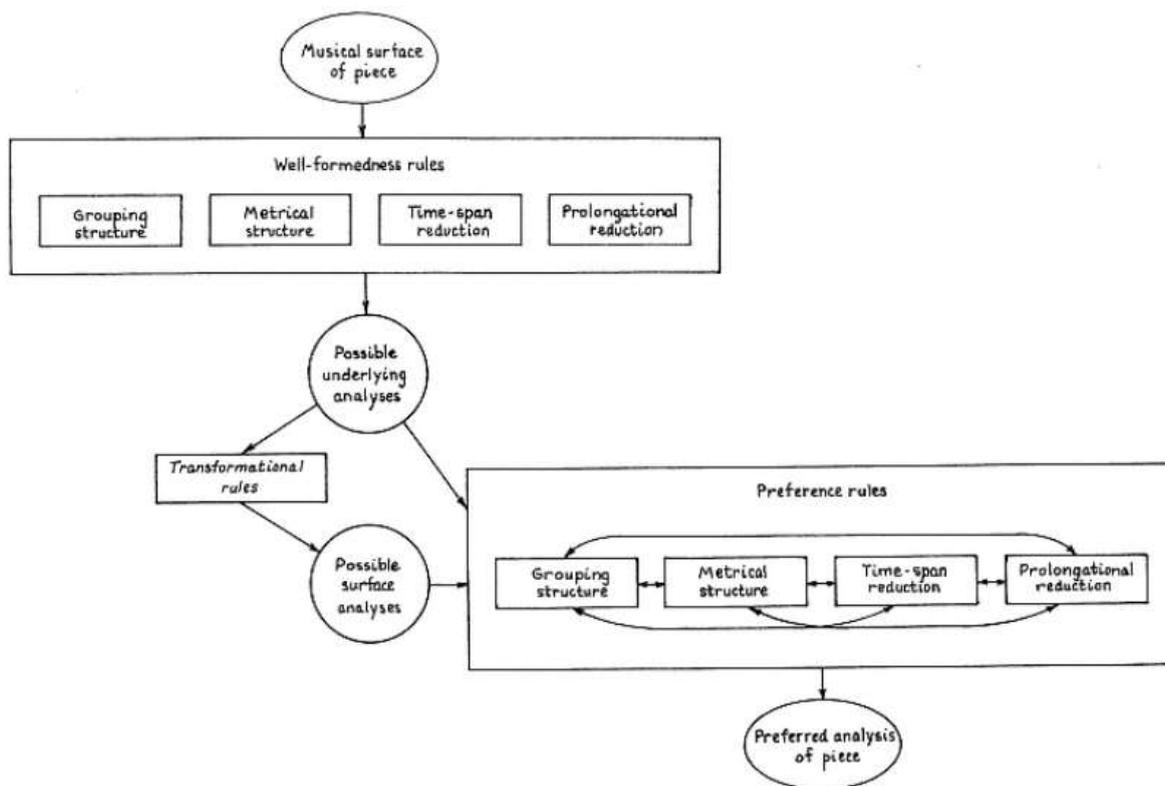


Fig. 7 - Conceituação ilustrativa da teoria gerativa (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 10)

### 2.3.1 Estruturas métricas e tipos de acentuação

A estrutura métrica de uma peça é definida pela teoria como um padrão de batimentos regulares e hierárquicos, os quais são relacionados a certos eventos musicais pelo ouvinte. Os autores fazem uma distinção entre três tipos de acento: fenomenal, estrutural e métrico. O acento fenomenal é definido como qualquer evento na superfície musical que dá ênfase ou "peso" a um momento do fluxo musical. Desta maneira, enquadram-se nesta categoria os pontos de ataque de certas notas, e também ênfases locais como *sforzandi*, mudanças bruscas de dinâmica e timbre, notas longas, saltos a notas relativamente mais agudas ou graves, mudanças harmônicas e assim por diante. O acento estrutural é causado por pontos de gravidade melódicos e/ou harmônicos em uma frase ou seção, especialmente em pontos de cadência. O acento métrico se refere a qualquer *beat* que seja relativamente forte em seu contexto métrico. Conforme os autores afirmam, estes acentos podem se relacionar de várias maneiras, que são demonstradas com

mais detalhes em trechos do livro que lidam com a interação entre acento estrutural e métrico, ou a relação entre acento fenomenal e métrico.

Dodson complementa a teoria dos acentos de Lerdahl e Jackendoff ao levar em conta os efeitos que a performance musical exerce na percepção de relações de estrutura. O autor menciona o conceito de "micro-acentos fenomenais" ao se referir ao senso de ênfase em momentos específicos do discurso musical. Desta maneira, estes micro-acentos servem como indicações às quais o ouvinte pode inferir padrões regulares que podem contribuir para a percepção da organização hierárquica de uma obra musical<sup>53</sup>. Segundo Llorens, quando se trata de tempo em escalas menores (*micro-scale timing*), existem dois tipos de acentos principais utilizados por músicos de alto desempenho: "alongamento" e "hesitação". Isso vai de encontro à ideia de que a organização estrutural de uma interpretação é muitas vezes enfatizada pelos músicos através de mudanças de pequena escala (*small scale changes*). Desta maneira, acentos métricos ou melódicos frequentemente aparecem na cabeça do tempo, caracterizando o "alongamento", enquanto a "hesitação" é produzida quando o contratempo é temporariamente esticado<sup>54</sup>.

### 2.3.2 Hierarquia métrica

As pulsações são os elementos formadores dos padrões métricos e podem ser definidos como pontos de marcação em um determinado intervalo de tempo. A teoria gerativa chama isso de "intervalos temporais" (*time-spans*) e estes se diferenciam das pulsações por terem uma duração definida. Ou seja, as pulsações são as marcações — ou pontos geométricos, para utilizar uma metáfora dos autores —, enquanto os intervalos temporais correspondem ao tempo decorrido entre estas marcações. Devido à natureza das pulsações, a representação visual delas se dá na forma de pontos igualmente espaçados entre si, onde também se procura indicar a hierarquia métrica entre pulsações fortes e fracas. Desta forma, a notação pode ser em diferentes níveis, sejam eles no nível das subdivisões internas do compasso ou em níveis hipermétricos, abrangendo intervalos de tempo maiores que o compasso. A figura 8 indica duas representações métricas em três diferentes níveis (colcheia, semínima e mínima pontuada), enquanto a figura 9 indica a notação

---

<sup>53</sup> LLORENS, Ana. **Creating Musical Structure Through Performance: A Re-Interpretation of Brahms Cello Sonatas**. Tese de Doutorado. University of Cambridge, 2018, p. 72.

<sup>54</sup> *Ibid.*

métrica de um compasso 4/4, onde a primeira e a terceira pulsação tendem a ser sentidas com maior força do que a segunda e a quarta.

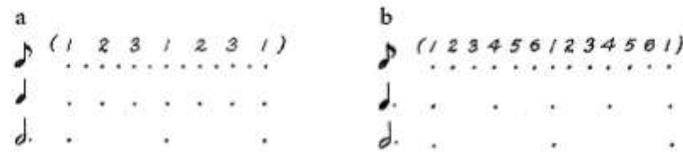


Fig. 8 - Notação métrica em duas estruturas rítmicas distintas (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 20)

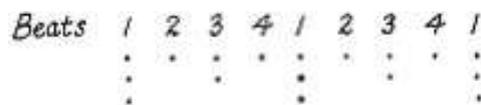


Fig. 9 - Notação métrica em compasso 4/4 (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 19)

Os autores afirmam que normalmente existem cinco ou seis níveis métricos em uma obra, onde o nível da notação na partitura é geralmente intermediário entre o maior e o menor nível aplicados à obra. Desta forma, a teoria defende que o ouvinte tende a focar em um ou dois níveis intermediários onde os batimentos acontecem em um andamento moderado, dentro daquilo que chamamos tradicionalmente de *tactus*<sup>55</sup>. Assim, a percepção métrica do ouvinte tende a ser enfraquecida à medida em que se afasta do nível intermediário. Por esta razão, a notação métrica não é realizada para o nível da obra inteira (com exceção de obras curtas), já que tal exercício se torna irrelevante do ponto de vista da percepção. Portanto, infere-se que a estrutura métrica de uma obra é um fenômeno relativamente local. A figura 10 mostra de forma mais detalhada a análise métrica dos primeiros nove compassos da Sinfonia no. 40 em Sol menor de Mozart, onde podemos ver seis níveis métricos indicados.

<sup>55</sup> LERDAHL e Ray Jackendoff. **A Generative Theory of Tonal Music**. The MIT Press, 1983, p. 20-21.

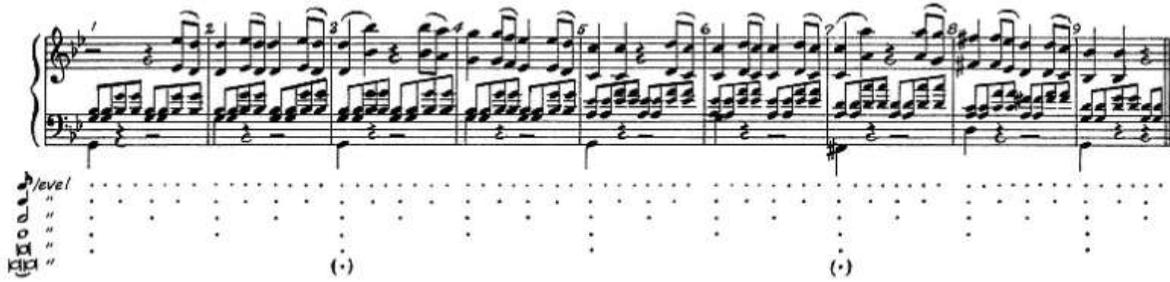


Fig. 10 - Sinfonia no. 40 em Sol menor - Mozart - Análise métrica (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 23)

Os elementos básicos do agrupamento e da métrica são fundamentalmente diferentes, uma vez que as estruturas de agrupamento são constituídas de unidades organizadas hierarquicamente, ao passo que as estruturas métricas são constituídas de *beats* que se organizam hierarquicamente. Desta forma, os grupos não possuem acento métrico, enquanto os *beats* são apenas um padrão, além de não possuírem um agrupamento interno. A interação entre estes dois componentes pode ser vista na figura 11, onde se percebe que a análise métrica não coincide com a análise de agrupamento. Para este caso, a teoria afirma que ambas as estruturas estão fora de fase, enquanto quando elas coincidem se diz que estão em fase<sup>56</sup>.

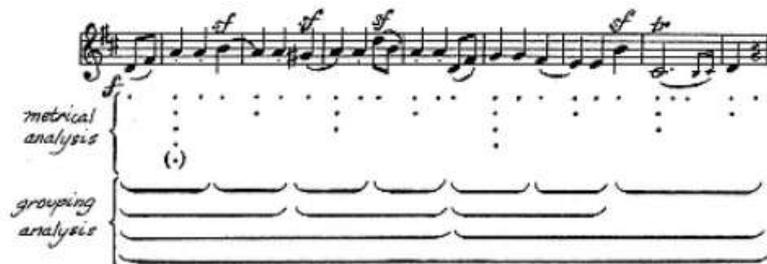


Fig. 11 - Análise métrica e de agrupamento na abertura do minuetto da Sinfonia no. 104 de Haydn (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 26)

Dessa forma, a ideia de "hierarquia métrica" está presente na organização da análise realizada para este trabalho, uma vez que iniciaremos pelos níveis mais baixos — referentes às seções — para depois subirmos aos níveis mais altos — referentes às frases, subfrases e motivos. Conforme iremos observar, a flexibilização de tempo parece se concentrar em níveis distintos conforme o trecho da obra e o estilo interpretativo do intérprete.

<sup>56</sup> De acordo com os autores, a relação entre acento estrutural e métrica requer discussão mais aprofundada, já que existem tentativas de outros autores de equiparar acentos estruturais com acentos métricos fortes. Eles discordam desta ideia e afirmam que estes são simplesmente dois princípios de acentuação que às vezes coincidem e outras vezes não (LERDAHL e Jackendoff, 1983, p. 31).

### 3 CONTEXTUALIZAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

#### 3.1 Federico Moreno Torroba

Walter Aaron Clark e William Craig Krause posicionam o início da vida de Torroba — nascido em Madri em 3 de março de 1891 — em um contexto social espanhol vindo de bastante turbulência social e política em meados do século XIX, sucedido em sua segunda metade por crescimento econômico e estabilidade política. Assim, reuniram-se elementos favoráveis para um resgate identitário e amplificação na importância da contribuição de escritores como Miguel de Unamuno — com seu conceito de *hispanidad* — para a definição dos significados da essência espanhola<sup>57</sup>. Desta maneira, Barcelona — seguida de Madri — se tornou uma importante capital para o renascimento da produção cultural espanhola, reunindo instituições patrocinadas por uma burguesia em expansão tais como escolas de música, corais, orquestras sinfônicas e companhias de ópera<sup>58</sup>. O advento da Primeira Guerra Mundial foi responsável por solidificar duas esferas musicais principais, primeiramente os *aliadófilos*, formados por liberais simpáticos à estética francesa — tais como Falla e Turina —, e em segundo lugar os *germanófilos* — como Conrado del Campo —, formados por conservadores e católicos, mais vinculados à estética alemã<sup>59</sup>. Clark e Krause também definem duas facetas principais para o cenário da música nacionalista espanhola durante a virada para o início do século XX: internacional e doméstica. Isto pois existiam intérpretes e compositores espanhóis com carreira ativa na Europa que disseminavam a cultura espanhola de perfil autóctone, em contraposição à visão estrangeira de alguns compositores não-nativos. Isso definia a faceta internacional do cenário, ao passo que a faceta doméstica era incontestavelmente dominada pelo gênero teatral da *zarzuela*<sup>60</sup>. Tendo por base este contexto, Torroba inicia seus estudos musicais com seu pai, o organista José Moreno Ballester, e posteriormente estuda no Conservatório de Madri, iniciando os estudos de composição com Conrado del

---

<sup>57</sup> CLARK, Walter Aaron & William Craig Krause. **Federico Moreno-Torroba: A Musical Life in Three Acts**. EUA: Nova Iorque. Oxford University Press, 2013. p. 20.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>60</sup> Clark e Krause demonstram a extrema popularidade e potencial lucrativo das *zarzuelas* ao mencionar que cerca de dez mil delas foram compostas entre 1850 e 1950, o que leva à média de uma *zarzuela* a cada oito horas, por cem anos. (WEBER, Christopher, 2002, p. 5 *apud* CLARK e Krause, 2013, p. 25)

Campo<sup>61</sup> (1878-1953), primeiramente se estabelecendo na Espanha como um compositor de *zarzuelas* e, posteriormente, também como um compositor de obras para violão.

Existem incertezas a respeito das circunstâncias em que Torroba e o violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987) se conheceram. Clark e Krause afirmam que os dois teriam se conhecido certamente antes de 1920, tomando por base as primeiras composições para violão de Torroba, ao passo que Alberto López Poveda, biógrafo de Segovia, acreditava que os dois teriam se conhecido em Madri ao redor de 1916 ou 1917<sup>62</sup>. De fato, é provável que este encontro tenha resultado no feito histórico de que Torroba tenha sido o primeiro compositor não-violonista a escrever para o violão, conforme afirma Segovia em sua autobiografia<sup>63</sup>. Sua primeira obra para violão conhecida é a *Danza*, que posteriormente se tornou um dos movimentos da *Suite Castellana*, sendo a *Sonatina* sua segunda obra, estreada por Segovia em 17 de dezembro de 1923 no *Teatro de Comedia* de Madri<sup>64</sup> e conhecida como uma de suas peças mais tocadas e gravadas.

A parceria entre Segovia e Torroba não era apenas por conveniência, uma vez que ambos dividiam um gosto musical similar, com maior inclinação ao Romantismo e pouco apreço pela música “moderna”<sup>65</sup>. Isso se torna mais claro através do relato de Suárez-Pajares:

[Torroba] nunca se envolveu com os experimentos de compositores da geração de [19]’27, e tampouco se juntou às associações deles...ele se opunha à vanguarda musical em Madrid. Os vanguardistas *Los Ocho* escreviam para [Regino] Sainz de la Maza, enquanto Torroba escrevia para Segovia, que também se opunha ao modernismo e residia musicalmente no Romantismo tardio. (SUÁREZ-PAJARES *apud* CLARK & KRAUSE, 2013, p. 70, tradução nossa)<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> A obra musical de Del Campo era associada ao romantismo tardio, sendo ele um entusiasta da música de compositores como Richard Wagner e Richard Strauss. Isso o levava ao encontro da estética associada à vanguarda francesa — ao invés das tendências associadas às escolas vindas da Alemanha e Áustria —, que teve início na Espanha com compositores como Albéniz e Granados, e posteriormente com Manuel De Falla, Joaquín Turina e outros.

<sup>62</sup> CLARK, Walter Aaron & William Craig Krause. **Federico Moreno-Torroba: A Musical Life in Three Acts**. EUA: Nova Iorque. Oxford University Press, 2013. p. 69.

<sup>63</sup> SEGOVIA, Andrés. **Segovia: An Autobiography of the Years 1893-1920**. EUA: Nova Iorque. Macmillan Publishing Co., Inc. 1976, p. 194.

<sup>64</sup> Segundo compilação feita por Sidney Molina em sua tese de doutorado, existem duas gravações de Segovia para esta obra, sendo a primeira lançada em 1927 (apenas o primeiro movimento) e a segunda em 1952.

<sup>65</sup> CLARK, Walter Aaron e William Craig Krause. **Federico Moreno-Torroba: A Musical Life in Three Acts**. EUA: Nova Iorque. Oxford University Press, 2013, p. 70.

<sup>66</sup> “[Torroba] never involved himself in the experiments of the younger composers of the Generation of ’27, and neither did he join their associations.... he opposed the musical avant-garde in Madrid. The avant-gardists, *Los Ocho*, wrote for [Regino] Sainz de la Maza, while Torroba wrote for Segovia, who was likewise opposed to modernism and resided musically in the late Romantic.”

Observamos, portanto, que a colaboração entre Segovia e Torroba teve contribuição fundamental para o posicionamento do violão como instrumento de concerto nos anos 1920, o que terminou por superar “o ceticismo de parte da crítica em relação à legitimidade deste instrumento nas salas de concerto”<sup>67</sup>. Trata-se também de uma década prolífica para o violão de concerto, quando foram compostas algumas das mais importantes obras que viriam a integrar o cânone do repertório violonístico, como a *Hommage pour le tombeau de Debussy* (1920) de Manuel de Falla, *Segovia, Op. 29* de Albert Roussel (1925), *Sevillana e Fandanguillo* de Joaquín Turina (1926), além das obras *Sonata Mexicana* (escrita em meados de 1923, a pedido de Segovia<sup>68</sup>), *Sonata III e Thème Varié et Finale* (1928) do mexicano Manuel Ponce.

### 3.2 Andrés Segovia

Procurando desvencilhar o violão da “pecha” de instrumento folclórico, com função limitada de acompanhamento e restrito a um repertório reduzido — construído basicamente ao longo do século XIX e início do século XX — e até então pouco conhecido, Segovia foi um personagem chave para o estabelecimento do violão como instrumento solista e de concerto no século XX. Nascido em Linares, Espanha, em 21 de fevereiro de 1893, Segovia iniciou seus estudos musicais em Granada. Richard Turnbull afirma que Segovia possuía duas tarefas principais ao longo de sua carreira: expandir o repertório violonístico e apresentá-lo ao maior público possível, com o objetivo de estabelecer o violão como um instrumento respeitado<sup>69</sup>. Já o próprio Segovia destaca quatro objetivos traçados por ele ao longo de sua carreira: o primeiro foi, em suas palavras, “resgatar o violão do universo *flamenco*”; o segundo foi a criação de um repertório “extra-guitarrístico”, composto por grandes compositores sinfônicos; o terceiro foi fazer a beleza e “espanholismo universal” do violão serem conhecidos em todo o mundo; e o quarto

---

<sup>67</sup> CLARK, Walter Aaron e William Craig Krause. **Federico Moreno-Torroba: A Musical Life in Three Acts**. EUA: Nova Iorque. Oxford University Press, 2013, p. 72.

<sup>68</sup> ALCÁZAR, Miguel. **Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce: De acuerdo a los manuscritos originales**. México: Ediciones Étoile, S.A. de C.V., 2000, p. 18.

<sup>69</sup> TURNBULL, Harvey. **The Guitar From the Renaissance to the Present Day**. Westport, CT: EUA. The Bold Strummer, 1991, p. 111.

foi o de fazer o violão ser aceito na maior parte dos conservatórios e cursos superiores de música do mundo<sup>70</sup>.

De fato, a contribuição de Segovia para o resgate de obras antes esquecidas e a consequente expansão do repertório violonístico por meio de obras dedicadas a ele — mais de 500 ao longo de sua carreira como concertista<sup>71</sup> — durante o século XX é incontestável. Entretanto, existem controvérsias a respeito de seu gosto musical conservador, visto por parte da crítica como um fator que contribuiu para certa limitação do repertório. Segovia não demonstrava interesse na música de vanguarda — por exemplo obras atonais, seriais ou que faziam maior uso de dissonâncias — e "deixou passar oportunidades de solicitar obras de compositores como Stravinsky, Schoenberg e Bartok"<sup>72</sup>.

É também de grande importância sua atuação no âmbito fonográfico, já que Segovia foi o primeiro grande violonista a lançar gravações mundialmente ao longo do século XX, acompanhando a evolução tecnológica que caracterizou os anos de sua atividade como concertista. Ele realizou dezenas de gravações de discos em 78 r.p.m. — nas quais o tempo médio de cada lado era de quatro minutos — entre 1927 e 1949<sup>73</sup>. Segundo Molina:

A era dos LPs surge para ele [Segovia], portanto, em um momento em que — com quase sessenta anos de idade — havia atingido o auge da carreira e era reconhecido como a figura central do mundo do violão clássico. Seus primeiros LPs com material inédito, lançados nos anos cinquenta confirmam — como podemos ver nos próprios títulos dos álbuns — a concepção do disco como simulacro de recitais: *An Andres Segovia Recital* (1953), *An Andres Segovia Concert* (1953), *An Andres Segovia Program* (1954), *An Evening with Andres Segovia* (1954), entre outros. (MOLINA, 2006, p. 10)

Observamos então que as gravações mais difundidas de Segovia correspondem a uma época em que este violonista já possuía carreira consagrada como solista. A *Sonatina* de Torroba, nosso objeto de estudo para o presente trabalho, é icônica pelo fato de ter seu primeiro movimento gravado no ano de estreia em gravações elétricas de Segovia — gravação de 1927, em 78 rpm para o selo HMV — quanto em seu disco de estreia em LPs, anos mais tarde, quando

---

<sup>70</sup> ACHONDO, Luis. The Guitar's Apostle: Imaginaries and Narratives Surrounding Andrés Segovia's Religious Redemption of the Classical Guitar. *Journal of Musicological Research*, v. 39, n. 4, p. 302, 2020.

<sup>71</sup> CLARK, Walter Aaron e William Craig Krause. **Federico Moreno-Torroba: A Musical Life in Three Acts**. EUA: Nova Iorque. Oxford University Press, 2013, p. 42.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>73</sup> Maiores detalhes destas técnicas de gravação podem ser verificadas na tese de doutorado "O violão na Era do Disco: Interpretação e desleitura na arte de Julian Bream", de Sidney Molina.

gravou pela primeira vez os três movimentos desta obra no LP *An Andrés Segovia Recital*, lançado em 1953<sup>74</sup>. De certa forma, esta gravação contribuiu para o estabelecimento da *Sonatina* como uma das grandes obras canônicas do violão de concerto no século XX.

### 3.3 Sobre a Sonatina

A obra *Sonatina* (1923), de Federico Moreno Torroba, é dedicada a Andrés Segovia e possui três movimentos (*I. Allegretto*, *II. Andante* e *III. Allegro*) com dois movimentos rápidos intercalados por um movimento lento. Torroba demonstra domínio composicional, onde podemos ver estruturas complexas formadas a partir de pequenos e simples materiais melódicos. Como exemplo, podemos citar o motivo inicial do primeiro movimento, composto por uma colcheia seguida de duas semicolcheias, que remetem ao ritmo das *seguidillas* espanholas<sup>75</sup>. Clark & Krause afirmam que este movimento possui “notável simetria em sua forma e fraseado”, ancorados por uma firme relação entre movimentos de tônica e dominante<sup>76</sup>. Tais características, combinadas ao nacionalismo espanhol presente em finais do século XIX e início do século XX — visto na obra de compositores como Albéniz, Granados e Falla — podem posicioná-lo sob a rotulação do Neoclassicismo, uma vez que Torroba vem de uma geração posterior a tais compositores. Seu primeiro movimento possui estrutura clássica de Sonata — com Exposição, Desenvolvimento, Recapitulação e Coda —, porém sem amplo desenvolvimento em suas seções. A Exposição apresenta um tema A na tônica (Lá maior), ao passo que o tema B (a partir do compasso 17) se afasta da tônica para orbitar na região da dominante. A região do desenvolvimento sugere uma modulação para Mi menor (com sonoridade frígia, devido ao segundo grau abaixado), porém esta tonalidade não se afirma por completo, gerando instabilidade harmônica inicial, além de usar o material motivico do tema A, para posteriormente afirmar a tonalidade da dominante (c. 33 a 59). A recapitulação inicia com o tema A tocado novamente no compasso 60, ao passo que o tema B é recapitulado no compasso 77 na tonalidade da tônica. Uma pequena

---

<sup>74</sup> MOLINA, Sidney. **O violão na Era do Disco: Interpretação e desleitura na arte de Julian Bream**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: 2006, p. 289.

<sup>75</sup> CLARK, Walter Aaron e William Craig Krause. **Federico Moreno-Torroba: A Musical Life in Three Acts**. EUA: Nova Iorque. Oxford University Press, 2013, p. 113.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 112.

coda é iniciada no compasso 89, onde mais uma vez o material motivico do tema A é explorado<sup>77</sup>.

O segundo movimento, mais lento, composto na tonalidade de Ré maior, possui forma ternária A-A-B-A'-Coda e tratamento melódico de alto valor expressivo, caracterizado por sua sinuosidade e o uso de ornamentações. O uso da nota Dó natural na primeira seção e da nota Si bemol na segunda parte proporcionam colorido melódico que é enfatizado por coloridos harmônicos na segunda parte — tais como a alternância entre os acordes de Lá menor e Sol maior, ambos com o baixo na tônica, a partir do compasso 9, culminando em uma breve tonicização do tema principal em Lá maior para a posterior retomada deste na tonalidade original a partir do compasso 20. Soma-se a isso o habilidoso uso que Torroba faz dos recursos idiomáticos do instrumento, como a afinação da sexta corda em Ré — proporcionando maior ressonância do instrumento ao escutarmos o tema tocado na melodia — e o uso dos harmônicos.

O terceiro movimento é um *Allegro* dançante, em compasso 3/8, que retorna à tonalidade de Lá maior e possui forma de Sonata-rondó A-B-A'-C-A''-B'-Coda. A rítmica de seu motivo principal, formado por uma anacruse de quatro semicolcheias, seguida de uma colcheia no primeiro tempo do compasso seguinte, perpassa todo o movimento, sendo contrastado pela seção B, que aparece pela primeira vez na tonalidade de Ré maior (compasso 33), seguido de sua recapitulação na seção B' na tonalidade de Lá maior (compasso 225). A seção C é a mais extensa e possui função de desenvolvimento no que chamamos de Sonata-rondó, incluindo um pequeno interlúdio que faz menção ao tema do segundo movimento (compassos 170 e 171), desta vez na tonalidade de Lá maior. Aqui, a engenhosa arquitetura formal se apresenta combinada ao criativo uso de modulações em uma rica paleta harmônica e constante presença de caráter espanhol.

A riqueza musical desta obra — aliada ao sucesso da carreira de Segovia, que a tocou em diversos recitais e a lançou em duas gravações comerciais ao longo de vida como concertista — a fez se tornar uma das obras mais tocadas e icônicas do repertório violonístico durante o século XX, sendo posteriormente gravada por diversos violonistas renomados como Julian Bream, John Williams, Alirio Díaz, Eduardo Fernández, Álvaro Pierri, David Russell, Pepe Romero e outros. Foi a sua

---

<sup>77</sup> Ver capítulo 4.2.1.

ampla distribuição — por meio do grande número de gravações comerciais de grandes violonistas, aliado a outros fatores como sua engenhosidade estética e clareza estrutural — que fez desta obra um objeto de interesse para o presente trabalho. Em resumo, a constatação de que existem diferentes visões interpretativas desta obra, realizadas por alguns dos violonistas mais importantes do século XX, nos despertaram a necessidade de sistematizar com maior clareza alguns dos recursos expressivos utilizados.

#### 4 ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES

Segundo Jose Antonio Bowen, o tempo pode ser considerado elemento interpretativo central para os intérpretes<sup>78</sup>. O autor ressalta que, enquanto o ouvido e o cérebro humano só podem ouvir uma performance de cada vez, as medições de tempo resultam em uma série de dados numéricos. Ou seja, enquanto o uso de dados quantificáveis não substitui uma escuta detalhada, o computador por sua vez está menos propenso a cometer falhas de memória se comparados a um ser humano<sup>79</sup>. Além disso, os dados armazenados em um computador podem ser exibidos ao mesmo tempo diante de nossos olhos. Estes dados podem ser examinados, organizados e visualizados de diversas maneiras, configurando o cerne do estudo realizado neste trabalho.

Embasados principalmente em metodologias utilizadas anteriormente em outros estudos sobre gravações<sup>80</sup>, esperamos que as informações a seguir possam elucidar algumas questões interpretativas presentes no universo do violão de concerto. Desta forma, espera-se que a sistematização do estudo das diferentes interpretações desta *Sonatina* possa jogar luz a respeito das diferentes características interpretativas responsáveis pela construção do que podemos chamar de “estilo” de cada um dos intérpretes analisados, bem como apontar para o (a) leitor(a) as diferentes possibilidades de interpretação utilizadas recorrentemente por grandes violonistas. Conforme Johnson, “múltiplas gravações nos permitem explorar uma obra como um objeto multifacetado, ou mesmo como algo não materialmente determinado até que este seja lido ou tocado”<sup>81</sup>. Soma-se a isso o enfoque que buscaremos dar ao contraste estilístico existente entre a gravação de Segovia — a mais antiga, realizada por um intérprete na época com aproximadamente 59 anos de idade, vindo de tradição interpretativa do final do século XIX e início do século XX — e os demais intérpretes — pertencentes a outras gerações posteriores, e comumente associados a tradições interpretativas da segunda metade do século XX. Entender tais questões em termos mais objetivos é um primeiro passo para compreender a razão destas gravações serem importantes referências de interpretação.

---

<sup>78</sup> BOWEN, José Antonio. Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Musical Performance. *Journal of Musicological Research* 16. No. 2, 1996, p. 112.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>80</sup> Cf. Bowen (1996), Cook (2010), Fabian (2015), Leech-Wilkinson (2009), Repp (1990) et al.

<sup>81</sup> JOHNSON, Peter. The legacy of recordings. In: RINK, John. **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002. p. 209.

## 4.1 Sobre as gravações

Foram escolhidas inicialmente 14 diferentes gravações<sup>82</sup> da *Sonatina* para uma primeira análise de tempo e dinâmica através do *Sonic Visualiser* e, uma vez constatado que a abordagem de todas elas com o nível de detalhe pretendido fugiria ao escopo dos objetivos desta investigação, chegamos à seleção final de 4 gravações. Levando em conta a subjetividade existente em relação à escolha das gravações, buscamos seguir alguns critérios de seleção além dos já mencionados no capítulo introdutório deste trabalho, por exemplo: importância histórica, nível técnico-musical da interpretação, originalidade interpretativa, ano da gravação — buscando contemplar gravações de diferentes épocas — e facilidade de acesso. Com base nestes fatores, além de uma escuta atenta e crítica, procuramos detectar primeiramente as gravações com maior nível de correlação de tempo entre si para o primeiro movimento, um parâmetro que julgamos ser o mais adequado para identificar interpretações com maior nível de semelhança e assim descartarmos aquelas que não oferecem alguma originalidade interpretativa. Desta forma, utilizamos duas ferramentas disponíveis através da página de internet do *Mazurkas Project: scape plots* de correlação entre gravações — através da ferramenta *Scape Plot Generator* — e a ferramenta *Correlation Network Diagram Generator*<sup>83</sup>. Através do resultado obtido por esta análise, procuramos agrupar aquelas que possuem maior correlação de tempo, para posteriormente definir as interpretações a serem analisadas com maior profundidade.

A mera escuta mais detalhada destas 14 gravações nos permitiu observar que, embora a interpretação de Segovia aparentemente possua um grau de influência sobre outras interpretações, ela possui idiossincrasias estilísticas que o diferencia das demais. Isso pois — sem ainda adentrar nos aspectos objetivos de tempo, dinâmica e outros parâmetros — podemos observar características como *rubati* mais pronunciados, maior uso de fermatas em pontos não convencionais,

---

<sup>82</sup> As seguintes gravações foram analisadas inicialmente: Andrés Segovia (primeira gravação desta obra lançada em 1927. Somente o primeiro movimento), Ida Presti (gravação *circa* 1938 não lançada comercialmente. Somente o primeiro movimento), Andrés Segovia (1952), Julian Bream (1956), John Williams 1961, Alírio Díaz (1963), Alexandre Lagoya (1974), Julian Bream (1983), Eduardo Fernández (1986), Alvaro Pierrri (1991), David Russell (1996), Denis Azabagic (1999), Alvaro Pierrri (2007), Pepe Romero (2012).

<sup>83</sup> Esta ferramenta permite ao usuário a confecção de diagramas que medem níveis de correlação de tempo e dinâmica entre gravações, indicando um valor que vai de 0.00 (nenhuma correlação) a 1.00 (correlação total). Tais ferramentas estão disponíveis através do endereço: <http://www.mazurka.org.uk/software/online/>

ocasionando em maior liberdade rítmica. Desta forma, as gravações escolhidas — contendo os três movimentos da *Sonatina* — serão as seguintes, por ordem da data de lançamento:

1. Andrés Segovia - *An Andrés Segovia Recital*. Brunswick AXTL 1005 / Decca DL 9633: 1953. Ano de gravação: 1952.
2. Julian Bream - *Homage to Andrés Segovia* - RCA Red Seal - RL 85306 - Ano de lançamento: 1983.
3. Eduardo Fernández - *Turina, Granados, Albéniz, Torroba, Rodrigo, de Falla* - Decca 414 161-2 - Ano de lançamento: 1986.
4. David Russell - *Music of Federico Moreno Torroba* - Telarc - CD-80451 - Ano de lançamento: 1996.

Cada uma destas gravações, incluindo os três movimentos, foi processada através do *software Sonic Visualiser*, onde foram feitas manualmente as marcações dos *onsets* (marcação que geralmente é feita no nível dos *beats* de um compasso, mas que também pode ser realizada em outros níveis hierárquicos) com posterior desaceleração para ajuste mais detalhado. Estas marcações são registradas primeiramente em segundos — denominados *time instants* pelo *software*—, sendo depois convertidas em BPMs por marcação através da ferramenta *time values*. Estes dados em BPMs foram então extraídos do *software* em um arquivo .txt, que pôde ser importado em um programa de planilhas<sup>84</sup> para a elaboração de gráficos. Os dados de dinâmica foram extraídos do *software* da mesma forma, porém estes dados precisaram ser processados através da ferramenta *Dyn-A-Matic*, disponível no *site* do *Mazurkas Project*<sup>85</sup>, que cumpre a função de alinhar as marcações dos *onsets* e converter os dados de dinâmica em decibéis por marcação. Para os *scape plots*, convencionamos utilizar a atenuação intermediária (0.5) de modo a facilitar a visualização, uma vez que esta ferramenta foi utilizada com intuito de apontar aspectos mais amplos (em nível seccional) das gravações.

---

<sup>84</sup> Utilizamos o *Google* Planilhas para a confecção deste trabalho.

<sup>85</sup> Ferramenta disponível no endereço: <http://www.mazurka.org.uk/software/online/>

## 4.2 Médias de andamento

O ponto de partida para a análise das gravações consiste na abordagem com enfoque no uso do tempo em nível seccional. Verificamos os andamentos médios gerais para cada movimento, presentes na figura 12, onde primeiramente podemos destacar algumas observações:

- Uma vez que não há indicação exata de andamento, observamos variedade considerável na escolha do tempo médio por parte dos intérpretes;
- O primeiro movimento (*I. Allegretto*) é caracterizado por andamentos médios semelhantes entre Segovia e Fernández (112 e 114 BPM, respectivamente) e entre Bream e Russell (107 e 106 BPM)<sup>86</sup>;
- O segundo movimento (*II. Andante*) possui maior discrepância entre as médias de andamento, sendo que a maior semelhança ocorre entre Segovia e Russell (50 e 55 BPM, respectivamente) e entre Bream e Fernández (ambos com média de 36 BPM);
- O terceiro movimento<sup>87</sup> (*III. Allegro*), assim como o *Allegretto*, possui maior semelhança entre Segovia e Fernández (83 e 84 BPM) e entre Bream e Russell (76 e 74 BPM), conforme podemos observar no gráfico abaixo.

---

<sup>86</sup> É importante mencionar que as medições são aproximadas, uma vez que há fatores que podem incorrer na alteração do andamento, tal como a velocidade de rotação do LP no caso de digitalização. Como não sabemos quais foram as técnicas utilizadas para essas digitalizações (no caso de Segovia, Bream e Fernández), ficamos no campo da suposição. Há claramente diferenças de afinação entre as gravações, onde a gravação de Segovia é a mais aguda e a de Fernández a mais grave. As gravações de Bream e Russell são intermediárias e soam mais afinadas em Lá 440Hz. Supondo que Segovia e Fernández gravaram esta obra nesta afinação, a gravação de Segovia seria na realidade um pouco mais lenta que as medições, enquanto a de Fernández seria mais rápida. Entretanto, entendemos que as alterações de afinação não levam a mudanças drásticas que poderiam comprometer a análise realizada.

<sup>87</sup> A marcação dos *beats* para o terceiro movimento leva em consideração a semínima pontuada, ou seja, um *beat* equivale a um compasso.

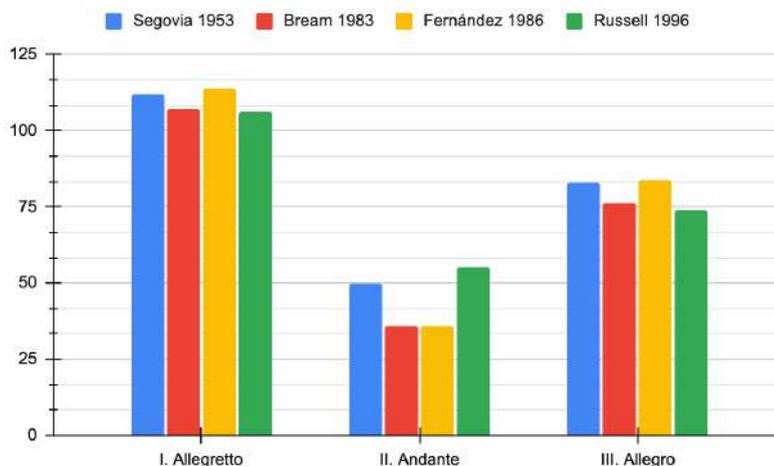


Figura 12 - Médias gerais de andamento

Ao analisarmos as proporções realizadas entre as médias de andamento dos movimentos por cada intérprete, observamos que Russell realiza menor contraste, uma vez que sua média de andamento é a menor no primeiro e terceiro movimentos e a maior no segundo movimento. Segovia também possui esta característica em sua gravação, porém suas médias de andamento são maiores no primeiro e terceiro movimentos e menores no segundo em relação a Russell, enquanto Bream e Fernández realizam contrastes de andamento similares.

Segundo Bowen, “flutuações internas de tempo devem ser levadas em consideração quando fazemos comparações de duração”<sup>88</sup>. Posto isso, salientamos que as médias de andamento neste caso podem ser comparadas aos estudos de Bowen, que contemplavam a comparação das durações entre gravações<sup>89</sup>, dentre outros fatores relacionados à flutuação de tempo. Ou seja, médias de andamento semelhantes indicam durações semelhantes, devendo ser levadas em consideração também as flutuações internas destas médias. Isto se torna relevante quando observamos as gravações analisadas e vemos que as médias de andamento estão de acordo com a duração das gravações<sup>90</sup>. Portanto, é importante que as seções

<sup>88</sup> BOWEN, José Antonio. **Tempo, Duration and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance**. *Journal of Musicological Research*, Vol. 16, no. 2, 1996, p. 120.

<sup>89</sup> Ressaltamos que os estudos de Bowen pertencem a uma época em que não existia o *software Sonic Visualiser*, o que tornava mais difícil a conversão destas durações em BPMs. Desta forma, os dados de tempo eram normalmente analisados em segundos, minutos, horas e outras frações de tempo.

<sup>90</sup> A única exceção seria o segundo movimento, onde Fernández não realiza a repetição da primeira seção e por isso sua gravação tem duração notavelmente menor (4'15”) que a de Bream (5'06”), embora as médias de andamento sejam muito similares entre ambos. Ao analisarmos mais

dos três movimentos sejam demarcadas com o intuito de verificarmos as possíveis variações de tempo em nível seccional.

#### **4.2.1 Médias seccionais de andamento**

Alguns detalhes formais da obra são importantes para a compreensão das questões interpretativas que serão descritas mais adiante. Desta forma, detalhamos os andamentos médios das seções presentes em cada movimento, o que nos permite observar se os intérpretes mantêm ou não as semelhanças apontadas anteriormente. Além disso, a média de andamento em nível seccional nos permite enxergar com maior clareza o andamento em que cada uma destas seções “gravita” em cada interpretação. Assim, demarcamos as seções presentes em cada um dos movimentos da obra, conforme vemos nas tabelas 1, 2 e 3<sup>91</sup>.

---

atentamente, a seção A de Fernández dura cerca de 50 segundos, o que corresponde quase exatamente à diferença de tempo em relação a Bream.

<sup>91</sup> Para facilitar a compreensão dos trechos que serão apontados nas gravações ao longo do trabalho, optamos por contar os compassos de repetição. Isso gera uma numeração de compasso diferente da tradicional, porém se torna necessário ao lidarmos com o parâmetro de tempo nas gravações.

Movimento	Seção	Compassos	Trecho inicial
<i>I. Allegretto</i> (tonalidade: Lá maior)	Exposição <sup>92</sup>	1-30; 31-59 (repetição)	
	Desenvolvimento	59.3-87	
	Recapitulação	88-115	
	CODA	116-127	

Tabela 1 - Demarcação das seções - *I. Allegretto*

Movimento	Seção	Compassos	Trecho inicial
<i>II. Andante</i> (tonalidade: Ré maior)	A	1-8; 9-16 (repetição)	
	B	17-27	
	A'	28-35	
	CODA	36-44	

Tabela 2 - Demarcação das seções - *II. Andante*

<sup>92</sup> Posteriormente, abordaremos com maior detalhe a seção de Exposição deste movimento que, bem como a recapitulação, possui um tema A e um tema B, configurando uma estrutura clássica de Sonata.

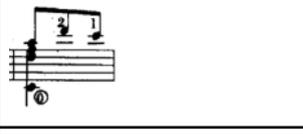
Movimento	Seção	Compassos	Trecho inicial
III. Allegro (tonalidade: Lá maior)	A	1-32	
	B	33-57.1	
	A'	57.2-105.1	
	C	105.2-169	
	Interlúdio	170-171	
	C (continuação)	172-188.1	
	A''	188.2-224	
	B'	225-256.1	
	CODA	256.2-271	

Tabela 3 - Demarcação das seções - III. Allegretto

Apontamos a seguir os andamentos médios das seções relativas ao primeiro movimento na tabela 4. Podemos observar que todas as gravações possuem queda de andamento na seção de desenvolvimento, possuindo caráter mais livre em todas

as interpretações<sup>93</sup>, o que termina por criar contraste com a exposição. A coda também possui queda de andamento em todas as gravações, com exceção de Russell que, junto com Bream, forma o par de gravações com médias de andamento mais estáveis. Ressaltamos que a Recapitulação possui andamento médio superior à Exposição em todas as gravações, porém aparece com maior diferença na interpretação de Segovia<sup>94</sup>. A figura 14 ilustra com clareza as quedas de andamento em relação à média de cada intérprete através da cor azulada, exatamente nas seções de Desenvolvimento e Coda na maior parte das gravações<sup>95</sup>.

		<b>Médias de andamento (BPM)</b>				
<b>Seção</b>		Exposição (c. 1-30)	Exposição (repetição) (c. 31-59)	Desenvolvimento (59.3-87)	Recapitulação (88-115)	Coda (c. 116-127)
<i>I. Allegretto</i>	<b>Segovia 1952</b>	111	113	109	117	103
	<b>Bream 1983</b>	108	108	104	109	98
	<b>Fernández 1986</b>	117	118	107	118	105
	<b>Russell 1996</b>	104	106	103	109	105

Tabela 4 - Médias de andamento por seções - *I. Allegretto*

<sup>93</sup> Uma exceção seria a gravação de Russell, que mantém média similar de andamento na seção de Desenvolvimento, porém fazendo maior uso de *rubato* compensador. Esse recurso interpretativo faz a média de andamento para a seção não ser alterada neste caso.

<sup>94</sup> Observamos que Segovia toca com andamento similar na Recapitulação, porém a singularidade do *accelerando* extremo presente no compasso 106 (algo que pode ser visto no gráfico da fig. 19) é a causa provável do aumento na média de andamento para esta seção.

<sup>95</sup> É possível observar como Segovia possui mais trechos abaixo da média em relação aos outros intérpretes para esse movimento. Isso indica maior uso de *rubato*, conforme veremos mais adiante em nossa análise.

## Médias de andamento

I. Allegretto

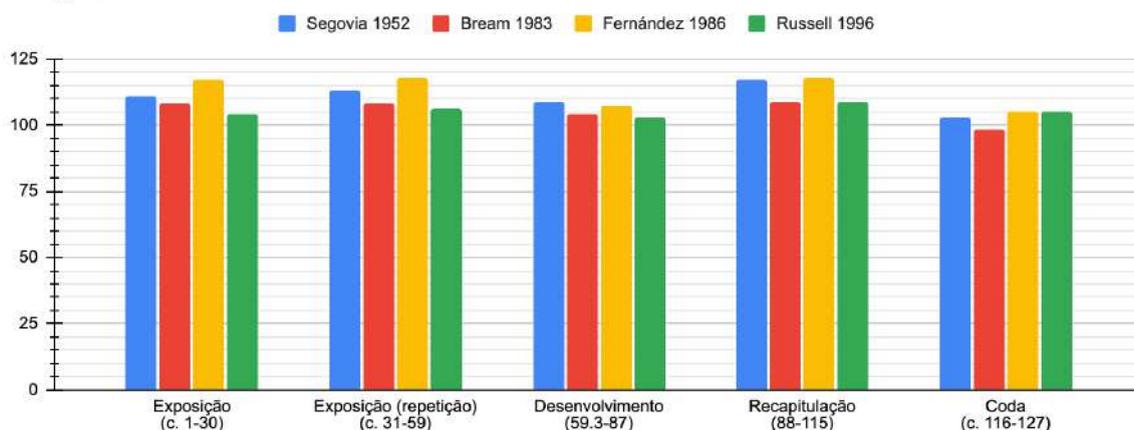


Figura 13 - Médias de andamentos por seção - *I. Allegretto*

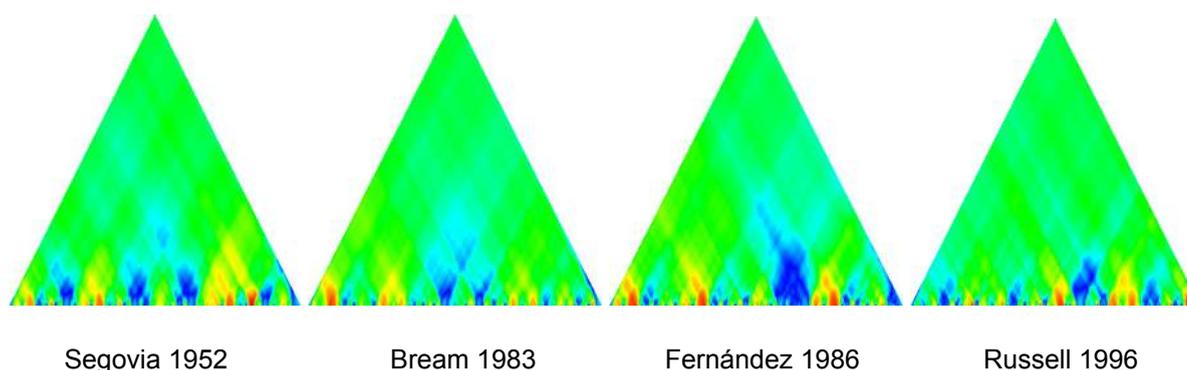


Fig. 14 - *Scape plots* de tempo - *I. Allegretto*

Em relação às médias de andamento das seções referentes ao segundo movimento, percebemos que existem maiores discrepâncias, destacando-se a singularidade da interpretação de Bream, onde observamos pulsação regular em andamento consideravelmente mais lento que as demais gravações. Observamos também que Fernández não realiza a repetição da primeira seção, que consiste em uma frase de oito compassos, e realiza uma interpretação com predominância de pulsação lenta — assim como Bream — porém com maior variação de andamento<sup>96</sup>.

<sup>96</sup> Observaremos posteriormente que, embora tenham médias de andamento similares, a gravação de Fernández para este movimento possui predomínio de andamento mais rápido que a de Bream. Porém, Fernández realiza mais *rubati* que Bream, que por sua vez realiza um andamento mais estável durante todo este movimento. Portanto, este é um caso em que andamentos similares não correspondem a interpretações similares, dado que a forma de manipulação interna dos tempos entre ambos é notavelmente distinta.

Além disso, Fernández é o único intérprete a tocar a seção B com média de andamento mais lenta do que a seção A, fato ocorrido principalmente em razão do grande *rallentando* realizado no compasso 14. A gravação de Segovia, por sua vez, possui grandes variações de pulsação e realiza uma espécie de arco seccional, onde B possui andamento médio maior que as outras seções<sup>97</sup>. Já a gravação de Russell possui o maior andamento médio, onde a repetição da seção A ocorre com média de andamento notavelmente mais alto e a seção A' é retomada em andamento consideravelmente mais lento que o início do movimento<sup>98</sup>.

		<b>Médias de andamento (BPM)</b>				
<b>Seção</b>		Seção A (c. 1-8)	Seção A (repetição) (c. 9-16)	Seção B (17-27)	Seção A' (28-34)	Coda (c. 35-44)
<i>II. Andante</i>	<b>Segovia 1952</b>	49	52	54	49	43
	<b>Bream 1983</b>	35	35	36	36	37
	<b>Fernández 1986</b>	41	–	36	39	31
	<b>Russell 1996</b>	54	60	62	50	46

Tabela 5 - Médias de andamento por seções - *II. Andante*

<sup>97</sup> Este mesmo arco seccional também aparece em Russell.

<sup>98</sup> Com este comentário, não pretendemos entrar na discussão sobre o que caracteriza um *Andante*, uma vez que se trata de uma indicação subjetiva de andamento onde são levadas questões estilísticas e culturais em consideração, mas desta forma apontar para uma divergência notável de interpretação em comparação com as demais gravações.

## Médias de Andamento

II. Andante

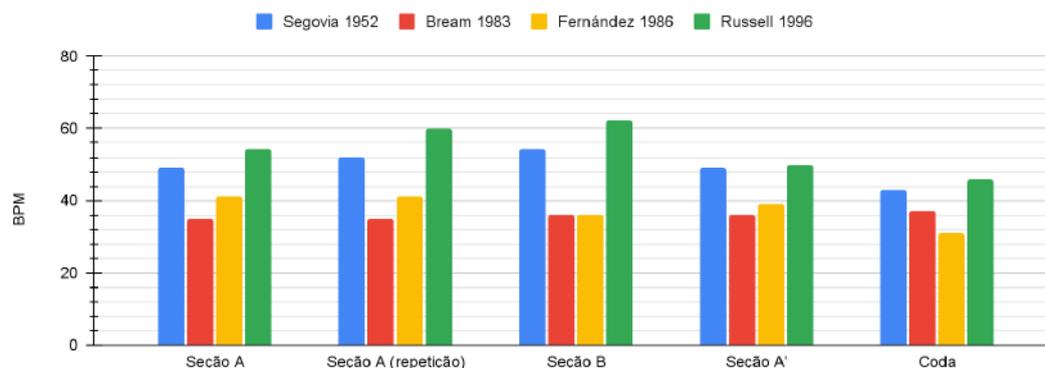


Figura 15 - Médias de andamento por seções<sup>99</sup> - II. Andante

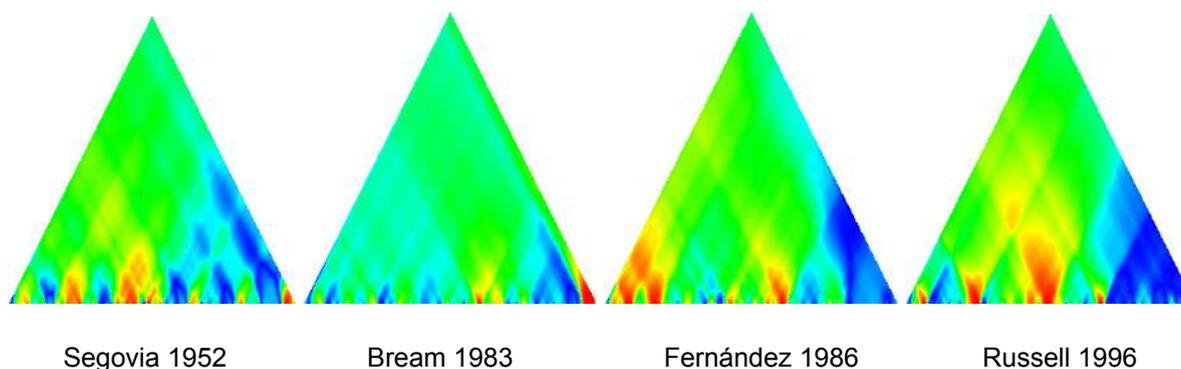


Fig. 16 - Scape plots de tempo - II. Andante

O terceiro movimento (*III. Allegro*) também possui algumas discrepâncias de valor médio entre as gravações, sendo importante mencionar algumas observações:

- Segovia e Fernández realizam andamentos mais rápidos e possuem maior correlação<sup>100</sup> de médias entre as seções que os andamentos anteriores, assim como Bream e Russell (com médias de andamento mais lentas que as de Segovia e Fernández);
- As variações de repetição da seção A (A' e A'') possuem andamento médio mais alto que esta seção em todas as gravações;

<sup>99</sup> Como Fernández não repete a primeira seção (A), mantivemos o mesmo valor de andamento médio para a sua gravação.

<sup>100</sup> Ver sobre correlações no capítulo 2.2.

- A seção de Interlúdio (c. 170-171) em Bream é notavelmente mais lenta que as demais gravações.

		Médias de andamento (BPM)								
Seção		A (c. 1-32)	B (c. 33-56.2)	A' (c. 56.3-105.1)	C (c. 105.2-169)	Interlúdio (c. 170-171)	D (c. 172-188.1)	A'' (c. 188.2-224)	B' (c. 225-256.1)	CODA (c. 256.2-271)
III. Allegretto	Segovia 1952	81	86	85	87	42	75	84	81	76
	Bream 1983	75	77	77	78	35	69	78	74	71
	Fernández 1986	83	84	86	89	41	81	84	81	70
	Russell 1996	73	75	74	78	41	71	77	71	63

Tabela 6 - Médias de andamento por seções - III. Allegro

Médias de andamento

III. Allegro

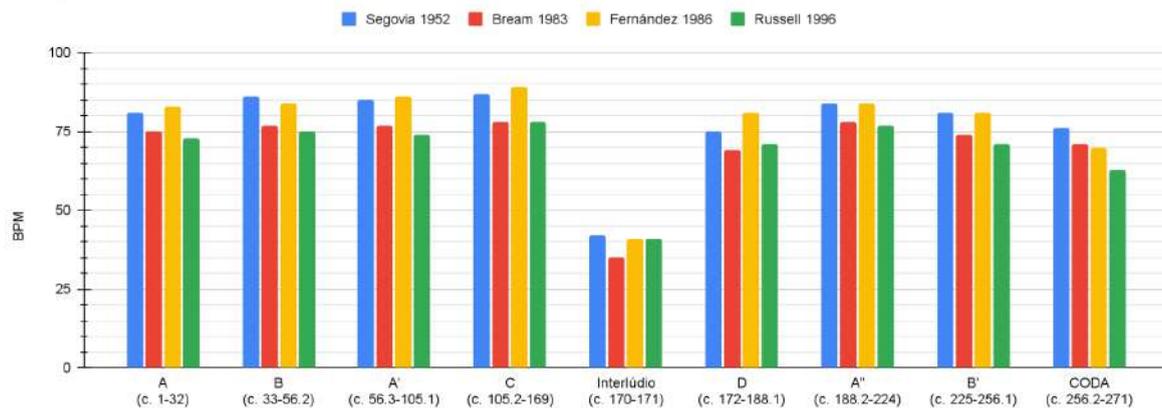
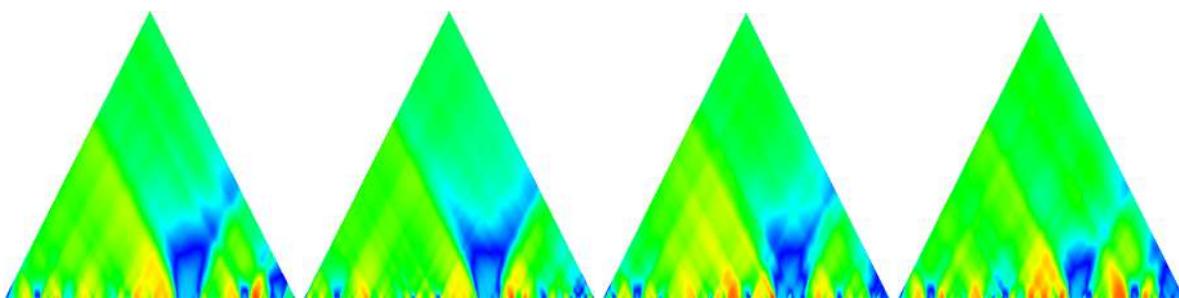


Figura 17 - Médias de andamento por seções - III. Allegro



Segovia 1952

Bream 1983

Fernández 1986

Russell 1996

Fig. 18 - Scape plots de tempo - III. Allegro

### 4.3 Variações em nível de frase e subfrase

Cook sintetiza uma das ideias centrais de boa parte das pesquisas em gravação, complementando a afirmação de Cone de que “a análise é a direção para a performance”, ao afirmar que o inverso também é factível, ou seja, “a performance é a direção para a análise”<sup>101</sup>. Assim, cabe ressaltar a importância que a noção de estrutura — tanto sua identificação como sua forma de comunicação — tem tanto para a análise quanto para a performance. Neil Todd afirma que a percepção das variações relativas de duração contribuem para que o ouvinte recupere a noção de “estrutura sintática”<sup>102</sup>. Ou seja, quanto maior a duração, maior o grau de importância de uma “quebra sintática”<sup>103</sup>. Clarke corrobora esta visão ao afirmar que as quebras entre as seções são normalmente pontuadas por maior grau de desaceleração, comparados a níveis menores de frases<sup>104</sup> (1995, p. 27). Desta forma, torna-se relevante detectar os pontos de maior queda de andamento nas gravações selecionadas, e assim, descobriremos se há entre as gravações algum tipo de organização para os níveis de desaceleração nos finais de frases e seções, bem como se existem pontos de igual ou maior queda de andamento em outros trechos não correspondentes aos finais de seção.

Ao observarmos os gráficos de tempo referentes aos três movimentos, vemos que existem algumas divergências notáveis relativas a este assunto. De forma geral — e isso inclui cada um dos três movimentos — observamos que a interpretação de Bream possui predomínio de um andamento estável, com quedas de andamento mais discretas que as de Segovia, Fernández e Russell<sup>105</sup> — que por sua vez apresentam maiores liberdades no uso do tempo. Isso pode ser observado através dos gráficos de tempo relativos aos três movimentos, em que o eixo x

---

<sup>101</sup> COOK, Nicholas. **Structure and Performance Timing in Bach's C Major Prelude (WTCI): An Empirical Study**. Wiley. Music Analysis, 1987, Vol. 6, no. 3, p. 257.

<sup>102</sup> TODD, Neil P. McAngus. "A Model of Expressive Timing in Tonal Music". **Music Perception**, Vol. 3, 1985, p. 35.

<sup>103</sup> Todd afirma em seu artigo “*A Model of Expressive Timing in Tonal Music*” (1985) que sua tese central se baseia na ideia de que “os intérpretes usam o alongamento de final de frase como um recurso para refletir alguma estrutura abstraída da superfície musical”.

<sup>104</sup> Clarke também afirma nesta passagem que este efeito pode ser ouvido em gravações de piano do repertório do século XIX, — como na música de Chopin — já tendo sido observado e modelado em estudos empíricos de performance pianística.

<sup>105</sup> O segundo movimento é onde isso se torna mais notável, onde Bream realiza uma interpretação com andamento estável e mais lento, ao passo que os demais intérpretes, em especial Segovia e Fernández, fazem uso do tempo com maior liberdade se comparado aos outros movimentos.

representa as marcações de compasso e o eixo y representa o andamento em BPMs.

### I. Allegretto

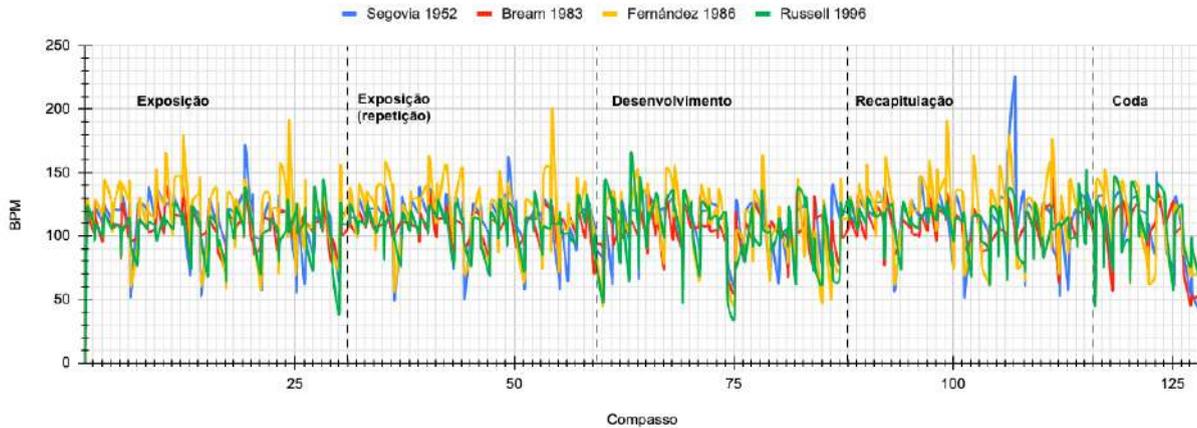


Fig. 19 - Gráfico de tempo<sup>106</sup> - I. Allegretto

### II. Andante

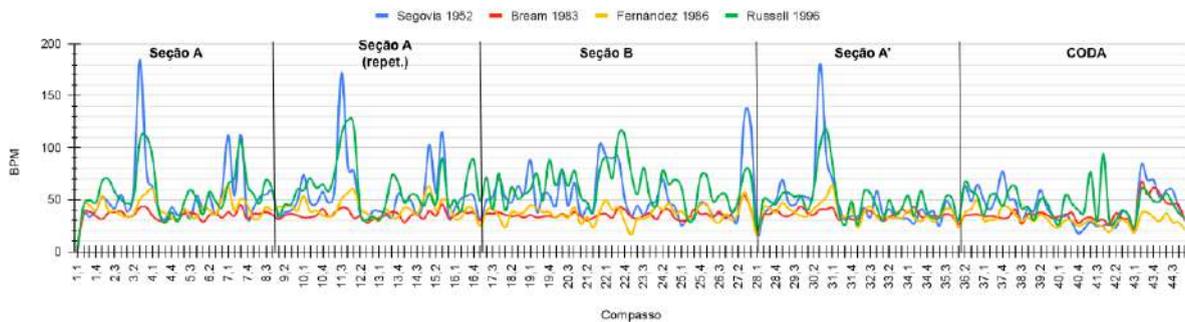


Fig. 20 - Gráfico de tempo<sup>107</sup> - II. Andante<sup>108</sup>

<sup>106</sup> Cada *onset* (demarcação de tempo) no eixo x se refere ao *beat* de uma semínima.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Como Fernández não realiza a repetição da seção A (c. 1 a 8) em sua gravação, optamos por copiar as marcações de tempo obtidas nesta seção por este intérprete para os compassos referentes à repetição (c. 9 a 16). Tal opção visa facilitar a visualização do gráfico em termos de comparação com as medidas de tempo dos demais intérpretes.

### III. Allegro

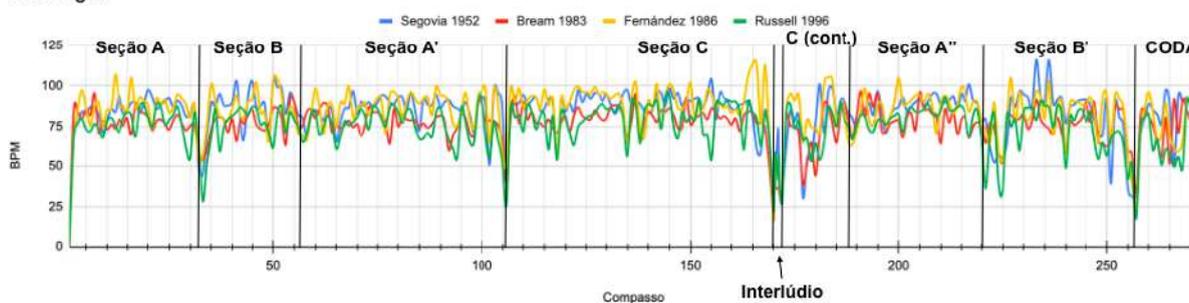


Fig. 21 - Gráfico de tempo<sup>109</sup> - III. Allegro

Os gráficos acima nos permitem observar a demarcação das diferentes seções apontadas anteriormente. Podemos ver com maior clareza que existe a preponderância de queda de andamento nas fronteiras entre seções em todas as gravações, embora existam quedas maiores de andamento em outras partes da obra durante os três movimentos, algo que será investigado mais adiante. Seguem abaixo algumas observações notáveis a respeito de aspectos gerais no uso do tempo pelos intérpretes:

- Os pontos de maior *accelerando* e *rubato* são realizados sobretudo por Segovia, o que indica uma maior liberdade no uso do tempo por este intérprete;
- Segovia, além de realizar mais variações de andamento, aparentemente possui maior número de quedas de andamento extremos no primeiro movimento e maior número de *accelerandi* extremos no segundo movimento;
- Bream possui maior regularidade no uso do andamento nos três movimentos, algo que fica evidenciado sobretudo no segundo movimento;
- Fernández, assim como Segovia, também realiza *accelerandi* mais pronunciados (sobretudo no primeiro e terceiro movimentos), porém em pontos diferentes;
- Russell possui diversidade no uso dos andamentos, onde prepondera um maior número de quedas de andamento no primeiro e terceiro movimentos e maior uso de *accelerandi* no segundo movimento.

<sup>109</sup> Cada *onset* (demarcação de tempo) no eixo x se refere ao *beat* de uma semínima pontuada, o que equivale a um compasso.

*I. Allegretto*

Exposição (c. 1-31)

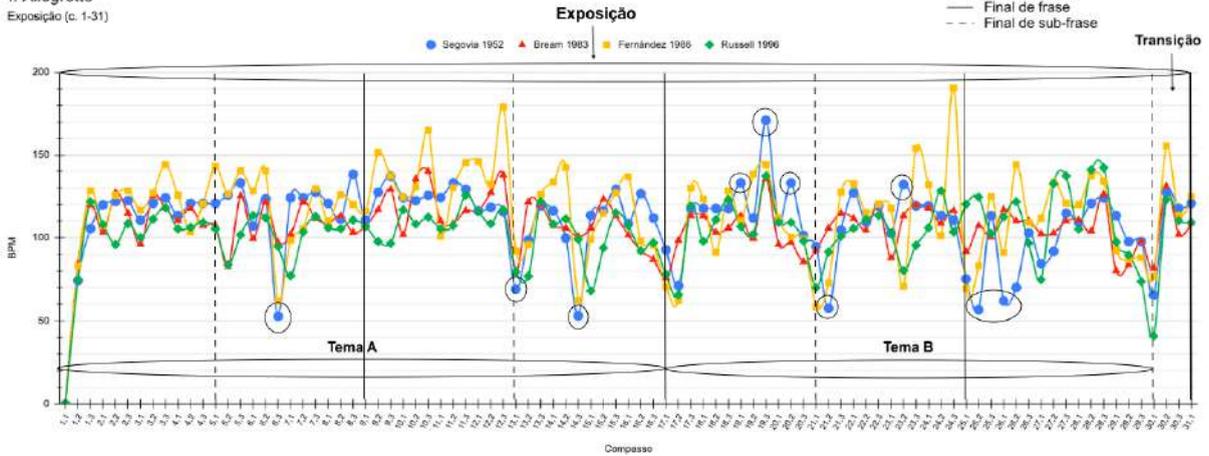


Fig. 22 - *I. Allegretto* - Exposição (c. 1 a 31) - Demarcação dos temas A e B, frases e sub-frases. Os pontos circulados correspondem aos trechos em que Segovia realiza quedas de andamento e *accelerandi* mais extremos

*I. Allegretto*

Desenvolvimento, Recapitulação e Coda (c. 60 a 127)

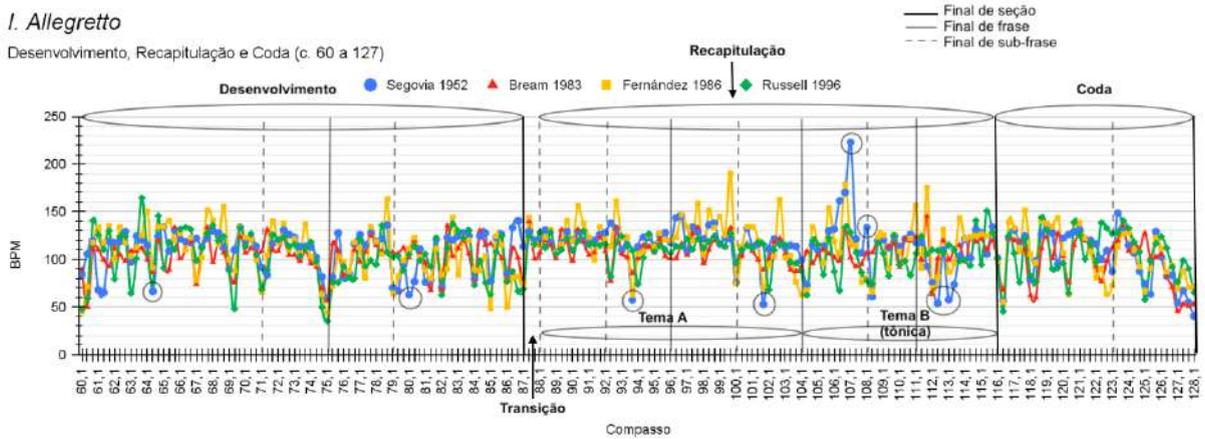


Fig. 23 - *I. Allegretto* - c. 60 a 127 - Demarcação do Desenvolvimento, Recapitulação e Coda

*II. Andante*

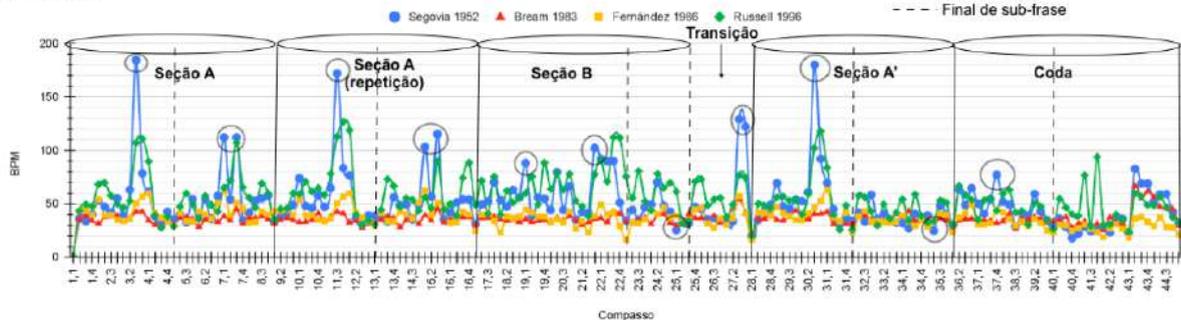


Fig. 24 - *II. Andante* - Demarcação das seções, frases e sub-frases

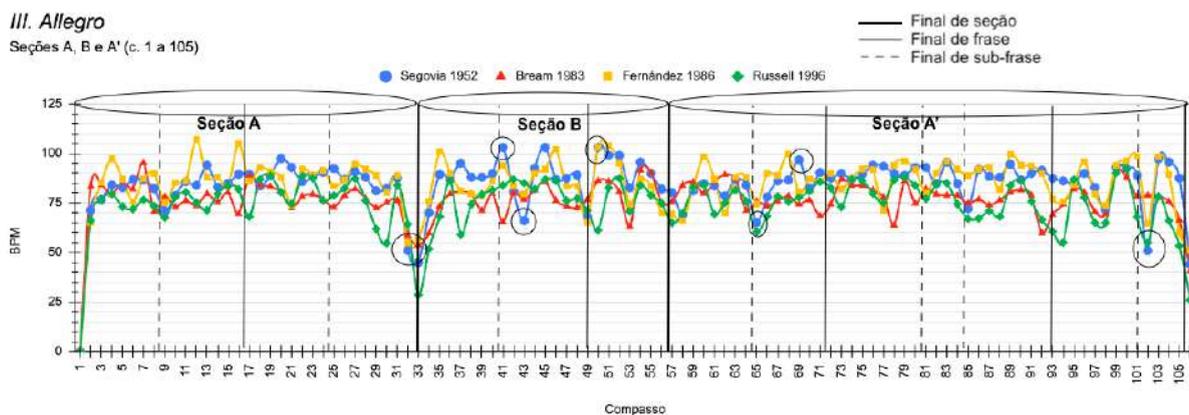


Fig. 25 - III. Allegro - c. 1 a 106 - Demarcação das seções, frases e sub-frases

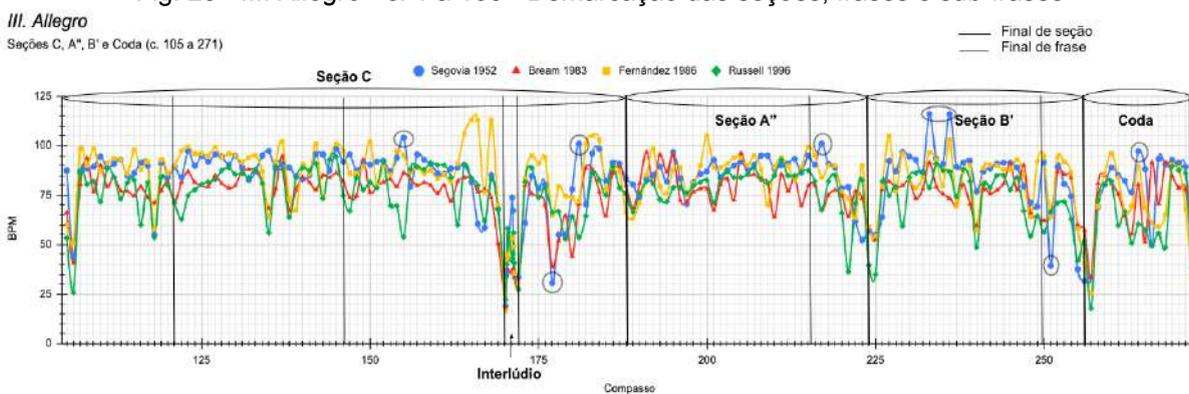


Fig. 26 - III. Allegro - c. 106 a 271 - Demarcação das seções e frases

Observamos que, em finais de seção e frase, há grande diversidade no uso do tempo entre os intérpretes. Esta característica nos indica a necessidade de se investigar com maiores detalhes de que formas a flexibilidade do tempo ocorre de modo a demarcar estruturas sintáticas. Algo que desponta é a diferença entre Segovia e os demais intérpretes, principalmente no primeiro e segundo movimento. Isso nos permite fazer algumas reflexões a respeito de sua gravação: além do uso do tempo, quais outras características diferenciam Segovia dos demais intérpretes? Como podemos definir o seu estilo interpretativo com maior nível de detalhe? Podemos evidenciá-lo através da análise de parâmetros de expressividade?

### 4.3.1 *Rubato*

Um claro exemplo de uso de recurso expressivo como forma de comunicação de estruturas se dá através do *rubato* (SLOBODA, 2000, p. 401). Os estudos sobre *rubato* se relacionam, em larga medida, com as discussões sobre andamento e suas mudanças proporcionais de tempo em diferentes interpretações. Bowen afirma que boa parte dos trabalhos a respeito das implicações hermenêuticas e ontológicas acerca do uso do andamento possuem foco nas mudanças de proporção como o fator principal. Isso pois, em pequena escala, a escolha do andamento pode afetar a proporção, enquanto que, em larga escala, o que é ouvido afeta como a obra existe (1996, p. 121). A definição de *rubato* vem de longa data, e começa a ser posta em discussão mais amplamente a partir do final do século XIX e início do século XX, com autores como Taylor (1897), Hoffman (1909) e Matthey (1913)<sup>110</sup>. Martin (2002), ao discutir a interpretação deste período, expõe a ideia de que o *rubato* possui efeito compensador, podendo se expressar de diversas formas. Em termos gerais, a noção tradicional deste “*rubato* compensador” se baseia na ideia de que “o tempo perdido pelo encurtamento do valor de certas notas ou pela aceleração em algum ponto da música deve ser compensado pela demora proporcional em outro ponto, e vice-versa”<sup>111</sup>. A autora observa que existem diferenças conceituais entre fontes que mencionam que modulações compensatórias de tempo acontecem dentro do compasso — conforme afirma o Dicionário Grove, publicado no período de 1879-1899 —, enquanto outros afirmam que o *rubato* compensador se aplica a frases inteiras — conforme Taylor afirma em 1897.

Matthey (1913) menciona dois tipos de *rubato*, o primeiro sendo aquele que “puxa”<sup>112</sup> — no qual as notas são enfatizadas por um *ritardando*, sendo depois compensadas por um *accelerando* — e outro que “empurra” — no qual o oposto ocorre, onde o *accelerando* é compensado por um *ritardando*. O autor afirma que os dois tipos são muitas vezes combinados no contexto de uma frase, embora o *rubato* que “puxa” seja mais comum que o *rubato* que “empurra”. Outra discussão proporcionada pelo autor faz menção à ideia de que as modulações compensatórias

<sup>110</sup> In: MARTIN, Sarah. **The Case of Compensating Rubato**. Journal of the Royal Musical Association, 2002, Vol. 127, No. 1, p. 95-129.

<sup>111</sup> MARTIN, Sarah. **The Case of Compensating Rubato**. Journal of the Royal Musical Association, Vol. 127, No. 1, 2002, p. 63.

<sup>112</sup> Os termos originais para os dois tipos de *rubato* são “*leaning rubato*” — para o *rubato* que “puxa” — e “*push-on rubato*” — para o *rubato* que “empurra”.

de tempo podem ocorrer em diferentes níveis simultaneamente, por exemplo compensando o tempo no intervalo de uma frase em combinação com modulações menores de tempo, no nível de notas individuais ou grupos de notas. Além disso, “ele também afirma enfaticamente que a compensação de tempo dentro de uma frase deve ser completada próxima ao final dela”<sup>113</sup>.

David Epstein oferece uma teoria universal do estilo *rubato*, definindo duas escolas principais: uma “clássica”, onde o tempo “roubado” é compensado no final do(s) compasso(s), enquanto o acompanhamento é mantido *a tempo*. Isso termina por produzir assincronias entre a melodia principal e o acompanhamento. O outro estilo seria o “romântico”, onde coexistem dois sistemas de organização temporal: o controle rigoroso do *beat* e a distorção do pulso pelo *rubato*. Eles terminam por entrar em sincronia em finais de frase e, como resultado, prevalece a periodicidade em escalas maiores de tempo, resolvendo as tensões e ressaltando as fronteiras estruturais (LLORENS, 2018, p. 55).

Investigaremos mais adiante — também com ênfase na análise do estilo segoviano —, como o *rubato* se apresenta na obra em questão, o que termina por levar a posteriores reflexões sobre as transformações de estilos interpretativos ao longo do tempo.

#### 4.3.2 Quedas extremas de andamento

Observamos no primeiro exemplo da primeira frase do *Allegretto* — correspondente aos compassos 1 a 8 — que Segovia e Fernández realizam uma queda súbita de andamento no sexto compasso. Trata-se de uma fermata na nota Ré da melodia no contratempo do segundo tempo deste compasso. Desta forma, Segovia realiza o *rubato* que “puxa”<sup>114</sup> o andamento para baixo, atrasando a chegada do acorde dominante em 6.3 para depois retomar o andamento inicial. Nota-se que Segovia, mais que Fernández, pontua esta *fermata* de forma deliberada, uma vez que seu andamento é mais estável que o de Fernández antes e depois deste ponto (Fig. 27). Desta maneira, o acento produzido por Segovia antecede ao acorde dominante — ponto estrutural mais determinante da frase — e,

---

<sup>113</sup> MARTIN, Sarah. **The Case of Compensating Rubato**. Journal of the Royal Musical Association, Vol. 127, No. 1, 2002, p. 101-102.

<sup>114</sup> Ver capítulo 4.3.1.

por essa razão, atribuímos ao uso desta *fermata* a denominação de “acento fenomenal” — de acordo com a teoria gerativa — para este trecho. Além disso, como este acento está localizado no contratempo, podendo também — de acordo com o conceito de “micro-acentos fenomenais” — ser classificado como uma “hesitação”. Ao observarmos Bream e Russell, notamos que há outros distintos pontos de *rubato*, com a especial coincidência do trecho entre 5.1 e 5.2. Tal trecho corresponde àquilo que definimos como um acento estrutural no primeiro tempo deste compasso — nota Mi na voz do baixo — e pontua uma ênfase na região da dominante<sup>115</sup> realizada por esses intérpretes, o que termina por dividir com maior clareza a segunda sub-frase — compassos 5 a 8. Ao contrário de Bream, Russell realiza uma *fermata* no acorde dominante em 6.3, caracterizando um acento estrutural assim como em 5.1. Dessa forma, Russell termina por realizar dois acentos estruturais (Fig. 29) — com maior nível de *rubato* na segunda vez —, sendo o único intérprete a frasear este trecho desta maneira.

### I. Allegretto

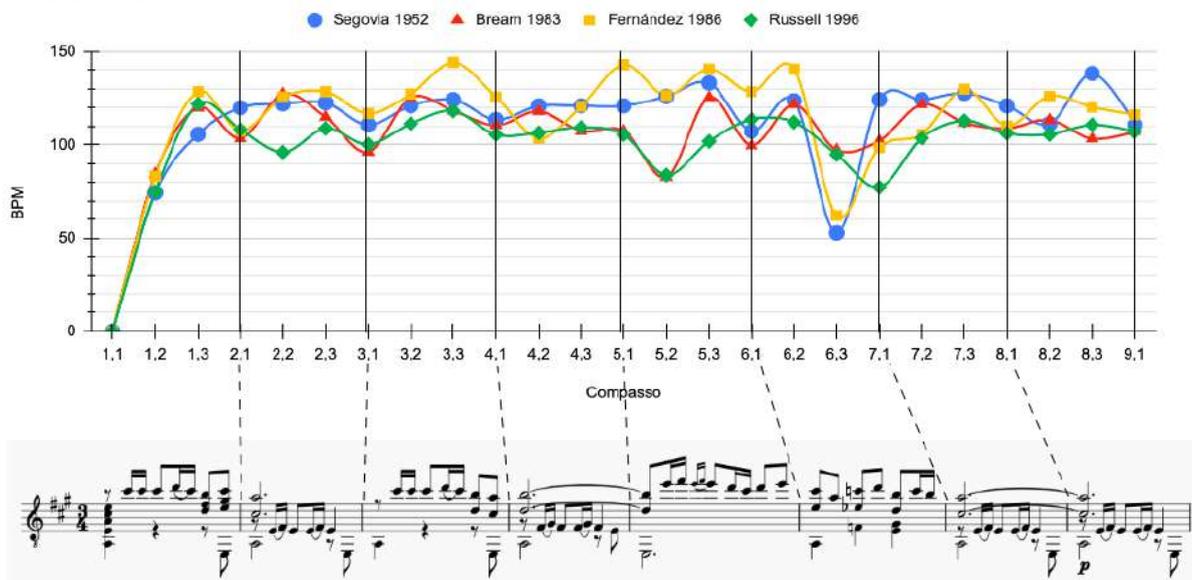


Fig. 27 - I. Allegretto - c. 1 a 8

<sup>115</sup> Apesar do acorde de dominante não estar completo no compasso 5, consideramos esta uma região da dominante pelo fato deste compasso estar precedido de um acorde na região da subdominante no compasso 4 (IV grau em segunda inversão) e ser seguido do acorde de tônica no compasso 6, configurando um modelo tradicional de progressão com Tônica-Subdominante-Dominante-Tônica.

### Segovia 1952

I. Allegretto - c. 1 a 8

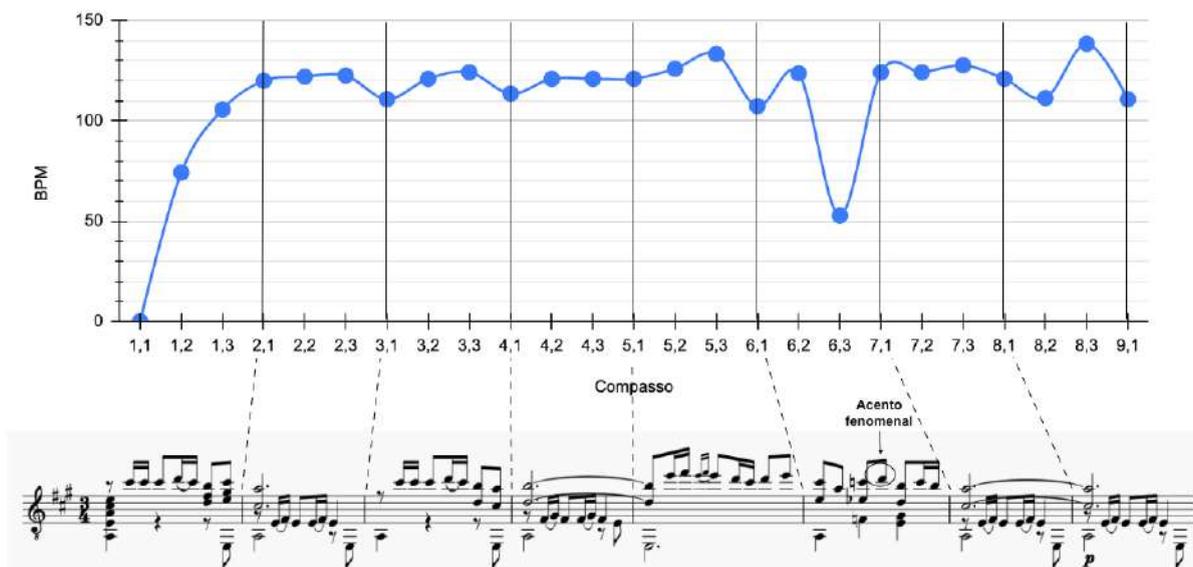


Fig. 28 - Segovia 1952 - Acento fenomenal em *I. Allegretto* - c. 1 a 8

### Russell 1996

I. Allegretto - c. 1 a 8

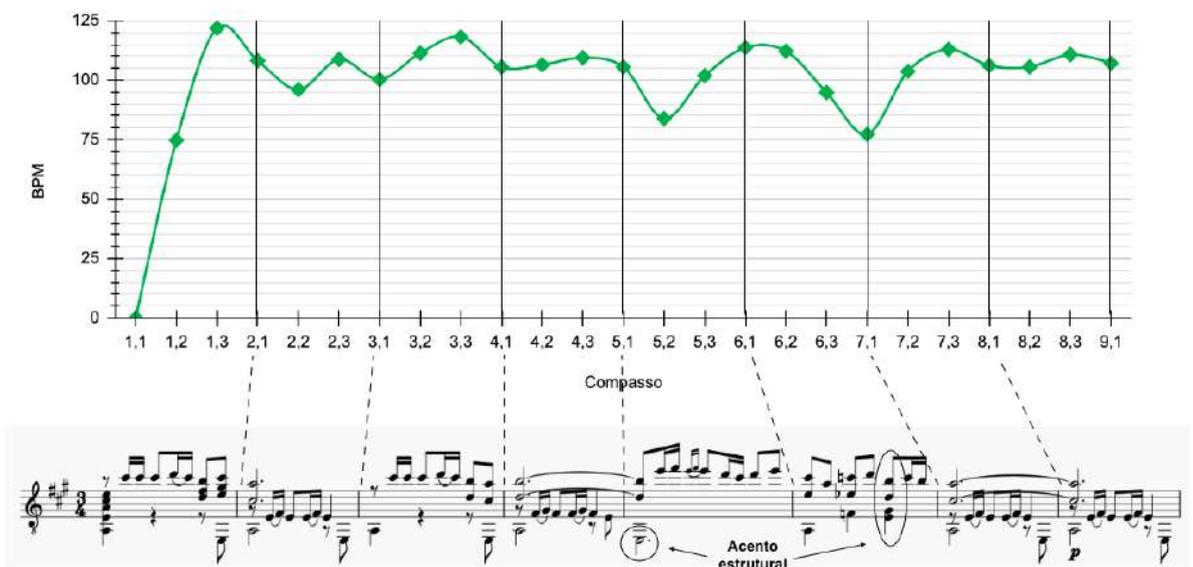


Fig. 29 - Russell 1996 - Acentos estruturais em *I. Allegretto* - c. 1 a 8

## I. Allegretto

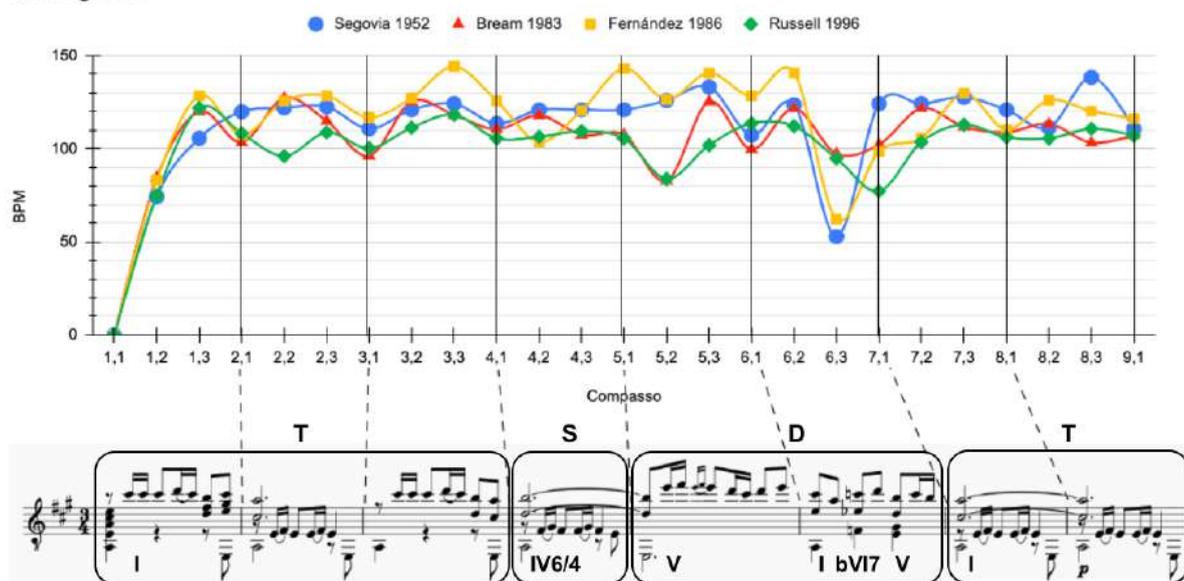


Fig. 30 - *I. Allegretto* - c. 1 a 8 - Notam-se maiores quedas de andamento na região da dominante (D), onde Russel e Bream realizam acento estrutural em 5.1 e Segovia e Fernández realizam acento fenomenal em 6.2

Vemos através deste exemplo a provável influência da interpretação de Segovia na gravação de Fernández, o que se dá sobretudo através do andamento mais rápido e do acento fenomenal em 6.2, ao passo que Bream e Russell possuem fraseado de forma mais coerente com a estrutura fraseológica e harmônica do trecho. Entretanto, seria precipitado afirmar que Segovia e Fernández possuem fraseado semelhante, assim como Bream e Russell, uma vez que estamos analisando apenas o parâmetro de tempo. Conforme vemos na figura 31, Segovia enfatiza a nota Ré da melodia em 6.2 não só através da *fermata*, mas também tocando esta nota com dinâmica *forte*, ao contrário de Fernández, que toca esta nota com dinâmica mais próxima ao *piano*, gerando diferente efeito expressivo.

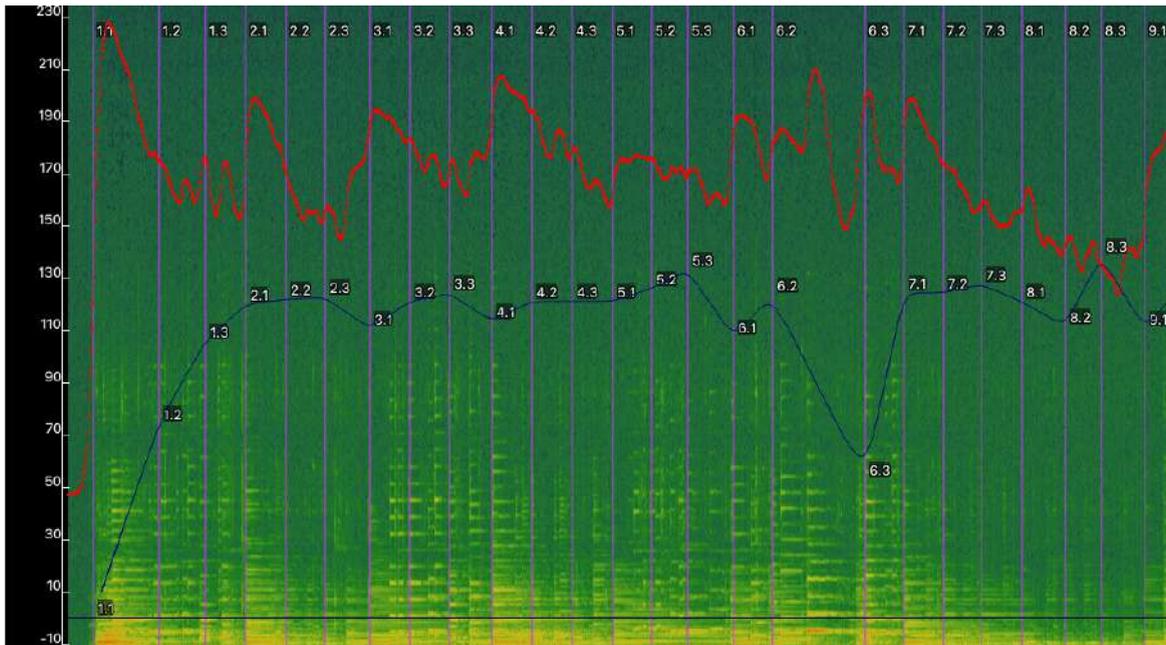


Fig. 31 - Segovia 1952 - *I. Allegretto* - c. 1 a 8. O eixo horizontal indica o tempo, enquanto o eixo vertical indica o andamento em BPMs. A linha azul se refere ao andamento, enquanto a linha vermelha se refere à dinâmica. A marcação dos *onsets*, referente aos *beats* dos compassos, é representada pelas linhas verticais em roxo. Nota-se que, em 6.2, Segovia realiza uma *fermata* (nota Ré da melodia) ao mesmo tempo em que a dinâmica sobe. É interessante observar também — através da linha vermelha da dinâmica — a acentuação métrica que Segovia realiza, sempre enfatizando o primeiro *beat*, com a exceção justamente da nota Ré em 6.2.

As figuras 31 e 32 indicam outra situação, ao início da seção de desenvolvimento em *I. Allegretto*, na qual Segovia realiza dois acentos fenomenais através do recurso da *fermata* em notas da melodia. O primeiro caso ocorre na nota Si da melodia no compasso 60, em que Segovia, ao utilizar este recurso, termina por retardar o primeiro tempo do compasso posterior — nota Sol na melodia, considerada a nota de chegada do contorno melódico relativo a este trecho. O segundo caso se refere à nota Sol da melodia no compasso 64, conforme indica a figura 32. Nota-se que, neste caso, Segovia chega até esta nota através de um *glissando*, atribuindo maior grau de lirismo ao trecho, e remete ao *cantabile* característico de interpretações com maior influência do estilo Romântico<sup>116</sup>. Outra característica importante é o fato de que o contorno melódico formado pelos compassos 60 e 61 dialogam com a melodia dos compassos 64 e 65. Ou seja, ambos possuem rítmica semelhante, com nota de chegada no primeiro tempo do

<sup>116</sup> Segovia é o único intérprete a utilizar este recurso neste trecho, além do uso dos acentos fenomenais.

compasso seguinte. Entretanto, Segovia, de modo a conferir maior grau de variedade interpretativa, enfatiza pontos diferentes deste contorno melódico nos dois casos. Primeiro, realizando a *fermata* na última colcheia (c. 60) e posteriormente realizando a *fermata* na segunda colcheia do grupo (c. 64). Vemos através do gráfico que, assim como Segovia, Russell também utiliza *rubati* mais extremos, porém em pontos mais estruturantes<sup>117</sup> como em 61.3, 62.3 e 64.2. Estes três pontos são caracterizados pela ênfase que Russell realiza sobre os acordes, contrapondo-se à interpretação de Segovia, onde há maior ênfase na liberdade melódica.

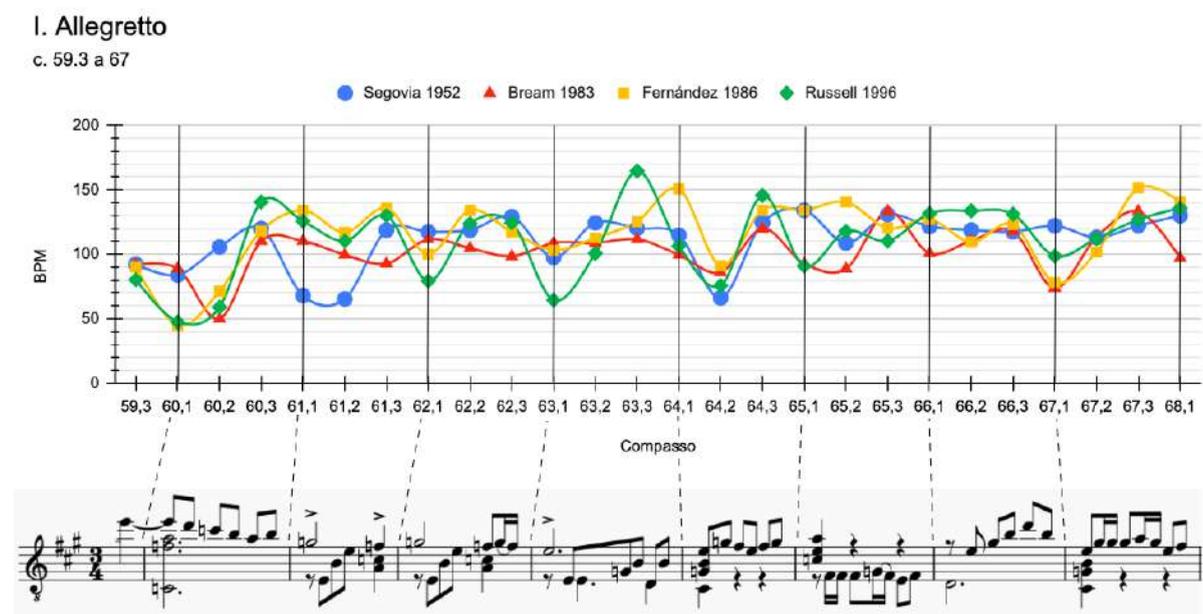


Fig. 32 - I. Allegretto - c. 59 a 67

<sup>117</sup> Russell realiza *tenuti* nos acordes localizados nos pontos mencionados, nenhum deles no contratempo, como na interpretação de Segovia. Por esta razão, consideramos estes pontos mais estruturantes, uma vez que o efeito produzido por Russell está mais próximo do “alongamento”, em contraposição às “hesitações” na interpretação de Segovia.

## Segovia 1952

I. Allegretto - c. 59.3 a 67

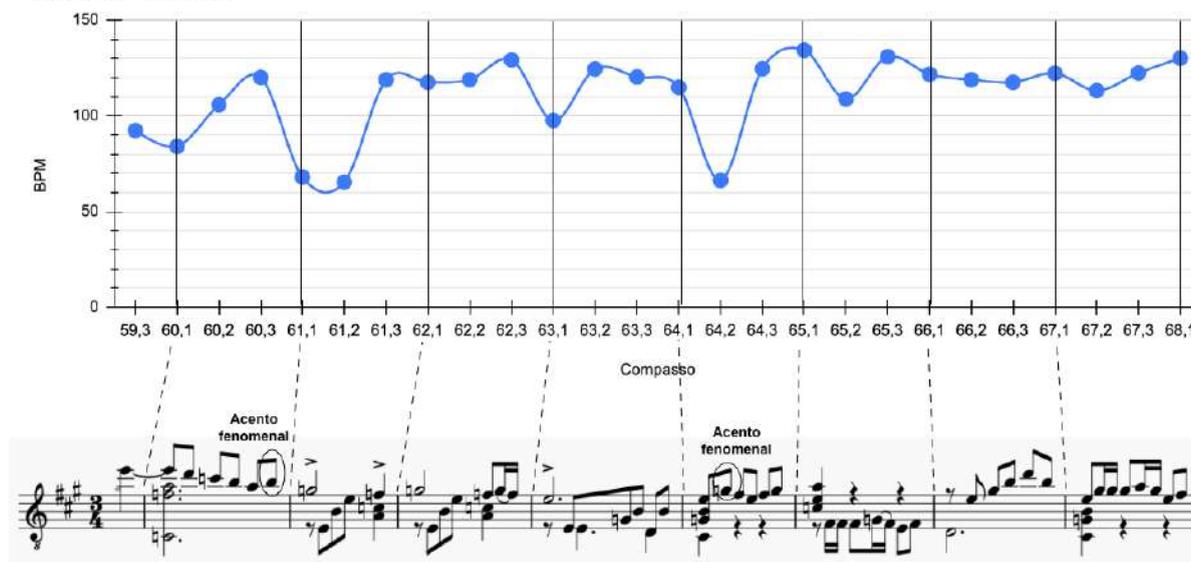


Fig. 33 - Segovia 1952 - Acentos fenomenais em *I. Allegretto* - c. 59 a 67

Observamos que tal liberdade melódica na interpretação de Segovia se deve em boa medida ao seu amplo uso de acentos estruturais e fenomenais<sup>118</sup>. Somando-se aos exemplos já apresentados, observamos na figura 34 (c. 9 a 15) um caso em que existe o uso dos dois tipos de acento num mesmo trecho. Primeiro, Segovia realiza um acento estrutural na melodia através de uma *fermata* na nota Ré (c. 12), pontuando a primeira subfrase — que vai do compasso 9 ao 12 —, o que termina por passar ao ouvinte uma sensação mais clara de conclusão da frase entre os compassos 13 e 16<sup>119</sup>. Não obstante, Segovia repete o acento fenomenal na nota Ré do compasso 14 — numa cadência idêntica à conclusão da primeira frase no compasso 6 —, criando coerência e unidade interpretativa para o Tema A.

<sup>118</sup> Ver definição de "acento fenomenal" no capítulo 2.3.1.

<sup>119</sup> É importante ressaltar que todos os intérpretes analisados realizam o mesmo acento estrutural na nota Ré da melodia, conforme vemos na figura 35.

# Segovia 1952

I. Allegretto - c. 9 a 15

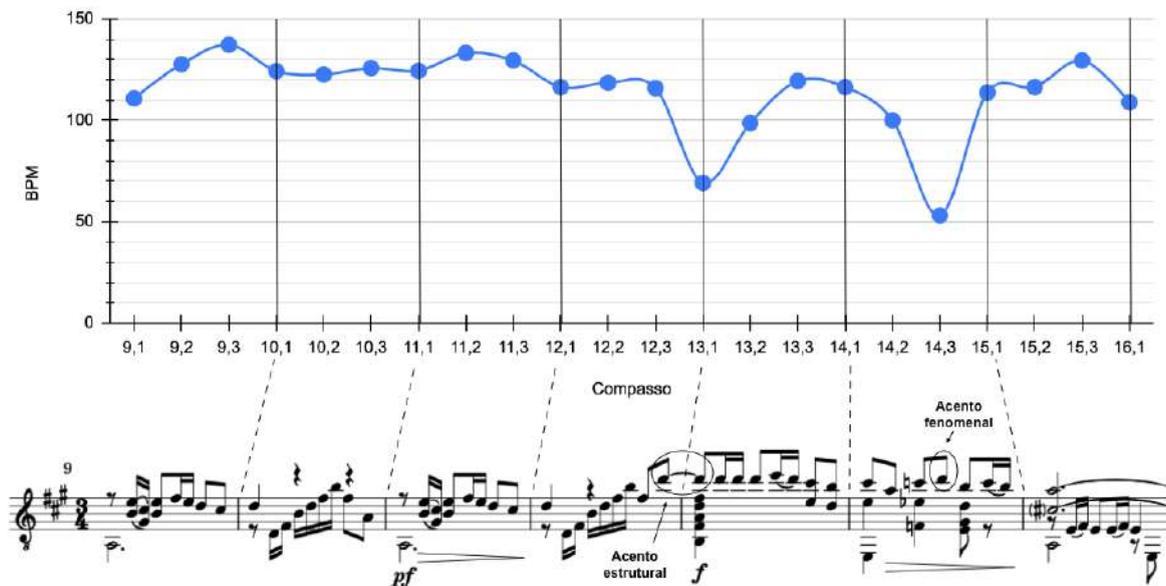


Fig. 34 - I. Allegretto - c. 9 a 15 - Acento estrutural e fenomenal em Segovia 1952

# I. Allegretto

Tema A (c. 9 a 15)

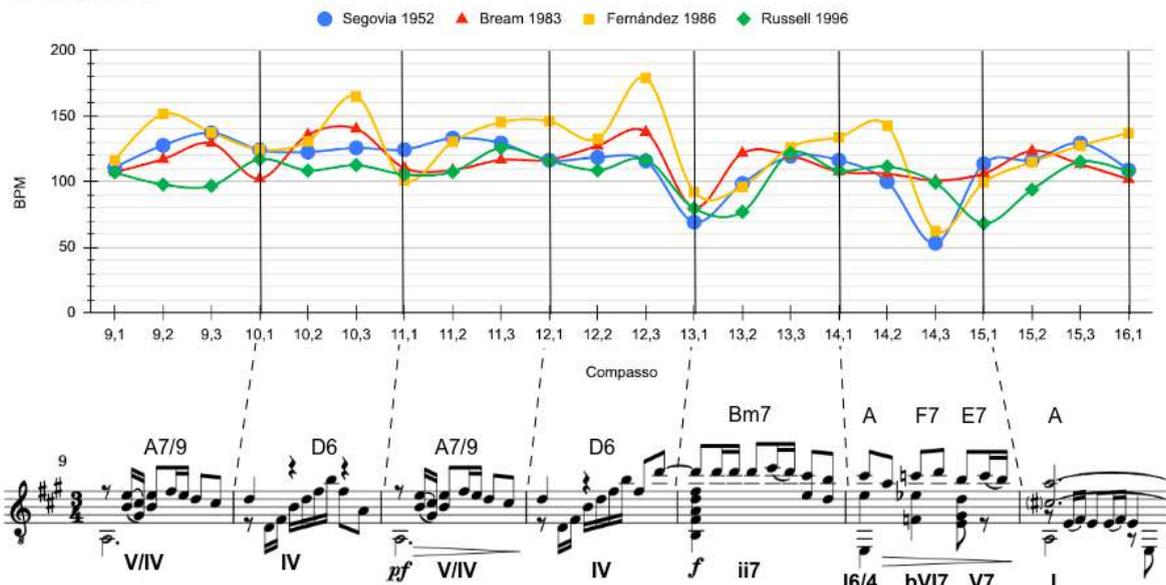


Fig. 35 - I. Allegretto - c. 9 a 15

Outro exemplo notável de *rubato* ocasionado por acento fenomenal na interpretação de Segovia se dá na primeira frase da seção B<sup>120</sup> — compasso 42 — do terceiro movimento. Neste caso, Segovia realiza uma *fermata* na nota Lá da melodia, utilizando o mesmo recurso interpretativo descrito nos exemplos anteriores, resultando em uma espécie de suspensão momentânea do fluxo rítmico da frase, assim como nos exemplos analisados no primeiro movimento — trechos em 6.2 e 64.1. Desta forma, sua interpretação procura dar maior lirismo à melodia, uma vez que, além da *fermata*, a nota Lá da melodia no compasso 42 é tocada com *vibrato* e timbre mais doce na segunda corda.

### III. Allegro

Seção B (c. 41 a 48)

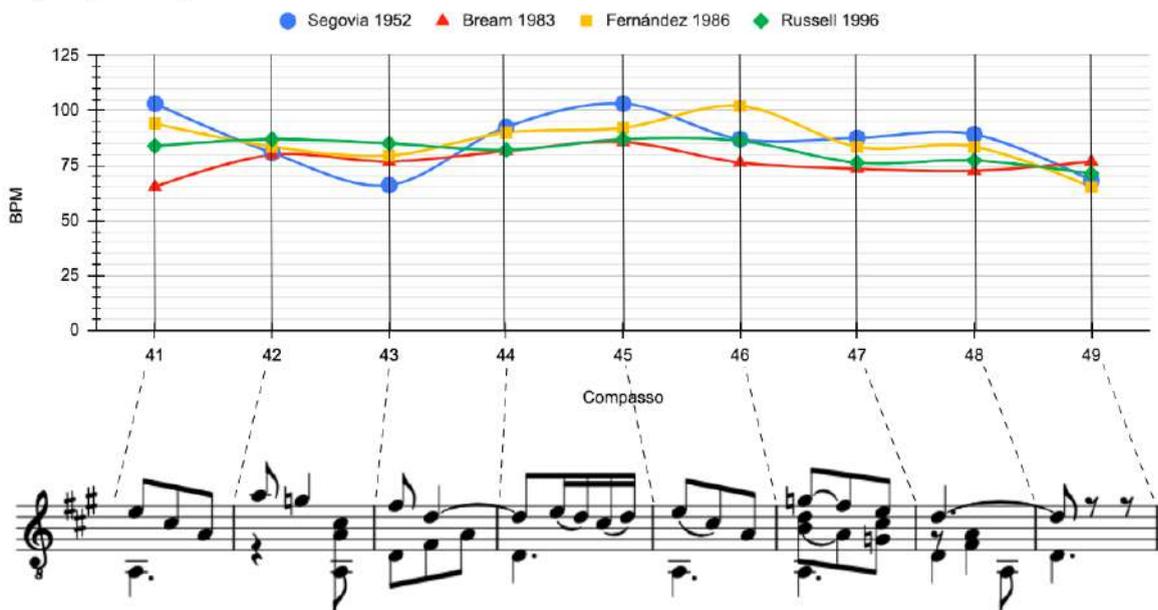


Fig. 36 - III. Allegro - c. 41 a 48

<sup>120</sup> A primeira frase da seção B — tonalidade de Ré maior — contém 16 compassos (c. 33 a 48) e possui duas subfrases de 8 compassos cada.

Segovia 1952  
III. Allegro - c. 41 a 48

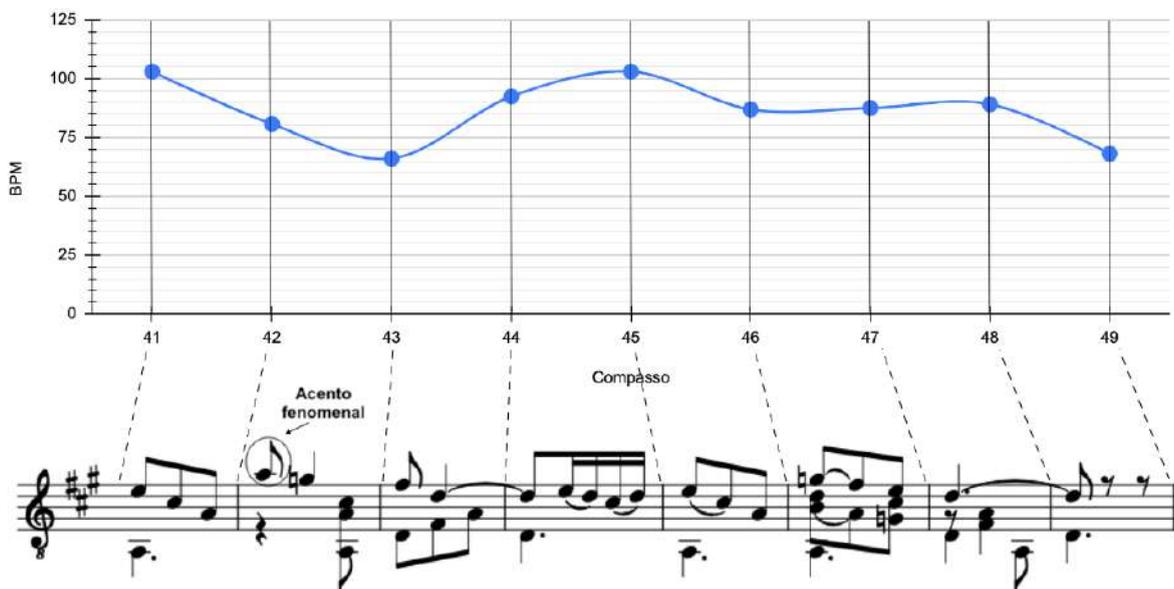


Fig. 37 - III. Allegro - c. 41 a 48 - Acento fenomenal no compasso 42

#### 4.3.3 Articulação

De acordo com o *Harvard Dictionary of Music*, “o fraseado se refere à separação da melodia em suas frases constituintes, enquanto a articulação se refere à subdivisão da frase em unidades menores”. Alguns estudos corroboram a ideia de que padrões performativos de pequena escala já demonstraram desempenhar um papel crucial na demarcação de estruturas musicais<sup>121</sup>. A *Sonatina*, por ser uma obra do século XX, curiosamente não apresenta muitas indicações de articulação em sua edição. Desta forma, as gravações surgem como importante fonte de análise para este parâmetro.

A figura 38 apresenta na partitura algumas das nuances de articulação, dinâmica e timbre existentes nas gravações e nela vemos que as gravações de Segovia e Fernández se assemelham, com poucas diferenças. Por exemplo, Segovia repete o motivo inicial no compasso 3 realizando diferenciação de timbre e

---

<sup>121</sup> LLORENS, Ana. **Creating Musical Structure Through Performance: A Re-Interpretation of Brahms Cello Sonatas**. Tese de Doutorado. University of Cambridge, 2018, p. 5.

articulação — através do uso de *staccato* e *poco metálico* na melodia —, ao passo que Fernández toca essa repetição sem alterações de timbre. Além disso, podemos observar que Segovia é o único intérprete a não enfatizar a nota Mi na voz do baixo em 5.1.

The image displays a musical score for the piece 'Allegretto', measures 1 through 8. It features four staves, each representing a different performer's interpretation:

- Segovia 1952:** The first staff, marked with 'sobrepontuado' above the first measure and 'poco metálico' above the second measure.
- Bream 1983:** The second staff, which closely follows Segovia's interpretation.
- Fernández 1986:** The third staff, marked with 'sobrepontuado' above the first and second measures, and 'poco accel.' below the eighth measure.
- Russell 1996:** The fourth staff, which follows the general structure of the other interpretations.

Below these four staves, there are four more staves, likely representing a different instrument or a more detailed view of the same piece. These staves include dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*, and tempo markings such as *poco rit.*, *a tempo*, and *a tempo*. A measure number '5' is indicated at the beginning of this section.

Fig. 38 - Indicação de articulações, dinâmica e timbre na partitura - I. *Allegretto* - c. 1 a 8

A figura 39 apresenta na partitura algumas das nuances de fraseado, articulação, dinâmica e timbre realizados pelos intérpretes durante os compassos iniciais do segundo movimento. Podemos observar por este exemplo que, considerando o tempo como elemento organizador dos demais parâmetros, as gravações terminam por indicar uma ampla diversidade de nuances de articulação tão ou mais valiosas que as grafias apresentadas na partitura<sup>122</sup>. Neste caso, curiosamente as únicas gravações que poderiam se assemelhar — Segovia e Fernández, por terem médias de andamento semelhantes — terminam por ser notavelmente distintas, uma vez que a pulsação mais regular de Fernández o diferencia do estilo *rubato* de Segovia.

Segovia utiliza alguns recursos expressivos característicos de seu estilo neste pequeno trecho. Primeiramente, o primeiro compasso possui uma *fermata* na melodia do contratempo em 1.3 (nota Ré), que pode ser caracterizado como acento fenomenal e, mais especificamente, uma "hesitação". Aqui, o *rubato* produzido pela sustentação desta nota é compensado pela aceleração das próximas notas da melodia e, visto que a marcação dos *beats* corresponde a cada semínima, não vemos queda considerável de andamento pelo gráfico. Além disso, o bicorde neste contratempo em 1.3 (notas Ré em duas oitavas) é articulado com defasagem de tempo entre as notas<sup>123</sup>. Mais adiante, observamos um *molto accelerando* em 3.2, que se destaca por sua proeminência quando comparamos com as demais interpretações<sup>124</sup>. Segovia é o único intérprete a acentuar a nota Sol em 3.3, combinando este recurso com timbre *dolce*, além de um pequeno alongamento e assim iniciando um pequeno *ritardando* até 4.1.

É notável como Bream, diferentemente de Segovia, toca este trecho com andamento bastante estável, concentrando seus recursos expressivos em outros parâmetros. Ele é o único intérprete a articular a tercina em 2.1 de forma sobrepontuada, ou seja, com o valor das notas mais curto que as tercinas em semicolcheias indicadas, porém sem alterar o valor da semínima<sup>125</sup>. A partir de 2.4, ele realiza amplo uso de *portamenti* na melodia em combinação com timbre *dolce*.

<sup>122</sup> É pertinente ressaltar os andamentos médios correspondentes ao trecho: Segovia 1952 (44,5 BPM), Bream 1983 (35,3 BPM), Fernández 1986 (42 BPM) e Russell 1996 (57,8).

<sup>123</sup> Preferimos não chamar de arpejo pelo fato de serem somente duas notas.

<sup>124</sup> Observamos que Russell também realiza um *accelerando* no mesmo ponto, porém de forma mais discreta que Segovia.

<sup>125</sup> Bream curiosamente é o único intérprete a não tocar o ornamento na melodia em 3.1.

Destacamos também o *tenuto* realizado por Fernández na nota Ré da melodia em 1.3, semelhante a Segovia porém com menor ênfase.

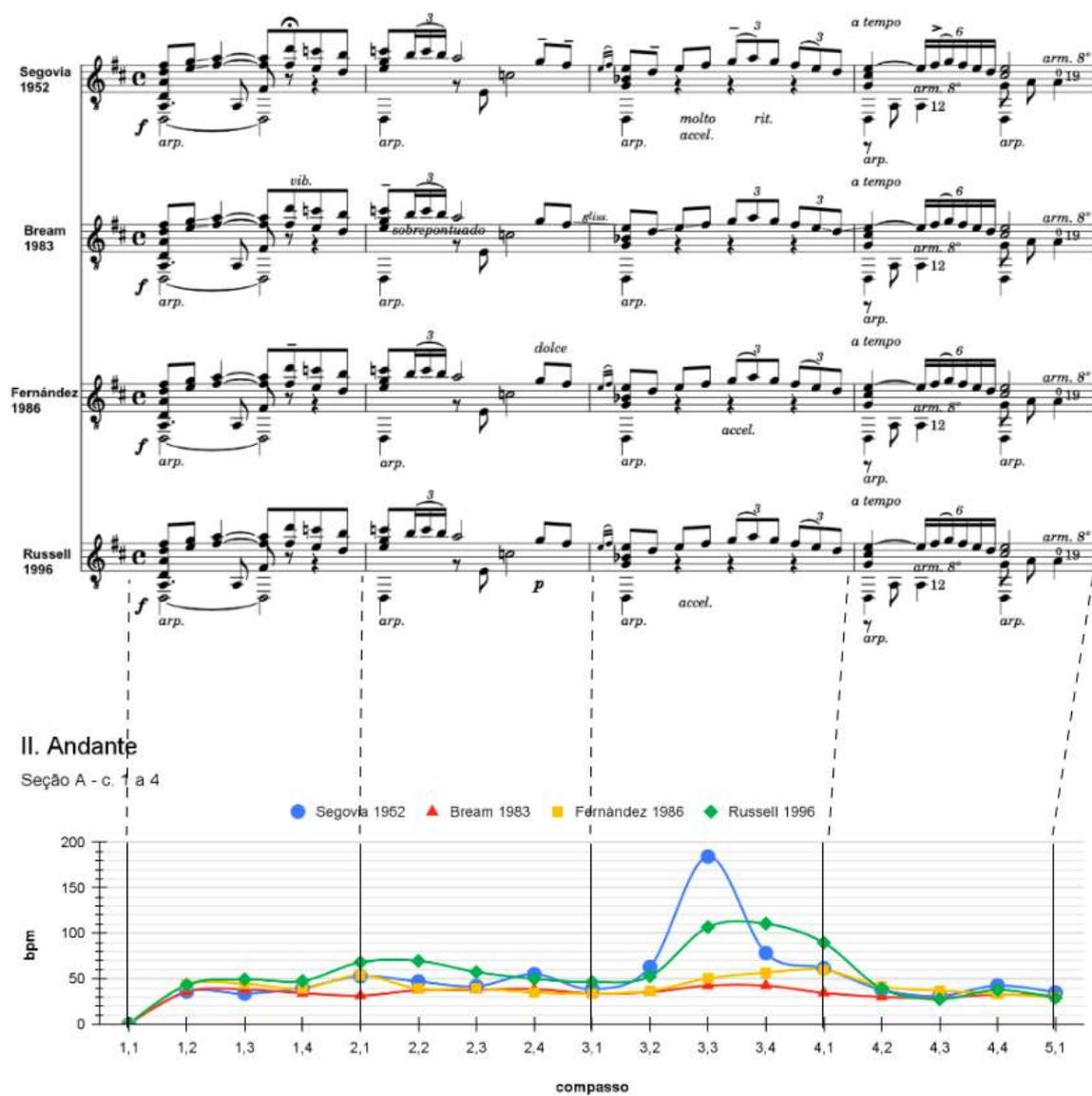


Fig. 39 - II. Andante - c. 1 a 4 - Indicação de articulações e gráfico de tempo

#### 4.3.4 Accelerandi extremos

O primeiro exemplo de *accelerando* extremo pode ser visto na figura 40 — compassos 17 a 20 do primeiro movimento — onde podem ser observadas outras questões interpretativas que indicam a distinção estética entre Segovia e os demais intérpretes no que tange ao uso da flexibilidade de tempo. Tal trecho remete ao início do tema B, onde podemos ver que o primeiro tempo é alongado por todos os

intérpretes, com exceção de Bream, que possui predominância de andamento mais estável. Segovia realiza um *accelerando* mais extremo que os outros intérpretes, mais precisamente no trecho referente às tercinas na melodia no compasso 19. Neste caso, observamos que todos os intérpretes aceleram o andamento neste trecho — mais precisamente a partir de 19.2 —, sendo que Fernández é o único a iniciar o *accelerando* em 19.1. Em comparação às outras interpretações, Segovia toca este trecho de maneira mais virtuosística, o que inclui também o *accelerando* no primeiro tempo do compasso 20<sup>126</sup>.

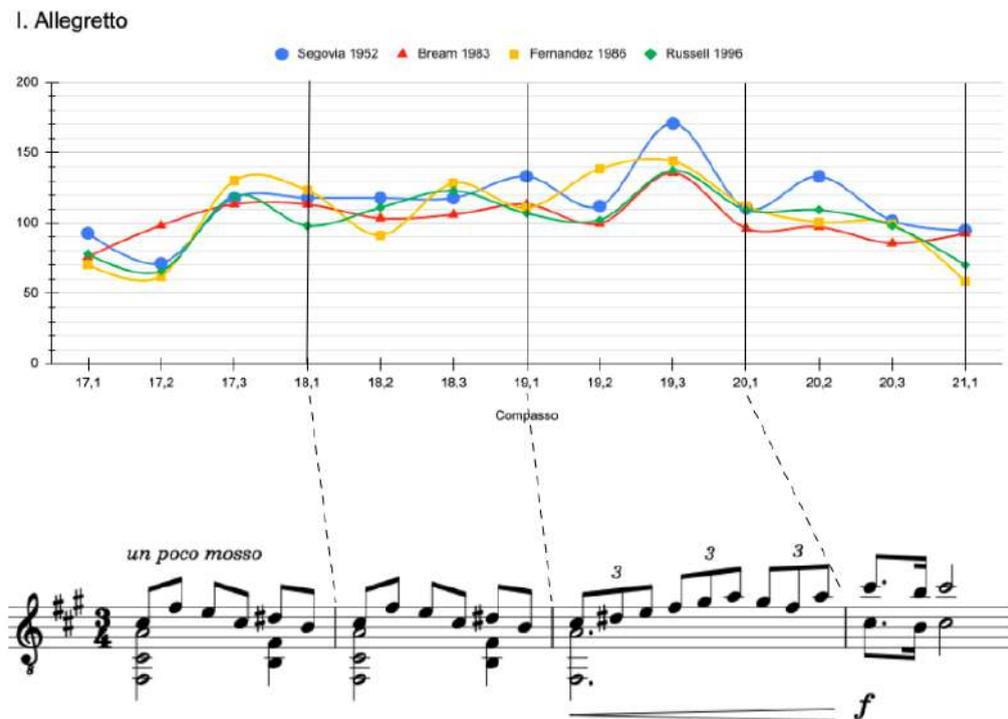


Fig. 40 - I. Allegretto - c. 17 a 20

A diferenciação no uso do *rubato* por Segovia permanece no segundo movimento, conforme observamos em seus quatro primeiros compassos (figura 40). Segovia toca de maneira bastante livre, diferenciando-se dos demais intérpretes — com a exceção de Russell — de maneira a realizar *accelerandi* que são logo compensados por quedas de andamento, o que fica visível através dos arcos formados no gráfico. Vemos através do gráfico que Segovia realiza um *accelerando*

<sup>126</sup> Ressaltamos que Bream toca a colcheia com valor mais longo no primeiro tempo do compasso 20, logo compensado pela semicolcheia com valor mais curto. Isso não afeta o andamento, porém soa bastante expressivo, sobretudo pelo fato de Bream tocar este trecho com dinâmica mais intensa (condizente com a indicação da partitura) e timbre metálico.

*subito* a partir de 3.2, nas notas Ré, Mi e Fá# da melodia<sup>127</sup>. Russell, embora também toque de maneira mais livre, realiza *accelerandi* em dois trechos pontuais: o primeiro entre 1.3 e 2.1 e o segundo, mais enfático, a partir de 2.4. Dessa forma, Russell expressa maior movimento nos grupos de colcheia, formando arcos mais longos<sup>128</sup>.

Soma-se a isso o fato de Segovia realizar enfaticamente os *glissandos* e *vibratos* na melodia — neste caso, entre as notas Sol e Lá da melodia logo no primeiro tempo do primeiro compasso — reforçando novamente o caráter *cantabile* de sua interpretação. Bream também utiliza estes recursos, porém em pontos distintos e em andamento mais lento e regular, o que, embora tenha alto efeito expressivo, termina por contrastar com a interpretação de Segovia durante os primeiros oito compassos. Os demais intérpretes utilizam tais recursos de forma mais discreta e pontual, sinalizando uma tendência interpretativa mais contemporânea<sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> Observamos neste caso que Segovia realiza o mesmo tipo de *accelerando* nas repetições (compassos 11.2 e 30.2)

<sup>128</sup> Destacamos, neste caso, a discrepância entre as gravações e observamos que Fernández é o único intérprete a realizar o *accelerando* em 3.3 de acordo com a partitura (editora Columbia Music, com digitação de Segovia), seguido da indicação *a tempo* em 4.1.

<sup>129</sup> A intenção neste caso não seria de adentrar no complexo tópico acerca dos fatores que caracterizariam uma interpretação mais contemporânea/moderna, mas somente pontuar de forma resumida e objetiva algumas características que observamos, embasados na literatura disponível sobre interpretações no pós-Segunda Guerra Mundial.

## II. Andante

Seção A - c. 1 a 4

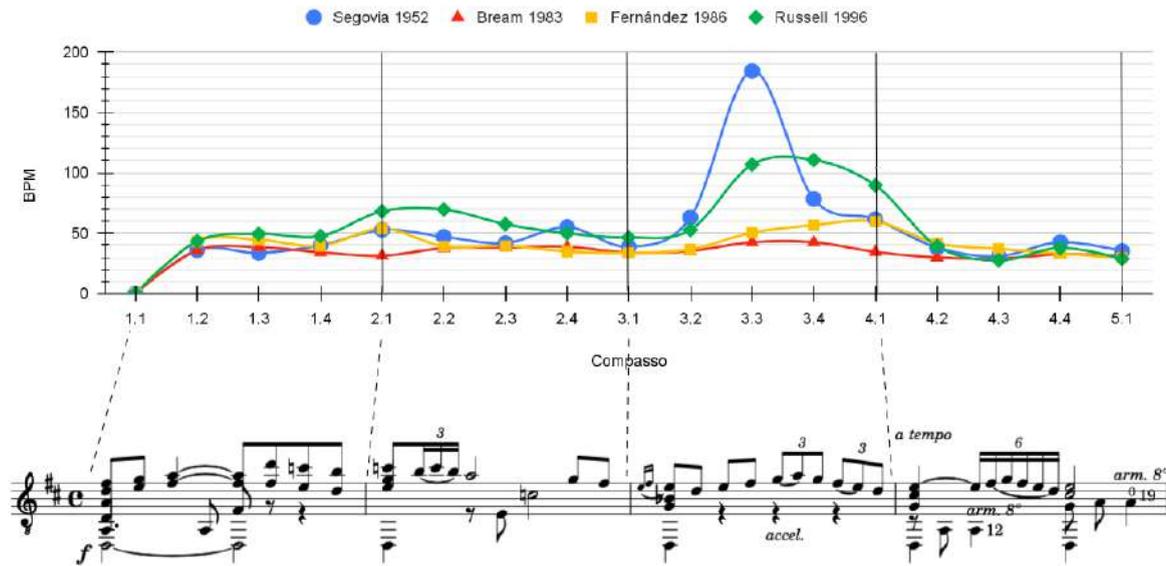


Fig. 41 - II. Andante - c. 1 a 4

A figura 42 remete a um trecho no compasso 27 do segundo movimento em que Segovia realiza um *accelerando* semelhante ao trecho descrito no compasso 19 do primeiro movimento e também no terceiro compasso do segundo movimento. Isso pois, assim como antes, Segovia realiza um *accelerando subito* em um grupo de tercinas. Nota-se que, assim como no primeiro movimento, Segovia toca as três primeiras notas *a tempo* para depois acelerar subitamente no segundo grupo de tercinas e, logo após, reduzir ao andamento inicial no último grupo de tercinas. Posto isso, os demais intérpretes realizam o mesmo tipo de recurso neste trecho, porém com níveis mais brandos de *accelerandi*. Aqui, a diferença entre este caso e o exemplo do primeiro movimento se dá no fato de que há uma fronteira entre seções que compreende os compassos 27 — final da frase/seção — e 28 — início da seção A'. Desta forma, o *accelerando* no compasso 27 é seguido de *rallentando* que demarca o final da seção, algo que está presente em todas as gravações. Um caso semelhante ocorre na conexão entre a seção C e o Interlúdio no terceiro movimento (fig. 43), onde ocorre uma citação do segundo movimento. Neste caso, notamos que Segovia realiza a mesma articulação de tercinas, porém seu *accelerando* ocorre de forma mais sutil<sup>130</sup>.

<sup>130</sup> Nota-se neste caso que Russell realiza um *rubato* quase idêntico ao de Segovia. Fernández também mantém o mesmo nível de coerência e Bream realiza *rallentando* somente nos dois últimos compassos (168 e 169).

## II. Andante

Seção B - Transição (c. 26-28)

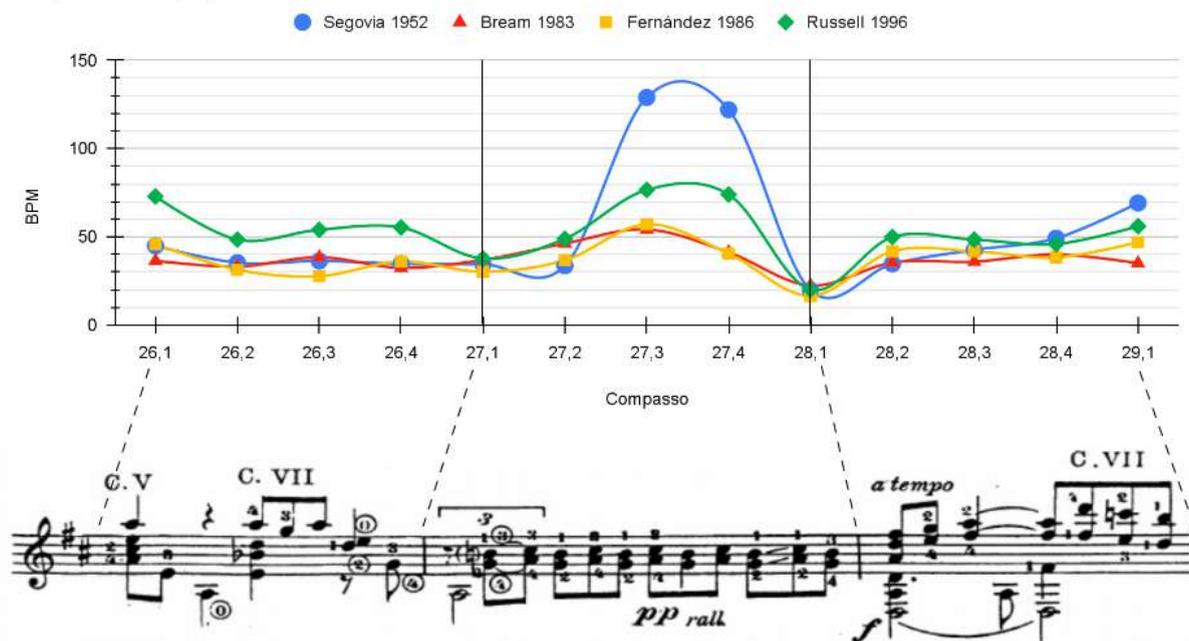


Fig. 42 - II. Andante - c. 26 a 28

## III. Allegro

c. 166 a 170

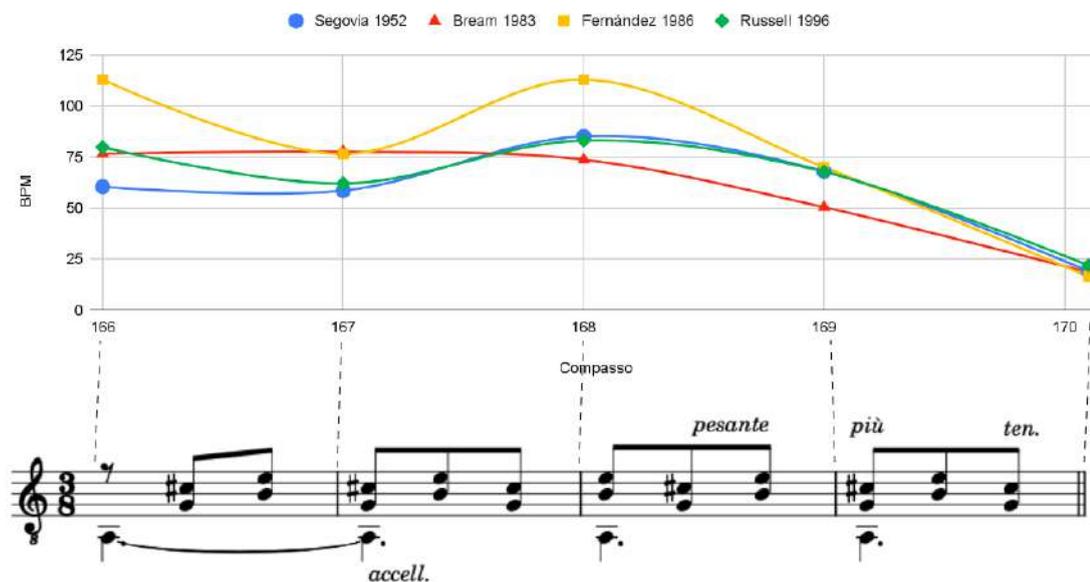


Fig. 43 - III. Allegro - c. 166 a 169

É possível afirmar pelos exemplos citados que, de maneira geral, os *accelerandi* extremos realizados por Segovia podem ser associados ao primeiro nível hierárquico<sup>131</sup>, sendo muitas vezes compensados por quedas de andamento

<sup>131</sup> Para este caso, estamos nos referindo mais especificamente à articulação da melodia.

logo após, também aparecendo com maior frequência que o inverso — ou seja, quedas de andamento seguidas de *accelerando* extremo são mais raras. Assim, os *accelerandi* possuem menos variações em suas formas de acontecimento quando comparados às quedas extremas de andamento.

#### 4.3.5 Variações de timbre

Compreendemos que o violão é um instrumento que por sua natureza já possui uma ampla gama de diferentes timbres. Somado a isso, a análise de timbre em gravações de violão solo se torna complexa pois são vários os fatores externos ao intérprete que podem influenciar no timbre ouvido, tais como: instrumento utilizado, tamanho da sala de gravação, equipamento de captação sonora, efeitos de pós-produção utilizados (ex. *reverb*), técnica utilizada para a remasterização (no caso das gravações de Segovia e Bream), tipo de cordas utilizadas, entre outros. Desta maneira, corre-se o risco de uma análise com este foco se tornar demasiadamente subjetiva. Portanto, optamos, neste subcapítulo, por abordar somente um tipo específico e notável de variação tímbrica — além de seu considerável efeito expressivo — utilizada principalmente por Segovia e Bream<sup>132</sup>, sendo este o uso do contraste entre *dolce* e *metallico*.

Observamos em todas as gravações que a utilização do recurso deste tipo de variação de timbre está associado ao primeiro nível hierárquico — onde a melodia se encontra —, não se aplicando a níveis hipermétricos. Ou seja, tal recurso aparece sobretudo em situações de repetição melódica no nível da subfrase, mas também está presente de forma a pontuar certas estruturas, conforme veremos nos exemplos adiante<sup>133</sup>. É curioso notar que se trata de um recurso presente sobretudo nas gravações de Segovia e Bream, aparecendo de forma pontual na gravação de Fernández e quase inexistindo na gravação de Russell<sup>134</sup>. Apesar deste recurso estar mais presente nas interpretações de Segovia e Bream, observamos que estes o usam com certa parcimônia, demarcando pontos específicos.

---

<sup>132</sup> Fernández também utiliza este recurso, porém em um número menor de trechos e de forma mais discreta. Russell utiliza tal recurso somente uma vez em toda a obra, conforme será demonstrado mais adiante.

<sup>133</sup> Conforme demonstraremos, não há um padrão de interpretação para tais repetições, como vemos por exemplo nas repetições em eco presentes principalmente em obras do período Barroco. Por esta razão, optamos por denominar tal situação como "repetição melódica de subfrase".

<sup>134</sup> Russell não faz uso deste tipo de recurso no segundo e terceiro movimentos.

Existe apenas um ponto da obra inteira em que há uma concordância no uso deste recurso nos compassos 82 e 84 do *Allegretto*, onde todos os intérpretes fazem uso do timbre metálico na melodia do compasso 82, contrastando com o timbre doce em sua repetição no compasso 84. É notável o fato de que não só a digitação de Segovia, mas também a maneira como ele usa o recurso da variação tímbrica neste trecho foi seguida por todos os intérpretes.



Fig. 44 - I. *Allegretto* - c. 82 a 85

Neste caso anterior, este tipo de repetição melódica de subfrase ocorre em vários outros pontos da obra — principalmente no primeiro e terceiro movimentos —, sendo utilizados outros recursos interpretativos para estes casos, o que nos leva a crer que existe uma provável necessidade por parte dos intérpretes de recorrer a outras formas de abordagem interpretativa para este tipo de ocorrência<sup>135</sup>. A figura 45 — compassos 9 a 12 do primeiro movimento —, demonstra outro ponto da obra onde também ocorre semelhante repetição melódica, porém com diferentes recursos utilizados pelos intérpretes. Neste caso, apenas Segovia realiza a repetição nos compassos 11 e 12 de maneira diferente que os compassos 9 e 10. Ele realiza um *crescendo* no compasso 9, tocando a nota Ré da melodia — precedida pela sensível em *staccato* — no compasso 10 com acento, enquanto na repetição no compasso 11 há um decrescendo sem as mesmas articulações realizadas nas notas Dó# e Ré. Bream, por sua vez, utiliza ligado com acento no contratempo do segundo tempo do compasso 10 sem variação de dinâmica, utilizando os mesmos recursos nos compassos 11 e 12.

<sup>135</sup> Uma hipótese para esta falta de padronização é talvez uma necessidade por parte dos intérpretes de evitar a previsibilidade.

Fig. 45 - *I. Allegretto* - c. 9 a 11 - indicações de articulação

O próximo exemplo, já citado anteriormente, se refere à gravação de Segovia do primeiro movimento, onde é realizada uma repetição *dolce/metallico* nos compassos 1 e 3. Neste caso, há no compasso 3 uma pequena variação do motivo inicial do compasso 1 e, desta forma, Segovia faz uso de timbre metálico na repetição, conforme vemos na figura 46.

Fig. 46 - Segovia 1952 - *Allegretto* - c. 1 a 4

Podemos observar o uso deste recurso também no segundo movimento, onde Segovia o utiliza apenas em três ocasiões<sup>136</sup>. Destacamos na figura 47 a repetição melódica nos compassos 25 e 26, onde estão apontados os recursos interpretativos utilizados por cada intérprete. Segovia toca com timbre *dolce* nas duas ocasiões, aumentando o nível da dinâmica na repetição. Neste caso, cada um

<sup>136</sup> Segovia utiliza o contraste de timbre nos compassos 20 e 21 (*metallico* e *piano/dolce*), 25 e 26 (*dolce* e *piano/ mf*), 36 e 37 (*metallico* e *mf/ dolce* e *piano*).

dos violonistas utiliza diferentes recursos para este trecho. Além disso, apontamos o recurso dos arpejos utilizados pelos intérpretes em cada um dos acordes<sup>137</sup>.

The image displays four staves of musical notation for the same passage in II. Andante, measures 25 and 26. Each staff represents a different performer's interpretation:

- Segovia (1952):** First measure marked *p dolce*, second measure marked *mf dolce*. Both measures feature a triplet of eighth notes.
- Bream (1983):** First measure marked *p metalico*, second measure marked *mp dolce*. Both measures feature a triplet of eighth notes.
- Fernández (1986):** First measure marked *p metalico*, second measure marked *p dolce*. Both measures feature a triplet of eighth notes.
- Russell (1996):** Both measures marked *mp dolce*. Both measures feature a triplet of eighth notes.

Fig. 47 - II. Andante - c. 25 e 26

Os compassos 36 e 37 do *Andante* remetem a uma repetição melódica que é descrita na interpretação de Segovia através da figura 48. Para este trecho, Segovia não segue a indicação de dinâmica da partitura — originalmente *piano* —, realizando dinâmica mais próxima de um *mf* em combinação com timbre metálico na primeira vez, para logo após realizar dinâmica *p* em combinação com timbre *dolce* na repetição. É interessante ressaltar o uso do *tenuto* — classificado como acento fenomenal na figura — no contratempo do primeiro tempo do compasso 37. Aqui observamos mais uma “hesitação” melódica utilizada por Segovia, algo bastante característico de seu estilo expressivo, conforme já observamos em outros exemplos anteriores.

<sup>137</sup> Os acordes sem a indicação de arpejo são tocados *plaqué*. É também notável o fato de Segovia não realizar os harmônicos oitavados presentes no compasso 9.

## Segovia 1952

*II. Andante*

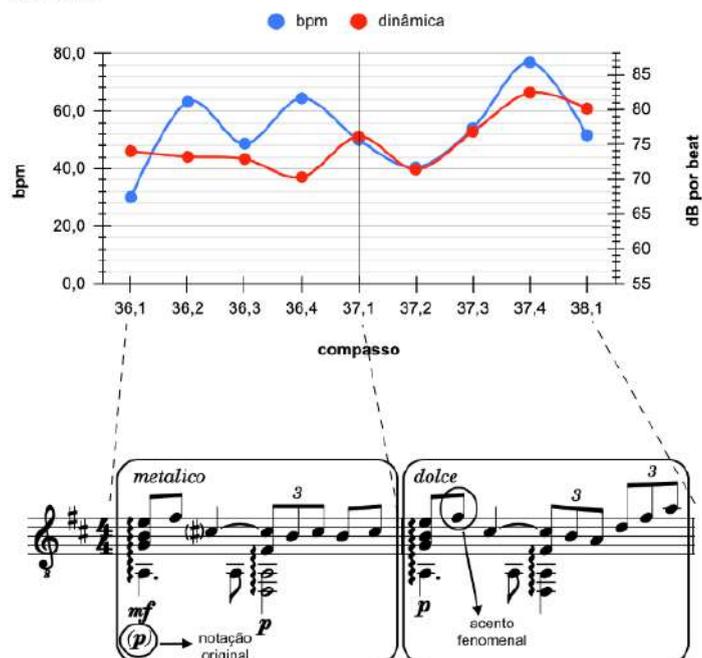


Fig. 48 - Segovia 1952 - *II. Andante* - c. 36 e 37<sup>138</sup>

Segovia realiza com menor frequência o recurso de contraste *dolce/metalico* durante o terceiro movimento. Ouvimos o uso do timbre metálico pela primeira vez em sua gravação apenas no compasso 170, de forma a “colorir” apenas três notas da melodia (fig. 49), em situação que destoa do mais frequente contraste tímbrico produzido por repetição melódica em nível de subfrase.

<sup>138</sup> Segovia realiza um *tenuto* na nota Fá da melodia no primeiro tempo do compasso 37, aqui classificado como “acento fenomenal”.

## Segovia 1952

III. Allegro

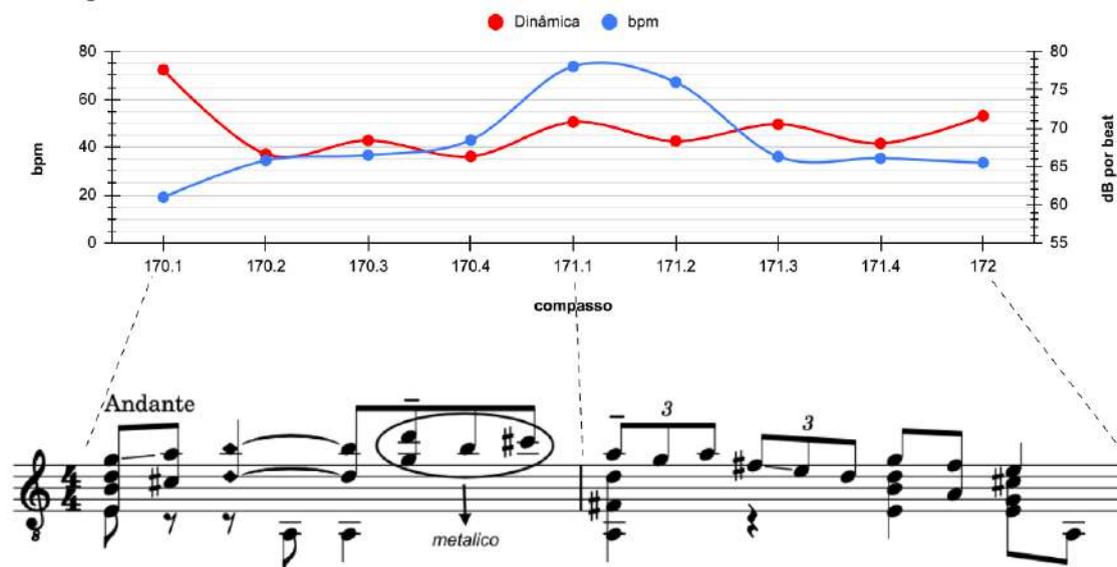


Fig. 49 - Segovia 1952 - III. Allegro - c. 170 e 171

Bream, por sua vez, utiliza o timbre metálico de maneira mais estrutural que Segovia no terceiro movimento, sobretudo nas repetições melódicas, mas também de outras maneiras, como demarcando subfrases. O exemplo da figura 50 demonstra um trecho em que Bream utiliza o timbre metálico para demarcar as notas finais da frase nos compassos 14 a 16. É interessante ressaltar que Bream repete esse recurso da mesma maneira nas outras duas repetições desta frase em momentos posteriores.



Fig. 50 - Bream 1983 - III. Allegro - c. 11 a 16

Os compassos 33 a 48 — correspondentes à primeira frase da seção B, na tonalidade de Ré maior — possuem algumas características notáveis nas interpretações de Segovia e Bream. Ambos tocam tal trecho com clara intenção de demarcação de subfrase através do contraste tímbrico, porém utilizando-o de maneiras distintas. Conforme vemos na figura 51, Segovia toca o primeiro membro da frase (compassos 33 a 40), com dinâmica próxima ao *mf*, articulando como

*staccato* as notas Ré e Dó da melodia no compasso 33 e acentuando a nota Ré no compasso 34 com um provável toque apoiado. Tal combinação de parâmetros termina por gerar um caráter mais festivo, diferentemente de Bream, que imprime um caráter mais lírico e *cantabile* ao mesmo trecho através de sua articulação *legato*. O segundo membro da frase (segundo tempo do compasso 40) é iniciado por Segovia com dinâmica mais próxima ao *p* e timbre *dolce*, e percebe-se que a complementação da frase (compassos 44 a 48) é tocada com dinâmica próxima ao *mp* com timbre mais neutro. Bream, por sua vez, realiza o contraste de timbre ao demarcar a subfrase referente aos compassos 40 a 44 com timbre metálico em combinação com dinâmica forte, contrariando a indicação da partitura.

The image displays two musical staves comparing Segovia's and Bream's interpretations of a passage from III. Allegro, measures 33 to 48. The top staff is divided into two sections. The first section, measures 33-39, shows Segovia's interpretation in blue (mf) and Bream's in red (mp). The second section, measures 40-48, shows Segovia's interpretation in blue (p) and Bream's in red (f). The bottom staff shows the original notation with dynamics (pp, p, f) and a 'notação original' label.

Fig. 51 - Segovia (detalhes de sua interpretação em azul) e Bream 1983 (vermelho) -

III. Allegro - c. 33 a 48

### III. Allegro

Seção B (c. 33 a 48)

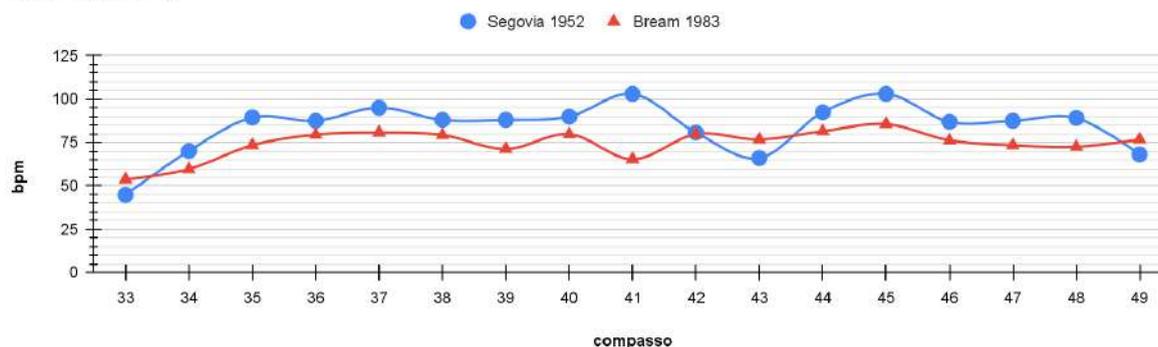


Fig. 52 - III. Allegro - c. 33 a 48 - Gráfico de tempo para Segovia 1952 e Bream 1983

#### 4.4 Arcos de frase: A interação entre tempo e dinâmica

A tradicional observação e descrição das pesquisas empíricas focadas nas manipulações de tempo e dinâmica por intérpretes, assim como a correlação entre estruturas hierárquicas de frase e o decréscimo em ambos os parâmetros, podem ser encontradas na literatura sob o nome de “arcos de frase”<sup>139</sup> ou “alongamento de final de frase”<sup>140</sup> (LLORENS, 2021, p.1). De acordo com teorias advindas da percepção musical e da performance, possuímos a expectativa de que frases musicais sejam tocadas seguindo o desenho de um arco, isto é, aumento seguido de diminuição nos parâmetros de tempo e dinâmica (SPIRO, Gould e Rink, 2010, p. 31). Portanto, “flutuações coordenadas de tempo e dinâmica — arcos ascendentes e descendentes — contribuem para a definição de frases musicais” (LLORENS, 2018, p. 71). Observados os exemplos apontados anteriormente — onde podemos verificar com maior detalhe alguns dos pontos de queda e aceleração extremos —, vemos que Segovia nem sempre realiza quedas mais extremas de andamento em cadências de final de frase, além de nem sempre respeitar a ideia de Todd e Clarke sobre a correlação entre importância da estrutura sintática e nível de queda de andamento. Desta maneira, os arcos de frase e a sua relação com os parâmetros de tempo e dinâmica deve ser verificada com maior exatidão, uma vez que o tempo foi o principal parâmetro analisado nos capítulos anteriores.

<sup>139</sup> Ver “*phrase arching*” em Gabrielsson (1988) e Cook (2009).

<sup>140</sup> Ver “*phrase final lengthening*” em Todd (1985) e Repp (1990).

Abordaremos alguns dos padrões preponderantes de acentuação e articulação interna dos compassos, de modo a observar o comportamento desses parâmetros no contexto fraseológico. Desta forma, o primeiro movimento é caracterizado pela predominância de dois padrões principais relativos ao tempo e à dinâmica: o terceiro tempo aparece muitas vezes alongado em relação aos outros dois tempos de cada compasso, ao passo que a dinâmica possui o primeiro tempo mais forte. Esses padrões estão mais presentes nas gravações de Segovia e Fernández, porém também podem ser observados na gravação de Bream e, com menor ênfase, na de Russell. Em relação à dinâmica realizada pelos intérpretes, observamos que existem pelo menos dois níveis hierárquicos a serem apontados com maior clareza. O primeiro diz respeito à dinâmica interna de cada compasso, enquanto o segundo se refere ao nível hipermétrico de frase. Podemos considerar também um terceiro nível hierárquico intermediário no nível das subfrases, conforme será analisado mais adiante. É possível observar através do uso da dinâmica neste movimento que os intérpretes coincidem mais vezes que na tabela 7. Desta forma, podemos inferir que, embora não seja uma regra, há um padrão estruturante<sup>141</sup> — ou, ao menos preponderante<sup>142</sup> — de articulação interna dos compassos da Exposição.

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
Segovia 1952		x	x		x		x	x	x		x	x			x	x			x	x		x		x				x	x
Bream 1983		x	x				x		x	x		x	x		x	x			x			x		x		x		x	x
Fernández 1986		x	x				x	x	x	x		x				x			x	x				x			x	x	x
Russell 1996			x	x		x				x		x			x			x		x		x				x	x	x	x

Tabela 7 - I. *Allegretto* - Exposição - Compassos marcados com X possuem o terceiro tempo mais alongado em relação aos outros dois tempos do compasso. Marcações em vermelho indicam os pontos em que todos os intérpretes coincidem no uso deste recurso.

<sup>141</sup> No caso de Segovia e Fernández.

<sup>142</sup> No caso de Bream e Russell.

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
Segovia 1952	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x		x		x	x	x			x	x	x	x	x			x
Bream 1983	x	x	x	x	x		x	x		x	x		x		x	x		x			x		x				x		x
Fernández 1986	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x		x		x			x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Russell 1996	x	x	x	x	x		x	x	x				x		x	x	x	x					x			x			x

Tabela 8 - I. *Allegretto* - Exposição - Compassos marcados com X possuem o primeiro tempo com dinâmica mais forte em relação aos outros dois tempos do compasso. Percebemos que existe a persistência no uso deste padrão durante a primeira frase (compassos 1 a 8) em todas as interpretações. Marcações em vermelho indicam os pontos em que todos os intérpretes coincidem no uso deste recurso.

Vemos no exemplo a seguir o trecho relativo ao tema A do primeiro movimento (c. 1 a 16), composto de duas frases de oito compassos cada. A figura 57 representa o espectrograma<sup>143</sup> do *software Sonic Visualiser*, onde o eixo vertical (à esquerda) e a linha branca na parte inferior representam o andamento em BPMs, enquanto a linha vermelha na parte superior representa a dinâmica em decibéis. As setas e círculos brancos possuem o intuito de demonstrar com maior clareza a direcionalidade da dinâmica realizada pelos intérpretes, enquanto a linha branca pontilhada divide as duas subfrases iniciais. Assim, vemos na primeira frase que Segovia combina a queda de andamento com o crescimento da dinâmica no acento fenomenal em 6.2 — ao contrário de Fernández —, fazendo deste o ponto culminante desta frase. Isso termina por gerar uma quebra sintática que, em razão do contexto harmônico, não nos passa a ideia de final de frase, gerando efeito oposto de aumento de expectativa para a sua finalização. Após isso, vemos que Segovia realiza um *decrecendo* contínuo até o final da frase. Já a segunda frase é marcada por duas quedas mais extremas de andamento — em 13.1 e 14.2 —, combinadas novamente por um aumento da dinâmica. Vemos em 13.1 o ponto culminante da dinâmica nesta frase, porém com queda de andamento menor que em 14.2 — que se trata de uma repetição do final da primeira frase, tocada com a mesma intenção expressiva.

<sup>143</sup> Ver explicação do espectrograma no capítulo 2.2.

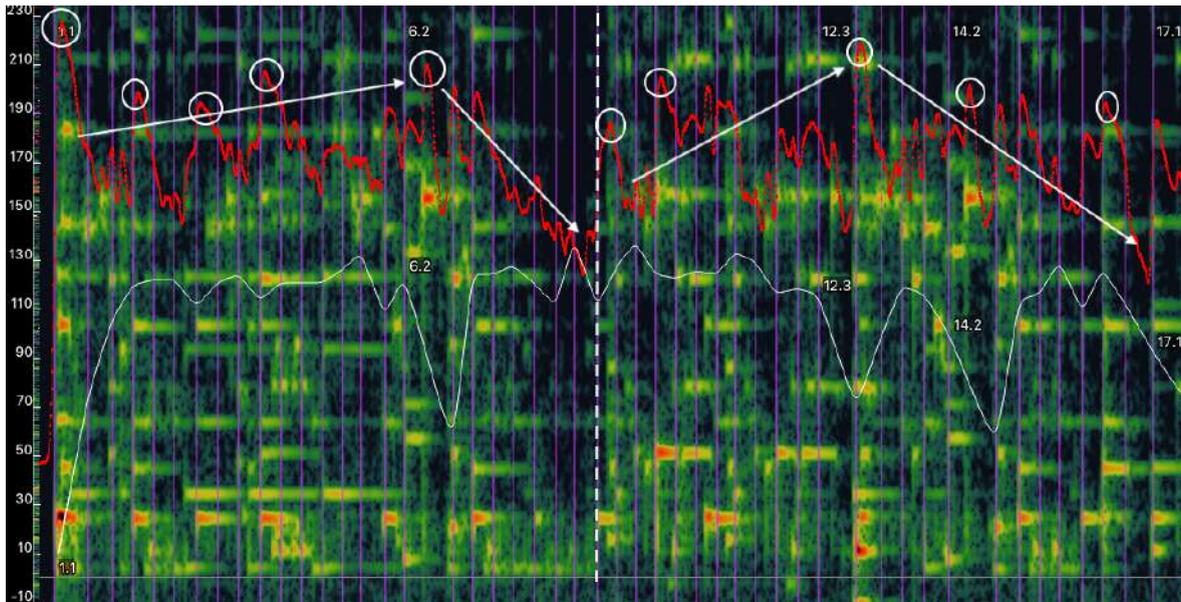


Fig. 57 - Segovia 1952 - *I. Allegretto* - c. 1 a 16

## Segovia 1952

*I. Allegretto* (c. 1 a 29)

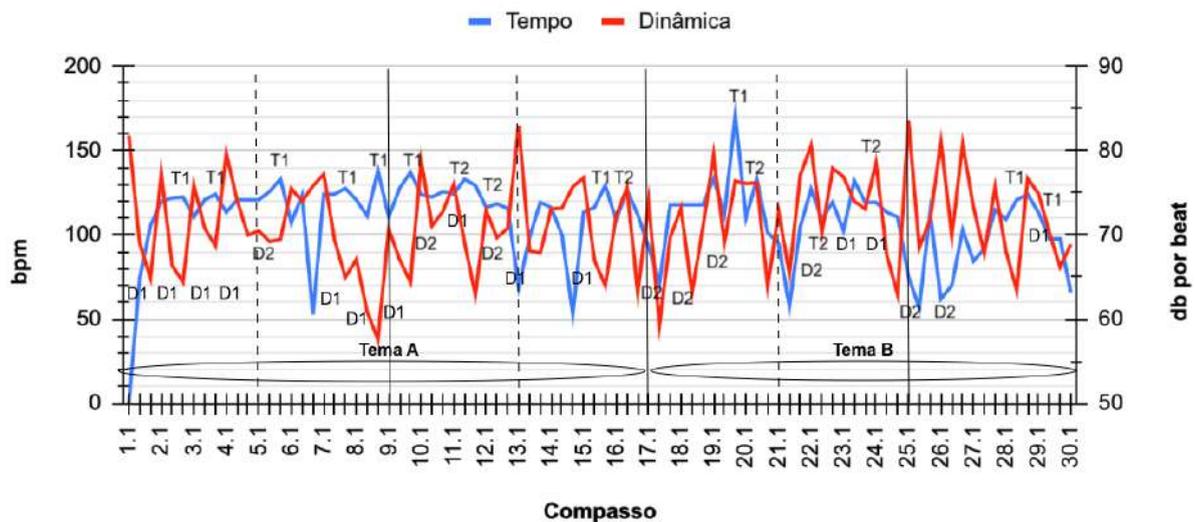


Fig. 58 - *I. Allegretto* - Exposição (compassos 1 a 30)

É possível observar através do gráfico acima (fig. 58) que, nos compassos onde Segovia faz uso do terceiro tempo mais alongado, prepondera o padrão com o segundo tempo mais curto que o primeiro<sup>144</sup>. Chamaremos este padrão de T1, enquanto o segundo padrão com terceiro tempo alongado — segundo tempo mais longo que o primeiro — será chamado de T2. Em relação à dinâmica, Segovia faz uso linear e decrescente de dinâmica para os compassos em que o primeiro tempo

<sup>144</sup> As exceções são os compassos 11, 12, 16, 20, 22 e 24.

é mais forte — chamaremos de D1 — , desviando dessa norma em 9 dos 22 compassos<sup>145</sup>. O padrão de uso de dinâmica interna com ênfase no primeiro tempo forte e terceiro tempo mais forte que o segundo será chamado de D2. Assim, observamos a preponderância do padrão T1 em combinação com D1 na primeira frase (compassos 1 a 8) do tema A. Segovia não mantém este padrão posteriormente, incorrendo em maiores variações de padrões. Notamos que a tendência geral entre os intérpretes para este movimento é a de haver preponderância no uso desta combinação de padrões na primeira frase, para posteriormente serem gerados uma diversidade de padrões que poucas vezes coincidem entre si.

Observamos que a relação de tempo e dinâmica entre os intérpretes para este trecho possui a tendência de aumento da dinâmica em pontos de queda de andamento em meados da frase e que, posteriormente, se correlacionam nos finais. A quebra sintática de subfrase em 5.1 realizada por Bream — diferente de Segovia, que a realiza em 6.2 —, apontada anteriormente, é marcada por estabilidade da dinâmica, com queda apenas nos dois pontos finais das duas frases. Esta característica é vista nas outras interpretações, com a exceção de Fernández, que realiza *crescendi* através de maior ênfase na voz do baixo<sup>146</sup> — chegando aos pontos culminantes em 5.1 e 13.1. Outros dois aspectos em que todos os intérpretes convergem são: primeiro, todos os intérpretes realizam queda maior de andamento em 16.3 — comparado ao final da primeira frase em 8.3 —, corroborando com a ideia hierárquica da relação entre o nível de queda de andamento e a importância sintática do contexto; segundo, existe uma clara preponderância de acento métrico — caracterizado aqui pela ênfase na dinâmica — no primeiro tempo de cada compasso em todas as gravações, o que pode ser visto nos gráficos de dinâmica. Isso indica que a interpretação de Segovia, além de possuir um claro direcionamento da dinâmica no nível da frase, também possui dinâmica interna no nível do compasso<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> Compassos 5, 10, 12, 17, 18, 19, 22, 25 e 26.

<sup>146</sup> Tal recurso foi identificado através da escuta somente e não pode ser observado através do *software*, uma vez que as dinâmicas internas entre as vozes não é detectada.

<sup>147</sup> A intenção aqui é ressaltar que a dinâmica interna, além de ser visível através dos gráficos, também pode ser percebida auditivamente com clareza. Além disso, poderíamos classificar esta dinâmica interna como “micro-acentos fenomenais”, segundo a terminologia de Dodson.

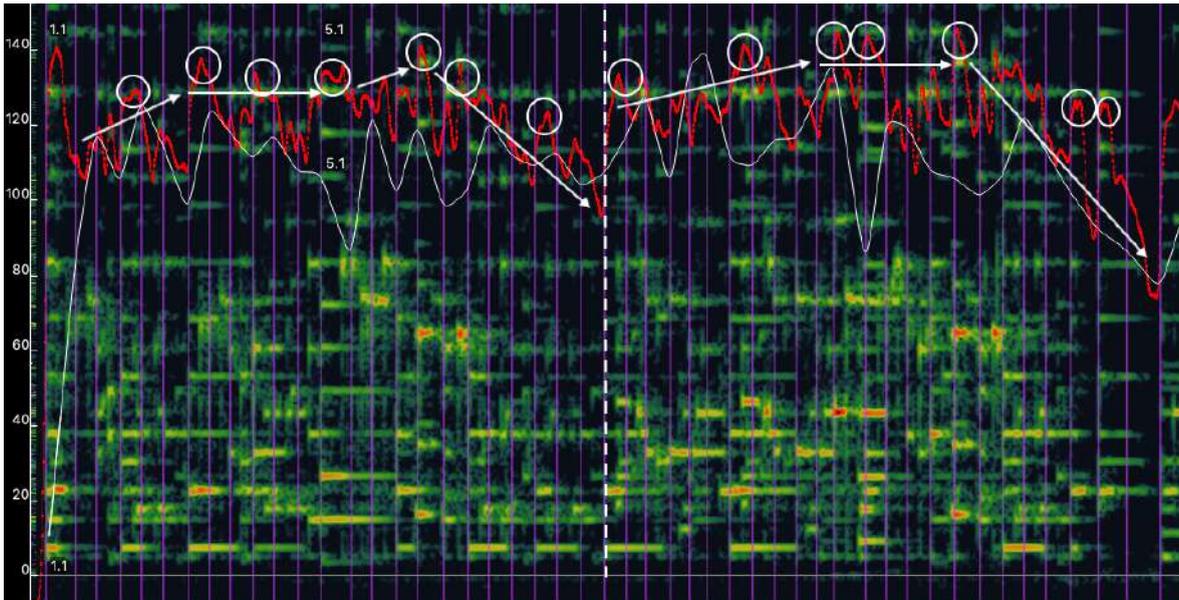


Fig. 59 - Bream 1983 - *I. Allegretto* - c. 1 a 16

### Bream 1983

*I. Allegretto* (c. 1 a 30)

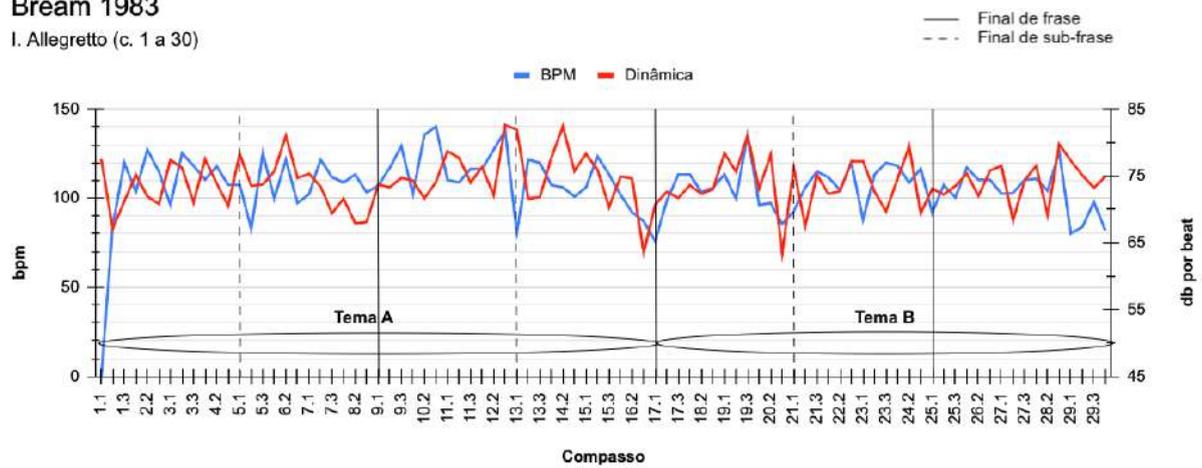


Fig. 60 - Bream 1983 - *I. Allegretto* - c. 1 a 30

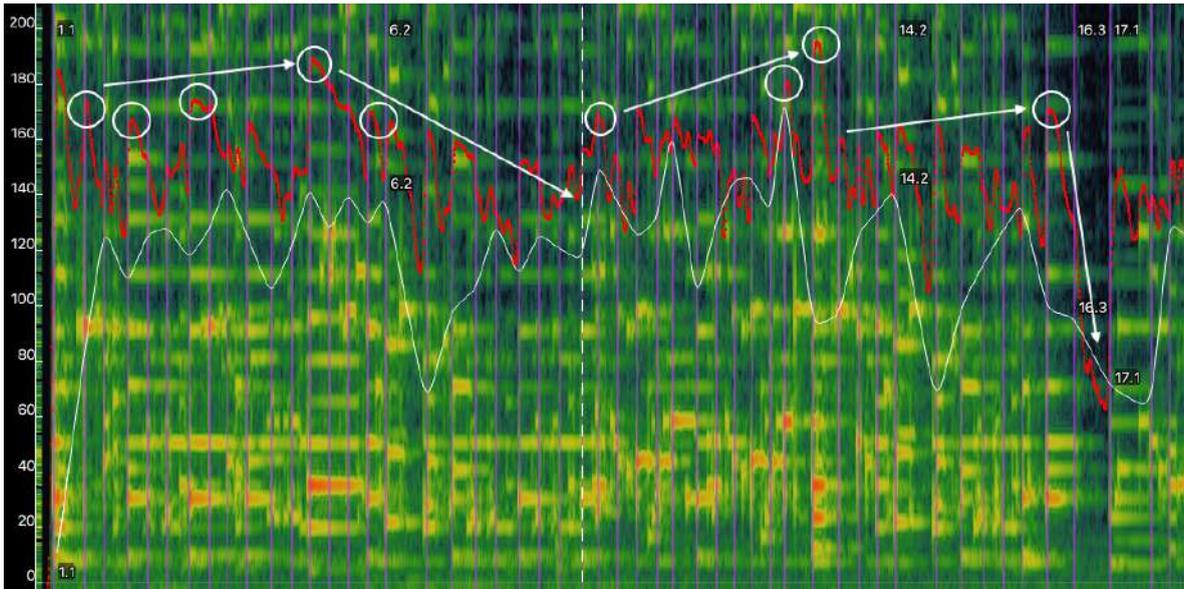


Fig. 61 - Fernández 1886 - *I. Allegretto* - c. 1 a 16

**Fernández 1886**  
*I. Allegretto* (c. 1 a 30)

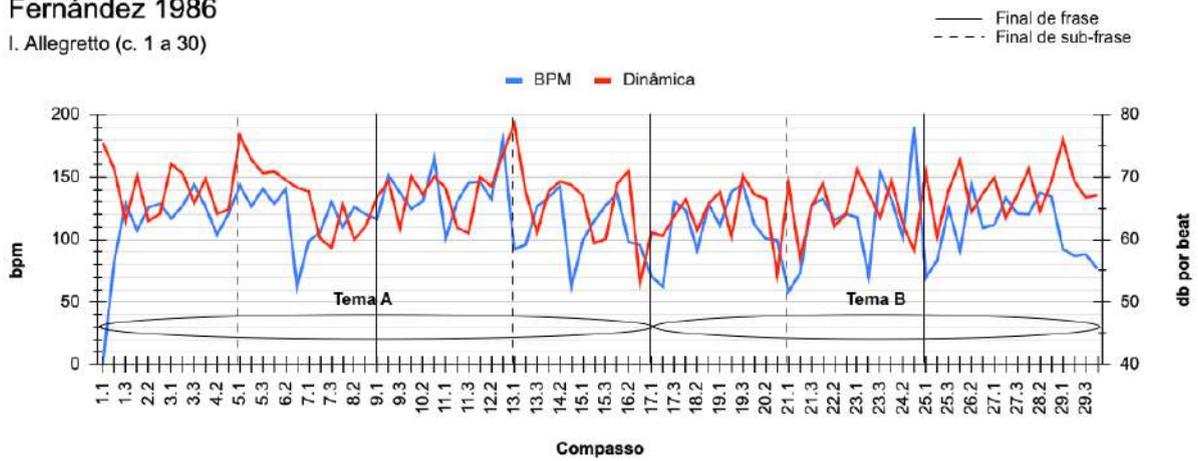


Fig. 62 - Fernández 1886 - *I. Allegretto* - c. 1 a 30

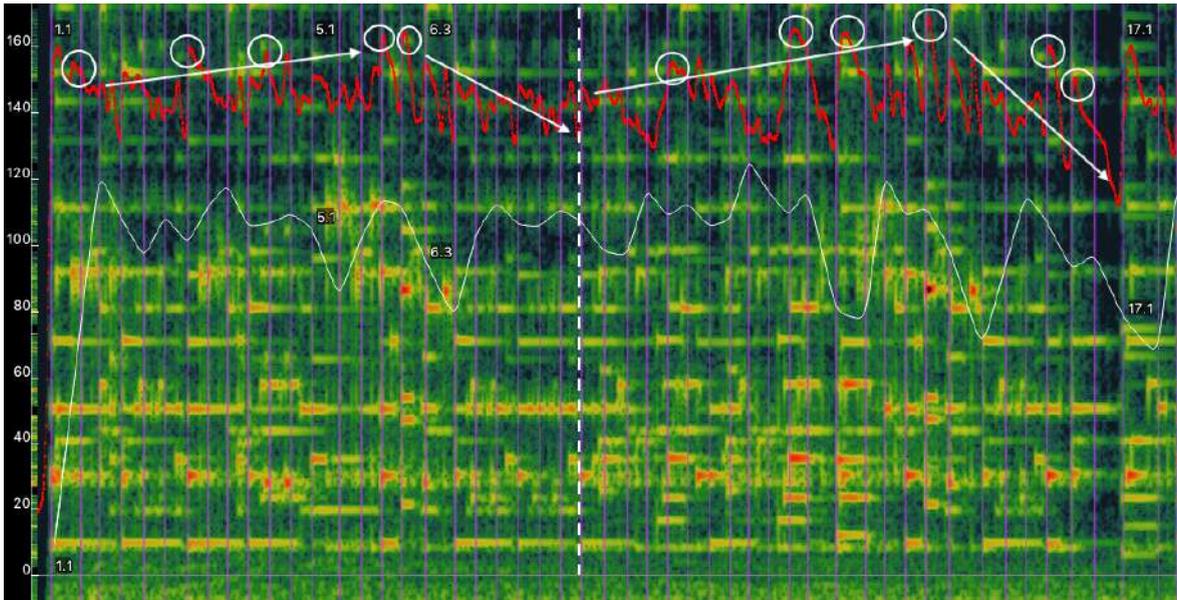


Fig. 63 - Russell 1996 - *I. Allegretto* - c. 1 a 16

### Russell 1996

*I. Allegretto* (c. 1 a 30)

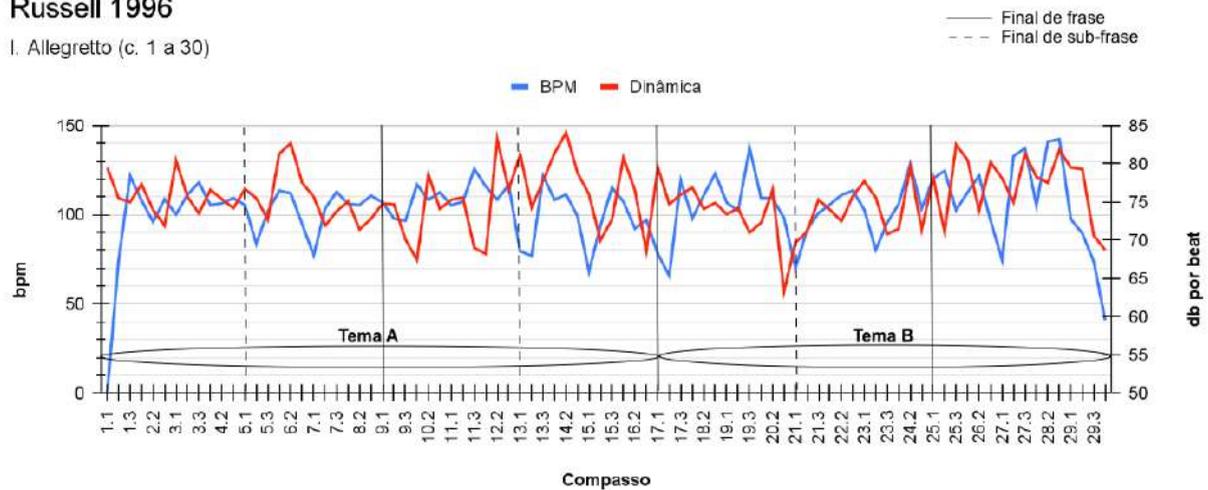


Fig. 64 - Russell 1996 - *I. Allegretto* - c. 1 a 30

O segundo movimento possui a particularidade de ser mais lento, sendo algo que se reflete no uso do tempo e dinâmica por parte dos intérpretes. Diferentemente do primeiro movimento, onde há a tendência de aumento da dinâmica associada à queda de andamento em meados de frase, aqui observamos a tendência de queda de dinâmica em correlação à queda de andamento em meados de frase. Também observamos que este movimento é marcado por diferenças mais extremas de fraseado entre Segovia e os demais intérpretes, conforme já indicado em alguns

exemplos anteriores. Isso pois Segovia, além de seu estilo *rubato* característico, muitas vezes transmite ao ouvinte uma sensação rítmica distinta da notação indicada na partitura. Tal recurso se reflete nas discrepâncias demasiadamente contrastantes exibidas anteriormente nos gráficos de tempo, de modo que nos exigirá uma descrição mais detalhada de alguns trechos específicos para este movimento.

Observamos na gravação de Segovia que, embora sua interpretação soe espontânea, a coerência geral em seu fraseado deixa indícios de um planejamento mais sistematizado do que possa aparentar inicialmente. Podemos citar como exemplo a repetição da seção A — composta de uma frase de oito compassos —, que possui direcionamento de tempo e dinâmica quase idêntico à primeira vez em que este é tocado — algo que também pode ser visto na seção A'. Aqui, novamente presenciamos na interpretação de Segovia uma maior ênfase na liberdade melódica, concentrando-se em arcos de frase curtos e irregulares — não mais que um compasso —, algo que indica maior influência da melodia no direcionamento dos parâmetros de tempo e dinâmica. A figura 65 indica com maior clareza esta liberdade através da sinuosidade da dinâmica na Seção A, em interação com os *accelerandi* extremos encontrados nos compassos 3 e 7.

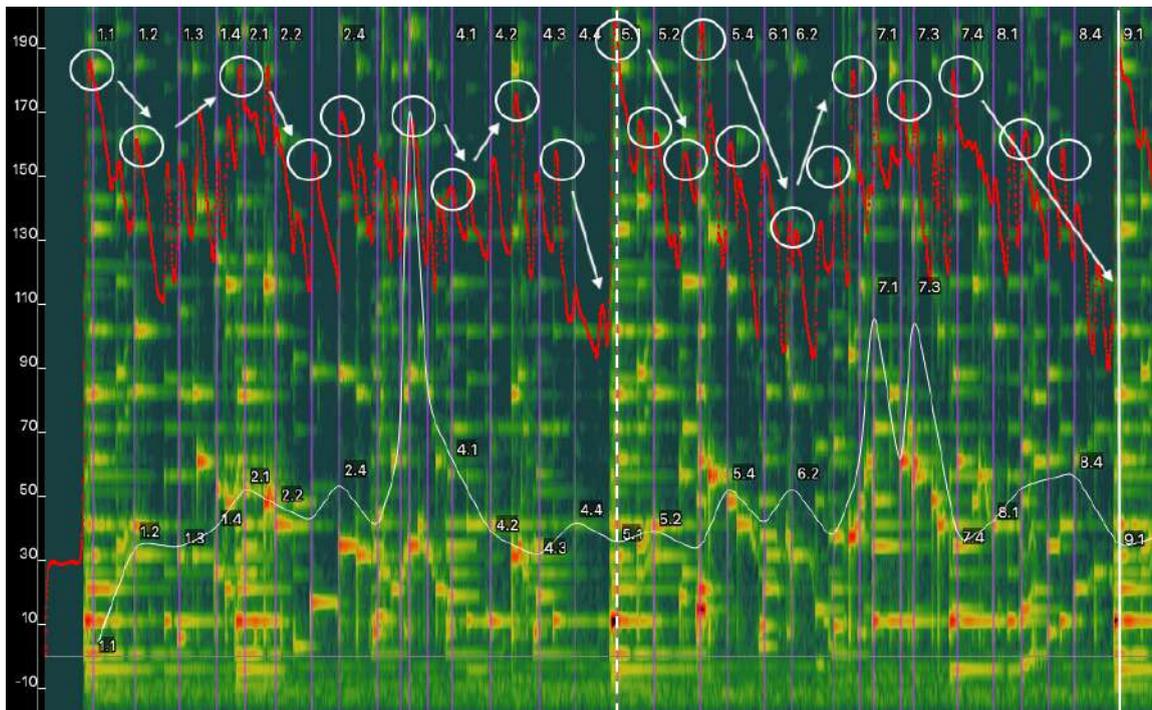


Fig. 65 - Segovia 1952 - II. Andante - c. 1 a 8 (Seção A)

É interessante observar a interpretação de Segovia em contraste com a de Bream, onde vemos arcos de tempo notavelmente mais regulares no nível de um compasso. Além disso, também é possível observar menos sinuosidade na dinâmica, o que indica um direcionamento mais longo, no nível da subfrase. Isso pode ser comprovado através do *rubato* mais pronunciado, associado à maior queda de dinâmica ao final da primeira subfrase no compasso 4. Fernández realiza a mesma ideia de fraseado, sendo o único a dar maior importância sintática para o final da frase no compasso 8, através de maior *rallentando* associado à maior queda de dinâmica. Russell também utiliza a mesma ideia de fraseado e, embora seus arcos de tempo também se concentrem no nível de um compasso, observamos maior sinuosidade — principalmente através dos *accelerandi* nos compassos 3 e 7. É também possível observar maior correlação entre tempo e dinâmica em Russell para este trecho.

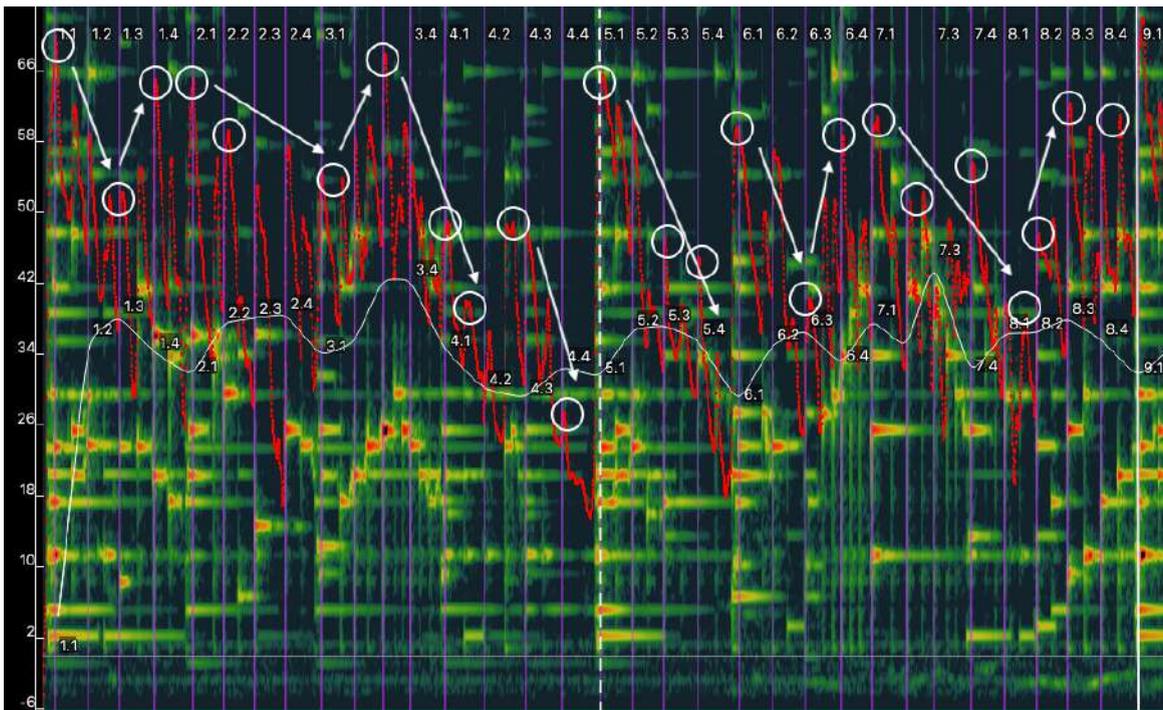


Fig. 66 - Bream 1983 - II. Andante - c. 1 a 8

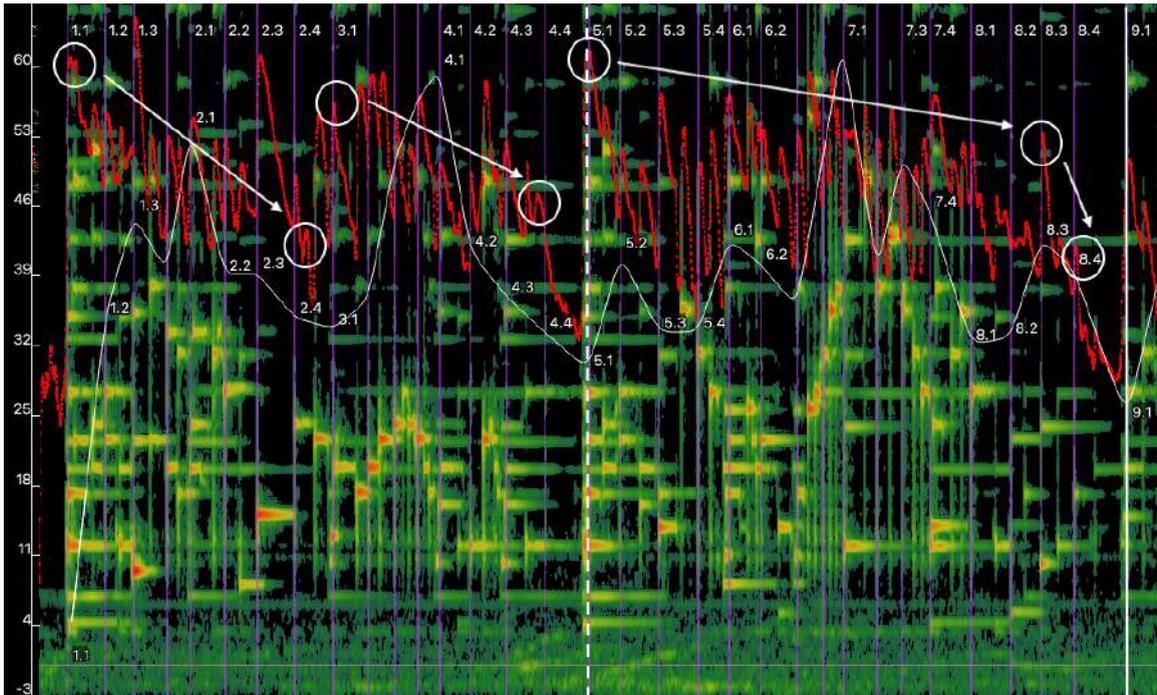


Fig. 67 - Fernández 1986 - *II. Andante* - c. 1 a 8

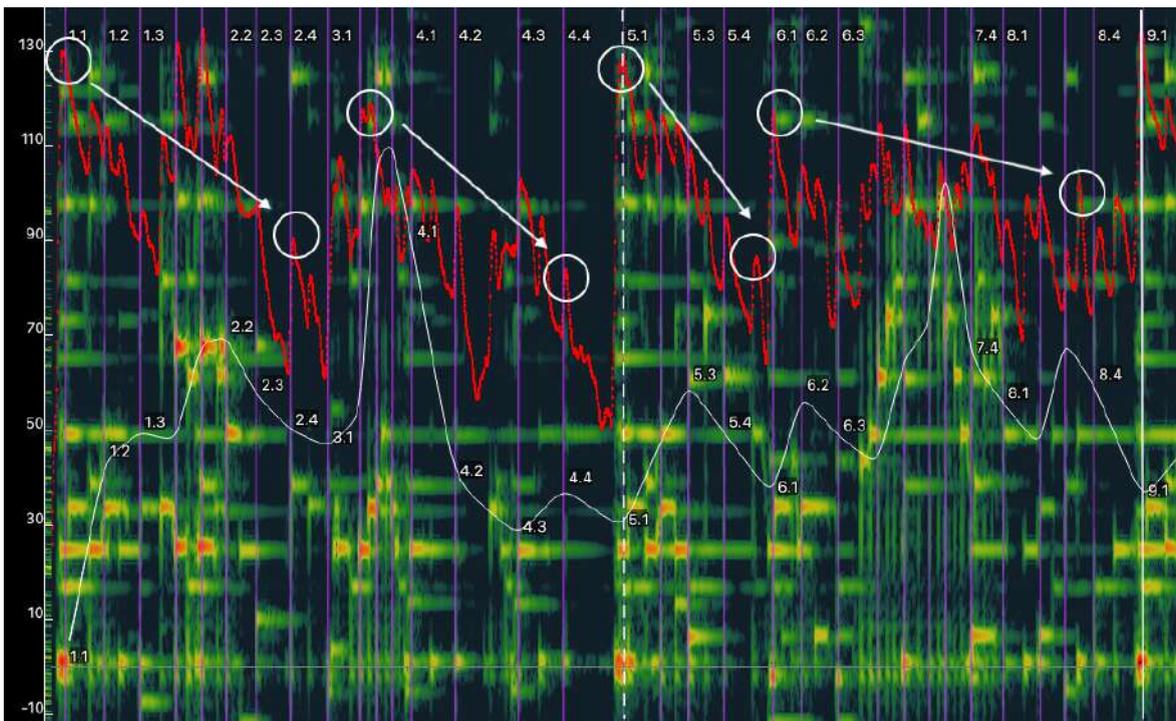


Fig. 68 - Russell 1996 - *II. Andante* - c. 1 a 8

Em linhas gerais, o terceiro movimento é caracterizado por predomínio de regularidade na pulsação na interpretação de Segovia. Conforme observado no capítulo 4.2, Segovia mantém média de andamento alta e pulsação mais estável que os outros movimentos. Consideramos a Seção A como sendo composta de

duas frases para facilitar a visualização, embora o trecho possa ser interpretado de outras maneiras, como vemos através das gravações analisadas. Para este movimento, os níveis hipermétricos de frase estão mais presentes, uma vez que se trata de um compasso de  $\frac{3}{8}$  em andamento mais rápido. Conforme vemos na figura 69, Segovia possui dois pontos principais de queda de andamento — compasso 8 e compasso 32 —, mantendo o andamento com menores variações ao longo do restante do trecho. Os compassos 1 a 8 formam um claro arco de andamento e definem o que pode ser chamado de primeira subfrase, marcada por alternância entre tônica e dominante. Uma segunda subfrase, formada pelos compassos 8 (anacruse para o compasso 9) a 16, inicia com um *accelerando* até o compasso 13, acompanhado pelo *crescendo* na dinâmica enquanto caminha em direção à dominante. A partir deste momento, o andamento é mais estável e a dinâmica realiza um padrão de *decrescendi* a cada 4 compassos. O compasso 29 é marcado pela ênfase que Segovia dá ao acorde<sup>148</sup> subV7sus4, seguido da escala de Lá frígio em *rallentando* a partir do compasso 31, demarcando com clareza o final da seção.

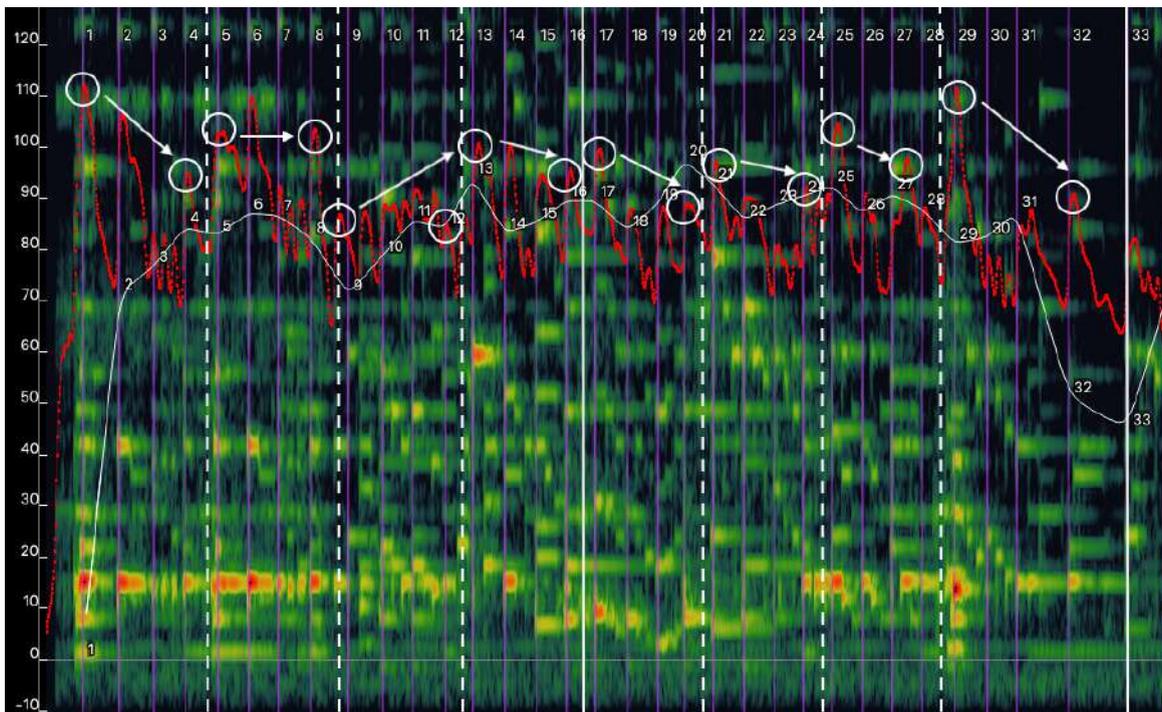


Fig. 69 - Segovia 1952 - III. Allegro - c. 1 a 32

<sup>148</sup> Fernández e Russell também realizam ênfase no mesmo acorde. Entretanto, Fernández faz este acorde muito provavelmente na primeira posição — diferentemente de Segovia, que o realiza na sexta posição —, já que a nota Mi aguda é tocada com a corda solta em timbre mais metálico, produzindo efeito distinto de Segovia.

Observamos que todas as gravações coincidem na demarcação do final da seção no compasso 32, utilizando a mesma estratégia de realizar *rallentando* em combinação com *decrecendo*. Outro ponto de convergência em todas as gravações é a predominância do *crescendo* na célula rítmica do motivo principal em suas variantes — anacruse formada por quatro semicolcheias, seguida de colcheia na cabeça do tempo<sup>149</sup>. Bream, assim como Segovia, demarca bem o final da subfrase no compasso 8, mantendo a pulsação mais estável a partir do compasso 9 para realizar um *rallentando* mais expressivo também a partir do compasso 31. Diferentemente de Segovia, seu ponto de ênfase na dinâmica a partir da segunda frase (c. 16) não está no acorde do compasso 29, mas sim no acorde que contém a nota mais aguda de toda a passagem<sup>150</sup> (Fá#) no compasso 21. Após este ponto, sua dinâmica vai perdendo energia com certa regularidade até a conclusão da frase.

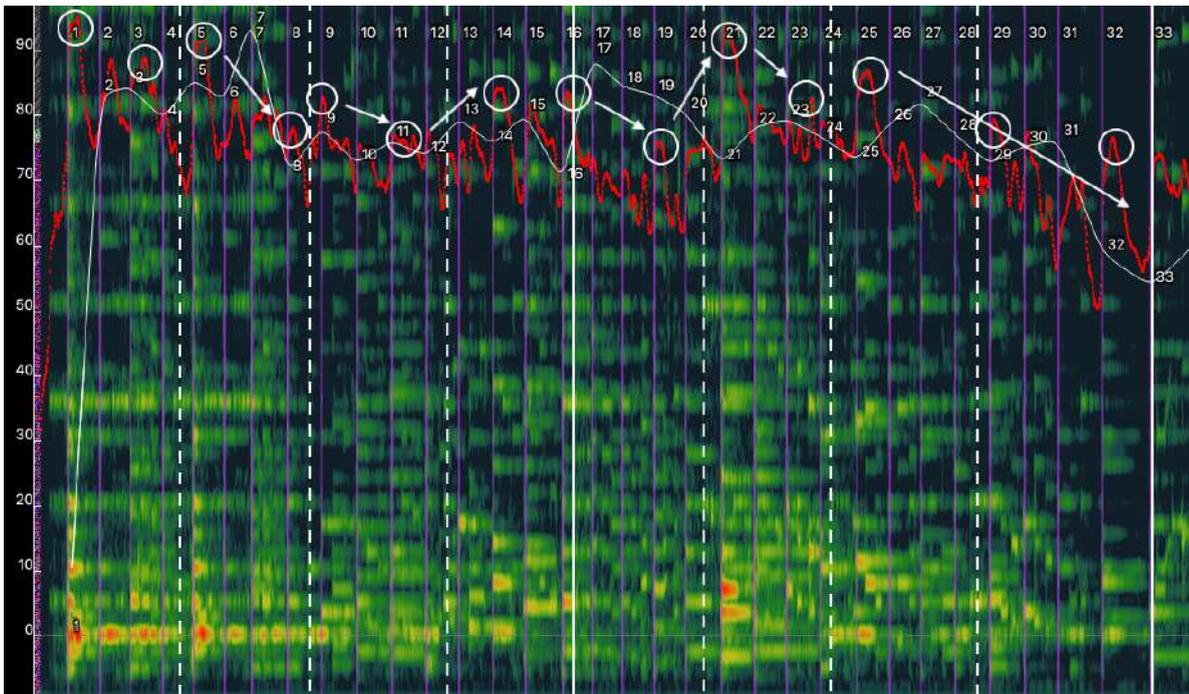


Fig. 70 - Bream 1983 - III. Allegro - c. 1 a 32

<sup>149</sup> Isso ocorre provavelmente pelo fato da célula rítmica mencionada ser acéfala, concluindo o tempo forte no compasso seguinte.

<sup>150</sup> Trata-se de um acorde de IV grau com a sexta adicionada, em um trecho formado pela progressão IV-I6/4-V-I que resolve no compasso 24.

Fernández possui a maior média de andamento para o trecho<sup>151</sup>, imprimindo uma interpretação enérgica, caracterizada por amplos contrastes de dinâmica, que terminam por auxiliar também na demarcação de subfrases. Assim como Segovia e Russell, sua interpretação começa a ganhar energia na dinâmica a partir da subfrase que se inicia no compasso 8. Assim como Bream, Fernández enfatiza mais o acorde de IV grau no compasso 21 do que o acorde SubV7sus4 no compasso 29.

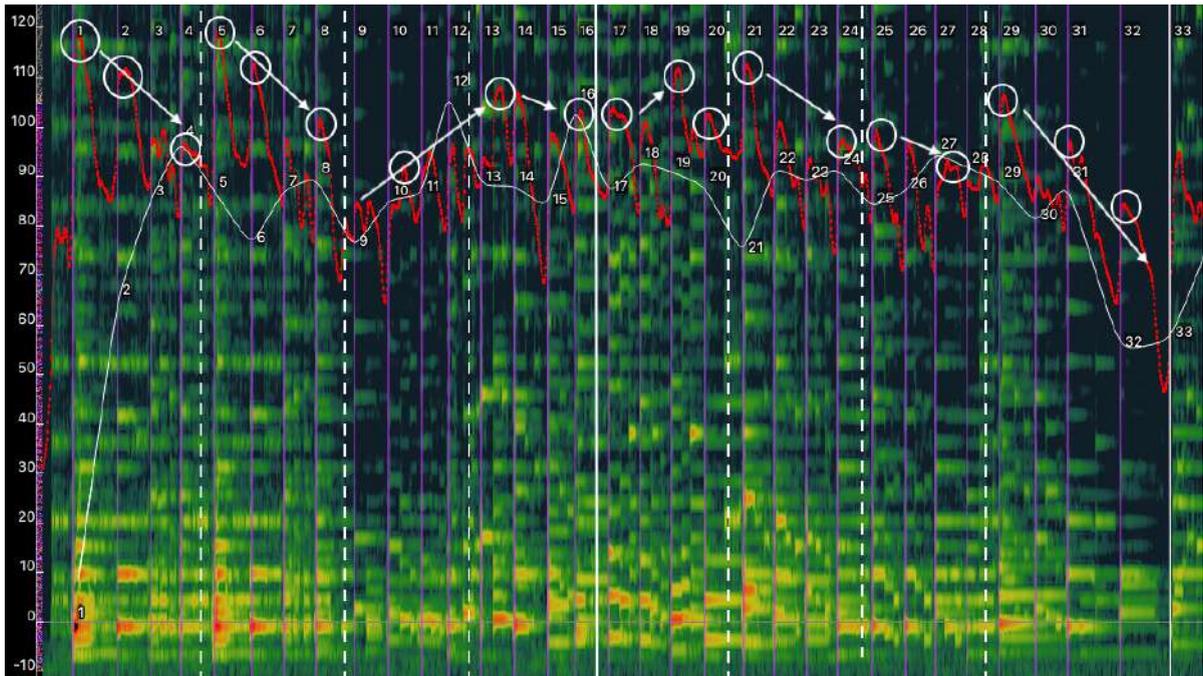


Fig. 71 - Fernández 1986 - III. Allegro - c. 1 a 32

Russell, em razão de possuir a menor média de andamento, realiza uma interpretação mais discreta, com pulsação estável e menor variação de dinâmica. Seus arcos de frase possuem clara preponderância no nível de quatro compassos, tanto em relação ao tempo quanto ao padrão de *decrescendi* semelhante a Segovia. Seu fraseado parece direcionar para a definição do ponto culminante no acorde do compasso 29, que em sua interpretação é enfatizada também através de um *tenuto*, diferentemente de Segovia que mantém a pulsação para este trecho.

<sup>151</sup> Média de andamento de 85 bpm, considerando como unidade de tempo a semínima pontuada. A segunda média mais rápida é a de Segovia, com 83 bpm, seguido de Bream com 77 bpm e Russell com 75 bpm.

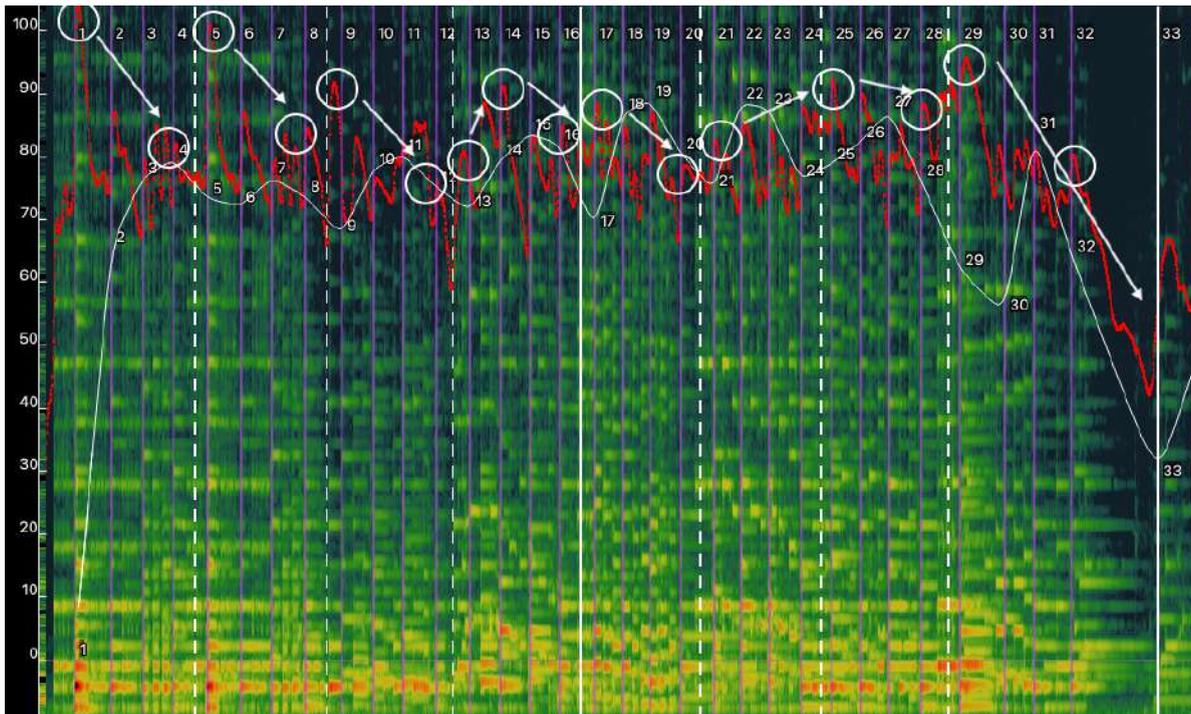


Fig. 72 - Russell 1996 - III. Allegro - c. 1 a 32

Embasando-nos pelos exemplos acima, observamos que os arcos de frase em Segovia são em geral curtos. A exceção é o terceiro movimento, onde existe uma tendência geral de arcos de frase mais longos em todos os intérpretes. Isso se dá provavelmente pelo fato do caráter deste movimento ser mais rápido e enérgico, além dos compassos em 3/8 favorecerem a construção de frases em níveis hipermétricos. Segovia, apesar de utilizar maior flexibilização de tempo, geralmente demarca os finais de frase utilizando *rallentando* em combinação **com** *decrescendo*, assim como os demais. Dessa forma, não perdemos o senso geral da frase ao ouvirmos sua interpretação.

## 5 CONCLUSÕES

Stefan Reid afirma que a literatura sobre pedagogia e psicologia sugere que a escuta de outras interpretações é a maneira mais eficaz de desenvolver habilidades interpretativas<sup>152</sup>. Tendo por base esta premissa, o presente trabalho procurou nos capítulos anteriores expor com maior clareza de detalhes algumas das questões interpretativas mais relevantes, principalmente no que concerne ao hábito da escuta e construção de uma interpretação. Sabemos que a interpretação violonística possibilita uma ampla diversidade de nuances expressivas, de modo que ainda há um campo fértil para investigações nessa área, o que certamente inclui a análise de gravações. Desta forma, possibilitamos ao leitor(a) a quantificação de parâmetros que, sem as ferramentas utilizadas, seriam percebidos apenas qualitativamente. Esperamos assim ter transmitido uma noção mais clara ao leitor(a) sobre como se dão as diferenças interpretativas, bem como a noção daquilo que, conforme afirma Leech-Wilkinson, parece sempre “soar bem” (2009, p. 131).

Podemos observar através da análise realizada como a *Sonatina* termina por se tornar uma obra que exemplifica bem a mudança ao longo do tempo de alguns paradigmas interpretativos mencionados. Isso fica mais claro quando posicionamos a interpretação de Segovia — único intérprete vindo de tradição interpretativa pertencente à primeira metade do século XX — em contraste com as demais interpretações analisadas. Acreditamos que as razões para esta mudança de paradigmas sejam complexas e envolvam diversos fatores. Um dos mais importantes talvez seja apontado por Daniel Leech-Wilkinson, quando o autor sugere que a música de concerto era compreendida de forma diferente na Europa após a Primeira Guerra Mundial, e muito mais após a Segunda Guerra. Isso pois o estilo interpretativo na música de concerto passou a abandonar — gradualmente após a Primeira Guerra e repentinamente após a Segunda Guerra — o uso de *portamentos* e *rubati* extremos, substituindo-os por recursos que evocam de forma mais sutil a “sinalização de sentimentos profundos”, com especial uso do *vibrato*<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> REID, Stefan. Preparing for Performance. In: RINK, John. **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002. p. 107

<sup>153</sup> LEECH-WILKINSON, Daniel. "Listening and Responding to the Evidence of Early Twentieth-Century Performance". **Journal of the Royal Musical Association**, Vol. 135, 2010, p. 48.

Segundo o autor, o uso destes recursos terminou por se tornar inaceitável e constrangedor por razões culturais.

Essa mudança de compreensão da música por parte dos músicos e ouvintes em relação ao uso de recursos expressivos nos leva a questionar um fator importante: uma vez que observamos a transformação do gosto musical ao longo do tempo, até que ponto os intérpretes planejam suas interpretações e em que medida suas expressividades se manifestam intuitivamente? John Rink afirma que "mesmo a passagem mais simples — uma escala ou cadência perfeita, por exemplo — será delineada de acordo com o entendimento de como essa passagem se encaixa em determinada peça e as prerrogativas expressivas que ele ou ela traz como influência sobre esta"<sup>154</sup> (RINK, 2002, p. 35). De acordo com o autor, os intérpretes possuem algo que ele denomina de "intuição informada", uma habilidade adquirida que se complementa com o processo deliberado de análise de uma obra a ser interpretada<sup>155</sup>. Assim, o autor reconhece que esta "intuição informada" se demonstra ancorada em conhecimento e experiência considerável. Ou seja, tal intuição não se manifesta de forma impulsiva e imprevisível. O autor afirma que muitas vezes os intérpretes entendem a música com o mesmo nível de profundidade de uma análise mais rigorosa no sentido musicológico. Há, portanto, um paralelismo entre as funções de intérprete e de analista, onde algumas questões são fundamentais como: primeiramente, a ideia de temporalidade é fundamental para esta análise feita pelo intérprete. Desta forma, o objetivo primário é descobrir o "delineamento"<sup>156</sup> da música como meio de projetá-la. Cada elemento analítico que impacta na performance será incorporado através da influência de fatores como estilo, gênero, tradição interpretativa, técnica, instrumento e assim por diante. A "intuição informada" então termina por guiar — ou ao menos influenciar — o processo de análise para a performance.

---

<sup>154</sup> "Even the simplest passage – a scale or perfect cadence, for instance – will be shaped according to the performer's understanding of how it fits into a given piece and the expressive prerogatives that he or she brings to bear upon it."

<sup>155</sup> RINK, John. Analysis and (or?) Performance. In: **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002. p. 39.

<sup>156</sup> Como a tradução literal para o português do termo em inglês "shape" é "forma", e dado que este termo tem um sentido estrutural para a música, optamos por encontrar um termo diferente para o português.

Segovia, conforme observamos através de nossa análise, pode ser enquadrado nesse modelo de intérprete com refinada "intuição informada". Seu estilo expõe uma harmoniosa integração dos fatores interpretativos mencionados anteriormente, ao mesmo tempo em que encontramos indícios de um planejamento sistemático. Embasados na análise realizada no capítulo 4, apontamos de forma objetiva algumas constatações sobre as principais estratégias de manipulação de parâmetros sonoros encontradas nas interpretações analisadas:

- As médias gerais de andamento indicam bastante variação na escolha de andamentos médios utilizados pelos intérpretes, havendo semelhanças em movimentos específicos. Entretanto, não existem indícios de semelhanças notáveis e possível influência de uma gravação sobre outras;
- As médias de andamento por seções indicam algumas semelhanças em todas as gravações — por exemplo, a queda de andamento durante a seção de desenvolvimento do *Allegretto* —, porém as discrepâncias permanecem (principalmente no segundo movimento). Portanto, não há indícios notáveis na interpretação de Segovia que o diferencia dos demais intérpretes no que tange às médias gerais de andamento;
- Considerando apenas o parâmetro de tempo, as maiores diferenças observadas entre Segovia e os demais intérpretes começam a aparecer à medida em que estas ficam bem claras à luz dos gráficos de andamento;
- Desta forma, Segovia possui *rubato* proeminente em muitos casos, com amplo uso de *accelerandi* e quedas de tempo extremos quando comparados com as demais gravações;
- Uma vez demarcadas as seções, frases e subfrases, vemos claramente que os *rubati* proeminentes de Segovia muitas vezes não estão associados a finais de estrutura sintática;
- Os demais intérpretes, por sua vez, possuem maior número de incidências de *rubati* estruturais mais proeminentes, em geral com maior discricção que Segovia;
- Ao observarmos os gráficos de tempo, notamos que os pontos em que há coincidência de quedas extremas de andamento entre todos os intérpretes estão, em sua maioria, localizados em finais de frases e seções;

- Segovia nem sempre realiza quedas mais extremas de andamento em cadências de final de frase;
- As quedas extremas de andamento em Segovia estão muitas vezes associadas a acentos fenomenais em certas notas da melodia — geralmente em meados de uma frase;
- Os *accelerandi* extremos estão concentrados no primeiro nível hierárquico e são, em sua maioria, compostos de pequenos grupo de notas (tais como nas formas de articulação das tercinas presentes no primeiro e segundo movimentos) e não se encontram em inícios e finais de frase;
- Tais *accelerandi* possuem um pico de aceleração, sendo seguidos de um *rubato* compensador;
- Observa-se maior uso de acentos fenomenais em Segovia, em contraposição às outras interpretações, que fazem uso mais amplo dos acentos estruturais;
- Os acentos fenomenais em Segovia estão associados à melodia, acontecendo frequentemente através de *tenuti* presentes no contratempo em combinação com timbre *dolce* e *vibrato*, indicando efeito expressivo de "hesitação"<sup>157</sup>;
- Segovia e Bream são os intérpretes que fazem maior uso do contraste tímbrico, o qual inclui como recurso expressivo principal a demarcação de subfrase em níveis métricos e hipermétricos;
- Segovia, conforme pode ser visto nos subcapítulos "Quedas extremas de andamento" (4.3.2) e "*Accelerandi* extremos" (4.3.4), realiza muitas vezes frases "irregulares" do ponto de vista da estrutura sintática;
- Seus arcos de frase são em geral curtos — com a exceção do terceiro movimento —, porém Segovia geralmente demarca os finais de frase utilizando *rallentando* em combinação do *decrescendo*. Isso termina por não descaracterizar a percepção da frase;
- Suas frases dão indícios de que são mais planejadas do que possam aparentar. Uma característica observada é a de que Segovia não altera seus recursos expressivos nas repetições de frases e seções;

---

<sup>157</sup> Procuramos deixar claro para o leitor neste ponto da análise que o uso deste recurso, em vista do número de vezes em que aparece, se torna uma espécie de "marca registrada" de Segovia.

Levando em consideração a diferença de caráter entre os três movimentos da *Sonatina*, foi possível também observar o papel e a diversificação do elemento rítmico nas formas de organização fraseológica dos intérpretes. Assim, são fundamentais para uma compreensão mais detalhada dos recursos interpretativos os aspectos que envolvem a escolha do andamento, variações de andamento em nível seccional, arcos de frase, *rubato*, articulação e assim por diante. Constatamos que a flexibilidade de tempo é um fator determinante para a compreensão mais detalhada do estilo segoviano. Tendo considerado o tempo como parâmetro central, acreditamos que a análise realizada foi esclarecedora para o entendimento do funcionamento de outros parâmetros analisados, como dinâmica, timbre e *vibrato*.

Acreditamos também que a complexidade de fatores envolvidos na construção de uma interpretação sustenta a ideia de singularidade interpretativa. Rink afirma que "performances acontecem mais do que existem e interpretações ao vivo são atos temporários e efêmeros", onde "uma única performance é raramente ou nunca é adequada ou definitiva"<sup>158</sup>. Embora o estilo segoviano tenha influenciado muitos violonistas, cremos ter tornado mais evidente o fato de que existem múltiplos caminhos interpretativos para uma obra, mesmo aquelas escritas para Segovia. A interpretação de Segovia, portanto, não é definitiva, sendo um registro de um músico de alta performance, fiel às tradições interpretativas de uma época.

Considerando o presente trabalho como um ponto de partida do ponto de vista de uma análise sistematizada do estilo segoviano, e visto que existem múltiplas possibilidades de futuros trabalhos nesta subárea, procuramos também vislumbrar três perspectivas principais acerca de futuros trabalhos acadêmicos. Primeiramente, as características estilísticas do estilo segoviano se enquadram como um objeto múltiplo e aberto a diferentes tipos de análises, dado que esse intérprete possui ampla discografia, englobando repertório que compreende a música desde o Renascentismo ao século XX. Existe, portanto, um vasto campo de recortes analíticos na área da análise de gravações a ser explorado, a depender dos objetivos almejados pelas futuras pesquisas. Em segundo lugar, futuros pesquisadores podem estabelecer o enfoque de suas investigações nas transformações de estilo interpretativo ao longo do tempo, colocando, a depender

---

<sup>158</sup> RINK, John. "The Work of the Performer". In: **Virtual Works, Actual Things**, ed. Paulo de Assis. Ghent: Orpheus Institute, 2018. p. 89

dos objetivos, o estilo segoviano em contraste com outras interpretações de variadas épocas, bem como posicionar Segovia dentro de uma linha temporal, acompanhado de outros violonistas que figuram antes e depois de sua época de atuação. A terceira proposição possui como enfoque a área da pedagogia do violão, onde vislumbramos a construção de uma metodologia de ensino e aprendizagem de variados parâmetros expressivos, tendo por base uma visão detalhada e sistematizada acerca das principais características expressivas utilizadas no instrumento, onde futuros pesquisadores podem detalhar aspectos característicos da expressividade observada em diferentes violonistas.

Finalmente, pontuo que a identificação e comparação de estratégias interpretativas, aliadas à criteriosa observação das formas de utilização de diferentes parâmetros interpretativos, fez desta pesquisa algo que indubitavelmente contribuiu de forma positiva para minha forma de tocar. Aqui faço menção não somente à obra utilizada como objeto, mas ao meu estilo interpretativo como um todo. Dessa forma, parâmetros de tempo e dinâmica passaram a ser abordados com maior rigor para a construção de frases mais assertivas. Outros parâmetros como timbre, articulação e *vibrato* passaram a ser incorporados com maior clareza e coerência ao longo do tempo. Assim, creio que meu processo de amadurecimento como intérprete tenha se beneficiado ao longo destes anos de pesquisa e continua a se beneficiar. Portanto, espero que a abordagem utilizada para esta pesquisa tenha de alguma forma também auxiliado a(o) leitor(a) a enriquecer o seu próprio processo de amadurecimento artístico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHONDO, Luis. The Guitar's Apostle: Imaginaries and Narratives Surrounding Andrés Segovia's Religious Redemption of the Classical Guitar. **Journal of Musicological Research**, v. 39, n. 4, p. 301-324, 2020.

ALCÁZAR, Miguel. **Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce: De acuerdo a los manuscritos originales**. México: Ediciones Étoile, S.A. de C.V., 2000.

BOWEN, José Antonio. Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Musical Performance. **Journal of Musicological Research** 16. No. 2, p. 111- 56. 1996.

CLARK, Walter Aaron e William Craig Krause. **Federico Moreno-Torroba: A Musical Life in Three Acts**. EUA: Nova Iorque. Oxford University Press, 2013.

CLARKE, Eric. 'Empirical Methods in the Study of Performance', em **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**, eds. Eric Clarke and Nicholas Cook. Oxford: Oxford University Press, p. 77-102, 2004.

CLARKE, Eric. Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis. In: RINK, John. **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge University Press, 1995.

CLARKE, Eric. "Generative Principles in Music Performance", em *Generative Processes in Music*. **The Psychology of Performance**, ed. John Sloboda. New York: Oxford University Press, 1988, p. 1-26.

COOK, Nicholas. **9 Methods for Analysing Records**. In: *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Editado por Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech Wilkinson e John Rink. New York: Cambridge University Press, 2009.

COOK, Nicholas. **Between Science and Art: Approaches to Recorded Music**. SAGE Publications, *Musicae Scientiae*, Vol. 11, No. 2, p. 1-25, 2007.

COOK, Nicholas. "Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis". **Music's Intellectual History: Funders, Followers and Fads**. Ed. Zdravko Blazekovic. New York: RILM, p. 775-790, 2009.

COOK, Nicholas. "Methods for Analysing Recordings". **The Cambridge Companion to Recorded Music**. Ed. Nicholas Cook, et al. Cambridge: Cambridge University Press, p. 221-45, 2009.

COOK, Nicholas. "Performance analysis and Chopin's mazurkas". **Musicae Scientiae**, Vol. 11, no.2, p. 183-207, 2007.

COOK, Nicholas. Structure and Performance Timing in Bach's C major Prelude (WTC I): An Empirical Study. **Music Analysis**, v. 6, n.2, p. 257-72, 1987.

COOK, Nicholas. "The ghost in the machine: towards a musicology of recordings". **Musicae Scientiae**, Vol. 14, no. 2, p. 3-21, 2010.

DODSON, Alan. "Performance and Hypermetric Transformation: An Extension of the Lerdaahl-Jackendoff Theory". **Music Theory Online**, Vol. 8, no. 1, 2002.

DODSON, Alan. "Metrical Dissonance and Directed Motion in Paderewski's Recordings of Chopin's Mazurkas". **Journal of Music Theory**, Vol. 53, p. 57-94, 2009.

DOĞANTAN-DACK, Mine. Philosophical Reflections on Expressive Music Performance. In: FABIAN, Dorottya, Renne Timmers e Emery Schubert. **Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures**. Oxford University Press, 2014.

DRAKE, Carolyn E Caroline Palmer. "Accent Structures in Music Performance". **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, Vol. 10, no. 3, p. 343-78, 1993.

FABIAN, Dorottya. **A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin**. Cambridge: Open Book Publishers, 2015.

GABRIELSSON, Alf. "Timing in Music Performance and its Relations to Music", *In: Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation*, 1988.

JOHNSON, Peter. The legacy of recordings. *In: RINK, John. Musical Performance: A Guide to Understanding*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002.

LEECH-WILKINSON, Daniel. "Listening and Responding to the Evidence of Early Twentieth-Century Performance". **Journal of the Royal Musical Association**, Vol. 135, p. 45-62, 2010.

LEECH-WILKINSON, Daniel. "Making Music with Alfred Cortot: Ontology, Data, Analysis", em **Gemessene Interpretation - Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen**, ed. Stefan Weinzierl. Mainz: Schott, p. 129-144, 2011.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance**. Disponível em <https://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>, Londres, 2009. Acesso em: 03 de setembro de 2023.

LERDAHL, Fred e Ray Jackendoff. **A Generative Theory of Tonal Music**. Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1983.

LERDAHL, Fred e Ray Jackendoff. "Toward a Formal Theory of Tonal Music". **Journal of Music Theory**, Vol. 21, no. 1, p. 111-71, 1977.

LLORENS, Ana. Brahmsian Articulation: Ambiguous and Unfixed Structures in Op. 38. **Music Theory Online**, dez. de 2021, vol. 27, no. 4. Disponível em: <<https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.4/mto.21.27.4.llorens.html>>. Acesso em: 16 de fev. de 2023.

LLORENS, Ana. **Creating Musical Structure Through Performance: A Re-Interpretation of Brahms Cello Sonatas**. Tese de Doutorado. University of Cambridge, 2018.

LOUREIRO, Mauricio Alves. **A pesquisa empírica em expressividade musical: Métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical**. Revista Opus, Vol. 12, 2006.

MARTIN, Sarah. **The Case of Compensating Rubato**. Journal of the Royal Musical Association, Vol. 127, No. 1, p. 95- 129, 2002.

MENEGUETTE, Lucas. **Aspectos cognitivos na teoria gerativa da música tonal**. Revista digital de tecnologias cognitivas, edição 5, 2011.

MOLINA, Sidney. **O violão na Era do Disco: Interpretação e desleitura na arte de Julian Bream**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: 2006.

REID, Stefan. Preparing for Performance. In: RINK, John. **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Nova Iorque: Cambridge University Press, p. 102-112, 2002.

REPP, Bruno. "Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's 'Träumerei'". **Journal of the Acoustical Society of America**, Vol. 92, no. 5, p. 2546-68, 1992.

REPP, Bruno. "Patterns of Expressive Timing in Performances of a Beethoven Minuet by Nineteen Famous Pianists". **Journal of the Acoustical Society of America**, Vol. 88, p. 622-41, 1990.

RINK, John. Analysis and (or?) Performance. In: **Musical Performance: A Guide to Understanding**, ed. John Rink. Nova Iorque: Cambridge University Press. p. 35-58, 2002.

RINK, John. "The Work of the Performer". In: **Virtual Works, Actual Things**, ed. Paulo de Assis. Ghent: Orpheus Institute, 2018.

SCHENKER, Heinrich. **The Art of Performance**. Oxford University Press, 2000.

SEGOVIA, Andrés. **Segovia: An Autobiography of the Years 1893-1920**. EUA: Nova Iorque. Macmillan Publishing Co., Inc. 1976.

SPIRO, Gould e Rink. "The Form of Performance: Analyzing Pattern Distribution in Select Recordings of Chopin's Mazurka Op. 24 No. 2". **Musicae Scientiae**, Vol. XIV, nº 2, p. 23-55, 2010.

TODD, Neil P. McAngus. "A Model of Expressive Timing in Tonal Music". **Music Perception**, Vol. 3, p. 33-58, 1985.

TORROBA, Federico Moreno. **Sonatina**. Washington, D.C.: Columbia Music Co., 1966.

TURNBULL, Harvey. **The Guitar From the Renaissance to the Present Day**. Westport, CT: EUA. The Bold Strummer, 1991.

WADE, Graham. **A Concise History of the Classical Guitar**. Pacific, MO: EUA. Mel Bay Publications, 2001.

WITTS, Richard. *Records and Recordings in post-punk England, 1978-80*. In. **The Cambridge Companion to Recorded Music**. Ed. COOK, Nicholas, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson e John Rink. Cambridge University Press, 2009.

## **REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS**

BREAM, Julian. **Homage to Andrés Segovia**. RCA Red Seal, 1983. 1 CD (56 min).

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Turina, Granados, Albéniz, Torroba, Rodrigo, de Falla**. Decca, 1986. 1 CD (51 min).

RUSSELL, David. **Music of Federico Moreno Torroba**. Telarc, 1996. 1 CD (65 min).

SEGOVIA, Andres. **An Andrés Segovia Recital**. Decca, 1952. 1 CD (49 min).