

Implicações da indeterminação na obra para violão solo de Leo Brouwer

Implications of indeterminacy in Leo Brouwer's solo guitar work

Raquel Turra Loner

Universidade Estadual do Paraná

Alisson Alípio

Universidade Estadual do Paraná

Resumo: O presente artigo objetiva investigar as implicações da indeterminação na obra para violão solo de Leo Brouwer, contribuindo, assim, para enriquecer o discurso musical dos intérpretes ao apresentar novas perspectivas analíticas sobre a obra do compositor. As obras analisadas neste artigo — *La Espiral Eterna* (1973), *Parabola* (1973) e *Tarantos* (1974) — apresentam características que Jonathan Kramer associa à música pós-moderna, dentre as quais se destaca a indeterminação. O conceito de indeterminação em relação à *performance*, formulado por John Cage, orientou a análise das composições, através da qual foram identificados elementos cuja determinação é propositadamente delegada ao intérprete, assim como elementos cuja indeterminação decorre das limitações da notação musical. A análise das obras demonstrou que a indeterminação dos seus elementos é parcial e que cada obra apresenta diferentes graus de indeterminação. A investigação acerca do significado destas indeterminações na obra de Leo Brouwer fundamentou-se, também, nas formulações de Jonathan Kramer acerca da escuta pós-moderna — que propõe que o significado de uma composição é construído a partir da interação entre o texto musical, o intérprete e o ouvinte — e da percepção do tempo na música — compreendida como a principal forma através da qual o ouvinte constrói o significado musical. Conclui-se que os diferentes tipos de indeterminação permitem ao intérprete inscrever o seu próprio significado na obra, participando ativamente na construção do significado por parte do ouvinte.

Palavras-chave: Leo Brouwer. Indeterminação. Pós-modernismo. Interpretação Musical. Violão.

Abstract: The present article aims to investigate the implications of indeterminacy in Leo Brouwer's solo guitar works, thus contributing to enrich the performer's musical discourse by presenting new analytical perspectives on the composer's work. The works analyzed in



this article — *La Espiral Eterna* (1973), *Parabola* (1973) and *Tarantos* (1974) — present characteristics that Jonathan Kramer associates with post-modern music, among which indeterminacy stands out. The concept of indeterminacy in respect to performance, formulated by John Cage, guided the analysis of the compositions, through which elements were identified whose determination is purposely delegated to the performer, as well as elements whose indeterminacy stems from the limitations of musical notation. The analysis of the works showed that the indeterminacy of their elements is partial and that each work presents different degrees of indeterminacy. The investigation about the meaning of these indeterminacies in Leo Brouwer's work was also based on Jonathan Kramer's formulations about post-modern listening — which proposes that the meaning of a composition is constructed from the interaction between the musical text, the performer and the listener — and about the perception of time in music — understood as the main form through which the listener constructs musical meaning. It is concluded that the different types of indeterminacy allow the performer to inscribe his own meaning in the work, actively participating in the listener's construction of meaning.

Keywords: Leo Brouwer. Indeterminacy. Postmodernism. Musical Interpretation. Classical Guitar.

* * *

1. Introdução

Em palestra proferida em Darmstadt no ano de 1958¹, John Cage aborda o tema da indeterminação na música. O autor discorre especificamente acerca de composições indeterminadas em relação à *performance*, contrapondo-as àquelas que utilizam a indeterminação unicamente como parte do processo composicional como, por exemplo, *Music of Changes* (1951), do próprio John Cage. Nesta obra, as características da composição foram definidas com o auxílio de *operações do acaso*², ou seja, trata-se de uma obra indeterminada em relação à composição. Esta indeterminação, no entanto, não se estende à sua *performance*, uma vez que as operações utilizadas durante o processo composicional não estão disponíveis para o intérprete.

Que *Music of Changes* tenha sido composta utilizando *operações do acaso* identifica o compositor com não importa qual eventualidade. Mas o fato da notação ser determinada em todos os aspectos não permite ao intérprete

¹ Publicada no livro *Silence: lectures and writings of John Cage* (1973).

² *Chance operations* é uma expressão utilizada por John Cage para designar técnicas que possibilitam determinar elementos de uma composição de forma aleatória como, por exemplo, sortear a sequência de notas que farão parte de uma composição. Optamos por utilizar o itálico toda vez em que a expressão é utilizada com esta conotação.

qualquer identificação deste tipo [...]. Ele não pode, portanto, atuar a partir de seu próprio centro, mas deve identificar-se, na medida do possível, com o trabalho conforme foi escrito. *Music of Changes* é um objeto mais inumano do que humano, uma vez que foi originado por *operações do acaso*. O fato de que os elementos que o constituem, embora apenas sons, tenham se juntado para controlar um ser humano, o intérprete, confere à obra o aspecto alarmante de um Frankenstein. Esta situação é, naturalmente, característica da música ocidental [...] que, quando preocupada com a comunicação humana, apenas passa de Frankenstein para Ditador (Cage 1973, p. 36 – grifo nosso)³.

Como é possível observar, Cage relaciona a indeterminação na *performance* a um posicionamento ético: a determinação de todos os aspectos de uma composição, por meio de sua notação na partitura, exigiria do intérprete uma forçosa fidelidade ao texto musical, comprometendo a sua autonomia. No exemplo em questão, essa relação — que o autor identifica como característica da música ocidental — adquire um caráter inumano devido ao recurso às *operações do acaso*: o intérprete não estaria, portanto, respondendo a um desejo expresso por um ser humano — o compositor — mas a elementos definidos de forma aleatória. O termo “inumano” não possui, aqui, uma conotação necessariamente pejorativa: ao permitir que o acaso opere em sua obra, o compositor renuncia à sua autoridade, ao menos parcialmente. Por esta razão, o caráter “ditatorial” da determinação total em uma obra musical relaciona-se ao desejo de comunicação humana, não ao recurso às *operações do acaso*.

É possível argumentar que essa inclinação ditatorial que Cage associa à tradição da música ocidental não pode ser concretizada, uma vez que é impossível determinar todos os elementos de uma composição, devido à imprecisão da notação musical. Kramer (1988, p. 2) observa, por exemplo, que a notação dos elementos rítmicos e métricos de uma obra é muito menos precisa do que a notação de alturas. Elementos como ritmo, dinâmica, articulação e

³ That the *Music of Changes* was composed by means of chance operations identifies the composer with no matter what eventuality. But that its notation is in all respects determinate does not permit the performer any such identification [...]. He is therefore not able to perform from his own center but must identify himself insofar as possible with the center of the work as written. The *Music of Changes* is an object more inhuman than human, since chance operations brought it into being. The fact that these things that constitute it, though only sounds, have come together to control a human being, the performer, gives the work the alarming aspect of a Frankenstein monster. This situation is of course characteristic of Western music [...] which when concerned with humane communication only move over from Frankenstein monster to Dictator. (Cage 1973, p. 36). Todas as traduções neste artigo são nossas.

timbre podem ser sugeridos em uma partitura, mas não impostos ao intérprete. Este pode, ainda, optar por desconsiderar as orientações presentes na partitura, sem sofrer quaisquer consequências em decorrência disso. Cage (1973, p. 36) reconhece a impossibilidade de um controle total quando afirma que não existem duas interpretações idênticas de uma mesma obra. No caso de composições determinadas, no entanto, as interpretações serão necessariamente semelhantes, ao passo que “a interpretação de uma composição indeterminada quanto à sua *performance* é necessariamente única” (Cage 1973, p. 39)⁴.

Cage (1973) sugere que, para que uma composição seja considerada indeterminada em relação à *performance*, é suficiente que um dos seguintes aspectos não esteja determinado na partitura: estrutura, método, forma ou materiais utilizados⁵. Uma obra como *A Arte da Fuga*, de Johann Sebastian Bach, torna-se indeterminada ao não especificar a instrumentação: a indeterminação do timbre, neste caso, é suficiente para que a *performance* desta obra seja indeterminada, a despeito da determinação dos demais elementos que a constituem.

Ao abordar a indeterminação em relação à *performance*, Cage (1973) se refere a composições que possuem características cuja determinação é propositadamente delegada ao intérprete, o que confere à sua *performance* um caráter de ineditismo. Esta definição possibilita discernir obras em que a indeterminação é prevista durante o processo composicional, adquirindo um caráter estrutural e não, por assim dizer, incidental. Ao analisar a obra de Leo Brouwer, no entanto, adotaremos o termo em sua acepção mais ampla, por considerarmos que a indeterminação que decorre da insuficiência da notação musical tem implicações para o intérprete e, conseqüentemente, para o ouvinte. Ao se referir à obra *Intersections 3* (1953), de Morton Feldman, Cage (1973) observa que:

Com exceção do método, que é totalmente indeterminado, os meios composicionais são caracterizados por serem em certos aspectos determinados, em outros indeterminados, e obtém-se uma interpenetração

⁴ A performance of a composition which is indeterminate of its performance is necessarily unique. (Cage 1973, p. 39).

⁵ Por estrutura, o autor compreende a divisão do todo em partes; por método, o procedimento utilizado na composição; por forma, “o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade” (Cage 1973, p. 35); e por materiais, os sons (caracterizados por frequência, duração, amplitude e timbre) e silêncios que constituem a obra.

desses opostos que é mais característica do que qualquer um deles. A situação é, portanto, essencialmente não dualista; uma multiplicidade de centros em estado de não-obstrução e interpenetração (Cage 1973, p. 36)⁶.

Cage associa este não dualismo a uma obra em particular. O que propomos, aqui, é que a abordagem não dualista — que pressupõe a interpenetração de opostos — é passível de ser aplicada a qualquer repertório. Com base no exposto anteriormente, é possível dizer que não existem composições inteiramente determinadas ou indeterminadas, mas, sim, que cada obra apresenta diferentes graus de determinação.

2. Indeterminação na obra para violão solo de Leo Brouwer

Em uma obra como *La Espiral Eterna* (1973), de Leo Brouwer, podemos observar como operam os diferentes graus de determinação em uma composição. A estrutura desta obra é determinada, uma vez que ela possui seções claramente delimitadas. Na primeira seção, algumas características do material são determinadas, especialmente a altura e, de forma mais problemática, a amplitude. A partitura desta obra é profícua em indicações de dinâmica, mas, conforme apontado anteriormente, esta pode ser apenas sugerida pela notação musical. É o intérprete quem, em última instância, determina a real amplitude do som: as indicações de dinâmica estabelecem relações entre amplitudes, mas cabe ao intérprete estabelecer os parâmetros de comparação.

A primeira indicação de dinâmica da partitura (Ex. 1), por exemplo, sugere um *crescendo* de *ppp* para *pp*. Esta indicação demonstra a intenção do compositor de determinar a variação de amplitude do som, mas é o intérprete, no momento da *performance*, quem vai definir a intensidade sonora inicial e final, assim como as gradações de amplitude que levarão de uma à outra.

⁶ With the exception of method, which is wholly indeterminate, the compositional means are characterized by being in certain respects determinate, in others indeterminate, and an interpenetration of these opposites obtains which is more characteristic than either. The situation is therefore essentially non-dualistic; a multiplicity of centers in a state of non-obstruction and interpenetration (Cage 1973, p. 36).

Exemplo 1: Indicação de dinâmica em *La Espiral Eterna*

Um grau maior de indeterminação em relação à dinâmica é evidenciado no final da primeira seção de *La Espiral Eterna* (Ex. 2). Duas versões estão grafadas na partitura, conferindo ao intérprete a autonomia para escolher entre caminhos opostos. Na primeira, a seção termina em *pianíssimo* (*ppp*) e, na segunda, em *sforzando* (*sffz*).

Exemplo 2: Indeterminação quanto à dinâmica em *La Espiral Eterna*

Da mesma forma, o timbre em *La Espiral Eterna* é parcialmente indeterminado. De acordo com o proposto por Cage (1973), podemos dizer que ele é determinado, uma vez que a instrumentação é claramente definida: trata-se de uma obra para violão solo. O violão possui, no entanto, uma variedade de timbres. Tomando como exemplo apenas a ação de tanger as cordas do instrumento — dentre os diversos elementos que participam da produção do timbre no violão — observamos que, se a mão direita do violonista estiver próxima ao cavalete (*sul ponticello*), o resultado será um timbre metálico; do contrário, se estiver próxima ao braço do instrumento (*sul tasto*), o timbre será doce. Entre os extremos, existe uma variedade de timbres passíveis de serem exploradas pelo violonista. Nos exemplos acima (Exs. 1 e 2), o timbre será, portanto, parcialmente determinado pelo intérprete.

Rapido

Exemplo 3: Indicações de timbre no *Estudo XX*

O *Estudo XX*, de Leo Brouwer, possui um grau maior de determinação em relação ao timbre do que o observado em *La Espiral Eterna*. No exemplo acima (Ex. 3), a indicação de *sul tasto* sugere um timbre doce e a seguinte, *son ord.*, um timbre “ordinário”. É possível argumentar que a tradição do violão estabeleceu o que caracterizaria este som ordinário, ou seja, um timbre nem excessivamente doce, nem excessivamente metálico. Esta tradição, no entanto, não apaga o caráter subjetivo da indicação, uma vez que cada violonista terá uma noção própria do que é o som natural do violão, decorrente de um grande número de variáveis: posicionamento e tipo de toque da mão direita, formato da unha, escolhas de digitação de mão esquerda, entre outros. Neste sentido, o maior grau de determinação observado no *Estudo XX* não impede que o intérprete tenha agência sobre a escolha do timbre nesta obra.

Em *La Espiral Eterna*, a altura das notas é majoritariamente determinada. Observamos, no entanto, um grau maior de indeterminação no final da segunda seção da obra, onde há a indicação para ascender e descender irregularmente sobre a primeira corda (Ex. 4). Esta indicação, assim como a notação utilizada (uma linha contínua traçada sobre a pauta, que ascende e descende de forma irregular), parecem sugerir, aqui, uma total indeterminação em relação às alturas. Apesar do alto grau de liberdade que essa notação confere ao intérprete, não podemos afirmar que se trata de uma indeterminação total, pois a indicação de que a movimentação deve ocorrer na primeira corda limita as alturas disponíveis para o intérprete.

Exemplo 4: Indeterminação quanto à altura em *La Espiral Eterna*

Não é o mesmo que ocorre no início da quarta seção da obra (Ex. 5), uma vez que, aqui, a indicação para improvisar sobre as notas e figuras grafadas na partitura não implica a indeterminação das alturas. Na passagem em questão, o

intérprete deve intercalar os grupos de figuras⁷ de acordo com seus próprios critérios, sem alterar a altura ou duração das notas. O caráter improvisatório decorre, portanto, da indeterminação em relação à sequência desses grupos, não às notas propriamente ditas.

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of two parts. The first part is a 4-measure phrase in treble clef, marked with a box containing '10" - 15"'. It starts with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notes are G4, A4, Bb4, and C5. Above the staff, it says 'pos. fija' and '1 4'. Below the staff, it says 'in d. Lage bleiben' and 'fixed pos.'. The second part is a longer phrase, marked with a box containing '40" - 45"'. It starts with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The notes are G4, A4, Bb4, C5, G4, A4, Bb4, C5, G4, A4, Bb4, C5, G4, A4, Bb4, C5. Above the staff, it says 'improvisar sobre las notas y las figuraciones', 'improvise on notes and figures', and 'über die Noten und Figuren improvisieren'. Below the staff, it says 'no cambiar las notas - don't change the notes - die Noten nicht verändern' and 'intercambiar las fig. - interchange the figures - die Figuren austauschen'. The tempo is marked 'mp' and the duration is '40" - 45"'. The overall tempo is marked '♩ = 60-72'.

Exemplo 5: Improvisação sobre notas e figuras em *La Espiral Eterna*

É interessante observar como o compositor se preocupou em explicitar quais aspectos dessa passagem são determinados e quais são propositadamente deixados a cargo do intérprete, utilizando-se de três indicações distintas: “improvisar sobre notas e figuras”, “não mudar as notas” e “intercalar as figuras”. Se nos pautássemos apenas pela primeira indicação — “improvisar sobre notas e figuras” — poderíamos compreender que a passagem em questão é indeterminada em relação à altura e à duração das notas. No entanto, as demais indicações delimitam o grau de liberdade do intérprete.

Este tipo de indeterminação em relação à sequência dos elementos pode ser observado de forma ainda mais acentuada em outra obra do compositor, *Tarantos* (1974) (Ex. 6). Esta obra é composta por oito *enunciados* (I, II, III, IV, V, VI e VII e Final) e seis *falsetas* (A, B, C, D, E e F) (Ex. 7) que devem ser intercaladas a critério do intérprete. Não se trata de uma indeterminação total, no entanto, pois o intérprete deve obedecer a algumas diretrizes: a composição se inicia com um dos enunciados; cada enunciado deve ser seguido por uma falseta; cada segmento (enunciado ou falseta) não deve ser repetido; o final da obra é determinado. Além disso, a indeterminação se refere ao encadeamento dos segmentos, mas a sequência das notas dentro de cada segmento é determinada.

⁷ Um “grupo de figuras” é compreendido, aqui, como o conjunto de notas cujas bandeirolas são unidas por meio de uma linha de união.

I.

[p - f] (dejar vibrar todo) irregular

Exemplo 6: Enunciado I em *Tarantos*

FALSETAS

A Tranquilamente

p tejano - lontano

poco

legato

Lento
8^{va}
arm

Exemplo 7: Falseta A em *Tarantos*

3. Formas de abordar a indeterminação

De acordo com Cage (1973), o intérprete pode abordar a indeterminação de uma composição de forma organizada e, portanto, suscetível à análise, ou, então, de forma não conscientemente organizada e, logo, não suscetível à análise. A escolha da dinâmica em uma passagem musical, por exemplo, pode responder a uma análise prévia da obra, configurando, assim, uma abordagem organizada de um aspecto indeterminado. Por outro lado, essa análise prévia não é obrigatória, ou mesmo essencialmente necessária, para que o intérprete defina a dinâmica de uma passagem. Neste caso, o intérprete pode proceder:

[...] seja arbitrariamente, sentindo o seu caminho, seguindo os ditames de seu ego, ou mais ou menos inconscientemente, indo para dentro com referência à estrutura de sua mente até um ponto nos sonhos, seguindo, como na escrita automática, os ditames de sua mente subconsciente; ou até um ponto no inconsciente coletivo da psicanálise junguiana, seguindo as inclinações da espécie e fazendo algo de interesse mais ou menos universal para os seres humanos; ou para o "sono profundo" da prática mental indiana [...]. Ou ele

pode desempenhar sua função [...] arbitrariamente, indo para fora com referência à estrutura de sua mente até o ponto de percepção dos sentidos, seguindo seu gosto (Cage 1973, p. 35)⁸.

La Espiral Eterna (Ex. 8), por exemplo, apresenta um elemento de indeterminação — comum a outras obras do compositor — passível de ser abordado de forma organizada ou não conscientemente organizada: a duração dos segmentos. A primeira seção desta obra é escrita em forma de módulos: sequências de notas circunscritas por retângulos que, de acordo com a bula, podem ser repetidas.

Lo mas rapido possible
As fast as possible
So schnell wie möglich

A

ppp < pp < p > pp

Exemplo 8: Sequência de módulos em *La Espiral Eterna*

Como dito anteriormente, o intérprete pode abordar esta indeterminação de forma organizada, ou seja, ele pode definir conscientemente a duração de cada módulo, obedecendo a critérios previamente estabelecidos como, por exemplo, determinar que cada módulo será repetido o mesmo número de vezes; ou ele pode adotar uma abordagem não conscientemente organizada, determinando o número de repetições de forma instintiva.

A indicação para se tocar o mais rápido possível, assim como a determinação da duração total da seção, possuem implicações na duração dos módulos propriamente ditos. O intérprete está livre para realizar o número de repetições que desejar, porém a indicação da duração total e do andamento

⁸ [...] either arbitrarily, feeling his way, following the dictates of his ego, or more or less unknowingly, by going inwards with reference to the structure of his mind to a point in dreams, following, as in automatic writing, the dictates of his subconscious mind; or to a point in the collective unconscious of Jungian psychoanalysis, following the inclinations of the species and doing something of more or less universal interest to human beings; or to the "deep sleep" of Indian mental practice [...]. Or he may perform his function [...] arbitrarily, by going outwards with reference to the structure of his mind to the point of sense perception, following his taste (Cage 1973, P. 35).

impõem limites à sua atuação. Esta limitação é o que faz com que esse aspecto da composição seja parcialmente indeterminado.

Nesta seção, cada módulo contém uma figura rítmica denominada, na bula, “grupo muito rápido”. Esta indicação, assim como a indicação do andamento, possui um caráter subjetivo, uma vez que ela se relaciona não apenas com a habilidade técnica do intérprete, mas, também, com a sua percepção das durações: o que é considerado rápido para uma pessoa não o é, necessariamente, para outra. A duração total da seção, por sua vez, é objetiva e estabelece um limite mais rigoroso para a atuação do intérprete.

Em outra obra para violão solo de Leo Brouwer, *Parabola* (1973), é possível observar um grau maior de determinação em relação à duração dos segmentos. Brouwer utiliza módulos na quinta seção desta composição, ainda que de forma não exclusiva. Aqui, no entanto, o compositor determina a duração aproximada de cada módulo, ou seja, cabe ao intérprete determinar o número de repetições, desde que não ultrapasse a duração total estabelecida. Diferentemente do que ocorre em *La Espiral Eterna*, a indicação de andamento “rápido” é mais flexível.

E 1 10" Yámbú

Rápido - quasi eguale - Legato

Los 4 segmentos pueden repetirse o intercambiarse

Exemplo 9: Determinação da duração do módulo em *Parabola*

A indicação de que os quatro segmentos que compõem o módulo podem ser repetidos ou intercambiados (Ex. 9) acrescenta uma nova camada de indeterminação, cujo caráter opcional confere um grau ainda maior de liberdade ao intérprete. Aqui — assim como na passagem anteriormente discutida de *La Espiral Eterna* (Ex. 5) — não foram estabelecidos critérios para a intercalação dos segmentos. Além disso, a ausência de figuras rítmicas e de fórmula de compasso confere ao intérprete autonomia para determinar a duração das notas, dentro dos limites impostos pelo andamento e pela duração total do segmento.

Conforme dito anteriormente, a determinação de uma duração exata — seja da seção, no caso de *La Espiral Eterna*, seja dos segmentos, em *Parabola* — é

objetiva e impõe limites inequívocos à atuação do intérprete, mesmo que este possua um grau relativamente alto de liberdade para atuar dentro destas limitações. O significado desta determinação para a obra, no entanto, não é objetivo. Isto porque, segundo a perspectiva pós-moderna, o significado de uma obra não é implícito, não está contido na obra propriamente dita, mas é construído pelo ouvinte. Como veremos adiante, mesmo que a notação do tempo seja objetiva, a sua percepção não o é.

4. A perspectiva pós-moderna

Segundo Jonathan Kramer, uma das formas de se entender o pós-modernismo musical é que ele “inclui fragmentações, incongruências, descontinuidades e indeterminações” (Kramer 2016, p. 9)⁹. Para continuar nossa análise na obra de Brouwer, propomos aqui ampliar a perspectiva analítica e abraçar outros aspectos que dialogam com o indeterminismo de Cage. Passaremos a investigar o conceito de pós-modernidade como apresentado por Jonathan Kramer.

A perspectiva pós-moderna, que “localiza o significado e até estrutura em ouvintes mais do que em partituras, performances ou compositores” (Kramer 2016, p.9)¹⁰, é adequada no contexto da análise aqui proposta uma vez que o próprio Leo Brouwer se identifica com o pós-modernismo como um “conceito recentemente reformado que nos permite lidar com este momento, um momento repleto de liberdade absoluta que gera pluralismo em termos de cultura artística” (Brouwer *apud* Huston 2006, p. 20)¹¹. De fato, podemos observar várias das características que Kramer (2016) associa à música pós-moderna na obra de Leo Brouwer. Para não fugir ao escopo deste artigo, apontaremos apenas a presença de fragmentações, descontinuidades, indeterminações e de múltiplos sentidos e

⁹ [...] includes fragmentations, incongruities, discontinuities, and indeterminacy (Kramer 2016, p. 9).

¹⁰ Locates meaning and even structure in listeners more than in scores, performances, or composers (Kramer 2016, p. 9).

¹¹ As a recently refurbished concept that allows us to deal with this moment, a moment brimming with the absolute freedom that generates pluralism in terms of artistic culture (Brouwer *apud* Huston, 2006, p. 20).

temporalidades, ainda que a obra de Brouwer apresente características ainda mais marcadamente pós-modernas¹².

Mais do que a identificação do compositor com a atitude pós-moderna, no entanto, o que autoriza classificar a sua obra como pertencente a um pós-modernismo musical é, justamente, que este não reside nas composições propriamente ditas, mas na percepção dos ouvintes. Uma obra pós-moderna é, então, aquela que “é entendida de forma pós-moderna, ou que suscita estratégias de escuta pós-moderna, ou que proporciona experiências de escuta pós-moderna, ou que exhibe práticas compositivas pós-modernas” (Kramer 2016, p. 9)¹³.

Kramer (2016) relaciona esta mudança de foco do compositor para o ouvinte à “morte do autor” postulada por Roland Barthes. Anteriormente a essa mudança de perspectiva, os leitores (ou ouvintes) eram encorajados a identificar a intenção do autor, cuja autoridade sobre o significado da obra não deveria ser questionada.

A tirania de impor significados — presumivelmente do autor — sobre os leitores vem de estudiosos e críticos que tentam canalizar e moldar as ideias de um consumidor de textos. Em seu uso da frase “a morte do autor”, Barthes invocou a hipérbole para apontar a necessidade de questionar esta meta-narrativa. Ao minar uma meta-narrativa aceita, Barthes procurou tirar o controle do significado textual dos críticos e professores que operam em nome do autor e estender esse controle ao leitor (Kramer 2016, p. 118)¹⁴.

Tomando como exemplo a obra *Parabola*, podemos observar como pode operar a construção de sentido pelo ouvinte. Nesta obra, as seções e subseções são claramente delimitadas; são numerosas as orientações quanto ao timbre, à dinâmica e às articulações; as durações dos silêncios são determinadas de forma

¹² Huston (2006) e du Plessis (2015), por exemplo, identificam a fusão da música de raiz afro-cubana com elementos da música de vanguarda como uma das características mais ostensivamente pós-modernas da obra de Brouwer.

¹³ I mean music that is understood in a postmodern manner, or that calls forth postmodern listening strategies, or that provides postmodern listening experiences, or that exhibits postmodern compositional practices (Kramer 2016, p. 9).

¹⁴ The tyranny of imposing meanings — presumably of the author — on perceivers comes from scholars and critics who try to channel and shape the ideas of a consumer of texts. In his use of the phrase “the death of the author,” Barthes invoked hyperbole to point to the necessity of questioning this meta-narrative. By undermining an accepted meta-narrative, Barthes sought to take control of textual meaning away from critics and teachers operating in the name of the author and to extend that control to the reader (Kramer 2016, p. 118).

exata, havendo, inclusive, uma orientação ao final da obra para que o intérprete permaneça imóvel por cinco segundos. Trata-se, portanto, de uma composição cujos elementos são majoritariamente determinados. O principal aspecto de indeterminação, nesta obra, decorre da utilização de módulos e da indicação para se tocar determinadas figuras de forma irregular (*iregolare*) (Ex. 10).

A Prologo

f *mp - mf* *iregolare* *f* *sul pont.*

8

3 4 2 0 0 1

(4) (3)

(d.v.)

i m a i

1 1 2 3 4 0 0

(4) a m i

(d.v.)

Exemplo 10: Irregularidade em *Parabola*

O alto grau de determinação desta obra tem implicações para o intérprete, mas esta determinação não é necessariamente percebida pelo ouvinte. Ao contrário, as restrições impostas ao intérprete podem muito facilmente adquirir, para o ouvinte, a aparência de uma improvisação sobre enunciados pré-definidos. O caráter fragmentário desta obra corrobora essa leitura. A quinta seção, abordada anteriormente, é um exemplo desta fragmentação. Os vinte e um enunciados que a compõem podem ser divididos em quatro grupos: os módulos, que possuem um grau maior de indeterminação e adquirem, assim, um aspecto improvisatório; um grupo denominado “calmo ou lento”, cujas notas devem ser acentuadas (*marcato*); um grupo denominado “rápido” cujas notas são arpejadas; e, por fim, um acorde executado ao se percutir as cordas do violão com a mão direita (*tambora*).

Como podemos observar no exemplo acima (Ex. 11), a notação dos enunciados é bastante precisa e objetiva determinar aspectos relativos à sua *performance*. Para o ouvinte, no entanto, o caráter fragmentário desta seção pode sugerir uma improvisação sobre enunciados diversos, encadeados de forma aleatória pelo intérprete. Consideremos, a título de exemplo, que uma pessoa está ouvindo esta obra pela primeira vez, sem qualquer orientação acerca da sua estrutura. Caso este ouvinte tenha a impressão de estar ouvindo a uma composição majoritariamente indeterminada, ele estaria errado? Sabemos que o intérprete não está improvisando, a não ser, talvez, dentro de um âmbito muito restrito. A *performance* desta obra pode, no entanto, transmitir uma aura de liberdade que não está necessariamente inscrita na partitura. O ouvinte pode até

estar equivocado acerca do *procedimento* empregado, mas, se é ele quem, em última instância, confere sentido à obra, não há razões para supor que ele teria se equivocado acerca do seu *caráter*.

E 10'' Yámbú

Rápido - quasi eguale - Legato

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

Los 4 segmentos pueden repetirse o intercambiarse

(p - pp)

2 pesante

5''-6''

f marcato (s.p. ad lib.)

4''

3 8''

4 6''-7''

5 5''

6 3''

simile a 1

f

arm. XII

pp

mf

(d.v.)

7

8

simile a 1

f

s.o. arm.

mp

pizz. arm.

pp

9 s.p.

10 s.o.

11 t.

12 s.o.

13 s.p.

f

simile a 1

(d.v.)

ma più mosso

f

Exemplo 11: Enunciados em *Parabola*

De acordo com Kramer (2016, p. 115), quanto mais fragmentada a obra, maior o papel do ouvinte na determinação de sua unidade estrutural. Ao analisarmos, ainda que de forma incipiente, a quinta seção de *Parabola*, propomos que ela é composta por quatro grupos de enunciados. Esta divisão é estabelecida a partir da identificação de semelhanças e disparidades entre eles. Esta não é, no entanto, a única análise viável: identificar outras características e agrupar os enunciados de maneira distinta — ou mesmo não sentir necessidade de agrupá-los — são, também, possibilidades.

Usando técnicas quase objetivas de análise musical, podemos abordar (mas nunca alcançar completamente) uma compreensão do texto — no pleno conhecimento de que tal compreensão deve ser pessoal, subjetiva e

individual e que tal texto se torna subjetivo uma vez que é percebido como música (Kramer 2016, p. 120)¹⁵.

Kramer (2016) não está, aqui, negando a relevância da análise para a compreensão de um texto musical, mas apontando a sua subjetividade. A análise de uma composição não tem um caráter totalizante, uma vez que existem tantas leituras possíveis quanto existem ouvintes. Uma mesma pessoa pode, inclusive, traçar relações diferentes a cada audição de uma obra, percebendo novos elementos ou reinterpretando aqueles anteriormente percebidos. Em todo caso, a identificação de similitudes e contrastes tem um papel determinante na percepção da estrutura de uma composição, ainda que esta identificação possua um caráter provisório.

Perceber tais semelhanças é um prelúdio para construir mentalmente o texto unificado. Devido ao grande número de eventos na maioria das peças, existem muitas relações potenciais para que qualquer pessoa possa considerá-las todas. As semelhanças auditivas são um ato seletivo, e cada ouvinte pode apresentar um conjunto diferente de relações de similaridade e com diferentes tipos e graus de similaridade. Além disso, nem todo ouvinte valorizará as relações de similaridade tanto quanto os analistas musicais gostariam, e por esta razão pode não privilegiar a similaridade sobre a diferença na construção mental de um texto musical (Kramer 2016, p. 120)¹⁶.

Uma das formas pela qual o ouvinte constrói o significado musical, portanto, é através da identificação de semelhanças e contrastes entre os elementos que constituem a obra. A experiência musical, no entanto, “não é criada pelo ouvinte no vácuo: ela vem de uma interação entre a peça, a sua *performance*, possivelmente análises e críticas que o ouvinte conhece, e a mente

¹⁵ Using quasi-objective techniques of music analysis, we can approach (but never fully reach) an understanding of the text-out-there — in the full knowledge that such understanding must be personal, subjective, and individual and that such a text becomes subjective once it is perceived as music (Kramer 2016, p. 120).

¹⁶ Noticing such similarities is a prelude to mentally constructing the unified text. Because of the large number of events in most any piece, there are too many potential relationships for anyone to consider them all. Hearing similarities is a selective act, and each listener may come up with a different set of similarity relationships and with different kinds and degrees of similarity. Furthermore, not every listener will value similarity relationships as much as music analysts would like them to, and for that reason may not privilege similarity over difference in constructing a musical text mentally (Kramer 2016, p. 120).

do ouvinte” (Kramer 2016, p. 121)¹⁷”. Desta forma, o intérprete pode contribuir para a formação deste significado pelo ouvinte. O intérprete não apenas reproduz mecanicamente aquilo que está notado na partitura: se assim fosse, a comunicação pretendida seria estabelecida entre o compositor e o ouvinte através de um meio imperfeito, o intérprete, cujas limitações atuariam como um ruído no processo de comunicação.

Os diferentes graus de indeterminação em uma composição conferem ao intérprete uma relativa autonomia para inscrever os seus próprios significados na obra, os quais irão, em maior ou menor grau, influenciar a percepção do ouvinte. Por exemplo: ao optar por usar o mesmo timbre em eventos musicais contrastantes, o intérprete pode sugerir ao ouvinte uma nova associação entre estes eventos; ou, ao contrário, a opção por timbres distintos em eventos musicais análogos pode resultar em um contraste não previsto na partitura. O mesmo ocorre com a determinação da dinâmica: um *crescendo* pode, por exemplo, sugerir um sentido de direcionalidade não necessariamente inscrito no texto musical. Todos estes exemplos se referem à indeterminação que decorre das limitações inerentes à escrita musical. No caso da indeterminação prevista durante o processo composicional, a autonomia do intérprete é ainda maior, uma vez que parte da construção do significado musical lhe foi intencionalmente atribuída pelo compositor.

4.1 O tempo na música

A identificação de semelhanças e contrastes é, de acordo com Kramer (2016), um prelúdio para a construção do significado de uma obra. Outros elementos contribuem para essa construção, como a percepção do tempo musical. Esta é, possivelmente, a principal forma através da qual o ouvinte constrói o significado musical, se aceitarmos o postulado de Kramer (1988) de que “o tempo é tanto o componente essencial dos significados musicais quanto o

¹⁷ The musical experience is not created by each listener in a vacuum: it comes from an interaction between the piece-out-there, its performance, possibly analyses and criticisms the listener knows, and the listener’s mind (Kramer 2016, p. 121).

veículo pelo qual a música faz o seu contato mais profundo com o espírito humano” (Kramer 1988, p. 2)¹⁸.

Em seu livro *The Time of Music* (1988), Kramer propõe que a música é capaz de evocar um tempo próprio, distinto daquele vivenciado no dia a dia. Esta ideia encontra respaldo na noção de que o tempo não é algo externo ao ser humano, não possui uma existência independente, mas é uma relação entre pessoas, objetos e eventos.

Não somos espectadores do tempo: não sentamos nos “bancos” do tempo e o observamos fluir por nós. As palavras “passado”, “presente” e “futuro” expressam as relações entre objetos, ou eventos, e pessoas. Estas palavras existem e têm significado porque as pessoas estão no mundo. É a experiência de objetos, eventos e outras pessoas que está em constante fluxo: certos eventos foram experienciados, outros estão sendo experienciados, ainda outros serão experienciados. Todas estas são experiências distintas, mas relacionadas ao tempo. O tempo não tem controle sobre os eventos. São os eventos, como vividos pelas pessoas, que definem o tempo (Clifton *apud* Kramer 1988, p. 5)¹⁹.

Se o tempo é uma relação entre pessoas e o mundo que as cerca, o tempo musical é uma relação entre pessoas e a música. Desta forma, é possível não apenas conceber um tempo que existe unicamente na música, mas que a música tem poder para “criar, alterar, distorcer ou mesmo destruir o próprio tempo, não simplesmente nossa experiência dele” (Kramer 1988, p. 5 – grifos do autor)²⁰.

Conforme exposto anteriormente, as durações nas composições de Brouwer são, em certos aspectos, determinadas de forma exata. Em *La Espiral Eterna* (Ex. 12), por exemplo, a primeira e segunda seções possuem, cada uma, uma duração total de dois minutos; na terceira e quarta seções a duração total não é estabelecida, mas, sim, a duração de cada enunciado musical, assim como

¹⁸ Time is both the essential component of musical meanings and the vehicle by which music makes its deepest contact with the human spirit (Kramer 1988, p. 2).

¹⁹ We are not spectators of time: we do not stand on time's "banks" and observe it flowing by. The words "past," "present," and "future" express relationships between objects or events, and people. These words exist and have meaning because people are in the world. It is the experience of objects, events, and other people which is in constant flux: certain events were experienced then, others are being experienced, still others will be experienced. These are all distinct but related experiences of time. Time has no grip on events. It is events, as lived through by people, which define time (Clifton *apud* Kramer 1988, p. 5).

²⁰ If we believe in the time that exists uniquely in music, then we begin to glimpse the power of music to *create, alter, distort, or even destroy time itself, not simply our experience of it* (Kramer 1988, p. 5).

as pausas ao final de cada seção; a duração total da obra é de aproximadamente sete minutos. O que significa, então, esta duração para a compreensão do tempo nesta obra?

C Rapido - Fast - Schnell
Irregolare - irregular - ungleichmäßig
45"

m. der. right hand rechte Hand
i a m i a m i

m. izq. left hand linke Hand
8

Exemplo 12: Determinação da duração do enunciado na terceira seção
de *La Espiral Eterna*

Esta notação precisa da duração se relaciona ao que Kramer (2016) denomina *tempo absoluto* — conceito adotado pelo autor para se referir ao tempo conforme vivenciado no cotidiano. Sobre o tempo absoluto, Clifton pondera:

O tempo objetivo (ou tempo real, ou absoluto) é uma contradição em termos. Ela pressupõe a existência de um tempo que existe independentemente de nós, e de um “sentido de tempo” através qual uma pessoa percebe esse tempo. [...] É inútil medir o sentido do tempo contra um relógio que supostamente mantém um tempo real. Um relógio pode ser muito útil na organização de compromissos, mas não pode nos dizer nada sobre o tempo em si. Um estúdio de gravação pode querer saber o tempo que certa composição leva, mas sua duração, em termos de minutos e segundos, não nos dirá nada sobre o sentido do tempo na composição (Clifton *apud* Kramer 1988, p. 5)²¹.

Apesar da contradição apontada por Clifton, a adoção do termo *tempo absoluto* é útil, pois possibilita contrapor-lo ao tempo que existe unicamente na música. Podemos identificar o tempo absoluto como aquele no qual a música transcorre — no caso de *La Espiral Eterna*, aproximadamente sete minutos — enquanto que o tempo musical se refere ao tempo que a música evoca. De acordo com o proposto por Clifton, as durações estabelecidas na partitura de *La Espiral*

²¹ Objective time (or real, or absolute time) is a contradiction in terms. It presupposes the existence of a time which exists independently of us, and of a "time sense" whereby a person perceives this time. [...] It is useless to measure the sense of time against a clock which is alleged to keep real time. A clock may be very useful in arranging appointments, but it can tell us nothing about time itself. A recording studio may wish to know the time a certain composition takes, but its timing, in terms of minutes and seconds, will tell us nothing about time as meant by the composition (Clifton *apud* Kramer 2016, p. 5).

Eterna não teriam nenhuma implicação no sentido do tempo nesta composição, atuando tão somente como uma baliza para o intérprete.

Kramer (1988), no entanto, propõe que, ao ouvirmos uma música, percebemos simultaneamente o tempo absoluto e o tempo musical. A música existe no tempo, assim como o tempo existe na música. Segundo Kramer (1988), a percepção simultânea de duas espécies distintas de tempo é possibilitada por uma característica do próprio tempo: a sua não obediência à lei da contradição, segundo a qual uma proposição e a sua negação não podem ser simultaneamente verdadeiras.

De acordo com o autor, a não suspensão do tempo absoluto durante a audição de uma obra — ou seja, a nossa capacidade de saber, mesmo que aproximadamente, quanto tempo decorreu — é responsável pela compreensão das suas proporções. Se o ouvinte vivencia o tempo absoluto e o tempo musical simultaneamente, a notação do tempo absoluto em *La Espiral Eterna* deve influenciar, ainda que de forma não exclusiva, a sua percepção do tempo, ao menos no que tange à compreensão de proporções. Isto não significa, no entanto, que o caráter rígido da determinação das durações, nesta obra, será percebido pelo ouvinte.

Kramer identifica um tipo de composição cuja audição atenta parece suspender o próprio tempo:

Em um tipo de música, no entanto, não há proporções, porque o tempo parece estar suspenso. Esta espécie mais radical de tempo musical é o tempo vertical [...]: a eternidade estática, imutável e congelada de certa música contemporânea. Ouvir esta música é realmente uma experiência atemporal? Certamente o tempo dos processos corporais continua (mesmo que abrandado pela indução de um estado mental semelhante ao da meditação transcendental); certamente nossos relógios indicam que algum tipo de tempo já passou durante a apresentação. Mas há uma espécie de tempo musical, não mensurável por relógios ou processos corporais, que é suspensa pela escuta intensa das composições verticais (Kramer 1988, p. 7)²².

²² In one kind of music, however, there are no proportions, because time does seem to be suspended. This most radical species of musical time is vertical time [...]: the static, unchanging, frozen eternity of certain contemporary music. Is listening to this music really a timeless experience? Certainly the time of bodily processes marches on (even if slowed down by the inducement of a mental state akin to that of transcendental meditation); certainly our watches indicate that some kind of time has elapsed during the performance. But there is a kind of musical time, not measurable by clocks or bodily processes, that is suspended by intense listening to vertical compositions (Kramer 1988, p. 7).

Este não é propriamente o caso de *La Espiral Eterna*. A divisão em seções distintas e a presença de enunciados contrastantes auxiliam na percepção das proporções desta obra. Estes elementos lhe conferem um sentido de direcionalidade que não corresponde à experiência auditiva do tempo vertical. Du Plessis (2015), no entanto, pondera que, apesar de possuir desvios estruturalmente importantes, *La Espiral Eterna* possui características suficientes para ser considerada “uma forma vertical impura” (Du Plessis 2015, p. 41).

O tempo vertical é um tipo de tempo não-linear. De acordo com Kramer, a linearidade pode ser definida como “a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgem de eventos anteriores da peça” (Kramer 1988, p. 20)²³, estando, portanto, intrinsecamente ligada a um princípio de causalidade. Na música tonal, por exemplo, o afastamento da tônica e o seu retorno são compreendidos em relação ao estabelecimento da tonalidade no início da peça, logo, a música tonal é essencialmente linear. A não linearidade, ao contrário, não é processual, podendo ser compreendida como “a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgem dos princípios ou tendências que regem uma peça ou seção inteira” (Kramer 1988, p. 20)²⁴.

Em *La Espiral Eterna*, um mesmo princípio rege toda a primeira seção. Esta seção possui um caráter minimalista, devido à repetição dos módulos e à forma gradativa como novas notas são inseridas. Ela não é, portanto, definida por uma estase, mas por um processo. Neste sentido, é possível argumentar que o caráter minimalista desta seção é essencialmente linear, uma vez que é processual. Kramer (1988), no entanto, pondera que ouvir a este tipo de composição não é uma experiência linear:

Pode-se pensar em tais obras como puramente lineares, mas ouvi-las não é uma experiência linear, apesar de seu movimento interno. Porque em tais peças o movimento é incessante e seu ritmo é gradual e constante, e porque não há hierarquia de estrutura de frases, a temporalidade é mais vertical do que linear. O movimento é tão consistente que perdemos qualquer ponto de referência, qualquer contato com um movimento mais rápido ou mais lento

²³ [...] the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece (Kramer 1988, p. 20).

²⁴ [...] the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section (Kramer 1988, p. 20).

que possa nos manter cientes da direcionalidade da música. A experiência é estática apesar do movimento constante na música (Kramer 1988, p. 57)²⁵.

5. Considerações finais

Se o tempo absoluto é determinado em *La Espiral Eterna*, o tempo musical é essencialmente indeterminado. Em primeiro lugar, pois o tempo musical existe conforme percebido pelo ouvinte, logo, a sua determinação foge ao controle do compositor. A atuação do intérprete não é, no entanto, sem consequência para a construção do tempo musical pelo ouvinte. Como veremos a seguir, a indeterminação presente na obra de Leo Brouwer confere ao intérprete uma maior agência sobre este processo de construção.

O tempo absoluto da primeira seção, por exemplo, é determinado, mas a duração dos módulos, não. Os módulos possuem um tempo interno, cuja percepção decorre de uma interação mais direta entre o intérprete e o ouvinte. A indeterminação quanto ao número de repetições possibilita ao intérprete contribuir para a percepção do tempo musical a partir do seu próprio centro. Se, por exemplo, o intérprete optar por um número igual de repetições para cada módulo, ele estará acrescentando uma camada de estabilidade à obra. Neste caso, o texto musical, conforme escrito, ainda possuirá um caráter processual, uma vez que a sequência dos módulos, assim como das notas que os compõem, são determinadas. A atuação do intérprete, no entanto, pode contribuir para uma percepção mais estática do tempo. Se, por outro lado, ele optar por aumentar proporcionalmente o número de repetições ao longo da seção, ele poderá sublinhar o caráter processual da obra. Obviamente, não se trata de uma equação cujos resultados podem ser previstos com exatidão: pode ser que, para um ouvinte atento, a opção por um número igual de repetições acabe por ressaltar o caráter processual, pois a estabilidade proveniente dessa abordagem pode tornar evidente a inserção ou subtração de notas entre um módulo e outro; da mesma forma, pode ser que o aumento gradual no número de repetições contribua para

²⁵ One might think of such works as purely linear, but listening to them is not a linear experience, despite their internal motion. Because in such pieces the motion is unceasing and its rate gradual and constant, and because there is no hierarchy of phrase structure, the temporality is more vertical than linear. The motion is so consistent that we lose any point of reference, any contact with faster or slower motion that might keep us aware of the music's directionality. The experience is static despite the constant motion in the music (Kramer 1988, p. 57).

uma percepção mais estática do tempo, pois as alterações ocorreriam em intervalos de tempo progressivamente maiores. Com isso, não queremos dizer que as escolhas interpretativas sejam indiferentes, apenas ressaltar que o sentido de uma obra musical é construído a partir da relação entre texto, intérprete e ouvinte.

Em ambos os casos, estamos diante de uma abordagem organizada de um elemento indeterminado, o que confere uma certa previsibilidade à execução. O intérprete pode, no entanto, optar por uma abordagem não conscientemente organizada. Acreditamos que a imprevisibilidade que resulta da abordagem não organizada acrescenta uma camada de humanidade a um tempo que é, em grande medida, inumano.

Na primeira seção de *La Espiral Eterna*, a ausência de frases delimitadas, o movimento incessante e o andamento proposto, por exemplo, não remetem ao tempo da fala, da movimentação ou dos processos corporais de um ser humano. Como o próprio título da obra sugere, ela reflete muito mais uma organização cósmica do que humana²⁶. A presença de indeterminações previstas durante o processo composicional, no entanto, possibilita ao intérprete inscrever o seu próprio tempo na obra, conferindo-lhe uma aura de humanidade.

Referências

1. Brouwer, Leo. 1985. *Estudios Sencillos*. Havana: Editora Musical de Cuba. Partitura. 18 páginas. Violão.
2. _____. 1973. *La Espiral Eterna*. Mainz: Schott. Partitura. 9 páginas. Violão.
3. _____. 2012. Parábola. In: Zigante, Frédéric (sel.). *Leo Brouwer em dix-neuf morceaux pour guitare*, p. 27–31. Paris: Max Eschig.
4. _____. 2012. Tarantos. In: Zigante, Frédéric (sel.). *Leo Brouwer em dix-neuf morceaux pour guitare*, p. 32–34. Paris: Max Eschig.
5. Cage, John. 1973. *Silence: lectures and writings by John Cage*. Hanover: Wesleyan University Press.

²⁶ Em entrevista concedida a Wistuba-Alvarez (1989), Brouwer conta como se inspirou na proporção áurea e no uso livre da série de Fibonacci para compor esta obra. Du Plessis (2015, p. 83), por sua vez, comenta que *La Espiral Eterna* foi inspirada no livro de G. J. Withrow, em que o astrofísico descreve a correlação entre as estruturas espirais encontradas no universo e as leis da física que regem o nosso mundo.

6. Du Plessis, Harm. 2015. *Lyotard's Sublime: Its Manifestation in the Musical Aesthetic of Toru Takemitsu and Leo Brouwer*. Dissertação (Mestrado, Música). Cape Town: University of Cape Town.
7. Huston, John Bryan. 2006. *The Afro-Cuban and the Avant-Garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Music of Leo Brouwer*. Tese (Doutorado, Música). Athens: University of Georgia.
8. Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books.
9. _____. 2016. *Postmodern Music, Postmodern Listening*. New York: Bloomsbury Academy.
10. Wistuba-Alvarez, Vladimir. 1989. Lluvia, Rumba y Campanas en los Paisajes Cubanos de Leo Brouwer y Otros Temas (Una conversación con Leo Brouwer). *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 10, No. 1, p. 135–147.