

# O processo de elaboração de uma concepção interpretativa de *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio

Aguçamento da escuta em interação com a análise de gravações da obra<sup>1</sup>

**Renato Mendes Rosa<sup>2</sup>**

Instituto Federal do Ceará | Brasil

**Daniel Luís Barreiro<sup>3</sup>**

Universidade Federal de Uberlândia | Brasil

**Resumo:** Neste artigo discutimos o processo de elaboração de uma concepção interpretativa da obra para violão solo *Tetragrammaton XIII* (2009), de Roberto Victorio, por meio de reflexões suscitadas por análises de gravações da obra. Essas análises, realizadas com o *software Sonic Visualiser*, com base em gravações feitas pelo primeiro autor (ROSA, 2013a; 2013b), permitiram a visualização de dados sobre os

---

<sup>1</sup> *The process of elaboration of an interpretative conception of Tetragrammaton XIII, by Roberto Victorio: sharpening the listening in interaction with the analysis of recordings.* Submetido em: 29/09/2018. Aprovado em: 15/04/2019.

<sup>2</sup> Renato Mendes Rosa é Licenciado e Bacharel em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (2010 e 2011, respectivamente) e Mestre em Artes (subárea Música) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFU (2015), na linha de pesquisa Práticas e Processos em Artes. É professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8860-9253>. E-mail: [renatomendesrosa@hotmail.com](mailto:renatomendesrosa@hotmail.com)

<sup>3</sup> Daniel Luís Barreiro é Doutor em Música pela *University of Birmingham* – Inglaterra (2007). É docente da Universidade Federal de Uberlândia, onde atua na graduação e na pós-graduação em Música. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1758-2978>. E-mail: [dllbarreiro@gmail.com](mailto:dllbarreiro@gmail.com)

fluxos de andamentos e de dinâmicas das gravações, proporcionando um aguçamento da escuta voltado às nuances interpretativas. O texto apresenta considerações sobre a estrutura da obra e exemplos de trechos analisados, enfatizando elementos interpretativos como o direcionamento gestual e o agrupamento de notas para a formação de gestos. Evidencia-se a contribuição recíproca entre o estudo interpretativo e analítico – realizado com base tanto na partitura como nas gravações – e a articulação desse processo com foco no aguçamento da escuta.

**Palavras-chave:** Interpretação musical e aguçamento da escuta. Análise de performances gravadas. *Sonic Visualiser*. *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio.

**Abstract:** In this article we discuss the process of elaboration of an interpretative conception of the work for solo acoustic guitar *Tetragrammaton XIII* (2009), by Roberto Victorio, through considerations raised upon analyses of recordings of the work. These analyses were carried out with the software *Sonic Visualiser* and were based on recordings made by the first author (ROSA, 2013a; 2013b). They allowed the visualization of data regarding timing and dynamics presented in the recordings, which sharpened the listening focus on the interpretative nuances of the performances. The article presents considerations about the structure of the work and examples of sections that were analyzed, emphasizing interpretative elements such as gestural direction and grouping notes for gesture formations. It highlights the reciprocal contributions between interpretative and analytical studies - based on both the score and the recordings - and the articulation of this process focused on sharpening listening acuity.

**Keywords:** Music interpretation and listening acuity. Analysis of recorded performances. *Sonic Visualiser*. *Tetragrammaton XIII*, by Roberto Victorio.

Neste artigo, abordamos o processo de criação de uma concepção interpretativa da obra para violão solo *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio (2009)<sup>4</sup> – objeto de uma pesquisa de Mestrado (ROSA, 2015). Tomamos como ponto de partida a leitura e a análise da partitura, da qual foram retiradas informações iniciais – mas não menos importantes – para a criação da concepção interpretativa. Posteriormente, somaram-se as informações obtidas por meio da análise de duas gravações iniciais realizadas pelo primeiro autor. Foi utilizado o *software Sonic Visualiser* para a identificação de dados sobre o fluxo de andamentos e de dinâmicas nas gravações. Pudemos experienciar em diferentes etapas da prática interpretativa a interação entre a escritura musical, a análise de gravações (por meio das ferramentas computacionais) e o aguçamento de nossa própria escuta sobre nuances de interpretação da obra. Nas etapas finais do processo, foi elaborado um mapa interpretativo, constituído de anotações na partitura, e foi realizada uma terceira gravação da obra. O mapa e a terceira gravação não devem ser encarados, entretanto, como resultados finais, uma vez que a interpretação musical é sempre um processo dinâmico e aberto a novos desdobramentos (inclusive para um mesmo intérprete). Assim, as análises, o mapa interpretativo e as gravações não são aqui vistos como fins, mas como instâncias de um processo de aguçamento da escuta e de amadurecimento analítico e interpretativo. O foco principal deste trabalho encontra-se, assim, no processo vivenciado – e não em cada uma de suas instâncias tomadas isoladamente.

Neste contexto, antes de adentrarmos na abordagem das principais características da peça, na apresentação das ferramentas analíticas utilizadas e dos resultados obtidos, apresentamos inicialmente uma breve discussão sobre as relações entre performance e análise, e o papel fundamental da escuta nesse processo.

### **Escuta, performance e análise**

No contexto das ponderações sobre as relações entre performance e análise musical, destaca-se o caráter inovador de trabalhos tais como Cook (2006; 2007; 2009), Leech-Wilkinson (2009) e Rink (2012)

---

<sup>4</sup> Roberto Victorio – nascido no Rio de Janeiro em 1959 – é professor e pesquisador do Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso. Victorio é também diretor do Grupo Sextante e idealizador da Bienal de Música Contemporânea do Mato Grosso. Em seu catálogo constam mais de duas centenas de obras.

voltados para a análise de performances gravadas. Ao enfatizar a música como arte performática, tais trabalhos salientam os limites representacionais da notação musical e questionam as abordagens musicológicas centradas numa herança filológica que tem a partitura como objeto de estudo hierarquicamente mais relevante, apresentando um interessante caminho analítico em que o foco se volta às nuances interpretativas evidenciadas em gravações<sup>5</sup>. Com suporte computacional viabilizado pelo *software Sonic Visualiser*, abordagens dessa natureza evidenciam características interpretativas tais como variações de agógica e de dinâmica, o que permite comparar opções interpretativas realizadas por intérpretes distintos (cf. GASQUES, 2013; FORTUNATO, 2011) ou mesmo as diferentes opções interpretativas adotadas por um mesmo intérprete, tal como ocorre no presente trabalho com base em gravações de *Tetragrammaton XIII* feitas pelo primeiro autor (ROSA, 2013a; 2013b).

Com base nos autores acima mencionados, neste trabalho encara-se análise e performance como atividades que fazem parte do processo de interpretação, a qual é aqui entendida como a concepção e a manifestação de um ponto de vista sobre a obra. Entende-se, assim, a interpretação no seu sentido cognitivo amplo, que não se restringe ao ato performático. Ao comparar diferentes performances por meio da análise de gravações e confrontá-las com a partitura – identificando, inclusive, o leque de abertura que as limitações notacionais propiciam – a abordagem aqui adotada promove não apenas o aguçamento da escuta para a identificação de nuances interpretativas manifestadas na performance como também propicia a compreensão de aspectos do próprio discurso musical. Assim, a análise com base na partitura e a análise de gravações são aqui encaradas como estratégias complementares que revelam tanto características da obra quanto características de uma performance gravada. Além disso, constata-se que tal abordagem configura-se não apenas como análise **da** performance, mas também como análise **para a** performance, ou seja, aquela que identifica outras possibilidades interpretativas para futuras performances de uma obra. Nesse processo, o aguçamento da escuta mostra-se como aspecto fundamental articulador do ato interpretativo.

Fisher e Lochhead (1993) colocam a escuta no cerne de suas considerações, encarando-a como

---

<sup>5</sup> Historicamente, a extração de dados para as análises musicais voltou-se inicialmente para a partitura como fonte principal de informações e com o objetivo de identificar características da obra musical. As abordagens analíticas fundadas na escuta são posteriores. A análise apoiada na extração de dados de gravações por meio de *software*, conforme abordado por Cook (2006; 2007; 2009), Leech-Wilkinson (2009) e Rink (2012), apresenta um viés ligeiramente distinto ao voltar-se para a identificação de características das performances.

ponto de encontro entre a performance e a análise. A escuta envolve, do ponto de vista do intérprete, uma imaginação aural de como a peça deve soar e, do ponto de vista do analista, a identificação de relações musicais pautadas na percepção (com a ressalva de que, embora estas não sejam as únicas relações de interesse para o analista, são as mais importantes para o intérprete). A partir das representações presentes da partitura, o intérprete cria e exprime sua escuta interior, encarando os signos notacionais não como instruções sobre o que fazer, mas como indicações (sobre sons e grupos de sons) a partir das quais projeta/manifesta para o ouvinte a sua escuta da obra. A escuta interior, nesse caso, é definida como “a expectativa sensorial sobre como a peça irá proceder” (FISHER; LOCHHEAD, 1993: 3). Não é encarada como uma imagem aural fixa e minuciosa em detalhes, mas como um potencial a ser alcançado, e comporta a flexibilidade e a espontaneidade necessárias para se chegar a performances singulares. Na concepção de tais autores, “(...) uma escuta interior pode ser intimamente ligada a uma consciência dos gestos físicos associados à produção sonora, às sensações físicas da execução, e respostas afetivas, assim como a um entendimento conceitual de como a peça funciona.” (FISHER; LOCHHEAD, 1993: 4).

Segundo Fisher e Lochhead (1993), pode-se chegar a essa escuta de forma completamente intuitiva. Mas o intérprete pode também ter a necessidade ou o desejo de clarificar ou fundamentar sua escuta de alguma outra forma – o que pode ocorrer de duas maneiras: por meio da prática da performance (com base em critérios de interpretação dos símbolos notacionais baseados em estilos de performance) e por meio da análise<sup>6</sup>. Embora a análise possa auxiliar na criação de uma performance convincente, consideram que é também possível alcançar esse objetivo sem fundamentar a performance analiticamente.

O processo de análise, de maneira geral, é definido por Fisher e Lochhead (1993: 4) como “a investigação consciente e sistemática dos materiais musicais”, que tem como objetivo a representação da estrutura musical. Ao engajar-se na atividade analítica, o intérprete percebe que ela constitui “um meio eficiente para internalizar os sons de uma peça sem a distração de considerações técnicas associadas à produção sonora” (FISHER; LOCHHEAD, 1993: 4). Em oposição a uma análise que enfoque apenas as características da peça que caberiam dentro de um modelo teórico circunscrito (*theory-driven analysis*), defendem uma análise dirigida pelas características da própria peça (*piece-driven analysis*), na qual o

---

<sup>6</sup> Nesse caso, a análise à qual os autores se referem não é a análise de gravações, mas a análise que se volta às características do discurso da obra, geralmente realizada com base na partitura. De qualquer forma, consideramos as considerações de Fisher e Lochhead (1993) elucidativas para a compreensão das possíveis relações entre performance e análise.

entendimento da estrutura musical repousaria na elucidação das interrelações entre as diversas unidades da peça com base na percepção. Isso significa, segundo aqueles autores, favorecer estratégias que considerem a maneira como a peça se desdobra no tempo, o que pode incluir considerações sobre os eventos que são percebidos, retidos e projetados na experiência do ouvinte.

Fisher e Lochhead (1993: 8) salientam, então, que uma mesma análise “pode resultar em uma variedade de performances diferentes igualmente válidas”, o que equivale a dizer que uma análise não define as decisões interpretativas a serem adotadas. Os intérpretes

farão escolhas entre várias possibilidades nos domínios do tempo, articulações, dinâmicas, cor [timbre] e afeto com um ouvido que suporte uma dada observação analítica. Eles irão então comparar as tentativas de performance resultantes com uma sensação mais internalizada e menos articulada de como a peça deveria apresentar-se sonoramente. Na melhor das hipóteses, uma análise irá fornecer os limites sugeridos, além do estímulo apropriado para a imaginação criativa do intérprete (FISHER; LOCHHEAD, 1993: 8).

Retomando a noção de escuta interior, abordada por Fisher e Lochhead (1993), pode-se perceber que ela reúne as características de um processo intuitivo, o que a aproxima daquilo que Rink (2007) define como uma intuição informada na performance. Da mesma forma que Fisher e Lochhead (1993), Rink (2007) também considera que a atividade analítica consciente (que ele chama de deliberada, em contraposição à intuitiva) não deva ser encarada como um imperativo para a realização de uma performance, embora a análise possa ser útil. Há ainda outra proximidade entre as ponderações desses autores no âmbito das relações entre análise e performance. Ao abordar o trabalho de Janet Schmafeldt, em que a autora salienta a distinção entre a abordagem do analista e a do intérprete, Rink (2007) pontua que possui discordâncias em relação à hierarquização dessas abordagens, embora concorde com a conclusão final da autora de que “não existe uma opção interpretativa única e definitiva que possa ser imposta pela observação analítica” (SCHMAFELDT *apud* RINK, 2007: 26) – o que se aproxima das considerações de Fisher e Lochhead (1993) mencionadas acima.

Rink (2007) menciona que, embora alguns autores apresentem concepções semelhantes à expressa pela afirmação de Schmafeldt citada acima, há também aqueles que defendem o imperativo da realização de análises profundas que respaldem a performance musical – neste caso, estabelecendo uma relação unívoca entre as conclusões da análise e suas manifestações na interpretação musical. Nota-se, assim, a presença de duas posturas antagônicas – uma que reconhece que a análise musical ocorre de forma

inerente ao processo interpretativo durante a tentativa de revelar/salientar relações musicais implícitas na obra (mesmo que a performance não seja antecedida por uma análise rigorosa/deliberada); e outra que compreende que o intérprete deve, indispensavelmente, apoiar-se em uma análise musical rigorosa para construção da performance, de modo que esta deveria aproximar-se de um ideal musical passível de ser revelado apenas por via da análise<sup>7</sup>.

Rink (2007) faz uma distinção entre a análise anterior à performance e a análise da performance. A última retorna em outros trabalhos do autor e constitui o tipo de abordagem que é o foco principal do presente artigo (conforme será exposto mais adiante). Com relação à análise anterior à performance, Rink menciona situações em que os resultados analíticos são mais observáveis visualmente do que auditivamente, tais como a identificação de laços de unidade entre motivos e a identificação de relações hierárquicas de uma estrutura tonal por meio de uma análise schenkeriana. Dessa forma, embora a análise rigorosa deliberada possa contribuir para resolver certas questões na atividade de performance, é preciso destacar, seguindo Rink (2007: 29), que “talvez os intérpretes sejam sábios em resistir a qualquer tentativa *sistemática* de correlacionar as descobertas dos métodos de análise rigorosa à performance propriamente dita”. Para Rink (2007: 29), “em geral (...) o processo analítico ocorre no estado (evolutivo) do design [da interpretação] e seus achados são assimilados na bagagem geral de conhecimento que sustenta, mas não domina, o ato da performance”.

É nesse contexto que Rink (2007: 27) fala em uma análise para intérpretes, na qual a atenção principal volta-se para as funções contextuais e os meios de projetá-las – uma análise “concebida em termos mais temporais do que estruturais”, com ênfase mais no contorno musical do que na estrutura. Dela participa como guia a intuição informada, que, segundo Rink (2007: 27), é “geralmente sustentada por uma bagagem considerável de conhecimento e experiência”. Além do foco na temporalidade e no contorno da música, a análise para intérpretes fundamenta-se na constatação de que a música não se restringe às representações presentes na partitura (a música não é a partitura) e que “decisões determinadas pela análise não devem ser sistematicamente priorizadas” (RINK, 2007: 29). Essa última constatação tem como resultado o fato de que

---

<sup>7</sup> Rink (2007) menciona fontes da literatura que representam uma orientação de pensamento que compreende que o intérprete deve, necessariamente, apoiar-se na análise musical rigorosa para construção da performance. Por exemplo, Eugene Narmour (NARMOUR, 1988 *apud* RINK, 2007:26) é citado como um autor que se alinha a esse pensamento.

qualquer elemento analítico que se impõe na performance será idealmente incorporado numa síntese mais geral, influenciado por considerações sobre estilo (definido amplamente), gênero, tradição de performance, técnica, instrumento, etc., assim como pelas prerrogativas individuais do intérprete (RINK, 2007: 29).

A análise deliberada, no entanto, continua a ter o potencial de contribuir no processo interpretativo. Rink (2007: 31) afirma que “uma apreensão imediata não exclui, de forma alguma, um exame posterior consciencioso de como os vários elementos operam na peça, o que requer algo além da intuição”, e reforça que “entender mais completamente os meios de se organizar a música, pode se provar libertador para os músicos que buscam uma intuição mais informada, ideias mais profundamente conscientes e uma articulação verbal mais poderosa”. Segundo Rink, incluem-se, nesse contexto, as seguintes técnicas, algumas das quais retornarão com ênfase no contexto da análise relatada neste artigo:

- (1) a identificação de planos tonais básicos e divisões formais
- (2) gráficos de tempo
- (3) gráficos de dinâmica
- (4) a análise do contorno melódico e dos motivos/ideias que o constituem
- (5) a preparação de uma redução rítmica
- (6) a re-notação da música (RINK, 2007: 31).

A seguir, apresentamos uma breve análise dos componentes estruturantes da obra *Tetragrammaton XIII* (VICTORIO, 2009). Depois disso, discutimos os passos seguidos no processo de elaboração interpretativa da obra com base no aguçamento da escuta proporcionado pela análise musical com suporte computacional (análise de gravações).

### ***Tetragrammaton XIII*: tempo musical e forma**

Rodrigues (2008a) menciona o tratamento e as diferentes percepções do tempo musical como aspectos importantes do pensamento composicional de Roberto Victorio. Como veremos, a manipulação de estados temporais (gerados pelas densidades sonoras) estabelece a apreensão da organização formal de *Tetragrammaton XIII* (VICTORIO, 2009).

Para o compositor, o tempo em música se dá por meio de um

adentramento no continuum espaço-tempo virtual que caracteriza a *despercepção* do tempo cronológico em função de uma percepção focada nas possibilidades intrínsecas no material sonoro, enquanto objeto musical que se transforma, podendo ter como características duração indeterminada e irregular, **onde a percepção da passagem dos eventos, da mudança é a característica temporal principal que veicula a percepção para a virtualidade** (RODRIGUES, 2008b: 72, grifo nosso).

Em outras palavras, o processo denominado *despercepção*, ocorre pela **possibilidade** da não percepção do tempo medido (tempo cronológico), o que promove uma experiência temporal por meio das transformações sensíveis do material sonoro (RODRIGUES, 2008a: 47). Essa perspectiva do tempo apoia-se conceitualmente na filosofia de Susanne Langer (1980) sobre o **tempo virtual**, que se caracteriza pela experiência do ouvinte (ou do executante) sobre o fluxo temporal gerado pelas mutações do material durante o discurso musical.

Com base no estudo dos elementos notacionais e na análise das gravações realizadas, entendemos que, em *Tetragrammaton XIII*, Victorio molda o tempo por meio de transformações na concentração dos eventos, sucessivos ou simultâneos, o que motiva no ouvinte sensações de contração e dilatação temporal. A sucessão dos fenômenos – sejam contrastantes ou similares do ponto de vista da densidade – promove a impressão das *passagens de estado* e da *transitoriedade* na percepção do tempo, o que vai ao encontro do que o compositor conceitua como *despercepção* do tempo cronológico.

A obra estrutura-se em três momentos com cenários temporais distintos: Seção A (c. 1 e 47); Seção B (c. 48 e 56); e Seção A' (c. 57 e 97).<sup>8</sup> Observando as características temporais, temos uma forma ternária, na qual a primeira e a terceira seção possuem semelhanças na utilização dos materiais enquanto que a segunda seção apresenta-se como um momento contrastante.<sup>9</sup>

Na **Seção A** (c. 1 a 47), a natureza rítmica do trecho – evidenciada pela grande variedade métrica e pelos raros eventos com duração alongada –, e o andamento “*Movido*” indicado pelo compositor, sugerem um movimento e um dinamismo temporal que tendem à percepção de um tempo contraído (ou

---

<sup>8</sup> É importante ressaltar que embora os compassos descritos aqui como 48, 52, 54 e 56 apresentem, na verdade, uma suspensão no uso de fórmulas de compasso e na ordenação métrica - excluindo-se as barras de compasso entre cada evento -, adotamos esta contagem para facilitar a compreensão da análise pelo leitor. Assim, cada um dos trechos compreendidos entre barras duplas é contado, neste trabalho, como um compasso.

<sup>9</sup> Este modo de organização formal é comumente denominado de *forma em arco* quando utilizada no contexto pós-tonal. Por outro lado, a denominação “forma ternária” tem sido empregada neste tipo de organização dentro do contexto tonal. No entanto, mantemos a nomenclatura forma ternária, utilizada por Kostka (1999), pois acreditamos que esta designa com maior clareza a disposição apresentação/contraste/retorno, presente na obra em questão.

acelerado). Essa contração temporal é percebida na medida em que as sucessões dos gestos por justaposição geram um contexto sonoro de alta densidade. Outra característica temporal desta seção deriva de mudanças métricas e da interpolação de compassos simétricos e assimétricos num contexto de tempo pulsado (estriado)<sup>10</sup>. A irregularidade métrica induz a uma escuta não interessada nas sensações cíclicas dos compassos, mas na percepção individualizada de cada gesto musical. Por sua vez, a justaposição de gestos musicais com características distintas e construídos de forma irregular – ou seja, delineados com diferentes proporções de duração – constitui um contexto musical pautado na descontinuidade, o que conduz a escuta à percepção de não-linearidade do tempo.<sup>11</sup> Essa primeira seção é concluída com uma grande fermata, transportando a percepção do ouvinte a um novo plano temporal.

A **Seção B** (c. 48 a 56) apresenta uma suspensão do fluxo temporal que vinha ocorrendo até então, de modo que a sensação de dilatação do tempo torna-se preponderante. Essa ruptura apresenta-se como um contraste em relação às demais seções. Os eventos escritos sem definição métrica, os trechos libertos de uma marcação pulsante e o uso de fermatas nos finais dos gestos implicam na sensação de esvaziamento da densidade, e um conseqüente alargamento na sensação de escoamento temporal. Nessa seção, Victorio alterna momentos de liberdade métrica e trechos com pulso e ritmo definido, o que nos remetem aos conceitos de tempo liso (amorfo) e tempo estriado (pulsante) elaborados por Pierre Boulez (2011).<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Emprega-se aqui o conceito de tempo pulsado ou estriado na acepção cunhada por Boulez (2011).

<sup>11</sup> Kramer (1978) aborda a questão da descontinuidade no discurso musical, na qual é subvertida a expectativa do ouvinte quanto à sucessão dos eventos. Para ele, “o inesperado é mais marcante, mais significativo do que o esperado, pois contém mais informações” (KRAMER, 1978: 117). Kramer (1978) destaca que, em obras que possuem maior tendência à continuidade - como geralmente é o caso em obras tonais -, esse recurso se revela bastante significativo, de modo que a quebra da linearidade no discurso se torna mais evidente. Como exemplo, em outro artigo, Kramer (1973) discorre sobre o tempo múltiplo e o tempo não-linear no Quarteto Opus 135 de Beethoven. A discussão apresentada por Kramer (1973) carrega o pressuposto de que a noção de tempo que conduz tal obra não é o ‘tempo do relógio’, mas sim um tempo múltiplo e não-linear (KRAMER, 1973: 123).

<sup>12</sup> Segundo Boulez (2011), o tempo estriado é organizado de modo que as estruturas de duração sejam dirigidas em função de uma referência métrica regular ou irregularmente distribuída. No tempo liso, a distribuição dos eventos não permite uma avaliação de tempo pulsante. Os termos liso e estriado se dão por analogia a superfícies espaciais lisas e superfícies que apresentem estrias (marcas de referência), respectivamente. Boulez descreve-os da seguinte forma: “Disponhamos, abaixo de uma linha de referência, uma superfície perfeitamente lisa e uma superfície estriada, regular ou irregularmente, pouco importa; desloquemos esta superfície lisa ideal, não poderemos nos dar conta nem da velocidade nem do sentido de seu deslocamento, pois o olho não encontra nenhum ponto de referência ao qual se prender; com a superfície estriada, ao contrário, o deslocamento aparecerá tanto na sua velocidade quanto no seu sentido. O tempo amorfo é comparável à superfície lisa, o tempo pulsado à superfície estriada; eis porque, por analogia, denominarei as duas categorias assim definidas tempo liso e tempo estriado” (BOULEZ, 2011: 88). Utilizando-se a terminologia de Boulez (2011), pode-se afirmar ainda que a alternância (e, por vezes, a concomitância) entre tempos lisos e estriados, verificada na segunda seção de *Tetragrammaton XIII*, institui um contexto de *tempo não-homogêneo*.

Há, na **Seção A'** (c. 57 a 97), o retorno a um tempo contraído, de modo que a movimentação provocada pela densidade dos eventos é retomada com a indicação Tempo I. O caráter enérgico, assim como a noção de descontinuidade provocada pela montagem por justaposição de materiais musicais distintos (nos moldes já discutidos na primeira seção), é mantido até o final da obra. Entretanto, a recapitulação variada ocorre na medida em que há rupturas do discurso já apresentado por meio de interpolações de novos materiais, sobretudo os gestos percussivos.

Assim, a forma de *Tetragrammaton XIII* – enquanto objeto perceptivo – é construída pela variação de estados temporais com base na organização das sonoridades, sobretudo através de contrastes na densidade dos eventos entre as seções – como ilustra o espectrograma<sup>13</sup> (Fig. 1) de uma gravação realizada pelo primeiro autor (ROSA, 2013a), na qual verificam-se claramente as três seções identificadas na análise da escritura.

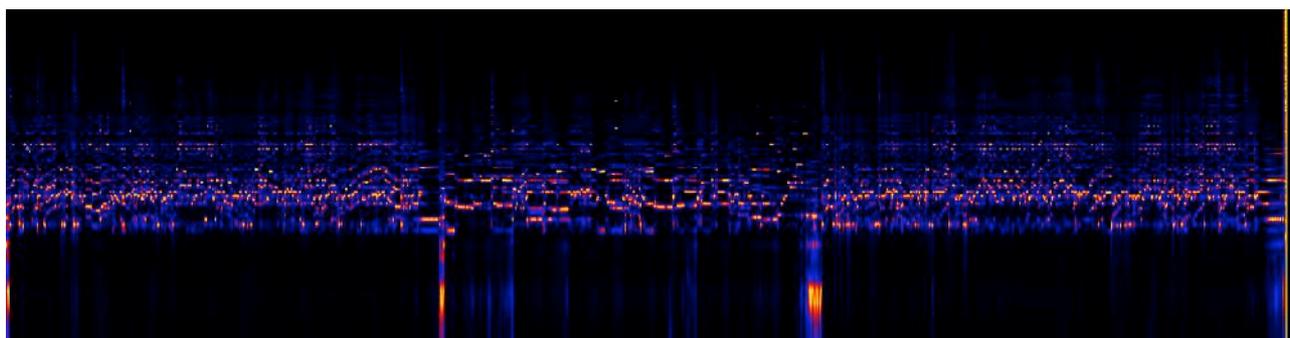


Fig. 1 – Espectrograma de uma gravação de *Tetragrammaton XIII* (ROSA, 2013a).

A visualização espectral do arquivo de áudio (Fig. 1) corrobora as considerações acerca da organização formal feitas a partir dos elementos notacionais. Nota-se uma maior densidade dos eventos sonoros na primeira e na terceira seções (A e A'), de modo que não é possível verificar nenhum grupo de parciais de frequência com duração alongada nesses momentos. Embora a disposição da primeira seção se assemelhe com a terceira, os perfis espectrais apresentam algumas formas distintas, o que corrobora a ideia de forma ternária com recapitulação variada na última seção. A densidade dos eventos e o registro são

---

<sup>13</sup> Um espectrograma apresenta o resultado da análise de um arquivo de áudio no domínio das frequências. A visualização é apresentada em três dimensões: tempo (eixo horizontal – em segundos/minutos), frequências (eixo vertical – em Hz) e a intensidade de cada frequência (escala de cores – em dB). No *software Sonic Visualiser*, a ferramenta *Melodic Range Spectrogram* (utilizada para gerar a figura aqui representada) demonstra os parciais de frequência em um âmbito pouco maior que a extensão do instrumento, o que permite visualizar as variações melódicas com maior definição.

parecidos em A e A', mas há, em alguns momentos, movimentos no registro que marcam a diferenciação entre as seções. Nesta imagem, a seção B (na parte central da imagem) apresenta eventos sonoros mais espaçados, com duração alongada e menor densidade vertical dos parciais de frequência, além de maior movimento no registro. Posto isso, podemos argumentar que a estrutura ternária da obra *Tetragrammaton XIII* é estabelecida, em grande medida, pela condução temporal promovida pela manipulação da densidade sonora e também pelo comportamento espectro-morfológico dos sons, conforme fica evidenciado nas gravações.

### **As gravações**

O estudo interpretativo da obra *Tetragrammaton XIII* foi realizado por meio de análises com o *software Sonic Visualiser*. Para viabilizar tal estudo, o primeiro autor realizou três gravações da peça – duas preliminares (ROSA, 2013a; 2013b) e outra nas etapas finais da pesquisa (ROSA, 2014)<sup>14</sup>.

As duas primeiras gravações foram objetos de análises no decurso da investigação com o objetivo de buscar informações que pudessem fornecer elementos que colaborassem com o processo de elaboração da concepção interpretativa da obra. Desse modo, a observação dos dados encontrados nas análises dessas gravações tornou-se o ponto de referência para o exercício da experimentação de possibilidades na execução musical. Como umas das instâncias desse processo de construção interpretativa, foi criado um mapa interpretativo da obra, contendo indicações anotadas na partitura sobre dinâmica, articulação, direção gestual, fraseado, que passaram a guiar o intérprete (primeiro autor) na execução. A terceira gravação (ROSA, 2014), realizada com base nos resultados das análises das gravações preliminares, é entendida como um registro dentre as múltiplas possíveis performances viabilizadas a partir do mapa interpretativo elaborado. Nesta última, demonstra-se, portanto, uma nova instância de um processo de interpretação que é contínuo e, inevitavelmente, sempre aberto a novas alternativas<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> As três gravações completas (além de excertos separados em arquivos diferentes) podem ser encontradas em <<http://www.numut.iarte.ufu.br/node/99>>.

<sup>15</sup> Vale reafirmar que o foco deste trabalho é o processo vivenciado na elaboração da concepção interpretativa da peça. O mapa interpretativo constitui uma das instâncias desse processo. Outros processos, mesmo que semelhantes, realizados por outros intérpretes, provavelmente resultariam em mapas interpretativos distintos.

Para a realização das gravações preliminares, duas concepções distintas da obra foram pensadas, as quais serviram como guias para a execução. As características de cada uma delas são descritas a seguir:

Gravação 01 - Esta opção interpretativa caracteriza-se por apresentar os gestos musicais com maior rigidez rítmica. A intenção geral foi manter a pulsação, de maneira geral, sempre a tempo, com exceção dos momentos em que o compositor fornece outras instruções. A transição entre os gestos ocorre conforme o ritmo descrito. Ocorrem poucas intervenções do intérprete quanto à agógica. Isso proporciona maior densidade (horizontal) no fluxo obra, pois aproxima os diferentes eventos no espaço de tempo. Utiliza-se de outros recursos expressivos como o timbre, a articulação e a dinâmica para evidenciar a mudança dos eventos. (ROSA, 2015: 57-58)

Gravação 02 – Nesta opção interpretativa, a obra apresenta-se mais flexível temporalmente. A transição entre alguns gestos é apresentada com maior liberdade agógica. O espaçamento (respirações) entre os gestos torna-os mais evidentes (destacados) quanto a sua unidade dentro do todo. Embora outros recursos, como o timbre, a articulação e a dinâmica também auxiliem na construção – e diferenciação – de cada evento, o principal recurso expressivo trabalhado na interpretação é a manipulação do tempo. As escolhas dos parâmetros a serem abordados nas gravações representam apenas parte de um processo interpretativo. (ROSA, 2015: 58)

## Ferramentas para a análise das gravações

O *software Sonic Visualiser* oferece diferentes formas de visualização dos dados de análise de uma gravação em áudio. As análises aqui apresentadas baseiam-se em duas configurações de extração de dados, a saber: o mapeamento do fluxo de andamentos (agógica); e o mapeamento do fluxo de intensidades (dinâmica).

O mapeamento do fluxo de andamentos consiste na geração de gráficos que mensuram as inflexões de agógica com base nas marcações dos pulsos da música. O gráfico gerado demonstra as curvas dos *accelerandi* e *ritardandi* utilizados pelo intérprete, o que permite, por exemplo, avaliar a condução de frases e gestos e as ocorrências de *rubato*. Duas ferramentas do *software* são utilizadas para a extração destes dados - *Time Instants Layer*, que consiste no registro visual das marcações de pulsação; e *Time Values Layer*, que mensura a duração que ocorre entre cada pulso e aquele que o antecedeu – identificando, dessa forma, variações na pulsação, calculadas em BPM (batidas por minuto).

O mapeamento do fluxo de intensidades permite analisar as gravações quanto ao parâmetro expressivo da dinâmica. Os gráficos são gerados a partir da mensuração dos valores de amplitude do sinal de áudio. A ferramenta utilizada (*Smoothed Power Curve*) gera um gráfico que filtra as informações brutas de intensidade do sinal de áudio, mantendo de modo suavizado os ataques, enquanto que a sustentação e

o decaimento dos sons são observáveis com evidência (MAZURKA).<sup>16</sup> Em alguns casos, a articulação das notas também pode ser identificada por meio dos gráficos gerados com tal ferramenta de análise.

O exercício analítico voltou-se para a observação das representações gráficas (de intensidades e andamentos), associada, sempre, à análise da partitura e ao exercício de escuta. Assim, reiteramos a ideia de que esta não é uma análise que exclui o papel da notação tradicional, mas sim que a complementa.

### **Análise com as ferramentas computacionais: a manipulação expressiva do gesto musical**

A abordagem do gesto musical perpassa diferentes estéticas musicais. Contudo, a partir da difusão da música pós-tonal, este elemento musical tornou-se objeto recorrente nas pesquisas musicológicas, conforme apontado por Assis e Amorim (2009: 1). Os autores defendem que, ao se romper com o discurso tonal, a coordenação gestual de uma obra passa a ser estruturada por outros parâmetros que não aqueles subordinados às estruturas tonais. Assim, em *Tetragrammaton XIII* a compreensão da organização formal perpassa, entre outras unidades sintáticas, a identificação dos gestos que compõem as microestruturas da obra. Para efeito de delimitação, tomamos o gesto como nossa principal unidade de análise com a ferramenta computacional. O esforço analítico concerne a observação crítica da configuração expressiva dos gestos com o propósito de compreender como determinados segmentos se manifestaram nas performances gravadas. A análise é orientada nesse sentido, pois entendemos que as diferentes projeções dadas às estruturas locais – como os gestos e as frases – conduzem a escutas distintas em níveis perceptivos macroestruturais.

Para Robert Hatten (2004), o gesto humano é definido como “qualquer formação energética projetada no tempo que possa ser interpretada como significativa” (HATTEN *apud* MATSCHULAT, 2011:19). Para Matschulat,

[...] o gesto musical não se resume nas meras ações físicas envolvidas na produção de uma série de sons, mas consiste no contorno característico que confere a estes sons significado expressivo. São, portanto, unidades perceptivas sintetizadas nos elementos musicais tais como timbre, articulações, dinâmicas e tempo, e sua coordenação em diversos níveis sintáticos, e comportam-se como unidades expressivas (MATSCHULAT, 2011: 9).

---

<sup>16</sup> <<http://sv.mazurka.org.uk/MzPowerCurve>> Acesso em 23 de setembro de 2018.

Portanto, o conteúdo expressivo da realização sonora de uma interpretação, determinado pelas variações de agógica, dinâmica e articulação, projeta e delinea a configuração gestual escrita pelo compositor. Os intérpretes podem, por meio de uma ação deliberada e fundamentada estilisticamente (ou mesmo intuitiva), expressar compreensões individualizadas dos gestos de um determinado texto musical. Tratando-se de um repertório como o estudado aqui, as configurações gestuais nem sempre são claramente perceptíveis e determinadas. As limitações inerentes à escrita musical permitem configurações gestuais distintas que podem ser construídas e justificadas de acordo com níveis estruturais diferentes. Por mais que os compositores lancem mão de certos recursos de escrita, como o uso de ligaduras de frase e sinais de dinâmica, ainda assim há lacunas representativas que permitem variações do conteúdo expressivo, as quais podem reconfigurar, de certa maneira, o modo como os gestos são percebidos.

Na escuta de uma obra musical, consideramos, mesmo que intuitivamente, os pontos de partida e chegada dos eventos que a compõem em seus diferentes níveis sintáticos. Como exemplo, temos a relação tensão/resolução provocada pelos movimentos cadenciais na música tonal. Em repertórios não fundamentados nas relações tonais as sensações de movimento são provocadas por outros elementos, como, por exemplo, o direcionamento gestual. Nossa atenção, de certa forma, é levada através da energia gerada pelo movimento de um determinado evento em direção a outro. Para Smalley (*apud* ASSIS; AMORIM, 2009: 2) o senso gestual está relacionado a uma “ação a partir de uma meta previamente atingida ou em direção a uma nova meta; [...] relacionado com a aplicação da energia e suas consequências”. Portanto, ao discorrer sobre o conteúdo expressivo de um material estamos necessariamente revelando-o quanto aos modos de agrupamento e manipulação de seu direcionamento gestual.

Entendemos que são tarefas do processo interpretativo delimitar agrupamentos de notas, correlacioná-los aos diferentes níveis estruturais da obra de modo coerente, bem como gerar movimento gestual através do conteúdo expressivo. Na análise realizada buscamos identificar as manipulações expressivas dos gestos em trechos específicos da obra estudada limitando-se à apreciação do conteúdo agógico, dinâmico e, eventualmente, dos modos de articulação representados nos gráficos construídos a partir do *software Sonic Visualiser*.

Os gráficos gerados permitiram avaliar o conteúdo expressivo dos materiais de *Tetragrammaton XIII* sob duas perspectivas, a saber: **(i) a manipulação do direcionamento gestual; (ii) os modos de**

**agrupamentos das notas para formação dos gestos.** Assim, essa categorização de dados demonstra exemplos dos modos de tratamento dessas informações na pesquisa realizada.<sup>17</sup>

### (i) Direcionamento gestual

Nos compassos iniciais de *Tetragrammaton XIII*, os dois primeiros gestos (Fig.2) aparecem projetados nas duas gravações preliminares de modos distintos.

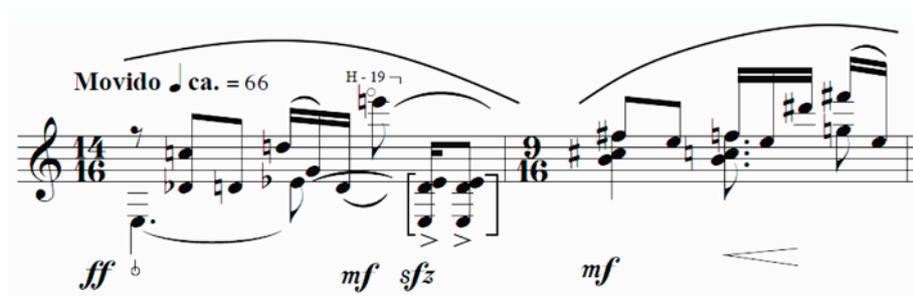


Fig. 2 – Trecho 1 (c. 1 e 2) de *Tetragrammaton XIII* (VICTORIO, 2009). Em destaque, as ligaduras com a demarcação dos dois gestos que constituem o trecho.

Na Gravação 01, o gesto inicial é conduzido por meio da agógica em direção ao último ataque do primeiro compasso (segundo acorde percussivo acentuado, Fig. 3). A leve antecipação temporal da última colcheia (pulso 1.13 do gráfico da Fig. 3)<sup>18</sup> e o atraso do primeiro ataque do compasso seguinte induzem a uma sensação de direção ao acorde percussivo, bem como demonstra um espaçamento temporal entre os dois gestos. Quanto ao perfil dinâmico do primeiro compasso (c.1), entendemos que salienta, por outro lado, o agrupamento das células no interior do gesto, e não uma tendência de direção gestual.

O gesto do segundo compasso (c.2) é constituído de um perfil agógico praticamente linear. O movimento agógico proeminente ocorre apenas na antecipação do pulso 3.1a, o que canalizaria, à primeira vista, a atenção à nota inicial do terceiro compasso. No entanto, a escuta do trecho sinaliza uma direcionalidade gestual que coincide com o contorno melódico do grupo de notas. A observação do

<sup>17</sup> Cabe ressaltar que, de acordo com o caminho discursivo adotado, optamos por apresentar exemplos retirados, às vezes, de apenas uma das gravações preliminares realizadas. Reserva-se a momentos específicos a análise comparativa entre as duas gravações. Os trechos selecionados para este artigo representam parte dos segmentos analisados em Rosa (2015).

<sup>18</sup> Para facilitar a visualização dos gráficos em relação à partitura, adotamos a seguinte numeração dos pulsos: o primeiro número representa o compasso em questão; e o segundo (após o ponto) representa o pulso dentro deste compasso.

mapeamento de dinâmica revela que o contorno melódico ascendente do gesto é acompanhado de um breve *crescendo* em direção à nota mais aguda (Fá#). Isto demonstra que, neste caso, diferente do gesto anterior, o movimento gestual é constituído predominantemente pela dinâmica.

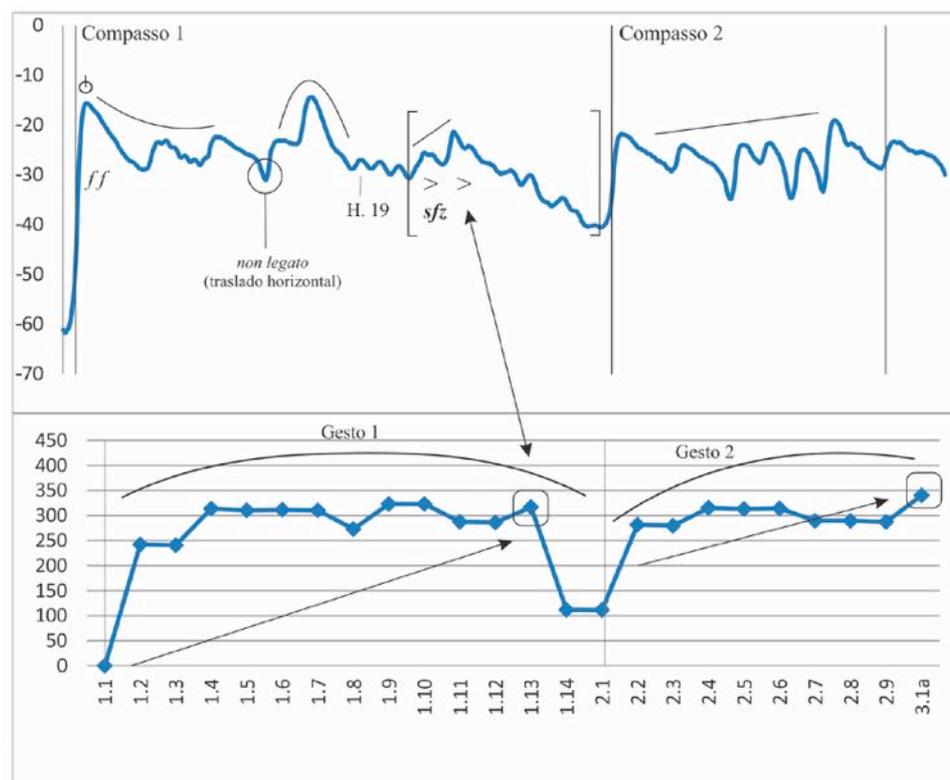


Fig. 3 – Trecho 1 (c. 1 e 2). Mapeamento dinâmico (quadro superior) e agógico (quadro inferior) da Gravação 01(ROSA, 2013a) de *Tetragrammaton XIII*.<sup>19</sup>

Estes mesmos gestos apresentam-se de maneira diferente quando observados na Gravação 02 (Fig. 4). No gesto inicial, o movimento melódico ascendente é compartilhado com o perfil agógico. Desse modo, o gesto progride na mesma direção que o contorno das alturas. A antecipação da nota Mi articulada em harmônico (h.19) suscita um sutil apoio na nota mais aguda do gesto, o que faz perceber o direcionamento gestual a ela. No segundo gesto, a diferença significativa em relação à Gravação 01 consiste em uma pequena queda no andamento a partir do pulso 2.8, determinando, assim, a finalização desse trecho (c. 1 e 2). O perfil dinâmico comporta-se de maneira semelhante nas duas gravações, delineando o movimento das células do primeiro gesto e conduzindo a direção gestual no segundo.

<sup>19</sup> O áudio do excerto analisado pode ser ouvido através do link:

[http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa03\\_trecho1\\_gravacao01\\_grafico5.wav](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa03_trecho1_gravacao01_grafico5.wav)

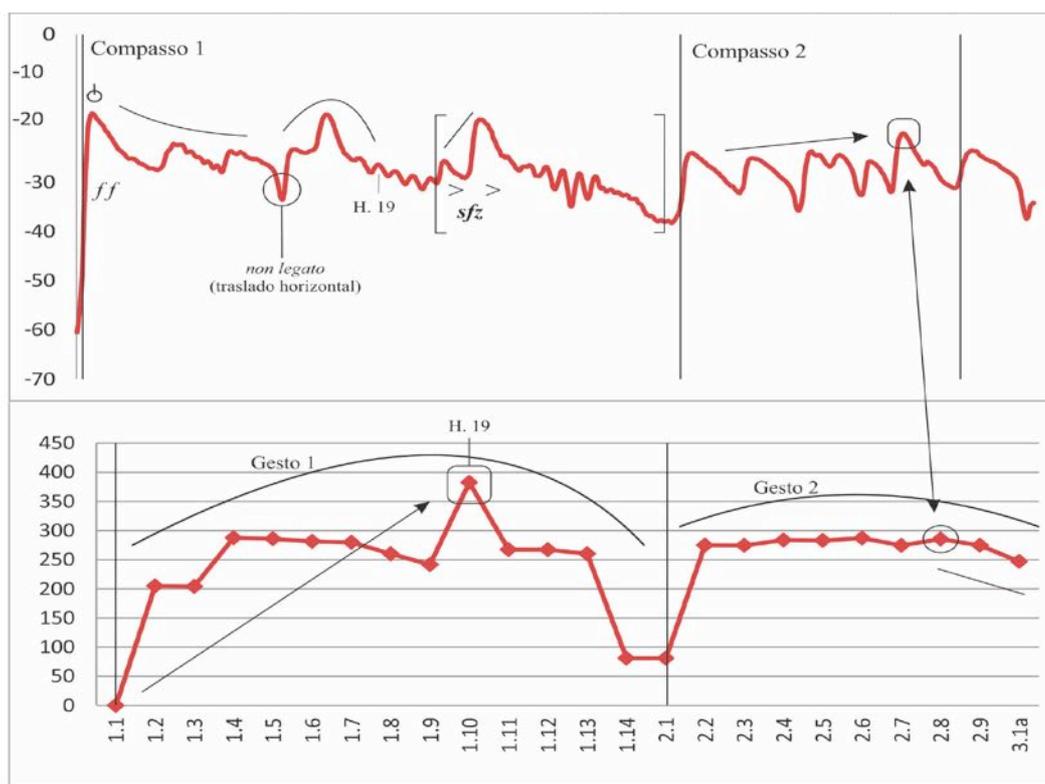


Fig. 4 – Trecho 1 (c. 1 e 2). Mapeamento dinâmico (quadro superior) e agógico (quadro inferior) da Gravação 02 (ROSA, 2013b) de *Tetragrammaton XIII*.<sup>20</sup>

O Trecho 10 da obra<sup>21</sup> (c. 26 a 30) apresenta um agrupamento gestual em duas partes conforme ilustrado na Fig. 5. Analisamos a disposição dos direcionamentos gestuais a partir do mapeamento agógico e dinâmico das gravações em cada gravação realizada (Fig. 6 e 7).

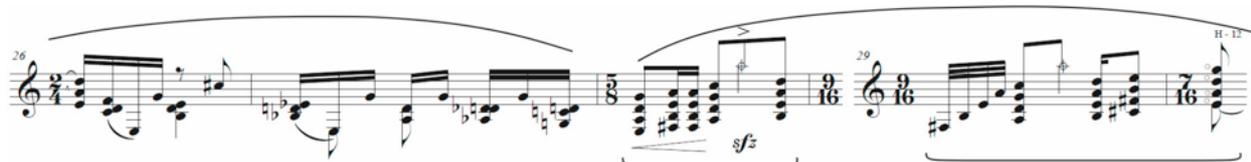


Fig. 5 – Trecho 10 (c. 26 a 30) de *Tetragrammaton XIII* (VICTORIO, 2009). Em destaque, as ligaduras com a demarcação dos dois gestos que constituem o trecho.

<sup>20</sup> O áudio do excerto analisado pode ser ouvido através do link:

[http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa04\\_trecho1\\_gravacao02\\_grafico6.wav](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa04_trecho1_gravacao02_grafico6.wav)

<sup>21</sup> Neste artigo, cada trecho musical utilizado como exemplo é numerado de acordo com sua ordem de ocorrência na obra – e conforme a nomenclatura utilizada em Rosa (2015) e na página que abriga a gravação dos trechos na internet (<http://www.numut.iarte.ufu.br/node/99>).

O trecho (Fig. 5) apresenta uma estrutura gestual dividida em duas partes: o primeiro gesto (c. 26 e 27) e o segundo gesto (c. 28 a 30 - nesse caso, apenas os dois primeiros pulsos). A progressão cromática descendente dos acordes no primeiro gesto é executada, nas duas gravações, em *accelerando* e *crescendo* (Fig. 6 e 7). Assim, esse comportamento expressivo indica o direcionamento do gesto. Nota-se, sobretudo na Gravação 02, um adiantamento na execução de cada acorde, e um perfil geral que caminha em direção à tésis do compasso seguinte.

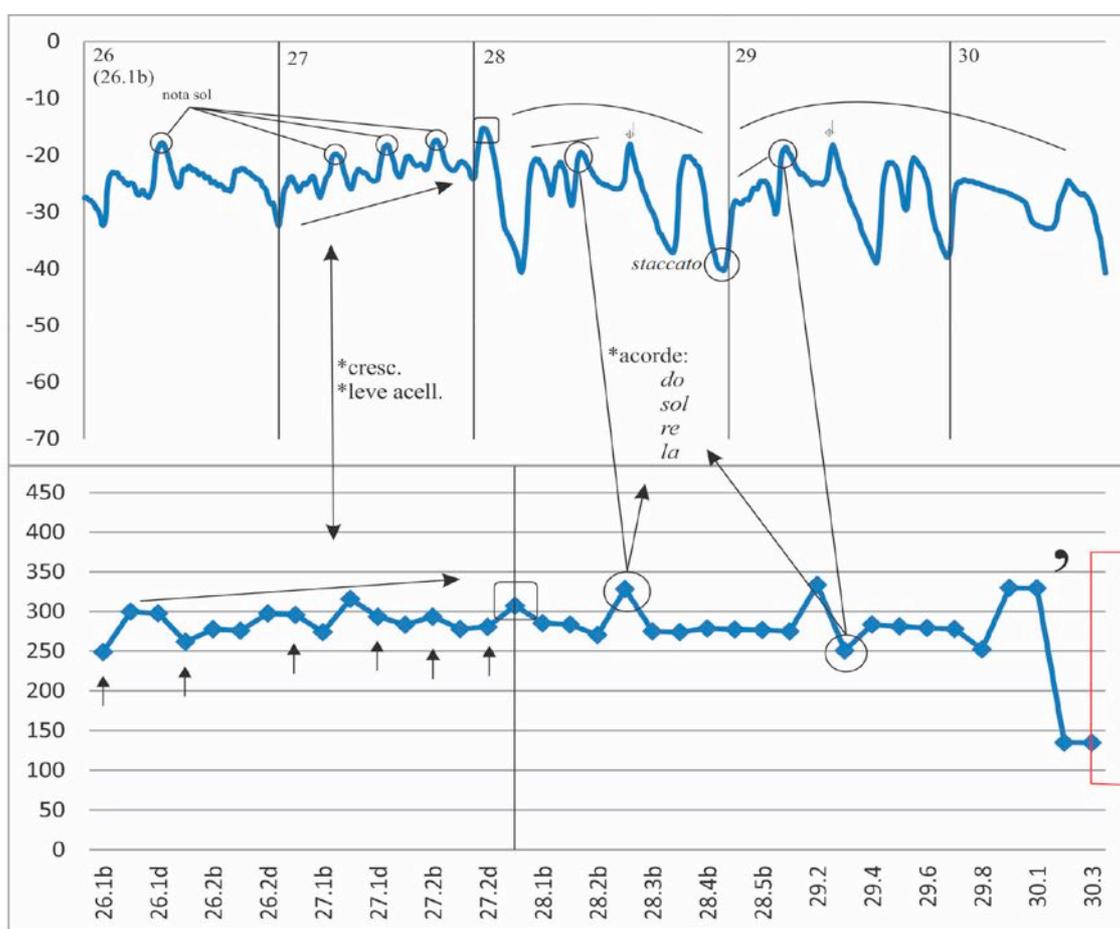


Fig. 6 – Trecho 10 (c. 26 a 30). Mapeamento dinâmico (quadro superior) e agógico (quadro inferior) da Gravação 01 (ROSA, 2013a) de *Tetragrammaton XIII*. As setas sinalizando pontos dos gráficos de agógica indicam os momentos em que ocorrem os ataques dos acordes no primeiro gesto.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> O áudio do excerto analisado pode ser ouvido através do link: [http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa15\\_trecho10\\_gravacao01\\_grafico19.wav](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa15_trecho10_gravacao01_grafico19.wav)

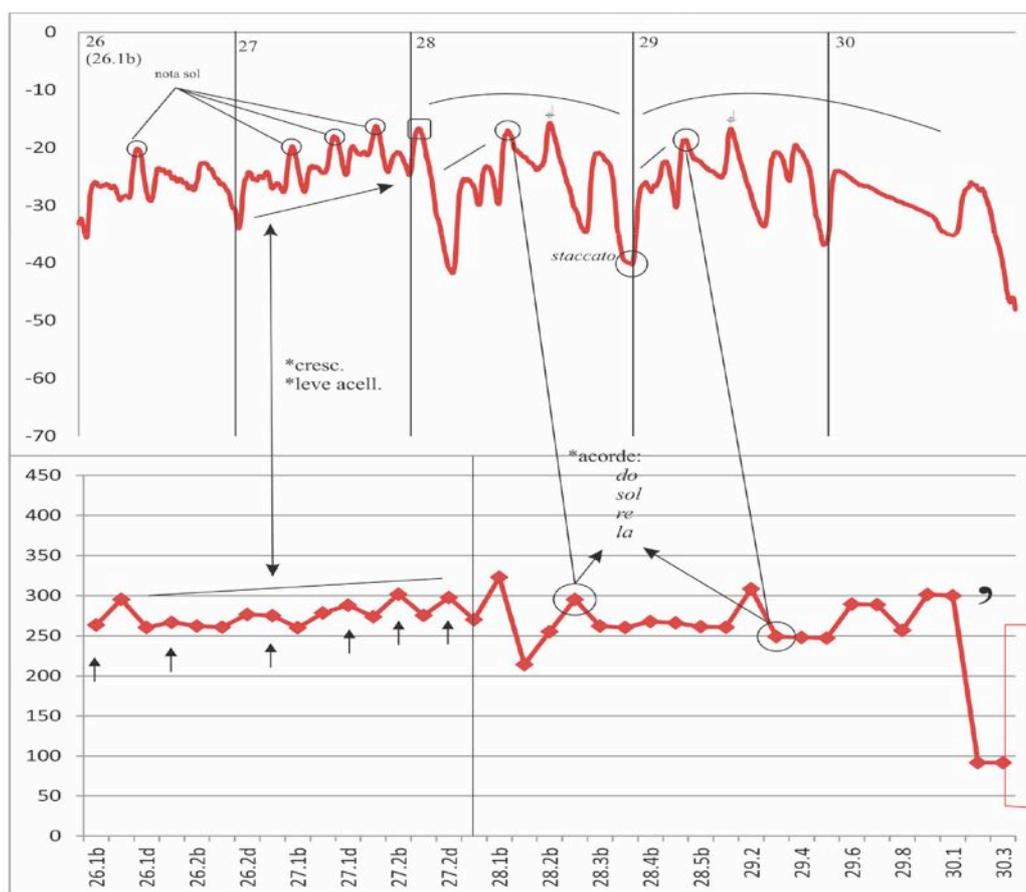


Fig. 7 – Trecho 10 (c. 26 a 30). Mapeamento dinâmico (quadro superior) e agógico (quadro inferior) da Gravação 02 (ROSA, 2013b) de *Tetragrammaton XIII*. As setas sinalizando pontos dos gráficos de agógica indicam os momentos em que ocorrem os ataques dos acordes no primeiro gesto.<sup>23</sup>

O segundo gesto (c. 28 a 30, Fig. 5) é subdividido em duas células, de modo que a segunda é uma variação da primeira. Assim, o direcionamento é conduzido de forma similar nos dois casos. O apoio principal ocorre no acorde *Lá – Ré – Sol – Dó* em ambas as células. Embora o ponto mais elevado nos gráficos de intensidades esteja no evento percussivo, a escuta aponta para um apoio no acorde supracitado – provavelmente devido à rápida extinção sonora do evento percussivo. Desse modo, a construção expressiva desse segundo gesto está correlacionada aos direcionamentos internos em cada célula que o compõem.

<sup>23</sup> O áudio do excerto analisado pode ser ouvido através do link: [http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa16\\_trecho10\\_gravacao02\\_grafico20.wav](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa16_trecho10_gravacao02_grafico20.wav)

## (ii) Agrupamento de notas para a formação dos gestos

O gesto representado na Fig. 8 é subdividido em três células. O direcionamento na condução agógica e/ou dinâmica reorganiza o agrupamento dessas células de acordo com o movimento expressivo dado a elas. Dois modos de agrupamento das células são observados (Fig. 8). O agrupamento inferior (em cor vermelha) acompanha a construção rítmica concebida na escritura. Entretanto, o agrupamento superior (em azul) altera a métrica da célula direcionando-se sempre à primeira nota da figura rítmica seguinte. Assim, desloca-se o início das células, que passam a ser percebidas de modo acéfalo e não tético.

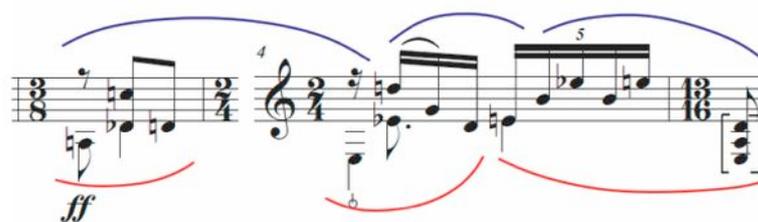


Fig. 8 – Trecho 2 (c. 3, 4 e 5 – primeiro pulso) de *Tetragrammaton XII* (VICTORIO, 2009). Demarcação do agrupamento das células. A demarcação superior (cor azul) representa o agrupamento mais próximo do que ocorre na Gravação 01 (ROSA, 2013a). A demarcação inferior (cor vermelha) demonstra o agrupamento aproximado da Gravação 02. (ROSA, 2013b).

Estas observações apresentam-se sutilmente em uma escuta superficial. Na medida em que adentramos na visualização dos gráficos (Fig. 9 e 10), a identificação dos grupos torna-se mais evidente. Verifica-se no gráfico que mapeia a agógica deste trecho na Gravação 01 (Fig. 9) o posicionamento do agrupamento das células. A primeira célula dirige-se à nota executada em *pizzicato Bartók* (pulso 4.1a). Os perfis arqueados das demais células demarcam o deslocamento métrico. Por outro lado, no gráfico da Gravação 02 (Fig. 10) não são observadas nuances notáveis no movimento agógico. A primeira célula apresenta suave arqueamento no perfil, enquanto que as demais células demonstram pouca variação do pulso.

A disposição das intensidades manifesta-se de modo semelhante nas duas gravações. Os perfis dinâmicos corroboram o movimento agógico de cada célula, contribuindo na identificação dos agrupamentos. A disposição das células pode ser verificada pelos perfis agógicos ascendentes, assinalados pelas setas no gráfico de intensidades (Fig. 10).

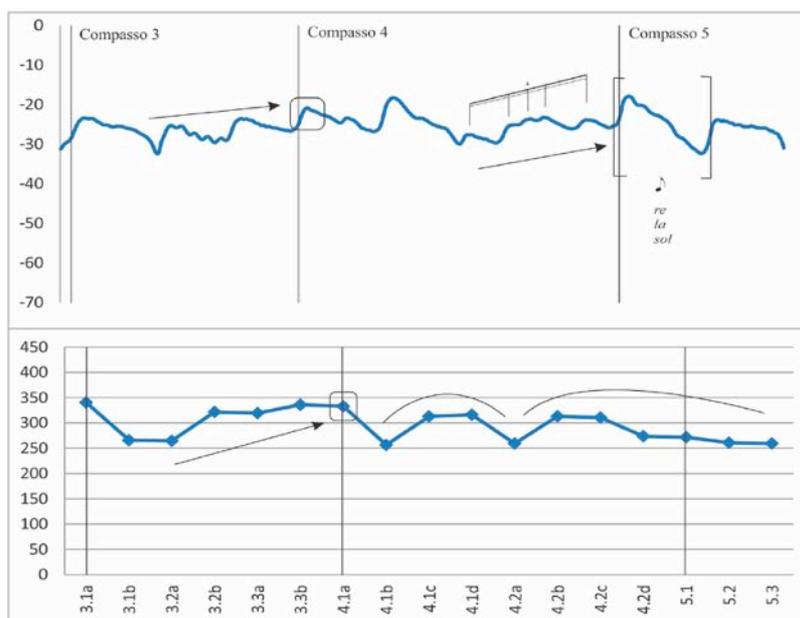


Fig. 9 – Trecho 2 (c. 3, 4 e 5 – primeiro pulso). Mapeamento dinâmico (quadro superior) e agógico (quadro inferior) da Gravação 01 (ROSA, 2013a) de *Tetragrammaton XIII*.<sup>24</sup>

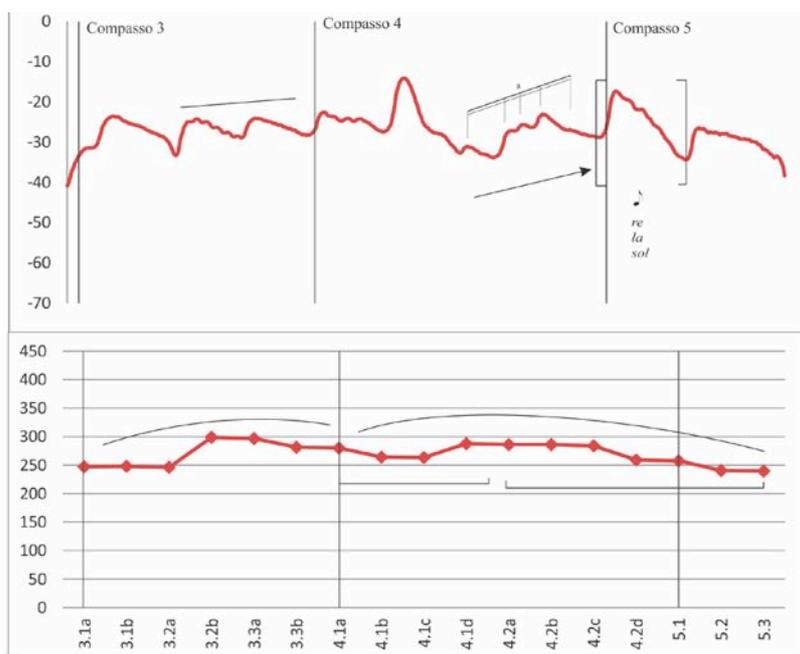


Fig. 10 – Trecho 2 (c. 3, 4 e 5 – primeiro pulso). Mapeamento dinâmico (quadro superior) e agógico (quadro inferior) da Gravação 02 (ROSA, 2013b) de *Tetragrammaton XIII*.<sup>25</sup>

A seção B (Fig. 11) contém especificidades quanto à construção rítmica.

<sup>24</sup> O áudio do excerto analisado pode ser ouvido através do link:  
[http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa05\\_trecho2\\_gravacao01\\_grafico7.wav](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa05_trecho2_gravacao01_grafico7.wav)

<sup>25</sup> O áudio do excerto analisado pode ser ouvido através do link:  
[http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa06\\_trecho2\\_gravacao02\\_grafico8.wav](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa06_trecho2_gravacao02_grafico8.wav)



Fig. 11 – Trechos 17 e 18 de *Tetragrammaton XIII* (VICTORIO, 2009).

A ausência de uma métrica definida em alguns dos trechos dessa seção produziu desafios na extração dos dados de andamento. A forma até então empregada de utilização da ferramenta computacional tornou-se ineficaz, pois a geração dos dados temporais havia sido construída a partir da identificação dos pulsos. Por outro lado, os gráficos de intensidade (Fig. 12 e 13) geraram informações relevantes para a discussão do uso de recursos expressivos para o agrupamento de notas e, por conseguinte, para a configuração gestual nessa seção.

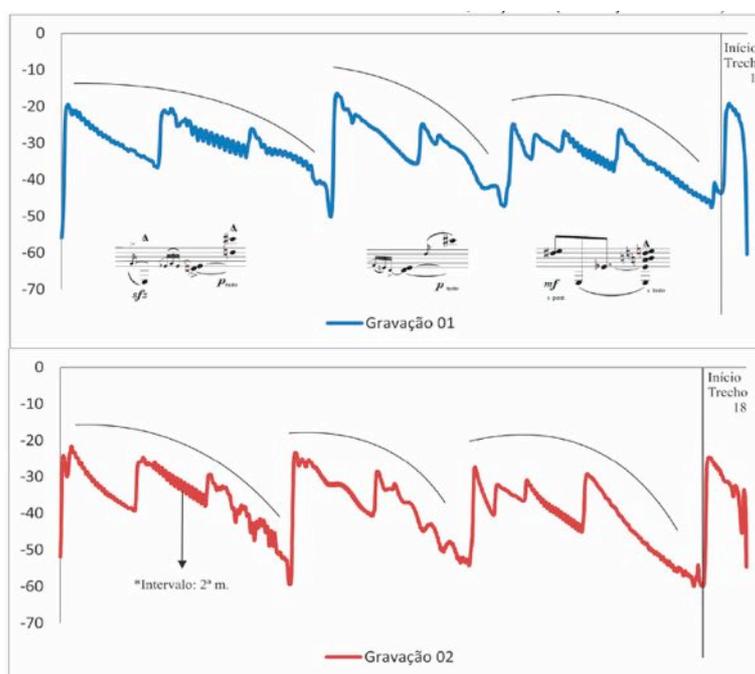


Fig. 12 – Trecho 17 (c. 48) de *Tetragrammaton XIII*. Gráficos de Intensidade das Gravações 01 (ROSA, 2013a) e Gravação 02 (ROSA, 2013b). As ligaduras configuram as demarcações dos agrupamentos gestuais.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Os áudios do excerto analisado podem ser ouvidos através dos links:

[http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa17\\_trecho17\\_gravacao01\\_graficos21e2\\_2.wav](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa17_trecho17_gravacao01_graficos21e2_2.wav)

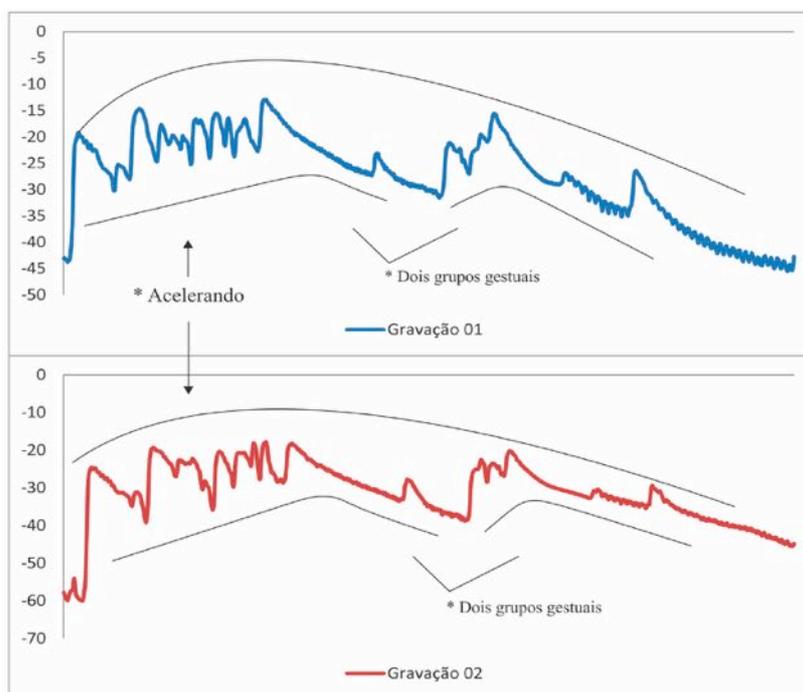


Fig. 13 – Trecho 18 (c. 49) de *Tetragrammaton XIII*. Gráficos de Intensidade das Gravações 01 (ROSA,2013a) e Gravação 02 (ROSA, 2013b). As ligaduras configuram as demarcações dos agrupamentos gestuais.<sup>27</sup>

Nesses trechos, o agrupamento dos movimentos gestuais é identificável através dos gráficos de intensidade (Fig. 12 e 13). O gráfico da Fig. 12 demonstra a divisão em três grupos gestuais claros, de modo que cada um dos gestos apresenta conformações dinâmicas similares. Os gestos são delineados em um sentido sempre decrescente, isto é, o apoio gestual é marcado nas figuras iniciais de cada gesto. Em um trecho em que há liberdade na duração das figuras, as conformações gestuais poderiam ser expressas de várias outras formas, e um exercício interpretativo interessante seria experimentar essas formas de agrupar as notas por meio da manipulação da dinâmica. No trecho representado na Fig. 13, é nítida a formação de um perfil arqueado da dinâmica. No entanto, o trecho é composto por duas figurações gestuais diferentes. A primeira corresponde ao *accelerando* e a segunda ao movimento das notas graves finalizadas pelo acorde.

[http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa18\\_trecho17\\_gravacao02\\_graficos21e22.wav](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa18_trecho17_gravacao02_graficos21e22.wav)

<sup>27</sup> Os áudios do excerto analisado podem ser ouvidos através dos links:

[http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa19\\_trecho18\\_gravacao01\\_graficos23\\_24e25.wav](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa19_trecho18_gravacao01_graficos23_24e25.wav)

[http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa20\\_trecho18\\_gravacao02\\_graficos23\\_24e25.wav](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa20_trecho18_gravacao02_graficos23_24e25.wav)

## Criação de um mapa interpretativo

As análises das gravações fomentaram a elaboração de uma concepção interpretativa da obra. O entendimento das formações gestuais, bem como a escuta focada no delineamento expressivo dos gestos estabeleceram parâmetros para a avaliação de novas possibilidades interpretativas. Nesse sentido, o exercício de experimentação inerente ao processo interpretativo foi fundamentado pelo processo analítico. As informações obtidas nos gráficos analisados modificaram o modo como passamos a compreender (e escutar) a obra, e conduziram à criação de um mapa interpretativo. Assim, as indicações interpretativas contidas no mapa possuem, direta ou indiretamente, suas origens nos resultados das análises. Cabe ressaltar, entretanto, que o processo analítico comportou duas etapas distintas – a primeira envolvendo a geração dos gráficos a partir dos dados numéricos captados com o uso do *software*; e a segunda envolvendo a identificação de médias e tendências por meio da observação visual dos gráficos e escuta das gravações. Assim, o mapa não deriva de um ou outro dado numérico tomado isoladamente – e sim da identificação de perfis e direcionamentos agógicos e de dinâmica de caráter mais geral verificados nos gráficos e identificados na escuta das gravações. O mapa, criado como um guia para o estudo da peça por parte do primeiro autor, fundamentou uma terceira gravação (ROSA, 2014) realizada nas etapas finais da pesquisa, a qual constituiu uma nova instância do processo interpretativo desenvolvido.

Para a terceira gravação, o planejamento interpretativo pautou-se, por um lado, em aspectos que nortearam a diferenciação entre as seções da obra em larga escala (plano macroestrutural), e, por outro lado, em aspectos que nortearam a articulação das estruturas de natureza mais localizada (plano microestrutural), tais como frases, gestos e células. A articulação no plano macroestrutural baseou-se em aspectos tais como: o princípio da descontinuidade temporal; a densidade como elemento gerador da percepção temporal; os contrastes entre tempo liso e tempo estriado; e a percepção das proporções de cada seção. No plano microestrutural, a performance norteou-se com base no direcionamento gestual e no agrupamento (e desagrupamento) de notas para a formação dos gestos. Dessa forma, o desafio interpretativo consistiu na intersecção dos elementos micro e macroestruturais, de modo que estes se projetassem na concepção interpretativa e, posteriormente, na própria *performance* da obra.

Algumas marcações do mapa demonstram as intenções expressivas que consideramos pertinentes, enquanto que outras ressaltam as indicações determinadas pelo compositor e que reforçam algum aspecto

específico da interpretação que propomos.<sup>28</sup>

A indicação “*Movido*” no princípio da partitura sugere o caráter adotado. O andamento geral é pensado conforme a indicação do compositor (unidade de tempo em cerca de 66 bpm). Concordamos que este andamento oferece condições para que a condução dos gestos seja construída com clareza, mantendo-se, ainda, a energia necessária do caráter sugerido. O cuidado com o andamento é primordial nesta obra, pois há uma tendência geral de aceleração, o que prejudicaria, assim, a clareza e a precisão do movimento gestual. Além disso, o andamento é um fator importante no contraste entre as seções.

A intenção geral de execução na **Seção A** perpassa a manutenção de uma condução “*a tempo*”. Entretanto, entendemos que há diversos pontos em que é necessária a utilização de pequenas cesuras (respirações), uma vez que estas promovem uma maior distinção entre trechos e/ou gestos baseados em materiais contrastantes. Um exemplo da adoção do delineamento de eventos (agrupamento ou separação de gestos ou trechos) por meio da condução da agógica nesta primeira seção está nas transições entre os Trechos 7 e 8 (c. 19 e 20); Trechos 8 e 9 (c. 23 e 24); e Trechos 10 e 11 (c. 30) (Fig. 14).

O uso de cesuras reforça uma inflexão voltada ao gesto inicial de cada trecho, apoiando-se o grupo gestual sempre em partes fortes do tempo (c. 20, 24 e terceiro pulso do compasso 30). Compreendemos esses gestos, que possuem contornos rítmico-melódicos semelhantes, como eventos importantes nesse momento da obra. Suas características motívicam articulam a segmentação dos trechos. Desse modo, o efeito agógico produzido pelo uso das cesuras, em nossa interpretação, favorece a percepção da organização estrutural adotada. A dinâmica é também pensada a partir dessa disposição dos trechos. O acréscimo de *sforzando* (c. 20 e 24) amplia a intenção de delinear o gesto a partir dessa inflexão inicial dos trechos. A inserção da indicação ‘suave’ (c. 30) também reforça, por contraste dinâmico, a transição gestual, uma vez que o último ataque depois de iniciado o gesto (c. 28) é finalizado em dinâmica forte.

---

<sup>28</sup> Além disso, na elaboração do mapa, consideramos pertinente apresentar, por meio de descrições em notas de rodapé, explicações sobre os símbolos indicados. O mapa interpretativo completo pode ser encontrado em ROSA (2015).

The image displays a musical score for 'Tetragrammaton XIII' by Roberto Victorio, covering measures 17 to 31. The score is divided into five sections: Trecho 7 (measures 17-19), Trecho 8 (measures 20-22), Trecho 9 (measures 23-25), Trecho 10 (measures 26-28), and Trecho 11 (measures 29-31). The score is written in treble clef with various time signatures: 8/8, 9/16, 3/16, 2/4, and 9/16. Interpretive annotations include dynamic markings such as *sfz*, *p*, *f*, *mf*, and *'suave'*. There are also performance instructions like *cresc.* and *(v)*. Blue arrows and boxes highlight specific musical elements and transitions. Red circles and ovals highlight specific dynamic markings. Symbols for breaths (,) are placed at the end of measures 19, 22, and 28. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Fig. 14 – Trechos 7 a 11 (c. 17 a 31) de *Tetragrammaton XIII*. Excerto do mapa interpretativo. As cesuras entre os Trechos 7 e 8; 8 e 9; e 10 e 11 são indicadas pelo símbolo das respirações (,).

Assim, o delineamento de eventos também pode ser pensado por contraste dinâmico, da mesma maneira como no Trecho 7 (c. 17-19) – ver Fig. 14. É evidente a confluência entre os materiais presentes nos compassos 17 e 19 - acordes em quarta com movimento ascendente e o uso de efeito percussivo. Entretanto, há uma incrustação de material por justaposição (c. 18). Essa organização pode ser evidenciada por contraste na intensidade, o qual é indicado no mapa interpretativo com o uso de *piano* no material incrustado. Nesse caso, entendemos que o agrupamento dos gestos fica mais caracterizado pela manipulação da dinâmica, e não da agógica. O uso de cesuras, por exemplo, interromperia o fluxo pulsante deste momento da peça. Nota-se que, nesse caso, o elemento expressivo fundamental é a

dinâmica, diferentemente do trecho discutido anteriormente (c. 20 a 30) em que consideramos a agógica essencial para a projeção da estrutura.

Por meio das análises chegou-se à conclusão que há momentos em que um elemento expressivo é mais preponderante que outro na projeção das estruturas musicais. Assim, a experimentação de possíveis agrupamentos de estruturas no decurso de preparação da obra foi importante para chegarmos à concepção presente no mapa interpretativo. Além disso, acreditamos que os modos como se agrupam (ou se separam) os gestos e/ou trechos projetados pelos elementos expressivos possuem efeito no modo com que se percebe a transitoriedade dos eventos e, conseqüentemente, na percepção do tempo musical – aspecto importante no pensamento musical de Roberto Victorio, sobretudo, em *Tetragrammaton XIII*.

A questão do direcionamento gestual, apresentada na discussão das análises das gravações, foi considerada no momento da elaboração do mapa interpretativo. Dentre os exemplos demonstrados, foi apontada a disposição gestual dos dois primeiros compassos. Foram evidenciados os perfis agógicos e dinâmicos que compunham a condução dos dois gestos que formam o trecho (Fig. 15 e 16). A compreensão desses gráficos levou à observação desse aspecto expressivo, explorando as possibilidades de direcionamento dos gestos (condução) na obra como um todo. Buscou-se entender, a partir do delineamento dos grupos gestuais, quais os pontos de “chegada” e “partida” dos gestos, levando em consideração as evidências estruturais identificadas na escritura.



Fig. 15 – Trecho 1 (c. 1 e 2) de *Tetragrammaton XIII*. Excerto do mapa interpretativo. As setas indicam o direcionamento de cada gesto que compõe o trecho.

O argumento principal para a adoção da condução indicada na Fig. 15 consiste no reconhecimento dos perfis melódicos ascendentes em ambos os gestos. Os movimentos gestuais são conduzidos às notas mais agudas. Entretanto, as indicações de dinâmica do compositor são diferentes em cada um dos gestos.

O primeiro inicia-se em *ff* e é levado a um *mf* na nota tocada em harmônico. Isso sugere que, se queremos conduzir o gesto à nota mais aguda, isso deve ser pensado por meio da agógica. No segundo gesto, o próprio compositor faz menção a um *crescendo* em direção ao ponto mais elevado na melodia, o que reforça a adoção da direção gestual aqui descrita. Em resumo, o direcionamento gestual (indicado com setas azuis – Fig. 15) pode se corporificar por meio da agógica ou da dinâmica (conforme cada caso). Questões como essas são levantadas em diferentes momentos da obra, e nortearam as escolhas interpretativas adotadas.

Entendemos que a **Seção B**, constituída por tempos lisos e estriados, é o momento da obra em que os contrastes entre esses tipos de organização temporal devam ser mais evidentes. A quebra do caráter “*Movido*” sugere, primordialmente, a dissipação da energia desenvolvida na Seção A. Portanto, as notas escritas sem duração definida podem ser bastante alongadas, promovendo a rarefação do tempo. Observou-se, nesta proposição, o contraste entre as notas alongadas e as apojeturas que devem ser tocadas ‘o mais rápido possível’. Observou-se, ainda, a oposição provocada entre os trechos com tempo liso e os momentos com tempos estriados.

Observamos um caso em que a análise das gravações influenciou a escuta (Fig. 16), tornando evidentes aspectos interpretativos antes não observados. A disposição dos grupos gestuais nesse trecho não foi deliberadamente articulada na ocasião em que as gravações preliminares foram realizadas. Ao confrontar a escuta das gravações com a visualização dos gráficos de intensidade, verificou-se um delineamento gestual claro. Percebeu-se, a partir disso, que devido à liberdade rítmica do trecho poder-se-ia dispor os eventos de diferentes formas. Contudo, após experimentar as diversas possibilidades de agrupamento dos eventos, adotamos – agora deliberadamente – a mesma opção contida naquelas gravações, apresentada por meio das indicações de ligaduras (Fig. 16).

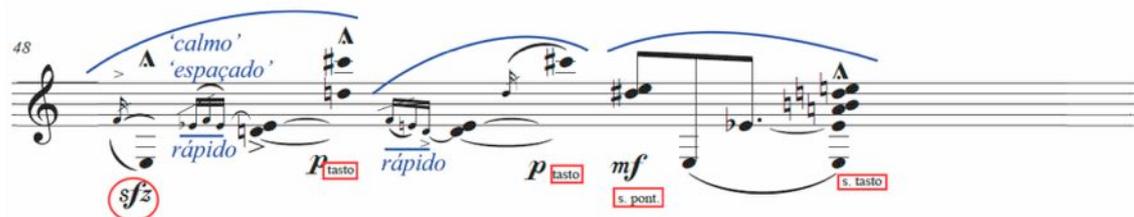


Fig. 16 – Trecho 17 de *Tetragrammaton XIII*. Excerto do mapa interpretativo. As ligaduras indicam a configuração do agrupamento gestual.

Ao retornar o caráter “*Movido*” (Tempo 1) na **Seção A'**, foram observadas todas as questões levantadas para a Seção A, adaptando-as, naturalmente, às particularidades dos trechos que compõem a Seção A'. Os excertos percussivos exercem um papel fundamental na interpretação dessa seção. O vigor na execução e a precisão rítmica, associados a algumas suaves intervenções na agógica (cesuras) dos trechos que os antecedem e/ou os sucedem reforçam a percepção da justaposição nos materiais já apresentados e que são reexpostos na Seção A'. Entendemos que o movimento geral desta seção é conduzido – e direciona-se – ao gesto final da obra (c. 97). Portanto, é interpretativamente interessante construir esse direcionamento de forma gradual, controlando o andamento e a própria energia na execução. O senso de expectativa na escuta é promovido pelo domínio do direcionamento em todos os níveis perceptivos.

A ocorrência dos gestos percussivos marca o uso de cesuras (c. 83, 84 e 85). O material utilizado no final do Trecho 34 (c. 85) é, de certa maneira, correspondente ao material do Trecho 36 (c. 83) – Fig. 17. Há uma inserção, por justaposição, de um gesto percussivo no Trecho 35 (c. 84). Assim, sugere-se uma cesura antes e depois do gesto percussivo, a fim de projetá-lo como uma unidade diferenciável no interior do excerto.

Fig. 17 – Trechos 34 – final – 35 e 36 (c. 83 a 86). Excerto do mapa interpretativo. Uso de cesuras para diferenciação do gesto percussivo.

Aspectos fundamentais na projeção da concepção interpretativa discutida são observados no Trecho 27 (c. 64 a 66, Fig. 18). O excerto possui informações importantes na indicação dos princípios que nortearam a construção do mapa interpretativo, pois aponta os conteúdos discutidos na análise das gravações realizadas anteriormente à realização do mapa.

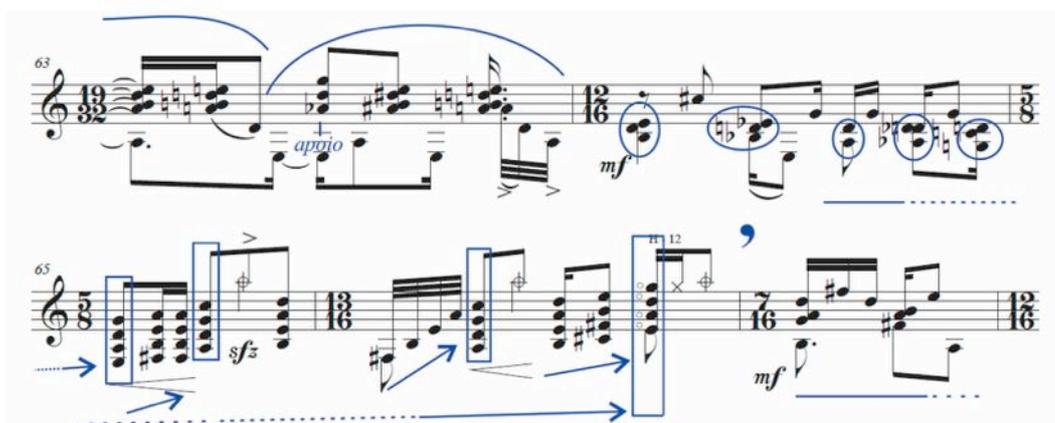


Fig. 18 – Trecho 27 (c. 64 a 66) de *Tetragrammaton XIII*. Excerto do mapa interpretativo. Construção dos direcionamentos gestuais em diferentes níveis estruturais do trecho.

Um recurso idiomático bastante utilizado em obras para violão, e recorrente em *Tetragrammaton XIII*, é o uso de acordes montados para serem executados em cordas presas e sobrepostos a notas fixas executadas em cordas soltas.<sup>29</sup> Similarmente, Victorio utiliza uma sequência de acordes de três notas, compostos por um intervalo de quarta justa (com a quinta e a sexta cordas presas) – descendente por progressão cromática – acrescida da nota Ré (fixa na quarta corda solta – c. 64, Fig. 18). Os acordes de três notas compõem um único plano sonoro (principal), enquanto que as demais notas do gesto compõem uma voz secundária na condução gestual. De certa forma, isso contradiz a escrita do compositor, que determina as vozes através das hastes das figuras rítmicas. No entanto, esse outro entendimento também demonstra coerência, pois o movimento gestual torna-se mais evidente quando tomamos a progressão dos acordes de três notas como um plano sonoro distinto das demais notas. Nesse sentido, o direcionamento desse gesto (em que se pode utilizar uma combinação entre *crescendo* e um pequeno *acelerando*) culmina no primeiro ataque do gesto seguinte (c. 65 e 66), formado por um acorde de quatro notas, também dispostas em quartas justas.

Este segundo gesto do Trecho 27 ilustra como é projetado o direcionamento em diferentes níveis estruturais (Fig. 18, c. 65-66). Pode-se pensar que o gesto todo, que possui um perfil de notas ascendente, inicia-se no ataque do acorde mais grave (c. 65, tésis) e culmina na última nota percussiva (c. 66). Por

<sup>29</sup> Um exemplo de obra que utiliza esse recurso é o *Estudo n.º 1* para violão, de Heitor Villa-Lobos. Nessa obra, há o uso de uma sequência cromática descendente de acordes diminutos escritos para serem executados nas cordas 2, 3, 4 e 5 do violão. O padrão de arpejo realizado pela mão direita executa as notas Mi das cordas soltas 1 e 6, que soam como um pedal. Isso cria um efeito em que as cordas soltas modificam a composição intervalar do acorde diminuto a medida em que os acordes diminutos fazem a progressão cromática.

outro lado, pode-se pensar no direcionamento de cada uma das células conduzidas aos acordes que antecedem os golpes percussivos. Entendemos que essa última interpretação pode promover um ‘acúmulo de energia’ a cada microevento, o que contribuiria na condução do gesto como um todo.

Os exemplos aqui apresentados elucidam os critérios adotados para a construção do mapa interpretativo, assim como sua relação com as informações obtidas na análise das gravações e a compreensão da obra daí derivada. É importante salientar que todas as indicações apontadas são projeções de como compreendemos a obra, isto é, são proposições interpretativas.

### **Considerações finais**

Neste trabalho, abordamos o uso de ferramentas de análise de gravações (com o *software Sonic Visualiser*) no processo de construção de uma concepção interpretativa da obra *Tetragrammaton XIII*, para violão solo, composta por Roberto Victorio.

Com base em duas gravações realizadas pelo primeiro autor, as quais apresentam concepções interpretativas ligeiramente distintas entre si da obra *Tetragrammaton XIII*, utilizou-se o *software* para extrair dados quantitativos sobre as variações de *timing* (agógica) e, dinâmicas presentes nas performances. A análise dos dados obtidos fomentou um aguçamento da escuta do intérprete e, conseqüentemente, um aprofundamento da compreensão da obra. Um mapa interpretativo e a realização de uma terceira gravação da obra foram realizados como instâncias integrantes do processo vivenciado.

Este trabalho partiu da compreensão de que a interpretação é uma instância criativa do fazer musical. Embora a notação musical permita que o compositor prescreva os parâmetros musicais com certa clareza, é impossível determinar totalmente como a obra se concretizará enquanto fenômeno sonoro. A impossibilidade de representação em detalhe de todos os acontecimentos musicais na partitura constitui o terreno exploratório da interpretação musical, pois viabiliza, por meio da performance, mais uma instância daquilo que chamamos de obra – preenchendo algumas lacunas deixadas pela notação, deixando outras em aberto, mas, de qualquer maneira, contribuindo para o rastro de historicidade da obra musical, que não se acaba na composição e nem em cada uma de suas performances, mas se dinamiza continuamente

como processo em movimento.<sup>30</sup> O uso do *software* viabilizou uma abordagem de aspectos intrínsecos do fenômeno sonoro, propiciando um aguçamento da escuta, o que auxiliou o intérprete na compreensão de questões musicais não evidenciadas pela notação musical. Esse exercício analítico reitera a reciprocidade entre análise e performance, o que dialoga com referências atuais da pesquisa musicológica. A análise realizada ofereceu fundamentos para a criação de uma concepção interpretativa da obra ao mesmo tempo em que as performances ofereceram pressupostos para uma reflexão acerca da própria atividade analítica. Os papéis do analista e do intérprete foram tratados, portanto, como interdependentes e indissociáveis.

As análises **das** performances gravadas articularam-se também, por meio do aguçamento da escuta, como análises **para** a performance. Assim, explorou-se a relação entre análise e performance como uma via de mão dupla. A performance possibilitou especulações analíticas com a utilização do *software*, cujas conclusões articularam novos pontos de vista (ou melhor, “pontos de escuta”) sobre a interpretação – o que demonstrou a complementaridade entre performance e análise.

Com base no caminho de pesquisa trilhado, concluímos que, no “rastro” criativo da interpretação, a análise (em especial a análise de gravações) possui, em sua essência, um papel instrumentalizador, e não legitimador da performance.

O uso de uma abordagem de análise que prioriza a esfera sonora (por meio das gravações) contribuiu no processo de decifração da escritura musical integrando-o à escuta do fenômeno sonoro. Dessa forma, a escuta revelou-se claramente como atividade integralizadora do processo musical, pois estabeleceu as relações entre a escritura, suas realizações sonoras e a criação de uma concepção interpretativa.

## AGRADECIMENTOS

Ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. À CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

---

<sup>30</sup> Acompanhamos, nesse sentido, o pensamento de Zampronha (1996) ao questionar a noção de “obra” em música. Para o autor, a música se constitui em sua própria rede de possibilidades; na interação entre suas diferentes instâncias (a escrita, a escritura, as interpretações dadas a elas, etc); e em seu inacabamento diante de um potencial de ressignificações no decurso do processo de interpretação e comunicação. Portanto, é na complexidade do rastro de historicidade que a obra musical é construída.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Ana Cláudia, AMORIM, Felipe. O gesto musical e a expressividade. In: Performa – Conferência Internacional em Estudos em Performance, 2009. Aveiro. *Anais...* Aveiro: Universidade de Aveiro, 2009. p. 1 – 5.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. Tradução: Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. 3 ed. São Paulo: Perspectiva. 2011.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.5-22. 2006.
- COOK, Nicholas. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance. *Música em Contexto*, Brasília, ano 1, n. 1, p. 7-32. 2007.
- COOK, Nicholas. Methods for analysing recordings. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (Org). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 221-245. 2009.
- FORTUNATO, Catarina Isabel Brás Serra de Almeida. *Tempo musical na interpretação de Préludes II de Claude Debussy*. Aveiro. 182f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.
- FISHER, George; LOCHHEAD, Judy. Analysis, Hearing, and Performance. *Indiana Theory Review*. Bloomington, v.14, n.1. p. 1-36. 1993.
- GASQUES, Gisela. *Reflets dans L'eau, de Claude Debussy: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra*. Uberlândia. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFU, Uberlândia, 2013.
- KOSTKA, Stefan M. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall. 1999.
- KRAMER, Jonathan D. Multiple and non-linear time in Beethoven's Opus 135. *Perspectives of New Music*, v.11, n.2, p.122-145. 1973.
- KRAMER, Jonathan D. *Moment form in twentieth century music*. *The Musical Quarterly*, v.64, no2, p.177-194. 1978.
- LANGER, Susanne K. Sentimento e Forma. *Uma teoria da Arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEECH-WILKINSON, Daniel (2009). *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. Londres: CHARM. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>. Acesso em 28/09/2018.
- MATSHCULAT, Josias. *Gestos Musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações*. Porto Alegre. 99f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2011.
- MAZURKA Project*. Disponível em: <http://sv.mazurka.org.uk/MzPowerCurve>. Acesso em 28/09/2018.

RINK, John. Análise e (ou) performance. Traduzido por Zélia Chueke. *Cognição & artes musicais*. Curitiba, v. 2, n. 1, p. 25-43. 2007.

RINK, John. Sobre a performance. Traduzido por Mário Videira. São Paulo. *Revista música*. v. 13 n. 1, p. 32-60. 2012.

RODRIGUES, Vanessa Fernanda. *Possibilidades de Escuta na Música do Século XX: Pensamento Estética e Poética na Obra de Roberto Victorio*. Campinas. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, 2008a.

RODRIGUES, Vanessa Fernanda. *Timbre, Tempo e Espaço na música de Victorio*. In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, 18, 2008. Salvador. Anais... Salvador: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2008b. p. 70 – 75.

ROSA, Renato Mendes. *Tetragrammaton XIII* (Roberto Victorio). Gravação 01. Uberlândia: Núcleo de Música e Tecnologia da Universidade Federal de Uberlândia. Mp3 (5min05s) 2013a. Disponível em: [http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa01\\_gravacao01.mp3](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa01_gravacao01.mp3). Acesso em 28/09/2018.

ROSA, Renato Mendes. *Tetragrammaton XIII* (Roberto Victorio). Gravação 02. Uberlândia: Núcleo de Música e Tecnologia da Universidade Federal de Uberlândia. Mp3 (5min31s) 2013b. Disponível em: [http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa02\\_gravacao02.mp3](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa02_gravacao02.mp3). Acesso em 28/09/2018.

ROSA, Renato Mendes. *Tetragrammaton XIII* (Roberto Victorio). Gravação Final. Uberlândia: Núcleo de Música e Tecnologia da Universidade Federal de Uberlândia. Mp3 (5min21s) 2014. Disponível em: [http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa27\\_gravacao\\_final.mp3](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/faixa27_gravacao_final.mp3). Acesso em 28/09/2018.

ROSA, Renato Mendes. *Análise, escuta e interpretação musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio*. Uberlândia. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, UFU, 2015.

VICTORIO, Roberto. *Tetragrammaton XIII*. Edição de Renato Mendes Rosa e Miriã Moraes. 2009. 8f. Violão.

ZAMPRONHA, E. S. *Onde está a música?* ARTEunesp, v. 12. São Paulo, 1996. p. 115-133.