

Inspiratio de Frederico Richter: uma abordagem de interpretação segundo os parâmetros da *Performance* *Historicamente Informada*

Lara Greco (UFG, Goiânia)

lararilara@gmail.com

Lúcia Barrenechea (UNIRIO, Rio de Janeiro)

lucia.barrenechea@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe a discussão de uma possível interpretação da obra *Inspiratio*, para violão e piano, de Frederico Richter (n.1932), tomando como ponto de partida os parâmetros da *performance practice* abordados por DUFFIN (1995) em seu artigo "Performance Practice: Que me veux-tu? What do you want from me?", publicado na *Early Music America*. A reflexão sobre tais parâmetros, embora originalmente direcionados para a performance da Música Antiga, pode possibilitar a adoção de um discurso musical coerente na interpretação de uma obra contemporânea ou de qualquer outro período histórico.

Palavras-Chave: Performance Historicamente Informada, práticas de performance, música atual, música de câmara para violão e piano, música brasileira.

***Inspiratio* by Frederico Richter: an interpretative approach based on the principles of Historically Informed Performance**

Abstract: This article invites to a debate about a possible interpretation of the work *Inspiratio*, for guitar and piano, by Brazilian composer Frederico Richter (b.1932), using as point of departure the performance practice parameters discussed by DUFFIN (1995) in his article "Performance Practice: Que me veux-tu? What do you want from me?" published in *Early Music America*. The discussion about these parameters, although originally intended for early music performance, can make possible the adoption of a coherent musical speech in the performance of a contemporary work or a work from any other historical period.

Keywords: Historically Informed Performance, performance practice, contemporary music, chamber music for guitar and piano, Brazilian music.

1 – Introdução

BUCKINX (1998) aponta que, no Século XX, as novas técnicas de composição, notação e execução criadas formaram a base da música que delas surgiu, criando a dualidade material-linguagem. Em decorrência destas novas experimentações e da possibilidade de amplificação do som acústico, que tornou possível a releitura de algumas obras, o repertório específico para o duo violão e piano tornou-se mais explorado. Trata-se de uma formação instrumental que, em princípio, gera uma relação sonora intrincada e desigual no que tange a capacidade de volume sonoro de cada instrumento. Ao lançar mão do uso da amplificação do som do violão, o compositor reinventa a relação sonora entre esses

dois instrumentos. Por outro lado, os compositores que preferem não utilizar este recurso têm que se preocupar constantemente com o equilíbrio entre piano e violão, fator que interfere diretamente na escrita e no idiomatismo da obra. Em *Inspiratio*, o compositor gaúcho Frederico Richter (n.1932), também conhecido como Frerídio, explora mais a experimentação sonora em detrimento da estrutura; nesta obra, o equilíbrio da amplitude sonora e o diálogo imitativo entre violão e piano são elementos determinantes na escrita utilizada pelo compositor, o que evidencia sua escolha de não dar a nenhum dos dois instrumentos o óbvio e previsível papel de suporte harmônico.

É natural que de uma nova maneira de se compor, surjam novos recursos de execução dos instrumentos e, consequentemente, uma nova maneira de encarar a obra e um outro modo de se conceber a performance. Para interpretar uma obra como esta, os instrumentistas devem assumir uma posição ativa em relação às suas decisões interpretativas, tornou-se cada vez mais difícil recorrer-se ao senso comum, o que torna necessário um trabalho exploratório aliado à performance. NIELSON (2000) aponta que a maior fonte de informações para a abordagem das questões de performance da Música Atual é, além do compositor, a dedicação, por parte dos performers e regentes, a este tipo de repertório. Ross W. DUFFIN (1995), em seu artigo "*Performance Practice: Que me veux-tu? What do you want from me?*", publicado na *Early Music America*, acredita na necessidade de um trabalho de pesquisa aliado à performance. A *Performance Practice*, ou *Performance Historicamente Informada* (*Historically Informed Performance* ou *HIP*), que exige do performer decisões interpretativas conscientes e um maior aprofundamento de sua compreensão da linguagem composicional e da maneira como o compositor a maneja.

DUFFIN (1995, p.3) aponta que "os parâmetros da *performance practice* para música barroca (ou, como sugerimos neste trabalho, para qualquer música) incluem sonoridade, situação, altura, afinação e temperamento, articulação, ornamentação, improvisação, andamento, notação, e dinâmica". Para NIELSON (2000), estes não são meros detalhes expressivos na Música Atual, pois deles depende a coerência do discurso musical. Neste tipo de repertório, o compositor controla todos estes parâmetros, tornando-se indispensável a fidelidade às indicações da partitura, o que envolve um trabalho de pesquisa e análise, já que a abordagem puramente intuitiva poderia ser desastrosa. Para DUFFIN (1995), performers tomam estas decisões interpretativas o tempo todo; quando essas decisões não são conscientes acabam por cair no senso comum.

2 – A obra

Inspiratio, para violão e piano (RICHTER, 1987), é uma obra atonal com predominância de intervalos de segundas menores, quartas justas, quintas aumentadas e suas respectivas inversões. Estes intervalos, apesar de recorrentes, não apresentam nenhuma funcionalidade ou direcionalidade harmônica, no sentido que estes termos assumem no sistema tonal. Esta obra utiliza uma forma de organização do material sonoro comum a vários compositores do século XX: a utilização do timbre como dimensão composicional e a transformação contínua do som como principal aspecto da composição (ZUBEN, 2005). Apesar de não ser dividida em movimentos, a obra tem três seções claramente distintas, a saber, *Tempo Perceptivo*, *Andantino* e *Moderato*, finalizando-se com uma *coda* rítmica. As seções são construídas através da manipulação da textura de um bloco de notas: a partir

de uma entidade formada por Mi b – Mi – Lá b – Lá, são adicionadas ou subtraídas outras notas cromáticas, o que torna a textura ora mais densa, ora menos densa. Para BERRY (1987):

"Densidade pode ser vista como um aspecto quantitativo da textura – o número de eventos consecutivos (a espessura do tecido) assim como o grau de "compressão" dos eventos com a distância intervalar. Existe uma relação vital entre densidade e dissonância; a intensidade relativa de um complexo textural tenso (por exemplo, três componentes dentro de uma extensão de uma terça menor) é resultado de uma intensidade de dissonância, assim como é de densidade" (BERRY, 1987, p.184).

A forma de cada seção é determinada pelo processo de transformação que a textura sofre. Além da exploração de diferentes densidades, também a exploração do material métrico, das durações e dos registros atuam de forma determinante sobre a estrutura da obra.

A seguir, será feita uma análise de *Inspiratio* com relação às suas possibilidades interpretativas, abordando-se os elementos compostoriais em função de sua interferência nos parâmetros da *performance practice* discutidos por Duffin.

2.1. – Sonoridade

A sonoridade, de acordo com DUFFIN (1995, p.3), "provém de aspectos tais como quais instrumentos ou vozes estamos usando, o som que eles produzem, e o número de executantes". Em *Inspiratio*, existe uma constante busca pelo equilíbrio de amplitude e da produção sonora do duo violão e piano, já que o compositor não solicita amplificação do som acústico. Para NIELSON (2000, p.74), os compositores exploram na Música Atual novos recursos de sonoridade de duas formas: recorrendo a uma instrumentação não convencional para atingir determinados recursos e descobrindo novas maneiras de se obter sonoridades inusitadas de instrumentos convencionais. Esta última forma é o caso desta obra de Richter, já que o piano tem participação ativa, nunca sendo tratado como mero acompanhador ou suporte harmônico, tendo seus recursos utilizados composicionalmente de modo a soarem violonisticamente na maior parte da peça. Embora haja momentos de contraste, a aproximação entre a sonoridade dos dois instrumentos sempre se dá neste sentido. Assim, a escrita do piano é, nesta peça, essencialmente a idiomática do violão. (Ex.1a e Ex.1b).

Ao tocar esta obra, o pianista deve imaginar o som do piano como um segundo violão. Este fator é que confere equilíbrio de sonoridade à obra, já que em alguns momentos o som do piano é explorado em regiões que, se não estivesse soando "violonisticamente", tornaria o som do violão inaudível (Ex. 2).

Em outra ocasião, os trêmulos extremamente idiomáticos do violão no *Tempo Perceptivo* são repetidos pelo piano (Ex. 3):



Ex.1a – Linha do piano na clave de Fá (*Inspiratio: Tempo Perceptivo*, 10º sistema da p.4)



Ex.1b – Linha do violão: (*Inspiratio: Tempo Perceptivo*, 11º sistema da p.4)



Ex.2 – Sonoridade violonística do piano na clave de Fá (*Inspiratio: Tempo Perceptivo*, 9º sistema da p.3)



Ex.3: Trêmulos no violão e piano (*Inspiratio: Tempo Perceptivo*, 5º sistema da p.2)

2.2. – Situação

De acordo com DUFFIN (1995, p.4), situação "se refere ao tipo de espaço físico para o qual a música foi originalmente concebida e como os executantes eram distribuídos dentro daquele espaço". As salas de concerto de hoje, quando em condições ideais, possuem um perfeito isolamento acústico para que ruídos externos não sejam ouvidos, e proporcionam a projeção adequada do som produzido pelos instrumentos para a platéia, como uma concha acústica. Para a performance de *Inspiratio*, é recomendável uma sala

que seja apropriada para concertos, pois numa sala com acústica inadequada o equilíbrio de sonoridade entre os instrumentos não ficaria evidente. A maneira como o duo se posiciona no palco também é decisiva, já que não é recomendável que o piano esteja com o tampo aberto, e o violonista deve buscar colocar-se da maneira que melhor possa projetar o som do seu instrumento. Em decorrência da afinidade de sonoridades entre os instrumentos, obtida pelo controle de outros parâmetros, a amplificação não é recomendada, pois

como já foi dito anteriormente, a escolha instrumental e musical do compositor evidencia sua intenção de explorar o equilíbrio sonoro dos dois instrumentos como parte intrínseca da essência da obra. Por outro lado, a amplificação geraria uma nova identidade sonora, estranha à construção sonora originalmente criada pelo compositor.

2.3. – Afinação e Temperamento

DUFFIN (1995) refere-se à afinação e ao temperamento no contexto específico da performance de música barroca, ou seja, no que diz respeito à utilização de temperamentos históricos, prática não explorada na obra em questão. Entretanto, Richter utiliza a possibilidade de flexibilizar o temperamento do violão em alguns trechos durante a obra, causando contraste com os momentos em que as sonoridades dos dois instrumentos estão perfeitamente amalgamadas (Ex. 4).

2.4. – Articulação

DUFFIN (1995, p.5) lembra que "articulação, arcadas, golpes de língua, e dedilhados de teclado (e pedais) são as áreas óbvias de preocupação, embora nós devamos também incluir técnica de mão direita para alaudistas e violonistas, e outras coisas mais". A observação deste parâmetro na peça é essencial para que o primeiro parâmetro, a sonoridade, se efetive. Como em *Inspiratio* o piano procura, em vários momentos, reproduzir idiomatismos do violão, o pianista pode buscar este resultado imitativo compensando a diferença entre os mecanismos de produção de som dos dois instrumentos através da manipulação de outros parâmetros, como a articulação (Ex.5a e Ex.5b), optando, por exemplo, por tocar de forma mais articulada, separada, em vez de utilizar-se de *legato*. A indicação "sêco" do compositor, no trecho citado como exemplo, é um indicativo neste sentido.



Ex.4: Violão soando de forma não temperada (*Inspiratio: Andantino*, c.17, p.6)



Ex.5a: Linha do violão reproduzindo a célula rítmica inicial dos clusters do *Tempo Perceptivo* em diminuição (*Inspiratio: Moderato*, c.4-5, p.8)



Ex.5b: Linha do piano executando a mesma célula rítmica em "resposta" à linha do violão (*Inspiratio: Moderato*, c.6, p.8)

2.5. – Ornamentação

Ornamentação é outro aspecto discutido por DUFFIN (1995, p.7) num contexto particular da interpretação de música barroca, que conta com a "ajuda de muitos tratados e prefácios de edições, explicando sinais de ornamentação e recomendando maneiras floreadas de caminhar expressivamente de uma nota para outra". No caso da música contemporânea, a ornamentação é geralmente explicitada na partitura, sendo a questão de sua decodificação de símbolos mais problemática. O que deveria chamar a atenção do performer é o papel

da ornamentação na construção sonora da obra. A ornamentação em *Inspiratio*, assim como outros parâmetros já discutidos, contribui para que o piano aproxime-se da sonoridade violonística. Em alguns momentos a linha do piano, apesar de estar escrita de uma maneira diferente daquela do violão, pode ter como referência de execução alguns ornamentos deste instrumento (Ex.6a, 6b e 6c). Assim, o pianista deve procurar identificar estes momentos e estar atento à maneira como o violonista os executa para tentar reproduzir o mesmo efeito.



Ex.6a: Semicolcheia (Mi) funcionando como uma apojatura de colcheia (Fá) (*Inspiratio: Tempo Perceptivo*, 2º sistema, p.1)



Ex.6b: Apojatura no violão como referência para a realização do trecho no Ex.6a (*Inspiratio: Tempo Perceptivo*, 8º sistema)

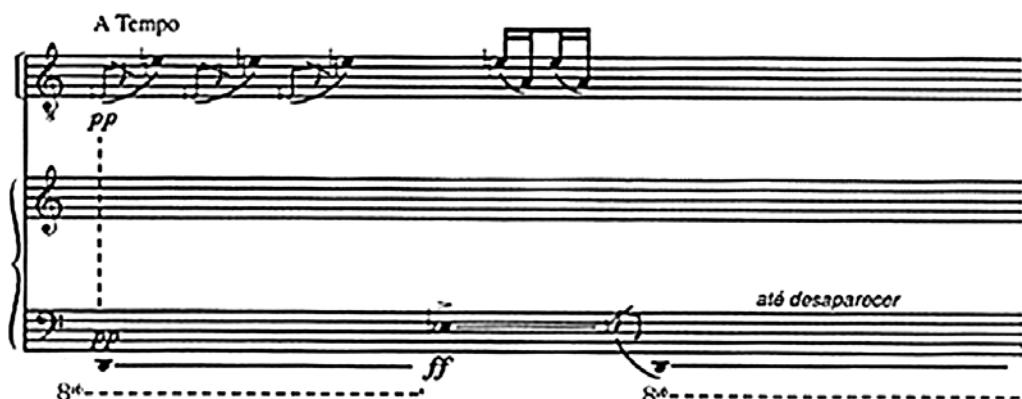


Ex.6c: Conciliação entre o trêmolo do violão e o trinado do piano (*Inspiratio: Moderato*, c.8, p.8)

Em outros momentos, os ornamentos do piano e violão estão escritos da mesma maneira (Ex.7a e 7b), e o pianista deve proceder da mesma forma.



Ex.7a: Ornamentos do piano remetendo à sonoridade dos ornamentos do violão no *Tempo Perceptivo*
(*Inspiratio*: *Moderato*, c.22, p.10)



Ex.7b: Ornamentos no violão como referência para o piano
(*Inspiratio*: *Tempo Perceptivo* 11º sistema, p.4)

2.6. - Improvisação

DUFFIN (1995, p.7) aponta que a improvisação "está presente em certa medida em praticamente toda peça barroca para mais de um instrumento, uma vez que a execução do baixo contínuo requer que o performer crie alguma coisa partindo de muito pouco [as cifras e o baixo]". Esperava-se, portanto, que o performer dessa época dominasse a habilidade de improvisar. Essa habilidade voltou a ser exigida na Música Atual, o que é o caso da obra em questão. Na maior parte de *Inspiratio*, o compositor especifica claramente suas intenções, tanto na notação, como em indicações na partitura; porém, em alguns momentos, Richter concede aos performers a chance de tomar algumas decisões interpretativas mais ativas, como na repetição *ad libitum* do moto do violão que toca em rubato desencontradamente sobre os acordes ritmicamente regulares do piano (Ex.8). Essas decisões devem ser fundamentadas de acordo com a coerência do discurso dos trechos onde estes momentos estão inseridos.

Existe um desencontro métrico proveniente de um momento em que as sonoridades dos dois instrumentos

se encontram perfeitamente amalgamadas, formando também um prenúncio do que vem a seguir: uma série de desencontros entre vários parâmetros (como articulação e dinâmica). O objetivo deste trecho, que vem com a instrução de repetição *ad libitum*, é evidenciar a oposição entre a métrica do violão e do piano, e não existe razão para que ele se prolongue além do necessário para que isso aconteça (o compositor sugere que se repita o trecho no mínimo duas vezes), o que acarretaria um desequilíbrio entre este primeiro desencontro e os que surgirão adiante.

Sobre as decisões interpretativas relativas à realização de alguns trêmulos de duração indeterminada ou fermatas em seções intermediárias (Ex.9), também se deve procurar soluções que contribuam para manter a coerência do discurso musical.

A fermata sobre o trêmolo do violão não deve ter uma duração muito longa, já que estabelece uma ligação entre um diálogo imitativo dos instrumentos. Já no final

deste trecho, o traço (que, de acordo com a legenda fornecida pelo compositor na partitura, significa duração indeterminada), juntamente com as indicações do compositor, sugere que a duração deve se prolongar até

que o som desapareça, justamente porque este momento tem um caráter mais conclusivo que o anterior, por se tratar do final de uma seção.

The musical score consists of two staves. The top staff is for violin and the bottom for piano. The violin part is labeled "violão rubato desencontrando aos poucos" with a bracket indicating a melodic line. A horizontal arrow above the staff points right, with the text "repete ad libitum diversas vezes (no mínimo 2X)". To the right of the staff is a double-headed arrow labeled "reverso". The piano part has vertical stems pointing up and down, with the instruction "segua o piano sempre em ritmo constante" below it.

Ex.8: Rítmica desencontrada entre o violão em *rubato* e a rítmica regular do piano
(*Inspiratio: Andantino*, c.13, p.5)

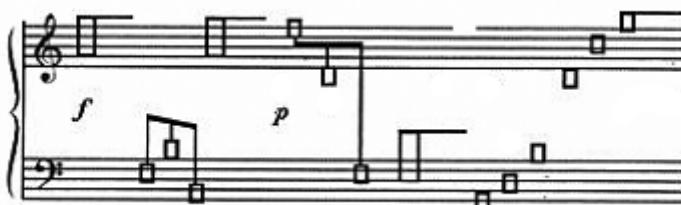
The musical score shows two systems of music. The first system starts with a piano dynamic (p) and includes crescendo (cresc.) and fortissimo (fff) markings. It ends with a decrescendo (mf) and crescendo (cresc.) followed by a forte dynamic (f). The second system begins with a piano dynamic (pp) and includes a dynamic marking (ff) and a tempo marking "A Tempo". A large oval at the end of the second system is labeled "até desaparecer".

Ex.9: Pontos de decisão sobre duração do tempo (*Inspiratio: Tempo Perceptivo*, 11º e 12º sistemas, p.4)

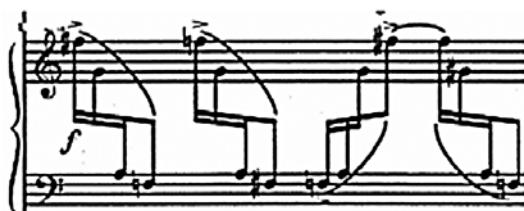
2.7. – Andamento

Andamento é um parâmetro que pode ser um elemento essencial para que uma obra como *Inspiratio* tenha uma interpretação coesa. Duffin discute em seu artigo o largo espectro de significados que as indicações de andamento podem ter, o que mostra que esse parâmetro é de natureza bem complexa. Como já foi dito anteriormente, *Inspiratio* não é dividida em movimentos e se organiza em três seções distintas: *Tempo Perceptivo* (quando não há métrica indicada), *Andantino* e *Moderato*, finalizando-se com uma *coda rítmica*. Embora não exista indicação métrica definida e nem divisões de compasso no *Tempo Perceptivo*, os *performers* precisam decidir por uma

pulsação regular, sentindo-a internamente até o final desta primeira seção, já que a precisão rítmica neste momento confere unidade e coerência ao discurso musical. Apesar de não haver indicação de andamento no *Tempo Perceptivo*, existe uma alusão à célula rítmica no início da obra, mais adiante, no *Moderato*, que acaba por sugerir uma relação com a seção inicial (Ex.10a, 10b e 10c). Esta alusão pode ser interpretada como uma indicação de proximidade entre o andamento do *Tempo Perceptivo* e o andamento convencional *Moderato*. Sem esta relação, a indicação do início da obra pode se perder na subjetividade.



Ex.10a – Célula rítmica no início da obra (*Inspiratio: Tempo Perceptivo*, 1º sistema, p.1)



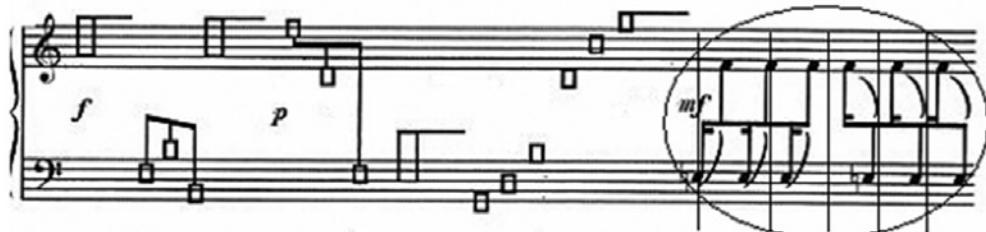
Ex.10b – Célula rítmica do início da obra repetida em diminuição pelo piano
(*Inspiratio: Tempo Perceptivo*. 6º sistema, p.2)



Ex.10c – Célula rítmica do início da obra repetida pelo violão com diminuição e inversão
(*Inspiratio: Moderato*, c.4- 5, p.8)

Essa relação pode ser evidenciada também em outras referências da primeira seção na última seção. Outra retomada das idéias rítmicas do *Tempo Perceptivo* ocorre nos primeiros compassos do *Moderato*; tomando-se a

semínima como unidade de tempo no *Tempo Perceptivo*, obtém-se um resultado rítmico idêntico no *Moderato* (Ex.11a e 11b). Este mesmo padrão se repete com aumentação rítmica no c.10 do *Moderato* (Ex.11c).



Ex.11a – Semínima tomada como unidade de tempo (*Inspiratio:Tempo Perceptivo*, 2º sistema, p.1)



Ex.11b: Subdivisão rítmica no *Moderato* a partir da referência da semínima do *Tempo Perceptivo* (*Inspiratio: Moderato*, c.1-2, p.6)



Ex.11c – Aumentação rítmica de motivo do *Tempo Perceptivo* no início da seção *Moderato* (*Inspiratio*: c.10-12, p.8)

A partir daí, o compositor passa a criar uma espécie de diminuição métrica, utilizando três fórmulas de compasso consecutivas diferentes, sendo cada uma mais curta que a anterior. Os performers precisam enfatizar

a métrica particular de cada um destes compassos para melhor criar este efeito, que conduz a uma finalização da obra (Ex.12).



Ex.12 – Fórmulas de compasso variantes (*Inspiratio: Moderato*, c.18-20, p.9)

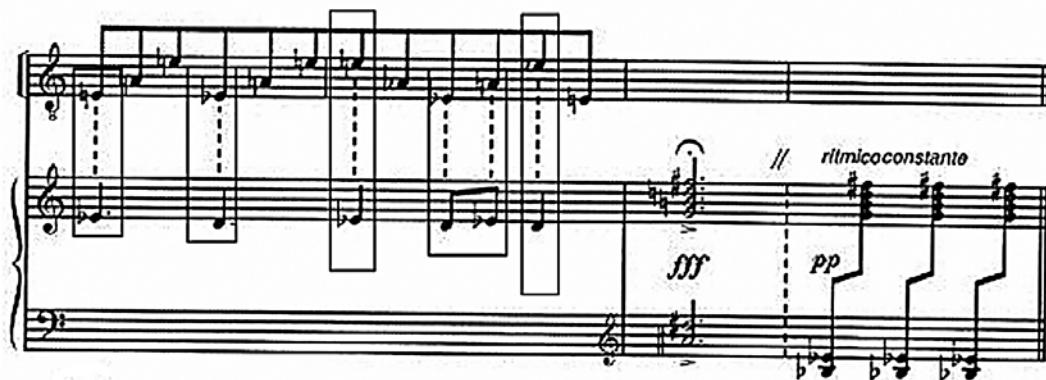
2.8. – Notação

Em seu artigo, DUFFIN (1995, p.5) considera a notação como um aspecto que "trata da realização da música escrita". *Inspiratio* utiliza a grafia tradicional mesclada com símbolos comumente usados na música contemporânea, como clusters e traços horizontais ao lado das notas indicando duração indeterminada. Especificamente com relação à escrita da parte pianística, como já foi exposto anteriormente, em muitos momentos da obra ela se assemelha à notação idiomática violonística, revelando a clara intenção do compositor de buscar um equilíbrio sonoro entre os dois instrumentos.

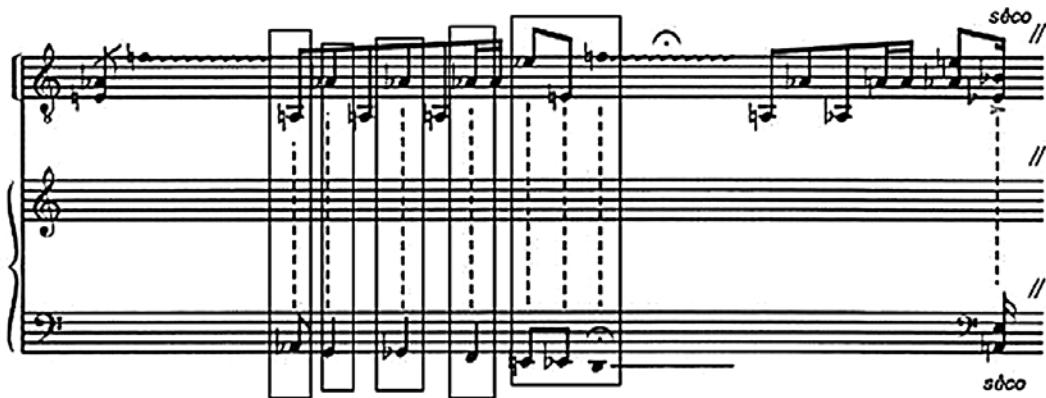
2.9. – Dinâmica

Ao abordar o uso da dinâmica na música barroca, DUFFIN (1995, p.6) lembra que "basicamente... [era] responsabilidade mais do performer do que do compositor.

Assim, a menos que houvesse algum efeito inesperado, mas necessário na música, o compositor deixaria a parte sem marcações". Na Música Atual, a dinâmica, um dos parâmetros mais explorados, é indicada com grande detalhamento pelos compositores. Como em *Inspiratio* a experimentação sonora é o fator preponderante, a exploração dos parâmetros mais diretamente relacionados com o equilíbrio da amplitude do som e com a construção de um diálogo imitativo entre violão e piano, como a dinâmica, se torna um dos meios mais efetivos para se chegar a este propósito. O problema de equilíbrio sonoro entre os dois instrumentos é muito evidente em alguns momentos, principalmente quando o piano é explorado nas regiões média e média-grave. Para atingir o equilíbrio necessário, o pianista deve procurar se orientar pela amplitude sonora do violão (Ex.13a e 13b).



Ex.13a: Linhas do piano e violão escritas numa mesma região (*Inspiratio: Andantino*, c.10, p.5)



Ex.13b: Linhas do piano e violão escritas numa mesma região (*Inspiratio: Tempo Perceptivo*, 9º sistema, p.3)

A dinâmica, no plano geral da obra, deve ser concebida a partir das densidades mais ou menos intensas de timbre; sendo assim, o conceito de dinâmica deve se dilatar além das fronteiras do usual, que se refere à maior ou menor amplitude da produção de som. Por isso, para

se determinar a intensidade sonora de algum trecho, a textura também deve ser observada. Em vários momentos desta obra a textura é mais determinante neste sentido do que a própria amplitude sonora (Ex.14a e 14b):



Ex.14a: Intensidade menor em dinâmica *fenérgico* devido à textura monofônica e timbre apenas do violão (*Inspiratio: Tempo Perceptivo*, 8º sistema, p.3)



EX.14b: Intensidade maior em dinâmica *mp* devido à textura mais densa, relações intervalares e timbre resultante entre piano e violão (*Inspiratio: Tempo Perceptivo*, 5º sistema, p.2)

3. - Conclusão

Tomando-se a abordagem de DUFFIN (1995) sobre a *Performance Practice*, ou Performance Históricamente Informada como ponto de partida para a discussão de uma possível interpretação de *Inspiratio* de Frederico Richter, conclui-se que os parâmetros discutidos em seu artigo, embora originalmente direcionados para a performance da Música Antiga, podem ser aplicados a qualquer estilo de repertório, inclusive na Música Atual. A reflexão sobre tais parâmetros possibilita a adoção de um discurso coerente na interpretação de uma obra contemporânea ou de qualquer outro período histórico. NIELSON (2000, p.87) acredita firmemente que "as consequências do não envolvimento nas questões da *Performance Practice* na música contemporânea podem ser desastrosas". A abordagem da Performance Tradicional, segundo Duffin, quando calcada na imitação sem muita reflexão, torna-se ineficaz para a Música Atual, pois as convenções de interpretação ainda não estão estabelecidas nestas obras contemporâneas. NIELSON (2000, p.51) defende que

"cada vez mais, as investigações de novas sonoridades, novos níveis de complexidade musical, e novas formas de comunicação com os performers (e, ultimamente, com a platéia), requerem novas abordagens para o estudo e a performance, bem diferentes da pedagogia e prática tradicionais". Neste ponto existe uma estreita semelhança entre a Performance Histórica na Música Antiga e na Música Atual. Porém, enquanto na primeira procura-se recriar em condições atuais a intenção e o resultado musical de obras concebidas num tempo distante, sem ter como referência algum registro sonoro original, na última existe uma necessidade de desvincular-se a escuta do convencional para se entender a música em outro contexto. Nesse sentido, é de vital importância que o performer tenha compreensão da necessidade de calcar suas interpretações em reflexões fundamentadas no conhecimento dessas discussões, com o intuito de enriquecer e fortalecer a coerência de seu discurso musical e seu fazer artístico.

4. – Referências

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Toronto, General Publishing Company Ltd, 1987.
- BUCKINX, Boundewijn, *O Pequeno Pomo, ou a História da Música do Pós-Modernismo*. São Paulo, Editora Giordano, 1998.
- DUFFIN, Ross W. Performance Practice: Que me veux-tu? What do you want from me? *Early Music America* v.1, n.1 (Fall 1995), p.27-36. Tradução não publicada de Paulo César Martins Rabelo, p.1-12.
- NIELSON, Lewis. Technical, interpretive and aesthetics issues in the performance practice of contemporary music. *Per Musi*, v. 2. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, p.50-88, 2000.
- RICHTER, Frederico. *Inspiratio*. Porto alegre, Goldberg Edições Musicais, 1997.
- ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som: Aspectos de Organização na Música do Século XX*. Cotia, Ateliê Editorial, 2005.

Lara Greco é Licenciada em Piano pela Universidade Federal de Goiás. Em 2007, concluiu o Mestrado em Música na mesma instituição, com bolsa do CNPq, sob a orientação da Profa. Dra. Lúcia Barrenechea com trabalho na linha de pesquisa Performance Musical e Suas Interfaces. Atualmente, é professora de piano nas Oficinas de Música da EMAC/UFG.

Lúcia Barrenechea é pianista e pesquisadora, Bacharel em Música pela Universidade Federal de Goiás, Mestre em Música pela Universidade de Boston, EUA, e Doutora em Música pela Universidade de Iowa, EUA. Em 1994 passou a integrar o corpo docente da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Desde junho de 2006, é professora no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO.