

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS DE SÃO PAULO

ALFREDO FARIA ZAINE

**LIMITE ENTRE TÉCNICA E EXPRESSIVIDADE NA
PEDAGOGIA DA FLAUTA DOCE E SEU
REPERTÓRIO CONTEMPORÂNEO**

São Paulo

2023

ALFREDO FARIA ZAINE

**LIMITE ENTRE TÉCNICA E EXPRESSIVIDADE NA
PEDAGOGIA DA FLAUTA DOCE E SEU
REPERTÓRIO CONTEMPORÂNEO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música: processos, práticas e teorizações em diálogos. Área de concentração Criação musical, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Composição e Performance

Orientadora: **Profa. Dra. Sonia Ray**

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

Z21l Zaine, Alfredo Faria, 1983-

Limite entre técnica e expressividade na pedagogia da flauta doce
e seu repertório contemporâneo / Alfredo Faria Zaine. -- São Paulo,
2023.

170 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sonia Marta Rodrigues Raymundo.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Flauta doce. 2. Música - Execução. 3. Música - Instrução e estudo. I. Ray, Sonia (Sonia Marta Rodrigues Raymundo) . II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. II. Título.

CDD 788.36

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

ALFREDO FARIA ZAINE

**LIMITE ENTRE TÉCNICA E EXPRESSIVIDADE NA
PEDAGOGIA DA FLAUTA DOCE E SEU
REPERTÓRIO CONTEMPORÂNEO**

Tese de Doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música: processos, práticas e teorizações em diálogos. Área de concentração Criação musical. Linha de Pesquisa: Composição e Performance

Dissertação aprovada em: 28/03/2023

Banca Examinadora

Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo
Universidade Federal de Goiás / PPGMUS Unesp – Orientadora

Profa. Dra. Patricia Michelini Aguilar
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira
Universidade Estadual Paulista

Profa. Dra. Sarah Brooke Hornsby
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. David de Figueiredo Correia Castelo
Universidade Federal de Goiás

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a todos os colaboradores do Instituto de Artes da Unesp que contribuíram para a realização desta pesquisa. Um agradecimento especial à Prof. Dra. Sonia Ray, cuja força, luz e sabedoria foram fundamentais para me guiar ao longo desses últimos anos. Agradeço também aos membros da banca do exame de qualificação que gentilmente se dispuseram a avaliar e orientar a continuidade deste trabalho. Não posso deixar de mencionar a professora Patrícia Michelini, cuja trajetória ainda é fonte de inspiração para mim, e ao professor David Castelo, cuja brilhantismo como flautista foi determinante para minha escolha em ser flautista. Agradeço também à minha família, aos meus colegas e amigos pela paciência e apoio durante todo o processo. Por fim, um agradecimento especial ao Daniel Figueiredo, que me incentivou a seguir lucido ao longo desta pesquisa.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo discutir a técnica e a expressividade na pedagogia da performance da flauta doce, sob o recorte de contemporâneas compostas após 1960. O objetivo principal é identificar o limite entre a técnica e a expressividade no repertório gráfico para flauta doce e, assim, demonstrar que é possível ensinar e realizar uma performance musical expressiva do repertório contemporâneo para flauta doce, fazendo uso das ferramentas adequadas. Para tanto serão discutidos os conceitos que dão suporte a esta tese dos autores Ray (2019), Meissner (2018, 2021), Juslin (2003; 2004) e Castelo (2018), sobre expressividade e a pedagogia que suporta o ensino da performance musical, bem como na aplicação conceitual das técnicas estendidas para flauta doce como fator de musicalidade e expressividade. As obras *Figurationen III* e *Rezitative* (VETTER, 1966), *Rara* (BUSSOTTI, 1966) e *Paintings* (ANDRIESSEN, 1967) serão objeto do estudo e aplicação dos conceitos dos autores supracitados. De forma preliminar, nota-se que os estudos sobre performance musical e a relação entre a pedagogia e estudos de expressividade apresentam um cenário bastante promissor quando pensamos na maneira como se ensina ou se prepara uma obra contemporânea para flauta doce. Embora comumente descrito como “difícil”, este tipo de repertório pode ser suporte tanto para o desenvolvimento técnico como para o desenvolvimento da musicalidade, obtendo-se assim uma performance musical expressiva. O texto está estruturado em três capítulos, a saber: [1] Revisão de literatura e referencial teórico; [2] Possibilidades técnicas, expressivo-musicais e interpretativas no repertório pós-1960 para flauta doce; [3] Limite entre técnica e expressividade na construção da performance da música contemporânea para flauta doce.

Palavras-chave: Flauta doce. Performance musical. Música contemporânea para flauta doce. Expressividade musical. Técnica musical.

ABSTRACT

This thesis aims to discuss technique and expressivity in the pedagogy of recorder performance, focusing on contemporary works composed after 1960. The main objective is to identify the limit between technique and expressivity in the graphic repertoire for the recorder and to demonstrate that it is possible to teach and perform an expressive musical performance of contemporary repertoire for the recorder by using appropriate tools. To achieve this, the concepts that support this thesis by authors Ray (2019), Meissner (2018, 2021), Juslin (2003; 2004), and Castelo (2018) about expressivity and the pedagogy that supports the teaching of musical performance will be discussed, as well as the conceptual application of extended techniques for the recorder as a factor of musicality and expressivity. The works *Figurationen III* and *Rezitativ* (VETTER, 1966), *Rara* (BUSSOTTI, 1966), and *Paintings* (ANDRIESSEN, 1967) will be the objects of study and application of the concepts of the aforementioned authors. Preliminarily, it is noted that studies on musical performance and the division between pedagogy and studies of expressivity present a promising scenario when we think about how to teach or prepare a contemporary work for the recorder. Although commonly described as “difficult” this type of repertoire can support both technical development and musicality development, thus achieving an expressive musical performance. The text is structured into three chapters, namely: [1] Literature review and theoretical framework; [2] Technical, expressive-musical, and interpretive possibilities in post-1960 repertoire for the recorder; [3] Limit between technique and expressivity in constructing the performance of contemporary music for the recorder.

Keywords: Recorder. Musical performance. Contemporary music for recorder. Musical expressiveness. Musical technique.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

PPM	Pedagogia da Performance Musical
EPMs	Elementos da Performance Musical

ÍNDICE DE GRÁFICOS E TABELAS

Tabela 1.1 – Exemplo dos fatores que podem influenciar a expressividade na performance musical.....	30
Tabela 1.2 – Lista de técnicas estendidas e sua nomenclatura na flauta doce.....	35
Tabela 1.3 – Índice (parcial) tabulado do método <i>The Modern Recorder Player</i> (HAUWE, 1992)	41
Tabela 1.4 – Descrição da combinação dos caracteres de <i>Rara</i>	57
Gráfico 1.1 – Modelo teórico ilustrativo de questões e diálogos que tem como foco na musicalidade, levando a um incremento de expressividade na performance	66

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.1 – Detalhe da partitura de <i>Gesti</i>	43
Figura 1.2 – Detalhes da partitura de <i>Paintings</i>	47
Figura 1.3 – Detalhe da partitura de <i>Figurationen III</i>	52
Figura 1.4 – Partitura de <i>Rezitative</i> e seu mapa interpretativo	53
Figura 1.5 – Detalhes da partitura de <i>Rara</i>	55
Figura 1.6 – Quadro de como interpretar os caracteres de <i>Rara</i> : a esquerda o original e a direita a tradução dos elementos	56
Figura 1.7 – Combinação dos caracteres de <i>Rara</i>	57
Figura 1.8 – Figura do mímico em <i>Rara</i> com a indicação de postura com os caracteres R e A	59
Figura 1.9 – <i>Rara (dolce)</i> em edição de 1970	61
Figura 1.10 – Detalhe da partitura de <i>Figurationen III</i>	65
Figura 2.1 – Fragmento 13 de <i>Fragmente</i>	74
Figura 2.2 – Página 4B de <i>Paintings</i>	75
Figura 2.3 – Possível realização do elemento C da página 4B	76
Figura 2.4 – Elemento 17 de <i>Rara</i>	77
Figura 2.5 – Fragmentos 3 e 4 de <i>Rezitative</i>	80
Figura 2.6 – Trecho da obra <i>5 Quarter-Tone Pieces</i>	81
Figura 2.7 – Exemplos de dedilhado de quartos de tom	82
Figura 2.8 – Possibilidades de grafia de intervalos rápidos e irregulares combinados	83
Figura 2.9 – Dois exemplos de vibratos.....	87
Figura 2.10 – Tipos de vibratos possíveis em <i>Rara</i>	88
Figura 2.11 – Detalhe da página 2B de <i>Paintings</i>	93
Figura 2.12 – Detalhe da página 2B de <i>Paintings</i>	94
Figura 2.13 – Partitura de <i>Figurationen III</i> com cores.....	97
Figura 2.14 – Partitura de <i>Figurationen III</i> com cores.....	98
Figura 2.15 – Elemento 9 de <i>Rezitative</i>	101

SUMÁRIO

Introdução	12
1 Revisão de literatura e referencial teórico.....	15
1.1 Expressividade como material artístico-musical	16
1.2 Pedagogia da Performance Musical como suporte na busca da expressividade	24
1.3 Possibilidades expressivas no repertório contemporâneo para flauta doce, com foco nas obras gráficas e o uso das técnicas estendidas	32
1.3.1 O repertório gráfico para flauta doce	45
1.3.1.1 Paintings (1965) de Louis Andriessen	45
1.3.1.2 Figurationen III e Rezitative de Michael Vetter	48
1.3.1.3 RARA (dolce) (1966) de Sylvano Bussotti	54
1.4 Referencial teórico	63
2 Possibilidades técnicas, expressivo-musicais e interpretativas no repertório pós 1960 para flauta doce	69
2.1 Glissando	72
2.2 Ilusão de dinâmica, dedilhados alternativos, microintervalos e intervalos rápidos e irregulares combinados	78
2.3 Vibratos	84
2.4 Multifônicos e <i>humming</i>	90
2.5 Harmônicos	96
2.6 Frulato	100
3 Limite entre técnica e expressividade	103
Considerações finais.....	109
Referências.....	112
Anexo I	119
Paintings (Louis Andriessen)	122
Figurationen III (Michael Vetter)	139
Rezitative (Michael Vetter)	147

INTRODUÇÃO

Existe uma expressividade que surge da execução da flauta doce, derivada tanto da tradição e herança associadas ao Renascimento e ao Barroco, quanto da exploração do seu repertório contemporâneo, especialmente aquele composto após 1960, que se concentra na descoberta de novas possibilidades sonoras e expressivas para o instrumento. Esses dois caminhos se encontram em uma fase avançada do desenvolvimento dos estudos da flauta doce, e alguns estudos já indicam que o repertório contemporâneo para esse instrumento pode ser iniciado desde a infância, estimulando a busca por uma performance expressiva na flauta doce e abrindo novos horizontes.

Parte do repertório original para flauta doce composto a partir da década de 1960 tem como foco o uso não apenas de uma técnica extrema, que evidenciaria o rompimento com a técnica do passado, mas apresenta uma carga expressiva até então anômala para os flautistas. Com a retomada do uso artístico da flauta doce no século XX, muitos compositores desenvolveram interesse em compor para ela, porém este ‘novo’ repertório era essencialmente neobarroco, neoclássico ou neorromântico (CÁCERES, 2019).

Foi durante as décadas de 1950 e 1960 que surgiram obras que exploravam técnicas estendidas na flauta doce, impulsionando a busca por uma expressividade diferente do que era comumente praticado até então. Para alguns compositores, mesmo com a introdução dessas técnicas estendidas, havia uma necessidade de compor algo ainda mais radical e, por vezes, mais livre. Foi dessa demanda que surgiram as primeiras composições totalmente gráficas para flauta doce.

Portanto, o objetivo desta pesquisa é identificar o limite entre a técnica e a expressividade no repertório gráfico para flauta doce. Para alcançar esse objetivo, foi realizado um estudo bibliográfico dividido em três principais vertentes: a expressividade musical, a pedagogia da performance musical e a predominância das técnicas e do repertório para flauta doce após a década de 1960, com ênfase na expressividade desse instrumento.

Atualmente, é praticamente inevitável ignorar a prática da técnica estendida na execução da flauta doce, especialmente no contexto do ensino desse instrumento

em instituições como conservatórios, escolas técnicas e universidades. Embora a flauta doce e sua prática estejam profundamente enraizadas em sua história, tendo os tratados renascentistas e barrocos como um dos fundamentos para a performance atual, é crucial compreender que o estudo das técnicas estendidas desempenha um papel importante no desenvolvimento técnico e musical desse instrumento no século XXI.

Dessa forma, esta pesquisa vai além das questões puramente técnicas do instrumento, abrangendo também aspectos pedagógicos com o objetivo de aprimorar a performance musical. Nesse sentido, a utilização da Pedagogia da Performance Musical (RAY, 2019) é fundamental para compreender esse processo de ensino das técnicas estendidas e do repertório a elas associado. O ponto de partida será a obra musical em si e suas peculiaridades, a fim de compreender onde a técnica e a expressividade musical encontram seu limite.

Os estudos de expressividade sustentam grande parte desta pesquisa, em especial os conceitos e resultados de pesquisa de campo apresentados por Juslin (2004; 2003) e Meissner (2018, 2021) onde consolidam a ideia de que, de forma metodizada seria possível ensinar algum tipo de expressividade, elidindo então com o mito de que ‘expressividade não se ensina pois é algo que vem apenas da alma’. Já os estudos de flauta doce são divididos em dois: revisão de literatura focada nos estudos sobre técnicas estendidas no instrumento, bem como o uso expressivo dessas possibilidades e um estudo do repertório, apresentado por Castelo (2018).

Portanto, identificar o limite entre a técnica e a expressividade no repertório gráfico para flauta doce, demonstra que é possível estabelecer uma convergência entre o ensino e a realização uma performance musical expressiva do repertório contemporâneo para esse instrumento por meio do uso de ferramentas adequadas. Para alcançar esse objetivo, foi realizada uma revisão de literatura dividida em três partes principais: expressividade musical, pedagogia da performance musical e a predominância das técnicas e repertório para flauta doce após a década de 1960, com foco na expressividade desse instrumento.

A redação está estruturada em três capítulos principais, a saber: [1] Revisão de literatura e referencial teórico; [2] Possibilidades técnicas, expressivo-musicais e

interpretativas no repertório pós 1960 para flauta doce; [3] Limite entre técnica e expressividade na construção da performance da música contemporânea para flauta doce.

1 REVISÃO DE LITERATURA E REFERENCIAL TEÓRICO

Esta revisão de literatura se propõe a ser integrativa, uma vez que os trabalhos estão delineados de forma paralela, a fim de apresentar os conceitos que dão suporte a esta pesquisa. A discussão abordará publicações nacionais e internacionais sobre expressividade, performance musical (e sua pedagogia) e sobre o desenvolvimento expressivo na flauta doce através do uso de obras contemporâneas. Este capítulo então será organizado três partes: **(1.1) Expressividade como natureza artístico-musical; (2.2) Pedagogia da Performance Musical como suporte na busca da expressividade; (2.3) Possibilidades expressivas no repertório contemporâneo para flauta doce, com foco nas obras gráficas.**

1.1 Expressividade como material artístico-musical

Bertinetto (2012) afirma que uma música instrumental, livre das palavras, pode conter elementos que levam a uma conscientização da expressividade, podendo extrapolar a incauta compreensão entre triste, feliz ou outro sentimento, existindo assim valores éticos e estéticos que suportariam tal percepção. O reforço da ideia de que algo pode ser transmitido, ainda que sem alguma denotação, é explorado por Rinderle (2011, p. 33), uma vez que

a expressividade da arte não depende da capacidade de retratar ou representar fatos. Mesmo as expressões faciais ou gestos de uma pessoa não contêm nenhuma informação direta sobre objetos específicos de suas emoções. Entretanto, geralmente não temos nenhum problema em identificar o estado emocional correspondente expresso por seu rosto ou postura. É semelhante com a música: suas qualidades expressivas podem ser entendidas em analogia às expressões faciais ou gestos de uma pessoa. Embora as emoções naturalmente sempre tenham uma referência a um objeto específico, não precisamos de informações mais detalhadas sobre este objeto para poder reconhecer o gesto expressivo de uma obra musical. (RINDERLE, 2011, p. 33, tradução nossa)¹

Tanto Bertinetto (2012) como Rinderle (2011) abordam a capacidade da música de transmitir ou expressar algo que transcende as meras qualificações de alegria ou tristeza. Nesse sentido, é plausível considerar o intérprete como o agente ou responsável pela comunicação daquilo que se busca expressar, embora de maneira simplificada.

Conforme a análise de Rinderle (2011, p. 37), a compreensão da expressividade musical envolve diversas abordagens, abrangendo campos como musicologia, psicologia e filosofia. Essa relação complexa entre obra musical, interpretação e receptor é caracterizada por uma incerteza ou mistério², pois tanto o receptor (agente

¹ [...] daß die Expressivität von Kunst nicht von der Fähigkeit zur Darstellung oder Repräsentation von Sachverhalten abhängt. Auch die Mimik oder Gestik eines Menschen enthält keine direkten Informationen über bestimmte Gegenstände seiner Emotionen. Dennoch haben wir in aller Regel kein Problem damit, den entsprechenden emotionalen Zustand zu identifizieren, den sein Gesicht oder seine Körperhaltung zum Ausdruck bringt. Mit der Musik verhält es sich ähnlich: Ihre expressiven Eigenschaften können in Analogie zur Mimik oder Gestik einer Person verstanden werden. Obwohl Emotionen natürlich immer einen Bezug zu einem bestimmten Gegenstand aufweisen, benötigen wir keine näheren Informationen über diesen Gegenstand, um den expressiven Gestus eines Musikstücks erkennen zu können. (RINDERLE, 2011, p. 33)

² Rinderle (2011, p. 37) utiliza o termo *Rätsels*, que significa mistério ou enigma.

passivo da escuta) quanto o intérprete e o compositor podem exercer, de forma simultânea ou não, os elementos que tornam a expressividade algo perceptível.

Rousseau (1780), apresenta uma análise não muito distante da apresentada por Rinderle (2011). Em verbete enciclopédico dedicado a definir o que seria expressão, Rousseau (1780) escreve que:

Expressão é a qualidade pela qual o músico é vivo e enérgico em dedicar todas as ideias que ele deve transmitir, e todos os sentimentos que ele deve expressar. Existe uma Expressão de Composição e uma de Execução, e **é desta combinação que resulta o efeito musical mais poderoso e agradável**. (ROUSSEAU, 1780, p. 292, grifo nosso, tradução nossa)³.

O ponto de vista de Rousseau (1780) sobre expressão, em especial a possibilidade da existência de uma expressividade que partiria do compositor (que estaria na origem da obra musical) e outra da performance (que seria uma interferência na concepção original da obra) abre caminho para entendermos o que pode ser esperado de uma performance expressiva ou com expressividade, tendo como pressuposto a soma entre a expectativa do compositor e as opções músico-interpretativas realizadas ao longo da performance.

Os termos ‘expressão’, ‘expressivo’ ou ‘expressividade’ permeiam as belas artes e podem significar, dentre outras coisas, a qualidade de tornar algo explícito (HOAD, 1996, p. 161) que, de acordo com Diderot e D’Alembert (2015, p. 304), a ideia de expressão (ainda dentro do contexto das belas artes), é algo que busca de certa forma trazer à tona as paixões⁴ que são intrínsecas à alma:

A palavra expressão é aplicada às ações e às paixões [...] é a arte de traduzir qualidades incorpóreas, como o movimento e as afecções da alma. Mas exprimir o movimento, essa qualidade abstrata dos corpos, numa imagem material e imóvel, trazer à luz a ideia das paixões da alma, essas agitações interiores e secretas, por meio de figuras mudas e inanimadas, é algo que aparentemente excede as capacidades da alma e parece por isso incompreensível. (DIDEROT; D’ALEMBERT, 2015, p. 304).

³ *EXPRESSION, s. f. Qualité par laquelle le Musicien sont vivement & rend avec énergie toutes les idées qu’il doit rendre, & tous les sentimens qu’il doit exprimer. Il y a une Expression de Composition & une d’exécution, & c’est de leur concours que résulte l’effet musical le plus puissant & le plus agréable.* (ROUSSEAU, 1780).

⁴ Paixão, neste caso, é compreendida por sua conexão com a teoria dos afetos, ou a ideia de que, sob a teorização de René Descartes, seria possível o controle e o conhecimento das emoções imbuídas tanto nas partituras como na interpretação desta música ‘afetuosa’, suscitando e representando estes afetos e emoções (CAZNOK, 2008, p. 79).

As concepções apresentadas por Bertinetto (2012), Rinderle (2011), Rousseau (1780) e Diderot e D'Alembert (2015) sustentam que a expressividade, não apenas no contexto musical, é um fenômeno que envolve a transcendência entre o incompreensível e o inteligível, permitindo que aquilo que é invisível ou inaudível se manifeste e seja assimilado. No entanto, ao considerar a prática musical e a conexão entre expressividade e performance, é necessário levar em conta que ocorre uma transmutação do meio simbólico representado pela partitura musical para a realidade acústica da execução musical.

Na concepção apresentada por Mazzola (2011) é proposta não apenas a transferência entre o simbólico e o físico, mas também a existência de três dimensões fundamentais dos valores envolvidos na música. Essas dimensões compreendem: uma dimensão mental ou simbólica, representada pelas estruturas e teorias musicais expressas na partitura musical; uma dimensão física, relacionada ao fenômeno acústico resultante da performance da partitura musical; e uma dimensão psicológica, conectada aos efeitos emocionais proporcionados pela música (MAZZOLA, 2011, p. 22).

Mazzola e Göller (2002) afirmam que “torna-se ilusório o controle da performance caso o fluxo da comunicação e o caminho da mensagem não forem sua principal preocupação⁵” (MAZZOLA; GÖLLER, 2002, p. 221, tradução nossa). Pressupõe-se então que uma performance expressiva é aquela que transmite com clareza a intermediação entre compositor, partitura e intérprete. Esta intermediação poderia ser então pautada por diferentes variáveis.

De acordo com Abdo (2000, p. 17–18) a questão da fidelidade ao compositor (ou à partitura) em contraposição ao espaço permitido para a licença interpretativa é considerada um ‘dilema’: “fidelidade ao autor e licença interpretativa são os dois polos de uma divergência bem conhecida, em torno da qual dividem-se interessados e estudiosos da estética e da hermenêutica da arte” (ABDO, 2000, p. 17).

Ainda que a fidelidade (ou a preocupação na busca da verdade ou da autenticidade que está disposta na partitura musical) seja algo defendido por diferentes

⁵ *The control of performance is illusory if the stream of communication and the path of the message are not its primary concern.* (MAZZOLA; GÖLLER, 2002, p. 221).

autores (como Croce⁶ *apud* ABDO, 2000, p. 17–19)), algumas obras musicais, em especial as abertas, podem fugir do rigor formal interpretativo, pois tem prioridades e necessidades expressivas diferentes. Embora a dicotomia (ou o ‘dilema’) entre obra e intérprete possam representar extremos neste contexto, Gadamer (2013, p. 123) argumenta que a compreensão da liberdade interpretativa como escolha plenamente alcançável é frequentemente ilusória. Isso se deve ao fato de que a interpretação implica, em certa medida, uma recriação da obra estabelecida com seus próprios significantes. Nesse sentido, o ato interpretativo configura-se como uma interferência inerente à originalidade da obra, tornando inviável uma interpretação inteiramente fiel à obra em si, bem como uma obra desprovida de influências do processo interpretativo.

Não se trata aqui do conceito de superinterpretação⁷, ou ainda de uma releitura, arranjo ou até de uma possível falha interpretativa. O foco é o traço pessoal do intérprete na execução, sem que os aspectos originais da obra sejam sobrepostos (ABDO, 2000, p. 20).

Embora a discussão nesse aspecto transcenda o simplismo entre fidelidade e total liberdade, é abrangente e vai além da compreensão restrita desses polos opostos. Ela envolve por diferentes pensadores e níveis de compreensão, muitas vezes atreladas ao espaço-tempo que se localizam e, apesar de ser fundamental para a compreensão de expressividade que será aqui abordada, uma profunda discussão seria um desvio para longe do foco deste trabalho. Já, nos estudos de performance musical, discutir o caminho para se alcançar uma performance expressiva não é apenas algo que se confunde com o início da musicologia como disciplina científica, mas sim está atrelada aos estudos de uma psicologia musical (DOĞANTAN-DACK, 2014, p. 3)

⁶ Benedetto Croce defende a ideia de que a execução musical deve ter como objetivo principal a retomada fiel do que está na partitura, sendo o intérprete o intermediário impessoal entre compositor e ouvinte (ABDO, 2000, p. 17). Este ponto de vista respalda ideias como ‘tocar como o próprio compositor tocaria’, que pode ser entendido como fator condicional para a perpetuação da música, na expectativa não apenas de um *fac simile* material (partitura) mas também sonoro. Esta é abordagem idealista e que busca, através do minucioso estudo da partitura (incluindo seu exame estilístico e histórico) uma fidelidade, por vezes, superestimada (ABDO, 2000; SANTOS, 2016, p. 70).

⁷ Superinterpretação é um conceito apresentado por Eco (2005) que, em resumo, seria uma interpretação equivocada ou ainda uma má interpretação de algo, atribuindo-lhe signos e significados que não seriam adequados ou equivalentes. O conceito é apresentado baseado na má interpretação textual, mas pode ser aplicado aos estudos musicais.

Articular questões que circundam a ideia de expressividade em música ou ainda compreender o que levaria um músico a comunicar de forma efetiva ideias ou emoções pode ser um caminho com amplas probabilidades que contribuem para a compreensão se, de fato, a expressão emergiria da associação entre obra musical e a sua performance, conectada a questões emocionais, intencionais e representativas (CRISPIN; ÖSTERSJÖ, 2017, p. 288).

Portanto, a busca do músico pela elocução em uma música “expressiva” implica na transmissão da obra (partitura) para a audiência:

Quando entendemos música, a identificação de suas qualidades tão expressivas é um componente central de sua recepção. [...] A reação que se justifica apenas esteticamente consiste inicialmente em uma resposta puramente cognitiva: compreender o significado emocional da música inicialmente leva simplesmente à convicção de que uma peça de música é triste, por exemplo. O ouvinte competente identifica as qualidades expressivas de uma peça musical em uma ação ‘cognitiva’, sem ser emocionalmente afetado por essas qualidades – também sem sucumbir à ilusão de encontrar um ser sensível⁸. (RINDERLE, 2011, p. 94, tradução nossa).

Sob essa perspectiva, compreende-se que o intérprete desempenharia o papel intermediário nessa ‘comunicação’ entre a obra musical e o ouvinte. Portanto, esta ‘comunicação’ poderia ser orientada ou influenciada por diferentes variáveis que extrapolariam a codificação técnica de uma partitura musical. Estas variáveis estariam, então, sob responsabilidade do intérprete, onde “durações, dinâmicas e timbres de uma performance musical variam consideravelmente entre diferentes intérpretes e mesmo entre duas performances do mesmo intérprete” (LOUREIRO, 2006, p. 7). Logo, pode-se presumir que:

embora seja inegável a importância da estrutura composicional na evocação das emoções através da música, é dominante o entendimento de que uma composição musical com elementos expressivos não seria suficiente para que as ideias e os sentimentos imbuídos na música fossem transmitidos aos ouvintes. (HIGUCHI; LEITE, 2007, p. 198)

⁸ *Wenn wir Musik verstehen, dann ist die Identifikation solcher expressiver Eigenschaften eine zentrale Komponente ihrer Rezeption. Die ästhetisch allein gerechtfertigte Reaktion [...] zufolge zunächst in einer rein kognitiven Antwort: Das Verstehen der emotionalen Bedeutung von Musik mündet zunächst einfach in die Überzeugung, daß ein Musikstück beispielsweise traurig sei. Der kompetente Hörer identifiziert die expressiven Qualitäten eines Musikstücks in einem »kognitiven« Akt, ohne dabei selbst von diesen Qualitäten emotional affiziert zu werden – und auch ohne der Illusion zu erliegen, einem empfindungsfähigen Wesen zu begegnen.* (RINDERLE, 2011, p. 94)

O fenômeno que está presente na prática musical, em especial, na compreensão de como se dá a uma performance expressiva, é, em princípio, resultado de escolhas do intérprete. Embora seja possível descrever a música através de suas características técnicas, como tonalidade, tessitura e instrumentação, p. ex., há um aspecto adicional que transcende esta nomenclatura técnica, podendo esta ser “essencialmente metafórica” (SWANWICK, 2014, p. 35), como se pode observar na citação seguinte:

presumivelmente, as notas que ouvimos em tais momentos tendem a se espalhar perante nossos olhos sobre superfícies maiores ou menores de acordo com sua altura e volume, a traçar desenhos de arabescos, a nos dar a sensação de amplitude e tenuidade, estabilidade ou capricho (PROUST *apud* SWANWICK, 2014, p. 34)

Segundo Swanwick (2014), estudos sobre expressividade podem encontrar um obstáculo significativo: a percepção metafórica da expressividade. Isso implica que, além da simples percepção de técnicas musicais aplicadas, como um crescendo, p.ex., o ouvinte também é capaz de assimilar elementos extramusicais que podem desempenhar um papel convincente na apreciação de uma performance expressiva.

Não se espera que o ouvinte perceba apenas as notas musicais ou questões técnicas, como se alguém descrevesse literalmente os detalhes técnicos do discurso musical. Em vez disso, espera-se que haja uma compreensão do todo, de um conjunto resultante da interação entre a intenção do compositor e a interferência do intérprete. Nesse sentido, a expressividade consiste na transmissão desse discurso de forma convincente, com habilidades técnicas e musicais suficientes para manter a fluidez do fluxo musical. De acordo com Harnoncourt (2020, p. 24):

os problemas da performance histórica estão relacionados não apenas às questões da imediata interpretação do texto musical, mas também, em grande parte, aos problemas de expressão e afeto que são muito mais difíceis de definir. **É aqui que a emoção e a técnica se tocam**⁹. (HARNONCOURT, 2020, p. 25, tradução nossa, grifo nosso).

⁹ *Die Probleme der Aufführungspraxis beziehen sich nicht nur auf Fragen der unmittelbaren Auslegung des Notentextes, sondern sehr weitgehend auch auf die viel schwieriger festzulegenden Probleme von Ausdruck und Affekt. Hier berührt sich Emotion und Technik.* (HARNONCOURT, 2020, p. 24, grifo nosso)

Questões sobre expressividade e musicalidade são amplas, multifacetadas e cabíveis a diferentes vertentes dos estudos musicais. Neste contexto, será abordada a questão da expressividade por meio dos estudos de performance musical e seus desdobramentos pedagógicos.

A compreensão da expressividade e da musicalidade por meio dos estudos de performance e, conseqüentemente, de sua pedagogia, possibilitará uma compreensão mais precisa do momento da expressão musical, no qual ocorre uma sobreposição (paradoxal) entre a intenção do compositor registrada na obra e a atuação do intérprete. O que se pode observar é que os estudos sobre performance musical buscam apontar a aplicabilidade da expressão ou da expressividade dentro da investigação da musicalidade. Ray (2005) é categórica ao afirmar que “no âmbito da performance musical, a **musicalidade não tem função quando não expressa**” (RAY, 2005, p. 47, grifo nosso). A afirmação de Ray (2005) demonstra que musicalidade e expressividade não são necessariamente conceitos idênticos, mas estão interligados, desempenhando funções distintas na música.

Williamon (*apud* RAY, 2005) propõe uma abordagem tripartida que poderia, de certa forma, parametrizar a concepção da musicalidade, tendo como princípios (1) adequação estilística, (2) imaginação interpretativa e (3) dimensão da expressividade (p. 48). Observa-se que a expressividade desempenha um papel fundamental no suporte à musicalidade nessa concepção.

É frequente encontrarmos a associação entre de expressão e expressividade associados a elementos presentes na partitura musical, como suas indicações de andamento, p.ex. (SADIE, 1994). No entanto, o subsídio da expressividade e sua incorporação como elemento fundamental na música é algo que não necessariamente se apresenta de forma objetiva em sua definição. Ferigato e Freire (2016) destacam que:

observando a literatura mais recente sobre Expressividade Musical, poucos pesquisadores se arriscam a afirmar uma definição sobre o que é Expressividade Musical na performance de músicos intérpretes (FERIGATO; FREIRE, 2016, p. 3)

Logo, buscar apenas um significado ou abordagem para a expressividade musical pode limitar o que se entende como fator importante para uma performance musical bem-sucedida. Segundo Ray (2019), “a performance musical tem potencial para

promover uma reflexão cognitiva dos saberes disciplinares em interação, sobretudo no tocante a seus próprios elementos constituintes” (RAY, 2019, p. 29).

A citação de Ray (2019) evidencia o fator multifacetado da performance musical, campo de estudos que é formado por diferentes nuances, sendo estruturado em 6 categorias, compreendidos por ‘elementos da performance musical’, (que serão apresentados por EPMs a partir deste ponto): (1) Conhecimento do Conteúdo; (2) Aspectos Técnicos; (3) Aspectos Anato-fisiológicos; (4) Aspectos Psicológicos; (5) Aspectos Neurológicos; (6) Musicalidade e Expressividade (RAY, 2005, p. 55).

Percebe-se, portanto, que a expressividade musical é um fenômeno que pode ser abordado por diversas disciplinas, como estética, semiótica, hermenêutica, cognição e, especialmente, pela lupa da performance musical, que é o foco desta pesquisa. Desse modo, compreende-se a expressividade como uma manifestação intrínseca à performance, sendo a expressão musical fundamental para a atividade em si. Dissociar a expressividade da performance pode acarretar a diminuição da qualidade e o alcance do discurso musical.

No próximo subcapítulo serão tratadas questões relacionadas ao estudo e sistematização pedagógico da performance, através da perspectiva da Pedagogia da Performance Musical (RAY, 2019).

1.2 **Pedagogia da Performance Musical como suporte na busca da expressividade**

Não seria conveniente iniciar este subcapítulo com outra citação que não a própria definição de Pedagogia da Performance Musical, forjada por Ray (2019):

Pedagogia da Performance Musical é um campo de conhecimento que emerge da relação dialética entre educação e conhecimentos musicais fundamentado nas teorias e práticas formadoras do músico que necessariamente atua em público ou com a expectativa de estar em público em sua atividade principal. Não é campo independente, posto que o fazer musical é interdisciplinar por natureza, envolvendo aspectos múltiplos sempre orientados pela disciplina música. (RAY, 2019, p. 89)

A abordagem pedagógica defendida pela autora é muito específica em relação ao papel da música (e, por extensão, da performance musical) no processo de ensino. Nessa perspectiva, a música assume o papel de fundamento do processo educacional, sendo considerada o elemento central e essencial no ensino da performance musical, e não meramente um complemento ou uma ferramenta para atingir objetivos técnicos ou pedagógicos específicos.

O conceito de PPM é também um marco norteador na formação do músico que atua em performance musical (cantores, instrumentistas e regentes), oferecendo bases para que este intérprete seja capaz de organizar os diferentes aspectos de realizar e ensinar esta prática (RAY, 2005, p. 55), pois:

é fundamental que o performer seja capaz não somente de reproduzir de forma automática uma determinada performance, mas aprender a lidar com todos os elementos que envolvem a performance musical. Estas decisões vão refletir sua capacidade de compreender corretamente o processo no qual está envolvido, fundamentado em sua experiência musical. (SOUSA, 2020, p. 38–39).

Ao examinar a concepção da performance e sua pedagogia¹⁰ no passado, especialmente nos séculos XVII e XVIII, identifica-se uma prática instrucional fundamentada na relação entre mestre e aprendiz. Antes da ascensão da música

¹⁰ Neste contexto, o conceito de ‘pedagogia’ é empregado como um termo abrangente para identificar abordagens educacionais utilizadas no ensino da música ao longo do tempo, com base no conceito delineado por Abbagnano (2007): “Este termo, que na sua origem significou prática ou profissão de educador, passou depois a designar qualquer teoria da educação, entendendo por teoria não só uma elaboração organizada e genérica das modalidades e possibilidades da educação, mas também uma reflexão ocasional ou um pressuposto qualquer da prática educacional” (ABBAGNANO, 2007, p. 758)

instrumental no Barroco, a preocupação pedagógica musical estava muito ligada ao contraponto e métrica, p.ex. Contudo, esta ascensão foi responsável pelo surgimento de tratados voltados à prática e à performance, com foco na maneira de como se dominar um instrumento musical (SANTOS, 2011, p. 13–15).

Os tratados barrocos de instrumentos não continham um ‘curso’ completo de A a Z, com uma metodologia uniforme e autossuficiente, mas sim uma reunião de momentos e fases que inevitavelmente eram vividos pelo aprendiz — com as óbvias lacunas que a imprevisibilidade da pedagogia *tête-à-tête* do mestre-discípulo exigia, como base e princípio. (SANTOS, 2016, p. 16)

Na literatura para flauta doce, o primeiro grande tratado é a *Opera Intitulada Fontegara* (GANASSI, 1535). Juntamente com a parte instrucional sobre o instrumento¹¹, a Fontegara também apresenta um compêndio que sistematiza alguns dos procedimentos musicais de sua época, com foco na prática da diminuição. Em diferentes pontos do tratado, percebe-se a tentativa de uma abordagem pedagógica, com instruções de como se atingir uma performance artificiosa (i.e., tocar artificioso – *suonare artificioso*). Estas instruções elucidam, p.ex., que o músico deveria imitar a voz humana:

o tocar artificioso é composto de três elementos, que devem ser sempre exercitados conjuntamente. A imitação (da voz humana) é para Ganassi o principal deles; seguido da prontidão, que é o domínio técnico das inflexões do sopro [como faria um cantor, p.ex.]; e da galanteria que é o ornamento, mais especificamente, uma espécie de trilo ou vibrato de dedo que também varia de acordo com a natureza das palavras. (TETTAMANTI, 2017, p. 33).

Esses três elementos mencionados – a imitação da voz humana, a prontidão e a galanteria – constituem a estrutura que deve conduzir a performance, de acordo com a perspectiva de Ganassi. É evidente que essas instruções exercem uma influência direta sobre a técnica de execução, e, portanto, do ponto de vista pedagógico, elas representam um conjunto de teorias que moldam a ação da performance.

O exemplo extraído da obra de Ganassi, mesmo pertencendo ao século XVI, pode ser analisado à luz da perspectiva freiriana de pedagogia, uma vez que se pode

¹¹ A diferença da Fontegara para os tratados que traziam instrução sobre manuseio e prática de algum instrumento musical é que esta publicação foi a primeira a se dedicar exclusivamente a um instrumento musical, no caso a flauta doce, e quando comparado aos tratados anteriores que continham informações práticas sobre este instrumento, a Fontegara apresenta aprofundamento em questões de como tocar, incluindo sonoridade, postura e articulação, p.ex. que até então não havia em nenhum outro tratado (TETTAMANTI, 2017).

observar a integração entre teoria e prática. O conteúdo registrado na Fontegara não passa de uma materialização e concretização dos conceitos apresentados na forma de um tratado. A ideia freiriana da dualidade entre teoria e prática, sua aplicação e contextualização, pode ser compreendida por meio do significado atribuído à pedagogia em sua obra:

o significado de pedagogia é mais bem compreendido no contexto do conceito de práxis, no qual [Paulo] Freire tensiona dialeticamente a ação e a reflexão. A pedagogia se situa no âmbito dessa tensão, em que a prática e a teoria estão em permanente diálogo. Nesse sentido, pedagogia refere-se a práticas educativas concretas realizadas por educadores e educadoras, profissionais ou não. Vem a ser o próprio ato de conhecer, no qual o educador e a educadora têm um papel testemunhal no sentido refazer diante dos educandos e com eles o seu próprio processo de aprender e conhecer. (STRECK, 2015, p. 719)

A ideia de prática e teoria em permanente diálogo encontra eco na afirmação de Ray (2005):

quase todos os instrumentistas, cantores e regentes brasileiros são também professores, atuando academicamente ou não. Transmitir o conhecimento adquirido ao longo de uma vida de experiência como *performer* não é só uma necessidade da realidade econômica nacional, mas também uma forma de continuar refletindo sobre sua própria atuação. Porém, a transmissão do conhecimento precisa de ferramentas teóricas e práticas para que o aprendizado seja estimulado. (RAY, 2005, p. 37–38).

No contexto da performance musical, é fundamental reconhecer a importância do diálogo constante entre a teoria e a prática. Ressalta-se que a mera ênfase na teoria não contribuirá plenamente para o avanço dos estudos, assim como a prática isolada não será capaz de promover um amadurecimento suficiente. A associação entre teoria e prática é complexa e requer uma abordagem dialógica, na qual múltiplos aspectos, como a pesquisa, devem ser considerados no ensino da música.

Além disso, é importante considerar a dimensão semântica do termo “performance”, conforme destacado por Glusberg (2005), cujo significados abrangem:

execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático. Parece que o termo entrou na língua inglesa vindo do francês antigo (com o termo *parformance* do século XVI) derivação viria do Latim *per-formare*, significando realizar. (GLUSBERG, 2005, p. 72–73)

Do apontamento de Glusberg (2005) é possível realçar duas palavras: acompanhamento e ação. Quando se fala da performance musical e, por conseguinte, de sua pedagogia, estamos trabalhando constantemente com a ideia de acompanhamento e ação. Talvez nada seja tão relevante para a PPM do que acompanhamento e ação e a relação mestre-discípulo. Segundo Ray (2019), a relação mestre-discípulo, comum no passado, tem sua essência até hoje no ensino da performance: “a relação muito próxima do professor de instrumento com seu aluno continua sendo um elemento importante no ensino da performance musical” (RAY, 2019, p. 32). Parte dessa relação poderia então ser fator determinante para a aquisição de excelência em uma performance musical expressiva.

Ao se observar as EPMs (RAY, 2005), constata-se que os conceitos de musicalidade e expressividade frequentemente são mal interpretados, acreditando-se erroneamente que ambos não são passíveis de algum tipo de processo de ensino (JUSLIN et al., 2004). Juslin et al. (2004) listam alguns destes equívocos¹² que fazem com que um estudante de música seja considerado, p.ex., tido como inábil na construção de uma performance expressiva, pois acredita-se de forma equivocada que:

a expressividade é uma entidade completamente subjetiva que não pode ser estudada objetivamente; [...] você deve sentir a emoção para transmiti-la a seus ouvintes; [...] as emoções expressas na música são muito diferentes das emoções cotidianas; [...] as habilidades expressivas não podem ser aprendidas¹³. (JUSLIN et al., 2004, p. 249–252, tradução nossa)

Juslin et al. (2004) destacam diferentes crenças manifestadas por professores e alunos ao longo do processo de compreensão do modo de se estudar e desenvolver habilidades expressivas. Dentre elas é possível encontrar a noção de que, diferentemente dos estudos técnicos, expressão é algo que não pode ser ensinado pois não há técnica que dê conta de tal feito ou que expressividade sendo algo inato, “que viria da alma” (WOODY *apud* JUSLIN et al., 2004, p. 251).

Como forma de investigar se seria possível, ou não, ensinar ou aprender expressividade, algumas estratégias foram desenvolvidas para que se estimulasse os

¹² Deve-se notar que Juslin et al. (2004) não concordam com as afirmações elencadas, apenas as apresenta como senso comum entre professores e alunos de música.

¹³ *Expressivity is a completely subjective entity that cannot be studied objectively; You must feel the emotion in order to convey it to your listeners; Emotions expressed in music are very different from everyday emotions; Expressive skills cannot be learned.* (JUSLIN et al., 2004)

estudantes a desenvolver habilidades expressivas no repertório que estudavam. Dentre elas, p.ex. e de forma resumida, houve o estímulo por parte dos professores para que os alunos emulassem emoções básicas (como felicidade ou medo) e posterior audição destes trechos ‘emulados’ para eventual identificação destas emoções, além do uso de softwares que ajudavam no reconhecimento de nuances expressivas (JUSLIN et al., 2004). Em sua conclusão, Juslin et al. (2004) demonstram que sua pesquisa, mesmo apresentando diferentes limitações, abriria caminho para a desmistificação sobre o que se pensa sobre o ensino de expressividade:

primeiro, a expressividade é um problema empírico: correlatos acústicos de expressividade foram identificados e simulados [...] e aspectos importantes do processo comunicativo podem agora ser modelados de forma sistemática. Esta pesquisa tem várias limitações, mas mostra que é hora de descartar a visão de que a expressividade é um mistério, impossível de descrever em termos científicos. Em segundo lugar, o ensino musical deve incorporar teorias e descobertas atualizadas sobre expressividade para substituir os mitos comuns sobre expressividade musical [...]. Terceiro, embora estratégias tradicionais de ensino (por exemplo, o uso de metáforas) possam ser úteis, o ensino da expressividade deve, pelo menos em algum estágio, abordar as reais propriedades sonoras da performance [...] e deve ajudar o estudante a relacionar propriedades sonoras com propriedades experimentais¹⁴. (JUSLIN et al., 2004, p. 265, tradução nossa)

Meissner (2018) apresenta uma abordagem semelhante àquela discutida por Juslin et al. (2004), indicando diferentes meios de se estimular um estudante no processo de ensino da performance, em especial de uma performance expressiva. Embora sua pesquisa esteja voltada a jovens estudantes de música (em nível pré-universitário), ela revela aspectos que podem sim ser aplicados em diferentes momentos da carreira de estudos. Meissner (2018, p. 136) detectou com sua pesquisa 13 maneiras (ou métodos) que podem ser utilizados para se estimular uma performance expressiva: [1] questionamento e diálogo; [2] *modelling*¹⁵; [3] tocar junto dos estudantes;

¹⁴ *First, expressivity is an empirically tractable problem: acoustic correlates of expressivity have been identified and simulated [...] and important aspects of the communicative process can now be modelled in a systematic way. This research has various limitations but shows that it is time to discard the view that expressivity is a mystery, impossible to describe in scientific terms. Second, music teaching should incorporate up-to-date theories and findings about expressivity to replace the common myths about musical expressivity [...]. Third, although traditional teaching strategies (e.g. the use of metaphors) may be useful, teaching of expressivity should at some stage, at least, address the actual sound properties of the performance [...] and should help the student to relate sound properties to experiential properties.* (JUSLIN et al., 2004, p. 265)

¹⁵ *Modelling* ou em tradução simples, modelagem, é, segundo (DICKY, 1992) na alternância entre a demonstração musical de um professor e a imitação desta demonstração pelo estudante.

[4] fazer uso de gestos; [5] fazer marcações de dinâmica, arcada, dedilhado e/ou respiração na partitura; [6] cantar; [7] ouvir gravações próprias; [8] acompanhar os estudantes; [9] visualizar a performance; [10] imaginar a música em sua mente antes de tocar; [11] improvisar; [12] instruir verbalmente; [13] trazer as ideias de interpretação dos alunos para a partitura.

Não necessariamente todas estas estratégias precisam ser aplicadas para que se estimule o estudante a desenvolver habilidades musicais que deem conta de uma performance musical expressiva, porém é com estas ferramentas e sua associação ao domínio técnico que se pode delimitar os caminhos para busca da expressividade musical, em especial no repertório contemporâneo para flauta doce. Este estímulo se faz necessário pois, em geral, há uma dissociação entre o estudo técnico e o contexto artístico a qual ela deveria servir, pois, segundo Ray (2019, p. 33) o estudo técnico de forma isolada – descontextualizado do propósito artístico musical ao qual este deve servir – não auxilia no desenvolvimento artístico adequado.

A partir dessa perspectiva, PPM pode ser de grande relevância para a compreensão do processo técnico que conduz um estudante a atingir uma performance musical expressiva. É fundamental observar que esse resultado está sujeito, inclusive, à competência e expertise do profissional envolvido nessa ação, e como afirma Ray (2019):

um professor de música parte da experiência de ser músico antes de ser professor, quer dizer, de vivenciar, em alguma dimensão, o contato com o fazer musical. Ainda que o professor atue na área teórica da música, sua introdução ao universo da música se dá, salvo raríssimas exceções, através da manipulação de algum instrumento ou do canto. Assim, parte-se aqui da compreensão que o indivíduo tem da música, para se determinar como, sob quais concepções, com quais ferramentas e em quais ambientes a performance musical pode ser ensinada, aprendida e/ou aperfeiçoada. (RAY, 2019, p. 60)

Soba a abordagem da PPM, quando se reconhece que ‘é a música que regeiria o ensino e não o inverso’, compreende-se que todos os aspectos do ensino da performance musical passam pela construção de uma performance expressiva e não apenas por uma performance unicamente técnica, onde os elementos da eloquência musical são abandonados em prol apenas do lado técnico do ensino e estudo musical.

Juslin et al. (2004, p. 248) advertem sobre a falsa percepção de que expressividade é algo que seria completamente (e apenas) subjetivo, sendo seu estudo

objetivo algo não razoável. Diante desta problemática, Juslin (2003) e Juslin et al. (2004, p. 248) apresentam princípios que refutam este consenso, em especial identificando elementos que podem influenciar no desenvolvimento de performance expressiva. Estes elementos foram previamente organizados por Juslin (2003, p. 278), exemplificados na Tabela 1.1:

Tabela 1.1 – Exemplo dos fatores que podem influenciar a expressividade na performance musical

Exemplo dos fatores	
Relacionados à obra musical	A composição <i>per se</i> Variantes nacionalistas da obra Consultas ao compositor ou comentários por escrito do compositor Estilo e/ou gênero musical
Relacionados ao instrumento musical	Parâmetros acústicos disponíveis Especificidades do instrumento musical como timbre, altura etc. Dificuldades técnicas do instrumento
Relacionados ao intérprete	Interpretação estrutural do intérprete Intenção expressiva do intérprete no que diz respeito ao sentimento da obra O estilo expressivo-emocional do intérprete O domínio técnico do intérprete Precisão motora do intérprete A disposição [<i>mood</i>] do intérprete durante a execução musical A interação do intérprete com os outros coparticipes A percepção do intérprete com relação a interação ou com o público
Relacionados ao ouvinte	As preferências musicais do ouvinte A experiência musical do ouvinte A personalidade do ouvinte A disposição [<i>mood</i>] atual do ouvinte Estado de atenção do ouvinte
Relacionados ao contexto	Acústica Tecnologia Sonora Contexto da escuta (gravação, concerto ao vivo) Presença de outros indivíduos Cenário cultural e histórico amplo Caso a performance esteja sendo avaliada

Fonte: JUSLIN, 2003, tradução nossa

Dos elementos listados, observa-se que os três primeiros (referentes à obra musical, ao instrumento musical e ao intérprete) são aqueles que, de certa forma, apresentam maior margem de controle.

No processo de seleção de uma obra ou repertório musical, diversos fatores devem ser considerados. Um dos aspectos relevantes é o tempo necessário para o

desenvolvimento e amadurecimento da obra em questão. Além disso, é importante avaliar se o foco do estudo será voltado exclusivamente para fins pedagógicos ou se há a intenção de realizar uma apresentação pública, como um concerto. Ademais, é fundamental verificar se o intérprete possui o nível técnico necessário para enfrentar as demandas exigidas pelo compositor. É válido ressaltar que o progresso do intérprete em relação ao nível técnico desejado está intrinsecamente relacionado ao tempo disponível para a preparação e aprofundamento da obra.

Sobre o instrumento, é comum encontrar obras, especialmente as abertas, que permitem alguma ou total liberdade na escolha da instrumentação a ser utilizada. No caso específico da flauta doce, a natureza timbrística do instrumento não é apenas marcada pela diferença de tessitura. Quanto mais grave o registro, menor será a intensidade sonora produzida por esse instrumento em comparação com os membros mais agudos da família da flauta doce. No entanto, os instrumentos graves oferecem um significativo ganho de timbres e harmônicos. Portanto, a seleção do instrumento (quando permitida) é um fator importante para uma performance expressiva, inclusive ao utilizar a variedade de timbres como uma ferramenta auxiliar para o desenvolvimento da expressividade musical.

No contexto da obra musical, é pertinente observar a importância do intérprete e seu impacto na execução. Os aspectos delineados por Juslin (2003) destacam elementos que conferem ao intérprete um papel central nas escolhas expressivas. É da responsabilidade do intérprete decidir a estrutura da interpretação e expressar suas intenções. Mesmo quando uma obra apresenta indicações detalhadas para sua execução, fatores como respiração, articulação e movimento corporal podem desempenhar um papel complementar na busca por uma performance expressiva.

1.3 Possibilidades expressivas no repertório contemporâneo para flauta doce, com foco nas obras gráficas e o uso das técnicas estendidas

A flauta doce é um instrumento musical que ainda hoje está conectado com seu passado, especialmente com sua técnica e estudos organológicos¹⁶ dos séculos XVI, XVII e XVIII. Parte do resgate da flauta doce, especialmente com Arnold Dolmetsch (1858-1940) se deu pelo interesse na execução da música renascentista e barroca (AGUILAR, 2017, p. 116). Essa ‘retomada’ do instrumento fomentou estudos, sobretudo de tratados antigos e a busca de como se pensava e se aplicava sua técnica (AGUILAR, 2008; TETTAMANTI, 2010, 2017) além de sua inserção socio musical (AGUILAR, 2017). Foi então esta maneira de se tocar baseada na prática instrumental do passado que serviu de base técnica para as primeiras obras compostas para flauta doce a partir do final do século XIX pelos novos entusiastas deste instrumento.

Nesta pesquisa será adotada a nomenclatura adotada por O’Kelly (1991) sendo: música ‘moderna’ [*modern*], para tratar das obras compostas ao longo do século XX, cuja técnica necessária está apoiada na herança do passado e o termo ‘vanguarda’ [*avant-garde*] para as obras compostas para flauta doce (especialmente após a década de 1960) cuja técnica está fundamentada na busca de inovações técnico-sonoras, assim denominada de ‘técnica estendida’ (CASTELO, 2018; CASTELO; RAY, 2014; FREIXEDAS, 2015).

A nova perspectiva artística da flauta doce como um instrumento musical apto a realização do que se entendia por música de vanguarda foi apontado por Clemencic (1971), afirmando que:

Há alguns anos parecia impensável usar a flauta doce na música de vanguarda. Compositores como Stockhausen, Bussotti, Berio, Kagel etc., não pensavam em escrever para instrumento. Hoje, eles e muitos outros

¹⁶ A organologia é o estudo dos instrumentos musicais em termos de sua história e função social, design, construção e relação com a performance musical. Esse campo de estudo despertou interesse de estudiosos desde pelo menos o século XVII. Autores como Praetorius, Mersenne e Kircher forneceram contribuições importantes, descrevendo e ilustrando os instrumentos musicais de forma realista. Organologistas modernos e reprodutores de instrumentos históricos se beneficiaram das observações desses estudiosos pioneiros, especialmente quando os instrumentos originais bem preservados são raros ou inexistentes (LIBIN, 2001)

compositores de vanguarda estão interessados neste instrumento¹⁷ (CLEMENCIC, 1971, p. 222, tradução nossa).

Em algumas ocasiões, estas obras de vanguarda para flauta doce fazem uso não apenas da técnica estendida, mas de uma fusão entre esta ‘nova’ possibilidade e o convencional, demandando, portanto, do flautista expertise em ambos os cenários. Como resultado desta convergência, Castelo (2018) afirma que, no caso da flauta doce, uma vez que:

já passado aproximadamente meio século do advento das técnicas estendidas, é possível que a distinção entre ‘técnica tradicional’ e ‘técnica estendida’ tenha se tornado algo um tanto nebuloso. Talvez fosse mais coerente não fazer a tal distinção, e classificar-se todos esses recursos apenas sob o termo ‘técnica’. (CASTELO, 2018, p. 40)

A técnica oriunda do legado histórico da flauta doce não deve ser compreendida como algo que se apresenta apenas em contraposição às técnicas estendidas. É notável que o advento desta possibilidade técnica abre caminho para que se possa explorar timbres e possibilidades auxiliares para uma performance expressiva na flauta doce. Aguilar (2017) apresenta argumentos sobre a flauta doce e como a sua técnica tradicional pode não ser adequada para, p. ex., a realização de dinâmicas extremas na flauta doce:

os ajustes de afinação possíveis de ser realizados na flauta [transversal], necessários principalmente ao se fazer contrastes de dinâmica, eram (e continuam sendo) difíceis de ser realizados na flauta doce. [...] O que se pode modificar, com domínio técnico, é a intensidade do ar, sua sustentação e a forma como se iniciam e terminam os sons através da ação dos órgãos articuladores da boca (articulação). Um expressivo contraste entre forte e piano na flauta doce acarreta, invariavelmente, em alteração na afinação do instrumento (quanto mais forte se toca, mais agudo fica o som). (AGUILAR, 2017, p. 110)

O argumento apresentado por Aguilar (2017) é, em parte, uma das justificativas que sustentam a ideia do desenvolvimento das técnicas estendidas na flauta doce. Ainda que Ganassi (1535) apresente em seu tratado algum tipo de solução para a obtenção de pequenos diminuendos na flauta doce, especialmente através da

¹⁷ *Noch vor einigen Jahren schien es undenkbar, die Blockflöte in der Avantgardemusik einzusetzen. Komponisten wie Stockhausen, Bussotti, Berio, Kagel etc. dachten nicht daran, für dieses Instrument zu schreiben. Heute sind sie und viele andere Komponisten der Avantgarde an ihm interessiert* (CLEMENCIC, 1971).

manipulação do dedilhado¹⁸ com a finalidade de promover a correção da afinação, a técnica estendida deve ser entendida pelo contexto que é empregada, pois o domínio de certas técnicas, ainda que consideradas estendidas, podem ser auxiliares inclusive na performance do repertório antigo, como afirma Castelo (2018):

Os recursos sonoros desenvolvidos para a flauta doce, a partir da década de 1960, significaram tanto a criação de novas possibilidades sonoras para o instrumento, quanto a expansão de seus recursos expressivos. É na expansão de recursos expressivos que se encontra o uso potencial das técnicas estendidas na performance da música antiga. (CASTELO, 2018, p. 99)

Castelo (2018) sustenta que a expressividade na flauta doce (aqui brevemente descrito) passa pelo domínio da técnica, seja esta tradicional ou estendida. Ao analisar exclusivamente a música contemporânea para flauta doce, Hauwe (1984) afirma que “mais uma vez, lembre-se de que em grande parte da música contemporânea **estamos preocupados não tanto com a beleza do som, mas com suas possibilidades expressivas e dramáticas**”¹⁹ (HAUWE, 1984, p. 52, tradução nossa, grifo nosso).

Hauwe (1992) apresenta então diferentes técnicas estendidas que, de algum modo, podem dar conta das possibilidades expressivas apontadas por ele na execução da música contemporânea para flauta doce, com especial foco nas obras de vanguarda. Hauwe (1992) organiza estas técnicas entre [técnicas que utilizam] os dedos; [técnicas que fazem uso ou tem suporte na] respiração; [técnica de] *humming*²⁰ e [técnicas que utilizam a] articulação.

Para efeito de compreensão das diferentes possibilidades técnicas que podem ser realizadas na flauta doce, inclusive para que alguns termos técnicos e suas aplicabilidades fiquem claras compreensíveis, a Tabela 1.2 (LASOCKI, 2001a)

¹⁸ Tettamanti (2010) explica que a prática descrita por Ganassi (1535) para corrigir a afinação das notas através do dedilhado “seja plausível [para] que em uma execução com crescendos e diminuendos como sugere Ganassi é necessário corrigir a afinação com o dedilhado (pois a flauta doce não possui uma gama de dinâmicas tão ampla como os demais instrumentos de sopro), se tal afirmação fosse verdadeira a expressão “com a ajuda dos dedos” deveria estar conectada com o sopro e não com a articulação, como parece bem claro no texto”. (Tettamanti, 2010, p. 161).

¹⁹ *Again, remember that in much contemporary music we are concerned not so much with sheer beauty of sound, but with its expressive and dramatic possibilities* (HAUWE, 1984).

²⁰ Hauwe (1992, p. 3) utiliza a expressão *humming*, que, em livre tradução, pode significar cantarolar ou sussurrar. Em termos técnicos isso significa (sem pormenores) cantar e tocar de forma simultânea na flauta doce. Ainda de acordo com Harris (2018) *humming* é o ato de cantar com a boca fechada, sem palavras (i.e., bocca chiusa).

apresenta a nomenclatura dos efeitos e técnicas estendidas possíveis de serem realizadas na flauta doce. Esta tabela não representa um conceito ou um grupo de possibilidades fechado: outros efeitos podem ser obtidos, inclusive quando a flauta doce está associada, p. ex., a um sistema de amplificação ou de computação.

Tabela 1.2 – Lista de técnicas estendidas e sua nomenclatura na flauta doce

Grande grupo	Subgrupo
1. Dedilhados não padrão	a. sons únicos (ouvidos como são, embora consistindo em uma nota fundamental somada a um harmônico relativo) i. dedilhados para produzir dinâmica ii. dedilhados para produzir variação no timbre iii. harmônicos ou notas flageolet (harmônicos fracos) iv. microtons (produzidos pela abertura ou fechamento de forma gradual os furos do instrumento) b. multifônicos (percebida como um conjunto de discretos, frequentemente dissonantes, sons, cuja qualidade pode variar dependendo da marca do instrumento e do flautista)
2. Outras técnicas baseadas no dedilhado	a. <i>glissando</i> (produzido pelo movimento de deslizar os dedos fechando e abrindo os furos do instrumento; por conta da ausência de chaves, as mudanças podem ser suaves, além de permitir a realização de microtons de forma mais acurada) b. movimento aleatório dos dedos (geralmente sobre um grupo de furos que correspondem a uma área onde a altura [tessitura] pode ser especificada pelo compositor) c. trinados i. convencional ii. usando microtons iii. usando intervalos maiores que um tom iv. acompanhado de multifônicos v. acompanhado de <i>frulato</i>
3. Articulação	a. articulação simples b. articulação dupla ou tripla c. <i>frulato</i>
4. Vibrato (que pode variar o timbre, intensidade, dinâmica ou tessitura)	a. diafragmático b. gutural (ou de garganta; quase trêmulo, como ‘uma cabra’ [<i>chevroter</i>]) c. de língua (onde se realiza um ‘lu, lu, lu’ de forma rápida) d. de dedos (<i>flattement</i>; abaixa a afinação da nota)

Grande grupo	Subgrupo
	e. no <i>labium</i> ²¹ da flauta doce (cobrindo com a mão em formato de concha; abaixa a afinação da nota)
	f. de joelho (fazendo um sombreamento no furo do pé da flauta doce; abaixa a afinação, em especial das notas mais agudas)
5. Tremollo	a. aspirado
	b. <i>frulato</i> gutural (uvular)
	c. <i>frulato</i>
	d. [apenas de] língua
6. Efeitos especiais	a. sons sussurrados (notas mudas acompanhadas por barulho de ar)
	b. ruído branco (sons abrangentes com uma larga frequência do espectro; produzido através do <i>overblowing</i> ou soprando através do <i>labium</i> ou de qualquer furo do corpo do instrumento)
	c. efeitos percussivos (bater o dedo nos furos do corpo da flauta doce, soprando ou não; golpeando o instrumento com as unhas ou com um anel; batendo com a palma da mão no instrumento)
	d. respiração circular
	e. efeitos vocais (cantar enquanto toca; podem ser sílabas ou palavras)
	f. sons com a boca (sugar, soprar, estalar os lábios, beijar, rir etc.)
	g. tocar como flauta transversal se utilizando dos furos do corpo da flauta doce
	h. tocar assim como um <i>shakuhachi</i> , soprando através do canal da flauta doce (sem tocar o lábio completamente no instrumento)
7. Modificações estruturais no instrumento (flauta doce 'preparada')	a. modificações no canal da flauta doce e no <i>labium</i> (movendo o bloco para fora ou para dentro do instrumento; inserindo uma fita de papel na janela; colocando gaze sobre a janela do instrumento; cobrindo frouxamente o <i>labium</i> do instrumento; fechar o <i>labium</i> firmemente; colocar fita adesiva para cobrir parcialmente o <i>labium</i>)
	b. modificações no corpo do instrumento (p. ex., fechar o pé da flauta com fita adesiva)

²¹ O termo *labium* refere-se aqui ao fino recorte de madeira que compõe a cabeça da flauta doce, estando na parte mais interna da janela do instrumento.

Grande grupo	Subgrupo
	c. remover o pé da flauta doce (a nota mais grave não poderá ser tocada; também afeta a afinação e o timbre das outras notas)
	d. cabeça da flauta doce removida (soprar diretamente no corpo do instrumento, como um trompete; também se pode cantarolar (<i>humming</i>), cantar ou falar dentro do tubo)
	e. apenas o pé da flauta doce (caso este tenha uma chave, pode ser utilizada como fonte de ruídos percussivos)
	f. apenas a cabeça da flauta doce (variando a pressão do sopro; abrindo ou fechando o <i>labium</i> [e/ou] a abertura inferior da cabeça do instrumento; efeitos vocais)
	g. a cabeça da flauta doce no corpo de uma flauta transversal
8. Dois instrumentos e um flautista (a gama de afinações pode ser alterada fechando alguns orifícios do instrumento com fita adesiva)	a. duas flautas doces no mesmo diapasão (lá = 440hz, p. ex.)
	b. duas flautas doces em diferentes diapasões (uma em lá = 440hz e outra lá = 415hz, p. ex.)
	g. flauta doce e outro instrumento de sopro

Fonte: LASOCKI, 2001a, tradução nossa

A união entre a técnica tradicional transmitida pelo legado histórico e a técnica estendida torna-se um suporte fundamental para a execução das obras contemporâneas compostas para flauta doce. Essas abordagens técnicas são elementares e complementares, destacando-se especialmente na busca pela expressividade em obras para flauta doce que utilizam notação gráfica e não tradicional.

A aplicabilidade das técnicas estendidas acontece de forma mais intensa entre as décadas de 1950 e 1960, com as primeiras composições para flauta doce que faziam uso deste recurso. Compositores e intérpretes passaram então a estudar e sistematizar essas novas possibilidades. Segundo Castelo (2018) “o reconhecimento de um conjunto de técnicas como estendidas demanda que estas representem um rompimento a dado contexto histórico, cultural e estético” (CASTELO, 2018, p. 17). Um dos pioneiros deste movimento foi o flautista e compositor alemão Michael Vetter (1943-2013), que nos anos 1950 começou a experimentar diferentes sons na flauta doce, especialmente pelo estudo de multifônicos e microtons (LASOCKI, 2001b), sendo que essa experimentação chamou atenção de diferentes compositores.

O interesse de Michael Vetter em expandir as possibilidades expressivas da flauta doce, sua curiosidade por coisas novas, sua vontade de criar algo novo e de nadar contra a corrente inspirou muitos compositores renomados a compor para ele, como Andriessen, Baur, du Bois, Bussotti, Eisma, Hashagen, Huber, Ligeti, Kagel, Stockhausen, Schönbach e muitos outros²². (ROSA, 2014, p. 127, tradução nossa)

Rosa (2014), ao apontar sobre a expansão das possibilidades expressivas da flauta doce, destaca a necessidade de se superar a técnica tradicional instrumento, num salto expressivo que culminaria na concepção das técnicas estendidas. A superação da técnica tradicional não se configura como uma abordagem qualitativa com a finalidade de estabelecer juízos comparativos, favorecendo as técnicas estendidas em detrimento das tradicionais. Ao invés disso, sua essência reside na correlação intrínseca entre a superação da técnica tradicional, cuja evolução está vinculada ao progresso técnico do instrumento em questão.

As técnicas estendidas, como uma nova possibilidade expressiva, passam a ser exploradas no âmbito da performance da flauta doce com mais profundidade após a década de 1960, mas não necessariamente como fator de substituição integral da técnica tradicional. Superação e rompimento estão muito mais no âmbito da integração de todas as possibilidades do que necessariamente o desenvolvimento de caminhos opostos, logo, as técnicas tradicionais e estendidas têm seu ápice expressivo quando se tornam indissociáveis:

Podemos ver, de fato, que enquanto nos esforçamos para fugir das restrições do passado temos, como é inevitável na evolução de qualquer forma de arte, construído um novo conjunto de tradições. Como consequência disso, a maior inovação de nosso tempo, o desenvolvimento de técnicas estendidas, pode agora ser considerada como plenamente integrada na performance da flauta doce, ao menos nos círculos profissionais.

A primeira indicação desta integração gradual de técnicas estendidas na música para flauta doce pode ser vista em algumas das composições de meados dos anos 1970, onde, em vez de serem o objetivo completo das obras, as

²² *Michael Vettters Interesse an der Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte, seine Neugierde auf Neues und sein Drang, auch Neues schaffen und gegen den Strom schwimmen zu wollen, hat viele namhafte Komponisten inspiriert, für ihn zu komponieren, so z. B. Andriessen, Baur, du Bois, Bussotti, Eisma, Hashagen, Huber, Ligeti, Kagel, Stockhausen, Schönbach u.a.m.* (ROSA, 2014, p. 127)

técnicas crescem organicamente e muito naturalmente fora do contexto musical²³. (O'KELLY, 1991, p. 122, tradução nossa).

Ao longo do século XX, houve um notável interesse dos compositores na criação de obras destinadas à flauta doce, com ou sem a aplicação de técnicas estendidas. Esse interesse se traduziu em um repertório significativamente mais amplo para a flauta doce em comparação a outros instrumentos antigos que também passaram por um processo de renovação, iniciado ao final do século XIX (BARROS, 2010, p. 12).

O repertório para flauta doce pode ser categorizado em duas distintas fases temporais: pré-1960 e pós-1960. Entende-se que as obras anteriores a 1960 tinham como técnica fundamental a tradição dos séculos XVII e XVIII e o que viria a ser composto depois trazia, somadas a esta técnica tradicional, a ideia de vanguarda edificada através das técnicas estendidas (BARROS, 2010, p. 13; LINDE, 1962, p. 93; O'KELLY, 1991, p. 37).

Dentre os compositores e intérpretes que passaram então a estudar e sistematizar essas novas possibilidades, Vetter entendeu que havia uma renovação técnica a ser feita nos estudos para flauta doce, pois, além de entender como algo revolucionário as técnicas estendidas, para ele “era necessária uma radicalização tanto da técnica quanto da estética do repertório da flauta doce para que o instrumento se afirmasse na contemporaneidade” (CASTELO, 2018, p. 18).

A proposta de incorporar técnicas estendidas (ou não tradicionais) no ensino da flauta doce é defendido por Freixedas (2015), cujo trabalho aborda a aplicação de técnicas não tradicionais e técnicas estendidas no ensino inicial da flauta doce, apresentando assim o uso de partituras gráficas com a finalidade de incentivar um ensino de flauta doce baseado na experimentação sonora e musical, fugindo da arquetípica tradição da leitura de notas como fator primário no ensino instrumental.

²³ *We see, in fact, that while striving to get away from the restrictions of the past we have, as is inevitable in the evolution of any art form, been building a new set of traditions. As a consequence of this, the major innovation of our time, the development of extended techniques, can now be regarded as fully integrated into recorder playing, at least in professional circles. The first indication of this gradual integration of extended techniques into recorder music can be seen in some of the compositions of the mid-1970s where, rather than being the whole raison d'être of the work, the techniques grow organically and very naturally out of the musical concept.* (O'KELLY, 1991, p. 122)

Ainda que o uso das técnicas estendidas possa despertar algum sentido de novidade e ruptura, integrá-las ao ensino mostra-se ser relevante do ponto de vista pedagógico do ensino de música, associado ao desenvolvimento expressivo, especialmente da associação entre música e performance:

no ensino da performance musical o maior problema consiste em integrar em seu processo duas realidades não hierarquizadas: os atributos validados por uma tradição oral de transmissão do conhecimento e os atributos atinentes a informações provenientes de pesquisas trazendo propostas inovadoras ao processo, ambas realidades fundamentais para a domínio do conhecimento sobre performance musical, seja sua execução, seja seu aprendizado (RAY, 2019, p. 6).

Assim sendo, os atributos validados por uma ação oral podem estar apoiados no uso de métodos²⁴, tratados ou tutores que, em sua maioria, no caso da flauta doce, são baseados em canções infantis, populares e/ou temas oriundos da música antiga, seguindo assim uma ordem progressiva de dificuldade técnica (FREIXEDAS, 2015, p. 12).

Após a reintrodução da flauta doce no cenário musical, durante a transição do século XIX para o XX, muitos dos novos métodos surgidos fundamentaram-se em uma estruturação técnica originária de tratados publicados até o século XVIII. No entanto, com a exploração e experimentação das técnicas estendidas para flauta doce, tornou-se necessário o desenvolvimento de novos métodos para atender a essa demanda. É importante ressaltar que esses novos métodos não abandonaram por completo a técnica tradicional, mas enfocaram primordialmente a sistematização e o desenvolvimento das novas possibilidades oferecidas pelas técnicas estendidas (p.ex. van Hauwe (1984a, 1984b, 1984c) e Bennets et al (1997)).

Com uma abordagem direcionada ao aprimoramento da expressividade na execução da flauta doce, o Steenhoven (2010) apresenta um compêndio composto por sete obras, intitulado *7 Minimal Preludes*. O foco principal deste trabalho é o desenvolvimento expressivo no âmbito do repertório para flauta doce, valendo-se do uso

²⁴ Ray (2019, pp. 29–30, grifo nosso) esclarece que existem duas possíveis definições para o termo ‘método’: uma primeira conectada a procedimentos didáticos e **outra que compreende os materiais de ensino, bem como o conteúdo musical a ser ensinado**. É a segunda variante que será considerada.

de um repertório minimalista, além de alertar sobre a possibilidade de explorar uma ampla gama de possibilidades expressivas a partir desse repertório.

A publicação de métodos que tem como conteúdo o estudo das técnicas entendidas buscam, *grosso modo*, evidenciar como tais técnicas funcionam, apresentando suas instâncias sistematicamente organizadas, uma após a outra, como um catálogo de técnicas e possibilidades, como na tabela Tabela 1.3, que apresenta uma transcrição de partes do índice método *The Modern Recorder Player* (HAUWE, 1992).

Tabela 1.3 – Índice (parcial) tabulado do método *The Modern Recorder Player* (HAUWE, 1992)

Organização das partes	Técnicas
Dedos	<i>Glissando</i> Ilusão de dinâmica Dedilhados alternativos Microintervalos Combinação de intervalos rápidos e irregulares Vibrato de dedo Alguns tipos de vibratos especiais Alguns efeitos extraordinários
Respiração	Alguma resistência adicional A glote Vibratos extremos Multifônicos Harmônicos Respiração circular
<i>Humming</i>	<i>Humming</i> por si só <i>Humming</i> em harmonia com a flauta doce Consonância vs. dissonância Outro tipo de vibrato Algumas aplicações avançadas
Articulação	Frulato Frulato gutural Alguns efeitos especiais

Fonte: HAUWE, 1992, tradução nossa

Apresentar as técnicas e suas possibilidades de maneira estruturada e sequencial não é um procedimento desabonador, mas sim uma abordagem que permite fornecer informações claras e precisas aos estudantes, possibilitando a compreensão e a replicação de cada aspecto no instrumento. Contudo, considerando que essas técnicas estão intimamente relacionadas ao aprimoramento expressivo na execução da flauta doce, torna-se crucial que o estudo esteja em consonância com o desenvolvimento do repertório que abarque tais técnicas.

O desenvolvimento das técnicas estendidas passa então pelo amadurecimento de uma expressividade que está atrelada a sua particularidade sonora (quando em comparação a técnica tradicional) e, ainda que esta técnica possa, *a priori*, ser estudada e desenvolvida de forma autônoma, buscando atingir excelência na sua execução e desatrelada ao estudo de uma obra específica, é no repertório que são encontrados elementos para o desenvolvimento não apenas técnico, mas expressivo de seu uso.

As bulas e indicações nas partituras podem deixar claro qual técnica ou efeito deve ser executado e, por associação, realizar o que foi estudado na metodologia que abrange esse tipo de repertório. Porém, mesmo que este sistema esteja adaptado aos requisitos da música dos séculos XX e XXI, não se mostra tão eficaz onde não existe a necessidade de definição nem de altura ou tempo, pois estaríamos trabalhando com uma resposta musical fundamentada por elementos análogos e não pelo viés da instrução direta (BENT et al., 2001).

Evidencia-se que as composições contemporâneas que empregam uma notação musical aproximada ou gráfica proporcionam uma margem para interpretação com certa liberdade. O repertório destinado à flauta doce, associado a esse tipo de notação, encontra-se intrinsecamente vinculado à música de vanguarda, especialmente aquelas obras que se valem das técnicas estendidas. Essa abordagem permite que o intérprete explore um universo sonoro mais expansivo e experimental, incentivando a expressão artística individual dentro dos parâmetros definidos pelo compositor. O uso dos gráficos, trouxe um “significante desenvolvimento na medida que permite aos artistas a liberdade de interpretação, ao mesmo tempo em que os incentiva a usar ideias criativas próprias²⁵” (O’KELLY, 1991, p. 72, tradução nossa).

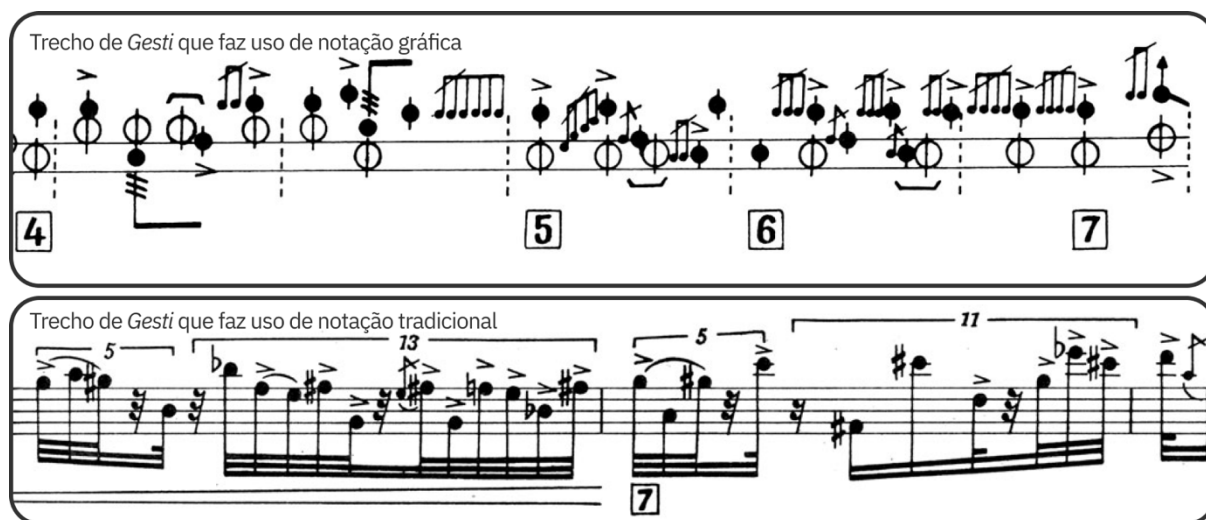
O’Kelly (1991, p. 72) ainda sinaliza para o fato de que há uma predominância na combinação de elementos da notação tradicional com os gráficos em detrimento de partituras exclusivamente gráficas, sendo estas por sua vez em pequeno número.

²⁵ *The use of graphics in the notation of twentieth-century music has been a very significant development in that it allows performers freedom of interpretation while at the same time encouraging them to use creative ideas of their own* (O’KELLY, 1991, p. 72)

Para efeito de compreensão, Caznok (2008, p. 61) considera que, à parte da notação tradicional e da notação voltada ao campo eletroacústico, observa-se outros tipos de notação, como: aproximada, de roteiro, gráfica e verbal, sendo as notações gráfica e verbal as mais distantes da precisão e rigor formal da notação tradicional.

A maior parte de obras de vanguarda para flauta doce que fazem uso de algum tipo de técnica estendida estão escritas em notação tradicional ou na sua mescla com elementos gráficos. Um destes exemplos (ver figura Figura 1.1) é *Gesti* (1966) de Luciano Berio, que apresenta parte da obra com notação gráfica e parte da obra com notação tradicional.

Figura 1.1 – Detalhe da partitura de *Gesti*



Fonte: BERIO, 1966, imagem manipulada pelo autor

Ainda que os gráficos possam representar a ideia de liberdade total, há a necessidade de que a performance desta obra seja expressiva, fazendo com que o músico comunique sua interpretação de forma convincente ao ouvinte (MEISSNER *apud* MEISSNER; TIMMERS, 2020). Mesmo que os gráficos possam ser elementos visualmente abertos e/ou abstratos quando comparado ao rigor de uma partitura tradicional, esta também carece de elementos de expressividade em sua interpretação. Lehmann et al. (2007) afirmam que:

o ponto crucial da performance expressiva está nas nuances. Nuance é a manipulação sutil, às vezes quase imperceptível, de parâmetros de som, ataque, tempo, altura, volume e timbre que fazem a música soar viva e humana

em vez de morta e mecânica²⁶ (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 85, tradução nossa).

Portanto, a interpretação de uma obra que utiliza elementos gráficos requer, em parte, a persuasão por meio do uso das nuances procedimentais e sonoras, as quais podem ser exploradas no instrumento. Em alguns casos, é necessário empregar recursos extraordinários que vão além da técnica tradicional, demandando do flautista não somente o domínio técnico, mas também a habilidade eloquente na expressão de sua interpretação. Nesse contexto, a execução torna-se uma combinação de controle técnico e expressividade, permitindo ao intérprete comunicar a essência da obra de maneira envolvente e convincente.

²⁶ *The crux of expressive performance is in nuance. Nuance is the subtle, sometimes almost imperceptible, manipulation of sound parameters, attack, timing, pitch, loudness, and timbre that makes music sound alive and human rather than dead and mechanical* (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 85).

1.3.1 O repertório gráfico para flauta doce

O desenvolvimento de obras exclusivamente gráficas para flauta doce mostra o lado experimental que a música adquiriu a partir dos anos 1960, período que o instrumento ganhava destaque dentro do cenário da música de vanguarda (O'KELLY, 1991, p. 50). Estes experimentos são consequência da percepção de que “a técnica tradicional do instrumento seria, de fato, a principal responsável por suas limitações expressivas, bem como por sua estagnação no cenário profissional” (CASTELO, 2018, p. 57).

Segundo César (2017), é de suma relevância levar em consideração o contexto temporal em que determinadas obras musicais são concebidas, uma vez que o cenário musical experimentou significativas transformações ao longo do século passado, notadamente a partir da década de 1950. Nesse período, diversos compositores empreenderam esforços para estabelecer uma nova linguagem musical, questionando o uso convencional dos parâmetros musicais, como timbre, altura, intensidade e andamento, aspectos estes que serão abordados na presente pesquisa, cujo *corpus* constitui-se das seguintes obras: *Paintings* (1965) de Louis Andriessen (1939-2021); *Figurationen III* (1966) e *Rezitative* (1967) de Michael Vetter; *RARA (dolce)* (1966) de Sylvano Bussotti (1931-2021).

1.3.1.1 *Paintings* (1965) de Louis Andriessen

Andriessen foi professor no Conservatório Real de Haia, onde lecionou composição e instrumentação. Dedicou quatro obras para flauta doce: *Ende* (1980), *Melodie* (1972), *Sweet* (1964) e *Paintings* (1961) (O'KELLY, 1990; WOUTERS; VERMEULEN; SCHÖNBERGER, 2001).

Andriessen foi um dos organizadores do *Notenkrakersactie* (Protesto dos Quebra Nozes ou Quebra Notas, em tradução livre) que em 1969 interrompeu um concerto da Orquestra do *Concertgebouw* de Amsterdam, para protestar contra a falta de música contemporânea nos programas orquestrais, apontando a orquestra como um símbolo de *status* da elite dominante neerlandesa (ADLINGTON, 2013; RUBINOFF, 2009; WOUTERS; VERMEULEN; SCHÖNBERGER, 2001).

Paintings foi inicialmente concebida para ser realizada com flauta transversal. Entretanto, após avaliação cuidadosa, Andriessen reconheceu que a obra poderia alcançar uma expressão mais adequada e distinta através da flauta doce. Essa decisão foi posta à prova durante sua estreia com o referido instrumento em 1964, ocasião na qual a flauta doce revelou-se surpreendentemente versátil, permitindo uma exploração completa das ideias gráficas incorporadas à partitura. Como resultado, a interação entre a música graficamente concebida e a capacidade intrínseca da flauta doce conferiu à obra uma nova forma de expressão e interpretação. (VETTER, 1965; O'KELLY, 2010, p. 59).

Em seu prefácio, escrito por Michael Vetter, não são fornecidas instruções formais para execução dos 'símbolos', apenas indicações empíricas, guiando o intérprete no sentido de se compreender o gráfico em sua essência pictórica apenas. Na segunda parte do prefácio (apresentado em duas partes: [1^a] sobre o compositor, [2^a] sobre a realização de *Paintings* – [a] páginas das partes de piano; [b] páginas das partes de flauta doce; [c] as possibilidades interpretativas de *Paintings*) Vetter explica que composições com notação gráfica são usuais aos pianistas, mas não muito usuais aos demais instrumentistas, especialmente flautistas, uma vez que *Paintings* seria a primeira obra exclusivamente gráfica para flauta doce, sendo, portanto, apropriado apresentar uma forma de realização das 'pinturas' (VETTER, 1965).

Numeradas de 1 a 5 K [K = *Klavier*, piano em alemão] e de 1 a 5 B [B = *Blockflöte*, flauta doce em alemão] as páginas da obra se apresentam organizadas em um bloco com cinco páginas para flauta doce (*Flauto (a becco)* como grafado no topo das páginas) e outro bloco com cinco páginas para piano (*Pianoforte* como grafado no topo das páginas).

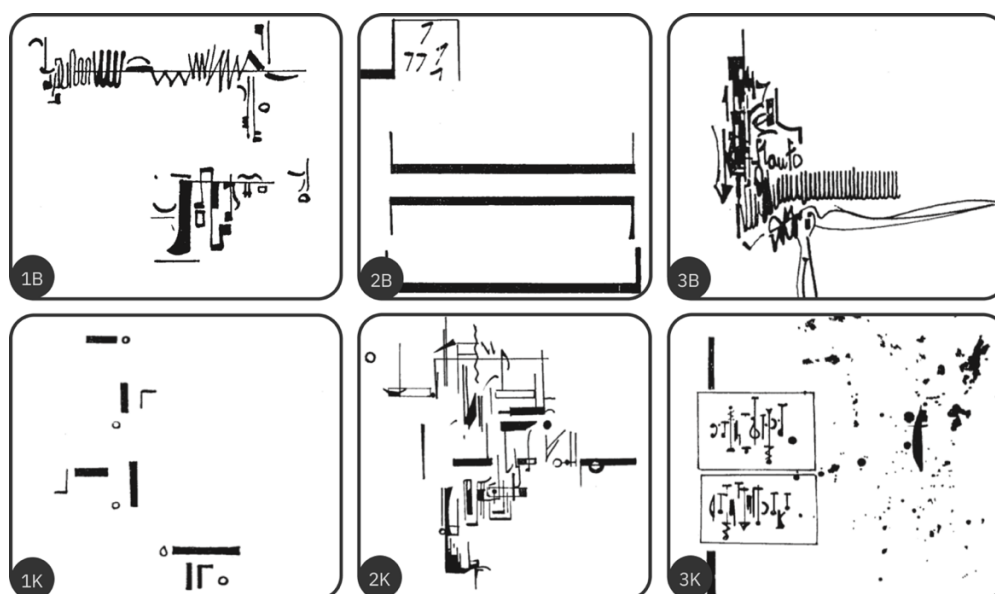
Na apresentação da parte de piano, Vetter descreve o conceito utilizado nas 'pinturas', explicando, p.ex., sobre o uso de elementos abstratos e aleatórios inspirados no Tachismo²⁷, somados a elementos geométricos claros. Vetter explica que a 'tradução' destes dois elementos gráficos em elementos musicais criam figuras sonoras claramente contrastantes, com sons claramente delineados e projetados

²⁷ Tachismo é um termo que refere-se ao movimento na arte abstrata que floresceu na Europa, especialmente na França, no final dos anos 1940 e 1950 (TACHISM, 2003).

(elementos geométricos) e nuvens e fragmentos sonoros aleatórios e pouco claros – tachismo (VETTER, 1965).

Já na apresentação da parte da flauta doce, Vetter alerta que devido à especificidade do instrumento, os gráficos das ‘pinturas’ são baseados em outros elementos e, mesmo que possua componentes visuais similares aos da parte de piano, a interpretação poderá ser outra, como na figura Figura 1.2 – Detalhes da partitura de *Paintings*. As ‘nuvens sonoras’ sugerem uma sonoridade mais linear. Estes elementos lineares são então substancialmente aprimorados, e as maneiras que se pode tocar são inesgotáveis, especialmente por conta das poucas notações que aparecem ao longo das ‘pinturas’ (VETTER, 1965).

Figura 1.2 – Detalhes da partitura de *Paintings*



Fonte: ANDRIESSEN, 1965, imagem manipulada pelo autor

Após apresentar os conceitos gerais das partes instrumentais, Vetter explica o funcionamento de cada um dos quadros, sendo 10 ao todo, atendo-se essencialmente a explicar os gráficos e sua função pictórica. Poucas são as menções sobre questões musicais de fato, com exceção, p. ex., na descrição da página 3K, explicando que o ‘padrão de notas’ é claro: os blocos, as grandes nuvens sonoras e os sinais associados à notação são claramente visíveis (VETTER, 1965).

Na descrição da parte da flauta doce, Vetter mantém o foco na descrição pictórica das ‘pinturas’, mas, por vezes, incentiva uma possível interpretação destes

elementos, indicando que cabe ao intérprete decidir se as grande barras e arcos que ordenam os eventos gráficos na realização musical têm apenas uma função organizacional ou se serão interpretados de forma acústica (VETTER, 1965).

É somente após apresentar as dez ‘pinturas’ que Vetter oferece uma possível interpretação de *Paintings*, deixando claro que a peça deve durar aproximadamente 10 minutos, e que, mesmo que numeradas as páginas, estas não indicam uma ordem, dando aos intérpretes liberdade para esta escolha.

Adicionalmente, uma informação suplementar indica que as ‘pinturas’ podem ser tocadas como solos ou como duos, independentemente da ordem que se organize a obra. Além disso, Vetter expõe a possibilidade de combinar as partes para que a obra funcione como uma suíte, onde cada ‘pintura’ representa um movimento, ou sobrepor as ‘pinturas’ para evitar pausas entre elas.

Vetter deixa claro que, mesmo que exista uma grande independência dos dois intérpretes, deve-se estar atento às propostas sonoras apresentadas por cada um destes, tornando assim o discurso sonoro completo, salientando que ambos devem ter o máximo de flexibilidade no que diz respeito ao limite dos seus instrumentos, sugerindo que os flautistas deveriam fazer uso de diferentes tamanhos de instrumentos em cada uma das ‘pinturas’. Encerrando o prefácio, é apresentada a seguinte correspondência de Andriessen, discorrendo sobre a abordagem para a execução de *Paintings*:

Claro que você precisa da Orquestra da *Südwestfunk* para [tocar] *Paintings*. O melhor que você pode fazer, eu acho, é tocar violino, viola, violoncelo, contrabaixo, oboé, clarinete, fagote, trompete, trombone, trompa, tuba, harpa, piano, xilofone, vibrafone, celesta, marimba, *glockenspiel*, gongos chineses, *cowbells*, caixa, bongo, tumba, tantã, sinos, bandolim e violão EM SUA FLAUTA DOCE²⁸. (VETTER, 1965, tradução nossa)

1.3.1.2 Figurationen III e Rezitative de Michael Vetter

Michael Vetter foi um multifacetado artista alemão que desafiou os paradigmas da música e da performance na flauta doce ao longo do século XX. Além de suas

²⁸ *Of course, you need Südwestfunk orchestra for the PAINTINGS. The best thing you can do, I think, is to play violin, viola, cello, double bass, oboe, clarinet, bassoon, trumpet, trombone, horn, tuba, harp, piano, xylophone, vibraphone, celesta, marimba, glockenspiel, chinese gongs, cow bells, snare drum, bongo, tumba, tamtam, glocken, mandoline and guitar ON YOUR RECORDER* (VETTER, 1965).

habilidades como compositor, escritor, poeta, ator, calígrafo e professor, ele ganhou destaque como um verdadeiro revolucionário, transformando a abordagem tradicional da flauta doce. Sua notável contribuição para a música da flauta doce foi fundamentada em experimentações ousadas e inovadoras no domínio dos timbres e técnicas instrumentais. Em particular, Vetter foi pioneiro no uso de técnicas estendidas na flauta doce, como multifônicos e microtons. Essas técnicas estendidas permitiram-lhe alcançar novas possibilidades sonoras e expandir os limites convencionais da performance musical com o instrumento.

Ao desbravar territórios musicais pouco explorados, Vetter estabeleceu-se como um visionário da música contemporânea para flauta doce, deixando um legado de inovação e influência duradoura para os músicos e intérpretes deste instrumento. Sua abordagem criativa e sua busca incansável pela excelência artística o colocaram como uma figura de referência, cujo impacto ressoa até os dias atuais.

Suas ‘descobertas’ inspiraram compositores como Sylvano Bussotti, Mauricio Kagel (1931-2008), Louis Andriessen e Karlheinz Stockhausen (1928-2007) a compor obras com flauta doce. Publicou em 1969 o livro *Il Flauto Dolce ed Acerbo*, que, dentre outros elementos, continha uma lista de 2000 dedilhados possíveis para flauta doce. Em 1973 mudou-se para o Japão onde se tornou monge zen. Em 1983 retornou à Alemanha onde fundou o Centro de Comunicação Meditativa e Meditação Comunicativa (O’KELLY, 1990; LASOCKI, 2001; GRISCOM E LASOCKI, 2003). Vetter ficou conhecido por ser o flautista mais associado à performance de obras com notação gráfica para flauta doce (O’KELLY, 1990).

Segundo o catálogo da *Stichting Blokfluit*²⁹, Vetter possui 107 obras para flauta doce, com algumas destas utilizando elementos gráficos. Dentre estas estão *Figurationen III* e *Rezitative*, compostas em 1966 e 1967, respectivamente, que são obras que possuem apenas elementos gráficos. Para Vetter os gráficos uniam seus dois principais interesses, pintura e música, e suas pesquisas para flauta e sua aplicação na produção de novos sons revelam a vontade de Vetter em mostrar sua técnica e habilidades (O’KELLY, 1990, p. 72).

²⁹ Fundação Flauta Doce, em tradução livre.

Figurationen III possui apenas uma página quase totalmente preenchida por gráficos e duas informações além do nome do compositor e a denominação da obra: uma dedicatória (*für Felizitas Kruse* – para Felizitas Kruse) e a expressão *mit einem beliebigen Instrument* (com qualquer instrumento).

Vetter inicia o prefácio explicando que a palavra ‘figurações’ (*Figurationen*) não significa necessariamente a ‘noção de figurativo’ na música. No caso, o conceito de ‘figura’ deve ser o ponto de partida para a interpretação da palavra ‘figurações’, sendo algo autônomo, uniforme e traduzida para a linguagem comum musical de forma lacônica e completa. Vetter ainda explica que as figuras da obra, apesar de multifacetadas, são condicionadas umas às outras, e que a obra é uma composição gráfica em quatro ‘movimentos’ condensados (VETTER, 1966). Nota-se aqui também que o prefácio não apresenta necessariamente uma bula para a execução (do ponto de vista mais tradicional), mas sim explicações sobre a concepção gráfica da obra.

No tópico seguinte do prefácio, Vetter explica a instrumentação da obra e a quem ela foi dedicada, reforçando que *Figurationen III* pode ser tocada em qualquer instrumento. Porém no decorrer do prefácio, existem indicações de quais notas uma flauta doce poderia tocar, indicando assim a possível preferência pelo uso deste instrumento para sua execução. Outro fator que indica esta opção fica evidente na dedicatória: Felizitas Kruse, estreou a obra utilizando uma flauta doce contrabaixo (VETTER, 1966).

Na última parte do prefácio, Vetter (1966) apresenta o que ele chama de “as quatro formas de realização”. Diferente do apresentado em *Paintings* (Andriessen), Vetter sugere aqui mais sons e efeitos a serem utilizados na performance da obra. A seguir serão listadas algumas destas sugestões.

Na primeira forma de realização (designada como ‘realização A’ por Vetter), são apresentados os elementos da partitura, um a um, sendo o componente dominante a linha de gradação que começa acima à esquerda e termina abaixo à direita, delineando uma progressão melódica. Os componentes subordinados são quatro retas, quatro curvas, pontos e círculos, mais a linha de gradação que começa no centro à esquerda. As quatro retas dividem o processo melódico em cinco intervalos de notas ou ‘registros’ agudos e ainda explica que as linhas em curva têm função ‘vibrato-

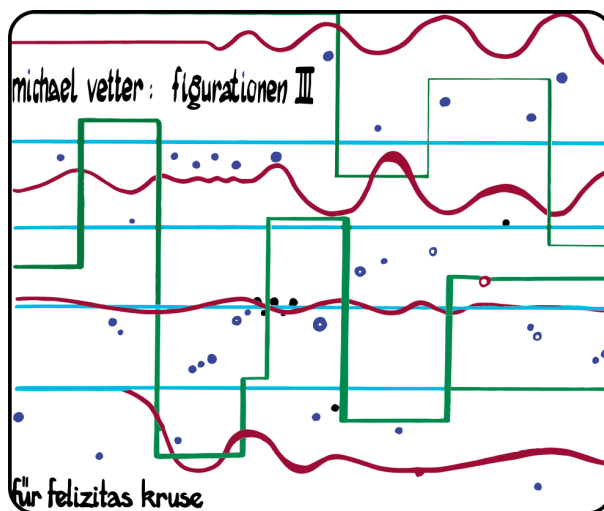
dinâmicas’, e que os pontos e círculos podem significar *frulato* ou dinâmica, p.ex. A posição e o tamanho dos pontos determinam a intensidade e a estruturação (VETTER, 1966).

Na segunda forma realização (B), Vetter diz que os pontos e círculos são o componente dominante desta realização. As quatro retas horizontais ainda determinam os registros a serem tocados e as duas linhas de degraus organizam o material de pontos e círculos em quatro áreas estruturais diferentes, sendo que estas áreas estruturais podem ser entendidas como mudança de articulação, *frulato* e vibrato (VETTER, 1966).

Na terceira forma (C), a linha com degraus que começa no centro à esquerda é o elemento dominante, que deve ser interpretada como em ‘A’ e a linha com degraus que era então elemento dominante em ‘A’ passa a ser fator determinador de dinâmica. Os demais elementos podem ser interpretados como sugerido anteriormente (VETTER, 1966).

Por fim (forma ‘D’), as retas e as curvas são os elementos dominantes, eles são, mesmo que desvinculados, para serem tocados linha a linha, um após o outro. Enquanto a nota da linha reta permanece a mesma, outro elemento irá variar apenas de acordo com a curva. Na flauta doce, p.ex., a nota a se tocar deve ser a mais grave do instrumento e a nota a variar deve ser cantada junto (VETTER, 1966).

Para efeito de visualização dos elementos descritos, a figura 1.3 apresenta os elementos da partitura com cores. **O original não apresenta cor alguma**, as cores apresentadas na figura 1.3 são apenas para facilitar a visualização de seus elementos. Desta forma é possível visualizar as quatro retas (em azul claro), os pontos e os círculos (em violeta), os degraus (em verde claro) e as curvas (em vinho). Com a adição das cores alguns elementos parecem sobrepostos uns aos outros, porém Vetter apresenta nas diferentes possibilidades de interpretação (A, B, C e D) qual o elemento que deve ser o condutor, influenciando na hierarquia dos elementos.

Figura 1.3 – Detalhe da partitura de *Figurationen III*

Fonte: VETTER, 1966, imagem manipulada pelo autor

Como pode-se notar, Vetter explica muito mais do que os elementos gráficos nesta obra, dando instruções de como se pode interpretar cada um dos elementos apresentados na partitura gráfica, trazendo claras instruções sobre o uso de técnicas estendidas, como *frulato*, p.ex. Situação similar irá acontecer em *Rezitative* de 1967, onde há a explicação mais detalhada dos elementos a serem explorados pelo intérprete, com sugestões de como tocar cada um destes.

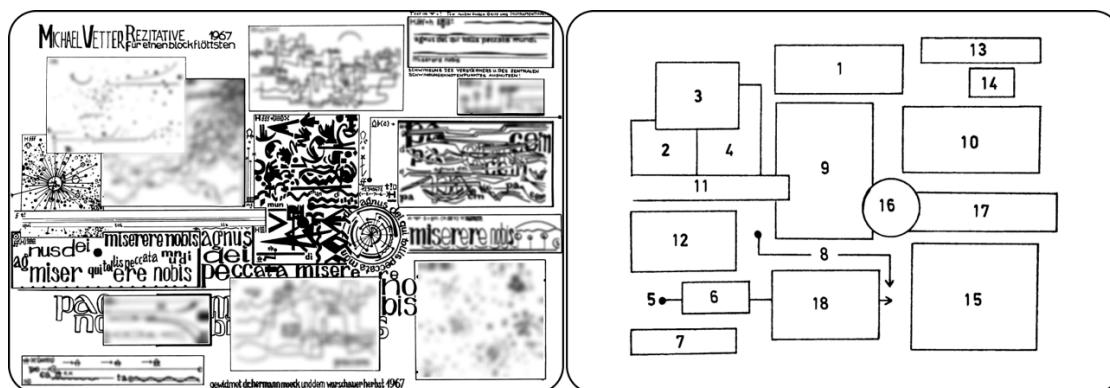
Rezitative é uma obra com 18 elementos claramente identificáveis na partitura, ora sobrepostos, ora conectados por linhas. Apresenta pontos, traços e palavras, organizados por caixas delimitadoras. Alguns elementos extrapolam a delimitação.

O impacto visual da obra sugere em um primeiro momento uma ideia de caos, porém quando observada em detalhes, consegue-se entender os elementos apresentados. O virtuosismo de Vetter na execução desta obra atraiu muita atenção, especialmente em sua gravação de 1969, ficando evidente quão arrojada era sua técnica, fazendo uso de uma gama enorme de efeitos (O'KELLY, 1991, p. 75).

Rezitative é também uma obra de página única, onde todos os elementos se apresentam aglomerados num espaço de 58 centímetros de largura por 38 centímetros de altura. O prefácio é apresentado ao longo de seis páginas, e não apresenta o tradicional formato de bula. São explicados um a um os 18 elementos da partitura no quadro 'esquema da evolução e referência', sendo então cada um destes elementos descritos ao longo do prefácio. Para efeito de visualização, a página de *Rezitative* está

colocada lado a lado com o mapa dos 18 elementos que compõem a partitura, como na figura Figura 1.4:

Figura 1.4 – Partitura de *Rezitative* e seu mapa interpretativo



Fonte: VETTER, 1967, imagem manipulada pelo autor

Na primeira parte do prefácio é apresentada a biografia de Vetter e a explicação sobre o título da peça. Segundo o compositor o título real da composição seria *Agnus dei*, na medida em que seu conteúdo literário determina graficamente e musicalmente todos os seus processos. Seu ‘subtítulo’ (para um flautista) seria apenas o próprio ‘título’ e, como mencionado, no sentido tradicional, já seria o título da performance, compreendendo assim uma série de recitativos que não devem ser interpretados por um cantor ou um locutor, mas por um flautista (VETTER, 1967).

Na segunda parte, Vetter explica sobre a notação gráfica da obra. Ele elucida sobre alguns elementos que podem ser compreendidos pela sua lógica: um ponto será sempre uma nota curta, sendo o mesmo compreendido das linhas e curvas. O figurativo pode ser interpretado como sons sobrepostos, como p.ex., multifônicos ou ruídos. Ele ainda explica que o tamanho ou força dos traços representam seu tempo musical e a dinâmica do processo. Vetter também deixa claro que os elementos devem ser lidos da esquerda para direita nas passagens que assim permitirem (VETTER, 1967).

Na terceira e quarta parte, Vetter explica a estrutura da obra, inicialmente como um panorama geral e depois explicando cada um dos dezoito elementos, no que ele chama de ‘apresentação do percurso’. É apenas na terceira parte que Vetter diz que a performance necessita de um recurso de amplificação.

Ao longo da descrição dos dezoito elementos, Vetter deixa claro como deve regular o sistema de amplificação, explicando o uso de reverberação e equalização.

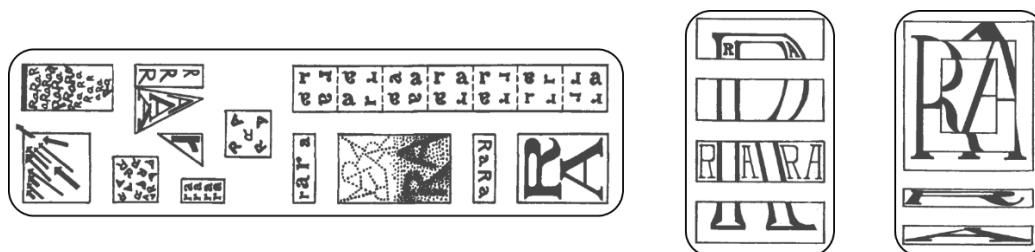
Ele também explica, como p.ex. no segundo elemento, que se deve fazer uso de *glissandos*, dando indicações inclusive sobre como se movimentar e segurar o instrumento para realizar sons percussivos no corpo da flauta doce. Nos demais elementos, Vetter sugere o uso de diferentes técnicas, como tocar com a janela da flauta doce parcialmente fechada, sussurrar na janela do instrumento, tocar só com a cabeça do instrumento, tocar e cantar simultaneamente, dentre outros.

1.3.1.3 RARA (dolce) (1966) de Sylvano Bussotti

Das composições gráficas para flauta doce, *Rara* talvez seja a mais extrema delas e requer uma considerável imaginação do flautista para concebê-la, sendo praticamente impossível repeti-la (WELLS, 2004). Sua realização pode ser complicada, afinal a composição não foi pretendida para ser improvisada no momento, pelo contrário, a peça deve ser preparada previamente para sua performance (O'KELLY, 1991, p. 75).

Rara está inserida entre os 'atos' 18 e 19 (de um total de 23, ou 24 quando incluído o interlúdio) do teatro-musical *La Passion selon Sade* (1965-6), não sendo sua página numerada como as demais. A partitura consiste em um misto de letras **R** e **A** escritas em preto e branco e em diferentes tamanhos e fontes, somadas a setas e losangos. Estes elementos determinam os timbres apenas, sendo que Bussotti não determina nenhum outro parâmetro, nem mesmo a ordem dos eventos ou a orientação da página, privando o intérprete de qualquer informação musical (ULMAN, 1996, p. 191–192).

A figuraFigura 1.5 traz um recorte de três trechos da partitura de *Rara* onde é possível notar, além da predominância dos caracteres A e R (com suas variações gráficas), o minucioso trabalho de sobreposição de elementos, que abrem caminho para diferentes abordagens que extrapolam o 'simples' trabalho de encadeamento entre os caracteres e os outros elementos gráficos.

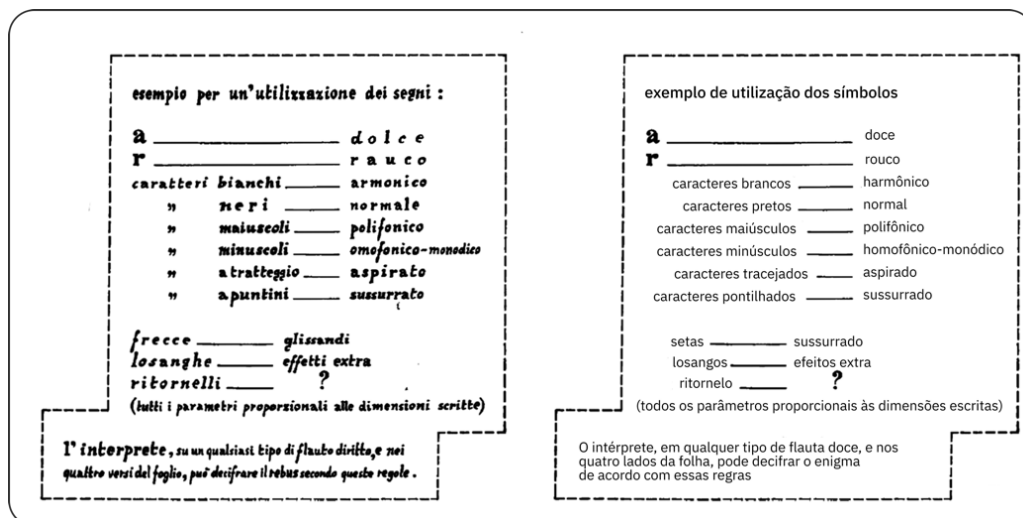
Figura 1.5 – Detalhes da partitura de *Rara*

Fonte: BUSSOTTI, 1966, imagem manipulada pelo autor

Este conceito pictórico apresentado em *Rara*, onde **R** e **A** aparecem em combinações aleatórias, junto com as setas e os losangos e está estruturado da seguinte forma: os caracteres podem ser maiúsculos ou minúsculos e estarem tracejados, pontilhados, preenchidos completamente (preto) ou apenas contornados (branco). Essa combinação, somada às setas e aos losangos nos oferece um total de 16 efeitos, sendo que o efeito oferecido pelos tracejados aparecem apenas em caracteres maiúsculos. Bussotti chama essas diretrizes de ‘regra’ (ver figura Figura 1.6), como deixa claro no texto que pospõe a apresentação dos elementos: “o intérprete, com qualquer tipo de flauta doce, e nos quatro versos da folha, pode decifrar o enigma de acordo com estas regras³⁰” (BUSSOTTI, 1966, tradução nossa)

³⁰ *L’interprete, su um qualsiasi tipo di flauto diritto, e nei quattro versi del foglio, può decifrare il rebus secondo queste regole.* (Bussotti, 1966)

Figura 1.6 – Quadro de como interpretar os caracteres de *Rara*: a esquerda o original e a direita a tradução dos elementos



Fonte: BUSSOTTI, 1966, imagem manipulada pelo autor

Por exemplo, Bussotti determina que o caractere 'r' (minúsculo e branco) pos-sua em sua execução um som rouco, homofônico com harmônico); o 'A' (maiúsculo e branco) som doce, polifônico com harmônico; o 'R' (maiúsculo e branco) som rouco, polifônico com harmônico; o 'a' (minúsculo e branco) som doce, homofônico com harmônico. A Figura 1.7 e a Tabela 1.4 trazem as possibilidades de interpretação dos caracteres, de forma visualmente organizadas.

Figura 1.7 – Combinação dos caracteres de *Rara*

	DOCE		ROUCO		
	a	A	r	R	
BRANCO					HARMÔNICO
PRETO					NORMAL
TRACEJADO					ASPIRADO
PONTILHADO					SUSSURRADO
	HOMO-FÔNICO	POLI-FÔNICO	HOMO-FÔNICO	POLI-FÔNICO	

Fonte: BUSSOTTI, 1966, imagem manipulada pelo autor

Tabela 1.4 – Descrição da combinação dos caracteres de *Rara*

Caractere	Resultado sonoro	Possível técnica
'a' minúsculo branco	Doce, homofônico, harmônico	Harmônicos ((ou notas flageolet) são notas obtidas através do uso de baixa pressão na flauta doce, caracterizando-se por um som muito fraco (CASTELO, 2018))
'a' minúsculo preto	Doce, homofônico, normal	
'a' minúsculo tracejado		
'a' minúsculo pontilhado	Doce, homofônico, sussurrado	O efeito do sussurrado pode ser obtido através de deixar escapar o ar através dos lábios enquanto se toca
'A' maiúsculo branco	Doce, polifônico, harmônico	Polifônico pode ser obtido através do <i>humming</i> e, simultaneamente, a realização de harmônicos
'A' maiúsculo preto	Doce, polifônico, normal	<i>Humming</i>
'A' maiúsculo tracejado	Doce, polifônico, aspirado	Na versão de Vetter (1970) o aspirado é interpretado como <i>Rauschton</i> ⁵³ , algo próximo de uma nota com ruído branco e, simultaneamente <i>humming</i>
'A' maiúsculo pontilhado	Doce, polifônico, sussurrado	<i>Humming</i> com ar escapando pelos lábios
'r' minúsculo branco	Rouco, homofônico, harmônico	Frulato com harmônico (caso se opte por realizar o harmônico como flageolet, recomenda-se um frulato muito suave, talvez realizado pela glote (como se fosse um som de 'grrr')

Caractere	Resultado sonoro	Possível técnica
'r' minúsculo preto	Rouco, homofônico, normal	Frulato
~~'r' minúsculo tracejado~~		
'r' minúsculo pontilhado	Rouco, homofônico, sussurrado	Frulato com ar escapando pelos lábios
'R' maiúsculo branco	Rouco, polifônico, harmônico	Frulato com humming e harmônicos (efetivamente essa combinação é problemática de se obter na flauta doce por conta da interferência do frulato na resultante dos harmônicos com o humming, uma possível solução é o uso de piano ou pianíssimo como dinâmica)
'R' maiúsculo preto	Rouco, polifônico, normal	Frulato, <i>humming</i>
'R' maiúsculo tracejado	Rouco, polifônico, aspirado	O aspirado aqui pode ser interpretado como uma nota a ter atacada sem a língua, como um som de 'há' (apenas o ataque do ar) com posterior adição do frulato e do <i>humming</i>
'R' maiúsculo pontilhado	Rouco, polifônico, sussurrado	Frulato e <i>Humming</i> com ar escapando pelos lábios

Fonte: BUSSOTTI, 1966

Algumas das solicitações feitas por Bussotti (1966), em especial as que resultam na combinação de diferentes técnicas, são, por vezes, contraproducentes para realização na flauta doce. A terceira coluna da Tabela 1.4 traz apenas sugestões de como se realizar os caracteres e suas combinações. No caso da solicitação de um som 'rouco', além do frulato, existem outras maneiras de se criar algum tipo de interferência no som da flauta doce que podem dar a ilusão desta rouquidão, podendo, p.ex., fechar parcialmente a janela do instrumento com a mão ou soprar no canal da flauta doce com o instrumento afastado dos lábios, obtendo assim um timbre com grande interferência sonora.

Sobre o uso dos caracteres, O'Kelly (1991) especula que:

além da função simbólica para determinados tipos de material sonoro, o uso das letras R e A e da palavra rara trazia outras conotações. A sugestão de 'estranheza' ou de 'alienação' está implícita na semelhança das palavras italianas *raro* (excepcional, raro, incomum) e *rarity* (raridade)³¹. (O'KELLY, 1991, p. 71, tradução nossa)

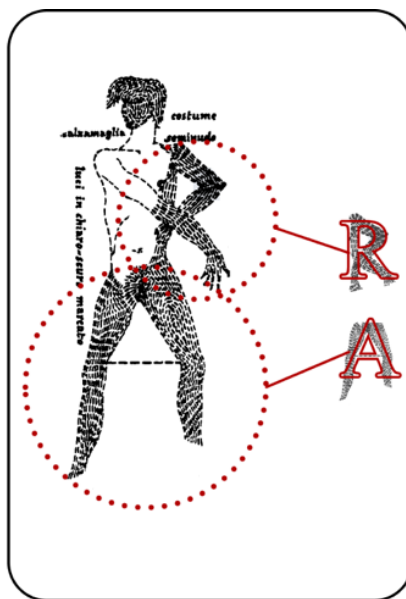
³¹ As well as their function as symbols for particular types of sound material, the use of the letters R and A and the word 'rara' carried further connotations. The suggestion of 'strangeness' and of 'alienation' is implied in the similarity to the Italian words *raro* (exceptional, rare, uncommon) and *rarity* (curiosity, rarity) developed from the same root. (O'Kelly, 1991)

Bussotti, mesmo que oferecendo uma quantidade mínima de elementos e instruções, cria uma obra graficamente intrincada, exigindo do flautista um conhecimento das possibilidades sonoras da flauta doce. Além das orientações para a execução musical, a partitura apresenta ainda outras instruções relacionadas a sua performance.

Fica claro que Bussotti compôs *Rara* especificamente para flauta doce, pois existe a indicação *per flauto diritto* (para flauta doce); a presença do mímico é apresentada tanto pela iconografia presente na partitura, quanto pela instrução *pour jouer en couple avec un mime*, que pode ser traduzido como ‘para tocar em dupla com um mímico’; junto da ilustração do mímico (figura 1.8), encontra-se o seguinte texto:

Para o mímico, as setas indicam gestos de líder, com os quais dirigirá o flautista. Ele pode mimetizar a pronúncia do texto, imitar a pose das letras [R e A], fazer o que quiser desde que seja uma interpretação rara!³² (BUSSOTTI, 1966, tradução nossa)

Figura 1.8 – Figura do mímico em *Rara* com a indicação de postura com os caracteres R e A



Fonte: BUSSOTTI, 1966, imagem manipulada pelo autor

Nota-se que Bussotti não apenas dita as diretrizes musicais, mas também a interação entre o mímico e o flautista. Para o mímico, ainda existem instruções sobre

³² *Per il mimo le frecce indicano gesti da chef con cui dirigerà il flautista. Può mimare la pronunzia del testo, imitar la posa delle lettere, fare ciò che gli piace purché sia un'interpretazione rara!* (Bussotti, 1966)

sua roupa, com o uso de meias calças e o corpo seminu e, para a cena, há instruções sobre a iluminação em *chiaroscuro*. Há ainda a indicação do uso do R e o A pelo mímico, como no texto supracitado, sendo possível identificar esse gestual na ilustração do mímico.

Alguns fatores reforçam a ideia de que *Rara* foi de fato posteriormente composta e incorporada na partitura de *La Passion selon Sade*. De acordo com o catálogo publicado em seu site, Bussotti estreou seu teatro musical em Palermo (Itália) no ano de 1965. Em um dos lados de *Rara*, consta que a obra foi composta em 1966 e, ainda segundo seu catálogo a obra foi executada pela primeira vez, como uma peça solo desligada do teatro musical em 1969, em Karlsruhe (Alemanha), por Vetter e, pela primeira vez com mímico em 1982 pelo flautista Roberto Fabbriciani e pelo coreógrafo Rocco³³. Outra característica consiste na assinatura de Bussotti que, além da capa da partitura de seu teatro musical, ela reaparece apenas na página do solo para flauta doce.

Michael Vetter, em 1970, publicou uma versão que ele chamou de ‘um trabalho conjunto’ entre ele (Vetter) e Bussotti. A publicação trata-se de uma ‘tradução’ dos gráficos de Bussotti realizada por Vetter, a pedido do próprio compositor, em 1966, para que se determinasse que os gráficos presentes na partitura não eram uma guia para improvisação, e sim que a partitura gráfica, um programa pictórico a ser determinado e preparado pelo intérprete. O prefácio da edição realizada por Vetter esclarece essa questão:

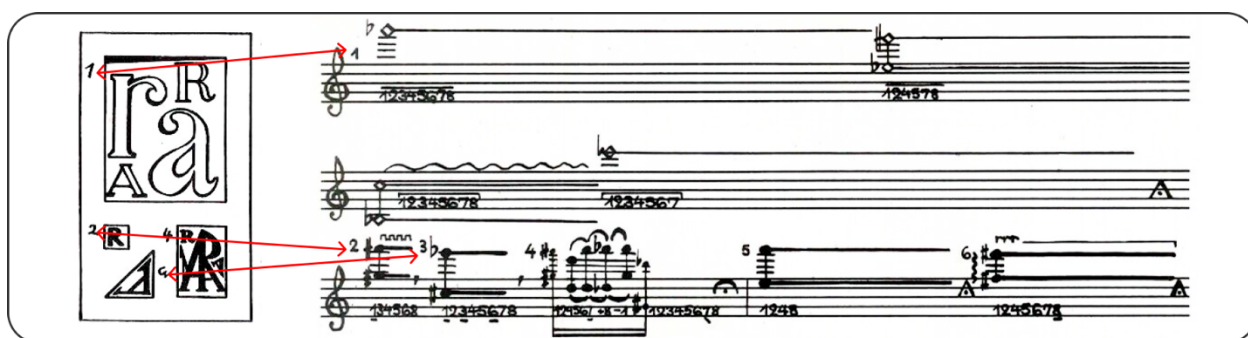
A composição deve sua gênese a uma conversa estimulante sobre a flauta doce que Bussotti e eu tivemos em Florença no verão de 1964. Dois anos depois, os gráficos de “*RARA (dolce) per flauto diritto*” de Bussotti chegou a mim, com o pedido de determiná-los musicalmente em notação tradicional, com o uso mais consistente das minhas figuras de linguagem instrumentais, que haviam sido discutidos dois anos antes e, entretanto, amadureceram. Na medida em que Bussotti descreveu expressamente seus gráficos como um programa musical, que ele não queria que se tornassem uma improvisação, mas necessariamente em uma composição precisamente determinada. No caso do solo “*RARA (dolce)*” é uma composição conjunta no sentido mais verdadeiro da palavra: o trabalho do compositor começa determinantemente

³³ Na webpage de Sylvano Bussotti, na página sobre seus ballets (<http://www.sylvanobusotti.org/balletti.html> acessado em 15 de janeiro de 2012) a informação sobre a estreia da obra consta que o mímico foi realizado pelo coreógrafo Rocco. Não há mais informações a respeito de sobrenome ou quem seria no website, porém é possível especular que seja o coreógrafo Rocco Quaglia, que foi companheiro de Bussotti desde 1970 (CARRADORI, 2021).

com o planejamento de um layout geral da peça e termina com a elaboração do detalhe [da notação tradicional] – sempre sob estrita atenção às projeções gráficas³⁴ (BUSSOTTI; VETTER, 1970, tradução nossa).

Vetter então numerou cada um dos elementos da partitura gráfica e assim organizou de forma a facilitar a localização dos elementos tanto na partitura gráfica como na partitura de notação tradicional (ver Figura 1.9).

Figura 1.9 – *Rara (dolce)* em edição de 1970



Fonte: BUSSOTTI; VETTER, 1970

Apesar da partitura apresentada por Vetter exigir grande domínio das técnicas estendidas na flauta doce, ela é clara quanto a natureza dos efeitos sugeridos por Bussotti ao longo de seus gráficos e, além do prefácio, Vetter apresenta uma bula para compreensão das técnicas exigidas na partitura o que, de certa forma, pode ser uma contradição, podendo evidenciar que a partitura tradicional não dá conta de grafar os efeitos e as técnicas estendidas para flauta doce de forma plena.

Ainda que exista uma versão ‘traduzida’ dos gráficos, não significa que a obra esteja fechada e presa a uma única possibilidade interpretativa: o estímulo a novas interpretações dos gráficos é importante, pois a partitura, conforme afirmado por Bussotti, é sim uma composição, logo, dar ao intérprete a possibilidade de decifrar e

³⁴ Die Komposition verdankt seine Entstehung einem anregenden Gespräch über die Blockflöte, das Bussotti und ich im Sommer 1964 in Florenz hatten. Zwei Jahre später erreichte mich dann Bussottis Graphik „RARA (dolce) per flauto diritto“ mit der Bitte, sie in traditioneller Notation musikalisch zu determinieren, und zwar unter konsequentem Einsatz meiner zwei Jahre vorher erörterten und inzwischen weiter gereiften instrumentalen Stilmittel. Insofern Bussotti seine Graphik ausdrücklich lediglich als musikalisches Programm bezeichnete, das er nicht einer Improvisation, sondern unbedingt einer exakt determinierten Komposition zugrundegelegt wissen wollte, handelt es sich im Falle des Solos „RARA (dolce)“ um eine Gemeinschaftskomposition im wahrsten Sinne des Wortes: die Arbeit des determinierenden Komponisten beginnt bei der Planung einer Gesamtanlage des Stückes und endet mit der Ausarbeitung des Details - immer unter strenger Berücksichtigung der graphischen Projektionen (BUSSOTTI; VETTER, 1970).

desenvolver sua própria performance expressiva pode ser etapa essencial para o desenvolvimento no uso das técnicas estendidas e da busca por uma performance expressiva que extrapola o campo da notação tradicional.

Indícios da busca pela expressividade podem ser encontrados ao final do prefácio, onde Vetter deixa claro:

De acordo com sua ideia [de Bussotti], a peça pode ser interpretada como um extrato, uma compressão abstrata do conteúdo de “*Passion selon Sade*” e, portanto, pode ser executada tanto quanto uma apresentação de concerto ou como parte da “Paixão”. De qualquer forma, o intérprete terá que buscar a teatralidade musical de uma “*Passion selon Sade*” para poder criar um campo significativamente cheio de tensão entre “R” e “A”³⁵ (BUSSOTTI; VETTER, 1970, tradução nossa, grifos do autor).

A paixão, como martírio é apresentada na obra do ponto de vista do Marques de Sade, por si só incorpora na obra uma dramaticidade que apenas os gráficos de *Rara* não trazem. A obra como um todo possui uma partitura que aparenta ser um misto de labirinto musical e elementos gráficos que remetem a questão do sadismo em seu estado radical, onde erotismo, prazer, martírio, virtude e vício se misturam, sendo este o tema condutor da ópera (RAVOUX, 2017).

Cada uma das obras apresentadas neste estudo representa uma amostra da música contemporânea para flauta doce, e um elemento comum que as une é a presença do fator gráfico como um meio para estimular a busca por uma performance musical expressiva. Ao longo desta pesquisa, serão realizadas discussões detalhadas sobre esse tema.

³⁵ Seiner Idee nach lässt sich das Stück deuten als ein Extrakt, eine abstrakte Verdichtung des Inhaltes der „*Passion selon Sade*“, und es kann entsprechend ebenso gut für sich konzertant wie innerhalb der “*Passion*” zur Aufführung gelangen. In jedem Falle wird sich der Interpret um die musikalische Theatralik einer „*Passion selon Sade*“ bemühen müssen, um zwischen „R“ und „A“ ein inhaltlich sinn vollgefülltes Spannungsfeld anlegen zu können (BUSSOTTI; VETTER, 1970, grifos do autor)

1.4 Referencial teórico

Com o objetivo de sustentar a tese de que há um limite entre técnica e expressividade no repertório contemporâneo, com foco nas partituras gráficas e a aplicação das técnicas estendidas como ferramental técnico e expressivo, este estudo apresenta um conjunto de referências teóricas que fundamentam as discussões desenvolvidas ao longo do trabalho. Entre os autores selecionados para essa finalidade, destacam-se Ray (2019), Meissner (2018), Castelo (2018) e Juslin (2003). Embora outros autores, especialmente de métodos para flauta doce e compositores, também sejam mencionados ao longo do estudo, seu papel será mais ilustrativo ou contextual, servindo para complementar as discussões apresentadas pelos autores centrais do referencial teórico.

O conceito que engloba a PPM busca entender, em um primeiro momento, que quando se busca o ensino da performance musical, a música como fenômeno artístico deve ser o foco desta ação. O conjunto de teorias pedagógicas que suportam o ensino pode ser diverso, mas a concentração do ensino da performance musical tem que ter como consequência a busca de seu caráter artístico. Para isso Ray (2019) esclarece que a pedagogia da performance “considera os sistemas educativos envolvidos com as práticas musicais ao longo do tempo e ela igualmente se nutre de teorias, não necessariamente convergentes, que fundamentam como conceber suas práticas” (RAY, 2019, p. 5).

O conceito pedagógico da PPM não preconiza a uniformização do ensino da performance musical, onde se estabeleceria um formato padronizado, pois mesmo quando um estudante participa de aulas coletivas, o processo de ensino é inicialmente adaptado às particularidades de cada aluno. Nesse sentido, pode-se inferir que o repertório contemporâneo de vanguarda para flauta doce pode tanto ser um estímulo para o estudo e a prática das técnicas estendidas, quanto auxiliar no desenvolvimento

de escolhas musicais expressivas de forma individualizada, evitando a imposição de uma única possibilidade interpretativa³⁶.

Quando um estudante então se depara com a possibilidade da realização de uma partitura com notação gráfica ou por aproximação, por mais que esta traga uma guia para interpretação dos símbolos e suas ações, é importante que o professor subsidie o ensino para que se consiga ao mesmo tempo transmitir o instrumental técnico, evitando que o aluno habitualmente copie apenas o que o professor faz. Ao considerar que o processo de ensino para uma performance musical expressiva está cercado por diferentes variáveis, podem-se observar outras maneiras de perceber e controlar esses aspectos. Meissner (2018) nota que deve haver uma sensibilização dos estudantes, estimulando reflexões que remetam ao caráter musical das obras a serem estudadas:

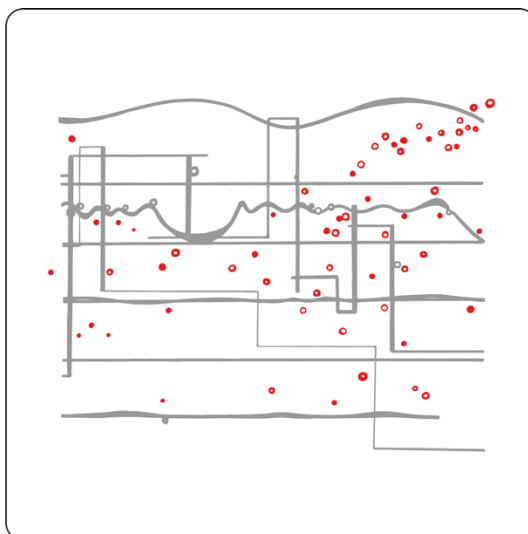
Embora a expressão em performance compreenda mais elementos do que a expressão de caráter musical apenas, trabalhar este aspecto da performance fazendo perguntas e estimulando assim a reflexão dos estudantes sobre a interpretação foi um bom ponto de partida para ajudá-los a melhorarem sua expressividade³⁷. (MEISSNER, 2018, p. 186, tradução nossa)

Partindo então desta premissa, será utilizado como breve exemplo um dos elementos presentes na partitura de *Figurationen III* (VETTER, 1966). Ao examinar os elementos presentes na figura 1.10, é possível buscar formas de estimular uma expressão da performance através de diferentes tipos de iniciativas que estimulem escolhas não apenas técnicas, mas também musicais no sentido de se conduzir o que o gráfico pode sugerir.

³⁶ Não há aqui uma discussão sobre improvisação, seja livre ou guiada. Por mais que se debata questões que envolvam liberdade na interpretação musical e na possível livre organização de elementos, estamos discutindo inicialmente a decodificação de símbolos apresentado em uma partitura gráfica.

³⁷ *Although performance expression comprises more elements than expression of musical character alone, working on this aspect of performance by asking questions and thus stimulating pupils' reflection on the interpretation was a good starting point to help pupils improve their expressivity.* (MEISSNER, 2018, p. 186).

Figura 1.10 – Detalhe da partitura de *Figurationen III*



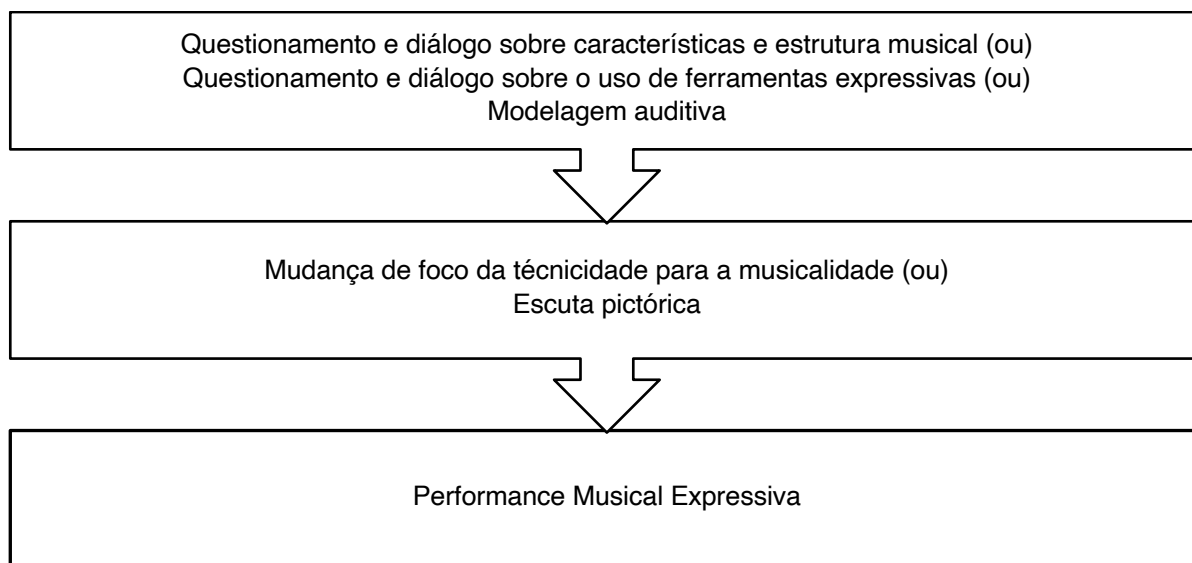
Fonte: Vetter, 1966.

Os pontos vermelhos serão utilizados como exemplo³⁸, que é um dos elementos que Vetter (1966) sobrepõe aos gráficos. No prefácio de *Figurationen III*, Vetter (1966) explica que os pontos podem ser executados como notas curtas. No entanto, graficamente, há diferentes tamanhos de pontos e diferentes localizações, tanto na horizontal como na vertical, que proporcionam diferentes alternativas interpretativas. Existem algumas possibilidades de execução de notas curtas na flauta doce e as técnicas envolvidas para essa realização serão discutidas oportunamente nesta pesquisa. O objetivo neste ponto é localizar como é possível suprir os estudantes de recursos que lhes permitam escolher como interpretar tais elementos, sem necessariamente tratar a partitura como um subterfúgio para uma espécie de improvisação guiada.

Meissner (2021) apresenta uma estrutura hierárquica que pode ajudar a entender o caminho que um professor pode seguir a fim de se estimular que este estudante consiga chegar a uma performance musical expressiva, como no Gráfico 1.1:

³⁸ A partitura original não é colorida. Os elementos em vermelho são para se destacarem dos pintados de cor cinza.

Gráfico 1.1 – Modelo teórico ilustrativo de questões e diálogos que tem como foco na musicalidade, levando a um incremento de expressividade na performance



Fonte: Meissner, 2021, p. 13

Como é possível notar, existiria um momento que o diálogo sobre as características da obra ajudaria na transição entre a abordagem técnica para a decisão de questões que envolvem musicalidade. Não que questões técnicas sejam desimportantes, mas estas devem suportar e não restringir a performance musical expressiva.

Entender este limiar entre técnica e expressividade é relevante e necessário quando se aborda o repertório contemporâneo para flauta doce. Castelo (2018, p. 24), ao afirmar que nuances de timbre, articulação e intensidade são aspectos que auxiliam na transmissão da expressividade, pois estas escolhas estão para além do que se consegue agregar na notação musical. Nota-se que existe uma tênue divisão entre o domínio técnico e a capacidade de fazer com que esse domínio seja auxiliar para uma performance musical expressiva.

Esta relação entre técnica e expressividade torna-se pertinente pois, quando observamos o mesmo exemplo apresentado anteriormente (figura 1.8), além de ponderar sobre quais tipos de articulação um flautista pode utilizar, há ainda a necessidade de se escolher as notas musicais e tipos de dinâmica, p. ex. Apontar qual deve ser o melhor procedimento seria leviano, pois cada estudante tem uma reação ao processo de ensino e cabe ao professor entender o que mais convém ao processo.

Meissner (2018, p. 211) lembra que a metodologia e a abordagem devem ser adaptadas aos estudantes e a suas situações individuais.

A abordagem para a escolha das técnicas a serem utilizadas representam uma escolha expressiva para a interpretação de uma obra musical, Castelo (2018) fornece subsídios para que esta escolha, seja esta para o uso das técnicas estendidas ou tradicionais, representem de fato uma escolha expressiva. Quando tratamos do repertório gráfico para flauta doce, e por consequência, com alguma liberdade na escolha das técnicas a serem implementadas, é sim fator de interferência expressiva qual técnica será utilizada.

Estas decisões que levam a resultados expressivos, demandam a necessidade de traçarmos estratégias que busquem a eficácia nas ações e, por consequência, nos resultados. Juslin et al. (2004) afirma que parte desta estratégia deve ser capaz de fornecer as ferramentas necessárias para que o artista ou estudante seja capaz de desenvolver sua expressão pessoal, algo que seja próximo da ideia de originalidade.

Quando se escolhe alguma obra contemporânea para flauta doce que faz uso de gráficos como suporte para esta discussão, o conceito de originalidade e individualidade são fatores extremamente pertinentes para o resultado da interpretação, pois não se espera, *a priori*, que diferentes execuções de uma mesma obra venham a ter o mesmo resultado.

No prefácio de *Figurationen III*, Vetter (1966) quando explica como se interpretar algum elemento da obra, por vezes oferece diferentes sugestões de interpretação para um mesmo elemento.

A ideia de reconhecer nuances que diferem uma interpretação da outra pode não necessariamente ser fator determinante para apontar uma interpretação musical expressiva ou não. Juslin (2003) explica que é preciso entender o que o intérprete ‘acrescenta’ em uma obra musical que a torna expressiva. Este ato, passa por alguns dos parâmetros apresentados por Juslin (2003) (ver Tabela 1.1 – Exemplo dos fatores que podem influenciar a expressividade na performance musical), que são a estruturação e a intenção expressiva do intérprete.

Desta forma, espera-se que as discussões apresentadas pelos autores centrais deste referencial teórico passam pela compreensão do lugar do intérprete, seja como professor ou como aprendiz, entendendo que o ponto central da performance musical é a prática, e por tanto, que estamos falando da música como um fenômeno artístico que não deve ser ignorado em prol de uma performance musical técnica apenas. Outro ponto a ser notado, é a compreensão da performance expressiva como evento conectado a diferentes fatores, tanto musicais como extramusicais. Entender como estimular estes fatores pode auxiliar tanto no ensino de uma performance musical expressiva, como na sua prática.

Por fim, é possível observar que a expressividade musical pode ser ineficaz caso questões técnicas não sejam adequadamente trabalhadas e o inverso também, onde apenas o desenvolvimento expressivo pode não ser capaz de auxiliar no suporte técnico de uma performance musical. Apesar de se defender uma performance que vá além do mero tecnicismo, é a técnica musical e o seu domínio permitirão uma busca satisfatória pela expressividade musical, incluindo o uso das técnicas estendidas e tradicionais.

2 POSSIBILIDADES TÉCNICAS, EXPRESSIVO-MUSICAIS E INTERPRETATIVAS NO REPERTÓRIO PÓS 1960 PARA FLAUTA DOCE

A reintrodução da flauta doce como instrumento musical ao longo do século XX passa por alguns caminhos, que incluem seu uso como instrumento para musicalização partir do final do século XIX (HUNT, 1972, p. 172), a prática voltada para amadores, especialmente herdada da performance diletante de *csakan*, flajolés e outros instrumentos de sopro similares (porém que não são) flautas doces (FRÖHLICH, 2019, p. 10) e o interesse na prática do repertório advinda do Renascimento e do Barroco.

Esse desenvolvimento que recuperou a situação da flauta doce como instrumento musical voltado a prática profissional no século XX passou por alguns estágios que, *grosso modo*, resgatou a performance do repertório do passado, teve sua introdução na música contemporânea (com forte influência técnica do Renascimento e do Barroco), alcançou ápice na exploração de novas possibilidades técnicas entre as décadas de 1950 e 1960, sem contar na incorporação de mecanismos computacionais voltados à música eletroacústica.

De forma paralela a redescoberta do repertório do passado, até aproximadamente a década de 1960, as novas obras para flauta doce passaram por um estágio técnico e esteticamente atrelados a prática e a essência da música antiga (BARROS, 2010, p. 11; O'KELLY, 1991, p. 38). De acordo com Barros (2010):

A esse respeito [...] Vetter [...] ressalta o fato de que vários compositores modernos começaram a escrever para flauta doce sob influência consciente ou inconsciente do estilo e das formas barrocas, o que tornou difícil a descoberta do novo papel do instrumento (BARROS, 2010).

O que viria a ser estabelecido após os anos 1960 poderia ser chamado de uma “próxima fase” (LINDE, 1987, p. 399), apresentando agora composições que tentam ao máximo estabelecer novo patamar técnico e expressivo, rompendo com o que estava em voga até então:

A fase seguinte é marcada pela ligação à vanguarda musical. Novamente a flauta doce lidera. As composições desta época mostram um grande distanciamento dos modelos formais tradicionais. Assim, em vez de sonata, suíte e variações, agora temos, *Incontri* (Jürg Baur), *Metamorphosen* (Konrad Lechner), *Gesti* (Luciano Berio), *Paintings* (Louis Andriessen), *Monologe* (Gerhard Braun), *Hommage a ...* (Hans-Martin Linde). A utilização de técnicas composicionais seriais e pós-seriais são a nova pauta, assim como as obras

de ‘nova facilidade’. Lidar com elementos aleatórios e de improvisação, bem como a realização de peças gráficas, torna-se uma questão natural. As obras experimentais escritas nos anos a partir de 1960 são compostas, em grande parte, para instrumentos solo. Mais uma vez, dentro dos instrumentos antigos, a flauta doce tem seu pioneirismo. (LINDE, 1987, p. 399, tradução nossa)³⁹.

Este novo patamar que as composições para flauta doce atingem, exigem do flautista não apenas uma expertise para a realização das novas técnicas incorporadas na maneira de se tocar o instrumento: um novo paradigma expressivo precisaria ser atingido.

Do ponto de vista expressivo, é compreensível que o repertório contemporâneo para flauta doce, em especial o repertório entendido como de vanguarda, precisa da técnica tradicional, assim como das técnicas estendidas. Castelo (2018) não deixa dúvidas sobre essa necessidade, enfatizando que tradição e inovação deveriam hoje ser compreendido apenas como um corpo técnico para flauta doce favorecendo não apenas o estudo do repertório antigo, mas dando ao estudante de flauta doce ferramenta adequada para a exploração do instrumento por completo, ampliando inclusive o controle e a percepção das possibilidades expressivas da flauta doce.

Hauwe (1984) discute questões que envolvem tanto as possibilidades que a flauta doce traz consigo do repertório antigo como também sobre as necessidades que o novo repertório para esse instrumento traz:

Seria a flauta doce um instrumento antigo no seu renascimento, ou podemos falar de dois tipos de flautas doces, sendo uma tradicional e outra moderno? Em que medida é possível tocar música antiga num instrumento moderno, dado que também tocamos música moderna num tipo histórico de flauta doce? O que é mais relevante: os sentimentos e paixões dos antigos compositores, a interpretação frequentemente puritana dos nossos musicólogos, ou o nosso condicionamento como músicos do século XX? Obviamente não pode haver dúvidas sobre a necessidade de discutir estas questões, mas, entretanto, gostaria de sugerir que aprendamos a tocar o melhor possível flauta doce, utilizando tanto os conhecimentos derivados da literatura antiga

³⁹ *Die nächste Phase ist gekennzeichnet durch den Anschluß an die musikalische Avantgarde. Wiederum geht die Blockflöte voran. Kompositionen dieser Epoche zeigen eine weitgehende Loslösung von traditionellen Formmodellen. So entstehen statt Sonate, Suite, Variationenfolge nunmehr Incontri (Jürg Baur), Metamorphosen (Konrad Lechner), Gesten (Luciano Berio), Paintings (Louis Andriessen), Monologe (Gerhard Braun), Hommage a ... (Hans-Martin Linde). Die Verwendung serieller und postserieller Kompositionstechniken ist ebenso an der Tagesordnung wie Stücke „neuer Einfachheit“. Das Umgehen mit aleatorischen und improvisatorischen Elementen sowie die Realisierung grafischer Stücke werden zur Selbstverständlichkeit. Die experimentellen Werke, die in den Jahren ab 1960 entstehen, sind zu einem auffallend großen Anteil für Soloinstrumente komponiert. Wiederum macht, innerhalb der alten Instrumente, die Blockflöte den Anfang (LINDE, 1987, p. 399).*

como as nossas próprias descobertas⁴⁰ (HAUWE, 1984, p. 6, tradução nossa).

Para que se compreenda as possibilidades técnicas do repertório pós 1960 para flauta doce e suas possibilidades expressivas, as três obras previamente apresentadas terão suas possibilidades exploradas através da abordagem das possibilidades técnicas possíveis de serem realizadas na flauta doce. Como suporte para esta exploração, será utilizado o índice do terceiro volume do *The Modern Recorder Player* (HAUWE, 1992) como suporte organizacional dos próximos subcapítulos.

As obras então serão exploradas a partir das seguintes técnicas estendidas: (2.1) glissando, (2.2) ilusão de dinâmica, dedilhados alternativos, microintervalos e intervalos rápidos e irregulares combinados, (2.3) vibratos, (2.4) multifônicos, (2.5) harmônicos, (2.6) *humming*, (2.7) frulato. Cada uma das técnicas será apresentada e discutida, formando um elo entre técnica e possibilidades expressivas que cada uma delas provém.

As nove técnicas estendidas listadas representam uma parte das possibilidades que podem ser alcançadas na flauta doce. Inúmeras outras maneiras de se tocar podem ser utilizadas, como tocar apenas com a cabeça do instrumento (ver Tabela 1.2 – Lista de técnicas estendidas e sua nomenclatura na flauta doce na página nº 30 para uma listagem ampla das possibilidades).

⁴⁰ *Is the recorder an ancient instrument in its revival, or can we speak of two types of recorders, one traditional and one modern? To what extent is it possible to play ancient music on a modern instrument, given that we also play modern music on a historical type of recorder? What is more relevant: the feelings and passions of the ancient composers, the often puritanical interpretation of our musicologists, or our conditioning as 20th century musicians? Obviously there can be no doubt about the need to discuss these questions, but in the meantime I would like to suggest that we learn to play the recorder as best we can, using both the knowledge derived from the ancient literature and our own discoveries* (HAUWE, 1984, p. 6).

2.1 Glissando

Ao se discutir o que é o glissando (não confundir com portamento⁴¹) e, em especial seu resultado prático, entende-se em termos técnicos que é o movimento de forma deslizante pelo instrumento musical que resulta em uma transição suave entre notas. A depender do instrumento musical (piano, trombone, harpa ou violino p.ex.) a técnica para a realização de tal efeito será diferente e seu resultado sonoro será aquilo que o instrumento é capaz de realizar (BOYDEN; STOWELL, 2001).

Na flauta doce o procedimento não é diferente do descrito anteriormente: mesmo sendo um instrumento musical de furação sem chave (em essência), na flauta doce a transição esbarra na maneira como a sua furação está disposta, fazendo com que os furos sejam abertos de forma gradual, criando a ilusão de que existe uma transição contínua de uma nota para outra.

Hauwe (1992, p. 10–19) apresenta cinco maneiras de se executar um *glissando* na flauta doce, envolvendo (1) o giro do punho, (2) levantando os dedos, (3) movendo o instrumento, (4) movendo a mão e (5) usando o furo 0⁴² do instrumento. As cinco possibilidades detalhadas pelo autor são apresentadas de forma a permitir que o flautista escolha a maneira que mais se adequa a sua performance, apresentando vantagens e desvantagens de cada variante.

Ao descrever o uso da variante 1 (girar o punho) Hauwe (1992) afirma que essa é a melhor maneira de se fazer glissandos pois, com este movimento, o flautista abre os furos da flauta doce de forma gradual, sendo indicado na realização de intervalos grandes. Já a variante 2 (levantando os dedos), Hauwe (1992) argumenta que, desta maneira, o flautista obtém *glissandos* de intervalos curtos com maior precisão, sendo uma opção quando não há necessidade da realização de intervalos grandes.

Com a primeira e segunda variante, através do movimento específico das mãos e dos dedos, o flautista tem que ser capaz de conduzir o movimento do

⁴¹ Enquanto o glissando é uma técnica de ‘deslizamento’ rápido de uma nota para outra, sem produzir som intermediário, apenas ouvindo o som resultante da sua mudança, que pode transitar por mais de duas notas. Já o portamento é uma técnica de transição suave e controlada de uma nota para outra, produzindo um efeito de continuidade sonora.

⁴² Hauwe (1992) utiliza a expressão *thumb hole* ou furo do dedão, aqui será utilizada a identificação através do uso de números, sendo o furo ‘0’ aquele que se encontra no averso do instrumento.

glissando entre duas notas de forma precisa. Hauwe (1992, p. 10–19), para a realização dos *glissandos*, adverte que para além do controle dos dedos, um efetivo *glissando* depende além de tudo, do controle da coluna de ar no instrumento. Ao final dos exercícios e das explicações sobre a maneira de se realizar um *glissando*, Hauwe (1992) faz dois avisos: um que destaca a abordagem técnica de seus exercícios: “não estou preocupado aqui principalmente com o uso musical do *glissandos* e sua função na interpretação [...]” (HAUWE, 1992, p. 18, tradução nossa)⁴³ e outro que deixa claro ser impropriedade desenvolver o trabalho apenas técnico, sem o vínculo com o repertório: “lembre-se que, em última análise, deve ser sempre a música, e o que ela quer de nós, que deve triunfar sobre nossas próprias lutas técnicas e mentais” (HAUWE, 1992, p. 19, tradução nossa)⁴⁴.

Uma vez assimilado o processo de realização do *glissando* (do ponto de vista técnico), o estudante passa a lidar com a realização desta possibilidade dentro do repertório, estando sujeito a outros fatores que corroboram para uma performance musical expressiva, como uso de dinâmicas, p.ex..

Os exemplos apresentados a seguir, bem como sua associação a possíveis técnicas representam a visão do autor deste trabalho, não significam que são soluções fechadas e acabadas: são, na verdade, uma possibilidade dentre outras possíveis.

Paintings (1965) não tem em seu prefácio ou bula informações de como se deve interpretar exatamente cada um dos elementos presentes nas 5 páginas para flauta doce (assim como não há para as páginas de piano), porém, uma vez entendidas as possibilidades apresentadas anteriormente (ver Tabela 1.2 – Lista de técnicas estendidas e sua nomenclatura na flauta doce, na página nº 30) é possível construir uma interpretação com elementos técnicos e expressivos de qualidade elocutiva.

Serão utilizados trechos das obras já apresentadas para o desenvolvimento desta etapa.

Nas ‘pinturas’ de *Paintings* (1965) é bastante difícil encontrar elementos que nos remetam de forma clara e objetiva o que o compositor quer. Para efeito de

⁴³ *I am not primarily concerned here with the musical use of glissandi and their function in interpretation, but perhaps I can give you some tips.* (HAUWE, 1992, p. 18).

⁴⁴ *Remember that ultimately It should always be the music, and what it wants from us, that should triumph over our own technical and mental struggles.* (HAUWE, 1992, p. 19)

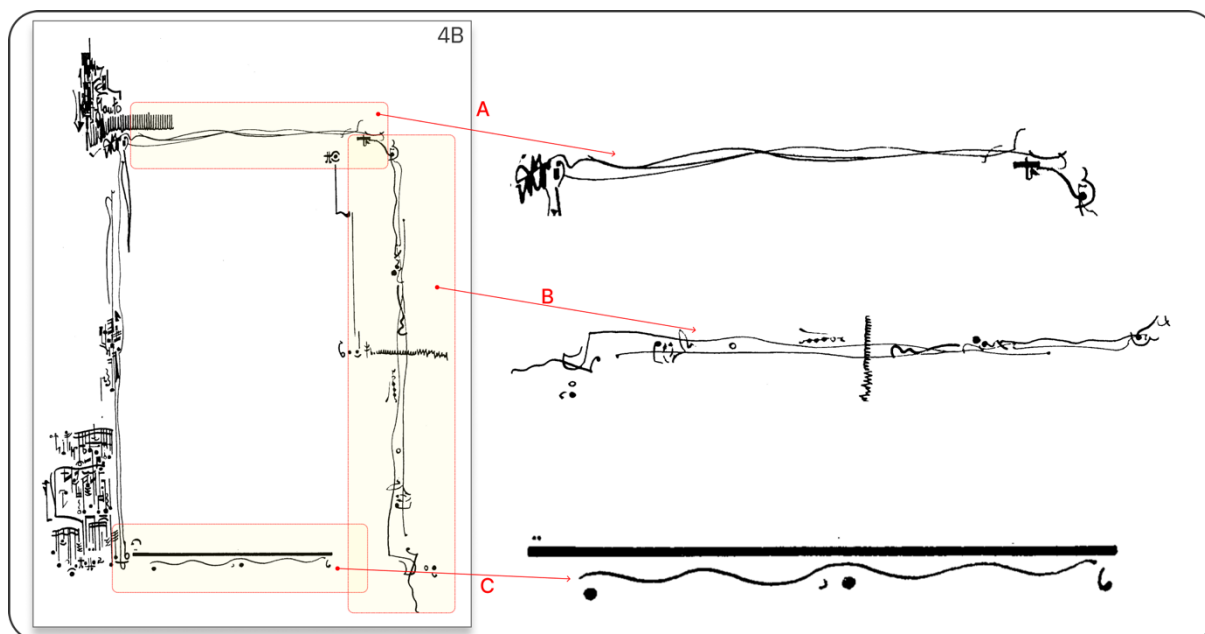
comparação a Figura 2.1 traz um recorte da obra *Fragmente* (1968), onde é possível identificar claramente onde o compositor quer que se execute um glissando.

Figura 2.1 – Fragmento 13 de *Fragmente*



Fonte: SHINOHARA (1968)

Quando comparado o trecho de *Fragmente* (1968) com os trechos selecionados de *Paintings* (1965), fica claro que o intérprete terá que decidir o que poderá ser entendido como um possível glissando, quais notas ou intervalos serão utilizados para realizar o efeito e, se esse glissando será sozinho ou até acompanhado de outras técnicas, como cantar dentro da flauta de forma simultânea a realização do glissando. O exemplo (Figura 2.2) de *Paintings* (1965) foi retirado da página 4B, onde foram localizados 3 elementos que possibilitam alguma alusão a realização de glissandos. Outros elementos poderiam ser identificados, mas apenas estes três foram selecionados para efeito de estudo e compreensão.

Figura 2.2 – Página 4B de *Paintings*

Fonte: ANDRIESSEN (1965)

Na Figura 2.2 são destacados 3 elementos: o elemento A, que fica no topo da página apresenta, após um primeiro detalhe a esquerda, três linhas que desembocam em outras linhas que tem uma alusão a alguma sobreposição e, eventualmente, uma mudança de timbre.

O elemento B que, na partitura, está posicionado de forma vertical, mas que foi destacado e colocado na horizontal, apresenta duas claras linhas que após o elemento em ziguezague se encontram e terminam em pequenos elementos curvados. Existem pequenos elementos que interferem no delineamento das duas linhas: figuras que parecem pequenas colcheias ou até mesmo cabeças de figuras.

O elemento C é o com maior simplicidade gráfica: tem uma linha larga superior, sugerindo algo que consiga, musicalmente realizar tal resultante sonora, seguido inferiormente por uma linha que faz, de certa forma, um movimento ascendente e descendente uniforme com quatro elementos menores, sendo dois pontos, uma pequena virgula e um símbolo final que lembra uma virgula de ponta cabeça.

A descrição que Vetter (1965) faz da página 4B é a seguinte:

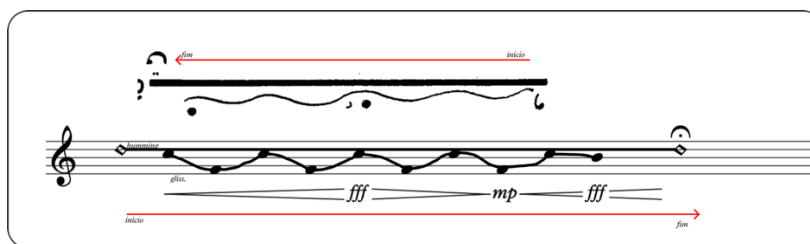
Linhas onduladas fluidas e mutuamente sobrepostas formam um retângulo, ao qual os pequenos eventos individuais posicionam-se de forma integrada. Os campos sonoros maiores têm parte uma notação não natural

[*verfremdeten*]⁴⁵, ou ainda símbolos escritos (“flauto”) e se desenvolvem a partir da extremidade inferior e superior da linha vertical esquerda. A linha horizontal inferior é formada por uma barra com uma linha ondulada subjacente e símbolos gráficos individuais. O caminho [da interpretação] é baseado na forma do retângulo, que pode ser percorrido uma ou várias vezes⁴⁶ (VETTER, 1965, p. 4B, tradução nossa).

Como se pode notar, a informação sobre a página 4B é voltada a localizar possíveis elementos, sem apontar o significante do gráfico, abrindo campo para diferentes possibilidades interpretativas.

A Figura 2.3 apresenta uma possibilidade de realização do elemento C (destacado na Figura 2.2, na página nº 75), sugerindo um glissando entre as notas dó e fá com um nota ré a ser cantada simultaneamente enquanto se realiza o glissando. O exemplo ainda utiliza os pontos e as vírgulas como possível indicação de dinâmica.

Figura 2.3 – Possível realização do elemento C da página 4B



Fonte: ANDRIESSEN (1965)

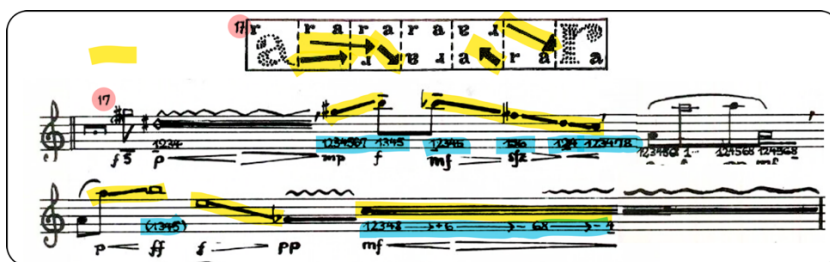
Outro exemplo que pode ser tomado como possibilidade da realização de glissandos pode ser extraído de *Rara* e observado na transcrição realizada por Vetter. O trecho selecionado tem outros elementos além dos glissandos (ver Figura 2.4) e por conta disso, os glissandos foram destacados de amarelo na figura.

⁴⁵ A escolha do termo ‘não natural’ para a tradução da palavra *verfremdeten* (do verbo *verfremden*) deve-se a construção do conceito desenvolvido por Bertold Brecht, que utilizou o termo *Verfremdungseffekt*, cujo significado aproximado seria efeito de estranheza ou alienação (no sentido de passar ver o que é habitual com estranheza, através de um movimento de distanciamento). De acordo com Brecht (1967) “Trata-se, em resumo, de uma técnica de representação que permite retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais. A finalidade deste efeito é fornecer ao espectador, situado de um ponto de vista social, a possibilidade de exercer uma crítica construtiva” (BRECHT, 1967, p. 148)

⁴⁶ *Gleitende und einander wechselseitig überschneidende Wellenlinien bilden ein Rechteck, dem kleinere Einzelgeschehen ein- und beigeordnet sind. Größere Klangfelder mit z. T. wieder verfremdeten Notations- bzw. Schriftsymbolen („flauto“) wachsen aus dem unteren und oberen Ende der linken Senkrechten. Die untere Waagerechte bildet ein Balken mit einer ihm unterlegten Wellenlinie und einzelnen graphischen Zeichen. Der Verlauf orientiert sich an der Form des Rechtecks, das ein- oder mehrmals durchlaufen wird* (VETTER, 1965, seq. 4B).

As setas (que significam glissando cf. quadro apresentado por Bussotti (ver Figura 1.6 – Quadro de como interpretar os caracteres de *Rara*: a esquerda o original e a direita a tradução dos elementos na página 56)) apontam para diferentes direções e tem diferentes inclinações não apresentando indicação de tessitura ou sugestão de notas a serem utilizadas, porém Vetter apresenta, juntamente com a realização dos outros elementos, 5 glissandos e, como forma de garantia do resultado sonoro, marca o dedilhado que o flautista deve utilizar (pequenos números grifados de azul na Figura 2.4). Evidentemente ao se utilizar o dedilhado sugerido pode não funcionar em todas as flautas doces, pois há sim variação de como os instrumentos reagem, a depender do material que é construído (incluindo tipos de madeira), construtor ou fábrica e até mesmo o tempo de maturidade que tem o instrumento a ser utilizado.

Figura 2.4 – Elemento 17 de *Rara*



Fonte: BUSSOTTI; VETTER, 1970

Das técnicas estendidas que fazem uso do dedilhado, o glissando requiere atenção à velocidade que se move a onda sonora. A ação motora que ‘escorrega’ os dedos para que eles abram ou fechem os furos do instrumento deve estar conectada a percepção do movimento sonoro. O ideal é que o glissando seja estável no percurso entre as notas. Ainda que existam descompassos quando o glissando precisa passar de um registro ao outro do instrumento, no geral, o flautista deve buscar por um caminho estável e contínuo, sempre que possível.

2.2 Ilusão de dinâmica, dedilhados alternativos, microintervalos e intervalos rápidos e irregulares combinados.

Ilusão de dinâmica, dedilhados alternativos e microintervalos são três técnicas estendidas para flauta doce que compartilham, basicamente, o controle fino dos movimentos dos dedos com a consciência da quantidade de ar que se utiliza na flauta doce, monitorando de forma ativa o quanto de ar está sendo utilizado.

Linde (1962) faz um apontamento sobre como essas técnicas representam novos paradigmas para o flautista:

Uma nova linguagem musical também levou a um aumento considerável das exigências no uso dos dedilhados. Isso foi inicialmente surpreendente para um instrumento onde até então o cromatismo era usado apenas com cautela. Agora, no entanto, o cromatismo e os microintervalos foram incluídos, dedilhados específicos para dinâmica foram sistematicamente grafados e, através de intensas experimentações, um novo catálogo de técnicas de execução foi desenvolvido⁴⁷ (LINDE, 1962, p. 165, tradução nossa).

A ilusão de dinâmica resulta da sensibilidade que a flauta doce tem em relação a mudança da coluna de ar nela aplicada, seja através da alteração na velocidade ou da quantidade de ar que o flautista emprega ao tocar. Numa situação em que o flautista pretende soprar mais na flauta doce, essencialmente (quando levado em conta que se está utilizando um instrumento sem modificações⁴⁸) para que a afinação do instrumento não fique mais aguda, uma das técnicas a serem utilizadas é a correção da afinação através de adaptações do dedilhado. Essas adaptações podem ser mudanças de dedilhados ou o fechamento parcial de algum dos furos da flauta doce.

De acordo com Vetter (1969, p. 69) essa reação natural da flauta doce à mudança da pressão do ar para que se tente obter algum efeito de dinâmica é, sobretudo, um causador de problemas e por isso adaptações no dedilhado auxiliam na compensação deste problema.

⁴⁷ *Eine neue musikalische Sprache führte ferner zu erheblich gesteigerten grifftechnischen Anforderungen. Dies war zunächst überraschend bei einem Instrument, für das man bis dahin Chromatik nur mit Vorsicht einsetzte. Nun aber wurden Chromatik und Mikrointervallik einbezogen, piano- und forte-Griffe systematisch erfaßt und im lebendigen Experimentieren ein neuer Katalog von Spieltechniken entwickelt* (LINDE, 1962, p. 165).

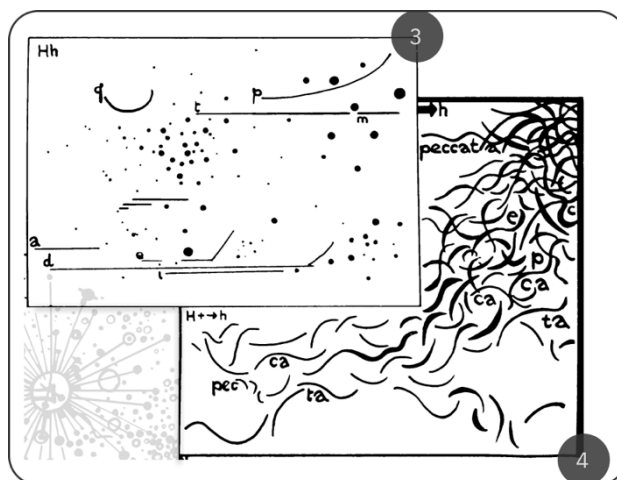
⁴⁸ Alguns instrumentos da família da flauta doce desenvolvidos nos últimos anos, oferecem recursos para a realização de dinâmica sem necessariamente precisar fazer uso de algum tipo de técnica especial de dedilhado, uma vez que oferecem chaveamento para essa solução, a exemplo das flautas doces Eagle (Adriana Breukink / Küng) e da Harmonische Blockflöten (Maarten Helder / Mollehnauer).

Fischer (1990, p. 6) aponta que existem regiões na flauta doce que permitem maior flexibilidade com relação ao controle de dinâmica, em especial quando se utiliza dedilhados com menos furos fechados. Porém, mesmo havendo regiões propícias para isso, a gama possível é pequena e insuficiente para se tocar, de forma eficaz, dinâmicas extremas ou diminuendo e crescendo, por isso o uso de dedilhados específicos auxilia essa realização.

Hauwe (1992, p. 19) apresenta, p.ex., uma possibilidade para realização de um diminuendo, que seria a combinação entre a diminuição da quantidade de ar enquanto, de forma simultânea, vai se tirando os dedos da flauta, num movimento de se deslizar os dedos. Esse processo tem sua mecânica muito próxima da realização do glissando, mas aqui seu foco é o efeito da dinâmica. O procedimento do crescendo pode, de certa forma, ser o inverso do diminuendo.

Em *Rezitative* (VETTER, 1967) apesar do prefácio da obra trazer detalhes de como se deve realizar os 18 fragmentos, há pouca indicação por parte do compositor de como se interpretar musicalmente os elementos. Há, p.ex., indicações de tocar utilizando apenas a cabeça da flauta doce (p.ex. no fragmento 5), mas indicações de como se deve abordar de forma rítmica ou melódica a obra não estão presentes.

Os gráficos apresentados nos fragmentos 3 e 4 de *Rezitative* (Figura 2.5) trazem elementos que podem aludir a possível realização de glissandos e efeitos de dinâmica, como crescendo e diminuendo, abrindo possibilidade, neste último caso, do uso de ilusão de dinâmica e de dedilhados alternativos.

Figura 2.5 – Fragmentos 3 e 4 de *Rezitative*

Fonte: VETTER, 1967

No texto do prefácio, Vetter (1967) apresenta as seguintes instruções para os fragmentos 3 e 4:

(3) Sem alterações no amplificador [essa é uma instrução sobre a manipulação do sistema de amplificação adotado para a realização da obra], notas simples, com efeitos percussivos de diferentes intensidades, grupos de notas e clusters. As linhas e curvas sonoras isoladas, intercalam-se e desembocam nas curvas do próximo campo (4) que – sem novas manipulações no amplificador – levam a um único crescendo e acelerando em direção ao primeiro clímax absoluto e à conclusão da primeira seção⁴⁹ (VETTER, 1967, tradução nossa)

Como se pode notar, não há clareza na relação entre os gráficos e suas instruções, porém nota-se que no fragmento 3, Vetter sugere que algumas notas possam ser executadas com efeitos percussivos, e os pontos podem ser interpretados como notas com esse efeito (obtido através golpeamento dos furos da flauta doce com velocidade, com a finalidade de se obter pequenos sons explosivos ao se atacar (articular) a nota a ser tocada) podendo a diferença de diâmetro dos pontos representar tanto variações das alturas com diferentes nuances desse efeito percussivo, bem como variações de dinâmica.

⁴⁹ (3) Keine Änderungen am Verstärker, einzelne, mehr oder weniger immer noch an Schlagzeugeffekte erinnernde Töne, Tongruppen und Tontrauben. Die eingeschobenen vereinzelt Klanglinien und -kurven leiten über zu dem Kurvenfeld, (4) das – ohne neue Manipulationen am Verstärker – in einem einzigen groß- angelegten Crescendo und Accelerando auf den ersten absoluten Höhepunkt und den Schluss des ersten Abschnittes führt (VETTER, 1967)

Vetter (1967) no fragmento 2 sugere maneiras de se executar esses sons percussivos, indo desde o descrito anteriormente, passando por bater no corpo do instrumento com a unha ou um objeto duro ou bater na janela da flauta doce, criando uma grande interferência na produção do som.

Outros elementos, tanto no fragmento 3 como no 4, podem ser interpretados como curtos glissandos, onde, no fragmento 4, nota-se que graficamente pequenas linhas em curva culminam em um aglomerado de instâncias na parte superior direita de sua moldura. Essas instâncias podem ser diferentes glissandos associados a efeitos de dinâmica, o que faria com que ambas as possibilidades técnicas se fundissem, dispondo assim de uma nova possibilidade expressiva e interpretativa.

O uso de microintervalos pode ser outro procedimento interpretativo a ser atribuído aos pontos do fragmento 3, ampliando assim a gama intervalar que a flauta doce pode realizar para a performance desse recurso gráfico.

Microintervalo é, resumidamente, qualquer intervalo que seja menor que meio tom, sendo os intervalos de quartos de tom, p.ex., considerados microintervalos (GRIFFITHS; LINDLEY; ZANNOS, 2001). O uso de microintervalos como técnica estendida está sujeito, em parte, pela demanda que o compositor coloca na obra, como p.ex. na Figura 2.6, onde nota-se que o compositor grafou e delimitou o uso dos microintervalos em quartos de tom, deixando claro na partitura a altura intermediária entre semitons que ele deseja.

Figura 2.6 – Trecho da obra *5 Quarter-Tone Pieces*



Fonte: BOUSTED, 1997

O domínio dos microintervalos, em especial dos quartos de tom, depende do controle da abertura dos furos da flauta doce ou do uso de dedilhados específicos, que auxiliam na obtenção de tais notas. Bennetts et al. (1997) detalham, através de instruções de dedilhados, maneiras de se tocar e controlar a performance destes

intervalos, como p.ex., na Figura 2.7, afirmando que o estudo passa pelo reconhecimento perceptivo desses intervalos, através do estudo com um afinador, p.ex., até o domínio técnico de como se executar uma escala de 24 tons nas diferentes oitavas da flauta doce.

Figura 2.7 – Exemplos de dedilhado de quartos de tom

0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
7	7↑	7	7↓	6	6	6	6	7	7	7

Fonte: BENNETTS *et al*, 1997

Hauwe (1992) contrasta um pouco com a proposta de Bennetts *et al.* (1997), ao afirmar ser possível que se realize os microtons através de um mecanismo similar ao do glissando, abrindo os furos de forma parcial, mas reforça que essa maneira pode não ser segura:

É claro que é possível tocar esses microintervalos usando apenas a técnica do glissando, ou seja, simplesmente vazando [abrindo parcialmente] os furos. No entanto, você está tornando as coisas muito difíceis para si ao fazer dessa maneira, especialmente quando determinados microintervalos aparecem mais de uma vez. É melhor tocar com segurança, dedicando um dedilhado específico para cada nota⁵⁰ (HAUWE, 1992, p. 31, tradução nossa).

Outra leitura que pode ser feita dos gráficos vem do termo cluster (*Tontrauben*) apontado por Vetter (1967) no fragmento 3. Na flauta doce a realização desta técnica não se dá através da execução de um grupo de notas sobrepostas que soam de forma simultânea.

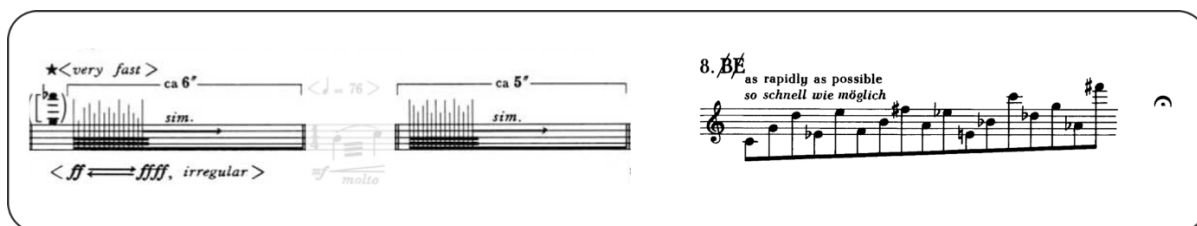
O termo cluster, no caso da flauta doce, está relacionado com a realização de agrupamentos de notas que são tocadas muito rapidamente na busca de um efeito

⁵⁰ *It is of course possible to play these micro-intervals using only the glissando technique, that is by just leaking the holes. However, you are making things very hard for yourself by doing it this way especially when particular micro-intervals come back more than once. It is better to play safe by giving each note its own fingering* (HAUWE, 1992, p. 31).

que Hauwe (1992) chama de “*Combinations of fast, Irregular Intervals*”. Para esta pesquisa, optou-se pela tradução ‘intervalos rápidos e irregulares combinados’.

Esse efeito pode grafado de diferentes maneiras, como o exemplo na Figura 2.8, onde são apresentados dois exemplos: a esquerda, trecho da obra *tenor-recorder piece* (ISHII, 1992) e a direita fragmento 8 da obra *Fragmente* (SHINOHARA, 1968).

Figura 2.8 – Possibilidades de grafia de intervalos rápidos e irregulares combinados



Fonte: ISHII, 1992 e SHINOHARA, 1968

No fragmento 3 de *Rezitative*, é possível identificar que existe um grupo de pontos próximos que se pode extrair da ideia do pictórico uma possibilidade de realização de um grupo de notas que podem ser tocadas de forma rápida, com alturas variadas cujo resultado sonoro pode ser o que Vetter (1967) estaria denominando cluster.

Todas as possibilidades aqui apresentadas podem ser realizadas individualmente ou agrupadas, lembrando que em *Rezitative* o flautista também é o orador do texto a ser recitado (e não cantado). Os fragmentos do texto latino ‘*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*’ devem estar articulados com performance da flauta doce, no que Vetter (1967) chama de exigência total do instrumentista, estando o recitado e o tocado totalmente incorporados um ao outro.

2.3 Vibratos

Inicialmente cabe uma explicação sobre o título deste subcapítulo. A escolha pelo plural no termo vibrato se deve aos diferentes mecanismos de realização de vibrato na flauta doce. Ainda que o resultado da aplicação da técnica seja, em resumo, a alteração da altura de uma nota musical através de uma oscilação ascendente e descendente de forma a criar uma percepção desta vibração (MOENS-HAENEN, 2001), são diferentes os meios possíveis para se chegar a esse resultado.

Outro fator baseia-se na historicidade do vibrato. Ainda que o conteúdo desta pesquisa verse sobre a música dos tempos mais atuais, a flauta doce tem seu *corpus* tão amplo que o passado permeia o presente sem que se possa desvencilhar dele e, para tanto, Dickey (1978) aponta para as diferentes abordagens históricas sobre o vibrato:

A questão do vibrato é um tema difícil. O próprio vibrato representa um complexo nebuloso de termos, cujas delimitações são controversas. Muitas vezes usamos o termo como se significasse algo preciso, mas há uma tendência de que o alcance das técnicas relacionadas a ele varie de acordo com o gosto e a experiência do compositor, podendo ser mais restrito ou mais amplo (DICKEY, 1978, p. 77, tradução nossa)⁵¹.

Na flauta doce existem diferentes formas de se obter esse efeito, assim sendo, os vibratos possíveis são: vibrato diafragmático (relacionado ao uso da coluna de ar na flauta doce), vibrato de dedo (ou *flattement*), vibrato de língua (onde se articula muito suavemente e de forma repetida uma sílaba como ‘lu’⁵² enquanto toca), vibrato de laringe, vibrato de lábio (onde se agita a flauta doce entre os lábios), vibrato de janela (onde se usa os dedos ou a mão para criar uma interferência na janela da flauta doce) e vibrato de joelho (onde se usa o joelho para fechar parcialmente o furo do pé do instrumento) (FRÖHLICH, 2019, p. 177; HAUWE, 1987, 1992; MAYER-SPOHN; TAKAHASHI, 2014; O’KELLY, 1991, p. 97).

⁵¹ *Der Gegenstand des Vibratos ist ein schwieriger Themenkreis. Vibrato selbst steht für einen unübersichtlichen Komplex von Begriffen, dessen Abgrenzungen umstritten sind. Wir verwenden den Terminus oft so, als bedeute er etwas Genaues, doch es besteht die Tendenz, daß der Umfang der darauf bezogenen Techniken je nach Geschmack und Erfahrungen des Schreibers kleiner oder größer ist* (DICKEY, 1978).

⁵² O’Kelly (1991, p. 95–96) sugere o uso da sílaba ‘lu’ para criar a interferência na coluna de ar com a finalidade de se produzir o vibrato de língua.

O uso do vibrato na flauta doce não está restrito apenas a sua aplicação na música contemporânea. Seu uso já era discutido por autores desde o Renascimento, inclusive encontram-se esboços de como se realizar efeitos similares ao do vibrato em Ganassi (1535) (TETTAMANTI, 2010, p. 148; 230) onde esse vibrato (ou *tremollo*, cf. Ganassi) teria a função de realçar passagens ou trechos, como ornamentos, podendo o *tremollo* assumir uma função de vibrato de dedo (TETTAMANTI, 2010, p. 230).

Outro autor que demonstra o uso do vibrato é Hotteterre (1707). O termo utilizado pelo autor é *flattement*, que consiste num vibrato de dedo. Segundo Castelo (2018):

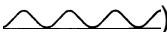
Por intermédio da descrição oferecida por Hotteterre, observa-se que o *Flattement* é executado mediante a utilização dos dedos, que devem cobrir apenas as bordas de furos mais graves. Este mecanismo baixa a afinação da nota sobre a qual o ornamento é utilizado. Assim como Quantz, Hotteterre não faz menção a variações de sopro para obtenção do vibrato (CASTELO, 2018, p. 49)

Como mencionado por Castelo (2018) o *flattement* abaixa a afinação da nota, fazendo com que o arco do vibrato tenda a ser entre a nota real e sua oscilação inferior o que, em contrapartida, seria o inverso do *tremollo*, pois “ao contrário dos *flattements*, todos os trêmulos são feitos alternando as notas reais com outras notas superiores” (TETTAMANTI, 2010, p. 230).

Outra possibilidade, o vibrato diafragmático, transformou-se no modelo de vibrato padrão na técnica dos instrumentos de sopro (O’KELLY, 1991, p. 94) e, no caso da flauta doce sua menção não esteve presente como técnica em nenhum dos tratados dos séculos XVII e XVIII (HEYENS, 2005, p. 22).

Como técnica para flauta doce, o vibrato de diafragma depende do controle do fluxo de ar no instrumento musical e, diferentemente dos vibratos de dedo, o vibrato diafragmático permite com maior facilidade que a interferência no som tenha tanto uma amplitude direcional no sentido de se subir e de descer a afinação da nota ou passagem que se pretende aplicar a técnica. Hauwe (1987, p. 65–66) apresenta de forma gráfica o resultado sonoro ideal do vibrato, aqui com a ressalva que estamos tratando o vibrato em seu estado basilar, ainda sem levar em conta as possibilidades

extremas que são possíveis de se realizar com o vibrato, em especial com sua aplicação no repertório contemporâneo para flauta doce.

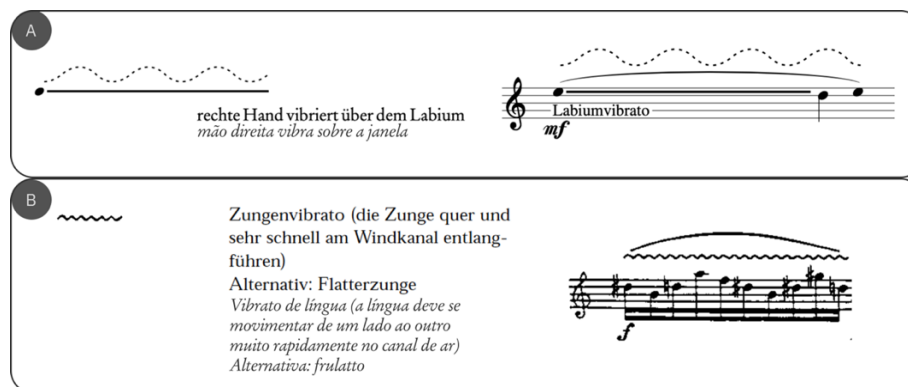
Hauwe (1987, p. 65–66) explica que existe um equívoco no que concerne a execução do vibrato, uma vez que o ideal, no caso do vibrato diafragmático, é que este não seja unidirecional (no caso do exemplo, apenas de forma ascendente ) sendo o ideal uma alteração que dê conta de realizar uma interferência tanto ascendente como descendente ()

Os demais vibratos como de lábio, de janela, de laringe ou de joelho por vezes podem ser considerados efeitos especiais na flauta doce (HAUWE, 1992, p. 38), pois fogem do habitual que comumente é utilizado no repertório dos séculos 17 e 18 do instrumento, porém podem ser extremamente adequados dependendo do contexto que se usa, em especial no repertório contemporâneo para flauta doce.

Quando se trata da interpretação de uma obra contemporânea, existem, ao menos, duas possibilidades quanto ao uso destes vibratos especiais: ou não há indicação e o intérprete pode, a depender do contexto, utilizar tais técnicas ou o compositor solicita o seu uso de forma específica.

Os dois exemplos presentes na Figura 2.9 mostram (a esquerda) a solicitação do efeito a ser executado na bula da partitura e (a direita) como está registrado na partitura. O exemplo A traz um trecho da obra *Vogelbuch: Nachtvogel* (DORWARTH, 1996) onde a compositora solicita a execução de um vibrato de janela e o exemplo B é um trecho da obra *Ícaro* (LAURA, 1990) onde a compositora sugere a realização de um vibrato de língua que pode eventualmente ser substituído pela realização de um frulato. Vetter (1969, p. 68) explica que o vibrato de língua é melhor para um resultado onde se obtém uma mudança de afinação do que necessariamente a percepção de separação das notas.

Figura 2.9 – Dois exemplos de vibratos



Fonte: DORWARTH, 1996; LAURA, 1990

Uma vez que o vibrato é considerado por alguns autores como um dos meios mais importantes de se variar timbre, dinâmica ou afinação (O'KELLY, 1991, p. 94) e, portanto, um meio expressivo relevante para a performance musical, é possível que se utilize o vibrato onde se deseja atingir certo nível de expressividade no repertório. Porém, como anteriormente exposto, na técnica tradicional da flauta doce, evita-se o uso do vibrato de forma contínua, pois seu uso era compreendido quase como um ornamento, logo, no repertório contemporâneo para flauta doce é comum que se escolha onde usar tal efeito, em especial quando se opta pela realização de um vibrato extremo.

Em *Rara* (BUSSOTTI, 1966), no seu estado gráfico original, Bussotti não deixa em suas instruções recomendações sobre o uso de vibrato e, nas 52 instancias gráficas, também não há pictograma evidentemente alusivo a essa possibilidade. Porém na edição 'traduzida' (BUSSOTTI; VETTER, 1970), Vetter apresenta 5 tipos de vibrato que ele julgou serem adequados para serem realizados nos gráficos de Bussotti.

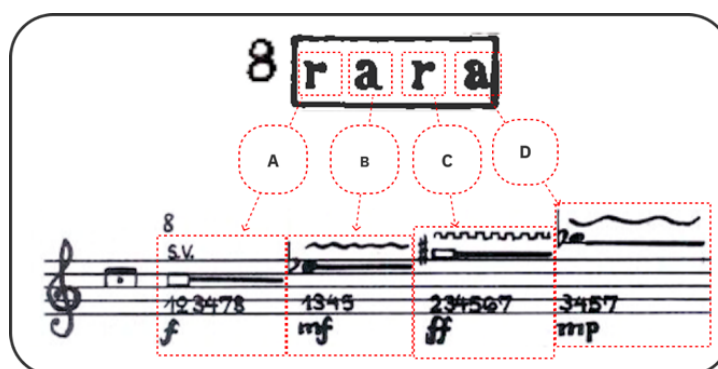
Estes vibratos são: vibrato de língua [*Zungenvibrato*] , vibrato ascendente [*Tonhöhenvibrato*] , vibrato de laringe suave [*Weiches Kehlkopfvibrato*] , vibrato de laringe forçado [*Forciertes Kehlkopfvibrato*]  e glissando .

O uso do termo glissando aqui é incerto, pois quando Bussotti instrui sobre o uso de glissandos, ele deixa claro que se trata de uma interpretação do caractere seta (ver Figura 2.4, acima na página nº 77) e no prefácio da versão de 1970, Vetter deixa alude que as instâncias com glissando são sim as com setas, logo, por associação

pode-se entender que o termo glissando junto dos vibratos seja de um vibrato longo tanto de âmbito quanto de regularidade rítmica. Essa possibilidade pode ser encontrada na obra *Sieben Stücke für Blockflöte* (ZAHNHAUSEN, 1991) onde Bowman (2014, p. 184) associa os termos a um vibrato simples e lento, logo, aqui também será adotada esta possibilidade de vibrato, nomeadamente de vibrato-glissando deste ponto em diante.

Os vibratos sugeridos por Vetter (1970) na sua ‘tradução’ dos gráficos de Bussotti (1966) sugerem uma busca de cor e timbre na flauta doce, o que ajuda na gama de possibilidades expressivas que se pode extrair da obra, inclusive associando um vibrato a outro, numa espécie de crescendo entre um vibrato suave para um vibrato forte e marcado. Outra questão é que quando se opta pelo uso dos vibratos em locais específicos da partitura, entende-se que, no caso da flauta doce, o vibrato é um recurso expressivo acessório, que deve ser percebido quando utilizado. A Figura 2.10 apresenta 4 elementos: elemento A sem vibrato (S.V. i.e. *senza vibrato*); B com vibrato suave de laringe; C com vibrato de laringe forçado; D vibrato-glissando.

Figura 2.10 – Tipos de vibratos possíveis em *Rara*



Fonte: BUSSOTTI; VETTER, 1970

Os caracteres presentes no elemento 8, apenas com as instruções de Bussotti (1966), significam: ‘r’ (caractere escuro e minúsculo) som rouco (sugerindo, p. ex., o uso de frulato para realização desta nota ou, como sugere Vetter (1970) o que ele chama de *Rauschton*⁵³ que pode ser traduzido como ruído branco) e ‘a’ (caractere

⁵³ De acordo com Fröhlich (2019, p. 186) é quando se toca a flauta doce com algum som de ar, uma das maneiras de se executar este efeito pode ser deixando ar escapar por entre os lábios enquanto se toca.

escuro e minúsculo) com doce (que pode ser entendido como o som da flauta doce sem a interferência de nenhum efeito). Com base no exposto, é possível compreender que há quatro notas que podem ser tocadas em alturas distintas, utilizando-se de poucas instruções. O emprego do vibrato, conforme sugerido por Vetter (1970), acrescenta uma camada de expressividade, sem substituir as exigências de Bussotti (1966), permitindo, ainda, que sejam inseridos elementos variados, como demonstrado na figura anterior.

Ao se observar as possibilidades que Bussotti (1966) apresenta para a interpretação de *Rara* e todas as combinações (ver Figura 1.7 – Combinação dos caracteres de *Rara* e Tabela 1.4 – Descrição da combinação dos caracteres de *Rara*) nota-se que a quantidade de técnicas que serão utilizadas pode, por vezes, ser um impeditivo para o uso do vibrato, em especial os mais extremos. Por outro lado, onde a combinação de elementos sugere algo menos complexo e, por vezes, mais suave, o uso do vibrato pode ser um reforço expressivo.

Cabe lembrar que *Rara* é uma obra densa, tensa e que deve transparecer a teatralidade esperada por Bussotti, pois, como descrito na segunda página de *La Passion Selon Sade* (BUSSOTTI, 1965) (opera que contém *Rara* como intermezzo) “todos atuarão, ao mesmo tempo, como músicos e como atores” (BUSSOTTI, 1965), logo a busca por contrastes pode ser uma escolha expressiva que auxilie na teatralidade da interpretação.

O uso do vibrato como uma técnica estendida na flauta doce é, sobretudo, voltado à busca de um colorido no timbre do instrumento. Vetter (1969, p. 69), p.ex., afirma que uma nota musical sem vibrato é uma nota sem vida, o que revela parte da expectativa sonora de alguns autores. O timbre ilibado da flauta doce torna-se uma possibilidade oposta àquela oferecida pelo vibrato, sendo assim um ganho significado nas possibilidades técnicas da flauta doce.

2.4 Multifônicos e *humming*

De forma simplificada, as duas técnicas abordadas neste subcapítulo (multifônicos e *humming*) propõem como resultado sonoro um conjunto de duas ou mais notas sendo realizadas de forma simultânea. Os multifônicos através da combinação entre dedilhados específicos e controle da coluna de ar e *humming* através do processo de cantar enquanto se toca.

Em termos gerais, multifônico é um som gerado normalmente por um instrumento monofônico onde dois ou mais sons podem ser ouvidos simultaneamente (CAMPBELL, 2001). Na flauta doce, a habilidade de tocar mais de um registro de forma simultânea esbarra na simplicidade e da inflexibilidade do canal por onde se sopra o ar, exigindo do flautista perícia na combinação entre dedilhados corretos e controle da velocidade do ar (MAYER-SPOHN; TAKAHASHI, 2014).

Hauwe (1992) explica que é da natureza do multifônico na flauta doce o controle da pressão do ar para que se encontre um meio termo entre o registro mais grave e o mais agudo do instrumento:

Qualquer flautista que tenha alguma experiência nesta área concorda que na maioria das vezes os sons produzidos não são o que se poderia chamar de suave, gentil ou amigável – não usaríamos a palavra “bonito” para descrevê-los. Mas a beleza em qualquer sentido tradicional não é necessariamente o que o compositor procura quando solicita esses efeitos. Há um paradoxo, pois por mais fortes e até agressivos que soem esses efeitos, eles não são produzidos através de um sopro fortíssimo. Todos sabemos que o orifício do polegar esquerdo (0) existe basicamente para nos permitir saltar para os registros mais agudos. Se tentarmos tocar notas mais agudas com o orifício do polegar fechado, soprando com mais força, primeiro obteremos muito “ruído” em vez da nota de oitava necessária e, finalmente, o som saltará para uma nota muito mais alta. Você já adivinhou: esse “ruído” é chamado de multifônico. Para os multifônicos completos e ricos, é melhor manter o orifício do polegar fechado, porque abri-lo reduz o diâmetro do tubo. Então é claro que um típico multifônico é produzido por uma pressão de ar que é um pouco forte demais para a oitava inferior [do instrumento], mas não o suficiente para o registro superior. Assim, em termos de sopro, os multifônicos estão em algum lugar no meio, numa espécie de região intermediária⁵⁴ (HAUWE, 1992, p. 53, tradução nossa).

⁵⁴ *Any player who has had some experience of this area will agree that most of the time the sounds produced are not what one would call soft, gentle or friendly in character - we would not use the word “beautiful” to describe them. But then beauty in any traditional sense is not necessarily what the composer is after when he calls for these effects. There is a paradox, because however strong and even*

Outro fator importante para o domínio da realização dos multifônicos é a familiaridade com o instrumento que irá se realizar tal técnica, pois os limites de sopro variam de instrumento para instrumento, ainda que construídos por um mesmo construtor ou fábrica (MAYER-SPOHN; TAKAHASHI, 2014).

Hauwe (1992, p. 57) apresenta o que ele chama de ‘tabela dos multifônicos comuns’, porém ele mesmo alerta que os dedilhados providos não são garantia de que se consiga realizá-los: o profundo conhecimento do instrumento que se irá utilizar ajuda na adaptação dos dedilhados e, o mais recomendado é que se pesquise e se desenvolva a própria tabela de possibilidades do uso dos multifônicos para cada instrumento que se queira utilizar.

Shanahan (1993, p. 24–25) explica que raramente se obtém mais do que três sons de forma simultânea na flauta doce, e que o mecanismo acústico que provoca o multifônico deve-se ao fato de que a posição dos dedos e o comprimento do tubo da flauta doce criam diferentes padrões vibratórios dentro do instrumento e, à medida que se aumenta a velocidade do ar que se sopra na flauta doce, a coluna de ar afeta este padrão vibratório, podendo criar ressonâncias simultâneas dentro do instrumento.

O *humming* como técnica estendida na flauta doce compreende o efeito de tocar e cantarolar de forma simultânea. O termo cantarolar não significa exatamente o que quer dizer o termo inglês ou seu equivalente em alemão (*summen*). O *New Oxford American Dictionary* (2010) descreve o *humming* como “fazer um som baixo e contínuo como o de uma abelha; cantar com os lábios fechados”. O mais próximo disso seria cantar em *boca chiusa* e, para facilitar o entendimento e padronizar a nomenclatura, optou-se por utilizar o termo em inglês (*humming*) nesta pesquisa.

Diferente dos harmônicos, a utilização do *humming* é menos complicada, pois envolve cantar simultaneamente enquanto toca-se a flauta doce. Essa nota a ser

aggressive these effects sound, they are not produced by fortissimo blowing. We all know that the left thumb-hole (0) is basically there to enable us to jump into the higher registers. If we try to play higher notes with the thumb-hole closed by blowing harder we will first get a lot of “noise” instead of the required octave note, and then finally the sound will jump to a much higher note. You have already guessed it: this “noise” is called a multiphonic. For full, rich multiphonics it is better to keep the thumb-hole closed, because opening it in effect shortens the bore. So it is clear that a typical multiphonic is produced by an air pressure that is a little too strong for the lower octave, but not strong enough for the higher register. So in terms of blowing, the multiphonics are placed somewhere in the middle, in a kind of mezzo area (HAUWE, 1992).

cantada pode ser mais aguda ou mais grave do que se está tocando no instrumento. Isso dependerá da tessitura do instrumento que se está utilizando somado à tessitura da voz do flautista.

Mersenne⁵⁵ (1636) documentou sobre capacidade de tocar e cantar de forma simultânea, cantando a voz do baixo (sem pronunciar) enquanto toca a flauta doce (MERSENNE *apud* SHANAHAN, 1993, p. 159). Castelo (2018) esclarece a descrição feita por Mersenne sobre a ação de tocar e cantar simultaneamente na flauta doce:

À época de Mersenne, o relacionava-se à prática de instrumentos como a viola da gamba e o alaúde, o hábito de cantar e tocar ao mesmo tempo. Nossa suspeita é que o efeito descrito não seja exatamente algo destinado a uma prática inovadora do instrumento, mas esteja citado apenas com o intuito estender à flauta doce a possibilidade (cantar e tocar ao mesmo tempo) presente na prática de outros instrumentos. No contexto das técnicas estendidas, esse recurso é amplamente utilizado pelos compositores que, em algumas obras, destinam partes individuais para o canto e a flauta (CASTELO, 2018, p. 69).

Algumas variações do *humming* podem ser encontradas no repertório contemporâneo para flauta doce, consistindo na desassociação entre a dinâmica do que a flauta doce toca da dinâmica do que se está cantando, onde, p.ex., a linha melódica instrumental tem um decrescendo enquanto a linha cantada apresenta um crescendo. Outra possibilidade é tocar as notas sem vibrato enquanto a voz apresenta algum tipo de interferência rítmica, como um vibrato p.ex.. Ambas as possibilidades são descritas por Hauwe (1992, pp. 71-72) que explica que seu desenvolvimento ajuda a criar um colorido especial e não óbvio na flauta doce.

Como as técnicas descritas neste subcapítulo tem como característica a realização de sons simultâneos, é possível, por associação, buscar pictogramas em uma partitura gráfica que aludem a ideia de simultaneidade. A soma das técnicas (*humming* e multifônicos) pode criar uma textura sonora harmonicamente rica, porém recomenda-se buscar a associação adequada entre dedilhado, pressão do ar e a interferência vocal. Outras associações são possíveis, como vibrato e frulato, em especial com o *humming*, que pode resultar em uma sonoridade forte, ‘áspera’ e violenta, p. ex.

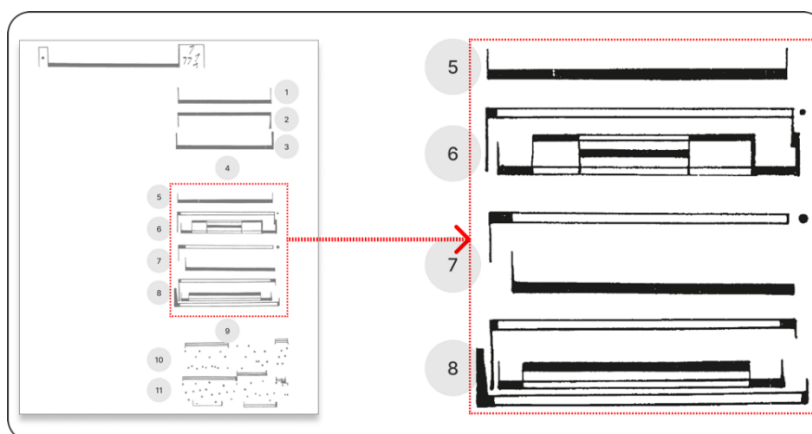
⁵⁵ MERSENNE, Marin. **Harmonie Universelle**. Paris: Sébastien Cramoisy, 1636. v. 1.

Shanahan (1993, p. 178–189) esclarece que a combinação entre multifônicos com frulato exige um tipo de habilidade que passa pelo domínio e controle dos multifônicos e de qual tipo de frulato será utilizado. Shanahan (1993) ainda afirma que:

em sendo os multifônicos na flauta doce instáveis, não confiáveis ou difíceis de se realizar, submeter tal técnica ao uso do frulato provavelmente vai aumentar a instabilidade do multifônico⁵⁶ (SHANAHAN, 1993, p. 189).

Em *Paintings* (ANDRIESSEN, 1965), como mencionado anteriormente, o texto associado aos gráficos não é claro sobre questões musicais e, consequentemente, deixa a cargo dos intérpretes constituir a realização da obra, logo é difícil fixar padrões para os gráficos apresentados ao longo da partitura, porém na página 2B os elementos principais (Figura 2.11) estão posicionados um sobre o outro, sugerindo, ao menos de forma pictórica, algum tipo de sobreposição sonora.

Figura 2.11 – Detalhe da página 2B de *Paintings*



Fonte: ANDRIESSEN, 1965

O texto explicativo sobre a página 2B apresenta uma explicação da organização dos gráficos, com sugestão de momentos para realização de pausas, mas no contexto geral, apresenta uma descrição formal dos gráficos:

Os elementos dominantes são barras e pontos horizontais que, separados uns dos outros, se organizam em campos e grupos. O roteiro é claro. O evento começa com uma barra inserida e derivada na extremidade superior da metade direita, a propósito, livre da imagem. A metade direita, que começa com a derivação da primeira figura, organiza onze outras figuras correspondentes entre si: de 1 a 5 são alternadamente barras individuais horizontais

⁵⁶ But if, however, a recorder multiphonic is already somewhat unstable, unreliable or difficult to procure, then submitting it to any fluttertonguing will probably increase its instability (SHANAHAN, 1993)

“em pé” e “deitada” (4 é substituída por um espaço vazio). Isso é seguido por (6 a 8) três grupos de barras em duas ou quatro camadas, que se tem elementos sem cor e dominam alternadamente, como vinha acontecendo. 9 é um espaço vazio, 10 e 11 representam grupos de pontos de densidade variável e tensão de intervalo organizados por colchetes. O campo esquerdo pode possivelmente ser realizado como uma pausa nos eventos desta página⁵⁷ (VETTER, 1965, tradução nossa)

Os elementos sobrepostos, em especial os elementos 6 e 8 tem um caráter pictórico da sobreposição de elementos, que pode ser entendida de forma musical como uma sobreposição de sons, aludindo a técnicas como *humming* ou multifônicos, p.ex.

O elemento 6 pode ter como técnica estendida principal o uso de multifônicos que busquem, de certa forma mostrar a estabilidade dos traços retos e paralelos, enquanto o elemento 7 pode ser interpretado como uma linha vocal e outra instrumental. A Figura 2.12 traz possíveis execuções para os elementos 6 e 7:

Figura 2.12 – Detalhe da página 2B de *Paintings*

The figure displays musical notation for two elements from the score 'Paintings'. Element 6 is represented by a diagram of horizontal bars and three musical staves (a, b, c) with fingerings 0 1 2 3 4 5 6. Element 7 is represented by a diagram of horizontal bars and a musical staff with two parts: 'flauta' and 'VOZ', both marked with sfz.

Fonte: ANDRIESEN, 1965

Para o elemento 6, foram escolhidos 3 tipos de multifônicos (os dedilhados apresentados são para flauta doce contralto em fá e fazem parte de uma tabela de

⁵⁷ *Beherrschende Elemente sind waagerechte Balken und Punkte, die sich, getrennt voneinander, zu Feldern und Gruppen ordnen. Der Verlauf ist eindeutig. Das Geschehen beginnt mit einem ein- und ausgeleiteten Balken am oberen Ende der rechten, im Übrigen freien Bildhälfte. Die rechte Hälfte, die mit der Ausleitung der ersten Figur beginnt, ordnet untereinander elf ihr entsprechende weitere Figuren an: 1-5 sind abwechselnd „stehende“ und „liegende“ waagerechte Einzelbalken (4 ist durch eine Lücke ersetzt). Es folgen (6-8) drei Balkengruppen in zwei bzw. vier Lagen, die nach gleichbleibenden Gesetzen abwechselnd ausblenden und dominieren. 9 ist eine Lücke, 10 und 11 stellen durch Klammern geordnete Punktgruppen wechselnder Dichte und Intervallspannung dar. Das linke Feld kann evtl. als Pause in das Geschehen des Blattes mit einbezogen werden (VETTER, 1965)*

multifônicos organizados por Hauwe (1992, p. 57)). Junto dos multifônicos há a realização de algumas notas homofônicas que podem receber algum tipo de vibrato, p.ex. Cabe lembrar que os multifônicos aqui sugeridos foram baseados nos dedilhados de Hauwe (1992) pois, segundo o autor, estes são os mais comuns e que podem funcionar mais facilmente em diferentes instrumentos, o que não impede a exploração de outros dedilhados para outros multifônicos. O ponto, ao final do elemento, pode sugerir uma nota forte, presente e curta, podendo ser um *sputato*.

Já no elemento 7, para a realização da técnica do *humming*, a linha superior do gráfico ficou dedicada à linha da flauta doce e a inferior à voz. A linha superior começa com uma curta nota solo que pode, ligada, fazer um rápido e abrupto crescendo, marcando assim a entrada da voz, que pode apresentar um caminho de dinâmica inverso entre flauta doce e voz, que pode ser realizado através do controle do fluxo de ar somado a um dedilhado alternativo que cause a ilusão de dinâmica na parte da flauta doce enquanto a voz faz um crescendo, sugerindo uma quase desaparecimento da nota superior. A nota atacada ao final segue o padrão do ponto, como no elemento 6.

Resumidamente. as técnicas de multifônicos e *humming* propõem resultados sonoramente ricos e complexos na flauta doce. Enquanto o multifônico depende da combinação de dedilhados específicos e controle da coluna de ar, o *humming* é a técnica de tocar e cantarolar simultaneamente. A realização bem-sucedida dessas técnicas requer perícia e conhecimento aprofundado do instrumento, bem como da peculiaridade de cada registro e pressão do ar. Embora o som produzido por essas técnicas possa criar timbres por vezes estranhos, eles oferecem possibilidades expressivas interessantes para compositores e intérpretes.

2.5 Harmônicos

Harmônicos ou notas flageolet são notas obtidas ao se soprar com pouca pressão de ar na flauta doce em combinação com dedilhados que permitem a obtenção de timbre e colorido característico, de baixa complexidade sonora e com dinâmica muito próxima do pianíssimo (HAUWE, 1992, p. 57; O’KELLY, 1991, p. 88).

Ainda que tecnicamente todas as notas da flauta doce que estão para além de sua primeira oitava sejam harmônicos (O’KELLY, 1991, p.88), este efeito tem como função a obtenção de um som oposto ao que se busca habitualmente no instrumento, evitando que as notas sejam brilhantes e com alguma presença sonora ou destaque.

Hauwe (1992) enfatiza que estas notas não são tão efetivas como técnica na flauta doce (quando em comparação com os instrumentos de corda), estando limitado a alguns dedilhados se resumindo a “apenas o uso de dedilhados alternativos para coloridos especiais ao invés de harmônicos reais⁵⁸” (HAUWE, 1992, p. 58, tradução nossa).

Em geral, o dedilhado para a obtenção de um harmônico tem como base o dedilhado de uma nota normal com o diferencial que alguns dos furos podem estar parcialmente abertos, permitindo que se escape ar, isso somado a baixa pressão sonora cria o efeito esperado (GUY, 2019, p. 12; O’KELLY, 1991, p. 88).

Sua interpretação pode ser realizada em notas longas ou curtas, mas sem necessariamente fazendo o uso de alguma articulação forte, sendo que Hauwe (1992) recomenda o uso de articulações que usem ‘l’, ‘h’ ou ‘e’ (fazendo uso da glote).

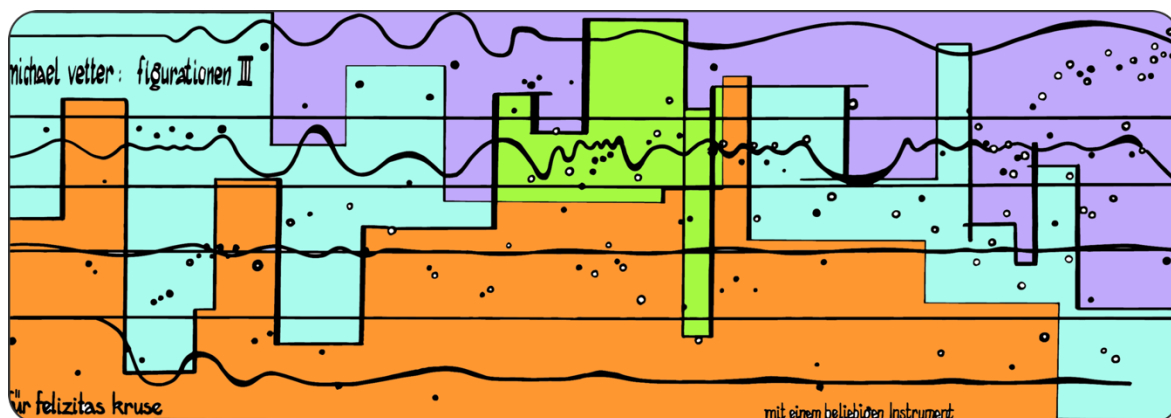
Na descrição da possibilidade ‘B’ apresentada por Vetter (1963) para a obra *Figurationen III*, os pontos e os círculos (• ●) dispostos na partitura tornam-se o elemento principal, transformando os demais elementos em organizadores do discurso (ver Figura 1.3 – Detalhe da partitura de *Figurationen III*, acima, na página 52 para um panorama de todos os elementos de forma organizada).

Inicialmente Vetter (1966) aponta que os elementos (ponto e círculo) devem ser interpretados um como antítese do outro, i.e.: se um elemento representa sons

⁵⁸ [...] which are really just alternative fingerings for special colourings rather than real harmonics (HAUWE, 1992, p. 58)

musicais o outro, por consequência, deve ser um ruído ou um efeito que aponte para esse caminho. Os demais elementos guiam como os pontos e os círculos devem ser interpretados, sendo as quatro linhas horizontais retas determinantes das alturas a serem tocadas, as curvas determinam a dinâmica e as linhas com ângulos dividem o material em 4 partes.

Figura 2.13 – Partitura de *Figurationen III* com cores



Fonte: ANDRIESSEN, 1965

A Figura 2.13 apresenta a partitura de *Figurationen III* com cores para que se possa identificar as seções descritas por Vetter (1966). A cor roxa representa o que Vetter chama de primeira seção, que se localiza acima da linha com ângulos superior; a segunda, de cor laranja, é aquela que está localizada abaixo da linha inferior; a terceira, de cor verde limão, surge da intersecção entre as linhas inferior e superior; a quarta e última, de cor verde claro, é o que resta, e deve ser a inversão musical do que se realiza na terceira seção.

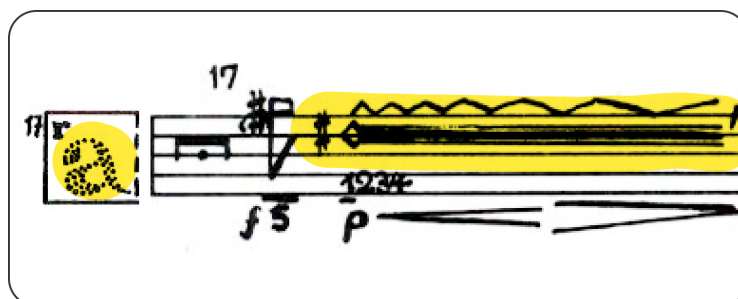
A interpretação da possibilidade 'B' também é regida por dois caminhos de dinâmica, que seguem independentes das linhas com curvas (que funcionará como um conjunto de dinâmica dentro de duas outras dinâmicas globais): primeiro há um desenvolvimento temporal, onde de inicia o discurso de forma muito lenta com um crescendo rítmico e, na mesma direção, um crescendo de dinâmica.

Logo, o discurso se desenvolve em um crescendo contínuo, sendo a seção 1 mais piano e mais lenta que a 4, indicando que, p.ex., os pontos e círculos que se localizam mais a direita na parte superior da partitura podem ser extremamente piano e com notas curtas e ritmicamente afastadas, quase como um larguíssimo.

Uma vez observada essa estrutura, os elementos que estão na parte superior direita da partitura, podem ser interpretados como notas agudas, onde o ponto (●) pode ser, p.ex. um ruído ou uma nota com frulato (piano ou pianíssimo) e os círculos (○) podem ser interpretados como harmônicos, pois ajuda a criar atmosferas de pouca sonoridade com notas agudas.

Outra possibilidade de uso dos harmônicos pode ser encontrada em *Rara*. O caractere ‘*ra*’ minúsculo pontilhado significa, de acordo com Bussotti (1966), doce, homofônico e sussurrado. Esses três elementos descrevem como pode soar uma nota de harmônico na flauta doce, sendo assim possivelmente a melhor solução para realização deste caractere.

Figura 2.14 – Partitura de *Figurationen III* com cores



Fonte: ANDRIESSEN, 1965

Vetter (1970) traz em sua partitura ‘traduzida’ apresenta o uso desta técnica estendida para a realização deste elemento, corroborando com a ideia de que o harmônico tenha que soar de forma doce e sussurrada. A semibreve em losango (◊) significa, segundo a bula, a realização de uma nota em harmônico e o zigzag (~~~~) significa que se deve fazer um vibrato apenas ascendente. Nota-se também que como dinâmica Vetter (1970) aponta um piano que faz um crescendo e um decrescendo, que coincide com a amplitude do sinal para o vibrato, o que ajuda a criar o efeito de crescendo também. Deve-se fazer a ressalva que tal crescendo deve estar dentro de um âmbito extremamente controlado, uma vez que os harmônicos podem se transformar em outra nota caso a pressão do ar aumente muito durante sua execução.

De forma sucinta, os harmônicos são obtidos na flauta doce através do sopro com pouca pressão de ar combinado com dedilhados específicos para obter um timbre característico de baixa complexidade sonora e dinâmica próxima do pianíssimo.

Apesar de tecnicamente todas as notas da flauta doce acima da primeira oitava serem harmônicas, essa técnica é usada para evitar um som brilhante e com muita presença. A interpretação dessas notas pode ser realizada em notas curtas ou longas, sem a necessidade de articulações fortes.

2.6 Frulato

Frulato (em inglês *flutter-tonguing*, em alemão *Flatterzunge* e em italiano *frullato*) é um tipo de articulação que passa, no século 20, a integrar o rol de possibilidades técnicas dos instrumentos de sopro (Flutter-tonguing, 2001). Na flauta doce há duas possibilidades para a realização do frulato: uma alveolar e outra uvular.

A alveolar consiste no uso da letra ‘r’ na ponta da língua, “A vibrante [r], produzida como se fossem múltiplos tepes, funciona como um vibrato de língua, efeito chamado frulato, utilizado pelos compositores contemporâneos” (AGUILAR, 2008, p. 23). Por sua vez o vibrato uvular é resultado da fricção da úvula, também com a ideia da repetição de um ‘r’, mas com a úvula, como o som de um gargarejo (ARKOUDIS, 2019, p. 47). Nesta pesquisa serão usados os termos frulato de língua para o alveolar e frulato de garganta para o uvular.

De acordo com Shanahan (1993, p. 178) nem todos os flautistas conseguem realizar esta técnica. Existem questões físicas e musculares que dependem, dentre outras questões, da anatomia do aparelho fonador, o que indica que a técnica está sujeita inclusiva a língua materna de quem queira a utilizar, logo, é razoável que se consiga executar um tipo de frulato apenas, o que não inviabiliza o resultado sonoro final.

Hauwe (1992, p. 74-76) enfatiza que o frulato de língua é realizado apenas pela ponta da língua, que idealmente a pressão do ar deve estar firme e constante, as laterais da língua devem estar próximas da parte interna dos dentes molares superiores e que o centro da língua e os lábios devem estar relaxados. O frulato de garganta também pode apresentar variações, Fröhlich (2019, p. 178) descreve a realização de um vibrato de garganta na parte superior e outro na parte inferior, mas não discorre sobre possíveis resultados obtidos de tal diferenciação.

A escolha do tipo de frulato muitas vezes passa pela decisão do flautista, em especial face a necessidade de se escolher uma das maneiras que se consiga realizar esta técnica. Arkoudis (2019) refere-se a esta questão e, ainda que sobre a flauta transversal, é possível transpor efetivamente os conceitos técnicos flauta doce:

A menos que um compositor especifique e anote uma preferência por qualquer uma dessas duas maneiras [de frulato de língua ou garganta], um flautista pode escolher o método que é o mais eficaz de acordo com a fisiologia

de sua cavidade oral e o contexto da obra⁵⁹ (ARKOUDIS, 2019, p. 47, tradução nossa).

Por sua característica áspera, por vezes com um timbre grosseiro, o frulato tem como efeito um resultado oposto ao som mais tradicional da flauta doce e, por esta razão, sua aplicação torna-se pertinente como uma das técnicas estendidas a serem exploradas em *Rara* (1966).

Em sua versão de *Rara*, Vetter (1970) usa o frulato quando, p.ex., se trata da realização do ‘R’ maiúsculo e preto (rouco, polifônico, normal). É compreensível que o termo rouco possa aludir ao uso de diferentes tipos de frulato, mas o som rouco pode ser também interpretado como algum tipo de ruído, p.ex.

Outra situação em que o frulato pode ter o papel de algo contrastante e ruidoso pode ser encontrado no elemento 9 (Figura 2.15) de *Rezitative* (1967). Como descrito por Vetter (1967) no prefácio da obra, o elemento 9 deve ser bizarramente temperamental (com contrastes) e virtuoso com dinâmicas explosivas que se manifestam com a recitação incompreensível do texto do elemento

Figura 2.15 – Elemento 9 de *Rezitative*



Fonte: VETTER, 1967

O bizarro e explosivo quando colocados em oposição a temperamental e dinâmica revela um caminho na busca de fortes contrastes, misturando flauta doce e recitação. O pictórico é sobreposto e intrincado, dando margem a súbitos crescendo,

⁵⁹ Unless a composer specifies and notates a preference towards any of those two ways, then a flutist may choose the method which is the most effective according to the physiology of his or her oral cavity and context of the work (ARKOUDIS, 2019, p. 47).

que podem incluir o uso do frulato, desde o quase imperceptível até o som mais bizarro e extravagante que se consiga realizar.

Um dos traços do frulato como técnica estendida está sua predominância como uma técnica característica dos instrumentos de sopro, tornando-se uma clara possibilidade sonora contrastante àquela tida como padrão dos instrumentos. Ainda que na flauta doce existam duas possibilidades, elas não necessariamente se contra-põem: seu uso pode ser definido pelo contexto musical, preferência do flautista ou capacidade de realização de uma ou de outra. Embora seja um efeito sonoro ‘áspero’ e, por vezes, grosseiro, o frulato pode ser usado como uma técnica estendida interessante para criar contrastes e acrescentar textura expressiva à música.

3 LIMITE ENTRE TÉCNICA E EXPRESSIVIDADE

Como discutido anteriormente, a expressividade musical é um fenômeno que permeia as relações entre compositor-intérprete e intérprete-ouvinte, na elocução dos afetos ou outros sentimentos que fazem com que a obra musical passe a ser compreendida não apenas por seus valores técnicos, mas por uma camada extramusical que, ainda que manifestadamente inaudível, comunica algo. Logo, a expressividade musical, portanto, é um fenômeno que transcende a linguagem verbal.

Do ponto de vista da expressividade, ao observar uma partitura gráfica, ao menos duas questões ficam evidentes: em primeiro lugar, tecnicamente, a obra não possui símbolos que se refiram à notação da música ocidental, o que impede que o significado musical seja “lido” (ou seja, não há materialidade técnica gráfica que permita, p.ex., um solfejo). Em seguida, o intérprete não tem o mesmo referencial para guiá-lo em direção a uma performance expressiva (ou seja, as células musicais, como escalas, notas repetidas ou saltos, não são apresentadas como algo que possa ser recobrado visualmente e transformado em um resultado expressivo) exigindo a construção do discurso musical desde o início, antes do que se entende na relação escrita e resultado sonoro.

Portanto, o conceito de PPM emerge como elo, tanto entre o intérprete e a composição quanto entre um professor e um estudante. Isso ocorre porque a dialógica em ambas as possibilidades é pautada, em primeiro lugar, pela música. No caso de obras gráficas, a construção de um discurso musical começa antes mesmo de se saber qual será o resultado sonoro da obra musical.

Embora os gráficos possam representar liberdade, a performance expressiva ainda é crucial para a comunicação convincente da interpretação da obra ao ouvinte. A execução dessas obras envolve nuances procedimentais e sonoras, exigindo do músico não apenas domínio técnico, mas também domínio elocutivo da interpretação.

Por outro lado, o domínio técnico, em especial das técnicas estendidas na flauta doce, auxilia o desenvolvimento expressivo de uma obra musical, e ainda que técnica e expressividade estejam lado a lado na construção do discurso musical, apenas um ou outro não é suficiente para uma performance expressiva, em especial das obras gráficas, logo, o limite entre os dois está na interseção entre um e outro.

Esta interseção abarca o que está sendo chamado de limite, compreendendo assim a dimensão e a dosagem entre técnica e expressividade dentro deste espaço onde ambos os procedimentos se encontram. O termo coesão não foi usado aqui pois, entende-se que o limite tem sua elasticidade dentro de sua interseção, uma vez que coesão, como força de atração, pode representar algo estático e imutável.

Portanto, é importante ressaltar que o limite reside na conexão entre técnica e expressividade, pois o uso de técnicas estendidas na flauta doce, p.ex., pode influenciar o resultado expressivo de uma obra musical. Conforme Meissner (2021, p. 5) evidenciou em sua pesquisa, foram identificadas três possibilidades interpretativas distintas: uma centrada no controle técnico, outra focada exclusivamente na performance expressiva e uma terceira que privilegia as emoções e sentimentos do intérprete. Embora a segunda possibilidade tenha despertado maior interesse por parte do público e sido recebida de forma positiva, vale lembrar que, mesmo para uma interpretação apenas expressiva, um músico profissional precisa possuir conhecimento e habilidade técnica suficientes para controlar seus resultados.

A busca pela compreensão dos gráficos musicais e suas possibilidades expressivas pode ter influenciado a convicção de Vetter (1966) em relação à viabilidade da utilização de técnicas estendidas, como harmônicos, glissandos e multifônicos, na flauta doce. Essa “nova” abordagem para tocar e se expressar por meio da flauta doce pode ser observada em publicações como *The Modern Recorder Player* (HAUWE, 1992). Ao longo do terceiro volume dessa obra, é evidente que o desenvolvimento do ‘flautista moderno’ – termo que Hauwe emprega não apenas para denominar a coleção de três volumes, mas também para descrever o que ele chama de um recomeço do desenvolvimento musical da flauta doce, que permaneceu relativamente inalterado desde o século XVIII (HAUWE, 1984, p. 6) – passa pela busca por expressividade por meio da aprendizagem e aplicação das técnicas estendidas.

Do ponto de vista do ensino, especialmente em relação ao desenvolvimento expressivo de um estudante através do uso de técnicas estendidas, é crucial que haja um controle adequado entre a técnica em si e sua exploração expressiva. Em outras palavras, é necessário que sejam estabelecidos limites claros entre a pura técnica e a liberdade de expressão, a fim de garantir um desenvolvimento equilibrado e eficaz

da performance musical. Segundo Clemencic (1971, p. 222), o rompimento técnico com o passado da flauta doce possibilitou a expansão dos limites expressivos do instrumento. A partir dessa ruptura, os músicos não ficaram mais restritos aos saberes adquiridos no passado, tendo agora a oportunidade de definir e explorar novos paradigmas expressivos.

Segundo a análise de Vetter (1969), a flauta doce é capaz de apresentar uma expressão tonal muito diversa ao ultrapassar seus limites tidos como naturais, possibilitando a exploração de notas harmônicas que geram timbres que variam desde os mais sutis aos mais intensos. Adicionalmente, o uso de dedilhados não padrão permite a obtenção de diferentes coloridos sonoros, resultando em um instrumento com possibilidades que transcendem àquelas até então consideradas naturais da flauta doce. Vetter (1969) ainda acredita que, levando em conta todos esses elementos, a flauta doce possui capacidade igual ou superior a outros instrumentos musicais para a execução da música contemporânea.

A exploração destes novos paradigmas encontra limitações quando se trata do ensino de uma performance musical expressiva, especialmente no que se refere ao uso de técnicas estendidas, em particular no repertório gráfico para flauta doce. Nesse sentido, é imprescindível que o foco do ensino não se restrinja apenas ao domínio da técnica ou do desenvolvimento expressivo, dependendo assim da habilidade do professor responsável pelo ensino dessa performance.

De acordo com Ray (2019, p. 22), o ensino e o potencial artístico da performance musical devem ter a música como foco principal, devido ao seu relevante papel no processo. Isso se deve ao caráter interdisciplinar da performance musical, que requer o domínio de seu conteúdo e não apenas o conhecimento de uma única disciplina que a compõe.

Consequentemente, de acordo com a abordagem descrita, o processo de ensino de uma obra gráfica pode compreender três fases simultâneas: a construção da música, o desenvolvimento técnico da obra e as escolhas expressivas a serem consideradas onde, em todas elas, o professor tem que munir o aluno de ferramental capaz de ensinar o que se pretende sem que o estudante desenvolva seu próprio arcabouço expressivo.

Com o objetivo de aprimorar a compreensão, serão utilizados alguns trechos das obras já abordadas nesta pesquisa, iniciando por *Rara* (1966). Essa obra, assim como as demais apontadas nesta pesquisa, possibilita a combinação simultânea de técnicas estendidas e tradicionais, contudo, de acordo com Ulman (1996, p. 190–191), por se tratar de uma obra conceitual que almeja a concretização de um gesto sem a definição de parâmetros precisos de altura ou ritmo, a sua performance musical pode resultar em uma expressão vazia e pouco comunicativa. Esta questão pode ser também uma problemática nas outras obras gráficas. Cabe lembrar que Ray (2005) e Hauwe (1992) são claros sobre a necessidade de a música expressar algo, seja esta uma obra contemporânea ou não.

Ao considerar todas as possibilidades relacionadas por Bussotti (1966) para solucionar o ‘mistério’ de *Rara* (ver Tabela 1.4 – Descrição da combinação dos caracteres de *Rara*, acima, na página nº 57), é importante levar em conta o contexto em que a obra foi criada. Como interlúdio de uma ópera marcada por violência e tensão, é fundamental garantir que a expressividade da obra não seja negligenciada. Embora não seja necessário alcançar um nível de virtuosismo extremo, como apresentado por Vetter (1970), é possível utilizar a escolha adequada de elementos para desenvolver uma abordagem pedagógica que incorpore tanto técnicas estendidas quanto uma performance expressiva.

Ao transformar *Rara* em uma plataforma para o desenvolvimento pedagógico visando uma performance expressiva por meio do uso das técnicas estendidas presentes na obra, é possível retomar o conceito apresentado por Streck (2015) em busca da integração entre ação e reflexão, onde teoria e prática caminham juntas. Desse modo, obtém-se como materiais reflexivos: a obra (a ser desenvolvida) e o uso expressivo das técnicas estendidas. O mesmo pode ser buscado nas outras obras discutidas nesta pesquisa.

Conforme Juslin et al. (2004), a busca pelo desenvolvimento da expressividade musical por meio da performance deve ser modelada, ou seja, conduzida de maneira clara pelo professor, a fim de incorporar as propriedades sonoras desejadas para a realização de uma performance expressiva, o que poderia, de certa forma conduzir o estudante a definir o que cada timbre referente a cada uma das técnicas

estendidas (e aqui até da sonoridade obtida através das técnicas tradicionais) pode representar expressivamente.

Castelo (2018, p. 72) argumenta que a complexidade das interações entre timbre, dinâmica, vibrato e articulação contribuiu para um aumento significativo na expressividade da performance da flauta doce no século XX, logo, a exploração sonora desta expressividade tem como ferramental as diferentes técnicas estendidas que podem ser utilizadas na flauta doce, tanto as descritas na tabela 1.2, como aquelas apresentadas no segundo capítulo desta pesquisa, uma vez que cada uma destas técnicas é uma instância tímbrica e expressiva.

Segundo Fröhlich (2019, p. 17), na primeira metade do século XX, a flauta doce era comumente vista como um instrumento para amadores, música folclórica ou apenas para o ensino de crianças na educação básica. Era também considerado um instrumento impossível de realizar qualquer expressividade. Entretanto, o choque de virtuosismo promovido por flautistas e compositores notáveis, como Michael Vetter, Walter van Hauwe, Frans Brüggen e Hans-Martin Linde (dentre outros), transformou o conceito da flauta doce e fez com que ela ganhasse um novo léxico expressivo, tornando as técnicas estendidas como um segundo idioma do instrumento.

As obras examinadas neste estudo representam principalmente uma abordagem musical que visa, sobretudo, a exploração de possibilidades por meio da ruptura com convenções estabelecidas, com o objetivo de alcançar a máxima tensão entre todos os parâmetros musicais previamente em vigor no repertório para flauta doce. Na gravação em vídeo anexa a esta pesquisa (vide Anexo I), o repertório composto por Michael Vetter se revela, primordialmente, como um portal para oportunidades que exigem do intérprete de flauta doce uma habilidade exímia e a audácia de, de maneira metafórica, juntamente com o compositor, explorar os limites entre tensão e relaxamento, linearidade e não linearidade, extremos agudos e graves quase imperceptíveis no contexto da flauta doce.

As técnicas estendidas, por sua vez, desempenham um papel crucial na ampliação da paleta sonora da flauta doce, conferindo-lhe um estatuto que vai além de ser meramente um instrumento musical tradicional, tornando-o tão flexível e versátil

quanto qualquer outro instrumento disponível para a execução de repertórios contemporâneos.

As composições gravadas para esta tese apontam para um completo grau de liberdade expressiva, no qual a qualidade da performance depende muito mais do intérprete do que, em termos convencionais, da qualidade da composição em si. A busca por uma interpretação musical eloquente está intrinsecamente ligada à perspectiva do intérprete, transcendendo as expectativas convencionais do compositor, uma vez que o controle total sobre as nuances sonoras fica inteiramente nas mãos do intérprete.

Entende-se, portanto, que a utilização de obras gráficas para ensinar e aprimorar as técnicas estendidas na performance musical contribui para o desenvolvimento expressivo-musical do flautista, promovendo a compreensão dos limites existentes entre técnica e expressividade. Esses limites, embora estejam interligados e permeados entre si, fornecem estrutura eloquente para uma performance musical expressiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese discutiu técnica e expressividade musical no contexto das técnicas estendidas aplicadas à flauta doce, com o objetivo de identificar o limite entre estes aspectos. Para tanto usou como objeto partituras gráficas específicas para flauta doce, estimulando uma reflexão crítica tanto no processo de execução musical quanto no ensino da performance musical.

A problemática que motivou a presente pesquisa reside na preocupação com a forma como a música contemporânea para flauta doce é pensada e ensinada, visto que este é um assunto que ainda recebe considerável negligência por parte dos flautistas e, conseqüentemente, do ensino de flauta doce, em qualquer nível. Embora o tema seja debatido e o repertório seja tocado, o uso das técnicas estendidas na flauta doce não é compreendido como parte integrante do *corpus* técnico do instrumento. Geralmente, toca-se uma ou outra obra contemporânea e o assunto é dado por encerrado.

Castelo (2018) ressalta que as técnicas tradicionais e estendidas devem ser compreendidas como instâncias interdependentes, uma vez que a habilidade técnica unificada pode influenciar e potencializar tanto a interpretação do repertório antigo como o contemporâneo para flauta doce. Tanto para um flautista profissional quanto para um estudante, a aquisição e o domínio técnico das técnicas tradicionais e estendidas como instancias interdependentes podem contribuir para a emancipação técnica e para a ampliação da capacidade de escolha e expressividade musical.

A pesquisa bibliográfica realizada nesta pesquisa evidencia que a expressividade musical é um fenômeno multifacetado que depende de diversos elementos, tanto musicais quanto extramusicais. Dentre os elementos musicais, destaca-se a fluência técnica, que é fundamental para a conquista de outros componentes auxiliares à obtenção de uma performance musical expressiva. No contexto do repertório contemporâneo para flauta doce, o domínio técnico é crucial para a execução de obras cuja exigência expressiva se dá a partir da consciência e habilidade do intérprete. É possível inferir, que a introdução desses elementos técnicos, especialmente da técnica estendida, deve ocorrer de forma gradual e progressiva, com o uso de repertório apropriado que comporte essa abordagem. Nesse sentido, o repertório contemporâneo

para flauta doce que utiliza elementos gráficos mostrou-se um recurso significativo para o desenvolvimento técnico e expressivo dos flautistas.

As obras musicais utilizadas na presente pesquisa, a saber, *Figurationen III* e *Rezitative* de Michael Vetter, *Paintings* de Louis Andriessen e *Rara* de Sylvano Bussozzi, não pertencem ao repertório ‘mais convencional’ de música contemporânea para flauta doce. Contudo, é notável que a utilização dessas obras confere substancialidade à construção de uma base sólida no que concerne ao desenvolvimento técnico e expressivo na execução do repertório contemporâneo para o instrumento. Tais obras podem ser associadas a materiais de estudo e desenvolvimento de técnicas contemporâneas, tais como *The Modern Recorder Player* (Hauwe, 1992) e *Il flauto dolce ed acerbo* (Vetter, 1969), cujo enfoque reside no aperfeiçoamento técnico do flautista, transformando o repertório gráfico em uma plataforma para o desenvolvimento e exploração expressiva por meio do uso das técnicas apontadas pelos respectivos autores.

Embora as partituras estritamente gráficas para flauta doce sejam extremamente escassas e o mais comum seja a combinação de notação tradicional e grafismo, isso não invalida o lugar que tal repertório ocupa na história deste instrumento. Michael Vetter utilizou este tipo de obra para apresentar ao mundo uma flauta doce contemporânea, adequada à sua época, a qual permanece contemporânea até os dias atuais, uma vez que a exploração sonora da flauta doce ainda é pouco explorada. Não que tal questão seja problemática, entretanto, negligenciar tais possibilidades é crer que, essencialmente, a flauta doce é um instrumento meramente pertencente ao passado.

Não obstante a ampla margem de liberdade formal viabilizada pela utilização de gráficos, é importante salientar que tais obras não são resultantes de improvisações *ex tempore*. Antes disso, é crucial que o flautista as estude diligentemente, podendo sua preparação uma ação pedagógica relativa ao processo de ensino e aprendizado da flauta doce, especialmente no que tange ao desenvolvimento de uma performance musical expressiva. Embora haja uma margem de improvisação considerável na decisão do que se pode tocar, o resultado final carece, invariavelmente, de um preparo prévio.

O objetivo de delimitar um limite entre técnica e expressividade na execução da flauta doce, utilizando-se de obras gráficas, foi tingido nesta pesquisa, através da pesquisa bibliográfica e das possibilidades apontadas pelos autores. Este limite reside no ponto em que a técnica serve de suporte à expressividade, a qual não deve ser vista como um fim em si mesma, assim como na expressividade como meio de apoio para o desenvolvimento das técnicas estendidas e seu aprimoramento como meio de alcançar uma performance musical expressiva.

Contudo, a reflexão proposta não apenas atendeu a tal propósito, como também há expectativas de incentivar uma abordagem mais aprofundada no ensino e performance da música contemporânea para flauta doce. Espera-se que esta reflexão possa estimular todos os flautistas, independentemente de seu nível de experiência ou envolvimento em pesquisas, a unir esforços em prol de uma educação musical humanizada, orientada para o futuro. O que é feito atualmente deve ser encarado como um convite para avançarmos constantemente.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 1, p. 16–24, 2000.
- AGUILAR, Patricia Michelini. **Fala flauta: um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce**. 2008. Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil, 2008.
- AGUILAR, Patricia Michelini. **A flauta doce no Brasil - da chegada dos jesuítas à década de 1970**. 2017. Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: 10.11606/T.27.2017.tde-31102017-151628.
- ANDRIESSEN, Louis. **Paintings**. (Michael Vetter, Org.) Celle: Moeck, 1965.
- ARKOUDIS, Eftihia Victoria. **Contemporary Music Notation for the Flute: A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers**. 2019. West Virginia University Libraries, Morgantown, 2019. DOI: 10.33915/etd.3860.
- BARROS, Daniele Cruz. **A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil**. Recife: Editora UFPE, 2010.
- BENNETTS, Kathryn; BOWMAN, Peter; BOUSTED, Donald. **The Quarter-Tone Recorder Manual**. Celle: Moeck, 1997.
- BENT, Ian D. et al. Notation. *Em*: **Oxford Music Online**. Oxford University Press, 2001.
- BERIO, Luciano. **Gesti**. Arlington: Universal Edition, 1966.
- BERTINETTO, Alessandro. Die Expressivität von Musik und ihre ethische Prägnanz. **Deutsche Zeitschrift für Philosophie**, Jena, v. 60, n. 2, p. 310–316, 2012. DOI: 10.1524/dzph.2012.0023.
- BORÉM, Fausto. Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 13, p. 45–54, 2006.
- BOWMAN, P. **Microtonality and the recorder 1961-2013: repertoire, tone colour, and performance**. 2014. Tese - Canterbury Christ Church University, Canterbury, 2014.
- BOYDEN, David D.; STOWELL, Robin. Glissando. *Em*: **Oxford Music Online**. Oxford University Press, 2001. p. 2–4. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.11282.
- BRECHT, Bertold. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

BUSSOTTI, Sylvano. **RARA (dolce) per flauto diritto. La Passion selon Sade – mystère de chambre avec tableaux vivants.** Milão: Ricordi, 1966.

BUSSOTTI, Sylvano; VETTER, Michael. **Rara (dolce).** Berlin: Ricordi, 1970.

CÁCERES, Carmen Liliana Troncoso. **Exploring an Instrument's Diversity: The Creative Implications of the Recorder Performer's Choice of Instrument.** 2019. University of York, York, Inglaterra, 2019.

CAMPBELL, Murray. Multiphonics. *Em: Oxford Music Online.* Oxford University Press, 2001.

CARRADORI, Paolo. Oggi è morto un poeta. **Il giornale della musica**, Torino, 2021. Disponível em: <https://www.giornaledellamusica.it/articoli/oggi-e-morto-un-poeta>. Acesso em: 6 jan. 2021.

CASTELO, David de Figueiredo Correia. **A Técnica Estendida Como Elemento Veiculador Da Expressão Musical Na Performance Contemporânea Da Flauta Doce.** 2018. Doutorado – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

CASTELO, David de Figueiredo Correia; RAY, Sonia. A Utilização de Técnicas Tradicionais e Estendidas para Flauta Doce em Obras de Telemann, Shinohara e Hirose. *Em: II CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL 2014*, Vitória. **Anais [...]**. Vitória p. 404–412.

CAZNOK, Yara Borges. **Música - Entre o Audível e o Visível.** São Paulo: Editora Unesp, 2008.

CÉSAR, Marina Maluli. **Texto sonoro e partitura gráfica: aspectos intersemióticos e enunciativos.** 2017. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: 10.11606/T.8.2017.tde-07062017-083301. Acesso em: 18 jul. 2020.

CLEMENCIC, René. Neue klang- und Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte. **Österreichische Musikzeitschrift**, Salzburgo, v. 26, n. JG, p. 222–230, 1971. DOI: 10.7767/omz.1971.26.jg.222.

CRISPIN, Darla; ÖSTERSJÖ, Stefan. Musical expression from conception to reception. *Em: Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance.* Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 2017. v. 1. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199346677.003.0021.

DICKEY, Bruce. Untersuchungen zur historischen Auffassung des Vibratos auf Blasinstrumenten. **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis: eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**, Basileia, v. 2, 1978. DOI: <http://doi.org/10.5169/seals-868844>.

DICKEY, Marc R. A Review of Research on Modeling in Music Teaching and Learning. **Bulletin of the Council for Research in Music Education**, California, n. 113, p.

27–40, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40318509?seq=1&cid=pdf->. Acesso em: 20 fev. 2022.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015. v. 5

DOĞANTAN-DACK, Mine. Philosophical Reflections on Expressive Music Performance. *Em*: **Expressiveness in music performance**. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 2–21. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199659647.003.0001.

DORWARTH, Agnes. **Vogelbuch: Nachtvögel**. Celle: Moeck Musikverlag, 1996.

ECO, Umberto 1932-. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERIGATO, Arícia; FREIRE, Ricardo Dourado. Expressividade musical: Um construto de características multidimensionais. *Em*: SIMPÓSIO EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro p. 1–8. Disponível em: <https://conferencias.ufrj.br/index.php/spi/spi2014/paper/view/706>. Acesso em: 17 fev. 2019.

FISCHER, Johannes. **Die dynamische Blockflöte**. Celle: Moeck Musikverlag, 1990.

FREIXEDAS, Claudia Maradei. **Caminhos criativos no ensino da flauta doce**. 2015. Mestrado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. DOI: 10.11606/D.27.2015.tde-17112015-095226. Acesso em: 11 nov. 2021.

FRÖHLICH, Susanne. **The new potential of a 21st century recorder**. 2019. Universidade de Música e Artes Performativas de Graz, Graz, 2019.

GADAMER, Hans-Gerorg. **Truth and Method**. Bloomsbury ed. Londres: Bloomsbury Academic, 2013. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198717133.013.20.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GRIFFITHS, Paul; LINDLEY, Mark; ZANNOS, Ioannis. Microtone. *Em*: **Oxford Music Online**. Oxford University Press, 2001.

GUY, Louise. Extended Recorder Technique. Milton Keynes, n. July, 2019. DOI: 10.13140/RG.2.2.31866.24006.

HARNONCOURT, Nikolaus. **Über Musik: Mozart und die Werkzeuge des Affen**. Salzburgo: Residenz Verlag, 2020.

HARRIS, Ellen T. Bocca chiusa. **Oxford Music Online**, Oxford, 2018. DOI: 10.1093/GMO/9781561592630.ARTICLE.03336. Acesso em: 25 jul. 2021.

HAUWE, Walter Van. **The Modern Recorder Player 1**. Londres: Schott Music, 1984.

HAUWE, Walter Van. **The Modern Recorder Player 2**. Londres: Schott Music, 1987.

HAUWE, Walter Van. **The Modern Recorder Player 3**. Londres: Schott Music, 1992.

HEYENS, Gudrun. **Blockflötentechnik intensiv**. Mainz: Schott, 2005.

HIGUCHI, Marcia Kazue Kodama; LEITE, João Pereira. Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. **Opus**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, 2007. Disponível em: <https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/310>.

HOAD, T. F. (ORG.). **The Concise Oxford Dictionary of English Etymology**. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1996. DOI: 10.1093/acref/9780192830982.001.0001.

HUNT, Edgar. **The recorder and its music**. 3. ed. Londres: Barrie and Jenkins, 1972.

ISHII, Maki. **tenor-recorder piece op. 94**. Celle, Moeck Musikverlag, 1992.

JUSLIN, Patrik. Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance. **Psychology of Music**, [S. l.], v. 31, n. 3, p. 273–302, 2003. DOI: 10.1177/03057356030313003.

JUSLIN, Patrik; FRIBERG, Anders; SCHOONDERWALDT, Erwin; KARLSSON, Jessika. Feedback learning of musical expressivity. Em: WILLIAMON, Aaron (org.). **Musical Excellence Strategies and Techniques to Enhance Performance**. [s.l.] : Oxford University Press, 2004. v. 15p. 247–270. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780198525356.003.0013.

LASOCKI, David. Recorder. Em: **Oxford Music Online**. Oxford University Press, 2001. a.

LASOCKI, David. Vetter, Michael. Em: **Oxford Music Online**. Oxford University Press, 2001. b.

LAURA, Ana. **Ícaro**. Celle, Moeck Musikverlag, , 1990.

LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. Expression and Interpretation. Em: **Psychology for Musicians**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2007. p. 84–105. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195146103.003.0005.

LINDE, Hans-Martin. **Handbuch des Blockflötenspiels**. Mainz: Schott Music, 1962.

LINDE, Hans-Martin. Neue Musik für alte Instrumente. **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**, Basel, v. 2, n. 7, 1987. DOI: <http://doi.org/10.5169/seals-869175>.

LOUREIRO, Mauricio Alves. A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. **Revista Opus**, Porto Alegre, v. 12, p. 7–32, 2006.

MAYER-SPOHN, Ulrike; TAKAHASHI, Keitaro. **The Recorder Map**. 2014. Disponível em: <https://recordermap.com/>. Acesso em: 21 jul. 2019.

MAZZOLA, Guerino. Ontology. *Em: Musical Performance*. Berlim, Heidelberg. p. 21–40. DOI: 10.1007/978-3-642-11838-8_4.

MAZZOLA, Guerino; GÖLLER, Stefan. Performance and Interpretation. **Journal of New Music Research**, Londres, v. 31, n. 3, p. 221–232, 2002. DOI: 10.1076/jnmr.31.3.221.14190.

MEISSNER, Henrique. **Teaching young musicians expressive performance: A mixed methods study**. 2018. Universidade de Sheffield, Sheffield, Inglaterra, 2018.

MEISSNER, Henrique. Theoretical Framework for Facilitating Young Musicians' Learning of Expressive Performance. **Frontiers in Psychology**, Londres, v. 11, 2021. DOI: 10.3389/FPSYG.2020.584171. Acesso em: 3 jan. 2022.

MEISSNER, Henrique; TIMMERS, Renee. Young Musicians' Learning of Expressive Performance: The Importance of Dialogic Teaching and Modeling. **Frontiers in Education**, Londres, v. 5, n. February, p. 1–21, 2020. DOI: 10.3389/educ.2020.00011.

MOENS-HAENEN, G. Vibrato. *Em: Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2001.

O'KELLY, Eve. **The Recorder Today**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. v. 28

LA PASSION SELON SADE, SYLVANO BUSSOTTI, MS ANTOINE GINDT, VOSTA. Direção: Julien Ravoux. França Disponível em: https://youtu.be/_hv0EF1MufE.

RAY, Sonia. Os Conceitos de EPM, Potencial e Interferência, Inseridos Numa Proposta de Mapeamento de Estudos Sobre Performance Musical. *Em: RAY, Sonia (org.). Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2005. v. 1p. 21–34.

RAY, Sonia. **Pedagogia da performance musical**. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2019.

RINDERLE, Peter. **Die Expressivität von Musik**. [s.l.] : Brill | mentis, 2011. DOI: 10.30965/9783969750193. Disponível em: <https://www.mentis.de/view/title/49280>.

ROSA, Gudula. Ein Leben zwischen Avantgarde und Spiritualität. **Tibia: Magazin für Holzbläser**, Celle, v. 2, n. 20, p. 125–131, 2014.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Expression. *Em: Collection complète des oeuvres*. Genebra, Suíça, 1780.

SADIE, Stanley. Expressão. *Em: Dicionário Grove de Música: Edição concisa*. Zahar, 1994.

SANTOS, Diogo Maia. **A reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical**. 2016. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. DOI: 10.11606/D.27.2016.tde-13012016-102541. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13012016-102541/>. Acesso em: 18 jan. 2022.

SANTOS, Luis Otávio. **A chave do artesão: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco**. 2011. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SHANAHAN, Ian Leslie. **Recorder Unlimited: A Preliminary Study of the Alto Recorder's Multiphonic Resources**. 1993. Universidade de Sidney, Sidney, Australia, 1993.

SHINOHARA, Makoto. **Fragmente**. LondresSchott, 1968.

SOUSA, Sérgio Luiz De. **A prática mental como estratégia pedagógica na preparação para a performance musical**. 2020. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil, 2020.

STRECK, Danilo Romeu. Pedagogia(s). *Em: STRECK, D. R.; REDIN, E.; ZITKOSKI, J. J. (org.). Dicionário Paulo Freire*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SWANWICK, Keith. **Música, mente e educação**. Belo Horizonte.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. **Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara - um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI**. 2010. Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. A Fontegara de Silvestro Ganassi: considerações sobre o primeiro método detalhado de flauta doce. *Em: (Anete Susana Weichselbaum, Org.)IV SIMPÓSIO ACADÊMICO DE FLAUTA DOCE DA EMBAP 2017*, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Embap, 2017. p. 17–35.

ULMAN, Erik. The Music of Sylvano Bussotti. **Perspectives of New Music**, Seattle, v. 34, n. 2, p. 186, 1996. DOI: 10.2307/833475

VETTER, Michael. Zur musikalischen Realisation der Paintings. *Em: ANDRIESSEN, Louis (org.). Paintings*. Celle: Moeck, 1965. p. 2–6.

VETTER, Michael. **Figurationen III**. CelleMoeck Musikverlag, 1966.

VETTER, Michael. **Rezitative**. CelleMoeck Musikverlag, , 1967.

VETTER, Michael. **Il flauto dolce ed acerbo**. Celle: Moeck Musikverlag, 1969.

WELLS, Peter. Sylvano Bussotti's Rara - a "Forgotten" Work of Substance. **Recorder Magazine**, Yorkshire, v. 24, n. 2, p. 50–53, 2004.

ANEXO I – NOTAS DE PROGRAMA

Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=7lOyyqo11eE>

Duração: 22'45''

Repertório: Michael Vetter

Rezitative (1967)

Figurationen III (1966)

Esta pesquisa conta com a gravação de um concerto, cuja notas do programa seguem.

Para interpretação de **Rezitative**, optou-se pela utilização de uma flauta doce tenor, e, dada a natureza virtual do recital gravado para a internet, optou-se pelo emprego de uma amplificação virtual, conforme demandado pelo próprio Vetter, cuja amplificação deve ser realizada *in loco*. *Rezitative* é constituída por 18 elementos que tecem uma rede de interações entre os elementos recitados e os efeitos que podem ser produzidos na flauta doce.

A presente obra tem como parâmetro uma estrutura literária e musical baseada no texto de *Agnus Dei*, o qual orienta todos os seus processos. Destaca-se, sobretudo, a abordagem estrutural adotada, privilegiando roteiro musical em detrimento do programa temático subjacente, o qual permanece oculto e busca ser identificado unicamente por meio da execução da peça. Cumpre enfatizar, ademais, que o percurso musical composto por 18 elementos visa persuadir o ouvinte a abstrair-se dos significados dos vocábulos e a conceber tanto a flauta doce quanto a fala como elementos sonoros.

Na presente composição, a flauta doce exerce um papel que extrapola sua função meramente instrumental, atuando como um meio auxiliar para ampliar as possibilidades de articulação entre som e fala, assim, evidenciando as áreas periféricas da articulação, transições para o não articulado, campos subarticulados e sobrearticulados. Por conseguinte, a obra ganha um formato quase teatral, onde as variações de *Agnus Dei* são comunicadas ao público de forma clara ou deformada. Ademais, faz-se imperativo ressaltar que a presente obra instiga uma revisão profunda da concepção de “instrumentista”, que deve ser empreendida pelo intérprete, independentemente de se tratar de um cantor, orador ou instrumentista. Em suma, a flauta doce

desempenha um papel preponderante na concepção da obra, mas a interpretação transcende a mera execução técnica do instrumento.

A obra **Figurationen III**, por sua vez, teve a flauta doce contrabaixo escolhida como instrumento para a execução das quatro possibilidades interpretativas contidas em sua partitura. Na primeira e terceira possibilidades, o caminho melódico é o elemento preponderante, por meio de linhas que não delimitam de forma rígida as possibilidades de alturas, somadas às interferências entre frulato e não frulato, dinâmica e vibrato. Na segunda possibilidade, as notas curtas são o principal elemento, alternando com notas com ou sem frulato, sendo que as linhas e curvas estabelecem questões de dinâmica e/ou altura. Por fim, a última possibilidade é caracterizada pela relação entre tocar e cantar simultaneamente. Neste caso, as linhas curvas representam quatro instâncias vocais e as linhas retas correspondem sempre à mesma nota, que, na presente interpretação, foi a nota sol mais grave da flauta doce contrabaixo. Outros elementos, como linhas anguladas, pontos e círculos, interferem dinamicamente no discurso, juntamente com o uso de frulato.

De acordo com Vetter, termo *Figurationen* (figurações) pode ser entendido como uma alusão à figura musical, embora, no contexto atual, refira-se a algo distinto. O conceito das figuras deve ser interpretado como uma unidade autossuficiente e completa em si mesma, correspondendo à ideia de frase em terminologia musical, indicando, portanto, a autonomia e a concisão da construção musical. As figuras na obra em questão são multifacetadas, assumindo relações e condicionamentos mútuos.

APÊNDICE

Apresenta-se aqui neste apêndice a tradução dos prefácios de três obras estudadas nesta pesquisa, a saber: “*Paintings*” de Louis Andriessen, “*Figurationen III*” e “*Rezitative*” de Michael Vetter. Estes estão apresentados em uma estrutura colunar, na qual a coluna da esquerda exibe o texto original e a coluna da direita exibe a tradução realizada pelo autor desta pesquisa.

PAINTINGS (LOUIS ANDRIESSEN)

Louis Andriessen wurde 1939 in Amsterdam geboren. Als Sohn einer weit über die Grenzen der Niederlande hinaus bekannten Musikerfamilie bekam er den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, dem Komponisten Hendrik Andriessen. 1956 begann er mit seinem Studium als Pianist und Komponist (unter der Leitung von Kees van Baaren) an der Hochschule für Musik in Den Haag. Als beachtenswerte Kompositionen dieser Jahre seien genannt die *Nocturnes* für Sopran und Kammerorchester (Schallplattenaufnahme 1959 durch Donemus, Amsterdam), ferner *Percosse* für Flöte, Trompete, Fagott und einen Schlagzeuger (ausgezeichnet mit dem Gaudeamuspreis 1959).

Nach erfolgreichem Hochschulabschluss setzte Louis Andriessen seine Kompositionsstudien in Mailand (und 1964/65 in Berlin) bei Luciano Berio fort. Aus dieser Zeit stammen u. a.: *Ittrospezione II* für großes Orchester (1963), die *Registers* für Klavier desselben Jahres und *Ittrospezione III* für zwei Klaviere und Instrumentalgruppen (1964).

Mit seinem 1964 komponierten *sweet for recorders*, dessen Entstehen Frans

Louis Andriessen nasceu em 1939 em Amsterdam. Filho de uma família de músicos conhecida além das fronteiras dos Países Baixos, ele recebeu suas primeiras aulas de música com seu pai, o compositor Hendrik Andriessen. Em 1956, começou seus estudos como pianista e compositor (sob a orientação de Kees van Baaren) no Conservatório Real de Haia (*Koninklijk Conservatorium Den Haag*). Algumas das suas composições notáveis desta época incluem as *Nocturnes* para soprano e orquestra de câmara (gravadas em 1959, pela Donemus em Amsterdam) e *Percosse* para flauta, trompete, fagote e um percussionista (premiado com o Prêmio Gaudeamus, em 1959).

Após concluir com êxito seus estudos em Haia, Louis Andriessen prosseguiu estudando composição em Milão (e em 1964/65 em Berlim) com Luciano Berio. Algumas das obras desta época incluem: *Ittrospezione II* para grande orquestra (1963), *Registers* para piano do mesmo ano e *Ittrospezione III* para dois pianos e grupos instrumentais (1964).

Em 1964, Louis Andriessen compôs *sweet for recorders*, a primeira obra que

Brüggen anregte, widmete er zum ersten Male der Blockflöte eine Komposition. Die dem Stück zugrunde liegende musikalisch-formale Idee bedingt die äußerst straffe, programmatische Konzeption des Werkes, in dem sich instrumentales Musizieren um ein elektronisches „Weißes Rauschen“ zentriert. Abgesehen von einigen exponierten Tönen jedoch und den ungewöhnlichen Anforderungen an die Fingertechnik ist das Instrument die barocke Blockflöte.

dedicou à flauta doce, cuja ideia foi sugerida por Frans Brüggen. A concepção extremamente rigorosa e programática da peça se deve à ideia musical-formal subjacente, em que a execução instrumental se concentra em um “ruído branco” eletrônico, exceto pelas notas em destaque e pelos requisitos incomuns de técnica de dedilhado, a flauta doce barroca é o instrumento utilizado na obra.

Anders verhält es sich mit den PAINTINGS, unserem vorliegenden Stück. Ursprünglich für die Querflöte gedacht, erwies es sich doch als dem Instrument und seiner beschränkten Klang Variabilität nicht entsprechend. Das sollte sich vor allem bei der ersten Aufführung mit Blockflöte und Klavier (im November 1964 in Amsterdam) zeigen, bei welcher die Vielseitigkeit des voll beanspruchten „Flauto dolce“ den graphischen Ideen auf eine ganz neue Weise gerecht wurde, so dass, möchte man die Instrumentierung bei einem derart indeterminierten Stück Musik überhaupt streng festlegen, die Blockflöte der Querflöte unbedingt vorzuziehen ist.

A situação diverge consideravelmente com a obra *Paintings* que temos em mãos. Originalmente concebida para flauta transversal, contudo, verificou-se inapropriada para este instrumento em decorrência de sua limitada variabilidade sonora. Este fato tornou-se particularmente evidente na primeira apresentação ocorrida em novembro de 1964 em Amsterdam, quando a versatilidade do “flauto dolce” foi inteiramente exigido na performance, foi capaz de expressar as ideias gráficas de forma absolutamente original. Em vista disso, caso seja necessário definir a instrumentação para uma peça musical de tal caráter indeterminado, a flauta doce apresenta-se, sem

	dúvida, como a escolha mais apropriada em detrimento da flauta transversal.
Noch bei der Aufführung in Amsterdam lag das Werk nur in skizzenhafter Ausführung vor. Sie in eine graphisch einheitliche und bis ins Detail durchgearbeitete Form zu bringen, erwies sich für eine Veröffentlichung und den allgemeinen Gebrauch als unerlässlich. Diese Aufgabe wurde mit dem Einverständnis des Komponisten und nach vorangegangener Absprache mit ihm vom Herausgeber übernommen.	Ainda na apresentação em Amsterdam, a obra estava disponível apenas em uma forma esboçada. Para fins de publicação e utilização em âmbito geral, tornou-se necessária à sua conversão em um formato gráfico uniforme e detalhado. O editor, incumbido dessa tarefa, a assumiu com a aprovação prévia do compositor, após consultá-lo sobre as decisões relevantes ao processo.
Zur musikalischen Realisation der Paintings	Sobre a realização musical de Paintings
Graphisch notierte Kompositionen sind dem Pianisten, der sich mit zeitgenössischer Musik intensiv befasst, nicht unbedingt neu. Dem Blockflötisten, selbst wenn er mit der neuesten Literatur seines Instrumentes vertraut ist, muss die musikalische Graphik in der Praxis fremd sein, da es sich bei den PAINTINGS um das erste derartige Stück handelt, das der Blockflöte gewidmet ist. So ist es angebracht und im Sinne der Reihe, in welcher die PAINTINGS erscheinen, auch zur musikalischen Realisation des Details in einigen kurzen Hinweisen einzuleiten. Dass diese sich im	Composições graficamente notadas não são necessariamente novas para pianistas que se dedicam intensamente à música contemporânea. Para um flautista, mesmo que este esteja familiarizado com a literatura mais recente para seu instrumento, a notação musical gráfica pode ser estranha na prática, já que <i>Paintings</i> é a primeira obra desse tipo dedicada à flauta doce. Portanto, é apropriado e, de acordo com a série na qual <i>Paintings</i> está sendo publicada, introduzir algumas breves notas sobre a realização musical dos detalhes. Essas notas se limitam essencialmente a uma

Wesentlichen auf eine Beschreibung der einzelnen Blätter beschränken muss, welche lediglich auf die Schwerpunkte der Kompositionen hinweisen und zu weiterem Eindringen anregen soll, hat seine Gründe darin, dass es sich bei vorliegendem Werk nicht um eine graphische Komposition musikalisch umzudeuten der Symbole handelt, sondern wirklich um „Gemälde“, die in ihrer graphischen Substanz als Ganzes assoziativ musikalisch geschaut und gedeutet werden wollen.

descrição de cada uma das páginas, que indicam apenas os pontos principais da composição e devem incentivar a uma investigação mais aprofundada. Isso ocorre porque esta obra não é uma composição gráfica a ser interpretada musicalmente a partir de símbolos, mas sim “pinturas” que, em sua substância gráfica como um todo, devem ser interpretadas e vistas de forma associativa e musical.

a) Die Blätter des Klavierparts

Allgemein: Die dominierenden Elemente aller fünf Graphiken sind einerseits klare geometrische, andererseits scheinbar zufällige, tachistische Vorgänge. Während jene die eigentliche Grafik ausmachen, bilden diese – bis auf eine Ausnahme – den Rahmen der jeweiligen Zeichnung. Überträgt man die beiden graphischen Form Prinzipien der PAINTINGS in musikalische, so stehen deutlich umrissene und gestaltete Klangfiguren unklaren, „zufälligen“ Klangwolken und -splittern gegenüber. Die Koordination beider Elemente erfolgt, indem die Vorgänge des Randes in den graphischen Verlauf der eigentlichen

a) As páginas das partituras de piano

De maneira geral, os elementos dominantes de todas as cinco imagens são, por um lado, processos geométricos claros e, por outro, processos tachistas aparentemente aleatórios. Enquanto os primeiros formam a própria imagem, estes últimos – com exceção de uma – formam o quadro de cada desenho. Se os princípios gráficos das pinturas forem transferidos para a música, formas sonoras claramente delineadas e estruturadas serão confrontadas com nuvens e fragmentos sonoros “aleatórios” e sem definição. A coordenação de ambos os elementos ocorre pela inclusão dos processos das bordas no desenvolvimento gráfico da

Komposition einbezogen werden. Ob hierbei jeweils alle vier Ränder integriert werden oder nur ein einziger oder gar keiner, oder ob Teile, aus den verschiedenen Rändern ausgewählt, in den musikalischen Verlauf einbezogen werden, ist dem Interpreten überlassen. Dieser wird sich in der Behandlung des tachistischen Materials danach richten, welchen musikalischen Plan er der jeweiligen Zeichnung zugrunde legen möchte.

própria composição. É da responsabilidade do intérprete decidir se todas as quatro bordas serão integradas ou se apenas uma ou nenhuma, ou se partes selecionadas das diferentes bordas serão incluídas no desenvolvimento musical. O intérprete deve basear sua abordagem do material *tachista* no plano musical que ele deseja aplicar a cada desenho.

Die einzelnen Blätter	Cada uma das páginas:
1K: Waagerechte und senkrechte Balken (Blöcke) (1) und Linien (2) sowie Figuren und Zusammensetzungen aus beiden Elementen bilden das grafische Material, ergänzt durch Kreise und Kreis verwandte Gebilde. Die einzelnen Bausteine sind geordnet zu elf Gruppen wachsender Größe (die 2. bis 10. Gruppe, von einem Baustein ausgehend, wachsen um je einen weiteren, die elfte fasst an Zahl der Glieder die neunte und zehnte zusammen). Alle Glieder sind deutlich voneinander getrennt; an keiner Stelle gibt es Überschneidungen. Der Verlauf der Gruppen über das in den tachistischen Rahmen gestellte graphische Feld geht von links/Mitte oben nach rechts/Mitte unten. Die freien	1K: Blocos horizontais e verticais (p.ex., a serem realizados como clusters ou cordas densas) e linhas (...como tons sustentados (ou posterior trabalho linear de figuras)), assim como figuras e composições de ambos os elementos formam o material gráfico, complementado por círculos e estruturas relacionadas a círculos. Os blocos individuais são organizados em onze grupos de tamanho crescente (do segundo ao décimo grupo cresce cada um em um bloco a partir do anterior, o décimo primeiro grupo, em número de membros, inclui o nono e o décimo grupo). Todos os membros são claramente separados; não há sobreposições em nenhum lugar. A trajetória dos grupos sobre o campo gráfico colocado

Seitenfelder können – in freiem oder regeltem Umfang – als Pausen oder/und als Raum für das einzubeziehende Randgeschehen berücksichtigt werden.

no quadro *tachista* vai do canto superior esquerdo/meio para o canto inferior direito/meio. As áreas laterais livres podem ser consideradas – em extensão livre ou controlada – como pausas e/ou espaço para o evento periférico a ser incluído.

2K: Als neue Elemente treten zu den alten (vorsichtig) geschwungene und schräg verlaufende Linien hinzu. Das musikalisch graphische Geschehen: Ein großes und drei kleine Klangfelder verteilen sich über das Blatt. Ihre einzelnen Elemente gehen in der Regel ineinander über bzw. überschneiden sich. Im Detail stehen in auffallender Weise (vor allem waagerechte) Klangblöcke (vor allem senkrechten) Klanglinien gegenüber. In den kleineren Figuren, die sich auf die Ecken rechts oben sowie links und rechts unten verteilen, herrschen die Blöcke vor, in der großen Figur, die zentral (mit einer Verschiebung nach links oben) gelagert ist, die Linien. Der Rand weist im Gegensatz zu **1K** größere Unterschiede in der Verteilung seines Materials auf.

2K: Novos elementos são adicionados aos antigos na forma de linhas curvas e inclinadas (equilibradamente). O acontecimento gráfico-musical: um grande e três pequenos campos sonoros se distribuem pela página. Seus elementos individuais geralmente se fundem ou se sobrepõem uns aos outros. No detalhe, blocos (sobretudo horizontais) de som contrastam com linhas sonoras (sobretudo verticais) de forma marcante. Nos pequenos elementos que se distribuem pelos cantos superior direito e inferior esquerdo e direito, predominam os blocos, enquanto na grande figura, centralizada (com uma inclinação para cima à esquerda), predominam as linhas. Ao contrário de **1K**, as diferenças na distribuição dos materiais são maiores na borda.

3K: Die geometrischen Elemente beschränken sich auf über das ganze Blatt verteilte z. T. sehr große Blöcke, Punkte und in Kästen eingezeichnete verfremdete Notationssymbole (Alle diese

3K: Os elementos geométricos se limitam a grandes blocos distribuídos por toda folha, pontos e símbolos de notação distorcidos emoldurados em pequenas caixas (todos esses símbolos de notação

verfremdeten Notationssymbole hier und im folgenden sollen immer in erster Linie graphisch, dann erst symbolisch assoziativ verstanden und verwirklicht werden) Der Rahmen ist fortgefallen, stattdessen baut sich das ursprüngliche Randgeschehen in beherrschendem Stil in die musikalisch-graphische Komposition ein. Das „Notenbild“ ist eindeutig: klar hervortreten die Blöcke, die großen Klangwolken und die noten-assoziativen Zeichen. Der Verlauf des Geschehens lässt mehrere Deutungen zu; naheliegend ist z. B. die Auffassung der Anlage als Spirale: unten links bei den zwischen zwei kleine Blöcke gestellten größeren Kästen beginnend, gegen den Uhrzeigersinn fortschreitend und über die große Klangwolke oberhalb der Anfangsfigur und den daneben stehenden Block mit den drei eingerahmten noten-assoziativen Zeichen in der Mitte des Blattes endend.

distorcidos, estes e os demais, devem ser entendidos e realizados primeiramente de forma gráfica e depois simbolicamente associativa). A moldura foi removida, em vez disso, a ação do limite original se integra à composição gráfico-musical em estilo dominante. A “imagem musical” é clara: os blocos, as grandes nuvens sonoras e os sinais associativos de notas se destacam claramente. O percurso dos eventos permite várias interpretações; uma interpretação óbvia, sendo a concepção do layout como uma espiral: começando abaixo à esquerda, entre dois pequenos blocos, progredindo no sentido anti-horário e terminando na grande nuvem sonora acima da figura inicial e no bloco ao lado com os três sinais associativos de notas emoldurados no centro da folha.

4K: Der Verlauf des musikalisch-graphischen Geschehens ist bestimmt durch vier einander kreuzende, schräg verlaufende Geraden, die das wieder eingerahmte Blatt in acht offene Felder (und ein geschlossenes) einteilen, welche zu damit deutlich abgegrenzten Randabschnitten in Beziehung stehen. Auf die acht Felder unmittelbar verteilen

4K: O percurso dos eventos gráficos-musicais é determinado por quatro linhas diagonais que se cruzam e dividem a folha enquadrada em oito campos abertos (e um fechado), que estão relacionados com seções de borda claramente definidas. Cinco eventos estão distribuídos diretamente nos oito campos (começando pelo grande campo superior esquerdo no

sich fünf Ereignisse (vom großen Feld links oben angefangen im Uhrzeigersinn fortgehend): In den Feldern 1 (zwei durch Punkte ergänzte Figuren), 2 (eine Gruppe von Punkten und Splittern), 5 (große, die durch die Geraden bestimmten Grenzen überschreitende Gruppe aus Blöcken, Linien und verfremdeten Notationssymbolen), 6 (ein kleiner hohler Block in Gestalt einer Brevis-Note), 8 (wie 5, Blöcke glissandoartig verlaufend). Die Geschehen in der geschilderten Reihenfolge verlaufen zu lassen, liegt nahe, ist aber nicht notwendig. Bei der Interpretation ist die Lage der einzelnen graphischen Komplexe innerhalb des jeweiligen Feldes zu berücksichtigen.

sentido horário): Nos campos 1 (duas figuras complementadas por pontos), 2 (um grupo de pontos e fragmentos), 5 (um grande grupo de blocos, linhas e símbolos de notação alterados que ultrapassam os limites determinados pelas linhas diagonais), 6 (um pequeno bloco em forma de uma nota breve), 8 (como 5, blocos com um efeito glissando). É natural seguir a sequência de eventos descrita, mas não é necessário. Na interpretação, a posição dos complexos gráficos individuais dentro de cada campo deve ser considerada.

5K: Vorherrschende Elemente sind Linienwerk und Punkte. Zwei beherrschende Zentren 1. (Mitte – nach oben links) ein Labyrinth von (vorwiegend senkrechten und waagerechten) Linien und Punkten, 2. (Mitte – nach unten rechts) eine große, nicht vollständig ausgefüllte blockartige Figur in Form eines J oder eines C-Schlüssels. Alles weitere Geschehen ist dargestellt durch vereinzelte Punkte (oben Mitte und links, unterhalb links) und senkrecht, zum Teil gerades, zum Teil bizarr geschwungenes und bis zu Chiffren verknotetes

5K: Elementos predominantes são linhas e pontos. São dois os centros dominantes: 1º (centro – para cima à esquerda) um labirinto de (principalmente verticais e horizontais) linhas e pontos, 2º (centro – para baixo à direita) uma grande figura em forma de bloco incompletamente preenchida na forma de um 'J' ou de uma clave de dó. Todos os outros eventos são representados por pontos isolados (no topo central e à esquerda, no meio inferior esquerdo) e linhas verticais, algumas retas, algumas bizarramente curvas e entrelaçadas

Linienwerk, das die rechte Bildhälfte bis zur Höhe des Labyrinths ausfüllt. Über die Realisation der leeren Flächen links vgl. die entsprechende Bemerkung zu Blatt **1K**. Eine naheliegende Deutung des Verlaufs: Dem Linienwerk entsprechend werden vier senkrechte Wege durchlaufen (von den Punkten links oben und Mitte und dem darauffolgenden Labyrinth angefangen) entweder ab-auf-ab-auf oder ab-auf-ab-ab). Während der ersten Wendung tritt ein weiterer waagerechter Weg hinzu, der in (ebenfalls linear aufzufassenden) bizarren Bewegungen die folgenden senkrechten begleitet.

caracteres, que preenchem a metade direita da imagem até a altura do labirinto. Para a realização das áreas vazias à esquerda, consulte a observação correspondente à folha 1K. Uma interpretação óbvia da sequência: de acordo com as linhas, quatro caminhos verticais são percorridos (começando com os pontos no canto superior esquerdo e central e o labirinto seguinte), seguindo para cima e para baixo ou para cima e para cima. Durante a primeira curva, um novo caminho horizontal é acrescentado, o qual segue os movimentos verticais seguintes de forma bizarra (também compreendidos linearmente).

b) Die Blätter des Blockflötenparts

b) as páginas da partitura de flauta doce

Allgemein: Entsprechend der Andersartigkeit des Instrumentes bauen die Graphiken der Bläserpartie auf anderen Elementen auf; und wo bereits bekannte Elemente wiederkehren, verschiebt sich die Deutbarkeit in charakteristischer Weise: Blöcke treten weitgehend zurück. Wo sie vorkommen, können sie in nichts anderes als mehr oder weniger klang- und lautstarke Akkorde umgedeutet werden, außer wenn sie als waagerechte Balken einen liegenden Klang oder Ton

De forma geral: devido à singularidade do instrumento, os gráficos da seção dos sopros são construídos com base em outros elementos; e onde elementos já conhecidos reaparecem, a interpretação é deslocada de forma característica: blocos são amplamente suprimidos. Onde eles aparecem, eles podem ser interpretados apenas como acordes mais ou menos fortes e altos, a menos que eles representem um som ou nota horizontal quando dispostos como barras

darstellen. Klangwolken weichen vollkommen dem rein Graphisch-figürlichen bzw. -linearen. Nur Blatt **3B** bringt sie noch einmal – dem Klavierpart entsprechend –, aber auch hier in charakteristisch andersartiger Umgebung. Die linearen Elemente sind dementsprechend wesentlich bereichert; bezeichnend sind hier die unerschöpflichen Bildungen eines Spieles mit notations- und schriftasoziativen Zeichen, die nahezu in keinem Blatt fehlen und gelegentlich eine beherrschende Rolle spielen.

horizontais. Nuvens sonoras são completamente substituídas por elementos puramente gráficos e figurativos ou lineares. Apenas a folha 3B as traz de volta – correspondente à parte do piano – mas também aqui em um ambiente caracteristicamente diferente. Dessa forma, os elementos lineares são muito enriquecidos; há uma infinidade de formações em uma performance com notações e sinais associativos de escrita que quase nunca estão ausentes em nenhuma página e, ocasionalmente, desempenham um papel dominante.

Die einzelnen Blätter:

1B: Der Verlauf der musikalisch-graphischen Ereignisse gliedert sich durch ausladende Bögen und Balken, die jedoch nicht wie auf dem Blatt **4** des Klavierparts lediglich ordnende Funktion haben, sondern die eine entschiedene klangliche Realisation fordern. Ein großer Bogen führt über einige kleinere Einzelgeschehen von einem komprimierten einleitenden Klangspiel (links unten/Mitte) in den oberen Teil des Blattes, den vier vereinzelt (Klang-)Figuren ausfüllen. Ein dünner waagerechter Balken trennt von dem darunterliegenden Geschehen, das wiederum durch einen

As folhas individuais:

1B: O curso dos eventos gráfico-musicais é estruturado por arcos e barras expansivos, que não têm apenas uma função ordenadora como na página 4 da parte do piano, mas exigem uma realização sonora firme. Um arco grande conduz sobre vários eventos individuais menores, desde um jogo de som introdutório comprimido (canto inferior esquerdo/centro) até a parte superior da folha, que é preenchida por quatro (figuras sonoras) figuras isoladas. Uma barra horizontal fina separa do evento abaixo, que por sua vez é dividido em dois campos por uma barra vertical: a da

senkrecht stehenden Balken in zwei Felder geteilt wird: Das linke ist abgesehen von einer kleinen Figur rechts oben und dem Randgeschehen der sie umgebenden Komplexe leer; das rechte füllt sich mit drei großen waagerecht mehr oder weniger vielschichtig verlaufenden und in sich z. T. wieder in kreisförmige oder senkrechte Bewegungen aufgegliederten Komplexen, die sich in den unteren Raum in drei weiteren, ebenfalls in erster Linie waagerecht zu deutenden Geschehen fortsetzen. Diesen Verlauf als sich graphisch anbietend musikalisch zu vollziehen, liegt nahe. Es ist aber ebenfalls gegeben, von der einleitenden komplexen Figur über den schweren Bogen und den hohlen waagerechten Balken gleich in das große Klangfeld der rechten Bildhälfte einzutreten und von dort her alles übrige in logischer Folge zu erschließen. Ob die das graphische Geschehen ordnenden großen Balken und Bögen in der musikalischen Realisation lediglich ebenfalls ordnende Funktion bekommen oder ob sie zusätzlich akustisch gedeutet werden, bleibt dem Interpreten überlassen.

esquerda está vazia, com exceção de uma pequena figura no canto superior direito e da ação periférica dos conjuntos que a circundam; o lado direito é preenchido com três grandes conjuntos que percorrem horizontalmente e de forma mais ou menos combinada, e que se dividem em três outros eventos que também são principalmente interpretados como horizontais na parte inferior do espaço. É natural interpretar esse curso como algo que se oferece graficamente e se realiza musicalmente. Entretanto, também é possível entrar no grande campo sonoro da metade direita da figura imediatamente a partir da figura introdutória composta através do arco espesso e do feixe horizontal oco, e desenvolver todo o resto em sequência lógica a partir daí. Se os grandes arcos e barras que ordenam o evento gráfico recebem apenas uma função ordenadora na realização musical, ou se são interpretados acusticamente como algo adicional, é uma escolha do intérprete.

2B: Beherrschende Elemente sind waagerechte Balken und Punkte, die sich, getrennt voneinander, zu Feldern

2B: Os elementos dominantes são barras horizontais e pontos, que se organizam em campos e grupos separados

und Gruppen ordnen. Der Verlauf ist eindeutig. Das Geschehen beginnt mit einem ein- und ausgeleiteten Balken am oberen Ende der rechten, im Übrigen freien Bildhälfte. Die rechte Hälfte, die mit der Ausleitung der ersten Figur beginnt, ordnet untereinander elf ihr entsprechende weitere Figuren an: 1-5 sind abwechselnd „stehende“ und „liegende“ waagerechte Einzelbalken (4 ist durch eine Lücke ersetzt). Es folgen (6-8) drei Balkengruppen in zwei bzw. vier Lagen, die nach gleichbleibenden Gesetzen abwechselnd ausblenden und dominieren. 9 ist eine Lücke, 10 und 11 stellen durch Klammern geordnete Punktgruppen wechselnder Dichte und Intervallspannung dar. Das linke Feld kann evtl. als Pause in das Geschehen des Blattes mit einbezogen werden.

um do outro. O percurso é claro. O evento começa com uma barra que entra e sai na extremidade superior da metade direita da imagem, que de outra forma é livre. A metade direita, que começa com a saída da primeira figura, organiza onze outras figuras correspondentes abaixo uma da outra: de 1 a 5 são barras horizontais individuais “em pé” e “deitadas” alternadas (4 é substituída por um espaço em branco). Em seguida, seguem-se (de 6 a 8) três grupos de barras em duas ou quatro camadas, que alternam em conformidade com as diretrizes constantes de ocultação e domínio. 9 é um espaço em branco, 10 e 11 representam grupos de pontos organizados por colchetes de densidade e tensão intervalar variáveis. O campo esquerdo pode possivelmente ser incluído como uma pausa no percurso da página.

3B: Das Blatt entspricht dem dritten des Klavierparts. Die graphisch ausgeführten Elemente sind zum großen Teil rechteckigen Formen sich nähernde Figuren sowie eine lineare Einteilung des Gesamtgeschehens in übersichtliche Einzelfelder. Die tachistischen Elemente bestehen vorwiegend aus Splintern und verdichten sich erst entschieden gegen den oberen Bildteil hin zu

3B: A página correspondente à terceira da partitura de piano apresenta elementos graficamente representados que consistem predominantemente em formas retangulares que se assemelham a figuras, juntamente com uma divisão linear do cenário geral em campos individuais claros. Os elementos *tachísticos* são compostos principalmente por estilhaços e se densificam decididamente

Klangwolken. Bei der Realisation der linearen Figuren liegt die Verwendung der verschiedenen Rauscheffekte des Instruments nahe, bei den Klangwolken das gleitende Klangbild stumpfer (dissonanter) Akkorde. Dass es zur Interpretation dazugehört und als Wesenszug der Verwirklichung derart indeterminierter Musik unerlässlich ist, im Detail zu vereinfachen, umzustellen oder auszuwählen, ist selbstverständlich. Hier werden gerade eine immer neue Auswahl und zugleich Gesamtschau des Materials eine besondere Rolle spielen.

em direção à parte superior da imagem em nuvens sonoras. Ao realizar as figuras lineares, é sugerido o uso dos diferentes efeitos de ruído do instrumento, enquanto as nuvens sonoras exigem a produção de acordes surdos (dissonantes) com um som deslizante. É natural que a interpretação da música indeterminada inclua a simplificação, reorganização ou seleção detalhada como característica essencial para a sua realização. Neste contexto, a seleção constante e a visão geral do material desempenham um papel especial.

4B: Gleitende und einander wechselseitig überschneidende Wellenlinien bilden ein Rechteck, dem kleinere Einzelgeschehen ein- und beigeordnet sind. Größere Klangfelder mit z. T. wieder verfremdeten Notations- bzw. Schriftsymbolen („flauto“) wachsen aus dem unteren und oberen Ende der linken Senkrechten. Die untere Waagerechte bildet ein Balken mit einer ihm unterlegten Wellenlinie und einzelnen graphischen Zeichen. Der Verlauf orientiert sich an der Form des Rechtecks, das ein- oder mehrmals durchlaufen wird.

4B: Linhas onduladas deslizantes e que se cruzam mutuamente formam um retângulo, ao qual são adicionados e organizados eventos menores. Campos sonoros maiores, com símbolos de notação ou de escrita “flauto” novamente distorcidos, crescem a partir da extremidade inferior e superior da vertical esquerda. A horizontal inferior forma uma barra com uma linha ondulada abaixo dela e símbolos gráficos individuais. A sequência segue a forma do retângulo, que é percorrido uma ou mais vezes.

5B: Die Anordnung des graphischen Materials in waagrecht sich anordnende

5B: A disposição do material gráfico em grupos dispostos horizontalmente

Gruppen verständigt über die Lesart des Blattes, die dem Zeilenverlauf entspricht und waagerechte Zwischenräume zwischen zwei Figuren einer Zeile als Pausen wertet. Die verwendeten graphischen Zeichen erinnern außer gelegentlich bereits benutzten (Balken, Blöcke, Punkte und Gerade) hier in besonderem Maße an phantasievolle (Bild-) Schriftzeichen und ebenso graphisch-bildlich wie zugleich (je nach den sich ergebenden Formen) gewissermaßen symbolisch sind sie auch zu verstehen und zu übersetzen. Gelegentliche Verdichtungen müssen kreisend durchlaufen werden oder verein-fachende Umdeutungen erfahren, die aber dem Charakter der Figur jeweils noch gerecht werden.

comunica a leitura da página, que corresponde ao fluxo de linhas, e considera os espaços horizontais entre duas figuras em uma linha como pausas. Os sinais gráficos utilizados aqui, além daqueles já utilizados ocasionalmente (barras, blocos, pontos e linhas retas), são particularmente remissivos de caracteres fantasmagóricos (pictóricos), e devem ser entendidos e traduzidos tão graficamente - pictóricos quanto ao mesmo tempo (dependendo das formas resultantes) simbolicamente, por assim dizer. As possíveis condensações ocasionais têm que ser feitas em círculos ou passar por reinterpretações simplificadas, mas estas ainda fazem justiça ao caráter da figura em cada caso.

c) Die Aufführungsmöglichkeiten der PAINTINGS

Wenn die einzelnen Zeichnungen in der vorangehenden Beschreibung nummeriert werden mussten, so bedeuten diese Nummern keinesfalls eine Reihenfolge, nach der man sich bei einer Aufführung zu richten hat. Pianist und Blockflötist verabreden eine Zeitspanne, etwa 10 Minuten, innerhalb der sie ihre Graphiken musikalisch realisieren wollen. Auch über Anfang und Ende sollten

c) Possibilidades interpretativas de Paintings

Se as ilustrações individuais na descrição anterior precisaram ser numeradas, esses números não significam de forma alguma uma ordem a seguir durante uma apresentação. O pianista e o flautista concordam em um intervalo de tempo de, p.ex., 10 minutos, dentro do qual desejam realizar suas gráficas musicalmente. Deve ser acordado onde será o início e o fim, seja para iniciar e

Verabredungen getroffen werden, gleichgültig, ob man nacheinander oder gemeinsam einsetzen und enden will oder zum einen oder anderen Mal den Zufall entscheiden lassen möchte.

terminar em sequência, simultaneamente ou permitir que o acaso dite os finais.

Das Werk lässt sich in Form einer Suite realisieren, indem man die Graphik einigermaßen gleichzeitig beginnt und beendet und von Graphik zu Graphik eine Pause einschaltet. Ebenso ist es möglich, das Werk als ein geschlossenes Ganzes zu bringen, indem man die Bilder der beiden Parteien einander überschneiden lässt, so dass die durch den Blattwechsel entstehenden Pausen nie bei beiden Interpreten zu gleicher Zeit eintreten. Wichtig ist, dass beide Partner, so unabhängig sie voneinander sind, doch im Spiel so genau aufeinander hören, dass sie in der Lage sind, sich in ihren einzelnen musikalischen Aktionen aufeinander zu beziehen und einander zu ergänzen. Auf diese Weise wird die Einheit bei der zunächst weitgehend voneinander unabhängigen Partien zur improvisatorischen Aufgabe der Interpreten und damit zugleich ein entscheidendes Moment innerhalb der Interpretation überhaupt: Spontane Deutung der graphischen Winke und Anhaltspunkte in

O trabalho pode ser realizado na forma de uma suíte, começando e terminando os gráficos razoavelmente simultaneamente e fazendo uma pausa do gráfico para o gráfico. Da mesma forma, é possível apresentar a obra como um todo fechado, sobrepondo as imagens das duas partes (flauta doce e piano) de modo que as pausas resultantes da troca de páginas nunca ocorram simultaneamente para ambos os intérpretes. É importante que ambos os parceiros, apesar de independentes um do outro, ouçam-se mutuamente com tanta precisão durante a execução que sejam capazes de relacionar suas ações musicais individuais e se complementarem. Dessa forma, a unidade nas partes inicialmente independentes se torna uma tarefa improvisada dos intérpretes e, portanto, um elemento decisivo dentro da interpretação como um todo: a interpretação espontânea das dicas e pistas gráficas em combinação com o evento acústico atual.

Kombination mit dem akustisch jeweils aktuellen Geschehen.

Es ist überflüssig zu betonen, dass beide Interpreten mit einem Höchstmaß an Beweglichkeit aufwarten müssen, was die Möglichkeiten ihrer Instrumente anbetrifft – was nicht heißt, dass die Aufführung des Werkes in einer Parade der verschiedenen instrumentalen Gegebenheiten ausarten soll.

Für den Blockflötisten liegt es nahe, von der ganzen Familie seines Instrumentes Gebrauch zu machen, indem er z. B. von Blatt zu Blatt wechselt und damit dem Hörenden die Übergänge veranschaulicht. Im Übrigen schrieb mir Andriessen vor der schon erwähnten Aufführung in Amsterdam:

„Of course you need Südwestfunk orchestra for the PAINTINGS. The best thing you can do, I think, is to play violin, viola, cello, double bass, oboe, clarinet, bassoon, trumpet, trombone, horn, tuba, harp, piano, xylophone, vibraphone, celesta, marimba, glockenspiel, chinese gongs, cow bells, snare drum, bongo, tumba, tam-tam, glocken, mandoline and guitar ON YOUR RECORDER.”

É importante ressaltar que os intérpretes devem ser altamente flexíveis em relação às possibilidades de seus instrumentos, mas isso não significa que a execução da obra deva se tornar uma exibição das diferentes características instrumentais.

Para o flautista, é natural utilizar toda a família do seu instrumento, p.ex., mudando de flauta de uma página para outra e, assim, ilustrando as transições para o ouvinte. Aliás, Andriessen escreveu para mim antes da apresentação já mencionada em Amsterdam:

Claro que você precisa da Orquestra da Südwestfunk para [tocar] Paintings. O melhor que você pode fazer, eu acho, é tocar violino, viola, contrabaixo, violoncelo, oboé, clarinete, fagote, trompete, trombone, trompa, tuba, harpa, piano, xilofone, vibrafone, celesta, marimba, *glockenspiel*, gongos chineses, *cowbells*, caixa, bongo, tumba, tantã, sinos, bandom e violão EM SUAFLAUTA DOCE

Und das gleiche darf der Pianist für
sich geltend machen.

E o pianista pode fazer o mesmo tam-
bém

FIGURATIONEN III (MICHAEL VETTER)	
1. Zum Komponisten	1. Sobre o compositor
Man vergleiche die Einführung zu Vetter: <i>Rezitative für einen Blockflötisten</i> (Edition Moeck Nr. 1609).	Deve-se observar o prefácio de Vetter em <i>“Rezitative für einen Blockflötisten”</i> (Edição Moeck n. 1609)
2. Zum Titel des Werkes	2. Sobre o título da obra
Man denkt bei dem Wort Figurationen leicht an den Begriff des Figurativen in der Musik und damit an das musikalische Detail; genau das ist in diesem Fall nicht gemeint. Vielmehr soll der Begriff der „Figur“ den Ausgangspunkt der Deutung des Wortes und der Komposition „Figurationen“ bilden: Als Figur ist dabei etwas in sich Geschlossenes, Einheitliches verstanden – in die geläufige Ausdrucksweise des musikalischen Sprachgebrauchs übersetzt: ein „Satz“, der die Autarkie eines musikalischen und den Lakonismus eines grammatischen Gebildes dieses Namens besitzt. Die Figuren des Werkes werden zu Figurationen, indem sie in mannigfaltiger Weise zueinander in Beziehung treten und einander bedingen. Figurationen III ist eine musikalische Graphik, die in vier zu Sätzen konzentrierten Durchgängen jedesmal neu interpretiert wird, wobei die graphische Ordnung des Ineinanders der musikalischen Ordnung	O termo “figurações” pode evocar o conceito de figura musical, o que sugere um detalhe composicional individual. No entanto, neste caso, algo bem diferente é pretendido. O conceito de “figura” deve ser entendido como um ponto de partida na interpretação do termo e da composição, onde uma figura é considerada uma unidade autossuficiente e completa em si mesma. Expresso em terminologia musical, uma figura pode ser compreendida como uma “frase”, um termo que indica a autonomia da música e a concisão de sua construção gramatical. As figuras na obra em questão se tornam multifacetadas ao assumir relações e condicionamentos mútuos. <i>Figurationen III</i> é uma composição gráfica que, em quatro movimentos concentrados, é interpretada de forma diferente a cada vez (isto é, a cada movimento). Aqui, a ordem gráfica de simultaneidade corresponde à ordem musical de sucessão de

des Nacheinanders zu entsprechen hat, so dass die vier „Sätze“, wie sie graphisch eine Einheit bilden, sich musikalisch auseinander ergeben und einander entsprechen.

efeitos, de modo que os quatro movimentos, embora divergentes no plano musical, estão sobrepostos graficamente.

3. Zum Widmung des Werkes

Die Komposition *Figurationen III* ist mit jedem beliebigen Instrument zu realisieren. Die Einführung in ihre Interpretation ist entsprechend allgemein gehalten. Bei der Uraufführung diente eine Großbassblockflöte als instrumentales Medium, und Felizitas Kruse, der das Stück als Examensgratulation gewidmet ist, ist Blockflötistin. Deshalb sind zu den allgemeinen Erklärungen jeweils speziell auf die Blockflöte gemünzte in Klammern hinzugefügt, die einerseits die Widmung wahrnehmen, andererseits alles zu Abstrakte gleich konkretisieren und anwendbar machen möchten.

3. Sobre a dedicatória

A composição *Figurationen III* é passível de ser executada em qualquer instrumento. Em virtude disso, a introdução à sua interpretação foi limitada a termos gerais. Na sua estreia, a peça foi executada em uma flauta doce contrabaixo, sob a habilidosa interpretação de Felizitas Kruse, a quem a obra é dedicada em comemoração à sua formatura como flautista. Consequentemente, notas especialmente adaptadas à flauta doce foram acrescentadas entre parênteses à exposição geral da obra. Esse procedimento atende à homenagem à dedicatória e, ao mesmo tempo, concretiza quaisquer ideias que possam parecer demasiadamente abstratas, facilitando a execução da obra em qualquer instrumento.

4. Die vier Weisen der Realisation

a) Die dominierende Komponente ist die oben links beginnende und unten rechts endende Stufenlinie, die einen melodischen Verlauf beschreibt. Als

4. As quatro formas de realização

a) O componente dominante é a linha de graduação que começa acima à esquerda e termina abaixo à direita, descrevendo uma progressão melódica. Os

subordinierte Komponenten gelten die vier Geraden, die vier Kurven, die Punkte und Kreise sowie die in der Mitte links beginnende Stufenlinie. Die vier Geraden ordnen das melodische Vorgehen in fünf Höhenbereiche oder Höhen „Register“ ein; zugleich haben sie zuordnende Funktion, indem nur die Kurve bzw. nur die Punkte und Kreise mit der Stufenlinie in Verbindung zu bringen sind, die sich mit ihr im selben Höhenbereich befinden. Der jeweilig zuzuordnende Kurvenabschnitt hat vibrato-dynamische Bedeutung: das Vibrato kann entweder in seiner Einzelbewegung derjenigen der Kurve folgen, es kann sich aber auch frei bewegen und sich nur in seiner gesamt-dynamischen Entwicklung nach ihr richten. Beide Deutungen können nebeneinander angewendet werden. Die jeweilig zuzuordnenden Punkte haben strukturierende Funktion; mögliche Deutungen sind z. B. Flatterzunge, dynamischer Höhe- oder Tiefpunkt, Luftmischung in den Ton etc. Solche Strukturierung ist flächig zu verstehen, der Punkt ist also Höhepunkt der Strukturentwicklung, wobei der Höhepunkt in der Mitte, aber auch am Anfang oder Ende der Strukturentwicklung liegen kann. Lage und Größe der Punkte bestimmen über die Intensität der

componentes subordinados são os quatro verticais, as quatro curvas, os pontos e os círculos, além da linha de gradação que começa no centro à esquerda. As quatro linhas retas verticais dividem o processo melódico em cinco faixas de altura ou “registros” de altura. Ao mesmo tempo, eles têm uma função coordenadora, já que somente a curva ou somente os pontos e círculos que estão na mesma faixa de altura desta linha podem ser trazidos em contato com a linha dominante. Às curvas são atribuídas um significado vibrato-dinâmico: o vibrato pode seguir o desenho da curva em seu movimento individual, mas também pode se mover livremente e apenas segui-lo em um movimento dinâmico geral. Ambas as interpretações são igualmente aplicáveis. Os pontos têm função de estruturação e suas possíveis interpretações são frulato, picos de dinâmica, ruídos em notas etc. A construção desse tipo deve ser entendida em duas dimensões; o ponto é o clímax do desenvolvimento estrutural, enquanto o clímax pode estar no meio ou no início ou no final deste desenvolvimento. Posição e tamanho dos pontos determinam a intensidade da interpretação. Ponto e círculo devem ser interpretados de

Strukturierung. Punkt und Kreis sind gegensätzlich zu deuten. Das bedeutet, dass in der Art der Struktur (im Gegensatz zur Deutung der Kurven) innerhalb einer Interpretation bzw. innerhalb der „Figur“ nicht gewechselt werden darf, so dass durch das Prinzip des Gegensatzes Strukturpaare die Gestaltungsgrundlage des Einzeltones bilden. Die in der Mitte beginnende Stufenlinie bestimmt über die jeweilige Lautstärke, dies aber nur für den Gesamtwert des Tones, insofern die Bewegtheit des jeweilig zuzuordnenden Abschnittes der Stufenlinie, nicht ihre Bewegung, zur Deutung heranzuziehen ist.

maneiras opostas. Isso significa que, no tipo de estrutura (em oposição à interpretação das curvas), dentro de uma única interpretação ou dentro da “figura”, não pode haver intercâmbio, de modo que, através do princípio da antítese, pares estruturais formam a base para a formação de cada nota. A linha de graduação que começa no centro determina o volume sonoro, mas apenas em relação ao valor total de cada nota, na medida em que a agitação da seção a ser coordenada, e não seu movimento, deve ser interpretada.

b) Die Punkte bzw. Kreise bilden die dominierende Komponente. Wieder sind die beiden Elemente aus dem Prinzip der Gegensätzlichkeit her zu deuten, indem z. B. Geräusche und Töne gegenübergestellt werden (als Geräusche z. B. das Schlagen der Griffklappen, bei einem Streichinstrument klingende und stumpfe – gekratzte – Töne). Die zeitliche Entwicklung richtet sich nicht wie in a) und auch c) streng nach den Horizontalproportionen, sondern sie nimmt diese „perspektivisch“ nach dem Modell einer Fluchtlinie, also nach sehr langsamem Anfang – in einem immer steileren, auch dynamischen Crescendo. Die vier

b) Os componentes dominantes são os pontos ou círculos. Novamente, ambos os elementos devem ser interpretados pelo princípio da antítese, como, p.ex., ruídos em contrastes a notas musicais limpas (como ruídos que se poderia fazer batendo no instrumento (ou em suas chaves), em um instrumento de cordas ruídos como arranhões). O desenvolvimento temporal não obedece estritamente às proporções horizontais, como em a) e em b), mas as aceita ‘perspectivamente’ após o padrão de uma linha em fuga, isto é – após um começo muito lento – em um crescente cada vez mais acentuado e

Geraden bestimmen das jeweilige Register (d.h. z.B. die verschiedenen Klappen oder Anschlagstellen, bei den Tönen die Tonhöhe). Während die gesamt-dynamische Linie durch das Modell der Fluchtlinie bereits bestimmt ist, bestimmt der jeweils im gleichen Registerbereich liegende Kurvenabschnitt die Dynamik im Detail. Die beiden Stufenlinien ordnen das Punkt- bzw. Kreismaterial in vier verschiedene Strukturbereiche: 1. der über der oberen, 2. der unter der unteren Stufenlinie, 3. der zwischen beiden liegende Bereich. Der 4. entsteht durch Überschneidung, d.h. Umkehrung von oberer und unterer Stufenlinie – 4 soll entsprechend auch musikalisch die Umkehrung von 3 bilden, aber auch 1 von 2. An den Stellen, an denen die obere und untere Stufenlinie einander umkehren, sollen auch musikalisch 1 und 2 einander vertauschen, so dass hier die sonst nur im oberen Bereich erscheinende Strukturierung nun im unteren vorkommt und umgekehrt. Als Strukturierung gelten z. B. Ansatzveränderungen, Artikulationsdifferenzierung, sowie Flatterzunge und Vibrati, soweit sie im Konzentrat eines Impulses (alle Punkte und Kreise sind als Impulse zu deuten) deutlich zu machen sind.

dinamicamente crescente. As quatro linhas verticais determinam os registros (ou seja, p.ex., diferentes sons de chaves ou posições para produção de ruído, assim como de altura das notas musicais). Enquanto a linha dinâmica em sua totalidade já é determinada pelo padrão de uma linha em fuga, é a seção curva no respectivo 'registro' que determina a dinâmica em detalhe. As duas linhas de gradação dividem o material de pontos e círculos em quatro partes estruturais diferentes: 1. acima da linha superior, 2. abaixo da linha inferior, 3. situada entre as duas, e 4. surge através da interseção, isto é, a reversão das linhas superior e inferior. A 1ª é a área acima da linha de degrau superior, a 2ª é abaixo da linha de degrau inferior, e a 3ª é a área entre os dois e a 4ª é criada pela sobreposição, ou seja, a inversão da linha de degrau superior e inferior – o 4º deve, portanto, ser musicalmente a inversão do 3º, assim como o 1º do 2º. A estruturação inclui, p.ex., mudanças na embocadura, diferenciação da articulação, bem como frulato e vibrato, na medida em que podem ser deixadas claras no concentrado de um impulso (todos os pontos e círculos devem ser interpretados como impulsos).

c) Die dominierende Komponente ist die in der Mitte links beginnende Stufenlinie, die wie die obere Stufenlinie in a) zu deuten ist. Die wesentlich stärkere Bewegtheit der unteren Stufenlinie soll dynamisch zum Ausdruck kommen; die starken Senkrechten und Überschneidungen deuten darauf hin, dass die einzelnen Töne sich auseinander ergeben und sich zum Teil über Akkordbildungen zueinander entwickeln. Entsprechend der Vertauschung der Funktionen beider Stufenlinien von a) zu c) übernimmt jetzt die obere die dynamische Gesamtreglung. Punkte, Gerade und Kurven sind wie in a) zu deuten. a) und c) Der Ausgangspunkt der dominierenden Komponente ist für a) die obere, für c) die untere Stufenlinie. Freiheiten in der Gestaltung des melodischen Ablaufes ergeben sich durch die Möglichkeit, an den Kreuzpunkten beider Linien ihre Funktionen zu vertauschen, so oft es in die musikalische Konzeption der jeweiligen Interpretation hineinpasst. Weitere Differenzierungsmöglichkeiten des melodischen Verlaufes ergeben sich, wenn die Bewegtheit der jeweils korrespondierenden Linie auf die dominierende in Gestalt entsprechend kleinerer, aber in

c) O elemento predominante é a linha que se origina no centro esquerdo, a qual deve ser interpretada como a linha superior de graduação em a). O movimento muito mais forte da linha de patamar inferior destina-se a ser expresso dinamicamente; as pronunciadas linhas verticais e sobreposições indicam que as notas individuais divergem e se desenvolvem parcialmente umas para as outras através de formações de acordes (cluster). De forma correspondente à troca das funções das duas linhas de graduação de a) para c), a linha superior passa agora a controlar completamente a dinâmica da composição. Os pontos, retas verticais e curvas devem ser interpretados de acordo com o que foi apresentado em a). Tanto em a) quanto em c), o ponto de partida dos elementos predominantes é a linha superior em a), e a linha inferior em c). A liberdade de expressão na formação da progressão melódica final resulta da possibilidade de trocar as funções de ambas as linhas em seus pontos de interseção. Essa troca pode ser realizada quantas vezes a concepção musical de uma interpretação específica permitir. Mais possibilidades de diferenciação na progressão melódica podem surgir quando a agitação da

gleicher Weise geordneter Tonschritte „abfärbt“.

linha concordante é transferida para a linha predominante na forma de passos de notas correspondentes menores, mas igualmente ordenados.

d) Dominierend sind die Geraden und die Kurven. Sie sind – einander zugeordnet – zeilenweise nacheinander zu spielen. Während der Ton der Geraden in allen vier Abschnitten der gleiche bleibt, ändert sich der ihm zugeordnete Ton entsprechend den Kurvenbewegungen. Bei Bläsern – vor allem der Blockflöte, aber auch der Posaune – ist der konstante Ton der tiefste Instrumentalton, der variable Ton ein hinzutretender gesungener Ton; auf jeden Fall müssen sich beide zusammenklingende Töne in der Klangfarbe variabel voneinander unterscheiden, was z. B. beim Streichinstrument durch Differenzierung des Bogendruckes zu erreichen ist. Die jeweils zugeordneten Punkte (d.h. die, welche mit der Kurve zusammen in einem Bereich stehen) sind wie in a) zu deuten; für die Blockflöte und entsprechende Instrumente mit „Ringmodulatoreffekt“ im Sinne einer Konzentration des gesungenen Tones innerhalb des Instrumentaltones; umgekehrt die Kreise als Konzentration des gesungenen Tones aus dem Instrumentalklang heraus (indem man

d) As linhas retas e curvas são predominantes, e devem ser executadas de forma simultânea. Enquanto o tom da linha reta permanece o mesmo em todas as quatro seções, o tom atribuído às curvas muda de acordo com a movimentação da linha. Em instrumentos de sopro, como a flauta doce e o trombone, a nota constante é a mais grave do instrumento, enquanto a nota variável é uma nota cantada de forma sobreposta. Em qualquer caso, as duas notas que soam juntas devem diferir variavelmente em timbre, o que pode ser conseguido, p.ex., em um instrumento de corda, diferenciando a pressão do arco. Os pontos e círculos (aqueles que ocorrem em uma seção particular junto com a curva) devem ser interpretados de acordo com as instruções em a). Para a flauta doce e instrumentos similares com efeito de um “oscilador” entre nota cantada e a nota tocada, enquanto os círculos representam a concentração da nota cantada a partir do som instrumental, o que pode ocorrer, p.ex., devido a mudanças dinâmicas e estruturais. As combinações de

das Instrument von den Lippen mehr oder weniger entfernt), bewirkt z. B. durch dynamische und strukturelle Veränderungen. Anhäufungen von Punkten und Kreisen sind summarisch zu verstehen. Die beiden Stufenlinien beschreiben in der bereits oben angedeuteten Vertauschbarkeit Dynamik und Vibratointensität. Sie sind in den vier Durchgängen, die d) verlangt, den Möglichkeiten entsprechend neu zu lesen und dabei dem dominierenden Vorgang anzupassen.

pontos e círculos devem ser entendidas de forma sintética. As duas linhas escalonadas descrevem a dinâmica e a intensidade do vibrato na intercambialidade já indicada acima. Nas quatro passagens que d) exige, elas devem ser relidas de acordo com as possibilidades e assim adaptadas ao processo dominante.

REZITATIVE (MICHAEL VETTER)

I. Biographisches

Michael Vetter, der in Oberstdorf geboren wurde, ist als Komponist Autodidakt. Schöpferisch von der Malerei und interpretatorisch von der Musik herkommend, geht es ihm beim Komponieren formal darum, mittels graphischer Notationen von Musik das Verhältnis von Komponist und Interpret in ein schöpferisches Gleichgewicht zu bringen: Die vom Komponisten ausgehenden Determiniertheiten sollen auf ihr Mindestmaß eingeschränkt (was von Komposition zu Komposition neuer Überlegungen und Ordnungen bedarf), die vom Interpretieren geforderten schöpferischen Anteile auf ihr Höchstmaß erweitert werden. Man geht nicht zu weit, wenn man hier gelegentlich von einer Unterordnung des Komponisten unter den Interpreten reden möchte; der Komponist will dann Organisator fremder, individueller, mündiger musikalischer Äußerungen sein. Er gibt das Programm, das je nach der Art und dem Anliegen der Komposition mehr oder weniger detailliert ist. In diesem Sinne ist auch sein besonderes Interesse an Publikumskompositionen und

I. Sobre o compositor

Michael Vetter, nascido em Oberstdorf, é um compositor autodidata que iniciou sua carreira criativa na pintura e na música interpretativa. Seu objetivo formal na composição é alcançar um equilíbrio criativo entre o compositor e o intérprete por meio de notações gráficas na música. Ele busca restringir as determinações que partem do compositor ao mínimo necessário, exigindo do intérprete um papel mais criativo e expressivo. Em algumas ocasiões, há uma subordinação do compositor ao intérprete, pois o compositor deseja ser o organizador de expressões musicais estranhas, individuais e autônomas. Para isso, ele fornece informações que podem variar em detalhamento, dependendo do tipo e da intenção da composição. Seu interesse especial em composições para o público em geral e para crianças pode ser compreendido nesse sentido.

Principais obras (com notação gráfica):

– *Der Dichter und das Mädchen*, ópera de câmara em oito cenas líricas (1965/66)

an Kompositionen mit Kindern zu verstehen.

Hauptwerke (alle graphisch notiert):

– Der Dichter und das Mädchen, Kammeroper in acht lyrischen Szenen (1965/1966)

– Konzert für 1 Schlagzeuger und Publikum (1966/1967)

– Radiophonie für zwei Musiker und vier Radiogeräte (1966/1967)

– Felder, musikal. Theater in beliebiger Besetzung (1967/1968)

– Laudes für Sänger, Sprecher, Instrumentalisten und Publikum (1968)

– Karneval, musikalisches Theater für Kinder (1968)

– Concerto para um percussionista e público (1966/67)

– *Radiophonie* para dois músicos e quatro aparelhos de rádio (1966/67)

– *Felder*, musical. Teatro com elenco aleatório (1967/68)

– *Laudes* para cantor, narrador, instrumentistas e público (1968)

– *Karneval*, teatro musical para criança (1968)

1. Zum Titel des Werkes

Es ist allgemein beliebt, irgendwie aleatorisch angelegte Werke ausdrücklich nicht einem Instrument, sondern einem Instrumentalisten zu widmen. Man gedenkt dabei zum Ausdruck zu bringen, dass der Instrumentalist ja in ganz besonderer Weise – über den üblichen Realisationsprozess einer Interpretation hinaus – mitschöpferisch und damit auch mitverantwortlich an einer solchen Komposition beteiligt ist. Dennoch fragt man

1. Sobre o título da obra

É comum dedicar obras de cunho aleatório a um intérprete específico, em vez de um instrumento específico. Essa prática busca expressar que o intérprete é, de uma maneira especial, além do processo usual de realização de uma interpretação, um cocriador e, portanto, também corresponsável pela composição. No entanto, surge a questão se essa diferença fundamental é realmente significativa e precisa o suficiente para

sich, ob dieser grundlegende Unterschied schon grundlegend genug ist, um eine solche Neuformulierung wirklich als sinnvoll und präzise bezeichnen zu können, ganz abgesehen von der Tatsache, dass ja auch traditionelle Musik eigentlich für Musiker und nicht für Instrumente geschrieben ist, jedenfalls geschrieben sein möchte, und dass es sich bei den herkömmlichen Widmungen an Instrumente nicht eigentlich um Widmungen, sondern gewissermaßen um bloße „Vortragsbezeichnungen“ handelt.

Der eigentliche Titel der vorliegenden Komposition ist Agnus dei (trotzdem sie so nicht überschrieben ist) insofern, als ihr literarischer Inhalt graphisch und musikalisch alle ihre Vorgänge bestimmt. Ihr „Untertitel“ ist erst die eigentliche „Überschrift“ und nach eben erwähnter Weise in altherkömmlichem Sinne bereits Vortragsbezeichnung: das vordergründige ist das formale Vorgehen, das inhaltliche Programm verbirgt sich darin und möchte, wenn überhaupt, nur aus ihm und aus sich selbst erkannt werden, d.h., es möchte nur überzeugen oder aber unentdeckt bleiben, nicht aber im voraus für sich Stimmung machen.

descrever essa nova formulação, uma vez que a música tradicional é, na verdade, escrita para músicos e não para instrumentos. As dedicatórias convencionais a instrumentos não são realmente dedicatórias, mas, de certa forma, apenas indicações de performance.

O título real da presente composição é Agnus Dei, embora não esteja explicitamente escrito como tal. Isso ocorre porque o seu conteúdo literário determina graficamente e musicalmente todos os seus processos. O “subtítulo” da composição é, na verdade, o verdadeiro título, e, de acordo com a abordagem mencionada acima, já é uma indicação de performance convencional. O que está em primeiro plano é a abordagem formal, enquanto o programa temático está oculto e deseja ser reconhecido apenas a partir da própria composição. Ele pode convencer ou permanecer indetectável, mas não deve causar antecipadamente uma impressão.

A partir do título, é perceptível que esta composição não segue uma das formas tradicionais do “Agnus Dei”, mas sim uma série de recitativos executados não por um cantor ou orador, mas por um flautista. Não houve desvio do sentido

Vom „Titel“ aus betrachtet gibt diese als Vortragsbezeichnung zu verstehende Überschrift zu erkennen, dass es sich hier nicht um eine der Formen handelt, in welche man traditionell das „Agnus dei“ zu kleiden pflegt, sondern um eine Reihung von Rezitativen, die aber nicht von einem Sänger und auch nicht von einem Sprecher, sondern von einem Blockflötisten auszuführen sind. Dabei ist nun nicht dem wörtlichen Sinn ausgewichen, etwa im Sinne eines unausgesprochenen „quasi rezitativo“, wie es naheläge, da der Interpret ein Instrumentalist und zudem ein Bläser ist, vielmehr möchten beide Momente der Überschrift – Blockflötist und Rezitative – im wörtlichen Sinne und in all den Spannungsmomenten verstanden werden, die sich aus der Gegenüberstellung der Begriffe ergeben. Damit ist schon das wesentliche über die Beanspruchung des Interpreten in Bezug auf die formale Seite der Komposition gesagt: Der Begriff des „Rezitatifs“ ist zunächst von seiner üblichen Bezogenheit auf die Gesangsstimme abgelöst und versteht sich nur noch in seinem ihm ursprünglich eigenen Sinn: „Gesprochenes“, oder unserem interpretatorischen Zeitstil entsprechend

literal, como um “quase recitativo” não expresso, que seria natural, considerando que o intérprete é um instrumentista de sopro. Ambos os elementos do subtítulo – flautista e recitativos – devem ser entendidos literalmente e em todas as tensões que surgem da comparação dos termos. Isso já diz muito sobre a exigência do intérprete em relação ao lado formal da composição. O conceito de “recitativo” é separado de sua referência usual à voz cantada e agora se entende apenas em seu sentido original: “narrado”, ou, de acordo com nosso estilo interpretativo mais amplo: “articulado linguisticamente” – para um flautista.

O papel da flauta doce nesta composição não é simplesmente como um instrumento, mas como um meio auxiliar para ampliar as possibilidades de articulação do intérprete e trazer à tona as áreas periféricas da articulação, transições para o não articulado, campos subarticulados e sobrearticulados. O intérprete é, portanto, exigido a lidar com uma demanda total que inclui o aspecto interpretativo-conteudístico da obra, bem como a abordagem formal. Isso significa que o problema do “instrumentista” é completamente repensado nesta obra e deve ser

umfassender: „Sprachlich Artikuliertes“ – für einen Blockflötisten.

Sofern das „Instrument“ wirklich als das verstanden werden möchte, was es seiner wörtlichen Bedeutung nach ist, so ist die Blockflöte hier lediglich ein Hilfsmittel, das zur Verbreiterung der naturgegebenen Artikulationsmöglichkeiten des Interpreten beitragen soll, das vor allem aber die Aufgabe hat, die Randgebiete der Artikulation, die Übergänge zum Unartikulierten, schließlich die Felder von Unter- und Überartikulierte zu öffnen und mit ins Spiel zu bringen. Die Totalbeanspruchung, die im vorliegenden Werk vom Instrumentalisten schon vom Interpretatorisch-Inhaltlichen her gefordert ist, soll das Formale ganz in sich einschließen. Hat diese Totalbeanspruchung des „Instrumentalisten“ in diesem speziellen Fall ihre Motivierung im thematischen Inhalt der Komposition, so soll doch nicht außer acht gelassen werden, dass das Problem des „Instrumentalismus“ (Sänger und Sprecher eingeschlossen) hier überhaupt neu durchdacht ist und vom Interpreten neu durchdacht werden möchte.

repensado pelo intérprete, independentemente de ser um cantor, orador ou instrumentista. A flauta doce é uma peça fundamental para a criação da obra, mas a interpretação vai muito além do simples ato de tocar um instrumento.

Zur Erschließung der Notation im speziellen bediente man sich zunächst der in dem Schulwerk *il flauto dolce ed acerbo*) enthaltenen Legenden. Alles mehr allgemeine lässt sich logisch leicht erschließen: Ein Punkt ist immer ein musikalischer Punkt – also ein kurzer Ton (über die Artikulation und den Klang ist damit noch nichts gesagt): gleiches gilt für Linien und Kurven. Figuratives (Mitte) ist als Zusammenklang bzw. als Geräusch (Zusammenklang großer, unregelmäßig zusammengesetzter Frequenzsummen) zu deuten. Insofern jedoch, als das Mittelfeld in dieser Komposition gleichsam die Funktion der klassischen Kadenz übernimmt (alles Umstehende hat je nach seiner Augenfälligkeit über die Realisationsweise des Mittelfeldes Mitbestimmungsrecht – vgl. Abschnitt III), kommt allen darin enthaltenen Zeichen zugleich dynamische Bedeutung zu. Buchstaben, Silben und Worte sind Artikulationsmomente und je nach ihrem Zusammenhang direkt oder indirekt aufzugreifen (vgl. IV: Darstellung des Verlaufes). Die Größe bzw. Stärke der jeweiligen Zeichen steht für deren musikalischen Zeit- bzw. Gesamtwert, in allererster Linie aber stets für die Dynamik des Vorganges. Zeit- und Höhenachse sind

Para entender a notação desta obra, é necessário consultar as notas do livro didático *“Il flauto dolce ed acerbo”*. No entanto, para entender os aspectos mais gerais, basta deduzir logicamente: um ponto representa sempre um som curto (mas ainda não se refere à articulação e ao timbre); o mesmo se aplica a linhas e curvas. O figurativo (ao centro) deve ser interpretado de um acorde até seu ruído (ou seja, um acorde de somas de frequências grandes e irregulares). No entanto, nesta composição, o campo médio assume a função de uma cadência clássica, o que significa que todos os sinais contidos nele têm um significado dinâmico ao mesmo tempo (dependendo de sua visibilidade, tudo ao redor tem o direito de influenciar a forma como o campo médio é realizado - consulte a seção III). Letras, sílabas e palavras são momentos de articulação e devem ser abordados diretamente ou indiretamente, dependendo do contexto (consulte a seção IV: Representação do curso). O tamanho ou força dos símbolos representa seu valor temporal ou musical total, mas acima de tudo, sempre representa a dinâmica do processo. O eixo do tempo e o eixo da altura são os usuais, ou seja, cada campo é lido temporalmente da

die üblichen, d.h., zeitlich wird jedes Feld von links nach rechts gelesen (gegebenenfalls in mehreren Durchgängen), wobei die akustischen Höhenverhältnisse den graphischen entsprechen. Beides hat im übrigen immer nur im Zusammenhang mit der unmittelbaren Umgebung (im allgemeinen dem jeweiligen Feld) absolute Gültigkeit. Diese Einschränkung gilt vor allem und bis ins Detail hinein für die Höhenachse, während die zeitlichen Proportionen durch die Flächenaufteilung des Blattes schon weitgehend festgelegt sind.

esquerda para a direita (se necessário, em várias passagens), correspondendo às alturas acústicas às gráficas. Além disso, todas essas informações só têm validade absoluta em relação ao ambiente imediato (geralmente o respectivo campo). Essa restrição se aplica principalmente e em detalhes ao eixo da altura, enquanto as proporções temporais já são amplamente definidas divisões ao longo da página.

III. Der Aufbau

Den Verlauf des Agnus dei bestimmen achtzehn Teile, Rezitative, die in deutlich umgrenzten Feldern auf einem einzigen Blatt einander zugeordnet sind. In sich selbst jeweils abgeschlossen, bilden sie auf diese Weise ebenso sichtbar die Einheit, auf die hin sie zu realisieren sind. Bezüglich der zeitlichen Reihenfolge der einzelnen Rezitative lässt sich aus ihrer graphischen Anordnung nichts Definitives entnehmen; festgelegt ist hierdurch lediglich deren innere Zuordnung zueinander, die bei der Aufstellung der Reihenfolge den leitenden Gesichtspunkt hergeben soll.

II. A estrutura

As dezoito partes do Agnus Dei são determinadas por meio de recitativos, que são designados a campos claramente delimitados em uma única folha. Cada recitativo é encerrado em si mesmo, constituindo assim uma unidade visível que deve ser executada de forma coesa. A disposição gráfica não permite a determinação definitiva da ordem cronológica dos recitativos individuais. No entanto, essa disposição gráfica é usada para estabelecer a associação interna entre eles, que deve ser considerada como ponto de partida para a organização da ordem.

Einander zugeordnet sind:

1. die beiden Linienfelder in der Mitte oben und unten;

2. die beiden Punktfelder links oben und rechts unten;

3. die beiden streng notierten knappen Rezitativpaare links unten und rechts oben (stehen zueinander im umgekehrten Verhältnis);

4. das durch das Punktfeld links oben halb verdeckte Kurvenfeld und das rechts gegenüberliegende Kurvenbündelfeld („pacem”);

5. die Gruppe des zentrierten Punktfeldes links, des darunter eingezeichneten Langtones („qui tollis”) und des darunter liegenden Wortfeldes und die Gruppe des Rechts an das Mittelfeld sich anschließenden Kreistonfeldes mit dem sich daran anschließenden Wortfeld („miserere nobis”);

6. die beiden untereinander ohne Umrandung unterhalb des Mittelfeldes eingetragenen Wortgruppen (a) in schwarzen, b) in weißen Buchstaben).

Wo diese Felder auch in einer endgültigen, vom Interpreten selbst bestimmten Abfolge auftauchen, immer müssen sie sich deutlich in ihren Bezügen

As atribuições são:

1. os dois campos de linha no centro, acima e abaixo;

2. os dois campos de pontos no campo superior esquerdo e inferior direito;

3. os dois pares de recitativos rigorosamente notados e curtos, localizados à esquerda abaixo e à direita acima (estão inversamente relacionados entre si);

4. O campo curvo meio encoberto pelo campo pontilhado no canto superior esquerdo e o campo curvo oposto à direita („pacem”);

5. O grupo formado pelo campo pontilhado central à esquerda, som longo desenhado abaixo („qui tollis”) e o campo de palavra abaixo dele, e o grupo formado pelo campo de som próximo à direita do campo central, seguido pelo campo de palavra („miserere nobis”);

6. Dois grupos de palavras inseridas uma abaixo da outra sem moldura abaixo do campo central (a) com letras pretas, b) com letras brancas).

Quando esses campos são apresentados em uma sequência final determinada pelo próprio intérprete, é essencial que eles sejam claramente reconhecidos em suas relações, tanto em sua forma

wiedererkennen lassen, und dies sowohl in ihrer formalen Gestaltung als auch in ihrer Stellung. So können zum Beispiel mit zeitsymmetrischen Entsprechungen arbeitende Ordnungsprinzipien die graphischen Symmetrieelemente zu Gehör bringen, es könnte auch aus den Paaren eine Kette gebildet werden oder eine Reihenfolge, die sich aus einer Reihung von Paaren zusammensetzt, die untereinander in einer logischen, sowohl graphischen als auch dynamisch-akustischen Entwicklung stehen. In jedem Falle ist zu beachten, dass die Zuordnung hörbar werden und nicht nur für den Spieler, sondern auch für den Hörer den Inhalt ordnendes und perspektivisch beleuchtendes Prinzip sein soll.

Das Mittelfeld ist schon so eingeordnet, dass konsequenterweise alles entweder direkt oder indirekt zu ihm in Beziehung stehen muss. Das ergibt sich aus den bereits dargestellten Ordnungsprinzipien, denen alle anderen Felder unterworfen sind, von selbst. Was das bedeutet, wurde schon im vorigen Abschnitt berührt: Das Material des Mittelfeldes, so individuell es ist, darf nur in dauernder Bezugnahme auf die es umgebenden Vorgänge erschlossen werden. Insofern handelt es sich bei seinen

quanto em sua posição. Por exemplo, princípios de ordem que trabalham com correspondências simétricas no tempo podem trazer elementos gráficos simétricos para serem percebidos auditivamente. Além disso, uma cadeia pode ser formada a partir dos pares ou uma ordem pode consistir em uma série de pares em desenvolvimento lógico, tanto graficamente quanto dinamicamente e acusticamente. Em qualquer caso, é imprescindível que a associação se torne perceptível auditivamente e que o princípio ordenador e perspectivo seja discernível tanto pelo intérprete quanto pelo ouvinte.

O campo médio é central na classificação dos campos e, portanto, tudo está relacionado a ele de forma direta ou indireta. Essa relação decorre dos princípios de organização apresentados anteriormente, aos quais todos os outros campos estão subordinados. Como já mencionado, o material do campo médio é compreendido em referência constante aos processos circundantes, o que implica em instruções dinâmicas e de fraseado que refletem o temperamento musical e interpretativo do intérprete. A posição desse campo exerce influência significativa na ordem temporal da composição, dada a sua característica de pico e de

fast tachistischen Formelementen mehr um dynamische und phrasierungstechnische Anweisungen, gleichsam um eine differenzierte Darstellung des hier zum Ausbruch kommenden ganzen musikalischen und interpretatorischen Temperamentes des Darstellenden. Die Stellung dieses Feldes ist auf eigene Weise ein wesentlich die zeitliche Reihenfolge mitbestimmender Faktor, was durch seinen Höhepunktcharakter einerseits und den Entwicklungscharakter der Komposition andererseits bedingt ist. Von diesem Höhepunkt aus sind alle weiteren Rezitative zu orten, bzw. wie das Mittelfeld sich auf alle umstehenden Felder bezieht, so müssen auch alle Außenfelder von sich aus zu ihm in Beziehung stehen. So hat schließlich auch inhaltlich das Mittelfeld seine den Gesamtcharakter des Stückes bestimmende Ausstrahlung auf die von ihm abgeleiteten und auf es hinführenden musikalischen Einzelvorgänge.

desenvolvimento. A partir desse ponto, todos os outros recitativos devem ser localizados e relacionados ao campo médio. Por conseguinte, o campo médio tem uma irradiação determinante sobre o caráter geral da peça, influenciando os processos musicais individuais que dele derivam e que levam a ele.

IV. Darstellung des Verlaufes (Beispiel) – zugleich Erläuterungen zu den einzelnen Feldern

Unter normalen Umständen könnte hier eine Erläuterung enden und eine ausgeschriebene Version alle weiteren Fragen beantworten und zugleich einen

IV. Representação do percurso (exemplo) - ao mesmo tempo explicações sobre os campos individuais

Em condições normais, a explicação poderia ser concluída aqui com uma versão escrita que responda a todas as questões subsequentes e ofereça uma

praktischen Vorschlag zur Realisation geben. Das ist in unserem Fall nicht sinnvoll, da es sich um eine unbedingt zu improvisierende Komposition handelt, zu deren Realisation keine einzige Note aufgeschrieben werden soll. Das bedeutet, dass auch ihre Einstudierung nur improvisierend geschehen kann, da die Qualität einer Aufführung unlösbar mit der Aktualität der Formulierungen verknüpft ist. Festzulegen ist aber für die jeweilige Aufführung auf jeden Fall die Reihenfolge der einzelnen Felder, welche sie in ihrem Duktus bereits weitgehend fixiert, so dass die Improvisationsübungen einerseits schon in gewisser Weise spezialisiert sind, vor allem aber andererseits die Zusammenhänge und Übergänge mit vorbereitet werden können. Das ist umso notwendiger, als die Blockflöte mit elektrischem Verstärker benutzt werden soll, dessen Bedienung ebenfalls ein Konzept verlangt. An die Stelle eines ausgeschriebenen Interpretationsvorschlages tritt so sinngemäß die Beschreibung eines möglichen Verlaufes der Rezitative.

a) Schema des Verlaufes und der Bezüge Gruppen:

A) 1 - 2 - 3 - 4

sugestão prática para a realização da composição. No entanto, neste caso, tal opção não é viável, dado que a obra deve ser executada por meio de improvisação, sem que uma única nota seja previamente escrita. Em outras palavras, a qualidade de uma apresentação está diretamente relacionada à atualidade das formulações do intérprete. Apesar disso, a ordem dos campos individuais deve ser definida para cada apresentação, o que já é amplamente estabelecido em seu caráter. Dessa forma, os exercícios de improvisação são especializados em certo sentido, mas, sobretudo, para permitir a preparação de conexões e transições. Tal necessidade se torna ainda mais evidente dado que a flauta doce será amplificada eletricamente, o que exige um conceito apropriado. Em vez de uma sugestão interpretativa escrita, apresenta-se aqui uma descrição de um possível curso dos recitativos, de acordo com o sentido da obra.

a) Esquema da progressão e conexão dos grupos:

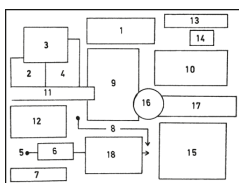
A) 1 – 2 – 3 – 4

B) 5 – 6 – 7 - 8 – 9 – 10

C) 11 – 12 - 13 – 14 – 15 - 16 – 17 – 18 (acima)

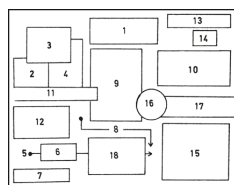
B) 5 -6-7 - 8-9-10

C) 11-12 - 13-14-15 - 16-17 -18ü



Die herrschenden Entsprechungen (und die untergeordneten Entsprechungen):

1. Folgen und Ketten: 5-8; (2-3-4); (8-9-10); (12-13); (15-16)
2. Spiegelungen: 1 - 8; 2 - 16; 3 - 15; 11/12 - 16/17;
3. Situationsparallelen: 4 - 10 (-16); 6/7 - 13/14; (5 - 12); (8 - 9/10); 12/13 -14-15/16)



As correspondências predominantes (e as subordinações equivalentes):

1. Sequências e elos: 5-8; (2-3-4); (8-9-10); (12-13); (15-16)
2. Reflexões (materiais em oposição): 1 - 8; 2 - 16; 3 - 15; 11/12 - 16/17
3. Situações paralelas: 4 - 10 (-16); 6/7 - 13/14; (5 - 12); (8 - 9/10); 12/13 -14-15/16)

b) Beschreibung des Verlaufes

(1) Verstärkereinstellung: Hall- und Lautstärkeregler ganz, Höhenregler vierteileingestellt, das Ganze über den Gesamtregler höchstens zu einem Viertel ausgesteuert. Das Stück beginnt mit freien, sehr expressiven Kantilenen, welche in ihren Bewegungen denen des Linienwerkes folgen. Der darin eingeschobene Text ist noch nicht zu artikulieren, sondern lediglich im Sinne von Vortragsbezeichnungen zu deuten – seine Auflösung deutet auf kurzphasige

b) Descrição do percurso

(1) Ajustes do amplificador: configurar o *reverb* e os controles de volume no máximo, ajustar o controle de agudos em 25%, evitar ultrapassar 25% do volume total. O início da peça consiste em cantilenas livres e altamente expressivas, seguindo a linha melódica. O texto intercalado deve ser interpretado como indicações de performance, sem articulação, com resolução breve e pontual. A fragmentação textual consiste em uma pergunta palavra por palavra, sendo a

Expressivität. Der Text in dieser Aufgerissenheit ist Wort für Wort Frage; ihn in einem Bogen zu nehmen, also ihn zu verstehen und über ihm zur Ruhe zu kommen, bleibt denjenigen Kantilenen vorbehalten, die als die Entsprechung zu diesen den Abschluss bilden werden.

habilidade de interpretá-la em um arco e levá-la à calma reservada às cantilenas correspondentes, que formarão o desfecho do trecho.

(2) Das einleitende Kantilenenfeld endet in unruhigen, unregelmäßigen, kurzen Glissandoseufzern. Wenn der letzte Ton verhallt ist, steuert der Spieler mit dem Gesamtregler voll aus und stellt über Fußpedal zugleich den Hall ab. Dann legt er (natürlich sitzend) sein Instrument vorsichtig so zwischen linke Schulter und rechtes Knie, dass er mit dem Mund – wie bei einer Querflöte – am Fenster ansetzt, die linke Hand noch zum Stützen des Instrumentes benutzt und die rechte völlig frei hat. Zur Realisation dieses Geräuschimpuls-(Schlagzeugeffekt-)feldes stehen als Material folgende Aktionen zur Verfügung:

(2) O prelúdio de cantilenas chega a uma conclusão com suspiros curtos, irregulares e inquietos de glissando. Após o término do último som, o intérprete ajusta o controle total com o pedal e, simultaneamente, desativa o efeito de reverberação. Cautelosamente, ele coloca o instrumento – enquanto permanece sentado – entre o ombro esquerdo e o joelho direito, com a boca na janela, de forma semelhante a uma flauta transversal. A mão esquerda é usada para dar suporte ao instrumento, enquanto a mão direita permanece livre. Para executar esse campo de efeito de percussão sonora, as seguintes ações estão disponíveis:

a) Schlagen auf die Grifflöcher. Jedes Griffloch gibt einen anderen Klang; (weitere Differenzierungen durch Griffmanipulationen bei gleichem Schlagloch sowie durch Kombinationen mehrerer Schlaglöcher).

a) Bater nos orifícios de dedilhado, sendo que cada orifício produz um som distinto. É possível diferenciá-los por meio de manipulações de dedilhado no mesmo orifício, bem como por meio de combinações de diversos orifícios.

b) Schlagen auf den Korpus des Instrumentes (Differenzierungen durch Wechsel der Anschlagstelle und Härte des Anschlags (Fingerballen = weich; Fingerkuppe = stumpf; Nagel = hart; Übergänge beachten!)).

c) Schlagen auf das Fenster (sehr differenzierbar!), auf das Kontaktmikrophon und – mit der flachen Hand – gegen die Sohle des Instrumentes.

d) Schnalzgeräusche in das Fenster (Differenzierungsmöglichkeiten ergeben sich a) durch den Abstand des Mundes vom Fenster, b) durch Griffmanipulationen, c) durch Differenzierung des Zungenschnalzens selbst, d) durch Veränderung der Mundstellung, e) Blasgeräusche in das Fenster (Differenzierungsmöglichkeiten durch Griffmanipulationen, vor allem mit Hilfe des Ausblasloches sowie durch Mundstellung, Entfernung vom Fenster sowie durch die Dichte der Artikulation).

Der Spieler beginnt mit unverhallten rhythmischen Figuren, bei denen er zunächst nur mit den Fingern arbeitet. Auf einen Höhepunkt setzt er dann ein sehr konzentriert artikuliertes Blasgeräusch auf, mit welchem er zugleich den Hall wieder einschaltet. Nun lässt er alle

b) Bater no corpo do instrumento, sendo que as diferenças são obtidas por meio da variação do local de impacto e da intensidade do golpe (polpa do dedo = suave; ponta do dedo = mais contundente; unha = forte; observe as transições!).

c) Bater na janela (que é muito diferenciável!), no microfone de contato e na sola do instrumento com a palma da mão.

d) Fazer ruídos estalando na janela (sendo as possibilidades de diferenciação: a) pela distância da boca para a janela; b) por manipulações de dedilhado; c) por diferenciação do próprio estalo da língua; d) por mudança da posição da boca; e) fazer sons de sopro na janela (sendo as possibilidades de diferenciação obtidas por meio de manipulações de dedilhado, especialmente com a ajuda do orifício de saída de ar, bem como por meio da posição da boca, da distância da janela e da intensidade da articulação).

O intérprete começa com figuras rítmicas não reverberantes, nas quais ele inicialmente trabalha apenas com os dedos. Em seguida, ele atinge um clímax com um som de sopro concentrado e

Möglichkeiten, auch die des Gegeneinandersetzens verhallter und unverhallter Passagen, frei ineinanderspielen. Gegen Ende dreht er während zweier starker, verhallter Impulse erst den Lautstärke-, dann den Höhenregler auf die Nullstufe zurück und geht mit leisen, sich immer mehr beruhigenden Schlagimpulsen (voll verhallt!) in das Tonimpulsfeld über.

articulado, o que também o leva a ligar o efeito de reverberação novamente. Nesse momento, ele permite que todas as possibilidades, incluindo as de intercalação de passagens reverberantes e não reverberantes, sejam tocadas livremente. Por fim, durante dois impulsos reverberantes fortes, ele primeiro ajusta o controle de volume para a posição zero e depois o controle de altura, passando a tocar impulsos de percussão suaves e cada vez mais calmos (totalmente reverberantes!) no campo de impulso sonoro.

(3) Keine Änderungen am Verstärker, einzelne, mehr oder weniger immer noch an Schlagzeugeffekte erinnernde Töne, Tongruppen und Tontrauben. Die eingeschobenen vereinzelt Klanglinien und -kurven leiten über zu dem Kurvenfeld,

(3) Não ocorrem alterações no amplificador, apenas sons, sequências de notas e agrupamentos ainda sugerem efeitos percussivos. As linhas e curvas sonoras adicionais contribuem para a criação de um campo sonoro mais complexo,

(4) das – ohne neue Manipulationen am Verstärker – in einem einzigen großangelegten Crescendo und Accelerando auf den ersten absoluten Höhepunkt und den Schluss des ersten Abschnittes führt.

(4) onde, em seguida, a seção evolui para um único e grande crescendo, sem que haja qualquer nova manipulação do amplificador, culminando em um clímax absoluto e marcando o fim da primeira parte.

(5) Für den ganzen Mittelteil dieser Version wird der Kopf des Instrumentes als selbständiges Instrument verwendet.

(5) Durante toda a seção intermediária desta versão, a cabeça do instrumento é utilizada como um instrumento

Während in vier langen Atemzügen die Worte „pacem nobis“ in das Fenster (verständlich!) hineingehaucht werden (Differenzierungen durch die rechte Hand und den Abstand des Mundes vom Fenster), wird der Lautstärkeregler voll und der Höhenregler soweit ausgestellt, dass noch keine Rückkopplung entsteht.

autônomo. Enquanto as palavras “pacem nobis” são sussurradas de maneira clara na janela, em quatro longas exalações (sendo possível diferenciar por meio do uso da mão direita e variação da distância entre a boca e a janela), o controle de volume é gradativamente aumentado e o controle de altura é cuidadosamente reduzido para evitar realimentação sonora.

(6) Das Fenster durch zwei locker nebeneinandergelegte Finger abdecken und in mittlerer Lautstärke normal durch das Mundstück blasen. Der in den instrumentalen Ton einmodulierte Gesangston wird allmählich eingeführt, indem die Stimmkonzentration sich langsam von einer Nasal- zu einer Mundhöhlen - resonanz umwandelt. Gegen Ende des Klanges spreizen sich allmählich die das Fenster abdeckenden Finger. Der schließlich aus allen Nebengeräuschen herausgefilterte Ringmodulationsklang klingt auf dem tiefsten Ton des Instrumentes aus. Solange dazu die rechte Hand nicht benötigt wird, strukturiert sie den Klang durch regelmäßiges Öffnen und Schließen des Höhenreglers. Sollte (5) schon ohne Hall gespielt worden sein, so wird das Hallpedal erst in der Mitte des sechsten Feldes eingeschaltet.

(6) Cubra a janela com dois dedos levemente sobrepostos e, em um volume moderado, sopra normalmente pelo bocal. O tom de canto modulado no tom instrumental é gradualmente introduzido, à medida que a concentração vocal é lentamente transformada de uma ressonância nasal para uma ressonância oral. No final do som, os dedos que cobrem a janela são gradualmente afastados. O som de modulação de todos os ruídos secundários finalmente se esvai na nota mais grave do instrumento. Enquanto a mão direita não é necessária, ela estrutura o som através da abertura e fechamento regulares do equalizador de altura. Se (5) já tiver sido tocado sem reverb, o pedal de reverb só será ligado no meio do sexto campo.

(7) Alle drei Silben des hier verarbeiteten Wortes werden deutlich artikuliert, ehe sie in den gespielten Ton eingemischt werden. Die Manipulationen am Fenster und Fuß des Instrumentes sind in sehr langsamen Übergängen auseinander zu entwickeln. Die Gegenüberstellung der drei Wortfelder „pacem nobis“, „mundi“ und „peccata“ sollen in ihrem spannungsgeladenen Zusammenhang verstanden werden und so crescendoend auf das achte, ebenfalls charakteristisch den Text verkürzende Rezitativ hinführen.

(7) Todas as três sílabas da palavra processada aqui devem ser claramente articuladas antes de serem misturadas nas notas tocadas. As manipulações na janela e no pé do instrumento devem ser desenvolvidas em transições muito lentas. É essencial que haja uma compreensão adequada da interrelação dos três campos semânticos “pacem nobis”, “mundi” e “peccata”, considerando o contexto de tensão em que se encontram, a fim de se obter um oitavo recitativo característico do texto, que deve crescer gradualmente e ser encurtado.

(8) Gesprochen, gesungen und gerufen, immer – unter verfremdenden Manipulationen und spannungsreichen Differenzierungen – unter Ausnutzung des durch das Fenster zu Gebote stehenden Resonanzkontaktes. Die musikalische Bewegung ist völlig aus dem Affekt zu gestalten, sie muss sich lediglich – spätestens auf der zweiten Silbe von „nobis“ – in den Ausbruch der Kadenz hinein steigern. Die Worte sollen nicht gleichmäßig verständlich sein; das ergibt sich schon aus den Verfremdungen; sie sollen aber gelegentlich, auf den Schwerpunkten, die sich im Affekt ergeben, deutlich heraustreten.

(8) O contato de ressonância disponível através da janela deve ser explorado ao falar, cantar e gritar, sempre com manipulações de distorção e diferenciações *emocionantes*. O movimento musical deve ser completamente moldado pelo afeto, intensificando-se até o rompimento da cadência, no máximo na segunda sílaba de “nobis”. As palavras podem não ser claramente compreensíveis em todos os momentos, em razão das distorções, mas, ocasionalmente, em pontos de ênfase que surgem da emoção, devem destacar-se claramente.

(9) Von der Kadenz war in den vorangehenden Abschnitten dieser Erläuterungen schon die Rede. Die Aussteuerung soll gerade an der Grenze zur Rückkopplung stehen. Bizarr virtuose Temperamentausbrüche bei explosivster Dynamik kulminieren in sich überstürzenden, zur völligen Unverständlichkeit verfremdeten Sprachkaskaden, die, in sich zusammen brechend, in das unmittelbar mit der Kadenz verbundene zehnte Feld einmünden.

(10) Der Fuß des Instrumentes (immer noch allein der Flötenkopf) wird mit der rechten Hand fest verschlossen, während abwechselnd durch das Fenster einatmend der Instrumentalklang angesaugt und dann wieder ausatmend in das Fenster hinein bzw. an ihm vorbei gesprochen wird.

a) 1. Einatmen: Schriller, noch ganz der Kadenzdynamik entsprechender Klang. Die Aussteuerung wird währenddessen auf den bloßen Hallraum reduziert (also mit der linken Hand Lautstärke- und Höhenregler ausstellen). Als einzige Differenzierung Zungenvibrato.

b) 1. Ausatmen: Langsam und deutlich gesprochen: „pacem”.

(9) A cadência já foi mencionada em trechos anteriores desta explicação. O volume deve ser exatamente controlado, a fim de evitar o feedback. Surtos explosivos de temperamento virtuoso culminam em cascadas de fala distorcidas até atingirem total incompreensibilidade, que se desmoronam e desembocam no décimo campo imediatamente associado à cadência.

(10) O pé do instrumento (ainda apenas a cabeça da flauta) é firmemente fechado com a mão direita, enquanto, alternadamente, o som instrumental é sugado através da janela durante a inalação e, em seguida, é expirado na direção da janela ou ao seu redor ao falar.

a) 1. Inalar: Um som agudo, ainda correspondente à dinâmica da cadência. A saída de áudio é reduzida apenas para o espaço acústico (ou seja, os controles de volume e altura são ajustados com a mão esquerda). A única diferenciação é o vibrato da língua.

b) 1. Exalar: Falado lentamente e claramente: “pacem”.

c) 2. Einatmen: Weniger schrill als bei a); das Zungenvibrato verbunden mit Veränderungen der Mundhöhlenresonanz hebt jede restliche Konstanz des Klanges auf und lässt ihn in melodieähnlichen Bewegungen, sehr rezitativisch, allmählich absteigen.

d) 2. Ausatmen: Seufzend und halblaut gesprochen: „pacem”.

e) 3. Einatmen: Immer noch große, aber nun schon von der tieferen Lage bestimmte Amplitude der Klangbewegung. Allmählich Zerstückelung des Rezitativen in einzelne aufeinanderfolgende „Sprach”fetzen.

f) 4. Ausatmen: Geflüstert: „pacem”.

g) 5. Einatmen: Nur noch tiefe und tiefste Klangbewegungen, die unter Zurücknahme des Vibrato allmählich verebben und mit dem Ende des Atemzuges verlöschen. Ende des zweiten Abschnittes dieser Version. Die Blockflöte wird für den dritten Teil wieder zusammengebaut, Einstellung und Aussteuerung wie (1).

(11) In den gesungenen Ton („qui”) wird durch allmähliche Annäherung des Mundes an das Mundstück der Instrumentalton eingemischt, ohne dass es zur

c) 2. Inalar: Menos agudo do que em a); o vibrato da língua, juntamente com as mudanças na ressonância da cavidade oral, elimina qualquer constância remanescente do som e o faz descer gradualmente em movimentos melódicos muito recitativos.

d) 2. Exalar: Suspirando e falado em voz baixa: “pacem”.

e) 3. Inalar: Ainda com uma grande amplitude, mas agora determinada pela faixa mais grave do som. Gradualmente, o caráter recitativo é fragmentado em fragmentos individuais de “fala”, sucessivamente.

f) 4. Exalar: Sussurrado: “pacem”.

g) 5. Inalar: Apenas movimentos de som profundos e mais profundos, que gradualmente diminuem com a retirada do vibrato e se apagam com o final da inalação. Fim da segunda parte desta versão. A flauta doce é montada novamente para a terceira parte, com configurações e saída de áudio como em (1).

(11) No som cantado (“qui”), o som instrumental é adicionado gradualmente ao aproximar os lábios do bocal do instrumento, sem que ocorra a distorção

Ringmodulation kommt (also kein unmittelbares Anblasen des Instrumentes!). Die Intensität der Mischung schwankt durch geringfügige Variierungen des Abstandes von Mund und Mundstück. Beim Einsatz einer neuen Silbe ist er so groß, dass die Konsonanten verständlich artikuliert werden können. Gegen Ende wächst die Spannung des Klanges und bildet sich wieder zum reinen Gesangston um. Das Ganze ist zu verstehen und zu gestalten als eine Art Auftakt zu (12).

(ring modulation) (ou seja, sem soprar diretamente no instrumento!). A intensidade da mistura varia ligeiramente devido a pequenas variações na distância entre a boca e o bocal. Quando uma nova sílaba é introduzida, a distância é grande o suficiente para que as consoantes possam ser claramente articuladas. No final, a tensão do som aumenta e retorna ao som puro de canto. Tudo isso deve ser entendido e moldado como uma espécie de introdução para (12).

(12): Die Gesamtaussteuerung doppelt so hoch wie (11). Sehr expressives, in seiner Linie und Dynamik dem Wortsinne folgendes Rezitativ zugleich gesungener und gespielter („ringmodulierter“) Formeln. Eventuell regelmäßige Unterbrechung des Halls. Die dynamische Gesamtkurve soll bis zum Schluss ansteigen, so dass sie notwendig in

(12): O nível geral de volume é o dobro do (11). Um recitativo muito expressivo, seguindo o “com distorção (ring modulation)”. Possivelmente com interrupções regulares do efeito de reverberação. A curva dinâmica geral deve aumentar até o fim, de modo que necessariamente culmine em,

(13) einmündet. Während der Verhalung des letzten Klanges von (12) wird voll angesteuert bzw. wenigstens soweit, dass eine noch durch Griffe und durch Manipulationen mit dem Fenster zu bändigende Rückkoppelung entsteht. Während diese durch Griffveränderungen und die Entfernung von Mund und Fenster manipuliert wird, wird der Text

(13) durante a reverberação do último som de (12), a saída deve estar totalmente amplificada, ou pelo menos o suficiente para criar um retorno que possa ser controlado através de manipulações nos botões e na janela. Enquanto o feedback é manipulado através de mudanças nos botões e do afastamento da boca e da janela, o texto deve ser recitado livre

rezitativisch frei und sehr expressiv differenziert – teils gesprochen, teils gesungen, eventuell auch nur gesprochen oder nur gesungen - in sie hinein verarbeitet. Sehr plötzlich auf dieses äußerst statische und auch vom Text her nicht auf eine weiterdrängende Entwicklung angelegte Rezitativ folgt - als Auftakt zu (15)

e expressivamente diferenciado – às vezes falado, às vezes cantado, talvez apenas falado ou apenas cantado – sendo incorporado nele. De forma muito abrupta, este recitativo extremamente estático e que não é voltado para um desenvolvimento progressivo do texto é seguido - como introdução a (15)

(14): Ein kurzes Schlagsignal – in schnellster Folge Schläge auf das Fenster, den Korpus und das Kontaktmikrophon. Der vierte Schlag ist ein ring-modulierter Tonimpuls, mit dem zugleich ein schnelles elektrisches Vibrato eingeschaltet wird. Das Verhalten des Signals im Vibratohallraum begleitet ein Schlagtriller auf dem Korpus (Nägel!).

(14): Um sinal de batida curto – batidas rápidas na janela, corpo e microfone. A quarta batida é um impulso sonoro distorcido, que também ativa um vibrato elétrico rápido. O efeito de reverberação do sinal no espaço de reverberação do vibrato é acompanhado por um trinado de batida no corpo (unhas!).

(15) Einstellung und Aussteuerung wie (14), eventuell Höhen bei zu starker Rückkoppelung ein wenig zurückstellen. Sehr schnelle und äußerst laute Tonimpulskaskaden, geordnet zu etwa sechs Ballungen mit dazwischenstehenden Einzelimpulsen. Unmittelbar darauf, scharf kontrastierend, folgt

(15): Configuração e nível de saída como (14), talvez diminuindo os agudos se houver feedback excessivo. Sequências muito rápidas e extremamente altas de impulsos sonoros organizados em cerca de seis aglomerados com impulsos únicos intercalados. Logo em seguida, contrastando fortemente, vem

(16) Das Ausblasloch wird geschlossen und zugleich alle Grifflöcher bis auf eins, das nach Belieben wechselt. Nach jedem der drei ersten Töne wird nacheinander 1. der Lautstärkeregler, 2. der

(16) O orifício de sopro é fechado e, ao mesmo tempo, todos os furos de são fechados, exceto um que pode ser trocado a critério do músico. Após cada um dos três primeiros sons, o controle de

Höhenregler ausgestellt, 3. der Geschwindigkeitsregler des Vibrato auf die Hälfte zurückgedreht. Die Tonfolge ist zwar beschränkt durch die enge Auswahl der Griffe, hat aber dennoch eine gewisse Variabilität durch die Überblasmöglichkeiten, die voll ausgenutzt werden sollen. Die graphisch dargestellte Kreisbewegung ergibt sich aus der stereotypen Wiederkehr immer derselben Töne sowie aus der rhythmischen Bewegung, die sich dieser Gleichförmigkeit anpasst. Die Passage ist sehr lyrisch gedacht und in jeder Beziehung als eine Entsprechung zu (10), im Vergleich zu diesem Feld aber der jetzigen Situation entsprechend ruhiger und lyrischer. Den Abschluss dieser Rezitativgruppe bildet.

(17) In der gleichen rhythmischen Bewegung – ohne jedes Ritardando – werden die Worte „miserere nobis“ unter von Silbe zu Silbe charakteristisch veränderten Griffen und jedesmal etwas mehr verlangsamtem Vibrato in das Fenster gehaucht. Die Figur verliert sich über die vierfache Wiederholung des Schlusskonsonanten ins Unhörbare. Das Vibrato wird gemeinsam mit dem letzten „s“ über Pedal ausgeschaltet.

volume, o controle de agudos e a velocidade do vibrato são desligados sequencialmente. A sequência de tons é limitada pela seleção restrita de furos, mas ainda tem certa variabilidade devido às possibilidades de sobreposição, que devem ser totalmente exploradas. O movimento circular representado graficamente resulta da recorrência estereotipada dos mesmos sons e do movimento rítmico que se adapta a essa uniformidade. A passagem é pensada de maneira muito lírica e corresponde em todos os aspectos a (10), mas é mais tranquila e lírica em comparação com este trecho.

(17) No mesmo movimento rítmico – sem nenhum ritardando – as palavras “miserere nobis” são sussurradas para a janela, sílaba por sílaba, com acordes caracteristicamente modificados e vibrato um pouco mais lento a cada vez. A figura se perde no inaudível através da repetição quádrupla do último consonante. O vibrato é desligado juntamente com o último “s” através do pedal.

(18) Die Aussteuerung auf die Hälfte zurückstellen; es erklingt also der normale Blockflötenton in lediglich leichtem Hallraum. Die Kantilenen sind sehr ruhig und gesanglich. Im Gegensatz zum einleitenden Kantilenenrezitativ werden hier die Linien nach Textzusammenhängen geführt.

(18) Reduza o nível de saída para a metade; portanto, o som normal da flauta doce é ouvido apenas em uma reverberação suave. As melodias são muito calmas e cantáveis. Ao contrário do recitativo de abertura das melodias, aqui as linhas são guiadas de acordo com o contexto do texto.