Cássia Carrascoza Bomfim

A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

São Paulo
2009

Cássia Carrascoza Bomfim

A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

São Paulo
2009

Ao Albino, meu companheiro de espera, risos e prantos,
A Clara, nossa filhinha que encheu nossas vidas,
de esperanças e alegrias.
Ao nosso futuro por tudo que vem pela frente

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa Rogério, pelo incentivo, atenção e amizade; aos compositores Marisa Rezende, Aylton Escobar e Silvio Ferraz pela amizade e carinho sempre.

Ao Lorenzo Mammi e Marcos Branda Lacerda que em todos esses anos me ajudaram a pensar sobre esse trabalho.

Aos meus professores de flauta Antônio Carlos Carrasqueira e a Grace Lorraine Bush.

À Graziela Bortz e Ricardo Ballestero pela qualificação atenta e construtiva.

Aos músicos amigos Horácio Gouveia,Giuliana Audrá, Sérgio Kafejian, Valerie Albright, Eduardo Contera, Cíntia Zanco, Kátia Pestana e a minha irmã Camila Bomfim pela ajuda.

Ao Itamar e Eunice Vidal pelas muitas ajudas desde o início deste processo e, sobretudo pelo carinho.

Ao Álvaro Carlini por toda a atenção e paciência.

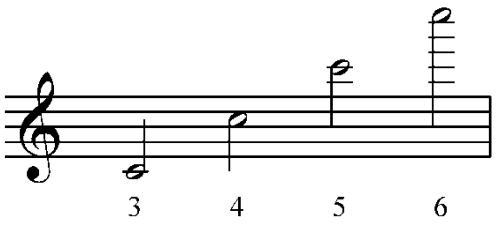
Ao Fernando Binder pelo capricho na elaboração dos exemplos musicais, diagramação, bibliografia e pelas inúmeras sugestões no texto que fizeram crescer a nossa amizade.

À minha mãe Aracelis (*in memoriam*) e ao meu pai Léo pelo amor e cuidado com a minha formação e aos meus tios Reinaldo e Vera que como pais sempre estão presentes.

Resumo: Esta dissertação discorre sobre os problemas relativos à *performance* de três obras brasileiras do repertório contemporâneo para flauta solo: *Les silences d´un étrange jardin* de Silvio Ferraz, *Variações* de Marisa Rezende e *Sete palavras e um punhal* de Aylton Escobar. As obras foram analisadas sob a ótica da análise técnico-interpretativa, com destaque às questões relativas às técnicas expandidas para flauta. Investiguei os problemas técnicos de execução em minúcias e procurei descrever as soluções que agregassem o gestual sonoro ao físico. Concluo ressaltando a importância do relacionamento compositor-*performer* para a criação e execução deste repertório. De maneira geral, todas as três obras dão uma grande liberdade ao intérprete: *Les silences* destaca-se pela variedade de técnicas expandidas; a obra de Marisa Rezende apesar da simplicidade aparente pode ser interpretada virtuosisticamente enquanto *Sete palavras e um punhal* o principal desafio é a preparação dos *tapes* o uso da fala exigidas pela partitura, a qual os músicos não estão habituados.
Palavras chave: análise técnico-interpretativa, técnicas expandidas, música contemporânea para flauta, Silvio Ferraz, Marisa Rezende, Ayton Escobar

Abstract: This thesis deals with the performance problems of three contemporary works from the Brazilian repertoire for solo flute: *Les silences d´un Étrange Jardin* by Silvio Ferraz, *Variações* by Marisa Rezende and *Sete Palavras e um Punhal* by Aylton Escobar. The pieces were analyzed from a technical-interpretive point of view, with emphasis on extended technique for the flute. I investigated the technical performance practice problems thoroughly while seeking to encounter solutions which combine sonorous and physical gestures. In general, all the pieces give a great deal of freedom to the performer. *Les silences* displays a great variety of extended techniques while Rezende's work, in spite of its apparent simplicity, could be played with virtuosity. The two main challenges of *Sete palavras e um punhal* are the preparation of the tapes and with the use the spoken language during performance, a situation to which musicians are normally not accustomed. I conclude by emphasizing the importance of the performer-composer relationship in the creation and performance of this repertoire.
Palavras chave: technical-interpretive analyzes, extended technique, contemporary music for solo flute, Silvio Ferraz, Marisa Rezende, Ayton Escobar

Neste trabalho, a indicação das alturas das notas baseou-se na seguinte divisão da oitava:



Sumário

Listas de exemplos musicais 9
Lista de quadros 11
Introdução 12
Capítulo 1 - O repertório para flauta solo e as técnicas expandidas 17
A evolução do repertório e da notação para flauta na música contemporânea 18
A utilização das técnicas expandidas para flauta na música brasileira. 23
Capitulo 2 - Les silences d´un étrange jardin, Silvio Ferraz 30
Análise técnico-interpretativa 36
Capítulo 3 - *Variações*, Marisa Rezende 57
Análise técnico-interpretativa 59
Capítulo 4 - Sete palavras e um punhal, Aylton Escobar 73
Análise técnico-interpretativa 79
Conclusão 85
Bibliografia 88
Anexo I - Entrevista com Silvio Ferraz 93
Anexo II - Entrevista com Aylton Escobar 103
Anexo III - Partituras 110
Les silences d´un étrange jardin, Silvio Ferraz 111
Variações, Marisa Rezende 124
Sete Palavras e um punhal, Aylton Escobar 131
Anexo IV - Sete palavras e um punhal, Estrutura 7 transposta para flauta em sol 134
Anexo V - CD - Músicas Gravadas 136

Listas de exemplos musicais

Exemplo musical 1*: Prélude à L'après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy: solo inicial 17
Exemplo musical 2: *Densite 21.5*, de Edgar Varèse: efeito de chaves percutidas 19
Exemplo musical 3: *Cinq Incatations*, Andre Jolivet 19
Exemplo musical 4: *Sequenza I*, de Luciano Berio 20
Exemplo musical 5: *Studium 1/974*, de István Matuz 22
Exemplo musical 6: *Assobio a Jato*, de Heitor Villa-lobos. 24
Exemplo musical 7: *4 Epigramas*, de Claudio Santoro 24
Exemplo musical 8: *Flautatualf*, de Jorge Antunes 26
Exemplo musical 9: *Redundantiae II*, de Jorge Antunes. 27
Exemplo musical 10: *Les silences,* figura inícial, p.1 33
Exemplo musical 11: *Les silences*, repetição e bisbigliando na nota si bemol, p.3 33
Exemplo musical 12: *Les silences*, *acelerando* e *ritardando*, p. 4 34
Exemplo musical 13: *Les silences*, primeiro fragmento rítmico-melódico, p. 5 34
Exemplo musical 14: *Les silences*, técnicas expandidas combinadas, canto em uníssono com a flauta e glissando lento, p. 6 35
Exemplo musical 15: *Les silences*, segundo fragmento rítmico-melódico, p.8-9. 35
Exemplo musical 16: *Les silences*, exclusão da voz e *pizzicatos*, p. 9 36
Exemplo musical 17: *Les silences*, inspirar ruidosamente, p. 4 39
Exemplo musical 18: *Les silences*, IR e AFF alternadas por frases musicais, p. 5 39
Exemplo musical 19: *Les silences*, IR e AFF em seqüência, p. 5 40
Exemplo musical 20: *Les silences*, IR e AFF em seqüência em meio a seqüência de *pizzicatos*, p.7 40
Exemplo musical 21: *Les silences*, primeira incidência da respiração contínua, p.3 40
Exemplo musical 22: *Les silences*, respiração contínua e *smorzato*, p. 6 41
Exemplo musical 23: *Les silences*, respiração contínua e glissando, p. 8 41
Exemplo musical 24: *Les silences*, flecha que indica o *son joué avec son nasal chanté en glissand vers le grave*, p.6 42
Exemplo musical 25: *Les silences*, *son joué avec son nasal chanté* técnica aplicada em uma fusa, p. 9 42
Exemplo musical 26: *Les silences*, chave percutida + som ordinário, p.1 43
Exemplo musical 27: *Les silences*, chave percutida em meio à ligadura, p.5 43
Exemplo musical 28: *Les silences*, transição para o som eólio em direção ao grave, p. 2 44
Exemplo musical 29: *Les silences*, som eólio em *staccato*, p. 5 45
Exemplo musical 30: *Les silences*, glissando de lábios, p. 1 45
Exemplo musical 31: *Les silences*, trilo tímbrico de lá[4], p.2 46
Exemplo musical 32: *Les silences*, bisbigliando em dó sustenido, p.1 47
Exemplo musical 33: *Les silences*, bisbigliando em si. p. 4 47
Exemplo musical 34: *Les silences*, vibrato forte e *lacciare sonare gli harmonici*, p. 6 48
Exemplo musical 35: *Les silences*, *frulato* no registro grave, p. 6 49
Exemplo musical 36: *Les silences*, *frulato* seguido de *pizzicato*, p. 7 49
Exemplo musical 37: *Les silences*, nota longa com interrompida por *tongue-ram*, p. 6 50

Exemplo musical 38: *Les silences*, canto em uníssono e linha independente da flauta, p. 6 51
Exemplo musical 39: *Les silences*, reagrupamento dos grupos de semicolcheias, p. 3 54
Exemplo musical 40: *Les silences*, digitações alternativas, p.7 54
Exemplo musical 41: *Les silences*, respiração contínua e canto simultâneo, p. 6 55
Exemplo musical 42: *Les silences*, bisbigliando tocado como trilo tímbrico, p. 3 56
Exemplo musical 43: *Variações*, chaves percutidas, p. 1 60
Exemplo musical 44: *Variações*, primeira parte do segmento a1, objeto gerador inicial, p. 1 62
Exemplo musical 45: *Variações*, segmento a1, p. 1 63
Exemplo musical 46: *Variações*, segmento a2, material intervalar gerador, p. 1 63
Exemplo musical 47: *Variações*, segmento a3, p. 1 64
Exemplo musical 48: *Variações*, segmento a4, p. 1 64
Exemplo musical 49: *Variações*, síntese dos *segmentos a2* e *a4*, p. 1 65
Exemplo musical 50: *Variações*, segmento a5, p. 2 65
Exemplo musical 51: *Variações*, segmento a2 da Seção A, p. 1 66
Exemplo musical 52: *Variações*, Seção B, segmento b1, p. 2 67
Exemplo musical 53: *Variações*, Seção B, segmento b2, p. 2 68
Exemplo musical 54: *Variações*, Seção B, segmento b3, p. 2-3 69
Exemplo musical 55: *Variações*, segmento b4, p. 3 70
Exemplo musical 56: *Variações*, segmento b5, p. 2-3 71
Exemplo musical 57: *Variações*, segmento b6, p. 4 71
Exemplo musical 58: *Variações*, sonoridade de bel canto, p. 4 72
Exemplo musical 59: *Variações*, salto dó^{6}-dó^{3}, p. 5 72
Exemplo musical 60: *Sete palavras***,** figura rítmica de fusas, estruturas 1, 3, e 5 77
Exemplo musical 61: *Sete palavras***,** marcação do disparo do *tape,* estrutura 4 79
Exemplo musical 62: *Sete palavras***,** instruções para a criação dos tapes 80
Exemplo musical 63: *Sete Palavras,* notação em quartos de tom 82
Exemplo musical 64: *Sete palavras***,** indicações de colcheias, fusas e semifusas tocadas o mais rápido possível 82
Exemplo musical 65: *Sete palavras***,** acelerando escrito, estrutura 6 82
Exemplo musical 66: *Sete palavras***,** quarto de tom com glissando, estrutura 4 83
Exemplo musical 67: *Sete palavras***,** trêmulos, estrutura 5 84

Lista de quadros

Quadro 1: símbolos e descrições usadas por de Gilberto Mendes em *Mitos* 27
Quadro 2: símbolos e descrições usados por Jorge Antunes em *Redundantiae II* 28
Quadro 3: Alguns símbolos de *Estudo, op.51*, de Lindemberg Cardoso 28
Quadro 4: Alguns símbolos de *Mitos*, Ricardo Tacuchian 29
Quadro 5: partes de *Les silences d´un étrange jardin* 36
Quadro 6: técnicas expandidas usadas em *Les silences*, de Silvio Ferraz 37
Quadro 8: Seções de *Variações* de Marisa Rezende 58
Quadro 9: Símbolos utilizados em *Variações* de Marisa Rezende 59
Quadro 10: listas das obras eletroacústicas de Aylton Escobar. 74
Quadro 11 técnicas expandidas utilizadas em *Sete palavras e um punhal* 81

Introdução

Tudo o que sou
Ficou com o momento
E o momento parou.
Fernando Pessoa

O presente trabalho é em grande parte fundamentado nos mais de 20 anos de minha atividade profissional como flautista, muitos deles dedicados à interpretação da música contemporânea. Partindo desta experiência iniciei esta pesquisa que discorre sobre os problemas relativos à *performance* de três obras brasileiras que considero bastante significativas no repertório para flauta solo contemporâneo: *Les silences d´un étrange jardin* de Silvio Ferraz, *Variações* de Marisa Rezende e *Sete palavras e um punhal* de Aylton Escobar.

Silvio Ferraz compôs *Les silences d´un étrange jardin* em 1994, durante um seminário na Fondation Royaumont com Brian Ferneyhoug. Meu aprendizado e a primeira *performance* desta peça se deram em Amsterdam, em 1997, quando estudava sob a orientação do professor Harrie Strarreveld[1] no *Sweelinck Conservatorio* de Amsterdam. Nesse mesmo ano gravei esta obra no estúdio do Conservatório, com a finalidade de participar do Concurso Eldorado.

Em 2003, recebi o convite do Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda para realizar a gravação de *Variações* pelo selo LAMI - Laboratório de Acústica Musical e Informática ECA/USP, como obra integrante do CD *Marisa Rezende – Música de Câmara.*

Conheci *Sete palavras e um punhal*, em 1990, executada pelo professor e flautista Antonio Carlos Carrasqueira, em concerto no Auditório do Museu da Imagem e do Som, à época meu professor na graduação desta mesma escola onde agora apresento essa dissertação de mestrado. A teatralidade, o uso da fala e a

[1] Harrie Starreveld, integrante do grupo holandês New Ensemble, é especialista em música contemporânea e realizou a gravação de grande parte da obra de câmara e para flauta solo do compositor Brian Ferneyhoug.

performance do Carrasqueira despertaram em mim o desejo de também executá-la, o que realizei pela primeira vez em 1997, durante o IX Concurso Eldorado.

O repertório para flauta solo compreende composições escritas em diversos períodos. A transmissão desse repertório é parte integrante da formação do instrumentista. Já a literatura contemporânea para flauta se desenvolveu muito em função de novas sonoridades e da busca por uma expressão musical diferenciada que são possibilitadas em parte pelas técnicas expandidas: novas formas de produzir som com a flauta, inexistentes no repertório tradicional. Tais técnicas foram largamente utilizadas no século XX e são um desafio tanto para os intérpretes como para os compositores o que muitas vezes exige um trabalho de cooperação para a composição e *performance* das obras.

Realizei a *performance* das três peças escolhidas em várias ocasiões o que me permitiu vivenciar diversas vezes o processo de estudo e preparação delas. E, como diz Pierre Boulez, a essência do trabalho do interprete é a repetição que lhe dá o domínio muscular e o conhecimento em profundidade da obra musical:

> O maestro-instrumentista tem maiores condições de entender a obra, já que ele tem sobre ela um domínio físico, muscular. Schoenberg dizia "eu ouvi minha obra ao menos uma vez, quando a escrevi". Neste momento o compositor tem uma certa consciência da obra, mas de modo abstrato. Ele ainda não domina o desenrolar da obra no tempo. Eu só fico pessoalmente à vontade com uma obra que compus depois que a regi várias vezes: é somente neste momento que a domino de cabo a rabo. O trabalho do intérprete é tocar de novo freqüentemente a mesma obra, descascá-la pedagogicamente para si próprio. Ao contrário, quando o compositor termina sua obra, já não o interessa refazer necessariamente sem cessar o percurso, porque ele quer passar para outra coisa (BOULEZ, 2005 apud COELHO, 2009, p.1).

O domínio muscular do intérprete, ao qual se refere Boulez, é alcançado através do trabalho com seu corpo. Desde o início da aprendizagem o músico instrumentista treina o controle corporal, pois é a partir dele que a energia física é transformada em energia sonora. A propósito da questão corporal que é tão importante quando abordamos a *performance*, cito o seguinte texto do estudioso das poéticas da voz Paul Zumthor:

> Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para melhor e para pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do

> jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para aprendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, das suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrario, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio. (Zumthor, 2007, p. 24)

Corpo e gestos estão ligados e gesto possui muitos significados. No dicionário Houaiss gesto é:

> movimento do corpo, especialmente das mãos, braços e cabeça, voluntário ou involuntário, que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo; aceno mímica, expressão singular (em alguém ou em seu semblante); aparência, aspecto, fisionomia, maneira de se manifestar; atitude, ação (HOUAISS, 2001, p. inum.).

O gesto musical tem sido importante objeto de estudos na musicologia recente. Para Zagonel o gesto musical pode ser de dois tipos: o físico e o mental. O gesto físico é parte da técnica instrumental e também "*um elemento essencial do fenômeno da expressão musical*". Isso quer dizer que a autora atribui significado aos gestos físicos do instrumentista. Já o gesto mental é formado por dois aspetos: o primeiro, que está relacionado ao gesto físico, é a formulação mental que antecede a este, é regido pela memória e realizado "*conscientemente ou por automatismo*". O segundo aspecto "*é o caminho do som propriamente dito enquanto idéia (pensamento) ou sob forma real (o som)*" (1992, p.16-17).

Iazzetta enfatiza o componente expressivo do gesto e a importância dele na *performance*:

> [...] quando um músico toca algo num teclado de piano: o resultado, isto é, a *performance* musical depende em diferentes maneiras do gesto do músico. Pressionar uma tecla ou deslizar um arco durante uma *performance* são movimentos que encerram um significado em si mesmos: eles estabelecem como o som vai ser produzido, eles determinam as características deste som, e, ao mesmo tempo, eles abrem caminho para os sons seguintes. Obviamente eles são mais do que simples movimentos, eles são gestos significativos. (2000, p.260-261, tradução minha) [2]

[2] […] when a musician plays something on a piano keyboard: the result, that is, the musical performance, depends in many different ways on the player's gesture. Pressing a key or sliding a bow during a performance are movements that hold a meaning in themselves: they establish how a sound will be

No repertório contemporâneo para flauta as técnicas expandidas representam um novo repertório de gestos a ser incorporado. Além disso, elementos extra-musicais são recorrentes neste repertório como textos declamados, ruídos, gestos teatrais e movimentos corporais. Todas estas ações que não estão diretamente ligadas a produção sonora instrumental e que fazem parte do gestual da *performance* devem ser estudadas e preparadas pelo músico.

A análise técnico-interpretativa versa sobre o processo do domínio técnico do instrumento e outros aspectos que vão desde a preparação da obra até o momento da *performance*. Fazer a descrição das soluções dos problemas técnicos específicos da flauta incluindo o desenvolvimento tímbrico e capacidade de expressão nas três obras escolhidas são os objetivos deste trabalho. É importante notar que tanto os aspectos técnicos como interpretativos, são indissociáveis na constituição da *performance*.

As análises das três obras foram feitas sob uma ótica técnico-interpretativa e estruturadas a partir da minha experiência na preparação da *performance* das mesmas. Assim, cada análise constrói um caminho particular adequado a cada obra e procura manifestar a minha visão de intérprete sobre elas. Como complemento à analise entrevistei os três compositores; duas destas entrevistas, com Silvio Ferraz e Aylton Escobar, constam nos anexos I e II, respectivamente.

No capítulo 1 descrevo resumidamente o desenvolvimento do repertório contemporâneo, das inovações da escrita para flauta nesse período e faço uma breve abordagem desse processo no Brasil.

Nos capítulos 2, 3 e 4 realizo as análises técnico-interpretativas das três obras. Na análise de *Les silences d´un étrange jardin* separei e descrevi as técnicas expandidas presentes na obra, bem como sugeri maneiras para execução relativas aos problemas de preparação e *performance*. Já em *Variações* elaborei a análise técnico-interpretativa em paralelo ao discurso musical, ou seja, acompanhando o desenrolar da partitura e unindo os aspectos da composição, da interpretação e dos problemas técnicos. Em *Sete palavras e um punhal* concentrei-me nos outros

---

produced, they determine some characteristics of that sound, they set up connections with previous sonic events, and, at the same time, they furnish an articulatory path to further sounds. Obviously they are more than simple movements, they are meaningful gestures.

elementos expressivos que o autor inseriu na obra como a preparação dos *tapes* - e a dificuldade em produzi-los -,o uso da fala e das técnicas expandidas.

As partituras das três obras estudadas constituem o anexo III. O anexo IV é a transposição da parte final (a estrutura 7) de *Sete palavras e um punhal,* que deve ser executada em flauta em sol mas que na partitura foi escrita para flauta em dó. O anexo V é o CD com minhas gravações de *Les silences d´un étrange jardin* de Silvio Ferraz e *Variações* de Marisa Rezende, ambas realizadas no estúdio do Laboratório de Acústica Musical e Informática (LAMI) em 2003 e 2008, respectivamente. A gravação de *Les silences* foi lançada pelo selo SESC no CD *Trópico das Repetições*, a gravação de *Variações* foi lançada pelo selo LAMI no CD *Marisa Rezende – Música de Câmara*.

Capítulo 1 - O repertório para flauta solo e as técnicas expandidas

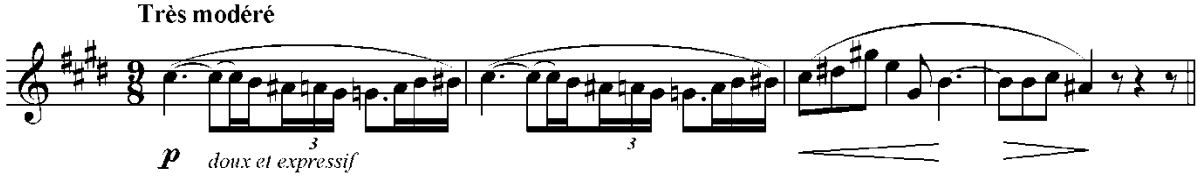
As primeiras obras especificamente escritas para flauta transversal datam do final do século XVII a partir do surgimento dos primeiros grandes virtuosos como Joachim J. Quantz (1697-1773), Jacques Hotteterre (c.1640/1650-c.1772), Michel de La Barre (1675-1745), Michel Blavet (1700-1768) entre outros. Num longo trajeto, compositores e solistas desenharam a história do repertório para flauta, e grandes contribuições foram feitas por indivíduos que tomaram para si essas duas funções: compositor e intérprete, como Guilio Briccialdi (1818-1881), Anton Doppler (1821-1883) e Jules-Auguste Demerssman (1833-1866).

A obra que se tornou um marco tanto para a música moderna como para o repertório flautístico foi o *Prélude à L'après-Midi d'un Faune* (exemplo musical 1) de Claude Debussy (1862-1918). Sua primeira audição foi em 1894 e o solo inicial de flauta em seu registro médio e grave é considerado por muitos como um marco para a música moderna. Sobre ele Paul Griffiths afirma:

> Se afirmarmos que houve um início definido para a música moderna, então podemos considerá-lo como acontecendo com a melodia da flauta do início do *L'après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy (1980, p. 7).

Para Boulez este solo é o despertar da música moderna instaurando:

> [...] uma nova respiração na arte musical; aí, não tanto o desenvolvimento que se desorganiza, quanto o próprio conceito de forma, liberado dos limites impessoais do esquema, e dando livre curso a uma expressividade móvel e flexível que exige técnica de adequação perfeita e instantânea (1995, p. 300-301).



Exemplo musical 1*: Prélude à L'après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy: solo inicial

O desvendamento de uma nova sonoridade e de uma nova atmosfera musical deu-se pela percepção do compositor das possibilidades de nuances tímbricos intrínsecos à flauta. Essa gradativa valorização do timbre como elemento estruturador se revela claramente na composição de Debussy. Aqui vale de certa forma o que Boulez escreveu sobre *Farben* de Arnold Schoenberg, onde "*o timbre deixa, assim, de ser o resultado sonoro e passa a ser utilizado por si mesmo, funcionalmente*". (Boulez, apud Zuben, 2005, p.85). Esta valorização do timbre terá conseqüências importantes para o desenvolvimento do repertório contemporâneo para flauta, principalmente no que diz respeito a técnicas expandidas e o desenvolvimento de novas sonoridades como veremos nos capítulos subseqüentes.

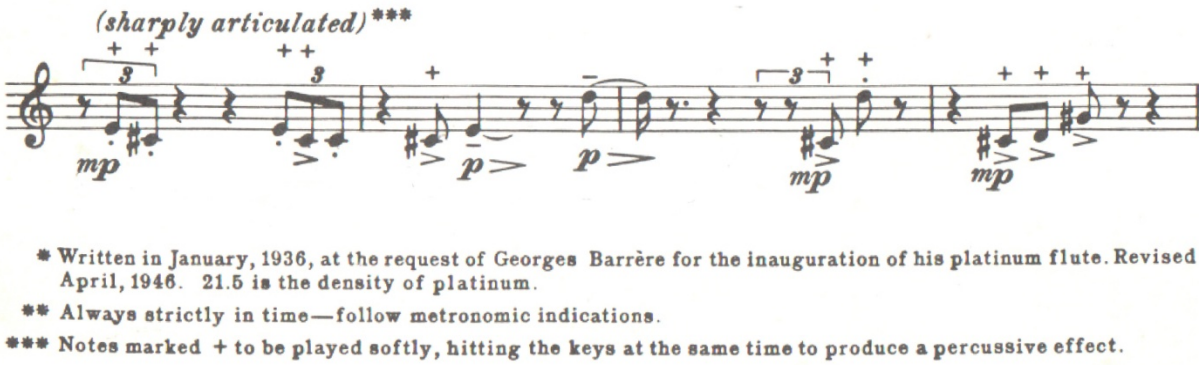
A evolução do repertório e da notação para flauta na música contemporânea

Em 1913 Debussy compôs *Syrinx* para flauta solo, escrita para a peça teatral de Gabriel Mourey ela foi executada nos bastidores do palco. Esta obra tem um esquema bastante tradicional em sua forma com exposição, desenvolvimento, reexposição e coda; porém, nela são utilizadas escalas de tons inteiros, trechos tonais intercalados a trechos atonais e modais, criando uma sonoridade que a coloca dentro de uma escrita moderna. O fato de interpretá-la nos bastidores torna a sonoridade do instrumento mais difusa e também cria um efeito cênico, algo bastante explorado na *performance* musical moderna.

A partir da década de 1930, muitas composições foram marcadas por um forte interesse no timbre, através da inclusão de ruídos e sonoridades complexas dentro do discurso musical. Para Pierre-Yves Artaud, flautista, professor do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris e um grande especialista em música contemporânea, o marco para o repertório solista para flauta é o ano de 1936:

O ano de 1936 transforma o curso dos acontecimentos para a flauta transversal: a composição de duas obras solistas, *Density 21.5*, de Edgar Varèse, e *Cinq Incantation*, de André Jolivet, são a origem de um repertório abundante e de qualidade sem precedentes (Artaud, 1998 p.47).

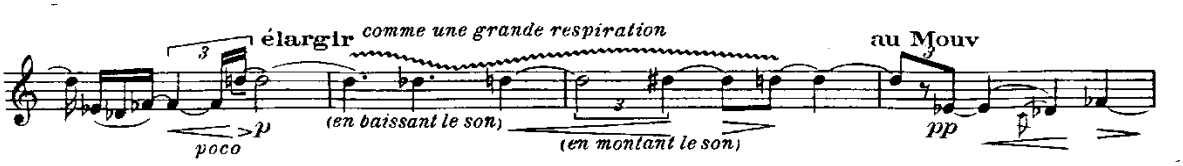
Varèse foi, sem dúvida, o primeiro compositor a utilizar a flauta nos limites de sua tessitura. Em sua obra *Density 21.5*, explora ritmos, cores e modos de articulação inéditos, introduzindo na literatura pela primeira vez o uso do efeito de chaves percutidas (exemplo musical 2).



Exemplo musical 2: *Densite 21.5*, de Edgar Varèse: efeito de chaves percutidas

Cinq Incantations, de Andre Jolivet (exemplo musical 3) é composta de uma série de cinco pequenas peças para flauta solo. Ela é inspirada na flauta *ney*, um tipo de flauta de bambu encontrada no Egito, Grécia e Magreb. A obra evoca um ritualismo que retoma a tradição da flauta que "fala com os Deuses", de acordo com diversas tradições antigas. Artaud considera a obra relevante por incluir sonoridades não convencionais, consideradas pouco civilizadas para os padrões da época, além de ruídos:

> [...] a utilização de todos os recursos do instrumento, de seu virtuosismo, do colorido de seus diferentes registros, a escrita que utiliza a técnica de repetição obsessiva, fazem de *Cinq Incantation* a outra obra de arte que, junto com *Density 21.5*, conferiu uma nova e mais nobre visão da flauta e despertou o interesse súbito de todos os criadores (Artaud,1998, p. 47).



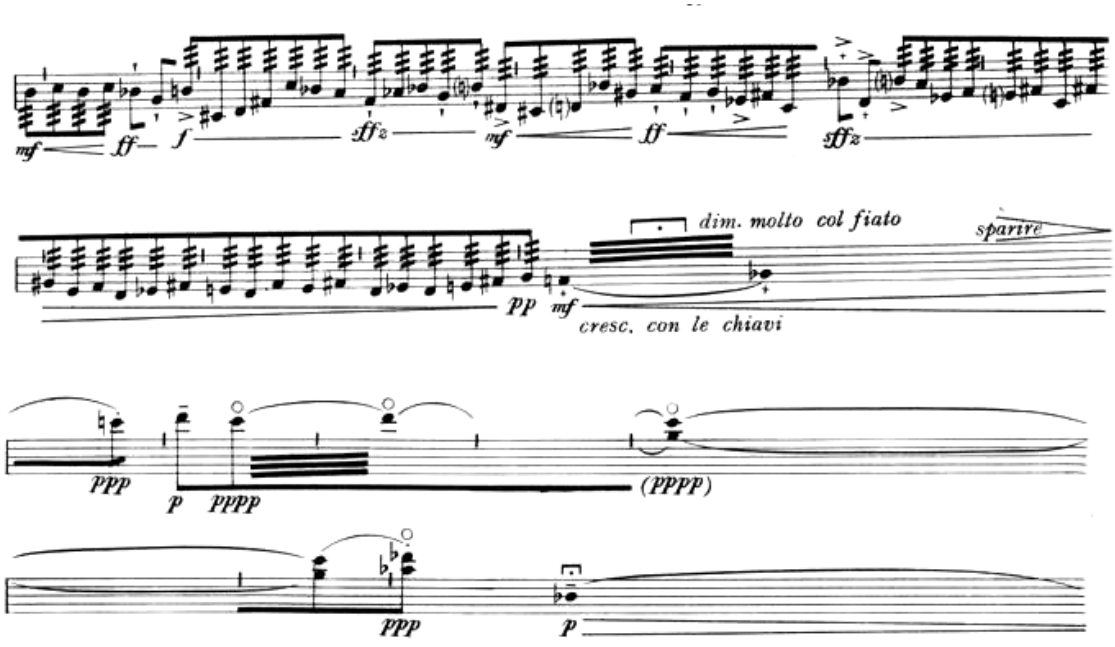
Exemplo musical 3: *Cinq Incatations*, Andre Jolivet

Em 1952 Bruno Maderna compôs *Musica en su due dimensione* para flauta e fita magnética a primeira obra eletroacústica mista, combinação da *performance* com

instrumentos/vozes ao vivo com *tape* pré-gravado (EMMERSON, SMALLEY, [2001], p.inum).

Em 1958 a *Sequenza I* (exemplo musical 4), de Luciano Berio, introduz a escrita proporcional e os primeiros multifônicos na literatura do instrumento.

Foi de importância fundamental para a expansão da linguagem contemporânea a publicação de *New Sounds for Woodwind* de Bruno Bartolozzi, em 1967. Essa obra foi uma das primeiras tentativas de sistematizar graficamente, possibilidades sonoras diferentes das tradicionais para os instrumentos do naipe de madeiras, que vieram depois a ser denominadas técnicas expandidas. Essas técnicas, até então, eram muito pouco exploradas pela maioria dos intérpretes e compositores. O autor também descreve vários mapas de digitação baseados no Sistema Boehm para flauta e clarinete, no Sistema Conservatório para oboé e no Sistema Heckel para fagote[3].



Exemplo musical 4: *Sequenza I*, de Luciano Berio

[3] Theobald Boehm desenvolveu um mecanismo de chaves integrado a um sistema de digitação, resolvendo muitos problemas de dedilhado, afinação e emissão na flauta. Hyacinthe Eléonore Klosé, adaptou o sistema Boehm para o Clarinete. Charles Triébert e seu filho criaram o sistema do conservatório para oboé utilizando o sistema Boehm. O Sistema Heckel é o utlizado nos fagotes alemães, em contraposição ao s franceses, desenvolvido pela fábrica alemã Heckel, fundada por Carl Almenräder e Johann Adam Heckel. Para detalhes ver (BAINES, 1991, 320-342).

Em 1974 István Matuz, flautista húngaro e professor da Academia Franz Liszt de Budapest – Debrecem compôs a primeira obra da literatura para flauta que faz uso da respiração contínua: *Studium 1/974*[4] (exemplo musical 5).Na introdução do livro *6 STUDII per flauto solo*, Matuz narra o desenvolvimento da criação da respiração contínua como técnica expandida da flauta e ressalta a importância de compor obras que se utilizam dessas técnicas:

> Em 20 de Janeiro de 1974, depois de três semanas de intensas pesquisas e experiências, pela primeira vez consegui sem interromper o som assoprar e inalar simultaneamente...
> Foi um momento maravilhoso... E de repente tive a idéia de uma peça baseada nessa técnica, respiração contínua... Em algumas horas estava pronta a primeira versão de *Studium 1/974.*
> Durante a composição ficou claro para mim que, para o flautista compor para o seu instrumento, não era só uma possibilidade, mas também uma obrigação. Sobretudo nos dias de hoje, mais do que em qualquer outro período, quando os novos sons e técnicas estão sendo constantemente descobertos[5] (1990, p. II).

Nas décadas de 70 e 80, surgiu um grande número de publicações de tratados e métodos sobre técnicas expandidas, como *Flûtes au présent: Traité dês techiniques contemporaines sur lês flûtes traversières á l´usage dês compositeurs et dês flutistes* de Pierre-Yves Artaud e Gérard Geay; *Tone Development Through Extended Techniques, The Other Flute e A Performance Manual of Contemporary Techniques*, os três de Robert Dick e *A Modern Guide to Fingerings for the Flute*, de James J. Pellerite.

---

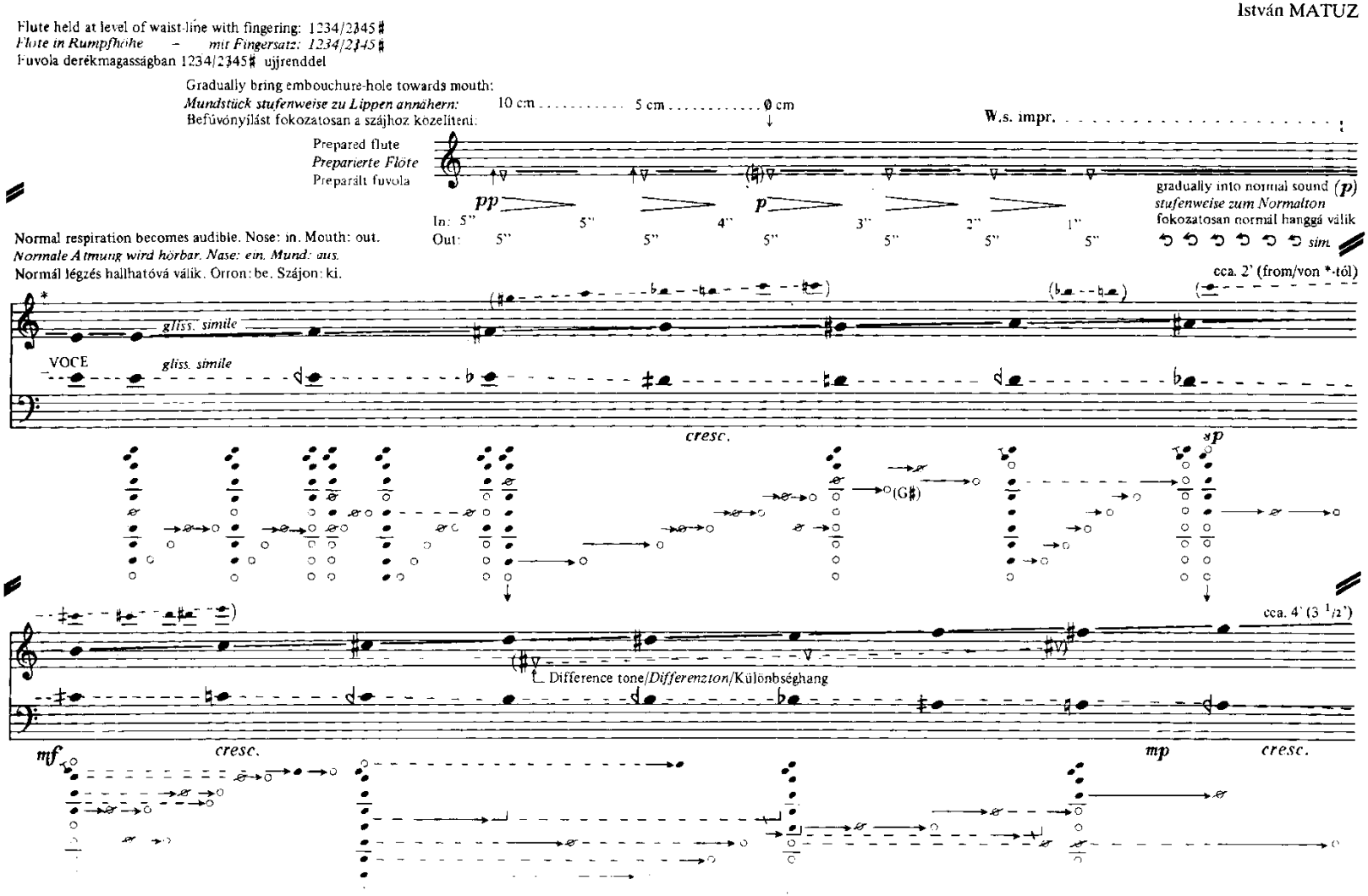
[4] O autor inseriu, em 1984 o subtítulo*... l(élek) zem...*, palavra húngara que tem sua forma constituída por lélegzem, que quer dizer *eu respiro*, se olharmos apenas as duas sílabas iniciais lélek, quer dizer *alma, espírito* e somente élek quer dizer *eu vivo*.

[5] On 20th January 1974, after three weeks of intense searching, thinking and experimentation, I managed for the first time to blow and inhale simultaneously without the sound stopping… It was a marvelous moment…and I suddenly had the idea for a flute piece based on this new technique, circular breathing. Within a couple of hours the first version of Studium 1/974 was ready. During its composition it became clear to me that for the flautist to compose for his own instrument was not only a possibility, but quite simply a duty. More, in fact, nowadays than at any other time, when new sounds and techiniques are constantly being discovered.

. . . L(ÉLEK)ZEM . . .

for prepared C-flute für preparierte C-Flöte preparált C-fuvolára

István MATUZ



Exemplo musical 5: *Studium 1/974*, de István Matuz

Como Gariazzo já notou, a produção desses efeitos demanda um olhar inovador sobre articulação, ângulos de emissão de ar, controle de respiração, sons do corpo, *performance* no palco, assim como uma abertura para o entendimento da linguagem musical que engloba todas essas técnicas (2005, p. 37).

Grande parte do repertório escrito para flauta solo dentro da estética contemporânea se utiliza das técnicas estabelecidas nesses tratados, como em *Shun - San* de Kazuo Fukushima, *Sonatina* de Boulez, C*asandra´s Dream Song* de Ferneyhough, *(t)aire(e),* de Heinz Holliger , *Voice,* de Toru Takemtsu, *Debla*, de Cristobal Halffter, *Sakura, Sakura* de István Matuz, *Come Vengono Prodotti Gli Incantesimi?* de Salvatore Sciarrino, *Noa Noa* de Kaija Saariaho, *Honami* de Wil Offermans, *Amour* de Karlheinz Stockhausen entre outras.

A utilização das técnicas expandidas para flauta na música brasileira.

Segundo Gariazzo, o caráter experimental de *Density 21.5* de Varése, aparece num pequeno trecho desta obra de Villa-Lobos:

> Este espírito experimental viajou para diferentes locais através do mundo. No Brasil, Heitor Villa-Lobos compôs *Assobio a Jato*, em 1950, pedindo ao flautista para assoprar com muita força diretamente no bocal do instrumento para criar um som indefinido parecido a um assobio.[6](2005, p.33)

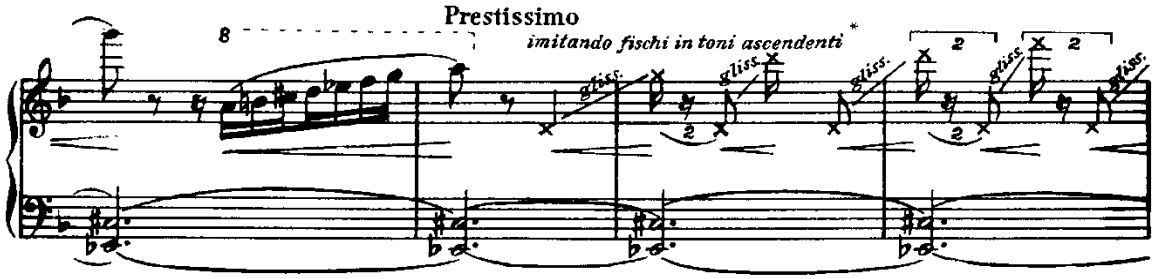
O trecho em questão (exemplo musical 6) encontra-se nos compassos finais onde consta a inscrição *imitando fischi in toni ascendenti* (imitando um assobio em sons ascendentes). Para o editor a única maneira de executar o efeito pedido é**:**

> [...] assoprar dentro do bocal em ***fff*** como se o flautista estivesse esquentando o instrumento num dia frio. O primeiro efeito deve ser realizado com a digitação do ré grave, o segundo com a digitação do mi, assim sucessivamente até o lá.[7]

---

[6] This experimental spirit traveled to different locations throughout the world. In Brazil, Heitor Villalobos composed his *Assobio a jato* (Jet Whistle) in 1950, asking the flutist to blow with great force directly into the mouthpiece of the instrument to create anunpitched sound similar to a whistle.

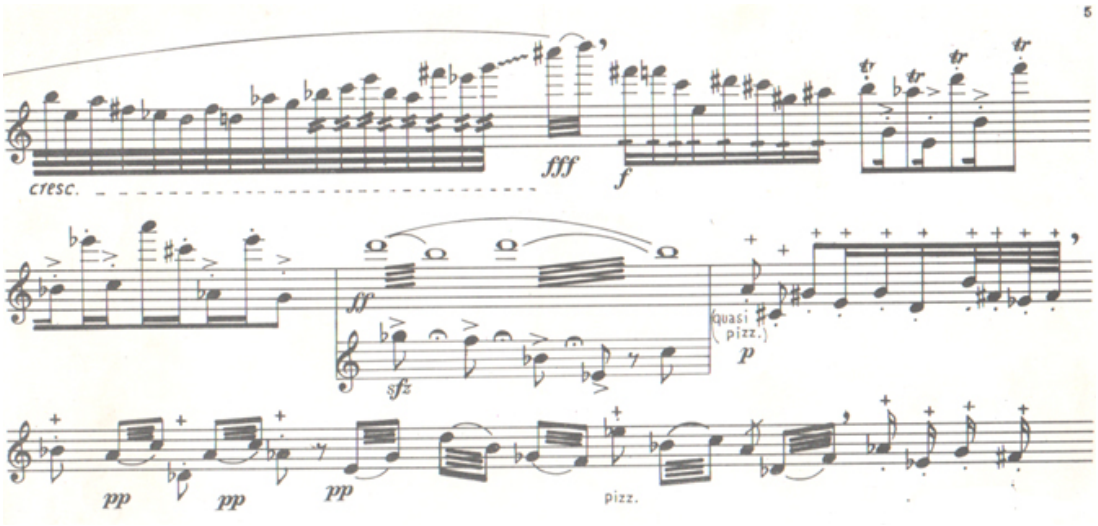
[7] […] to blow into the embouchure ***fff*** as if one were warming up the instrument on a cold day. The first blast should be fingered as low D, the second E, and so on through A.



Exemplo musical 6: *Assobio a Jato*, de Heitor Villa-lobos.

Depois disso muitos compositores no Brasil escreveram para flauta solista com o uso de técnicas expandidas, como por exemplo, Claudio Santoro, Jorge Antunes, Gilberto Mendes, Lindemberg Cardoso, Fernando Siqueira, Mário Ficarelli e Ricardo Tacuchian.

Claudio Santoro escreveu *4 Epigramas* em 1942 (exemplo musical 7), no Rio de Janeiro, publicado-a pela Tonos, em Darmstadt, em 1971. O compositor utiliza frulato, glissando, trinados de intervalos e chaves percutidas.



Exemplo musical 7: *4 Epigramas*, de Claudio Santoro

Jorge Antunes escreveu *Flautatualf*[8] em Paris em 1972 (exemplo musical 8). Esta obra foi finalista do concurso de composição da Fundação Gaudeamus em 1973, estreada pela flautista Abbie de Quant e publicada pela Editioni Suvini Zerboni no mesmo ano. Nela Antunes utiliza diversas técnicas expandidas, além do uso da eletrônica e da teatralidade que são incorporados na *performance* da obra. Dias assim descreve as características da peça:

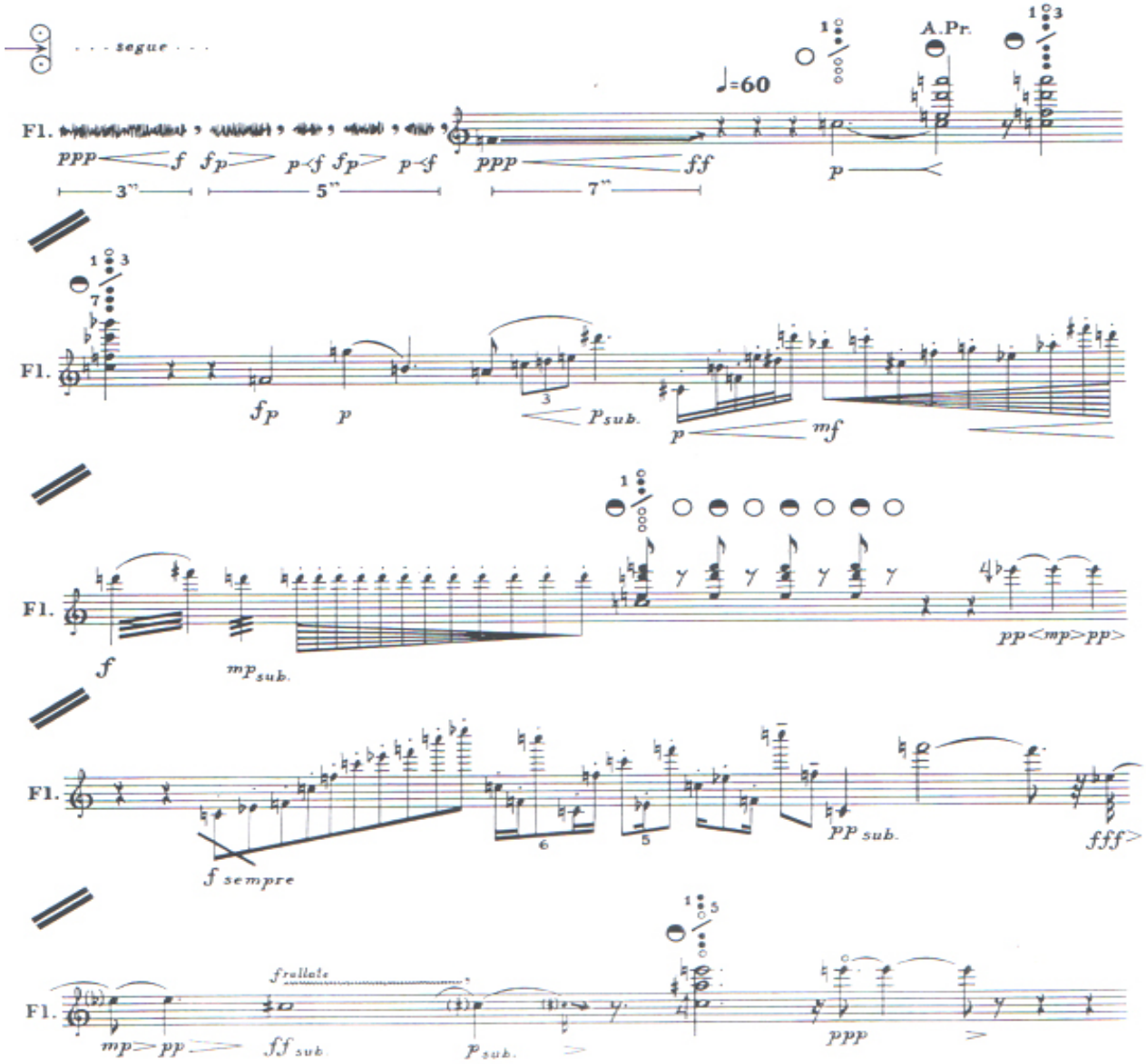
> A listagem inclui *flauto, ottavino, registratore, nastro magnético,* microfono*, bottiglia,* mostra os primeiros indícios de que cada objeto - sonoro ou não - será elemento teatral de importância. Um envolvimento novo do intérprete se faz necessário, na medida em que ele, além de tocar flauta e flautim, terá que, em cena, trabalhar esteticamente o gesto, a postura, o andar, o manuseio e o controle da tecnologia eletrônica de gravação sonora. (Dias *apud* Antunes, 2002, p. 48)

A coletânea *Nova Música Brasileira para Flauta***,** editada pela Sistrum, Brasília, em 1979 é muito significativa para o repertório de flauta solo no Brasil. As seguintes obras integram a coletânea: *Retrato II* de Gilberto Mendes, *Redundantiae II* (Variações para um arabesco e um sussurro), de Jorge Antunes, *Estudo, op.51*, de Lindemberg Cardoso, *Dualismo* de Fernando Siqueira, *Trítonos* de Mário Ficarelli, e *Mitos***,** de Ricardo Tacuchian.

Nas instruções que antecedem a obra de cada compositor, podem ser vistas as diferentes possibilidades gráficas e sonoras que de certa forma não estavam ainda completamente padronizadas. As obras que se utilizam de técnicas expandidas são:

- *Retrato II* de Gilberto Mendes, para duas flautas
- *Redundantiae II* (Variações para um arabesco e um sussurro), de Jorge Antunes, para duas flautas
- *Estudo, op.51*, de Lindemberg Cardoso
- *Mitos***,** de Ricardo Tacuchian, para flauta solo

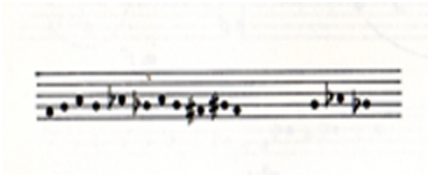
[8] A flautista e professora da Universidade de Brasília Odete Ernest Dias, em *Flautatualf: Uma análise subjetiva, uma interpretação*, descreve as etapas da performance dessa obra, que conta com uma parte teatral importante.



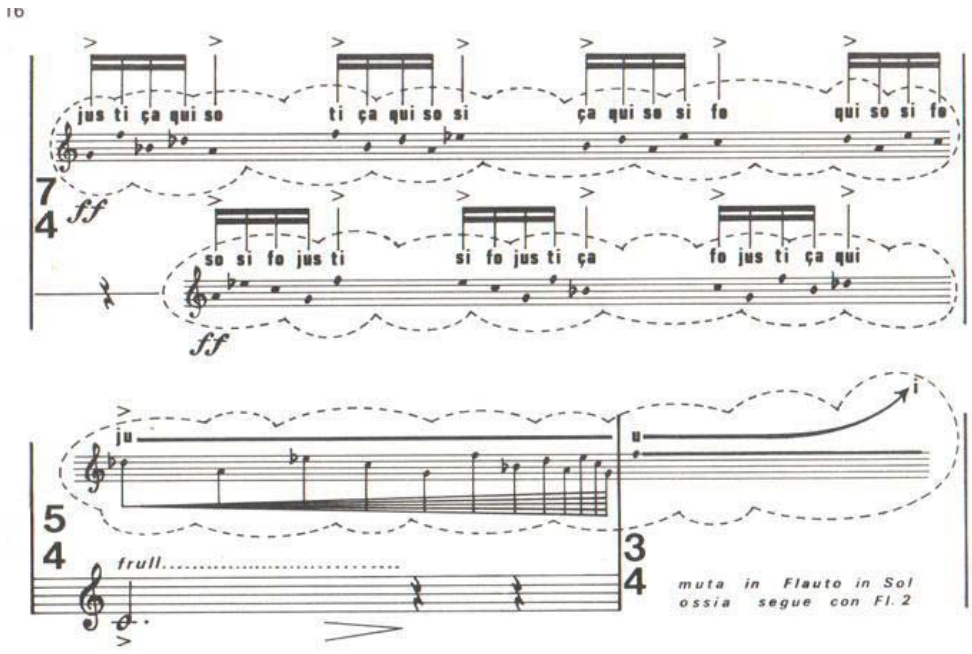
Exemplo musical 8: *Flautatualf*, de Jorge Antunes

Retrato II de Gilberto Mendes utiliza a escrita proporcional e tem algumas instruções para os interpretes referentes à duração de tempo (ver quadro 1) Toda a peça deve ser tocada sem expressão, mecanicamente. Os dois flautistas devem respirar simultaneamente, o menor número de vezes possível, produzindo pausas o mais breve possível. Os acidentes só valem para as notas na frente das quais eles aparecem.

Quadro 1: símbolos e descrições usadas por de Gilberto Mendes em *Mitos*

Símbolo	Descrição
	pausa com a mesma duração do solo da outra flauta
	staccatissimo, o mais rápido possível, separando cada grupo de notas com uma pausa muito breve

Em *Redundantiae II* (exemplo musical 9), Jorge Antunes pede para que o texto inserido na partitura seja sussurrado dirigindo todo o sopro sobre o orifício da embocadura. Isto gera um som difuso que é o resultado da combinação dos sons emitidos simultaneamente. Estes podem estar agregados ao movimento das chaves da flauta; além disso, há também a utilização do frulato. O quadro 2 mostra alguns símbolos utilizados nesta obra.



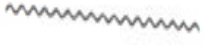
Exemplo musical 9: *Redundantiae II*, de Jorge Antunes.

Quadro 2: símbolos e descrições usados por Jorge Antunes em *Redundantiae II*

Símbolo	Descrição
	chave percutida
	acelerando muito gradativamente

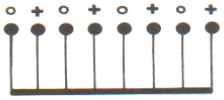
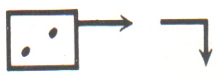
Em *Estudo, op.51*, Lindemberg Cardoso mescla a escrita tradicional com a escrita proporcional. O quadro 3 indica os símbolos utilizados na obra.

Quadro 3: Alguns símbolos de *Estudo, op.51*, de Lindemberg Cardoso

Símbolo	Descrição
	fermatas curta, média e longa, respectivamente
	o mais rápido possível
	glissando curto descendente de quase um semitom.
	o mais agudo possível
	som breve
	vibrato cerca de um quarto de tom
	ruídos produzidos com as chaves
	improvisar o mais rápido possível com as notas sugeridas pelas alturas das hastes.

Em *Mitos* Ricardo Tacuchian utiliza a escrita proporcional e determina o a duração do tempo em segundos para cada módulo a ser executado. O quadro 4 lista alguns dos símbolos usados pelo compositor.

Quadro 4: Alguns símbolos de *Mitos*, Ricardo Tacuchian

Símbolo	Descrição
	vibrato cerca de um quarto de tom
	respiração breve
	glissando curto de quase um semitom (ascendente, . descendente.)
	ruído de sopro
	tocar no bocal retirado da flauta, abrindo e fechando alternadamente o orifício terminal com a palma da mão
	rápido, mais rápido, muito rápido
	som breve
	som breve repetido irregularmente, com outro som interpolado na seqüência
	improvisar velozmente com ritmos irregulares, com todas as notas contidas no intervalo dado
	improvisar velozmente com ritmos irregulares, usando somente as notas dadas

É possível visualizar nos símbolos descritos acima, as diferentes grafias que utilizaram os compositores em suas obras. Apesar de alguns desses símbolos terem se tornado de uso corrente, ainda hoje são inventadas novas formas de grafia que respondem às novas necessidades composicionais dos autores contemporâneos.

Capitulo 2 - Les silences d´un étrange jardin, Silvio Ferraz

> Compor é como fazer uma casa. É desenhar um lugar. Os elementos para esta operação, cada um toma de um canto. E aqui as harmonias, as séries, as pequenas reiterações, as sonoridades reverberantes, os pequenos jogos de ressonância são aquele material que utilizamos para desenhar este lugar. É com esses pequenos elementos colocados em círculos que desenhamos um lugar. É desenhar um espaço físico, como demarcar um território, um nicho. Algumas folhas reviradas, alguns gravetos são quebrados, faz-se xixi em alguns cantos, espalha-se um cheiro pelas bordas do lugar, descascam-se algumas árvores, desfolha-se alguns galhos cavam-se alguns buracos. (FERRAZ, 2005, p.35)

Silvio Ferraz nasceu em São Paulo em 1959. Estudou composição na Universidade de São Paulo com Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, participou de seminários de composição com Brian Ferneyhough, Gerard Grisey e Jonathan Harvey. Teve suas obras realizadas por importantes grupos como The Nash Ensemble, The Smith Quartet, Ensemble Contrechamps, Iktus Ensemble, Grupo Novo Horizonte e Duo Diálogos.

Atualmente é professor e pesquisador do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade de Campinas diretor pedagógico da Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP. Desenvolve como pesquisador associado à Fapesp e CNPq projetos ligados à criação musical com auxilio do computador com enfoque na criação de aplicativos para transformação de áudio, automação de processos criativos em ambiente MAX/MSP e escritura instrumental com emprego de técnicas estendidas de *performance*.

Les silences d´un étrange jardin foi composta em 1994 no seminário de composição de Brian Ferneyhough na Fundação Royaumont, em Paris. A obra é composta com uma grande variedade de técnicas expandidas e o compositor contou com a colaboração do flautista Felix Renggli, que o orientou na utilização destas técnicas. O engajamento de Renggli, que é especialista em música contemporânea, auxiliou o compositor a encontrar um bom equacionamento das diferentes possibilidades técnicas da flauta e sua escrita. Com isso, Ferraz produziu seguramente uma das obras mais importantes do repertório para flauta solo dentro da música contemporânea no Brasil. Possivelmente o resultado seria diferente se não houvesse o acompanhamento de um flautista especialista.

Em entrevista[9] o compositor relatou que o título *Les silences d´un étrange jardin* foi inspirado no quadro "*Étrange Jardin*" de Paul Klee e na obra de Messiaen. O título sugere ao intérprete e ao ouvinte um paradoxo, pois se refere aos silêncios de um jardim e não aos sons. Esta maneira de brincar com o título das obras a partir de contradições é um procedimento usual de Ferraz, como ele próprio reconhece, "[*Casa Tomada* e *Casa Vazia*[10] são] *exatamente o invertido, a pessoa vai ouvir Casa Tomada e a casa está cheia de pequenos ruídos e a Casa Vazia é um eco gigantesco uma gritaria ai o ouvinte fica atrapalhado*"

O início de *Les silences* se remete ao canto de pássaros, o que já foi identificado por Zuben (2008, p.inum) nesta peça e no *Trópico das Repetições* para piano solo. O próprio compositor menciona o seu interesse na ornitologia e no estudo dos cantos dos pássaros:

> Por fim, se ainda me sobra tempo, o derradeiro material, e talvez o mais importante para mim, são os cantos de pássaros. A situação é semelhante à do sino que se transforma em vozes. No canto de pássaro estão as árvores, a umidade da chuva e da madrugada, o vôo dos pássaros! Até mesmo o vôo dos pássaros pode estar na série que chamo de canto de pássaro. Nesta série estão também compositores, como [Clément] Janequin, Olivier Messiaen e Igor Stravinsky. Por alguns anos resolvi estudar ornitologia, escrevi algumas coisas sobre cantos de pássaros, algumas análises, e me vali um bocado de transcrições que fiz. Mas as transcrições eram bem pobres perto do que se passava quando ouvia um pássaro porque um canto de pássaro é um cruzamento de tudo que gira em torno do pássaro, até mesmo da cor de sua plumagem. Não se trata então de ter bom ouvido ou um bom gravador; ouvir bem e imitar bem o canto dos pássaros. (FERRAZ, 2006, p. inum.)

Segundo Ferraz *Les silences* utiliza a permutação de notas da série harmônica, um procedimento da música espectral:

> Usei espectros sonoros em diversas peças: justaposição e interpolação de espectros distintos, espectros defectivos, sons diferenciais, modulação em anel (ring-modulations). [...] Cito duas imagens feitas à mão: a primeira de *Ritornelo* e a segunda de *Les silences d' un étrange jardin*, as duas realizadas a partir de permutações de notas de séries harmônicas. (FERRAZ, 2006, p. inum.)

A música espectral surgiu por volta da primeira metade da década de 1970 na França, com Gérard Grisey e Tristan Murail a partir das experiências iniciais com o

[9] Ver Anexo I, entrevista com Silvio Ferraz, p. 95-96
[10] *Casa Tomada* e *Casa Vazia* pertencem ao *Tríptico das Casas* (2003) escritas para piano solo.

espectro sonoro e a série harmônica. (ZUBEN, 2005, p.147-148). Ferraz conta que utilizou em *Les silences* as séries harmônicas de ré e mi bemol:

> Quando entra na letra A**,** é uma mistura das duas séries harmônicas, elas vão se misturando o tempo todo: é a mistura dos harmônicos superiores das duas e, lentamente, elas vão conquistando os harmônicos mais graves e chegando ou no ré ou no mi bemol. [...] Eu comecei com três notas, quatro notas e fui ampliando até ter duas séries harmônicas.[11]

Segundo o compositor:

> Não tem estrutura nessa peça, ela não tem estrutura, ela é que nem uma cobra. A estrutura é ela mesma, eu estou falando estrutura arquitetônica, pilastra, ela não tem pilastra. O que ela tem é o seguinte: ela tem recursos expressivos. O tempo todo ela é uma música barroca.[12]

Para realizar a análise apresentada de *Les silences,* dividi a obra em quatro partes, sistematizadas no quadro 5.

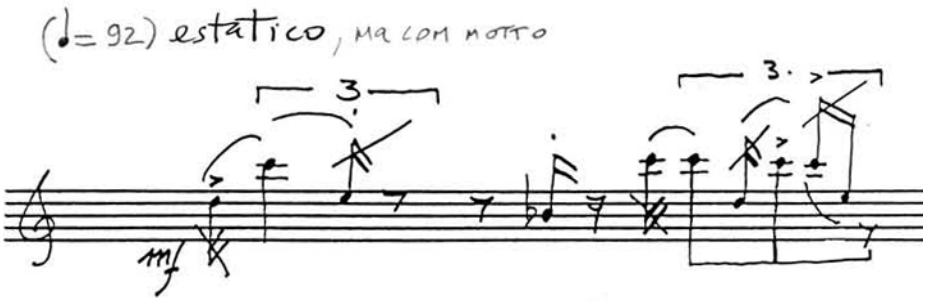
Parte 1

A primeira parte inicia com uma marca de *compasso* semínima igual a 92, com as indicações variando de *estático, ma com moto, poco a poco nervoso e piu móbile, affretando/ritenuto/estático* e termina na letra A. É uma parte que tem um pulso fixo estabelecido, e é definido por elementos rítmicos permeados por muitas ornamentações que vão se intensificando no transcorrer do discurso, as figuras rítmicas são sempre intercaladas por pausas de valores pequenos que criam uma sensação de pulso flutuante. O compositor descreve esta parte como "*um pássaro dentro de uma gaiola tentando* [...] *fugir. Só que ele não consegue fugir então é por isso que fica sempre nas mesmas notas, fica preso nas mesmas notas na primeira página*" [13] (exemplo musical 10).

A primeira parte é caracterizada pela presença de algumas técnicas expandidas, como chave percutida, glissando de lábios, transição gradual de som original para som eólio, *frulato* e *bisbigliando*.

---

[11] Ver Anexo I, p. 96.
[12] Ver Anexo I, p. 103.
[13] Ver Anexo I, p. 95.



Exemplo musical 10: *Les silences,* figura inícial, p.1

A transição para a segunda parte, iniciada no ***pp*** do terceiro pentagrama da p.2, é constituída pela diluição rítmica, na segunda parte se inicia uma intensificação de notas que se expandem crescentemente. Este movimento é estruturado a partir de uma polarização sobre a nota si bemol (exemplo musical 11) que se instaura através da repetição, bisbigliando e ornamentação sobre ela.

Exemplo musical 11: *Les silences*, repetição e bisbigliando na nota si bemol, p.3

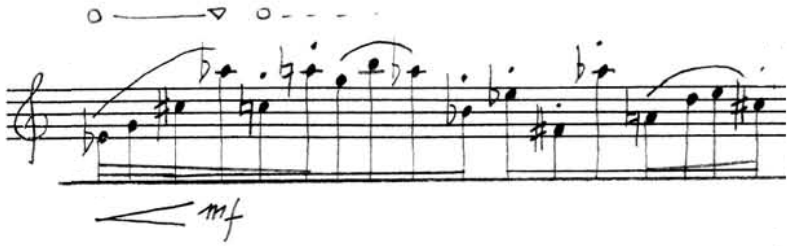
Parte 2

A segunda parte começa na letra A e termina no último pentagrama da p. 5, inicia com a nota si bemol, que leva a indicação de respiração contínua. Essa parte não possui pulso fixo, sendo escrita em notação proporcional [14]. De um modo geral sua textura é mais lisa e densa e nela se estabelece um fluxo frenético de semicolcheias, fluxo que a ausência de pausas possibilitada pela respiração contínua intensifica (exemplo musical 21). A indicação expressiva inicial desta parte é "*scorrevole, legatiss.* e *il piu presto possibile (sempre)"* e, em seguida, inicia-se um

[14] "Em música do século XX é um método gráfico de indicar durações; isto é, em vez da notação tradicional, a distância horizontal entre as notas é que determina a sua duração." (KENNEDY, 1994, p.501)

jogo de alternância entre as indicações "*poco a poco nervoso"* e "*scorrevole, tranqüilo"* e depois estabelece uma variação gradual de valores rítmicos.

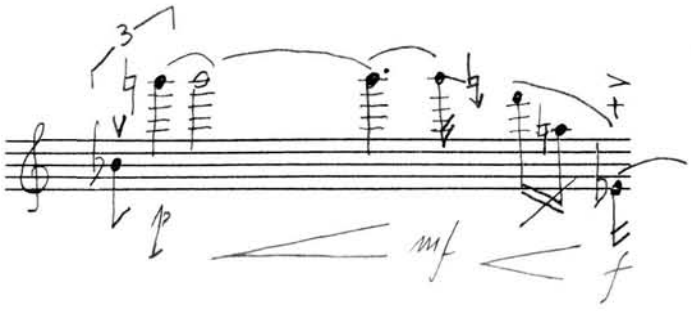
Os símbolos referentes a inspirar ruidosamente, assoprar para fora da flauta e sons ordinários passando gradualmente para som eólio estão inseridos na partitura a partir deste momento. Além disso, o compositor passa a utilizar acelerandos e ritardandos escritos com os traços que diminuem ou aumentam os valores das figuras rítmicas (exemplo musical 12), acentos, tipos de articulações específicas, apojaturas.



Exemplo musical 12: *Les silences*, *acelerando* e *ritardando*, p. 4

Parte 3

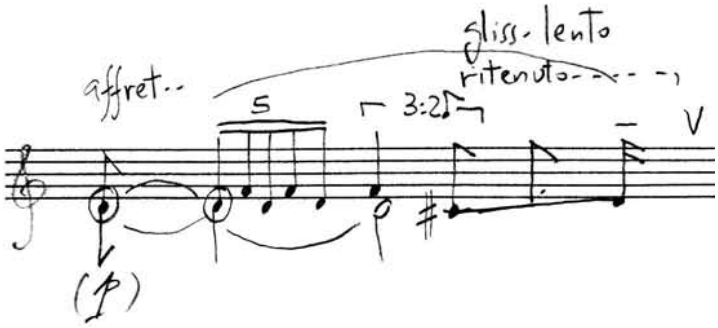
A terceira parte inicia com um fragmento rítmico-melódico (exemplo musical 13) que remete à primeira parte na p. 5 até a p. 8, e é composta em quase sua totalidade por técnicas expandidas.



Exemplo musical 13: *Les silences*, primeiro fragmento rítmico-melódico, p. 5

Em algumas passagens as técnicas são combinadas (exemplo musical 14). Nos dois últimos pentagramas da p. 7 uma longa passagem em *pizzicato* serve de ponte para a improvisação na letra E. Na letra F, o compositor retoma o material do

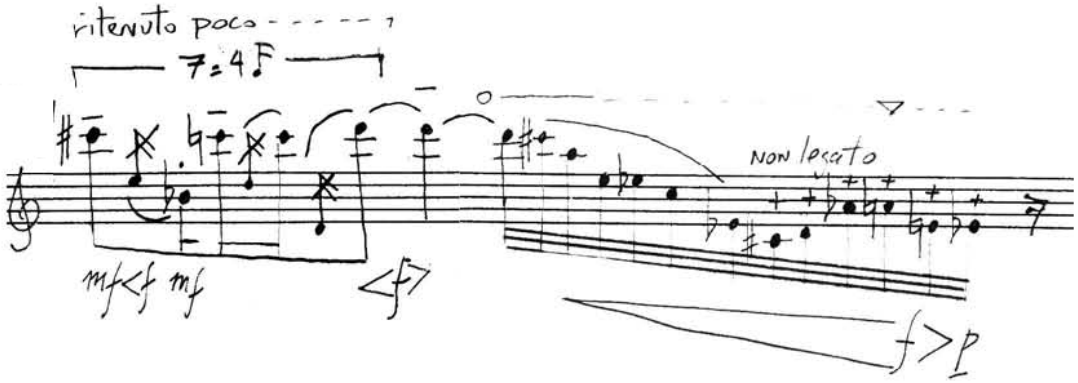
início da parte 3 (letra C), e o conduz para o fragmento rítmico-melódico que será o início da parte 4.



Exemplo musical 14: *Les silences*, técnicas expandidas combinadas, canto em uníssono com a flauta e glissando lento, p. 6

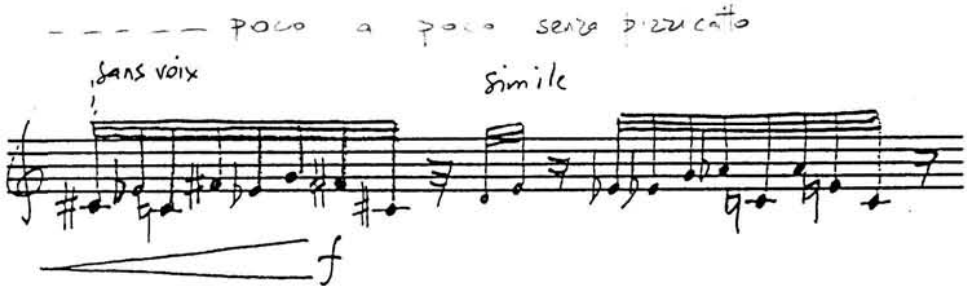
Parte 4

A quarta parte inicia no último pentagrama da p. 8 e vai até o fim, novamente aparece no início desta parte um fragmento rítmico-melódico que se refere à parte 1 (exemplo musical 15).



Exemplo musical 15: *Les silences*, segundo fragmento rítmico-melódico, p.8-9.

Esta parte é composta por um longo trecho com grupos de semifusas entrecortadas por pausas, sendo que nos três primeiros pentagramas da p. 9 cada grupo tem a primeira nota cantada em uníssono com a flauta. Segue-se uma diluição gradativa do som em ruídos, primeiro excluindo-se o canto (exemplo musical 16), depois transformando os sons em *pizzicato*, sons eólios acrescidos da percussão de chaves até passar exclusivamente para as chaves percutidas. É uma parte de textura rugosa e pontilhística que se decompõe em ruídos cada vez mais inaudíveis.



Exemplo musical 16: *Les silences*, exclusão da voz e *pizzicatos*, p. 9

Quadro 5: partes de *Les silences d´un étrange jardin*

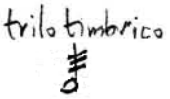
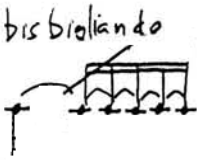
Parte 1	Do início à letra A
Parte 2	De A até o *fff* no último pentagrama da p. 5
Parte 3	Do fragmento rítmico-melódico que se refere à parte 1 no último pentagrama da p. 5 até o último pentagrama da p. 8
Parte 4	De outro fragmento rítmico-melódico que remete a parte 1 (quiáltera 7:4) no último pentagrama da p. 8 até o final.

Análise técnico-interpretativa

O primeiro passo para preparar *Les silences* é decifrar os simbologia da partitura. Em "*Notas Para Execução*" o autor escreveu a simbologia usada para indicar as técnicas expandidas empregadas bem com sua descrição, isto é, a bula. De acordo com compositor, as grafias utilizadas são as descritas em *Flûtes au Present* de Artaud e Geay. Além das técnicas expandidas descriminadas na bula encontramos outras técnicas expandidas, ambas as formas são apresentadas no quadro 6.

Como se vê *Les silences* é constituída de uma profusão de técnicas expandidas e, talvez, o principal problema do intérprete não esteja nem na decifração da partitura nem na execução destas técnicas. O principal problema de *Les silences* ao músico que assume o desafio de tocá-la é a somatória das técnicas, simultânea como consecutivamente. Ás diferentes respirações, articulações, ataques, timbres, glissandos, efeitos de chaves somam-se variações de ritmo, expressão, andamento; tudo isso condensado em oito minutos.

Quadro 6: técnicas expandidas usadas em *Les silences*, de Silvio Ferraz

Simbolo	Nome	Simbolo	Nome
	respiração contínua		transição gradual do som ordinário ao som eólio
	respiração rápida e um pouco tensa		smorzato
	respiração doce e calma		trilo tímbrico
	som tocado com canto anasalado em glissando em direção ao grave		*bisbigliando*
	chaves percutidas		glissando de lábios
	pizzicato		canto e som de flauta em uníssono
	vibrato		vibrato forte e deixar soar os harmônicos
	inspirar ruidosamente		*tongue-ram*
	assoprar para fora da flauta		*frulato*

Como intérprete considero a execução *Les silences* extremamente difícil, pois ela exige um profundo envolvimento e uma grande demanda de energia física, mental e emocional. De certa forma essas características são encontradas na estética da *New Complexity*[15] *e* na música de Brian Ferneyhough, como em *Unity Capsule* para flauta solo*,* onde a

> [...] investigação da capacidade do *performer* se tornam o principal foco composicional e estético. Estas obras [Unity Capsule e Time and Motion Study] exigem um envolvimento corpóreo total na realização das tarefas que são colocadas nas fronteiras das possibilidades tanto físicas quanto mentais.[16]

Observando o quadro 9, nota-se que o compositor usou cinco tipos de respiração: a) rápida e tensa, b) doce e calma, c) inspirar ruidosamente, d) assoprar para fora da flauta e) contínua. A respiração é o motor da emissão do som da flauta mas no repertório tradicional ela não é utilizada de maneira expressiva. Já em *Les silences* a respiração é utilizada de maneira expressiva, como gestos musicais. As duas primeiras formas de respiração, rápida e tensa e a doce e calma, não produzem efeito sonoro, funcionam como na música tradicional por necessidade física e de fraseado e estão acompanhadas por adjetivos expressivos que servem para enfatizar a duração das pausas. Por isso não precisam ser analisadas.

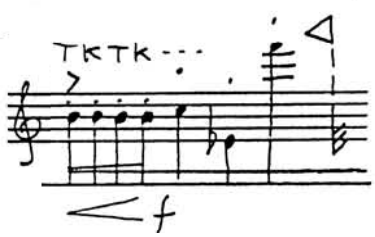
Inspirar ruidosamente (IR): aparece pela primeira vez ao final no primeiro pentagrama da p. 4 (exemplo musical 17). Esse momento é de grande dramaticidade na peça, pois a inspiração ruidosa encontra-se depois de uma longa seqüência de notas rápidas sem nenhuma pausa escrita. Na estréia da peça em Royaumont, Renggli[17] utiliza um ruído de garganta emitido durante a inspiração pela boca. Em minha interpretação utilizo este mesmo efeito.

---

[15] Movimento de compositores sobretudo britânicos, como Brian Ferneyhough e Michael Finnissy que empenharam-se em alcançar em seus trabalhos um complexo processo de multicamadas que ocorre simultaneamente em todas as dimensões de materiais musicais. Os compositores envolvidos na *New Complexity* realizavam suas musicas com instrumentos acústicos e suas partituras exigiam ao máximo as capacidades da escrita em pentagrama. Diferenciações microtonais, divisões de ritmo amétricos, inflexões de timbre e dinâmica eram todas minuciosamente escritas; as dificuldades técnicas e intelectuais que se apresentam ao intérprete com esse tipo de notação foram observadas como características significativas desta estética musical (FOX, [2001], p. inum, tradução minha).

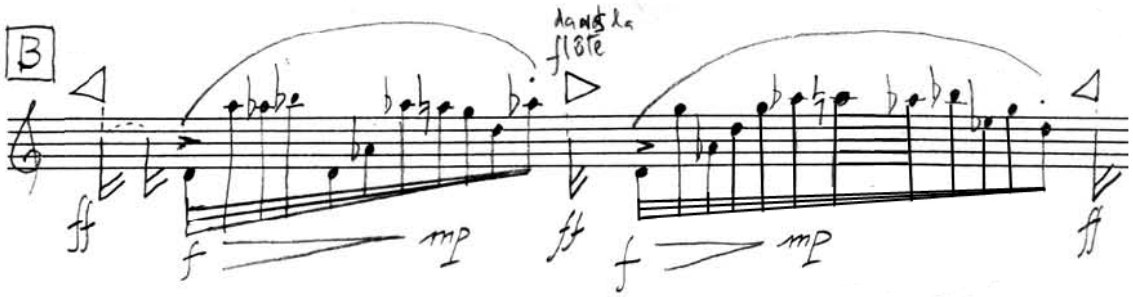
[16] In Unity Capsule and the Time and Motion Study pieces, the investigation of performer capacity became a primary compositional and aesthetic focus. These pieces call for total corporeal involvement in the realization of tasks which lie on the boundaries of possibility, both physically and mentally (TOOP, [2001], p. inum, tradução minha).

[17] Silvio Ferraz fez uma gravação (ao vivo) da estréia da peça em 1994.



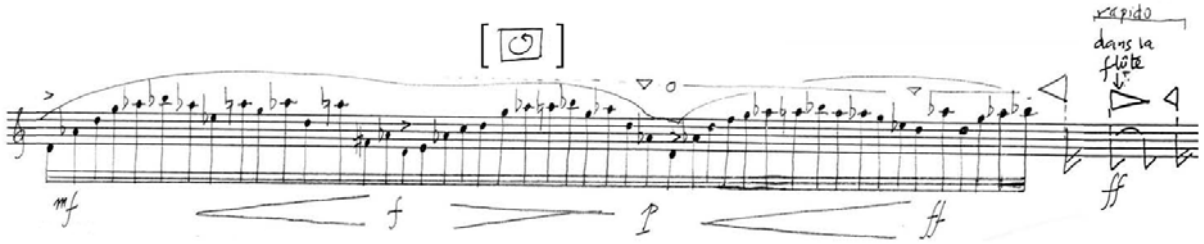
Exemplo musical 17: *Les silences*, inspirar ruidosamente, p. 4

Assoprar para fora da flauta (AFF): Espelhei-me na execução acima citada, para produzir um ruído bastante intenso nesse efeito. Para a realização deste ruído é preciso uma inspiração rápida e silenciosa imediatamente antes de sua emissão, uma vez que sua execução exige muito ar. Isto é mais necessário ainda na passagem mostrada no exemplo musical 18, onde o compositor alterna o IR com AFF tendo a indicação ***ff*** entre as frases musicais.

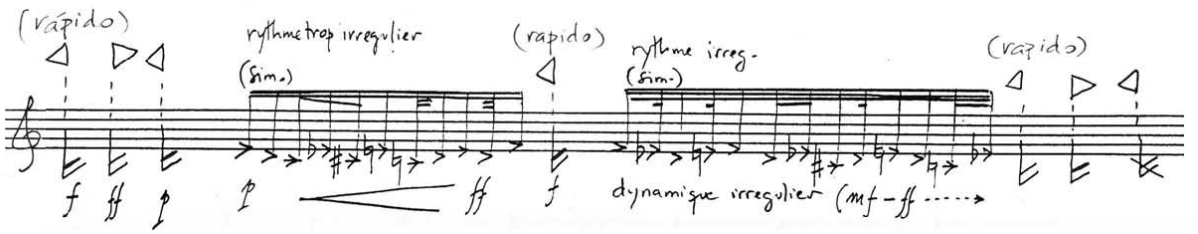


Exemplo musical 18: *Les silences*, IR e AFF alternadas por frases musicais, p. 5

Posteriormente, o compositor alterna estas duas respirações em outros dois pontos da obra: imediatamente após o exemplo musical 18 após uma longa frase de textura lisa e densa no primeiro pentagrama, p.5 (exemplo musical 19) e na passagem de introdução para a improvisação em meio à seqüência de *pizzicatos* no último pentagrama, p.7 (exemplo musical 20). A intercalação e a repetição da IR e do AFF cria um gesto musical dramático e fisicamente desgastante.

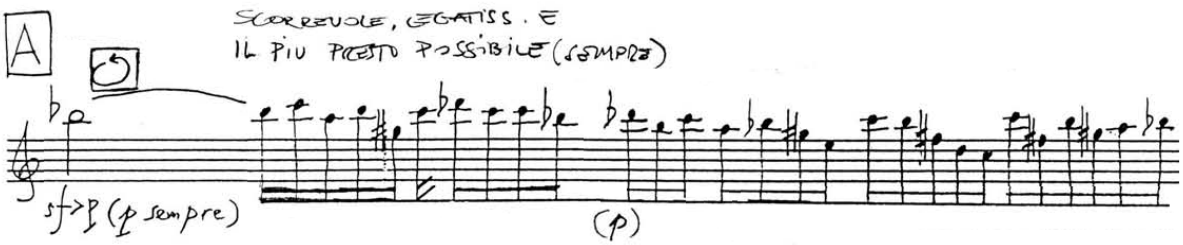


Exemplo musical 19: *Les silences*, IR e AFF em seqüência, p. 5



Exemplo musical 20: *Les silences*, IR e AFF em seqüência em meio a seqüência de *pizzicatos*, p.7

Respiração circular ou contínua: é o momento em que flautista sopra ininterruptamente "*inalando o ar através do nariz enquanto expele o ar contido na boca através da pressão da língua ou das bochechas*" (Artaud, 1980, p.121, tradução minha)[18]. Para uma execução eficiente desta técnica é fundamental o uso sincronizado da inalação com a movimentação ântero-posterior do maxilar. Isto permite o controle da embocadura durante a respiração contínua. Além disso, é importante concatenar o vibrato à inalação isso minimiza eventuais ruídos que possam surgir.

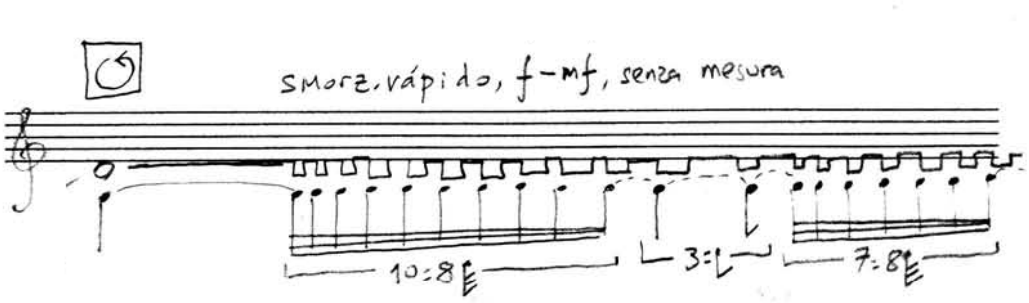


Exemplo musical 21: *Les silences*, primeira incidência da respiração contínua, p.3

O primeiro momento em que aparece a técnica na obra é no início da parte 2 (exemplo musical 21) e tem a função de intensificar a tensão da passagem, que começa na letra A e vai até o final do quarto pentagrama da p. 3. Devido ao número de eventos simultâneos a serem dominados (inspiração, expiração, digitação, embocadura, vibrato) normalmente o uso da respiração contínua é minuciosamente planejado, isto é, o ponto onde a inalação e a expiração ocorrem simultaneamente é

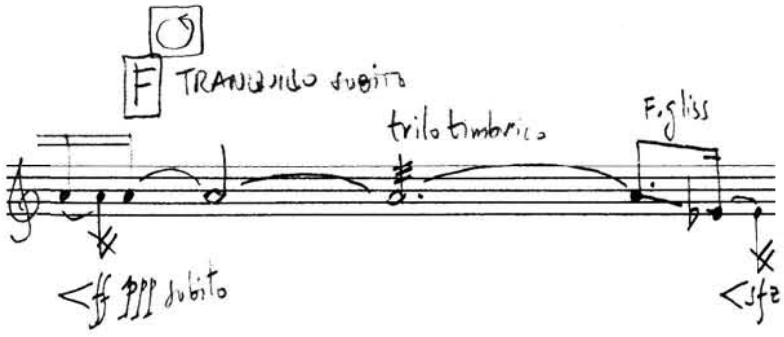
[18] [The technique consists of] inhaling through the nose while expelling the air contained in the mouth by pressure of the tongue or contraction of the cheeks.

previamente estabelecido. Devido à complexidade de *Les silences* neste trecho pela presença da respiração contínua e da difícil memorização do dedilhado da frase, o treino da respiração contínua deve ser realizado desde o início do estudo desta passagem. O objetivo é a realização da técnica a qualquer instante, pois o aumento da velocidade e o caráter *poco a poco nervoso* vão exigir sua repetição diversas vezes. O compositor escreve somente uma respiração (normal) no final do terceiro pentagrama da p. 3, no entanto considero mais interessante tocar a passagem inteira usando a respiração contínua, aumentando a tensão da *performance* tornando o trecho mais longo, como num imenso parágrafo recitado sem nenhuma respiração.



Exemplo musical 22: *Les silences*, respiração contínua e *smorzato*, p. 6

Na passagem mostrada no (exemplo musical 22) a execução da respiração contínua é cômoda, pois o *smorzato* é realizado através da variação da pressão do lábio inferior sobre o lábio superior. Essa variação de pressão também é controlada pelo movimento do maxilar, assim ambas as técnicas realizam-se com o mesmo mecanismo físico.



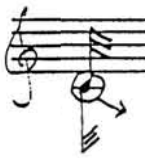
Exemplo musical 23: *Les silences*, respiração contínua e glissando, p. 8

A passagem referente ao exemplo musical 23 é bastante confortável para a realização da respiração contínua, que pode ser repetida durante o *glissando*, para acumular ar e favorecer a produção do ***sfz*** que segue.

Son joué avec son nasal chanté en glissand vers le grave**:** Artaud não menciona esta técnica, ela é produzida com um som tocado simultaneamente a um a canto nasal em glissando em direção ao grave.

Exemplo musical 24: *Les silences*, flecha que indica o *son joué avec son nasal chanté en glissand vers le grave*, p.6

Essa técnica é bastante simples e é utilizada somente duas vezes em *Les silences*. Na primeira aparição ela enfatiza os *lip. gliss.* de meio tom (fá^3, mi^3) que a precede (exemplo musical 24). Na segunda vez a técnica aparece no final da obra, com a marcação de semínima igual à aproximadamente 76 e à expressão "*preciso e mecânico sempre***".** Essas indicações são relativizadas pelo emprego desta técnica, pois não é possível realizar o *son joué avec son nasal chanté* em uma fusa (exemplo musical 25).



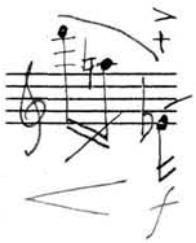
Exemplo musical 25: *Les silences*, *son joué avec son nasal chanté* técnica aplicada em uma fusa, p. 9

Chaves percutidas: "*a percussão é possível em qualquer digitação básica, mesmo quando a resultante é mais ou menos audível de acordo com a chave ou as*

chaves que são usadas" (Artaud, 1980, p.112)[19]. É a primeira técnica expandida que aparece na obra, na primeira parte ocorre associada à articulação, uma vez que nessa parte ela não aparece isolada, simplesmente como percussão (exemplo musical 26).

Exemplo musical 26: *Les silences*, chave percutida + som ordinário, p.1

A chave percutida volta a aparecer na anacruse da terceira parte (exemplo musical 27). Utilizo a chave correspondente ao quarto dedo da mão esquerda para realizar o efeito, pois aproveito o salto do lá[4] mi bemol[3,] sendo que a percussão da chave anula a ligadura, pois interrompe o som.



Exemplo musical 27: *Les silences*, chave percutida em meio à ligadura, p.5

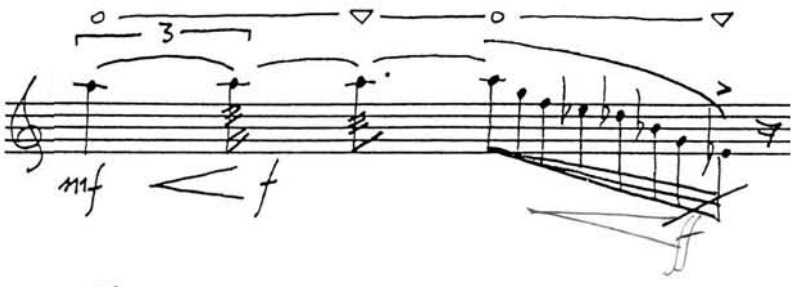
A percussão de chaves se torna uma técnica importante ao final da obra e vai ser utilizada associada a outras técnicas[20].

Pizzicato: **"***para produzi-lo toque com a língua o palato sem assoprar*". (Artaud, 1980, p.116) [21]. Realizo com o toque da ponta da língua no lábio superior a frente da arcada dentária, porque o ruído da língua percutindo o lábio torna o efeito mais sonoro.

[19] This percussion is possible on any basic fingering, even if the resultant sound is more or less audible according to which key or keys are used.
[20] Ver Técnicas expandidas combinadas - Parte 4.
[21] To produce a pizzicato, tongue the palate without blowing any air.

O pizzicato é utilizado num longo trecho de extrema dificuldade física, na parte 3 nos terceiro e quarto pentagramas da p.7, pois é necessário um movimento maior da língua que o empregado no *staccato* (exemplo musical 20).

Transição gradual do som ordinário para som eólio: o som eólio é "*aquele onde apenas o sopro é audível*" (Artaud, 1980, p.118)[22]. Na verdade o som produzido é um ruído combinado à nota digitada. Uma das maneiras de produzir este efeito é relaxar a embocadura e aumentar o fluxo do ar assoprado. Outra é girar o bocal para fora, fazendo com que a maior parte do ar assoprado não entre na flauta.



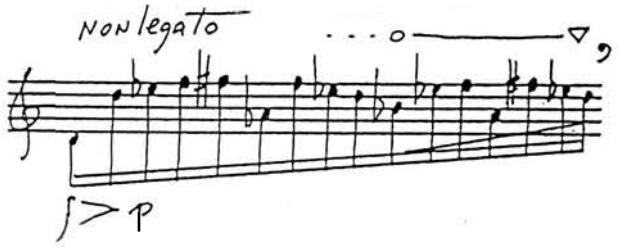
Exemplo musical 28: *Les silences*, transição para o som eólio em direção ao grave, p. 2

Na parte 1 a transição gradual do som ordinário para som eólio (exemplo musical 28) aparece em três momentos sempre associados a um acelerando em direção ao grave, o que é de fácil execução por que o registro grave é mais propício à embocadura relaxada. Isso já se torna mais complicado na segunda parte (exemplo musical 19) onde a transição do som ordinário para o som eólio é feita no final de uma longa seqüência de fusas em respiração contínua. A respiração continua deve ser realizada imediatamente antes da transição para o som eólio, para que haja ar nos pulmões.

Um trecho mais difícil para a execução da transição do som eólio para ordinário está na parte 2, no final do segundo pentagrama da p.5. Este trecho é *non legato* e acelerando (exemplo musical 29) o que torna necessário realizá-lo com

[22] This is a sound where only the breath is audible.

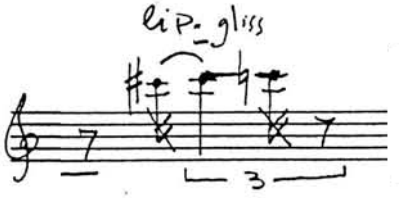
staccato duplo[23] e a transição do som eólio para som ordinário é mais difícil de fazer com este tipo de articulação.



Exemplo musical 29: *Les silences*, som eólio em *staccato*, p. 5

A transição gradual do som ordinário para som eólio vai reaparecer na letra G (ver técnicas expandidas combinadas - parte 4, p.51).

Lip. gliss.: (glissando de lábios) Artaud não menciona esta técnica. Ela é realizada pela alteração do ângulo de entrada do ar na flauta combinado com a mudança de digitação. A técnica de glissando obtida através da abertura gradual dos buracos das chaves da flauta não pode ser utilizada em alguns intervalos, por motivos mecânicos da flauta, o caso mostrado nos exemplos musicais 15 e 30.

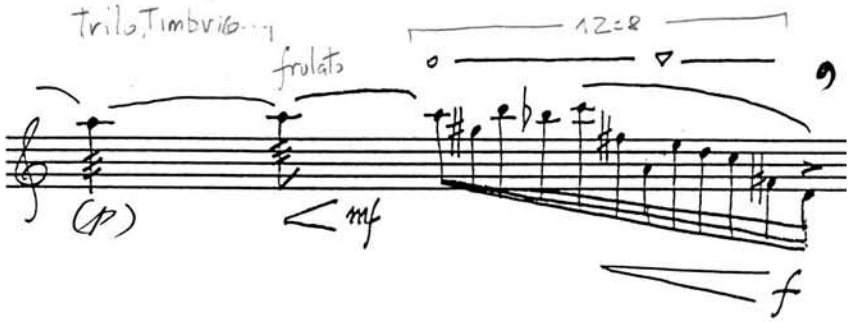


Exemplo musical 30: *Les silences*, glissando de lábios, p. 1

Trilo tímbrico: Artaud não menciona esta técnica**.** O efeito do trilo é semelhante ao do *bisbligliando* e a diferença é, sobretudo, de intensidade na variação da freqüência. Esta diferença se origina na maneira como os microintervalos são produzidos. O trilo é realizado alternando, como num trinado, a

[23] Para um staccato muito rápido usa-se o staccato duplo, que é alteração da sílaba "tu" feita pelo batimento da ponta da língua contra o palato duro com a sílaba "ku", feita com o movimento do meio da língua contra o parte de trás do céu da boca (Galway,1990, p. 121). É a esse tipo de articulação que o compositor se refere quando escreve T K T K.

nota fundamental e o parcial[24] de outra fundamental que resulte na mesma freqüência. No caso do lá[4] (exemplo musical 31) alterno a digitação normal dessa nota com a digitação do ré[3], produzindo o mesmo lá[4].



Exemplo musical 31: *Les silences*, trilo tímbrico de lá[4], p.2

Bisbigliando: técnica também chamada de variações tonais, que "*podem ser realizadas de três maneiras: a) modificando a tensão dos lábios; b) modificando a tensão lateral dos lábios; c) através de digitações específicas*" (ARTAUD, 1980, p. 29)[25]. Em outra definição, mais completa, Artaud descreve o *bisbigliando* como uma:

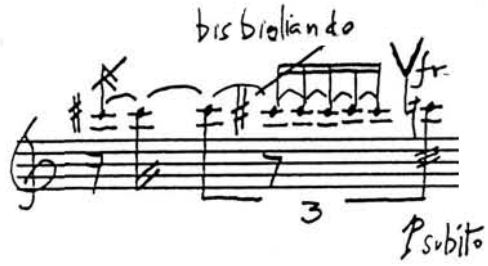
> ação que permite obter uma mudança de timbre em uma mesma nota, através da alternância de várias digitações. De fato, é impossível trocar de digitação sem provocar uma variação na freqüência, mas o que se escuta são microintervalos somente como uma variação de cor (1998, p. 77, tradução minha)[26].

O *bisbigliando* realizado através de digitações específicas pode variar conforme o instrumento devido às características acústicas e da construção de cada um. Além disso, existem várias possibilidades de digitação para cada nota cabendo ao flautista pesquisar para as melhores digitações para seu instrumento.

---

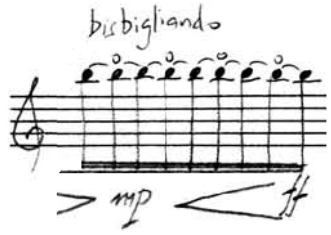
[24] Na flauta, os parciais são obtidos variando-se as digitações e "*cada digitación puede producir uno o vários sonidos parciales agudos, que siguen de cerca a la serie de armónicos*" (Artaud,1998, p.76).
[25] [Tonal variations] can be obtained: a) by modifying lip pressure. b) by modifying the lateral tension of the lips. c) by certain fingerings which can be found in the following table.
[26] Este termo designan uma acción que permite obtener um cambio de timbre em uma misma nota, a través de la alternancia de varias digitaciones. De hecho, Es impossible cambiar de digitación sin provocar una variación em la frecuencia. Pero se perciben microintervalos muy pequeños solamente como una variación del color.

Em *Le Silences* o *bisbigliando* é usado três vezes. Na minha performance realizo uma delas como trilo tímbrico[27], as outras duas são feitas com digitação especifica. O exemplo musical 32 mostra a primeira vez que esta técnica é utilizada na peça. Das várias possibilidades de digitação o melhor efeito no meu instrumento é fazer na mão esquerda a digitação do ré^5 sem o polegar e, na mão direita, usar a digitação do dó^3 e fazer o trinado com o indicador.



Exemplo musical 32: *Les silences*, bisbigliando em dó sustenido, p.1

No exemplo musical 33 o bisbigliando é realizado com a digitação do fá^5 na mão esquerda, do mi^3 na mão direita e trinando as chaves de dó^3 no pé do instrumento.



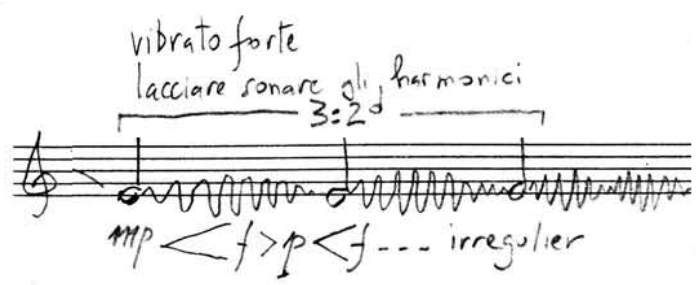
Exemplo musical 33: *Les silences*, bisbigliando em si. p. 4

Lacciare sonare gli harmonici: Artaud não menciona esse efeito, que consiste em deixar os sons dos parciais emergirem da fundamental gerando oitavas, quintas e ruídos simultaneamente. É realizado com contrações intermitentes da musculatura abdominal e a embocadura deve ser tensionada até a freqüência perder sua definição e o som se tornar ruídos alternados aos harmônicos. Aparece combinado ao vibrato forte (exemplo musical 34).

[27] Trato deste caso em Modificações na partitura introduzidas pela intérprete

Vibrato: de acordo com Artaud esta técnica está relacionada à interpretação tradicional[28]; diferentes formas de vibrato são usados na música contemporâneas como o *smorzato* e o vibrato forte (1998, p.76).

Em *Les silences* o vibrato forte aparece combinado ao *lacciare sonare gli harmonici* no primeiro pentagrama da p.6 (exemplo musical 34). Ambas são realizadas com contrações intermitentes da musculatura abdominal e ao combiná-las este movimento deve ser ampliado.



Exemplo musical 34: *Les silences*, vibrato forte e *lacciare sonare gli harmonici*, p. 6

***Smorzato*:** esta forma de vibrato é feita "*sem modificar tanto o fluxo como a pressão do ar, exercer uma pressão de intensidade e freqüência variável do lábio inferior no lábio superior*" (Artaud, 1980, p. 17)[29].

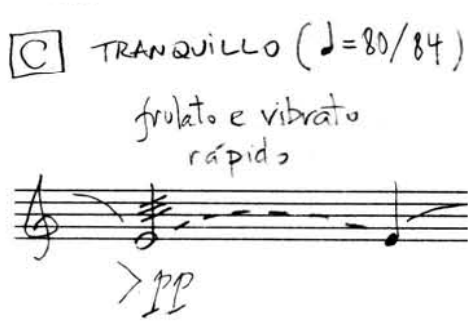
O *smorzato* está escrito com um ritmo extremamente complexo em figuras de fusa com quiálteras de 10:8 e 7:8. Em minha interpretação, realizo os ritmos mais livremente, procurando ressaltar as variações gráficas da notação de *smorzato* (exemplo musical 22).

Frulato:* "pode ser obtido de duas maneiras: através da vibração da língua ou vibrando a garganta"* (Artaud, 1980, p.19) [30]. Também chamado *flatterzunge,* que em alemão significa 'ligeiro tremor da língua'(Artaud, 1998, p.76).

É difícil realizar o *frulato* com a língua na primeira oitava da flauta onde a emissão do som pode ficar prejudicada. Nesse caso a melhor alternativa é realizá-lo com a garganta. Este não é o caso do que é mostrado no exemplo musical 35 na

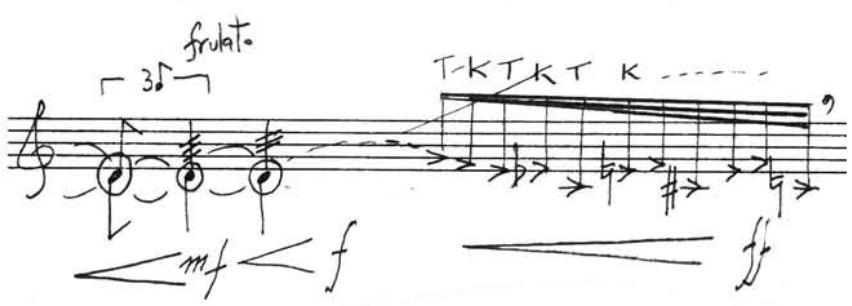
[28] Para a discussão sobre a realização do vibrato, ver a análise de *Variações* p. 62-63.
[29] Whithout modifying either the flow or the pressure of the air, exert pressure of variable intensity and frequence of lower lip on the upper lip.
[30] [Flatterznge] can be obtained in two different ways: by wagging the tongue or by vibration of the throat.

letra C que, apesar de estar na região grave, pode ser feito com língua por causa da dinâmica ***pp*** e do vibrato rápido.



Exemplo musical 35: *Les silences*, *frulato* no registro grave, p. 6

Para o *frulato* mostrado no exemplo musical 36, no terceiro pentagrama da p.7, considero mais adequado fazê-lo com a garganta, deixando a língua livre para a execução do *pizzicato* que o sucede.



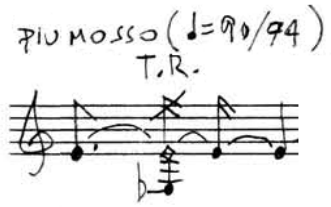
Exemplo musical 36: *Les silences*, *frulato* seguido de *pizzicato*, p. 7

Tongue-ram: **"***para produzi-lo, o flautista deve fechar violentamente o orifício da embocadura da flauta com a língua, sem exalar nenhum ar. O ar, que é forçado para dentro do tubo pela língua, produz uma nota de altura definida*" (Artaud, 1980, p. 117)[31].

O *tongue-ram* é utilizado diversas vezes na parte 3 da obra, sempre precedido de nota longa e, em alguns casos é sucedido também, como no exemplo musical 37, no último pentagrama da p. 6. Para que se possa fechar o orifício da

[31] To produce tongue-ram, one must violently close the hole of the mouthpiece with the tongue, without expiring any air. The air, which is thus forced into the bore of the flute by the tongue, produces a note of identifiable pitch[…].

embocadura da flauta com a língua é preciso girar a flauta para dentro e a inclinar a cabeça para baixo concomitantemente e o mais rápido possível. Isso reduz ao máximo o intervalo entre a nota longa e o *tongue-ram*; para voltar à nota longa o caminho inverso deve ser realizado com a mesma presteza.



Exemplo musical 37: *Les silences*, nota longa com interrompida por *tongue-ram*, p. 6

***Voix et son de flute a l´unisson*:** segundo Artaud o canto em uníssono ao som da flauta consiste em "*emitir sons vocais destimbrados e ao mesmo tempo deixar passar ar suficiente para colocar a flauta em vibração* [...]*. As vozes femininas estão naturalmente na tessitura do instrumento; os homens devem cantar em falsete*" (Artaud, 1986, p. 79)[32].

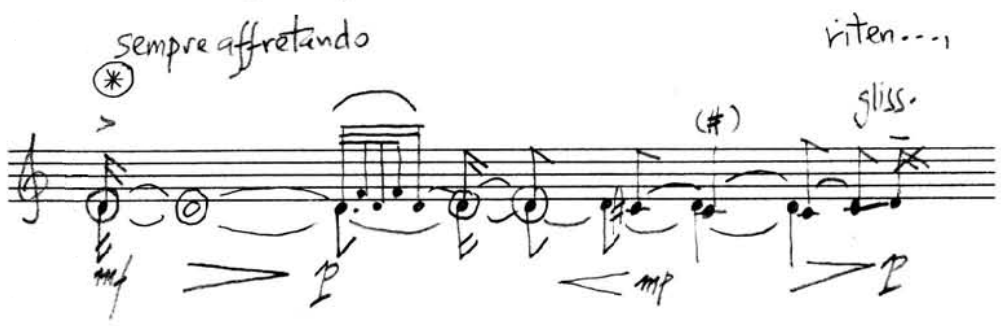
Esta técnica aparece na parte 3 pela primeira vez, ali a flauta e o canto iniciam uma nota longa em uníssono para, em seguida, a flauta tornar-se uma linha independente (exemplo musical 38). Essa passagem exige extrema concentração, pois a tendência do flautista é cantar o trecho todo em uníssono com a flauta. É um desafio para o intérprete dissociar o movimento dos dedos do movimento da voz.

Técnicas expandidas combinadas - Parte 4

Até aqui procurei tratar de cada técnica separadamente, apesar que em determinados momentos elas apareçam combinadas entre si. No entanto, em nenhum outro lugar da obra esta combinação é tão expressivamente usada como na parte 4. Como já foi dito anteriormente, ela é composta por um conjunto de técnicas expandidas como canto em uníssono com a flauta, percussão de chaves, *son joué*

[32] [Es posible] emitir sonidos vocales destimbrados y a la vez dejar pasar suficiente aire para poner la flauta em vibración [...]. Las voces femininas están naturalmente em la tesitura del instrumento; los hombres deben cantar de falsete.

avec son nasal chanté, *pizzicato* e sons eólios. Todas essas técnicas são empregadas para realizar uma transformação gradativa do som em ruído, e a dificuldade está em dosar as técnicas para conseguir transições graduais e imperceptíveis, o que exige um estudo lento e detalhado. Por exemplo, nos três primeiros pentagramas da p. 9, na medida em que a incidência do canto em uníssono com a flauta se torna mais raro é preciso iniciar paulatinamente o *pizzicato* e gradativamente assoprar o ar que vai se transformar em som eólio. Já no último pentagrama da p. 9, na indicação "*con forza",* nas chaves percutidas também executo o *pizzicato* com sons eólios para realizar a transição gradual para os sons exclusivamente de chaves percutidas.



Exemplo musical 38: *Les silences*, canto em uníssono e linha independente da flauta, p. 6

Em todo o trecho dos dois últimos pentagramas da p. 10, uso o dedo médio da mão esquerda para realizar a chave percutida e, para manter a estabilidade da flauta, mantenho o dedo anular da mesma mão o tempo todo pressionando a chave correspondente a ele. É impossível efetuar a chave percutida da nota lá^3 com o dedo anular pressionando a chave o que dificulta a execução dos saltos ao redor desta nota lá^3.

Além disso, a acústica da sala de concerto aonde a *performance* se realiza é determinante no final da obra, pois a percepção da transformação gradativa do som em ruído e sobretudo a audição das chaves percutidas sem o sopro dependem da reverberação do local. Todos estes problemas tornam a execução da parte 4 extremamente tensa para o intérprete, em oposição ao efeito de diluição musical.

Improvisação

Na parte 3, entre a letra E e a letra F na p. 8, Ferraz intercalou trechos de improvisação, inspirados em Luciano Berio e Hermeto Pascoal[33]. A improvisação é realizada somente com duas notas, lá e lá bemol, com as seguintes instruções:

> Permutar obsessivamente os modos de ataques: sons eólios + chaves, chaves solo, *pizzicato*, voz + som ordinário, som ordinário, câmbios de posição de embocadura, deixar soar os harmônicos, sons *frulatos*, *tongue-ram*, em todas as posições alternar entre lá e lá bemol. (duração aprox. 15'') (FERRAZ, 1994, p. 8, tradução minha)[34].

Conforme explica Costa, a improvisação é uma forma de pensamento onde pode haver regras:

> Improvisação é uma forma de pensamento. Na música improvisada este pensamento é e gera o próprio evento musical [...]. Pode haver também regras (roteiro – blocos, compartimentalização; regras de procedimento – jogo comportamental) que se podem impor de comum acordo para condicionar o desenvolvimento do jogo, ou mesmo as regras implícitas. (Costa, 2003, p. 114)

Considero o estudo e a automatização da parte 3 como um exercício para a improvisação, como uma maneira de dominar as regras ou o estabelecer o roteiro da improvisação que deve ser executada com o mesmo nível de tensão de toda parte 3, com gestos de intensa concentração para manter o "*sempre mais nervoso"* pedido na partitura.

Problemas encontrados na obra e estratégias de aprendizagem

A memorização e automatização das partituras de música contemporânea são problemas que o *performer* encontra para a preparação deste repertório. No repertório tradicional muitos gestos musicais são construídos com base na tonalidade como escalas, arpejos, saltos etc; e a prática destes começam já nos primeiros contatos com o instrumento. Por sua vez, o repertório contemporâneo usa

---

[33] Ver anexo I, p 100.

[34] Permuter obsessivemant lês jeux d´ataques: sons eoliens, son + clefs, clef solo, pizzicatti, voix + son ordin., son ordin., changement de position de l´embouchure, laisser sortiles harmoniques, sons frulato, tongue-ram, toujours sur lês position, alternées de A e Ab (pendant aprox. 15'').

outros gestos musicais que também necessitam de tempo e prática para serem dominados e automatizados.

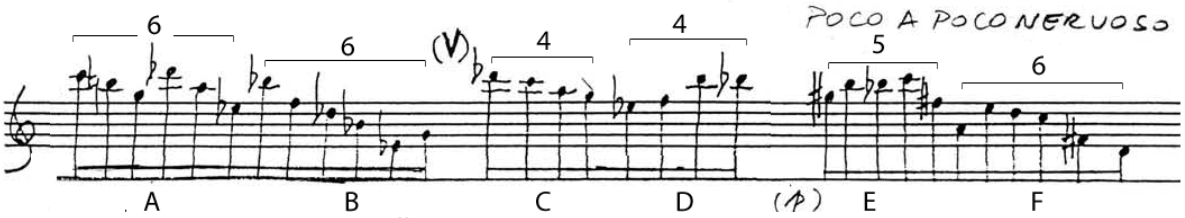
No caso de *Les silences,* uma vez dominadas as técnicas expandidas, é importante ter a consciência das dificuldades de memorização das longas frases musicas[35], da digitação e assimetria dos saltos e do encadeamento e combinação das técnicas expandidas. A seguir descrevo as etapas que desenvolvi que facilitaram a aprendizagem da partitura.

A segunda parte é composta de muitas frases longas e sem articulação que permitam sua fragmentação e facilite sua memorização. Logo no início da segunda parte, no segundo pentagrama da p. 3, existe um longo trecho em semicolcheias assimetricamente agrupadas com a indicação *scorrevole*, *legatissimo*. Tais agrupamentos podem ser usados para frasear a passagem, tocando as primeiras semicolcheias de cada grupo ligeiramente mais longas, criando assim pontos de referência que facilitam sua memorização. No entanto alguns grupos são muito longos e nestes casos eu os reuni em grupos menores. O exemplo 39 mostra como o grupo original de 12 semicolcheias foi dividido em dois grupos de 6, A e B, e assim por diante.

Outra maneira para automatizar a digitação e também ganhar velocidade é estudar os grupos de trás para frente, do último para o primeiro: a cada execução adiciona-se o grupo anterior. Note-se que não se trata de retrogradar as notas mas simplesmente ir adicionando os grupos em ordem inversa. No caso do exemplo musical 39, estuda-se na primeira vez o grupo de F, depois os grupos E+F, depois os grupos D+E+F e assim sucessivamente. Esse procedimento pode ser realizado em todo a extensão da parte 2 de *Les silences*.

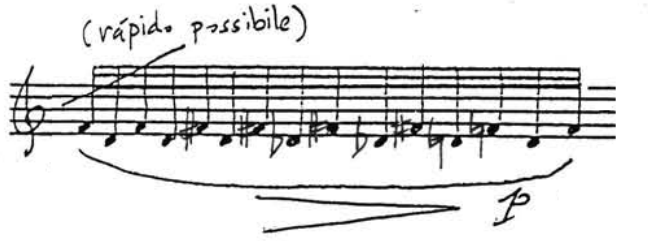
É importante ressaltar que estes recursos são somente técnicas de estudo e que as frases criadas e estudadas devem ser ignoradas na *performance*. No entanto, isso só é possível depois de um longo estudo preparatório, onde o intérprete automatiza e memoriza a música.

[35] Em *Les silences* frase musical não tem a mesma acepção que o da música tradicional do ponto de vista da pontuação e regularidade.



Exemplo musical 39: *Les silences*, reagrupamento dos grupos de semicolcheias, p. 3

No exemplo musical 40 o problema consiste em automatizar a difícil digitação das fusas. Isso pode ser resolvido com digitações alternativas: para a realização dos saltos de fá^3 ré^3 movimento apenas o dedo médio da mão direita usando como base a digitação da nota ré^3 ao invés de levantar os dedos médio e anular e abaixar o dedo mínimo. Para a realização dos saltos de fá^3 sustenido ré^3 movimento apenas o dedo indicador da mão direita usando como base a digitação da nota ré^3 ao invés de levantar os dedos médio e anular e abaixar o dedo mínimo. Já para o salto fá^3 sustenido ré^3 bemol movimento apenas o dedo indicador da mão direita usando como base a digitação da nota ré^3 bemol ao invés de levantar os dedos médio e anular. O quadro 7 sistematiza as digitações alternativas, É importante ressaltar que estas digitações alternativas só podem ser utilizadas porque o trecho em questão é executado o mais rápido possível tornando imperceptíveis as diferenças na alteração da afinação que tais digitações produzem.



Exemplo musical 40: *Les silences*, digitações alternativas, p.7

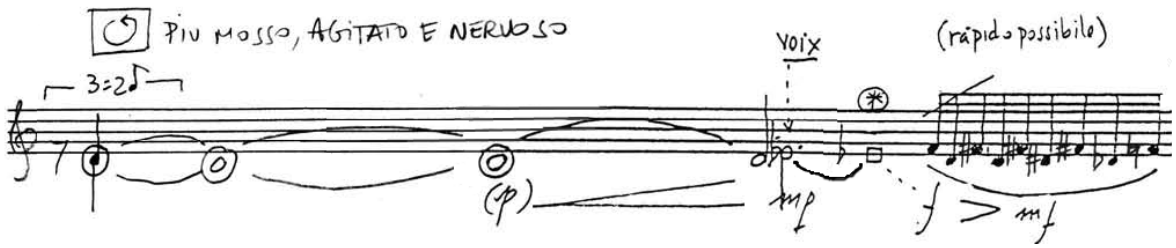
Outro aspecto positivo destas digitações alternativas é proporcionar uma maior estabilidade ao instrumento, pois apenas um dedo será movimentado a cada salto. Também é conveniente o agrupamento das 15 fusas em conjuntos menores e o estudo reverso, como mencionado logo acima; uma possibilidade de divisão é agrupar as 15 notas em grupos menores de 4, 2, 4, 2 e 3 notas (exemplo musical

40). Neste momento, a simplificação destas digitações intrincadas é de grande valia, pois a elas somam-se uma emissão vocal.

Quadro 7: tábua das digitações alternativas

Convencional		Alternativa		Convencional		Alternativa		Convencional		Alternativa	
fá	*ré*	*fá*	*ré*	*fá #*	*ré*	*fá #*	*ré*	*fá #*	*ré b*	*fá #*	*ré b*
●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
◊	◊	◊	◊	◊	◊	◊	◊	◊	◊	◊	◊
●	●	●	●	○ ----	●	○ ----	●	○ ----	●	○ ----	●
○ ----	●	○ ----	●	○ ----	●	●	●	○ ----	●	●	●
○ ----	●	●	●	●	●	●	●	● ----	●	●	●
▶ ----	Δ	Δ	Δ	▶ ----	Δ	Δ	Δ	▶ ----	Δ	Δ	Δ
□□	□□	□□	□□	□□	□□	□□	□□	□□	■□	■□	■□

Modificações na partitura introduzidas pela intérprete



Exemplo musical 41: *Les silences*, respiração contínua e canto simultâneo, p. 6

O exemplo musical 41 mostra uma combinação de técnicas impossível de se realizar, uma vez que a respiração contínua não se aplica ao canto. A solução é procurar tocar o a nota ré^3 por menos tempo do que a partitura sugere e respirar calmamente no momento em que o mi^3 bemol é executado como *voz em uníssono com a flauta* para ter ar suficiente para realizar a passagem das fusas.

Prefiro executar a nota si^{4} bemol do início da p. 3 (exemplo musical 42) como trilo tímbrico ao invés do bisbigliando escrito pelo compositor começando o si^{4} bemol em sua digitação normal e alternando-o com o parcial nesta mesma altura obtida pela digitação do mi^{3} bemol. Considero esta sonoridade mais interessante porque o microintervalo se torna mais audível e a digitação usada para o trilo tímbrico auxilia a execução do glissando si^{4} bemol e si^{4} que segue. Este por sua vez também teve sua realização modificada: de *lip. gliss.* (glissando de lábios) para a abertura gradativa de chaves, o que torna o glissando mais gradual e controlado. Para isso ambas as notas si^{4} bemol e si^{4} devem ser obtidas como parciais das notas mi^{3} bemol e mi^{3}.

Exemplo musical 42: *Les silences*, bisbigliando tocado como trilo tímbrico, p. 3

Capítulo 3 - *Variações*, Marisa Rezende

Marisa Rezende nasceu no Rio de Janeiro em 1944. Compositora e pianista, estudou composição na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro e realizou os cursos de Mestrado em piano e Doutorado em composição (com a orientação de Peter Fricker) na Universidade da Califórnia em Santa Barbara, nos Estados Unidos.

Desenvolveu atividade docente na Universidade Federal de Pernambuco como professora de matérias teóricas e foi professora de composição de 1987 a 2002 na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Ali fundou o Grupo Música Nova e o Laboratório de Música e Tecnologia da Escola de Música - LaMut junto com a musicóloga Carole Gubernikoff e o compositor Rodolfo Caesar. Suas obras foram executadas por grandes orquestras nacionais como Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. Também desenvolve atividades como solista e camerista, sendo muitas vezes intérprete de seus próprios trabalhos.

Variações para flauta solo, composta em 1995, foi dedicada a Celina Bordallo Charlier e estreada por ela no mesmo ano[36].

Segundo Marisa Rezende *Variações* foi estruturada a partir de células musicais que, ao se permutarem constituem as diversas variações de timbre, de dinâmica, das articulações, dos graus conjuntos e dos grandes saltos e dos diferentes registros da flauta[37].

Nessa obra, Rezende adota como procedimento composicional uma espécie de fluxo contínuo de transformações graduais dos materiais. Assim, a cada momento, percebemos a formação de objetos sonoros que geram novos objetos a partir de transformações dos seus materiais constituintes. Como intérprete a estrutura que vejo em *Variações* pode ser comparada à definição de Anatol Rosenfeld para o gênero de teatro dramático:

---

[36] Celina foi aluna de graduação em flauta do Instituto de Artes da UNESP. Para o recital de Formatura pediu a vários compositores brasileiros que compusessem obras para flauta solo. Marisa Rezende escreveu *Variações* para esta ocasião.

[37] Em entrevista realizada pela autora do trabalho no dia 27 de abril de 2009 em São Paulo.

> O começo da peça não pode ser arbitrário, como que recortado de uma parte qualquer do tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pelas exigências internas da ação apresentada. E a peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim. Concomitantemente impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho [...] (2006:30)

Analogamente onde se lê cena, devemos ler estrutura sonora, segmentos ou células musicais. Para mim, enquanto intérprete é importante ter a consciência de que os segmentos musicais estão encadeados, que cada um deles resulta do anterior e gera o seu próximo. Este mecanismo tem caráter importante na *performance* da obra porque ele fundamenta a continuidade da interpretação.

Marisa Rezende escreveu a peça sem utilizar as barras de compasso. Do ponto de vista de minha análise a peça apresenta uma forma ternária.O quadro 1 apresenta as divisões das seções.

Quadro 8: Seções de *Variações* de Marisa Rezende

Seção A	Do início até o final do segundo pentagrama da pág. 2.
Seção B	Inicia no Tempo Primo do terceiro pentagrama da segunda página e vai até o final do quarto pentagrama da pág. 4.
Seção A´	Inicia no quinto pentagrama da pág. 4 e vai até o final.

A **Seção A** é constituída por cinco segmentos[38], enumerados aqui de a1 a a5. Por sua vez a **Seção B** é formada por seis segmentos, de b1 a b6, compostos pela alternância de movimentos rápidos e notas longas, sendo o sexto um elemento de transição para a **Seção A'**, reexposição da **Seção A**. Nesta se permutam os segmentos e os materiais da introdução são transformados numa espécie de conclusão.

[38] Adoto o termo segmento utilizado por Marisa Rezende em sua análise de *Ressonâncias*. (Rezende, 1990).

Análise técnico-interpretativa

Do ponto de vista técnico-interpretativo, a análise sobre a *performance* partiu inicialmente de uma aproximação empírica da peça onde busquei reconhecer segmentos, frases e elementos que posteriormente vieram a dar coerência à minha interpretação de *Variações*.

Alguns aspectos que o instrumentista deve considerar como importantes na *performance* são:

- O uso de progressão da velocidade e amplitude do vibrato;
- As nuances timbrísticas próprias da flauta que são ressaltadas com as variações de dinâmica;
- As diferentes articulações (incluindo o *frulato*, o *slap tonguing* e as chaves percutidas);
- O jogo entre a igualdade e desigualdade da sonoridade dos três registros da flauta[39].

Na obra também estão presentes alguns recursos da técnica expandida, cuja grafia está registrada no quadro 9.

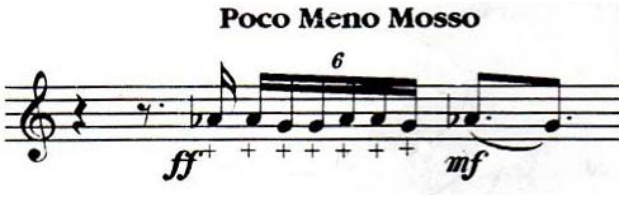
Quadro 9: Símbolos utilizados em *Variações* de Marisa Rezende

Símbolos	Descrição
Sem vib.....molto	som contínuo sem vibrato passando gradualmente a um vibrato intenso
s.v.	sem vibrato
Ord	som ordinário
+	Pizzicato (slap tonguing): tipo de ataque realizado com a percussão da língua no lábio superior sem assoprar.
———	som contínuo
Frulato	Tipo de ataque de língua em que o executante enrola a letra r na ponta da língua enquanto toca.(Grove,1994, p.347)

[39] Cada registro da flauta possui uma sonoridade característica que a princípio são desiguais. A igualdade da sonoridade entre os registros é um pré-requisito para a interpretação do repertório tradicional. Estabelecer o uso da desigualdade é uma ferramenta de interpretação interessante na música contemporânea. Para detalhes ver *20 Exercises et etudes: sur les grandes liaisons, lês trilles, etc pour la Flutês,* de Marcel Moyse.

Rezende utiliza o sinal '+' para indicar pizzicato (*slap tonguing*). No entanto, este sinal é usualmente reservado para a indicação do efeito de chave percutida.

Quando preparei a minha primeira *performance* da peça em 2003, contatei pessoalmente a compositora. Naquela ocasião, executei as passagens referentes a este efeito de chave percutida de duas maneiras: com efeito de *slap tonguing* e o de chave percutida. Ao final, concluímos que a melhor solução para a *performance* da obra seria a combinação dos dois efeitos. Assim, a comunicação direta com a compositora estabeleceu uma escolha interpretativa importante na minha *performance*, pois o *slap tonguing* acrescido da chave percutida geram uma ressonância que auxilia na condução das frases onde este efeito é utilizado, sobretudo no registro da terceira oitava da flauta onde o efeito da chave percutida isoladamente se torna muito fraco. Contudo a solução de usar os dois efeitos não pôde ser aplicada ao trecho mostrado no exemplo musical 43, pois é impossível realizá-lo com o efeito de chave percutida. Isso acontece porque o princípio deste efeito requer que as chaves da flauta sejam levantadas para que se possam percuti-las. Na posição de lá bemol e de mi bemol, a mecânica da flauta funciona em sentido oposto a todos os outros: as chaves devem ser abertas para que a nota possa ser produzida.



Exemplo musical 43: *Variações*, chaves percutidas, p. 1

Assim, para este trecho nesse momento, executo o *slap tonguing*, que vem a ser a produção da vibração do ar dentro do tubo, com a língua percutindo o lábio superior que produz um ataqueque empurra o ar para dentro da flauta, coordenado com a mudança da digitação normal.

Seção A

O *segmento a1*, objeto gerador inicial, começa com a nota dó[3], a nota mais grave do instrumento[40]. Para a emissão dessa primeira nota, é preciso um volume muito grande de ar e a respiração que antecede a emissão desse som deve ser intensa, para que se possa aumentar a dinâmica, a velocidade e a amplitude do vibrato.

Genericamente o vibrato é definido como "*uma flutuação regular de freqüência ou intensidade (ou ambas), mais ou menos destacado e mais ou menos rápido*[41]" (MOENS-HAENEN, [2001], p. inum, tradução minha). James Galway descreve bem a natureza polêmica e pessoal do vibrato, para ele o "*vibrato é outro assunto sobre o qual os especialistas violentamente discordam e onde todos têm razão. Se algo mais que qualquer outro expressa a individualidade, este é o vibrato*[42]". (1990, p.105, tradução minha). Já Philippe Bernold, em seu método sobre técnicas de embocadura, descreve o vibrato da seguinte maneira:

> O vibrato é a expressão natural da emoção que o indivíduo pode sentir tocando uma frase musical. Um vibrato agradável dificilmente deveria ser notado pelo ouvinte. [...] O vibrato da flauta, como o vibrato da voz, é a variação da intensidade do som, enquanto o do violino é a variação da afinação[43]. (s/d, p.7, tradução minha).

O repertório sobre o qual esses dois flautistas tratam do vibrato é o da música ocidental tradicional. Nela, muitas vezes a produção da sonoridade da flauta é relacionada com a da voz humana, seja pelo uso semelhante do aparelho respiratório, pelo fato de ser embocadura livre - sem palhetas - ou ainda pelo próprio desenvolvimento do repertório operístico no séc. XIX (ver capítulo 1), onde o instrumento foi muitas vezes utilizado para dobrar as vozes humanas.

---

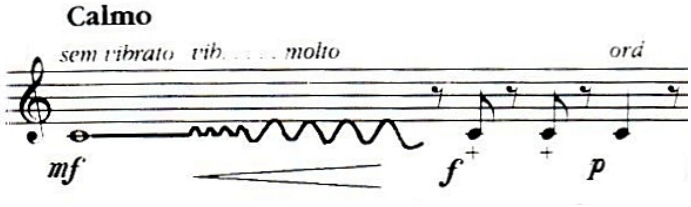
[40] A flauta transversal, segundo Artaud, teve o acréscimo do pé em si depois de 1847, mas esse é um acessório porque o instrumento é afinado em dó. (Artaud, 1998, p. 30)

[41] A regular fluctuation of pitch or intensity (or both), either more or less pronounced and more or less rapid.

[42] Vibrato is another subject on which experts violently disagree, and all of them are right. If one rather than another expresses the individual, it is vibrato.

[43] The vibrato is a natural expression of the emotion one may feel when playing a musical phrase. A pleasant vibrato should hardly be noticed by the listener. […] Flute vibrato, like vocal vibrato, is variation of sound intensity, whereas that of violin is variation of pitch.

Em minha interpretação o objetivo da grafia utilizada pela compositora nessa nota inicial (exemplo musical 44) foi estabelecer uma caracterização sonora típica do timbre utilizado no repertório contemporâneo para flauta[44]. Esse símbolo (ver quadro 2) sugere uma alteração de velocidade e amplitude que não são compatíveis com o tipo de vibratoque se utiliza no repertório tradicional. A estrutura da nota longa sem vibrato passando para uma intensificação extrema do vibrato deve ser encarada como um gesto que deverá se repetir em diversos momentos da obra.



Exemplo musical 44: *Variações*, primeira parte do segmento a1, objeto gerador inicial, p. 1

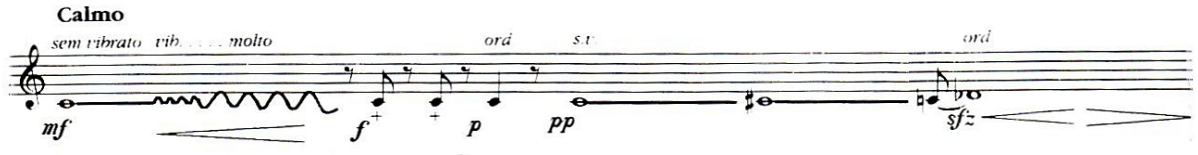
A nota dó^3 é produzida quando todas as chaves da flauta estão fechadas, portanto essa é a situação onde o tubo vibrante é o maior possível e resulta no som mais cheio de harmônicos que podemos emitir com a flauta. Nessa posição, dependendo da maneira que se emite o som, a soma dos harmônicos agudos gera uma espécie de ruído que se agrega ao som da freqüência fundamental. Para facilitar a exploração desse timbre característico do instrumento no registro grave e obter o efeito de acúmulo de energia desejado, o flautista pode alterar o ângulo da flauta em relação ao seu lábio sem interromper a emissão da nota, levando o braço direito para frente, alterando em mais ou menos 30 graus a posição original.

Depois do ponto culminante da nota, imediatamente antes das pausas e durante essa alternância entre som e pausa, é importante manter o corpo o mais imóvel possível, tenso, para que não se altere esse ponto de precisão da emissão. Essa imobilidade gera também um efeito cênico, que promove um acúmulo de tensão na *performance*: o silêncio associado à imobilidade física intensifica o gesto musical. O intérprete pode adotar essa imobilidade da figura inicial e reproduzí-la em

[44] Ver capítulo 1.

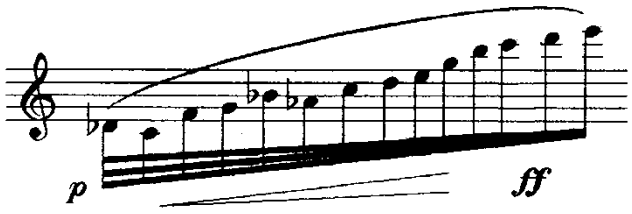
toda a *performance*; assim, se a tensão na condução das pausas e dos silêncios for mantida como se estas fossem tocadas (portanto, sem um relaxamento físico e mental) essa imobilidade se refletirá na *performance* e este gesto físico se repetindo ao longo da peça se tornará um elemento de coerência performática.

Se o *performer* não respirar até o final do *segmento a1* (exemplo musical 45), será criada uma tensão sobre os silêncios, aumentando a fluência da execução. Para isso o uso da respiração contínua é obrigatório e deve ser realizada entre o ***sfz*** e o ***cresc.*** da nota ré[3] bemol. O flautista poderá repetir a respiração contínua diversas vezes, antes de iniciar o diminuendo. Na macro-estrutura da *performance*, a fluência da obra é um aspecto fundamental, e manter a tensão nos silêncios até o último som é determinante para que isso aconteça.



Exemplo musical 45: *Variações*, segmento a1, p. 1

O *segmento a1* será interpretado, assim, como um gesto relativamente estático em oposição ao *segmento a2* (exemplo musical 46). A sucessão desses dois segmentos estabelece uma síntese do que será desenvolvido na **Seção A**: alternância de idéias de tempo lento e de tempo veloz.



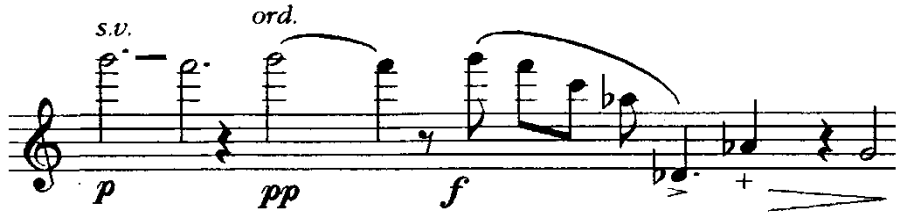
Exemplo musical 46: *Variações*, segmento a2, material intervalar gerador, p. 1

O *segmento a2* apresenta uma instabilidade criada pela disposição intervalar e pela velocidade cada vez mais lenta pedida na partitura. Além disso, a figura

direcionada para o agudo e a dinâmica ***cresc.*** geram um acúmulo de tensão, que deve ser ressaltado pelo instrumentista.

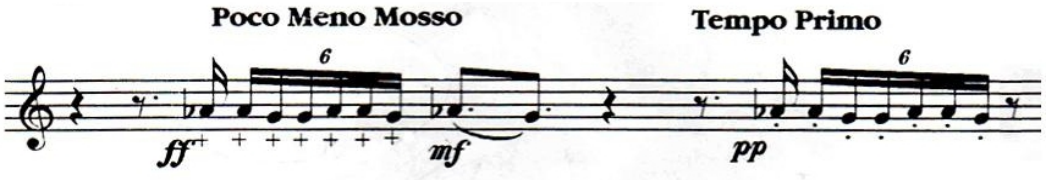
Estabelecidos os *segmentos a1* e *a2*, todo o material que é apresentado decorre destes dois gestos iniciais e o que aparece na seqüência tem sempre a característica de se transformar a partir desse material intervalar, num encadeamento causal, em pequenos sub-segmentos, que vão sendo repetidos ou alterados, sempre gerando a idéia subseqüente, como se refere Rosenfeld no texto acima.

No *segmento a3* (exemplo musical 47) o *performer* deve ressaltar as variações de vibrato, ritmo e dinâmica. Do ponto de vista técnico-instrumental, a produção da dinâmica ***pp*** pode ser auxiliada com o movimento de extensão da cabeça, que irá alterar o ângulo da coluna de ar em relação ao tubo.



Exemplo musical 47: *Variações*, segmento a3, p. 1

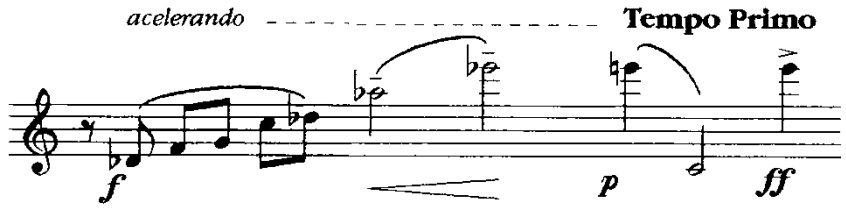
Na figura da semínima, nota lá bemol com o sinal **+,** deve-se encaminhar o vibrato e a para uma terminação feminina[45]. Esse gesto musical será enfatizado com a continuação do *segmento a4* onde o uso do vibrato só será possível nas colcheias pontuadas.



Exemplo musical 48: *Variações*, segmento a4, p. 1

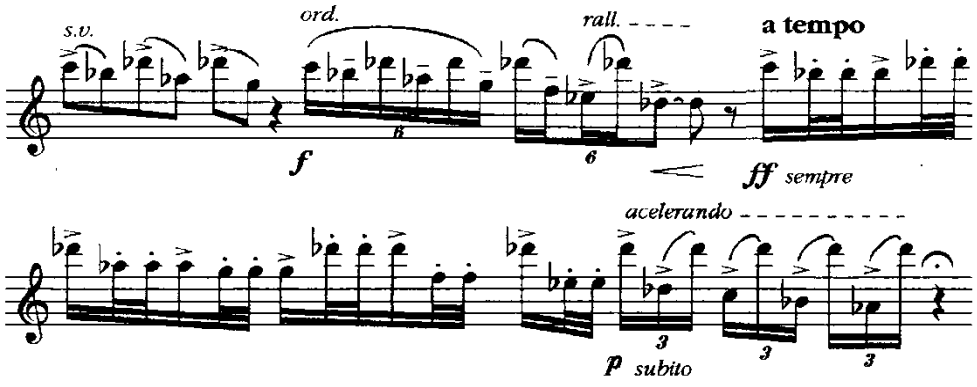
[45] Apesar de não ser uma passagem metrificada, estabelece-se essa referência de pulso interna para criar um sentido de tempo forte e fraco.

O trecho seguinte (exemplo musical 49) é uma síntese dos *segmentos a2* e *a4*. Existe nesse momento uma tensão reforçada pelo acelerando, indicado inclusive nas mínimas. A nota mi^5 bemol deve ser interpretada como se fosse ré^5 sustenido e como se conduzisse para a resolução harmônica na nota mi^5 natural. É importante tocar este mi^5 natural sem a chave de mi^5 bemol para controlar a afinação e para que o grande salto para a nota dó se realize sem desestabilizar a flauta.



Exemplo musical 49: *Variações*, síntese dos *segmentos a2* e *a4*, p. 1

O segmento *a5* (exemplo musical 50) é constituído pela intensificação e variação rítmica de sua figura inicial de seis colcheias. O tempo deve ser estabelecido pela capacidade de controle da velocidade de digitação e emissão do som para realizar as três últimas figuras em tercina, que devem ser tocadas como um sussurro. A fermata na pausa é a primeira respiração que o intérprete pode estabelecer como repouso físico, uma vez que a partir daí será iniciada a seção B da obra.



Exemplo musical 50: *Variações*, segmento a5, p. 2

Seção B

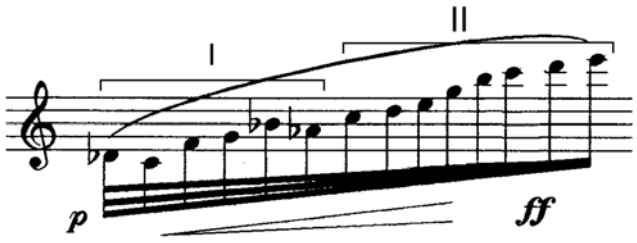
Várias questões de caráter técnico-interpretativas foram abordadas na análise da **Seção A** e o *performer* deve ter estabelecido um repertório de gestos físicos,

musicais e soluções técnicas que serão repetidos no decorrer da obra, assim, as descrições a seguir se resumem a problemas que não ocorreram até esse momento.

Do ponto de vista da interpretação a **Seção B** é composta por segmentos onde se alternam figuras rápidas e notas longas, à exceção do segmento b6, composto somente de figuras rápidas e a rápida transição para a **Seção A' -** a reexposição. Na **Seção B** a compositora explora intervalos de quintas sobrepostas e desenvolve predominantemente variações melódicas com o material da segunda parte do segmento a2 (exemplo musical 51) da **Seção A**.

A cada um dos segmentos as figuras rápidas vão sendo expandidas e intensificadas e as variações dentro desses segmentos combinam:

- repetições de notas,
- variação de ritmo,
- frases alternando graus conjuntos e grandes saltos intervalares,
- repetição de notas com acelerando, frulato e crescendo.



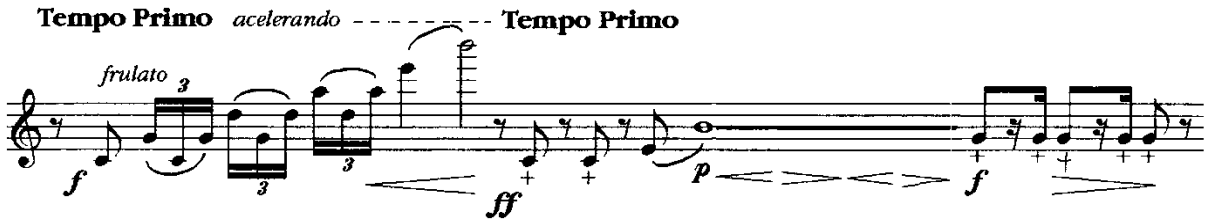
Exemplo musical 51: *Variações*, segmento a2 da Seção A, p. 1

Nas figuras longas a variação timbrística é realizada pela combinação dos seguintes elementos:

- presença/ausência de vibrato: no caso de presença de vibrato, este nunca é feito uniformemente, mas com um som contínuo sem vibrato passando gradualmente a um vibrato intenso,
- variação de dinâmica: partindo de dinâmicas diferentes, ***p*** ou ***mf,*** segue-se variação de crescendo-diminuendo que se repete,
- uso de diferentes registros.

Do ponto técnico-interpretativo, a execução de notas longas sem vibrato deve ser cuidadosamente praticada para que não se inclua na realização da dinâmica, uma alteração na afinação produzindo quartos de tons que não estão previstos na obra.

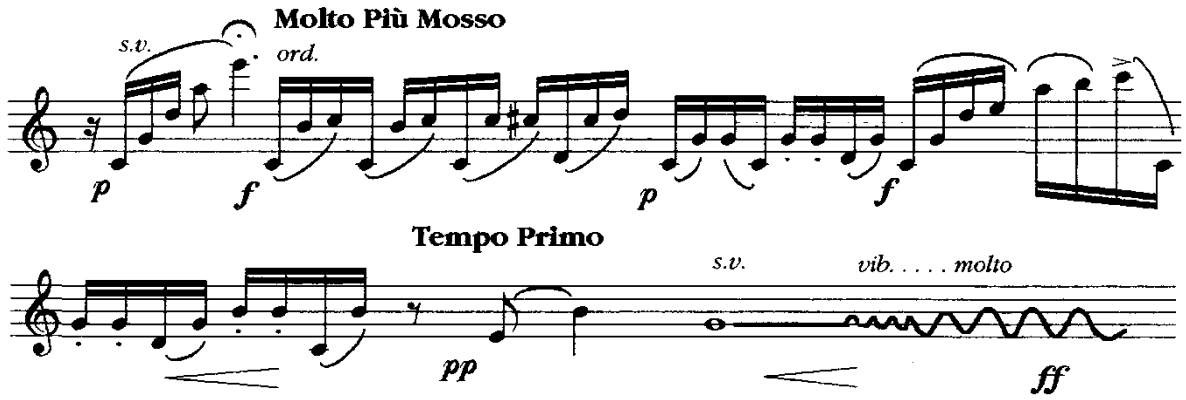
O segmento b1(exemplo musical 52) inicia com um movimento de saltos de quintas em frulato, passando para as repetições da nota dó^3 com *slap tonguing* e chave percutida. A primeira nota, por ser no registro grave, pode ser iniciada com o frulato de garganta, pois a emissão do frulato de língua nesse registro é muito difícil. No entanto, o flautista deve ter consciência de que é possível alcançar uma boa emissão do frulato de língua no registro grave se mudar a posição da língua para dentro da boca, como fazem os clarinetistas. Uma imagem de apoio interessante para a realização do frulato no registro grave é imaginar uma palheta dentro da boca, assim é imprescindível afastar a língua em direção ao palato mole para realização deste efeito. O grande salto de si^5 do^3, da terceira para a primeira oitava, deve ser preparado com o dedo mínimo da mão direita já na posição do dó^3 durante a emissão do si^5. A dificuldade da passagem de registro será minimizada se a mudança de digitação for antecipada.



Exemplo musical 52: *Variações*, Seção B, segmento b1, p. 2

O segmento b2 (exemplo musical 53) inicia com uma condensação do gesto das quintas sobrepostas do segmento b1. Em seguida se instala, pela primeira vez na **Seção B**, a idéia de um fluxo contínuo de semicolcheias que vai se expandindo e se intensificando ao longo de toda sessão, sempre intercalado com as passagens de notas longas. O andamento para o *Molto Piú Mosso* de semínima igual a 100 foi estabelecido a partir de uma conversa pessoal com a compositora. No entanto, de acordo com a compositora, a execução desse ritmo não deve ser rigidamente regulada pela marcação metronômica. Segundo ela, o intérprete pode considerar o tempo flexível, e as características idiomáticas do instrumento devem ser

respeitadas. No caso da execução do segmento b2, o tempo será mais flexível quando o intérprete deixar de corrigir o ataque no registro grave, que tende a demorar a acontecer, e privilegiar as articulações marcadas com o prolongamento das primeiras notas das ligaduras.

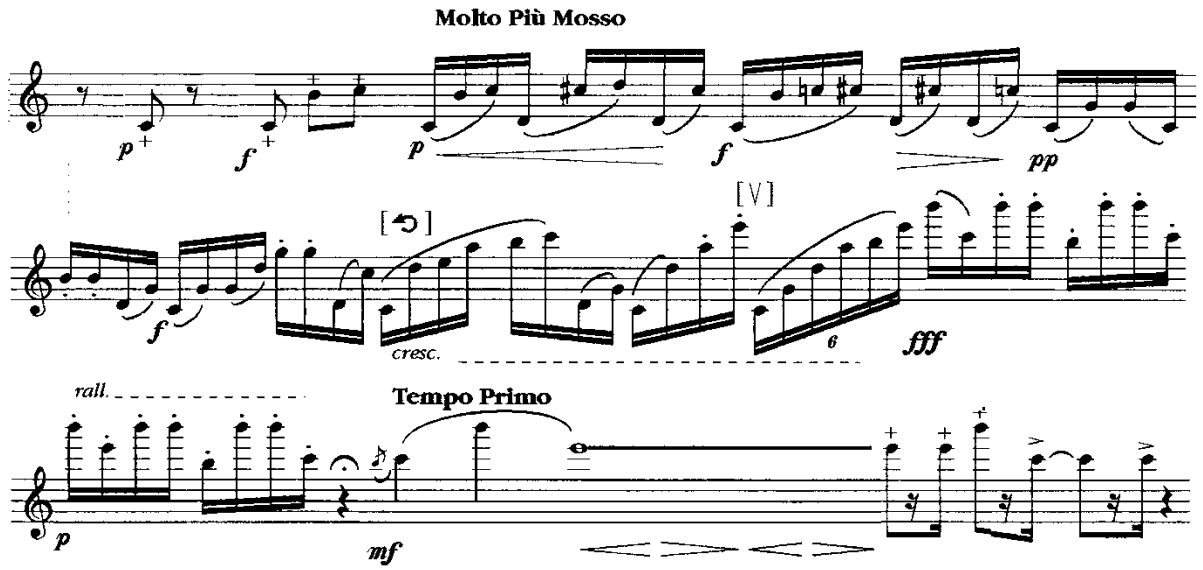


Exemplo musical 53: *Variações*, Seção B, segmento b2, p. 2

Considero as quatro colcheias iniciais do segmento b3 (exemplo musical 54) como uma preparação para as semicolcheias e procuro interpretá-las com o sentido de anacruse. Assim executo as colcheias si^{3} e dó^{4}, marcadas com o sinal + apenas com *slap tonguing,* sem chaves percutidas como está grafado na partitura. A percussão das chaves nestas duas notas, como pede a compositora, seria realizada pela mão direita o que dificultaria a fluência rítmica dessa passagem, pois não haveria tempo para retornar os dedos à posição original.

Na minha interpretação incluo um acelerando- ritardando na passagem entre o ***p*** em direção ao ***f*** e o ***pp*** (primeira linha do exemplo musical 18) isso propicia o reinício do movimento em ***pp*** num andamento cômodo para executar o acelerando-ritardando em ***fff***, no final do segmento, na terceira oitava da flauta. Essa é uma passagem que pode ser executada das duas maneiras: com respiração contínua ou sem. A escolha entre estas maneiras determinará o tamanho das frases musicais. Idealmente a respiração contínua é a mais interessante, pois o prolongamento da frase possibilita uma maior fluidez e enfatiza a tensão musical do trecho. No entanto, a demanda por ar nesta oitava é muito grande e, se for necessário respirar, o local mais adequado é antes da sextina. Esta então deve ser tocada com um tempo um pouco mais lento do que o anterior a ela, para gerar um impulso para o *acelerando-ritardando*.

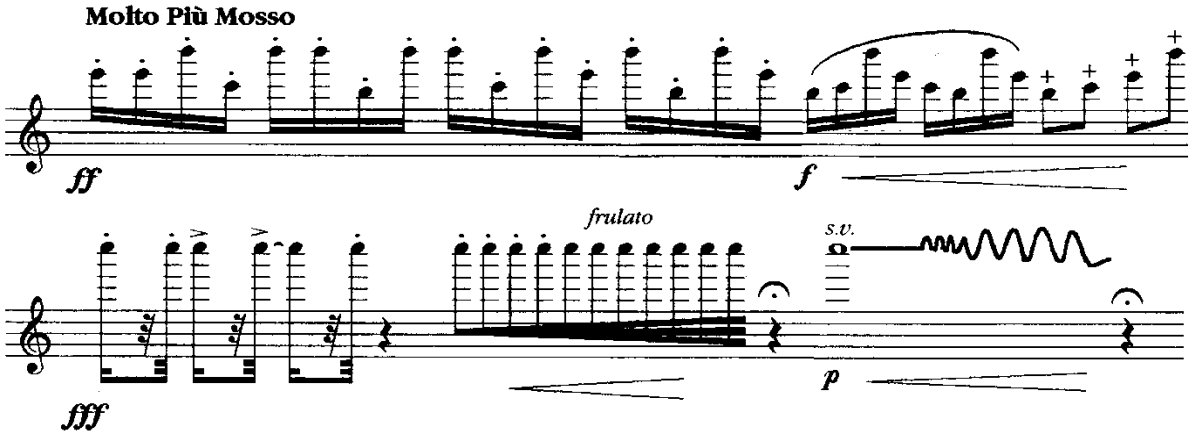
A partir deste segmento o uso ou não da respiração contínua pode ser determinante para as diversas decisões interpretativas que serão tomadas. Por isso, os lugares para a realização da respiração contínua devem ser previamente estudados neste caso, pois a velocidade e as trocas de registro dificultam a realização desta técnica. No segmento *b3,* a respiração contínua deve ser utilizada durante a execução das semicolcheias da segunda oitava, conforme indicado no exemplo musical 54.



Exemplo musical 54: *Variações*, Seção B, segmento b3, p. 2-3

O segmento b4 (exemplo musical 55) é constituído predominantemente por fluxos de figuras em tempo estriado[46]. Esse é o primeiro momento em que a compositora escreve o dó^6 na obra, além disso, a alternância do movimento rápido para o lento é intensificada pelo uso de dinâmicas extremas no terceiro registro. Um ponto interessante é a contradição da fermata colocada sobre a pausa: aparentemente a fermata seria um momento de repouso, mas, para o *performer*, este é um momento de extrema concentração, pois emitir o do^6 com a dinâmica ***p cresc.*** é um gesto de virtuosismo técnico, musical e expressivo. Por isso é fundamental que haja grande concentração e extremo relaxamento mental para realizar a dinâmica e dar o sentido de repouso que esta nota deve possuir.

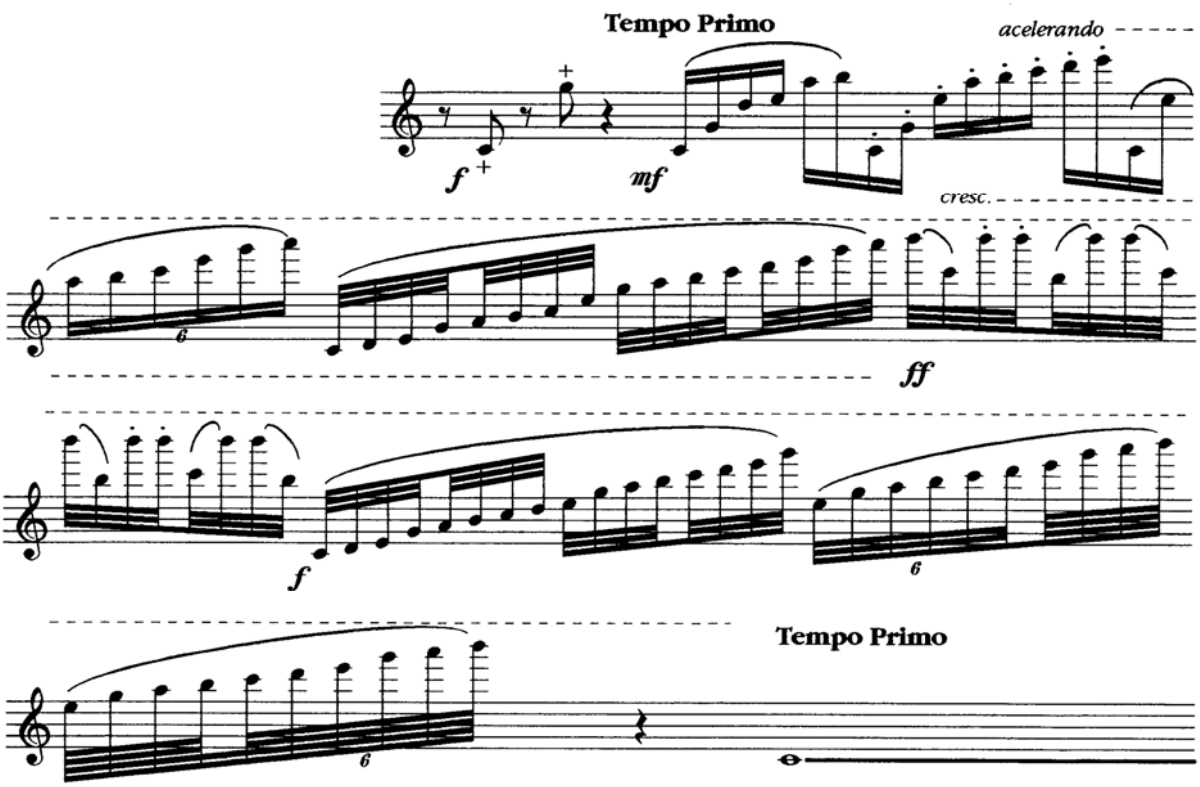
[46] Pierre Boulez desenvolveu os conceitos de espaços lisos e espaços estriados. Relacionou o espaço estriado com o tempo pulsado ou cronométrico e o espaço liso com tempo amorfo, isto é, que não se refere à cronometria senão de uma maneira global.



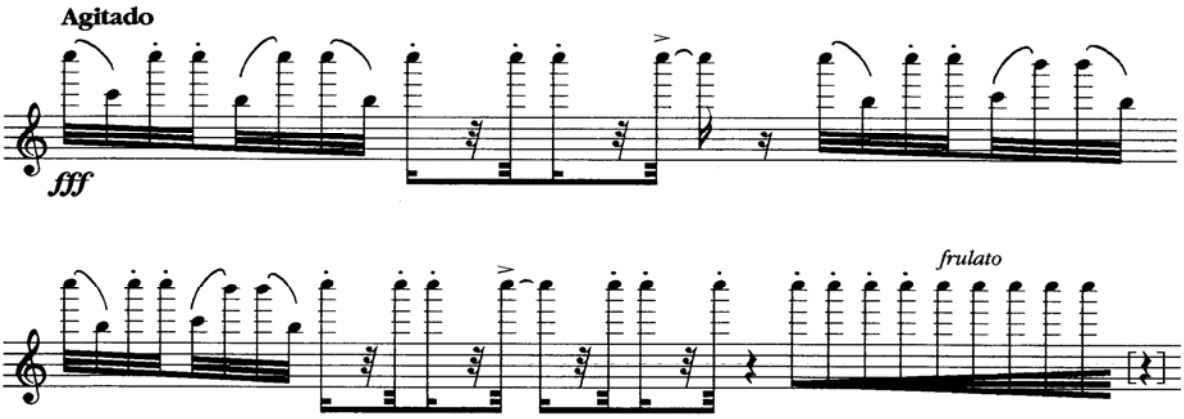
Exemplo musical 55: *Variações*, segmento b4, p. 3

O segmento b5 (exemplo musical 56) é o momento de maior expansão dos movimentos rápidos dessa seção B, a sobreposição de quintas justas é retomada e o extenso acelerando que se segue prepara o segmento culminante da obra: b6. O acelerando deve ser cuidadosamente iniciado somente na figura das semifusas, pois a sextina que as antecede já é um acelerando escrito. Nesse momento o uso da respiração contínua auxilia a criação de um movimento fluído que com o acelerando nas fusas se torna frenético. Outra solução é respirar antes das três últimas seqüências de semifusas para retomar o impulso e o acelerando. A última nota si^{5} deve ser prolongada para enfatizar o sentido em sua direção. Do ponto de vista do intérprete, a seqüência de fusas e semifusas é uma escala de dó maior sem o quarto grau e o interprete deve usar a facilidade da digitação desta escala para alcançar um tempo extremamente rápido na passagem.

O segmento b6 (exemplo musical 57) é o ponto culminante da obra e também o de maior aplicação de energia física. Além disso, as dificuldades de digitação e de controle da afinação do dó^{6} podem ser resolvidas com a utilização da digitação do si^{5} sem o dedo polegar da mão esquerda, com a ressalva de que, neste caso, as demandas de ar e de energia física se tornam ainda maiores. Porém há um ganho de destreza e o controle da afinação se torna possível. Ao final do segmento b6 optei por introduzir na *performance* uma pausa para ter o tempo de realizar o salto de dó^{6} dó^{3} e iniciar a seção A', a reexposição.



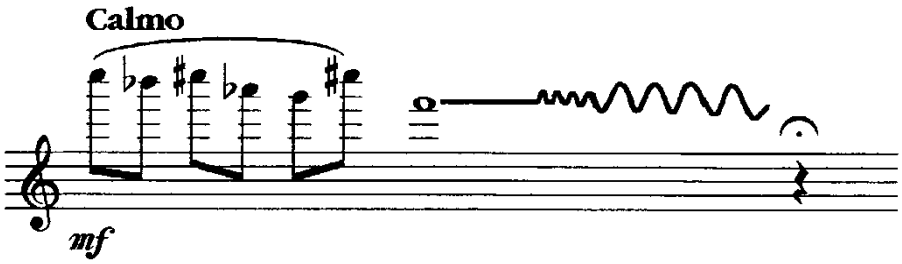
Exemplo musical 56: *Variações*, segmento b5, p. 2-3



Exemplo musical 57: *Variações*, segmento b6, p. 4

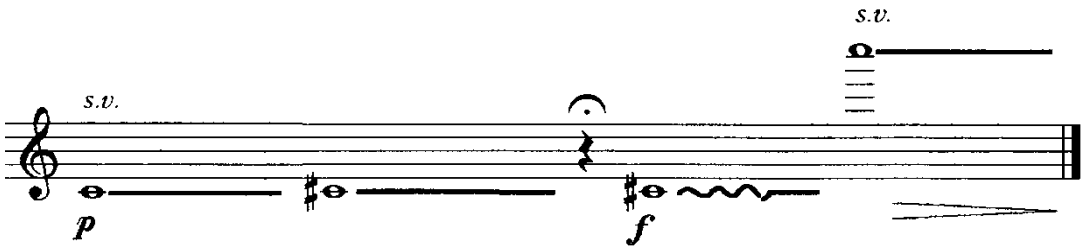
Na **Seção A'** os elementos da **Seção A** repetem-se transformados e os segmentos são permutados. A figura de colcheias do início do segmento a5 reaparece transposta oitava acima com a marcação *Calmo* (exemplo musical 58). Minha opção interpretativa foi executar esta figura o mais cantábile possível e usar a sonoridade do *bel canto* com muito vibrato e o mais *dolce* possível. Esta opção

acaba por criar um contraste para toda a sonoridade controlada que foi aplicada na obra até aqui.



Exemplo musical 58: *Variações*, sonoridade de bel canto, p. 4

A conclusão da obra se dá com uma repetição de sons longos no registro grave onde o timbre é alterado pelo vibrato (exemplo musical 59). Aqui fica claro a importância da imobilidade física na *performance* como fator de coerência através da repetição deste gesto, o qual já foi identificado no segmento a1[47]. A última nota dó^{6}, sem vibrato e com diminuendo, exige extrema concentração que deve ser mantida até a extinção do som, e mesmo após isso a imobilidade deve ser mantida como se a nota ainda ressoasse.



Exemplo musical 59: *Variações*, salto dó^{6}-dó^{3}, p. 5

Em *Variações*, alguns gestos sonoros são de extrema dificuldade e é importante o *performer* estar atento para as escolhas de timbre, digitação, respiração, prolongamento de tensões e dinâmicas que poderiam ser consideradas contrárias à natureza do instrumento. Estas escolhas realizadas a partir de uma criteriosa análise criam o compromisso com a interpretação e sobre elas deve recair a energia necessária para a construção de uma *performance*.

[47] Ver p. 67.

Capítulo 4 - Sete palavras e um punhal, Aylton Escobar

Aylton Escobar nasceu em São Paulo em 1943. Compositor, pianista e regente estudou com Osvaldo Lacerda, Camargo Guarnieri, Ester Scliar e, na Universidade de Colúmbia em New York, com Vladimir Ussachevsky e Mario Davidovsky. Recebeu vários prêmios entre eles o primeiro prêmio da votação do público do I Festival de Música da Guanabara (1968), Prêmio Molière (1969), II Festival de Música da Guanabara (1969), APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte (1974 e 1988). Foi um dos fundadores da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**.** Em 1981 entrou para a Academia Brasileira de Música na cadeira número 25, cujo patrono é Henrique Oswald.

Ocupou diversos cargos administrativos como o de diretor da Escola de Música Villa-Lobos no Rio de Janeiro; diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, diretor da Universidade Livre de Música e diretor do Festival de Campos do Jordão. Atualmente é Professor de composição e regência na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Escobar é apontado por Igor Lintz-Maués como o principal sucessor dos pioneiros da música eletroacústica no Brasil, Reginaldo Carvalho e Jorge Antunes:

> Contudo, dos compositores que estiveram nos anos setenta ligados ao Instituto Villa-Lobos, seria Escobar que realizaria obra eletroacústica de maior significação, principalmente pelo seu conjunto. [...] Sua produção eletroacústica é numerosa e apresenta a característica importante de ter sido composta no país, com os meios disponíveis no período (1989, p. inum).

Ainda não é possível datar as obras de Escobar com precisão. O quadro 10 foi elaborado pelo cotejamento entre as informações encontradas em Lintz-Maués (1989), o *Curriculum Lates* do compositor e a entrevista com autor, no Anexo II.

Outro ponto importante na formação e no pensamento musical de Ayton Escobar foi sua atuação como compositor de trilhas sonoras para teatro, onde foi premiado com as partituras para as peças teatrais *O Assalto*, *Noite dos Assassinos* e o *Balcão* (MARIZ, 1983, 318). Segundo Escobar a música para teatro deu-lhe um grande domínio da estrutura e do equilíbrio formal: "*Na medida em que me*

especializei na música incidental adquiri uma noção precisa de timing, pois cada cena musicada precisa de um sentido de começo, meio e fim". (idem, ibidem, p. 318)[48].

Quadro 10: listas das obras eletroacústicas de Aylton Escobar.

Título	Data da Composição
Assembly para piano amplificado e fita magnética	1972
Onthos para grupo de câmera e fita	1973
Poética I para duas guitarras elétricas e fita magnética	1973
Source para voz, flauta, violoncelo, piano, sintetizador e fita magnética	1974
Para Mulheres que Pensaram em Suicídio para vozes femininas e sons eletrônicos, com pequena orquestra	1976
Poética II, pode ser executada em quatro versões, para flauta solo e fita magnética, quatro flautas, quatro flautas e fita magnética, 4 cassetes ou um gravador de rolo	1978
Poética III para clarineta	[197-]
Poética IV para tuba	-
Poética V para harpa	-
Poética VI para violoncelo	-
Noneto, para voz solista em noneto com uma fita magnética a oito pistas	-
Dimensional para voz acusticamente alterada e quatro gravadores	[1984]
Dois Contornos Sonoros, para coro misto e rádios portáteis,	[1977]
Sete Palavras e um Punhal para flautista, sua voz e fita magnética	1982
O Nascimento da Canção para orquestra de cordas e sons eletrônicos	1988
Cromossons, improvisação coletiva com a participação do público envolvendo instrumentos, vozes, rádios, fita magnética, móbiles, mímicos e luzes.	[1973]
Rongo ad Perpetuum música eletrônica para a exposição da artista plástica Marília Kranz. Museu de Arte Moderna RJ.	1976

[48] Outras obras importantes para teatro foram: *A Construção* para vozes, instrumentos preparados e fita magnética, 1969. Trilha sonora para a peça homônima de Altimar Pimentel. *O Livro de Cristovão Colombo* para coros, orquestra de câmara, conjunto de rock com efeitos de sonoplastia (1969). Trilha sonora para a peça homônima de Paul Claudel. *Doutor Fausto da Silva* para vozes, pequena orquestra e sons eletrônicos (1970). Trilha sonora para a peça homônima, de Paulo Pontes.

Podemos observar que a produção de música eletroacústica de Escobar freqüentemente combina à execução ao vivo um texto declamado ou falado pelo *performer* registrado em fitas pré-gravadas. Esses são os casos de *Sete palavras, Assembly e Poética IV.*

Em *Assembly*, para piano amplificado e fita magnética, Aylton Escobar usou a voz gravada do instrumentista pela primeira vez. Ela foi dedicada ao pianista Miguel Proença que, por vergonha de recitar o texto da peça, nunca a executou (DEL POZZO, 2001, p.52). Nas instruções para a preparação do *tape* de *Assembly* o autor pede ao intérprete para usar a sua própria voz "*dizendo um poema, ou algo que você* [o pianista] *queira e seu nome*" (Escobar, 1972, p.inum.). Esse mesmo procedimento vai se repetir em *Poética IV* para tuba e *tape* e, segundo Lintz-Maués, serve como repouso do "*conjunto poético ao indivíduo sugerido pela partitura*":

> Ainda um outro aspecto interessante dessa série [Poética] é a já mencionada concepção, introduzida por Escobar, da fita magnética como repouso do "conjunto poético do indivíduo sugerido pela partitura" razão pela qual o compositor solicita ao realizador da fita que enuncie seu nome na gravação (1989, p. inum.)

Sete palavras e um punhal para flautista, sua voz e fita magnética, composta em 1982 é dedicada à flautista Beth Ernest Dias e também combina fala e declamação gravada à execução musical. As instruções para a criação da gravação foram anotados na partitura nos "*Procedimentos: material e texto*" e "*Procedimentos: gravação*". Além disso, para a execução da obra, é preciso um microfone no palco, aparelhagem de aúdio para a difusão da gravação e uma pessoa que a opere, necessariamente um músico capaz acompanhar a partitura.

O texto utilizado na gravação é um poema escrito pelo compositor e foi inspirado no poema *Guitarra* de Cecília Meireles, de onde são citados literalmente os três últimos versos:

> Poema de *Sete palavras e um punhal*, de Aylton Escobar:
>
> Não, não estou certo das palavras do poeta...
> Quero recordar-lhe o gume, hoje que são meus aqueles versos...
> Perdi talvez a voz do poeta, mas invadiu-me seu punhal:
> Agora é minha aquela mágoa cortando o peito-
> "Punhal de prata, punhal de prata,
> A dor maior não é me ver morrendo
> Mas saber quem me mata..."

Guitarra, de Cecília Meireles:

Punhal de prata já eras,
punhal de prata!
Nem foste tu que fizeste
a minha mão insensata.

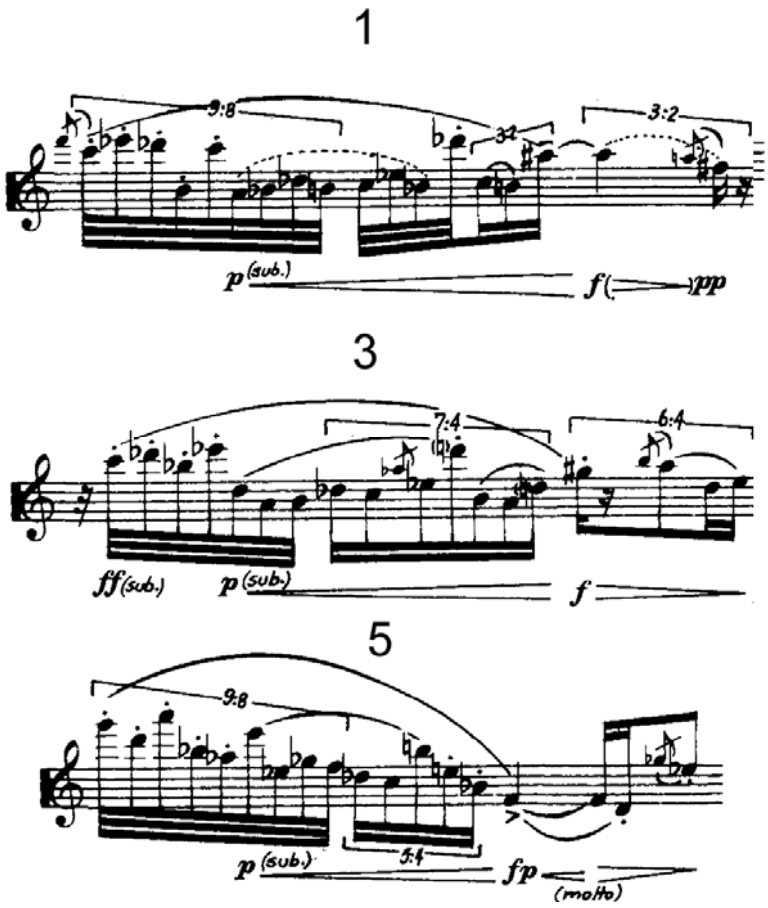
Vi-te brilhar entre as pedras,
punhal de prata!
— no cabo, flores abertas,
no gume, a medida exata,

a exata, a medida certa,
punhal de prata,
para atravessar-me o peito
com uma letra e uma data.

A maior pena que eu tenho,
punhal de prata,
não é de me ver morrendo,
mas de saber quem me mata.

Toda a obra é escrita sem barras de compasso e é constituída por sete estruturas numeradas de 1 a 7 sendo as seis primeiras executadas com a flauta em dó e a última com a flauta em sol. Essas estruturas estão divididas em pares e ímpares por elementos comuns e gestos musicais característicos.

As estruturas impares 1, 3 e 5 têm a indicação de semínima igual a 69 batimentos por minuto, a dinâmica começa em ***ff*** e termina com ***pppp*** e devem ser tocadas ao microfone. São constituídas por frases longas escritas predominantemente por quiálteras e que exploram saltos entre os registros do instrumento, variações de articulações e dinâmicas. Além disso possuem em comum uma figuração rítmica de fusas ***p*** *sub* (exemplo musical 60).



Exemplo musical 60: *Sete palavras***,** figura rítmica de fusas, estruturas 1, 3, e 5

Já nas estruturas pares são constantes quartos de tons, harmônicos, *frulatos* e glissandos. Elas não têm ritmo medido como indica a inscrição *ad. libitum* e as colcheias estão agrupadas em uma única linha conferindo à estas estruturas um sentido de fluidez em contraposição aos ritmos fragmentados das estruturas ímpares. As colcheias são entremeadas por figuras quase ornamentais que a cada estrutura tornam-se maiores e mais complexas. Embora Escobar tenha unido as colcheias, as respirações foram marcadas e pontuam as frases musicais. Todas as estruturas iniciam-se com dinâmica ***pp*** e as estruturas 2 e 4 terminam com um grande diminuendo, reproduzindo o gesto musical dos finais das estruturas ímpares. Já a estrutura 6 termina em crescendo e encadeia o início da estrutura 7. Embora a dinâmica inicial das estruturas pares seja sempre ***pp***, existe um aumento da intensidade sonora através da aproximação do instrumento ao microfone notados sempre no início de cada estrutura.

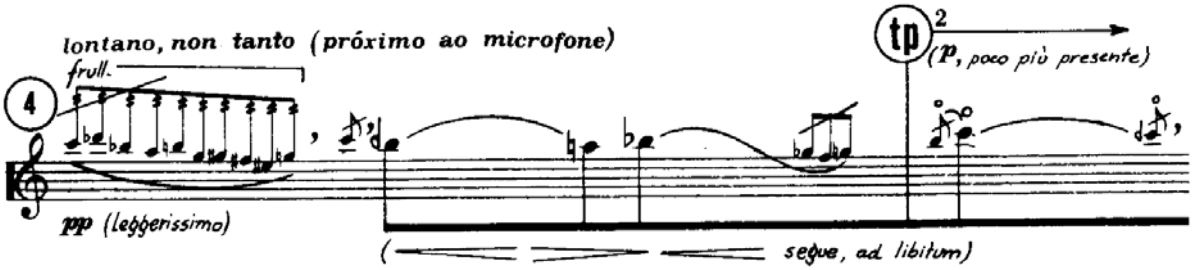
A estrutura 7 é escrita para flauta em sol e condensa as principais características das estruturas anteriores como os ritmos fragmentados das ímpares e as frases longas das pares. Deve ser executada ao microfone encerrando a obra com a menor dinâmica escrita na partitura: ***ppppp***. Durante a estrutura 7 agrega-se o canto simultâneo ao som da flauta, cabendo ao flautista escolher três alturas diferentes para o canto: uma grave, uma média e uma aguda.

A flauta em sol é um instrumento transpositor, soando uma quarta justa abaixo da flauta em dó. Na partitura ela não está transposta e a melhor solução é reescrevê-la com a transposição necessária, pois a estrutura é bastante complexa para ser transposta durante a execução. A transcrição transposta desta estrutura 7 consta no anexo IV.

Procedimentos e materiais para a confecção do tape

Para a realização da *performance* da obra é preciso que o flautista componha uma gravação partindo do poema e dos sons de borbulhas conforme os procedimentos indicados na partitura. A gravação é dividida em quatro partes, às quais o compositor chama de *tapes,* e o material pedido na partitura para a preparação destes é composto por um recipiente com água e um canudo. Devem-se gravar borbulhas de água com variações de timbre, intensidade e duração. Nos três primeiros *tapes* devem ser sobrepostos o poema e o som de borbulhas d'água, no último além das borbulhas e do poema inclui-se a execução das estruturas pares, em retrógrados totais, e a estrutura 7 no sentido normal. O texto deve ser gravado com voz normal, sem declamação.

A divisão entre os *tapes* 3 e 4 é válida somente para a criação, pois durante a execução não existe interrupção entre elas. Assim a estrutura 7 inicia-se com o som das borbulhas do *tape* 4. Durante a *performance* a troca da flauta em dó para a flauta em sol é realizada no início do *tape* 4.



Exemplo musical 61: *Sete palavras***,** marcação do disparo do *tape,* estrutura 4

Os *tapes* são disparados no meio das estruturas pares e sua duração deve respeitar a duração dos versos e das estruturas devendo terminar antes do final das mesmas de maneira que o flautista termine as estruturas pares sozinha.

Análise técnico-interpretativa

Eu produzi a gravação dos *tapes* para Sete Palavras duas vezes: a primeira no estúdio da PUC em 1997, com o auxílio do compositor Silvio Ferraz. A segunda foi feita no Laboratório de Acústica Musical e Informática (LAMI) da Escola de Comunicações e Artes da USP em 2006, com a colaboração do Prof. Dr. Fernando Iazzetta[49].

As duas gravações foram realizadas semelhantemente: primeiro criando um "espaço" sonoro de borbulhas para depois sobrepor o texto do poema. Para fazer as borbulhas utilizei não somente um canudo, como pede a partitura, mas vários tubos de diferentes comprimentos e diâmetros, conseguindo variações de alturas além das variações de timbre, intensidade e duração pedidas pelo compositor.

Conforme Escobar explica na partitura, a composição dos *tapes* deve promover "*a criatividade e a personalidade interpretativas*", já o uso da voz recitando o poema confere uma certa teatralidade à *Sete palavras*. Para Escobar, é comum as pessoas terem vergonha da própria voz. Porém, em entrevista a Del Pozzo, ele diz que, em sua visão estética, o uso da voz é uma maneira do músico se colocar inteiramente na obra,

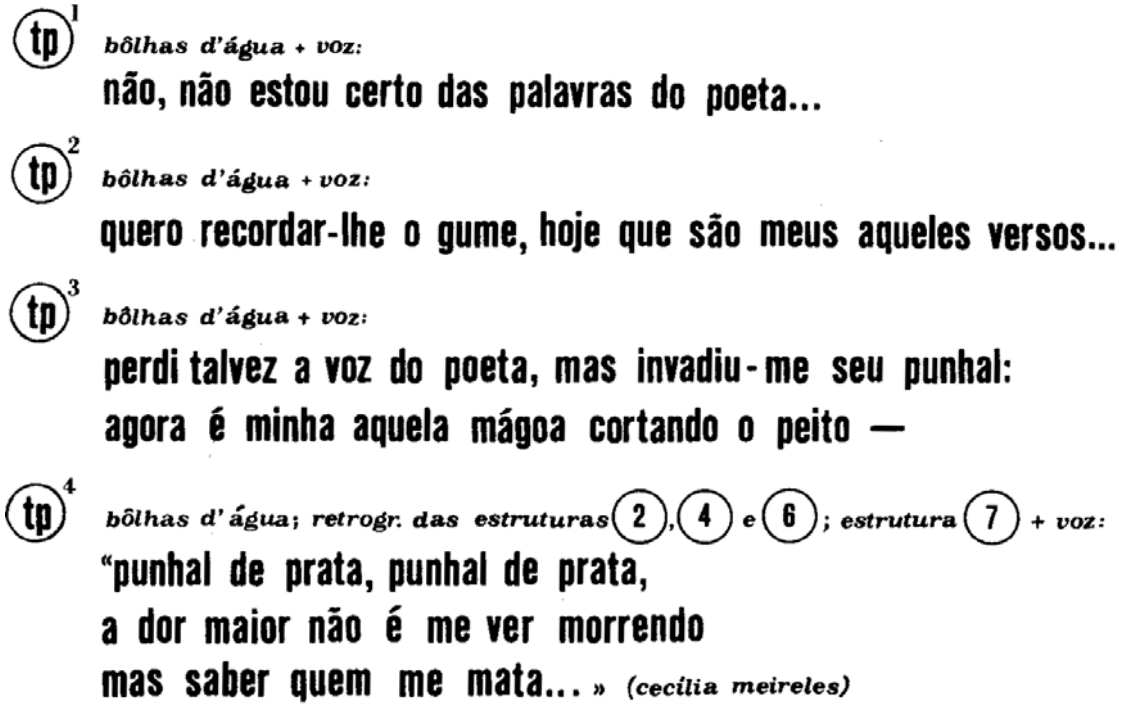
[49] Auxiliaram na gravação a classe de composição de Prof. Iazzetta e o técnico Pedro Paulo Kohler.

> é como estar à beira do abismo [...] você mostra o que você é realmente. É a nudez no sentido da beleza absoluta. Eu convido o músico a esta nudez. E é isto que ele percebe e, às vezes, não quer realizar (2001, p.53).

Como *performer* foi um desafio gravar os textos de *Sete palavras* com as poucas instruções dadas pelo compositor na partitura, que se resumem à:

> O texto [dos tapes 1 a 3] deve ser gravado duas vezes. A primeira vez com voz normal (não-declamada); a segunda vez em defasagem de tempo em relação à primeira, com sussurros esparsos, escolhendo algumas palavras do texto, musical e teatralmente. [...]
> O texto final [para o tape 4] com voz normal não declamada.

Para alcançar a dramaticidade que julguei necessária à recitação do poema usei a minha voz na tessitura mais grave do que a minha fala normal. Também procurei dar aos versos um sentido de frase musical, articulando pausas e silêncios como eu faria na flauta. Tentei enfatizar a dramaticidade do texto antes pelo seu próprio sentido, através de uma fala clara e bem articulada, do que me aventurar a declamar dramaticamente o texto. Como musicista não tenho preparação técnica teatral para o uso da voz.



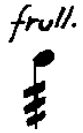
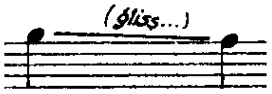
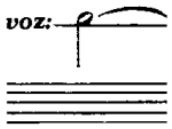
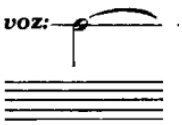
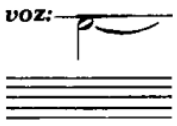
Exemplo musical 62: *Sete palavras*, instruções para a criação dos tapes

O compositor pede o uso de um microfone com pedestal no palco e que o flautista toque ao microfone, sem microfone e próximo ao microfone cujo efeito

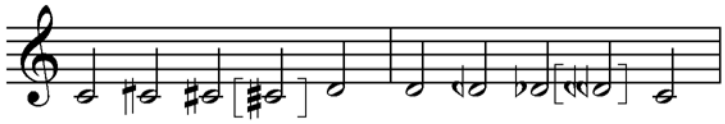
sonoro são gradações de amplificação. Isso exige a aproximação ou distanciamento físico do *performer* em relação ao microfone e é difícil realizar estes distanciamentos sem perder o contato visual com a partitura. Além disso existe a questão da amplificação da flauta que é geralmente feita com microfone próximo ao porta-lábios, tornando mais complicado o *performer* se afastar ou aproximar do microfone.

As técnicas expandidas empregadas por Aylton Escobar em *Sete Palavras* estão relacionadas no quadro 11.

Quadro 11: técnicas expandidas utilizadas em *Sete palavras e um punhal*

Símbolo	Descrição
	*Frulato*
	Abaixa em um quarto de tom a nota que o sucede
	Sobe em um quarto de tom a nota o sucede
	Som harmônico
	Glissando
	Voz no registro agudo simultânea ao som da flauta
	Voz no registro médio simultânea ao som da flauta
	Voz no registro grave simultânea ao som da flauta

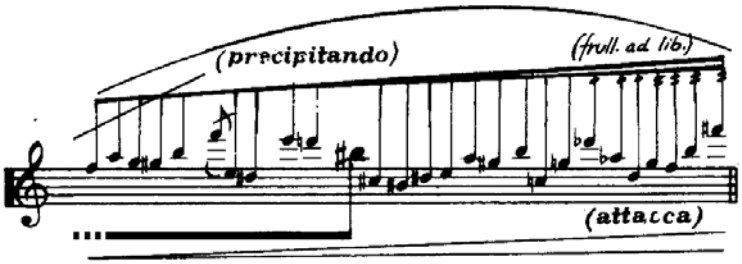
O compositor não fez uma bula para a peça o que gera alguns problemas na decifração da partitura. Um deles é o significado dos microtons cuja notação, conforme comenta Luiz Henrique, em seu compêndio sobre acústica musical, *"não está uniformizada nem para o caso mais vulgar de quartos de tom*" (2002, p.936). Portanto, a solução apresentada no quadro 11 é a minha opção interpretativa, baseada no convívio de muitos anos com este repertório. O exemplo musical 63 mostra a notação dos quartos de tom entre os intervalos de dó^3 ré^3 e ré^3 dó^3.



Exemplo musical 63: *Sete palavras*, notação em quartos de tom[50]

Além das técnicas expandidas utilizadas, Escobar utiliza outros recursos gráficos comuns à notação da música contemporânea como a barra contínua, corte transversal em agrupamentos de colcheias, fusas ou semifusas indicando tocar o mais rápido possível (exemplo musical 64) e acelerando escrito (exemplo musical 65).

Exemplo musical 64: *Sete palavras***,** indicações de colcheias, fusas e semifusas tocadas o mais rápido possível

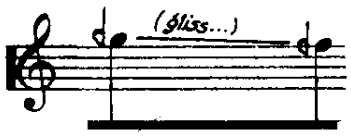


Exemplo musical 65: *Sete palavras***,** acelerando escrito, estrutura 6

[50] As notas em colchete não foram utilizadas pelo compositor.

Quartos de tom: nas flautas de chaves abertas[51] os quartos de tom podem ser produzidos de duas maneiras distintas: na primeira tampa-se a metade dos buracos das chaves para subir ou abaixar a freqüência da nota. Na segunda gira-se o bocal para dentro para abaixar a freqüência da nota e para fora para subi-la. Nas notas sem a abertura de chaves, a única alternativa para realizar os quartos de tons é girar a flauta.

A digitação mais favorável para a execução do trecho mostrado no exemplo musical 66, requer uma flauta com buracos, este é um glissando com notas em quarto de tom, deve partir de uma posição especial do sol^4 um quarto de tom mais baixo. Os dedos indicador e médio da mão direita devem tampar pela metade os buracos correspondentes a eles e, para realizar o glissando, o indicador deve escorregar até tampar totalmente o buraco fazendo soar o fá^4 um quarto de tom abaixo.



Exemplo musical 66: *Sete palavras***,** quarto de tom com glissando, estrutura 4

Frulato: Nesta obra não existem dificuldades para a realização do *frulato*, mesmo os indicados na estrutura 7 para a flauta em sol podem ser realizados com a língua.

Respiração contínua: não é um requisito da partitura. No entanto esta técnica pode ser extremamente útil para a execução das estruturas pares, sobretudo nos trechos aonde são difundidos os *tape*s, por permitir ao *performer* o prolongamento do som de acordo com a duração da difusão dos *tapes*.

Além das técnicas expandidas, existem dois trêmulos na obra (exemplo musical 67): o primeiro lá^3 fá^3 sustenido, que é realizado com a digitação do fá^3 sustenido e com o dedo anular da mão esquerda em movimento de trinado, e o

[51] Genericamente as flautas Boehm podem ser de dois tipos: abertas e fechadas. Nas primeiras algumas chaves possuem um orifício ao centro, nas fechadas não. Para detalhes ver: Artaud, 1986, p.30.

trêmulo si^{3} bemol sol^{3} bemol é executado com a digitação do sol^{3} bemol e com o dedo médio da mão esquerda em movimento de trinado.

Exemplo musical 67: *Sete palavras***,** trêmulos, estrutura 5

Sete Palavras e um punhal é uma obra que permite ao performer além de realizar um trabalho musicalmente expressivo e coerente em sua estrutura também exercer outros mecanismos da performance como já foi dito aqui, isso exige uma atitude de abertura em relação aos procedimentos do repertório tradicional.

Conclusão

Pode-se dizer que a publicação Nova Música Brasileira para Flauta de 1979, foi um marco no desenvolvimento do repertório brasileiro contemporâneo para flauta. Já nesta coletânea percebe-se a diversidade de maneiras de compor e grafar para flauta no Brasil, o que de certa forma repetiu-se nas três obras estudadas nesta dissertação e nas maneiras de analisar cada uma delas.

De maneira geral, todas as três obras dão uma grande liberdade ao intérprete, seja pela escritura em notação proporcional seja pelas técnicas expandidas empregadas. Ou ainda porque a criatividade na *performance* é inerente à interpretação da música contemporânea, uma vez que as tradições interpretativas estão em consolidação, e este trabalho é uma parte deste processo.

Durante as entrevista com os compositores ficaram claras as diferenças de olhar para a forma e a estrutura das obras. Estas disparidades surgem diante dos diferentes pressupostos analíticos: o dos compositores, procurando explicar e/ou justificar a lógica do discurso musical, e a minha, a da *performer*, organizando e descrevendo as etapas de estudo, a sistematização das técnicas e a procura da expressão gestual originadas das *performances* das obras.

Em *Variações* essa diferença de olhar ficou bastante clara. No encontro com Marisa Rezende a análise que ele faz da própria procurou ressaltar como a obra foi estruturada: a partir de células musicais que se combinam e assim constituem as diversas variações: de timbre, de dinâmica, de articulações, de graus conjuntos e grandes saltos e de diferentes registros. Já a minha análise procurou ressaltar os pontos importantes para o estabelecimento da *performance*, o dessecamento das frases musicas que constitui a coerência da minha interpretação de *Variações*.

Silvio Ferraz contou que a seqüencia das partes de *Les silence* foi composta em ordem distinta da registrada em sua forma final na partitura. No entanto para o *performer* o importante é criar uma coerência linear no discurso musical. Não obstante, no processo de preparação da *performance* eu também dividi a obra, fazendo-o de acordo com as características dos gestos musicais e sonoros criados pelas técnicas expandidas.

A entrevista com Escobar não foi direcionada aos aspectos composicionais, tratando especialmente do uso da tecnologia e do seu pioneirismo na música eletroacústica no Brasil. Ficou clara a importância dos elementos cênicos, e da palavra em sua estética musical.

Ressalto que estas diferenças de visão das obras não são contraditórias e o diálogo com os compositores é enriquecedor e muitas vezes necessário no esclarecimento de questões interpretativas de notação, expressão e problemas idiomáticos da flauta.

De uma maneira geral procurei oferecer alternativas que auxiliem os compositores e intérpretes a solucionar problemas específicos da escrita para flauta nas obras estudadas. No entanto creio que consegui dar uma visão geral das técnicas expandidas e da importância do domínio delas para a execução do repertório contemporâneo.

Apesar da aparente simplicidade, *Variações* de Marisa Resende pode se transformar numa obra virtuosística se o *performer* levar as liberdades da compositora ao extremo intensificando os contrastes de dinâmica, as progressões rítmicas, as nuances tímbrísticas e as diferentes articulações.

Sete palavras e um punhal é uma obra que usa muito bem as possibilidades idiomáticas da flauta e musicalmente se constrói nos contrastes de articulação, de ritmos - pontilhado-lineares, medidos e não medidos -, e nas graduações de equilíbrio sonoro promovidas pela amplificação da flauta. É um exercício artístico difícil e marcante criar os *tapes* com a própria voz associada aos ruídos d'água, cuja difusão eletroacústica cria um espaço sonoro teatral.

Le silences é uma obra ímpar na literatura para flauta pelo grande número de técnicas expandidas usadas e musicalmente encadeadas. A escrita e a demanda físico-emocional de *Les silences* a aproxima da *New Complexity* sem perder a característica lírica que eu identifico na obra de Ferraz.

Como intérprete foi um desafio formalizar em texto o processo pelo qual constituí a *performance* de cada uma destas três obras. Muitas informações coletadas não puderam ser aproveitadas neste trabalho e creio que são pontos a serem esclarecidos em outras investigações. Entre eles destacaria as ligações entre

a *performance* musical e a teatral e, neste sentido, vale a pena citar a comparação feita por Nicholas Cook entre a o texto musical e o *script* teatral (2006, p. 12)

Em vários aspectos, o solista de um instrumento melódico trabalha como um ator em um monólogo: a capacidade de controle do fôlego físico é parte técnica do estabelecimento do pulso, da cadência musical ou textual. O tempo do fôlego funciona como na declamação de uma poesia e as próprias nuances da voz, que são o instrumento do ator, podem ser comparadas às nuances timbrísticas que se pode produzir na flauta.

Bibliografia

ARTAUD, Pierre-Yves. **La flauta**. Espanha: SpanPress Universitária, 1998.

_____ . **Present day flutes**. Paris: Editions Jobert, 1980.

_____. **Flûtes au Present: traite des techniques comtemporaines sur les flute traversières à lusage des compositeurs et des flutistes**. Paris: Editions Jobert, 1980.

_____ . **Harmoniques**. Paris: Gerard Billaudot Éditeur, 1992.

ANTUNES, Jorge (org.). **Uma poética musical brasileira e revolucionária**. Brasília: Sistrum, 2002.

APEL, Willi. **Harvard dictionary of music**. 2 ed. Cambrige: The Belknap Press of Harvard University Press, 1977.

APRO, Flávio. *Formulações em torno dos elementos técnicos e expressivos da obra 'Que Trata de España' de Willy Corrêa de Oliveira.* **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.8, 2003, p.94-104. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/index.html>. Acesso em: 8 set. 2007.

BAINES, Anthony. **Woodwind instruments and their history**. 3 ed. New York: Dover, 1991.

BARENBOIM, Daniel, SAID, Eduard W. **Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BARTOLOZZI, Bruno. **New sounds for woodwind**. London: Oxford University Press, 1974.

BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

BERNOLD, Philippe. **La technique d´embouchure**. Paris: La Stravaganza, s/d.

BERNSTEIN, Leonard. **O mundo da música**. Lisboa: Livros do Brasil, [1960].

BOEHM, Theobald. **The flute and flute playing: in acoustical, technical and artistics aspects**. New York: Dover, 1964.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de um aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOULEZ, Pierre. **Points de repère: III - Leçons de musique**. Jean-Jaquez Nattiez org. [Paris]: C. Bourgois, 2005. (Coleção Musique, passé, présent)

BORTZ, Graziela. **Rhythm in the music of Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, and Arthur Kampela: a guide for performers.** Dissertação, Doutorado em Artes

Musicais, Graduate School and University, The City University of New York, Nova Iorque. 2003.

CARDASI, Luciane. *Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance,* **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.12, 2005, p.55-64. Disponível em < http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/index.html> Acesso em: 12 ago. 2007.

_____ *Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance,* **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.44-56. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/index.html> Acesso em: 12 ago. 2007.

COELHO, João Marcos. *Boulez maestro*. In: **O Estado de São Paulo***,* Caderno 2, 10 de maio de 2009. p. 1.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis***.* London: First American Edition, 1987.

_____ . *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance,*: **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.5-22. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/index.html> Acesso em: 12 ago. 2007.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e ideologia no Brasil***.* São Paulo: Novas Metas, 1978.

DEL POZZO, Maria Helena Maillet. **Questões sobre o universal e o paradoxal na obra para piano de Aylton Escobar***.* Dissertação, Mestrado em Música, Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas. 2001.

Dicionário Grove de música, Stanley Sadie: editor. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 1994.

DICK, Robert. **The other flute: a performance manual of contemporary techniques**. London: Oxford University Press, 1975.

_____ . **La respiración circular del flautista**. Madrid: Mundimúsica, s.d.

_____ . ***Tone development through extended techniques***. New York: Multiple Breath Music Company, 1986.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

ESCOBAR, Aylton. *Assembly*. In: **Neue Brasilianische Klavier Musik Helft1-2**. Colônia: Ed. Gerig, s. d.

_____. *Curriculum Lattes.* In: **Plataforma Lattes, CNPq.** *Disponivel em:<http://sistemas.usp.br/atena/atnCurriculoLattesMostrar?codpes=58572>*. Acesso em: 18 mar. 2009.

FERNEYHUOGH, Brian. *Form-Figure-Style: An Intermediate Assessment*. **Perspectives of New Music**, Washington, vol. 31, n.1, p;32-40, winter, 1993.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1999.

FERRAZ, Silvio. *Tatuagens*. In: **Notas, atos e gestos**. Silvio Ferraz (org.), Rio de Janeiro, 7 letras, 2007. p. 91-116.

_____ . *algumas fórmulas composicionais*. In: **Encuentro Internacional de Compositores de Chile**, II, 2006, Santiago. Disponível em < http://www.iar.unicamp.br/pesquisas/silvioferraz/index.htm>. Acesso em: 03 mai. 2007.

_____. *Curriculum Lattes.* In: **Plataforma Lattes, CNPq.** *Disponivel em:* < http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4768016E7>. Acesso em: 18 mar. 2009.

FOX, Christopher. *New complexity*. In: **Grove music online**. [s.l.]: Oxford University Press, [2001]. Disponível em <http://www.grovemusic.com>. Acesso em: 3 mai. 2009.

FUBINI, Enrico. **Música y lenguaje em la estética contemporânea**. Madrid: Alianza, 1994.

_____. **La estética musical desde la antiguedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza, 2002.

GALAWAY, James. **Flute**. London: Kahn and Averill, 1990.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos***.* São Paulo: Ática, 2005.

GRIFFITHS, Paul. **Modern music**. London: Thames and Hudson, 1980.

HENRRIQUE, Luiz. **Acústica Musical**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HOUAISS, Antônio, Villar, Mauro; Franco, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

IAZZETTA, Fernando, **Música: processo e dinâmica**, São Paulo: Annablume, 1993.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa, São Paulo: Atravez, 2001.

KENNEDY, Michael. **Dicionário oxford de música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

KUBALA, Ricardo Lobo. **A Escrita para viola nas sonatas com piano Op. 11, n. 4 e Op.25, n.4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos**. Dissertação, Mestrado em Música, Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2004.

LINTZ-MAUÉS, Igor. **Música eletrônica no Brasil: composição utilizando o meio eletrônico (1956 – 1981)**. Dissertação, Mestrado em Música, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 1989. [Disponível em: Eletronic Music in Brazil <http://luiz.host.sk/musica/textos/igor/>. Acessado em 02 jun. 2006]

LIMA, Sonia Albano de. **Uma metodologia de interpretação musical**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 2 ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MATUZ, István. **6 STUDII per flauto solo**. Budapest: Akkord Music Publishers, s/d.

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

_____. **Style and music: theory, history and ideology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MOYSE, Marcel. **20 Exercises et etudes: sur les grandes liaisons, lês trilles, etc pour la Flutês**. Alphonse Leduc: Paris, 1980.

MOENS-HAENEN, G..*Vibrato*. In: **Grove music online**. [s.l.]: Oxford University Press, [2001]. Disponível em: <http://www.grovemusic.com>. Acesso em: 17 mai. 2009.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo - o poder da improvisação na vida e na arte**. São Paulo: Summus, 1993.

NATTIEZ, Jean-Jacques, **O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada**. São Paulo: Via Lettera, 2005.

_____ *A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (A propósito do tema da Sinfonia em Sol menor, K. 550, de Mozart)*, **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.8, 2003, p.05-40. Disponível em<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/index.html> Acesso em: 12 set. 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques; ECO, Umberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean. **Semiologia da música**. Lisboa: Vega, s/d.

PELLERITE, J. James. **A modern guide to fingerings for the flute**. Bloomington: Zalo Publications, 1972.

RAMOS, Marco Antonio da Silva, O *uso musical do silêncio*. **Revista Música**, São Paulo, Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, n.8, p. 129-165, maio/nov. 1997.

RAY, Sonia (org.). **Performance musical e suas interfaces***.* Goiânia: Vieira, 2005

REZENDE, Marisa. *Unidade e diversidade em ressonâncias***. Cadernos de Estudo: Análise Musical**. São Paulo: Atravez, n.2, p;82-106, abr., 1990.

REZENDE, Marisa. *Pensando a composição*. In: **Notas, atos e gestos**. Silvio Ferraz (org.), Rio de Janeiro: 7 letras, 2007. p.77-90.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico***.* São Paulo, Perspectiva, 2006

SANTO AGOSTINHO. **Confissões***.* São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SCHICK, Steven. *Developing an interpretative context: learning Brian Ferneyhugh´s Bone Alphabet*. **Perspectives of New Music**, Washington, vol.32, n.1, p.132-153, winter, 1994.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical***.* São Paulo: Via Lettera, 2001.

SOBOTTA, Johannes. **Atlas de anatomia humana, vol.i cabeça, pescoço e extremidade superior**. 20 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan,1995.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em seis lições***.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

STUCKENSHMIDT, Hans. **La musica del siglo XX**, Madrid: Ed. Guadarrama, 1960.

USSACHEVSKY, Vladimir. *Music in the tape medium.* **Julliard Review**, vol.1, n.2, 1959.Disponível em <http://www.furious.com/perfect/ohm/coçumbiaprinceton.html> Acesso em 12 jul. 2006.

WATKINS, Glenn. **Soundings: music in the twentieth century**. New York: Schirmer Books, 1995.

WEBERN, Anton. **O caminho para a música nova***.* São Paulo: Novas Metas, 1984.

TOOP, Richard. *Ferneyhough Brian*. In: **Grove Music Online**. [s.l.]: Oxford University Press, [2001]. Disponível em: <http://www.grovemusic.com>. Acesso em: 3 mai. 2009.

Anexo I - Entrevista com Silvio Ferraz

Silvio Ferraz nasceu em São Paulo em 1959. Estudou composição na Universidade de São Paulo com Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, participou de seminários de composição com Brian Ferneyhough, Gerard Grisey e Jonathan Harvey. Teve suas obras realizadas por importantes grupos como The Nash Ensemble, The Smith Quartet, Ensemble Contrechamps, Iktus Ensemble, Grupo Novo Horizonte e Duo Diálogos.

A entrevista foi realizada em 15 de maio de 2008 e trata do processo da composição de *Les silences d´un étrange jardin* para flauta solo, dos elementos que a constituem e de suas influências. *Les silences* foi composta em 1994 no seminário de composição de Brian Ferneyhough na Fundação Royaumont, em Paris. A obra é composta com uma grande variedade de técnicas expandidas e o compositor contou com a colaboração do flautista Felix Renggli, que o orientou na utilização destas técnicas.

Pergunta: Como você estruturou *Les silences*?

Silvio Ferraz: A peça pode ser dividida em partes, mas só teoricamente porque musicalmente é para ser uma coisa só, um contínuo só. É um processo que vai se transformando lentamente, embora tenha nascido das formas as mais diversas. Cada pedaço nasceu numa hora, e nem todos nasceram juntos, e nem na ordem em que eles estão tocados. Por exemplo: da letra A até um pouquinho antes da letra C nasceu tudo junto e isso emendava com a letra G***.*** Então, da letra A à letra C eu música seguia até a letra G. O primeiro rascunho é mais ou menos isso. Ai eu abri esta passagem [entre C e G] e coloquei essa passagem de shakuhachi[52] e flauta indígena brasileira, que é essa passagem parada, mais oriental etc. Eu fiz esse trecho, mas por exemplo dentro dele toda parte improvisada que está dentro da letra E não existia. Do E ao F não existia, então eu coloquei esse trecho que iria emendar no fim. Só que para emendar no fim eu tive que inventar uma emenda, o fim da

[52] "*Flauta japonesa de bambu cuja afinação é maleável devido à cobertura parcial dos dedos sobre seus quatro ou cinco orifícios. Originou-se de instrumentos folclóricos chineses por volta do século VIII*". DOURADO, 2004, p.302.

pagina quatro e o comecinho [da página 5], tanto é, que você vê uma linha em branco ali.

A peça na primeira versão durava muito mais do que essa versão que a gente tem. A parte central, que é a parte das notas longas, do mi bemol longo na letra C, durava muito tempo, 12 minutos, e essa parte central ficou longa demais. Então eu cortei a parte central depois de um primeiro ou segundo ensaio com o Renggli. Eu fui cortando para fazer a peça ficar mais equilibrada. E a primeira página depois. A peça começaria na letra A, é como se tivesse uma grande nota longa *tiiii tirilurulurililao iii*. Depois, em Royaumont, completei a peça, pois é assim que funciona lá, a gente escreve a peça pela metade e lá a gente completa.

Pergunta: *E o título?*

Silvio Ferraz: O título é uma mistura.

Pergunta: *Você trouxe de lá?*

Silvio Ferraz: Não. Tem um quadro chamado "Estranho Jardim" do Paul Klee que é um quadro estranhíssimo, que eu só gosto; e o silencio é porque eu tinha coisas... O [Olivier] Messiaen, o pássaro, o silêncio celestial etc... Eu imaginei essa coisa de canto de pássaro e daí [saiu] a introdução. No primeiro texto que eu escrevi para esta peça em Royaumont eu falava que era um pássaro dentro de uma gaiola tentando achar um caminho de saída para ele fugir. Só que ele não consegue fugir, é por isso que [as primeiras páginas] ficam sempre nas mesmas notas. São meio paradas. Embora eu já tivesse um rascunho disso quando eu fui daqui para lá, eu já tinha um rascunho desse pedaço, eu só o aumentei e inventei que ele seria a primeira parte. Retomei um pedacinho dele na transição para letra C e retomei outro pedaçinho para transição da última página.

Pergunta: *A gente pode chamar esse pedaçinho de elemento rítmico que se refere à primeira parte?*

Silvio Ferraz: Não, ele é só uma retomada. A peça não tem tema: primeiro tema, segundo tema ou terceiro tema. Ela é só um movimento. Um movimento onde você começa com poucas notas ré, dó, mi, si bemol – que besteira – si bemol, dó, ré, mi. Soa bonitinho porque é uma escala de tons inteiros e daí essas notas vão lentamente variando, entra o dó sustenido, entra o mi bemol, etc e isso fica durante

um tempo, depois entra o fá, o fá sustenido, e vão entrando cada vez mais coisas. Quando chega ao final da segunda página tem o lá, si, lá, si, sol, fá, mi, ré, dó, si, lá, sol e aqui começo a brincar com duas séries harmônicas: a série harmônica de ré (ré, fá sustenido, lá, dó, ré, mi, fá sustenido etc) e a série harmônica de mi bemol (mi bemol, sol bemol, si bemol, ré bemol, mi bemol, fá, sol, lá). Eu faço uma primeira série harmônica de mi bemol invertida, a série harmônica de ré invertida, quer dizer, vindo de cabeça para baixo, voltando para o ré. Quando entra na letra A**,** é uma mistura das duas séries harmônicas, elas vão se misturando o tempo todo: é a mistura dos harmônicos superiores das duas e, lentamente, elas vão conquistando os harmônicos mais graves e chegando ou no ré ou no mi bemol. Nunca se sabe se você está em ré ou mi bemol. Eu comecei com três notas, quatro notas e fui ampliando até ter duas séries harmônicas. Então não tem um tema, o que tem é um movimento.

Todo o jogo de arpejos vai terminar em cima do ré. É o ré que vai por assim dizer dominar. Em contrapartida para criar a dissonância na letra C é o mi bemol [é preponderante]. [Ali] você tem mi bemol, mi bemol, ré, mi bemol, ré, mi bemol, mi, ré, mi, fá, mi, mi, ré, fá, ré, fá, ré, fá, ré, dó, ré. Eu fiquei entre o ré e o mi bemol, aí a música sai do mi bemol como se modulasse para ré, modula para ré e vem um outro tipo de modulação. Ao invés de modular para a nota eu vou modular de som para ruído de ataque, eu vou lentamente transformando em ruído.

A improvisação no meio seria uma forma de junção de tudo, onde você não sabe se vai voltar para trás ou se vai para frente, se vai voltar a ser ruído ou se vai para frente. Daí fica mais instável ainda porque as notas voltam a aparecer e com duas notas: o lá da série harmônica de ré e o lá bemol da série harmônica de mi bemol, uma brincadeira com a série harmônica, coisa de compositor. A transição [no fim de F para G] é só uma retomada de uma figuração rítmica mesmo. E o último trecho é aquela transformação de som em ruído. A idéia que eu tinha é como se fossem pequenas frases de uma pessoa falando tico tico tico te etc. E ai fica essa coisa que você sabe muito bem.

É claro [que], quando eu escrevi a primeira vez tinham algumas coisas que não aconteciam. Por exemplo, alguns mi natural que aparecem, no cálculo [das séries harmônicas] não eram para ter, eram para ser bemol. Dó sustenido também não era

para ser, era para ser dó natural, mas dó natural não tem como fazer. O mi bemol e o mi natural não iam fazer diferença porque como Felix ia fazer? Ele ia ter que levantar a mão, levantar e abrir, levantar e abrir para fazer clã clã com chave então era muito mais fácil trocar de nota. Então aqui [onde] seria ré por exemplo: ré, ré, mi, ai não dá, não é? Então [ficou] dó, ré, mi, mi, ré.

Pergunta: *Então as concessões* [que você fez] *foram em prol da técnica, para ficar possível a execução da técnica?*

Silvio Ferraz: Sim, mas para aparecer o que eu queria: cada vez mais o som de chave e cada vez mais sem notas, com um som eólio até chegar ao fim, que fosse só como se a peça fosse desaparecendo e fosse [como] um grande som de chave. A peça é uma cobra que vai se transformando, quer dizer nasce lá com a frase meio canto de pássaro que vai se tornando cheia, cheia de nota, cheia de nota, enchendo de nota, vai enchendo de ruído, enchendo de ruído e vira só ruído. Ela seria essa serpentina. Dividir ela em partes 1, 2, 3 e 4 ou A, B, C e D, do mesmo jeito que eu dividi para ensaio, tem importância para o intérprete. Mas formalmente não é isso que o público está ouvindo, você está sendo levado, você está passeando por um túnel. Não tem primeira estação, segunda estação, terceira estação.

Pergunta: *Mas a convivência com a obra faz com que a gente perceba* [as partes] *nitidamente..*

Silvio Ferraz: Sim, você percebe que mudou, sobretudo porque eu faço cortes.

Pergunta: *Sobretudo porque você tem um aspecto físico também para quem esta tocando, tem um exercício físico e uma exigência mental também*. *Não sei se você concorda, eu dividi nessas quatro partes.*

Silvio Ferraz: Claro eu também coloco A, B, C...

Pergunta: *E por exemplo aqui* [no final da página 2, início da página 3], *eu, que desconhecia a questão das séries, já sentia uma polarização em torno do si bemol*.

Silvio Ferraz: Olha que interessante.

Pergunta: *Eu sinto resultar nesse si bemol.*

Silvio Ferraz: Que faz parte da série harmônica.

Pergunta: *Eu venho transitando por ele lentamente e de repente parece que ele ganhou o jogo, que ele se instaura.*

Silvio Ferraz: Ele faz parte da série harmônica de mi bemol, ele é um pedaço importante. Ele é a quinta do acorde de mi bemol e ele é simpático ao ré, ou seja, ele não briga com o ré.

Pergunta: *Ele não fere, não é?*

Silvio Ferraz: É, ele não fere, aqui você teria ou o si bemol ou o lá, um dos dois.

Pergunta: *Aqui parece que ele vai para o lá mas finalmente.*

Silvio Ferraz: Exato, o lá que é a quinta do ré e o si bemol que é a quinta do mi bemol.Você tem um pouco essa dúvida entre as duas coisas. Você está entre o mi bemol e o ré ainda e suas quintas superiores. A brincadeira aqui era o seguinte: eu tinha ouvido um flautista do grupo *Mistério das Vozes Búlgaras*, que tocava uma frase vrurrrrrlululu e não respirava nunca. Dai [saiu] a idéia desse trecho aqui, onde no meio eu vou colocando as coisas de ruído tekeddudu vrurrrloo, uma coisa que é importante e não tem absolutamente nada a ver com Ferneyhough.

Pergunta: *Pela definição do Groves* [Music Dictionary] *de New Complexity e pela extrema dificuldade de Les silences, eu identifico nela características do Cassandra´s Dream Song*[53] *no tipo de motivação para o intérprete, é muito parecido, pois ela tem uma exigência muito grande de concentração*.

Silvio Ferraz: Eu tinha recebido em 1988 ou 1990 uma revista especial do Ferneyhough, eu nunca tinha ouvido falar dele. Eu [também] tinha lido um artigo dele nessa mesma revista, a **Contrechamps,** e tinha gostado muito. Então, li esse número especial do Ferneyhough e fiquei felicíssimo. A partir dai eu li sobre o Ferneyhough e o que ele falava do *Unity Capsule*[54]*,* que achei muito interessante, sobretudo porque na época eu não tinha uma gravação e olhando a partitura e vendo as notas repetidas, eu lembrava muito do [Luciano] Berio, da *Sequenza* [VII] para oboé que eu tinha analisado. Por isso que eu trabalho muito essa coisa das três regiões. No meu artigo sobre a *Sequenza* para oboé e a polifonia simulada de Luciano Berio, eu trato disso, destas regiões.

---

[53] Para flauta solo, de 1971.
[54] Para flauta solo, de 1973-1976.

Pergunta: *Registros?*

Silvio Ferraz: É, registros. Aqui em *Les silences* eu estava pensando muito mais berianamente, e quando eu li o Ferneyhoug eu li bem beriano, eu não sabia o que era música do Ferneyhoug. Em 1991 eu comecei a trabalhar no Santa [Faculdade Santa Marcelina], em 1992 ou 1993, o Arthur *Nestrovski* tinha uma gravação de Ferneyhoug e me emprestou uma fita cassete de *Time and Motion Study.* Eu fiquei impressionado, mas não tinha nada a ver com o que eu estava pensando de Ferneyhoug, pois o artigo dele falava uma coisa muito mais bacana do que aquela música que eu estava escutando. Ai o Flô[rivaldo Menezes] me falou assim: "*tem duas peças para você ouvir do Ferneyhoug eu vou te dar uma gravação que eu tenho, veja o que é que você acha bonito*". Eu ouvi e achei muita coisa chata, mas adorei *La chute d'Icare*[55] e adorei o *Mnemosyne*[56]*.* O Flô falou: "*também são as duas que eu gosto, parece Willy* [Corrêa de Oliveria]". Eu concordei, a gente tava com Willy Corrêa na cabeça. Então eram as duas peças que eu conhecia do Ferneyhoug.

Quando em 94 eu comecei a escrever *Les silences*, na minha cabeça não estava Ferneyhoug. Eu estava curtindo e tinha lido um texto que falava sobre a música espectral. Eu não sabia o que era música espectral. O [José Augusto] Mannis conhecia o pessoal que tinha ido para França. Mas a gente não sabia. A gente da USP era muito desinformado, a gente não sabia nada. Sabia o que o Willy falava... E o Willy falava muito de espectro, de polarização e achar polarização aqui [*em Les silences*] é o que vai achar. Achar série harmônica é o que vai achar. Porque era uma coisa que o Willy falava para gente. Até a Tatiana analisou o meu Quarteto de Cordas de 1980 que é um quarteto espectral.

Pergunta: *A Tatiana Catanzzaro?*

Silvio Ferraz: Tatiana Catanzzaro*.* Ela fala que é a primeira peça espectral brasileira, que é toda feita em cima de dois espectros e as séries harmônicas vão sendo deformadas.

Pergunta: *Mas de que ano que é?*

---

[55] Para clarinete e grupo (flauta, oboé/corno inglês, violino, violoncelo, contrabaixo, piano e percussão), de 1988.
[56] Para flauta baixo e *tape*, de 1986.

Silvio Ferraz: É de1980. Eu tinha dezenove ou vinte anos e nunca tinha visto música espectral e nem sabia que existia. Só que alguém sabia e alguém deve ter falado em alguma aula ou palestra [Michel] Philippot. O Willy vivia falando de série harmônica então eu tinha essas coisas na cabeça.

Pergunta: *De alguma forma isso ficou sugestionado nessa obra.*

Silvio Ferraz: Isso estava aí, a gente não sabia mas estava aí. Em *Les silences* o Ferneyhough está só como sugestionado, esse termo mesmo. Porque eu não conhecia exatamente. Aí quando chegou lá em Royaumont eu vi e ouvi a partitura do *Superscriptio*[57] que eu não conhecia, e também vi e ouvi a partitura dos *Études Transcedantales*[58]. Eu nunca as tinha ouvido e tem uma passagem maravilhosa de flauta e voz que é incrível. Se você olhar [em Le SIlences] da letra A até a letra B o duo de flauta e voz do *Études Transcedantales*, tem muito a ver com isso daqui só que não tem a ver harmonicamente, mas o movimento...

Pergunta: *Então é correto eu associar esse tipo de escrita com a New Complexity?*

Silvio Ferraz: Sim, é bastante próximo da *New Complexity* mas não é *New Complexity*. O Ferneyhough disse "*o que eu gostei no seu trabalho é que você não esta me imitando*". Por que a coisa que o desagradava lá [em Royaumond] era o aluno que chegava achando que é Ferneyhough. Então o que ele achou legal é que [*Les silences*] não era Ferneyhough, inclusive as referências, que não tem em Ferneyhoug: a flauta **Shakuhachi,** as flautas búlgaras, os passarinho, o fim é uma espécie de fala. A flauta é como uma referência ao mundo. Ah! e tem flautas indígenas brasileiras também de um disco muito antigo que eu tinha das flautas dos índios do Rio Uaupés, Yaualapitis e Tucano, e a letra E é Hermeto [Pascoal].

Pergunta: *A letra E é uma improvisação, não é?*

Silvio Ferraz: Uma improvisação em cima de uma nota repetido, é muito o estilo do Berio, as notas repetida, mas não o do Ferneyhough.

Pergunta: Mas assim a escrita é complexa não é?

---

[57] Obra de Brian Ferneyhough para flauta piccolo de 1981.
[58] Obra de Brian Ferneyhough com texto de Ernst Meister e Alrun Moll para soparano/claves, flauta oboe/corno inglés, violoncelo e cravo de 1982–85.

Silvio Ferraz: Sim, uma coisa que eu gosto de Ferneyhough é que são muitos parâmetros. Eu estava lendo Ferneyhough, não sei se eu li isso, se eu intuí ou se eu pensei a respeito, não sei; como na música atonal a gente não tem mais tensão , a única tensão com a qual eu posso trabalhar é a tensão do intérprete. Então o intérprete vai ficando tenso, tenso, tenso até ele chegar aqui e ele tranqüiliza, um pouco, pois embora ele está tendo que assoprar.

Pergunta: E o título?

Silvio Ferraz: O silêncio é o silêncio dos pássaros e estranho jardim que é o quadro do Paul Klee. Depois fica para a imaginação das pessoas. Eu me lembro dos alunos do Paulxy [Gentil-Nunes][59] que falavam que ouviam os sons de um jardim estranho, com grilos estranhos. O título das [minhas] peças é uma espécie de falsificação mesmo, sempre, e daí você acha que você esta ouvindo um negócio você coloca um titulo a pessoa.

Pergunta: *Você acha que ele promove um paradoxo esse?*

Silvio Ferraz: Titulo?

Pergunta: *É porque não são os sons de um estranho jardim é um silêncio*

Silvio Ferraz: É um silêncio. Claro tinha muito essa brincadeira com os títulos lá em Royaumont, mas eu acho que é isso mesmo. Por exemplo *Casa Tomada*[60], se você pegar e ouvir *Casa Tomada* e *Casa Vazia*[61] vai ouvr exatamente o invertido: a *Casa Tomada* é a casa esta cheia de pequenos ruídos e a *Casa Vazia* é um eco gigantesco uma gritaria, o ouvinte fica atrapalhado. As linhas também: *Linha Torta* e *Linha Solta*[62], a Torta é muito mais solta do que a linha Solta, a Solta mais torta do que a Torta. Eu faço essas brincadeiras de título, sempre os títulos vêm muito depois e às vezes eles não tem absolutamente nada a ver.

Pergunta: *Eu não sei se você concorda, mas eu penso que sobretudo numa obra solo eu me sinto como quem fala quando eu estou no palco. Porque é uma voz só, é um monologo não é?*

---

[59] Flautista e compositor carioca.
[60] Obra de Silvio Ferraz para piano solo ou piano e 4 *tam-tans* de 2003.
[61] Obra de Silvio Ferraz para piano solo de 2003.
[62] Obras de Silvio Ferras para piano e violoncelo de 2006.

Silvio Ferraz: Total.

Pergunta: *Eu me sinto convidando as pessoas a esse* paradoxo: “O silêncio de um estranho jardim”, porque seria “Os sons de um estranho jardim ou os sons de um jardim”, mas o silêncio...

Silvio Ferraz: Sim, sim sem dúvida. E uma coisa que eu acho bonito que é do Berio que é da música ser uma coisa plástica, então eu tentei fazer uma coisa extremamente plástica, assim um som que vai se transformando plasticamente o título veio bem depois. O titulo nasceu assim: a moça bateu no meu quarto e disse: “*Silvio, cadê o seu texto para o concerto de depois de amanhã*”. Eu estava com o livro do Klee... estranho jardim, então eu falei, e eu estava escrevendo o texto... Falei um pássaro, pássaro, silêncio celestial, Messiaen... “Silêncio de um Estranho Jardim”. E ai as pessoas comentaram: o silêncio não é o som, e foi a peça que as pessoas ficaram meio impressionadas lá [em Royaumont]. Claro a molecada não tanto. O pessoal mais novo, o Stefano Gervasoni, os estudantes não, porque eles estavam compondo coisas muito mais avançadas que isso aqui não é? Eles estavam no século XXI eu estava ainda no Berio. Eles já estavam ouvindo ruído a muito tempo, fazendo música de silêncio absoluto que nem o Gervasoni há muito tempo, como a japonesa ***Misato Mochizuki***. E uma pessoa que me ajudou muito na peça, na confecção da partitura foi o James Dilon, James Dilon é o *New Complexity* absoluto e era o professor em Royaumont naquele ano. Ele era um bicho grilo roqueiro com roupa de couro preto brilhante que dava aula com o pé em cima da mesa, eu não daria a mínima para ele, mas foi ele que me fez fazer a partitura. Ele que me deu bronca: “*olha a dinâmica é aqui, em cima é tal coisa, com tal letra é expressão, com tal tipo de letra é técnica*”. Ele que me fez dividir a partitura. torná-la legível, tipo entre 60 e 70 com barra e não com traçinho por que com traçinho fica parecendo que está acelerando, que é entre uma coisa e outra. Padronizou em vez de fazer bula. A bula é só para as coisas importantes, as coisas ocasionais você faz notas de rodapé.

Pergunta: Foi por isso que você restringiu as figuras na bula?

Silvio Ferraz: A bula são elementos de notação já tradicional em música contemporânea e as ocasionais - vozes, som de flauta, uníssono etc - são coisas que vão aparecer ali naquele local e não na peça inteira, é só ali, a partir dali. Então foi ele que me foi dando essas dicas.

Pergunta: *Eu fiquei intrigada com o uso das respirações, são cinco tipos de respiração, então a respiração fica sendo utilizada de uma maneira expressiva como um gesto musical?*

Silvio Ferraz: Sim. Isso é bacana eu mesmo não tinha percebido. Mas é um gesto expressivo humano mesmo.

Pergunta: *A respiração é estrutural neste caso?*

Silvio Ferraz: Não, nada nesta peça é estrutural, ela não tem estrutura ela é como uma cobra. A estrutura é ela mesma, eu estou falando estrutura arquitetônica, ela não tem pilastra. O que ela tem é o seguinte, ela tem recursos expressivos, ela é uma música barroca. Ela é o tempo todo expressiva. A questão dela é a expressividade. Então, por exemplo, no começo silêncio. Por que eu deixo mais silêncio no começo? Isto é uma coisa que eu penso há muito tempo. Eu deixo silêncio no começo porque é simples, o público bateu palma, o músico entra na sala está em silêncio. O ar da sala. Se você tocar uma nota em piano: plung.

Pergunta: *Você invade o silêncio?*

Silvio Ferraz: Você invade o silêncio. Deixar esse mesmo silêncio no meio da peça é um suicídio, fica parecendo que o compositor errou, que está faltando alguma coisa, que alguém não foi. Porque você já preencheu os silêncios de som. Então o que é que eu faço, quais vão ser os meus elementos de corte? Por exemplo, primeiro elemento de corte é nota longa. Eu vinha com elementos entrecortados que viram nota longa. Então isso ai tem um nível dramático. Isso é uma coisa do Paul Klee, de um coeficiente dramático que é diferente de, por exemplo, nota longa.

Pergunta: *A correlação é ponto e linha entre as artes plásticas?*

Silvio Ferraz: Seria ponto linha uma ondulação pequena, uma ondulação grande. A idéia do Klee é a seguinte: o conteúdo dramático de uma obra está no corte. Está onde eu pulo de um estado para o outro. Então você pode pular desse estado em diversos níveis, você pode pular muito ou pular pouco. Quando você pula muito o coeficiente dramático é muito grande, quando você pula pouco o coeficiente dramático é pequeno. E harmonicamente na música tonal é a mesma coisa por isso que é um recurso barroco. Então, a primeira grande coisa é a nota longa. E existem também os microcortes para dar movimento ao mundo senão o mundo fica parado.

Anexo II - Entrevista com Aylton Escobar

A entrevista realizada com o compositor descreve os caminhos que o levaram a inserir em seu trabalho de compositor as técnicas eletroacústicas. Além disso, podemos perceber como Escobar foi um de seus precursores no Brasil.

Aluno de Camargo Guarnieri e de Osvaldo Lacerda, no início da década de sessenta mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde passou a integrar o "Coro Roberto de Regina", com o qual, em 1968, viajou pela primeira vez aos Estados Unidos, para participar do IV Festival Interamericano de Música, patrocinado pela OEA - Organização dos Estados Americanos.

Nessa ocasião, além de apresentar-se como solista do coro, apresentou o seu trabalho de compositor, tendo sido essa experiência, determinante na sua vida, dado que se viu pela primeira vez questionado em relação à estética que abraçava até então:

> *"E os críticos elogiaram muito, dizendo que a gente tinha muito talento, que eu estava indo muito bem, mas que a minha música era uma música de algumas décadas atrás. Isso quem escreveu foi o Paul Hume do Washington Post, essa crítica bateu na minha testa de uma maneira que aquilo me magoou profundamente, primeiro porque eu tinha um orgulho, eu queria ter feito um sucesso nos Estados Unidos, em que nada estivesse fora do lugar, e como eu fui com uma sinceridade extraordinária, e a música que eu escrevi, que eu compunha na época, era uma música que eu queria fazer para acertar, era tudo muito bem escrito. Mas a questão não era a técnica, era exatamente a estética, então os críticos na mesma hora com aquela pontaria, acertaram na minha testa direitinho, não é? E esse Paul Hume foi com um tiro mais certinho, e que me comoveu. Não gostei nada daquilo, e então voltei para a terrinha resolvido a fazer alguma coisa de muito diferente; agora, o que, eu não sabia bem, então voltei dizendo assim: "eu não sei o que eu quero, mas eu sei o que eu não quero!". Essa frase não é minha, esse sentimento não é só meu, mas é de todo mundo que está ai na ponte e não sabe se se joga no rio ou se segue a ponte."* [63]

[63] Os trechos utilizados da entrevista concedida estão em itálico.

Dono de um temperamento muito emocional, foi a partir dessa experiência que Escobar se viu motivado a buscar caminhos artísticos diferentes daqueles que vinha trilhando. Para que se possam dimensionar as influências musicais que o compositor sofreu nesse período, é necessário observar as referências musicais que ele tinha, e considerar as dificuldades de comunicação nos finais da década de 60 em relação aos dias de hoje.

> *"Eu escutava Música Nova, tinha algum acesso, não tinha conhecimento dos compositores, nada disso. A dissonância para mim era uma coisa absolutamente digerível, era a dissonância que eu ouvia na música do Mignone, do Camargo Guarnieri, do Cláudio Santoro, e eu estava vivendo em pleno movimento de música de bossa-nova no Rio de Janeiro, estava realmente no meio da música com raízes impressionistas, situações de uma rítmica absolutamente palatável, um negócio gostoso, em português, quer dizer, a música que eu ouvia não era essa* (a Música Nova), *eu ouvia também, tinha lá as minhas emoções, ouvia com um sentido aventureiro, de estar mexendo mesmo em floresta negra."*
>
> *Você lembra o que escutava na época?*
>
> *"Ouvir o caderno dos Pássaros, de Messiaen, era para mim um negócio, porque eu ouvia os pássaros mesmo e, aquela riqueza, aquela profusão rítmica e tímbrica, me deixavam completamente louco, mas eu achava que era uma coisa absolutamente impossível de eu visitar. Quando eu via o teatro e o cinema, eu podia ver e ouvir uma música, que eu associava imediatamente a essas formas artísticas e não conseguia destacá-las disso. Então eu não achava que fosse exatamente música, mas que fosse uma emanação da cena teatral, da palavra teatral; eu não tinha discernimento daquilo como sendo música exatamente, eu sabia que tinha alguma coisa teatral em mim, como sentimento de expressão artística, eu queria ir para dentro de mim. Então, o que aconteceu foi que o meu anjo da guarda, que é muito bom, me deu o teatro, eu entrei assim, coisa da sorte mesmo, não fui atrás, quer dizer, eu teria ido atrás, mas eu não precisei, porque houve o encontro."*

Escobar começou a desenvolver trabalhos de música para o teatro. Nessa ocasião, começou a utilizar elementos que estavam sendo disponibilizados pela música contemporânea e remonta daí a mudança da sua estética composicional. Em 1969, após desenvolver uma intensa atividade nessa área, recebeu o Prêmio Molière pelo conjunto da obra composta para teatro.

> *"Eu estava fazendo música para um grupo de teatro, do Amir Haddad, um grupo chamado Comunidade, e ele estava fazendo uma peça de um autor paraibano, Altimar Pimentel, que se chamava "A Construção"; a coisa era tão linda, tão linda, que a gente*

podia inventar coisas e eu me lembro que, aquela música que eu escrevia tinha tudo a ver com os Ponteios do Camargo Guarnieri, tudo a ver com as canções. O que aconteceu aí, é que eu entrei pra aquele grupo de teatro e comecei a soltar as mangas...".

E que recursos você tinha?

"Eu nada, tudo natural, eu pegava um violão, mudei a afinação das cordas e usava aquilo simplesmente, pegava vagens de flamboyant usava como instrumento de percussão, as vozes das pessoas afinadas sobre um acorde com nona e com décima primeira, sétima e nona, improvisando linhas melódicas, ainda tonais, mas já saindo de todo um controle de pontuação métrica, e comecei a inventar outros sons, comecei a pegar carcaças de pianos velhos, sem teclado," não quero o teclado, só quero o encordoamento", quanto mais velho, melhor era o piano pra mim. Comecei a juntar sucata, e comecei a ver naquilo um negócio que eu virei criança de novo, eu não sabia o que eu ia fazer, mas eu estava ali no meio e tudo aquilo era permitido, eu saí das amarras do policiamento:" Isso não pode , isto aqui não pode, tem que ser assim", eu me joguei ali,".

Iniciou, então, o seu trabalho integrado aos meios eletrônicos, sendo a primeira incursão do autor na música eletrônica a obra escrita para "O Assalto", peça de José Vicente, com a direção de Fauzi Arap e produção de Norma Bengel, realizada no Teatro Ipanema:

"Eu me meti com o Fauzi Arap, e o que eu tinha que fazer no teatro? Eu tinha que criar uma música que misturasse situações sonoras do dia a dia com a dramaticidade de uma cena que eu percebia com uma facilidade enorme, por isso que eu digo, eu sou um compositor de ópera que nunca escreveu uma ópera, o teatro é uma coisa que está comigo, está em mim."

E descreve a obra, na qual utilizou o primeiro recurso tecnológico que dispunha: um *AKAY 4000 DS*, um gravador de fita de rolo:

Tudo ao vivo, sem gravação?

Ao vivo não, gravando. Gravando em minha casa, com um AKAY 4000 DS, aqueles antigos, de rolo, pegando as coisas e segurando com o dedo na bobina, pra distorcer o som.

Mas você já tinha visto alguém fazer isso?

Não, era tudo da minha cabeça. As pessoas, as mais curiosas tinham um gravador de rolo. Eu morava em Copacabana, aquilo era da classe média remediada. Aquela coisa, as pessoas tinham um 4000 DS. Tinha certo requinte, tinha certa solenidade, aquela missa da eletrônica, mas era fácil de você manusear aquele negócio. ,

E essas pessoas usavam o AKAY 4000 DS pra que, que tipo de músico se utilizava desse aparelho ?

O pessoal do rock. Eles viviam com isso, era coisa de garagem, a câmara de eco... Tinham aqueles gênios da eletrônica, eles já sabiam tudo, então se juntava um gravador no outro, gravava no outro e juntava um anel no outro, era isso, você fazia experiências.

Foi utilizando o Akay 4000 DS como meio, que Escobar desenvolveu as primeiras experiências musicais aleatórias.

"Daí eu aprendi, porque tinha um aparelhinho de..., um negócio de alumínio que já tinha o corte direitinho, cabia lá dentro, você cortava com a gilete desmagnetizada, para não atrapalhar o som, tinha um durexinho branco que a gente chamava de branquinho, a gente falava: "bota um branquinho, um splice," ai os termos em inglês iam aparecendo todos, então você colava, juntava e às vezes a coisa era aleatória, eu cortava a fita toda sem saber o que eu estava cortando, e juntava aqueles pedaços todos, e aquilo que saía, eu ficava encantado, porque era um negócio completamente outra coisa."

O período em que Escobar se contrapôs esteticamente ao nacionalismo coincidiu com um momento de questões políticas críticas no Brasil, os anos da ditadura militar. Aliado a isso, no mundo, "era um tempo de cabeças abertas, não conformismo e critica de valores. As novas gerações questionavam a supremacia da sociedade de consumo (...). As mudanças radicais de estética eram bem-vindas nas artes plásticas e na música." (Barrière, 1995: 17) [64]

"Eu encontrei gente livre, diferente dos músicos com os quais eu convivia que eram pessoas engomadas, empostadas, todas elas encadernadíssimas, muito sofisticadas demais, procurando ares geniais em uma situação qualquer, caricatas, e o pessoal do teatro, eram todos tão enlouquecidos, mas no sentido sadio da palavra, soltos despoliciados, lidando com a palavra, com as emoções de uma maneira tão franca. E não aquela coisa em postada, colocada num ar distante, de uma eloqüência velha, que tinha o pessoal da música , esses com os quais eu convivi, é claro que havia outros também extremamente ágeis... Que eu falei assim: "Nossa, tudo que eu fizer aqui faz parte, é ótimo" então eu me senti livre, não havia censuras, a não ser a outra, que isso era nos anos militares, essa que a gente vivia e vivia juntos, a gente

[64] It was a time of open-mindedness, nonconformism, and criticism of values. The young generation questioned the supremacy of the consumer society, and sensed the decline of traditional values (…).They had welcomed the radical aesthetic changes in the visual arts and music.

tinha vontade de lutar contra aquilo, mas lutar com o sentido de esperança, a gente sabia como é que era pra ficar vivo."

Ainda em 1969, Escobar participa como músico compositor e regente da montagem do "Livro de Cristóvão Colombo", peça de Paul Claudel, com a direção de Ivan de Albuquerque, realizada no Teatro Guaíra de Curitiba, onde se utilizou entre outras formações de uma banda de rock, para produzir efeitos sonoros que, somente com a eletrônica, seriam possíveis.

Com uma pequena bolsa do Itamaraty e recursos familiares, Escobar vai estudar na Universidade de Columbia como aluno de composição no laboratório de Princeton; conforme já mencionado, foi aluno de V. Ussachevsky e Mario Davidovsky,

Quando você chegou em Columbia, o que você viu que ainda não tinha visto tecnicamente?.

Eu me deparei com a seguinte realidade, eu levava uma criatividade, tendo como pulmão uma ignorância completa do ponto de vista tecnológico, eu era um poço de perguntas.

Então eu encontrei um Cabo Canaveral de música, e eu, levando o meu aviãozinho de plástico.

Como era o laboratório?

Você tinha um laboratório, todo montado e ainda em vias de poder se modificar, com pessoas com um conhecimento muito grande de matemática, de uma série de ciências, de física, de computação etc, todas elas voltados para música por um interesse que era para uns, diretamente musical, para outros através da música por interesse da física, da matemática, etc. Então você via ali músicos e você via cientistas que viravam músicos. E músicos que viravam cientistas também, então você via um jogo de possibilidades. O laboratório era usado com critério pelas pessoas em grupos, ou mesmo individualmente e com a orientação dos professores, que não eram somente orientadores, eles eram pessoas que também usavam aquele laboratório, todo o trabalho acadêmico que existia em grande profundidade, podia ser também compartilhado com esse espírito da própria criação, da experimentação no sentido mais bonito que a palavra possa ter.

Você pensava no que iria fazer na volta ao Brasil?

"Eu me dedicava com uma disciplina kamikase, mas sempre com uma consciência, quer dizer, uma coisa que ficava atrás do meu ouvido, assim, me dizendo:" Está bem,

você aprende tudo isso aqui, quando você voltar para casa você vai fazer o que?"“ “Vai pegar de novo o seu AKAY e vai fazer música, a giletinha desmagnetizada, aquela mesma coisa, como fazer isso”? Então eu tive que aprender esse conhecimento ao mesmo tempo em que eu tive que estar bem atento a um espírito criativo, que pudesse tapar os buracos deixados por esse aparelho que não tinha aqui, quando eles estavam plugando não sei o que com não sei o que, fazendo as ondas, e vendo aquilo tudo num osciloscópio eu raspava um vidro num isopor e fazia praticamente a mesma coisa, aquela coisa brasileirinha...

Na Universidade de Princeton, o compositor desenvolveu a obra “Rondo ad perpetum” como o trabalho de conclusão de curso; essa obra seria, no seu retorno ao Brasil, inserida na exposição de Marília Krantz, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, exposição de luminárias em acrílico.

“ela fez as várias luminárias em acrílico transparente, então aquelas luzes acesas e eu fiz aquilo com anéis de uma forma que eu chamei de rondó por que tinha sempre um estribilho e tinha as variações e que tinha técnica mista, o tema era todo ele feito com eletrônica e as variações num sistema de música concreta, aquilo era um trabalho misto de eletroacústica, e aquilo ficava permanentemente na exposição dela.”

Você se sentiu influenciado com a sua aprendizagem nos Estados Unidos, para escrever essas obras?

Sim, mas um autor que me influenciou, de longe, que não tinha estado lá, foi Cláudio Santoro, Cláudio Santoro alemão, que estava lá; expulso do Brasil em exílio, ele, o Darcy Ribeiro, da UNB, que foram todos massacrados.

Em 1975, o compositor foi convidado pelo Balé Stagium para compor “A Navalha na Carne”, de Plínio Marcos, com direção de Ademar Guerra. O espetáculo foi a publico com o nome de “Quebradas do Mundaréu” porque autor e espetáculos estavam censurados pela ditadura militar. Para a composição dessa obra, o compositor utiliza vários recursos da linguagem tecnológica:

“Esses estúdios não eram estúdios de eletrônica, mas eram estúdios onde havia todo um equipamento eletrônico apropriado à função, então entravamos lá e ficava me danando com aqueles aparelhos, 8 canais, 16, 32 canais, nossa mas que mesa linda, que botões, quanto pisca isso aqui, aquelas luzinhas, aquelas coisas, eu me encantava com isso (...) Eu fiz essa música andando pela Lapa no Rio de janeiro e pelo bas fond de São Paulo, carregando a tira colo um Nagra (marca de um gravador que produzia um modelo portátil) *suíço, esse gravador grande com um microfone, gravando tudo que eu ouvia nas ruas, buzina de carros, barulho de transito de guarda, qualquer coisa, radinho de pilha e tudo, e eu vim com isso tudo para o estúdio “Vice-versa” , aqui em São Paulo do Rogério Duprat e com ele ali presente, ele apaixonado por aquelas*

coisas, ele ficava encantado, ele foi um dos técnicos, e eu ficava regendo a mixagem, sobe o 2, desce o 7, e ai eles lá no estúdio gravaram bem os pedaçinhos que eu queria. (...) Fiz um solo de saxofone alto, dodecafônico, mas que lembrava aquela coisa de rua molhada de coisas melancólicas, e ali era todo o elemento principal da obra, e fui trabalhando aquilo tudo, consegui inverter fita, cortar ataques, e criar um violino cósmico através dos sons de um piano, então eu comecei a mexer, fazendo música de microfone, e lidando com aquilo tudo, o Rogério Duprat adorava.

Com Paulo Moura, tocando o sax, o Osmar da Cunha tocando percussão, marimba e vibrafone e eu mesmo tocando o piano.

No que diz respeito a peças de concerto com recursos eletroacústicos, evidencia-se que a atividade de Escobar foi, num primeiro momento, importada da experiência de composição de música para teatro; essa influência teve um grande peso na obra do compositor e pode ser observada nas formações camerísticas das quais ele se utiliza nas suas obras sendo que, em muitas delas, é solicitado ao intérprete que trabalhe com textos declamados e/ou falados de maneira teatral.

A parte da obra de Aylton Escobar que se utiliza dos recursos eletrônicos não se enquadra rigorosamente na chamada estética da música eletroacústica, e o compositor não manteve uma produção linearmente vinculada a nenhuma escola composicional. Até o presente momento, a sua produção de obras que englobam recursos eletroacústicos se encerra nos finais da década de 80.

Artista comprometido com o seu tempo, na música e nas outras artes em que atua, tem como motor a urgência da expressão emocional, demonstrada também nas suas falas e convicções.

“Eu gosto de dizer, de me expressar, se eu uso a pintura, se eu escrevo uma carta, um poema, um e-mail, ou então escrevo música, faço qualquer coisa, não tem importância eu estou vivo.”

Anexo III - Partituras

Les silences d´un étrange jardin, Silvio Ferraz

Silvio Ferraz

Les silences d'un étrange jardin
[pour flûte solo]

oeuvre écrite pendant la
session de composition
Voix nouvelles 1994
de la Fondation Royaumont

Notes pour l'exécution

Respiration circulaire

Respiration : brève et un peu tendue

V Respiration douce et calme

Son joué avec son nasal chanté en glissant vers le grave

× Percussion des clefs

, TK Pizzicato

Vibrato

Inspirer de manière très sonore

Souffler en dehors de la flûte

o—▽ Transition graduelle du son ordinaire au son éolien

N.B. Les altérations affectent seulement les notes devant lesquelles elles se trouvent.

le remercie Felix Renggli qui m'a beaucoup aidé pour l'accomplissement de cette composition

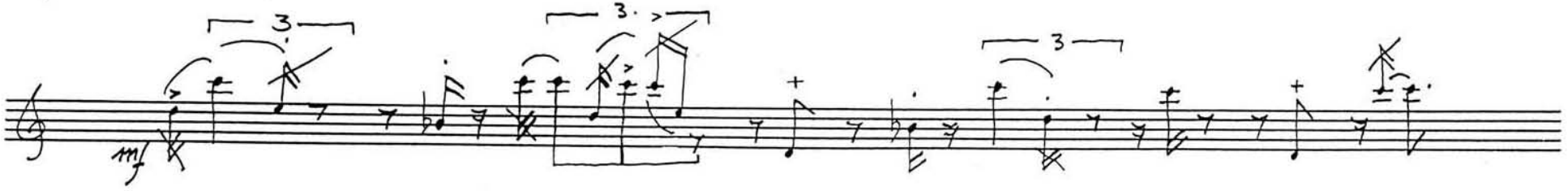
Luis Ferrer
Royaumont · été 1994

Les silences d'un étrange jardin

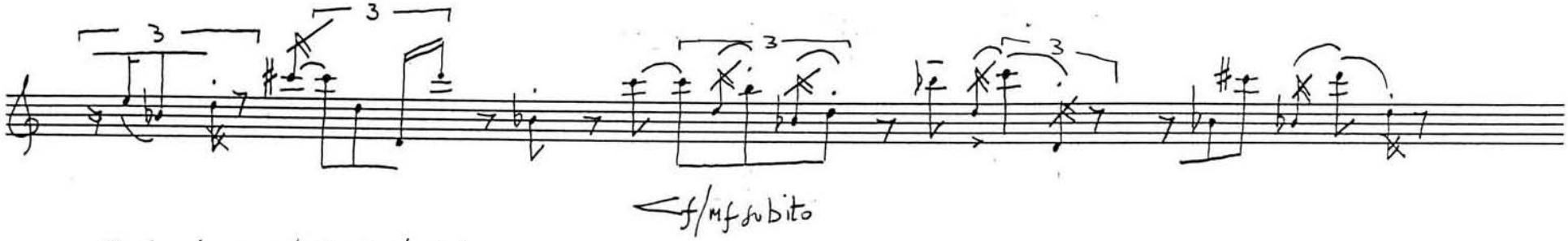
flute solo

S. Infferrera 994

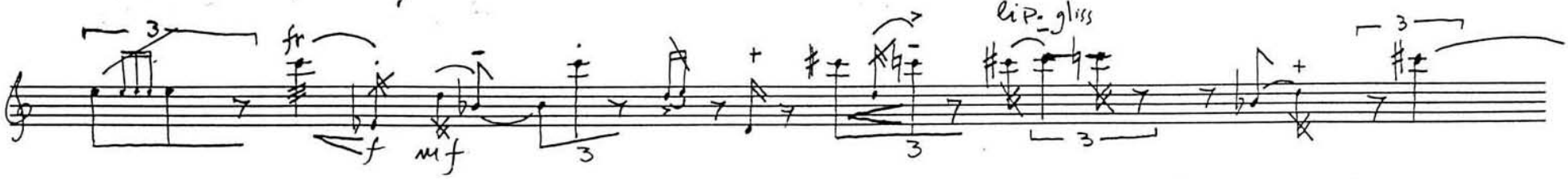
(♩= 92) estatico, MA CON MOTTO



POCO A POCO NERVOSO E PIU MOBILE

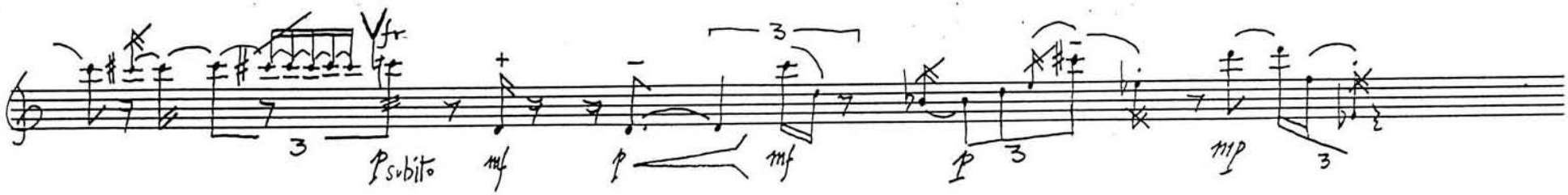


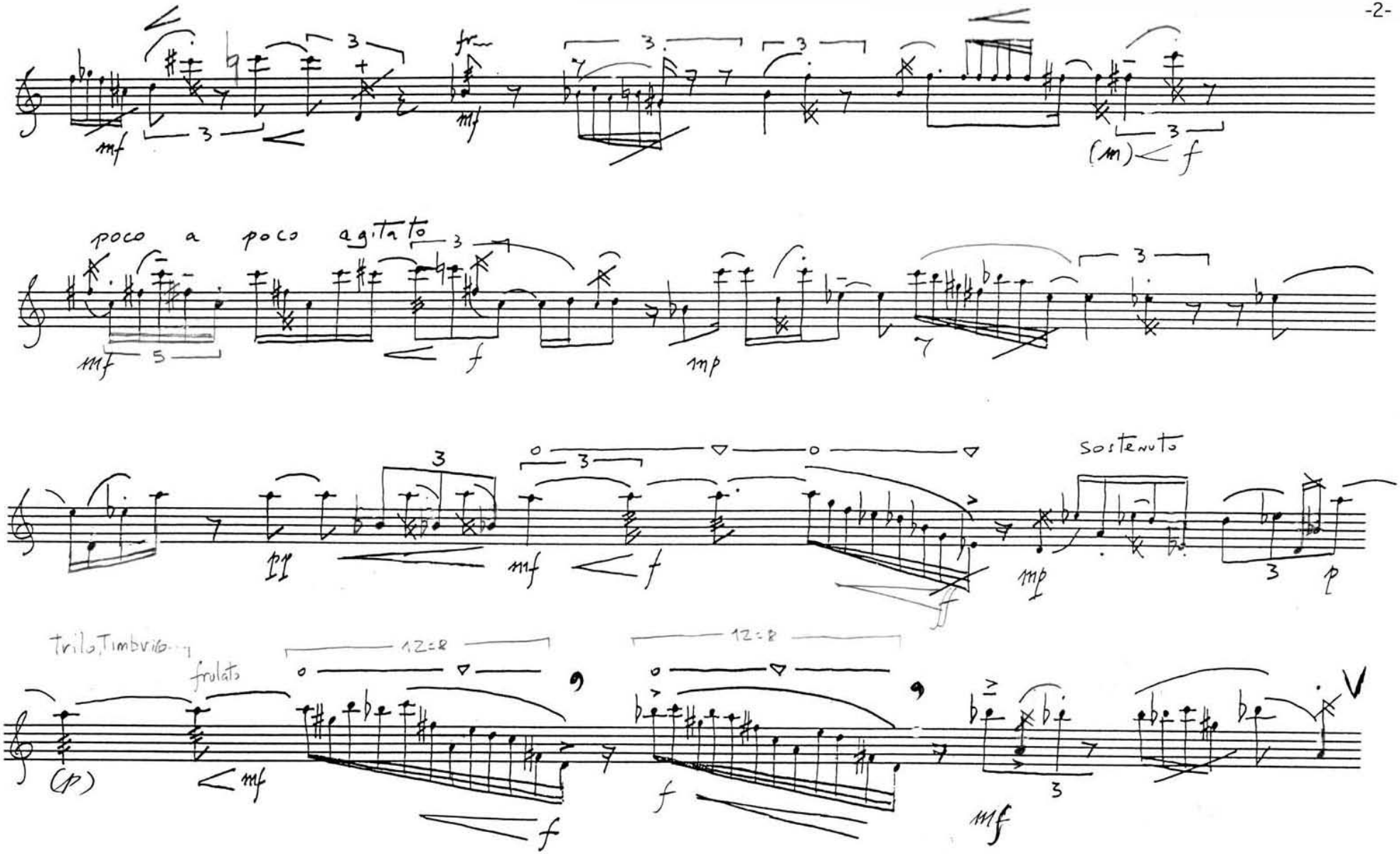
affretando ---- / ritenuto / estatico

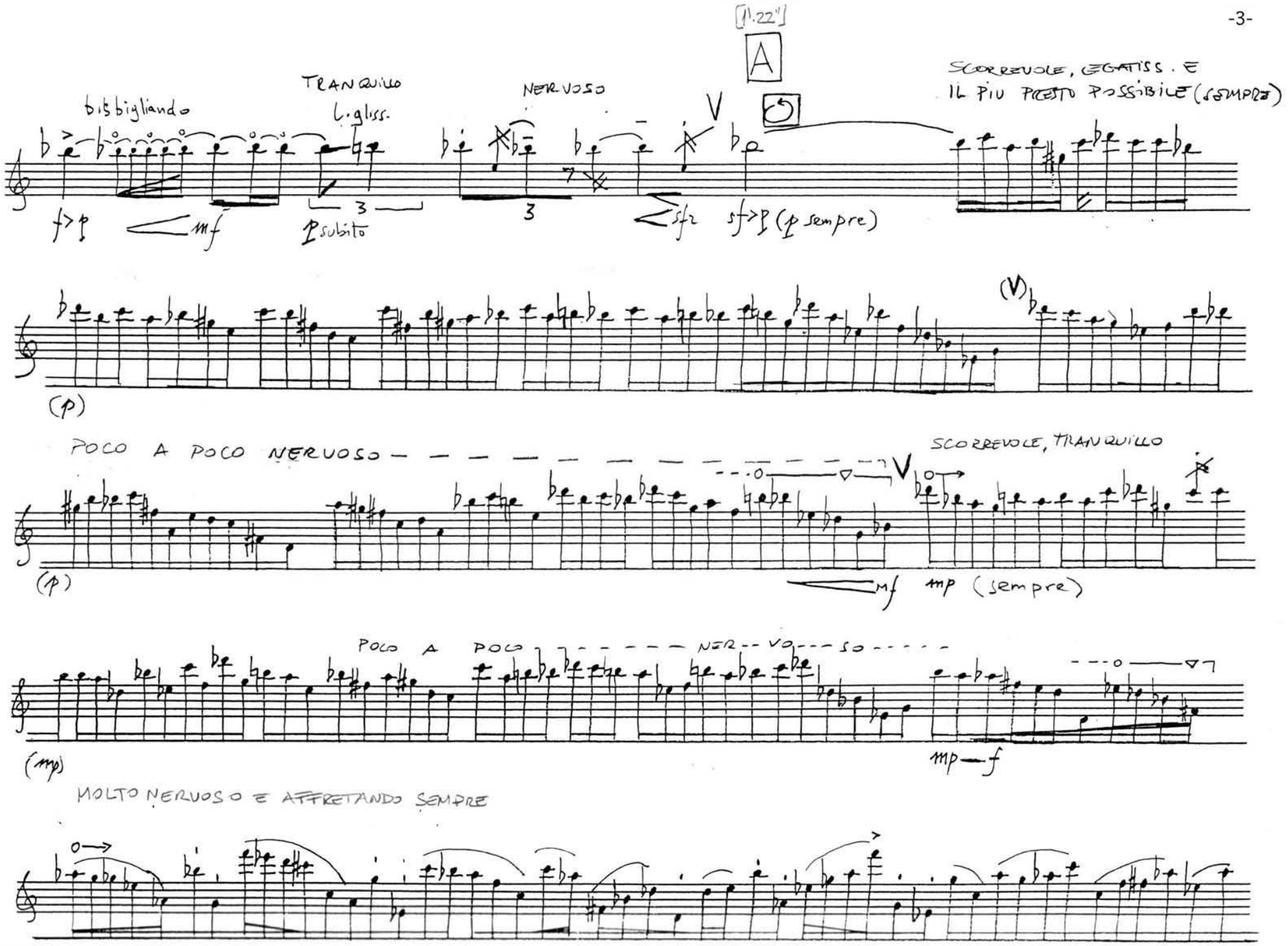


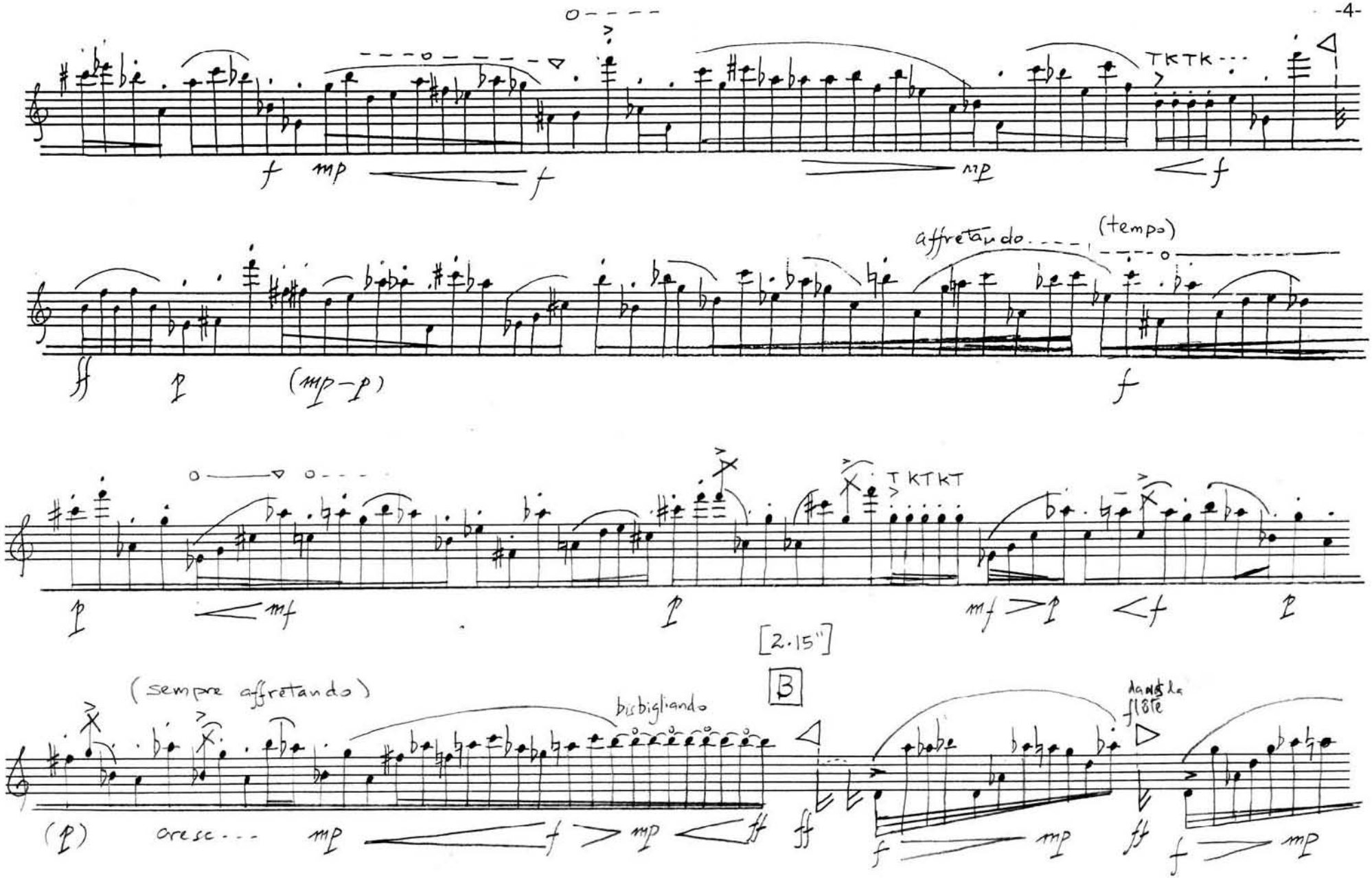
bis bisbigliando

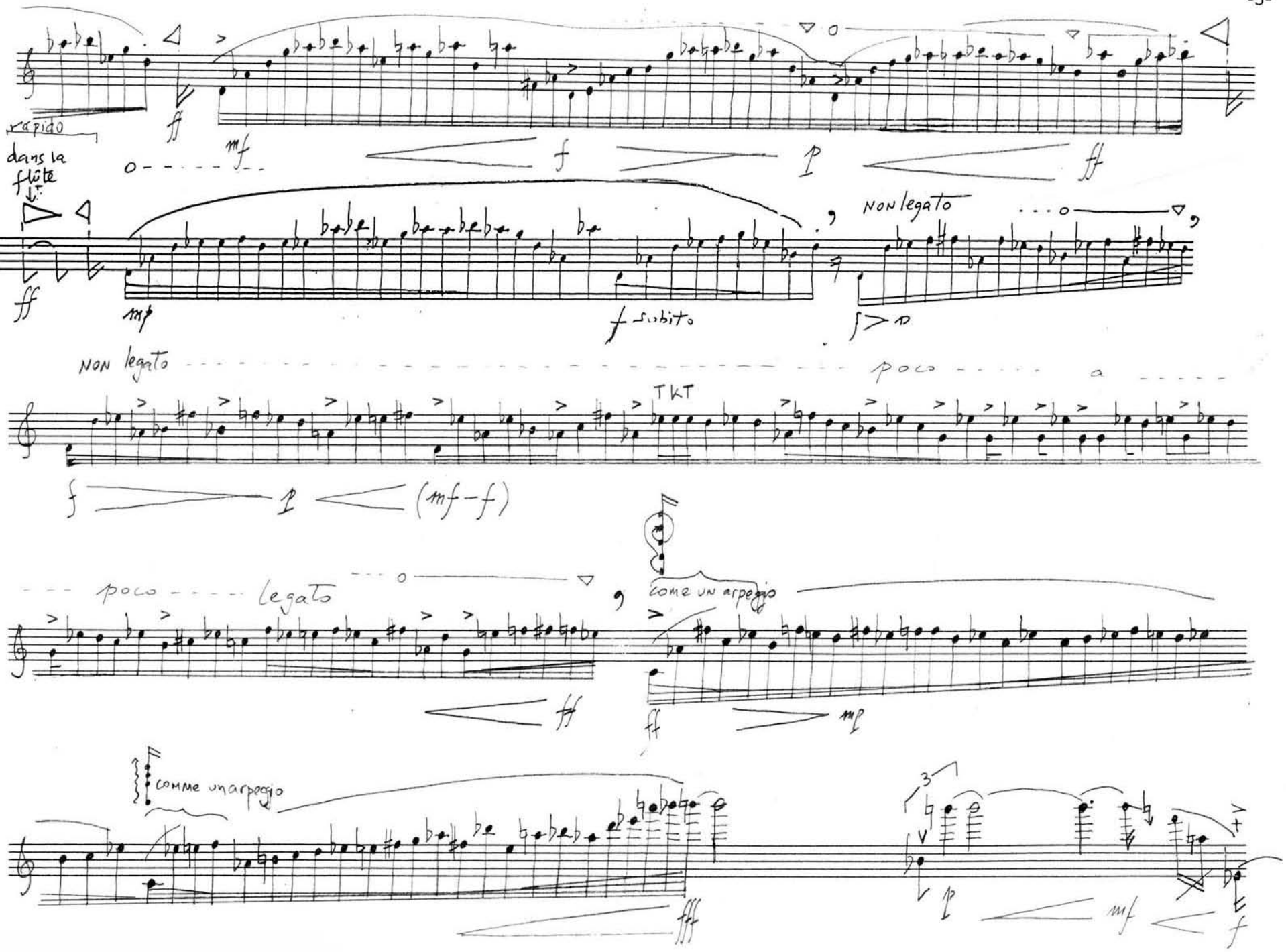
LONTANO, MA MOBILE (senza rall. [♩=92])

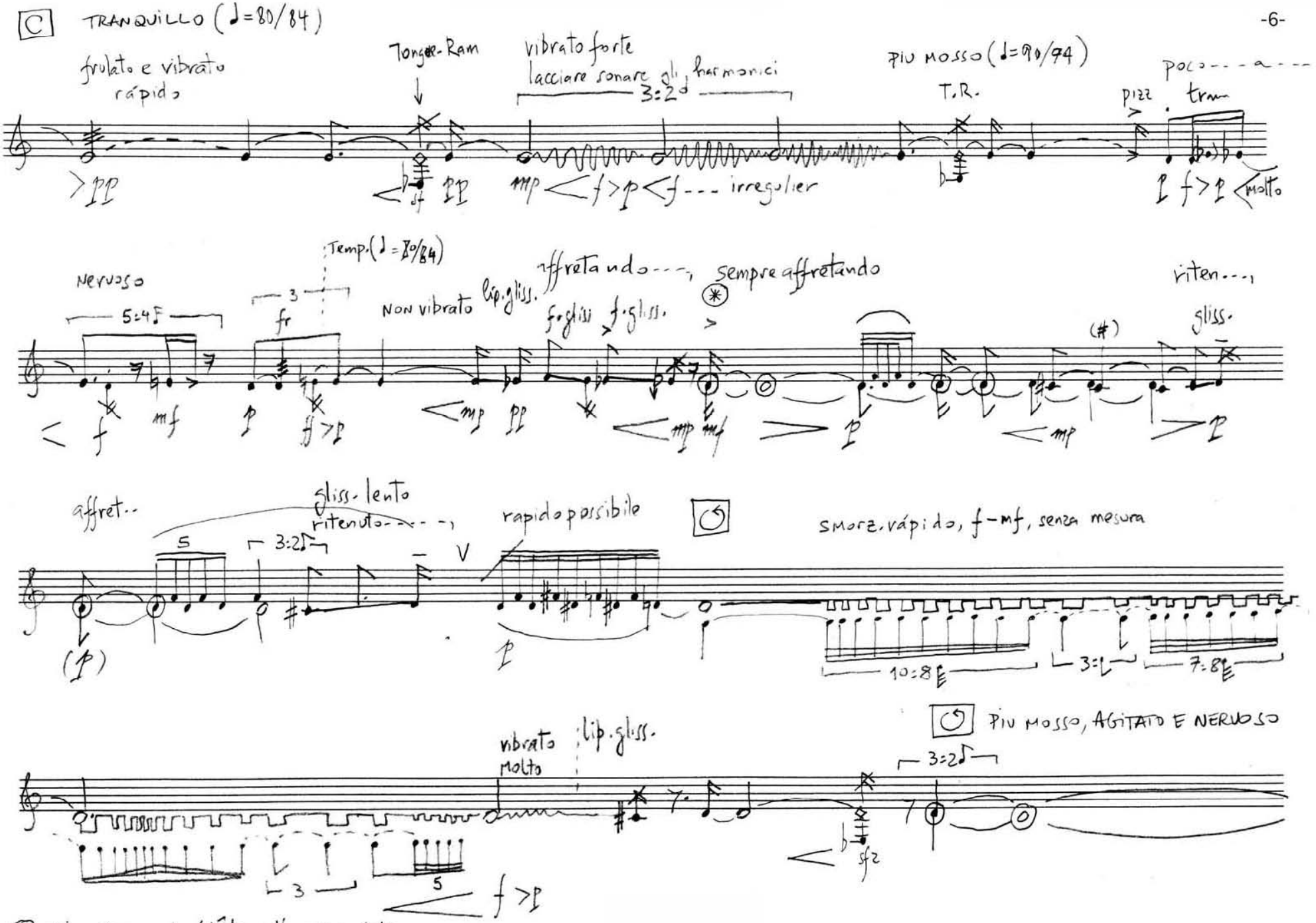


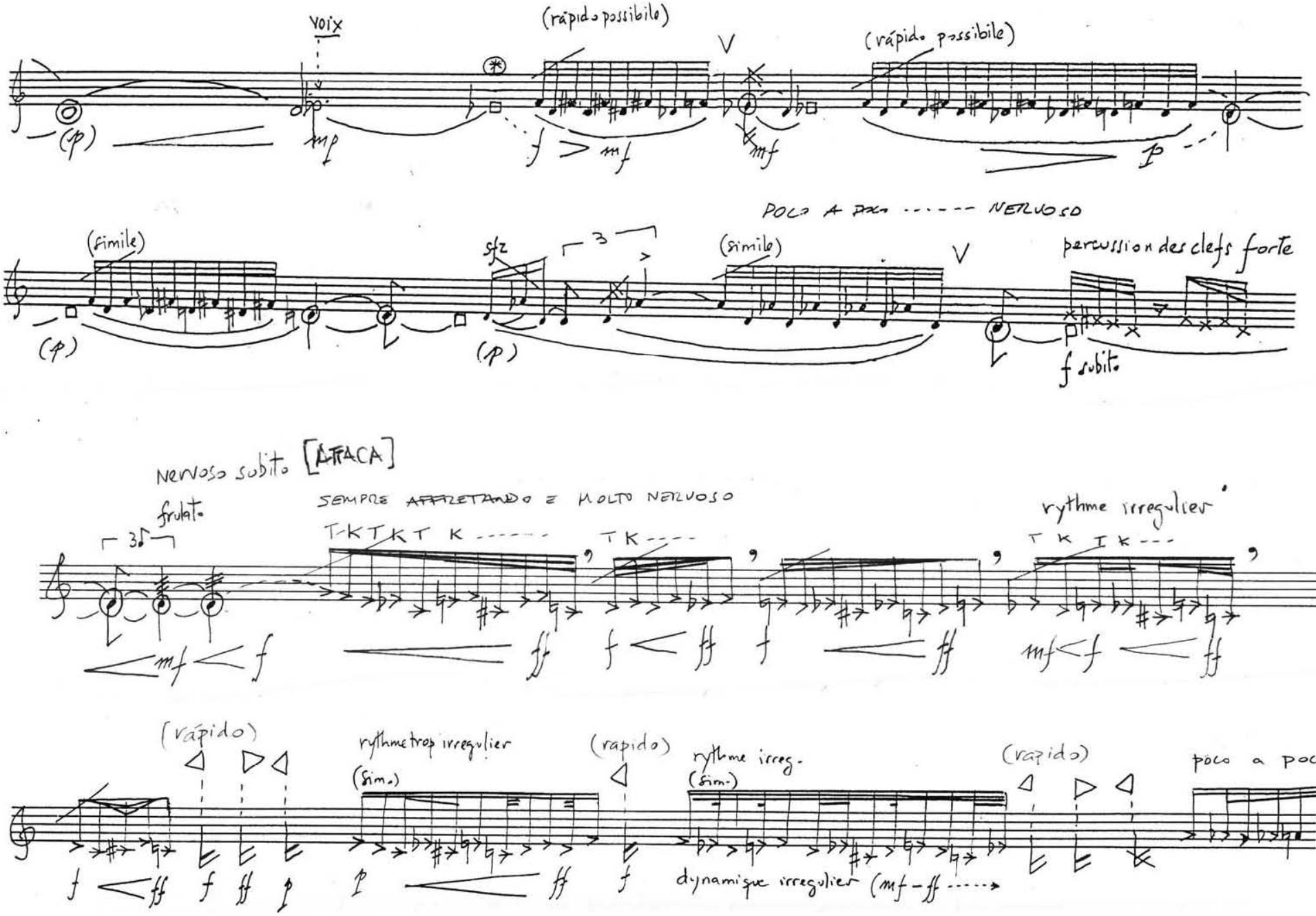

poco a poco agitato
sostenuto
frulato


[1'.22"]
A
bisbigliando
TRANQUILLO
L.gliss.
NERVOSO
SCORREVOLE, LEGATISS. E
IL PIU PRESTO POSSIBILE (SEMPRE)
f>p
mf
p subito
3
3
sfz
sf>p (p sempre)
(V)
(p)
POCO A POCO NERVOSO
SCORREVOLE, TRANQUILLO
(p)
mf
mp (sempre)
POCO A POCO NER--VO---SO
(mp)
mp—f
MOLTO NERVOSO E AFFRETANDO SEMPRE


TKTk
affretando
(tempo)
TKTKT
[2.15"]
B
(sempre affretando)
bisbigliando
dans la flûte


rapido
dans la flûte
NON legato
NON legato
poco a
TKT
poco legato
come un arpeggio
comme un arpeggio


C TRANQUILLO (♩=80/84)
frulato e vibrato rápido
Tongue-Ram
vibrato forte
lasciare sonare gli harmonici
3:2
più mosso (♩=90/94)
T.R.
poco - - - a - - -
pizz
tr
irregolier
molto
Nervoso
5:4
Temp.(♩=80/84)
fr
NON vibrato
lip.gliss.
affretando - - -
sempre affretando
f.gliss.
(#)
riten - - -
gliss.
affret..
gliss. lento
ritenuto - - -
rapido possibile
smorz. vápido, f-mf, senza mesura
10:8
3:1
7:8
più mosso, AGITATO E NERVOSO
vibrato molto
lip.gliss.
3:2
(*) voix et son de flûte a l'unisson (𝄞)
voix = 𝄽 flûte = ♩


voix
(rápido possibile)
(rápido possibile)
(p)
mp
f > mf
mf
p
POCO A POCO ------ NERVOSO
(simile)
sfz
3
(simile)
percussion des clefs forte
(p)
(p)
f subito
Nervoso subito [ATTACA]
SEMPRE AFFRETANDO E MOLTO NERVOSO
frulato
3
T-K T K T K ------
T K ----
rythme irregulier
T K T K ---
mf < f
ff
f < ff
f
ff
mf < f < ff
(rápido)
rythme trop irregulier
(sim.)
(rapido)
rythme irreg.
(sim.)
(rapido)
poco a poco...
f < ff
f
ff
p
p
ff
f
dynamique irregulier (mf - ff ---->

[6'30]

E LONTANO, MA NERVOSO E SEMPRE AFFRETANDO

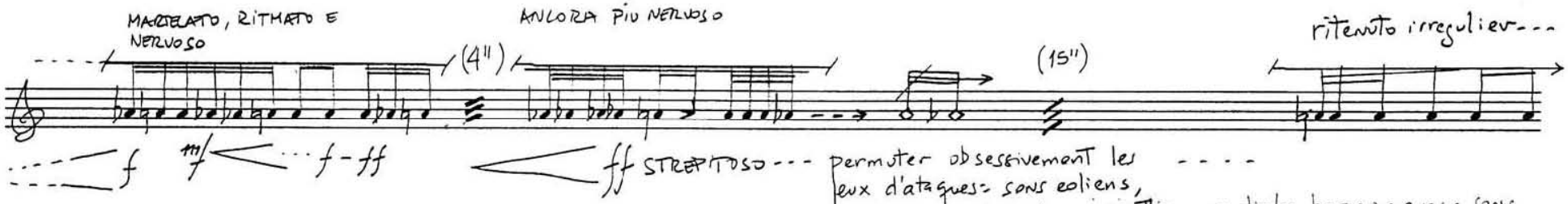
--- son ordinario staccatto

varier sur le même profil antecedent sur ré.

MARTELATO, RITMATO E NERVOSO

ANCORA PIU NERVOSO

ritenuto irregulier...



permuter obsessivement les jeux d'attaques: sons eoliens, son+clefs; clef solo, pizzicatti; voix+son ordin., son ordin; changement de position de l'embouchure; laisser

Sortir les harmoniques; sons flutés; tongue-ram; Toujours sur les position, alternées de ½ e ½ (pendant aprox. 15")

F TRANQUILLO SUBITO

trilo timbrico

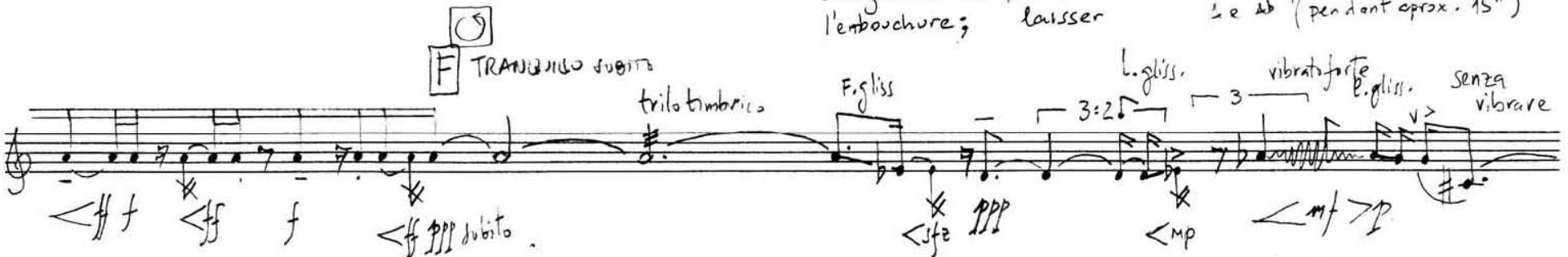
F.gliss

L.gliss.

vibrato forte

E.gliss.

senza vibrare

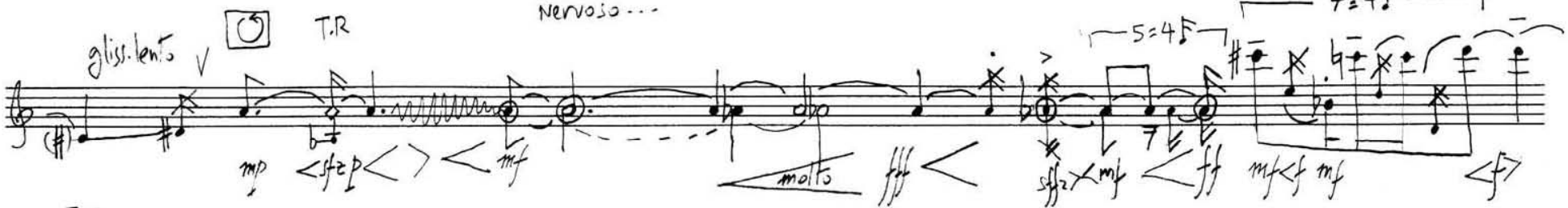


ritenuto poco

gliss. lento

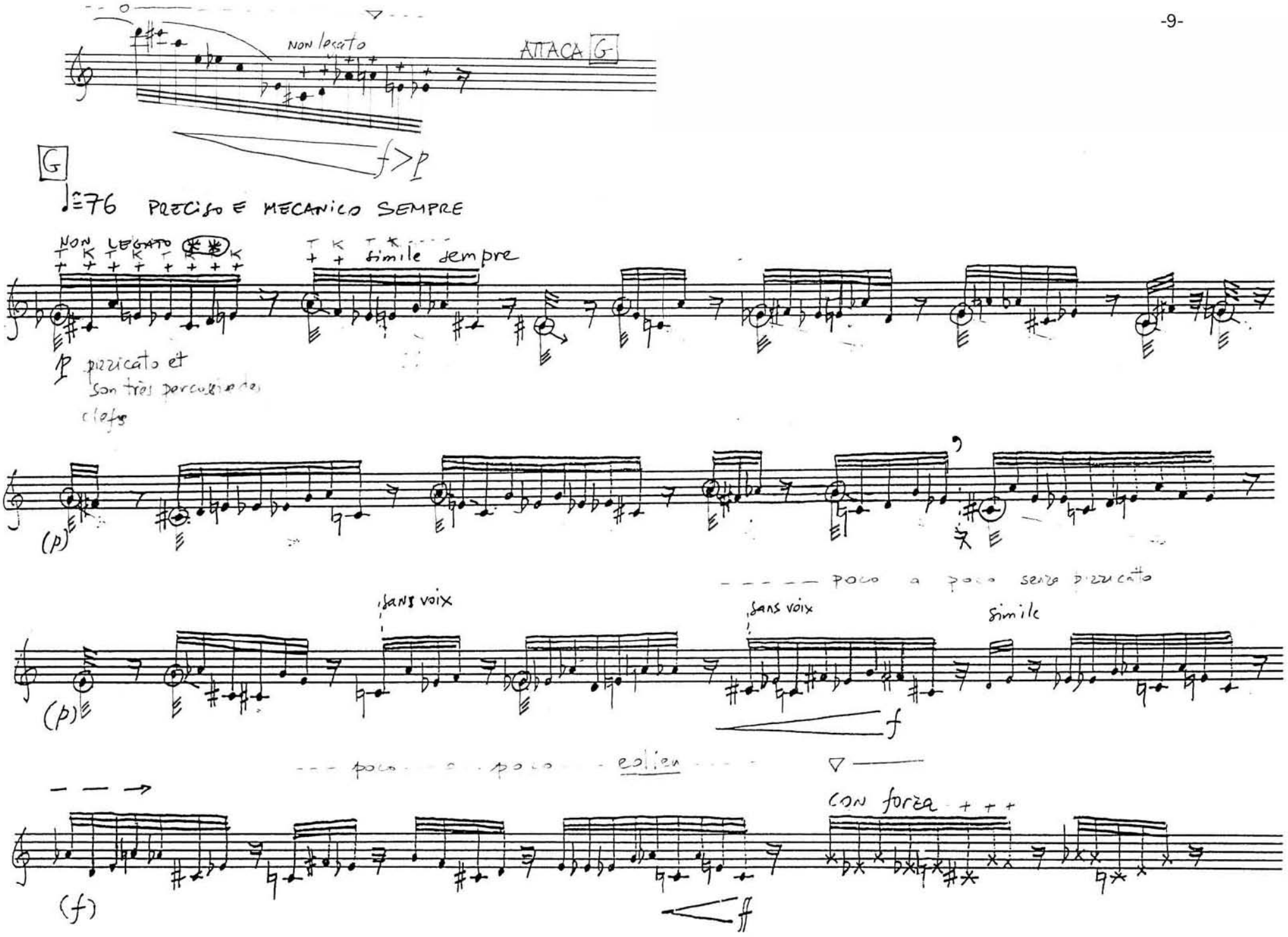
T.R

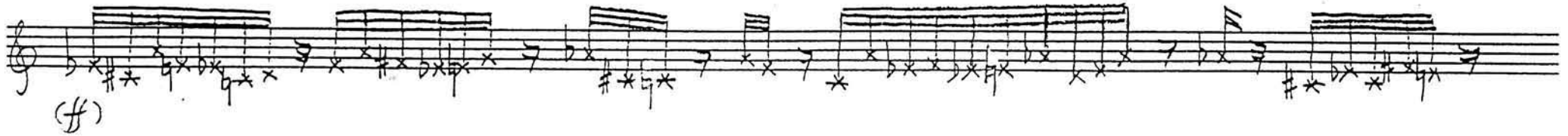
Nervoso...



□ =

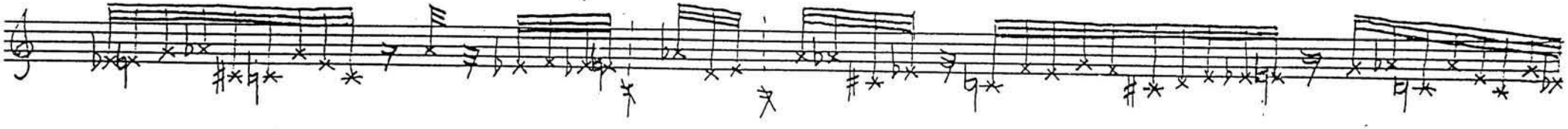
(*) sonner jusque a un nouveau attaque de note chanté


non legato
ATTACA G
f>p
G
♩=76 PRECISO E MECANICO SEMPRE
NON LEGATO
simile sempre
p pizzicato et son très percussive des clefs
(p)
poco a poco senza pizzicato
sans voix
sans voix
simile
f
poco a poco eolien
con forza
(f)
ff

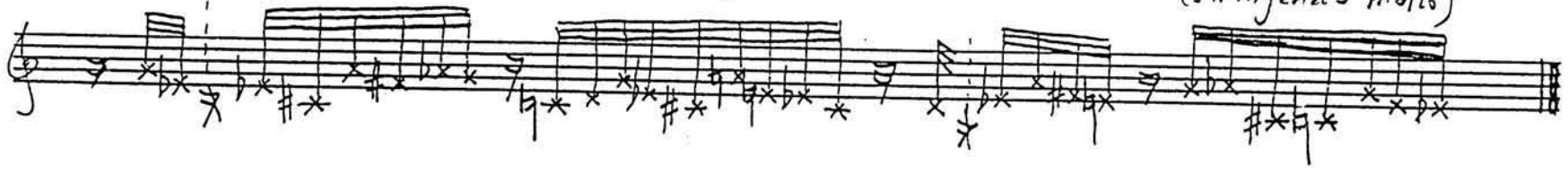


----- poco ---- a poco --- solo clefs --- (sens souffle)

sempre meccanico, senza rallentare



poco a poco accellerando, al fine



(dur aprox. 8 min)

Variações, Marisa Rezende

VARIAÇÕES

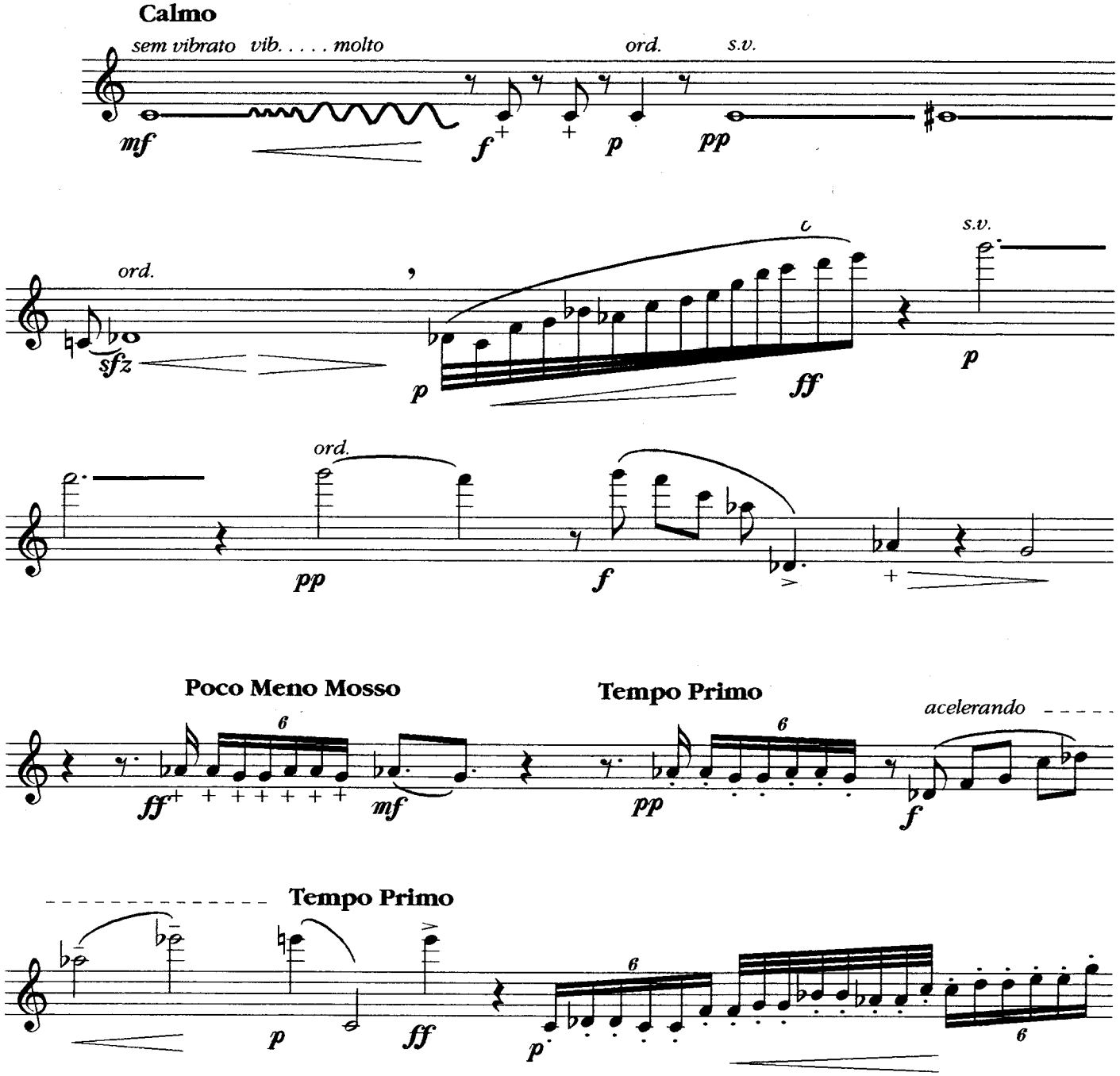
Para Flauta Solo

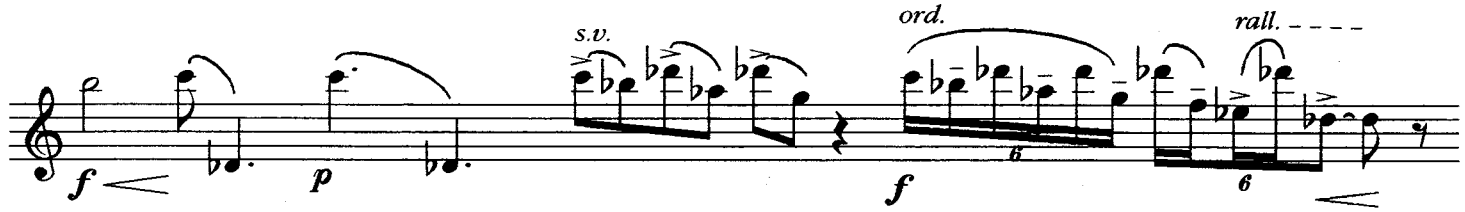
Marisa Rezende

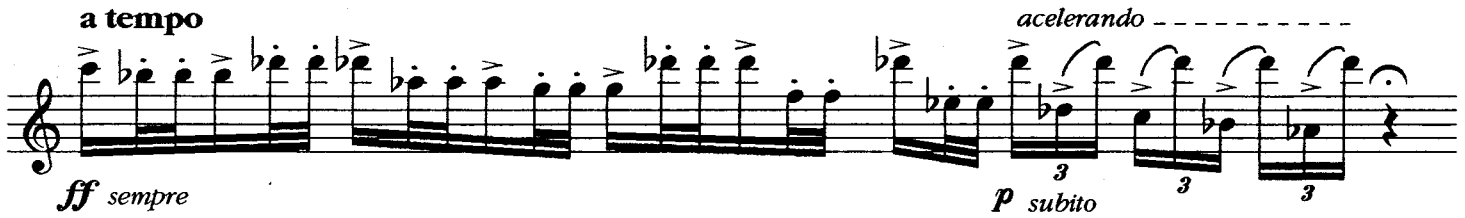
VARIAÇÕES

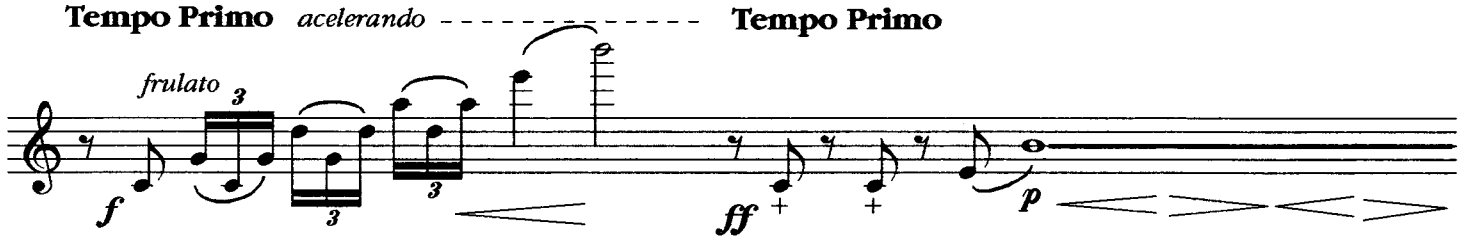
Para Celina Bordallo Charlier

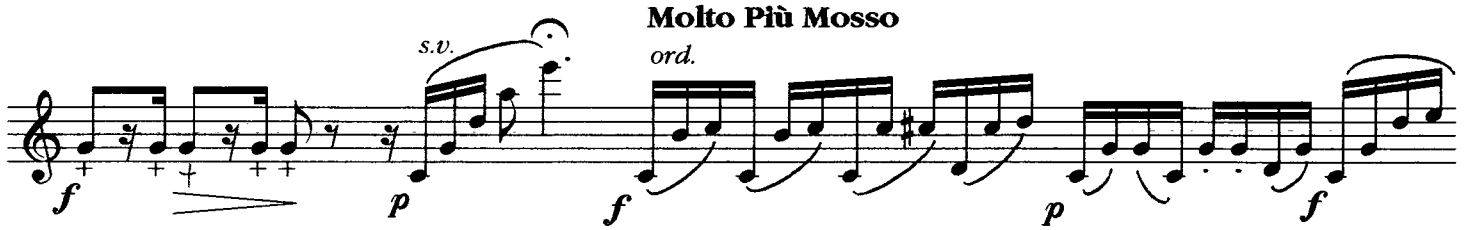
Marisa Rezende

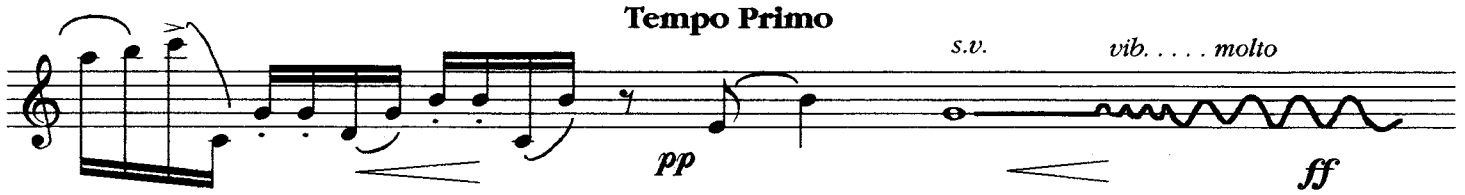


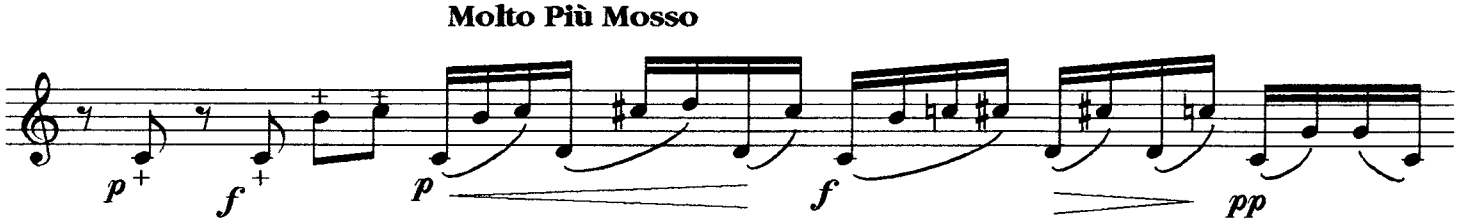

s.v.
ord.
rall.
f
p
f
6
6

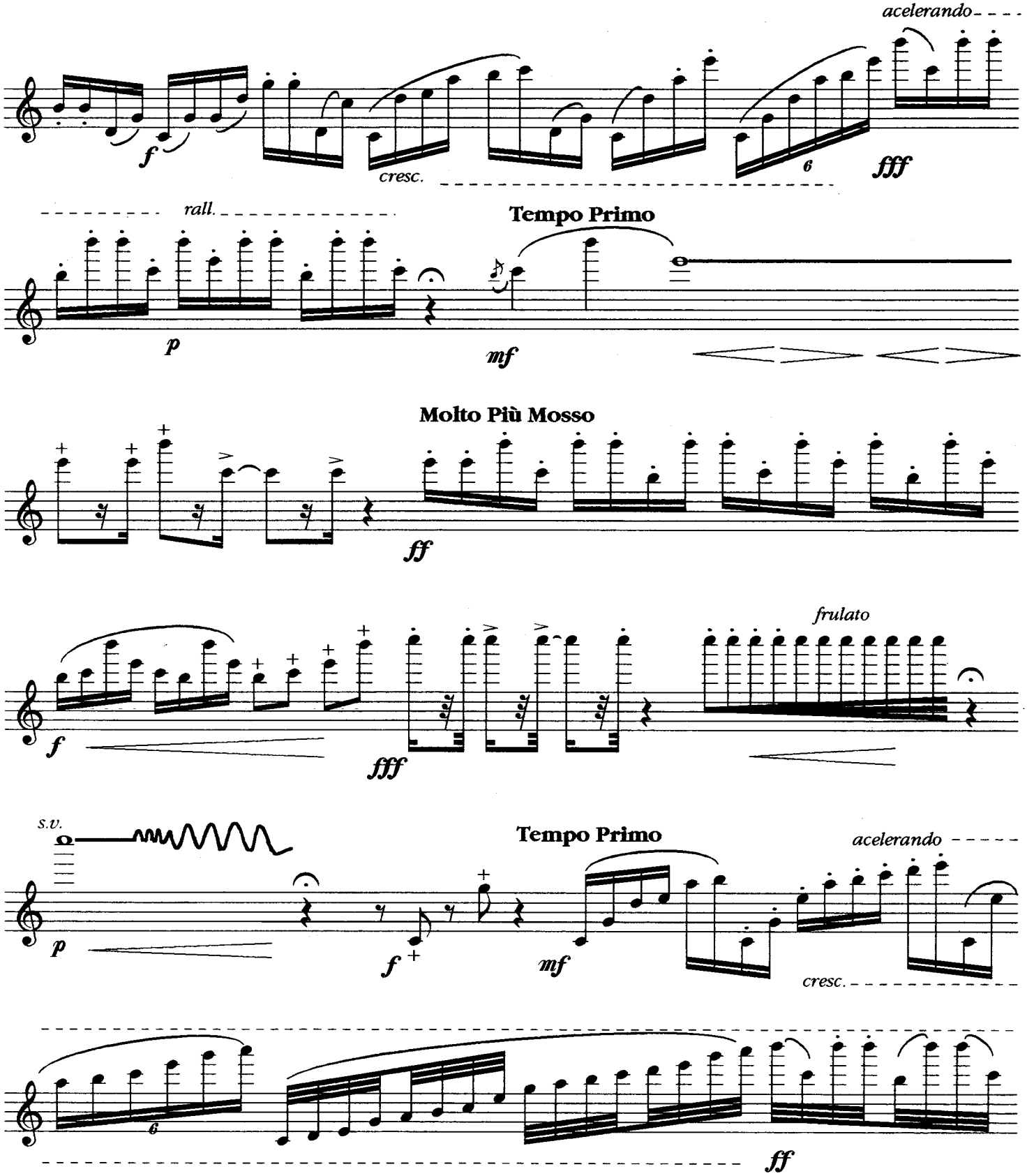

a tempo
acelerando
ff sempre
p subito
3
3
3

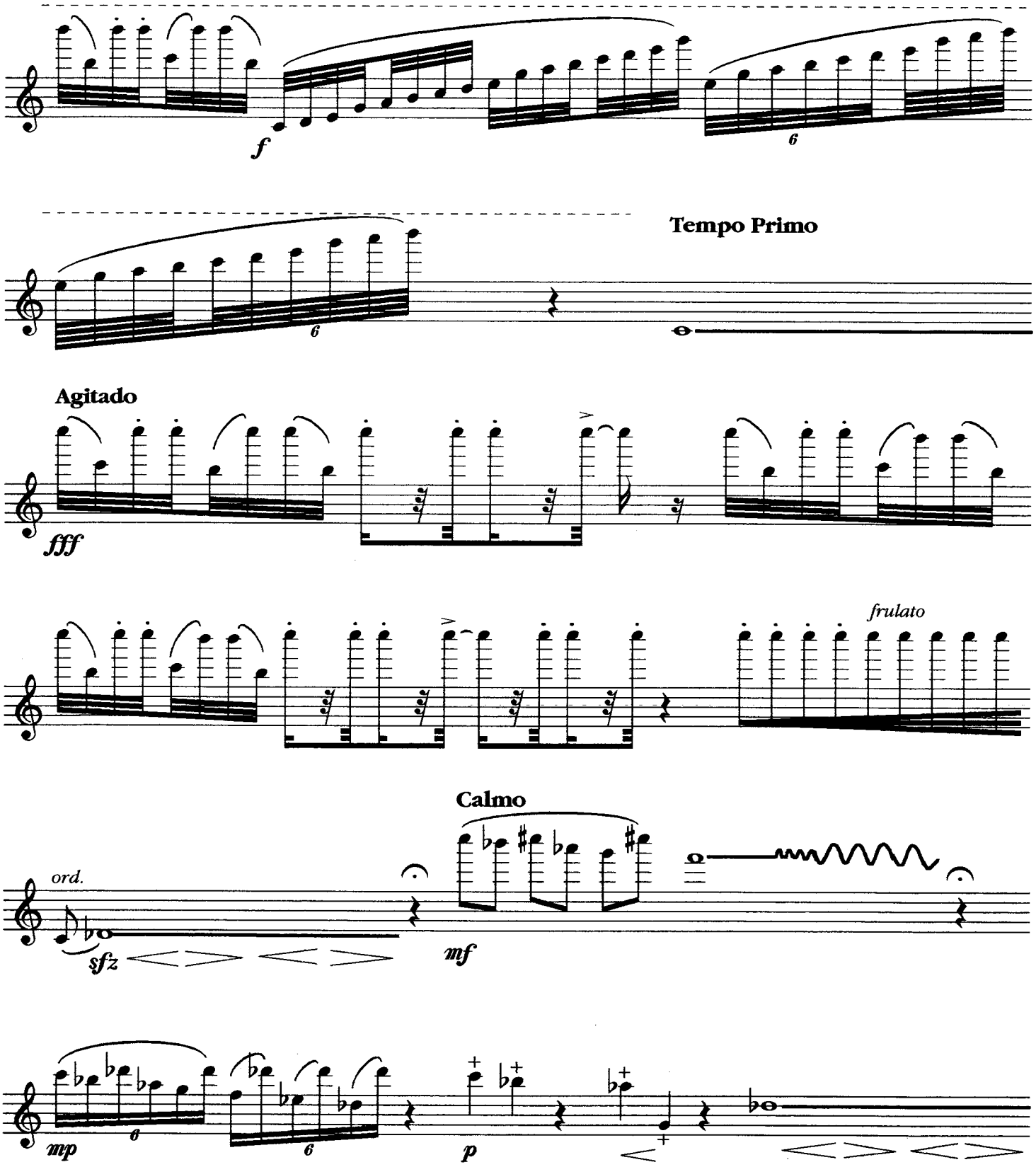

Tempo Primo
acelerando
Tempo Primo
frulato
3
3
3
f
ff
p

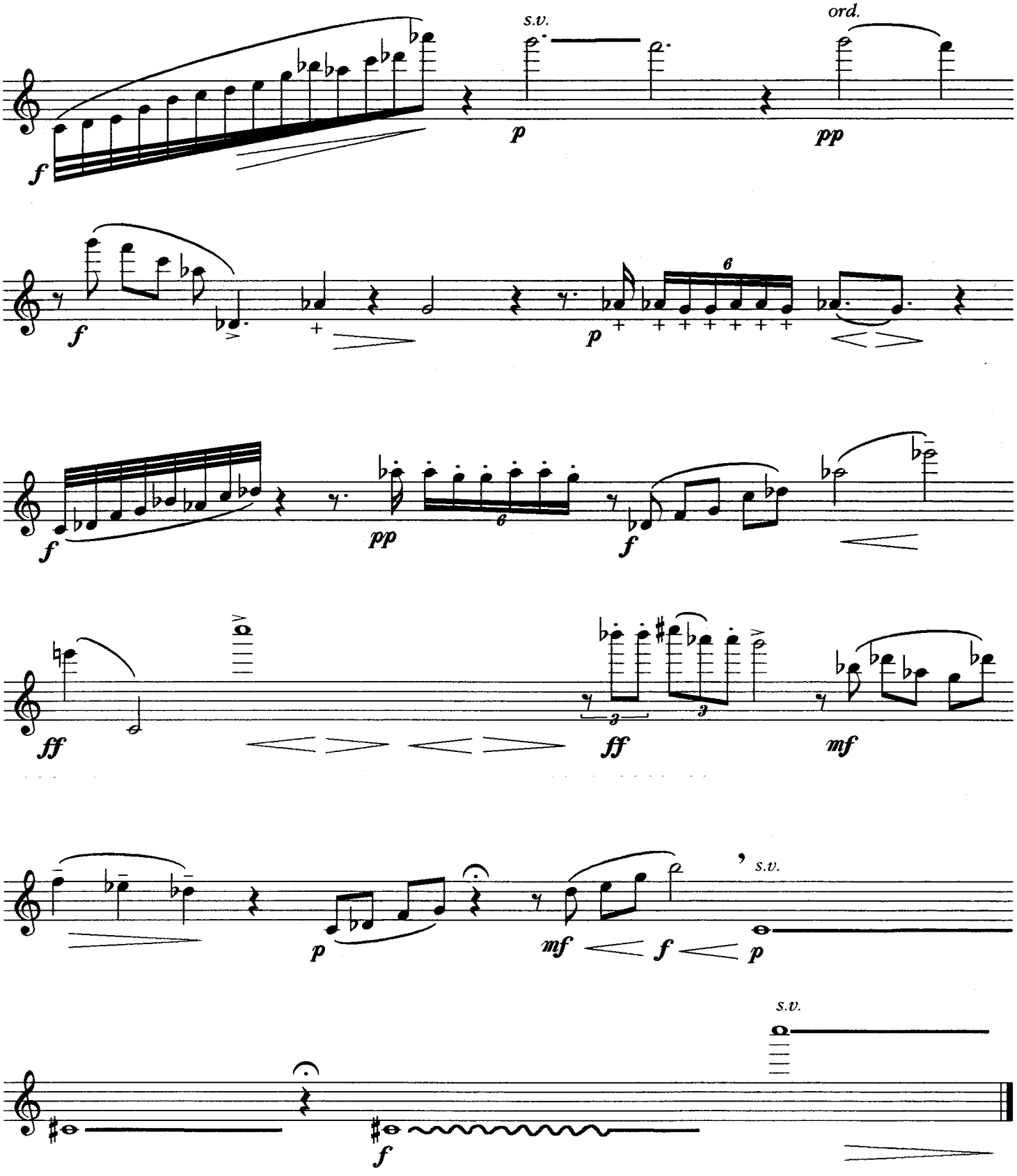

Molto Più Mosso
s.v.
ord.
f
p
f
p
f


Tempo Primo
s.v.
vib. . . . . molto
pp
ff


Molto Più Mosso
p
f
p
f
pp


acelerando
f
cresc.
6
fff
rall.
Tempo Primo
p
mf
Molto Più Mosso
ff
frulato
f
fff
s.v.
Tempo Primo
acelerando
p
f
mf
cresc.
6
ff


f
6
Tempo Primo
6
Agitado
fff
frulato
Calmo
ord.
sfz
mf
mp
6
6
p



s.v.: sem vibrato

+: pizzicato (slap tonguing)

Penedo, verão 95

Sete Palavras e um punhal, Aylton Escobar

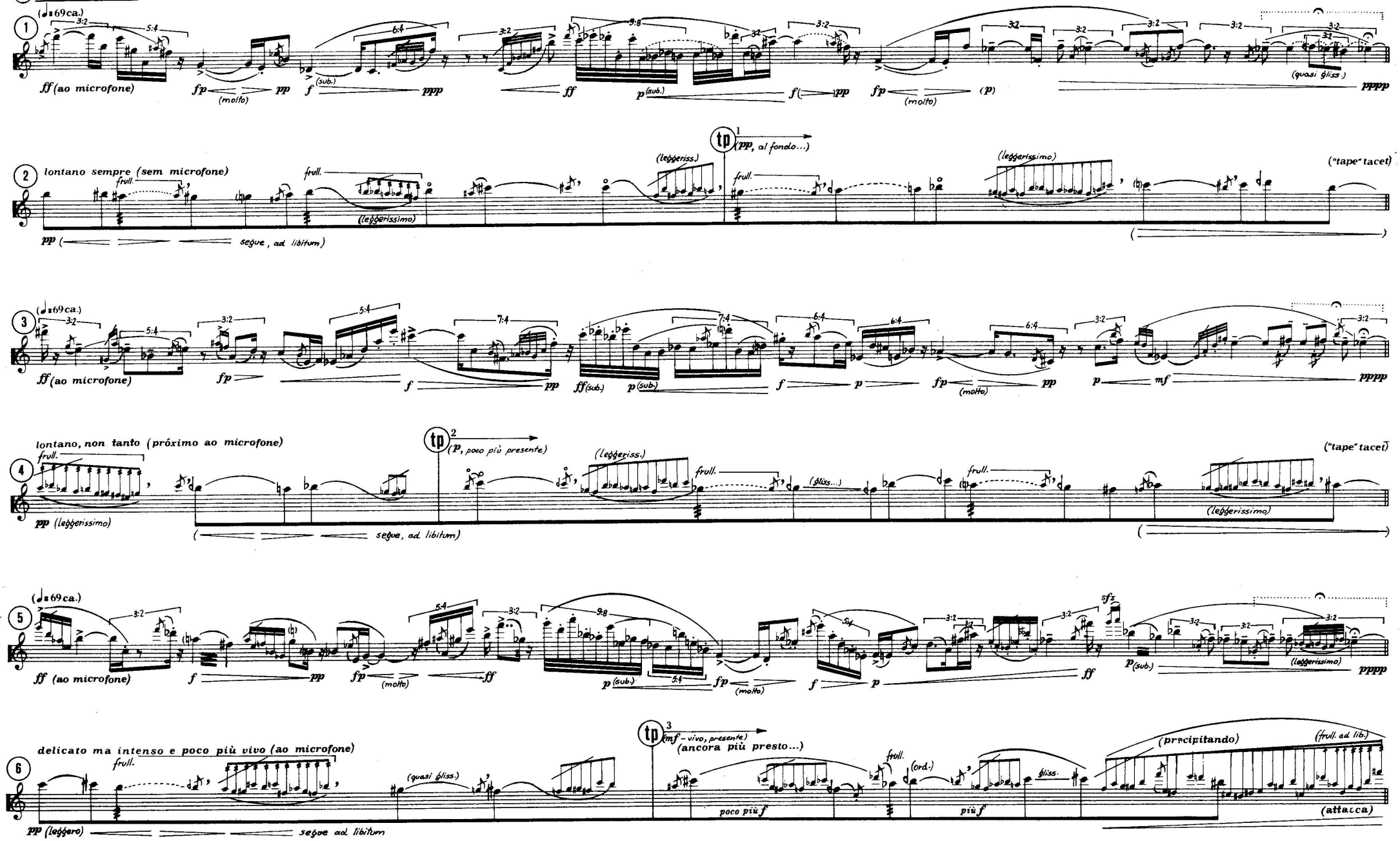
SETE PALAVRAS E UM PUNHAL

para um flautista, sua voz e fita magnética

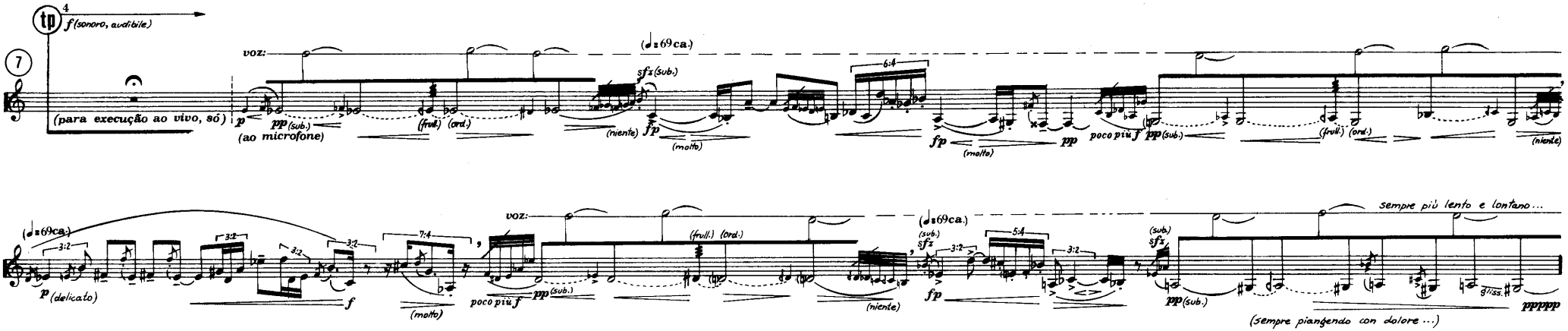
AYLTON ESCOBAR

para beth ernest dias - rio/1982

(I) FLAUTA EM DÓ



(II) FLAUTA EM SOL *(sons reais)*



– PROCEDIMENTOS: MATERIAL E TEXTO

tp[1] *bôlhas d'água + voz:*

não, não estou certo das palavras do poeta...

tp[2] *bôlhas d'água + voz:*

quero recordar-lhe o gume, hoje que são meus aqueles versos...

tp[3] *bôlhas d'água + voz:*

perdi talvez a voz do poeta, mas invadiu-me seu punhal:
agora é minha aquela mágoa cortando o peito —

tp[4] *bôlhas d'água; retrogr. das estruturas* (2), (4) *e* (6); *estrutura* (7) *+ voz:*

"punhal de prata, punhal de prata,
a dor maior não é me ver morrendo
mas saber quem me mata... » *(cecília meireles)*

– PROCEDIMENTOS: GRAVAÇÃO

Estúdio profissional de gravação. Sistemas eletrônicos que propiciem expansão sonora - eco e reverberação - em uso abundante. Recursos eletrônicos de registração sonora liberados, promovendo a criatividade e a personalidade interpretativas.

TP/1/2 e 3 - De um recipiente como um balde de tamanho médio, gravar as borbulhas d'água sopradas através de um canudo, buscando sempre as variações tímbricas, de intensidade e de duração. Gravar três vezes (ou mais), registrando as diferentes modalidades sonoras das borbulhas. Gravar o texto indicado para cada ocasião, sobre estas borbulhas. O texto deve ser gravado duas vezes. A primeira vez com voz normal (não-declamada); a segunda vez em defasagem de tempo em relação à primeira, com sussurros esparsos, escolhendo algumas palavras do texto, musical e teatralmente. Mixagem final em tempo hábil (sonoramente poético) em relação à fala do intérprete, deixando soar tudo num diminuendo natural. Dar primeiro plano sonoro à voz do intérprete e deixar as borbulhas ao fundo, mas ainda bem presentes. Separar, com uma fita branca, os trechos 1 - 2 e 3.

TP/4 - Procedimento já descrito junto às borbulhas d'água. Gravar separadamente as Estruturas 2, 4 e 6 e injetá-las na máquina principal pelos seus retrógrados totais sobrepostos. Gravar a Estrutura 7 no sentido normal, dando um tempo de espera para o início. Sobretudo, tomando o cuidado para não dar início às várias atividades ao mesmo tempo. Gravar, sem repetições, o texto final com voz normal não-declamada. Mixagem final: borbulhas d'água/retrógrados das Estruturas 2, 4 e 6 e mais a voz do intérprete em simultaneidade; em pequena defasagem de tempo, a Estrutura 7 no sentido normal. Dar primeiro plano sonoro à voz e à Estrutura 7. Fazer "fade out" na seguinte ordem: borbulhas; retrógrados; voz e, por fim, à Estrutura 7, deixando-a soar para diálogo com o intérprete no momento da execução ao vivo. Não separar o "tape"/3 do 4 e último com fita branca, uma vez que este último momento da fita deve precipitar-se, ligado.

*N.B. - O uso de um microfone para a execução ao vivo, não só pode como deve estar associado a uma câmara de eco que promova certa semelhança dos resultados sonoros de então com os do "tape" pré-gravado.

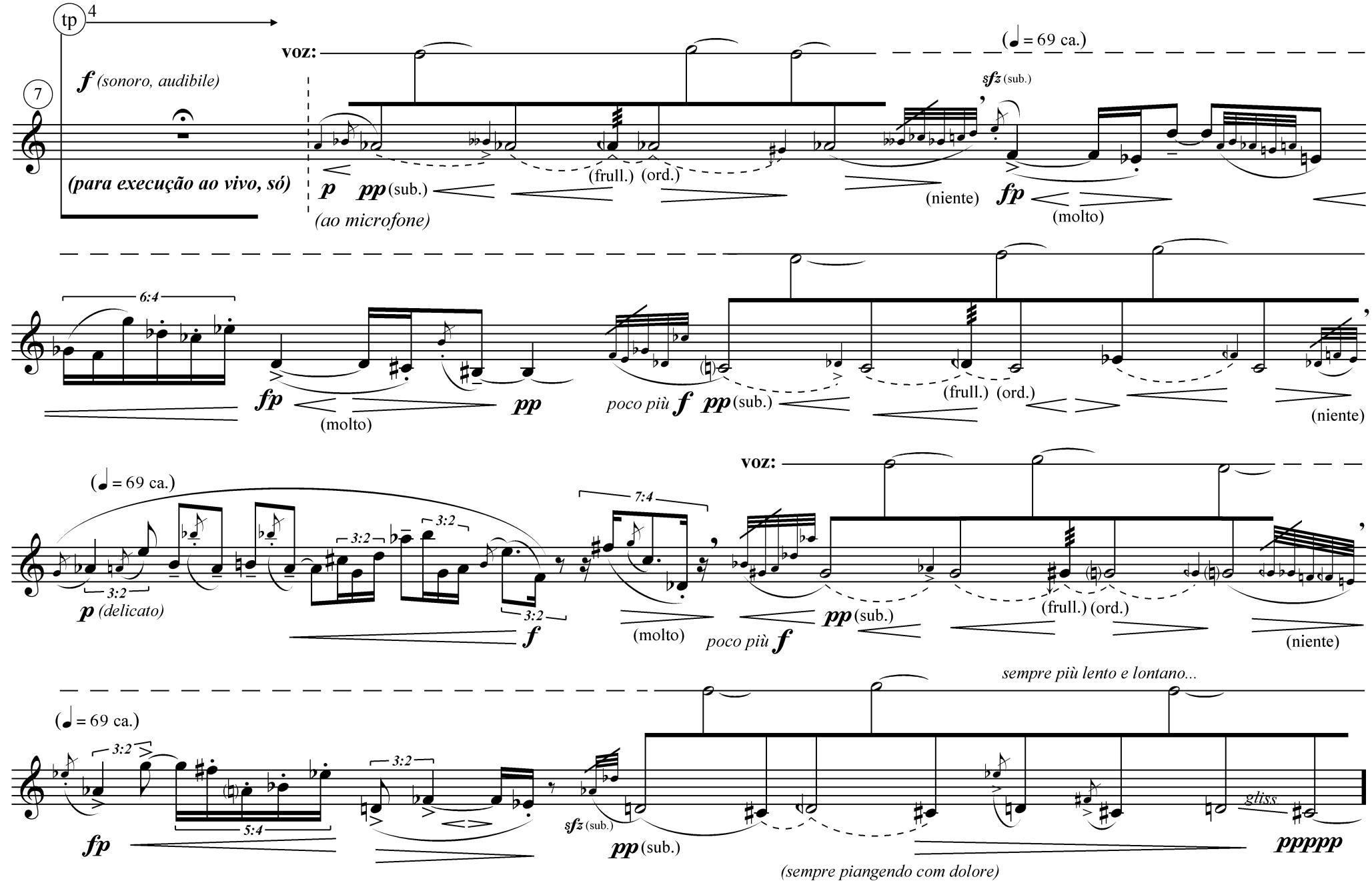
Anexo IV - Sete palavras e um punhal, Estrutura 7 transposta para flauta em sol

ANEXO IV - Partitura Transposta

Sete Palavras e um punhal [Estrutura 7]

II FLAUTA EM SOL (*sons transpostos*)

Aylton Escobar



Anexo V - CD - Músicas Gravadas

Faixa 1 - *Les silences d´un étrange jardin* (1994), Silvio Ferraz. Gravado em 2008 no Laboratório de Acústica Musical e Informática (LAMI). Lançado no CD *Trópico das Repetições*, pelo selo SESC.

Faixa 2 - *Variações* (1995), Marisa Rezende. Gravado em 2003 no Laboratório de Acústica Musical e Informática (LAMI). Lançado no CD *Marisa Rezende – Música de Câmara*, pelo selo LAMI.

CD