



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

A flauta de bisel no Brasil: contextos, práticas e criação de repertório

Francielle da Silva Paixão

Orientador

Professor Doutor Alfonso Benetti Junior

Orientador

Professor Mestre António José Ribeiro Carrilho

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música – Área de Especialização em Flauta de Bisel realizada sob a orientação científica do Professor Adjunto Convidado Doutor Alfonso Benetti e do Professor mestre António Carrilho do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Abril 2024

Composição do Júri

Presidente

Professora Doutora Maria Luísa de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Vogais

Professora Doutora Sara Carvalho Aires Pereira

Professor Mestre António José Ribeiro Carrilho

Dedicatória

À minha mãe Ana Célia, por apresentar e guiar meus passos na música com todo amor. Sem você nada seria possível;

Ao meu pai (in memorian) por todo cuidado, amor e apoio;

Ao meu irmão, Pedro, por seu incentivo e amizade;

Ao meu amado padrinho José Eduardo Modesto (in memorian), por acreditar e incentivar meus passos;

Ao meu amado Guilherme, parte essencial desta jornada na vida.

Agradecimentos

À minha primeira professora Marialba Matos de Castro, que despertou em mim o amor pela flauta doce e pelo ensino da música, por sua amizade e incentivo em todas as etapas da minha vida.

A todos os compositores que fizeram parte desta investigação, em especial aos compositores que participaram do trabalho colaborativo: Antonio Celso Ribeiro; Alexandre Lunsqui; Harry Crowl; Liduino Pitombeira e Luigi Irlandini. Obrigado pela generosidade e genialidade.

Ao professor de flauta de bisel e orientador António Carrilho, pela amizade e todos os ensinamentos ao longo destes anos.

Ao professor orientador Alfonso Benetti, por conduzir todas as etapas deste trabalho com seu amplo conhecimento e disponibilidade ao orientar e sugerir, e pela amizade construída.

A minha amiga e também flautista Ana Roberta, por sua presença e apoio em todas as etapas desta investigação.

Ao meu marido, Guilherme Barros, por incentivar, acompanhar, cuidar e auxiliar todo o percurso, meu amor e gratidão.

Resumo

O presente trabalho incide sobre contextos e práticas associadas à flauta de bisel no Brasil. Neste âmbito, o principal objetivo foi promover a criação e disseminação de repertório para flauta contralto Helder através de práticas colaborativas entre intérprete/compositor. Outros objetivos incluíram a verificação e caracterização de contextos e usos relacionados ao instrumento, bem como a pertinência da utilização de flautas de bisel modernas na execução da música contemporânea; e as implicações do trabalho colaborativo no âmbito da criação de repertório. A metodologia incluiu pesquisa bibliográfica, documental e musicológica; etnografia (realização de entrevistas); experimentação e colaboração. Foram realizadas 8 entrevistas com experientes compositores brasileiros, de forma a mapear conhecimentos acerca do instrumento, implicações sobre a escrita para flauta de bisel moderna, e iniciativas para a disseminação do instrumento no cenário da música de concerto. Entre os resultados da investigação, consta a criação de 5 obras a solo inéditas para o instrumento.

Palavras chaves

Flauta de bisel; contexto brasileiro; criação artística; colaboração intérprete/compositor.

Abstract

This work focuses on contexts and practices associated with the recorder in Brazil. In this scope, the main objective was to promote the creation and dissemination of repertoire for contralto Helder recorder through collaborative practices between performer/composer. Other objectives included the verification and characterization of contexts and uses related to the instrument, as well as the relevance of using modern recorders in the performance of contemporary music; and the implications of collaborative work in the context of creating repertoire. Methodology included bibliographical, documentary and musicological research; ethnography (interviews); experimentation and collaboration. Eight interviews were conducted with experienced Brazilian composers, in order to map knowledge on the instrument, implications for writing for modern recorder, and initiatives for the dissemination of the instrument in the concert music scene. Results of the research include the creation of five new solo works for the instrument.

Keywords

Recorder; brazilian context; artistic creation; performer/composer collaboration.

Índice geral

1.Introdução.....	1
2.Estado da Arte.....	3
2.1 A flauta de bisel nos séculos XX/ XXI.....	6
2.2 Repertórios e técnicas estendidas associados ao instrumento.....	17
2.3 A flauta de bisel no contexto brasileiro.....	21
3.Metodologia.....	30
3.1 Pesquisa documental e musicológica.....	30
3.2 Etnografia.....	32
3.2.1 Entrevistas: guião.....	35
3.3 Autoetnografia.....	36
3.4 Intérprete/compositor: colaboração e experimentação.....	37
4.Resultados.....	41
4.1.1 Pré-análise.....	41
4.1.2 Exploração do material.....	42
4.1.3 Tratamento e Interpretação.....	42
4.1.3.1 Conhecimento acerca do instrumento.....	42
4.1.3.2 Influências, preferências e associações.....	52
4.1.4 Discussão.....	61
4.2 Trabalhos colaborativos.....	63
4.2.1 Alexandre Lunsqui.....	65
4.2.2 Harry Cowl.....	71
4.2.3 Antonio Celso Ribeiro.....	78
4.2.4 Luigi Irlandini.....	83
4.2.5 Liduino Pitombeira.....	89
5.Conclusão.....	93
Referências Bibliográficas.....	96
Anexos.....	103
Anexo I - Declaração de consentimento da participação na pesquisa de mestrado... 104	
Anexo II - Entrevistas com os compositores brasileiros participantes.....	113
Anexo III - Partituras.....	141

Índice de figuras

Figura 1 - A esquerda, Herbert Paetzold com seu consorte estendido de flautas de bisel quadradas e a direita a tenor Paetzold by Kunath.....	7
Figura 2 - Flauta de bisel harmônica soprano Mollenhauer & Nik Tarasov/Joachim Paetzold (esquerda); Flauta de bisel harmônica contralto Mollenhauer & Nik Tarasov/Joachim Paetzold(direita).....	8
Figura 3 - Na imagem, respectivamente as flautas soprano, alto e tenor modernas.....	9
Figura 4 - Flauta contralto Eagle.....	10
Figura 5 - Na imagem à esquerda o modelo inalador e à direita o modelo exalador.....	11
Figura 6 - Da esquerda para direita, Tenor Evo Helder, Tenor Helder e Alto Helder.....	12
Figura 7 - Flauta de bisel Elody.....	16
Figura 8 - Alexandre Lunsqui, primeiro excerto de Opus Jogos (11/12/2023)....	66
Figura 9 - Alexandre Lunsqui, excerto de Opus Jogos exemplificando a notação dos multifônicos.....	66
Figura 10 - Alexandre Lunsqui, notação dos gestuais na primeira versão de Opus jogos.....	67
Figura 11 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, compassos 185, 186, 206 e 207 - versão 1.....	67
Figura 12 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, compassos 185, 186, 206 e 207- versão 2.....	68
Figura 13 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, compassos 249 ao 261 - versão 1...	68
Figura 14 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, compassos 249 ao 261 - versão 2...	68
Figura 15 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, Multifônicos - versão 1.....	69
Figura 16 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, Multifônicos - versão 2.....	69
Figura 17 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, versão 1 e versão 2.....	70
Figura 18 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, Multifônicos que foram extraídos da obra.....	70
Figura 19 - Tabela de dedilhados dos multifônicos enviada para Harry dia 16/01/2024.....	73
Figura 20 - Harry Crawl, Solilóquio X, compassos 27 e 28 - versão 1.....	74
Figura 21 - Harry Crawl, Solilóquio X, compassos 27 e 28 - versão 2.....	74
Figura 22 - Harry Crawl, Solilóquio X, compassos 65 e 66.....	74
Figura 23 - Harry Crawl, Solilóquio X, compassos 64 - versão 1 (à esquerda) e versão 2 (à direita).....	75
Figura 24 - Harry Crawl, Solilóquio X, compasso 205 - versão 1 (à esquerda) e versão 2(à direita).....	75
Figura 25 - Harry Crawl, Rascunhos de Solilóquio X, a.....	75
Figura 26 - Harry Crawl, Rascunhos de Solilóquio X, b.....	76
Figura 27 - Harry Crawl, Solilóquio X, compassos 47 e 48 - versão 1.....	76

Figura 28 - Harry Crowl, Solilóquio X, compassos 47 e 48 - versão 2.....	76
Figura 29 - Harry Crowl, Solilóquio X, compassos 88 e 89 - versão 1.....	77
Figura 30 - Harry Crowl, Solilóquio X, compassos 88 e 89 - versão 2.....	77
Figura 31 - Harry Crowl, Solilóquio X, compassos 183 e 188 - versão 1.....	77
Figura 32 - Harry Crowl, Solilóquio X, compassos 183 e 188 - versão 2.....	77
Figura 33 - Antonio Celso, Ilustração do efeito solicitado pelo compositor.....	79
Figura 34 - Antonio Celso, Mad Miss Raven's Favorite Ghosts Songs, excerto do IV movimento, compassos 27, 28 e 29 da versão 1. Notação do efeito de cantar no canal da flauta enquanto se executa o dedilhado da nota sol.....	80
Figura 35 - Antonio Celso, Mad Miss Raven's Favorite Ghosts Songs, excerto do IV movimento, compassos 40 ao 49.....	80
Figura 36 - Antonio Celso, Mad Miss Raven's Favorite Ghosts Songs , excerto do II movimento, compassos 10 e 11, primeira versão da obra.	81
Figura 37 - Antonio Celso, Mad Miss Raven's Favorite Ghosts Songs, excerto do II movimento, compassos 16 ao 19 - versão 1.....	81
Figura 38 - Antonio Celso, Mad Miss Raven's Favorite Ghosts Songs, excerto do II movimento, compassos 16 ao 19 - versão 2.....	81
Figura 39 - Antonio Celso, Mad Miss Raven's Favorite Ghosts Songs, excerto do IV movimento, compassos 1 ao 4 - versão 1.....	82
Figura 40 - Antonio Celso, Mad Miss Raven's Favorite Ghosts Songs, excerto do IV movimento, compassos 1 ao 4 - versão 2.....	82
Figura 41 - Antonio Celso, Mad Miss Raven's Favorite Ghosts Songs, V movimento, compasso 6, antes das alterações (esquerda) e depois das alterações (direita).....	82
Figura 42 - Luigi Irlandini, Tabela de multifônicos enviada para o compositor dia 8/01/24.....	84
Figura 43 - Luigi Irlandini, Tabela de dedilhados dos multifônicos refeita pelo compositor.....	85
Figura 44 -Luigi Irlandini, multifônico construído sobre a fundamental Si, dedilhado I.....	85
Figura 45 -Luigi Irlandini, multifônico construído sobre a fundamental Si, dedilhado VI.....	85
Figura 46 - Luigi Irlandini, Fa I, Si II, Do III, Lá# IV e La V.....	87
Figura 47 - Luigi Irlandini, Sequência de dedilhados dos multifônicos construídos sobre as notas Mi, sol, La#, Si e Do.....	88
Figura 48 - Luigi Irlandini, excerto de Pneuma Espiral, compassos 17 ao 27 - versão 1.....	88
Figura 49 - Luigi Irlandini, excerto de Pneuma Espiral, compassos 17 ao 27 - versão 2.....	88
Figura 50 - Luigi Irlandini, excerto de Pneuma Espiral, compassos 44 ao 56 - versão 1.....	89
Figura 51 - Luigi Irlandini, excerto de Pneuma Espiral, compassos 44 ao 56 - versão 2.....	89
Figura 52 - Liduíno Pitombeira, numeração dos furos e chaves (à esquerda) e	

dedilhado do multifônico construído sobre a nota Fá (centro e esquerda).....	91
Figura 53 - Liduíno Pitombeira, Trivium, Gramática, multifônico construído sobre a nota Fá.....	91
Figura 54 - Liduíno Pitombeira, Trivium, Esboço do segundo movimento Retórica.....	92

Índice de gráficos

Gráfico 1 - Relação do entrevistado com a flauta doce.....	44
Gráfico 2 - Modelo de Flauta.....	46
Gráfico 3 - Conhecimento acerca do repertório moderno/contemporâneo da flauta doce.....	47
Gráfico 4 - Produção composicional para o instrumento pelo entrevistado.....	49
Gráfico 5 - Âmbito das composições.....	50
Gráfico 6 - Desafios ao compor para flauta doce.....	52
Gráfico 7 - Intérpretes.....	53
Gráfico 8 - Preferências em relação ao naipe dos instrumentos.....	54
Gráfico 9 - Associações com a flauta doce.....	56
Gráfico 10 - Impactos do trabalho colaborativo.....	57
Gráfico 11 - Circulação das obras.....	59
Gráfico 12 - Iniciativas para disseminação da flauta doce no cenário da música de concerto no Brasil.....	61

Lista de tabelas

Tabela 1- Guião de entrevista: questões e objetivos.....	35
---	-----------

1. Introdução

O presente trabalho incide sobre contextos, práticas e criação de repertório associados à flauta de bisel no Brasil. Temáticas transversais incluíram a história; idiomatismo; organologia; repertórios; educação musical; performance; perspectivas de atuação profissional e práticas colaborativas entre intérprete-compositor.

No âmbito da disseminação do instrumento na música de concerto no Brasil, três pilares parecem essenciais: o desenvolvimento de repertório, aprimoramento organológico e a participação ativa do intérprete nas práticas referidas. Castelo (2018) afirma que a flauta de bisel é destinada tanto para fins pedagógicos quanto para a performance e, esta dupla função é responsável pela popularidade do instrumento e pelo desconhecimento generalizado acerca de seu poder expressivo e repertório. Além deste, muitos outros trabalhos reforçam a importância do instrumento no âmbito da educação, principalmente no que se refere à uma abordagem contemporânea – conforme referido por Schreiner (2019) e Daldegam (2009), que propõem a criação de repertório pedagógico contemporâneo para alunos iniciantes. Trabalhos como o de Grossmann (2019) questionam a eficácia do ensino do instrumento, quando se oferece uma formação básica precária. Segundo Cuervo (2009), é comum que a flauta de bisel seja referida de forma estereotipada por professores e alunos: um instrumento de capacidade expressiva limitada e sonoridade pobre.

Quanto às lacunas referidas por alguns autores, que justificam a baixa representatividade da flauta de bisel no cenário de concerto no Brasil, podemos identificar sobretudo a precarização do ensino, refletido na quantidade e na qualidade de formação dos alunos (Grossmann, 2019). Consequentemente, o interesse de flautistas em seguir carreira como intérpretes vem reduzindo consideravelmente refletindo a pouca atividade artística realizada com a flauta de bisel no Brasil – contexto no qual dificilmente encontramos o instrumento em programas de grandes salas de concerto.

A flauta de bisel tem sua literatura construída sobretudo em dois pilares: a música antiga (referida habitualmente como técnica tradicional) e a música moderna/contemporânea (com o emprego de técnicas estendidas). Destas, a flauta de bisel continua a ser abordada principalmente como instrumento associado a técnicas tradicionais (música antiga) nas academias (Barros, 2010), o que acaba por restringir a utilização do instrumento.

No âmbito da fabricação de instrumentos no país, até o momento predominam modelos pedagógicos e réplicas de instrumentos antigos. Além disso, segundo Cardoso (2021) os instrumentos modernos não são acessíveis¹ para grande parte dos

¹ Os instrumentos modernos em sua maior parte são fabricados na Europa, elevando o custo de aquisição dos mesmos no Brasil.

flautistas, o que corrobora o fato de grande parte da música contemporânea para flauta ser executada sobretudo em flautas barrocas.

O repertório escrito para flautas barrocas pode vir a ser executado em flautas modernas, no entanto, nota-se a necessidade de expansão da escrita – tendo em conta os novos recursos do instrumento. Neste processo, a colaboração entre intérpretes e compositores consiste em um mecanismo essencial no sentido de direcionar uma escrita idiomática para o instrumento - que, segundo Silva (2023), deve contemplar características específicas do instrumento em questão, tais, como tessitura estendida, maior amplitude de dinâmica, chaves extras, telhas de diferentes materiais (promovem alterações no timbre) e maior projeção sonora.

Fröhlich (2020) afirma que apenas com os modelos de flautas modernas Helder e Paetzold foram alcançadas as suas expectativas no contexto da música contemporânea, tornando evidente as limitações dos instrumentos antigos (principalmente tocados em conjuntos mistos de música de câmara). Quanto aos instrumentos modernos, é possível afirmar que os mesmos integram um maior espectro em termos de dinâmica, projeção sonora e tessitura. O seu potencial deve ser explorado quanto a repertórios, a fim de fomentar a flauta de bisel como instrumento dos tempos atuais: “O desenvolvimento do repertório contemporâneo é, de certo modo, a história da luta da flauta de bisel para ser reconhecida como um instrumento vivo e crescente, independente de suas origens históricas” (O’Kelly, 1990, p. 37)².

Tendo em conta o exposto até então, é possível identificar a existência de uma lacuna referente à utilização de flautas de bisel modernas na execução de repertório contemporâneo brasileiro – sobretudo no cenário da música de concerto. Com o intuito de disseminar a flauta e seu repertório no Brasil, a presente investigação incide sobretudo na colaboração entre compositor e intérprete para a criação de repertório contemporâneo para flauta de bisel contralto Helder, tendo também em conta alternativas para a disseminação de tal repertório (e do instrumento) no país.

Com relação à estrutura do trabalho, 5 capítulos compõem a presente dissertação. O segundo capítulo - estado da arte, apresenta uma revisão de literatura sobre o instrumento fundamentada em trabalhos científicos recentes acerca da flauta de bisel em diversos contextos: a flauta de bisel nos séculos XX/XXI; repertórios e técnicas estendidas; e a flauta de bisel no contexto brasileiro.

O terceiro capítulo clarifica aspectos da metodologia utilizada, que incluiu uma pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e musicológica; etnografia (realização de entrevistas); experimentação no contexto de colaboração entre intérprete e compositor.

O quarto capítulo inclui a análise, resultados e discussão da vertente etnográfica (entrevistas), realizada com a participação de compositores brasileiros; tratamento e

² Todas as traduções presentes neste trabalho foram realizadas e são de responsabilidade da autora.

interpretação dos resultados, descrição e discussão acerca das colaborações realizadas.

No quinto capítulo, serão apresentados os resultados obtidos através das entrevistas e colaborações realizadas com compositores colaboradores. Quanto aos resultados desta investigação, estão inclusas 5 obras, por 5 compositores brasileiros, escritas originalmente para a flauta de bisel contralto Helder, solo.

2. Estado da Arte

De maneira geral, a presente investigação pretende ampliar o conhecimento acerca da flauta de bisel na atualidade, contribuir para a disseminação do instrumento, ampliação de repertório e técnicas, assim como colmatar lacunas através da problematização e reflexão sobre diferentes temáticas associadas. Com base nessas premissas, algumas temáticas aparecem de forma recorrente no âmbito de trabalhos científicos já conduzidos – tais como ensino, repertório e performance, técnicas estendidas e organologia.

No que diz respeito ao ensino, Oliveira & Rodrigues (2023) realizaram um estudo sobre a utilização da flauta doce soprano no âmbito da musicalização na educação básica no estado do Espírito Santo. O intuito dos autores foi sobretudo apresentar estratégias pedagógicas para o ensino do instrumento, como jogos, brincadeiras, improvisação e criação de repertório didático. Valloso, Oliveira & Aguilar (2023) conduziram um estudo sobre as habilidades emocionais em estudantes de flauta doce do ensino fundamental (compreendendo idades entre 8-12 anos). Neste caso, o objetivo esteve atrelado a avaliar o reconhecimento e desenvolvimento de habilidades socioemocionais em alunos cujos professores aplicam a Metodologia *Sopro Novo Yamaha*³. Silva & Anders (2021) apresentam resultados de uma pesquisa-ação acerca da motivação dos alunos para a prática da flauta doce, cujo objetivo incidiu sobre implicações de atribuição de recompensas; Ivo & Joly (2017) discutem possibilidades de promover a aula de flauta doce enquanto algo lúdico e abrangente, propondo um jogo intitulado *Qual é a música*, que consiste na escuta e reconhecimento de melodias. Cuervo (2008) aborda o emprego da música contemporânea no repertório de estudantes e professores de música, a fim de corroborar a interação compositor/intérprete/estudante/professor e público. Carvalho (2011) aborda a dinamização da música do século XXI no ensino de flauta de bisel e descreve o processo de elaboração de um projeto para crianças de introdução à música do século XXI a partir de composições pedagógicas originais. Leewiwattanachot (2020) compara o desempenho de 15 alunos de flauta doce - do sexto ano do ensino fundamental - após um período de 8 semanas utilizando-se de um pacote de ensino

³ O Sopro Novo é um programa de iniciação musical desenvolvido para professores que queiram utilizar a flauta doce como ferramenta de trabalho em sala de aula.

multimídia para flauta de bisel, o trabalho resultou em um melhor desempenho dos alunos após o período.

Com relação a repertório e performance, Lisboa (2023) aborda os desafios técnicos referentes a sopro, articulação e dedilhado na obra *Gesti* (1966) - de Luciano Berio; Simard-Saint-Cyr (2023) aborda a articulação no âmbito da performance historicamente informada com uso de flautas modernas (ênfase nas 12 fantasias de Telemann) tendo identificado a tendência dos intérpretes em empregar substancialmente o legato enquanto prática de execução desenvolvida nos séculos XIX e XX. Dutra (2023) discorre acerca das possibilidades do uso da flauta doce na performance do repertório latino-americano a partir da experiência nas missões de Chiquitos, traçando um paralelo entre a prática europeia e a prática missional dos séculos XVII e XVIII no que se refere à adaptação do repertório violinístico para a flauta doce. Arnold (2023) propõe ampliar o repertório brasileiro para flauta doce e piano por meio da elaboração de um arranjo sobre *O Gemedor*, do compositor pernambucano Gilvan Chaves. Silva (2023) aborda características idiomáticas de choros originais para a flauta doce; Cardoso (2021) investiga o conceito de idiomatismo a partir do ponto de vista de flautistas e professores do instrumento. Schreiner (2019) promove a criação de repertório, com a criação de 36 obras de cunho didático por 8 compositores, tendo em vista que a iniciação ao instrumento contemple o ensino da música contemporânea. Frade, Campos & Freire (2021) discorrem a respeito dos desafios sonoros do repertório contemporâneo para flauta doce, sugerindo benefícios da prática com a ajuda de descritores de áudio em tempo real. Os autores desenvolveram uma ferramenta interativa que oferece feedbacks visuais em tempo real. Neste sentido, foram utilizados excertos de obras contemporâneas para avaliar a utilização de 4 tipos de técnicas de manipulação sonora, respectivamente: (1) diferentes tipos de ataques; (2) estabilidade de multifônicos; (3) vibratos, microtons e glissandos; (4) transição entre timbres. Nóbrega (2014) fala a respeito do desenvolvimento técnico do aluno de flauta de bisel e das contribuições da música contemporânea na execução do repertório antigo. Cáceres (2019) aborda a existência de múltiplos modelos de instrumentos que se distinguem em potencial e design, bem como isso se reflete na escolha do intérprete por determinado instrumento na preparação para uma performance específica.

Quanto à presença e utilização de técnicas estendidas, Benassi (2012) discorre a respeito das novas possibilidades de exploração do universo sonoro da flauta doce a partir da década de 1960, com o movimento intitulado *Vanguarda*. Neste contexto, O'Kelly (1990) é uma importante referência para pesquisas posteriores. *"The recorder today"* relata a reintrodução da flauta doce no cenário musical durante a transição do século XIX para o XX e apresenta importantes descobertas e aprimoramentos oriundos do trabalho de intérpretes, construtores e compositores empenhados em promover o instrumento. Recentemente, Lasocki & Ehrlich (2022) também relatam tal 'redescoberta' da flauta de bisel, com observações importantes com relação ao histórico da flauta doce nos séculos XX e XXI - desde as primeiras tentativas em

reproduzir e tocar instrumentos antigos até o surgimento de uma nova geração de intérpretes/solistas. Por fim, Castelo (2018) aborda as técnicas estendidas como um instrumento veiculador de expressão musical na performance contemporânea da flauta doce e Zaine (2023) explora a relação entre técnicas estendidas e a expressividade no contexto da pedagogia e repertório contemporâneo.

No que diz respeito à organologia, Fröhlich (2020) estuda uma série de recursos presentes nas flautas modernas que ampliam os recursos dos instrumentos. Barcellos, Santos, Oliveira & Passos (2012) desenvolveram uma interface para a interação entre uma flauta doce e meios de produção eletroacústica com o objetivo de facilitar a replicabilidade e reduzir o custo de produção. A interface foi construída a partir de ferramentas de arquitetura livre, como a plataforma *Arduino* e softwares utilizados para síntese e manipulação de áudio. Este trabalho se assemelha ao de Grossmann (2010), que desenvolveu uma flauta contrabaixo híbrida (acústica e eletrônica) instalando numa flauta Paetzold, um conjunto eletrônico de controladores. Em escala comercial, Tarasov (2013) conta em seu artigo como desenvolveu a flauta eletroacústica *Elody*, produzida e vendida pela Mollenhauer.

Haverkamp (2022) investigou a variabilidade de timbres ao longo da escala nas flautas renascentista, barroca e Boehm e relacionou o fato às mudanças estéticas que ocorrem na música em conformidade com o contexto histórico. Terrien, Vergez, Cuadra & Fabre (2021) estudaram a produção de sons não lineares (tal como multifônicos) na flauta doce contralto e flauta de Pan (Chile Central) e concluíram que os fabricantes de instrumentos, ao ter conhecimento destes mecanismos físicos de produção, podem se beneficiar e produzir instrumentos mais padronizados. Uma outra utilização dos métodos de análise acústica pode ser encontrada no trabalho de Janjua (2020), que investigou as oscilações quanto ao fluxo de ar nas flautas através da análise da física, aeroacústica e da fluidez da dinâmica dos instrumentos.

Em conformidade com os estudos apresentados, nota-se os esforços em expandir a literatura contemporânea para a flauta de bisel no sentido de contemplar a utilização de técnicas estendidas desde o início da formação musical. Quanto à organologia, é significativo o empenho referente à construção de instrumentos aprimorados, desenvolvimento de ferramentas para expansão de recursos para a manipulação sonora e fornecimento de parâmetros de medição do som, a fim de promover flautas de bisel mais estáveis e com potencial expandido.

No entanto, existe uma lacuna no que se refere a composição no âmbito de concerto para as flautas doces modernas no contexto brasileiro. Com o intuito de aprofundarmos nos aspectos contemporâneos do instrumento, esta pesquisa se aprofundará em 3 temas centrais: (1) A flauta de bisel nos séculos XX/XXI; (2) Repertórios e técnicas estendidas associados ao instrumento e (3) A flauta de bisel no contexto brasileiro.

2.1 A flauta de bisel nos séculos XX/XXI

O presente subcapítulo foi elaborado sobretudo com base em informações contidas nos sites de construtores contemporâneos⁴ e na investigação da flautista Susanne Fröhlich⁵ (2020), que colaborou diretamente no desenvolvimento da flauta de bisel Helder Evo tenor, Mollenhauer & Maarten Helder & Susanne Fröhlich.

Tendo em vista a numerosa variedade de flautas de bisel existentes e em circulação atualmente, foi necessário selecionar e contemplar os modelos que melhor representam o instrumento no âmbito da performance, considerar modificações recentes e a implementação de recursos inovadores que, de alguma forma, alteraram o potencial do instrumento (ex. tessitura, dinâmica, ergonomia, amplitude sonora, timbre).

A seguir, um breve relato acerca da história e especificidades técnicas de cada um dos modelos de flautas criados e aprimoradas nos séculos XX/XXI:

- A) Flautas Paetzold by Kunath: as flautas quadradas;
- B) Flautas de bisel harmônicas Mollenhauer & Nik Tarasov/Joachim Paetzold;
- C) Flauta de bisel modernas Moeck & Ehlert: soprano, contralto e tenor;
- D) Flauta de bisel Eagle, por Adriana Breukink;
- E) Flauta de bisel harmônicas Mollenhauer & Maarten Helder modelos contralto e tenor Helder Evo, Mollenhauer & Maarten Helder & Susanne Fröhlich;
- F) Elody: a flauta de bisel eletroacústica da Mollenhauer.

⁴ <https://www.mollenhauer.com/>
<https://www.adrianabreukink.com/>
<https://www.adrianbrown.org/>
<https://www.moeck.com/en/>
<http://eagle-recorder.com/>
<https://www.kunath.com/en/Paetzold-by-Kunath>

⁵ 'The new potential of a 21st century recorder', disponível no site: <https://www.susannefroehlich.com/>

A) Flautas Paetzold by Kunath: as flautas quadradas

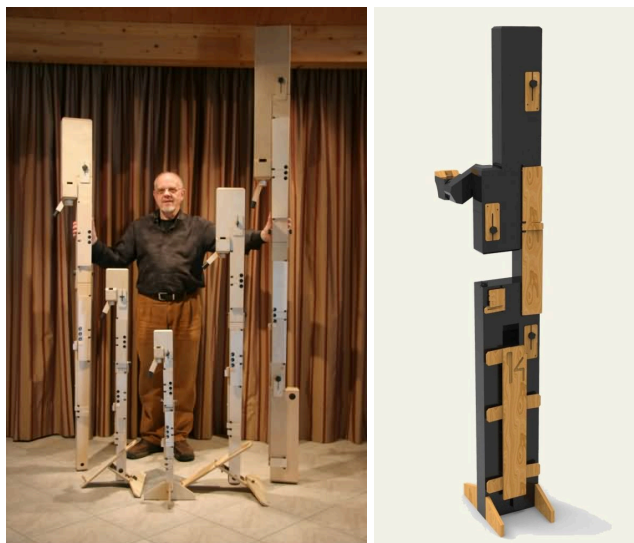


Figura 1 - A esquerda, Herbert Paetzold com seu consorte estendido de flautas de bisel quadradas⁶, e a direita a tenor Paetzold by Kunath. Fonte: <https://www.recorderhomepage.net/a-round-history-of-square-recorders>, acesso em 12/03/2023.

No ano de 1953 o alemão Joachim Paetzold iniciou seu projeto de desenvolvimento de flautas quadradas. No início dos anos 1970, o fabricante desenvolveu as primeiras flautas de bisel quadradas baseadas em tubos de órgãos cônicos. Seu objetivo era construir um instrumento grave, barato e com boa sonoridade (Fröhlich, 2020). A flauta mais aguda desta família é a tenor, que começou a ser desenvolvida por Jo Kunath a partir de 2012, e a mais grave é a sub-contrabaixo, desenvolvida pelo sobrinho de Joachim, Hebert Paetzold, em 2001. Interessante notar que o desenvolvimento dos demais instrumentos da família de flautas *Paetzold* se deu devido a colaboração dos flautistas Kees Boeke e Antonio Politano⁷. Com base no princípio de harmônicos puros, estas flautas oferecem uma grande variedade de sons e de articulações. Vale ressaltar que esses instrumentos são codificados e limitados com relação ao dedilhado: todos os furos são fechados por chaves, o que impossibilita a utilização de meio furo, prática comum ao utilizar dedilhados alternativos em flautas barrocas. Os glissandos só podem ser realizados na janela⁸ e os harmônicos são alcançados elevando a pressão do ar e utilizando vogais brilhantes. A sonoridade destes instrumentos pode não ser tão audível em apresentações a solo, no entanto, pode-se incluir um pedal de volume e outros pedais de efeito para enriquecer a paleta de sons produzidos. Fröhlich (2020) enumera importantes inovações realizadas a partir de 2012, quando Jo Kunath assumiu a fabricação dos instrumentos:

⁶ Na imagem Paetzold com as flautas: baixo (F3), grande-Baixo (C3), contrabaixo (F2), sub-grande-baixo (C2) e sub-contrabaixo (F1).

⁷ Em 2007, Antonio Politano iniciou uma pesquisa a respeito das flautas Paetzold “ Paetzold Recorder Investigation for Music with Electronics” (PRIME) com o intuito de desenvolver um catálogo sonoro, implementando processamento digital e apoiando novas composições para o instrumento. Os resultados podem ser encontrados em: <http://www.primeresearch.ch/>

⁸ Abertura na parte frontal da cabeça do instrumento.

- Inserção de novos pads silenciosos que transmitem a ressonância do instrumento;
- Vedação dupla na extremidade de cada corpo para uma coluna de ar estável;
- Uso de boquilhas com fluxo utilizado, para uma melhor resposta e melhor ajuste;
- Juntas de cabeça de sopro direto para todos os tamanhos para uma resposta rápida e mais flexibilidade no tom;
- Modelo de tenor para tocar em um conjunto completo de instrumentos Paetzold, especialmente para música consorte dos séculos XVI e XVII;
- Plástico RESONA⁹ para todos os tamanhos para reduzir o peso e ser acessível para um maior público.

B) Flautas de bisel harmônicas Mollenhauer & Nik Tarasov/Joachim Paetzold



Figura 2 - Flauta de bisel harmônica soprano Mollenhauer & Nik Tarasov/Joachim Paetzold¹⁰ (esquerda) e flauta de bisel harmônica contralto Mollenhauer & Nik Tarasov/Joachim Paetzold¹¹ (direita) Fonte: <https://www.mollenhauer.com>, acesso em 12/03/2023.

Desenvolvida por Nik Tarasov (flautista e jornalista alemão) e Joachim Paetzold (fabricante) no início dos anos 1990, a flauta moderna contralto é baseada no princípio dos harmônicos puros. O objetivo foi construir um instrumento

⁹ Material leve e de custo acessível.

¹⁰ Soprano em grenadilla e chave tripla para as notas Si/C/Dó sustenido.

¹¹ Contralto grenadilla e chave tripla para as notas E/F/F sustenido.

contemporâneo compatível com os instrumentos da orquestra (em termos de projeção, tessitura, amplitude de dinâmica), reforçando as características originais da flauta de bisel e minimizando as fraquezas dos modelos padrão - entregando uma faixa cromática estendida balanceada, equilíbrio tonal ao longo da tessitura, flexibilidade dinâmica e boa afinação. Desde 1996 o modelo é produzido em colaboração com a Mollenhauer, uma importante fabricante alemã. Em 2004, a articulação do pé do instrumento foi aprimorada, ampliando a tessitura do mesmo para três oitavas, incorporando maior estabilidade e energia sonora. No mesmo ano foi também desenvolvido um modelo soprano do mesmo instrumento.

C) Flauta de bisel modernas Moeck & Ehlert: soprano, contralto e tenor



Figura 3 - Na imagem, respectivamente as flautas soprano, alto e tenor modernas¹²
Fonte: <https://www.moeck.com/en/recorders/recorders-for-professionals/series/ehlert/>
acesso em 14/03/2023.

Em 2003, a fabricante alemã Moeck desenvolveu a flauta contralto em colaboração com o fabricante alemão de flauta de bisel Ralf Ehlert - também baseada no princípio dos harmônicos puros e prometendo uma faixa cromática equilibrada de duas oitavas e uma quinta, posteriormente, também foram desenvolvidos os modelos soprano e

¹² Flautas em grenadilha, dedilhado barroco, chaves duplas para as notas mais graves e afinação em 442Hz. Ambas possuem a tessitura de duas oitavas e meia.

tenor. Fröhlich (2020) aponta uma importante diferença entre os instrumentos construídos pela Moeck e Mollenhauer: a primeira se propõe a construir flautas modernas com o *voice* barroco, enquanto a segunda aposta no *voice* moderno e barroco. Estruturalmente falando: bloco alto e lábios finos para um som “moderno” agudo e penetrante, sonoridade equilibrada e rica em harmônicos; e um bloco baixo e lábios grossos para um som suave, barroco, baseado no tom fundamental. Estudos na área da acústica descrevem esse som como ‘oco’em decorrência da falta do 2º, 4º e 6º harmônicos. Fröhlich afirma que o *voice* barroco compromete o alcance e a resposta do instrumento, e que o flautista deve saber exatamente em que tipologia de repertório (barroco, moderno, contemporâneo) deve optar por utilizar tais instrumentos.

D) Flauta de bisel Eagle, por Adriana Breukink



Figura 4 - Flauta contralto Eagle¹³. Fonte: <http://eagle-recorder.com>, acesso em 13/03/2023.

A flauta eagle da fabricante holandesa Adriana Breukink, assim como as flautas modernas harmônicas da Mollenhauer e da Moeck, é baseada no princípio dos harmônicos puros¹⁴. Breukink iniciou o desenvolvimento da Eagle em 2008, e a intenção era obter um instrumento com grande potência sonora, principalmente nas notas graves – o que justifica a utilização de um design de furos amplos. Fröhlich (2020) fez um comparativo entre o design dos furos da flauta *Eagle*, a *Ganassi*, a flauta barroca, e as flautas harmônicas da *Moeck*. A autora notou que enquanto na maioria das flautas contemporâneas existe uma mudança de timbre, na *Eagle* o mesmo não se altera, apenas torna-se mais penetrante e balanceado - principalmente na primeira oitava. Segundo Breukink¹⁵, o calibre largo, o novo *labium* de metal *streaming* introduzido em 2016 e o sistema sólido de chaves tornam esta flauta extremamente potente e flexível. Na *Eagle*, encontramos um registro grave intenso no qual se pode tocar forte e um registro agudo elegante e sem pressão. Trata-se do oposto da técnica

¹³ Flauta em grenadilha; labium streaming de bronze; chaves e', f' e f#; extensão de 2½ oitavas; afinação em A 443 Hz; chave de oitava/piano

¹⁴ O princípio dos harmônicos puros, promove uma tessitura estendida e melhorias na afinação. Segundo o fabricante o som se torna expressivo, nobre e dinâmico.

¹⁵ Informações do site da construtora Adriana Breukink: <https://www.adrianabreukink.com>, acesso em 13/03/2023.

da flauta de bisel barroca, na qual é preciso tocar suavemente no registro grave e fortemente no registro agudo.

Adriana construiu um sistema de bocais para diferentes tipos de respiração: os “inaladores”, para flautistas que tendem a soprar muito ar livremente, sem aplicar muita força e os “exaladores”, para flautistas que tendem a soprar de forma mais ativa e com mais força. A afinação dos instrumentos é a mesma, assim como a quantidade de ar que flui através do *windway*¹⁶, sendo que a única diferença é a forma como o som é produzido. Segundo Breukink, diferentes ações para a obtenção de ar requerem diferentes bocais.



Figura 5 - Na imagem à esquerda o modelo inalador e à direita o modelo exalador. Fonte: <http://eagle-recorder.com/index.php?pag=blaastype>, acesso em 13/03/2023.

Ressalta-se a pertinência dos modelos *Inalador* e *Exalador* para performers com as devidas características:

INALADOR

- Inspiração ativa;
- Expiração passiva;
- Lábios tensos;
- Abertura maior do canal;
- Bocal fino, onde os lábios permanecem com controle firme.

EXALADOR

- Expiração ativa;
- Inspiração passiva;
- Abertura menor do canal;
- Lábios relaxados;
- Bocal mais grosso e arredondado, lábios se fecham ao redor do bico mais grosso de forma relaxada.

¹⁶ O *windway*, ou “caminho do vento”, é o canal na cabeça flauta de bisel por se sopra.

E) Flautas de bisel harmônicas Mollenhauer & Maarten Helder e tenor Helder Evo, Mollenhauer & Maarten Helder & Susanne Fröhlich



Figura 6 - Da esquerda para direita, Tenor Evo Helder¹⁷, Tenor Helder¹⁸ e Alto Helder¹⁹
Fonte:

<https://www.mollenhauer.com/en/catalog/recorders/playing-level/recorders-for-masters>,
acesso em 02/04/2024.

Segundo Fröhlich (2020), o tenor Helder do fabricante holandês Maarten Helder foi inspirado nos modelos de flauta de bisel alemãs de 1930 e na pesquisa de Peter Thalheimer e Nik Tarasov. Em 1990, Helder desenvolveu uma flauta tenor com o objetivo de estabelecer um novo padrão na construção de flautas de bisel e um maior potencial de desempenho. Assim como outros flautistas e fabricantes, Helder percebeu a restrição quanto às possibilidades das flautas barrocas, sobretudo no que se refere à dinâmica, projeção sonora, tessitura e equilíbrio da pressão da coluna de ar ao longo da tessitura do instrumento. Em dezembro de 1993, Helder apresentou seu primeiro protótipo de flauta de bisel harmônica na *Hochschule für Musik und Tanz*

¹⁷ Tenor em jacarandá, cabeça curvada, slide de afinação, unidade de som, 7 chaves, descanso de polegar inovador. Gravadores harmônicos - Mollenhauer & Maarten Helder & Susanne Fröhlich.

¹⁸ Anterior às revisões e melhorias aplicadas por Erik Jahn e Susanne Fröhlich. Chaves para as notas B, C, C# D#. Chave de piano e controle labial.

¹⁹ Flauta em grenadilla, com chave E, flautas de bisel harmônicas - Mollenhauer & Maarten Helder.

Köln. O instrumento atraiu tamanha atenção que foi considerado por Walter Van Hauwe (flautista virtuoso holandês) como sendo a primeira revolução na fabricação de flauta de bisel desde Hotteterre²⁰. Em abril de 1995, a revista *Recorder Magazine* publicou um artigo intitulado “*O nascimento de uma flauta de bisel verdadeiramente contemporânea*”. Em 1997, com base no mesmo princípio da flauta tenor, foi construída uma flauta contralto. A tessitura da mesma foi uma questão relevante para Helder, que tinha o objetivo de construir uma flauta de bisel com tessitura comparável a outros instrumentos de sopros (ex. saxofone, flauta transversal, clarinete).

Quanto à construção do instrumento podemos dizer que o mesmo apresenta as seguintes características:

- Furos baseados no princípio dos harmônicos puros, para obter uma extensão equilibrada de três oitavas;
- Chaves extras para uma boa entonação geral e um registro grave equilibrado, a nota *Si 0* foi inspirada nos instrumentos do fabricante Joachim Paetzold (1966) e na pesquisa de Peter Thalheimer (1995);
- Sistema diatônico para as notas Do e Do#, significando que Do 1 é acionado pela chave externa e dó # pela chave interna, o que permite que a nota principal “Do 1” seja alcançada sem causar tensão no dedo mínimo direito;
- Foi construída uma chave para a nota Re #, para afinar e estabilizar a nota no primeiro e segundo registro do instrumento, além de ser utilizada para muitas notas na terceira oitava;
- Chave de piano, para a execução de dinâmica, essa chave foi inspirada na chave de eco²¹;
- Sistema de blocos flexíveis, para obter diferentes timbres e maior flexibilidade com relação à umidade e temperatura.

No ano de 1995, Helder vendeu sua primeira série de vinte flautas de bisel tenor. Ganhou o prêmio “Chambre des Métiers” de artesanato e o prêmio “Musicora” de inovação. As primeiras obras para a flauta de bisel Helder foram estreadas por flautistas como Johannes Fischer, Joseph Grau e Walter Van Hauwe. Em 1996, devido aos altos custos de produção, Helder procurou por um colaborador e passou a trabalhar em parceria com a Mollenhauer, que ficou responsável pela construção do corpo e das chaves, enquanto Maarten Helder era responsável pela entonação, vocalização e os acabamentos finais do instrumento (Fröhlich, 2020). Desde o início

²⁰ Jacques-Martin Hotteterre, compositor, flautista e fabricante de instrumentos, responsável pela criação do *Pé* da flauta.

²¹ Primeira versão da chave de piano, acionada pela boca ou pelo dedo mínimo da mão esquerda.

desta parceria, a tenor Helder passou por modificações com o intuito de otimizar o instrumento e seu custo de produção. Para tornar o instrumento mais ergonômico, foi alterada a posição da chave de piano, as chaves no pé e o comprimento do mesmo foram ajustadas para que flautistas com mãos menores ficassem confortáveis ao tocar, a mecânica e o design das chaves foram modificados para economizar custos e acelerar a produção. Mais tarde foram feitas alterações no bocal e a flauta Helder passou a ter uma plaqueta facilmente destacável do bloco. Isso possibilitou que o material das plaquetas pudesse ser alterado e ajustar a altura do *windway*. Ambos sistemas possibilitam modificar o timbre (mudança de plaquetas) e permitem que os intérpretes ajustem o *windway* de forma personalizada. Apesar da grande aceitação inicial da flauta tenor Helder, em 1999 as vendas começaram a cair e Maarten Helder resolveu sair do ramo da fabricação de instrumentos. De acordo com Fröhlich, registros da época mostram a insatisfação dos flautistas com a ergonomia, vazamentos de ar e a qualidade do som na terceira oitava do instrumento. Esse movimento deu origem a uma nova revisão do instrumento, desta vez em parceria com Erik Jahn. Em 2002, a Mollenhauer voltou a divulgar o instrumento. Desta vez a produção do som foi melhorada, o furo foi redesenhado para seu comprimento normal, o sistema de chaves passou a ser banhado a prata e foi adaptado para um estiramento de mão de tamanho padrão.

Podemos afirmar que o empenho em aprimorar os instrumentos está diretamente relacionado à resposta dos flautistas acerca do desempenho das flautas. A flautista Susanne Fröhlich colaborou no desenvolvimento do atual Tenor *Helder Evo* juntamente com Erik Jahn - fabricante de flautas de bisel da Mollenhauer durante um período de três anos. Em sua pesquisa publicada em 2020, Fröhlich analisa amplamente o potencial da flauta tenor Helder. O objetivo final da fabricação, foi promover o equilíbrio acústico através do furo, expandir as possibilidades da dinâmica, unidade de som, chave de piano e melhorar a mecânica e ergonomia em geral (Fröhlich, 2020).

O projeto de Fröhlich e Jahn começou com uma lista de sete melhorias, as quais incidem sobre o material do instrumento, a junta de cabeça dobrada, a forma da chave de piano, uma corredeira de afinação de metal, algumas chaves extras (até quatro), e o formato das chaves em geral. Ao final, foram alterados 21 aspectos no modelo Helder-Jahn tenor. Fröhlich afirma que o desenvolvimento posterior da Helder tenor ainda consiste em um trabalho em progresso. Quanto às decisões que definem o percurso do trabalho, Fröhlich afirma:

“Nossas decisões também são com base nos interesses e possibilidades da própria empresa, bem como no mercado musical mais amplo incluindo

educação musical, configurações de conjuntos, hábitos auditivos, repertório contemporâneo e as flautas de bisel em todo o mundo” (Fröhlich, 2020, p.91).

A flauta de bisel tenor Helder Evo tornou-se ergonomicamente mais confortável devido a junta de cabeça dobrada e as modificações nas chaves; a chave de piano agora em formato de foice tornou-se eficiente, evitando mudanças repentinas na afinação. Em suma, podemos afirmar que as características abaixo corroboram o potencial da flauta tenor Helder Evo no século XXI:

- O princípio dos harmônicos puros promove o equilíbrio do instrumento em toda a sua extensão. Podem ser usados harmônicos puros para estender os segundo, terceiro e quarto registros, bem como tocar suavemente na terceira oitava;
- O sistema de bloco flexível, possibilita uma modificação instantânea na abertura do *windway*. Dessa forma é possível modificar a abertura do canal. O timbre pode ser alterado e o sistema de plaquetas destacáveis do bloco permitem ao flautista uma maior variedade de timbres;
- O controle labial facilita a execução da dinâmica, sem que se altere a afinação ou que seja necessário modificar o dedilhado;
- A chave de piano, ao ser acionada, eleva a afinação da flauta para que se toque suavemente sem desafinar;
- O sistema de chaves estendidas promove uma tessitura cromática equilibrada e uma maior possibilidade de dedilhados em toda a extensão do instrumento.

F) Elody: a flauta de bisel eletroacústica da Mollenhauer



Figura 7 - Flauta de bisel Elody²². Fonte: <https://www.mollenhauer.com/elody-blockfloete>, acesso em 17/03/23.

Desenvolvida por Nik Tarasov durante um período de quatro anos²³, a flauta Elody foi inspirada na contralto harmônica moderna do mesmo construtor e foi apresentada ao público em abril de 2013. Trata-se de um instrumento que preserva todas as características da flauta de bisel, pode ser tocada de forma acústica e, como grande diferencial possibilita a manipulação eletroacústica do som desde a manipulação ou adição de novos sons até uma distorção completa do som original. O design da flauta Elody foi pensado em alternativa aos modelos tradicionais de flauta de bisel e, ainda assim, ser ergonômico e confortável ao tocar. Neste sentido, a Elody coloca a flauta de bisel em posição de igualdade frente a outros instrumentos já utilizados em contexto eletroacústico. A baixa intensidade sonora e dificuldade em projetar o som da flauta de bisel foram, por um longo período, fatores limitantes quanto a utilização do instrumento em espaços grandes e abertos e formações musicais com outros instrumentos.

Circulação das flautas de bisel modernas

Podemos afirmar que, no contexto brasileiro, o alto custo das flautas modernas limita o acesso dos flautistas. Neste sentido, Cardoso (2021) investigou o conceito de idiomatismo na flauta de bisel e reflete a respeito da utilização ainda restrita das flautas modernas na música contemporânea:

²² Flauta em pereira, desenho aerógrafo, acabamento em alto brilho, com pé E e chave tripla E/F/F#.

²³ A história do desenvolvimento e as perspectivas de Nik podem ser encontradas no seu artigo (Tarasov, 2013).

“De fato as flautas doces modernas são um ganho formidável ao ampliar horizontes na composição e da performance artística, porém ainda não são instrumentos acessíveis para uma boa parte dos flautistas. Muitos desses instrumentos vêm sofrendo transformações ao longo dos anos, o que sugere que os próprios ainda não atingiram um grau de satisfação por parte dos fabricantes e/ou dos instrumentistas. Esses são alguns dos motivos para que o grande repertório contemporâneo ainda seja executado na flauta doce barroca”. (2021, p.66).

Se grande parte do repertório contemporâneo é executado nas flautas barrocas, conseqüentemente poucas obras serão escritas para as flautas de bisel modernas nos países onde tais instrumentos são escassos. Neste caso, surge uma questão importante referente ao idiomatismo: existe repertório contemporâneo idiomático para as flautas modernas? Silva (2023) chama a atenção para o fato de questões idiomáticas serem influenciadoras de transformações nas técnicas de execução da flauta doce, mudanças que ocorreram e continuam a ocorrer na construção do instrumento, e afirma que algumas obras dos séculos XX e XXI apresentam limitações ao não explorar possibilidades sonoras que o instrumento oferece. Neste caso, a colaboração entre intérprete e compositor emerge como algo fundamental a fim de fomentar a escrita idiomática no contexto das flautas modernas.

2.2 Repertórios e técnicas estendidas associados ao instrumento

Na década de 1960 teve início um movimento contra os padrões estabelecidos e que se refletiu diretamente no âmbito de criações artístico-musicais desde então. A *Vanguarda*, como foi intitulado no que concerne a flauta de bisel, resultou na exploração de novos timbres, sonoridades, limites e potenciais do instrumento - em rompimento com os princípios associados à execução de música antiga. As primeiras peças de vanguarda foram compostas na Alemanha e na Holanda. Segundo O’Kelly (1990), apenas as primeiras peças inovadoras neste gênero devem levar o título de *vanguardistas*. Compositores e intérpretes passaram a investigar novas técnicas de execução, caracterizadas pela versatilidade e criatividade, que marcou o aparecimento das técnicas estendidas, que consistem na execução de novas sonoridades e efeitos no instrumento.

Contraditoriamente, datam desta época (cerca de 1960) as primeiras gravações de relevância associadas tanto ao repertório barroco quanto ao repertório de música contemporânea. Como refere Castelo:

“Por um lado, liam-se os tratados de época e procurava-se executar o repertório antigo da maneira mais fiel possível. Por outro lado, pesquisavam-se as possibilidades sonoras do instrumento, o que levaria ao rompimento com a técnica tradicional” (Castelo, 2018, p 36).

Dessa forma, o repertório para flauta no século XX é composto por dois eixos principais: obras de vanguarda (1960-1970) que se distanciam de técnicas referidas como tradicionais do instrumento; e obras convencionais, que usam a flauta de bisel sobretudo como instrumento melódico e associado ao repertório de cunho histórico (Castelo, 2018). Podemos afirmar que a identidade contemporânea do instrumento continua tanto associada à música antiga, quanto à música contemporânea. No que respeita às técnicas estendidas, Zaine (2023) refere:

“As técnicas estendidas, por sua vez, desempenham um papel crucial na ampliação da paleta sonora da flauta doce, conferindo-lhe um estatuto que vai além de ser meramente um instrumento musical tradicional, tornando-o tão flexível e versátil quanto qualquer outro instrumento disponível para a execução de repertórios contemporâneos” (Zaine, 2023, p.107-108).

Autores como O’Kelly (1990); Barros (2010); Benassi (2012), Frohlich (2020) Castelo (2018) e Zaine (2023) caracterizam as técnicas entendidas como sobretudo associadas aos seguintes efeitos no contexto da flauta de bisel:

1. Dedos: *bisbliando*- consiste na utilização de dedilhados diferentes para a mesma nota; glissandos (a ausência de chaves é um ponto facilitador, já que não há interrupção súbita do som); micro-intervalos -mudanças menores que um semitom na afinação, que podem ser provocadas por diferentes aberturas no furo ou por mudanças na pressão do ar;

2. Articulação: *flutterzunge* ou *frullato* - som produzido pela execução de um ‘r’ alveolar (o efeito provoca uma vibração da nota); *flutter* gutural - produzido através

da vibração da úvula (efeito mais suave que o *frullato*); *slap* - produzido por um golpe mais forte da língua para frente (aproximado ao *pizzicato* dos instrumentos de corda);

3. Sopro: respiração circular (contínua) pelo nariz e expiração simultânea pela boca;

4. Vibrato: compreende alterações no timbre, dinâmica e altura do som. Pode ser realizado com o diafragma, garganta, língua, dedo e *labium*²⁴ da flauta;

5. Multifônicos: produção de dois ou mais sons simultâneos em resultado da combinação da coluna de ar e de dedilhados alternativos - exige uma pressão de ar bastante precisa; *overblow* - quando a nota se transforma ao longo de sua duração em um multifônico.

6. Movimentos aleatórios: movimentos de dedos rápidos e irregulares, normalmente associados a articulação dupla (*taka, teke*). A movimentação melódica geralmente é sugerida pelo compositor;

7. Grupos de intervalos rápidos e irregulares: uso de intervalos irregulares (geralmente saltos) tocados rapidamente;

8. Efeitos diversos: ruído branco - som com amplo espectro de frequências (sem a predominância de uma altura definida) que pode ser obtido de diferentes formas; sons de vento - som com muito escape de ar e conseqüente diminuição da intensidade (causa efeitos interessantes quando utilizado com diferentes golpes de língua ou *frullato*); efeitos vocais - consiste em tocar e cantar simultaneamente. Podem ser utilizadas palavras, dissonâncias, diferentes harmonias, e mudanças de timbre; efeitos percussivos - percutir o instrumento com os dedos, anéis, e/ou unha; *sputato* - percutir o instrumentos com os dedos em associação ao *slap*; sons da boca - ruídos propositais, como sons de lábios estalando, risadas e sons obtidos pela movimentação da língua

9. Modificações do instrumento: consiste em obter som do instrumento fragmentado, como por exemplo tocar apenas a cabeça, o corpo ou o pé; ou, inserir objetos a fim de obstruir o bisel, o canal ou o corpo do instrumento.

10. Flautas simultâneas: consiste em tocar duas (ou mais) flautas simultaneamente.

Quanto à grafia/notação destes efeitos oriundos do século XX, nem todos são universais. Embora as novas técnicas estejam consistentemente difundidas, muitos compositores criam suas próprias notações e anexam à partitura um guia para a execução dos mesmos. A variedade de efeitos e formas de executar cada uma das técnicas varia conforme o potencial do instrumento. No caso das flautas Helder, podem ser exploradas o controle labial, os timbres das diferentes plaquetas, a chave de dinâmica, assim como uma diversa gama de dedilhados que auxiliam na realização de multifônicos e a execução de uma maior paleta de timbres (Frohlich, 2020). A

²⁴ Labium, borda inferior frontal, situada na abertura da janela da flauta.

expansão das novas técnicas na década de 1960 foi acompanhada pelo interesse de compositores em desenvolver também aspectos visuais e dramáticos da performance musical (O'Kelly, 1990). Esse movimento propõe que os artistas explorem outras artes no âmbito do fazer musical, como dançar, atuar, cantar, utilizar expressões caricatas e mímicas, figurinos e adereços. O solista tocar outros instrumentos além da flauta de bisel durante a performance também foi algo explorado durante esse período. Além disso, o uso de gráficos na notação da música no século XX foi outro elemento significativo no contexto em causa.

Exemplos de obras de Vanguarda

Um dos primeiros exemplos de composição para flauta de bisel incorporando técnicas estendidas foi *Muziek (1961)*, para contralto solo, escrita pelo compositor holandês Rob du Bois (1934-2013) e dedicada ao flautista Frans Brügger²⁵. Neste caso, o uso de técnicas estendidas é limitado (se comparado com obras posteriores deste e de outros compositores). Ainda assim, a peça exige alto nível técnico para executar ritmos complexos e padrões atonais desordenados.

Mutazione (1962), composta por Jürg Baur é uma obra serial para flauta de bisel solo constituída por um tema e quatorze variações. A peça faz uso de diferentes técnicas, como multifônicos e diversas formas de vibrato e glissandos. A forma musical é determinada pelo intérprete e algumas variações são improvisadas sobre determinado grupo de notas. Tal liberdade proposta por Baur levou a flauta de bisel a um território que já era familiar a outros instrumentos de sopro (tais como saxofone, clarinete, oboé).

Pezzi Uccelli (1964), composta por Jürg Baur para solo de flauta de bisel e baseada no canto dos pássaros. O flautista Michael Vetter colaborou com o compositor fornecendo instruções importantes sobre dedilhados alternativos, multifônicos, harmônicos, variações de volume e timbre.

Gesti (1966), do compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), para flauta de bisel solo e escrita para o flautista Frans Brügger. Segundo O'Kelly (1990), esta peça simboliza a revolução na flauta de bisel, com mudanças repentinas e imprevisíveis de registro, sons vocais, trêmulo de língua e notas agudíssimas em staccato. Esta é provavelmente uma das obras mais executadas deste contexto vanguardista.

Quanto ao repertório contemporâneo para a flauta de bisel, Markus Zahnhausen²⁶ (1965-2022), flautista e compositor alemão, compôs nos séculos XX e XXI um repertório extenso para flauta de bisel solo e em diferentes formações - muitas destas dedicadas a flautistas como António Carrilho e Michala Petri. Aldo Bova - compositor,

²⁵ Franciscus ("Frans") Jozef Brügger (1934- 2014) foi maestro e flautista holandês, considerado um virtuoso da flauta de bisel.

²⁶ <http://www.zahnhausen.com/Start.html>

flautista e professor italiano nascido em 1954 - compôs desde exercícios e peças solo para diferentes formações e arranjos para a flauta de bisel. A lista de suas obras completas pode ser consultada em seu site pessoal.²⁷

Algumas obras foram compostas para flautas modernas específicas: o compositor Chiel Meijering²⁸ escreveu uma grande quantidade de obras específicas para flauta Eagle, da construtora holandesa Adriana Breukink. Karel Van Steenhoven²⁹ publicou 8 estudos técnicos voltados especificamente para essas flautas. Gerhard Braun compôs *Grenzgänge* (2006) para solo Helder Tenor; e Marko Zdralek escreveu *Strandgut* (2018) para Helder Tenor, violino, barítono e piano. Vito Palumbo compôs *Recorder Concerto* (2013) para flauta Eagle e orquestra (gravado por Dan Laurin³⁰). O flautista e compositor Antonio Politano fundou em 2008 o PRIME Recorder Ensemble, com ênfase no desenvolvimento de repertório para a flauta de bisel Paetzold e música eletrônica, na Haute École de Musique de Lausanne. Em colaboração, o compositor Gerriet Sharma e a flautista Susanne Fröhlich compuseram *Semáforo* (2018) para a flauta Helder Jahn tenor. No contexto brasileiro, Alexandre Lunsqui, compôs *Zefiro*, para flauta tenor (não especificada) e baixo Paetzold. A respeito das composições para instrumentos modernos, Fröhlich (2020) afirma que apenas com os modelos de flauta de bisel modernas (cita as flautas Helder e Paetzold) conseguiu alcançar suas expectativas com relação à música contemporânea. Compara a experiência de tentar executar esse repertório nos modelos antigos, principalmente na música de câmara, onde as limitações do instrumento em comparação à instrumentos ganham evidência.

2.3 A flauta de bisel no contexto brasileiro

Mesmo tendo em consideração os primórdios da disseminação da flauta doce na Europa no século XIV, foi apenas durante o século XVI que o instrumento passou a ser conhecido e utilizado no âmbito da música sacra e profana no contexto geográfico em causa. Datam desta época imagens (afrescos, pinturas, tapeçarias), lista de compras de instrumentos, e descrições em documentos que comprovam a utilização da flauta doce neste período. Como exemplo, podemos citar o inventário do rei Henrique VIII (1547), onde consta uma listagem de 76 flautas. Henrique VIII tocava flauta de bisel e os documentos referem flautas de madeira e marfim - algumas ornadas em prata e em ouro (Paoliello, 2007). A disseminação do instrumento pela Europa corrobora indícios de que a flauta tenha estado presente logo nos primeiros anos da colonização no Brasil (Aguilar, 2017).

As primeiras evidências da presença da flauta doce no Brasil estão associadas à ação missionária dos jesuítas em 1549 (Aguilar, 2017). Como existem registros da

²⁷ <https://www.lulu.com/spotlight/aldobova>

²⁸ [Recorder Concertos | Chiel Meijering](#)

²⁹ [Steenhoven, Karel van \(*1958\), 8 estudos técnicos ETF 2176 - Edição Tre Fontane \(edition-tre-fontane.de\)](#)

³⁰ [BIS Records - Vito Palumbo - Three Concertos](#)

utilização de flautas doces nas catedrais ibéricas no mesmo período, é bastante provável que tal prática tenha sido transposta para as igrejas das colônias, e sugerindo a utilização da flauta doce em repertório sacro e polifônico. A música teria servido como instrumento de aproximação e catequização dos índios, que tinham familiaridade com outros tipos de flauta - caracterizado por um tubo simples com orifícios.

Entre os relatos recolhidos a respeito do uso da flauta doce no Brasil no século XVI, o mais revelador é o do Pe. Antônio Blasques, em sua Carta para o Padre Provincial de Portugal (Bahia, 1565), a qual descreve as Vésperas e Festa do Dia de Jesus (31/12/1564) – cujo responsável teria sido o Padre Antonio Rodrigues (1516-1568), reconhecido como grande cantor e flautista. O relato sugere o uso intercalado de canto de órgão³¹, cravo e flautas, remetendo à prática da música polifônica - comum em toda a Europa neste mesmo período. Aguilar (2017) relata outra cerimônia com a utilização de flautas, que teria ocorrido na Bahia, em 1578: a cerimônia de agraciamento de láurea magistral de filosofia a cinco professores, que teria contado com o concerto musical de flautas e lira. As flautas utilizadas pelos jesuítas no Brasil nos séculos XVI/XVII eram em sua maioria procedentes da Alemanha e dos Países Baixos. A respeito da utilização da música nas missões espanholas do Rio Grande do Sul, os escritos do Padre Antônio Sepp relatam costumes e as habilidades práticas e/ou manuais dos indígenas - bem como muitos dos trabalhos apostólicos, artísticos e técnicos realizados pelo Padre, que podem ser encontrados no livro *Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*³². Diferentemente das missões portuguesas, os relatos do padre Sepp comprovam que a manufatura das flautas era feita no Brasil:

“Este mês mandei aprontar várias verrumas e brocas de ferro que servem para perfurar flautas e fagotes. Os meus índios fabricaram quatro flautas para o acompanhamento do canto, duas para o contralto e duas para os tenores (grifo nosso) e um fagote, instrumento a que os espanhóis dão o nome de “bajón”. Tornearam-nos com tal perfeição que é impossível distinguir estes instrumentos por entre os da Europa” (Preiss, 1988, apud, Aguilar, 2017, p.93).

³¹ O termo "canto de órgão", usado na Península Ibérica aproximadamente entre os séculos XIII e XVIII é sinônimo de canto polifônico, não necessariamente precisa ser cantado, já que a realização de repertório vocal em instrumentos era prática comum nos séculos XVI e XVII.

³² Autor: Antônio Sepp, [Introdução e notas de Wolfgang Hoffmann Harnisch; tradução de A. Raymundo Schneider e dos alunos da Companhia de Jesus, em Pareci]. São Paulo: Martins, EDUSP, 1972.

Quanto à música executada em flautas doces nos séculos XVII e XVIII nas missões jesuíticas gaúchas, os relatos nos levam a supor que tratava-se de um repertório elaborado, distinto do que era ensinado pelos catequizadores portugueses e das primeiras missões espanholas - nas quais a flauta doce foi empregada como instrumento de iniciação musical.

A partir da segunda metade do século XVII, a influência da música portuguesa nas práticas musicais brasileiras torna-se evidente através da polifonia, que em outras regiões da Europa cedia espaço ao estilo barroco italiano. A manutenção da polifonia, segundo Aguilar (2017), pode ter favorecido a utilização das flautas em consorts na música sacra - já que o consort de flautas adequa-se ao ideal de homogeneidade sonora buscado neste tipo de escrita.

O período que compreende o final do séc. XVII e se estende até meados do séc. XVIII é considerado aquele no qual a flauta doce alcança o seu apogeu. Muitos compositores escreviam para o instrumento, e muitos construtores se especializaram na sua fabricação. Enquanto na música renascentista prevalecia uma tradição vocal (utilizando instrumentos a imagem e semelhança da voz), a música barroca caminhava para um estilo instrumental. Com tal prevalência da música instrumental, surgiu a necessidade de melhorar e modernizar os instrumentos de madeira a fim de ampliar a tessitura, obter maiores contrastes dinâmicos, e flexibilidade no âmbito do estilo em causa. Uma peça para quarteto vocal poderia ser transcrita para quarteto de flautas de bisel (pela extensão da flauta renascentista de uma oitava e uma sexta), condizente ao estilo de um madrigal vocal, mas insuficiente no contexto barroco. Este é um período em que a flauta de bisel começa a ter destaque como instrumento solista, integrando concertos virtuosísticos, duos, sonatas, e trios sonatas com oboé, violino, traverso, viola, viola da gamba e fagote. Com isso, a flauta de bisel passou por uma série de modificações a nível de construção de forma a aumentar sua extensão, refinar seu timbre, produzir um som intenso e expressivo (de acordo a tendências de época) - o que também passou a exigir do instrumentista maior aprimoramento técnico. Algumas modificações foram protagonizadas pela família *Hotteterre* na segunda metade do séc. XVII no interior da França. Eles criaram o pé da flauta de bisel, permitindo a utilização de pedaços menores de madeira e brocas menores e precisas para realizar ajustes refinados. Na altura, tais mudanças levaram à padronização da construção do instrumento. O mais ilustre membro da família foi Jacques Hotteterre (29 de setembro de 1674 - 16 de julho de 1763), do qual ainda constam muitos exemplos originais de instrumentos preservados e ainda em funcionamento.

Em meados do século XVIII a flauta doce entra em processo de declínio. Um dos motivos seria que os aprimoramentos feitos à flauta transversal teria tornado o instrumento mais adequado ao contexto da música de câmara e orquestral do período. Outra razão seria a associação da flauta doce à música pastoral e bucólica - indicando que o instrumento não seria pertinente para a *Opera Buffa* (um estilo de ópera cômica que aborda situações cotidianas da vida burguesa). O fato de nunca ter

havido presença representativa de flautistas profissionais especializados em flauta doce, e de haver muitos flautistas amadores, colaborou de forma decisiva para o declínio do instrumento. O mesmo processo provavelmente ocorreu no Brasil: neste período constam registros de chameleiros dos quais não constam informações a respeito do uso da flauta doce. No Brasil, as instituições religiosas fomentaram o mercado composicional em busca de novos repertórios para seus rituais (batismos, casamentos, festas). Neste momento, o estilo “pré-clássico” (originário da Itália) se difundiu em algumas cidades mineiras, quando surgiram novas instrumentações - como pares de violinos, trompas e oboés, não contemplando uma presença representativa da flauta doce.

Apesar dos relatos a respeito da existência da flauta de bisel do século XVIII ao século XIX, houve uma descontinuidade da utilização deste instrumento no universo da performance, o que causou impactos negativos, como por exemplo a diminuição da produção artística para o instrumento durante o período se comparado aos períodos anteriores.

A música antiga voltou a suscitar interesse no início do século XIX, e na década de 1890 práticas associadas voltavam a estar consolidadas na Europa. Neste contexto, a maior parte dos grandes centros apresentavam séries de concertos históricos amplamente visitados pela sociedade da época. Ainda neste âmbito, grandes coleções de instrumentos originais foram reunidas em países como Bélgica, Inglaterra, França, Alemanha, Holanda, Itália e Estados Unidos (O’Kelly, 1990). À medida que o interesse pela música antiga e por instrumentos originais começou a crescer, ficou claro que não haviam instrumentos originais em condições de uso e disponíveis para atender a demanda dos que os desejavam:

“A questão de redescobrir as habilidades para construí-los começou a surgir e aqui novamente fica claro que esse foi um problema abordado quase ao mesmo tempo em vários países, principalmente na Inglaterra e Alemanha. Arnold Dolmetsch, sem dúvida, liderou o campo na fabricação e performance de instrumentos na virada do século” (O’Kelly, 1990, p.5).

As primeiras réplicas de flautas doces foram construídas a partir dos poucos exemplos originais que restaram, e com o auxílio de descrições contidas em tratados anteriores. *Arnold Dolmetsch* construiu flautas em La 415 Hz até cerca de 1935. A partir desta época passou a construir flautas em La 440 Hz - proporcionando o uso das mesmas em concertos modernos com cordas e piano. Desde então, a flauta de bisel e seu repertório foram adaptados às demandas da música moderna e contemporânea.

No contexto brasileiro, um dos eventos mais representativos associados à flauta de bisel foi a inserção do mesmo nas academias de ensino superior. Neste sentido, “a partir de 1976, a flauta doce passou a constar como instrumento secundário nos cursos de Licenciatura em Educação Artística - habilitação em música” (Barros, 2010, p. 56). Já nos cursos de licenciatura em música, presentes no Brasil desde 1970, a flauta doce consta em contexto de formação pedagógica-musical de alunos (que normalmente optam entre alguns instrumentos como a flauta doce, o violão, percussão, e teclado) envolvidos durante três ou quatro semestres (Barros, 2010). O bacharelado em flauta doce surgiu no país no fim dos anos 1980, e passou a oferecer uma formação de três a cinco anos, com disciplinas teóricas e práticas.

Com relação ao repertório executado, Barros (2010) avaliou seis programas curriculares de disciplinas de flauta doce em universidades brasileiras e indica que:

“A flauta doce continua sendo abordada principalmente como instrumento antigo: uma percentagem significativa do repertório destinado à formação dos flautistas apresenta mais músicas do passado [...] No que se refere ao repertório brasileiro do século XX, os programas são mais vagos em relação ao repertório tradicional do instrumento [...]”.(p. 60).

A fim de colmatar esta lacuna, flautistas e professores de Universidades brasileiras criaram projetos com o objetivo de catalogar obras, incentivar a composição para a flauta doce, e reunir flautistas a fim de discutir as novas perspectivas do instrumento no país.

Neste âmbito, o projeto “*Prata da Casa*” (2009-19), coordenado pela professora doutora Lúcia Becker Carpena, foi desenvolvido com o objetivo de criar um acervo de obras, localizando, identificando e catalogando o repertório para flauta doce escrito por compositores ligados à UFRGS³³. Até a conclusão do projeto, foram catalogadas 68 obras, número considerado significativo no contexto da música brasileira de concerto para o instrumento (Carpena, 2020).

Também no Brasil, a musicista, professora e investigadora Daniele Cruz Barros catalogou 277 obras para flauta doce de compositores brasileiros dos séculos XX e XXI (Barros, 2010). As obras foram agrupadas segundo características estilísticas e técnicas, e subdivididas de acordo com três gerações de compositores - sendo a primeira geração constituída por dezenove compositores, nascidos até 1940 e com a produção musical para flauta doce concentrada nos anos 1970. Entre eles estão Villani Côrtes (1930), Bruno Kiefer (1923-1987), Ernest Mahle (1929), Sérgio

³³ Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Vasconcelos Corrêa (1934) e Osvaldo Lacerda (1927-2011). Esta geração foi marcada pela utilização de linguagens convencionais, com recurso a temáticas nacionalistas e utilização de elementos da música folclórica, estruturas neoclássicas e tratamento contrapontístico. A segunda geração, formada por 10 compositores e com repertório concentrado nos anos 1980, assume como característica principal a experimentação sonora. Essa geração compôs para formações menos convencionais, explorando timbres e recursos eletrônicos - como fitas magnéticas e CDs. Desta geração faz parte o compositor Calimério Soares (1944-2011), com uma importante obra dedicada à flauta doce, como por exemplo: *Três miniaturas* (1977); *Gaivotas 1 e 2 da suíte antiga* (1979); *Flautas sincopantes* (1896) e *Prelúdio e Allegro* (1983).

A terceira geração, formada por dezessete compositores (dez deles originários do Rio Grande do Sul), encontra representatividade nos anos 1990 e 2000. “Entre as motivações mais marcantes que estimularam essa geração a escrever para flauta doce, a relação entre compositor e flautista foi essencial” (Barros, 2010, p. 71). A maior parte deste material constitui-se de encomendas específicas de flautistas ou conjuntos de flautas doces que fomentaram a criação de repertório neste período. O “*Projeto Duo Brasil - Música erudita brasileira para flauta doce e piano*” formado por Betiza Landim (flauta doce) e Daniela Carrijo (piano) publicou dois álbuns de partituras, respectivamente em 2011 e 2016, contribuindo efetivamente para a disseminação de obras nesse contexto.

Ainda no âmbito acadêmico, três professores de universidades federais brasileiras se uniram durante o período da pandemia (COVID-19) para promover encontros virtuais entre flautistas, estudantes de licenciatura em música, professores da educação básica e demais interessados no uso pedagógico do instrumento. Os professores e respectivos projetos foram:

Isamara Alves Carvalho³⁴ “*Tocar Junto Virtual - Flauta Doce*”

Patrícia Michelini Aguilar³⁵ “*Flauta Doce em Sistema*”

David Castelo³⁶ “*Vida na Flauta*”

Segundo Castelo: “Os projetos foram pensados conjuntamente de modo que os eixos temáticos abordados foram acertados previamente entre os professores responsáveis. Desta maneira, evitamos redundâncias e apresentamos uma maior diversidade de assuntos concernentes à flauta doce” (2020, p.347). Os encontros promoveram palestras, concertos virtuais e debates importantes a respeito do instrumento. Um guia de métodos brasileiros em língua portuguesa foi elaborado ao final do segundo módulo do *Flauta doce em Sistema*: “O guia é fruto do diálogo e troca

³⁴ Universidade Federal de São Carlos

³⁵ Universidade Federal do Rio de Janeiro

³⁶ Universidade Federal de Goiás

de experiências entre especialistas, estudantes e professores de diversos contextos educacionais, mediados pela universidade, na intenção de discutir novos caminhos para os que utilizam a flauta doce em sua prática docente” (Aguilar, 2020).

No que respeita à produção científica associada ao contexto brasileiro, o trabalho de Aguilar (2017) retrata o percurso da flauta doce no Brasil, reúne depoimentos de flautistas e professores das regiões sul, sudeste e nordeste (figuras essenciais para o estabelecimento da flauta doce no Brasil). Barros (2010) aborda a flauta doce no século XX; e Castelo (2018) as técnicas estendidas como instrumento veiculador de expressão musical na performance contemporânea da flauta doce. Mais tarde, Barros (2021) trata a respeito da utilização da música regional (Pernambuco) no ensino superior de flauta doce. Silva (2023) e Cardoso (2021) refletem acerca do idiomatismo, contemplando as características do instrumento em questão (fato relevante ao se considerar os diversos modelos de flautas existentes).

A utilização da técnica estendida, abordada por Benassi (2012), Castelo (2018) e Zaine (2023), fornece um suporte fundamental para a execução das obras contemporâneas compostas para flauta doce, pois trata-se de abordagens técnicas elementares e complementares. Freixedas, Callegari & Villavicencio (2015), discorrem a respeito do ensino da música contemporânea nos cursos superiores de música brasileiros.

A respeito do repertório e performance na flauta doce os trabalhos de Franco e Landim (2006), Barros (2010), Cuervo (2008), Carvalho (2016), Castelo & Ray (2014), Caetano & Callegari (2014) e Zaine (2023), foram de grande importância nesta investigação, pois, apresentam novas abordagens acerca da flauta, propõem a criação de repertório e discutem aspectos relacionados à performance, como uso de técnicas tradicional e estendidas, dedilhados, articulação, dinâmica e fraseado.

No contexto da formação básica de alunos, a flauta doce encontra representatividade na educação musical, estando presente nas escolas de ensino regular, conservatórios e projetos sociais. Contudo, Cuervo (2009) discorre de forma crítica a respeito do papel que o instrumento assume no ensino da música, referindo o seu uso como “geralmente limitado ao estágio inicial de musicalização e à alfabetização musical, até que o estudante aprenda um instrumento de verdade” (p.18). Freixedas, reforça a respeito da utilização da flauta de bisel: “Todavia, na maioria das vezes, vem sendo utilizada, como uma ferramenta na iniciação musical e as metodologias utilizadas no ensino desse instrumento raramente incluem atividades de improvisação e exploração sonora, além de abordar um repertório bastante limitado” (2017, p.80). Em decorrência de uma formação básica precária associada ao instrumento, a flauta é frequentemente algo estereotipada entre estudantes e professores de música, como sendo um instrumento de capacidade expressiva limitada e sonoridade pobre (Cuervo, 2009).

Além disso, o pressuposto da não necessidade da presença de um conhecimento técnico específico para o ensino da flauta de bisel, apresenta impactos negativos -

desde a eficácia no uso do instrumento na musicalização até a forma de utilização em contexto de performance musical.

A respeito dos modelos de flauta de bisel utilizados na musicalização infantil no Brasil, podemos dizer que as flautas germânicas³⁷ são as mais utilizadas nas escolas públicas e particulares - o que demonstra a falta de conhecimento específico a respeito do instrumento por parte das instituições e professores (que muitas vezes solicitam aos pais a compra da flauta germânica). Conseqüentemente, é possível prever um distanciamento do aluno sobre o real potencial do instrumento, assim como de valores artísticos e estéticos associados. Tais fatores contribuíram significativamente para que o interesse pelo o instrumento e o mercado de trabalho para os flautistas encolhesse significativamente. Grossmann discorre da seguinte forma a respeito da diminuição e precarização da oferta do ensino de flauta de bisel no Brasil:

“ Festivais de música de importância, como o de Juiz de Fora e o de Curitiba, que ofereciam professores de destaque internacional em flauta doce, cessaram de oferecer um curso sólido. De fato, além da precarização do mercado de trabalho, ou provavelmente por causa desta, nota-se uma queda não somente na quantidade de alunos interessados no instrumento, mas na qualidade na formação destes, constatando-se problemas básicos de solfejo, leitura, técnica instrumental e criatividade, o que aponta para a necessidade de rever a educação musical básica e fazer os ajustes que forem necessários para almejar um futuro melhor para nossa categoria” (2019, p.8).

De fato, o flautista brasileiro é quase sempre um professor - e aqui a reflexão de Ray chama atenção quanto a esse aspecto:

“ Quase todos os instrumentistas, cantores e regentes brasileiros são também professores, atuando academicamente ou não. Transmitir o conhecimento adquirido ao longo de uma vida de experiência como performer não é só uma

³⁷ Modelos considerados inadequados entre flautistas devido a diversas irregularidades que ocasionam desafinação e irregularidades no timbre

necessidade da realidade econômica nacional, mas também uma forma de continuar refletindo sobre sua própria atuação. Porém, a transmissão do conhecimento precisa de ferramentas teóricas e práticas para que o aprendizado seja estimulado. (Ray, 2005, p. 37–38, apud Zaine, 2023, p.26).”

Quanto à construção de flautas doces no Brasil, Barros (2010) entrevistou os construtores Marcos Ximenes, Roberto Holz, Abel Vargas e a empresa AM2 Instrumentos musicais. Neste sentido, a autora afirma:

“Concluimos que no Brasil a construção de flauta doce tenta aprimorar-se na reprodução de modelos antigos, seguindo os princípios desenvolvidos pelos mestres do passado. A maioria dos construtores consultados também destina uma grande parte de seus esforços para satisfazer a demanda de flautas de uso pedagógico.” (p.64).

Os principais modelos disponíveis no Brasil são flautas pentatônicas; modelos simplificados para uso escolar; réplicas de flautas Denner, Wijne, Ganassi, Bressan, Steenbergen, Rippert e Praetorius, afinadas em 440, 442 e 415 Hz.

Ou seja, até ao presente momento não temos no país fabricantes de flautas modernas, o que economicamente dificulta o acesso a tais instrumentos. No entanto, o fato das flautas modernas e contemporâneas ainda serem pouco utilizadas faz com que a flauta de bisel seja vista de forma recorrente como um instrumento que não corresponde às demandas atuais em termos de tessitura, projeção sonora e amplitude de dinâmica.

A fim de fomentar o uso da flauta de bisel no âmbito da música de concerto; dar a conhecer o potencial das flautas modernas na performance do repertório contemporâneo e fomentar a criação de repertório idiomático para a flauta de bisel moderna, este trabalho propõe a criação artística colaborativa entre intérprete/compositor, assim como propostas para a circulação das obras.

3. Metodologia

A presente investigação incide sobre contextos e práticas associados à flauta doce no Brasil, e propõe a criação e disseminação de repertório específico para a flauta doce moderna - contralto Helder.

Neste sentido, o processo de criação artística incidu sobre a colaboração e experimentação envolvendo intérprete/compositores (com apoio na autoetnografia), além de restantes vertentes metodológicas associadas à exploração e ampliação da temática em causa: pesquisa documental e musicológica; etnografia (realização de entrevistas); e procedimentos de análise de conteúdo.

3.1 Pesquisa documental e musicológica

Nesta investigação a pesquisa documental (e) musicológica consistiu no levantamento e análise de informações acerca da flauta de bisel em fontes como artigos científicos; monografias; dissertações; teses; repositórios de universidades; catálogos de obras; livros; acervos de gravações; sites de compositores, construtores e intérpretes.

Tendo em vista o estudo e ampliação de repertório associado à flauta de bisel moderna no contexto brasileiro, fez-se necessário uma busca por obras contemporâneas de compositores/as brasileiros para o instrumento. Esta tarefa permitiu analisar a linguagem, utilização de técnicas estendidas e também contactar os compositores envolvidos - que têm auxiliado o processo de fomentação do instrumento no Brasil. Algumas obras se encontram catalogadas, porém, grande parte do repertório recente ainda encontra-se restrito ao domínio de alguns intérpretes e compositores. Dessa forma, inicialmente foram contactados os seguintes intérpretes, professores e pesquisadores de referência no cenário da flauta doce no Brasil:

Patricia Michelini Aguilar- UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro;

David Castelo- UFG - Universidade Federal de Goiás;

Lúcia Becker Carpena- UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

Betiza Landim- Projeto duo Brasil- Música erudita brasileira para flauta doce e piano;

Daniele Cruz Barros - UFPE- Universidade Federal de Pernambuco;

Guilherme dos Anjos - UEMG - Universidade Estadual de Minas Gerais;

Alfredo Zaine- UNESP - Universidade Estadual Paulista;

Helcio Muller - Escola Municipal de Música de São Paulo;

Renata Pereira - Quinta Essentia Quarteto;

Gustavo de Francisco- Quinta Essentia Quarteto;
Marialba Matos de Castro - Faculdade Claretiano;
Acácio Tavares Cardoso- IECG Instituto Estadual Carlos Gomes;
Lucas Barbosa da Silva - UECE- Universidade Estadual do Ceará.

Os contatos foram realizados através de Facebook, Instagram, email e Whatsapp, durante o período de 1 a 20 de novembro/2023. Entre os materiais recorrentemente citados, constam indicações de catálogos de obras, livros e importantes referências quanto a obras para a flauta doce. O contato ainda resultou na indicação de alguns compositores que recentemente escreveram obras para a flauta doce:

Antonio Celso Ribeiro - UFES- Universidade Federal do Espírito Santo;
Alexandre Lunsqui - UNESP- Universidade Estadual Paulista;
Liduíno Pitombeira- UFRJ- Universidade Federal do Rio de Janeiro;
Harry Crowl- UFPR- Universidade Federal do Paraná;
Luigi Irlandini- UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina;
Pedro Tavares- CPM- Conservatório Pernambucano de Música;
Ricardo Brafman- UFPE- Universidade Federal de Pernambuco;
Dimitri Cervo- UFRGS- Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Os mesmos foram contatados e gentilmente forneceram acesso às suas obras para que fossem verificadas características composicionais, questões idiomáticas, instrumentação, e utilização de técnicas tradicionais e/ou estendidas. O conjunto de obras apresenta grande diversidade:

- Obras para flauta doce solo;
- Flauta inserida em formações de música de câmara; consorts; concertos;
- Música armorial³⁸;
- Utilização de flautas modernas, como a Paetzold;
- Analogias a compositores (Hotteterre e Monteverdi) e a temáticas barrocas e medievais;

³⁸ Movimento criado na década de 70 por Ariano Suassuna, composto por intelectuais e artistas naturais do Nordeste do Brasil. O objetivo era criar uma arte erudita e genuinamente brasileira.

- Desenhos melódicos que simulam sons de pássaros (associação recorrente no repertório antigo da flauta);
- Elementos da técnica estendida, como uso simultâneo da flauta e voz, efeitos percussivos, multifônicos, flautas simultâneas;
- Elementos da técnicas tradicional dos instrumentos, que ressaltam características idiomáticas, como o uso de tonalidades confortáveis (facilitando o dedilhado); dinâmicas apropriadas ao instrumento (agudos fortes e graves suaves); uso de trinados, bordaduras, entre outras ornamentações e desenhos melódicos recorrentes na literatura do instrumento.

Ressalta-se a pertinência da pesquisa documental e musicológica, que possibilitou uma visão global da flauta de bisel contemporânea através de aspectos organológicos, repertório e contextos associados. A análise dos dados obtidos permitiu a verificação das lacunas referentes à utilização das flautas modernas no Brasil, ausência de repertório idiomático para esses instrumentos e a baixa representatividade da flauta de bisel no cenário de concerto.

A fim de contribuir na colmatação destas lacunas, convidamos os compositores citados anteriormente para a realização de entrevistas e todos gentilmente aceitaram participar.

3.2 Etnografia

Pesquisas de cunho qualitativo são geralmente caracterizadas pela flexibilidade, abertura ao diálogo e subjetividade (Busetto, 2020). Neste âmbito, abordagens etnográficas permitem a compreensão de contextos associados a indivíduos e/ou grupos utilizando variadas formas de recolha de dados – tais como a realização de questionários, entrevistas e a observação e trabalho com grupos focais. As entrevistas se distinguem pelo grau em que são estruturadas, nomeadamente: estruturadas, semi-estruturadas ou não-estruturadas.

Para cumprir os objetivos da pesquisa, o pesquisador pode utilizar diferentes processos de coleta e análise de dados:

“A aplicação de múltiplos métodos é chamada de triangulação, que harmoniza os caminhos para que as falhas de um sejam compensadas por outro. Para cumprir os objetivos da pesquisa, o pesquisador utiliza diferentes processos de coleta e análise de dados que se beneficiam da triangulação” (Alam, 2020, p.10).

Uma das tipologias de entrevistas mais recorrentes no contexto de pesquisas qualitativas é a semiestruturada realizada com o auxílio de um guião, contendo perguntas abertas e sub-questões (Busetto, 2020). Este método favorece a interação entre pesquisador e entrevistado, permitindo explicações, comentários e intervenções pertinentes ao contexto. A escolha do entrevistado, alinhada às questões pertinentes à investigação, favorece a ampliação da discussão e reflexões relacionadas ao tema. DeJonckheere & Vaughn, discorrem acerca da realização de entrevistas semiestruturadas:

“O objetivo geral da utilização de entrevistas semiestruturadas para a recolha de dados é recolher informações de informantes-chave que tenham experiências pessoais, atitudes, percepções e crenças relacionadas com o tema de interesse” (DeJonckheere & Vaughn, 2019, p.2).

Benetti (2013) afirma que a coleta de dados por meio de entrevistas é fundamental, pois contribui para mudança, criação ou diferenciação de conceitos e reforça que a prática pode trazer contribuições para a área da pedagogia do instrumento.

“Em comparação com pesquisas escritas, as entrevistas qualitativas têm a vantagem de serem interativas e permitirem que tópicos inesperados surjam e sejam abordados pelo pesquisador” (Busetto, 2020, p.3), que, por sua vez, participa, observa e descreve. Quanto ao formato, as entrevistas são geralmente realizadas em formato online ou presencial. Segundo Alam (2020), as entrevistas presenciais estimulam a profundidade das respostas, auxiliando os entrevistados a compreender as perguntas com mais clareza. Em contrapartida, as entrevistas realizadas de forma online acabaram por possibilitar encontros que dificilmente aconteceriam - como é o caso de indivíduos distante geograficamente:

“Com o advento da internet e o presente desenvolvimento tecnológico e digital, a abordagem etnográfica começa a adaptar-se a uma nova realidade, quando sobretudo a partir dos anos 1990, alguns termos vieram a ser criados para designar essa união com o mundo digital: Netnografia, Etnografia Digital, Webnografia, Ciberantropologia (Fragoso et al, 2011, apud Borba, 2023)”.

As restrições causadas pela pandemia da COVID-19 reforçaram a transição de entrevistas presenciais para plataformas virtuais. Os custos dos encontros foram significativamente reduzidos e o alcance e a inclusão do recrutamento ampliados. Favorecidos ainda pelo conforto e privacidade de seus lares, investigadores e entrevistados ainda optam pela realização de entrevistas online (Olliffe, 2021).

Além disso, em abordagens qualitativas é comum que investigadores utilizem o método de amostragem proposital, no qual o investigador pré-define o tipo de participante capaz de responder às questões de acordo a experiências prévias, contextos associados e trabalhos anteriores (Busetto, 2020). A escolha do método de amostragem depende dos objetivos do estudo:

“ As estratégias de amostragem são influenciadas pela questão de pesquisa e pelo objetivo do estudo. Ao contrário dos estudos quantitativos, a representatividade estatística não é o objetivo da pesquisa qualitativa. Não há cálculo de poder estatístico e o objetivo não é um grande tamanho de amostra.”
(DeJonckheere; Vaughn, 2019, p.3).

O processo para analisar e interpretar os dados envolve sobretudo a revisão do material transcrito, notas, padrões recorrentes e categorização dos dados.

No caso da presente investigação, as entrevistas foram realizadas por meio de plataformas virtuais (Zoom e Google Meet), favorecendo a interação entre a pesquisadora (que atualmente reside em Portugal) e os entrevistados (residentes em diferentes países e estados brasileiros). Todas as entrevistas foram gravadas com autorização prévia dos entrevistados e transcritas manualmente. Optamos pela realização de entrevistas semiestruturadas, realizadas com auxílio de um guião. As questões foram elaboradas com base em dois pilares: (1) relações e conhecimentos dos entrevistados acerca da flauta doce; e (2) reflexões sobre o trabalho colaborativo. O tempo de resposta não foi estipulado, permitindo aos entrevistados discorrerem livremente a cada questão e interagir com a pesquisadora sempre que necessário.

3.2.1 Entrevistas: guião

De forma a orientar a realização das entrevistas, foi elaborado um guião composto por nove questões que, conforme referido anteriormente, foram desenvolvidas sobre dois pilares centrais: (1) relações e conhecimentos dos entrevistados acerca da flauta doce; e (2) reflexões sobre o trabalho colaborativo. A tabela 1 apresenta as questões elaboradas bem como os objetivos atrelados:

Tabela 1 - Questões e objetivos

Questão	Objetivo
1- Como poderia descrever a sua relação com a flauta doce? Considerando a variedade de flautas existentes, quais lhe são mais familiares (renascentistas, barrocas, modernas)?	Perceber o contexto em que o compositor teve os seus primeiros contatos e impressões acerca do instrumento.
2- Conhece o repertório moderno/contemporâneo escrito para a flauta doce? Que obras poderia referir?	Verificar o conhecimento do entrevistado em associação com a literatura do instrumento no que diz respeito a obras originalmente escritas.
3- Já compôs para a flauta doce? Em caso afirmativo, em quais âmbitos sua obra se enquadra? (cunho pedagógico, música regional, música erudita de concerto, outro). Sua composição foi destinada a uma flauta específica? Se sim, qual foi?	Identificar a presença e características da produção composicional do entrevistado para o instrumento.
4- Quais os desafios que identifica no âmbito da composição para flauta doce?	Perceber que aspectos específicos (ex. tessitura, dinâmica, escrita idiomática) carecem de esclarecimento no âmbito da escrita para o instrumento de forma a facilitar e promover ações neste sentido.
5- Já participou de algum trabalho envolvendo colaboração com performers da flauta doce? Caso afirmativo, como descreveria o processo, resultados, e impacto no âmbito da produção? Além disso, quais foram as dificuldades e benefícios que você poderia salientar?	Identificar se o entrevistado realizou trabalhos colaborativos com intérpretes da flauta de bisel; Em caso afirmativo, identificar o processo, resultados e impactos da produção; Identificar as dificuldades e benefícios atrelados aos trabalhos colaborativos.

6- Qual impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para flauta doce moderna no Brasil?	Verificar pertinências associadas ao trabalho colaborativo como forma de promover e fomentar a composição para a flauta doce moderna no contexto brasileiro.
7- Que tipo de iniciativa você considera pertinente no âmbito da disseminação da flauta doce no cenário de concerto no Brasil?	Identificar caminhos e processos referidos associados à promoção e disseminação da flauta doce no contexto brasileiro na atualidade.
8- Você conhece as flautas modernas? Quais os desafios você considera que possam surgir ao buscar uma escrita idiomática para esses instrumentos?	Verificar o conhecimento do entrevistado a respeito do potencial das flautas modernas, bem como os desafios que possam surgir ao compor para o instrumento.
9- Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para flauta doce moderna?	Verificar o interesse do entrevistado quanto à realização de trabalhos colaborativos no âmbito da flauta doce moderna.

A elaboração e utilização do guião teve como objetivos identificar as lacunas referentes ao conhecimento dos entrevistados acerca das flautas e do repertório moderno/contemporâneo, e, desta forma, elaborar estratégias pertinentes ao processo de colaboração entre compositor/intérprete. Quanto aos trabalhos colaborativos, as questões estão no sentido de identificar a pertinência da colaboração no âmbito da composição para uma flauta de bisel moderna e verificar iniciativas que auxiliem na disseminação da flauta de bisel na música de concerto.

3.3 Autoetnografia

A autoetnografia consiste em uma metodologia de investigação caracterizada pela narrativa pessoal, subjetividade e reflexividade do pesquisador enquanto parte fundamental da pesquisa. De acordo com Ellingson e Ellis (2008), é possível identificar duas categorias na autoetnografia com base em tendências relacionadas à natureza, ao processo e ao resultado da pesquisa. Uma categoria é a autoetnografia analítica, na qual o objetivo principal é desenvolver explicações teóricas sobre os fenômenos investigados (Anderson, 2006). A outra categoria é a autoetnografia evocativa/emocional, cujo foco está em apresentações narrativas que provocam respostas emocionais em relação ao fenômeno (Ellis e Bochner, 1996).

A autoetnografia tem as suas origens na etnografia, uma abordagem que consiste na observação participativa ou não do investigador sobre o objeto investigado (Benetti, 2017). Entretanto, a autoetnografia se concentra na experiência pessoal do investigador ao invés de focar exclusivamente em grupos ou comunidades, ou seja, o investigador é integrado enquanto parte da investigação (Scribano & De Sena, 2009; Ellis et al, 2011).

Benetti (2017) refere que a autoetnografia reúne elementos da autobiografia, da etnografia e da análise, o que permite ao pesquisador, além de relatar as suas experiências, registrar e discutir a própria interpretação sobre as mesmas. Deste modo, a autoetnografia poderá consistir em uma ferramenta metodológica que permite analisar de forma crítica experiências pessoais no contexto de interferências culturais, sociais e políticas.

Na área da música, a autoetnografia tem permitido aos investigadores a exploração de experiências próprias e identidades artísticas enquanto parte integrante do processo de investigação. Ao destacar as perspectivas pessoais dos músicos, o método valida percepções de excelência sobre a prática musical (Barlett & Ellis, 2009; Higgins, 2018; Kruse, 2018). Dessa forma, a abordagem autoetnográfica foi incorporada na presente investigação pela capacidade de ampliar a reflexão sobre as dinâmicas do processo de colaboração, com intuito de documentar, reunir e analisar os saberes e experiências de cada compositor-intérprete. Tal procedimento se associa também ao conceito de autoetnografia colaborativa, uma colaboração entre pesquisadores e participantes para coletar e interpretar dados obtidos na investigação. Nesse método, os próprios participantes são envolvidos ativamente na produção de conhecimento sobre suas próprias experiências e contextos culturais (Denzin, 2011).

3.4 Intérprete/compositor: colaboração e experimentação

A presença da colaboração entre compositores e intérpretes no contexto da música de concerto ocidental remonta a um certo contínuo no decorrer da história. Da mesma forma, será pertinente argumentar que a experimentação enquanto elemento processual sempre integra trabalhos dessa tipologia: a ideia de experimentação enquanto uma constante nas artes já é algo reconhecido a partir do célebre poeta português Herberto Helder. Nesta perspectiva, a presente seção aborda a colaboração entre compositor e intérprete segundo tal visão, dialogando com contextos históricos, com o panorama contemporâneo, e suas implicações.

Em primeiro lugar, é preciso observar que nem sempre houve uma relação de igualdade entre a função dos performers e compositores ao longo da história. A título de exemplo, na idade média, a criação musical e o pensar em música eram tidos como matérias exclusivamente associadas aos compositores:

“Ao se perguntar “o que é o músico?”, Boethius (c.480 - c.524), o mais importante teórico da Baixa Idade-Média, colocou os performers na categoria mais baixa de sua classificação de três níveis, descrevendo assim os instrumentistas e cantores: “Classe inferior, ignorante” (Boethius, cap.24, v.1, apud Borém e Ray, 2012, p.123-124).

Contemporaneamente, essa concepção deu lugar a ideia de performer cujas habilidades, escolhas musicais e atitudes exercem preponderância no âmbito da composição e aceitação de determinada obra por parte do público. Espinheira & Cardassi (2020) afirmam que a música resulta da interação entre vários indivíduos, desde uma ideia inicial, passando por muitos estágios de criação, até a realização de uma performance chegando aos ouvintes. As autoras argumentam que não é possível aceitar que a criatividade associada seja vinculada exclusivamente à mente de um indivíduo.

A partir do século XX, a escrita para flauta ganhou novos contornos. Compositores e intérpretes iniciaram um trabalho de exploração de novas possibilidades sonoras a partir de experimentações sobre o timbre. Tal processo resultou na utilização de técnicas estendidas (Radicchi, 2013). As colaborações entre compositor-performer no século XXI revelam experimentações intuitivas associadas a um processo secular de criação pautado na afinidade entre músicos contemporâneos (Ray, 2010). No decorrer da história da música, muitos compositores foram inspirados a compor por seus intérpretes favoritos e/ou que eram de sua convivência. Entretanto, Ray (2010) afirma que a relação compositor-intérprete no período barroco não era frequente devido ao fato de muitos dos compositores terem sido exímios intérpretes - a exemplo de Bach ao cravo e Telemann na flauta de bisel. Contrariamente, nos dias de hoje, o fato dos músicos raramente deterem ambos domínios favorece práticas e inovações decorrentes da colaboração.

No século XX, mais precisamente entre 1960-70, muitos compositores foram inspirados a compor por flautistas como Frans Bruggen e Michael Vetter – em trabalhos que resultaram em obras baseadas em técnicas estendidas. Bruggen colaborou com Luciano Berio e Makoto Shinohara, tendo como resultados as obras *Gesti* e *Fragment*. Algumas obras de vanguarda foram escritas para Vetter, a exemplo de *Mutazione* de Jürg Baur, *Pezzi Uccelli e Spielund Zwischenspiel* de Rob du Bois e *Rara* de Sylvano Bussotti. Segundo Carvalho (2011) a quase totalidade das obras compostas para flauta de bisel entre os anos 1960-70 é destinada a flauta solo, primeiramente para contralto e posteriormente para tenor. A performance neste período adquiriu um caráter cooperativo, na qual as decisões do intérprete e a sua capacidade de improvisar estavam em evidência. Muitas obras foram encomendadas a

fim de expandir a linguagem e técnica do instrumento para além dos padrões convencionais quando constatou-se que a flauta de bisel não possuía repertório compatível com a linguagem de seu tempo. Neste contexto, o desenvolvimento de técnicas estendidas e a criação de novas propostas musicais estiveram diretamente conectados à relação entre compositor e intérprete, sobretudo pela necessidade de atender a aspectos idiomáticos do instrumento. Dessa forma, a colaboração entre intérpretes e compositores contribuiu e contribui não apenas para ampliação do repertório para o instrumento mas, para o aumento de possibilidades de execução. Palopoli (2014) fala a respeito da colaboração entre o flautista Severino Gazzelloni e o compositor Luciano Berio na composição da obra *Sequenza*, para flauta solo. As correspondências demonstram grande proximidade entre intérprete e compositor, num processo composicional que durou cerca de um mês. De maneira geral, Ray (2010) compara a atitude do intérprete quanto à colaboração nos séculos XX e XXI da seguinte forma:

“No século XXI, o performer toma a frente desta colaboração. As iniciativas de encomenda de obras partem de instrumentistas que querem ver escrito para seu instrumento uma obra na linguagem de ‘x’ compositor, o que valorizaria seu instrumento. Atitude bem diferente da busca por novos timbres que dominou a música ‘contemporânea’ do início do século XX. A colaboração do performer então era ainda de executante ‘experimentador’ de iniciativas composicionais. O século XXI apresenta um performer, líder, parceiro por vezes na criação, interessado não somente em sua auto-promoção artística mas com compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos, inclusive” (p. 4).

Associado à criação artística de âmbito pedagógico no contexto brasileiro, o trabalho de Scheiner (2019) é representativo no contexto da colaboração. Ao constatar a escassez de repertório contemporâneo para iniciantes na flauta de bisel, a autora convidou compositores a escrever pequenas peças a partir de uma lista de ideias e recomendações de cunho didático. No contexto português, Carvalho (2011) propôs a elaboração de um projeto de introdução à música do século XXI em classes de conjunto de flauta de bisel, para crianças, a partir de composições pedagógicas originais. No âmbito da performance, Cardassi (2016, p.84-85) aponta diferenças entre o que considera *encomenda* de obras e a *colaboração* entre o compositor e

intérprete: “Reservo a palavra colaboração para projetos em que o relacionamento e as interações entre compositor e intérprete são mais profundas, dinâmicas e fluidas, com uma definição menos rígida de papéis”. Ou seja, um processo guiado pela confiança mútua, no qual as funções não são demarcadas. O intérprete vislumbra ampliar sua experiência na performance, enquanto o compositor apresenta ideias a serem testadas, refinadas, assumidas ou descartadas.

Acerca da ampliação do repertório para a flauta de bisel, o apego à prática de música antiga pode limitar ou até mesmo manter o intérprete na zona de conforto. Chueke (2003) reflete a respeito do “medo do desconhecido”. A insegurança em adentrar um território novo é normal, no entanto, a necessidade de conforto bloqueia a percepção para o novo, enquanto a curiosidade conduz à evolução do pensamento, e a exploração promove o desenvolvimento e enriquecimento artístico. Quanto a isso, podemos afirmar, que o processo de composição colaborativa, auxilia na compreensão das novas técnicas, as trocas e experimentações simultâneas à criação artística, facilitam a compreensão e apropriação das linguagens contemporâneas.

De forma geral, a colaboração compositor/intérprete amplia possibilidades no sentido de construir um objeto artístico inovador, criativo, que contribua significativamente para o contexto do instrumento musical em questão. Não existe um caminho único ou regras para esse tipo de trabalho. Cada relação se constrói de forma única e as experiências relatadas em diversos trabalhos científicos no âmbito da colaboração reforçam a singularidade de cada um dos casos. A música contemporânea permite que cada obra seja um universo singular, favorecendo uma construção que lhe é peculiar, neste sentido, a multiplicidade de linguagens musicais associada ao intenso experimentalismo é um agente importante na ampliação do campo de atuação do intérprete (Radicchi, 2013).

4. Resultados

Os resultados da presente investigação estão divididos em 2 categorias:

1) Resultados a partir da realização de entrevistas com 8 compositores brasileiros: inclui um subcapítulo associado à análise das entrevistas – subdividido em 3 etapas, (1) Pré-análise; (2) Exploração do material e, (3) Tratamento e interpretação; e um subcapítulo correspondente à discussão sobre os mesmos; e

2) Resultados do processo de colaboração entre a intérprete e os compositores Alexandre Lunsqui; Harry Crowl; Antonio Celso Ribeiro; Luigi Irlandini e Liduino Pitombeira – os quais incluem a criação de 5 obras específicas para a flauta doce contralto Helder.

4.1.1 Pré-análise

Após o término da transcrição das entrevistas, foram realizadas diversas releituras sistemáticas. Pretendeu-se encontrar os tópicos recorrentes, relevantes e pertinentes a partir da observação global do material. As primeiras impressões acerca das respostas fornecidas foram relacionados aos seguintes tópicos: (1) desconhecimento a respeito das flautas modernas - as respostas obtidas nesta etapa convergem para o conhecimento dos entrevistados a respeito das flautas barrocas. Modelos de flautas modernas foram citados, porém, não há conhecimento específico acerca dos recursos, funcionamento e possibilidades técnicas dos instrumentos. No âmbito da colaboração, foi notória a importância da mesma no sentido de dar a conhecer os instrumentos modernos e fomentar a criação de repertório idiomático; (2) desafios relacionados à composição e a circulação das obras - considerando que todos os entrevistados apresentam obras para a flauta doce barroca, algumas características foram referidas como desafios na composição para o instrumento: dinâmica reduzida; extensão; e baixa projeção sonora. Neste sentido, os compositores reconhecem a colaboração, como uma ferramenta importante para o aprofundamento e aprimoramento da escrita contemporânea para flauta doce. Quanto à circulação das obras, as respostas apontam para um número reduzido de concertos de flauta doce no Brasil; a falta de fomento à música contemporânea (grande parte da atividade musical ainda está centrada na música de concerto/romântica e antiga); a carência de indivíduos e grupos para a execução das obras, e o alto custo dos instrumentos modernos; e (3) iniciativas para disseminação da flauta doce no Brasil - os entrevistados sugerem um aumento dos cursos de flauta doce, visando angariar intérpretes, aumentar a representatividade da flauta no cenário de concertos, e fomentar a criação de obras. As respostas apontam para o fato de que a flauta tem sido recorrentemente associada à educação musical e à música antiga, explicitando a necessidade de associar a flauta doce à música de concerto contemporânea.

4.1.2 Exploração do material

A etapa de pré-análise possibilitou uma visão geral dos aspectos mais relevantes associados às entrevistas. Através do cruzamento de dados e com base na recorrência de temas referidos pelos entrevistados, foi possível agrupar tópicos segundo 3 categorias principais: (1) *Conhecimento acerca do instrumento*: as respostas obtidas nesta categoria abrangem os diferentes modelos de instrumento (renascentista, barroco, moderno), conhecimento de repertório, e trabalhos associados à flauta de bisel. Estes elementos foram divididos em seis subcategorias: (a) relação do entrevistado com a flauta doce; (b) modelos de flautas; (c) conhecimento a respeito do repertório moderno/contemporâneo para flauta doce; (d) produção composicional para o instrumento pelo entrevistado (e) âmbito das composições (f) desafios ao compor para a flauta doce; (2) *Influências, preferências e associações*: esta categoria envolve influências que apresentaram direta ou indiretamente dados relativos à técnicas contemporâneas e instrumentos modernos, e também as associações a respeito da utilização da flauta doce no Brasil. As subcategorias incluem: (a) referências de intérpretes; (b) preferências e (c) associações com o uso da flauta doce; e (3) *Colaboração*: os dados desta categoria são referentes à compreensão dos entrevistados acerca de trabalhos colaborativos entre compositor e intérpretes, incluindo benefícios e dificuldades atrelados. As suas subcategorias incluem: (a) impactos do trabalho colaborativo; (b) circulação das obras e (c) iniciativas para promover a flauta doce.

4.1.3 Tratamento e Interpretação

O tratamento e interpretação do material inclui a análise e a formulação dos dados estatísticos associados. Cada um dos tópicos foi sistematicamente analisado segundo as descrições dos entrevistados, possibilitando a identificação de convergências e divergências relacionadas às temáticas centrais e suas subcategorias. A sequência dos resultados apresentados segue a ordenação apresentada no subcapítulo anterior (exploração do material).

4.1.3.1 Conhecimento acerca do instrumento

- (a) relação do entrevistado com a flauta doce;
- (b) modelos de flautas;
- (c) conhecimento acerca do repertório moderno/contemporâneo para flauta doce;
- (d) produção composicional para o instrumento pelo entrevistado;

- (e) âmbito das composições;
- (f) desafios ao compor para a flauta doce.

A- Relação do entrevistado com a flauta doce

No que diz respeito ao primeiro contacto dos entrevistados com o instrumento, a análise das respostas obtidas aponta para o seguinte resultado: 1) contacto na infância durante a formação musical (referido por 4 entrevistados); 2) contacto por meio de amigos/colegas (referido por 2 entrevistados); e 3) abordagem autodidata ao instrumento (referido por 1 entrevistado). Conforme relato do compositor Liduino Pitombeira, sua relação com a flauta se iniciou através do estudo:

“Eu resolvi num certo ponto, em 1985 aproximadamente, me musicalizar através da flauta doce. Resolvi dar um passo atrás e formalizar meu estudo, com estudo da harmonia e contraponto, mas pra isso eu precisava ter uma leitura fluente, ter uma escrita e foi através da flauta doce que eu comecei a ter uma prática de leitura com a partitura “(Pitombeira, 2023).

Segundo o compositor Pedro Tavares, o contato com o instrumento se deu por interferência de amigos e colegas:

“Minha relação com a flauta doce vem de amigos e colegas que são instrumentistas, ao longo dos estudos, graduação em Música e no convívio profissional mesmo, colegas de trabalho. Trabalho numa escola de música” (Tavares, 2023).

Luigi Irlandini, discorre acerca de seu processo de auto-exploração da flauta doce:

“Eu tinha o instrumento, ficava tocando pelo meu prazer de tocar, na verdade eu sou pianista de formação, depois eu segui pela composição. Mas eu sempre

tive o hábito de tocar muitos instrumentos, qualquer coisa, de pegar e sair tocando sozinho. A flauta doce foi um dos instrumentos” (Irlandini, 2023).

O gráfico 1 apresenta os resultados obtidos sobre esta subcategoria:

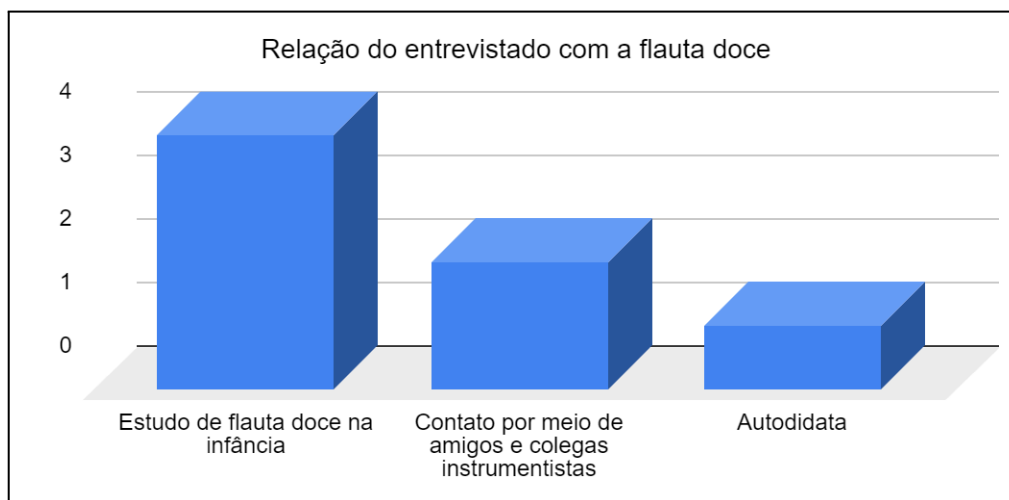


Gráfico 1 - Relação do entrevistado com a flauta doce

B. Modelos de flautas

Considerando a variedade de flautas existentes, entre modelos de instrumentos renascentistas, barrocos e modernos, a análise das respostas obtidas apontam para os seguintes resultados: 1) Conhecimento acerca das flautas barrocas (referido por 8 entrevistados); 2) Conhecimento acerca das flautas renascentistas (referido por 3 entrevistados) e 3) conhecimento acerca de flautas modernas (referido por 4 entrevistados). Os relatos a seguir, elucidam o conhecimentos dos entrevistados a respeito dos diferentes instrumentos:

“Experiência e convivência com a barroca e a moderna. As renascentistas eu nunca tive a oportunidade de trabalhar. ...recentemente eu escrevi um concerto que chama Urdiduras, para flautas, quarteto de cordas e cravo, eu usei um modelo específico de uma flauta tenor que me foi demonstrado, tem o

nome alemão de Helder, parece que combina duas flautas, contralto e tenor” (Crowl, 2023).

“Minha relação com elas, eu conheço as renascentistas e as barrocas. Conheço as flautas quadradas, as Paetzolds, são muito interessantes e abrem muitas possibilidades para música do século XX, então é uma coisa muito interessante” (Ribeiro, 2023).

“Conheço mais as flautas renascentistas e barrocas, pouco as modernas” (Tavares, 2023).

“Flautas modernas é uma novidade pra mim e as flautas renascentistas eu também não tenho conhecimento de como que elas são. As composições que eu tenho são todas direcionadas para a flauta barroca” (Cervo, 2023).

O gráfico 2 é representativo dos resultados obtidos:

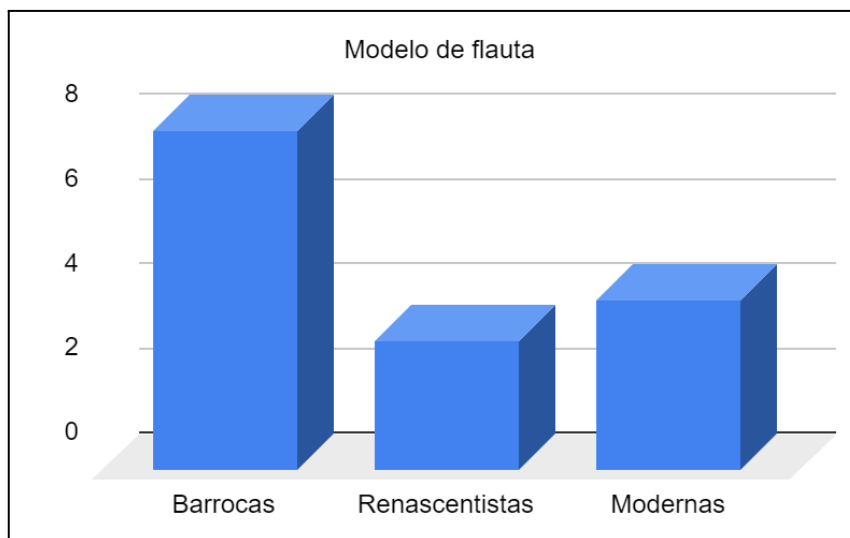


Gráfico 2 - Modelo de Flauta

C. Conhecimento acerca do repertório moderno/contemporâneo da flauta doce

Acerca do conhecimento do repertório moderno/contemporâneo pelos entrevistados, a análise das respostas obtidas apontam para os seguintes resultados: 1) Obras do compositor Luciano Berio (referidas por 3 entrevistados); 2) Obras do brasileiro Calimério Soares (referidas por 1 entrevistado); 3) Obras do compositor italiano Fausto Romitelli (referidas por 1 entrevistado); 4) Obras do compositor alemão Hans- Martin Linde (referidas por 1 entrevistado); 5) Obras do compositor alemão Hans Ulrich Staeps (referidas por 1 entrevistado) e 6) Obras do compositor japonês Ryohei Hirose (referidas por 1 entrevistado).

Os depoimentos a seguir exemplificam o referido anteriormente:

“Fiquei muito interessado nas composições contemporâneas de flauta doce, por exemplo, Gestí do Luciano Berio; do japonês Ryohei Hirose, o Meditation” (Irlandini, 2023).

“Luciano Berio e não cheguei a ouvir, vi as partituras só (...)

Me lembro de peças do Calimério Soares lá de Uberlândia. Sempre feitas por encomenda específica de algum intérprete” (Crowl, 2023).

“Hans-Martin Linde e o Hans Staeps. O Staeps escreveu aqueles Quartetos para flauta. Conheço muitos compositores orientais que escrevem para flauta doce, mas buscando sempre uma memória de flautas folclóricas, como o Shakuhachi. Teria que pensar em alguns nomes” (Ribeiro, 2023).

“Eu conheço algumas obras. Tem uma do Berio, famosa, uma Sequenza e tem muitos compositores japoneses que eu me lembro” (Pitombeira, 2023).

“Tem o Gesti do Berio, uma peça conhecida, muito interessante o tipo de decrescência que ele usa” (Lunsqui, 2023).

O gráfico 3 representa os resultados obtidos quanto a esta subcategoria:

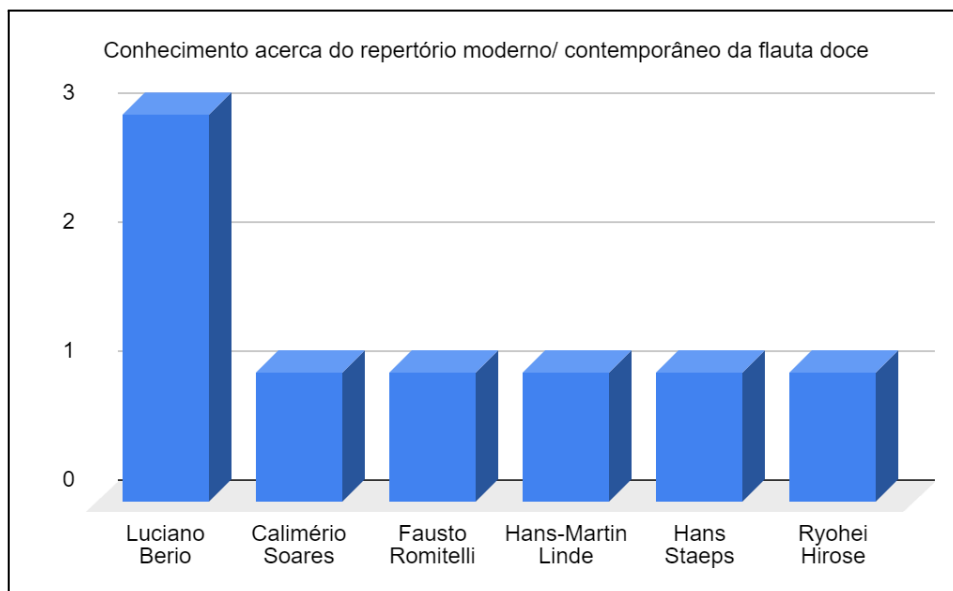


Gráfico 3 - Conhecimento acerca do repertório moderno/contemporâneo da flauta doce

D. Produção composicional para o instrumento pelo entrevistado

Acerca da produção composicional para flauta doce pelo entrevistado, a análise das respostas obtidas apontam para os seguintes resultados: 1) Escreveram obras para a flauta doce, realizadas por encomenda ou dedicadas à determinado intérprete ou grupo (referido por 8 entrevistados); 2) Não realizou trabalhos colaborativos (referido por 2 entrevistados).

Os compositores Dimitri Cervo e Luigi Irlandini, afirmam não terem realizado trabalhos colaborativos no âmbito da composição:

“Eu acho que nunca tive trabalho colaborativo. Tive encomendas de peças, que eu fui lá e escrevi a peça”(Cervo, 2023).

“Nunca trabalhei colaborativamente. O que aconteceu foi que o Pitágoras escrevi para Eva Legêne, ela não colaborou em nada, ela tocou algumas vezes” (Irlandini, 2023).

Os depoimentos dos compositores Ricardo Brafman e Antonio Celso Ribeiro, ilustram as respectivas experiências na realização de trabalhos colaborativos:

“Eu escrevi peças para o grupo dela, o Flauta de Bloco, e também teve uma peça que eu escrevi que foi pedida pela nossa professora, a Luciana Câmara, que eu de novo tenho uma conexão pessoal, mas daí eu já tinha, como eu digo, essa conexão da flauta com Daniele, com outros alunos, o processo de escrever Ciranda foi extremamente colaborativo” (Brafman, 2023)

“Todas as peças que escrevi para flauta doce partiu de uma encomenda de algum flautista ou para solo, duo ou trio. Então, eu posso dizer que todas as minhas composições para a flauta doce foram colaborativas para mim nesse sentido” (Ribeiro, 2023).

O gráfico 4 exemplifica a produção composicional pelos entrevistados:

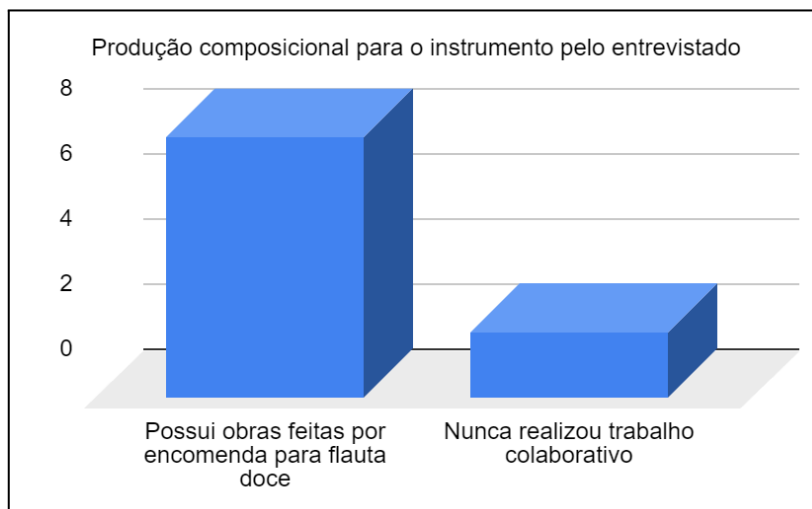


Gráfico 4 - Produção composicional para o instrumento pelo entrevistado

E. Âmbito das composições

Quanto à classificação das obras pelos entrevistados, a análise das respostas obtidas apontam para os seguintes resultados: 1) classificam suas composições como música de concerto (referido por 8 entrevistados); 2) Obras de cunho pedagógico (referido por 2 entrevistados); e 3) Obra com elementos de música regional (referido por 3 entrevistados).

Os relatos a seguir elucidam os dados obtidos na questão:

“Já escrevi sim para flauta doce, arranjos de peças regionais e composições especificamente tem algumas variando as formações.(...) em relação às estéticas é uma mescla, porque você poderia classificar como música de concerto, se quisesse classificar, mas tem elementos regionais. Não é necessariamente música popular, mas há muitas influências” (Tavares, 2023).

“Eu respondo a sua segunda pergunta, da música de concerto, nesta categoria” (Ribeiro, 2023).

“Uma ou duas peças que são mais pedagógicas, a Mini Suíte para Flauta Doce e a Suíte Brasileira para flauta e violão, são peças bem fáceis, e a outras são música de concerto mesmo” (Cervo, 2023).

“Música de concerto, eu tenho composições que são de conexão com tradição oral, que é a música armorial. Didáticas especificamente não, para flauta doce não. Eu compus para quarteto de flautas doces” (Pitombeira, 2023).

O gráfico 5 representa os resultados obtidos quanto a esta subcategoria:

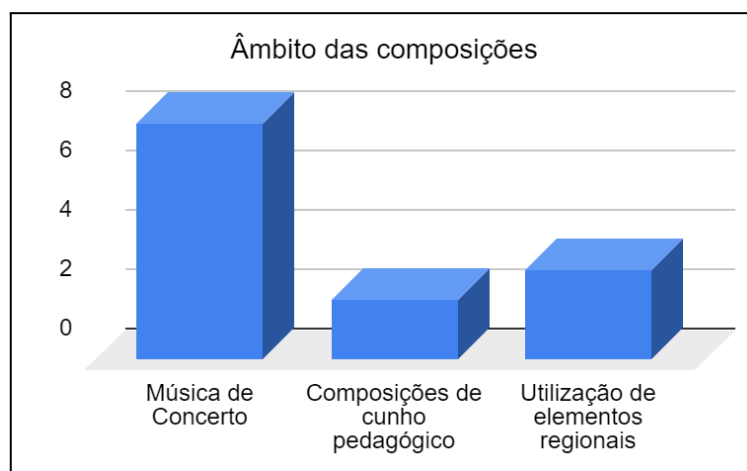


Gráfico 5 - Âmbito das composições

F- Desafios ao compor para a flauta doce

Acerca das dificuldades atreladas à composição de obras, a análise das respostas obtidas apontam para os seguintes resultados: 1) dinâmica limitada (referida por 4 entrevistados); 2) Extensão (referida por 2 entrevistados); 3) Baixa projeção sonora (referida por 2 entrevistados); e 4) Não relatam dificuldade ao compor para o instrumento (referido por 3 entrevistados). Os depoimentos a seguir, relatam as dificuldades encontradas ao se compor para a flauta doce:

“Dinâmica. Como lidar com a dinâmica. Eu trabalho com orquestra, por exemplo, que tem o clarinete que tem dinâmica total e a flauta doce é plana,

digamos assim. É claro que tem técnicas para você trabalhar isso, então a dinâmica é o principal desafio. Outra é a extensão curta e também, pensando no performer, as posições muito cruzadas eu tenho que rever” (Pitombeira, 2023).

“Eu acho que tenho uma facilidade para escrever idiomáticamente para a flauta doce” (Cervo, 2023). “A dinâmica e um pouco a extensão, não tem uma projeção tão alta” (Tavares, 2023).

“Eu não acho especialmente mais desafiador do que outros instrumentos, eu acho que não vai ser um instrumento com contrastes gigantes de dinâmica e, talvez, seja isso” (Brafman, 2023).

“O comportamento da flauta doce é diferente nesse sentido, talvez não tenha tanto essa maleabilidade. Pelo menos foi um pouquinho da minha experiência, você tem um âmbito menor de variação de dinâmica”(Lunsqui, 2023).

O gráfico 6 ilustra os desafios e ausência de desafios relacionados ao trabalho de compor para a flauta doce:

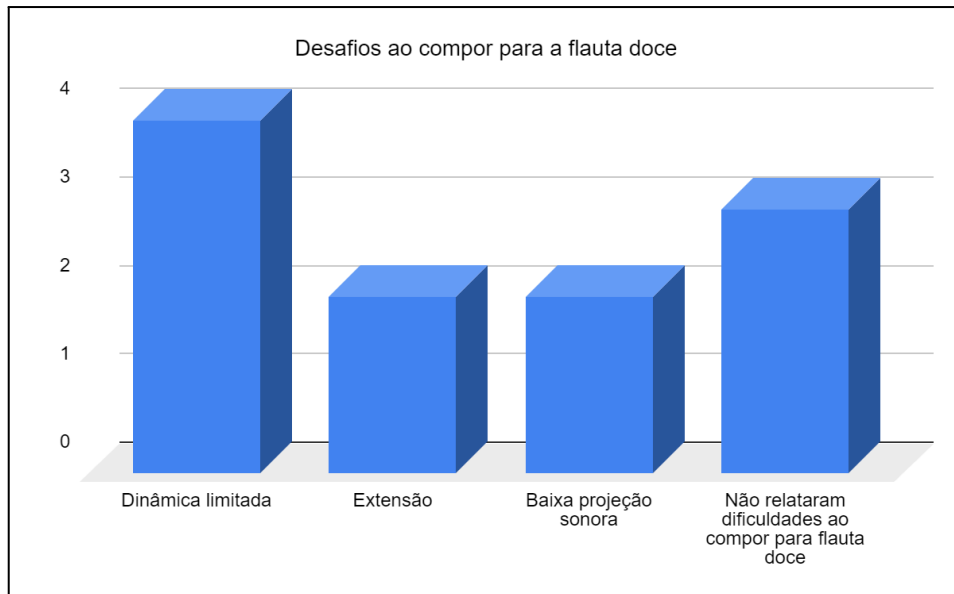


Gráfico 6 - Desafios ao compor para flauta doce

4.1.3.2 Influências, preferências e associações

- (a) intérpretes;
- (b) preferências;
- (c) associações com o uso da flauta doce.

A- Intérpretes

Esta subcategoria envolve temas que surgiram como referência no âmbito da interpretação na flauta doce, incluindo novas técnicas e/ou instrumentos. A análise das respostas obtidas apontam para os seguintes resultados: 1) Conhecimento acerca de instrumentos modernos por meio de vídeos do grupo brasileiro *Quinta Essentia Quarteto* (referido por 2 entrevistados); 2) Conhecimento acerca de técnicas estendidas para a flauta doce através do flautista brasileiro Marco Antônio Barcellos (referido por 2 entrevistados); 3) Conhecimento acerca de flautas modernas através da flautista dinamarquesa Helle Kristensen (referido por 1 entrevistado) e 4) Conhecimentos a respeito das novas técnicas e instrumentos através do flautista e compositor italiano Antonio Politano (referido por 1 entrevistado).

Os depoimentos a seguir são exemplificativos desta subcategoria:

“Eu tive o prazer e uma sorte de um colega flautista, Marco Antônio Barcellos. Conheci ele no Recife e ele me apresentou uma série de peças que apresentavam técnica estendida para me ajudar a situar e explorar as potencialidades da flauta doce” (Brafman, 2023).

“Nos anos 90 é que eu tive mais contato com a flauta doce contemporânea através de uma flautista dinamarquesa, a Helle Kristensen. Eu vi vídeos do Quinta Essentia, eu sei de flautas de acrílico, até com formatos meio psicodélicos, assim, mas eu teria que aprofundar um pouco mais, eu não conheço as características técnicas desses instrumentos” (Crowl, 2023).

O gráfico 7 representa os resultados obtidos acerca nesta categoria:

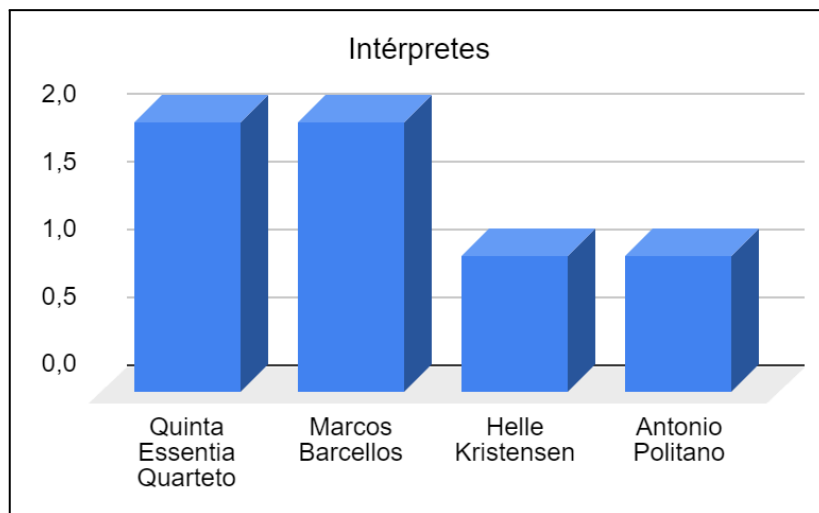


Gráfico 7 - Intérpretes

B. Preferências em relação ao naipe dos instrumentos

A análise das respostas obtidas apontam para os seguintes resultados: 1) Preferência pela flauta tenor (referido por 3 entrevistados); 2) Preferência pela flauta

contralto (referida por 2 entrevistados); 3) Preferência pela flauta baixo (referido por 1 entrevistado); e 4) Preferência pela flauta soprano (referido por 1 entrevistado).

Os relatos a seguir elucidam as preferências dos entrevistados quanto ao naipe dos instrumentos:

“Eu gosto de trabalhar mais realmente com as flautas contralto e tenor. Gosto muito dos graves da flauta baixo, realmente é sempre um som muito aveludado o grave e isso me agrada bastante” (Crawl, 2023).

“Em relação às cores, a flauta que eu mais gosto é a tenor” (Ribeiro, 2023).

“Mas eu gosto muito da contralto, eu tenho uma contralto Moeck, gosto muito dela” (Pitombeira, 2023).

“Eu gosto mais da tenor e soprano” (Irlandini, 2023).

O gráfico 8 representa os os resultados obtidos nesta subcategoria:

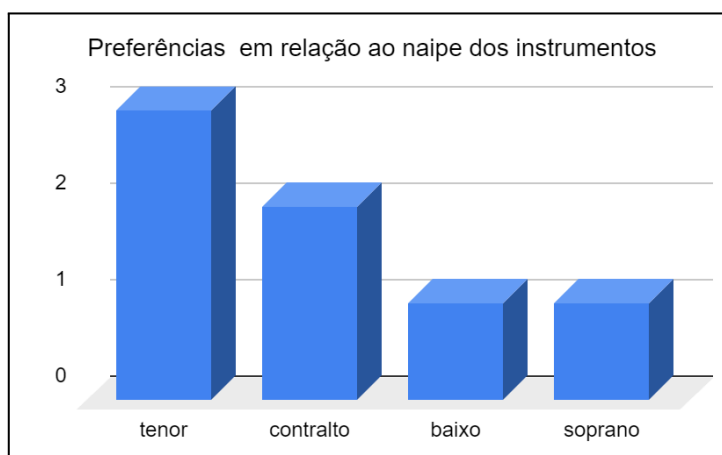


Gráfico 8 - Preferências em relação ao naipe dos instrumentos

C- Associações com o uso da flauta doce

Quanto às associações referentes à utilização da flauta doce no Brasil, a análise das respostas obtidas apontam para os seguintes resultados: 1) Associação com a iniciação musical (referida por 3 entrevistados); 2) Associação à música antiga (referida por 3 entrevistados); e 3) A flauta não é devidamente reconhecida como instrumento importante e sério (referida por 3 entrevistados).

Os depoimentos a seguir, exemplificam a questão:

“A flauta doce de uma certa forma não ocupa essa posição que poderia muito bem ocupar, como uma flauta transversal, o violino e clarinete, instrumentos altamente explorados como solistas ao longo do século XX” (Lunsqui, 2023).

“...associar a flauta doce com a flauta transversal, que tem muitas chaves, uma série de recursos. E isso cria um problema, deixa o compositor muito limitado, se ele pensar dessa forma” (Crowl, 2023).

“Eu acho que a flauta doce no Brasil não é reconhecida como um instrumento importante e sério” (Irlandini, 2023).

“A flauta doce é muito presente de muitas maneiras. Uma delas, que talvez ajude menos o compositor, é aquela ideia de instrumento para crianças, que começam a tocar música na flauta” (Brafman, 2023).

O gráfico 9 representa o resultado quanto às associações recorrentemente feitas ao uso da flauta doce no Brasil:

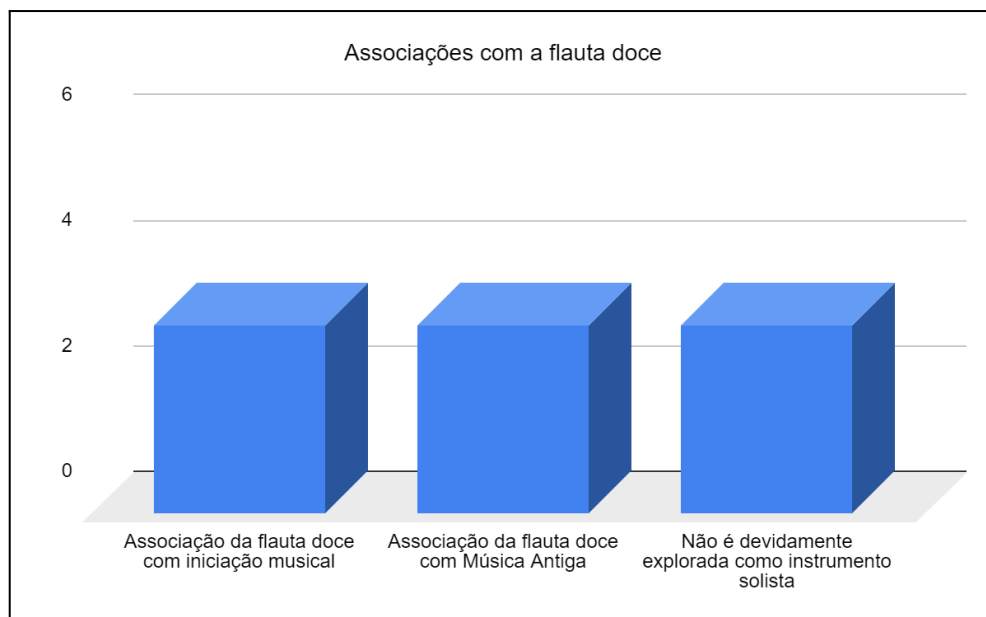


Gráfico 9 - Associações com a flauta doce

4.1.3.3 Colaboração

- (a) Impactos do trabalho colaborativo;
- (b) Circulação das obras;
- (c) Iniciativas para promover a flauta doce no Brasil.

A- Impactos do trabalho colaborativo

Quanto ao impacto da colaboração no âmbito da composição para a flauta doce moderna no Brasil, a análise das respostas obtidas apontam para os seguintes resultados: 1) Conhecimento sobre as especificidades técnicas dos instrumentos (referido por 8 entrevistados); 2) Alcance de uma escrita idiomática (referido por 6 entrevistados); e 3) Fomento a criação de repertório para as flautas modernas (referido por 4 entrevistados). Os relatos a seguir elucidam os impactos da colaboração, segundo os entrevistados:

“Acho que é um impacto bem importante, decisivo, porque eu não conheço o instrumento, não sabia dessa possibilidade, então, nesse caso o trabalho

colaborativo é fundamental, né? Porque se não você fica só apegado àquilo que você conhece da flauta barroca” (Cervo, 2023).

“É extremamente enriquecedor, traz benefícios interessantes, não só com relação ao instrumento em si, recursos que você não pensou que poderiam ser explorados, quanto à própria questão do instrumentista em particular, tem alguns pontos fortes que eu não pensei em explorar. Acaba sendo mais direcionado, mais particular e o resultado normalmente é melhor” (Tavares, 2023).

“Você saber que existe uma flauta moderna. O que acontece é que muitas vezes o principal responsável por isso é o intérprete, que tem o instrumento e é ele que vai ser o fomentador disso dentro das composições, de recomendar a peça, de demonstrar vídeos”(Ribeiro, 2023).

O gráfico 10 ilustra os resultados obtidos quanto ao impacto associado ao trabalho colaborativo:

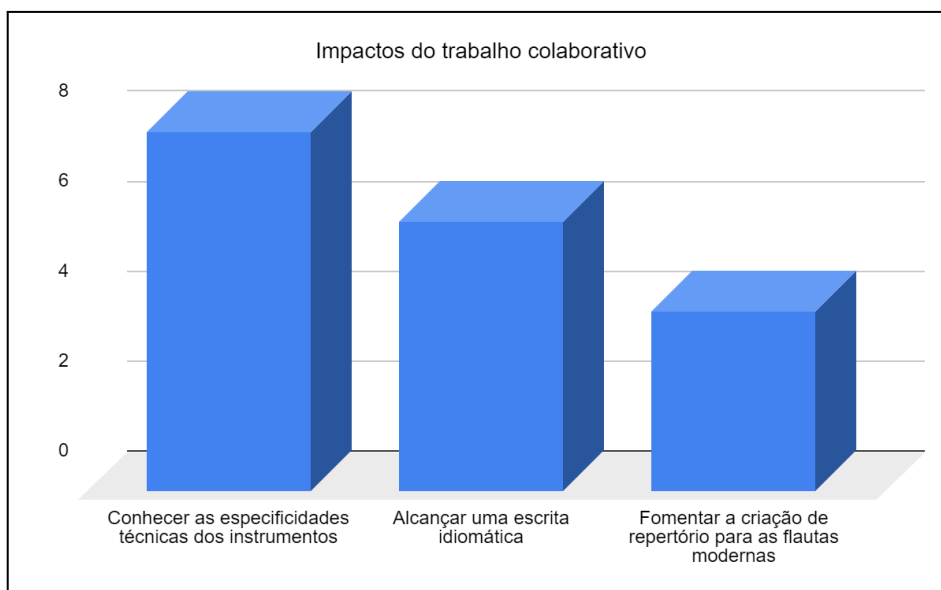


Gráfico 10 - Impactos do trabalho colaborativo

B- Circulação das obras

Quanto às dificuldades atreladas à circulação das obras para flauta doce no Brasil, a análise das respostas obtidas apontam para os seguintes resultados: 1) Cenário restrito para realização de concertos de flauta doce no Brasil (referido por 6 entrevistados); 2) Importância de ter intérpretes e grupos interessados em executar as obras (referido por 2 entrevistados); 3) Falta de fomento à cultura contemporânea (referida por 1 entrevistado); e 4) Alto custo dos instrumentos (referido por 1 entrevistado). Cervo e Crawl, apontam para a dificuldade em promover concertos:

“Eu acho que mais conseguir ser tocado, fazer com que as peças circulem, universo da flauta doce em música de concerto é muito raro... a inserção desse instrumento solista é difícil, porque geralmente é tocado o repertório mais consagrado de cada instrumento” (Cervo, 2023).

“A cena de concertos de música de câmara no Brasil é restrita” (Crawl, 2023).

Brafman e Lunsqui, afirmam que não existe um fomento à música contemporânea:

“Eu vou dar um exemplo que eu já li não poucas vezes das preocupações e reclamações sobre concertos mundo afora tendo a tendência de repetir um cânone especialmente de músicas do século XIX. Então, me parece que na medida que se torna forte essa percepção de que música clássica é a música do período romântico, música para orquestra, piano e para quarteto de cordas, por exemplo, eu especularia que a flauta possa estar sendo prejudicada de alguma maneira por isso, por ela ter um repertório grande de música antiga e música mais contemporânea” (Brafman, 2023).

“Não existe um fomento da cultura contemporânea” (Lunsqui, 2023).

Tavares, relata a importância de ter intérpretes dispostos a executar as obras:

“O primeiro de tudo é você ter à disposição um grupo, músicos, disponíveis a receber e apresentar sua música” (Tavares, 2023).

O gráfico 11 ilustra os resultados obtidos, quanto às dificuldades atreladas à circulação das obras:

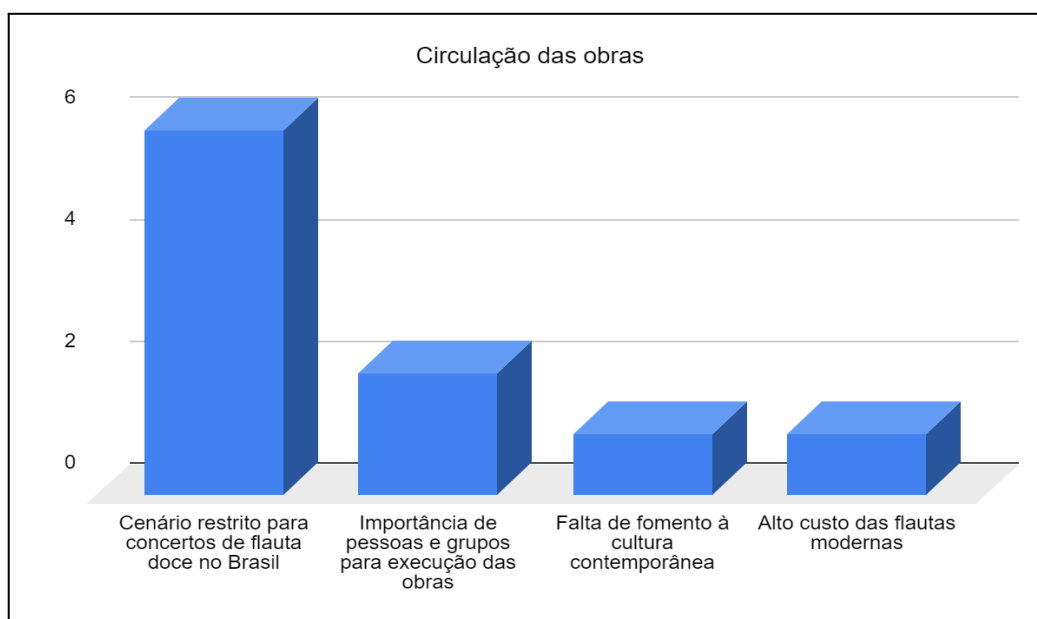


Gráfico 11 - Circulação das obras

C- Iniciativas para disseminação da flauta doce no cenário da música de concerto no Brasil

Quanto às iniciativas sugeridas pelos entrevistados para responder a questão *que tipo de iniciativa você considera pertinente no âmbito da disseminação da flauta doce no cenário de concerto no Brasil*, a análise das respostas obtidas apontam para os seguintes resultados: 1) Promover a realização de concertos, realizar a transmissão ao vivo e manter a gravação disponível, para ampliar o número de acessos. (referido por 5 entrevistados); 2) Aproximação entre intérprete e compositor, no sentido de fomentar repertório contemporâneo para o instrumento (referido por 3 entrevistados); 3) Construir plateia e novos ambientes para a performance (referido por 1 entrevistado); 4) Inserção da flauta doce nas atividades orquestrais (referido por 1 entrevistado); e 5) Iniciativas governamentais, como bolsa de estudos e

incentivo a formação de grupos profissionais (referido por 3 entrevistados). Os relatos a seguir elucidam as iniciativas propostas pelos entrevistados:

“Vou deixar claro que pra mim a execução ao vivo é insubstituível, mas com as técnicas de gravação que existem hoje em dia e o alcance que isso tem, não dá para ignorar mais. As plataformas digitais, tanto de áudio quanto de vídeo, têm que ser levadas em consideração” (Crowl, 2023).

“Primeiro essa questão da aproximação do intérprete com o compositor. Eu acho que isso é fundamental e necessário em todos os instrumentos, nosso país acho que carece imensamente desse tipo colaboração, das instituições de arte, musicais. Nós estamos muito distantes das linguagens contemporâneas, totalmente submissas à uma tradição colonial, literalmente” (Lunsqui, 2023).

“Eu acho que a encomenda de obras, a formação de grupos com essas flautas modernas, uma iniciativa governamental apoiando a formação de grupos profissionais assim” (Pitombeira, 2023).

“Me parece que seria importante como para os outros instrumentos, construir plateias. Muitos musicistas estão nessa situação de criar plateia e isso pode envolver inclusive tocar em ambientes atípicos”(Brafman, 2023).

“Isso que você está fazendo é muito pertinente. Se expor, fazer chamadas de partitura em vários canais, mandar isso para os centros que são fomentadores desse tipo de música, que são as universidades, escolas de música. As universidades ainda são grandes centros, a partir desse momento que você

tem esse espaço, você tem ali políticas públicas, ainda que limitadas, que você possa abrir espaço com parcerias para que você tenha essas obras viabilizadas. Os concertos virtuais, lives que ficam gravadas e redes sociais são muito importantes para isso” (Ribeiro, 2023).

O gráfico 12 representa os resultados obtidos quanto às iniciativas que os entrevistados consideram pertinentes para a disseminação da flauta doce no cenário de concerto no Brasil:

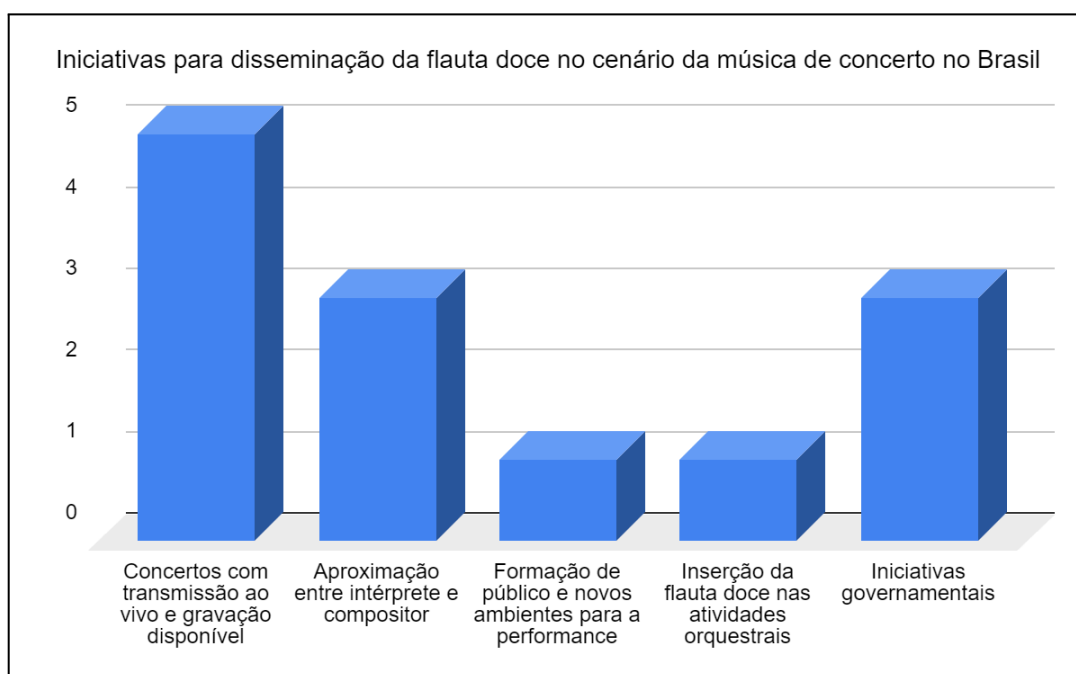


Gráfico 12 - Iniciativas para disseminação da flauta doce no cenário da música de concerto no Brasil

4.1.4 Discussão

Quanto aos resultados apresentados no tópico (1) *conhecimento acerca do instrumento*, (a) a maior parte dos entrevistados refere ter estudado flauta doce na infância. Esta resposta reforça a importância da flauta doce no processo de musicalização de qualidade, sendo que o mesmo a pode resultar no surgimento de novos intérpretes, compositores, criação de público e formadores; (b) todos os entrevistados apresentam amplo conhecimento acerca da flauta doce barroca, sendo que a flauta renascentista e a moderna são apenas superficialmente conhecidas. As obras contemporâneas do contexto brasileiro referidas durante a pesquisa

documental reforçam esse resultado, já que se tratam de obras para flautas doces barrocas; (c) quanto ao conhecimento acerca do repertório moderno/contemporâneo, a maioria das respostas aponta para obras do compositor Luciano Berio. Nesta categoria, apenas um compositor brasileiro foi citado: Calimério Soares - confirmando a hipótese de que é necessário fomentar a criação de repertório brasileiro contemporâneo para flauta doce. Também foi possível verificar que nenhuma das obras referidas foi escrita para flauta moderna, ficando explícito a necessidade de trabalhos colaborativos que explorem as características específicas de tal instrumento - ainda pouco utilizado no Brasil; (d) todos os entrevistados escreveram obras para a flauta doce, comprovando o critério de escolha por trabalhar com o método de amostragem proposital na realização das entrevistas e no trabalho colaborativo; (e) quanto ao âmbito de suas respectivas obras, todos entrevistados escreveram na categoria música de concerto; (f) quanto aos desafios relacionados à composição para flauta doce, a dinâmica sonora limitada (relacionado à flauta barroca) é algo repetido de forma recorrente, sendo também referidos a extensão e a baixa projeção. Esse resultado aponta para as dificuldades ressaltadas por Fröhlich (2020) ao se realizar música contemporânea com instrumentos antigos - justificando assim o empenho de construtores e flautistas para ampliar o potencial das flautas doces modernas a fim de torná-las adequadas às demandas musicais atuais. Como todos os entrevistados referem o instrumento barroco, a ausência de dificuldades ao escrever para o instrumento também é uma característica recorrente.

Com relação ao tópico (2) *Influências, preferências e associações*, (a) verificamos a importância dos flautistas demonstrarem e ampliarem seus trabalhos (concertos, artigos científicos, projetos) no âmbito da música contemporânea. Neste âmbito, o conhecimento acerca dos instrumentos modernos e técnicas estendidas consistem em tópicos restritos no contexto brasileiro; (b) a maioria dos entrevistados relata preferir trabalhar com as flautas tenor e contralto (respectivamente). Tal resposta pode ser justificada pela ausência quase total de harmônicos nas flautas barrocas, o que pode vir a tornar os sons agudos estridentes (caso não sejam bem executados). Nas flautas modernas harmônicas, o timbre das notas agudas torna-se mais agradável. Possivelmente, o conhecimento das flautas modernas harmônicas possibilite aos compositores optarem por explorar regiões e instrumentos mais agudos; (c) acerca das associações com o uso da flauta, concluímos que a flauta doce no Brasil encontra-se relacionada à música antiga e, conseqüentemente, restrita a concertos incluindo o repertório tradicional do instrumento. Neste âmbito, a ampliação e a devida divulgação do mesmo poderá ampliar a representatividade da flauta doce no país. A flauta é sobretudo associada à iniciação musical, e não é reconhecida/explorada como um instrumento 'sério'. Grossmann (2019) ressalta que a grande diminuição e precarização do ensino de flauta doce no país, corrobora para constantes associações da flauta doce a um 'instrumento de brinquedo'.

Os resultados obtidos no tópico (3) *Colaboração*, apontam para (a) a realização de trabalhos colaborativos entre compositor-intérprete no âmbito da flauta doce

moderna é essencial para que se possa dar a conhecer as especificidades técnicas dos instrumentos. Neste sentido é fundamental que o intérprete (que possui o instrumento) tome iniciativas a fim de apresentar e incentivar a produção de repertório idiomático; (b) quanto à circulação das obras, concluímos que o cenário é restrito para a realização de concertos no Brasil e, é necessário ampliar o número de intérpretes/ grupos interessados em executar as obras. A falta de fomento à cultura contemporânea e o alto custo das flautas modernas também dificultam a circulação das mesmas; (c) a fim de aumentar a representatividade da flauta doce no país e promover a realização de concertos e consequente formação de público, a criação de repertório em colaboração ou parceria com os compositores é fundamental, pois promove a renovação da linguagem e das técnicas associadas ao instrumento. São também importantes iniciativas governamentais a fim de promover cursos, concertos e conceder bolsas de estudo.

Com base nas respostas obtidas, conclui-se que o repertório brasileiro contemporâneo para a flauta doce é construído com base no idiomatismo das flautas barrocas. Neste sentido, as flautas modernas carecem da realização de trabalhos como os colaborativos a fim de dar a conhecer seu potencial e promover a criação de repertório idiomático.

4.2 Trabalhos colaborativos

A seguir serão apresentados resultados obtidos no âmbito da colaboração entre intérprete e compositores. Como referido na metodologia, os encontros aconteceram de forma virtual, o que possibilitou flexibilidade de datas e horários segundo a disponibilidade dos envolvidos. O recurso de gravação de vídeos e envio por whatsapp facilitou a demonstração e experimentação de excertos, assim como gestos e movimentações sugeridos a fim de verificar a funcionalidade dos mesmos. As trocas de mensagem por voz ocorreram de forma fluida e aproximaram intérprete e compositor, que se beneficiaram através da confiança e abertura estabelecida. Todos os arquivos, imagens, vídeos e textos foram devidamente documentados e arquivados de acordo com a autorização expressa de todos os envolvidos.

No âmbito da criação composicional, o espaço permaneceu aberto para que qualquer sugestão fosse experimentada. Foram extraídos das obras apenas os excertos não idiomáticos com relação à execução de dedilhados, passagens ou articulações. Nestes casos, foram enviados vídeos demonstrativos e realizadas sugestões, tanto por parte dos compositores como da intérprete - o que resultou na solução das passagens.

O objetivo das colaborações esteve associado à elaboração de obras em linguagem contemporânea, utilizando de técnicas estendidas, e que se tornassem idiomáticas para a flauta de bisel contralto Helder - cujo timbre é rico em harmônicos e conta com

tessitura estendida, maior potencial de dinâmica e projeção sonora. Entre os recursos inovadores do instrumento, constam a chave de piano e bloco móvel, que facilitam a execução da dinâmica; chaves extras que facilitam os dedilhados; diferentes plaquetas que modificam o timbre do instrumento e a tessitura estendida.

A fim de dar a conhecer a flauta moderna contralto helder, para esta etapa foi escolhida a gravação de uma série de vídeos demonstrando os recursos do instrumento e sua sonoridade e foi concedido acesso aos compositores. Além das especificidades organológicas, os vídeos demonstram técnicas estendidas e excertos de repertório. O material representa uma demonstração do potencial do instrumento e sua sonoridade como impulso ao processo composicional - aberto à experimentação. Os recursos/características demonstrados constam na lista a seguir:

- Bloco móvel;
- Chave de piano;
- Telhas de Jacarandá, grenadilha e synpor;
- Tessitura;
- Modificações na embocadura;
- Frullato gutural;
- Slap;
- Efeitos vocais;
- Vibrato de língua;
- Multifônicos;
- Labium vibrato.

Como material de apoio escrito, foram disponibilizados aos compositores a dissertação da flautista Susanne Fröhlich: *The new potential of a 21st century recorder (2020)*. Fröhlich é uma importante referência, já que seu trabalho aborda aspectos específicos referentes ao potencial das flautas doces modernas. Também foi enviada a tabela da Mollenhauer, referente à flauta doce contralto Helder – na qual constam a tessitura e alternativas de dedilhados.

Como prazo final para a conclusão das obras, foi estipulada a data de 05/02/2024 – considerado viável no sentido de cumprir os objetivos associados à esta etapa da presente investigação.

Na sequência serão apresentados os trabalhos de colaboração com Alexandre Lunsqui, que resultou na composição de *Opus Jogos*; Harry Crowl, com a criação da obra *Solilóquio X*; Antonio Celso Ribeiro e a composição da obra *Mad Miss Raven's*

Favorite Ghosts Songs; Luigi Irlandini e a obra *Pneuma Espiral*; e Liduino Pitombeira e a criação da obra *Trivium*.

4.2.1 Alexandre Lunsqui

O primeiro trabalho de colaboração realizado no âmbito desta investigação, foi realizado com o compositor Alexandre Lunsqui. Lunsqui, nasceu em São Paulo e atualmente é professor de Composição e Teoria na Universidade Estadual Paulista e professor visitante na Universidade das Artes de Nanjing, China. O compositor cursou bacharelado na Universidade de Campinas, mestrado na Universidade de Iowa e doutorado na Universidade de Columbia. No Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, na França, estudou composição e música computacional. Entre seus principais professores, estão grandes nomes como Tristan Murail, José Augusto Mannis e Fred Lerdahl. Foi premiado por renomadas instituições, tais como a Fundação Guggenheim, American Academy of Arts and Letters, Fundação Koussevitzky, Harvard Fromm Music Foundation, Ministério da Cultura da França e Fundação Nacional de Artes do Brasil, entre outros. Alexandre foi compositor residente do Chelsea Music Festival (2014), Nief-Norf Music Festival e Civitella Ranieri Fellow (Itália, 2014). A música de Lunsqui incorpora diferentes influências musicais, desde o espectralismo até o jazz e a música brasileira.

Processo de colaboração no âmbito da obra *Opus jogos*

O processo de criação artística no âmbito da colaboração, iniciou no dia 8/12/2023 e encerrou a 07/02/2024. As conversas ocorreram livremente por aplicativo de mensagem Whatsapp, permitindo de forma eficaz a troca de excertos, vídeos, áudios e textos.

Dia 11/12/23, Lunsqui, enviou o primeiro excerto de *Opus Jogos*. A sequência inicial da obra foi referida como sendo a base da peça, representada por uma figura de fusas descendentes a serem transpostas no decorrer da obra. O pulso da peça é a semínima a 120 bpm que, a depender da região e do dedilhado, pode ser executada em andamento mais lento. “A partir do segundo compasso, no entanto, é importante que o pulso esteja a 120 bpm” (Lunsqui, 2024). A notação dos multifônicos consta no sentido de demonstrar as transformações gradativas no timbre.

A figura 8, ilustra a referência à obra:



Figura 8 - Alexandre Lunsqui, primeiro excerto de Opus Jogos (11/12/2023)

As transformações no timbre dos multifônicos foram gravadas e enviadas por vídeo no dia 18/12/2023. Em resposta, Alexandre reforçou que gostou da sonoridade da flauta e da transformação efetuada. Sugeriu também trabalharmos a projeção do som com movimentos de pêndulo (flauta projetada da esquerda para direita) ou mesmo uma rotação completa, explorando a acústica, elementos teatrais, pulso da peça e trabalhando o espaço da performance. As propostas foram testadas e enviadas por vídeo para o compositor no dia 03/01/24. Os gestos se mantiveram em experimentação até que definíssemos suas respectivas representações gráficas. Nossa conversa resultou no que pode ser referido como uma camada interpretativa importante da peça.

Sugeri que a mudança de timbre dos multifônicos fossem escritas com indicações de dinâmica, já que ao alterar a pressão do ar os multifônicos se transformam (quanto maior a pressão mais espectros tornam-se perceptíveis).



Figura 9 - Alexandre Lunsqui, excerto de Opus Jogos exemplificando a notação dos multifônicos

Quanto à notação dos gestos, sugeri que os movimentos de pêndulo e rotação fossem representados por frases, indicando a direção de partida e chegada.

Dia 10/01/24, Lunsqui, enviou a primeira versão da obra completa. Os gestos foram inseridos e clarificados, e o compositor forneceu indicações importantes acerca da performance de tais movimentos. O pêndulo foi notado como *180 rotation*, quando associado a nota longa. Já nas passagens rápidas foi notado como L- R - sugerindo *Left-Right*.

A figura 10 exemplifica as notações utilizadas:

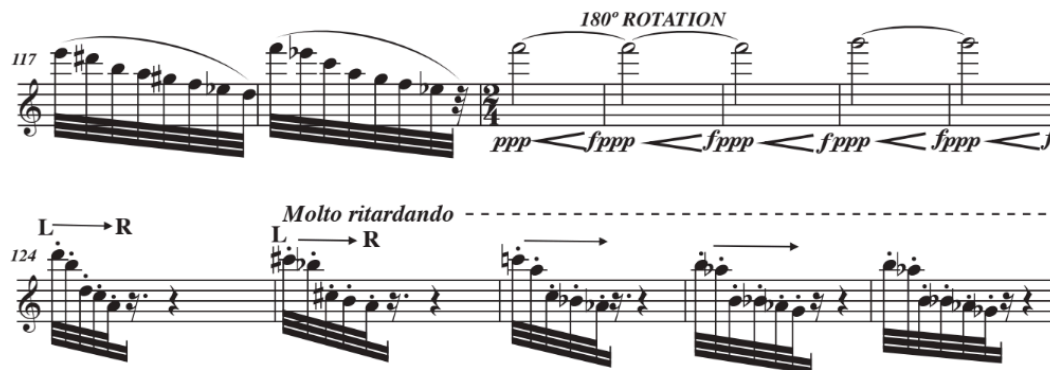


Figura 10 - Alexandre Lunsqui, notação dos gestuais na primeira versão de Opus Jogos

Após alguns dias de prática sobre a obra, enviei as primeiras impressões, sobretudo relacionadas às notas agudas da terceira oitava do instrumento - que iniciam as seqüências de fusas ao longo da música. Como exemplo, foram utilizados os compassos 185 e 186, nos quais o movimento descendente é interrompido, dificultando a fluidez da passagem (da mesma forma como nos compassos 206 e 207). A utilização de notas da terceira oitava como o Lá e o Si (principalmente) é difícil em passagens rápidas, já que os dedilhados necessários dificultam a execução da rítmica proposta.

Em resposta, Lunsqui referiu que, de fato, estes compassos são variações da figura descendente, e que uma possibilidade seria reescrever a figura como as demais, apenas com o movimento descendente:



Figura 11 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, compassos 185, 186, 206 e 207 - versão 1

Dia 16/01/24, Alexandre enviou uma nova versão de Opus Jogos, contendo as alterações nos compassos 185, 186, 206, 207, 213, 252 e 262. As alterações nos compassos 185 e 186 tornaram as passagens descendentes, como acontece na maioria destas linhas no decorrer da obra - facilitando a fluidez da descida.



Figura 12 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, compassos 185, 186, 206 e 207 - versão 2

As alterações realizadas nos últimos compassos estabilizaram o final da peça com um acorde de Mi menor com sétima menor, deixando implícito um final modal.

Primeira versão:

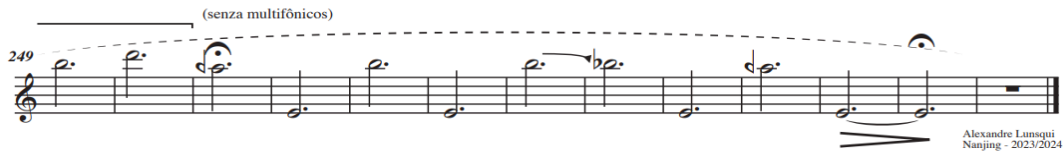


Figura 13 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, compassos 249 ao 261 - versão 1.

Segunda versão:

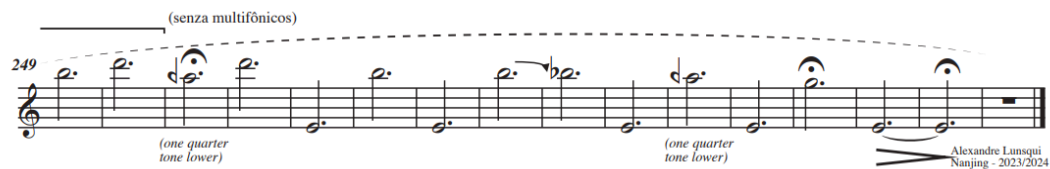


Figura 14 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, compassos 249 ao 261 - versão 2.

Ainda com relação à passagem final da peça, um novo contato foi realizado dia 17/01/24 sugerindo que o *frullato* proposto nos compassos 244 e 246 fosse gutural - alternativa utilizada por intérpretes que não vibram a língua, como no meu caso. O trecho foi exemplificado utilizando a técnica e preservamos o *flutter gutural* na passagem. Quanto aos multifônicos sugeridos a partir do compasso 243, não foram possíveis de serem executados:

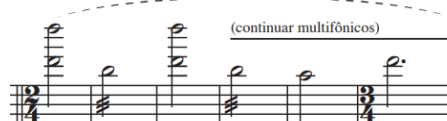


Figura 15 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, Multifônicos - versão 1

No mesmo dia, Lunsqui retirou a sugestão dos multifônicos do excerto. As mudanças foram experimentadas e preservamos as alterações:

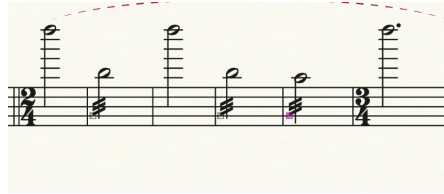


Figura 16 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, Multifônicos - versão 2

Como *Opus Jogos* é uma obra rápida, que exige fluidez, as passagens descendentes, que se iniciam por notas muito agudas da terceira oitava do instrumento, dificultaram tecnicamente a execução e não resultaram como o esperado. Lunsqui, sugeriu que as descidas fossem executadas com um *acelerando gradativo*, que de fato facilita determinadas passagens. No entanto, em outras ocorreram quebras de registro. Os trechos foram exemplificados por vídeo enviado dia 29/01/2024.

Para mantermos a continuidade do gesto descendente, experimentamos as passagens uma oitava abaixo e também retiramos as duas primeiras notas das passagens descendentes (notas em regiões demasiado agudas).

Um novo arquivo foi enviado por Lunsqui, dia 31/01/24:

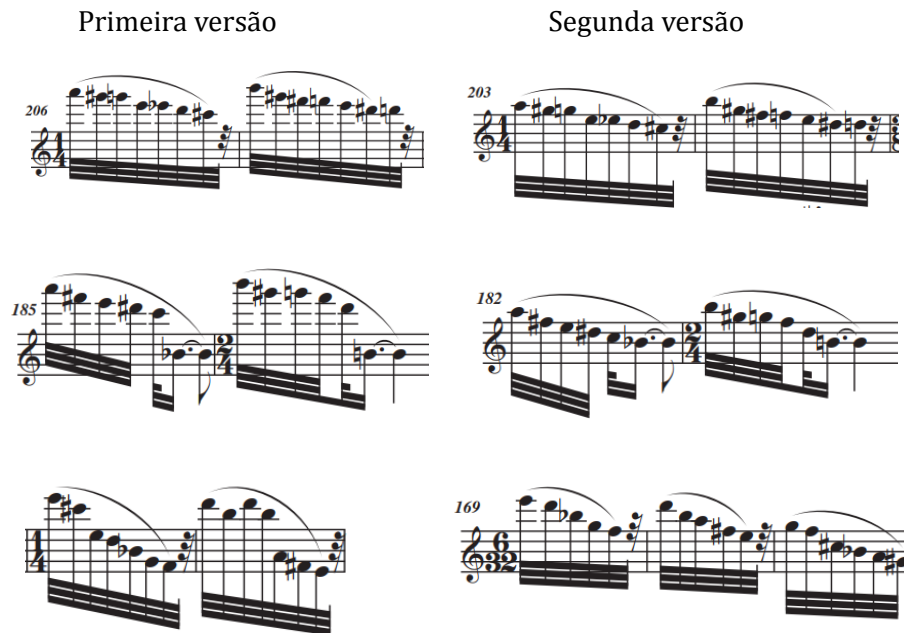


Figura 17 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, versão 1 e versão 2.

As modificações auxiliaram a exequibilidade da obra. No dia 03/02/24, enviei um vídeo sugerindo que alguns multifônicos fossem inseridos nas notas Mi, Fá, Si e Do#, onde o efeito surge naturalmente em decorrência das articulações solicitadas na obra. Para que a partitura não ficasse carregada de notas, a sugestão de Lunsqui foi que os multifônicos fossem representados por nota base e a oitava, sendo que, uma bula no início da partitura explicaria melhor as variações que ocorrem nos multifônicos.

Alguns multifônicos solicitados em regiões agudas não resultaram bem, portanto, foram retirados da versão final da partitura os multifônicos em notas superiores ao Do# 4, como exemplificado abaixo nos compassos 215 e 231:

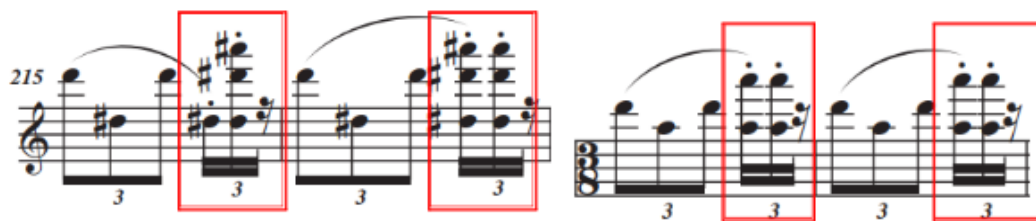


Figura 18 - Alexandre Lunsqui, Opus Jogos, multifônicos que foram extraídos da obra

No dia 07/02/24, Alexandre enviou a sexta versão da obra. Permaneci estudando e experimentando até dia 18/02/2024, quando voltei a entrar em contato afirmando que não seria necessário realizar mais alterações.

Opus Jogos, se tornou uma obra idiomática para a flauta contralto Helder, explorando a tessitura, dinâmicas e multifônicos de forma virtuosística. É uma obra intensa, criativa, fluida e extremamente musical.

4.2.2 Harry Crowl

O segundo trabalho de colaboração realizado no âmbito desta investigação contou com a participação do compositor **Harry Crowl**. Crowl, nasceu em Belo Horizonte em 1958 e radicado em Curitiba desde 1994. É compositor, musicólogo e Diretor Artístico da Orquestra Filarmônica da UFPR. Em sua formação no Brasil, estudou música, letras e semiótica; nos EUA, estudou composição na Juilliard School of Music. Seu catálogo de obras conta até o momento com aproximadamente 200 composições, entre as quais constam todos os gêneros instrumentais e vocais, incluindo música para cinema e teatro.

Sua música tem sido amplamente divulgada no Brasil e em diversos países por todos os continentes. Em 2021, foi realizado um concerto inteiramente dedicado à sua obra, no Festival “Sofia International Music Weeks 2021” na Bulgária. Nesse mesmo ano, escreveu o *Quarteto de Cordas no. 3, com coro SATB, “Corona”*, na Alemanha, a obra foi encomendada para o projeto coletivo da cantata pandêmica “Shadow and Hope”, onde Crowl representou a América do Sul.

Harry Crowl foi professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná/Unespar, produtor e apresentador dos programas “Sacro e Profano”, “Clássicos da Atualidade” e, “Novos Sons – Brasil”, na Rádio Educativa do Paraná FM. Trabalhou como pesquisador de música brasileira do Período Colonial, junto à UFOP, em Ouro Preto, MG e foi o responsável pela descoberta, reconstrução e divulgação de diversas obras brasileiras da época, com destaque para a “Abertura em Ré Maior”, do Padre João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), descoberta em 1986. Tem realizado palestras e cursos sobre a música de concerto brasileira em diversas ocasiões, no Brasil e no exterior, e tem auxiliado na curadoria de importantes projetos, como “Música Rara Brasileira” e o Festival de Música Clássica Brasileira, na Bulgária.

Suas realizações incluem os prêmios de encomenda da FUNARTE para as XXa. e XXIa. Bienais de Música Brasileira Contemporânea; 7 CDs exclusivos, além de várias participações como compositor em diversas produções audiovisuais. Outras importantes realizações recentes foram a *Sonata do Girassol Vermelho* para viola e piano, com a violista bielorrussa, Darya Filippenko e o pianista brasileiro Gustavo Carvalho, lançada em CD, em 2023, e o *Concerto no. 4, sobre o nome de Marielle Franco, em forma de via-crúcis, para violino e percussão*, dedicado à violinista portuguesa Sofia Leandro e ao percussionista brasileiro Bruno Santos. Ainda, em 2021, Celso Faria estreou a sua “*Sonata Fantástica*” para violão, na XXIVª Bienal de Música Contemporânea Brasileira, no Rio de Janeiro. Em 2023, teve obras apresentadas pela

Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Orquestra Sinfônica da UNICAMP, Orquestra Filarmônica da UFPR e Orquestra Sinfônica Brasileira.

Por ocasião dos seus 60 anos, em 2018, foi homenageado pela UFPR com um concerto dedicado à sua obra e com o filme documentário “*Labirintos: A música contemporânea de Harry Crowl*”, para a TV-UFPR, dirigido por Gabriel Snak. Além disso, a Editora da UFPR lançou uma coleção de partituras com uma seleção de suas obras para orquestra.

Processo de colaboração na composição de *Solilóquio X*

O processo de criação artística no âmbito da colaboração, iniciou-se dia 15/01/2024 e foi concluído dia 19/02/2024. As conversas foram iniciadas por email e depois a comunicação continuou pelo aplicativo de mensagens Whatsapp. Harry, compôs um ciclo de obras solo intitulado “Solilóquios” e, após a apresentação deste material, perguntou se nossa peça poderia se chamar “Solilóquio X”. A ideia foi prontamente aceita e iniciamos os trabalhos colaborativos.

Harry, entrou em contato dia 15/01/24, referindo-se aos dedilhados dos multifônicos que foram executados nos vídeos³⁹:

“Seria fundamental ter uma tabela de multifônicos com as respectivas digitações. Algo como a tabela da Mollenhauer com as digitações possíveis para as notas, que você já me mandou” (Harry, 2024).

Foi enviado uma tabela de dedilhados, conforme a sequência de sons executados nos vídeos e discriminadas as notas proeminentes da região grave e aguda. Harry se encarregou de desenhar no *Finale* a tabela, em conformidade com a tabela de dedilhados da Mollenhauer.

³⁹ Referência ao material previamente enviado aos compositores.



Figura 20 - Harry Crowl, Soliloquio X, compassos 27 e 28 - versão 1.

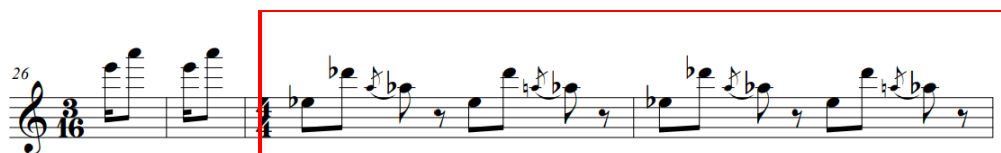


Figura 21 - Harry Crowl, Soliloquio X, compassos 27 e 28 - versão 2.

Levando em consideração a complexidade em se executar passagens rápidas na terceira oitava do instrumento, foi sugerido que estas fossem evitadas na medida do possível. Harry enviou no dia 21/01/24 a segunda seção de Soliloquio X. Foi gravado dia 22/01/24 os compassos 65 e 66, como forma de exemplificar a dificuldade em relação aos dedilhados e ligaduras, presentes em uma passagem na terceira oitava que exige fluidez:



Figura 22 - Harry Crowl, Soliloquio X, compassos 65 e 66.

Em resposta, Harry concordou em “economizar na terceira oitava”, deixando esta região para passagens lentas e expressivas. A fim de explicar melhor sobre esta região do instrumento, relatei que os staccatos não funcionam bem em algumas notas da terceira oitava e que embora seja possível utilizar a chave de dinâmica, as notas muito agudas ainda são consideravelmente fortes. Dia 23/01/24, Harry enviou a terceira versão da obra e dia 25/02 a versão final prévia. Como o espaço de tempo entre os documentos foi curto, prosseguiu-se para a análise da versão final.

Ao estudar, percebi que a ligadura proposta no compasso 64 não era exequível. As notas falham ocasionando uma interrupção no som e precisam ser levemente articuladas.



Figura 23 - Harry Crowl, Soliloquio X, compassos 64, versão - 1 (à esquerda) e versão 2 (à direita).

O bisbliando, proposto no compasso 205, apresenta os dedilhados da tabela da Mollenhauer, no entanto, não é possível alternar os dedilhados sem causar a interrupção do som, optamos por não executá-lo.

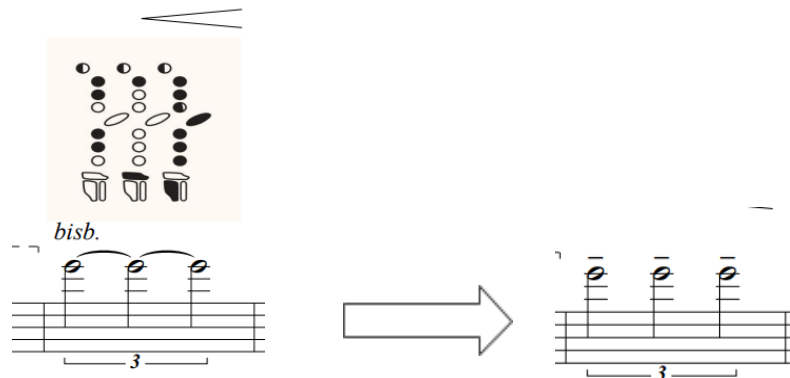


Figura 24 - Harry Crowl, Soliloquio X, compasso 205 - versão 1 (à esquerda) e versão 2 (à direita).

Dia 28 de janeiro, Harry gentilmente ofereceu as cópias dos rascunhos da obra e enviou a versão final prévia 2, contendo as alterações referidas acima.

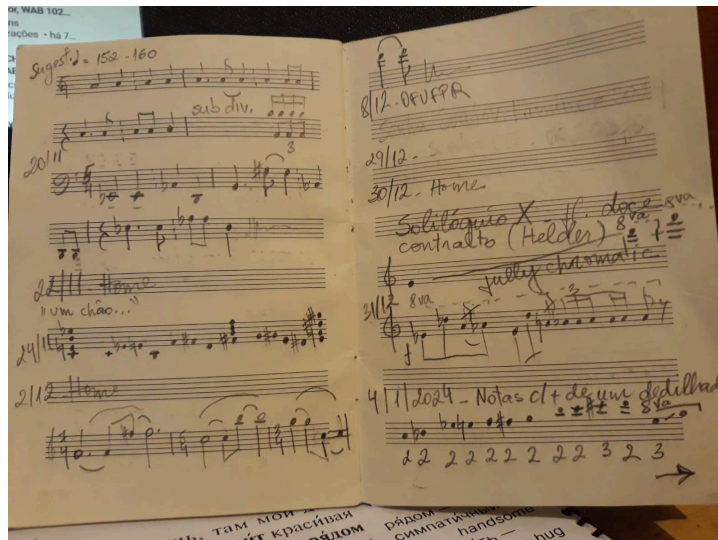


Figura 25 - Harry Crowl, Rascunhos de Soliloquio X, a

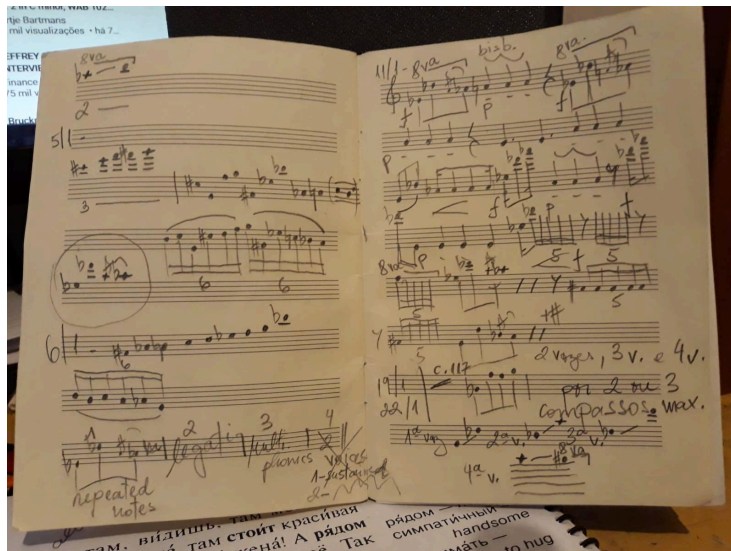


Figura 26 - Harry Crowl, Rascunhos de Soliloquio X, b

Em relação à complexidade de dedilhados de algumas passagens rápidas na terceira oitava, gravei um vídeo executando os compassos 47 e 48. A rearticulação da nota Do (compasso 48) não é possível com a articulação staccato. Harry prontamente propôs que baixássemos uma oitava:

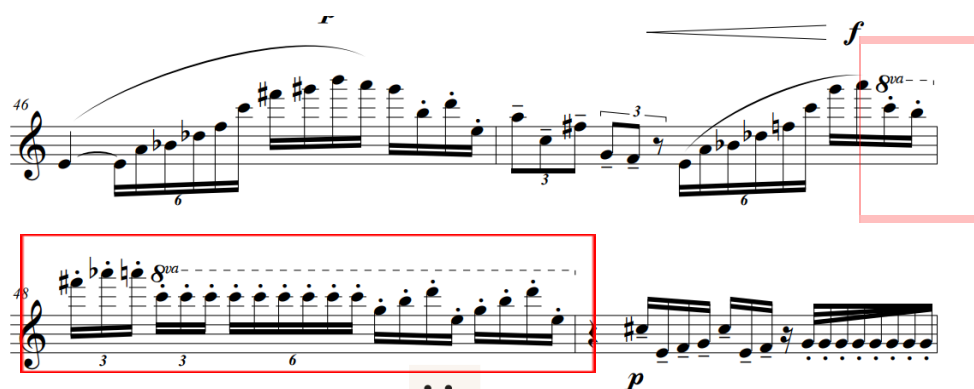


Figura 27 - Harry Crowl, Soliloquio X, compassos 47 e 48 - versão 1.



Figura 28 - Harry Crowl, Soliloquio X, compassos 47 e 48 - versão 2.

Quanto aos glissandos, solicitados nos compassos 88 e 89, não foram possíveis, pois, a transição entre as notas Fá-Mi, Mi-Sol e Mi-Sol# utiliza chaves (passagem idiomática para flautas barrocas):



Figura 29 - Harry Crowl, Solilóquio X, compassos 88 e 89 - versão 1.



Figura 30 - Harry Crowl, Solilóquio X, compassos 88 e 89 - versão 2.

Dia 14/02/24 foi levantada uma questão acerca dos multifônicos. A fundamental do multifônico construído sobre a nota Mi, não fica tão em evidência quanto o multifônico realizado com a nota Fá, onde se escuta claramente a nota proeminente. Harry explicou que o que espera da passagem é um efeito de contraste e que poderia manter a fundamental no Fa e construir outros multifônicos.



Figura 31 - Harry Crowl, Solilóquio X, compassos 183 e 188 - versão 1.

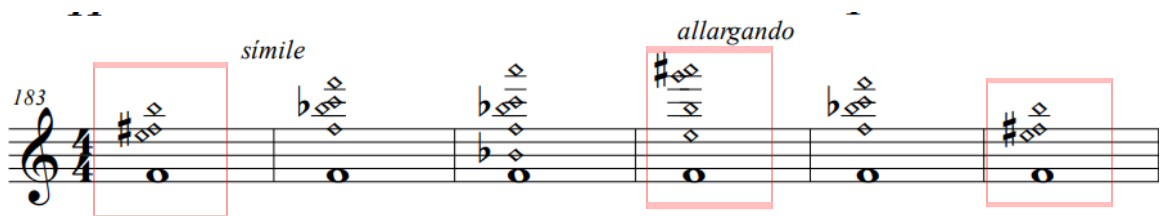


Figura 32 - Harry Crowl, Solilóquio X, compassos 183 e 188 - versão 2.

As últimas alterações foram inseridas na versão final da obra. Nosso trabalho se encerrou dia 19/02/2024.

Solilóquio X, consiste numa obra virtuosística, que utiliza os limites da extensão da flauta; multifônicos; mudanças de afinção e de timbre. Sua interpretação exige leveza e grande expressividade.

4.2.3 Antonio Celso Ribeiro

Antônio Celso se formou em Música - Composição na UFMG em 1993 e prosseguiu os estudos acadêmicos ao se tornar Mestre em Linguística (UNIVAS, 2006), Licenciado em Artes (Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2007), Doutor em Música (Processos Analíticos e Criativos, UFMG, 2016) e Pós doutor em Música Ladina em projeto com o Salti Institute for Ladino Studies, Israel. Foi aluno de Composição de Eduardo Juan Bértola (Argentina) e Oilian Lanna, participou também de masterclasses com Mozart Guerra-Peixe e Ernst Widmer. Em 2013, foi composer-in-residence no Thailand International Composition Festival organizado pelo Mahidol College of Music, Bangkok. Recebeu prêmios em diversos Concursos Internacionais de Composição: 4th Brazilian International Bass Composition Contest - Brazil (2004); BAMdialogue - Amsterdam (2009); Shizhu Music Composition Contest - Taipei (2011) e Al-Quds International Composition Award Jerusalem (2011), Atlas Ensemble Composition Contest - Amsterdam (2014). Atua nas áreas de Composição, Arranjo, Orquestração, Regência, Direção Musical, Pesquisa Musical, Linguística (ênfase em Análise do Discurso - Linha Francesa e Bakhtin), Psicanálise, Processos Cognitivos e Perceptivos, Semiótica, Linguagem Gestual e Idade Média. É integrante do Grupo de Estudos do CNPq "Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média", que conta com a coordenação do Prof. Dr. Ricardo da Costa. É professor associado da cadeira de composição, na Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória e também atua como Professor Permanente do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná - UFPR. É membro do LaCSIA - Laboratório de Criação Sonora e Interação Artística desta mesma instituição. Membro pleno da Red Latinoamericana de Filosofía Medieval - Argentina. As gravações e publicações de suas obras são feitas pela Da_Sh Music Editions, Madrid, Espanha.

Processo de colaboração no âmbito da composição de *Mad Miss Raven's Favorite Ghosts Songs*

O trabalho colaborativo com o compositor Antonio Celso Ribeiro se iniciou dia 03/01/2024 e encerrou-se dia 22/02/24. Foi realizado um encontro via Google Meet no dia 20/02/24 e os demais contatos foram realizados por Whatsapp, consistindo em trocas de mensagens e vídeos.

Dia 03/01/2024 o compositor solicitou um teste de um efeito que gostaria de utilizar na obra:

“Trata-se de tocar um fragmento soprando sem encostar os lábios no bocal da flauta, soprando como se estivesse assobiando (mas sem o assobio, somente

formato dos lábios) e direcionando o “sopro” para dentro do bocal, mas distanciando uns 5 centímetros do mesmo”. (Antonio Celso, 2024).



Figura 33 - Antonio Celso, Ilustração do efeito solicitado pelo compositor.

Foi solicitado um vídeo executando o efeito com passagens rápidas e lentas, que utilizem a primeira e a segunda oitava da flauta. O vídeo foi enviado dia 03/01/2024.

A fim de otimizar a movimentação dos dedos, notou-se a necessidade de apoiar a flauta nos joelhos, pois não foi possível manter a flauta na horizontal, uma vez que a coluna de ar não se mantém em direção ao bocal da flauta. Nas notas lentas, o som mostrou-se instável. Com relação ao vídeo o compositor respondeu:

“ É isso mesmo que eu queria, e com a flauta na posição vertical mesmo. Penso em utilizar esta técnica estendida em momentos da obra. A ideia é começar a 'tocar' mas soprando fora do bocal bem distanciado, creio que uns 10 cm de distância entre o sopro e o bocal e ir aproximando o sopro (sem parar de tocar o desenho que será proposto), até os lábios se posicionarem corretamente e fazer as notas escritas soarem normalmente, entende? Vi que não funciona desenhos lentos e prolongados. (Antonio Celso, 2024)”.

A figura 34 exemplifica a notação do efeito pretendido:

o Now, sad-ly gay, of sor-rows past she sings, now pen-sive ru-mi-nates un-

f * Sing the notes and lyrics very close to the mouthpiece. Play them strong enough to make the assigned notes for the recorder part to sound appropriately even if airy or faint

Figura 34 - Antonio Celso, Mad Miss Raven’s Favorite Ghosts Songs, excerto do IV movimento, compassos 27, 28 e 29 da primeira versão da obra. Notação do efeito de cantar no canal da flauta enquanto se executa o dedilhado da nota sol.

No que se refere à notação da voz e flauta, Antonio perguntou qual a preferência quanto à localização das linhas melódicas. Considerando os padrões de escrita (soprano, contralto, tenor e baixo) e a minha experiência como intérprete, foi sugerido preservar a voz na região mais grave. Ainda em relação a utilização da voz, foi proposto e aceito a execução de cânticos ou falas em inglês.

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

f come prima

Figura 35 - Antonio Celso, Mad Miss Raven’s Favorite Ghosts Songs, excerto do IV movimento, compassos 40 ao 49.

A figura 35 exemplifica a notação da flauta e da voz na obra, respectivamente. Uma questão que norteou a presente colaboração, foi o fraseado da linha da voz e o da flauta, que por utilizarem da mesma coluna de ar, precisam coincidir em início e fim.



Figura 36 - Antônio Celso, Mad Miss Raven’s Favorite Ghosts Songs ,excerto do II movimento, compassos 10 e 11,primeira versão da obra.

Nota-se na figura 36 que as frases da voz e da flauta não se iniciam juntas. Foi realizada uma reunião via Google Meet para discutirmos soluções relacionadas ao fraseado e articulações propostas na obra. As figuras 37 e 38 exemplificam as alterações realizadas nos fraseados:

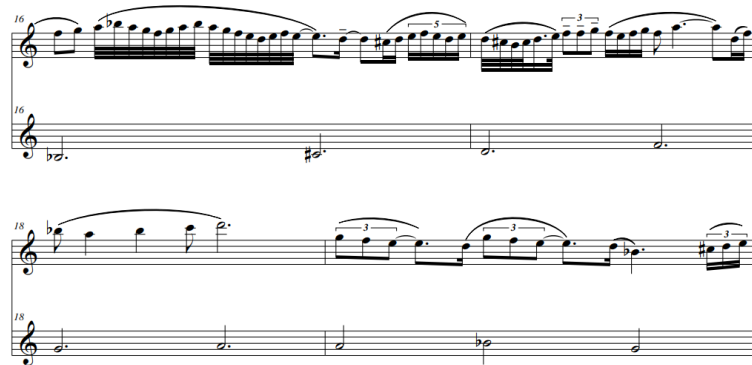


Figura 37 - Antonio Celso, Mad Miss Raven’s Favorite Ghosts Songs, excerto do II movimento, compassos 16 ao 19 - versão 1.

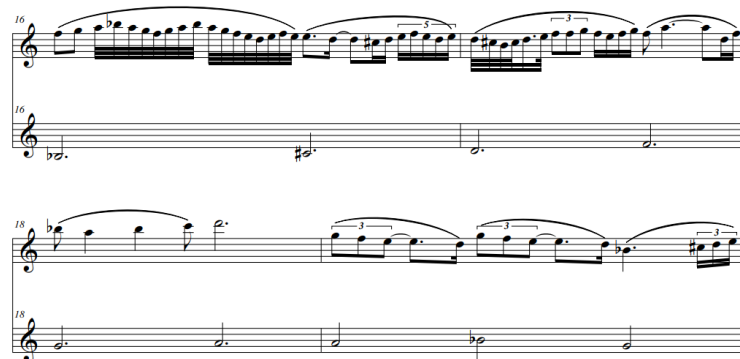


Figura 38 - Antonio Celso, Mad Miss Raven’s Favorite Ghosts Songs, excerto do II movimento, compassos 16 ao 19 - versão 2.

Acerca das articulações propostas na linha da voz, no IV movimento, foi solicitado a articulação *Too*, que é pertinente aos staccatos na flauta, porém quando surgem

micro-opera, constituída por 5 pequenos atos, escrita para a flauta doce contralto Helder e voz. Explora a essência barroca da flauta doce, como diz o compositor, no sentido etimológico da palavra, significando *Bizarro, anormal, exagerado e extravagante*. A técnica estendida predominante, *cantar e tocar* é utilizada com maestria no decorrer dos movimentos. Ribeiro, também propõe o canto, próximo ao bocal da flauta, causando um efeito distorcido da fala, devido a movimentação necessária dos lábios para que a coluna de ar continue direcionada ao canal da flauta, resultando em um timbre “estranho e robótico”. A composição também se utiliza da abordagem chamada de “performer estendido”, isto é, o intérprete é convidado a declamar, cantar sozinho e atuar no palco utilizando adereços. No caso, é sugerido o uso de roupas escuras e máscara de pássaro preto (mais informações no anexo).

4.2.4 Luigi Antonio Irlandini

Luigi nasceu no Rio de Janeiro, é compositor e instrumentista (piano e shakuhachi) e atua como professor de harmonia, contraponto, análise, composição e estética na UDESC em Florianópolis, desde 2010. Estudou composição com grandes nomes como Hans-Joachim Koellreutter, no Rio de Janeiro; Franco Donatoni, em Biella e em Siena (Accademia di Musica Chigiana) na Itália; Stephen L. Mosko e Brian Ferneyhough na Califórnia. Estudou piano clássico no Rio de Janeiro com Estela Caldi, Luiz Henrique Senise e Nereida Nogueira. É Doutor (Ph.D.) em Composição pela University of California, Santa Barbara, UCSB, 1998; Mestre (M.F.A.) em Composição pelo California Institute of the Arts, CalArts, Valencia, California, 1990; Bacharel (B.M.) em Piano – Performance, pela Universidade do Rio de Janeiro, UNI-RIO, 1987. Sua pesquisa se concentra nos processos composicionais e poéticas da Música Nova em que se verifica a presença de conteúdos não-ocidentais, não só do ponto de vista da estrutura e temporalidade musicais como nos aspectos filosóficos, estéticos e simbólicos. Recentemente, Irlandini tem se concentrado na interface da composição contemporânea com a música tradicional japonesa *gagaku e honkyoku* (shakuhachi solo), tanto na composição quanto na performance. Entre os importantes trabalhos desenvolvidos estão o LP Azul e Areia, de improvisações pianísticas, produzido por Egberto Gismonti em 1985. Durante as atividades de doutorado atuou como pesquisador no Center for Research in Electronic Art and Technology (CREATE) e no Departamento de Música da University of California, Santa Barbara (UCSB). Na mesma instituição lecionou disciplinas de composição e música do século XX, nos cursos de graduação e pós-graduação. Em 2007, foi compositor visitante na Jacobs School of Music da Indiana University, Bloomington, onde lecionou composição no curso de mestrado, realizou palestras, recitais e teve diversas de suas obras interpretadas em concertos e recitais monográficos.

Processo de colaboração na composição de *Pneuma Espiral*

A colaboração no âmbito da composição com o compositor Luigi Irlandini, iniciou-se em 07/01/2024 e se encerrou dia 04/03/2024. A comunicação entre o compositor e intérprete se deu via aplicativo de mensagens Whatsapp, onde foram trocadas imagens, textos, vídeos e áudios que documentam todo o processo descrito a seguir.

Entre as diferentes técnicas que foram exemplificadas por vídeo na flauta Helder, o compositor ficou particularmente interessado no *ruído branco e nos multifônicos*. Solicitou os respectivos dedilhados e notas proeminentes de cada um deles: “Ao menos uma nota grave e uma aguda” (Irlandini, 2024). No mesmo contato, o título da peça foi enviado: *Pneuma Espiral*.

Em resposta, foi enviada uma tabela de dedilhados, referentes a sequência de multifônicos executados no vídeo, assim como informações acerca do instrumento, que na ocasião, encontrava-se extremamente instável, devido às variações climáticas.

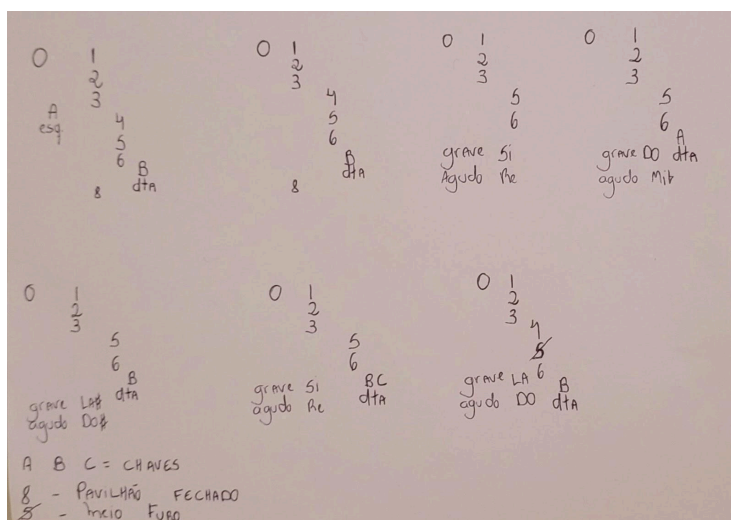


Figura 42 - Luigi Irlandini, Tabela de multifônicos enviada para o compositor dia 8/01/24.

Com relação as chaves das flauta contralto Helder e ao fechamento do pavilhão, optamos por nomear da seguinte forma:

Números cortados: representam dedilhados que utilizam meio furo;

8: representa o fechamento do pavilhão com a perna;

A esq: chave A acionada pela mão esquerda;

A dta: chave A acionada pela mão direita;

B dta: chave B acionada pela mão direita;

C dta: chave C acionada pela mão direita.

A primeira versão da obra foi recebida dia 26/01/24. Alguns multifônicos estavam realmente instáveis quanto as notas proeminentes - devido ao frio e dificuldade em

manter o instrumento aquecido. Foram muitas as tentativas em reproduzir os multifônicos mais graves conforme os vídeos previamente enviados. Foram encontradas dificuldades em realizar a notação das notas proeminentes de cada dedilhado relacionado aos multifônicos. Nota-se na figura 43 que alguns dos dedilhados permaneceram sem a devida resultante nesta etapa da colaboração.

*I	*II	*III	*IV	*V	*VI
0	0	0	0	0	
1	1	1	1	1	
2	2	2	2	2	
3	3	3	3	3	
A	4				
esq	5	5	5	5	
6	6	6	6	6	
B	B	grave Si	A	B	
dta	dta	agudo Ré	grave Do	dta	
8	8		agudo Mib	grave Lá#	
				agudo Dó#	

Figura 43 - Luigi Irlandini, Tabela de dedilhados dos multifônicos refeita pelo compositor.

Na figura 44, podemos observar que o multifônico construído sobre a fundamental *si*, aparece notado com diferentes algarismos (I e IV), referentes a dedilhados diferentes.



Figura 44 - Luigi Irlandini, multifônico construído sobre a fundamental Si, dedilhado I.

Em outra sessão, o multifônico sobre a nota *si* reaparece relacionado ao dedilhado VI e III:

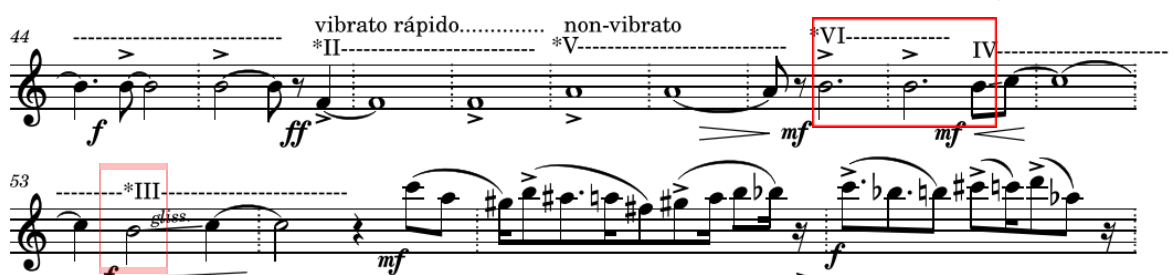


Figura 45 - Luigi Irlandini, multifônico construído sobre a fundamental Si, dedilhado VI.

A fim de solucionar as dúvidas referentes às sonoridades esperadas pelo compositor, foi enviado um vídeo no dia 27/01/24, exemplificando os multifônicos construídos sobre as notas *Si*, *Dó* e *Fa*. Posteriormente foi enviado outro vídeo, contendo a sequência de multifônicos, conforme a recorrência destes na obra.

Em resposta, Luigi relatou a confusão gerada pela mudança na afinação das notas proeminentes (em comparação ao vídeo de multifônicos, presente no drive de materiais enviados aos compositores no início da colaboração):

“1. O primeiro, que eu chamei de I na partitura e achei que era um Si, hoje, definitivamente eu ouvi Dó!! Se você concorda que o primeiro multifônico do vídeo é um Dó, então é só eu mudar a notação para refletir Dó e este multifônico. O multifônico do compasso 5 é para ser o primeiro do vídeo, seja ele Si ou Dó.

2. Quanto ao Fá parece não haver problemas, é o número II

3. O III é para ser o Si que, com uma mudança de chave se torna Dó, isto é, é todo transposto um semitom acima. No vídeo você toca Si - Do - Si, que me soou como glissando, mas, na verdade, envolve mudança de chave...Tudo isso, pra mim, era o III, que aparece nos compassos 53, 73-75 e 106. Agora acho que o Si deve ser III e o Dó IV.

4. A contagem, então, agora, já fica diferente (porque o III virou III e IV). Logo, o que era IV, e notei como sendo Si, na verdade, hoje vi que é um Lá#. Também tinha me parecido que era um glissando, por isso, o IV inclui a sua transposição acima um semitom... Do mesmo modo que o III, então, esse IV agora vira V (como Lá #) e VI (como Si).

5. O antigo V é agora VII, hoje me soou como Si, mas parece que você me indicou ele como sendo um Lá., que foi o que pensei que era originalmente. Mas o número dele agora é VII... Então, é Lá (o último dedilhado que você circundou de verde na foto?

6. Quanto ao ruído branco, ouvindo hoje ele é o primeiro som do vídeo de multifônicos... o Si (que virou Dó!). Realmente, onde aparece VI na partitura NÃO é o multifônico que identifiquei como I... É pra ser o III.” (Irlandini, 2024).

A procura por notas proeminentes que se mostrassem mais estáveis continuou e o compositor solicitou a gravação de vídeos e a elaboração de uma tabela com a notação dos dedilhados e fundamentais mais estáveis. O vídeo e a figura 46 foram enviados nos dia 06/02/24:

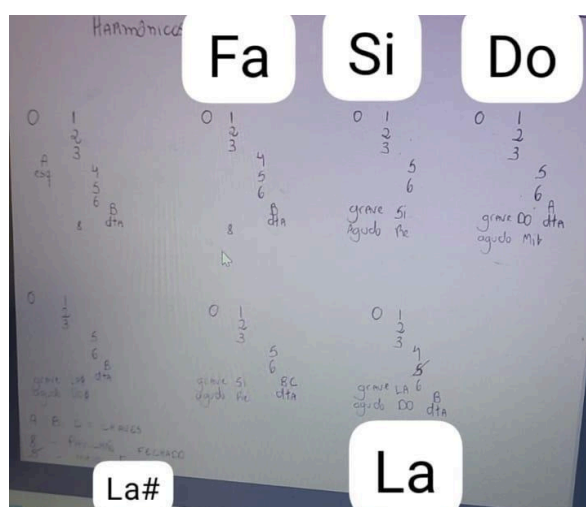


Figura 46 - Luigi Irlandini, Fa I, Si II, Do III, Lá# IV e La V

Em resposta, Luigi afirmou preferir multifônicos mais ricos em frequência, como os construídos sobre as notas Fá e Lá# e, enfatizou o contraste entre os vídeos do drive e os vídeos atuais, sendo que os multifônicos sobre as notas Si e Do, soavam muito mais ricos anteriormente e relacionou o ocorrido à instabilidade da madeira, causada pela variação climática.

Solicitou a exploração de multifônicos que ficassem em torno das notas Mi, Fá e Sol graves. Foram gravados e enviados os multifônicos construídos sobre os dedilhados das respectivas notas.

Os multifônicos que se mostraram mais ricos e contrastantes, na ocasião do vídeo, foram os construídos sobre as notas Mi e Sol. Luigi, solicitou a gravação da seguinte sequência: *Mi, Sol, La#, Si e Dó*. Foram enviados um vídeo e a imagem da figura 47:

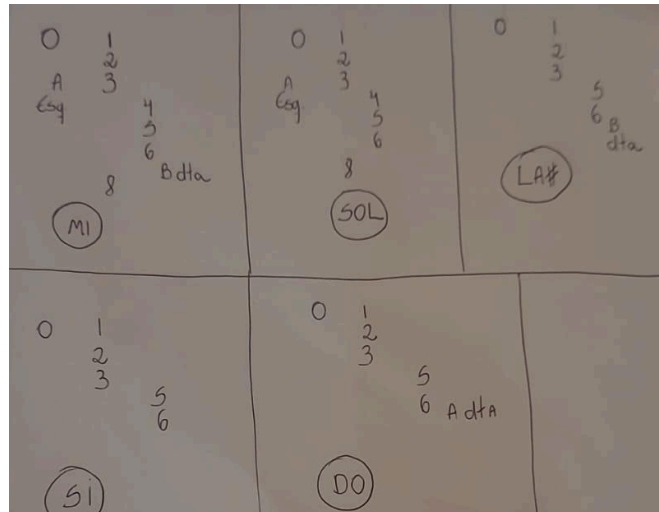


Figura 47- Luigi Irlandini, Sequência de dedilhados dos multifônicos construídos sobre as notas Mi, Sol, La#, Si e Do.

No dia 4/01/24, Luigi enviou obra corrigida e incluindo novas articulações nos multifônicos, que também receberam novas propostas rítmicas e articulações. As figuras 48, 49, 50 e 51 exemplificam o antes e depois das modificações realizadas:

Antes das alterações:

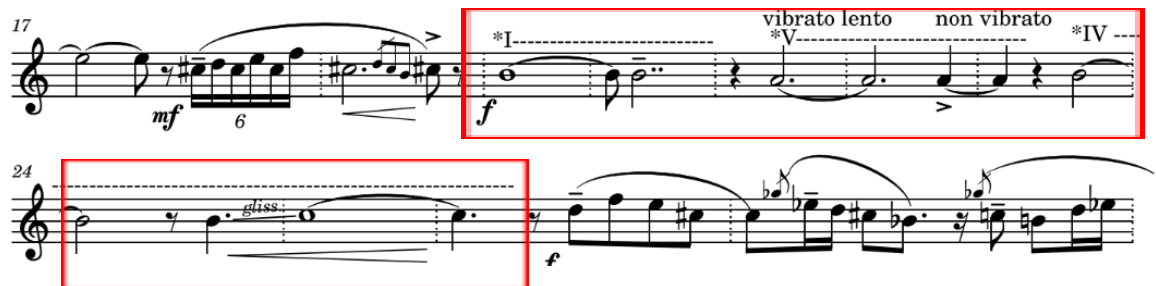


Figura 48 -Luigi Irlandini, excerto de Pneuma Espiral, compassos 17 ao 27 -versão 1.

Após realizar as alterações:



Figura 49 - Luigi Irlandini, excerto de Pneuma Espiral, compassos 17 ao 27 - versão 2.

Antes das alterações:

Figure 50 shows the original musical notation for measures 44 and 53. Measure 44 is marked with 'vibrato rápido' and 'non-vibrato', with fingerings *II, *V, *VI, and IV. Measure 53 is marked with 'gliss' and *III. Dynamics include *f*, *ff*, *mf*, and *f*.

Figura 50 - Luigi Irlandini, excerto de Pneuma Espiral, compassos 44 ao 56 - versão 1.

Após realizar as alterações:

Figure 51 shows the revised musical notation for measures 44 and 52. Measure 44 is marked with 'vibrato rápido' and 'non-vibrato', with fingerings *III, *II, *IV, *II, *III, *II, *III, *IV, and *III. Measure 52 is marked with *V. Dynamics include *f*, *ff*, *mf*, and *f*.

Figura 51 - Luigi Irlandini, excerto de Pneuma Espiral, compassos 44 ao 56 - versão 2.

Pneuma Espiral, explora mudanças significativas de timbres, como é o caso do overblowing (quando a nota se transforma ao longo de sua duração em um multifônico) e da utilização de vibrato nos multifônicos, que proporciona a variação dos espectros. A obra abrange a tessitura estendida da flauta Helder e também os recursos de dinâmica, que tornam a Helder mais expressiva do que a flauta barroca. As apogiaturas, as ornamentações que fazem alegoria à escrita barroca, agregam à peça uma atmosfera familiar e desconstruída. Pneuma Espiral é uma obra interessante e misteriosa, que exige do intérprete grande carga interpretativa.

4.2.5 Liduino Pitombeira

Liduino Pitombeira (Brasil, 1962) é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas obras têm sido executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, Poznan Philharmonic Orchestra (Polônia), Duo Barrenechea, The Alexander-Soares Duo, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, The Chicago Philharmonic e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF). Foi diversas vezes premiado em concursos de composição no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o 1º prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998 e o 1º prêmio no concurso “Sinfonia dos 500 Anos”.

Recebeu também o prêmio 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award por seu trio com piano "Brazilian Landscapes No.1". Mais três obras de sua série Brazilian Landscapes (No 2, No 6 e No 9) foram premiadas nos Estados Unidos. Pitombeira é PhD em composição pela Louisiana State University (EUA), onde estudou com Dinos Constantinides. Tem publicado diversos artigos científicos sobre composição e teoria e desenvolvido pesquisa como membro do grupo MusMat da UFRJ. Suas peças são publicadas pela Peters, Bella Musica, Criadores do Brasil (OSESP), Connors, Alry, RioArte e Irmãos Vitale. Gravações de suas obras estão disponíveis nos selos Magni, Summit, Centaur, Antes, Filarmonika, Blue Griffin e Bis. Pitombeira foi premiado em 2019 com a Medalha Villa-Lobos, concedida pela Academia Brasileira de Música, e homenageado pela vida e obra no VII Festival de Música Contemporânea Brasileira. É membro da Academia Brasileira de Música, cadeira No 28.

Processo de colaboração na obra *Trivium*

A composição *Trivium*, com o compositor Liduino Pitombeira, iniciou-se dia 13/01/2024 e se encerrou dia 03/02/2024. A comunicação entre intérprete-compositor se deu por whatsapp e consistiu em mensagens de texto, imagens e documentos. Faz-se necessário ressaltar a experiência de Liduino em compor para flauta doce. Aproximadamente em 1985, o compositor que até então estava envolvido em projetos com música popular, resolveu musicalizar-se através da flauta doce e passou a ter uma prática de leitura de partituras utilizando o instrumento. Em 1986, Liduino participou da criação do grupo Syntagma, grupo de música de câmara que tem como proposta o estudo de sonoridades antigas, como a medieval e a barroca, buscando aproximações com os ritmos nordestinos e contemporâneos. O Syntagma utiliza como instrumentação desde instrumentos antigos, como a flauta doce, o saltério, o alaúde e o cravo, a instrumentos mais populares, como violão e percussão. Liduino trabalhou por 12 anos com o grupo, compondo para flauta doce. Em pesquisa, orientou o trabalho do flautista Marcos Barcellos, que consistiu no desenvolvimento de uma flauta doce eletroacústica de baixo custo, que possibilitou que o instrumento realizasse loop, gravação, transposição e fosse operada em tempo real com o *SuperCollider*. Quanto ao repertório, trabalhou-se a utilização de técnicas estendidas.

A grande familiaridade do compositor com o instrumento refletiu em nossa colaboração, sendo que os materiais de apoio previamente fornecidos, foram praticamente suficientes para a realização do trabalho.

Liduino entrou em contato dia 13/01/2024, perguntando sobre a possibilidade de acesso a uma tabela de dedilhados de multifônicos para a flauta contralto Helder e qual seria a notação dos multifônicos que foram executados nos vídeos. Foi enviada

então a notação dos dedilhados e suas resultantes. O compositor refez a imagem conforme as indicações das chaves:

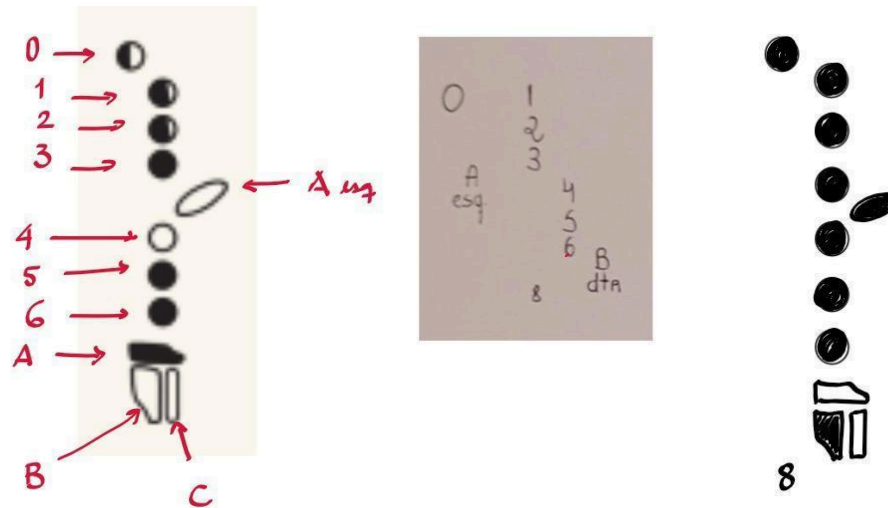


Figura 52 - Liduíno Pitombeira, numeração dos furos e chaves (à esquerda) e dedilhado do multifônico construído sobre a nota Fá (centro e esquerda).

O multifônico foi utilizado já no primeiro movimento *Gramática* nos compassos 18, 33 e 42:

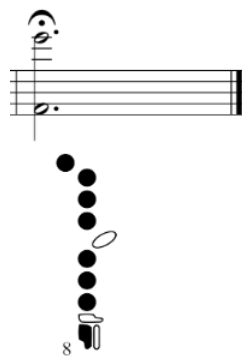


Figura 53 - Liduíno Pitombeira, Trivium, *Gramática*, multifônico construído sobre a nota Fá.

Posteriormente, Liduíno compartilhou um esboço do seu planejamento para o segundo movimento *Retórica*. Um movimento lento e expressivo:

“Para a *Retórica*, embora o texto referencial aqui utilizado explore fundamentalmente a música do barroco alemão, o uso das figuras retóricas será implementado como uma rede transformacional que parte de um gesto

inicial, com o intuito de gerar um repositório composicional” (Pitombeira, 2024).

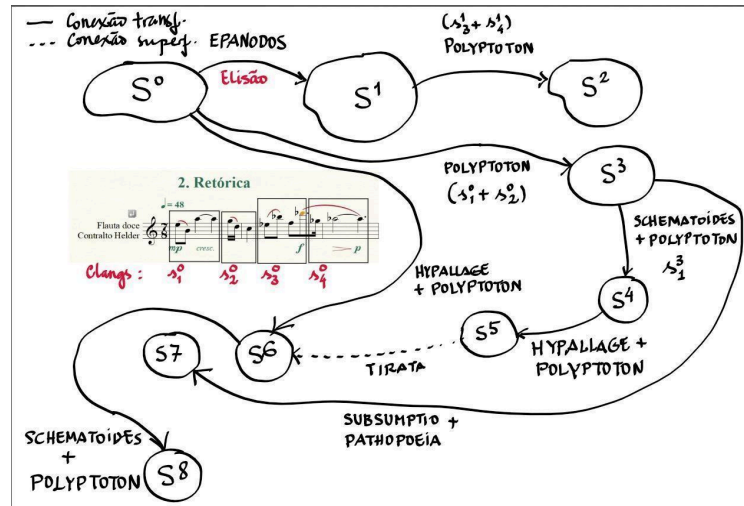


Figura 54 - Liduíno Pitombeira, Trivium, Esboço do segundo movimento Retórica.

Trivium ficou pronta dia 23/01/2024 e permaneceu em experimentação até o dia 03/02/24, quando concluímos que a obra funcionava perfeitamente bem na flauta doce moderna contralto Helder. *Trivium* é composta por três movimentos: *Gramática*, *Retórica* e *Lógica*. Tem a duração de cerca de 4 minutos e 40 segundos. Utilizou como técnicas estendidas, multifônicos, o efeito de cantar e tocar, frullatos e o slap. O resultado é uma obra idiomática, interessante e expressiva.

5. Conclusão

Esta dissertação investigou a flauta de bisel no contexto brasileiro, assim como práticas associadas à utilização do instrumento, com o objetivo de promover a criação de repertório por meio de trabalhos colaborativos entre intérprete e compositor.

A revisão de literatura e os resultados obtidos nas entrevistas convergem nos seguintes aspectos: no contexto brasileiro a flauta é amplamente utilizada na educação musical, no entanto, esta popularidade não se reflete em um maior número de intérpretes e de concertos. É grande o desconhecimento e conseqüente desvalorização acerca do instrumento, sendo que a flauta de bisel acaba por não ser devidamente explorada como instrumento solista. Em suma, o desconhecimento das flautas modernas faz com que a flauta de bisel seja associada às características dos instrumentos barrocos, ou seja, baixa projeção sonora, tessitura e amplitude de dinâmica limitada.

Quanto ao repertório executado nas academias brasileiras, se mantém centrado na música antiga, distanciando o instrumento do cenário da música de concerto contemporânea. A existência de múltiplos modelos de instrumentos que se distinguem em potencial e design, se reflete na escolha do intérprete na preparação para determinada performance, porém, as flautas modernas ainda não são acessíveis, para grande parte dos flautistas, conseqüentemente, grande parte do repertório contemporâneo, continua a ser executado nas flautas barrocas.

Em relação à flauta de bisel no contexto brasileiro, é possível afirmar que o empenho dos flautistas e investigadores brasileiros em instigar a composição para o instrumento e ampliar a representatividade da flauta no país é expressivo. Envolve a elaboração de catálogos, álbuns de partituras, projetos, encontros virtuais e guia de métodos brasileiros. Todavia, o repertório brasileiro contemporâneo para a flauta de bisel, assim como à produção composicional para o instrumento segundo os entrevistados, é construído com base no idiomatismo das flautas barrocas. Até a realização desta investigação, não foram realizados trabalhos colaborativos, a fim de dar a conhecer o potencial estendido das flautas de bisel modernas, no Brasil.

Concluimos que a ampliação da escrita para a flauta de bisel moderna agrega novas sonoridades que contribuem para renovar o interesse pelo instrumento. Neste caso, os trabalhos colaborativos mediaram a exploração de recursos específicos da flauta contralto Helder. A apresentação das características organológicas, que diferenciam as flautas modernas das barrocas, e as técnicas estendidas - demonstradas em vídeo - promoveram um panorama do potencial expandido das flautas modernas, sugerindo que seu uso seja pertinente à música contemporânea e se equipare em potencial aos demais instrumentos da orquestra. Em relação a este aspecto, sugere-se que a representatividade do instrumento seja ampliada perante as novas possibilidades de inserção da flauta de bisel em conjunto de instrumentos com maior projeção sonora e amplitude de dinâmica, bem como em atividades orquestrais

e solos. Além disso, o trabalho colaborativo entre intérprete e compositor se mostrou uma ação essencial para colmatar a carência de repertório idiomático para as flautas modernas no Brasil e resultou em obras que contemplam os recursos técnicos específicos do instrumento.

No âmbito da representatividade da flauta de bisel no cenário da música de concerto, os entrevistados referem a falta de intérpretes e grupos interessados em executar obras contemporâneas, o que pode ser justificado por: falta de fomento à cultura contemporânea; tendência (âmbito brasileiro) em se executar o repertório antigo e a dificuldade em acesso aos instrumentos modernos (importados), sendo que a construção de instrumentos no país, restringe-se à réplicas de modelos antigos e flautas estudantis (modelos pedagógicos).

Quanto às iniciativas propostas pelos entrevistados para a disseminação da flauta de bisel estão: a realização, gravação e transmissão dos concertos; realização de trabalhos colaborativos entre intérprete/compositor; iniciativas de apoio governamental; formação de público e novos ambientes para performance e inserção da flauta de bisel nas atividades orquestrais. De fato, a produção de obras desligada de ações de difusão e reprodução das mesmas não favorece uma continuidade deste tipo de trabalho. Neste sentido, espera-se que as composições produzidas a partir desta investigação possam se desdobrar em apresentações nos meios de divulgação referidos e, conseqüentemente, ampliar a participação e o acesso de intérpretes, compositores, construtores e público em atividades ligadas à flauta de bisel.

Quanto às perspectivas consistentes de continuação da presente investigação, sugere-se a realização de novos trabalhos colaborativos no âmbito da composição para as flautas de bisel modernas no Brasil, incluindo os outros modelos de instrumentos modernos e seus naipes, bem como obras em consorts de flautas ou com outros instrumentos, com o intuito de ampliar o repertório e a representatividade da flauta de bisel na música contemporânea de concerto.

Sugere-se políticas públicas que facilitem o acesso aos instrumentos modernos/contemporâneos no Brasil, assim como, incentivos financeiros governamentais para os construtores brasileiros a fim de estimular a produção de flautas com potencial expandido no Brasil e diminuir o custo de produção.

A investigação contribuiu para a ampliação do repertório brasileiro, resultando na criação de 5 obras para a flauta de bisel moderna contralto Helder, solo, que exploram técnicas⁴⁰ como *multifônicos; cantar e tocar; frullatos; elementos de teatro musical; slap; overblow; labium vibrato; sputato; modificações na afinação* (quarto de tom ascendente ou descendente) e *bisbliando*.

Como resultados apresentamos: *Opus Jogos*, em colaboração com o compositor Alexandre Lunsqui; *Solilóquio X*, em colaboração com o compositor Harry Crowl;

⁴⁰ Técnicas referidas no subcapítulo 2.2 *repertórios e técnicas estendidas associadas ao instrumento*.

“Mad Miss Raven’s favorite ghost songs”, uma micro ópera para flauta de bisel moderna contralto helder e flautista cantor (flauta e voz), em colaboração com o compositor Antonio Celso Ribeiro; *Trivium*, em colaboração com o com o compositor Liduino Pitombeira e *Pneuma Espiral*, em colaboração com o compositor Luigi Antonio Irlandini.

Referências Bibliográficas

Aguilar, P. M. (2017). *A flauta doce no Brasil - da chegada dos jesuítas à década de 1970*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. doi:10.11606/T.27.2017.tde-31102017-151628.

Arnold, L. (2023). *Em busca de uma ampliação do repertório brasileiro para flauta doce e piano: O processo de elaboração de arranjo inédito de O gemedor, de Gilvan Chaves (1923-1986)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://hdl.handle.net/10183/257774>

Barcellos, M. A., Santos, R. S., Oliveira, L. J. P., & Passos, P. M. C. (2012). Flauta Doce Electroacústica de Baixo Custo. *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 1-8.

Barros, D. C. (2010). *A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

Barros, D. C. (2021). A música regional como uma alternativa decolonial no ensino superior da flauta doce no Brasil: o exemplo do Flauta de Bloco. *XXV Congresso Nacional da ABEM, A educação musical brasileira e a construção de um outro mundo*, 1-14. <https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/xxvcongresso/2021/paper/viewFile/834/816>

Bartleet, B. L., & Ellis, C. (2009). *Music Autoethnographies: Making Autoethnography Sing/Making Music Personal*. Bowen Hills, QLD: Australian Academic Press.

Benassi, C. A. (2012) A flauta doce hoje: Técnicas expandidas. *Flauta doce e suas aplicações em trabalhos coletivos ligados às práticas pedagógicas ou performáticas*. Enflama - Encontro Nacional de Flauta Doce, 6ª edição, 1-10.

Benetti, A. (2017). A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165.

Borba, R.E. (2023) *O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor*. Dissertação de Mestrado. Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. 1-267.

Borém, F., & Ray, S. (2012). Pesquisa em Performance Musical no Brasil no século XXI: Problemas, Tendências e Alternativas. *Anais do II Simpom 2012 - Simpósio*

Brasileiro De Pós-Graduandos em Música, (n.2), 121-168.
<https://seer.unirio.br/simpom/article/view/8033/6901>.

Cáceres, C.L.T. (2019). *Exploring an Instrument's Diversity: The Creative Implications of the Recorder Performer's Choice of Instrument*. PhD thesis, University of York.

Caetano, M. L., & Callegari, P. A. (2014). Projeto Brasileirinho: um relato de experiência do Grupo de Flauta Doce da UFU. *XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo*.

Cardassi, L. (2016). "Developing an interpretation of Luigi Nono's ...sofferte onde serene...." *Revista Vórtex*, Curitiba, vol.4 n. 3, p.1-10.

Cardoso, A. T. (2021). *Investigando o conceito de idiomatismo da flauta doce a partir do ponto de vista de flautistas e professores do instrumento*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://hdl.handle.net/10183/230854>

Carpena, L. B. (2020). *"Prata da Casa" : obras para flauta doce escritas por compositores ligados à UFRGS*. Relatório final de projeto de pesquisa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1-60. <http://hdl.handle.net/10183/230452>

Carvalho, D. L. (2011). *Dinamização de Música do Século XXI no Ensino de Flauta de Bisel*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Repositório Institucional da Universidade de Aveiro(1). <http://hdl.handle.net/10773/7490>

Carvalho, C. S. (2016). *Os elementos da performance musical (EPM) na preparação de recitais de grupos de flautas doce*. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Goiás, Goiânia. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade Federal de Goiás.

Carvalho, I.A., Aguilar, P.M. & Castelo, D. (2020). Virtual flauta doce: projetos de extensão integrados com atividades não presenciais. *Revista Música*, 20(2), 337-350. <https://doi.org/10.11606/rm.v20i2.179788>

Castelo, D. & Ray, S. (2014) A Utilização de Técnicas Tradicionais e Estendidas para Flauta Doce em Obras de Telemann, Shinohara e Hirose. *ABRAPEM - Vitória*, v. 1 n. 1 (2014)

Castelo, D. F. C. (2018). *A técnica estendida como elemento veiculador da expressão musical na performance contemporânea da flauta doce*. Dissertação de Mestrado,

Universidade Estadual Paulista (Unesp)(1). Repositório Institucional Unesp. <http://hdl.handle.net/11449/154082>

CHUEKE, Z. (2003) Music never heard before: the fear of the unknown, *Música Hodie*, vol. 3, 100-104.

Cuervo, L. (2008). Música Contemporânea para Flauta Doce: um diálogo entre educação musical, composição e interpretação. *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação, ANPPOM(1)*, 1-4. <http://www.musicaeeducacao.ufc.br/Para%20o%20site/Revistas%20e%20peri%C3%B3dicos/Artigos/sobre%20pr%C3%A1ticas%20musicais%20instrumental%20e%20vocal/ANPPOM%20XVIII%20-%20Cuervo.pdf>

Cuervo, L. C. (2009). *Musicalidade na performance com a flauta doce*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://hdl.handle.net/10183/15663>

Daldegan, V. (2009). *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná. Biblioteca Digital da Universidade Federal do Paraná: Teses & Dissertações.

Dutra, R. R. S. (2023). *Ychepe Flauta : possibilidades do uso da flauta doce na performance do repertório latino-americano missional a partir da experiência nas missões de Chiquitos (Bolívia, 1650-1750)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://hdl.handle.net/10183/265430>

Ellis, C., ADAMS, T. E.; BOCHNER, A. P. (2011). Autoethnography: an overview. *Forum: Qualitative Social Research*, v.12, n.1.

Espinheira, A., & Cardassi, L. (2020). Berimbau: instâncias de decisão compartilhada em uma composição colaborativa. *Orfeu*, v.5(n.1), 106-129.

Frade, R., Campos, C., & Freire, S. (2021). Desafios sonoros do repertório contemporâneo para flauta: praticando com a ajuda de descritores de áudio em tempo real. *XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM(1)*, 1-14. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/835/493>

Franco, D. C. & Landim, B. F. (2015). Música Brasileira para Flauta Doce e Piano. *Revista Diálogos*, 3(1), 09–21. Recuperado de <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/2935>

Freixedas, C., Callegari, P., & Villavicencio, C. G. (2015). *Simpósio - Perspectivas para o ensino da flauta doce no ensino superior de música*. XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical.

Fröhlich, S. (2020). *The new potential of a 21 st century recorder*. Dissertation, Doctoral School for Artistic Research (University of Music and Performing Arts Graz), 1-230. https://www.dropbox.com/s/a06kz2py7r8hmbk/Susanne%20Froehlich_Dissertation_The%20new%20potential%20of%20a%2021st%20century%20recorder.pdf?dl=0

Grossmann, C. M.V. (2019). O músico e a flauta doce hoje. *Caderno de Resumos e Anais*. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Pelotas.

Grossmann, C. M. V. (2010). Developing a Hybrid Contrabass Recorder Resistances, Expression, Gestures and Rhetoric. *NIME Austrália*, 1-6. https://www.researchgate.net/profile/Cesar-Villavicencio-2/publication/262172659_Hyper-recorder/links/00b7d536cce3c465bb000000/Hyper-recorder.pdf

Haverkamp, Ml. (2022). Subjective and objective evaluation of the tone-to-tone timbre variability of historical flute designs. *EUROREGIOBNAM 2022*. 1-11.

Higgins, L. (2018). Autoethnography in Music Studies: A Manifesto. *Musicology Australia*, 40(2), 141-158. <https://doi.org/10.1080/08145857.2018.1471102>

Ivo, L. F., & Joly, I. Z. L. (2017). Qual é a música? Uma brincadeira para aulas coletivas de flauta doce. *Música na Educação Básica*, 8(9). Recuperado de <https://revistameb.abem.mus.br/meb/article/view/97>

Janjua, A. N. (2020). *Flow instabilities in flute-like instruments*. Dissertação de Mestrado, University of Houston.

Kruse, N. B. (2018). Autoethnography in Ethnomusicology: An Exploration of Identity, Teaching, and Learning. *Ethnomusicology*, 62(2), 173-197. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.62.2.0173>

Lasocki, D., Ehrlich, R., Tarasov, N., & Petri, M. (2022). *The Recorder*. Yale University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv335kw78>

Leewiwattanachot, P. (2020). *The study of practicing Recorder achievement by using Multimedia " Recorder" of primary 6 students at Watthongsamrit School*. Dissertação de Mestrado, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University.

Lisboa, C. A. V. (2023). *A independência entre sopro, articulação e dedilhado da flauta doce: os desafios técnicos das duas primeiras partes de Gesti (1966), de Luciano Berio*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música), Universidade Federal de Uberlândia. Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/39879>

Nóbrega, J. L. (2014). *Desenvolvimento técnico do aluno de flauta de bisel: contribuições da música contemporânea na execução do repertório antigo*. Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Castelo Branco. Repositório Científico do Instituto Politécnico de Castelo Branco. <http://hdl.handle.net/10400.11/2545>

O'Kelly, E. (1990). *The Recorder Today*. Primeira edição. Cambridge University Press.

Oliveira, M. R. & Rodrigues, M. A. R. (2023). A flauta doce soprano como instrumento musicalizador para a educação básica no estado do Espírito Santo. *XXVI Congresso Nacional da Abem, VI Seminário Internacional sobre Música, Cultura e Educação*(1a.), 1-18. <https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/xxvicongresso/XXVICongresso/paper/viewFile/1468/1167>

Palopoli, C. (2014). Colaboração intérprete-compositor: o contato de Luciano Berio com intérpretes flautistas e a composição da Sequenza I, para flauta solo. *ANAIS DO III SIMPOM 2014 - Simpósio Brasileiro De Pós-Graduandos Em Música*, 663-671.

Radicchi, J. M. (2013). *A relação entre composição e performance no processo de criação: Um estudo sobre a colaboração entre compositores e intérpretes*. Repositório Institucional da UFMG, 1-117. <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-9LFJNZ>

RAY, S. (2010). Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 20., Florianópolis, 2010. Anais ANPPOM, Florianópolis, 2010. p. 13010-1314.

- Schreiner, C. (2019). Novas músicas para novos flautistas: Relato de uma experiência. *Musichildren, Proceedings of the 1st International Conference*(1), 49-64. <https://proa.ua.pt/index.php/musichildren/article/view/1102/898>
- Scribano, A., De Sena, A. (2009). Construcción de conocimiento en Latinoamérica: algunas reflexiones desde la auto-etnografia como estratégia de investigación. *Cinta Moebio*, v.34, p.1-15.
- Silva, D. G., & Anders, F. (2021). A motivação dos Alunos para a prática da Flauta Doce: Uma Perspectiva Metodológica Para A Educação Básica. *XXV Congresso Nacional da ABEM, A Educação Musical Brasileira e a construção de um outro mundo*(1), 1-15. <https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/xxvcongresso/2021/paper/viewFile/825/705>
- Silva, L. B. (2023). *Tem choro sim! apontamentos sobre características idiomáticas dos choros originais para flauta doce*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://hdl.handle.net/10183/265357>
- Simard-Saint-Cyr, N. (2023). Historically Informed Articulation: The Key to an Expressive Performance of Baroque Music on the Modern Flute. *Tese de Doutorado*. McGill University. 1-84.
- Tabuena, A. C. (2021). The Effect of Research-Based Music Classroom Assessment Techniques on the Students' Performance in Flute Recorder Education (January 2021). *Universal Journal of Educational Research*, Vol. 9, No. 1, pp. 145-153, Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=3777031>
- Tarasov, N. (2013). The story of Elody. *Windkanal*, 2013-1, 1-9. <https://www.mollenhauer.com/images/elodys/Elody-Story-EN.pdf>
- Terrien, S., Vergez, C., Cuadra, P. & Fabre, B. (2021). Experimental analysis of non-periodic sound regimes in flute-like musical instruments. *J. Acoust. Soc. Am.* 1 March 2021; 149 (3): 2100–2108. <https://doi.org/10.1121/10.0003758>
- Valloso, C. A., Oliveira, G. A. D. & Aguilar, P. M. (2023). Habilidades socioemocionais em estudantes de flauta doce: um relato prospectivo. *XXVI Congresso Nacional da ABEM, VI Seminário Internacional sobre Música, Cultura e Educação*(1), 1-9.

<https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/xxvcongresso/XXVICongresso/paper/viewFile/1672/1140>

Zaine, A. F. (2023). *Limite entre técnica e expressividade na pedagogia da flauta doce e seu repertório contemporâneo*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista. Repositório Institucional da UNESP. <https://hdl.handle.net/11449/250853>

Anexos

Anexo I - Declaração de consentimento da participação na pesquisa de mestrado.



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado

O presente estudo "A flauta de bisel no Brasil: contexto, práticas e criação de repertório" surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação em flauta de bisel), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para flauta de bisel solo no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Dessa forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo e aceito participar no mesmo, consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Nanjing, 03/02/2024

Nome: Alexandre Roberto Lunsqui

Assinatura:



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado

O presente estudo "A flauta de bisel no Brasil: contexto, práticas e criação de repertório" surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação em flauta de bisel), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registo e disseminação de repertório para flauta de bisel solo no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Dessa forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo e aceito participar no mesmo, consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Curitiba, 12/12/2023

Nome: Harry Lamott Crowl, Jr.

Assinatura:



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado

O presente estudo "A flauta de bisel no Brasil: contexto, práticas e criação de repertório" surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação em flauta de bisel), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para flauta de bisel solo no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Dessa forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo e aceito participar no mesmo, consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim (X) Não

Vitória, ES, 11/12/2023

Nome: Antonio Celso Ribeiro

Assinatura:

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Antonio Celso Ribeiro', is written over a light blue rectangular background.



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado

O presente estudo "A flauta de bisel no Brasil: contexto, práticas e criação de repertório" surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação em flauta de bisel), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para flauta de bisel solo no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Dessa forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo e aceito participar no mesmo, consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

FLORIANÓPOLIS, 07/12/2023

Nome: LUIGI ANTONIO MONTEIRO LOBATO IRLANDINI

Assinatura:

Documento assinado digitalmente
gov.br LUIGI ANTONIO MONTEIRO LOBATO IRLANDINI
Data: 07/12/2023 10:48:22-0300
Verifique em <https://validar.i6.gov.br>



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado

O presente estudo "A flauta de bisel no Brasil: contexto, práticas e criação de repertório" surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação em flauta de bisel), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para flauta de bisel solo no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Dessa forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo e aceito participar no mesmo, consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Rio de Janeiro, 06 / 12 / 2023

Nome: Liduino José Pitombeira de Oliveira

Assinatura: 



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado

O presente estudo "A flauta de bisel no Brasil: contexto, práticas e criação de repertório" surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação em flauta de bisel), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para flauta de bisel solo no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Dessa forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.


Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo e aceito participar no mesmo, consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Recife (local), 04/01/2024 (data)

Nome: _____
Ricardo Brafman

Assinatura: 



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado

O presente estudo "A flauta de bisel no Brasil: contexto, práticas e criação de repertório" surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação em flauta de bisel), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para flauta de bisel solo no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Dessa forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo e aceito participar no mesmo, consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

RECIFE (local), 07 / 12 / 2023 (data)

Nome: PEDRO HENRIQUE CARNEIRO TAVARES

Assinatura: 



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado

O presente estudo "A flauta de bisel no Brasil: contexto, práticas e criação de repertório" surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação em flauta de bisel), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para flauta de bisel solo no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Dessa forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo e aceito participar no mesmo, consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Porto Alegre, 17/12/2023

Nome: Dimitri de Ávila Cervo

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Dimitri de Ávila Cervo", written over a horizontal line.

Anexo II - Entrevistas com os compositores brasileiros participantes

1 - Luigi Irlandini

1- Como poderia descrever a sua relação com a flauta doce? Considerando a variedade de flautas existentes, quais lhe são mais familiares (renascentistas, barrocas, modernas)?

Como eu te falei, eu sou um autodidata da flauta doce. Eu não consigo me lembrar quando foi que comecei a tocar flauta doce, mas em algum ponto da minha vida eu ganhei uma soprano Moeck, boa, inclusive usei em gravações. Assim, eu tinha o instrumento, ficava tocando pelo meu prazer de tocar, na verdade eu sou pianista de formação, depois eu segui pela composição. Mas eu sempre tive o hábito de tocar muitos instrumentos, qualquer coisa, de pegar e sair tocando sozinho. A flauta doce foi um dos instrumentos. Então em casa eu gostava. Acho que comecei a ficar mais ativo depois da minha primeira estada na Itália, foi 1982/83, depois disso acho que comecei a tocar. Eu me lembro de ficar tocando na escada do prédio por causa da iluminação e ficar improvisando, plotando, né? Então, assim, não tenho uma educação formal na flauta doce. E aí, depois mais tarde com trabalho, depois que eu fiz meu doutorado, comecei a trabalhar com educação de flauta nos Estados Unidos. Coincidiu do meu filho nascer depois do doutorado e eu estava querendo encontrar trabalho nos Estados Unidos mesmo e acabei encontrando essa opção. Acabou aparecendo como uma opção interessante de juntar a educação dele com o meu trabalho. Eu não estava pensando em ser professor de música em escola, eu estava pensando em ser professor de universidade como compositor, que é o que eu sou hoje. Mas aí então nessa época eu já conhecia a filosofia por detrás das escolas, você conhece a Waldorf? É uma escola antroposófica, com currículo próprio que tem muita ênfase nas artes e Música é uma delas. Foi nesse contexto que eu comecei a tocar muito mais e usar pra composição. Eu gosto mais da tenor e soprano. Aquelas em fá eu tenho mais dificuldade pra leitura. Eu gosto do fato da flauta poder ser mais grave, por isso gosto da tenor.

2-Conhece o repertório moderno/contemporâneo escrito para a flauta doce? Quais obras?

Eu conheço algum. Não vou dizer que essas peças tiveram influência na minha composição. Eu quando componho não sigo um padrão diretamente, eu tenho meu mundo próprio e coisas musicais que vão parar na composição. Mas eu conheço, fiquei muito interessado nas composições contemporâneas de flauta doce, por exemplo, Gestí do Luciano Berio; do japonês Ryohei Hirose, o Meditation; Eu tenho um CD de um holandês, mas não me lembro o nome, gosto muito. Mas não saí pesquisando repertório assim para a flauta doce nas minhas composições.

3- Já compôs para a flauta doce? Em caso afirmativo, em qual/ais âmbitos sua obra se enquadra? (cunho pedagógico, música regional, música erudita de concerto). Sua composição foi composta para uma flauta específica? Se sim, qual?

O âmbito é música erudita de concerto, embora eu use umas combinações de instrumentos que as pessoas falem “Isso não é música de concerto.” Por exemplo, aquela coisa de tocar flauta doce com didgeridoo, que é um instrumento que não entra no repertório orquestral. Mas uma flauta específica não. Só o fato de ser tenor, mas não uma marca específica.

4- Quais os desafios que considera no âmbito da composição para a flauta doce?

A questão da dinâmica, normalmente a resposta de dinâmica é menor do que se você compuser para instrumentos orquestrais, que são realmente capazes de fazer diferenças enormes de dinâmica. Mas acho que basicamente é uma questão de você conhecer como qualquer outro instrumento, conhecer os dedilhados, saber tocar, no meu caso eu sei. Eu não tenho a sofisticação de conhecer um dedilhado que vai me ajudar na dinâmica, por exemplo. Mas não vejo nada especial na flauta doce que seja difícil de compor. E os conjuntos, acho muito rico pelo timbre.

5- Já participou de algum trabalho composicional envolvendo colaboração com performers da flauta doce? Caso afirmativo, como descreveria o processo, resultados, impacto no âmbito da produção? Quais as dificuldades e benefícios você poderia salientar?

Nunca trabalhei colaborativamente. O que aconteceu foi que o Pitágoras escrevi para Eva Legêne, ela não colaborou em nada, ela tocou algumas vezes, eu revisei bastante por causa de elementos composicionais, não por causa de sonoridades ou questões técnicas. Eu gosto da colaboração, sou capaz de tocar o suficiente para tocar e imaginar que funciona com alguém que toca bem.

6- Qual impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para uma flauta doce moderna no Brasil?

É muito rico de possibilidades, né? Se eu estiver trabalhando com grupo ou com um solista que realmente está disposto a colaborar, sugerir coisas. Eu não tenho muito a experiência de colaboração, mas acho que a colaboração é uma composição feita a dois, o intérprete também vai tendo ideias composicionais. Acho que abriga várias possibilidades, mas acho que são práticas perfeitamente cabíveis e enriquecedoras para o repertório, nem todo compositor toca ou conhece muito bem e estar trabalhando com alguém que toca ou mesmo colaborando é sempre muito positivo.

Não tem impacto se realmente é um trabalho que acontece uma vez só e acaba de repente. Mas se tiver a possibilidade de tocar e documentar mais vezes, isso vai sempre acumulando pessoas diferentes que assistiram e vai aumentando o impacto, vai tendo consequências, eu não sei te dizer quais, mas vai tendo. Fora isso tem um outro detalhe que eu não penso muito no que vai acontecer com as coisas que eu faço, não sei qual vai ser a resposta das pessoas e não to nem preocupado com isso. Isso é uma coisa totalmente fora do controle da gente e não ligar pro que dizem também, né?

7- Que tipo de iniciativa você considera pertinente no âmbito da disseminação da flauta doce no cenário de concerto no Brasil?

Eu acho que a flauta doce no Brasil não é reconhecida como um instrumento importante e sério. Ainda é um instrumento que a gente não vê acontecendo muito em concertos: Teatro Municipal, Sala Cecília Meireles. Não tem muito concerto de flauta doce, tem que estar dentro de um grupo de Música Antiga. Eu acho que essa prática não se desenvolveu bem no Brasil, como a gente sabe que tem na Alemanha, esses grupos maravilhosos, trios, quartetos que tocam de tudo, até a música contemporânea. Isso não tem no Brasil, precisa haver mais iniciativa, curso de Flauta Doce e divulgação da Flauta Doce como um instrumento sério. Precisa acontecer uma educação maior do público, mais concertos, mais gente que toque. Conheci assim, acho que tem pouca gente, mas tem mais gente que toca agora do que quando eu tinha sua idade, por exemplo. Tem que ter mais bolsas de estudo para o exterior, para que as pessoas saiam do Brasil e possam voltar para ensinar.

8- Você conhece as flautas modernas? Quais os desafios você considera que possam surgir ao buscar uma escrita idiomática para esses instrumentos?

Não sei bem o que seria a flauta moderna, mas acredito que seja a Moeck que eu tenho, por exemplo, que não é réplica de nenhum modelo. Ampliação da tessitura, uma afinação mais estável. Me parece mais difícil ter acesso a uma flauta renascentista. As flautas são barrocas, mas na verdade é tudo moderno, certo?

Francielle: - E sobre essas flautas que possuem realmente modificações, como chave, mudança de timbre?

Eu acho que se tivesse que escrever alguma outra coisa para a flauta Helder, por exemplo, eu não modificaria o meu processo. Mas eu acho que isso surge do trabalho dos compositores em colaboração com os tocadores que estão investindo nesse tipo de flauta. Para mim a flauta Helder nem é uma flauta doce, é um instrumento bem contemporâneo mesmo, tem chaves e o corpo inteiro cilíndrico, eu não saberia tocar, por exemplo.

9- Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para flauta doce moderna?

Sim. Se você estiver pensando nisso, pode contar comigo!

2 - Liduíno Pitombeira

1- Como poderia descrever a sua relação com a flauta doce? Considerando a variedade de flautas existentes, quais lhe são mais familiares (renascentistas, barrocas, modernas)?

1- Eu venho da origem da música popular, da música instrumental. Tocava violão, depois contrabaixo, trabalhava com arranjos, gravações de estúdio, jingles, trilhas sonoras e eu resolvi num certo ponto, em 1985 aproximadamente, me musicalizar através da flauta doce. Resolvi dar um passo atrás e formalizar meu estudo, com estudo da harmonia e contraponto, mas pra isso eu precisava ter uma leitura fluente, ter uma escrita e foi através da flauta doce que eu comecei a ter uma prática de leitura com a partitura que é um processo diferente de quando você improvisa. Tanto é que na flauta doce eu tenho dificuldade de improvisar e no violão tenho dificuldade de ler, por conta desse início de estudo. Então, essa mesma pessoa que me musicalizou, que foi o Walder Freire, tocava viola da gamba, tocava flauta doce, tinha um monte de flautas doces em casa, barrocas e renascentistas. A gente se uniu com um outro grupo que havia em Fortaleza na década de 80, a gente se reuniu e formou o grupo Syntagma, um ano depois, em 1986. Depois desse ano, já adquiri proficiência para ler peças renascentistas, peças barrocas e o grupo tinha além da flauta doce outros instrumentos antigos. A minha familiaridade com a flauta doce foi que eu trabalhei 12 anos com o Syntagma, escrevendo para flauta doce. Num certo momento, o grupo que era de música antiga resolveu fazer uma conexão com a música nordestina, o movimento armorial. Então eu comecei a escrever arranjos para a flauta doce, flauta doce e gamba. Foi daí que comecei a compor. Em 1985, eu tinha 23 anos, então aos 28 comecei minha carreira de compositor. Fui estudar com o Kaplan, inicialmente estudei com Wanda Ribeiro Costa na harmonia, depois ingressei na licenciatura em música e a flauta deu esse caminho no presente. As mais familiares são as barrocas, quando precisava de mais intensidade, a renascentista embora tenha menos extensão e uma afinação às vezes assim né, ela tem mais potência a flauta renascentista. Mas eu gosto muito da contralto, eu tenho uma contralto Moeck, gosto muito dela. Aqui em casa minha esposa tem uma espineta, a gente toca às vezes, tô querendo comprar uma 415 pra chegar nos graves mais legais, mas é a flauta barroca. A moderna eu tenho essa minha Sonata II que foi estreada pela Daniele lá em Recife, mas o Marcos Barcellos tocou com uma flauta com chaves, mais robusta, consome mais ar. Esqueci o nome da flauta, mas ela tem mais oitavas, mais intensidade, controle de dinâmica.

Francielle: A Helder, por acaso?

Exatamente. E também assim, eu orientei o Marcos Barcellos no trabalho de mestrado dele e a gente desenvolveu a flauta doce eletroacústica, acoplado a interface na flauta doce, com algumas chaves rústicas, pra fazer loop, gravação, transposição, ela operando com SuperCollider em tempo real, né? É um projeto que já faz tempo, 2012, então tem mais de 10 anos, mas que tem gente querendo retomar isso daí. Atualmente, o Rafael que foi quem desenvolveu o hiver pra esse flauta, está morando na Holanda, em Amsterdã. O César Villavicencio foi co-orientador desse projeto e ele tocou a Paetzold junto com a flauta doce eletroacústica.

2-Conhece o repertório moderno/contemporâneo escrito para a flauta doce? Quais obras?

2- Eu conheço algumas obras. Felizmente eu estava na banca de doutorado da Valéria Bittar, foi na Unicamp, na área de teatro, mas teve muito repertório assim. Nessa orientação do Barcellos também trabalhamos muito com a técnica estendida, então tem um repertório. Tem uma do Berio, famosa, uma Sequenza e tem muitos compositores japoneses que eu me lembro. Nomes não sei dizer, mas tem no trabalho do Barcellos. Eu nunca escrevi nada com técnicas estendidas, mas a minha intenção é escrever para o Davi Castelo. Davi Castelo foi do Syntagma um tempo, escrevi Sonata pra ele, acompanhei o Davi desde de adolescente. Mas o tempo não me deixou ainda. Ele tem um duo com a Michelini. Mas pra trabalhar com técnica estendida, tem que ter um flautista perto para experimentar.

3- Já compôs para a flauta doce? Em caso afirmativo, em qual/ais âmbitos sua obra se enquadra? (cunho pedagógico, música regional, música erudita de concerto). Sua composição foi composta para uma flauta específica? Se sim, qual?

3- Eu acho que as sonatas são música de concerto, eu tenho composições que são de conexão com tradição oral, que é a música armorial. Didáticas especificamente não, para flauta doce não. Eu compus para quarteto de flautas doces.

4- Quais os desafios que considera no âmbito da composição para a flauta doce?

4- Dinâmica. Como lidar com a dinâmica. Eu trabalho com orquestra, por exemplo, que tem o clarinete que tem dinâmica total e a flauta doce é plana, digamos assim. É claro que tem técnicas para você trabalhar isso, então a dinâmica é o principal desafio. Outra é a extensão curta e também, pensando no performer, as posições muito cruzadas eu tenho que rever.

5- Já participou de algum trabalho composicional envolvendo colaboração com performers da flauta doce? Caso afirmativo, como descreveria o processo, resultados, impacto no âmbito da produção? Quais as dificuldades e benefícios você poderia salientar?

5- Eu trabalhei com trompa, até uma pessoa de Portugal fazendo. Tenho algumas restrições quanto à composição colaborativa. Uma delas é como eu trabalho planejando a composição, às vezes a sugestão do performer ela vai chocar com o meu planejamento. Muitos performers vão dar sugestões com relação ao idiomatismo, mas outros vão entrando no terreno, eu tenho casos aqui, sugerindo uma nota, mas eu quero essa nota, não faz parte pro plano aqui que eu preciso dessa nota. Existe um limite. A composição colaborativa se transforma em composição de dupla, algo que eu não quero fazer é compor a dois. Evidentemente, na estética contemporânea da composição se defende que a composição não deve ser feita individualmente, mas é uma atividade social que deve ser feita com todos ao mesmo tempo, conjuntamente não é para existir a figura do compositor. Eu sou contra isso, eu gosto de fazer a minha composição Pout-pourri, a colaboração eu trabalho, mas com certas limitações, né? Me restringindo a colaboração do performer sobre questões idiomáticas e não alterando a peça. Eu tive um trabalho de flauta, daí de Portugal, que pessoa me mandou cheio de frulattos onde não tinha, vozes onde não tinha, daí pra mim não funciona. Funciona eu mandar a peça pronta pra você e você me diz o que dá ou não pra fazer.

6- Qual impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para flauta doce moderna no Brasil?

6- Eu gostaria de fazer para essa flauta doce Helder, eu nunca fiz. Acho que pode ser uma grande contribuição para a composição, que resolveria essas questões da dinâmica, talvez com as chaves auxiliares. Eu sou compositor, teria impactos positivos, eu gostaria de trabalhar com isso.

7- Que tipo de iniciativa você considera pertinente no âmbito da disseminação da flauta doce no cenário de concerto no Brasil?

7- Eu acho que a encomenda de obras, a formação de grupos com essas flautas modernas. Mas um grande empecilho pra isso é que não são flautas muito baratas, são muito caras, então uma iniciativa governamental apoiando a formação de grupos profissionais assim. Assim como a gente tem quarteto de saxofone ou quintetos de sopros. Um quarteto de flautas doces modernas, eu nunca vi. Francielle: No grupo que eu tocava, a gente tocava esses instrumentos modernos.

8- Você conhece as flautas modernas? Quais os desafios você considera que possam surgir ao buscar uma escrita idiomática para esses instrumentos?

8- Não, não conheço, nunca escrevi para flautas modernas. Eu experimentei ouvir uma peça minha que foi escrita para flauta doce barroca e tocada na moderna, achei que ela consome muito ar, não sei. Eu acho que o desafio seria a questão do ar, que você tem que repensar tamanho de frase. Eu nunca ouvi ao vivo, só o Quinto Essência online, mas não sei o volume de som real na sala de concerto, precisaria ver isso pra te responder melhor.

9- Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para flauta doce moderna?

9 - Sim, com certeza.

3 - Dimitri

1- Como poderia descrever a sua relação com a flauta doce? Considerando a variedade de flautas existentes, quais lhe são mais familiares (renascentistas, barrocas, modernas)?

1- Então, é um instrumento que eu tenho bastante familiaridade, especialmente com as barrocas. Porque aqui eu sempre tive contato com as flautas barrocas. Aqui no Rio Grande do Sul tem uma tradição grande por causa da imigração alemã, de iniciação musical através da flauta doce e aqui na UFRGS nós temos a Lúcia Carpena que é bastante entusiasta da flauta barroca. Eu também não saberia te dizer das modernas, é uma novidade pra mim e as flautas renascentistas eu também não tenho conhecimento de como que elas são.

2-Conhece o repertório moderno/contemporâneo escrito para a flauta doce? Quais obras?

2- Olha, eu já ouvi muita coisa assim moderna de técnicas estendidas para flauta doce, já ouvi várias peças em concertos e recitais, mas eu não saberia assim nomear uma peça ou autor. Tem um japonês que eu já estudei com técnicas estendidas para flauta doce, mas não me vem algo concretamente nesse momento.

3- Já compôs para a flauta doce? Em caso afirmativo, em qual/ais âmbitos sua obra se enquadra? (cunho pedagógico, música regional, música erudita de concerto). Sua composição foi composta para uma flauta específica? Se sim, qual?

3 - As composições que eu tenho são todas direcionadas para a flauta barroca e eu tenho uma ou duas peças que são mais pedagógicas, a Mini Suíte para Flauta Doce e a

Suíte Brasileira para flauta e violão, são peças bem fáceis, e a outras são música de concerto mesmo.

4- Quais os desafios que considera no âmbito da composição para a flauta doce?

4 - Eu acho que mais conseguir ser tocado, fazer com que as peças circulem, porque o âmbito da flauta doce no Brasil é bastante restrito, são 10 pessoas, 10 nomes que fazem a flauta doce no Brasil acontecer, né? Pelo menos que eu tenho conhecimento. Também o universo da flauta doce em música de concerto é muito raro. Você vê mais a flauta doce na música barroca, inserida em movimentos de música de instrumentos de época, por exemplo. Eu tenho um concerto para flauta doce e cordas, duas flautas doces e cordas e para uma flauta doce e cordas, então, a inserção desse instrumento solista é difícil, porque geralmente é tocado o repertório mais consagrado de cada instrumento, Telemann.

5- Já participou de algum trabalho composicional envolvendo colaboração com performers da flauta doce? Caso afirmativo, como descreveria o processo, resultados, impacto no âmbito da produção? Quais as dificuldades e benefícios você poderia salientar?

5 - Eu acho que nunca tive trabalho colaborativo. Tive encomendas de peças, que eu fui lá e escrevi a peça. E, claro, escutei a peça depois, vi o que funcionou melhor, mas geralmente as minhas peças funcionam bem para flauta doce, mas eu nunca tive assim um trabalho colaborativo, até porque eu acho que tenho uma facilidade para escrever idiomáticamente para a flauta doce.

6- Qual impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para flauta doce moderna no Brasil?

6 - Acho que é um impacto bem importante, decisivo, porque eu não conheço o instrumento, não sabia dessa possibilidade, então, nesse caso o trabalho colaborativo é fundamental, né? Porque se não você fica só apegado aquilo que você conhece da flauta barroca.

7- Que tipo de iniciativa você considera pertinente no âmbito da disseminação da flauta doce no cenário de concerto no Brasil?

7 - Eu acho que seria pertinente mais inserção desse instrumento na vida musical, digamos de orquestras. Você nunca vê programação das orquestras brasileiras sobre esse tipo de flauta doce, é uma coisa raríssima.

8- Você conhece as flautas modernas? Quais os desafios você considera que possam surgir ao buscar uma escrita idiomática para esses instrumentos?

8- Eu não conheço o instrumento e o desafio seria justamente conhecer quais são as possibilidades desse instrumento, de forma você escrever pra ele de uma maneira a usar esses potenciais e não simplesmente escrever uma peça para esse instrumento como se fosse uma flauta barroca. Esse é o desafio.

9- Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para flauta doce moderna?

9 - Sim.

4 - Pedro Tavares

1- Como poderia descrever a sua relação com a flauta doce? Considerando a variedade de flautas existentes, quais lhe são mais familiares (renascentistas, barrocas, modernas)?

1- Minha relação com a flauta doce vem de amigos e colegas que são instrumentistas, ao longo dos estudos, graduação em Música e no convívio profissional mesmo, colegas de trabalho. Trabalho numa escola de música, sou professor de teoria musical, composição, arranjo. Conheço mais as flautas renascentistas e barrocas, pouco as modernas. Me interessa conhecer justamente, mas atualmente não conheço.

2-Conhece o repertório moderno/contemporâneo escrito para a flauta doce? Quais obras?

2 - Conheço algumas, por conta desse colega, professor lá. Ele tocou algumas e até botou aluno dele pra tocar, não vou lembrar os nomes de compositores e obras agora, foi ao longo dos anos, conheço algumas e acho bastante interessante.

3- Já compôs para a flauta doce? Em caso afirmativo, em qual/ais âmbitos sua obra se enquadra? (cunho pedagógico, música regional, música erudita de concerto). Sua composição foi composta para uma flauta específica? Se sim, qual?

3 - Já escrevi sim para flauta doce, arranjos de peças regionais e composições especificamente tem algumas variando as formações. Então, flauta e violão, flauta e piano, quarteto de flauta doce e junto clarinete, viola da gamba, violão (Grupo Allegretto). Não tenho ainda para a flauta doce solo e em relação às estéticas é uma

mescla, porque você poderia classificar como música de concerto, se quisesse classificar, mas tem elementos regionais. Não é necessariamente música popular, mas há muitas influências.

4- Quais os desafios que considera no âmbito da composição para a flauta doce?

4 - O primeiro de tudo é você ter a disposição um grupo, músicos, disponíveis a receber e a apresentar sua música. Justamente nesse ponto, por trabalhar em escola de música, reconheço que tenho alguma facilidade com os colegas, mas, além disso, a flauta doce especificamente, a dinâmica e um pouco a extensão, relação às partes mais agudas que talvez na flauta doce moderna, tenha sido superado, sanado. Mas, assim, das antigas acaba sendo do cuidado só de não juntar com instrumentos. O violão a mesma coisa, o violão não tem uma projeção tão alta. O violão e o violino, a não ser que o violino toque extremamente suave. Essa questão da dinâmica que eu digo é natural do próprio instrumento e faz parte.

5- Já participou de algum trabalho composicional envolvendo colaboração com performers da flauta doce? Caso afirmativo, como descreveria o processo, resultados, impacto no âmbito da produção? Quais as dificuldades e benefícios você poderia salientar?

5 - Já fiz sim, pra esse professor de flauta doce, Marco Barcellos, já fiz muito com um pianista de lá, Fernando Miller também. E outros grupos como o próprio Allegretto e normalmente é extremamente enriquecedor, traz benefícios interessantes, não só com relação ao instrumento em si, recursos que você não pensou que poderiam ser explorados, quanto à própria questão do instrumentista em particular, tem alguns pontos fortes que eu não pensei em explorar. Acaba sendo mais direcionado, mais particular e o resultado normalmente é melhor.

6- Qual impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para flauta doce moderna no Brasil?

6 - Eu acredito que tem um impacto grande no sentido de estabelecer um repertório maior, como você citou, ainda é pequeno. Até para os próprios compositores, no meu caso, não conheço os recursos da flauta moderna. Então eu poderia explorar melhor com o auxílio do flautista que conhece me orientando.

7- Que tipo de iniciativa você considera pertinente no âmbito da disseminação da flauta doce no cenário de concerto no Brasil?

7 - Concertos-aulas são sempre interessantes no qual você explica um pouco cada peça ou proposta que você está querendo mostrar ali, além de tocar as obras musicais. Transmissão, é interessante para você ampliar o seu âmbito de vídeos pelo Youtube, porque o concerto é mais local, então é uma forma de você acessar mais pessoas.

8- Você conhece as flautas modernas? Quais os desafios você considera que possam surgir ao buscar uma escrita idiomática para esses instrumentos?

8- Não conheço, mas imagino por experiência de outros instrumentos, guitarra, porque eu toco violão. No caso o violão tem técnicas modernas, nem tanto o violão é moderno, mas tem técnicas que são mais recentes, no qual muitas vezes o músico, violonista ou compositor que começou a trabalhar com aquilo teve que desenvolver uma forma de escrita. Então, eu conheço um violonista que tem um trabalho de violão percussivo, no qual ele teve que desenvolver uma forma de escrever para que a outra pessoa pudesse tocar aquilo que ele escreveu. Então um desafio que vem à cabeça seja a questão da escrita.

9- Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para flauta doce moderna?

9 - Sim, com certeza!

5 - Antonio Celso

1- Como poderia descrever a sua relação com a flauta doce? Considerando a variedade de flautas existentes, quais lhe são mais familiares (renascentistas, barrocas, modernas)?

1- Minha relação com elas, eu conheço as renascentistas e as barrocas. As modernas, foi com esse contato com você agora, fiquei surpreso de saber que o instrumento está chegando nesse estágio de transformação, porque, se for falar de evolução você quer dizer que a coisa estava primitiva e eu não penso assim. Então, a gente tem que pensar na questão do equilíbrio, ela é necessária que seja daquele jeito, para aquele tipo de música. A minha relação com a flauta, comecei, estudei, fiz música de câmara com a flauta, sou apaixonado pela Renascença, período auge pra mim dos grupos de flauta e do Barroco também, dos trios de câmara, sonatas, etc e tal. Sempre gostei da sonoridade dela, aqueles sons aveludados, essa timidez que ela tem digamos no som, um som que tem uma certa sensualidade, tem um som muito sensual, eu acho. Ela nos transporta realmente para um período que eu gosto da Renascença e do pré-barroco. Em relação às cores, a flauta que eu mais gosto é a tenor. Conheço todas as flautas, porque teve um tempo que mexia com música de câmara e eu pesquisava muito, desde a Garklein à sopranino, cheguei a possuir uma sopranino. Mas por

questões da profissão de composição, não toco mais, mas eu escrevo. Então a minha relação sempre foi essa.

2-Conhece o repertório moderno/contemporâneo escrito para a flauta doce? Quais obras?

2 - Eu conheço o contemporâneo no sentido de ser escrito no século XX/XXI, não em termos necessariamente de linguagem. O primeiro compositor que eu tive contato foi no Conservatório de Pouso Alegre, o Hans-Martin Linde e o Hans Staeps. O Staeps escreveu aqueles Quartetos para flauta. Foi o primeiro contato que eu tive com o repertório. Agora conheço muitos compositores orientais que escrevem para flauta doce, mas buscando sempre uma memória de flautas folclóricas, como o Shakuhachi e outras, como essa flauta de Israel que eu falei. Misturando a linguagem tradicional folclórica, com algumas técnicas estendidas. Teria que pensar em alguns nomes, mas conheço bastante coisa.

3- Já compôs para a flauta doce? Em caso afirmativo, em qual/ais âmbitos sua obra se enquadra? (cunho pedagógico, música regional, música erudita de concerto). Sua composição foi composta para uma flauta específica? Se sim, qual?

3 - Escrevi sim para todas as flautas menos a contrabaixo, até mesmo porque não houve a oportunidade de incluí-la. Elas são algumas pedagógicas, não necessariamente para flauta doce, embora possam ser usadas, algumas Danças, mas também para mostrar aos alunos de composição formas de você dominar um certo estilo, então elas tem essa dupla função, podem ser usadas como material de apoio para alguns alunos no ensino da flauta doce, intermediários e avançados, e, também para desenvolvimento de estilo, como você escrever determinado estilo. E nesse sentido, eu respondo a sua segunda pergunta, da música de concerto, nessa categoria. E o idiomatismo dela, eu gosto muito de respeitar aquilo que a flauta me impõe, para que ela atue enquanto flauta. Me interessa em certo momento das peças que elas sejam flautas. Por exemplo, eu escrevi 4 ciclos: uma para soprano e piano, soprano e piano, contralto e piano e tenor e piano. Também para baixo e piano, mas eu não fiquei contente com o material gravado, então pretendo escrever de novo, não reescrever. Elas privilegiam os instrumentistas, necessitam de virtuosismo tanto do pianista, quanto dos flautistas. Foi uma consequência do material, não pensei "Vou escrever uma peça difícil, porque vai ser tocada por profissionais", mas quando estava na concepção, acabaram ficando bem demandantes. Isso tem uma desvantagem porque limita um pouco a divulgação, mas ela tem uma vantagem porque ela somente é tocada por pessoas que se dedicam e outra vantagem, que é uma bandeira que eu carrego, é trazer a flauta doce para esse status de virtuoso, para quebrar essa ideia errônea de "Ah, instrumento fácil de tocar" e não é.

4- Quais os desafios que considera no âmbito da composição para a flauta doce?

4 - Primeiro você tem que reconhecer os limites, como todos os instrumentos têm os seus limites. Por exemplo, muitos dos compositores preferem os instrumentos mais graves, por uma série de fatores de timbre, etc. Essa parte de que uma diferença na pressão do ar pode tornar uma nota linda em um apito ou algo enfadonho para os ouvidos, isso é um desafio, uma coisa que tem que ser muito bem pensada no que você está fazendo. Escalas, notas muito graves, se você pensar que não está fazendo com o instrumento amplificado, que você vai fazer tudo acústico, então, se você está fazendo um instrumento solo, se você está escrevendo para piano é muito complicado. Não é a questão da dinâmica, dinâmica é um dos parâmetros da música, não é o principal, para mim não vejo como um obstáculo.

5- Já participou de algum trabalho composicional envolvendo colaboração com performers da flauta doce? Caso afirmativo, como descreveria o processo, resultados, impacto no âmbito da produção? Quais as dificuldades e benefícios você poderia salientar?

5 - Começo respondendo assim, todas as peças que escrevi para flauta doce partiu de uma encomenda de algum flautista ou para solo, duo ou trio. Então, eu posso dizer que todas as minhas composições para a flauta doce foram colaborativas para mim nesse sentido. Mas as colaborações, pelo fato de eu conhecer o instrumento tradicional, que difere um pouco da flauta moderna, então eu não tive nenhuma questão a saber do que pode ou não ser feito. Então nas minhas colaborações, a gente começou a trabalhar quais as flautas que seriam usadas, quais eram os destinos dessas peças e a demanda técnica dessas peças.

6- Qual impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para flauta doce moderna no Brasil?

6 - Você saber que existe uma flauta moderna. O que acontece é que muitas vezes o principal responsável por isso é o intérprete, que tem o instrumento e é ele que vai ser o fomentador disso dentro das composições, de recomendar a peça, de demonstrar vídeos. O impacto disso é muito interessante, porque você está abrindo e expandindo, você está repensando toda uma música a partir daquele instrumento, você vai ressignificar como vai ser tocar um Haendel na flauta moderna e não na flauta barroca ou renascentista. E nesse sentido, o impacto dos compositores que querem ampliar o seu impacto composicional, saber que essa flauta possui recursos a mais que uma flauta doce tradicional é muito interessante.

7- Que tipo de iniciativa você considera pertinente no âmbito da disseminação da flauta doce no cenário de concerto no Brasil?

7- Isso que você está fazendo é muito pertinente. Se expor, fazer chamadas de partitura em vários canais, mandar isso para os centros que são fomentadores desse tipo de música, que são as universidades, escolas de música. As universidades ainda são grandes centros, a partir desse momento que você tem esse espaço, você tem ali políticas públicas, ainda que limitadas, que você possa abrir espaço com parcerias para que você tenha essas obras viabilizadas. Os concertos virtuais, lives que ficam gravadas e redes sociais são muito importantes para isso.

8- Você conhece as flautas modernas? Quais os desafios você considera que possam surgir ao buscar uma escrita idiomática para esses instrumentos?

8- Não conhecia, eu conhecia as flautas barrocas e renascentistas e suas diversas afinações, fiquei conhecendo mais através do seu projeto. Conheço as flautas quadradas, as Paetzolds, são muito interessantes e abrem muitas possibilidades para música do século XX, então é uma coisa muito interessante. A partir do momento em que o instrumento começa a favorecer possibilidades, os compositores vão começar a usar essas possibilidades. Não necessariamente vão usar todas as possibilidades, mas vão começar a explorar. Podem ser feitas encomendas de Estudos para os intérpretes também experimentarem essas possibilidades, não necessariamente de uma forma didática. Inclusive para outros compositores se guiarem e verem como um outro compositor escreveu/resolveu isso.

9- Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para flauta doce moderna?

9- Sim, com certeza. É preciso criar possibilidades, é preciso criar oportunidades.

6 - Ricardo Brafman

1- Como poderia descrever a sua relação com a flauta doce? Considerando a variedade de flautas existentes, quais lhe são mais familiares (renascentistas, barrocas, modernas)?

1 - Eu acredito que eu possa facilmente responder: barrocas. Eu acredito que a resposta é simples, mas a sua pergunta aborda o aspecto da relação, eu só posso falar por mim, mas eu dividiria talvez da seguinte maneira: os instrumentos orquestrais, eu vivenciei muito na minha formação, então, eu tive muito contato, então a gente passa a conhecê-los. Eu comecei a tocar em pequenos grupos a parte do piano, então se torna uma coisa familiar. Já todos os instrumentos não orquestrais, eu diria que o meu contato, isso é uma coisa pessoal, mas se faz bastante através de pessoas, indivíduos. Isso se aplica a inúmeras coisas, desde violão, guitarra, que coincidentemente tive alguns grandes amigos, que eram violonistas, aí eu me apaixonei pelo violão. A flauta doce para mim, eu tive a mesma coisa, porque eu conheci de várias maneiras. Assim, a minha tia que se chama Salomé Ganda, ela era ligada à Pró Arte, no Rio de Janeiro e eu também acredito que pelo menos um dos meus primos tocou flauta doce, eu acredito, faz muito tempo. Mas assim, compor especificamente, eu já colocaria meu contato com a minha colega Daniele Cruz Barros, porque quando surgiu a possibilidade de escrever essa peça que se chama Ciranda, que foi gravada por ela na França, foi, pra mim eu não conseguiria separar a questão de escrever para flauta com a questão de escrever para ela. Isso eu tenho certeza que deve ser diferente para outros compositores, mas para mim, as peças que eu escrevi tiveram sempre essa conexão pessoal. Eu escrevi peças para o grupo dela, o Flauta de Bloco, e também teve uma peça que eu escrevi que foi pedida pela nossa professora, a Luciana Câmara, que eu de novo tenho uma conexão pessoal, mas daí eu já tinha, como eu digo, essa conexão da flauta com Daniele, com outros alunos. O trabalho dela é um trabalho muito bonito assim, os alunos, o entusiasmo, a dedicação deles, é muito bonito. E depois disso, a gente começa a fazer as conexões sonoras, a flauta doce é muito presente de muitas maneiras, uma delas que talvez ajude menos o compositor, é aquela ideia de instrumento para crianças, que começam a tocar música na flauta. Mas, por exemplo, eu acredito que eu esteja certo em dizer, por exemplo, que a música Stairway to Heaven do Led Zeppelin tem flautas doces, perto do início, então essas conexões também são muito bacanas, mesmo que seja usada para dar uma sonoridade folclórica, antiga. Então, provavelmente a longo prazo não seja interessante ver o som da flauta com estereótipos demais, mas é difícil de não fazermos também, mas é isso, eu acho que algo mais pessoal também.

2-Conhece o repertório moderno/contemporâneo escrito para a flauta doce? Quais obras?

2 - Eu tive o prazer e uma sorte de um colega flautista, Marco Antônio Barcellos. Conheci ele no Recife e ele me apresentou uma série de peças que apresentavam técnica estendida para me ajudar a situar e explorar as potencialidades da flauta doce. Então, eu tive contato, me foi apresentado uma série de peças, porém, como eu não tive ainda a situação de querer explorar sonoridades expandidas na flauta, eu não criei referências específicas. Isso não é algo que eu diria apenas sobre a flauta doce, isso pra mim se aplica de forma bastante geral na minha composição, por exemplo,

uma composição para fagote e piano que eu fiz, uma Fantasia que foi analisada na tese de doutorado do meu colega de Departamento Waldir Caires. Como eu sabia que ele estava investigando sonoridades, técnicas expandidas, mas quando eu utilizei não foi para criar uma estética que eu chamaria de modernista usando muitas técnicas expandidas como estética da peça. Foram mais sonoridades que eu decidi usar dentro de uma peça numa escrita mais tradicional.

3- Já compôs para a flauta doce? Em caso afirmativo, em qual/ais âmbitos sua obra se enquadra? (cunho pedagógico, música regional, música erudita de concerto). Sua composição foi composta para uma flauta específica? Se sim, qual?

3 - Ok, a resposta é sim, já escrevi a resposta mais resumida seria música de concerto. Por exemplo, a peça Ciranda para duas flautas doces que foi escrito para flauta de voz. Ela seria música de concerto. Eu exploro, por exemplo, a influência de certas músicas populares, jazz. Certos tipos de jazz, por exemplo eu gosto muito de bebop, que é uma das influências, mas também alguns tipos de jazz como Pat Metheny, Egberto Gismonti e também bastante o rock, desde Pink Floyd também, mas também, eu acho que dá pra dizer Minas Sound da época do Clube da Esquina. E também a música de Pernambuco, não a ideia do ritmo, mas também a ideia de identidade, como o maracatu, algo que as pessoas se identificam. Eu acho que essa influência já sinaliza como por definição eu já transito em mais de um âmbito.

Então, nessa peça que eu mencionei, Ciranda, eu não acho que ela seja estranha para alguém que gosta de jazz. Eu tenha peças escritas para flauta em bloco que se torna mais difícil de categorizar, por exemplo, eu fiz uma peça que era inspirada por música regional, eu não chamaria de armorial, mas ela teve nitidamente uma influência, ela é tocada com percussão, geralmente com um pandeiro, tem um solo de pandeiro. Essa, na verdade, vi como dialogando com a linguagem clássica até mais tradicional, porque é uma música bem tonal. Só que também com a rítmica, a parte B tem um ritmo de xote. Eu acredito que ela seja uma peça de concerto pela maneira como foi escrita, mas acho que essas categorias são um pouco complexas, porque, por exemplo, uma banda tocando um frevo, eventualmente pode estar numa situação de concerto. Então, eu acho que essas categorias muito corretamente elas se tornam complicadas porque elas são baseadas em ideias europeias e formadas em parte pelo marketing, a própria palavra Música Clássica é muito abrangente.

4- Quais os desafios que considera no âmbito da composição para a flauta doce?

4 - Ok, assim, levando em conta, eu compus para flauta Barroca. Eu não acho especialmente mais desafiador do que outros instrumentos, eu acho que o desafio essencialmente é o mesmo, da gente criar uma peça que a gente se sente bem pedindo

para outra pessoa tocar. Eu não acho que a flauta doce seja diferente. Obviamente as características, as especificidades da flauta vão ser diferentes, mas elas são em qualquer instrumento. Obviamente, eu acho que não vai ser um instrumento com contrastes gigantes de dinâmica e, talvez, seja isso.

5- Já participou de algum trabalho composicional envolvendo colaboração com performers da flauta doce? Caso afirmativo, como descreveria o processo, resultados, impacto no âmbito da produção? Quais as dificuldades e benefícios você poderia salientar?

5 - Sim, o processo de escrever Ciranda foi extremamente colaborativo e, de novo, não quero dar a impressão que isso seja algo exclusivo da flauta, é algo que eu falo para os alunos de composição, é que uma das coisas que mais nos ensina sobre composição é ouvir as peças tocadas e muitas vezes viável e muito agradável tirar dúvidas. Então, por exemplo, se alguém quer saber se eu posso escrever para essa região, nada melhor do que falar com alguém que toca aquele instrumento. Eu dialoguei bastante com a Daniele Cruz Barros para quem eu escrevi e para Laurence Pottier, mas como ela estava em outro país, eu dialoguei mais com a Daniele e a gente já conversou muito sobre esse processo assim, pensando sobre a possibilidade de escrever um artigo sobre isso, porque foi a primeira peça que eu escrevi para flauta doce, então, eu quis tirar muitas dúvidas e, eu também, nessa peça, não coloquei uma quantidade grande de indicações, que é diferente do que eu fiz numa peça do doutorado, que estavam cheias de indicações de dinâmica e articulações. Já na Ciranda, eu quis que a música falasse por si e acredito que por essa imagem que eu tenho de música polifônica, eu acredito que no período as partituras não estariam cheias de indicações. Isso acabou sendo muito colaborativo, aí elas tiveram uma contribuição gigante, às vezes, até se subestima a contribuição do performer para que a peça seja ouvida. Eu sou performer e compositor e sei o quanto o intérprete acrescenta à música. Eu acho essencial ter esse diálogo.

6- Qual impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para flauta doce moderna no Brasil?

6 - O impacto só poderia ser positivo, não como um reflexo sobre a flauta doce barroca, não como uma melhoria, não é isso. Mas, por ela não ser tão utilizada ainda e ser um instrumento que difere de algumas maneiras e isso vai ser interessante de alguma maneira. Mesmo eu não conhecendo a flauta doce moderna, eu já fico entusiasmado para conhecer e saber dos potenciais, é empolgante. Então, eu diria que só pode ser uma coisa boa e que é interessante e empolgante de uma forma positiva, não no sentido de comparar, mas de ter mais possibilidades de conhecer algo que seja relacionada a flauta e de alguma maneira, inovando.

7- Que tipo de iniciativa você considera pertinente no âmbito da disseminação da flauta doce no cenário de concerto no Brasil?

7 - Isso é algo que eu só posso especular, me parece que a gente vive uma época na qual a música clássica não é algo que está crescendo. Tem exceções, por exemplo, a China tem um desenvolvimento grande em relação aos países pela música clássica. A minha impressão é que não esteja fácil para a música clássica de forma geral. Eu acho que não seria boa ideia na minha impressão ver como se fosse algo da flauta. Agora, eu só morei no Nordeste, não morei em outras regiões do Brasil, mas a minha impressão é que falando de pessoas, audiência de plateias que, novamente não estou falando só do Brasil, de que a música clássica tenha se tornado uma imagem do que aquilo representa e não apenas estejam ouvindo a música e dizendo “eu gosto dela”. Eu vou dar um exemplo que eu já li não poucas vezes das preocupações e reclamações sobre concertos mundo afora tendo a tendência de repetir um cânone especialmente de músicas do século XIX. Então, me parece que na medida que se torna forte essa percepção de que música clássica é a música do período romântico, música para orquestra, piano e para quarteto de cordas, por exemplo, eu especularia que a flauta possa estar sendo prejudicada de alguma maneira por isso, por ela ter um repertório grande de música antiga e música mais contemporânea. Eu imaginaria que seria mais fácil juntar pessoas para ouvir uma orquestra sinfônica ou de um concerto de música solo para piano, porque essa imagem que está mais fixa na imaginação de pessoas que vão querer presenciar música clássica. Me parece que seria importante como para os outros instrumentos, construir plateias. Muitos musicistas estão nessa situação de criar plateia e isso pode envolver inclusive tocar em ambientes atípicos. Por exemplo, quando eu estava na graduação, eu terminei em 1986, eu tive sorte grande de participar de um projeto Music and Communication Skills. E a gente fez projetos em colégios para alunos com necessidades especiais, tocou em uma prisão, a gente estava vendo como é possível criar novos ambientes para a performance, as ferramentas que a gente vai ter que ter como musicista para se comunicar e se tornar interessante e útil para pessoas nesses contextos.

Seria interessante coisas que pudessem fixar a identidade da flauta. Eu não acho que seja especialmente difícil, já que ela está presente, muita gente conhece a flauta como instrumento para educação, isso ainda significa que as pessoas conhecem, então, não é tanto de apresentar um instrumento que nunca ninguém conheceu, tanto quanto como se a mensagem fosse “Você que sempre pensou que a flauta doce é um instrumento só para educação, pense de novo!”. Então, isso é um tipo de desafio, mas tem a vantagem de ser um instrumento que as pessoas já conhecem.

8- Você conhece as flautas modernas? Quais os desafios você considera que possam surgir ao buscar uma escrita idiomática para esses instrumentos?

8 - Eu não tenho experiência pessoal com a flauta doce moderna. Eu acho para mim tudo de bom a possibilidade de vir a conhecer, como eu disse antes, não existe

situação da gente escrever para algum instrumento que não seja desafio, quem compõe não pode estar inconsciente do instrumento para o qual está escrevendo. Então, eu realmente não acho que seria emocionalmente um desafio diferente, eu acho que a gente sempre tem que pensar sobre o instrumento. Eu acho que só poderia ser algum tipo de problema para alguém que não achasse interessante. Eu acho muito difícil para quem compõe, justamente não achar interessante a possibilidade de um instrumento. Eu acho que o desafio seria ter acesso primeiramente a gravações, mas eventualmente ler sobre, conversar com performer sobre as possibilidades e obviamente escutar o instrumento. Para quem não é flautista, talvez fazer uma comparação e pensar, tem mais possibilidade de contraste e de dinâmica, a extensão talvez seja um pouco maior, isso pensando de uma forma pragmática, claro que eu acho que vai ser útil, mas só acho que seria desagradável pensar nisso de forma a criticar a flauta barroca. Pensar de uma forma que não seja pejorativa, mas escrever pensando que está escrevendo para a flauta, porém, eu agora vou poder esticar as possibilidades de contraste e dinâmica. Certamente, eu imaginaria que isso afetaria a notação para mim, porque eu não abordei a flauta barroca querendo tirar o máximo de contraste que consegui. A minha reação foi muito mais de querer ser idiomático para os pontos fortes dela. Então, eu eventualmente escreveria dessa maneira para a flauta moderna e talvez eu tivesse mais vontade de escrever mais indicações de dinâmica e articulações, especialmente de dinâmica, porque eu tendi a não querer enfatizar muito esse lado escrevendo para flauta barroca. Tanto que como eu disse na peça que escrevi, eu deixei muito mais livre para que as performers pudessem pensar nesse aspecto.

9- Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para flauta doce moderna?

9- Sim, com certeza!

7 - Alexandre Lunsqui

1- Como poderia descrever a sua relação com a flauta doce? Considerando a variedade de flautas existentes, quais lhe são mais familiares (renascentistas, barrocas, modernas)?

1 - Eu acho que a flauta doce para mim foi na parte como iniciante de música mesmo. Na escola de música, era parte do ensino, fazer parte de um grupo, todo mundo tinha sua flauta doce, uma coisa bem iniciante. Eu acho que tem essa conotação lúdica e divertida. Iniciei esse contato com a flauta de uma forma simples, inocente, mas também de um contato com o mundo do coletivo. Tem muita gente que trabalha com o coral, mas eu lembro da flauta doce fazendo esse papel. E, curiosamente, onde eu estava no interior de São Paulo, tinha um pessoal, eu acredito que eram suecos e tinha uma tradição da família da professora de tocar a flauta doce. Então, para uma criança, aquilo era muito interessante. Eu acho que para mim, remete a essa década, esse início de educação musical. Mas eu acho que para cortar caminho, na criação, o compositor está aberto a criar desde que haja um interesse, um percurso, uma estrada, um caminho que vá dar vazão à essa criação. O fato de ter pessoas que eventualmente abram esse caminho, é o que faz os compositores criarem. Então, por isso, se a gente ficar na flauta doce só com esse negócio de iniciação musical, etc. para mim é onde parou, nunca houve um percurso. Aí também talvez, não diria que é falta de curiosidade, eu toco piano, para mim talvez o percurso de uma exploração harmônica, pianística, o próprio jazz, a música contemporânea, a exploração dos timbres dos instrumentos de corda. A flauta doce de uma certa forma não ocupa essa posição que poderia muito bem ocupar, como uma flauta transversal, o violino e clarinete, instrumentos altamente explorados como solistas ao longo do século XX. Coisas que na verdade não tinham. Talvez na Europa seja mais desenvolvida essa coisa da flauta doce contemporânea ou mesmo os ensembles, ela não faz parte dos ensembles de música contemporânea. Então, existe essa lacuna, eu não sei se foi falta de interesse dos próprios músicos, dos intérpretes que estavam redescobrando a Música Antiga e que tem uma riqueza absolutamente maravilhosa, tanta coisa para ser descoberta ou existam aí nichos, Finlândia ou Noruega, não sei aí estou "chutando" um pouco, Holanda, onde a música antiga também teve interesse de música contemporânea para flauta doce, mas a flauta doce acabou não tomando esse rumo tão internacional de fazer parte dos Ensembles de música Contemporânea. Então, pra mim é uma descoberta agora, quando eu penso em flauta doce, é uma viagem no tempo essa questão da formação para mim, mas também uma novidade sempre. Tem poucas referências de uma certa forma, então, é uma descoberta muito interessante nesse sentido. Descoberta também de uma expressividade, não só das possibilidades técnicas, que na verdade eu tenho menos interesse hoje em dia. E a flauta doce reserva esse lado poético, inexplorado talvez, quase que teatral para mim. Em termos de registro, eu acho que cada uma é família mesmo como eu vejo e cada uma tem esse DNA comum, esse lado lúdico, enfim, difícil explicar, eu sempre gostei

da música Renascentista, caráter animado, os ritmos e acho que a flauta doce carrega isso, pelo timbre, pela leveza.

2-Conhece o repertório moderno/contemporâneo escrito para a flauta doce? Quais obras?

2 - Não, de cabeça, acho que não mesmo. Eu conheço, eu já fiz uma pesquisa um pouco maior há um tempo atrás de escuta, esqueci os títulos agora. Tem o Gesti do Berio, uma peça conhecida, muito interessante o tipo de decrescência que ele usa. Agora não conheço o repertório. Eu conheci o Antônio Politano, teve uma masterclass com ele. E estou com uma peça de um compositor italiano falecido, Fausto Romitelli, é uma peça muita intensa até um pouco Beriana com eco para expandir o espaço da flauta, mas é uma peça bem recente, na época, muita energia, elementos percussivos.

3- Já compôs para a flauta doce? Em caso afirmativo, em qual/ais âmbitos sua obra se enquadra? (cunho pedagógico, música regional, música erudita de concerto). Sua composição foi composta para uma flauta específica? Se sim, qual?

3 - Uma foi no contexto de ter um Ensemble de Flautas Doces, o que a gente tinha disponível naquele momento, então eu escrevi pensando em um flauta solista que se espalham em quatro outras flautas, poderia o dobro, o triplo ou mais, é uma peça que realmente é um eco de uma linha principal. É música de concerto, sem dúvida alguma.

A outra peça, a Paetzold e uma tenor, tem essa referência ao Monteverdi, é música de concerto mesmo. Essa peça inclusive, ela nunca foi feita, teria que ter um trabalho de colaboração no sentido de que tem um elemento quase teatral, de uso da voz, eu queria trabalhar isso. Foi uma ideia que foi surgindo, fui colocando no papel, eu tinha bem claro o que eu queria, mas não desenvolvi o trabalho com o intérprete.

4- Quais os desafios que considera no âmbito da composição para a flauta doce?

4 - Nessa minha modesta experiência, a gente está muito acostumado com tratamento de dinâmica, envelopes de dinâmica na flauta tradicional ou outros instrumentos em geral, clarinete, violino. Isso é muito forte na escrita contemporânea, você realmente esculpir a dinâmica num grau bastante minucioso. Às vezes até, não digo exagerado, mas boa parte da complexidade da partitura é nesse pente fino que o compositor dá ao trabalho de dinâmica. Então, você divide quíalteras às vezes, mas é porque você quer que o crescendo comece na última quintina ou termine na última quintina, não é simplesmente no começo do compasso, no final do compasso. O comportamento da flauta doce é diferente nesse sentido, talvez não tenha tanto essa maleabilidade. Pelo menos foi um pouquinho da minha experiência, você tem um

âmbito menor de variação de dinâmica para evitar, por exemplo, pular de oitava, que eu não tive esse problema na flauta tradicional, transversal. Eu acho que é parecido com escrever para o piano e para o cravo. Você não tem no cravo como trabalhar timbres diferentes, não tem um envelope dinâmico de uma forma como você está habituado se você escreve para piano. Naquele momento, eu tive que fazer uma revisão de como ajeitar, eu desconhecia esses aspectos. Hoje eu acho interessante, talvez eu pensaria a peça com uma direcionalidade muito maior, uma criatividade talvez maior. Isso eu acho esteticamente interessante, você tem no século XX essa linguagem muito minuciosa num certo sentido, muito intrincada, talvez isso motive alguns desvios, alguns preciosismos. Estou fazendo uma crítica talvez a esse exagero na lapidação do som. Talvez o discurso musical talvez venha antes disso, venha antes desse preciosismo. Tirando isso, talvez questões de registro e afinação, essas questões estão muito abertas para mim de resolver no discurso musical. Eu acho que na flauta transversal essas questões estão mais digeridas, resolvidas pra gente.

5- Já participou de algum trabalho composicional envolvendo colaboração com performers da flauta doce? Caso afirmativo, como descreveria o processo, resultados, impacto no âmbito da produção? Quais as dificuldades e benefícios você poderia salientar?

5 - Então, eu contei um pouco desse trabalho do ensemble, que era com os alunos da Unesp. As dificuldades eu acho que foram naturais do aprendizado do que é possível de ser feito tecnicamente, ajustes da parte técnica da escrita que você tem que revisar, isso acho que é parte do processo mesmo, acho isso fundamental na colaboração. Os benefícios, para mim, foi uma experiência muito gratificante, trabalhar com um ensemble de flautistas, o som daquele grupo tocando junto é uma coisa mágica e coisas que eu também acho que na flauta doce existe. A partitura é um código muito limitado. Na flauta doce, pela natureza do instrumento, me parece que esse código, ele permite novas descobertas que o código insatisfaz, que só o som mesmo propicia, que acho que em outros instrumentos não propicia tanta essa viagem, essa descoberta no momento de tocar.

6- Qual impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para flauta doce moderna no Brasil?

6 - Eu acho primeiramente que é essencial que exista essa iniciativa. Eu acho que o impacto é enorme, um potencial enorme de ter uma reverberação e motivar novas colaborações, o interesse por esse instrumento, o interesse em colaborações.

7- Que tipo de iniciativa você considera pertinente no âmbito da disseminação da flauta doce no cenário de concerto no Brasil?

7 - Primeiro essa questão da aproximação do intérprete com o compositor. Eu acho que isso é fundamental e necessário em todos os instrumentos, nosso país acho que carece imensamente desse tipo colaboração, das instituições de arte, musicais. Nós estamos muito distantes das linguagens contemporâneas, totalmente submissas à uma tradição colonial, literalmente. Porque no fundo é basicamente isso, a gente gosta da música antiga, a gente gosta da música clássica, do romantismo, etc.. Mas a cultura é criada agora, não é só uma coisa do passado. E quando não tem esse diálogo intérprete-compositor, essas colaborações atualizadas, você tem um corte na manufatura da cultura e que é a nossa condição terceiro mundista colonial, a gente vive essa coisa passiva. É uma música que a gente gosta de ouvir, é parte da história, mas não existe um fomento da cultura contemporânea, do artista contemporâneo, não só do compositor, do intérprete também. Porque quando você colabora com o compositor, todo tipo de questão é levantada. E você tem todo tipo de estética também. Existe uma confusão que a música contemporânea é só experimentalismo, a maluquice, e não é, você tem várias estéticas sobrepostas. É uma coisa viva. Quando isso não ocorre, literalmente não acontece nada, é um marasmo, uma inércia.

8- Você conhece as flautas modernas? Quais os desafios você considera que possam surgir ao buscar uma escrita idiomática para esses instrumentos?

8 - Eu não saberia dizer particularidades, diferenças, eu desconheço quais são as eventuais transformações desses novos instrumentos em relação a outros. Eu não sei se enquadra nessa peça que eu fiz para o ensemble, mas eu não me lembro de ter nenhuma dificuldade em relação a velocidade, articulação. Eu não sei se tem a ver com uma escrita idiomática ou não, é entender que som a gente está buscando, você incorpora, inventa aquele som, de uma certa forma, isso eu acho muito interessante. Às vezes o menos idiomático pode ser o mais interessante, às vezes as coisas se encaixam, pode ser o mais musical.

9- Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para flauta doce moderna?

9 - Sim, com certeza!

8 - Harry Crowl

1- Como poderia descrever a sua relação com a flauta doce? Considerando a variedade de flautas existentes, quais lhe são mais familiares (renascentistas, barrocas, modernas)?

1 - Eu acredito que tive mais experiência e convivência com a barroca e a moderna. As renascentistas, eu nunca tive a oportunidade de trabalhar.

2-Conhece o repertório moderno/contemporâneo escrito para a flauta doce? Quais obras?

2 - As primeiras peças que eu ouvi, é curioso, quando eu escrevi a primeira peça para flauta doce eu não conhecia nada. Depois, muito tempo depois, eu diria que uns dois ou três anos, eu soube da existência das peças do Luciano Berio e não cheguei a ouvir, vi as partituras só. E me lembro que os flautistas com os quais eu tive contato não conseguiam tocar as peças dele, eles não entendiam como que aquelas técnicas funcionavam. Muito depois, já nos anos 90 é que eu tive mais contato com a flauta doce contemporânea através de uma flautista dinamarquesa, a Helle Kristensen, inclusive gravou um CD com temas baseados em sons de pássaros de vários lugares e foi para ela que escrevi a peça "Revoada". Antes disso, eu escrevi música envolvendo conjunto de flautas doces. Tenho duas peças importantes, que é o meu primeiro concerto para violino e uma cantata chamada Memento Mori, que eu usei conjunto de cinco flautas doces, pelo timbre, pela possibilidade de escrita coral. Das peças contemporâneas que eu já ouvi para a flauta doce, já algumas peças brasileiras, me lembro de peças do Calimério Soares lá de Uberlândia. Sempre feitas por encomenda específica de algum intérprete. E ouvi muitas peças de compositores nórdicos, principalmente dinamarqueses. Esse é repertório que eu conheço de flauta doce mais contemporâneo.

3- Já compôs para a flauta doce? Em caso afirmativo, em qual/ais âmbitos sua obra se enquadra? (cunho pedagógico, música regional, música erudita de concerto). Sua composição foi composta para uma flauta específica? Se sim, qual?

3 - Seria música erudita de concerto. E eu explorei todas as flautas, assim, no âmbito solista, eu uso flauta contralto, soprano, sopranino, tenor. Depois no Memento Mori, eu usei um quinteto de flautas, que vai da sopranino à baixo. No concerto para violino, tem um quarteto de flautas doces e depois a peça revoada é para contralto e tenor alternadas. Recentemente eu escrevi um concerto que chama Urdiduras, para flautas, quarteto de cordas e cravo, eu usei um modelo específico de uma flauta tenor que me foi demonstrado, tem o nome alemão de Helder, parece que combina duas flautas, contralto e tenor. Eu acho interessante que ela tem uma gama maior, mais

possibilidades. Mas esse concerto foi feito para o Davi Castelo e ele ainda não teve oportunidade de executar.

4- Quais os desafios que considera no âmbito da composição para a flauta doce?

4 - Os compositores quando se aventuram a compor para diversos instrumentos, eles não tocam todos esses instrumentos, eles conhecem teoricamente. Então é sempre importante conversar com o intérprete e ter uma assessoria direta e isso sempre aconteceu, mesmo no passado, compositores barrocos, clássicos, românticos, eles escreveram obras sempre direcionadas para intérpretes específicos ou buscavam consultoria de algum intérprete. A flauta doce, num primeiro momento eu não passei por isso porque logo escrevi para flauta doce. Logo percebi que há uma tendência a querer associar a flauta doce com a flauta transversal, que tem muitas chaves, uma série de recursos. E isso cria um problema, deixa o compositor muito limitado, se ele pensar dessa forma. Mas se pensarmos na flauta doce como um instrumento individual, que não tem nada a ver com a flauta transversal, e focar justamente nas características técnicas da flauta doce, é um trabalho muito prazeroso, porque é um instrumento melódico, flui muito bem. Eu só acho que as flautas muito agudas, na região mais aguda da soprano e sopranino, devem ser usadas em momentos específicos, quando se quer efeitos de cor localizados. Eu gosto de trabalhar mais realmente com as flautas contralto e tenor. Gosto muito dos graves da flauta baixo, realmente é sempre um som muito aveludado o grave e isso me agrada bastante.

5- Já participou de algum trabalho composicional envolvendo colaboração com performers da flauta doce? Caso afirmativo, como descreveria o processo, resultados, impacto no âmbito da produção? Quais as dificuldades e benefícios você poderia salientar?

5 - Já trabalhei com colaboração com intérprete várias vezes. Normalmente eu começo a escrever a peça e vou mostrando para o intérprete e vou vendo a viabilidade técnica daquilo que estou escrevendo. Sempre achei muito bom, é um processo tranquilo. Eu acho para o compositor é sempre estimulante e eu tento aprender sempre cada vez que faço colaboração com o intérprete, me sinto mais amadurecido como compositor, aprendo mais sobre a técnica do instrumento. Sempre foi muito gratificante.

6- Qual impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para flauta doce moderna no Brasil?

6 - Eu acho fundamental, é a partir da colaboração, da encomenda de obras por parte dos intérpretes, da proposta de criação de obras que esse repertório vai crescer. Eu acho que repertório para instrumentos, conjuntos instrumentais, sempre depende

de demanda. Os compositores muito raramente hoje em dia escrevem música para um intérprete imaginário. Esse tipo de mentalidade eu acho que desapareceu.

7- Que tipo de iniciativa você considera pertinente no âmbito da disseminação da flauta doce no cenário de concerto no Brasil?

7 - A cena de concertos de música de câmara no Brasil é restrita. Eu tenho uma produção grande desse repertório de música de câmara e sinto que o foco é sempre muito voltado para a música sinfônica, música para grandes conjuntos, mesmo no âmbito da música antiga. É algo que tem crescido nas universidades públicas que têm curso de música e é um processo que está em movimento. Há projetos de incentivo, que variam de uma região para outra, em alguns lugares mais, outros menos, porém, eu vejo algo mais do que a execução ao vivo. Vou deixar claro que pra mim a execução ao vivo é insubstituível, mas com as técnicas de gravação que existem hoje em dia e o alcance que isso tem, não dá para ignorar mais. As plataformas digitais, tanto de áudio quanto de vídeo, elas tem que ser levadas em consideração. E ainda digo, eu ainda faço CDs porque a qualidade do CD é imbatível. E agora com a volta dos discos de vinil, o vinil é o mais próximo que tem do som ao vivo. Esse vinil moderno que os sulcos são cortados a laser. Então isso tem que ser levado em consideração, porque muitas vezes você tem a oportunidade de fazer algo mais complexo uma vez só e ao gravar a peça você eterniza isso. Você pode reproduzir aquilo quantas vezes quiser, aquilo vai para as plataformas, aquilo circula, deixa de ficar restrito a uma cidade, a um local e passa a circular pelo mundo todo.

8- Você conhece as flautas modernas? Quais os desafios você considera que possam surgir ao buscar uma escrita idiomática para esses instrumentos?

8 - Tenho pouca experiência, trabalhei mais com flautas barrocas. Eu sei que existem flautas de outros materiais. Eu vi vídeos do Quinta Essentia, eu sei de flautas de acrílico, até com formatos meio psicodélicos, assim, mas eu teria que aprofundar um pouco mais, eu não conheço as características técnicas desses instrumentos.

9- Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para flauta doce moderna?

9 - Certamente, claro!

Anexo III - Partituras⁴¹

⁴¹ Em acordo com os compositores devido a direitos ligados a editoras, as obras não serão colocadas na íntegra

OPUS JOGOS

Para Recorder solo (obra dedicada à Francielle Paixão)

Alexandre Lunsqui

$\text{♩} = 120$

8

17

26

Molto accelerando $\text{♩} = 120$

31

Moltissimo accelerando $\text{♩} = 120$

39

47

f

55

pp $\text{♩} = 60$

107 4

112

117 180° ROTATION

ppp < *fppp* < *fppp* < *fppp* < *fppp* < *f*

(slightly percussive) *Molto ritardando*

L → R L → R

124

129

♩ = 60

134 180° ROTATION

ppp < *f* *ppp* < *f* *ppp* < *fppp* < *f* *ppp* < *f* *ppp* < *f*

♩ = 120

140

146

Dedicada à Francielle Paixão

Solilóquio X

Harry Crowl
(2024)

Como um canto de pássaro
(♩ = ca. 85)

Flauta doce
alto (Helder)

f

bisblando
p

bisb.
f *p*

bisb. simile
p *f*

bisb.
f *p* *f*

Soliloquio X

3

41 *p* *f*

43 *p* *f*

46

48 *p*

50 *bisb.* *1/4 de tom acima*
1/4 tone higher *pp*

56 (♩. = ca. 85 ♩. = ♩.) *Com muita leveza*
mf espress.

62

Com muita intimidade

(♩ = ca. 55)

158 *pp*

162 *p <mf> p* *p <mf> p* *mf*

165 *p* *mf* *f* *p*

167 *f*

169 *p* *f*

170 *p*

172 *f*

175 *f*

"Mad Miss Raven's favorite ghost songs"

Micro Opera in five short *tableaux*
for Helder Alto Recorder and speaker flutist

Inspired by a drawing by
Alejandro Garcia Restrepo
dedicated to
Francielle Paixão

Antonio Celso Ribeiro
Vitoria, ES Jan. MMXXIII



Mad Miss Raven's favorites ghost songs

II
Miss Raven's *alter ego* Melancholic duet

Antonio Celso Ribeiro
Vitória, ES - Jan. 2024

Lo Stesso Tempo ♩ = 75

The musical score is arranged in five systems, each with two staves: Alto Recorder (A. Rec.) and Player's voice (pl.vc.).

- System 1:** Starts with a treble clef, 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The Alto Recorder part begins with a melodic line marked *f onirico*. The Player's voice part has the lyrics "Ah!" under a long note.
- System 2:** Continues the melodic development. The Alto Recorder part features a triplet of eighth notes. The Player's voice part has "Ah!" under a long note.
- System 3:** The Alto Recorder part has a more complex melodic line with many triplets. The Player's voice part has "Ah!" under a long note.
- System 4:** The Alto Recorder part features a dense melodic texture with many triplets and some tremolos. The Player's voice part has "Ah!" under a long note.
- System 5:** The Alto Recorder part continues with complex melodic patterns and tremolos. The Player's voice part has "Ah!" under a long note.

Mad Miss Raven's favorites ghost songs

4

III

A song about three ravens

Antonio Celso Ribeiro
Vitória, ES - Jan. 2024

*Player's
Recitative:*

To be spoken in a very
dramatically way like
telling a fairy tale

I - ONCE UPON A TIME
There were three ravens sat on a tree,
They were as black as they might be,
Then one of them said to his mate:
"Where shall we our breakfast take?"

III - His hawks they fly so eagerly,
Down a down hey down hey down,
There is no fowl dare him come nigh
But down there comes a fallow doe,
As great with young as she might go.

V - She lifted up his bloody head,
Down a down hey down hey down.
And kissed his wounds that were so red.
She got him up upon her back
And carried him to an earthen lake.

II - Down in yonder greenfield,
Down a down hey down hey down.
There lies a knight slain under his shield;
His hounds they lie down at his feet,
So well they their master keep.

IV - She lifted up his bloody head,
Down a down hey down hey down.
And kissed his wounds that were so red.
She got him up upon her back
And carried him to an earthen lake.

Alto Recorder
(flauto tacet)

Player's voice
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!
mf calm with chest voice

A. Rec.

pl.vc.
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!
non attacca

A. Rec.
f *drammatico*

pl.vc.
(voice tacet)

Pneuma Espiral

escrito para, e dedicado à Francielle Paixão

Flauta Doce Contralto Helder

Luigi Antonio Irlandini, 2024

♩ = 80

overblow *I *II

f *mf* *p* *f* *f*

7 *mf* *f*

10 *f* *p* *f*

13 *ff* *f*

17 *mf* *f* vibrato lento non vibrato *I *II *III

24 *f* *I *III

28 *ff* *ff* Sol#-Lá Sib-Dó

32 *mf* *pp* *mf* *f* *ff*

38 *ff*

Dedicada a Francielle Paixão

Trivium

1. Gramática

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.294 (2024)

♩ = 112

Flauta doce
Contralto Helder

mf

p

mp *p* *cresc.*

f *dim.* *mp* *p* *cresc.*

mf *p* *cresc.* *f*

p *mp* *mf* *p* *cresc.*

f *mp* *p* *cresc.*

© 2024 Liduino Pitombeira
<http://www.pitombeira.com>