



# **Hands on Research**

**Book of Conference  
Proceedings**

**FLUTE**  
**Hands on Research**  
**2017**

**Book of Conference Proceedings**

Edited by

Jorge Salgado Correia  
Clarissa Foletto  
Aoife Hiney  
Gilvano Dalagna  
Alfonso Benetti

**Título/Title**

Flute: Hands on Research 2017 - Book of Conference Proceedings

**Editores/Editors**

Jorge Salgado Correia, Clarissa Foletto, Aoife Hiney, Gilvano Dalagna e Alfonso Benetti

**Capa/Cover**

Ana Luz

**Edição/Edition**

UA Editora

Universidade de Aveiro

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia

**1.<sup>a</sup> edição – Outubro de 2018/ 1st edition – October 2018**

**ISBN**

978-972-789-571-7



# **FLUTE Hands on Research 2017**

Aveiro - Portugal 10th to 13th · April '17

## **Organização | Organization**

Associação Portuguesa de Flautas (APF)

Departamento de Comunicação e Arte

Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md)

Universidade de Aveiro

Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian

## **Comissão Organizadora | Organising Committee**

Alfonso Benetti, Ana Maria Ribeiro, Angelina Rodrigues, Clarissa Foletto, Cristina Moreira da Silva, Jorge Salgado Correia (Coordenador), Rui Sousa e Sara Silva Rui Sousa

## **Comissão Científica e Artística | Scientific and Artistic Committee**

Ana Maria Ribeiro, Angelina Rodrigues, Clarissa Foletto, Jorge Salgado Correia, Leonardo Winter, Manuel Morales, Pedro Couto Soares, Monika Steitová, Pedro Sousa e Silva, Raquel Lima, Sergio Barrenechea

## **Executive Committee | Comissão Executiva**

Ana Lia, Ana Maria Ribeiro, Ana Sofia Maia, André Ferreira, António Freitas, Beatriz Baião, Célia Silva, Cristina Moreira da Silva, Daniela Gomes, David Joseph Sousa, Inês Margaça, João Távora, João Milhinha, Leonor Lowden, Mafalda Carvalho, Maria João Balseiro, Marisa León, Marcelo Alves, Mariana Louros, Ricardo Carvalho e Sara Silva

## **FLUTE Hands on Research 2017**

FLUTE: Hands on Research é um encontro dedicado à área instrumental de Flauta, cuja particularidade está no facto de fazer a simbiose entre dois tipos de encontros: a Convenção de cunho artístico à volta de um determinado instrumento (como por ex: British Flute Society Convention 2016) e a Conferência de investigação Académica tradicional mas circunscrita a esta área instrumental. Assim, pretende-se provocar um confronto e uma partilha de um modo mais estreito entre produção artística e Investigação, criando oportunidades para que os saberes de artistas e de investigadores se possam cruzar com benefícios óbvios para ambas as partes. O primeiro destes encontros teve lugar na Universidade de Aveiro nos dias 10-13 de Abril de 2017.

FLUTE: Hands on Research is a meeting dedicated to the area of the flute, and is unique due to its symbiosis between two types of meetings: the convention, of an artistic nature which concentrates on a particular instrument (such as the British Flute Society Convention 2016, for example) and the traditional academic research conference, but focusing on an instrumental area. 'Hands on' Flute aims to bridge the gap between artistic production and academic research, creating opportunities to combine the artists' and the researchers' knowledge, for mutual benefit. This first meeting was at the University of Aveiro from April 10<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup>, 2017.

## Contents

<b>Analysis of the intonation of professional flutists: A case-study of J. S. Bach Partita for solo flute, BWV 1013</b>	<b>4</b>
<i>Cesar Silva</i>	
<i>Ricardo Goldemberg</i>	
<b>Estratégias de afinação baseadas em Intonation &amp; Vibrato de Trevor Wye</b>	<b>13</b>
<i>Clara Nora Vaz Saleiro</i>	
<i>Sara Carvalho Aires Pereira</i>	
<b>5 Peças para 4 Flautas: um projeto de investigação -performance e composição</b>	<b>31</b>
<i>Francisco Monteiro</i>	
<b>Utilização de análise musical e gravação na construção interpretativa do pasillo andino-colombiano “Sincopando”: Semi-experimento com três flautistas brasileiros</b>	<b>40</b>
<i>Gina Arantxa Arbelaez Águapura</i>	
<b>Lecture-recital: Bass flute – Field of new inspirations</b>	<b>53</b>
<i>Keiko Murakami</i>	
<b>Aspectos físicos da embocadura flautística: A produção sonora frente às diferentes abordagens técnicas de execução</b>	<b>57</b>
<i>Luiz Fernando Barbosa Jr</i>	
<b>Gestos musicais e guias de execução: estudo analítico da peça Image de Eugène Bozza</b>	<b>64</b>
<i>Michele Irma Santana Manica</i>	
<b>Teaching musical interpretation</b>	<b>76</b>
<i>Natalia Vaderrama Rouy</i>	
<b>A boa expressão ao cantar ou tocar: tradução comentada do <i>Versuch Einer Anweisung Die Flöte Traversiere Zu Spielen</i> de Quantz (extratos)</b>	<b>88</b>
<i>Renan Felipe Santos Rezende</i>	
<b>Interpretação Musical e Narratividade: Estudo aplicado à peça Aboio Op.65 para flauta solo de Paulo Costa Lima</b>	<b>95</b>
<i>Solon Manica</i>	
<i>Lucas Robatto</i>	

## Analysis of the intonation of professional flutists: A case-study of J. S. Bach Partita for solo flute, BWV 1013

Cesar Silva<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Campinas, Brazil

Ricardo Goldemberg

Universidade Estadual de Campinas, Brazil

**Abstract:** This paper investigates the intonation of the flute. The investigation focus is a case-study through an analysis of several performances of two movements from the Partita in a minor for solo flute, BWV 1013, by J. S. Bach, played by professional musicians. Through the use of software: *Tarsos* and *Temperament*, performances on modern and baroque flutes were analyzed. Adopting several temperaments as models, it is possible to evaluate if the intonation in these performances is related to any temperament. Great differences between the intonation of performances of the modern and the baroque flute are noticed. On modern flutes, the tendency is that the intonation oscillates between Pythagorean and equal temperaments, with a slight tendency for equal temperament. On baroque flutes, the intonation oscillates always closely to just intonation.

**Keywords:** intonation ability; flute; pitch categorization; tuning; musical temperaments

### Introduction<sup>2</sup>

The ability to play in tune and perform musical intervals is included in the main abilities that a musician should have. Musicians can use any aural cues and even aesthetical preferences in order to accomplish the responsibility of playing in tune, making intonation one of the main qualitative aspects of a musical performance.

Simultaneously with the development of the fixed tuning instruments, such as the guitar, the piano, the organ and the harpsichord, many tuning systems or temperaments were developed. In opposition to these instruments, in performances of instruments of variable tuning, like the violin, the trombone and the voice, the musician can vary the intonation based on choices, in a process that “mais que uma tentativa infrutífera de reprodução e verificação rigorosa de uma frequência física exata, é um compromisso de audição de si mesmo e dos outros, em cada momento, em cada nota” (Henrique, 2002, p. 937)<sup>3</sup>.

The case of the wind instruments are a particular one, since the musician can vary the intonation within certain limits: the intonation is related (but not determined) to acoustical aspects of the instrument, since an important factor to play different pitches at these instruments is related with the use of keys, valves and tone-holes. Besides these acoustical limitations, “esses instrumentos não se encontram necessariamente restritos a um sistema de afinação específico e são suficientemente flexíveis para promover pequenas e sutis correções condicionadas pelo contexto musical. Nessas casos, entoar corretamente é um desafio expressivo carregado de nuances” (XXXX)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> cesaraupereira@gmail.com

<sup>2</sup> Editors note: The omission of information, especially relating to references, is the responsibility of the author (s).

<sup>3</sup> “More than an unsuccessful attempt of reproduction and verification of an exact physical frequency, it is an aural compromise of listening to oneself and the other players, in every moment, every note.” (Henrique, 2002, p. 937) (Translated by the author).

<sup>4</sup> “these instruments are not restricted to a specific tuning system and are flexible enough to make subtle corrections depending on the musical context. In this case, to play in tune is a challenge full of nuances.”

Because in the wind instruments the variations in dynamics and tone colors are made by variations in the air column, these variations might affect intonation. In order to counterbalance, musicians practice with the aim of making dynamics and tone colors as independent as possible from tuning. Our analysis tools are based only in the frequencies of the recordings, making the analysis of intonation independent from these secondary factors.

In a theoretical point of view, intonation could have temperaments as a reference, but in practice it is related with the musical context, and so intonation might be understood as an adaptive model, which changes depending on the context, especially if the voice being played has a harmonic or melodic function, generally aiming maximal consonances. From the Cognition point of view, the perception of pitches happens through the identification of categories, as explained in "Some Notes Regarding Tuning and Temperament", from the Cognitive and Systematic Musicology Laboratory of the Ohio State University:

(...) the perception of pitch has been shown to be categorical in nature. In vision, many shades of red will be perceived as "red". Similarly, listeners tend to mentally "re-code" mis-tuned pitches so they are experienced as falling in the correct category. Mis-tuning must be remarkably large (>50 cents) before they draw much attention. This insensitivity is especially marked for short duration sounds -- which tend to dominant music-making. (Huron, s/d, s/n)

## The Problem

When asked about intonation and tuning, musicians have a tendency to favour Just intonation: "Just intonation 'has always had a kind of fatal fascination for musicians because of the purity within the basic scale of the tonic, subdominant, and dominant chords, and of certain melodic intervals.'" (Boyden apud Haynes, 1991, p. 358-359)

Contradicting many musicians' believes, studies have shown that the greatest deviations in intonation happen when compared with Just intonation. Concerning the strings, two studies by XXXX (XXXX) and XXXX (XXXX) conclude that, in comparison with Pythagorean, Just and Equal temperament, the general tendency of intonation is to stay between Equal and Pythagorean, slightly more inclined to Pythagorean. This fact agrees with previous studies by Greene (1937) and Nickerson (1949), presenting similar results where is a tendency to approximate to Pythagorean intervals, both for solo or ensemble playing (Backus, 1969, p.131).

In the case of wind instruments, including the flute, the results presented by Mason (1960) are not different. Besides the fact the author couldn't find similarities between the measured frequencies and any temperament, the greatest deviations were found if compared with Just intonation.

---

(XXXX) (Translated by the author).



This present work is intended to add data to the subject, aiming the intonation in flute performances. Two complete movements of the Partita in a minor, *Allemande* and *Sarabande*, BWV 1013, by J. S. Bach will be analyzed. The recordings used are all made by renowned flutists, found on Youtube or commercial recordings, playing Boehm flutes and baroque traverse flutes. The three temperaments most used in the literature are serving as comparative parameters: Pythagorean, Just and Equal temperament. The analysis tools are computer software, which being able of dealing with a great amount of data, allow precision and fidelity to our arguments.

## Materials and Methods

The analysis data was obtained from audio files of commercial recordings and also from Youtube, the well-known video website. All audio files were analyzed through the program Tarsos, and the data about pitch was then analyzed through Temperament.

Tarsos was developed by Six and Cornelis, both from University College Gent, Belgium, and was intended originally to be used for ethnomusicological analysis, such as identification of non-western scales. It is described as “a modular software platform to extract and analyze pitch and scale organization in music” (Six & Cornelis, 2011, p. 169). The software extracts information about the pitches of an audio signal, classifying them within a resolution of 1200 cents per octave.

The pitch tracking algorithm chosen was Yin, because it has “error rates are about three times lower than the best competing methods”, according Cheveigné & Kawahara (2002, p.1 and 11), and precision enough to deal with musical elements, such as pitch.

Limitations do exist in the method of detecting pitch from an audio signal through the use of algorithms. If the signal is complex, the probability of a false detection is higher. In order to avoid false detections it is recommended to analyze only monophonic pieces (in the sense of having a single voice). Having this limitation in mind, the solo flute is a good example of an instrumental set to be analyzed, since its tone are close to harmonic (i.e. low inharmonicity) and a good corpus of pieces to be analyzed are baroque pieces for solo flute.

The chosen piece for this study was the Partita in a minor, BWV 1013, written by Johann Sebastian Bach. More than fulfilling the necessary requirement, it also has clear harmonic relations and even implicit polyphonies. Another reason for the choice was the availability of a great number of different performances, played by many renowned flute players, not only in the Boehm flute, but also in baroque traverse flutes, providing more data for the analysis.

Two movements were chosen for the analysis, *Sarabande* and *Allemande*, in order to

evaluate if differences in the tempo can in some way affect intonation: for example, if a slow tempo allow for more adjustments. If this affirmation is correct, a more precise intonation will be observed in slow movements, and one with less care in fast ones.

The recordings obtained on Youtube were these ones listed below:

*Table 1.* List of recordings found on Youtube, with links accessed on 08/08/2017

Flutist	Youtube link
Andrea Oliva	Part 1/2: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=QT_KAvsTA-A">https://www.youtube.com/watch?v=QT_KAvsTA-A</a>
	Part 2/2: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=qZf3VWnXECM">https://www.youtube.com/watch?v=qZf3VWnXECM</a>
Aurèle Nicolet	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=B5EicXYEfs8">https://www.youtube.com/watch?v=B5EicXYEfs8</a>
David Formisano	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=-epUw4jIP_I">https://www.youtube.com/watch?v=-epUw4jIP_I</a>
Julien Beaudiment	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=_Hwms79wzuA">https://www.youtube.com/watch?v=_Hwms79wzuA</a>
Maxence Larrieu	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=brXcRLtvGgk">https://www.youtube.com/watch?v=brXcRLtvGgk</a>
Kate Clark	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=X0T6KysSejQ">https://www.youtube.com/watch?v=X0T6KysSejQ</a>
Wilbert Hazelzet	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=wmV0WfmMg_I">https://www.youtube.com/watch?v=wmV0WfmMg_I</a>

Source: Own Elaboration

The recordings from CDs were of the players: Barthold Kuijken, Emmanuel Pahud, Frans Brüggen, James Galway e Jean-Pierre Rampal. The complete information about the recordings can be found in our “references”, at the end of the article.

The second program used for the analysis was Temperament, developed by Simon Caplette, University of New South Wales, Australia, and allows to calculate and to compare different temperaments. The comparison was possible through the use of the deviations computed by Tarsos.

Both programs were free, and Tarsos particularly is an open source software.

## Results

For each performance, Tarsos generated a pitch class histogram, which shows all the present pitch classes folded in one octave. The two tables below show the mean values obtained through the use of Tarsos, with the deviations from equal temperament measured in Cents:

*Table 2. Allemande – Mean deviation in cents for each scale degree compared with Equal Temperament*

Flutist/Deviation cents	in	A	B	C	D	E	F	G
Andrea Oliva	0	7	9	7	-1	-2	5	
Aurèle Nicolet	0	10	18	10	2	1	8	
David Formisano	0	7	-1	1	11	1	5	
Emmanuel Pahud	0	-2	0	-8	5	1	-1	
James Galway	0	7	15	4	2	-2	5	
Jean-Pierre Rampal	0	7	9	-2	2	-5	2	
Maxence Larrieu	0	1	3	1	8	-5	-1	
Baroque Flute								
Barthold Kuijken	0	-8	12	-3	-1	16	2	
Frans Brüggen	0	-2	-9	-23	-16	4	-15	
Kate Clark	0	4	9	7	2	25	11	
Wilbert Hazelzet	0	-5	6	-2	-1	13	-1	

Source: *Tarsos*. Own Elaboration.

*Table 3. Sarabande - Mean deviation in cents for each scale degree compared with Equal Temperament*

Flutist/Deviation cents	in	A	B	C	D	E	F	G
Aurèle Nicolet	0	10	9	7	-16	-11	-1	
Emmanuel Pahud	0	4	3	4	-1	-2	2	
James Galway	0	7	3	10	8	1	11	
Jean-Pierre Rampal	0	4	0	10	-1	-2	-1	
Julien Beaudiment	0	4	6	13	2	7	-1	
Maxence Larrieu	0	4	3	19	2	1	2	
Baroque Flute								
Barthold Kuijken	0	12	16	3	-3	7	-6	
Frans Brüggen	0	-2	-3	-8	-7	19	-1	
Wilbert Hazelzet	0	-2	3	-2	-4	19	2	

Source: *Tarsos*. Own Elaboration.

The note A is being used as reference, and so its deviation is always marked with 0, because two reasons: it is the tonic, and also it is commonly used as a pitch standard.

This data was then analyzed through Temperament, in order to compare the tendencies of each performance with the temperaments Pythagorean<sup>5</sup>, Just<sup>6</sup> and Equal<sup>7</sup>, giving

<sup>5</sup> The Pythagorean system defines all note pitches from a circle of pure fifths (i.e. with no beats). For example: the interval between C-D, is generated by two pure fifths (C-G-D); C-E, by four fifths (C-G-D-A-E). Because of this reason, the intervals of thirds will be much longer than pure, and at the end of the circle of fifths C and #B are different notes, with the difference between them being called "Pythagorean Comma".

<sup>6</sup> Just intonation deal only with simple proportions, formed with fractions of natural numbers: 3:2 for the fifth, 4:3 for the fourth, 5:4 for the major third and 6:5 for the minor third, providing for the main chords (I, IV and V) of one single tonality a pure intonation. The main problem of this system is that, the greater the

the standard deviation from each one. Another feature of the program is to show which temperament is the closest one to the given values, and the standard deviation departing from it. The temperaments used by *Temperament* for this comparison are: Equal, Pythagorean, Just, 4/25 comma meantone, 1/6 comma meantone, 1/5 comma meantone, 1/4 comma meantone, 2/7 comma meantone, 1/3 comma meantone, Lucy Tuning, Werckmeister III, Young I, Young II, Vallotti, English XVIII century, French XVIII century, Kirnberger II, Kirnberger III and Bach well tempered.

*Table 4. Allemande* – standard deviation from each temperament

Flutist/Temperament	Equal	Just	Pythag.	Closest temperament and standard deviation from it
Andrea Oliva	4	8	6	4/25 comma meantone - 4
Aurèle Nicolet	6	8	8	4/25 comma meantone - 5
David Formisano	4	10	3	Pythagorean -3
Emmanuel Pahud	4	7	5	Equal - 4
James Galway	5	7	7	4/25 comma meantone - 4
Jean-Pierre Rampal	5	7	5	Equal - 5
Maxence Larrieu	4	9	4	Young II - 3
Baroque Traverse Flute				
Barthold Kuijken	8	12	5	Just - 5
Frans Brüggen	9	8	10	Just - 8
Kate Clark	8	7	11	Just - 7
Wilbert Hazelzet	6	5	9	Just - 5

Source: *Temperament*. Own Elaboration.

*Table 5. Sarabande* – standard deviation from each temperament

Flutist/Temperament	Equal	Just	Pythag.	Closest temperament and standard deviation from it
Aurèle Nicolet	9	12	10	4/25 comma meantone - 8
Emmanuel Pahud	2	8	4	Equal - 2
James Galway	4	10	5	Vallotti - 4
Jean-Pierre Rampal	4	9	5	Vallotti - 3
Julien Beaudiment	4	7	7	Equal - 4
Maxence Larrieu	6	11	7	Vallotti - 5
Baroque Traverse Flute				
Barthold Kuijken	5	8	7	Equal - 5
Frans Brüggen	8	8	11	Just - 8
Wilbert Hazelzet	7	6	11	Just - 6

Source: *Temperament*. Own Elaboration.

departures from the central tonality, the discrepancies are worse.

<sup>7</sup> The Equal temperament consists in the division of the octave in 12 equally proportional parts, keeping the same proportion between all the half-steps.

## Discussion and Conclusions

The observation of the data shows a clear difference between the intonation tendencies of musicians that use Boehm flutes from the ones that use traverse baroque flutes<sup>8</sup>. About the flutists playing Boehm flutes, the results agree with the ones obtained by XXX(xxxx), Greene (1937), Nickerson (1949) and Mason (1960): considering the three more commonly used temperaments as references (Just, Pythagorean and Equal), the greatest deviations depart from Just intonation, and in general, the intonation of the performances are located between Equal and Pythagorean. However, contrasting with these researches which were about string instruments, where was found a slightly inclination towards Pythagorean tuning, in the case of performances in the Boehm flute, this small inclination are towards Equal temperament, agreeing with what was found by Mason (1960).

In the case of performances in the baroque traverse flutes, differently of what was found in previous researches about other instruments, the general tendency of intonation is really close to Just intonation, not only between the three temperaments chosen as models, but also in the column “closest temperament”, a comparison between all the temperaments available in the software.

Another conclusion is that, regarding the flutists that use Boehm flutes, the flute players of the more young generation (Andrea Oliva, David Formisano, Emmanuel Pahud and Julien Beaudiment) have a greater inclination to Equal temperament than previous generations (Aurèle Nicolet, James Galway, Jean-Pierre Rampal and Maxence Larrieu). Although it is not possible yet to have strong conclusions about this aspect, these differences might be related in the making process of the instrument, especially regarding to its tuning, or the use of electronic tuners as practice tools, since this kind of equipment are raising in popularity in the last decades.

Many of the Youtube recordings are of only one of the movements, and because of that the relation of the differences in tempo to intonation adjustments were not clear enough to draw any conclusions. However, the use of these recordings contributes to enrich and diversify the sample for all other aspects of the research.

Possibly the main conclusion is that the adoption of a tuning system for instruments that can vary their tuning not only is impractical, but also should not be desirable: the choices and nuances that happen based on the musical context, even for each note, add expressiveness and an irreproducible singularity every time that the piece is played. It is desirable that musicians and music teachers use these possibilities as an element of expressivity.

---

<sup>8</sup> Although information about the Boehm flutes used could not be found, for the traverse flutes, the flutes being used are these ones: Kate Clark – flute made by Martin Wenner, copy from an original from Carlos Palanca, Turin, XVIII century; Frans Brüggen – original flute made by Scherer, South of Germany or France, 1773; Wilbert Hazelzet – flute made by Alain Weemaels, copy from August Grenser, A=415Hz, grenadilla; Barthold Kuijken – flute made by Alain Weemaels, copy from Hotteterre, Paris ca. 1715, A=387Hz.

## References

- Bach, J. S. (1990). Solo for Flute in A minor. Edited by Barthold Kuijken. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Backus, J. (1969). *Acoustical Foundations of Music*. New York: W.W. Norton.
- Brüggen, F. (1976/2012). Partita for solo flute in A minor BWV 1013. Bach, Johann Sebastian. J.S. Bach Complete Sonatas and Partita for Flute. Seon, 1976/2012. CD.
- Caplete, S. "A New Application for Temperament and Tuning". In: *Music Acoustics*, University of New South Wales. Disponível em: <<http://newt.phys.unsw.edu.au/music/temperament/>>. Visited: 08 aug. 2017.
- Cheveigné, A. & Kawahara, H. (2002). Yin, a fundamental frequency estimator for speech and music. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 111, p. 1917-1930.
- Galway, J. (1996). Partita for solo flute in A minor BWV 1013. Bach, Johann Sebastian. Bach Vol. 2 – Trio Sonatas. RCA Victor, 1996. CD.
- Greene, P. C. (1937). Violin Intonation. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 9, p. 43-44.
- Haynes, B. (1991). Beyond Temperament: Non-Keyboard Intonation in the 17th and 18th Centuries. *Early Music*, vol. 19, No. 3, p. 356-381.
- Henrique, L. L. (2002) *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Huron, D. "Some Notes Regarding Tuning and Temperament". In: Ohio State University, Cognitive and Systematic Musicology Laboratory. Disponível em: <<http://www.music-cog.ohio-state.edu/Music829B/tuning.html>>. Visited: 08 aug. 2017.
- Kuijken, B. (2000). Partita for solo flute in A minor BWV 1013. Bach, Johann Sebastian. Solo pour la flûte traversière. ACCENT, 2000. CD.
- Mason, J. A. (1960). Comparison of Solo and Ensemble Performance with Reference to Pythagorean, Just and Equi-Tempered Intonations. *Journal of Research on Music Education*, v. 8, p. 31-38.
- Nickerson, J. F. (1949). Intonation of Solo and Ensemble Performances of the Same Melody. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 21, p. 593-595.
- Pahud, E. (2001). Partita for solo flute in A minor BWV 1013. Bach, Johann Sebastian.

Bach. EMI Records, 2001. CD.

Rampal, J. P. (1985). Partita for solo flute in A minor BWV 1013. Bach, Johann Sebastian. Bach: Sonatas for Flute. CBS Records, 1985. CD.

Six, J. & Cornelis, O. "Tarsos". In: University College Ghent – Faculty of Music. Disponível em: <<http://tarsos.0110.be/>>. Visited: 08 aug. 2017.

Six, J. & Cornelis, O. (2011). Tarsos - a Platform to Explore Pitch Scales in Non-Western and Western Music. 12th International Society for Music Information Retrieval Conference, p. 169-174, 2011. Disponível em: <<http://ismir2011.ismir.net/papers/OS2-4.pdf>>. Visited: 08 aug. 2017.

## Estratégias de afinação baseadas em Intonation & Vibrato de Trevor Wye

Clara Nora Vaz Saleiro<sup>1</sup>  
University of Aveiro

Sara Carvalho Aires Pereira  
University of Aveiro

**Resumo:** Esta investigação incidiu sobre a temática da afinação, em particular na flauta transversal, e teve como base o método *Intonation & Vibrato* de Trevor Wye (Wye, 1983). Em primeiro lugar, foi realizado um levantamento dos diferentes temperamentos que existiram ao longo da história, das suas vantagens e desvantagens. Posteriormente, e partindo do princípio de que também o temperamento igual não é perfeito e que, ao tocar um instrumento de afinação não-fixa, podemos corrigir certos intervalos mais importantes tendo em conta a posição que certas notas ocupam num determinado acorde/tonalidade, neste projeto foram abordadas duas estratégias de afinação. Numa das estratégias, os alunos aprenderam a afinar segundo as frequências de cada nota, utilizando como ferramenta de trabalho um afinador. Na outra estratégia, os alunos aprenderam a afinar segundo as relações intervalares de cada tonalidade, tendo como base oitavas no registo grave de um piano. A investigação teve como objectivo procurar compreender o benefício em introduzir noções de afinação a partir do segundo ano de aprendizagem do instrumento, nível em que se encontravam todos os doze alunos participantes no estudo. Pretendeu também observar a reação dos alunos ao uso do afinador, bem como o desenvolvimento das suas capacidades auditivas ao longo do tempo.

**Palavras-chave:** Temperamentos; afinação; flauta transversal.

**Abstract:** This investigation focused particularly on the tuning of the flute and was based on Trevor Wye's method: *Intonation & Vibrato* (Wye, 1983). Firstly, it was performed a search of the different temperaments that existed along history, and analysed their advantages and disadvantages. Posteriorly, and assuming that an equal temperament is also not perfect and that, while playing non-fixed pitch instruments, one can correct specific important intervals knowing the position of certain music notes in a specific chord/tone, in this project two tuning strategies were used. At one strategy, the students learnt how to tune according to the frequency of each note using a tuner. On the other strategy, the students learnt how to tune according to the intervals between each tone, using octave notes in the very low register of the piano. In this investigation, it was intended to examine the benefits of teaching tuning strategies at the second year of the instrument studies, the educational level of the 12 students enrolled in this project. It was also intended to observe the students' reactions to the use of a tuner, as well as the improvement of their hearing abilities throughout time.

**Keywords:** Temperaments; intonation; flute.

### Escalas e Temperamentos

“Primeiro veio a música: depois a construção de escalas para servir as necessidades da música”<sup>2</sup> (Wye, 1983, p. 8, tradução nossa).

Ao entrarmos na temática da história dos temperamentos é necessário, em primeiro lugar, perceber o que significa este termo. *Temperamento* é a maneira de afinar as notas da escala modificando, ou seja, temperando intervalos da sua posição pura. Qual a razão para o fazer? A utilidade. Os temperamentos têm o objetivo de encontrar um sistema de afinação que dê para tocar em muitas tonalidades (Duffin, 2008).

É importante perceber, ainda, o que significa o termo *cent*. Introduzido por Alexander

<sup>1</sup>clarasaleiro@gmail.com

<sup>2</sup>“Music making came first: constructing scales came later to meet the needs of music” (Wye, 1983, p. 8).



Ellis, os centos, tal como os *ratios*, são uma forma de comparar intervalos. Os centos dividem cada meio-tom em 100 partes iguais. Desta forma, 1 cento é igual a 1/100 de um meio-tom do temperamento igual. Portanto, no temperamento igual, um meio-tom (2.<sup>a</sup> m) equivale a 100 centos; 1 tom (2.<sup>a</sup> M) a 200 centos; 3.<sup>a</sup> M a 400 centos; 5.<sup>a</sup> P a 700 centos e 8.<sup>a</sup> P a 1200 centos. Através de um objeto de medição dos tons, de nome *tonometer*, Ellis verifica que uma 5.<sup>a</sup> acusticamente pura tem 701.96 centos e uma 3.<sup>a</sup> Maior acusticamente pura tem 386.31 centos (Ellis, 1863-4).

Existem vários tipos de temperamento. O temperamento regular, onde os intervalos de quinta têm um tamanho regular, como é o exemplo do temperamento igual e dos temperamentos mesotónicos de  $\frac{1}{4}$  de coma (todas as quintas com tamanho igual exceto 1), de  $\frac{1}{5}$  de coma e de  $\frac{1}{6}$  de coma. E existe o temperamento irregular, onde o tamanho das quintas é diferente. A afinação pitagórica (5.<sup>as</sup> puras) e a afinação justa (intervalos puros) não são temperamentos (Duffin, 2008).

Na história da música ocidental muitos foram os esforços por encontrar a solução perfeita no que concerne à divisão da escala. No início, a música baseava-se na série de harmónicos, não mudava muito de tonalidades e as mudanças de acordes eram simples. O problema estava na distância entre cada meio-tom ser diferente e, conseqüentemente, quando a música ia para tonalidades mais complexas, tornava-se desagradável ao ouvido (Wye, 1983).

Não se pode dizer que a linha de evolução até ao temperamento igual, *standard* universal atual, tenha sido contínua. Ou seja, não se foi encontrando soluções melhores e eliminando as anteriores. Várias soluções foram implementadas e postas em prática em simultâneo.

Owen Jorgensen aponta o ano de 1917 como o ano decisivo no temperamento igual, a partir do qual se deixa de afinar os instrumentos de tecla apenas de ouvido, passando a ser um processo matemático (Jorgensen, 1991). Este temperamento consiste em dividir a oitava em doze partes iguais e, segundo Trevor Wye, foi o melhor compromisso que se encontrou para se tocar em todas as tonalidades (Wye, 1983).

Não obstante, também o temperamento igual tem as suas vantagens e desvantagens.

O temperamento igual tem esta grande vantagem sobre todos os outros – todas as suas doze tonalidades podem ser usadas, estão todas temperadas de forma similar. Também o ouvido fica mais satisfeito quando todos os acordes estão desafinados de forma igual<sup>3</sup> (Poole, 1850: pág. 204. tradução nossa)

Podemos enunciar várias vantagens do temperamento igual, como o facto de mudar de tonalidade, até para tonalidades remotas, soar sempre agradável, em qualquer

<sup>3</sup>“Equal temperament has this great advantage over all others – its twelve keys can all be used, they are all tempered alike. The ear, too, is better satisfied when all chords are equally out of tune” (Poole, 1850: pág. 204).

instrumento e todos os instrumentos terem a mesma escala (Sethars, 2005). Os compositores podem modular para tonalidades distantes sem receio de atingirem um intervalo de “lobo” e, nas passagens musicais rápidas, quase não se dá conta quão errado está este sistema de afinação (Helmholtz, 1954).

As desvantagens do temperamento igual passam por nenhum dos intervalos ser puro. O temperamento igual encurta um pouco ( $1/12$ ) todas as quintas terminando a última nota afinada com a inicial. Os problemas deste intervalo são os inversos aos do intervalo de quarta. Ao encurtar as quintas, expande-se as quartas exatamente na mesma proporção. A pior consequência está nos intervalos de terceira. As terceiras Maiores ficam demasiado grandes (cerca de  $1/7$  de meio-tom). As terceiras menores, por consequência, ficam demasiado curtas (Duffin, 2008).

Uma das diferenças entre o temperamento igual e outros temperamentos falados anteriormente é a existência de notas enarmónicas. No temperamento igual, o fá sustenido e o sol bemol, por exemplo, são a mesma nota. No temperamento pitagórico o fá sustenido e o sol bemol são notas diferentes, sendo a última mais baixa na afinação (Helmholtz, 1954).

Este facto contribui para o ponto já referido em que a diversidade da sonoridade e carácter de cada tonalidade deixa de existir, sendo uma das razões de relutância em aderir ao temperamento igual. Há evidência de discussões sobre o temperamento igual já em 1640, no entanto, certos teóricos continuavam há procura de outras soluções e os músicos preferiam não o usar (Duffin, 2008).

Apesar deste ponto de vista, a adoção do temperamento igual foi de tal modo completa que muitos músicos dos dias de hoje nem têm consciência de que existiram outros temperamentos para além deste, ou, se souberem que existiram, pensam que não têm qualquer valor musical (Duffin, 2008).

Ricardo Goldemberg escreveu um trabalho que intitula *A prática da entoação em instrumentos de afinação não-fixa*, abordando os ajustes que este tipo de instrumentos pode fazer. Goldemberg defende que não se deve afinar tendo em consideração as frequências de cada nota segundo o temperamento igual, mas que se deve ouvir e ajustar os intervalos de acordo com as harmonias, dissonâncias e consonâncias, bem como em relação aos colegas e instrumentos com os quais estamos a tocar (Goldemberg, 2007)

Apenas os instrumentos de afinação fixa, como os de teclado, estão definitivamente presos a uma única afinação. Os sopros, metais e cordas podem e mudam a sua afinação de acordo com o contexto musical<sup>4</sup> (Sethars, 2005, p.63. tradução nossa).

Na conceção deste projeto elegeram-se como aspeto central a investigar a afinação, tendo

<sup>4</sup>“It is only fixed pitch instruments like keyboards that are definitively locked into a single tuning. Winds, brass and strings can and do change their intonation with musical circumstance” (Sethars, 2005: pág. 63).

por base o quarto volume de uma coletânea de *Practice Books*, intitulado *Intonation & Vibrato* de Trevor Wye (Wye, 1983).

Neste livro Trevor Wye aborda os harmônicos naturais dos instrumentos musicais. Usando como exemplo um piano afinado, sugere que façamos algumas experiências para ouvir a série de harmônicos que vibram por simpatia a partir de uma nota grave. Trevor Wye chama a atenção aos seus leitores para verificarem que alguns harmônicos estão numa afinação diferente que a afinação das notas segundo o temperamento igual. Em relação ao sétimo harmônico (intervalo de sétima) este é ligeiramente mais baixo que a nota natural do piano, o quinto harmônico (intervalo de terceira Maior) é um intervalo mais pequeno em relação ao temperamento igual e o oposto se verifica em relação à terceira menor. A relação entre o intervalo de quinta (terceiro harmônico) e a nota natural do piano é muito próxima. No harmônico este intervalo é apenas ligeiramente mais alto (Wye, 1983).

Trevor Wye esclarece ainda em que consiste o temperamento justo e o temperamento igual, bem como as suas vantagens e desvantagens. Declara que não defende que toquemos segundo a afinação por harmônicos ou segundo o temperamento justo, até porque o nosso ouvido já se habituou a ouvir afinado o temperamento igual quando na realidade não o é, declara ainda que este temperamento nos permite tocar em todas as tonalidades e que está cá para ficar. No entanto, afirma que, apesar de a afinação ser aceitavelmente desafinada se tocarmos segundo o temperamento igual, será mais perfeita se ajustarmos alguns intervalos principais, como o caso das terceiras Maiores (tocá-las mais baixas na afinação) e menores (tocá-las mais altas), da quinta Perfeita (tocar ligeiramente mais alta) e da sétima (tocar mais baixa). É importante salientar que se trata de alterações subtis que só fazem sentido em instrumentos de afinação não-fixa, que facilmente ajustam a altura das notas (Wye, 1983).

Na parte final do método, Trevor Wye apresenta 24 estudos de afinação que aconselha a serem tocados num tempo lento para dar tempo ao nosso ouvido e cérebro a assimilar os sons.

Não é fácil adquirir um “bom ouvido” e, uma vez obtido, é necessário praticar constantemente para o manter. Sem praticar, rapidamente se perde a capacidade de ouvir mudanças subtis na afinação e de discernir defeitos nos intervalos<sup>5</sup> (Wye, 1983, p. 5 tradução nossa).

## Processo de Investigação

### *Enquadramento Metodológico*

Este projeto teve como base o método *Intonation & Vibrato* de Trevor Wye (1983) e como objetivo principal implementar e analisar a eficácia de estratégias de afinação em

---

<sup>5</sup>“The acquisition of an “ear” does not come easily, and, when once obtained, needs constant refreshment. Without practice, the ability to hear very small changes in pitch and to discern faults in intervals can soon be lost” (Wye, 1983: pág. 5).

aulas de flauta transversal. Na prática, pretendeu-se aplicar as ideias defendidas pelo autor Trevor Wye, utilizando exercícios por si sugeridos. Para esse efeito, de entre os 24 estudos de afinação existentes no livro, foram selecionados três estudos de dificuldade semelhante, para analisar a eficácia dos mesmos. Os estudos escolhidos foram os números três, quatro e vinte.

O projeto de investigação teve a participação de doze alunos do 2.º grau de flauta transversal do ensino vocacional, com idades compreendidas entre os 11 e os 12 anos de idade, que no ano transato tinham frequentado o primeiro ano de instrumento. O nível destes alunos era assim ideal para a implementação do projeto de investigação pois, no seu método, Trevor Wye refere que o mesmo é dirigido a todos os flautistas a partir de um ano de prática instrumental. Por serem menores de idade, os encarregados de educação preencheram um documento autorizando a colaboração dos seus educandos e, na redação do projeto, foram utilizados nomes fictícios.

A investigação foi dividida em duas partes. Na primeira parte todos os alunos aprenderam a afinar segundo as frequências de cada nota, utilizando como ferramenta de trabalho um afinador. Na segunda parte os alunos foram divididos em dois grupos (grupo A e B), tendo como critérios a nota final do período passado e o seu sexo, de forma a organizar os grupos o mais uniformemente possível. Os alunos do grupo A continuaram a trabalhar os estudos com o afinador enquanto os alunos do grupo B aprenderam a afinar segundo as relações intervalares de cada tonalidade, utilizando como ferramenta de trabalho a ajuda de um piano afinado.

Os três estudos escolhidos (nº3, nº4 e nº20) foram trabalhados por todos os alunos, mas não foram trabalhados todos pela mesma ordem, de forma a se verificar se o número do estudo em questão não influenciava os resultados. Todos os alunos tiveram 26 aulas de 45 minutos cada. Os primeiros 20 minutos de cada aula foram dedicados exclusivamente a este projeto de investigação.

O trabalho com os alunos foi dividido em 8 fases. Nas primeiras 5 fases, integradas na Parte I, não houve divisão dos grupos, e todos os alunos realizaram a aula de forma igual.

Tabela 1. As primeiras 5 fases do processo

<b>Parte I</b>	Fase 1 (aulas 1-4)	Aprendizagem do 1.º estudo
	Fase 2 (aula 5)	Gravação do 1.º estudo
	Fase 3 (aulas 6–9)	Introdução ao afinador
	Fase 4 (aulas 10–13)	Aprendizagem do 2.º estudo, com afinador
	Fase 5 (aula 14)	Gravação do 2.º estudo

A partir da fase 6 inicia-se a Parte II do projeto onde o número total de participantes foi dividido em dois grupos.

Tabela 2. Divisão dos alunos por grupos

<b>Parte II</b>		Grupo A	Grupo B
	Fase 6 (aulas 15-18)	Exercícios com afinador.	Os temperamentos e as harmonias
	Fase 7 (aulas 19–22)	Aprendizagem de 3.º estudo, com afinador	Aprendizagem de 3.º estudo, tendo como base de afinação o piano
	Fase 8 (aula 23)	Gravação de 3.º estudo	

As gravações foram depois submetidas a testes percetuais auditivos por juizes de avaliação. Os membros do júri são flautistas portugueses reconhecidos que trabalham regularmente em Orquestra: a Professora Angelina Rodrigues: Solista B na Orquestra Sinfónica da Casa da Música e professora na Universidade de Aveiro; a Professora Janete Santos: Solista B na Orquestra Metropolitana de Lisboa e professora na Escola Profissional Metropolitana; e o Professor Nuno Inácio: Solista A na Orquestra Metropolitana de Lisboa e professor na Academia Nacional Superior de Orquestra. No teste auditivo, os juizes de avaliação não tinham conhecimento de que aluno, estudo e fase de gravação do estudo estavam a ouvir. Cada membro do júri cotou as audições numa escala de 1 a 6, relativamente às três questões em apreciação. Desta forma, na Parte I do projeto pretendeu-se verificar que efeito teve a estratégia de afinação aplicada a todos os alunos em estudo; já na Parte II do projeto pretendeu-se verificar de que forma progrediu a afinação do grupo A e do grupo B, perante duas estratégias diferentes de afinação.

### **Apresentação dos resultados**

Os resultados dos alunos derivam da média das avaliações que o júri considerou as indicadas para cada gravação. Três questões foram colocadas por gravação e cotadas de 1 a 6.

Tabela 3. Questões colocadas a júri de avaliação

1	A nível melódico, como caracteriza a afinação das relações intervalares?
2	A nível harmónico, como caracteriza a afinação dos intervalos de 3. <sup>a</sup> Maior e 3. <sup>a</sup> menor?
3	A nível harmónico, como caracteriza a afinação dos intervalos de 5. <sup>a</sup> Perfeita?

*Parte I e Parte II: Evolução global da primeira à última gravação*

O Gráfico 1 demonstra a evolução global na afinação dos doze alunos nas três fases de gravação. A linha azul tracejada indica a média dos resultados obtidos pelos doze alunos, que fica compreendida entre 2,5 e 3,5 (de 1 a 6). Verifica-se que da primeira para a segunda gravação a afinação melhora, mas da segunda para a terceira gravação os resultados são ligeiramente piores. No entanto, mesmo havendo uma pequena descida, os resultados da terceira gravação são mesmo assim melhores que os da primeira gravação.

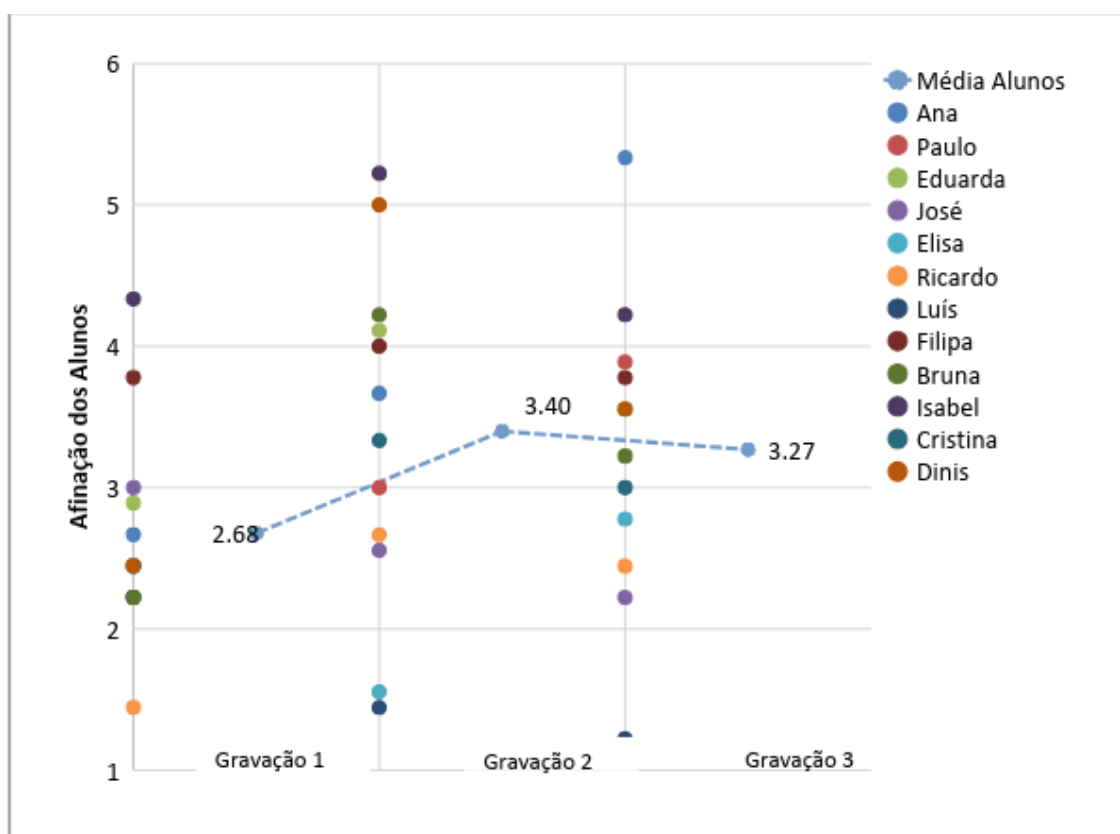


Gráfico 1. Evolução global na afinação dos alunos

*Parte I: Evolução global da primeira para a segunda gravação*

Iniciando a análise pela Parte I do projeto, o Gráfico 2 representa a evolução de todos os alunos da primeira para a segunda gravação. Observa-se que, da primeira gravação, e após um trabalho nos estudos onde não foi abordada qualquer questão relacionada com a afinação, para a segunda gravação, e após uma fase em que os alunos

trabalharam os estudos com o auxílio de um afinador, houve uma evolução substancial.

É possível observar que, em 12 alunos, apenas 3 não melhoraram a sua afinação. É de salientar ainda que 9 desses alunos tinham começado com uma avaliação inferior a 3, numa escala de 1 a 6 e que, na segunda gravação, apenas 4 alunos continuaram com uma avaliação inferior a 3. Significa que de 3 alunos, que tinham valores iguais ou superiores a 3 na primeira gravação, passamos a ter 8 alunos com estes valores. Verificou-se portanto que 75% dos alunos tocaram mais afinado depois de trabalharem com afinador.

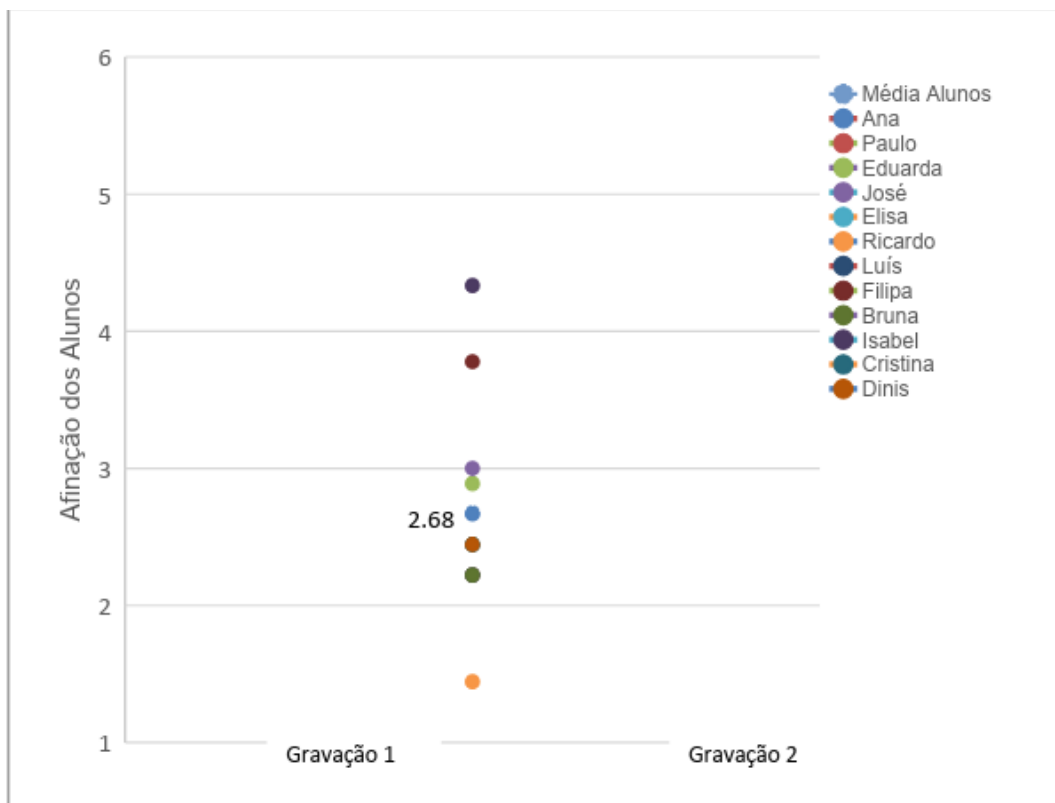


Gráfico 2. Parte I: Evolução global da primeira para segunda gravação

#### *Parte II: Evolução global da segunda para a terceira gravação*

Entrando na análise da Parte II do projeto, a terceira gravação foi efetuada depois de se dividir os doze alunos em dois grupos de seis (grupo A e grupo B). No grupo A ficaram os alunos Ana, Paulo, Eduarda, José, Elisa e Ricardo. No grupo B ficaram os alunos Luís, Filipa, Bruna, Isabel, Cristina e Dinis. O grupo A continuou o trabalho dos estudos com o auxílio do afinador enquanto o grupo B trabalhou os estudos tendo como referência de afinação um piano. Foi-lhes pedido que tivessem especial atenção aos intervalos de terceira Maior e menor, bem como aos intervalos de quinta Perfeita.

No Gráfico 3 pode-se observar que a maioria dos alunos baixou os seus resultados em relação à segunda gravação. No entanto, verifica-se que foi uma descida ligeira e que a

grande maioria, constituída por 8 alunos, continuou com resultados iguais ou superiores a 3. É de referir ainda que a terceira gravação foi melhor que a primeira em 67% dos casos.

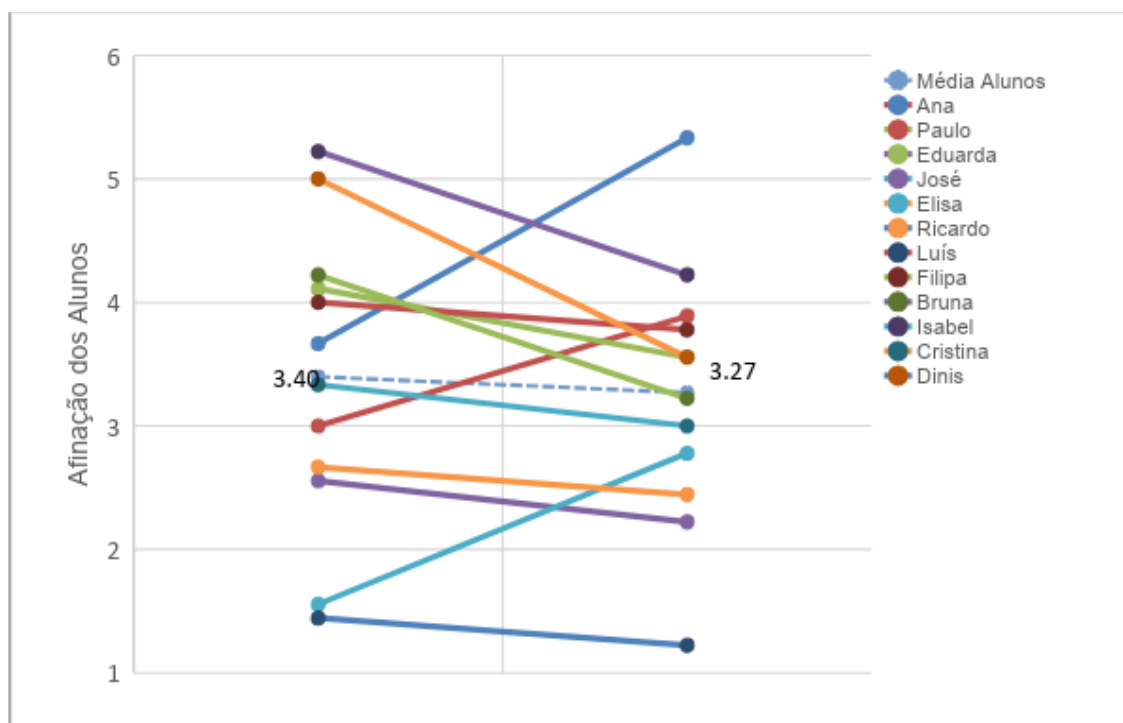


Gráfico 3. Parte II: Evolução global da segunda para a terceira gravação

#### Comparação entre grupo A e grupo B

No Gráfico 4 pode-se observar que a terceira gravação foi melhor que a segunda em 50% dos casos do grupo A, enquanto no grupo B todos os alunos tiveram melhor prestação na segunda gravação em relação à terceira.

É interessante verificar que o grupo B, apesar de não ter melhorado da segunda para a terceira fase de gravação, obteve melhores resultados na afinação que o grupo A. O júri considerou que, em geral, o grupo B tocou mais afinado que o grupo A.



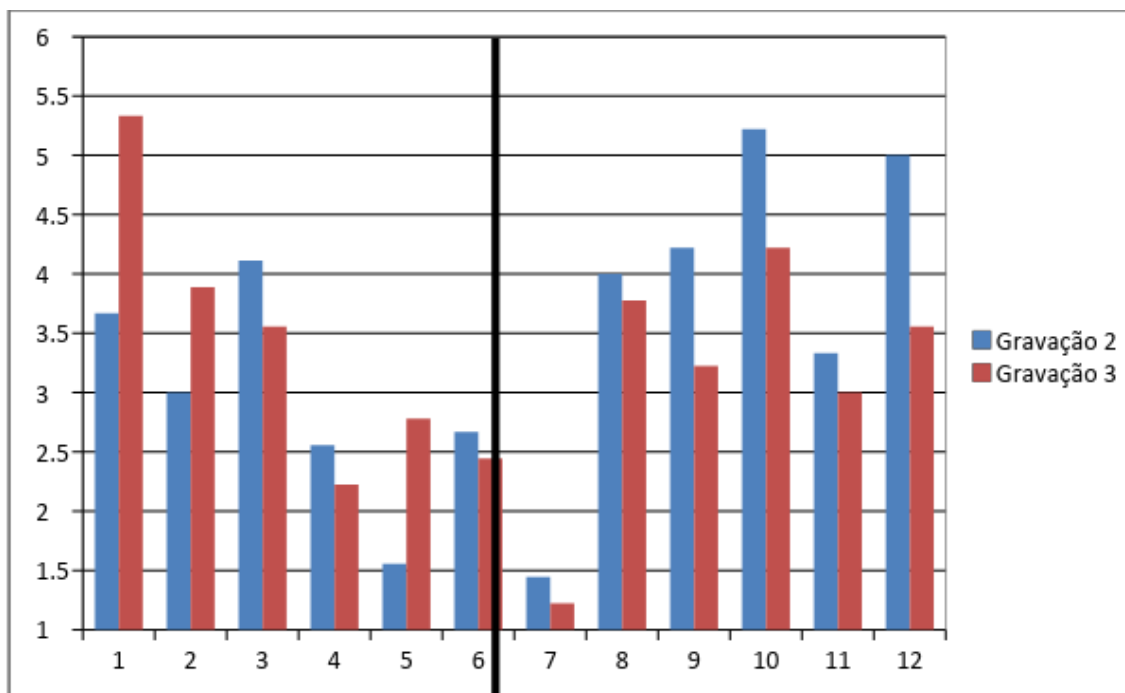


Gráfico 4. Comparação individual entre alunos do Grupo A e do Grupo B

Os resultados revelam-nos que, tanto na segunda como na terceira gravação, só 50% dos alunos do grupo A tiveram uma avaliação igual ou superior a 3 valores, enquanto no grupo B estes valores estiveram presentes em 83% dos casos.

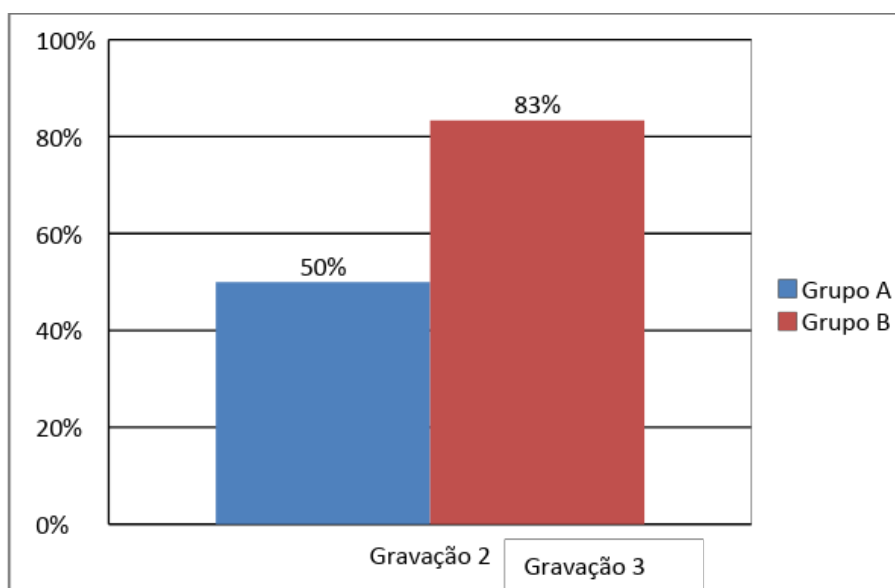


Gráfico 5. Avaliação igual ou superior a 3

Evolução da afinação ao nível melódico e harmónico

Nos Gráficos 6, 7 e 8, são apresentados os resultados no que diz respeito às três questões pelas quais o júri avaliou os alunos.

É possível observar que, no que concerne a cada questão, em particular sobre relações intervalares ao nível melódico e harmónico, a segunda gravação foi a que obteve melhores resultados. Observa-se ainda que tanto os resultados da segunda como da terceira gravação foram melhores que os da primeira.

O intervalo de quinta Perfeita foi o intervalo que os alunos conseguiram tocar mais afinado. Houve uma maior desafinação nos intervalos de terceira Maior e menor relativamente aos intervalos de quinta Perfeita e das relações intervalares ao nível melódico.

Comparando os resultados do Grupo A e do Grupo B por questão, verifica-se que 50% dos alunos do grupo A tem melhores resultados na terceira gravação em relação à segunda, o que não acontece com nenhum aluno do grupo B.

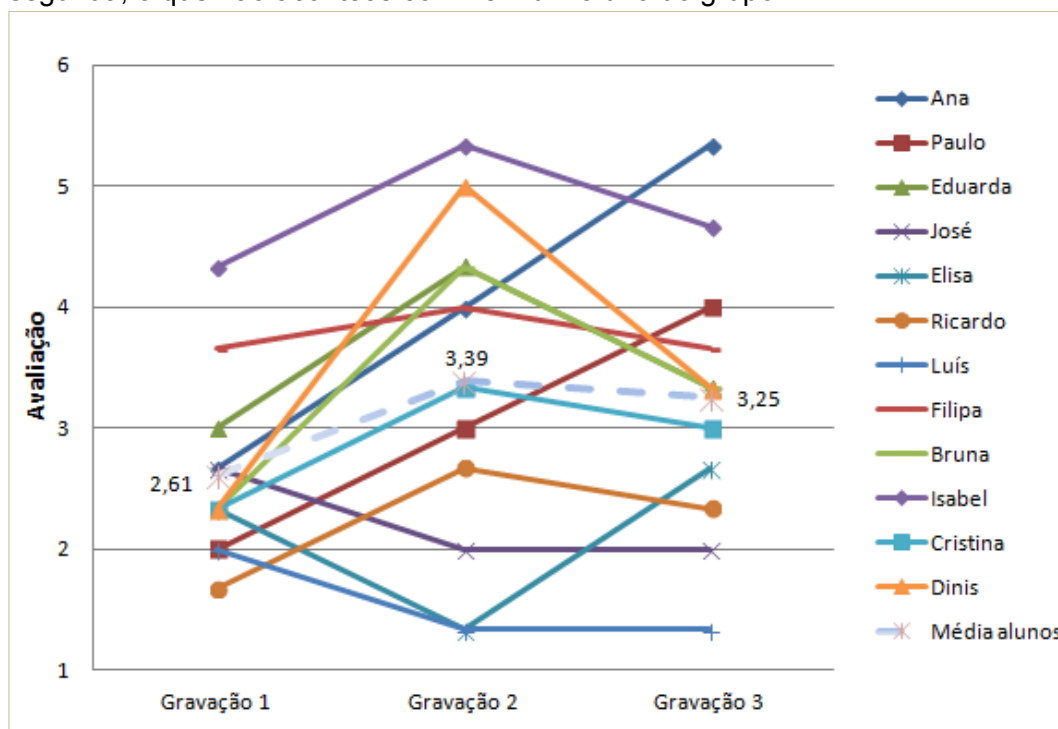


Gráfico 6. Evolução da afinação das relações intervalares ao nível melódico

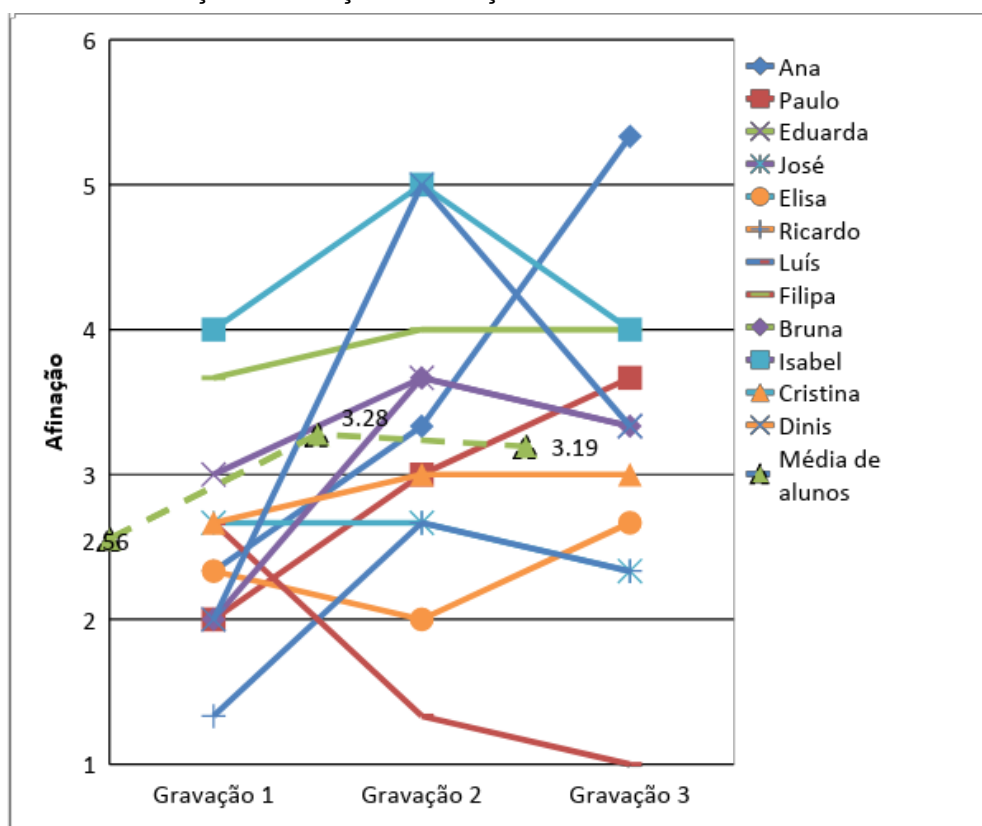


Gráfico 7. Evolução da afinação ao nível harmónico dos intervalos de 3.ª Maior e 3.ª menor

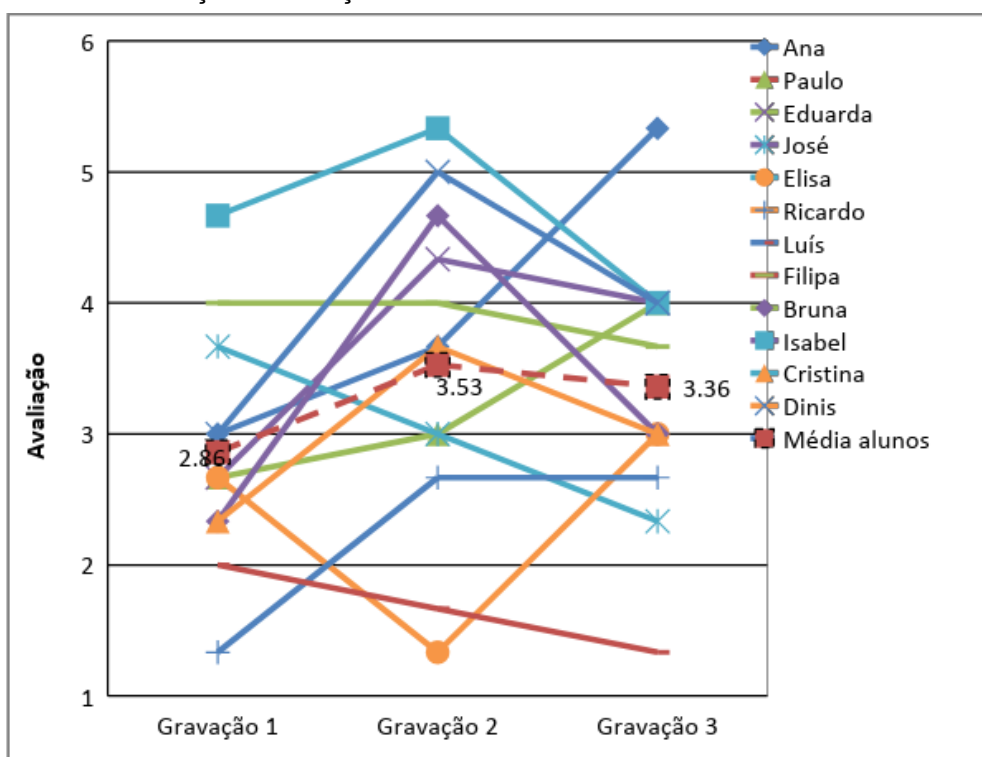


Gráfico 8. Evolução da afinação ao nível harmónico dos intervalos de 5.<sup>a</sup> Perfeita

O grupo B tocou, em geral, mais afinado que o grupo A em todas as questões avaliadas, como se pode verificar no Gráfico 9. No que respeita as questões 1 e 2, apenas 50% dos alunos do grupo A (3 em 6 alunos) teve uma pontuação igual ou superior a 3 valores. Na terceira questão a percentagem desses alunos foi de 66% (4 em 6 alunos). Já no grupo B apenas um aluno dos seis teve pontuação inferior a 3 valores.

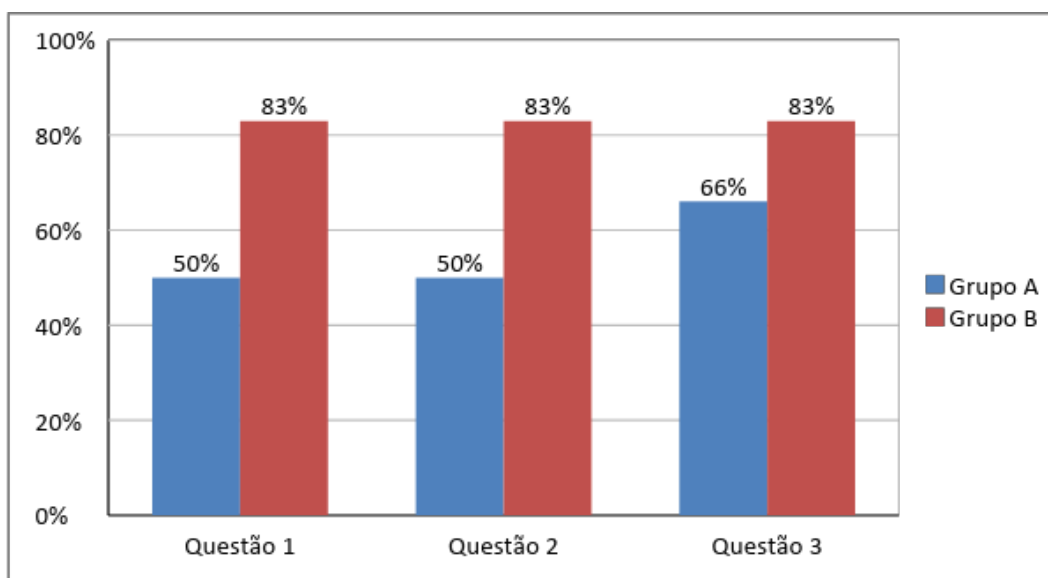


Gráfico 9. Pontuação igual ou superior a 3, por questão – Comparação entre Grupo A e B na terceira gravação

#### Média de Afinação por Estudo

Para a análise da evolução dos alunos ao longo do processo de trabalho, foi importante verificar que o número do estudo escolhido (nº3, nº4 ou nº20) não teve influência nos resultados. Como se pode observar no Gráfico 10, a média de afinação dos três estudos foi equitativa.

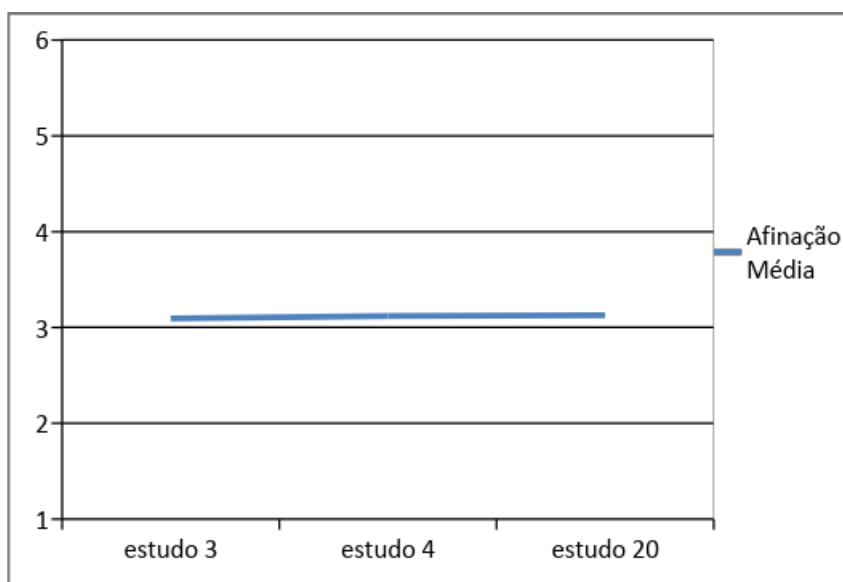


Gráfico 10. Afinação Média por Estudo

### Análise e Discussão dos Resultados

Evocando a evolução geral na afinação dos alunos apresentada no Gráfico 1, é possível verificar que, ao nível da média dos alunos, os resultados são pouco significativos. No entanto, apesar da média dos alunos não sair dos 3 valores, ao nível individual houve alunos com uma evolução muito positiva.

Realizar uma comparação entre o grupo A e o grupo B torna-se complexo. Se por um lado o grupo A tem uma evolução mais linear, a avaliação do grupo B é melhor pois, apesar de haver uma descida dos resultados da segunda para a terceira gravação, os resultados são superiores aos do grupo A. Nota-se que, por um lado, o grupo B já tinha tido melhores resultados que o grupo A após a utilização do afinador no trabalho dos estudos pelo que é difícil perceber se o trabalho com piano fez com que continuassem com uma pontuação acima da pontuação do grupo A, ou se teriam tido melhores ou piores resultados se tivessem continuado o trabalho com o afinador. No entanto, é possível responder que a continuação da utilização do afinador no grupo A foi favorável em 50% dos casos.

A investigação levada a cabo neste projeto, que tinha por finalidade perceber, 1) se trabalhar com o afinador tinha resultados rápidos e positivos na afinação, e 2) analisar em paralelo duas estratégias de afinação para tentar identificar qual seria a mais eficaz, não obteve resultados claramente conclusivos. Isto se nos focarmos especialmente na Parte II deste projeto. Enquanto que na Parte I se torna evidente que a grande maioria dos alunos beneficiou do uso de afinador como método de trabalho, a Parte II torna-se inconclusiva. Assim, se o projeto tivesse terminado no fim da Parte I, seria inequivocamente claro que a utilização do afinador tinha sido um instrumento importante no desenvolvimento técnico dos alunos. Já os resultados obtidos no estudo realizado na

Parte II deixam algumas dúvidas e não parece ser possível, com os dados recolhidos à data, tirar conclusões inequívocas.

É também de referir que alunos, com tão pouca experiência, não conseguiam tocar exatamente no temperamento igual ou segundo intervalos acusticamente puros. Assim, o júri perceber a partir dos diferentes ficheiros se soa mais afinado os alunos tocarem no temperamento igual ou segundo intervalos acusticamente puros, poderá ter sido uma tarefa difícil. Poder-se-á ainda levantar a possibilidade que, para obter conclusões mais objetivas, o processo de investigação necessitava ser mais longo. Dessa forma os alunos podiam assimilar com mais calma o que lhes é transmitido e desenvolver com mais tempo as suas competências.

No entanto, o projeto de investigação foi muito positivo na medida em que a grande maioria dos alunos terminou o processo de investigação a tocar mais afinado do que quando o iniciou. Não há dúvida que o afinador ajudou os alunos a melhorarem a sua afinação. A utilização do piano também pode ser fulcral na medida em que os alunos não têm uma muleta visual e são obrigados a ouvir com mais atenção o que os rodeia. Nesta fase o que realmente interessa desenvolver é a acuidade auditiva.

## Conclusão

O presente projeto teve como ponto de partida o método *Intonation & Vibrato* de Trevor Wye (1983). Sendo um livro que o autor diz poder ser trabalhado a partir do segundo ano de aprendizagem do instrumento, neste projeto desejou-se compreender o benefício em introduzir noções de afinação a partir desse nível.

A introdução de noções de afinação aos alunos foi recebida com grande entusiasmo. Desde a aquisição de um afinador, compreensão da sua utilidade e funcionalidade, aprendizagem dos mecanismos físicos que alteram a afinação quando se toca flauta transversal, à atenção e paciência que tiveram de possuir para conseguirem realizar um trabalho minucioso nos estudos. Quando os mecanismos físicos para alterar a afinação foram introduzidos, os alunos gostaram do efeito no som quando se sobe e desce a afinação de uma nota, lembrando um *glissando*. A forma mais acessível para os alunos o conseguirem foi virando a flauta para dentro e para fora ou a sua própria cabeça para cima e para baixo. A técnica em que se insistiu foi na que tiveram mais dificuldade e que não engloba tanto movimento visual. Foi a alteração da velocidade de ar e mobilidade do lábio inferior e queixo, bem como a criação de espaço dentro da boca e garganta. Houve alunos que compreenderam e aplicaram o mecanismo com facilidade, outros que demoraram algumas semanas a incorporar a técnica.

Apesar dos alunos perceberem sem dificuldade como é que funcionava um afinador, quando este deixou de ser novidade as opiniões dividiram-se, havendo alunos que gostavam muito de trabalhar com esta ferramenta e outros que achavam ser um trabalho cansativo. No entanto, e apesar do curto espaço de tempo de investigação,

não há dúvida que os resultados após o uso do afinador foram mais positivos do que quando não o utilizavam. Foi possível verificar que o afinador teve benefícios na afinação da grande maioria dos alunos.

Após a divisão dos alunos em dois grupos, o grupo B começou a realizar exercícios de afinação com a ajuda de um piano. O facto de mudarem de estratégia de afinação fez com que demonstrassem mais entusiasmo que o grupo A. Na introdução dos exercícios sugeridos por Trevor Wye para a audição dos harmónicos do piano que vibram por simpatia, alguns alunos conseguiram identificá-los bem, principalmente o intervalo de quinta Perfeita. Houve também casos de alunos que demonstraram alguma dificuldade para os ouvir. Os alunos que ouviam perfeitamente os harmónicos naturais conseguiam cantá-los afinados e, por consequência, tocavam com maior facilidade os intervalos afinados.

A abordagem ao tema referente aos diferentes temperamentos foi recebida sem evidência de qualquer confusão por parte dos alunos. Apesar de ser um tema controverso, com opiniões diversificadas sustentadas por diferentes personalidades, os alunos não acharam ser um tema complicado. Não foi possível verificar se soou mais afinado ao júri quando os alunos tocavam os intervalos de terceira Maior mais baixos e os de terceira menor mais altos ou os de quinta Perfeita ligeiramente mais altos na afinação. Os resultados da análise do júri, aquando da divisão dos grupos, não foram conclusivos nesta matéria. Uma possível explicação para este resultado poder-se-á dever ao facto de serem alunos a dar os primeiros passos na exploração da afinação. Os resultados também não foram conclusivos na verificação de qual a estratégia de trabalho (afinador ou piano) que surtiu melhores resultados.

Parece-nos que a abordagem da afinação em alunos a partir do segundo ano de prática instrumental teve um balanço positivo. Para além da boa receção, os alunos começaram a compreender como alterar a afinação e a saber afinar com um piano e com os colegas. Pensamos que, quanto mais cedo forem abordadas estas questões, mais fácil será no futuro para os alunos tocarem afinado. No entanto, a duração temporal da investigação foi curta e somos de opinião que haveria necessidade de mais tempo para que os alunos assimilassem a sua afinação com a ajuda do afinador antes de passarem à estratégia com o piano. Observa-se ainda que os alunos mais estudiosos e empenhados na aula foram os que obtiveram melhores resultados e evoluíram.

Podemos concluir que esta investigação poderá vir a ser útil na pedagogia não só da flauta transversal, mas em todos os instrumentos que não têm uma afinação fixa. Haverá ainda muito a explorar e várias questões ficam por responder em futuros trabalhos, como por exemplo, “Será que se deve começar com a estratégia do afinador e depois ir para a do piano?”, “Porque não ao contrário ou ambas na mesma altura?”, “Será oportuno estar a pedir aos alunos para tocarem intervalos de terceira Maior mais baixos, por exemplo, quando ainda não conseguem tocar o intervalo afinado segundo o

temperamento igual?”. Pensamos assim que é ainda necessário investir e investigar mais nesta área para que consigamos ser mais eficazes no ensino-aprendizagem instrumental.

Trevor Wye é um flautista e pedagogo conceituado e, após a revisão bibliográfica de alguns artigos e livros acerca da temática, pensamos que *Intonation & Vibrato* (1983) é um método com explicações práticas e de fácil compreensão. Consideramos igualmente que os 24 estudos de afinação que incorporam o livro, cada qual numa tonalidade diferente, são muito úteis, sobretudo enquanto método para flauta que aborda o tema da afinação de forma tão completa e acessível a todas as idades.

## Referências

- Alexander, E. (1863-4) *On the Temperament of Musical Instruments with Fixed Tones*, London: Proceedings of the Royal Society of London.
- Duffin, R. W. (2008) *How Equal Temperament Ruined Harmony (and why you should care)*, New York: W.W. Norton & Company.
- Eskelin, G. (1994) *Natural Ear Training*, Woodland Hills, CA: Stage 3 Publishing.
- Galway, J. (1990) *Flute*. Yehudi Menuhin Music Guides, London: Kahn & Averill.
- Goldemberg, R. (2007) “A prática da entoação nos instrumentos de afinação não-fixa”, *Opus* v.13, n.1, p. 65-74. Goiânia.
- Graf, P-L. (2002) *20 Basis-Übungen für Flötisten*, Mainz: Schott Musik International.
- Habeneck, F.-A. (ca. 1835) *Méthode Théorique et Pratique de Violon*, Paris: Canaux.
- Helmholtz, H. (1954) *On the Sensations of Tone*, New York: Dover Publications, inc.
- Lecky, J. (1890) *Temperaments* em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians I*, London: Oxford University Press.
- Lindley, M. (1890) *Temperaments* em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians I*, London: Oxford University Press.
- Mather, R. (1981) *The art of playing flute*, Iowa: Romney Press.
- Poole, H.W. (1850) “An Essay on Perfect Musical Intonation in the Organ”, *American Journal of Science and Arts*, 2<sup>nd</sup> ser., ix, 204.
- Sethars, W. A. (2005) *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*. (2.ª edição). U.S.A: Springer-Verlag London Limited.



Smith, F. (1998) "Keeping your temper: a flutists' guide to intonation" em Michael Stoune (ed.), *The flutist's handbook: a pedagogy anthology*, U.S.: The National Flute Association, Inc, 47-51.

Wye, T. (1983) *Practise book for the flute – book 4 "Intonation & Vibrato"*, London: Novello Company Limited.

Encyclopaedia Britannica Editors (s. d.), Fonte:  
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/127690/comma>. [2014, maio].

Wye, T. (2011) *Albert Cooper. 12th April 1924 - 25th January 2011*. Fonte:  
<http://www.flutenet.com/AlbertObit.htm>. [2014, maio].

The Gordon Institute for Music Learning (2008-2014) *Music Learning Theory*. Fonte:  
<http://giml.org/> [2014, abril]

Cluff, J. (2012) *Tuning*. Fonte: <http://www.jennifercluff.com/tuning.htm>. [2014, janeiro]

Wye, T. (s.d.) *Biography*. Fonte: [www.trevorwye.com](http://www.trevorwye.com). [2014, maio]



## 5 Peças para 4 Flautas: um projeto de investigação - performance e composição

Francisco Monteiro<sup>1</sup>  
INET-md

**Resumo:** Em 2015 terminei um conjunto de 5 peças para 4 flautas transversais em dó: 1- *Canon*, 2 – *S/S*, 3 – “Eu fui ver”, 4 – *Expiratio*, 5 – *Rock*. As primeiras 3 foram já tocadas no âmbito de atividades letivas da Universidade de Aveiro da classe do Professor Jorge Salgado. Estas peças constituíram um desafio a diversos níveis: técnico composicional, técnico flautístico, estético, pedagógico e performativo. As técnicas composicionais e os pressupostos estéticos correspondentes variam: canon, campos harmónicos, arranjo de música ligeira, *Collage*, *Blues*. Pretende-se evidenciar: 1 – a relação composicional com a especificidade do instrumento – flauta - multiplicado por 4; 2 – as relações intencionais entre técnicas composicionais, sonoridades da flauta e opções estéticas; 3 - as interações entre compositor e flautistas em ensaios preparatórios para a apresentação do ciclo de peças. Foram tocadas as 5 peças do ciclo por estudantes da Universidade de Aveiro num recital-conferência e, posteriormente, feita uma gravação e um vídeo que se encontra no Youtube.

**Palavras-chave:** flauta; composição; técnicas expandidas; performance; pedagogia.

**Abstract:** In 2015, I finished a set of 5 pieces for 4 transverse flutes in C: 1-Canon, 2-S/S, 3-"Eu Fui Ver", 4- *Expiratio*, 5 –Rock. The first 3 have already been played as part of the University of Aveiro's school activities in the class of Prof. Professor Jorge Salgado. These pieces constitute a challenge at several levels: compositional, instrumental, aesthetical, pedagogical and performative. The compositional techniques and corresponding aesthetic assumptions differ: canon, harmonic fields, light music, *Collage*, blues. It's intended to show: 1- the relation between composition and the four flutes; 2 – the intentional relationships between compositional techniques, flute sounds and aesthetic options; 3- the interactions between composer and flutists in preparatory rehearsals. The pieces were played by students from the U.A. in a recital-conference, and subsequently recorded. A video was made and is available in Youtube.

**Keywords:** Flute; composition; extended techniques; performance; pedagogy.

Este pequeno projeto de investigação em performance e criação musical teve como característica especial o envolvimento do compositor como ensaiador de um grupo de jovens instrumentistas e como investigador nesse processo. O resultado final foi a performance num recital-conferência e a gravação das obras – *5 peças para 4 flautas* – em áudio, bem como diversos materiais vídeo. O processo envolveu uma série de ensaios e um trabalho de revisão da partitura original. Destaca-se:

1. um trabalho crítico de criação musical, na colaboração entre intérpretes e compositor, procurando discernir da praticabilidade das intencionalidades inscritas numa partitura prévia, e que resultou na revisão dessa partitura original e na realização de textos explicativos; este trabalho colaborativo assegurou, por outro lado, uma performance eventualmente mais próxima dessas intencionalidades;
2. um trabalho pedagógico que envolveu o estudo, os ensaios, a performance final e a posterior gravação audio de peças por um grupo de jovens flautistas; tal significou ajudar nos ensaios para a performance destas peças, permitindo trabalhar técnicas (sons, maneiras de ler, articulações, alterações agógicas e dinâmicas) e relações estruturais eventualmente menos tradicionais, próprias dos sécs. 20 e 21;

---

<sup>1</sup> franciscomonteir@gmail.com

3. um trabalho de investigação que procurou, num caso específico, entender a prática de música de câmara num grupo *ad hoc*;
4. um trabalho que procura entender as características da escrita musical para um grupo de flautas iguais, com as características próprias – idiossincráticas – deste instrumento.

Entende-se, assim, simultaneamente, um trabalho pedagógico, um processo criativo/colaborativo e uma investigação baseada fundada nesse mesmo processo performativo (Candy, 2006; López-Cano & Opazo, sem data). Dos ensaios foram feitos registos vídeo/áudio e relatórios. Foram realizadas partes cavas específicas, textos de apresentação das peças, revisões das mesmas (novas partituras indo ao encontro das observações e interações nesta investigação), um posterior registo audio em condições de estúdio e um vídeo de apresentação para publicação no Youtube (Autor, 2017).

### Contexto

Estas 5 peças foram compostas em 2015 e 2016, partindo de algumas ideias iniciais:

1. desde logo, a questão de escrever para um grupo de instrumentos semelhantes, com a mesma tessitura – 4 iguais em possibilidades instrumentais, em participação nas texturas, em capacidades virtuosísticas;
2. e, desde logo, fugir ao primado do quarteto vocal em que cada voz/instrumento ocupa um espaço harmónico definido, podendo assim experimentar capacidades menos usuais em termos quer harmónicos quer contrapontísticos;
3. experimentar relações harmónicas com sonoridades algo agudas – a flauta torna-se, então, um instrumento especialmente interessante harmonicamente;
4. experimentar a ideia de ciclo, algo que bastantes vezes me tem interessado, na relação de peças muito diferentes inseridas num todo.

Estas 5 peças têm uma história: primeiramente foram compostas 3 e tocadas por alunos do Prof. Dr. Jorge Salgado Correia, da Universidade de Aveiro (DeCa): *Canon*, *S/S* e “Eu fui ver”. Um colega ouviu as peças, ajudou-me a refletir, e propôs-me escrever mais duas, sendo que nestas usaria material já utilizado nas anteriores. Tratou-se, a meu ver, de uma questão estilística: acabar o ciclo com um arranjo de Zeca Afonso poderia trazer alguns equívocos em termos estéticos; as restantes duas peças completariam o ramalhete – o ciclo – remetendo o arranjo de música popular para uma espécie de *intermezzo* central. A 4ª peça (*Expiratio*) foi, assim, feita com material já utilizado, parecendo uma espécie de recitativo / *arioso* para flautas com ideias já ouvidas, em especial da 2ª e 3ª peças. Por fim, parece-me que o hipotético equívoco estético/estilístico não foi por mim desfeito, ao querer terminar com um intrépido, repetitivo e igualmente imediato e popular *Rock*.

A oportunidade de tocar estas 5 peças deu origem à formação deste grupo *ad hoc* de estudantes da Universidade de Aveiro e da realização de ensaios, no âmbito das

atividades pedagógicas da Profa. Sara Silva.

### **As 5 peças e a flauta**

#### *Canon*

É um cânon à 2ª menor, superior e depois inferior, para 4 flautas, durante 20 compassos; de seguida aparece-nos o que começou por ser o retrógrado desses 20 compassos. Mas esse retrógrado foi alterado, não deixando de ser um cânon à 2ª menor (superior e depois inferior) e de manter essa ideia de revisitação – diria revivificação.

O uso das flautas, nesta peça, pretende aproveitar as suas capacidades harmónicas e de afinação num contexto de tessitura específico e numa constante alteração harmónica: o cânon à segunda superior implica que, cada vez que uma flauta entra com um gesto específico, há uma espécie de crescendo expressivo, de excitação por degraus; tal é contrabalançado, ao fim de cerca de 7 compassos, pelo uso de 2ª menor descendente, com o efeito contrário. Há, ainda, um aumento e uma diminuição do número de eventos – de gestos – sonoros em cada um destes quartos de peça, numa espécie de forma em duas ondas semelhantes, com variações na segunda.

O total pretende salientar, ainda, essa ideia de fazer música de câmara a 4 flautas: todas tocam os mesmos gestos, em tessituras ligeiramente alteradas, em momentos diferentes.

#### *S/S*

É uma versão para 4 flautas de uma peça de maiores dimensões para grande orquestra. Claramente a intencionalidade, o tamanho e as técnicas das duas versões é bastante diferente, bem como a maneira de utilizar o material. Destaca-se o uso de simetrias e de relações numéricas na proporcionalidade das partes: *S/S* é um jogo de espelhos inspirado nos livros de Lima de Freitas (Freitas & Durand, 2003), num jogo de referências numéricas e esotéricas que está na base desta peça; *S/S* também é 515, ou 1515, e usa na sua proporcionalidade o número *PHI*.

As flautas, emparelhadas duas a duas, têm papéis diferenciados e mesmo independentes no jogo dramático expressivo da peça e, até, no jogo entre os instrumentistas, tocando por vezes juntas as 4 ou emparelhadas 2 a 2, algo independentes das restantes. Essa aparente desunião/união é importante na compreensão de *S/S*. Houve, ainda, a preocupação de todas (2 a 2) terem momentos mais virtuosísticos e momentos calmos – harmónicos. E estes diferentes momentos não são exatamente síncronos, mas algo independentes.

#### *“Eu Fui Ver”*

Esta peça é a reutilização e transformação de um arranjo feito há uns anos para 3 instrumentos de sopro (flauta, oboé, fagote). Este novo arranjo pretendeu reconsiderar os instrumentos – 4 iguais, de igual tessitura. Pretende-se um contexto expressivo sonoro algo ilustrativo da puerilidade e bucolismo do texto. A flauta é, aqui, uma espécie de voz, dizendo a melodia conhecida, acompanhando-a como se

fosse um coro.

Salienta-se o fim do texto “Cantigas de Maio” de José Afonso (Afonso, sem data):  
 “Verdes prados verdes campos / onde está minha paixão / as andorinhas não param  
 / umas voltam outras não”.

### *Expiratio*

É uma peça dedicada à flauta: nas suas qualidades sonoras fruto do sopro num tubo, como instrumento de tessitura bem aguda capaz de harmonias que se prolongam muito para além dos sons tocados, nos batimentos e sons de combinação. É usado material das peças *Cânon*, *S/S* e “Eu fui ver”, numa relação diversa entre as flautas, também unidas 2 a 2, ou as 4 em *ensemble*, ou mesmo individualmente. A perspetiva estética e estilística é aqui importante:

1. o uso parcimonioso de técnicas estendidas de execução, tentando limitar-se ao expressivamente necessário, fugindo a algum fetichismo destas sonoridades que mascaram a essência e as características sonoras da flauta; não se quer, claramente, fazer música concreta com instrumentos acústicos, em clara e antagónica referência a Helmut Lachenmann (Lachenmann, 2008), mas pretende-se assumir algumas dessas sonoridades como possibilidades harmónicas alargadas;
2. o uso de intervalos simultâneos interessantes pelas suas possibilidades expressivas, pela sua beleza intrínseca, alguns repetidos algo insistentemente, independentemente de inscritos em estéticas historicamente determinantes.
3. considerar a flauta transversal na sua dimensão sonora, mas também simbólica, remetendo para a literatura musical para este instrumento, para considerações de uma semiose exógena (há, apesar de tudo, pássaros e campos verdejantes intencionais em *Expiratio*);
4. entender os 4 flautistas na sua dimensão presencial/performativa, uns com os outros (ou contra outros), num conjunto com possibilidades, diálogos, comentários diferenciados, por vezes mesmo sem som algum, como um quarteto vocal numa ópera; a ideia de teatro está presente neste *Expiratio*, em termos estritamente musicais, em termos expressivos e também performativos.

### *Rock*

Apela-se, aqui, a uma vertente lúdica da audição e performance musical, rítmica e harmonicamente marcada, indo ao encontro de um prazer primeiramente físico e sensorial, imediato. *Rock* remete para o rock como música popular urbana, para a a síncopa e tempos marcados, para a harmonização modal de quintas e quartas paralelas. As flautas aqui perdem esse carácter ornitológico-bucólico da madeira e assumem-se como instrumentos de metal duro, onde o sopro encontra esse metal. Reafirma-se, ainda, a simbiose de diversos géneros musicais, iludindo-se os tradicionais confrontos popular/erudito, antigo/moderno, vanguarda/pós-modernidade. Pretende-se flautistas e público sentindo o tempo, a batida, o *groove*. Fazer ritmos próprios de um baixo elétrico em flautas foi, aqui, um repto para o compositor e é um renovado desafio aos flautistas.

### *Compor para 4 flautas, ensaiar com 4 flautistas*

O trabalho destas peças com este grupo de flautistas decorreu ao longo de 5 ensaios de uma hora, entre 13 de Março e 10 de Abril. Revelou algumas questões não tão evidentes para o compositor quando imaginava e escrevia as peças e logo após a sua fixação numa partitura final.

Os ensaios incidiram sobre questões de leitura, de diferentes tipos de sincronismo e também de sonoridades. É um trabalho usual em música de câmara, especialmente em obras mais complexas, que não se incluem em padrões de escrita preconcebidos, bem diferente de uma sonata barroca, p. ex. Algumas fragilidades da escrita composicional em termos técnicos foram salientes e mereceram alguma reflexão e alteração na partitura.

- O uso de determinadas técnicas alargadas: o uso de *soffio* (somente sopro) em passagens mais longas, requerendo mais ar que previsto. Foi feita uma alteração tendo em vista respirar para renovadamente fazer esse som *soffio*.
- O uso de *con soffio* (som determinado e sopro) e *slap* em passagens onde esses efeitos não sobressaem o suficiente; não sendo necessário tornarem-se protagonistas do discurso musical, devem ser, pretende-se, audíveis no conjunto.
- A falta de notas que expliquem as intencionalidades de leitura e as especificidades de sincronização nas peças 2 e 4, as mais complexas, bem notas relativas às técnicas alargadas usadas.

### **Observações dos Ensaios**

#### *Diálogos e dependências*

Parece-me, desde logo, interessante referir o desenvolvimento da relação entre os 4 flautistas ao longo dos ensaios. Havendo, eventualmente, entre alguns uma cumplicidade maior fora do ambiente de ensaio, quando estavam em semicírculo com as estantes e as partes, a música parece que impôs outro tipo de conexões, de relações, de cumplicidades não verbalizadas, outros enlances, diálogos e dependências. Estas conexões derivaram também, perante as observações feitas, da necessidade de cada um dos flautistas, em alturas diferentes, ter necessidade de dar entradas, de se responsabilizar pelo total dos colegas, de ser em algum momento um maestro.

Embora as peças 1 e 3 sejam mais conservadoras em termos de escrita, parece que o tipo de escrita, a tessitura das flautas e as potencialidades iguais em termos de protagonismo implicaram uma interdependência muito maior do que em conjuntos diferentes como trios com piano e violoncelo ou um quarteto de madeiras. Para que tudo funcionasse, para que o tempo se mantivesse estável, para que alguns gestos sobressaíssem, foi necessário que cada um dos quatro assumisse diversos tipos de protagonismo sempre que lhe parecesse necessário e coordená-lo com os restantes três músicos: foram todos maestros em alguma altura, responsáveis pelo desenrolar do tempo; foram todos solistas em alguma altura, foram todos comentadores dos solistas com diferentes figurações musicais, em alturas precisas e dependentes de outros; foram todos responsáveis pelo total harmónico, algo interessante e difícil na

tessitura presente, tendo todos de ouvir e seguir os restantes permanentemente. Logo no segundo ensaio providenciei partes. Mas as partes para cada flauta contêm a música das outras flautas, somente num tamanho muito menor. Estas partes, bem-vindas por todos, permitiram a necessária ligação entre os 4 flautistas, podendo todos seguir na partitura os acontecimentos musicais.

### **Tempo e ritmo em SIS e Expiratio**

O caso das peças 2 e 4, (*SIS* e *Expiratio*) é algo particular. As partes cavas, nestas peças, contêm salientes não uma, mas duas flautas: as flautas que aparecem nos acontecimentos musicais também emparelhadas, em oposição às outras duas. Há, na escrita musical e no que se ouve, esse intencional emparelhamento das flautas: em certos momentos, um dos pares pode-se destacar do outro num tempo algo diferente; há indicações na partitura e partes cavas de simultaneidade entre flautistas (traços verticais que indicam simultaneidade entre flautas); os flautistas, assim, sabem que há momentos na partitura onde deverão olhar para outros, verificar se já chegaram a esse momento da partitura indicado, e seguir tocando em simultaneidade com um ou com todos. Por breves momentos uma das flautas até pode imprimir um ritmo independente do seu par, com um gesto díspar, e uma escrita musical que intencionalmente dificulta o sincronismo, assumindo um momento lírico ou disruptivo em termos rítmicos. Logo de seguida segue o seu par, tocando em simultâneo até encontrarem o momento de junção com o outro par.

Aqui parece-me importante referir que, nos últimos ensaios, foi falado na vertente lúdica que, como compositor, tinha imaginado nessas peças. Em *SIS* há o par de flautas responsável pela harmonia, pela paisagem, pela calma; e o outro par jovial, virtuosístico, dos pássaros, por vezes com as flautas também desemparelhadas entre si. Em *Expiratio*, para além desta distinção entre par das harmonias e par de gestos mais rápidos, há gestos musicais que se caracterizam por comentar, por mostrar a respiração, por gritar e falar usando o som ordinário da flauta, por vezes em sincronismo completo (como o último acorde, simultâneo), outras com alguma independência. A imagem possível para este *Expiratio* é a de um quarteto vocal numa ópera do séc. XIX, cada personagem a ocupar um sítio diferente do palco, todos comentando com o público os seus particulares sentimentos e pensamentos sobre o que acontece, por vezes olhando-se fugazmente como se indicassem a personagem objeto desses sentimentos, parecendo que estão em músicas diferentes.

### **Flauta e Rock**

O carácter da última peça, remetendo para a música rock, com sonoridades mais pesadas, ásperas, muito ritmadas, parece-me colidir com o carácter tradicionalmente mais pastoril, bucólico e romântico a que os flautistas estão habituados. Ou então a flauta é imprópria para estas sonoridades, o que não me parece muito verdade, pelo menos desde os tempos de Ian Anderson: este flautista foi uma fonte de inspiração para esta peça.

Será, talvez, interessante procurar essas sonoridades mais ásperas na projeção física da respiração e de todo o corpo, sem subtilidades ou subterfúgios, tornando o som simultaneamente mais físico e mais orgânico, eventualmente menos preciso em



termos de afinação, usando a rítmica da própria peça como impulsionadora dessa participação física. As flautas mais uma vez estão claramente emparelhadas 2 a 2: as que fazem o *groove* e as que fazem a melodia.

## Conclusões

Observando alguma literatura sobre a prática de música de conjunto, são relevantes estudos em termos de relacionamento de tempo, ritmo, movimentos com e sem o instrumento, na tentativa de compreender como se processa a interação entre os músicos (Davidson & King, 2004: 113; Keller, D'Ausilio, Novembre, & Fadiga, 2015). Infelizmente, pouco se observou no que respeita a investigações sobre as relações de cooperação/conflito, relações de poder, de confiança mútua, numa perspetiva social e psicológica que tente compreender como se efetua a adaptação de cada pessoa/músico num processo performativo de um grupo de mais de 2 membros; muito menos com músicos de igual protagonismo e instrumento. Foi relevante nas observações dos ensaios a variação dos comportamentos interpares, as variações de relações de poder/submissão entre os diversos músicos (quem olha para quem, quem dá indicações de entradas, quem se atreve a dar indicações técnicas, quem as aceita ou não, etc.). Para esta mudança houve, eventualmente, um contributo interessante das características de algumas peças, implicando igualdade de tratamento performativo, autonomia e relacionamento diferenciado entre os 4 músicos; outras peças, de diferenciada distribuição harmónica, melódica e de protagonismos performativos, implicará relações de poder mais marcadas e permanentes.

Revelaram-se também questões interessantes em termos de pedagogia do instrumento, muito especialmente em termos das características diversas dos repertórios: 1. percebeu-se algum distanciamento dos músicos/estudantes de repertórios mais atuais (dificuldades múltiplas em termos de técnicas alargadas do instrumento, dificuldades de leitura de ritmos com métrica menos usual) e 2. distanciamento de práticas musicais no âmbito da música não erudita, quer como o Rock, Jazz, improvisação, etc. (embora todos conhecessem a música e as maneiras instrumentais de Ian Anderson, estas estavam aparentemente longe dos horizontes performativos dos instrumentistas). Por outro lado parece que as crenças e as experiências de cada músico sobre o que é a performance/interpretação musical foram, de alguma maneira, quebradas pelas necessidades das obras e pelas intencionalidades e crenças/experiências do ensaiador, expressas nos ensaios: foi necessário falar sobre a independência dos performers relativamente a um texto escrito, sobre a sua liberdade interpretativa, sobre o que eu como compositor entendia mas que podia ser alterado – ou compreendido de outra maneira – pelos músicos, sobre múltiplas possibilidades e adaptações possíveis para tocar uma passagem, parecendo que outras possibilidades de entendimento do que é interpretação foram abertas.

Este pequeno projeto serviu, ainda, para refletir sobre algumas questões no que respeita ao exercício de investigação baseada na prática musical.

Desde logo a sua pequena dimensão (5 ensaios de uma hora, uma apresentação pública e uma gravação) parece-me favorável, pois permitiu uma observação mais

intensa e metódica de um processo que envolve múltiplas questões separáveis e múltiplas áreas do saber; uma dimensão maior (mais obras, mais ensaios, mais músicos) criaria mais observações, mais variáveis dificilmente separáveis das restantes, diferentes tipos de interação dificilmente observáveis.

Tratou-se, também, de um projeto de investigação-ação pelo papel do ensaiador enquanto investigador, necessitando de outras reflexões na interação deste tipo de metodologias tipicamente educacionais com a mais performativa investigação baseada na prática. Sendo o objetivo da investigação-ação uma proposta tendo como ponto central a evolução – um progresso educativo – através da acumulação, interação e reflexão crítica de experiências/práticas educativas diversas, o produto estético final não contém, em si, qualquer ideia de progresso (havendo evolução criativa, tal não implica um progresso estético, porque em arte não há progresso); há, no entanto, a ideia de realização (chegar a uma performance total, a uma apresentação pública e a uma gravação da obra); as metodologias e práticas próprias da educação podem interferir num projeto de prática criativa mais livre, tendo em vista um produto final; ou então o processo performativo é, de alguma maneira, um processo pedagógico algo diferenciado, utilizando metodologias mais condicentes com as de trabalho de projeto.

Por último, este projeto revela fragilidades na efetiva relação colaborativa entre compositor e performers, sendo que o aspeto colaborativo foi, neste projeto, quase só num sentido: o compositor foi também ensaiador; os músicos/estudantes veículos da experimentação de uma obra musical. Esta dimensão esteve bastante presente, algo combatida pelo próprio ensaiador/investigador (o processo interpretativo é, sempre, um processo criativo), porém ciente – como todos – da função que deveria representar no processo. Mais do que colaboração houve experimentação performativa de uma composição prévia. Tal leva a suscitar dúvidas sobre qualquer processo colaborativo de criação musical entre compositor e performers, necessitando de uma reflexão sobre o que é e poderá ser essa colaboração, o que é experimentação de uma obra com músicos, ou ainda o que é o aproveitamento de ideias práticas para a criação individual do compositor. Bem diferente de um processo amplamente colaborativo onde o projeto final é igualmente devedor de compositor(s) e performer(s), no fundo todos compositores, tal como acontece na improvisação livre, na composição coletiva, em criações onde cada um participa e interage amplamente no processo criativo e no produto final.

## Referências

Afonso, J. (sem data). *José Afonso - Cantigas Do Maio*. Orfeu - STAT 009. Obtido de <https://www.discogs.com/Jos%C3%A9-Afonso-Cantigas-Do-Maio/release/1844613>

Candy, L. (2006). Practice based research: A guide. *CCS Report*, 1, 1–19.

Davidson, J. W., & King, E. C. (2004). *Strategies for Ensemble Practice*. Em A. Williamon (Ed.), *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance* (p. 300). Oxford: Oxford University Press.

Freitas, L. de, & Durand, G. (2003). *515 o lugar do espelho: arte e numerologia*. Lisboa: Hugin.

Keller, P. E., D'Ausilio, A., Novembre, G., & Fadiga, L. (2015). What can music tell us about social interaction? *Trends in Cognitive Sciences*, 19(3), 111–114.  
<https://doi.org/10.1016/j.tics.2015.01.005>

Lachenmann, H. (2008). *Musique Concrète Instrumentale*, A conversation and concert with Helmut Lachenmann about the composition, musical languages, and unconventional playing techniques - Programs – Slought. Obtido 12 de Julho de 2017, de [http://slought.org/resources/musique\\_concrete\\_instrumentale](http://slought.org/resources/musique_concrete_instrumentale)

López-Cano, R., & Opazo, Ú. S. C. (sem data). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC.

Autor, F. (2017). *5 Peças para 4 Flautas de AUTORAUTOR*. Aveiro. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=KCkaBBh9Wp0>

## Utilização de análise musical e gravação na construção interpretativa do pasillo andino-colombiano “Sincopando”: Semi-experimento com três flautistas brasileiros

Gina Arantxa Arbelaez Águapura<sup>1</sup>

Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Brasil

**Resumo:** A pesquisa investigou como a utilização de análise musical e da escuta de gravação influenciou a construção interpretativa de uma peça tradicional colombiana para flauta solo por três flautistas brasileiros. O *pasillo* andino-colombiano “*Sincopando*” do compositor León Cardona, originalmente composta para *trío típico colombiano* - constituído por *bandola*, *tiple* e *guitarra* - foi adaptada para flauta solo pelo flautista e compositor colombiano Ignacio Ramos. Os participantes da presente pesquisa foram três flautistas brasileiros sem contato anterior com a interpretação e performance deste repertório. No desenvolvimento do semi-experimento cada um dos três flautistas realizou duas gravações, uma antes e outra depois da utilização das ferramentas de estudo. Os registros sonoros foram enviados a três avaliadores externos - professores de flauta transversal de Instituições Federais de Ensino Superior brasileiros - para determinar possíveis diferenças entre os registros sonoros de cada participante. Como conclusão a pesquisa observou que a utilização da análise musical e da gravação auxiliaram a construção interpretativa da peça bem como apontou a possível influência do perfil artístico e do *background* de cada flautista no resultado final.

**Palavras-chave:** Análise de gravações; Análise musical; Construção interpretativa; *Pasillo* andino-colombiano “*Sincopando*”.

**Abstract:** The research investigated how the use of musical analysis and recording listening influenced the interpretative construction of a traditional Colombian piece for solo flute by three Brazilian flute players. The Colombian *pasillo* “*Sincopando*” composer by León Cardona, originally for traditional Colombian trio – constituted by *bandola*, *tiple* and guitar – was adapted for solo flute by the Colombian flutist and composer Ignacio Ramos. The participants of this research were three Brazilian flutists with no previous contact with the interpretation and performance of this repertoire. In the development of the semi-experiment each of the three flutists performed two recordings, one before and one after the use of the study tools. The sound records were sent to three external evaluators - transverse flute teachers of Brazilian Federal Institutions of Higher Education - to determine possible differences between the sound records of each participant. As a conclusion the research observed that the use of musical analysis and recording aided the interpretative construction of the piece as well as pointed out the possible influence of the artistic profile and the background of each flute player in the final result.

**Keywords:** Colombian *pasillo* “*Sincopando*”; interpretative construction; musical analysis; recording analysis.

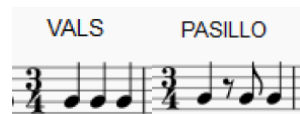
O *pasillo* andino-colombiano “*Sincopando*” do compositor León Cardona, originalmente composta para *trío típico colombiano* - constituído por *bandola*, *tiple* e *guitarra* - foi adaptada para flauta solo pelo flautista e compositor colombiano Ignacio Ramos sendo frequentemente executada por flautistas colombianos em concursos, concertos e recitais. A peça, escrita na segunda metade do século XX por Cardona e adaptada por Ramos, apresenta ritmos tradicionais colombianos com desafios técnicos e interpretativos para o flautista provocando um diálogo entre a tradição e a modernidade através do uso de polifonias e elementos jazzísticos.

O *pasillo* colombiano da região andina tem sua origem nas músicas de salão dos séculos XVIII e XIX e foi desenvolvido a partir da transformação das valsas europeias (Montalvo e Perez, 2006, p. 13). Sua célula rítmica é uma transformação da célula rítmica da valsa europeia em compasso ternário (3/4), conforme

---

<sup>1</sup> gina\_arantxa@hotmail.com

demonstrado no exemplo abaixo:



Exemplo 1 – Célula rítmica da valsa europeia e do *pasillo* andino- colombiano.

O *pasillo* andino-colombiano apresenta forma ternária ou rondó, sendo formado por seções constituídas por 16 compassos com modulações harmônicas entre si. O *pasillo* “*Sincopando*” foi escrito em forma Rondó, sendo os primeiros dezesseis compassos de seu refrão (ou rondó) escolhido para o semi-experimento com os flautistas brasileiros, conforme mostra o exemplo abaixo:

**Sincopando**  
versão para flauta solo

León Cardona  
Arr. Ignacio Ramos  
Original para:  
Trío Típico Colombiano

$\text{♩} = 170$

Exemplo 2- *Pasillo* Sincopando , Rondó, compassos 1 a 16 .

A pesquisa semi-experimental teve como objetivo investigar a utilização da análise musical e de registro sonoro (gravação) como ferramenta auxiliar no processo de construção interpretativa de três flautistas brasileiros em um repertório desconhecido dos flautistas. No processo de construção interpretativa da peça os flautistas realizaram sessões de estudo individuais seguidas de gravações - antes e depois da utilização da análise e da gravação – que foram posteriormente analisadas por três avaliadores externos com objetivo de avaliar o processo de construção interpretativo de cada participante. Entrevistas semi-estruturadas foram realizadas com os flautistas e avaliadores externos para coletar mais informações que pudessem corroborar nas conclusões.

### **A construção interpretativa e as ferramentas de estudo escolhidas: análise musical e gravação**

A construção interpretativa é um processo mediante o qual o *performer* aborda uma peça na busca do seu entendimento, criando conceitos e esquemas mentais da mesma e que, aliadas a sua prática motora-instrumental, auxiliam a construção da performance musical (autor, p. 52). Para Winter e Silveira (2006):

A interpretação é um processo no qual gradativamente vão sendo revelados

aspectos de uma imagem correspondente da obra, não sendo fechada em si mesma, mas conectada com diversas possibilidades que se modificam no transcorrer do percurso a partir de descobertas, revelações, verificações, correções etc. Se o processo interpretativo modifica-se com o decorrer do tempo e de novas descobertas realizadas pelo intérprete, cabe a este investigar e formular o maior número possível de questões sobre a obra (Winter e Silveira, 2006, P. 67)

Neste processo, o *performer* utiliza diversas ferramentas para fundamentar suas decisões interpretativas sobre a obra musical abordada, como afirma Winter (2007):

Assim sendo, seria desejável que o executante, no processo de construção interpretativa, fundamentasse essas decisões através de um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam estes teóricos, instrumentais, histórico-sociais, estilísticos, analíticos, baseados em práticas interpretativas de época e/ou em conhecimentos sobre organologia, iconografia, entre outros. Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam o processo de interpretação de uma obra, tendo reflexos na execução musical. (Winter, 2007, p. 4)

O *background* de um *performer* e as especificações da partitura são bons indicativos para a construção de uma interpretação a partir do qual um artista consegue expressar uma ideia. Todavia, estas possibilidades podem ser insuficientes para alcançar uma interpretação e performance estilisticamente adequada e convincente, dado que cada gênero ou tradição responde a uma série de demandas estéticas relacionadas a questões históricas, estilísticas, estruturais e interpretativas. Winter e Silveira (2006) comentam a respeito:

Embora a partitura contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma execução musical. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas. (Winter e Silveira, 2006, p. 64)

Levando em conta que dentro do entorno de interpretação musical é preciso “atingir um nível de qualidade aceita no cânone das interpretações” (Freitas, 2013, p. 5), é fundamental realizar o processo de construção interpretativa fazendo uso de referências externas à peça para acrescentar e/ou contextualizar o conhecimento artístico do intérprete e complementar sua prática instrumental e ainda mais necessário quando se trata de repertório de uma tradição cultural alheia ao *performer* como é o caso desta investigação.

A análise e comparação de gravações - que nesta pesquisa foi aplicada na fase experimental como ferramenta de estudo na construção interpretativa dos participantes assim como na obtenção de dados para analisar por parte dos avaliadores - é um dos instrumentos de estudo e reflexão mais utilizados por músicos tanto em buscas artísticas pessoais quanto em pesquisas acadêmicas formais. Seashore na década de 1930 iniciou o caminho de pesquisa empírica através da utilização de gravações. Posteriormente, autores como Todd (1985,1992), Clarke (1988, 2002), Repp (1990), Davidson (1993), Bowen (1996),

Cook (2004, 2009, 2014) e Sapp (2011), entre outros, realizaram estudos comparativo de gravações, analisando mudanças no estilo interpretativo com o passar dos anos, oscilações de andamento, *rubato* e dinâmica. Outros autores como Sloboda (1983), Schön (1987), Tait (1992), Berliner (1994), Woody (1999) e Repp (2000) (apud Freitas, 2013, p. 11-12) realizaram estudos entorno da imitação reflexiva ou modelagem, dissertando sobre como a escuta detalhada e analítica de gravações de áudio pode contribuir na construção da interpretação do repertório e fornecendo referências a partir das quais o performer toma as suas próprias decisões interpretativas sobre uma peça musical.

Gerling (2000) ao estudar o *tempo rubato* nas interpretações da mesma peça por vários violinistas, observou, além da oscilação do tempo nestas interpretações, aspectos de “sotaque”, referindo-se a peças com viés nacionalista erudito/popular nas quais podem se perceber elementos estilísticos de uma tradição. A este respeito ele diz que “esta questão do “sotaque” é muito apropriada ao estudo de obras com características nacionalistas, pois podemos estudar como vários intérpretes imprimem “sotaques” diferentes, dependendo de sua formação ou de estilos próprios” (Gerling, 2000, p. 10). Complementando também sobre as possibilidades da análise de gravações neste tipo de pesquisa: “...ao estudar textos musicais, nós dificilmente podemos determinar o “sotaque” particular que teria matizado uma execução, mas as gravações antigas ou de diferentes épocas e culturas oferecem uma variedade de “sotaques” para comparação.” (*ibid*)

Do conjunto de conhecimentos que auxiliam a interpretação e performance de uma obra, a análise musical fornece princípios objetivos pelos quais a execução pode ser informada, contribuindo na solução de problemas específicos.” (Winter, 2006, p. 4). Sobre análise musical diversos autores como Lerdahl e Jackendoff (1983), Eugene Narmour (1988), Wallace Berry (1989), John Rink (1990), Joseph Kermann (1994), Joel Lester (1995), William Rothstein (1995), Nicholas Cook (1999), Leo Treitler (1999), Jerrold Levinson (2001) e Janet Schamalfeldt (2002) discutiram sobre o papel da análise musical e sua influência na performance. Winter (2007) expõe e categoriza duas correntes de análise musical em relação à performance referenciando seus respectivos autores:

O entendimento “estruturalista” afirma que a qualidade e transparência da obra estão presentes na estrutura da música e não na performance. Nesse sentido, é a obra em si que contém elementos que conduzem para o que chamamos de expressividade ou contribuição do intérprete. Como consequência há um questionamento do papel do intérprete na expressão musical: a expressão musical é qualidade inerente da obra. Os principais teóricos desta corrente são Lerdahl e Jackendoff, Schenker e Treitler. (Winter, 2007, p.5)

Na corrente de pensamento denominada “performance estruturalmente informada”, a análise é considerada como ferramenta essencial para as decisões a serem tomadas pelo executante havendo, porém, um “diálogo” entre análise e performance. [...]. (Winter, 2007, p. 6). Segundo Berry (1989) “[...] a experiência musical é mais rica quando elementos funcionais de forma, continuidade, vitalidade e direção tenham sido claramente discernidos na análise e interpretados como uma base para a consciência intelectual que precisa embasar interpretações

verdadeiramente esclarecedoras” (Berry, 1989 apud Winter, 2006, p. 6). Nesse sentido, Winter e Silveira (2006) complementam dizendo, “O conhecimento da estrutura musical por parte do intérprete é um requisito básico nas escolhas a serem tomadas, fazendo com que decisões analíticas e *performance* dialoguem entre si, uma informando e complementando a outra.” (Winter e Silveira, 2006, p. 69)

### **A pesquisa**

A presente pesquisa semi-experimental foi realizada analisando um fenômeno numa situação criada para ser observada com uma posterior intervenção deliberada e controlada para determinar possíveis resultados. Segundo William, Cook e Campbell (2002):

Em semi-experimentos, a causa é manipulável e ocorre antes que o efeito seja medido. No entanto, as características de projetos semi-experimentais geralmente criam um suporte menos convincente para inferências contrafactuais. Por exemplo, os grupos de controle semi-experimentais podem diferir da condição de tratamento em muitas formas sistemáticas (não aleatórias) diferentes da presença do tratamento. (William, Cook E Campbell, 2002, p. 14)

Assim, esta pesquisa é considerada semi-experimental tendo em consideração que os participantes não receberam o mesmo tipo de estímulo ou referência, fato que ampliou as variáveis a serem observadas, mas que não inviabilizam a pesquisa.

### **Os participantes da pesquisa**

Os participantes da pesquisa foram três flautistas brasileiros, escolhidos de acordo com a disponibilidade e aceitação em participar da pesquisa, apresentavam diferentes perfis, formações e atuações profissionais, conforme descrito abaixo :

- O participante A (bacharelando em flauta): pouca experiência em música popular e com atuação centrada no repertório de música erudita;
- O participante B (bacharel e mestrando em flauta) com atuação equilibrada entre música popular e música erudita.
- O participante C (bacharel em flauta ) com vasta experiência em música popular.

### **A distribuição das ferramentas de estudo**

Para ampliar a possibilidade de variáveis a serem observadas no semi-experimento, decidiu-se distribuir as ferramentas de estudo de maneira diferenciada aos participantes, com o intuito de observar se estas geravam resultados notavelmente diferentes entre um participante e outro. Nesta distribuição se procurou alinhar o tipo de ferramenta com o perfil de cada participante, assim estas foram entregues da seguinte forma:

- O participante A recebeu a análise musical da peça<sup>2</sup>.
- O participante B recebeu a análise musical e a gravação da peça<sup>3</sup>.
- O participante C recebeu a gravação da peça.

<sup>2</sup> Os participantes A e B receberam a mesma análise estrutural da peça como ferramenta de estudo.

<sup>3</sup> Os participantes B e C receberam a mesma gravação como ferramenta de estudo, a gravação de “*Sincopando*” para flauta solo de Ignacio Ramos, incluída no CD “*A Paso de León*” de *Guafa Trío*.



Esta distribuição das ferramentas entre os participantes não significa que consideramos que o músico erudito nunca analisou uma gravação ou que o músico popular nunca analisou uma partitura: sabemos que estas práticas são comuns em ambas áreas, no entanto, temos conhecimento do histórico enfoque à análise de partituras no entorno da música erudita (LESTER, 1995, p. 197) e da prática generalizada de analisar registros sonoros entre músicos populares (Da Silva Pereira, s/d, p. 2).

Foram entregues aos participantes a seguinte análise musical dividida em dois gráficos para facilitar sua leitura e clareza, uma mostra a estrutura da seção trabalhada e seus motivos principais, a outra destaca os baixos harmônico-melódicos, articulações idiomáticas, ornamentações e a célula rítmica do *pasillo*.

Período —  
 Frase —  
 Semi-frase ou membro de frase —  
 Motivo enunciativo do período/da seção —  
 Célula rítmica característica de final de frase do *pasillo* —

León Cardona  
 Arr. Ignacio Ramos  
 Original para:  
 Trío Típico Colombiano

## Sincopando

### versão para flauta solo

♩ = 170

7

13

Figura 3. Períodos, frases, semi-frases, membros de frase e motivos principais, seção A

Baixos harmônico-melódicos ———  
 Articulações idiomáticas ———  
 Ornamentações ———  
 Célula rítmica característica de final de frase do *pasillo* ———

León Cardona  
 Arr. Ignacio Ramos  
 Original para:  
 Trío Típico Colombiano

## Sincopando

### versão para flauta solo

$\text{♩} = 170$

Figura. 4. Versão para flauta solo, baixos harmônico-melódicos, articulações idiomáticas, ornamentações, célula rítmica *pasillo*, seção A

### Avaliadores Externos

Para uma maior objetividade e ética na pesquisa, optou-se por que a avaliação e a análise aural das gravações coletadas fossem realizadas por avaliadores externos. Dessa maneira foram escolhidos três avaliadores que fossem experientes professores de flauta e que estivessem vinculados ou já tivessem experiência docente em Instituições Federais de Ensino Brasileiras (IFES). Cada um deles contava com um perfil profissional particular, não porque esse fosse um objetivo da pesquisa, senão porque aconteceu espontaneamente como resultado de quem aceitou o convite a ser avaliador. Para eles foi feita a seguinte solicitação no guia de avaliação:

No seu depoimento você deverá focar nos seguintes aspectos: fraseado, articulação, acentuação, tempo e sua oscilação, fluência da interpretação, gíngua/organicidade da execução, e/ou outros aspectos que você ache relevantes nas gravações. Também, se encontrar características em comum, algum destaque e/ou diferença entre os participantes não hesite em mencioná-las no seu depoimento de avaliação por mais subjetivas ou informais que pareçam.

### Procedimento

Inicialmente se realizou um amplo levantamento de informações históricas e musicais sobre o *pasillo* andino-colombiano, posteriormente se realizaram entrevistas ao compositor León Cardona e ao flautista Ignacio Ramos, para obter informações sobre a peça e as partituras para trio típico e para flauta solo.

Com os dados anteriormente coletados, realizou-se análise da seção A da peça e conjuntamente se examinaram as decisões interpretativas de Ignacio Ramos na construção da versão para flauta solo do *pasillo* “Sincopando”.

Antes de realizar o semi-experimento, foi realizado um estudo piloto com um participante que estudou com a partitura e a gravação. O resultado dessa fase preliminar evidenciou uma clara influência da ferramenta de estudo na interpretação do participante, o que nos deu o aval para seguir adiante.

Passo a seguir, os três flautistas escolhidos e convidados, receberam a partitura da peça, sendo-lhes solicitado que estudaram a seção A da peça para ser gravada, sem procurar referências externas, ou seja, somente com seu atual conhecimento e prática musical. Duas semanas depois cada flautista por separado foi gravado e entrevistado. Nessa mesma sessão, cada um deles recebeu a(s) ferramenta(s) de estudo a ser(em) estudada(s) para uma segunda gravação.

Após uns dias os participantes foram gravados e entrevistados novamente, dessa vez a entrevista focou-se na experiência obtida com a ferramenta de estudo recebida. Posterior a esta etapa de coleta de gravações e entrevistas com os flautistas, os registros sonoros das duas sessões - antes e depois da ferramenta de estudo - foram entregues aos três avaliadores. As entrevistas foram transcritas e analisadas.

Os avaliadores externos não conheciam o perfil dos participantes nem o tipo de ferramenta de estudo recebida pelos mesmos. Os avaliadores não receberam referência alguma da peça como gravação, análise estrutural ou partitura. O objetivo destas restrições foi que as análises aurais dos avaliadores não tivessem nenhum tipo de influência além dos registros de áudio a avaliar. Finalmente com as entrevistas e os pareceres dos avaliadores foram cruzados e analisados.

## Resultados

A escolha de usar no semi-experimento um recorte da peça, como foi a seção A (16 compassos), trouxe um mal-entendido entre dois dos participantes e quem realizava a pesquisa. Esta escolha estava baseada na ideia de facilitar e focar o trabalho tanto dos flautistas participantes quanto dos avaliadores externos. No entanto, dois dos participantes manifestaram um desconforto ao ter trabalhado só a seção A e não a peça completa embora não tenham sido proibidos de estudarem a peça em sua totalidade. Porém, ainda assim eles tenham se sentido limitados.

Consequentemente, este foi considerado um contratempo de comunicação e não de metodologia.

Nos critérios de uso das ferramentas de estudo determinou-se que a análise musical seria entregue ao participante com perfil de músico erudito e a gravação ao participante com perfil de músico popular, tentando ser consequentes com as tradições ou hábitos dos músicos mencionadas por Lester (1995) e Da Silva Pereira (s/d) mesmo que não tivéssemos uma visão fechada do uso das mesmas. No semi-experimento, observamos que o uso destes dois tipos de recursos, análise musical e escuta de gravações, não depende do perfil do músico, mas da sua escolha pessoal. Exemplos disto são:

- O participante **C** (músico popular) declarou na sua primeira entrevista ter

realizado uma análise estrutural da seção A, como parte da sua preparação do trecho para a primeira gravação.

- Por outro lado, o participante **B** que teve acesso às duas ferramentas de estudo, escolheu a gravação como ponto de apoio para a sua construção interpretativa, sentindo que com esta poderia ter resultados mais imediatos. Também considerou que a análise musical teria sido mais efetiva se ele mesmo a tivesse feito e não como foi o caso, que já estava pronta<sup>4</sup>.

Analisando as entrevistas com os participantes foi manifestada uma melhora nas condições de estudo e no entendimento da peça nos três casos:

- O participante **A** relatou ter uma maior clareza no entendimento da peça e conseguir resultados mais rápidos ao realizar um estudo direcionado com o auxílio da análise musical.
- O participante **B** - que recebeu a análise musical e a gravação- manifestou uma maior clareza e confiança no entendimento da obra ao conseguir escutar a peça completa e ao descobrir que a interpretação do flautista da gravação não era tão diferente à sua ideia da peça.
- O participante **C**, ao escutar a gravação, teve a mesma vivência do flautista **B**: ficou surpreso e mais confiante ao considerar que a interpretação do flautista da gravação não era tão distante do que havia imaginado.

Como podemos observar os participantes **B** e **C** - que estudaram com o auxílio da gravação - tiveram a mesma impressão ao ter contato com ela: se sentiram mais confiantes e à vontade ao perceber que a sua ideia pessoal da peça não era tão distante da interpretação do flautista da gravação (o próprio arranjador da peça). Cabe lembrar que os participantes **B** e **C** já tinham experiência na música popular, o que poderia ter facilitado sua performance neste estilo musical.

Por outro lado, observamos que os participantes **A** e **B** que estudaram a análise musical, tiveram opiniões diferentes a respeito dela, **A** disse que foi muito adequada para ele solucionar as suas dificuldades de compreensão, enquanto **B**, como dito antes, considerou que a análise teria sido mais útil se ele mesmo a tivesse feito. No entanto, concordaram em que poderia ter sido ainda mais produtiva caso fosse aplicada a exercícios durante a construção interpretativa como afirmado abaixo:

#### *Participante A*

“Poderia ter feito uma brincadeira com a peça, poderia ter tocado as vozes separadas com um colega.”

#### *Participante B*

“...se eu pegasse a análise e a partir dela estruturasse uma forma de estudar. Uma coisa legal que eu poderia ter feito a partir da análise e não fiz é tocar só a melodia, e também tocar só os baixos, ou dividir as vozes com um colega, como tenho feito com as fantasias de Telemann, por exemplo.”

Quanto às performances da obra podemos afirmar que “[...] cada performance é

<sup>4</sup> O que reforçou nossa reflexão sobre a análise estruturalista e a análise estruturalmente informada.

uma realização específica de uma obra musical, e não há razão para que duas dessas realizações devam convergir na identidade”<sup>5</sup> (Clarke, 2004, p. 85) e que “... uma performance é necessariamente uma única opção só para essa peça, delineando alguns aspectos, excluindo outros – assim como uma única análise.”<sup>6</sup> (Lester, 1995, p. 199). Da mesma maneira podemos afirmar que cada flautista apresenta experiências pessoais e artísticas únicas, diferentes formações acadêmicas, preferências musicais no repertório e influências que conduzem a conceitos e maneiras de materializar e expressar suas ideias musicais. Como resultado, podemos afirmar que cada intérprete cria inevitavelmente uma versão única de uma ideia musical a partir do seu entendimento e abordagem, resultando em interpretações exclusivas das quais se podem extrair informações particulares de cada uma.

É importante mencionar a subjetividade implícita no estudo, dado que foi baseado em opiniões e juízos individuais de pessoas, sendo natural que existam divergências nos seus depoimentos assim como em alguns pontos haja um consenso nas suas apreciações. Na análise dos depoimentos dos avaliadores sobre a transformação da interpretação dos participantes nas gravações se observaram vários pontos:

- Os três participantes aprimoraram em geral sua interpretação do trecho na segunda gravação.
- Os avaliadores identificaram o perfil dos participantes (sem que fosse um objetivo da pesquisa) realizando especulações sobre a possível experiência que estes tinham com a música erudita e popular. As especulações coincidiram com o perfil de cada participante, o que poderia revelar a influência do perfil individual e tipo de formação na execução musical.
- Foi observado que a interpretação do participante **A** - que tinha uma experiência menor com a música popular em relação aos outros participantes e que utilizou a análise musical como referência - teve uma transformação mais notória em relação aos outros dois participantes, dado que a sua interpretação na primeira gravação estava consideravelmente fora do estilo da peça segundo os avaliadores. Isto mudou na segunda gravação conforme os avaliadores 2 e 3. O que não foi possível determinar foi a razão desta considerável transformação. Pois o participante declarou ter estudado só no dia anterior à primeira gravação. Por tanto, não sabemos se a sua primeira gravação teve um “baixo” desempenho por falta de estudo ou falta de experiência com este tipo de peça. Todavia, é pertinente lembrar que o participante declarou na entrevista que a análise musical justamente ajudou a resolver suas dúvidas teóricas de compreensão da peça.
- Não foi possível determinar qual tipo de referência teve uma maior influência. O tipo de referência estudada por cada participante não foi

<sup>5</sup> Each performance is a specific realization of a piece of music, and there is no reason why any two such realizations should converge toward identity. (Clarke, 2004, p. 85)

<sup>6</sup> A performance is necessarily only a single option for that piece, delineating some aspects while excluding others – just like a single analysis. (Lester, 1995, p. 199)

comunicada aos avaliadores com o intuito de não influenciar seus critérios de avaliação, deixando aberta a possibilidade dos avaliadores perceberem alguma(s) performance(s) destacada(s) na segunda gravação. Isto aconteceu com o participante A, mas como já sabemos não foi possível definir a causa da sua evidente melhora na segunda gravação.

Quanto mais próximo do estilo era o participante menos evidente foi a transformação, dado que na primeira gravação já estava bastante aproximado ao estilo da peça. Nas avaliações sobre o participante C somente o avaliador 1 considerou que “...quem teve um pouco mais de ganho foi a letra C”, mas, sem especificar quais foram as mudanças. Os outros dois avaliadores fizeram poucos comentários na sua segunda avaliação a respeito deste participante, sendo que o avaliador 3 salientou que “...mostrou uma influência menor na questão da articulação porque ele já vinha fazendo as notas mais curtas.”

Outro fenômeno observado - sem que fosse um objetivo da pesquisa - foi que fatores como perfil artístico e preferências estéticas dos avaliadores se manifestaram de modo não intencional, porém de modo implícito nos seus depoimentos. Alinhando-se o perfil do avaliador com o perfil do participante da seguinte forma:

Avaliador 1 e Participante C: Ambos são praticantes ativos de música popular: “Eu achei que quem teve um pouco mais de ganho foi a letra C [...] a letra C acabou me surpreendendo na finalização depois de ouvir.”

Avaliador 2 e participante B: Ambos com perfis versáteis.

“Entre todos, me parece que B já apresenta uma vivência do estilo (ou similar) e uma sonoridade e expressividade mais próxima de chegar a sua versão definitiva.”

Avaliador 3 e Participante A: ambos com uma maior trajetória na música erudita em relação à música popular:

“O flautista da letra A provavelmente é um flautista de orquestra, a gente quando toca em orquestra tem essa preocupação [...] de tocar as notas exatamente do tamanho que estão escritas na parte, então isso é uma preocupação desse flautista no áudio A, e no áudio A2 isso mudou totalmente.”

“... é como se tivesse mudado de cenário: antes era um cenário mais tradicional e erudito e agora está num cenário mais popular.”

Isto de alguma maneira, mesmo nesta amostra com poucos participantes, evidencia que aspectos como critério e juízos de valor são subjetivos, influenciados e susceptíveis às nossas escolhas, gostos e conceitos estéticos pessoais.

Segundo Clarke (2004, p. 85) “a performance é um ato criativo em vez de

reprodutivo”<sup>7</sup>. Esta afirmação, de alguma forma, pode questionar o uso de ferramentas de estudo como gravações na construção interpretativa de uma peça, porém se a referência é observada não como um objeto a ser simplesmente imitado ou reproduzido senão como recurso pedagógico que fornece ideias e contextualiza ao *performer* dentro do estilo da peça trabalhada num processo de imitação reflexiva, esta não é vista como um condicionador da criatividade senão como uma ferramenta que pode fornecer subsídios ao processo interpretativo.

Assim, pode-se dizer que interpretações nutridas ou complementadas através de ferramentas de estudo ou referências externas como a análise musical ou escuta de gravação podem ter resultados mais contextualizados ao estilo e, possivelmente, mais convincentes. Dessa maneira, pode-se enfatizar a importância pedagógica da utilização de ferramentas de estudo variadas na construção interpretativa e performática de uma obra, pois, a partir dela, novas conexões e saberes podem ser acionados no intérprete, provocando novas descobertas e verificações no texto musical ao invés de uma mera tentativa de influência reprodutiva.

Como foi observado nos resultados, os três participantes declararam uma sensação favorável na sua abordagem de estudo do trecho, assim como uma maior confiança ao realizar a segunda gravação. Estas apreciações dos participantes foram conferidas nos depoimentos dos avaliadores, os quais consideraram que os três participantes tiveram um melhor desempenho na segunda gravação confirmando, dessa forma, a influência positiva que o uso de ferramentas de estudo teve na construção interpretativa dos três participantes da pesquisa.

A pesquisa aponta à responsabilidade do *performer* em buscar os meios necessários para compreender a música que interpreta e, assim, embasar suas decisões interpretativas. Também, deixa margem para futuros estudos sobre a influência de ferramentas de estudo no processo de construção interpretativa, assim como a importância do perfil e *background* do *performer* na interpretação de uma peça.

## Referências

- Cardona, L. Ramos, I. (2014) Sincopando. Partitura. Versão para flauta solo.
- Clarke, E. Cook, N. (2004) *Empirical musicology: Aims, methods, prospects*. Oxford University Press.
- Da Silva Pereira, M. (s/d) Proposta de metodologia para estudo comparado de performances nas gravações de Carinhoso, de Pixinguinha, na primeira metade do século XX.
- Freitas, S. (2013). Modelagem como estratégia para o desenvolvimento de recursos expressivos na performance pianística: três estudos de caso. (Tese de Doutorado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul )

---

<sup>7</sup> Performance is a creative, rather than reproductive act .(Clarke, 2004, p. 85)

Gerling, F. (2008). O tempo rubato na Valsa de Esquina No. 2 de Francisco Mignone. *Claves*. Universidade Federal de Paraíba, n, 5,. p. 7-19.

Lester, J. (1995). *Performance and analysis: interaction and interpretation*. In: RINK, John. *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge University Press,. p. 197-216.

Montalvo, F. Perez, J. (2006) *Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana*. Beca Nacional de Investigación en Música Ministerio de Cultura. Bogotá.

Winter, L. Silveira, F. J. (2006). Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi, Belo Horizonte*, no. 13,. p. 63-71.

Winter, L. (2006) Interfaces da análise musical na interpretação e execução musicais: estudo sobre “Trégua” op. 93b, “Ondina” op. 134 e “Paisagem Baiana IV” op. 149 de Ernst Widmer.

\_\_\_\_\_. (2007) Interfaces da análise musical na interpretação e execução e suas aplicações no estudo da flauta transversal.



## Lecture-recital: Bass flute – Field of new inspirations

Keiko Murakami  
Ensemble Linea, France/Japan

**Abstract** The bass flute has been inspiring many composers particularly these last years, while writing a piece for C flute has become a big challenge itself. There are some factors which make the bass flute particularly interesting for composers. This presentation tends to clarify the context in which the bass flute has been developing as a solo instrument, to investigate four aspects about bass flute, and to perform three pieces which would illustrate them. Performance programme : *Japanese Garden* by Doina Rotaru, *Respiri In-Versi* by Daniele Bravi, *Ritorno a Cartagena* by Stefano Scodanibbio.

**Keywords** bass flute, flute, contemporary music, composition

I have been teaching and performing in many different composition academies since 10 years as a flutist. And I am impressed how the number of composers who use the bass flute in their composition increased, and at the same time most of them are not yet very familiar with the instrument and its techniques. I can clearly see that they are very attracted by the character of the bass flute. And as a flutist, I have more and more occasion to play the bass flute, and I feel myself very much inspired by its sound as well. This recent context allowed me to study deeply the bass flute repertoire, to work on the extended techniques and its notations, and to understand how the field of bass flute is still to be explored.

The biggest difference between C flute and bass flute is, first of all, that the bass flute is a modern instrument. We had to wait until 1920's to have a Boehm system bass flute. The instrument was first used mainly as an accompanying bass instrument in flute ensembles, flute orchestras, or in jazz and pop music. It is only after 1960's that the instrument is considered as a solo instrument. The required qualities of the instrument have been changing, which allowed the recent improvement of the instrument. The repertoire for bass flute is still rather limited, and is performed by a relatively small number of flutists specialized in contemporary music.

In this context, it seems to be important to investigate a few aspects of bass flute to understand why the bass flute has been attracting a lot of composers today.

### 1. Sound

The obvious factor is its warm and deep sound, one octave lower than C flute. The sound itself creates a poetic world, and settles immediately a particular kind of atmosphere. So the sound itself seems to be the first composition material. The recent progress in quality of instrument allows us to play the bass flute more naturally and with more ease.

**Performance:** *Japanese Garden*, for bass flute, piccolo, and tape / Doina Rotaru  
Doina Rotaru is a Roumanian composer. She is one of the composers who keep composing a numerous works for flute. So far, she composed 33 pieces for flute, including 11 pieces using the bass flute. *Japanese Garden* illustrates the use of

normal sound of the bass flute. The lyrical character is created by its warm sound and melodic lines. According to the composer, the reason why she used the bass flute in this piece was to create a kind of illusion with the sound of Shakuhachi, Japanese bamboo flute which is also used in the tape part.

**Performance:** *Respiri In-Versi, Magrigale per flauto basso* / Daniele Bravi

This piece was written in 2016. The piece uses rather simple sound materials which include air sound with open or covered embouchure, voice, normal sound, and harmonics. « *Respiri In-Versi* is a magrigale in the sense that the text suggests the music as in the ancient form. But here, the music is not melody but sound itself, and the music becomes a poetry without word. » (Daniele Bravi)

The piece is written in memoriam of Annamaria Morini, who left us too early in 2016, and to whom we owe a huge number of great pieces written for her, including a few bass flute pieces; and the education that she gave with passion for many years.

## 2. Extended techniques

Even though most of the extended techniques are more or less the same between C flute and bass flute, some of them are much more efficient on bass flute than C flute, simply due to its bigger resonator.

- The extended techniques which are more efficient on bass flute:
  - key percussion, pizzicato/slap, tongue-ram, some types of multiphonics,
  - --- they require a resonance.
- The extended techniques which are more efficient on C flute:
- jet whistle, whistle tone, cluster of harmonics, some types of multiphonics,
  - --- they require high speed air stream in the instrument, or a very precise and tight air control.

The performance of *Ritorno a Cartagena* will illustrate the very efficient effects of key percussion, pizzicato, tongue-ram, and air sound. The score might also attract a big interest of flutists ; it has 5 staves, and each of them indicates the part for left hand, right hand, air sound, pizzicato, and tongue-ram. The superposition of these techniques, without any normal sound, creates a colorful « percussion » out of the bass flute.

**Performance:** *Ritorno a Cartagena* / Stefano Scodanibbio

## 3. Recent context of flute repertoire

To write for C flute has become a huge challenge itself. The flute is one of the instruments which have a significant repertoire after 20<sup>th</sup> century. Some composers like Salvatore Sciarrino and Brian Ferneyhough explored the possibilities of the instrument, pushed its limit, and we would say that the flute became a new instrument in last few decades with numerous extended techniques.

Many « contemporary » pieces are now completely integrated in the flute repertoire, and the extended techniques and its' notations became more or less standardised. Most of students in Conservatoires learn at least a few contemporary pieces during their studies. Some flutists like Carin Levine, Robert Dick, and Pierre-Yves Artaud made a precious effort to documentate all the techniques with explanations, experts of scores, and sound examples. Theirs books are extremely helpful to get familiar with the extended techniques and its notations both for flutists and composers.

We can say that the C flute has already a « historical » contemporary repertoire. This is the reason why it became somehow difficult to compose for C flute; so many things have been already done.

The case of bass flute seems to be very different. According to the IRCAM Brahms database, which of course might be not exhaustive, the oldest piece written for bass flute is *Tempus Loquendi* by Bernd Alois Zimmermann, composed in 1963 for Severino Gazzeloni. It means that the bass flute has been considered as a solo instrument only since 60 years. The main use of the bass flute remained in flute orchestra and flute ensemble for long time. It was of course very rare that an individual flutist possessed a bass flute at that time, therefore composers could work only with a very limited number of flutists who were « specialised » in contemporary repertoire.

This explains that the history of the bass flute is still very new, and the field of bass flute is still to be discovered. This is one of the reasons why composers are curious about the instrument, and get inspired by the sound of bass flute.

The books that I mentioned before are extremely complete about the C flute, but the bass flute parts seem to be somehow weak. The reason is very simple; the instrument has been improving since, so the result of effect can still vary from one instrument to another. It seems that the documents about the extended techniques and notation of bass flute need to be updated.

#### **4. Quality of instrument and its availability**

Finally, the last aspect is about the fabrication of the instrument. The fabrication of bass flute is still developing in terms of stability of mechanism, intonation (especially on the highest register), the weight, and the very important point is also its price. Some flute makers are making a significant effort to offer us a reasonable price with a good quality. So today, more and more flutists have their own bass flute. And this allows more collaborations between performers and composers, which is also a very important factor so that the repertoire becomes richer. I am very excited about how the bass flute repertoire will develop in next decades.

I am currently working on the detailed research about the extended techniques of bass flute, with a composer Dominique Delahoché. The document will be published by the French publisher Delatour. It will hopefully help all the flutists and composers who wish to know more about bass flute, and give them new inspirations.

## References:

Pierre-Yves Artaud (1980). *Flûtes au présent* : traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversière à l'usage des compositeurs et des flûtistes. Paris, France : Jobert

Carin Levine & Christina Mitropoulos-Bott (2002). *The Techniques of flute playing*. Kassel, Germany : Bärenreiter-Verlag

Carin Levine & Christina Mitropoulos-Bott (2002). *The Techniques of flute playing II : Piccolo, Alto and Bass Flute*. Kassel, Germany : Bärenreiter-Verlag

Robert Dick. (1975). *The Other Flute : a performance manual of contemporary techniques*. Oxford, England : Oxford University Press

## Aspectos físicos da embocadura flautística: A produção sonora frente às diferentes abordagens técnicas de execução

Luiz Fernando Barbosa Jr<sup>1</sup>

Universidade Federal de Roraima, Brasil

**Resumo:** O presente artigo abordou, sob a ótica física, a análise das diferentes variáveis que atuam sobre os aspectos sonoros resultantes da embocadura da flauta transversal, justificando-se pela flagrante relação entre as diferentes abordagens técnicas de cada profissional e suas produções sonoras. Pautado neste contexto, o objetivo desta abordagem intentou a definição de parâmetros mais pragmáticos para a construção de um suporte conceitual e técnico que possibilite a percepção de abordagens distintas em um mesmo estudo prático da embocadura do flautista. A metodologia empregada fundamentou-se na utilização do software Tracker (utilizado para a confecção de dados de análise visual) para medição visual de abordagens técnicas percebidas nas performances de três flautistas, delimitada por parâmetros variáveis, quais sejam: altura ( $h$ ) e largura ( $H$ ) da embocadura, distância entre a embocadura até a aresta do bocal ( $W$ ) e ângulo formado entre esta distância e a flauta – ângulo de posição ( $\Theta$ ). Após a coleta de dados e a construção gráfica das alterações de abordagens técnicas e das variáveis analisadas, notou-se expressiva variação nos valores da variável “ângulo de posição”, permanecendo a tabulação de dados das demais variáveis dentro de uma margem de variação. Os valores da variável “ângulo de posição” ( $\Theta$ ) situaram-se entre 35° a 60° no flautista 1, 40° a 65° no flautista 2 e 10° a 30° no flautista 3, indicando variação difusa entre as amostras dos flautistas 1 e 2 com as amostras do flautista 3, revelando a adoção de uma possível estratégia física na embocadura do flautista. A percepção das alterações na variável “ângulo de posição” ( $\Theta$ ) apontam a construção individual de estratégias musicais e as diferentes atuações de tais adoções junto à produção sonora, permitindo-se, a partir da documentação de tais abordagens, o desenvolvimento de ferramentas pedagógicas, como a observação gráfica do funcionamento da execução flautística e a compreensão do agrupamento de suas atividades enquanto resultado sonoro.

**Palavras-chave:** Embocadura; Flauta transversal; Produção do som; Acústica musical.

**Abstract:** The present article approached, from the physical perspective, the analysis of the different variables that act on the sound aspects resulting from the flute embouchure, justified by the striking relationship between the different technical approaches of each professional and their sound productions. In this context, the objective of this approach was to define more pragmatic parameters for the construction of a conceptual and technical support that allows the perception of different approaches in the same practical study of the flute player's embouchure. The methodology used was based on the use of Tracker software (used to compile visual analysis data) for visual measurement of technical approaches perceived in the performance of three flute players, delimited by variable parameters, such as height ( $h$ ) and width ( $H$ ) of the embouchure, distance between the embouchure to the edge of the mouthpiece ( $W$ ) and the angle formed between this distance and the flute - position angle ( $\Theta$ ). After data collection and graphical construction of the changes in technical approaches and the variables analyzed, there was significant variation in the values of the variable "position angle", remaining the tabulation of data of the other variables within a range of variation. The values of the variable "position angle" ( $\Theta$ ) were between 35° to 60° in the flute player 1, 40° to 65° in the flute player 2 and 10° to 30° in the flute player 3, indicating diffuse variation between the flutists 1 and 2 with the samples of the flutist 3, revealing the adoption of a possible physical strategy in the embouchure of the flute player. The perception of the changes in the variable "position angle" ( $\Theta$ ) point to the individual construction of musical strategies and the different actions of such adoptions next to the sound production, allowing, from the documentation of such approaches, the development of pedagogical tools, such as the graphical observation of the functioning of the flute performance and the comprehension of the grouping of its activities as a sound result.

**Keywords:** Embouchure; Flute; Tone Production; Musical Acoustics.

As questões levantadas na pesquisa abordam a técnica flautística como uma série

<sup>1</sup> lfernandojr@gmail.com

de ações interdependentes que produzem um resultado desejado ao instrumento. Dentre inúmeras ações técnicas possíveis, este trabalho vai tratar da embocadura na flauta transversal, investigando separadamente as ações variantes que a constitui investigando diferentes estratégias na performance de cada músico.

Em relação a produção sonora na flauta transversal, atualmente existe uma ampla diversidade de estratégias técnicas adotadas por flautistas, realidade que é refletida pelas diferentes abordagens técnicas encontradas no grande número de publicações de intuíto pedagógico produzidas por flautistas contemporâneos. Tais abordagens, advindas das práticas idiossincráticas de cada artista, criam um ambiente de muita discussão, embates, e quando não de confusão entre os flautistas (Barbosa JR, 2013).

Como a estrutura dos lábios e a forma interna da boca de cada pessoa é diferentes, é infinito o número de variáveis que influenciam os aspectos sonoros resultantes da embocadura (Rónai, 2008), nos levando a pensar que, talvez por este motivo, a literatura pedagógica tradicional sobre a flauta geralmente não aborde este aspecto de forma clara e objetiva.

Estudos recentes conseguiram isolar e mensurar parâmetros que são fundamentais na construção da sonoridade na flauta<sup>2</sup>. Contudo, tais estudos não se atentam em constatar/mensurar as diferentes estratégias adotadas por flautistas para a produção sonora, não considerando a existência de diversas possibilidades de utilização e combinação destes parâmetros, uma realidade que é constatada pela diversidade de discursos sobre a embocadura encontrada tanto na prática profissional e pedagógica mais atual, como o seu desenvolvimento histórico (Penna, 2013).

A presente investigação procura encontrar pontos de contato entre os discursos da acústica e do flautista, levantando questões relevantes surgidas da prática artística e as confrontando com informações objetivas resultantes de pesquisas cientificamente embasadas. O objetivo desta abordagem é de encontrar alguns parâmetros mais objetivos que possam dar suporte conceitual e técnico à variedade de distintas abordagens possíveis para o estudo prático da embocadura. Ou seja, o estudo do funcionamento e interdependência dos parâmetros identificados e mensurados pela acústica deve contribuir para a variedade de abordagens encontradas na prática artística.

## Métodos e Procedimentos

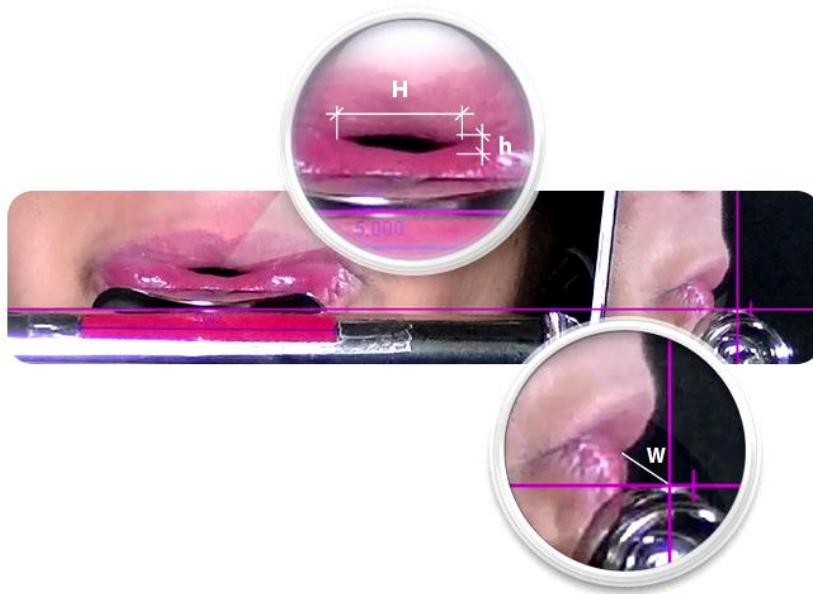
Na pesquisa desenvolvida na dissertação “Validação de ferramenta analítica para o estudo de quatro parâmetros variáveis da embocadura na produção do som da flauta transversal” deste mesmo autor, apresentaremos uma ferramenta de medição visual que confere as diferentes estratégias adotadas pelos flautistas do experimento. Os parâmetros variáveis verificados foram: altura (representado pela letra  $h$ ) e largura ( $H$ ) da embocadura; distância desta embocadura até a aresta do bocal ( $W$ ) - ilustradas na Figura 1; e o ângulo formado por esta distância com a

<sup>2</sup> Cossette, Isabelle, et al. *From Breath to Sound: Linking Respiratory Mechanics to Aeroacoustic Sound Production in Flutes*. Acta Acustica United with Acustica, v. 96, n. 4, p. 654-667, 2010.

Cuadra, Patricio de la, et al. *Analysis of flute control parameters: A comparison between a novice and an experienced flautist Control parameters and experimental setup Comparison between players Sound production*. Forum Acusticum 2005 Budapest, p. 27-31, 2005a.

flauta ( $\Theta$ ) - como exemplificado na Figura 2. Na variável da Figura 2, verificamos o posicionamento da flauta em relação ao flautista.

As variáveis referentes à altura ( $h$ ) e à largura ( $H$ ) da embocadura são captadas de forma frontal por uma câmera. Para encontrarmos as variáveis da distância ( $W$ ) e do ângulo de posição ( $\Theta$ ), foi utilizado um espelho em torno de  $45^\circ$  para facilitar a visualização da imagem lateral na mesma imagem frontal registrada pela câmera.



*Figura 1.* Variáveis altura ( $h$ ) e largura ( $H$ ) da embocadura, distância desta embocadura até a aresta do bocal ( $W$ ). Imagem frontal produzida através de gravação em vídeo da embocadura e a visão lateral foi reproduzida com o auxílio de um espelho fixo a lateral



*Figura 2.* Figura ilustrativa da imagem refletida lateralmente. Eixo tangente à flauta e a distância  $W$  formam duas semirretas dando origem ao ângulo de posição  $\Theta$ .

Estas variáveis espaciais interagem diretamente com o fluxo de ar que sai da boca do flautista em direção à aresta do bocal, produzindo efetivamente o som. O resultado das condições espaciais da embocadura influenciam e reagem ao fluxo de

ar. A embocadura, por sua vez, molda e direciona este fluxo tendo a sua atuação dependente das condições de produção do fluxo de ar, mais notadamente a pressão deste<sup>3</sup>. O presente estudo limita-se a somente analisar os aspectos dimensionais da embocadura, não abordando as questões relativas às características de produção, velocidade e pressão do fluxo de ar.

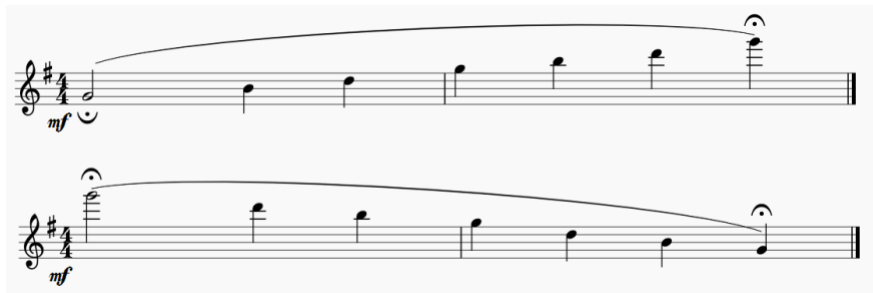
O experimento desenvolvido teve como objetivo medir as variáveis da embocadura: altura ( $h$ ) e largura ( $H$ ) da abertura, distância da saída do ar até a flauta ( $W$ ) e o ângulo de posição desta distância em relação à flauta ( $\Theta$ ), com o intuito de conhecer distintas estratégias e mensurar alguns parâmetros variáveis presentes nas diferentes abordagens para a produção de som. A Figura 3 apresenta o equipamento utilizado para a montagem do experimento.



Figura 3. Foto do experimento montado nos Laboratórios de Ensino da Física do Instituto de Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IF/UFRGS).

Os procedimentos foram realizados por três flautistas profissionais, executando um trecho em comum, apresentando uma situação musical que permite diferentes intenções na produção sonora da execução por parte de cada músico.

O Exemplo Musical 1 foi executado pelos participantes para averiguar o comportamento das variáveis observadas neste contexto musical.



<sup>3</sup> Para uma descrição mais detalhada do mecanismo acústico de funcionamento da flauta, e em especial a interação entre embocadura e fluxo de ar, *c.f.* Cossete, 2010; Cuadra, 2005b e 2008.



*Exemplo Musical 1. Arpejo em sol maior ascendente e descendente.*

Após a gravação do exemplo musical por cada flautista, os vídeos foram analisados pelo software Tracker<sup>4</sup> retornando diversos valores por meio de alguns pontos como: as coordenadas x e y, distância e posição angular de um determinado ponto de massa em relação a um plano cartesiano<sup>5</sup>.

## Resultados e Discussão

As evidências produzidas partem do pressuposto de que, em certas situações, flautistas adotam estratégias diferentes para alcançar um mesmo resultado artístico. A pesquisa buscou selecionar flautistas que declaram estratégias diferentes em seus discursos. A partir dessa seleção, foi solicitado que cada sujeito de pesquisa executasse um determinado trecho musical, e, com isso, foram medidas algumas variáveis da embocadura. Gráficos foram produzidos por meio dos dados recolhidos pelo experimento. As linhas mais claras dos gráficos representam o arpejo em sol maior ascendente e as linhas mais escuras representam o arpejo descendente dos flautistas.

O Gráfico 1 representa os valores recolhidos pelo experimento do flautista 1:

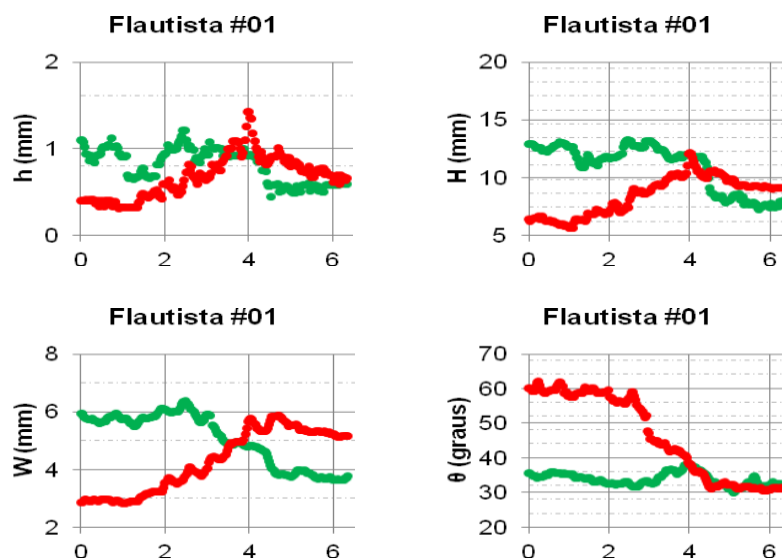


Gráfico 1. Gráficos do arpejo em sol maior do flautista #01.

Uma vez que estes gráficos representam tanto arpejos ascendente e descendente realizadas pelo mesmo flautista, eram esperadas curvas espelhadas de cada gráfico. No entanto, percebemos que, neste exemplo musical, o flautista 1 não apresentou este comportamento em relação a variável que representa o ângulo de posição  $\theta$  (segundo gráfico da segunda linha). Observando apenas os gráficos produzidos, acreditamos que, para executar este exemplo musical de duas oitavas, o flautista empregou alguma outra estratégia que muda alguns parâmetros destinados a mudança do fluxo de ar, compensando o resultado obtido com a

<sup>4</sup> Tracker versão 4.80.

<sup>5</sup> Interseção definida anteriormente pelo usuário.

variável  $\Theta$ .

De acordo com o Gráfico 2, o flautista 2 parece desempenhar a estratégia de espelhamento esperado para cada variáveis.

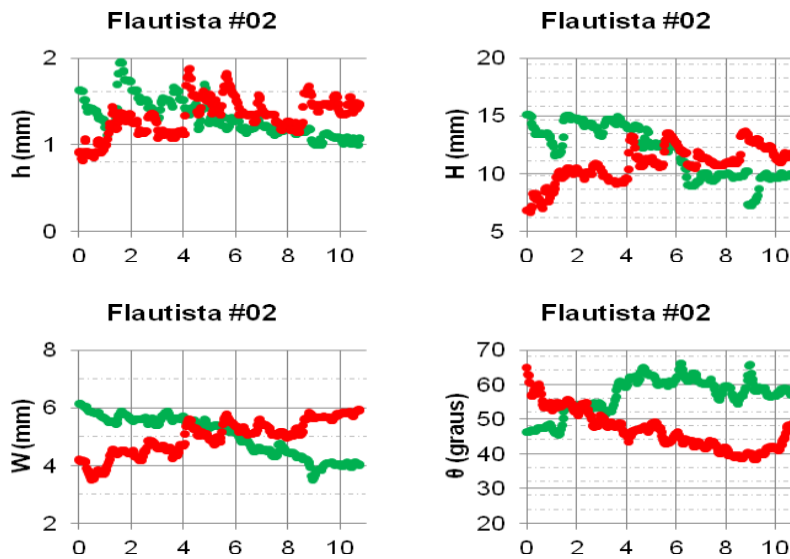


Gráfico 2. Gráficos do arpejo em sol maior do flautista #02.

No Gráfico 3, o flautista 3 apresenta em seus gráficos também um comportamento “espelhado” de dados porém em um âmbito consideravelmente menor do que nos outros flautistas. A maior variação entre as variáveis do flautista 3 foi apresentada pela variável  $W$  que se refere a distância do fluxo de ar.

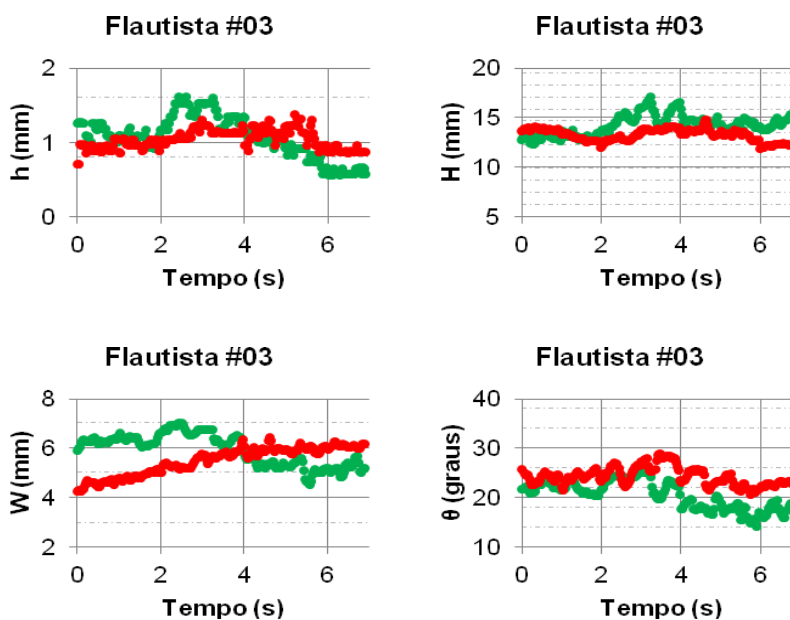


Gráfico 3. Gráficos do arpejo em sol maior do flautista #03.

### Considerações Finais

Esta pesquisa buscou mensurar e analisar visualmente o mecanismo da

embocadura na flauta. O que observamos nos resultados obtidos foram padrões - ora semelhantes, ora contrastantes - entre os músicos da pesquisa. A variável com maior singularidade neste estudo foi o ângulo de posição  $\Theta$ .

O presente estudo não observou diretamente o comportamento do fluxo de ar. A verificação deste comportamento permitirá estudos futuros que examinem em maior detalhe as estratégias adotadas por diferentes flautistas e o desenvolvimento de ferramentas pedagógicas, como um “espelho expandido” visualizando as estratégias de execução de cada músico em tempo real, com o intuito de uma melhor compreensão dessas ações em todas as suas consequências.

Contudo, os presentes resultados já permitem a verificação de que a observação das variações das dimensões da embocadura em flautistas, por meio da metodologia adotada neste estudo, pode ser de grande valor pedagógico, uma vez que revela o comportamento de diversos fatores presentes ao tocar flauta, fatores estes normalmente invisíveis a olho nu. Isto, além de possibilitar uma melhor compreensão da inter-relação dos diversos parâmetros influentes na produção sonora na flauta, também permite o acompanhamento visual de muitos dos movimentos necessários na estruturação da embocadura de flautistas, independentemente das estratégias técnicas abordadas por estes.

## Referências

Barbosa Jr, L. F. (2013). Validação de Ferramenta Analítica para o Estudo de Quatro Parâmetros Variáveis da Embocadura na Produção do Som da Flauta Transversal. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, p. 130.

Cossette, I. et al. (2010). From Breath to Sound: Linking Respiratory Mechanics to Aeroacoustic Sound Production in Flutes. *Acta Acustica United with Acustica*, v. 96, n. 4, p. 654-667.

Cuadra, P. et al. (2005a). Analysis of flute control parameters: A comparison between a novice and an experienced flautist Control parameters and experimental setup Comparison between players Sound production. *Forum Acusticum 2005* Budapest, p. 27-31.

Cuadra, P. (2005b). The sound of oscillating air jets: Physics, modeling and simulation in flute-like instruments. Tese de PhD, Stanford University.

Cuadra, P. et al. (2008). Gesture synthesis: basic control of a flute physical model. *The Journal of the Acoustical Society of America*, v. 123, n. 5.

Penna, M. M. C. (2013). Embocadura na Flauta Transversal: análise de descrições teóricas. SIMPEMUS 6. Curitiba.

Rónai, L. (2008). Em Busca de um mundo perdido: Métodos de flauta do Barroco ao século XX. Rio de Janeiro.

# Gestos musicais e guias de execução: estudo analítico da peça *Image* de Eugène Bozza

Michele Irma Santana Manica<sup>1</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

**Resumo:** A partir do entendimento da relação entre a teoria de Hatten (2004) e a teoria de Chaffin (CHAFFIN et al, 2002), o presente artigo propõe a associação dos gestos musicais sistematizados por Hatten com os guias de execução de Chaffin. O estudo evidencia como esta relação é possível a partir do mapeamento entre domínios ou intermodalidade (LAKOFF&JOHNSON, 2002; BROWER, 2000). As duas teorias, de Hatten e de Chaffin, possuem relações com os estudos da ciência e da linguística cognitiva e enfatizam o papel do corpo na formação de representações (metáforas) e na compreensão da música. A experiência de memorização da peça *Image* para flauta solo de Eugène Bozza mostrou que diferentes guias podem ser assinalados em um mesmo momento da música. Visto a propriedade de um gesto musical atravessar diferentes dimensões, quando diferentes guias são marcados em uma mesma passagem musical nesse ponto se pode conceber um *guia gestual*, que abrange os demais guias em uma unidade expressiva: um gesto musical. Os guias gestuais possibilitam conectar os demais guias em uma única memória linguística. O estudo demonstrou a potencialidade dos gestos musicais para a memorização de uma peça musical, quando associados com o modelo de guias de execução. A relação entre as teorias evidencia a importância da performance no estudo do fenômeno musical, pois é no ato performático que o intérprete associa metáforas conceituais advindas da experiência física/corpórea com metáforas musicais. A pesquisa entende que a intermodalidade é parte essencial do pensamento musical e, por isso, a utilização de guias de execução gestuais se justifica tanto prática como teoricamente.

**Palavras-chave:** gesto musical; guias de execução; performance

**Abstract:** The present article proposes the association of the musical gestures (systematized by Hatten) with the memory cues of Chaffin, by understanding the relationship between Hatten's theory (2004) and Chaffin's study of music memorization (CHAFFIN et al, 2002). The research shows how this relation is possible through the "mapping between domains" or intermodality (LAKOFF & JOHNSON, 2002; BROWER, 2000). Those theories, of Hatten and Chaffin, are related with studies of science and cognitive linguistics and both highlight the role of the body in the formation of representations (metaphors) and on the comprehension of music. The memorization experience of the work *Image* for flute solo by Eugène Bozza indicates that different cues can be marked at the same moment of the music. The particularity of a musical gesture surpass different dimensions of the musical structure, when different cues are marked in the same passage its possible conceive a "gestural cue" which embrace other cues in an expressive unit: a musical gesture. The gestural cues make it possible to connect others cues in an unique linguistic memory. The study demonstrates the potentiality of musical gestures to aid the performer's memorization, when associated with the performance cues model. The relationship between the theories highlight the importance of performance in the musical studies, because it is in the playing act that the musician associates conceptual metaphors (derived from body experience) with musical metaphors. This research understands the intermodality as an essential part of the musical thought. Therefore, beside the relationship between the theories posed, the importance of using gestural cues can be justifiable by the performer's practice.

**Keywords:** musical gesture; performance cues; performance

## Introdução

A partir do entendimento da relação entre a teoria de Hatten (2004) e a teoria de Chaffin (Chaffin et al, 2002), o presente artigo propõe a associação dos gestos musicais propostos por Hatten com os guias de memória de Chaffin. O estudo evidencia como esta relação é possível a partir do mapeamento entre domínios ou intermodalidade (Lakoff & Johnson, 2002; Brower, 2000). A pesquisa compreende que os gestos musicais podem funcionar como eficiente ferramenta para a

<sup>1</sup> micheleflauta@gmail.com

memorização da peça estudada, quando associados como guias de memória. A peça musical escolhida é *Image* para flauta solo de Eugène Bozza. A investigação desenvolve *guias gestuais* (a partir da análise gestual da peça) que estabelecem relações com outras áreas da experiência musical, o que proporciona maior consistência e eficiência à memorização.

Segundo Hatten, o gesto musical é uma formação energética do som projetada no tempo (Hatten, 2004, p.95). A interpretação dos gestos musicais implica uma ampla variedade de competências, incluindo interpretação da notação e correlação dos gestos com outros aspectos da música. O autor pretende demonstrar como uma interpretação gestual da música é quase inevitável devido às estruturas cognitivas do ser humano. Ele afirma que essas capacidades servem para embasar uma interpretação gestual da música. Hatten faz uso de teorias da percepção e cognição dentre as quais podemos destacar a *gestalt*, a intermodalidade das metáforas conceituais (Lakoff & Johnson, 2002) e da teoria semiótica de Peirce a partir dos estudos de Lidov (Lidov, 1987; 1993; 1999).

O gesto é um significante, energético, forma/moldagem temporal que perpassa todas as modalidades de percepção, ação e cognição humanas (Hatten, 2004, p.). Mesmo quando a organização de um estilo musical pede maiores capacidades dos ouvintes, o gesto pode ser percebido porque tais competências são pré-linguísticas e prévias aos rótulos conceituais da linguagem. Como o gesto pode ser definido de maneira a capturar seu status pré-linguístico e categórico? O autor propõe que o gesto humano é entendido em geral como expressivo significativamente, formado temporalmente através das modalidades humanas de percepção, ação e cognição. Lakoff e Johnson (2002) consideram que, por meio do mapeamento entre domínios, o ser humano pode utilizar conceitos de outras áreas da experiência (outras manifestações artísticas, valores e convenções sociais etc) na música. Logo, Hatten faz uso de conceitos da linguística e da ciência cognitiva para demonstrar como um ouvinte pode interpretar uma obra musical evocando gestos, tópicos e outras figuras de linguagem (metáforas musicais). A própria ideia de gesto na música é uma metáfora da experiência musical mapeada do domínio da experiência corporal.

A mesma linha de pensamento é adotada no artigo intitulado *A Cognitive Theory of Musical Meaning* de Candace Brower (Brower, 2000, p.323-379). A autora explica a significação musical a partir dos estudos da linguística e da ciência cognitiva. Brower apresenta duas ideias principais: a associação de padrões de pensamento com padrões da experiência e o mapeamento de experiências corporais em outros domínios do intelecto. A autora cita exemplos como o *ritardando* que consiste em desacelerar a pulsação da música e que se relaciona com o desacelerar de uma corrida ou do andar humano, por exemplo. O que a autora demonstra é que os significados que interpretamos na música partem do mapeamento de conceitos adquiridos pela experiência corporal na música.

Bertissolo (BERTISSOLO, 2013) ao tratar do gesto musical em sua tese de doutorado, *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e Movimento*, reafirma o explicitado no presente artigo sobre a importância do domínio corporal e da intermodalidade no entendimento da teoria de Hatten.

O autor aplica essa sua teoria do gesto em análises de obras de Beethoven e Schubert, enfocando as potencialidades simbólicas de certos gestos musicais. Ele baseia seu *framework* teórico na consideração da métrica e da tonalidade como ambientes virtuais (*virtual environment*) para as forças energéticas que se movem nos espaços perceptuais da mente musical, sempre baseadas na experiência corporal (gestos) e na intermodalidade da percepção (forças que agem sobre os diversos domínios da experiência). (Idem, p.29)

O estudo do gesto musical se relaciona com a performance na medida em que esta última é uma experiência eminentemente física/corpórea. A análise desenvolvida no presente artigo parte da prática performática: as ideias construídas a partir de meus estudos como *performer* da peça analisada. Desenvolvi ao longo do curso de mestrado pesquisa sobre o uso dos guias de execução em um contexto pós-tonal: *Memorização de estudo com guias de performance da peça Image, de Eugene Bozza* (XXX, 2015). O estudo demonstrou a aplicabilidade do modelo de Chaffin no estudo de peças pós-tonais na prática da flauta transversal.

### **O modelo de guias de execução e guias gestuais**

Em suma, o modelo de guias de execução (GEs) propõe que a memória motora utilizada durante a execução seja associada a uma memória verbal, criando marcos importantes de um mapa mental da obra. Os guias de execução são uma proposta de esquema de recuperação em vários níveis de detalhamento. Eles operam como instrução mental que o músico utiliza para recordar a si mesmo o que deve fazer em pontos referenciais da peça (Chaffin et al, 2002, p. 199). A memória motora é ligada a memória de procedimentos que é implícita, inconsciente, diferente da memória verbal que é consciente (Baddeley et al, 2011, p. 23).

Quando um músico toca repetidamente uma mesma passagem criam-se conexões sequenciais, de forma que cada nota serve como um guia para a próxima. São formados encadeamentos associativos em que um segmento musical conduz ao próximo por associação (Lehmann et al, 2007, p. 118). Quando ocorre uma falha, essa sequência é interrompida, podendo ocasionar um lapso de memória ou mesmo a interrupção da performance. Assim, nota-se a vantagem de não depender unicamente da memória motora. Em uma pesquisa que durou 10 meses durante a observação da prática da pianista, Chaffin observou que a pianista utilizou estratégias mnemônicas que se relacionavam com memórias implícitas (Chaffin et al, 2002, 71). A associação dos movimentos motores a memórias linguísticas cria um conjunto na forma de “sujeito-predicado”, automatizadas através da prática.

Os guias de execução são organizados em quatro categorias: guias estruturais, guias expressivos, guias interpretativos e guias básicos. Os guias estruturais se referem à forma geral da peça, no sentido mais amplo. Por exemplo, na forma sonata temos a exposição, transição, desenvolvimento, entre outras partes formais. Os guias expressivos podem estar vinculados a seções ou subseções, abarcando muitos compassos que tenham a mesma expressão. Geralmente são marcações descritivas dos compositores, como “Giocoso” por exemplo. Guias interpretativos e

básicos de performance estão nos próximos níveis, representando características específicas da música em cada compasso. Guias interpretativos geralmente são ligados às dinâmicas ou acentuações. Guias básicos às ações mecânicas que os instrumentistas devem ser executados como planejado na performance. Após elencadas as quatro categorias de guias o autor ressalta que o intérprete pode se sentir livre para criar tantas outras Ihe sejam convenientes para elaboração de sua imagem mental da obra.

A teoria de Chaffin trata diretamente do elo entre a experiência corporal e o pensamento metafórico ao mapear uma experiência física, como uma articulação em *staccato* na flauta, para uma memória linguística. Trata-se de mapear a experiência física da performance musical no domínio da linguagem escrita (o guia é assinalado na partitura). Os demais guias também tratam do mapeamento entre domínios. Por exemplo um guia interpretativo que se relacione com uma emoção como a alegria, mapeia a experiência física/psíquica da alegria (experimentada pelo *performer* ao longo de sua vida) na música e pode ser associado a guias básicos e expressivos (aspectos técnicos e estilísticos da performance).

Hatten (Hatten, 2004, p.133) afirma que a métrica e a tonalidade condicionam a nossa experiência temporal da forma rítmica, do contorno melódico e da condução de vozes com um campo gravitacional virtual, habilitando, assim, os ouvintes para uma experiência musical análoga da orientação corporal, do movimento, da ação e do gestual no dia-a-dia. O autor expõe que um gesto não reside em uma única dimensão musical, mas atravessa várias dimensões (citadas anteriormente neste parágrafo). Portanto, guias gestuais auxiliam o *performer* na criação de um esquema de recuperação em vários níveis de detalhamento. Quanto mais complexa e detalhada a memorização efetuada pelo intérprete tanto mais seguro ele estará, pois em caso de um lapso de memória diferentes esquemas de recuperação podem ser acessados. Essa estratégia de memorização também proporciona ao músico maior consciência de suas escolhas interpretativas durante a performance.

A experiência de memorização da peça mostrou que diferentes guias podem ser assinalados em um mesmo momento da música, porque uma expressão musical pode requerer diversos recursos técnicos e expressivos do instrumentista. Visto a propriedade de um gesto musical atravessar diferentes dimensões da música, os guias gestuais possibilitam conectar os demais guias em uma única memória linguística. Logo, quando diferentes guias são marcados em uma mesma passagem musical nesse ponto se pode perceber um guia gestual, que abrange os demais guias em uma unidade expressiva: um gesto musical.

Estabelecidos os vínculos entre os dois autores, é necessário ainda antes de partir para análise conhecer como são caracterizados os diferentes tipos de gestos musicais. Segundo Hatten, gestos prototípicos ocorrem quando um gesto é formado por mais de um evento musical, podendo formar uma hierarquia gestual na qual gestos mais simples e imediatos formam gestos mais complexos, tal como explanado a seguir:

Podemos relacionar o conceito de hierarquia de gestos com a noção tradicional da hierarquia de diferentes níveis formais da composição, de forma que os gestos prototípicos possam ser equivalentes aos motivos de uma peça, e então unidades maiores tais como semifrases, frases e períodos, seções e subseções, e até movimentos

ou peças constituinte de um conjunto possam ser tratadas como gesto musical." (Mastshulat, 2011, p. 20)

Aqui novamente vemos uma ligação dos guias de execução, em que diferentes níveis da hierarquia musical se referem às quatro categorias de guias elencadas e podem ser resumidos em guias gestuais.

Diferenciam-se os gestos estratégicos e gestos estilísticos. Os gestos estratégicos incluem: 1) gestos espontâneos, 2) temáticos, 3) dialógicos, 4) retóricos e 5) tropológicos. 1) *Gestos espontâneos* são contornos energéticos singulares que aparecem como invenções originais introduzidas pelo compositor. 2) *Gestos temáticos* são aqueles de despontam para o primeiro plano como entidades significantes, que contém o som expressivo e o caráter da obra ou movimento. Estes gestos auxiliam o ouvinte a entender e interpretar significados musicais através de sua propriedade expressiva. Os mesmos são constituídos por partes estruturais da música como articulação, dinâmica e características temporais motívicas. 3) *Gestos dialógicos* estão na relação de oposição ou imitação de dois ou mais gestos entre si. Por isso, essa categoria de gesto pode incluir oposições entre gestos temáticos. 4) *Gestos retóricos* interrompem o discurso musical dando-lhe um caráter dramático ou narrativo. Incluem pausas repentinas, alterações ou mudanças. Os gestos narrativos podem ser usados para destacar a modulação tonal ou diminuição na textura, ou mesmo demarcar a mudança no nível do discurso. 5) Por fim, os *gestos trópicos* ocorrem quando dois gestos separados de diferentes caracteres estão sintetizados em um gesto. Os gestos estilísticos são resultantes de convenções. Eles pressupõem tonalidade e métrica como campo "gravitacional". Costumam aparecer em gêneros ritualizados tais como danças e marchas. Implicam em convenções para a interpretação: de articulação, acentuação, dinâmicas, tempo, *timing* (questão de performance prática). Hatten, 2004, p. 133,135; Matschulat, 2011, p. 22-23).

## Análise

C A pesquisa toma como base a análise realizada em minha dissertação de mestrado (Manica, 2015). Os guias de execução identificados na análise anterior são reagrupados em guias gestuais, a partir dos gestos musicais identificados na música. A peça está organizada em torno de centros referenciais que focam notas, classes de notas ou conjuntos de classes de notas, o que Straus classifica de música cêntrica (Straus, 2013, p.105). As escalas utilizadas pelo compositor mesclam o modo dórico iniciado na nota Mi, que se refere a classe de conjuntos 4-10 (0235) e escalas octatônicas como a OCT 1,2 (124578AB). Os materiais melódicos compartilhados entre as diferentes escalas proporcionam coerência à composição. Escalas octatônicas apresentam apenas três formas (OCT 0,1; OCT 1,2 e OCT 2,3) e são classificadas a partir da sua nota mais grave. As mesmas podem ser traspostas e invertidas em quatro níveis, o que mapeia cada forma da escala nela mesma. Os subconjuntos derivados de escalas octatônicas são simétricos, seja por transposição ou inversão, o que é apreciado por compositores, visto o largo emprego destas escalas em peças de organização (dos sons) pós-tonal.



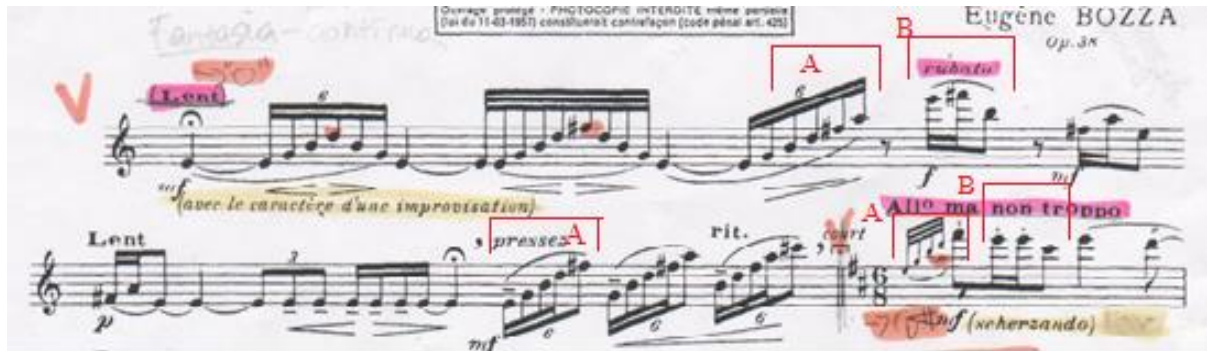


Figura 1: Gestos motivicos A e B.

Adaptado de: BOZZA, Eugène. (1940). *Image*. Paris: Alphonse Leduc.

A Figura 1 demonstra os gestos motivicos A e B, dos quais derivam os demais materiais temáticos da peça. Enquanto no gesto motivico A as alturas (intervalos de terça ascendente) ocupam maior importância na percepção do gesto pelo ouvinte<sup>2</sup>, no gesto motivico B o ritmo ocupa papel central na percepção do gesto. Estes gestos passam a configurar guias gestuais e estabelecem relações com um ou mais GEs. O gesto motivico A em sua primeira aparição estabelece relação com o guia básico de emissão “O” (em laranja), com o guia expressivo “Lent” (em rosa) e com o guia interpretativo “avec le caractère d’une improvisation” (em amarelo). Logo após o final da cadência inicial, o guia gestual A se relaciona com o guia expressivo de indicação de andamento (em rosa) e com o guia básico de emissão “U” (em laranja). Dessa maneira, como afirmado anteriormente, o intérprete estabelece novos níveis de detalhamento em sua memorização, o que assegura uma recuperação de memória mais eficaz. Apesar destes gestos não caracterizarem um tema, da maneira como esse é tradicionalmente compreendido, eles serão considerados gestos temáticos devido o seu constante desenvolvimento ao longo da obra.

A Figura 2 apresenta os gestos motivicos elaborados, por meio de processo de expansão e inversão. Pode-se perceber mais uma vez a relação dos guias gestuais com outros GEs, guias básicos de respiração, articulação e guias interpretativos relativos a indicações de dinâmica. O aspecto rítmico do gesto A passa a prevalecer a partir da elaboração dos materiais pelo compositor.



Figura 2: Guias gestuais A e B, processo de elaboração de materiais.

Adaptado de: BOZZA, Eugène. (1940). *Image*. Paris: Alphonse Leduc

<sup>2</sup> Neste início da peça, com a elaboração dos materiais outros aspectos podem prevalecer, como ver-se-á.

A escala em *staccato* forma um gesto retórico, pelo qual o movimento de expansão do gesto A é destacado, pois interrompe o padrão de articulação utilizado até esse momento da obra. Como dito o aspecto rítmico do gesto A passa a prevalecer, o que vai ao encontro da argumentação de Hatten de que os gestos perpassam diferentes dimensões da música. Em conjunto com os demais GEs marcados ele forma um guia gestual retórico.



Figura 3: gestos A e B intercalados

Adaptado de: BOZZA, Eugène. (1940). *Image*. Paris: Alphonse Leduc.

Nesta figura primeiramente os gestos A e B são intercalados sequencialmente formando um grande gesto dialógico. Essa alternância apresenta variações, pois no início do segundo sistema da Figura 3 há um insistência pela repetição do gesto B para depois retomar o gesto A.

No final do segundo sistema e começo do terceiro há uma quebra no discurso entre os gestos onde é marcado um sinal de respiração. Há uma ruptura rítmica e pela primeira vez uma escala octatônica é apresentada completa na peça, a OCT 1,2 que culmina em cromatismo. A tensão gerada pelo cromatismo é ressaltada pela troca de articulação para *staccato* e o término em uma fermata na nota mais aguda apresentada até esse momento da peça. Por isso, esse foi considerado um gesto retórico. Na escala descendente que conduz para a *cadenza* os gestos A e B são sugeridos através dos agrupamentos cromáticos de 3 e 5 notas. Como desde o princípio da obra há uma constante alternância entre esses dois gestos, a combinação de ambos fez com que considerássemos a escala um gesto trópico.



Figura 4: Início da *cadenza*

Adaptado de: Bozza, Eugène. (1940). *Image*. Paris: Alphonse Leduc

No início da *cadenza* (Figura 4) há um grande gesto dialógico. As repetições dos gestos A e B em diferentes oitavas do instrumento funcionam como um jogo de pergunta e resposta. O diálogo é reforçado pelas diferenças timbrísticas que o instrumento apresenta nos diferentes registros utilizados pelo compositor.



Figura 5: Final da *cadenza*.

Adaptado de: Bozza, Eugène. (1940). *Image*. Paris: Alphonse Leduc

Na metade e no final da *cadenza* (Figura 5) percebemos um grande gesto retórico de caráter dramático. A dramaticidade é enfatizada pelo virtuosismo da passagem. A virtuosidade se dá pela velocidade, o uso de diferentes articulações e os grandes intervalos melódicos, abrangendo todos os registros do instrumento. Novamente percebemos a elaboração a partir dos gestos A e B presente nos grupos de fusas, logo após a fermata. A dramaticidade do gesto retórico auxilia a pensar os demais guias básicos e interpretativos, portanto aqui também consideramos. O caráter dramático oferece a referência para que o músico estabeleça a escolha de como executar os aspectos técnicos e interpretativos, a fim de reforçar o caráter do gesto retórico. A ligação entre os guias gestuais com os demais e seu potencial para o aprimoramento da performance se torna cada vez mais evidente. Após a segunda fermata, o trecho final da cadência apresenta o gesto A, que adquire ao longo da trajetória um caráter de ligação (entre as diferentes partes da música) e de mudança (transição para a próxima ideia musical a ser desenvolvida).





Figura 6: Parte B.

Adaptado de: Bozza, Eugène. (1940). Image. Paris: Alphonse Leduc

Na Figura 6 podemos analisar que apesar da troca de compasso e caráter que ocorre na parte B, o compositor continua a trabalhar com os mesmos recursos melódicos, as octatônicas, e desenvolvendo variações dos mesmos gestos musicais. A troca de caráter ocorre através da expansão rítmica. Neste ponto é importante traçar um comentário sobre os gestos estilísticos.

Enquanto na parte A a elaboração a e B resulta em um gesto estilístico com caráter de dança, na parte B observamos que o desenvolvimento dos gesto A e B resulta em um caráter melancólico. O gesto estilístico da parte B estabelece relação com os guias expressivo “doce” assinalados nessa sessão. É interessante como com base nos mesmo materiais melódicos o compositor consegue formar dois caracteres distintos, o que também demonstra. A forma ternária é associada as danças barrocas e a forma canção.

Tradicionalmente as partes A e B são contrastantes, com diferentes materiais melódicos e harmônicos. Não é o que ocorre nessa peça. O contraste é alcançado pelos diferentes gestos estilísticos que o compositor utiliza em cada uma das partes. Eles se caracterizam via alternância entre staccato e legato e figuras musicais ligeiras, trazendo um caráter “leve”, tal como é notado através em um guia interpretativo. Na parte B o gesto estilístico se dá pelas figuras musicais de maior duração, ausência de staccato e predominância da articulação legato.

A terceira e última *cadenza* inicia de com a figuração muito similar a primeira, como podemos ver abaixo.



Figura 7: Terceira cadenza.

Adaptado de: Bozza, Eugène. (1940). Image. Paris: Alphonse Leduc

Os gestos A e B são aproveitados pelo compositor (Figura 7), bem como as escalas octatônicas anteriormente apresentadas na peça. Os acordes diminutos descendentes, presentes nas octatônias, apresentam uma parte do gesto A e acumulam tensão, a resolução acontece apenas no último acorde diminuto que completa o gesto A com a primeira nota da escala cromática descendente (elisão de gestos musicais). A cadência possui gestos retóricos dramáticos, que servem tanto de pontos culminantes das ideias musicais apresentadas como rupturas. As notas longas e acentuadas no registro agudo representando os pontos culminantes e o *frulato* na escala cromática representando a ruptura. O último gesto retórico da cadência acumula tensão na medida em que apresenta duas notas ligadas e somente no final a terceira nota (gesto B).



Figura 8: Rememoração parte B e A'

Adaptado de: Bozza, Eugène. (1940). *Image*. Paris: Alphonse Leduc.

A rememoração de B que segue para A' é algo inesperado que faz um desvio inesperado no fluxo musical e por isso foi considerado um gesto retórico. Essa movimentação também evidencia a confluência de materiais utilizados nessas duas sessões. Em A' temos a apresentação quase integral da parte A, com pequenas alterações de articulação. As expansões do gesto A acrescentam mais dramaticidade ao discurso. Na *codetta* abarca os três últimos sistemas e nela vemos o acréscimo de tensão a partir da constante repetição primeiramente do gesto B em movimento ascendente e depois do gesto A, culminando em um gesto retórico dramático onde novamente o compositor utiliza a escala cromática como um recurso para acrescentar dramaticidade a obra.

## Referências

Bertissolo, Guilherme. (2013). *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e Movimento*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Bozza, Eugène. (1940). *Image*. Alphonse Leduc, Paris.

Brower, Candace. (2000). *A Cognitive Theory of Musical Meaning*. In *Journal of*



*Music Theory* 44 (2), p.323–379.

Chaffin, Roger; Imreh, Gabriela; Crawford, Mary. (2004). *Practicing Perfection: memory and piano performance*. Erlbaum, Mahwah.

Hatten, Robert. *Interpreting the Musical Gestural, topics and tropes: Mozart Beethoven and Schubert*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Lakoff, George; Johnson, Mark. (2002). *Metáforas da vida cotidiana*. Mercado das Letras/EDUC, Campinas.

XXXX. (2015). *Memorização e estudo com guias de execução na peça Image, de Eugene Bozza*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Matshulat, Josias. (2011). *Gestos musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio grande do Sul, Porto Alegre.

## Teaching musical interpretation

Natalia Vaderrama Rouy<sup>1</sup>

Facultad de Música Universidad Veracruzana

**Abstract** In this text, I present my approach to teaching the interpretation of western classical music, with special emphasis on the flute, though it can be applied to any musical instrument. The first part explores the basic concepts that I have developed over my career as an instrument teacher (29 years) and performing chamber music (45 years) at the Universidad Veracruzana, Xalapa, Mexico. I explain the basic concepts of interpreting music from the baroque and pre-classical period, mention significant aspects as described in the most relevant treatises of the seventeenth and eighteenth centuries, and present a thematic selection of their contributions. Some of the qualitative characteristics of the performance of instrumental music such as sound, articulation, phrasing, the correct selection of musical editions and the importance of elements of rhetoric applicable to all musical styles are defined.

**Key words** Interpretation, Performance, Rhetoric, Sound, Articulation, Metrics, Editions and Historically Informed Performance.

Reflections on my experience from teaching musical interpretation over 29 years at the Universidad Veracruzana, 45 years of musical performance, and the many teachers who have helped shape the musician I have become, along with reading to stay current, my continuing education as a musician, experiences and interactions with colleagues from around the world.

### Teaching musical interpretation

How can we make a beginner understand that the signs and texts in a score are only the skeleton of a body of music? That we must conduct an in-depth search for clarity about the composer's message and how the interpreter wishes to transmit this message to the listener. This is no easy task, even when we delimit what it means to be an *interpreter*, we have a vast space within which to reveal our understanding, sensitivity and creativity. For now, let us try to define what does an *interpreter* is. What happens when we have a given material content is that we understand it and we translate it into a new form of expression. Each interpretation responds to a new form, there will never be two exactly identical interpretations, not even by the same performer. Musical interpretation starts from this same principle and must take into account the two basic elements that make it up: knowledge and feeling.

Consider what Frans Vester tells us about this,

"If we assume that works of art in general are considered inviolable, then we can also assume that it applies equally to musical compositions and, above all, to their recording on paper. However, for a composition to be complete, it must be performed; the inert signs and notations must come to life and be set in motion. The final result of this interaction depends on or is at least influenced by the performer, with his own contemporary ideas about the role of a performer in front of a written score" (Frans Vester, WA Mozart - On the performance of the works for wind instruments, Amsterdam, Broekmans and Van Poppel, 1999, p. 9).

Today more than ever I can state with certainty that the performance of a piece of

---

<sup>1</sup> naval1957@gmail.com



music from the past or the present implies a deep study of all the elements that have played a role in the creation of the musical work, including historical context—that moment when the composer was alive or lives in, the musical life of the place, the region and the country, and last but not least, the artistic and esthetic values of the time when these works were conceived.

We must be sure to take into account that art is not only an individual creation, but also a social event, and so it is defined socially. Like artistic quality, this social aspect is not something exclusive to the work, but an attribute of value given by humanity; one that cannot be separated from the norms, interests, conventions and tastes prevailing at the time a work of art is produced or interpreted (Frans Vester).

The interpreter must be competent, sensitive and also needs to learn skills; the main role being to reproduce what is written in the score, expressing and translating the composer's intention, adding life to the written pages, the feeling it generates and the musical discourse.

Since the twentieth century, composers have been extremely meticulous in writing their scores and pay great attention to detail. The more recent the work, the more precise the writing. Our duty as interpreters is to perform a thorough and correct reading of all the signs of the scores. It should be noted that sheet music publishers make many mistakes when printing new editions and often make the same mistakes as their predecessors, reflecting greater interest in doing business than in presenting a good analysis or in amending obvious mistakes.

For the interpretation of the music of the seventeenth and eighteenth centuries, it is necessary to do some research on compositional concepts and the way their execution dominated at the time, for which situations they were written and for whom. Today, many performers think that making music is an emotional activity and one that therefore cannot be subordinated to rules, since this is part of being artist. Considering him or herself an artist, the musician feels the need to add something of their own to the music they are playing. However, when applied to old music, the music then undergoes a kind of metamorphosis that appears to enhance the performance of the work, but actually moves the music further away from itself, away from the original intention of the author. It is not by chance that Leopold Mozart, in his book *Bases of the Violin School*, speaks of knowledge and not of art.

Curiously, in the eighteenth century the performer was not considered an artist but an expert or *knower* and his mission as such was to play music in *good taste*, and with knowledge of the rules and traditions of his time. As Vester says,

"The freedom of the interpreter was a restricted freedom. A composition and its interpretation are interconnected; they cannot be separated from each other."  
In his *Theory of Fine Arts* of 1774 Schulz tells us,  
"The performing musician is part of the composer's feelings and must transmit them in his performance, as if he were playing from the soul of the composer."  
If we do not know how to interpret a work of the eighteenth century, it is not so much an error of the composer, but rather the interpreter's lack of sufficient information. Until the practices and conventions of the period are fully

understood, the performer cannot execute with due authority what the composer wanted to express, nor can he or she obtain the results or communicate the original message designed to move the public in a certain way. "The style of interpretation must match the style of the composition; a premise valid for all the music of all periods" (Vester, Mozart, p. 9).

### Historical interpretation

Historical Interpretation Performance (HIP) is nothing more than an interpretation of works of the past based on historical sources and, better yet, with original instruments or new copies of originals. It really means to acquire the necessary knowledge of the interpretive customs of the time, described in the treatises that were published when the works to be interpreted were created. In this regard, the main authors and works I suggest are:

1. Bach C. Ph. E. (1753) Essay on the true art of playing keyboard instruments. Berlin.
2. Mozart L. (1756) Thorough violin school. Augsburg.
3. Quantz J.J. (1752) Essay of a method for playing the transverse flute. Berlin.
4. Tromlitz J. (1791) Detailed and thorough tutor for playing the flute. Leipzig.
5. Tosi-Agricola (1757) Instructions in the art of singing. Berlin.
6. Türk D.G. (1789) School of clavier playing or instructions in playing the clavier for teachers and students. Leipzig.

It is important to note that the authors of these methods were great performers, most of them composers highly appreciated in their time and therefore their guidelines continue to be valid and of great value to us. The importance of a method and its validity over the course of time is determined by, among other things, the number of times it was reprinted and translated into other languages the same year as or some years after its first publication. For example, Quantz's Treatise was published in German and almost simultaneously in Dutch and French, and then later in English.

It is recommended that musicians read different sources to obtain an overview of the stylistic concepts of the authors. In some texts, we find contradictory concepts and it is only by consulting different authors that we can obtain convincing results and a better understanding of any discrepancies.

We know that obtaining this information is no guarantee of good execution. Having consulted only those sources, it is then necessary to develop artistic sensitivity, which in the baroque period was called *good taste*, as Quantz tells us in his treatise.

How do we define the concept of *good taste*? I will try to define what *good taste* is. Pernil González Ana Isabel, tells us in her work, *Illustrated Thought in Spanish Literature* (2012), "It seems that the notion of good taste, which appears in the poetic tables of Cascales (1617) as a faculty of accepting the beautiful and rejecting the ugly and separating the plausible from the implausible, was widely spread in Spain

during the eighteenth century".

E. Kant, in his *Critique of Judgment* (1790), identifies esthetic judgment as the faculty of judging beauty; a subjective faculty, but one to which judgment brings a universal value. To Lord Shaftesbury and Diderot, taste is a natural and creative faculty, ruled by its own laws.

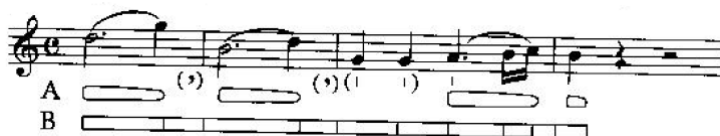
Albert Camus says, Good taste is not to insist, everyone knows.

The works that might be performed before an audience must be analyzed and compared with other works of the same author; style, form, themes, harmony, detailed definition of the motifs, the expression suggested by the score and the affections they express. From there, we must make our own interpretative decisions, knowing that our public lives in an information-rich twenty-first century with all the characteristics that this implies. From my point of view, Historical Interpretation is a pathway to refreshing the music of earlier centuries up to Romanticism and later, enabling us to look for a new, or rather the lost sense of musical expression that we try to cultivate in our own students; it is curiosity and the search for knowledge that are required; new paths of knowledge, not only those our teachers have shown us.

The responsibility of the performer today is great. Not only must we practice on an imperfect instrument to master it technically; we also have to realize that the way we learned to play music when we were at music school will not necessarily help us play the baroque repertoire from a historical perspective. Here, I am specifically referring to issues such as volume and equality in sound, equality in intonation, equality in rhythm, etc. Our earlier education leads us to try to attain technical perfection based on equality; to be more specific: the length of the notes, crescendos and diminuendos, to slow down and accelerate with the emotion being conveyed, the climax and relaxation of the phrases, and so forth. We must try to free ourselves from what we have learned almost unconsciously and look for other ways of expression, by studying treatises and listening to performers who have long been doing research in this field. Below I will describe some of the basic elements that must be taken into account for the execution of works of the Baroque and Classical periods. You do not need to own a copy of an old instrument; all of these characteristics can be applied to modern instruments as well.

## Sound

Today, the written note and the execution of its value are practically the same. In the following example A) represents the way of playing notes based on their length and dynamics in the old style, B) represents the Wagnerian style and twentieth-century sound



Frans Vester, p. 25

### Measures and accents

The simplest and most obvious distinction between successions of musical sounds in relation to expression is their accentuation and lack thereof. This simple and obvious difference can be taken as a tradition that has been lost since Wagner exerted such a big influence on style and musical ideals.

The following example shows us visually how four sixteenth notes are played, A in the old style and B in the twentieth century style:



Frans Vester, p. 30

John Gunn tells us about the term *accent*, "There is no word in our musical language more uncertain and varied in meaning, it refers exclusively in the sense of emphasis." The music of the eighteenth century adhered to a system of metrical *accents*, in which the number of tempos per compass and the relationship of the notes between them were executed by alternating: strong-soft, long-short and good-bad".

Turk explains it more accurately in his *School Book of Keyboard Execution*, "Each bar has its good (strong) and bad (weak) beats, yet according to its external value or duration they are equal to each other ... but are given more emphasis (internal value) to some more than others."

This, in such a way that the strong beats are internally longer and / or accented and when beating the measure, it always falls on the first beat (thesis). In contrast, the weak beats are internally short and not accentuated, when beating the measure, it falls on the upbeat (arsis). Not all the notes of every first beat are accentuated the same way; accentuation also depends on the context and character of the piece and the meaning of the phrases. Fortunately, we have other musical elements we can use so that these rhythmic accents do not fall into monotony, they can be disguised through all sorts of syncopation, hemiolas, and simulated meter changes brought up with slurs, jumps and dynamics. The most pronounced accents are found in long appoggiaturas and in short appoggiaturas on the beat, the greater the dissonance the stronger the accent should be. This accent is actually performed by extending the note a bit more and not so much with air force or bow weight or force when hitting the key.

### Articulation

Articulation is a technique for playing loose notes combined with slurred notes. What superficially seems to be a purely technical question to a modern instrumentalist, is a procedure that takes on a broader meaning within the context of the idea, structure, and expression of eighteenth-century music.

For the wind instrumentalist, articulation technically means the use of the tongue to separate the sounds, the bow for the string instruments and finger techniques for the keyboard players.

For the winds, separating the notes with the tongue does not mean that the tongue is the sound producer (a common misunderstanding among students), it is more like a valve that controls the continuous air flow without causing unwanted accents.

The syllables that Quantz recommends in his book for the flute and recorder are *tiri tiri* and *did'll did'll* among others. For string instruments as well, the indications *tip* and *frog* of the bow (up or down) is the technique that helps express a balanced irregularity and diminish *equality* in the execution.

The music of this period is ruled by the spoken language and rhetoric—defined as the art of persuasion through eloquence—is their most valuable tool. When a speaker makes a speech, it is very important to vary the tone of the voice, to include nuances in the phrases, introduce pauses and to place emphasis (accents) on certain words.

C. Ph. E. Bach tells us about this subject, "In general, the spirited and energetic character of the allegro is best expressed with articulated notes and the tenderness of the adagios with broad and slurred notes."

Quantz goes a little deeper, "The tongue in wind instruments, like the bow for stringed instruments, should always be used in accordance with the wishes of the composer, according to his indications of slurs and vertical dots or stripes, this is what gives life to the notes".

Engramelle says in his book *The fonotecnia or the art of writing the cylinders*, Paris 1775,

"Each articulated note consists of a part of sound and another part of silence, these two components constitute the total value of the note"; This space, he calls the *articulation pause* and though he leaves the duration of this space to the interpreter's taste, there are certain rules. For example, it is suggested that the length of silences be varied according to the character of the music, or that repeated notes contain a larger space between them. This concept contradicts the modern point of view which gives each note an absolute value that consists exclusively of sound in all its extension.

C. Ph. E. Bach states, "sounds which are neither short nor slurred, should be kept at half their value unless they have the tenuto indication".

Türk is much more specific and differs slightly from C. Ph. E. Bach because Türk tells us that if all sounds are short (at half their value) then it will sound much too choppy. He states that the character of a composition needs an enormous variety of exceptions in this regard and proposes that for notes that are played in the usual way (i.e., neither slurred nor short), the finger on the keys of the pianoforte should rise from the key a little before the indicated duration of the note. Consequently, the notes written in a) can be played b) or c) depending on the circumstances and the nature of the work.



Again, we return to the subject of *good taste*; only the performer can decide on the length of the notes with respect to the work, its character and the *affects* that trigger us. However, we must not distance ourselves from the composer's ideas when

making those decisions.

## Rhetoric

The basic premises of the performance of baroque music are found in rhetoric, which is the study of eloquence in the spoken language. As Quantz tells us, "the musical performance can be compared to a speaker's speech", "the musician as well as the speaker, are based on the same objective, with regard to the preparation of the speech as well as its final execution; they must essentially be the guides of the hearts of those who listen, they must be able to move and reassure their passions, to bring them from one 'affection' to another during a performance".

The doctrine of affects is a general esthetic theory whose influence ranged from classical antiquity to the early nineteenth century. Affections are understood as any human passion or feeling, induced by an external cause.

C. Ph. E. Bach clearly and precisely answers the question of what is a good musical performance: "it is the ability through singing or the execution of an instrument, to achieve the listeners' awareness of the true content and affection of a composition". As Bruce Haynes says in his book, *The end of early music*: "What Windows is now for computers, Rhetoric was to Baroque and Renaissance musicians; it was their operating system, the source of their assumptions about what music was and what it was supposed to accomplish".

The following table lists interpretative characteristics that clearly demonstrate the differences between the style of the eighteenth and that of the twentieth century:

	18 <sup>th</sup> century	20 <sup>th</sup> century
1	Spoken style, danced and lightly sung.	Style very Wagnerian, opera singing.
2	Small sound based on intensity.	Dramatic, volume-based sound.
3	Very differentiated dynamics for short periods of time.	Huge dynamic fields, with extensive diminuendo and crescendo.
4	Very cheerful and clear articulation, with structural significance.	Articulation indistinct, subordinate to a technical meaning.
5	Articulation pauses: separate notes not stuck to each other.	Notes stuck to each other without spaces (long line playing).
6	Differentiation of measures and strong-weak beats.	Accents, measures and bars minimized.
7	Irregular execution of equal values in articulated notes.	Regular execution of equal values.
8	Sporadic fingers and head vibrato.	Continual vibrato independent of the melodic line.
9	Tempo: fast movements without hurry and slow ones, moderate.	Tempo: very fast in quick movements and excessively slow in Adagios.
10	Relaxed, serene performance.	Frequently aggressive performance.
11	Knowledge of the tacit and written rules of interpretation.	Absolute ignorance of norms and rules of the time.
Technical aspects involved		
1	High breathing (chest)	Low breathing (diaphragm)
2	Irregularity in sound	Regular, constant sound
3	Uneven temperament	Equal temperament
4	Low tuning: 398-435 Hz	High pitch: 440-448 Hz

## Musical Editions

The student should know that not every printed piece of music is carved in stone and should learn, as quickly as possible, that not all publishers faithfully reproduce what the composers wrote. Plus, there are human errors and many other errors resulting from negligence.

From the middle of the twentieth century a great number of scores from the baroque period were published; noteworthy since by the middle of the nineteenth century the music of the previous centuries had practically been forgotten. We can say that the great works of the baroque and earlier styles were rediscovered at the beginning of the twentieth century. The editors took advantage of these circumstances to print modern editions of the great works of the baroque adding their own ideas to them. That is, they tried to help the performer by placing dynamics signs, accentuations and articulations, along with many other signs that have nothing to do with the style of the work they were publishing, just in the interest of increasing their business. The original manuscripts contained few of these notations, not because they were not used but rather because they were part of the public domain and it was not always necessary to indicate them. Even today we can still inherit these altered scores that we now know have little to do with their composers' original idea. Worse still, these publishers crossed the line by placing their indications everywhere without informing the reader (by using parentheses or footnotes) that their notations were only suggestions made by the publisher. A good edition always indicates in parentheses or with dotted lines, or in the preliminary notes which notations are the editor's suggestions.

We must take into account that music written in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries was composed for the needs of the moment, often in a hurry and without further revision. It was not always meant to survive for centuries; it was live music in the literal sense. Some composers such as J.S. Bach and his children continually revised their manuscripts, made corrections or proposed alternatives for ornamentation and details of their scores. Many composers recycled their pieces depending on the instrumentation available at the time and in the place the music was required. For example, if a piece was needed for mass the following Sunday, and there was only a violin, a viola and recorders, then the piece was arranged for these instruments.

The so-called Urtext editions are recommended because they are usually a textual copy of the manuscripts, which indicates little in terms of slurs, articulation, nuances, etc. So the use of these editions requires that the performer master solid bases and knowledge of the interpretive manners of the time. Just because we do not see printed slurs, it does not mean that they were not used. For the last ten years, editions have been published in which a copy of the original manuscript is included, and from which the modern edition was obtained, with the editor's suggestions along with the results of the research involving several manuscripts of the same work. These editions seem to be the most successful in the case of music from the seventeenth and eighteenth centuries, as they provide the musician with both the information from the manuscripts that were consulted and the proper suggestions for interpretation, with everything clearly notated.

### **Some elements of musical performance applicable to all styles**

Group phrasing: We must remember that the metric signs at the beginning of the pieces and the bar lines every measure are only general conventions to facilitate our



decoding of the musical signs and should not interfere the flow of the musical idea. For example, if we have two quavers or a triplet, they cannot be recognized until they arrive at the next beat, it is as if they are incomplete until they lead to the beat that follows them. Hence the *grouping* of the phrasing can be done as follows: if we group the notes so that they do not match the pulse, we get melodic lines that are much more fluid than if we only group them as we see them graphically written. In a 4/4 measure where there are only eighth notes and the melodic line has major and minor 2nd, 3th and 4th, we must group together the 2nds before a larger interval; there may be 2 or 3 notes in a single *group*.

Rhythmic equilibrium: When we have groups of notes, either 5, 7, 9, 12 or more, we must look for a rhythmic balance, which we can obtain subdividing it into groups of 2, 3, 4 or 5 notes, depending on the melodic line and the intervals involved; that is to say we use a note as an *anchor*. To establish which ones will be our anchor notes we have to start counting from the end towards the beginning: the subdivisions can be irregular or regular depending on the number of notes and thus we will always arrive at the next beat without hurrying and without any time left over, instead arriving fluently at the next beat or measure.

Another important aspect for finding the rhythmic balance of a piece to be performed is an awareness of the Agogic movement in the rhythmic interpretation of a piece in any style or period of time. The most correct definition of the word Agogic from my point of view is found at [lexicoon.org](http://lexicoon.org): "... a set of slight modifications of time, not written in the score, required in the execution of a work". For example, in a passage of broken arpeggios it is important to note that the rhythmic accent is defined by the compass and not by the height of the notes. If we play the highest note of the passage more strongly, we will alter the original rhythmic feeling unless it is explicitly indicated by the author.

Dynamics: The dynamics of a piece in musical interpretation, is a relative matter. The emotional impact of the execution of an *ff* is directly related to the level and delicacy of the previous *pp*. The place and its acoustic resonance where the performance takes place, also play an important role, so we must teach the student that the distance between the audience and the place where the performer is standing must be filled with sound. Thus, when we wish to make any change in sound or color we must exaggerate it in order for the change to reach the audience. Dynamic changes, such as the different intensities of sound are like the makeup of an actor: up close they may seem to be grotesque but from a distance they will give the desired result.

Another important issue is that we should not try to be too literal when observing the dynamic changes written in most of the scores. Mainly, they are written at the beginning of a phrase to show us the outline of the phrase but this does not mean we need to react immediately to it.

A good technique for practicing nuances is to work them backwards to determine how we want them to sound and how we are going to play them to the end of the piece. We can compare this with the movement of the body when we are going to jump, that is to say, preparation for the jump is directly related to the height that we

are going to reach. So, it is with dynamics: there is an initial impulse that generates the musical gesture, which is as important as the gesture itself.

Tempo: To establish the best speed at which a piece is to be performed requires certain cognitive and intuitive abilities, and these can be developed by studying scores of different musical styles, comparing versions of recordings from several years back with more recent versions. For example, in baroque music there is coherence between the different movements, there is usually a correspondence between them, slow movements to half and fast to double, though sometimes the correspondence is not direct, a white can become the pulse of a quaver or vice versa. With romanticism, these esthetic ideals were exchanged for others, making slow movements much too slow with no relationship to fast movements. Today rebuilding these relationships is challenging.

## Conclusion

I have briefly addressed here some of the topics and ideas that I have been incorporating into my teaching over the years. They are tools that I use with students and have been producing excellent results. I cannot arrive at any absolute conclusions, and do not presuppose that my ideas will be of use to all performers, but they do offer an alternative and as such have their own value. Each of the topics covered, can be expanded upon, but for now this is a useful beginning. There is still much to be said and I hope that in the future I can continue sharing these ideas that are the product of years of experience. It is my desire to help clarify these concepts for following generations. Some of these subjects are rarely mentioned in the flute literature or methods, and there are few books on these specific ideas of musical interpretation. It is my hope that this paper will serve as the basis for future discussions and colloquia.

## References

- Butt John (2002) *Playing with history*, Cambridge University Press.
- Cyr Mary (1992) *Performing baroque music*, Oregon, Amadeus Press.
- Donington Robert (1982) *Baroque music: style and performance*, New York, Norton editions.
- Harnoncourt Nikolaus (2007) *La música como discurso sonoro, Hacia una nueva comprensión de la música*, Barcelona, El Acantilado.
- Haynes Bruce (2007) *The end of early music*, Oxford University Press.
- Nicholas (1988) *Authenticity and early music*, Oxford University Press.
- Koopman Toon (1985) *Barok muziek*, Utrecht, Ed. Scheltema and Holkema.
- Krell John C. (1997) *Kinkaidiana*, Santa Clarita, The National Flute Association, Inc.

Kuijken Barthold (2013) *The notation is not the music*, Indiana University Press, Bloomington, USA.

Lawson Colin and Stowell Robin (1999) *The historical performance of music, an introduction*, Cambridge University Press.

Mc Cutchan Ann (1994) *Marcel Moyse: Voice of the flute*, Amadeus Press.

Stevens Roger S. (1967) *Artistic flute technique and study*, Norwalk, Golden West Music Press.

Toff Nancy (1996) *The flute book*, New York. Oxford University Press.

Vester Frans (1999) *Mozart - On the performance of the works for wind instruments*, Amsterdam, Broekmans en van Poppel.

## A boa expressão ao cantar ou tocar: tradução comentada do *Versuch Einer Anweisung Die Flöte Traversiere Zu Spielen* de Quantz (extratos)

Renan Felipe Santos Rezende<sup>1</sup>  
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

**Resumo:** A proposta deste artigo é apresentar os resultados obtidos através da tradução comentada de cinco extratos do *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, de Quantz, publicado em Berlim no ano de 1752. A tradução foi realizada através de cotejamento entre as edições francesa, inglesa e espanhola. Para os comentários, buscou-se fazer uma leitura imanente com intuito de desvendar os nexos categoriais que arrimaram Quantz na construção de seu ideário técnico e musical. Percebe-se, então, que o aprendizado da música ou da flauta, especificamente, exige a construção de uma técnica que só se realiza através de uma formação humana mais ampla, que possa unir saber prático e formação intelectual, experiência e conhecimento.

**Palavras-chave:** Bom Gosto. Música Instrumental. Expressão das Paixões.

**Abstract:** The proposal of this article is to present the results obtained by the commented translation of five extracts from the *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, by Quantz, published in Berlin in 1752. This translation was made from a compilation of the French, the English and Spanish editions. For the comments, it was tried to do an immanent reading with the purpose of unveil the categorical connections the influenced Quantz in the construction of his technical and musical ideas. It can be understood then that the music and/or the flute learning, specifically, demands the development of a technique that can be only achieved through a widely human formation that could unite practical knowledge and academic formation, experience and knowledge.

**Keywords:** Good Taste. Instrumental Music. Passion Expression.

### Introdução

O objetivo deste estudo foi realizar uma tradução comentada de extratos do *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Ensaio de um método para tocar a flauta transversal), de Johann Joachim Quantz, publicado em Berlim no ano de 1752. Com esta obra, Quantz consagrou-se como um dos grandes tratadistas da história, contribuindo significativamente para um conhecimento substancial da técnica da flauta alemã e da práxis instrumental dos anos setecentos. Segundo Rodolfo Murillo (1997, p. 12):

o *Versuch* é uma das fontes mais citadas na literatura sobre a prática musical do século XVIII. Muitos escritores veem Quantz como uma autoridade e, simplesmente, citam o tratado para apoiar suas discussões.

A escolha deste objeto foi motivada justamente pelo valor atribuído ao escrito como importante fonte primária de informações. Frequentemente citado em estudos musicológicos, seu conteúdo vai muito além do ensino técnico ou teórico da flauta transversal, trazendo uma ampla discussão sobre a expressividade e o “bom gosto”, assim como os conhecimentos e as habilidades necessárias para formar um músico inteligente, expressivo e tecnicamente apto a desempenhar seu papel no contexto musical daquele período. O esteta italiano Enrico Fubini comenta sobre a importância do *Versuch* em seu livro *La Estética Musical del siglo XVIII a nuestros*

---

<sup>1</sup> renanfelipe@msn.com

días:

Considerações técnicas, no amplo sentido, prevalecem também no famoso tratado de Quantz, que, embora o título deixe presumir que ele contém unicamente instruções sobre o modo de tocar a flauta alemã, se alarga, ao contrário, para questões de caráter mais geral, que compreendem problemas de notável interesse estético, crítico e historiográfico. (1970, p. 69)

Desde sua primeira publicação em alemão, no ano de 1752, o *Versuch* tem sido amplamente editado e traduzido para as mais diversas línguas. Essa é uma das razões que tornam a obra tão influente e disseminada. No prefácio de sua mais recente tradução para o inglês, Edward Reilly (2001) afirma que a versão francesa do tratado foi publicada juntamente com o texto original a pedido do próprio Quantz, também em 1752. No prólogo desta edição – a francesa, Quantz explica que sua intenção era de tornar o *Versuch* útil também para outras nações. Em 1789, o tratado já estava na sua terceira edição em alemão, sendo que a segunda havia saído no ano 1780. Além disso, em seu livro *Quantz and His Versuch: Three Studies*, Reilly (1971 segundo BORTOLETTO, 2014) cita algumas outras versões, encontradas ainda nos setecentos, ao fazer uma revisão sobre a influência e a disseminação do tratado na Europa do século XVIII. Portanto, menciona duas edições holandesas (1754), sendo uma tradução completa e uma edição parcial dessa mesma tradução; uma tradução parcial inglesa, na qual não consta o nome do tradutor e nem a data de publicação, mas que se estima ter sido entre 1762 e 1798; uma tradução em italiano, que também não traz a data de publicação e nem o nome do tradutor, fez parte do acervo do músico e historiador Padre Martini (1706-1784) e hoje pertence ao Museo Civico e Bibliografico Musicale de Bolonha; além das 4 edições, já citadas e surgidas na Alemanha, incluindo a edição francesa. Na revisão de literatura da sua tese de doutorado, Murillo (1997, p. 21) cita algumas traduções que surgiram durante o século XX – duas italianas (1992, 1993), uma inglesa (1966, 1976, 1985, 2001), duas japonesas (1976), uma holandesa (ano desconhecido) e uma versão parcial em polonês (1994), além da sua tradução completa para o espanhol (1997), por ele realizada.

Mencionada a importância e influência mundial do *Versuch* para a prática instrumental setecentista, é importante destacar que a bibliografia brasileira carece de uma edição portuguesa do tratado. Embora seja um dos textos mais importantes sobre a prática da flauta, o tratado de Quantz é fonte primária ausente das escolas de música e conservatórios de nosso país, quase desconhecida do estudante brasileiro. Por isso, uma tradução para o português se faz urgente e necessária.

É preciso dizer que este estudo não propõe uma tradução completa do *Versuch*, pois, para traduzir a obra em sua completude seria necessário um espaço de tempo mais amplo do que permite uma pesquisa de mestrado. Por isso, a escolha e seleção dos extratos se mostrou necessária e justificada. Após uma leitura integral do tratado, foi possível observar quais capítulos poderiam ser mais representativos do ideário técnico e musical de Quantz. Os capítulos selecionados trazem à discussão assuntos fundamentais para se compreender a lógica do tratado e oferecem ao leitor de língua portuguesa o acesso a uma importante referência sobre

o fazer musical do século XVIII. Os trechos selecionados para tradução foram a Introdução, *Das qualidades necessárias àqueles que desejam se dedicar à música*; o Capítulo VIII, *Sobre as apogiaturas e outros pequenos ornamentos*; o Capítulo X, *Sobre o que um iniciante deve observar em sua prática individual*; o Capítulo XI, *Sobre a boa expressão em geral ao cantar ou tocar* e o Capítulo XIV, *Sobre a maneira de como se deve tocar o Adágio*.

Na Introdução, *Das qualidades necessárias àqueles que desejam se dedicar à música*, Quantz discute sobre os talentos inatos, isto é, sobre as disposições naturais necessárias para se dedicar à música. Ele reflete sobre como reconhecer esses talentos, sobre as disposições físicas necessárias e sobre as condições sociais convenientes para poder abraçar a música. Ainda na introdução, ele traz algumas questões estéticas para a discussão, como por exemplo, a boa expressão e o bom gosto, sua crítica aos puros naturalistas e o fazer musical na corte berlinense do século XVIII.

O capítulo VIII, *Sobre as apogiaturas e outros pequenos ornamentos*, é o primeiro do *Versuch* a tratar da ornamentação. Nele, Quantz explica sobre as apogiaturas e sobre como elas devem ser realizadas. Também comenta sobre outros pequenos ornamentos derivados da apogiatura, como o trino, o mordente e o grupeto.

No capítulo X do *Versuch*, *Sobre o que um iniciante deve observar em sua prática individual*, Quantz se dedica a escrever sobre o estudo efetivo da flauta alemã, comentando os principais aspectos relacionados a sua prática. Aborda alguns assuntos direcionados apenas para o flautista – embocadura, postura, digitação, emissão do som, golpes de língua, disposições físicas necessárias e respiração. Ainda neste capítulo, Quantz faz uma reflexão sobre o professor de música ideal.

O capítulo XI, *Sobre a boa expressão em geral ao cantar ou tocar*, é totalmente dedicado à boa expressão e ao bom gosto. Para começar, faz uma relação entre a expressão na música e na oratória, expondo suas semelhanças e indicando as principais qualidades para uma boa expressão. Fala também sobre a quebra das tradições estilísticas no século XVIII, sobre as regras do estilo galante e sobre as paixões na música.

Por último, o capítulo XIV, *Sobre a maneira de como se deve tocar o Adágio*, se dedica ao grande momento da expressão, o Adágio. Quantz parte da disposição do intérprete para reconhecer as diferentes tonalidades e o efeito particular de cada uma no caráter dos movimentos lentos. Discorre sobre os diferentes tipos de Adágio e sobre como as mudanças de caráter podem distingui-los.

A tradução para o português brasileiro foi feita através de cotejamento entre as traduções já existentes em francês, requisitada e aprovada pelo próprio Quantz (1752), em inglês, traduzida por Edward R. Reilly (2001), e em espanhol, por Rodolfo Murillo (2007). Não pretendo apresentar aqui uma teoria da tradução, contudo, o conceito adotado nesta pesquisa confere maior importância ao significado expresso na linguagem de origem do que às palavras que foram usadas

para expressá-lo. Ou seja, objetiva-se transmitir, com o máximo de equivalência, as ideais e o sentido do conteúdo original e não literalmente as palavras usadas para fazê-lo. Através do cotejamento, foi percebido que determinadas palavras podiam ter usualidades e até significados distintos entre as três línguas, quer dizer, palavras que eram recorrentes em determinada língua soavam desconhecidas ou mesmo sem sentido algum numa outra língua.

Para a coleta de dados utilizei a pesquisa bibliográfica geral e específica em história da música, musicologia, estética da música, e outras áreas afins, com o objetivo de formar um referencial teórico que pudesse embasar consistentemente a análise e a reflexão atinentes ao estudo, bem como contextualizá-lo no universo científico em geral. A constituição do referencial teórico a partir da pesquisa bibliográfica formou os conceitos e as concepções teóricas que serviram de base à pesquisa e à estruturação do trabalho.

A elaboração do comentário buscou a discussão crítica através de uma análise teórica e multidisciplinar que objetivou definir a perspectiva de Quantz ao escrever seu tratado, tendo em vista o contexto estético e histórico da música no período em que viveu. Vale marcar, no entanto, que não se pretende realizar uma análise que ultrapasse questões pontuais, pois, o objetivo aqui é esclarecer algumas categorias que serviram de arrimo para a construção das ideias musicais desta quadra histórica na Alemanha. Através deste passo analítico, dividido em duas partes, busca-se entender e explicitar a lógica prático-instrumental e os pressupostos estéticos e históricos que arrimaram os extratos do tratado.

Para fundamentar esta exegese, na parte em que apresento e discuto as questões técnicas do *Versuch* voltadas para a prática da flauta, apoio-me especialmente nos conceitos técnicos e musicais de Taffanel e Gaubert (1958), através de seu *Método Completo de Flauta*, e Henry Altès (1880), através de seu método homônimo, assim como em minha própria experiência enquanto flautista profissional e professor de flauta. Na segunda parte, em que abordo as categorias estéticas e históricas que motivaram o tratadista, dialogo principalmente com as perspectivas e concepções de Enrico Fubini (1970, 2008) e Nikolaus Harnoncourt (1998).

Para a parte conclusiva, dedico-me a refletir sobre o legado deixado por Quantz e seu *Versuch*, procurando compreender a sua percepção sobre o aprendizado da música e trazê-la, como exemplo, para nossa vivência atual. Para ele, uma bela sonoridade conquistada com o estudo contínuo e pragmático é mediação e não um fim em si mesmo. A atividade musical é uma ação reflexiva e, ao mesmo tempo, sensível. Para realizá-la, o aluno de música tem de expandir seu horizonte de conhecimentos musicais e também não musicais. Tocar bem significa comover o público, sensibilizá-lo através da expressividade. E esta expressividade só pode acontecer através de um músico que conhece e sente a própria música, que a entende como sentimento.

### ***Versuch*: aspectos técnicos e expressivos**

Esta segunda parte do estudo objetivou comentar as categorias técnicas e

expressivas que fundamentaram os extratos de Quantz traduzidos. Como a arte deste compositor alemão se inseriu nos ideais sonoros de seu tempo? Partindo-se do princípio que um objeto artístico sempre apresenta vinculações fundamentais com a orgânica social que o instaura, é necessário conhecer um pouco mais sobre os anseios estéticos da corte prussiana na primeira metade do século XVIII, uma vez que Quantz ali trabalhava há mais de 20 anos quando escreveu seu tratado. Anos marcados por grandes transformações em todos os aspectos da vida musical, novas demandas estéticas que Quantz acompanhou dedicando-se a explorar as possibilidades da flauta. E o fez não somente como compositor e instrumentista, mas também como fabricante de flautas, sempre dedicado a aprimorar as possibilidades técnico-construtivas do instrumento.

Por outro lado, ao delinear o sentido de sua arte, especificamente voltada para o estudo da flauta, Quantz expõe questões fundamentais sobre o gosto, o decoro, as atribuições intelectuais, as condições técnicas e vários aspectos que permeiam a formação de um músico, profissional ou amador, num contexto cortesão fortemente marcado pelo estilo galante<sup>2</sup>.

Vale marcar, no entanto, que não se pretendeu realizar uma análise que ultrapassasse questões pontuais, pois o objetivo aqui foi esclarecer algumas categorias que serviram de arrimo para a construção das ideias musicais desta quadra histórica na Alemanha. Através deste passo analítico buscou-se entender e explicitar a lógica prático-instrumental e os pressupostos estéticos e históricos que arrimaram os extratos do tratado.

Para isto, esta exegese foi dividida em dois momentos: o primeiro centrado no estudo da lógica prático-instrumental do *Versuch* e o segundo voltado para os aspectos estilísticos e históricos em que ele está inserido.

### **Conclusão – Considerações finais**

Como momento final deste trabalho, que deseja ser menos conclusivo e mais problematizador, acho que devo ressaltar um princípio fundamental que perpassa toda a obra de Quantz. O músico alemão repete exaustivamente que o aprendizado da música, ou da flauta, especificamente, exige do aprendiz a construção de uma técnica que só se realiza efetivamente – isto é, *musicalmente* – se esta estiver aliada a uma formação humana mais ampla. Tal formação, que universaliza o indivíduo e permite uma técnica real, vai do conhecimento do contraponto à aquisição de um “gosto” musical. Em última instância, o “bom gosto” é um *bom senso* que o músico vai desenvolvendo gradativamente a partir de uma práxis musical atada a uma reflexão crítica de sua atividade. Como chegar a ser um bom musicista, pergunta-se Quantz, se a referência artística tem pouca qualidade? Como ultrapassar o nível do instrumentista adestrado e alcançar patamares artísticos mais decisivos? O caminho

<sup>2</sup> O termo galante é amplamente adotado no século XVIII para se referir ao novo estilo gracioso, fluente e elegante das cortes europeias, no qual a música deve soar clara, agradável e natural, opondo-se ao elaborado e inapreensível estilo contrapontístico. Sobre o termo, Grout e Palisca o definem como “[...] um termo genérico que se aplicava a tudo o que era considerado moderno, elegante, chique, suave, fluente e sofisticado. Nos seus escritos C. P. E. Bach, Marpug e mais tarde Kirnberger estabeleceram uma distinção entre o estilo erudito ou severo contrapontístico e o estilo *galant*, mais livre e mais linear.” (2007, p. 481)



para isso, mostra ele, é a diligência do estudo técnico que se liga à ampliação qualitativa do conhecimento musical. Trata-se, assim, de adquirir uma desenvoltura não meramente mecânico-instrumental, mas de fazer com que tal desenvoltura esteja a serviço da música e do bom gosto. Para isso, o aluno de música tem que expandir seu horizonte de conhecimentos musicais e não musicais. Como tocar bem, isto é, comovendo o público, se a sensibilidade de instrumentista limita-se a busca de uma sonoridade bela? Impossível. A bela sonoridade que se conquista com o estudo contínuo e pragmático é mediação, não um fim em si mesmo. Daí que, para Quantz, a atividade musical é uma ação reflexiva e sensível, a um só tempo. Na falta de um desses dois componentes, falta a música, que se mediocriza ou banaliza.

E se assim o é, parece-me que este *Tratado* contraria nossa prática conservatorial dominante. Hoje, aceitamos que um pouco de talento aliado a um estudo mais ou menos constante é o caminho para a formação musical! Quantz diria que não, porque tocar um instrumento visa o ouvinte, isto é, quer mover sua interioridade, sensibilizá-la. Para isso, não basta o som belo, que para ser musical deve ser resultado do “bom gosto”, ou da expressividade que move as pessoas. Esta expressividade só pode acontecer através de um músico que *conhece e sente* a música que produz, que a entende como sentimento. Segundo Quantz, a expressividade representa a própria matéria da sonoridade, expressividade que se faz música através de uma condução melódica sensível, apropriada, diligente, sensata, afetiva. Para além de um talento musical inato, que é bem-vindo mas não é resolutivo, existe a necessidade de formação através de um professor que proponha caminhos a um aluno dedicado, focado. Na ausência de senso crítico, de reflexão, nada progride, nem o bom gosto.

Talvez, então, e para além de todas as proposições musicais que Quantz aponta, seu legado mais importante para nós seja sua percepção de que a construção de um músico é algo complexo, que ata saber prático e formação intelectual, experiência e conhecimento. Se estamos conscientes disso, podemos mudar nossos destinos pessoais, ampliando nossa condição musical e humana. Se o conservatório prega o caminho de uma técnica mais ou menos abstrata, a ela devemos sobrepor nossa própria espiritualidade e sentimentos, adaptando a técnica a nós, tornando a música um ato individual, que, fundado numa tradição, ao mesmo tempo dela se separa, simplesmente porque somos indivíduos, isto é, seres singulares que, ao cantar ou tocar, necessitam sentir a si mesmos.

### Referências:

Bortoletto, C. R; JANK, Helena. Johann Joachim Quantz e a arte de ornamentar. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014, São Paulo. *Anais*. São Paulo: ANPPOM, 2014.

Fubini, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Tradução de Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona: Barral Editores, 1970.

Grout, Donald J.; Palisca, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 5. ed. Lisboa: Gradiva Publicações, 2007.

Murillo, Rodolfo. *Spanish translation of Johann Joachim Quantz's Essai d'une Méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière*. Tese (Doutorado em Artes Musicais). Arizona: Arizona State University, 1997.

Quantz, Johann Joachim. *On playing the flute: the classic of baroque music instruction*. Tradução de Edward R. Reilly. 2. ed. Lebanon: Northeastern University Press, 2001. Título original: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.

Reilly, Edward. Quantz and his Versuch: Three Studies. New York: American Musicological Society, 1971 apud Bortoletto, C. R; JANK, Helena. Johann Joachim Quantz e a arte de ornamentar. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014, São Paulo. *Anais*. São Paulo: ANPPOM, 2014.

# Interpretação Musical e Narratividade: Estudo aplicado à peça Aboio Op.65 para flauta solo de Paulo Costa Lima

Solon Manica<sup>1</sup>

Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Lucas Robatto

Departamento de Música, Universidade Federal da Bahia, Brasil

**Resumo** O presente estudo descreve o processo criativo de uma interpretação musical da peça Aboio Op.65 para flauta solo de Paulo Costa Lima. A teoria da narratividade de Almén é usada como um ponto de partida para o processo de criação de uma narrativa musical da peça. A pesquisa utiliza a teoria de Almén através da criação de "metatextos" narrativos originados de análises da partitura e de duas gravações de performances da peça estudada. Estudos recentes de escuta musical mostraram que aspectos manipulados por *performers* são a principal influência sobre as atribuições de significados pelos ouvintes. Tradicionalmente, a análise confere significados às partituras musicais. Todavia, a performance é uma parte fundamental da música. Portanto, o estudo da performance é importante para qualquer um que tenha a intenção de atribuir significados musicais, que pretenda entender e criar discursos sobre música. Conceitos da teoria de Almén como *markedness* e *rank* são aplicados às gravações. Estes se concentram em diferenças de dinâmica e ritmo entre as duas gravações, aspectos manipulados pelos *performers*. As narrativas são criadas a partir da análise da partitura e a partir da análise de cada gravação. Aspectos como as condições acústicas da sala, onde as performances ocorreram, foram preponderantes para a interpretação narrativa das gravações. Este ponto não é sequer considerado em uma análise da partitura. Além disso, o estudo aponta para a possibilidade de associação de conceitos teóricos e aspectos técnicos do instrumento para os *performers*.

**Palavras-chave:** pesquisa artística; interpretação musical; narratividade

**Abstract** This study describes a performer's creative interpretation process of *Aboio Op. 65* for flute solo by Paulo Costa Lima using Almén's theory of narrativity as a starting point for the creation of a musical narrative of the piece. Recent studies of musical listening have shown that aspects manipulated by performers are the main influence on meaning choices of the audience, hence Almén's theory is employed here as a mean for creating "metatext" narratives originated from analyses of both musical scores and recordings of performances of the studied piece. Traditionally, analysis confers meanings to musical scores, however performance is also a fundamental part of music, and this fact is important for anyone who intends to assign musical meanings, who intends to understand and create discourses on music. This research is based on the principles of artistic research; therefore it focuses on the description of artistic creative processes, presenting different theoretical contexts that influenced the artist-researcher in his interpretative choices, as well several other creative steps in this artistic process of the researcher/performer. It demonstrates how the analysis of an aural tradition of a work (the recordings of its performances) can be employed together with a score/text analysis for the creation of a musical narrative which, in turn, can be a useful tool for another performer's creative interpretation process. Concepts of Almén's theory like *markedness* and *rank* are applied here to the recordings focusing on differences of dynamics and tempo between two different recordings of the same piece, bringing forward aspects that are traditionally manipulated by performers. The narratives created from the score analysis and from the analysis of each recording bring out aspects that usually are not even considered in an analysis of the score such as the room of where the performance took place. What challenges the centrality of the score (traditionally present in the analytical studies) is the importance of performance to understanding music. Moreover, this research points to the possibility of associating both the theoretical concepts and instrumental technical aspects.

**Keywords:** artistic research; musical interpretation; narrativity

O presente artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa desenvolvida ao longo

---

<sup>1</sup> solon.flauta@gmail.com

do curso de Doutorado em Música. O estudo tratou da descrição do processo de criação de uma performance musical da peça *Aboio Op. 65* para flauta solo de Paulo Costa Lima. A teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008) serviu como fator inspirador do processo criativo supracitado. A construção de uma narrativa musical permitiu entrelaçar os conceitos teóricos com a prática musical, assim como sobressaiu relações entre a música e a sociedade. A investigação teve como base os princípios da *artistic research* (pesquisa artística), pois segundo Coessens (2014) a descrição do processo criativo do artista é geradora novos conhecimentos.

## 1. Contextualização da pesquisa

A performance e o entendimento sobre a música são distintos em culturas musicais como a música de concerto (“erudita”) e o *jazz* (“popular”), por exemplo. O papel exercido pela partitura na música de concerto não encontra correspondência onde a partitura não tem uma função importante ou sequer existe (tradição oral, improvisação etc). Estas diferenças, de entendimento da música, refletem-se nas pesquisas desenvolvidas. Bowen (1999, p.424) ressalta as principais vertentes de pesquisa em música na academia: as pesquisas focadas na partitura e as focadas na performance (gravações, geralmente registro de áudio). Segundo Cook (2006) estas pesquisas se enquadram no “enfoque literário”, o qual tem como ponto de partida o texto musical, ou seja, as questões de pesquisa partem da partitura e não da performance. Mesmo os estudos com gravações partem, por vezes, da partitura e utilizam a gravação somente para corresponder ao analisado na partitura. Em vez de uma equivalência, o que se percebe é a centralidade do texto, o fetiche em torno da partitura musical. Tanto a abordagem centrada no texto musical como a centrada em gravações são redutoras, pois a complexidade do fenômeno musical está além desses recortes. Zumthor (2007) observa a complexidade presente na música e entende que uma performance musical não se detém ao texto ou a uma gravação, como se percebe em sua descrição de sua experiência ao lembrar uma canção escutada em uma performance de rua em Paris. O autor salienta o todo complexo presente na experiência da performance musical.

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala, a propósito de contos, de *Zielform*: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso (Zumthor, 2007, p. 28-29).

Zumthor exemplifica a complexidade presente na performance musical ao exacerbar a relevância de aspectos do ambiente onde ocorreu a performance como o pôr do sol, o barulho dos transeuntes como as vendedoras e as meninas que voltavam da escola etc. O que autor demonstra é que a música não se detém a uma partitura ou a uma gravação, a performance é complexa e, por isso, um pesquisador que pretende desenvolver estudos sobre a mesma deve estar consciente das limitações do recorte escolhido e não absolutizar suas afirmações.

O fazer musical é influenciado pela compreensão de aspectos teóricos pelo músico. Um exemplo dessa influência é a performance historicamente informada (doravante PHI). A PHI consiste em fundamentar a interpretação musical em uma pesquisa histórica do contexto em que a obra foi concebida, por meio das informações obtidas de pesquisa musicológica (métodos, tratados, depoimento etc). Essa forma de pensar a performance se opõe, por exemplo, a uma tradição romântica de tocar qualquer repertório com base em um mesmo padrão de expressividade (romântico), que teria validade “universal”. A PHI pelo contrário estabelece padrões de expressividade do repertório barroco a partir da revisão dos registros da prática da época de concepção deste repertório. Portanto, a PHI demonstra como a maneira de pensar a performance influencia diretamente o fazer musical. Autores como Kivy (2005), Harnoncourt (1988), Cook (2006), Bowen (1999), Taruskin (1995) apresentam estudos que aprofundam questões relativas à PHI, todavia, esta não será aprofundada neste artigo, pois foge ao escopo da pesquisa.

A PHI desperta a consciência para a importância de compreender o contexto sociocultural da obra e não se deter apenas “às intenções do compositor”. A PHI também confronta a atitude de “liberdade total perante a obra” ao buscar diretrizes sócio-histórico-culturais para a criação de uma performance. O discurso da PHI está inserido no debate sobre a interpretação nas artes, em um contexto mais amplo. A fim de contextualizar a interpretação musical num todo maior são elencados os estudos de Darren Hudson Hick.

O livro *Introducing Aesthetics and the Philosophy of Art* (Hick, 2012) apresenta uma síntese do debate sobre a interpretação nas artes. O autor elucida não apenas as principais teorias, mas também as questões em aberto sobre a interpretação nas artes. O capítulo *Interpretation and Intention* (Hick, 2012, p.72-94) traz as principais vertentes dos estudos sobre a interpretação de obras de arte: 1) o '*critical nihilism*' ou niilismo crítico; 2) o '*critical monism*' ou monismo crítico e 3) o '*critical pluralism*' ou pluralismo crítico. A primeira afirma que nenhuma interpretação pode ser correta, pois entende que a arte não significa nada, ou seja, afirma que não se pode significar, atribuir significado à arte. Por isso toda significação feita a partir de uma obra de arte é sempre errada. A segunda considera que existe apenas uma interpretação correta e, para se chegar a essa interpretação, a obra de arte deve ser observada em todas as suas propriedades. O desacordo na teoria monista é definir o que exatamente determina uma interpretação como parcialmente correta ou incorreta. A terceira compreende que obra de arte admite múltiplas interpretações, de modo que não há interpretação correta ou incorreta, mas sim plausível ou aceitável e implausível ou inaceitável. A mesma questão, com a qual se deparam os

monistas, serve aos críticos pluralistas: o que faz uma interpretação plausível ou implausível, aceitável ou inaceitável?

O autor elenca os principais estudos desenvolvidos, decorrentes das vertentes supracitadas. O intencionalismo (Collingwood, 1974; Delacroix, 1998), o anti-intencionalismo (Eliot, 1919; Wimsatt&Beardsley, 1954), pós-estruturalismo (Barthes, 1967; Krausz, 1993), intencionalismo revisado (Hirsch, 1967), intencionalismo hipotético (Carroll, 1987; Nathan, 1982; Levinson, 1996) e *patchwork theory* ou teoria mista (GAUT, 1993). A seguir aborda-se a síntese de Hick sobre os principais estudos da interpretação nas artes, com o objetivo de contextualizar as teorias utilizada no processo artístico de criação de uma performance musical da presente pesquisa.

O autor explica a diferença entre o intencionalismo e do anti-intencionalismo (Hick, 2012, p.77-83). Hick ressalta que o intencionalismo considera o autor como a fonte de sentidos para a interpretação da obra de arte, as intenções do autor sobre as quais deve se fundamentar a interpretação. O anti-intencionalismo, por sua vez, entende que a fonte de sentidos é a obra de arte em si. Ambas teorias são influenciadas por outros estudos, enquanto o intencionalismo é influenciado pelo conceito de gênio de Kant e ideais românticos, o anti-intencionalismo é influenciado pelo movimento do *New Criticism* que se opõe às ideias românticas, ou seja, em vez do autor (gênio) coloca no centro do ato interpretativo a obra de arte em si.

A seguir Hick aborda o pós-estruturalismo. Enquanto nas teorias anteriores o foco do ato interpretativo era o autor ou a obra de arte, no pós-estruturalismo a formação de sentido na interpretação se desloca para o leitor. O pós-estruturalismo entende que o sentido é mutável e não passível de ser estruturado, que cada nova leitura é uma nova interpretação dentre as infinitas interpretações possíveis. A obra de arte em si não possui sentidos que atribui sentidos é o leitor. Então, como visto, o foco da geração de sentidos na interpretação de obras de arte migrou do autor para a obra e em seguida da obra para o intérprete. Umberto Eco (Eco, 2005, p.6) no livro *Os limites da interpretação* também aponta que os estudos de interpretação podem partir destes três tipos de abordagens, que ele caracteriza como: *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. As três abordagens apresentam problemas o que conduz a novas teorias que procuram atender a complexidade presente ato interpretativo.

O intencionalismo hipotético surge, segundo Hick (Ibid. p.87-90), em resposta aos problemas encontrados nas teoria supracitadas. Hick explica o intencionalismo hipotético como uma teoria na qual a fonte geradora de sentidos se desloca do autor para o contexto sócio-histórico-cultural da obra de arte. Trata-se de uma tentativa de absorver as críticas do anti-intencionalismo e do pós-estruturalismo, para revisar o intencionalismo. O argumento para defender essa perspectiva se fundamenta na ideia de que o sistema de signos presentes na obra de arte não está desconectado da cultura de sua época e, por isso, a leitura deve partir das convenções culturais do período de concepção da obra. Diversas leituras são possíveis, mas mesmo que o leitor se negue a partir das convenções culturais de origem da obra, não pode escapar às convenções de sua cultura (época, local em que vive etc).

Após as teorias anteriores Hick apresenta a *patchwork theory* ou teoria mista, a qual entende que nenhuma teoria é suficiente para abarcar todas as obras de arte e que, por isso, diversas teorias devem ser usadas em diferentes obras de arte. Pode-se utilizar uma teoria ou mais de uma simultaneamente. As críticas a essa teoria se devem a sua ambiguidade, devido à falta de regras para orientar o intérprete em que situações usar uma ou mais teorias, o que torna difícil defender a *patchwork theory*, pois Hick questiona como sustentar uma teoria que não estabelece regras.

A síntese sobre a interpretação nas artes proporcionada por Hick permite identificar que a teoria da narratividade musical de Byron Almén está de acordo com a teoria do intencionalismo hipotético. Portanto, admite que existam diferentes interpretações para uma mesma obra musical, mas busca elementos para fundamentar uma interpretação narrativa da música, por meio de uma leitura que busque reconhecer o sistema de signos presentes na obra e relacioná-lo com os contextos culturais do intérprete (*performer*, analista etc) e do compositor.

Alguns discursos sobre música, sobre como interpretar, têm origem em teorias das ciências sociais, como aponta Jerrold Levinson em seu artigo *Performative vs Critical Interpretation of Music* (Levinson, 1993). O autor argumenta a diferença entre uma interpretação performática e uma interpretação crítica. Uma interpretação performática, tem sempre como ponto de partida aspectos inerentes a uma performance, a realização sonora, por isso tem características seletivas e individualizadas. Enquanto uma interpretação crítica parte, normalmente, do entendimento intelectual, verbalizável e, devido a esse fato, tem características sintéticas e generalizantes do fenômeno musical, pois procura meios de racionalização desta. O que Levinson evidencia é a insuficiência de uma interpretação crítica em abranger o fenômeno musical. Essa diferenciação, embora problemática devido a polarização corpo/mente, pode ser útil para avaliar as deficiências de uma interpretação: o quanto ela prioriza a mente, o intelecto e, portanto, nega o corpo, a corporeidade presente no fazer musical. Ao descuidar dessa diferença, apontada por Levinson, pode-se atribuir regras de uma interpretação crítica a uma interpretação performática, ou melhor, a partir destes conceitos perceber o quanto a interpretação crítica ignora a corporeidade da música.

Outros autores (Abbate, 2004; Kramer, 2011) ao colocarem o corpo em evidência vão enquadrar o processo interpretativo em outro universo, que serão abordados adiante no texto. O que ocorre em música é que parte de uma teoria mais ampla (não concebida especificamente para lidar com as questões intrínsecas à performance) é tomada, por vezes, como paradigma da interpretação musical, quando na verdade estes discursos (PHI, teoria da narratividade em música, semiótica musical etc) são ferramentas complementares da compreensão do fenômeno musical.

## 2. Narratividade

No livro *A Theory of Musical Narrative* (Almén, 2008), Almén entende a narratividade como a articulação de dinâmicas e soluções possíveis de conflitos entre elementos

ou ideias musicais, o que torna significativa a sucessão temporal de eventos e coordena estes em um todo interpretativo: a narrativa. Almén fundamenta a sua teoria em três conceitos básicos: *markedness* (marcação ou diferenciação), *rank* (classificação) e transvaloração. Estes três conceitos são importados da teoria semiótica de Liszka (1989). Almén defende o ecletismo metodológico, portanto, associado ao modelo de Liszka utiliza outras ferramentas oferecidas por teóricos como Tarasti, Frye, Micznik.

O conceito de *markedness* corresponde às diferenças entre elementos musicais, por oposição (*forte/piano*, *agudo/grave* etc). O conceito de *rank* se relaciona com a disposição dos elementos musicais ao longo da peça. Por exemplo, um tema ou motivo quanto mais vezes repetido assume maior importância dentro da música. O resultado do conflito entre os diferentes elementos musicais identificados pelo analista é a transvaloração. A transvaloração define o arquétipo musical da peça (com base na teoria de Frye), que pode ser cômico, irônico, trágico ou romântico. Almén usa a oposição entre ordem e transgressão como a base para definição da trajetória narrativa. Logo, elementos musicais são associados à ordem ou à transgressão (*markedness*), em seguida de acordo com sua ocorrência na música são classificados (*rank*), a resolução do conflito é a transvaloração, expressa por meio do arquétipo escolhido pelo analista. Os quatro arquétipos são estratégias básicas utilizadas pela imaginação narrativa para externar as tensões resultantes do conflito entre ordem e transgressão. Estas estratégias podem ser expressas da seguinte maneira: romance, a vitória de uma hierarquia que impõe ordem sobre sua transgressão (vitória+ordem); tragédia, a derrota da transgressão por uma hierarquia que impõe ordem (derrota+transgressão); ironia; a derrota de uma hierarquia que impõe ordem por sua transgressão (derrota+ordem); e comédia, a vitória da transgressão sobre uma hierarquia que impõe ordem (vitória+transgressão).

A partir da teoria de Almén foi elaborada uma narrativa para a peça Aboio Op.65 para flauta solo de Paulo Costa Lima. A narrativa permitiu conectar aspectos socioculturais e musicais como exacerba a entrevista realizada com o compositor e presente na tese (AUTOR, 2016). A oposição entre clichê e vanguarda, tradição e modernidade presentes na peça foram demonstradas através da análise narrativa. A narrativa funcionou também como um meio de conectar aspectos técnicos da flauta e ideias musicais.

### 3. Processo criativo e pesquisa artística

O processo criativo de elaboração de uma performance da peça Aboio Op.65 para flauta solo de Paulo Costa Lima foi descrito com base nos princípios da pesquisa artística (*artistic research*). A relação entre a teoria e a prática fica evidenciada na descrição do processo criativo. Teoria e prática se interpenetram no fazer do artista, como afirma Lima (2012, p.118). A narrativa oferece ideias para pensar e interpretar musicalmente aspectos socioculturais que podem ser percebidos pelo artista. A oposição entre lirismos (figuras musicais líricas em *legato*) e pontilhismos (figuras musicais em *staccato*) presente na peça serviu de base para a interpretação da trajetória narrativa e da definição do arquétipo. A análise da partitura e das gravações de duas performances da obra (áudio) mostraram a complementaridade



entre estas diferentes abordagens. A performance participa da construção da música e é parte essencial para quem pretende estudar o fenómeno musical. Por isso, a análise somente da partitura não pode abranger a música em toda a sua complexidade (como visto nos argumentos supracitados de Zumthor). Da mesma maneira a prática do *performer* é parte da construção desse fenómeno, a preparação da performance fornece importantes pistas para entender partes diversas da complexidade da música que não podem ser percebidas em uma análise histórica, sociológica ou da partitura.

O aporte teórico utilizado demonstrou a necessidade de mudar o paradigma sobre o qual se desenvolvem as pesquisas em música. Essa mudança significa sair de um paradigma científico/cartesiano para um paradigma abrangente e inclusivo. Nas palavras de Boaventura de Souza Santos (1997, p.329-332) o paradigma deve ser fruto de um diálogo intercultural o mais amplo e horizontal possível. Em seu livro *Pela mão de Alice* (1997), Santos expõe as questões para as quais o esse novo paradigma deve atentar. Dentre elas está a questão do conhecimento científico como a única forma válida de conhecer o mundo e para o novo paradigma as formas de conhecer devem ser múltiplas e interculturais, nesse sentido os conhecimentos do *performer*, a sua visão e entendimento da música, que sobressai na descrição de seu processo criativo, possibilita gerar novos conhecimentos sobre a música. Santos enfatiza que o conhecimento deve ser construído não por princípios demonstrativos de verdades intemporais, mas sim através de um processo argumentativo. Por isso, a pesquisa artística (Coessens; Crispin; Douglas, 2009) oferece espaço para pensar a música dentro do que propõe Boaventura ao realçar os saberes do músico advindos da prática e aperfeiçoamento artísticos.

A autora Coessens entende que a prática artística é construída ao longo do tempo e do espaço, o fazer artístico se compõe a partir de diferentes dimensões tácitas, que estão presentes no ato criativo do artista (Coessens, 2014, p.10). A primeira é a dimensão encarnada, a autora observa a relação do artista com o corpo, que é específica de acordo com o fazer artístico, o corpo é treinado para desenvolver o conhecimento em cinestética, coordenação motora-sensorial e intelectual. O fazer do artista demanda uma ampla gama de ações do corpo, de maneira específica para cada atividade de criação artística. Não há separação entre intelecto e corpo, pois as qualidades e sensações são percebidas simultaneamente. Coessens afirma que “o corpo do artista é o seu primeiro meio de expressão” (Idem, p.10-11). Ao artista é exigido um elevado envolvimento corporal durante a atividade criativa.

A segunda dimensão é o conhecimento pessoal do artista, que está no fundo ambiental e contextual que o influencia. A autora explica que o conhecimento pessoal se encontra desarticulado e escondido, imerso nos atos/ações artísticos. O que significa a participação ativa do artista, na qual influencia e é influenciado pelo meio em que vive. O contexto do artista possui seus próprios problemas, sobre os quais as tradições do passado são interpretadas. O conjunto entre a identidade pessoal, a cultura, ideias, comunidade em que vive, ciência e tecnologia presente na sociedade se fundem na sua ação/criação.

Coessens (Ibidem, p.11) explica que o espaço ou ambiente ecológico é a terceira dimensão. O espaço que circunda o artista tem influência ou impacto no seu fazer criativo. Os materiais e leis do ambiente influenciam, de alguma modo, a criação do artista. Aspectos como ruídos ou sons do ambiente, a temperatura, as cores, grau de umidade, luminosidade etc. Esta dimensão não pode se desvincular da segunda dimensão vista anteriormente, pois ambas fazem parte de um todo que é a atividade artística. O que demonstra o aspecto indissociável da teoria e da prática na atividade artística.

A quarta dimensão, segundo Coessens (Ibid. p.11-12), liga-se à cultura e suas possibilidades. O artista desenvolve a sua atividade criativa por meio de linguagens e códigos de sua época. Esta dimensão se refere ao aspecto temporal da arte e sua durabilidade, o fazer do artista dentro do seu tempo. As possibilidades culturais podem oferecer restrições e liberdade à arte. A gravação, a interpretação, a transmissão, descoberta e tradução da arte são possibilitados pelos diferentes sistemas de sinais e meios de comunicação. O uso, a transformação e a transgressão das possibilidades culturais são potencialidades das criações artísticas.

A quinta dimensão expressa o campo de interação da discursividade humana. Por meio do monólogo ou do diálogo. Segundo a autora essa dimensão se refere a “todo tipo de encontro com o outro, seja o outro artista ou a comunidade de artistas, o ouvinte ou audiência, pública, sociedade, críticos, amigos e parentes ou por último, mas não menos importante, o próprio artista imerso no ato criativo” (Ibid. p.12). Em outros termos, nessa dimensão o artista sai de uma atitude hierárquica e assume uma atitude dialógica. Coessens afirma que nessa dimensão o indivíduo move a ação e a pesquisa da reflexão para a reflexividade. A reflexividade permite ao artista ter a experiência de si mesmo, a ser consciente, como participante de um fazer concreto que exige uma antecipação de reflexão. O que significa: por um lado estar envolvido em uma situação de intencionalidade afetiva e epistêmica, ao ser envolvido numa tradição anterior; por outro lado é também uma experiência da diferença e da dissonância, isto é, o encontro da alteridade e da violência dentro de cada projeto de construção de mundo. Este processo leva ao questionamento de todas as práticas humanas e significado, o que força o indivíduo a desenvolver estratégias e táticas.

A autora enfatiza o dinamismo do artista e do processo artístico. O fazer artístico se renova a medida que as estratégias são reavaliadas e, assim, o artista recria a sua arte. Coessens (Ibid. p.12-13) entende que o artista pode aprofundar a sua arte ao explorar essas diversas dimensões, que refletem no seu processo criativo. A pesquisa artística é prismática e reflexiva, por isso constrói um conhecimento caleidoscópico, que se desenvolve a partir da rede artística do conhecimento em suas diferentes dimensões.

#### **4. Descrição do processo criativo**

A descrição do processo criativo evidencia o quanto questões teóricas e pessoais

estão interligados com o conhecimento presente na experiência do artista. É um processo de constante avaliação do fazer artístico que determina as escolhas interpretativas do *performer*. As escolhas são tanto influenciadas por fatores pessoais como por fatores externos (ambiente cultural). A pesquisa demonstra a rede artística de conhecimento, argumentada por Coessens, pelo viés da prática do artista, do desenvolvimento de suas ideias e decisões artísticas.

O processo criativo é impregnado pela experiência corporal. A partir do corpo o *performer* desenvolve as suas estratégias de estudo, em outros termos, é a partir do aspecto corporal, parte essencial do fazer musical, que o *performer* estabelece os esquemas de preparação da performance. Os argumentos de Ramón Pelinski na sua pesquisa *Corporeidad y experiencia musical* (Pelinski, 2005) auxiliam a compreender essa relação da experiência corpórea com o processo artístico. Pelinski elenca os principais estudos que propiciaram o chamado de “giro corporal”, pesquisas desenvolvidas nas últimas décadas em que o corpo é colocado em evidência dentro dos estudos musicais. Estas pesquisas mostram como a percepção acontece, um processo cérebro-corporal, que compreende o processo criativo do músico. Pelinski aponta as estratégias corporais do *performer* (que moldam a sua ação), motricidade, imagens auditivas, tais esquemas não necessitam de uma racionalidade deliberada porque são pré-rationais e pré-conceituais. O autor argumenta que antes os estudos primavam pelo espírito, pelo intelecto, pela razão, estes controlavam instâncias como improvisação, audição, dançar, pois estes atos eram entendidos como “não corporais”, o aspecto corporal destas manifestações era reprimido. Segundo o autor, a questão do corpo na música era mal vista pelos estudos de algumas décadas atrás, pois haviam causas “mais nobres” como a significação, a criação, a apreciação estética, o contexto sociocultural, entre outras, das quais a música devia se ocupar. No entanto, pesquisas recentes evidenciam o papel do corpo, o que acontece como consequência das mudanças de paradigma, em vez de modelos e estruturas de pensamento centrados no intelecto o paradigma pós-moderno entende a relevância as experiências cotidianas e da corporeidade.

O artigo *Performative Inquiry Embodiement and Its Challenges* de Ronald J. Pelias (Pelias, 2008, p.185-194) ressalta a importância do desenvolvimento das habilidades corporais, do corpo pelo *performer* (coordenação motora, flexibilidade, precisão de movimentos etc), o corpo é a ferramenta metodológica do artista. O corpo é um instrumento exploratório que examina e pondera sobre o que encontra, o aprimoramento das habilidades do *performer* amplia a sua capacidade de usar este instrumento. Pelias entende que o repertório de procedimentos do artista é tanto maior quanto mais este se desenvolve. O autor afirma que o *performer* aprende, ao longo do tempo, a confiar no que o corpo ensina. Pelias salienta que o treino do corpo o faz um instrumento extremamente afinado e torna o artista mais produtivo e perspicaz.

O processo criativo de elaboração de performance da peça *Aboio Op.65* corrobora a importância do corpo no fazer do músico. As diversas leituras da peça, ao longo do estudo, permitiram maior segurança na performance e auxiliaram as compreender

os problemas e as dificuldades técnicas encontradas de forma mais clara e abrangente. A avaliação crítica se mostrou durante o processo criativo, no qual respostas físicas eram automatizadas, permitiu maior consciência das decisões tomadas pelo *performer*, esta avaliação constante acontece por meio da prática diária, o treino do corpo, o fazer artístico. O processo de decisões sobre a utilização ou não de recursos expressivos como vibrato em diferentes momentos da peça, foi um dos aspectos resultantes dessa avaliação crítica. A tomada de decisão ao ser constantemente avaliada e criticada permite o uso do vibrato de maneira a aumentar a expressividade do uso do vibrato, pois caso este seja usado de forma constante ao longo da música, sem que o flautista esteja consciente, esse recurso expressivo perde efetividade, ou seja, não terá o impacto que pode ter na performance da peça. Um exemplo é a oposição entre lirismos e pontilhismo presentes na música *Aboio Op.65* para flauta solo de Paulo Costa Lima. Quando utilizado de forma indiscriminada o vibrato perde a capacidade de salientar a diferença entre o lírico e o pontilhista ao longo da peça. Por isso, na minha interpretação reservei o uso do vibrato aos desenhos melódicos líricos e não utilizei o vibrato, por exemplo, em notas longas de fim de frase, que foram sucedidas por pontilhismos. A pesquisa artística, através da reflexividade (como argumenta Coessens) permite ao *performer* maior consciência de suas decisões interpretativas e pode potencializar o uso de recursos expressivos, como o vibrato, dessa forma a teoria e a prática se conectam no decorrer do processo de criação artística.

## 5. Conclusão

O fazer do artista é uma pesquisa constante na qual ideias e conhecimentos diversos são confrontados a todo instante: por que este fraseado?; salientar a harmonia com uso de dinâmica ou do vibrato? etc. As escolhas são fruto de experimentação e de reflexão crítica sobre o fazer musical. A pesquisa desenvolvida demonstra a necessidade da adoção de um novo paradigma nos estudos da música, nos quais a complexidade presente no ato performático possa ser entendida por diversas maneiras que se complementam. Uma visão prismática na qual o fazer e o conhecer dialoguem.

## Referências

- Abbate, Carolyn. (2004). Music—Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry* 30, no. 3, p.505-536.
- ALMÉN, Byron. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, Roland. (1967). The Death of the Author. *Image, Music, Text*, ed. and trans. Stephen Heath. New York: Noonday, 142-148.
- Bowen, José A. (1999). Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. *Rethinking Music*. Nicholas Cook and Mark Everist (eds.). Oxford University Press, 424-51.
- Carrol, Noël. (1987). Can Government Funding of the Arts Be Justified Theoretically?

*Journal of Aesthetic Education*, 21 (1), 21-35.

Coessens; Crispin; Douglas. (2009). *The Artistic Turn – A Manifesto*. Orpheus Research Centre in Music Series, 1, Leuven: Leuven University Press.

Coessens, Kathleen. (2014). A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. *Art Research Journal* Vol 1/2, 1-20.

Collingwood, R. G. (1974). *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press.

Cook, Nicholas. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.  
\_\_\_\_\_. (2006). Entre o Processo e o Produto: Música e/enquanto Performance.  
Trad. F. Borém, *Per Musi*, no. 14 : 5-22.

Delacroix, Eugène. (1998). On Romanticism. *Art in Theory: 1815-1900*, ed. C. Harrison, P. Wood and J. Gaiger. Oxford: Blackwell, 26-30.

Gaut, Berys. (1993). Interpreting the Arts: The Patchwork Theory. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 597-609.

Harnoncourt, Nikolaus. (1988). *O Discurso dos Sons*. Trad. Marcelo Fagerland. Rio de Janeiro: Joerge Zahar Editor.

Hick, Darren Hudson. (2012). *Introducing Aesthetics and the Philosophy of Art*. New York: Continuum International Publishing Group.

Hirsh, Jr., E.D. (1967). *Validity in Interpretation*. New Haven. CT: Yale University Press.

Kivy, Peter. (1995). *Authenticities : Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.

Kramer, Lawrence. (2011). *Interpreting Music*. Berkely and Los Angeles: University of California Press.

Krausz, Michael. (1993). *Rightness and Reasons: Interpretation in Cultural Practices*. Ithaca: Cornell University Press.

Levinson, Jerrold. (1993) Performative Vs. Critical Interpretation of Music. *The Interpretation of Music : Philosophical Essays*, ed. Michael Krausz. Oxford; New York: Oxford University Press; Clarendon Press, 33-60.

Levinson, Jerrold. (1996). Intention and Interpretation in Literature. *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca: Cornell University Press, 175-213.

Lima, Paulo Costa. (2012). Composicionalidade: teoria e prática do compor na atualidade. *Teoria, crítica e música na atualidade*. Maria Alice Volpe (org.). Rio de

Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 117-132.

Manica, Solon. (2016). *Interpretação Musical e Narratividade: estudo aplicado à peça Aboio Op.65 para flauta solo de Paulo Costa Lima*. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Nathan, Daniel. (1982) *Irony and Author's Intentions*. British Journal of Aesthetics, 22 (3), 246-256.

Pelias, Ronald J. (2008). Performative Inquiry Embodiement and Its Challenges. *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples and issues*. London: Sage Publications, 185-194.

Pelinski, Ramón. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Revista Transcultural de Música*, nº9, s/n de página.

Santos, Boaventura de Souza. (1997). *Pela mão de Alice*. São Paulo: Cortez, 4. ed.

Taruskin, Richard. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.

Wimsatt&Beardsley. (1954).The Intentional Fallacy. *The Verbal Icon: Studies in Meaning of Poetry*, ed. W. K. Wimsatt, Jr. Lexington: University of Kentucky Press, 3-18.

Zumthor, Paul. (2007). *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify.



Initiatives Meetings  
and Publications  
on Artistic Research

<http://artisticresearch.web.ua.pt>