

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Sara Lima da Silveira Costa

**O PÁSSARO IMAGINÁRIO PARA FLAUTA SOLO DE SILVIA BERG:**

a construção da performance através da relação compositor/intérprete

Belo Horizonte

2013

Sara Lima da Silveira Costa

**O PÁSSARO IMAGINÁRIO PARA FLAUTA SOLO DE SILVIA BERG:**

a construção da performance através da relação compositor/intérprete

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Freire Garcia

Belo Horizonte

2013

C837p Costa, Sara Lima da Silveira.

O Pássaro imaginário para flauta solo de Silvia Berg [manuscrito]: construção da performance através da relação compositor/intérprete / Sara Lima da Silveira Costa. - 2013.  
91 f. : il.

Orientador: Mauricio Freire Garcia.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Música para flauta. 4. Berg, Silvia. I. Garcia, Maurício Freire. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 788.5



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna SARA LIMA DA SILVEIRA COSTA, em 28 de novembro de 2013, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Lucas Robatto  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dr. Oílham José Lanna  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Cyphochinus arada*  
n. v. Uirapuru



Neuza Guzmão Lima  
2013

*Com amor para meus pais, meu marido,  
e meu filho.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Mauricio Freire Garcia, que com sua sabedoria, ensina muito mais do que flauta e música;

Aos membros da banca;

A Silvia Berg;

Aos meus pais e meu marido pelo apoio e pela prestatividade incondicional e, principalmente, por suportarem meu mal humor nessa reta final;

A amizade de Rafael Ribeiro, e seu suporte no fim dessa trajetória;

Ao querido amigo e Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha por nunca desistir de mim;

A Tia Newma, artista plástica, desenhista científica que se prontificou a desenhar o Uirapuru e pela amizade;

Aos tios Edvaldo e Ernestina, pelo apoio;

Aos meus avós, Zizi (Anézia) e Hamilton;

A toda minha família;

A minha amiga Dênia, pelas longas conversas trazendo conforto;

Aos amigos, Marshal Gaioso e Ana Paula Dias pela amizade e por não se incomodarem com os meus telefonemas fora de hora;

A amiga Vivian Deotti;

Ao amigo Pyero Talone;

Ao amigo e pianista Robervaldo Linhares;

A família Kuramoto e Telles pela certeza da amizade mesmo distante;

Aos meus alunos e amigos, Marcos Almeida, Kamilla Nascimento, Jonathas Silva e Elizabeth Carramaschi;

Novamente aos meus pais por viabilizarem a realização desse mestrado;

Ao Vinicius Linhares, Simone Moreira, Ana Paula e Marley, professores e funcionárias da Escola de Música Bravo;

## RESUMO

A obra *O Pássaro Imaginário*, para flauta solo, foi composta por Silvia Berg em 2007. Ao estrear a obra em 2009, notou-se a quantidade de informações contidas na partitura. Percebeu-se, então, o quão importante seria estabelecer uma pesquisa que contribuísse na performance da peça. Berg, compositora e professora doutora na USP, faz referência ao canto do Uirapuru, pássaro que pertence ao imaginário coletivo brasileiro. A flauta tem sido utilizada para retratar canto de pássaros por diversos compositores de diferentes épocas e estilos. Este trabalho propõe relatar o processo de preparação da performance da peça com a interação compositor/ intérprete. O primeiro capítulo retrata a vida da compositora e influências recebidas. O segundo capítulo, aborda o tema pássaro, averiguando algumas obras onde o som da flauta foi relacionado ao canto do pássaro e como foi o tratamento musical dado por outros compositores. O terceiro capítulo, analisaremos a obra aplicando conceitos de proporção áurea e, em seguida, uma nova proposta de edição comentada, fruto da relação entre compositora e intérprete

Palavras-chave: Pássaro Imaginário; Flauta; Silvia Berg; Relação compositor/intérprete; Ressonância Rítmica.



## ABSTRACT

The work *O Pássaro Imaginário* for solo flute was composed by Silvia Berg in 2007. When the piece was debuted, in 2009, the significant amount of information in the score came to light. It was perceived how important it would be to establish research that contributed to performance of the piece. Berg, composer and professor at USP made references to Uirapuru's warble, bird that is part of the Brazilian collective imaginary. This work proposes reporting the preparation process of the performance of the piece with the interaction between composer / performer. The first chapter portrays the composer's life and some influences received. The second chapter discusses the bird theme and we will investigate some other pieces where the flute was related to the bird warble and how the musical treatment was given by other composers. The third chapter contains the analyze of the piece through the concepts of Gold Section and, after, a new proposal of commented edition that came from the relationship between composers and performer.

Keywords: Pássaro Imaginário; Flute; Silvia Berg; Composer/performer relationship; Rhythmic Resonance.

## ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1 - Cadência Vivaldi, Il Gardellino</i> .....	25
<i>Figura 2 – Primeira página Volière Saint Säens</i> .....	27
<i>Figura 3 – Segunda página Volière Saint Saëns</i> .....	28
<i>Figura 4 – Violinos, Lo Schiavo</i> .....	30
<i>Figura 5 – Flauta e violinos, Lo Schiavo</i> .....	30
<i>Figura 6 – Flauta sabiá, Lo Schiavo</i> .....	31
<i>Figura 7 - Início Rossignol, Roussel</i> .....	33
<i>Figura 8 – Harmônico Rossignol, Roussel</i> .....	34
<i>Figura 9 – apoggiaturas Rossignol, Roussel</i> .....	34
<i>Figura 10 - Cadência flauta, Uirapuru, Villa-Lobos</i> .....	36
<i>Figura 11 – Cadência, Saxofone Uirapuru, Villa-Lobos</i> .....	36
<i>Figura 12 – Uirapuru, de Richard Spruce</i> .....	36
<i>Figura 13 - Uirapuru - violinos</i> .....	37
<i>Figura 14 – Uirapuru - Canto do Uirapuru (flauta)</i> .....	37
<i>Figura 15 – Passarinho, Pedro e o Lobo</i> .....	40
<i>Figura 16 – Cadência - Messiaen</i> .....	42
<i>Figura 17 – Harmônico - Messiaen</i> .....	42
<i>Figura 18 - motivo lírico</i> .....	44
<i>Figura 19 - reiteração 1 - motivo lírico</i> .....	44
<i>Figura 20 - reiteração 2 - motivo lírico</i> .....	44
<i>Figura 21 - motivo rítmico</i> .....	45
<i>Figura 22 - motivo rítmico, com segundas</i> .....	45
<i>Figura 23 - motivo rítmico, com saltos de oitava</i> .....	45
<i>Figura 24 - 1º canto do Uirapuru</i> .....	45
<i>Figura 25 - 2º canto do Uirapuru</i> .....	45
<i>Figura 26 - ressonância métrica</i> .....	46
<i>Figura 27 - Segmentos Áureos</i> .....	48
<i>Figura 28 - Espelho imperfeito, tendo o fá natural, em mínima, como eixo central</i> .....	48
<i>Figura 29 - Espelho perfeito, motivo lírico tendo o mi natural, em semínima, como eixo central</i> .....	49
<i>Figura 30 - Espelho imperfeito, motivo rítmico</i> .....	49
<i>Figura 31 - Compasso central</i> .....	49
<i>Figura 32 - Espelho perfeito e imperfeito</i> .....	49
<i>Figura 33 - Estrutura</i> .....	50
<i>Figura 34 - Compasso 131, 1ª edição</i> .....	52
<i>Figura 35 - Compasso 131, 2ª edição</i> .....	52
<i>Figura 36 - Compasso 50, 1ª edição</i> .....	53
<i>Figura 37 - Compasso 50, 2ª edição</i> .....	53
<i>Figura 38 - Compassos 74 e 75</i> .....	53
<i>Figura 39 - Efeito na versão final</i> .....	54
<i>Figura 40 – Pausas (Exemplo 1)</i> .....	55
<i>Figura 41 - Pausas (Exemplo 2)</i> .....	55
<i>Figura 42 - Pausas (Exemplo 3)</i> .....	56
<i>Figura 43 - Pausas (Exemplo 4)</i> .....	56
<i>Figura 44 - Pausas (Exemplo 5)</i> .....	56
<i>Figura 45 – Efeito, versão 2007</i> .....	59
<i>Figura 46 - Efeito versão, 2009</i> .....	59
<i>Figura 47 - Efeito versão, edição comentada</i> .....	59
<i>Figura 48 - Tongue Ram</i> .....	60
<i>Figura 49 – Harmônico</i> .....	60
<i>Figura 50 - Grafia</i> .....	60

<i>Figura 51 - grafia compasso 154</i> .....	<i>61</i>
<i>Figura 52 - grafia compasso 154</i> .....	<i>61</i>
<i>Figura 53 - grafia compasso 154</i> .....	<i>61</i>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I</b> .....	15
Silvia Berg: o trajeto até Copenhague .....	15
Europa: influências, estudos e vida profissional .....	16
Retorno ao Brasil: .....	20
Lista de obras .....	22
<b>CAPÍTULO II: PÁSSAROS EM OBRAS PARA FLAUTA</b> .....	24
Concerto para flauta N <sup>o</sup> 3 em Ré maior, “Il Gardellino” – A. Vivaldi .....	24
Carnaval dos animais – Saint Saëns .....	26
Alvorada (prelúdio 4 <sup>o</sup> ato) Lo Schiavo- Carlos Gomes .....	28
Deux Poèmes de Ronsard - Albert Roussel .....	31
Poema sinfônico/ ballet Uirapuru - Villa-Lobos.....	34
Pedro e o Lobo - Sergei Prokofiev .....	38
Le Merle Noir- Olivier Messiaen .....	40
<b>CAPÍTULO III: ANÁLISE</b> .....	43
Relação compositora e intérprete .....	51
Edição Comentada .....	58
<b>CONCLUSÃO:</b> .....	66
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	68
<b>ANEXO A - Arquivo digital original ou primeira versão da obra, ou versão 2007</b> .....	71
<b>ANEXO B - Segunda versão ou versão 2009 da obra</b> .....	85

## INTRODUÇÃO

Ao longo de minha carreira como flautista, participei de variados grupos musicais, tais como: orquestra sinfônica e orquestra de câmara, conjuntos de música de câmara com diversas formações, banda sinfônica e também atuei como solista. Nessa jornada, me deparei com obras contemporâneas para flauta solo.

A peça solo, de um modo geral, é um gênero musical muito elaborado. Sua execução exige um alto grau de refinamento técnico-estético por parte do instrumentista. Há uma preocupação dos compositores na música contemporânea com o novo, o que para muitos é um ponto principal na busca da sua poética. O novo pode ser ambíguo e isso aumenta o campo das possibilidades interpretativas.

Tenho fascínio pelo novo e pela sua inediticidade, pois acredito que diante disso o intérprete se faz na obra. Claude Debussy, Édgar Varèse, Elliot Carter, Luciano Berio, Estércio Marquez Cunha e Paulo Guicheney são compositores do século XX e XXI que fazem parte do meu repertório. Nesse contato pude constatar que cada composição possui particularidades do ponto de vista interpretativo, ou seja, em cada peça busco uma nova leitura e uma nova experiência.

A busca incessante dos compositores do século XX e XXI por novos sons e timbres não poderia ser diferente no que se diz respeito à flauta. As obras para esse instrumento nesse período, são singulares e inovadoras. Segundo Boulez (apud Zuben, 2005, p.85) “o timbre deixa, assim, de ser resultado sonoro e passa a ser utilizado por si mesmo, funcionalmente”

Essas particularidades visualizadas nas obras do século XX e XXI, aliadas à incessante busca do novo, resultou em uma estreita relação compositor/intérprete. A partir do meu interesse em compreender a música deste período e da procura da compositora Silvia Berg por novos timbres através do idiomatismo da flauta, surgiu essa dissertação.

Em 2009 tive o prazer de conhecer a compositora Sílvia Berg. Em tal ocasião recebi o convite da compositora para interpretar no Festival Música Nova de Santos-SP e no Festival Música Nova de São Paulo uma de suas obras: “*O Pássaro Imaginário*” para *Flauta Solo*. Logo após, fui convidada para interpretar essa mesma peça em um recital de música contemporânea promovida pelo antigo departamento da Escola de Música da USP Campus Ribeirão Preto, em homenagem a compositores que residem nesta cidade e no concerto oficial do Colóquio Internacional *Submodernidades – Questões da Música Contemporânea* no Teatro Pedro II em Ribeirão Preto - SP. Nesta última apresentação, estava presente o

compositor norte americano Stephen Hartke da universidade do Sul da Califórnia que teceu grandes elogios a obra.

Antes mesmo da primeira performance da obra, foram necessários três encontros com a compositora. Nesses encontros conversamos acerca de técnica expandida, idiomatismo da flauta e a estrutura da composição da obra. Sugeri efeitos que foram aceitos, e recebi orientações sobre o processo de criação da peça que foram determinantes para uma estreia bem sucedida da obra “*O Pássaro Imaginário*”, que ocorreu trinta dias após o primeiro encontro. Tal *première* foi resultado de uma estreita ligação entre compositora e intérprete.

“Em *A Atrá Praia de Saturno* (...), a aplicação de recursos não tradicionais de linguagem da flauta transversal, gerou a necessidade de um trabalho em conjunto do compositor com o intérprete. A parceria possibilitou uma melhor funcionalidade, da execução e percepção, das intenções musicais do compositor.” (AMORIM; BARBOSA, 2002, p. 68)

Nascida em São Paulo, no ano de 1958, Sílvia Berg é Bacharel em Música com Habilitação em Composição pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA-USP, onde estudou com Willy Corrêa de Oliveira (composição), Olivier Toni (harmonia e contraponto) e Amílcar Zanni (piano). Fez o mestrado e doutorado pela Universidade de Copenhague, Dinamarca, onde fixou residência por vinte quatro anos e consolidou sua atuação nas áreas de Educação Musical, Regência e Composição. Desde maio de 2008 é docente do antigo Departamento de Música da ECA-RP, hoje Departamento de Música da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto FFCLRP-USP, na área de Educação Musical.

Em uma contextualização dessa obra dentro do repertório para flauta solo, podemos notar que vários outros compositores utilizaram-se do instrumento como representação do pássaro. Dentre eles podemos citar: *Carlos Gomes* em *Lo Schiavo* (1889), *Sergei Prokofiev* em *Pedro e o Lobo* (1936), *Antônio Vivaldi* no *Concerto para Flauta, Cordas e Continuo in D Maior Op. 10 N° 3 (Il Gardellino)*, *Camille Saint-Saëns* em *O Carnaval dos Animais* (1886), *Olivier Messiaen* na obra para flauta e piano *Le Merle Noir* (1952) e *Villa-Lobos* no seu poema sinfônico *Uirapuru* (1917).

Em *Pedro e o Lobo*, conto de fadas sinfônico, Prokofiev utiliza-se da flauta para representar o pássaro, que é um dos personagens do seu libreto. Vivaldi nomeia um dos seus concertos para orquestra de cordas e flauta de *Il Gardellino* traduzido para o português como Pintassilgo, que segundo o Dicionário Grove de música: edição concisa (1994 p.357) tem esse nome devido às passagens para flauta serem supostamente semelhantes ao canto do pintassilgo. Em *O Carnaval dos Animais* (1886), cada um dos seus quatorze movimentos representa um

animal diferente, que é associado a um instrumento da orquestra, Camille Saint-Saëns escolheu a flauta para representar o *Volière*, que em português quer dizer pássaros. O fascínio de Messiaen pelo canto dos pássaros resultou na obra *Le Merle Noir*, que significa o *Pássaro preto*, a representação desse pássaro na obra é feita pela flauta. Na obra *Uirapuru*, Villa-lobos evidencia a flauta em solos que remetem ao canto desse pássaro.

Silvia Berg compôs por encomenda *O Pássaro Imaginário*. A obra foi escrita em 2007; deveria ser para flauta solo e inspirada em uma lenda ou em um mito do Brasil. Ainda em Copenhague, a escolha recaiu sobre a lenda do Uirapuru. Encontrou na internet um Canto deste pássaro<sup>1</sup> e sobre esse tema desenvolveu toda a obra. Retirou daí todo o material rítmico e melódico da peça.

O legendário pássaro da Amazônia, que na mitologia Tupi é considerado "o pássaro que não é pássaro"; um Deus da floresta cuja missão é levar pessoas perdidas para casa, desde que essas fossem portadoras de um talismã "uma pena do pássaro". Na lenda, o Uirapuru é acompanhado de outros pássaros que se calam ao ouvi-lo. O fato científico é que o Uirapuru canta somente poucos minutos durante o período de acasalamento, quinze dias ao ano. O Uirapuru tem um canto que lembra a flauta tocada na região aguda. É tão raro o seu canto que existem poucas gravações, o que contribui mais ainda para o surgimento de lendas sobre sua existência. Pássaro exótico, misterioso e mágico, envolto numa mitologia rica vinculada à cultura indígena e folclórica, muito difícil de ser visto ou ouvido, e que povoava a floresta "maravilhosa" do Amazonas. (VOLPE, M. A, 1 "Villa-Lobos e o Imaginário Edênico de Uirapuru". Brasileira, agosto 2009)

Neste trabalho proponho um estudo analítico da obra e uma reflexão acerca da relação intérprete / compositor.

O primeiro capítulo conterà uma biografia da compositora Silvia Berg. A escassez acadêmica sobre a compositora, suas obras e sua formação musical, foi o principal motivo pelo qual achamos necessário dedicar-lhe um capítulo, já que um dos temas centrais da pesquisa é a relação entre compositora e intérprete.

No segundo capítulo, será percorrido o elemento pássaro em obras para flauta, selecionadas. Será traçada uma revisão bibliográfica do que já foi pesquisado sobre o assunto e uma possível relação entre tais obras e *O Pássaro Imaginário*.

O último capítulo será de análise da obra. Trataremos nesse capítulo de exemplificar as alterações que ocorreram na peça ao longo do processo de preparação para performance através

---

<sup>1</sup><http://altino.blogspot.com.br/2006/12/o-canto-do-uirapuru.html>, acessado por mim em abril de 2011, e pela compositora em 2007

da estreita relação com a compositora, assim como uma análise da partitura envolvendo aspectos do número áureo, proporção áurea e a sequência de Fibonacci.



## CAPÍTULO I

### **Silvia Berg: o trajeto até Copenhague**

A história teve seu início na Rua Jarinu, no bairro Tatuapé. Aos 6 anos, a então compositora desviou seu foco de atenção para o piano que, segundo ela, era o único instrumento do bairro. O piano estava localizado na casa dos seus tios, e sua primeira influência foi de uma prima que acabara de se formar no conservatório. Para ingressar no conservatório, era necessário estar alfabetizado e foi nisso que Silvia Berg se empenhou antes mesmo de entrar para a escola regular:

Meus estudos foram iniciados entre 6 e 7 anos com uma prima que estudava piano – o piano aliás era o único do bairro. Eu sempre tive muita atração pelo piano e sempre quis estudar – então a minha prima, que estava para se formar no conservatório me disse: você precisa aprender a ler e escrever primeiro, e eu não tive dúvidas – aprendi a ler e escrever sozinha aos 5 anos e meio, só para poder estudar piano, o que veio a acontecer logo após a minha “auto – alfabetização”. Depois disso, comecei a ler tudo o que podia, e a tocar tudo o que podia, muito embora a minha primeira instrução ao piano fosse com notas, eu conseguia tirar uma série de melodias “de ouvido”. (BERG, 2013 p. 5)

A partir de então a compositora se dedicou a explorar o piano de todas as formas possíveis e aos dez anos compõe sua primeira obra. Sua primeira professora de música, sua prima Ivone, mudou-se para os EUA. Tal barreira não impediu que Berg continuasse seus estudos, como ela mesma observa:

Minhas aulas de música continuaram com professores do bairro, sem muita formação musical, destinadas à conclusão de curso no Conservatório local por falta de outras possibilidades se não fossem alguns fatores que se mostraram determinantes, e que serão narrados logo a seguir. Esses anos áridos que se seguiram, foram sustentados por minha determinação, pela disciplina que aprendi com minha tia Aurélia, que sempre me incentivou e a quem devo muito e em cuja casa passei anos estudando em um piano emprestado, uma vez que meus pais não dispunham de recursos para adquirir um instrumento; pelo amor à Música e pela oportunidade de poder estudar com bons professores de outras áreas, que incentivaram os meus estudos em geral, e em particular, o de Música. (BERG, 2013 p. 5)

Em sua formação básica no ensino regular, é importante destacar algumas figuras que, segundo a própria compositora, marcaram seu desenvolvimento. Foi no Colégio Estadual Prof. Ascendino Reis, na época um “ginásio modelo, que trabalhava com a implantação do sistema pluricurricular de ensino, e que oferecia aulas em regime integral”, que Silvia Berg destaca alguns professores. Dentre eles: D. Nilza, pela excelente formação em linguística; D. Elza, professora que ensinou a “escutar as formas e as cores”, e a Chamissi, que mostrou “o caminho para a educação e, a formação constante, para a elevação do pensamento artístico, e para a certeza de que os limites são transponíveis”.

No ano de 1976, aos dezessete anos ingressa no bacharelado em Música com Habilitação em Composição pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo - ECA-USP e tem seus primeiros contatos com três professores que marcaram seu curso: Willy Corrêa de Oliveira<sup>2</sup> (professor de composição), Olivier Toni<sup>3</sup> (professor de harmonia e contraponto) e Amílcar Zanni<sup>4</sup> (piano).

Paralelo aos estudos na universidade, Berg teve suas primeiras experiências com aulas de música. Por volta dos 19 anos, cursando o 2º ano de faculdade, iniciou atividades como professora de Educação Musical em cursos regulares de escolas particulares e em comunidades carentes nas periferias do sul e oeste de São Paulo. Segundo Berg (2013), antes de receber a bolsa do grupo, trabalhava na Pró-Música, uma escola de música muito conceituada na Villa Mariana em São Paulo e no Colégio Pequenópolis, lecionando música da 1ª à 4ª série primária, hoje, fundamental I.

Silvia Berg teve sua formação escolar de 1964 a 1982. Nessa época o Brasil vivia um momento de ditadura militar. Segundo a compositora “os anos de formação escolar, do ensino básico a graduação, foram marcados pelos anos de ditadura, violência, brutalidade, greves e consequentes deficiências de ensino.”

### **Europa: influências, estudos e vida profissional**

Alguns anos após concluir o curso na USP, a compositora recebeu uma bolsa de estudos do CNPq e uma bolsa viagem do Grupo Ultragás. Tal ideia foi instigada quando a compositora

---

<sup>2</sup> Compositor brasileiro nascido em 11 de fevereiro de 1938 em Recife. Após os primeiros estudos de música com professores particulares locais, estudou teoria e composição com Olivier Toni, em São Paulo até 1961. Lecionou no Conservatório Lavignac em Santos (1962) e trabalhou como diretor musical e compositor para Jota filmes (até 1964) e outras duas agências de publicidade. De acordo com uma bolsa de estudos por parte dos governos brasileiro e alemão, passou vários meses na Europa em 1962, frequentando os cursos de verão de Darmstadt e estudando com Henze, Stockhausen e Boulez. Jornadas subsequentes na Europa lhe permitiu estudar com Pousseur, Berio e outros.

<sup>3</sup> Um compositor fundamental na história da música brasileira e de São Paulo. Participou da formação de diversos e renomados intérpretes, musicólogos e compositores brasileiros como Gilberto Mendes, Willy de Oliveira, Mario Ficarelli e Rogério Duprat, entre outros. Fundou a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal (1968) (atual Orquestra Experimental de Repertório) e a Escola Municipal de Música (1969), ambas em São Paulo. Fundou também o Departamento de Música da ECA-USP, onde é professor titular desde 1970 e em 2001 recebeu o título de Professor Emérito.

<sup>4</sup> Professor Titular do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde ocupou cargo de chefia no biênio 2010-2011. Pianista, professor e pesquisador, possui também graduação em Arquitetura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Como pianista, sua formação inclui estudos com Helena Costa no Porto, Portugal e com Conrad Hansen em Hamburgo, Alemanha.

participou de um curso de verão em Brasília, com o maestro Manoel Ivo Cruz<sup>5</sup>. Berg, se apresentou nessa época, à embaixada Norueguesa com um projeto de estudos no exterior:

O interesse e entusiasmo do então 1º Secretário da Embaixada Norueguesa pelo projeto de intercâmbio por mim apresentado, pois segundo ele, as relações entre Noruega e Brasil se limitavam ao “vai café e vem bacalhau” acabaram selando a minha ida à Europa, projetada inicialmente para alguns meses: seis meses na Noruega e alguns meses em Lisboa. Recebi uma bolsa do Grupo Ultragás, para as despesas de passagens, caríssimas na época, o governo da Noruega me garantiu uma vaga como aluna especial na Universidade de Oslo. (Ibidem, 2013 p. 7)

A partir daí, fixou sua residência na Europa por vinte e quatro anos. É nesse período que Silvia Berg tem contatos com renomados regentes e musicólogos da época, o que lhe rendeu a elaboração de projetos que incentivasse a música contemporânea. A influência de uma nova cultura, que priorizava a excelência na qualidade de ensino e de vida, assim como viver em um país democrático e seguro, significou para a compositora um experimento único e satisfatório:

Ao sair do Brasil, em 1984, no final do período de ditadura, para viver em um país de tradição democrática, longa tradição de ensino marcadamente de excelência, foi uma experiência mais que bem-vinda. Experimentar a neve que se acumulava em metros nas ruas e portas, o silêncio absorvente das paisagens geladas e as impressionantes temperaturas do inverno nórdico muito abaixo de 20 graus negativos, sair de casa sem medo de assaltos ou violência, conhecer um novo idioma, nova cultura, nova maneira de pensar e de ver o mundo, novas pessoas, ter um tempo de estudos regrado. (Ibidem, 2013 p. 8)

Ao sair do Brasil, ingressou no curso de pós-graduação em música da universidade de Oslo, na Noruega. Estudou musicologia com os professores Finn Banestad, Dag Schjelderup-Ebbe e Niels Grinda; regência e prática coral com o prof. Dan-Olof Stenlund e prática de coral infantil com Margrethe Enevold. Sua pesquisa na universidade foi sobre a influência de Grieg nas obras de Alberto Nepomuceno, compositor brasileiro, primeiro adido cultural da Embaixada Brasileira na Noruega. Fatores políticos impediram que a bolsa CNPq fosse mantida e a compositora conseguiu alguns trabalhos para se manter na cidade e dar continuidade à pesquisa:

A minha subsistência em Oslo ficou bastante comprometida e para remediar a situação, consegui um emprego como *au pair* no convento de monjas dominicanas onde estava hospedada, e assim, vivi os primeiros seis meses no exterior, levantando cedíssimo para poder cumprir com minhas obrigações, basicamente de ajuda na limpeza das dependências do convento, cantando na missa em gregoriano, e participando de aulas e atividades na Universidade, (Ibidem, 2013 p. 8)

---

<sup>5</sup> Nascido em Lisboa, Manuel Ivo Soares Cardoso Cruz (1935 – 2006) filho do maestro Ivo Cruz (1901-1985) - formou-se em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Deu o primeiro concerto, ainda como estudante, em 1954, foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, e formou-se com distinção, como maestro, pela Academia de Mozart da Universidade de Salzburgo, Áustria. Regressou a Lisboa e tornou-se diretor musical e chefe da Orquestra Filarmônica de Lisboa.

Em 1989, se muda para Copenhague e ingressa na Universitet Musikvidenskabeligt Institut. Um grande motivo que faz com que Berg fixe residência na Dinamarca é um encontro com Johnny Berg, que viria a ser seu “marido, companheiro inseparável, melhor amigo, apoio em todas as decisões e circunstâncias, pai dos seus filhos e grande amor da sua vida (Ibidem, 2013 p.8). Eles tiveram um casamento harmonioso e desfrutaram de tal felicidade até 2009, quando seu marido veio a falecer, já no Brasil.

Para ingressar no curso de pós-graduação da universidade de Copenhague, a compositora aguardou cerca de cinco anos, já que a universidade não mantinha acordos acadêmicos com o Brasil até então. Neste período, a compositora aprendeu o idioma nativo, preparou-se para as provas de ingresso e ampliou sua família, concebendo os dois filhos, Marcella e Markus. Também neste período de espera, é importante ressaltar os contatos que Berg fez no Conservatório Real de Copenhague:

...lá conheci dois docentes que iriam marcar não só meus estudos, mas a minha inteira formação musical: Dan-Olof Stenlund<sup>6</sup>, professor titular de Regência Coral e Margrete Enevold, professora titular de Regência e preparação de Canto Coral Infantil. Após um teste, fui convidada a participar do Konservatoriets Øvekor como 1º contrato, posição que ocupei por aproximadamente 10 anos com algumas interrupções - O laboratório e Grupo Coral de Câmara onde aprendi o ofício de regente vocal com um dos maiores especialistas do repertório romântico no norte da Europa e com quem participei de concertos memoráveis. Participei também das oficinas de Margrete Enevold, sobre as quais retornarei adiante. Meu aprendizado contou também com inúmeros cursos com Bo Holten, musicólogo, pesquisador e especialista em música antiga e contemporânea, e regente por mais de duas décadas, do Grupo Ars Nova e posteriormente com o grupo Música Ficta com o qual realizou incontáveis concertos com primeiras audições de obras encomendadas, primeiras audições nos Séculos XX e XXI de obras antigas recém-descobertas, concertos didáticos e gravações nas rádios Denmark e BBC de Londres, incluindo inúmeros CDs. (Ibidem, 2013 p. 9)

A dissertação e tese, realizadas na Universidade de Copenhague, segundo dados da própria compositora, podem ser encontrados somente na biblioteca desta universidade. Elas estão escritas em inglês e dinamarquês, respectivamente. O tema da dissertação em composição: “A Linguagem harmônica de Stravinsky e a construção por espelhamentos” teve a orientação de Inge Bruland<sup>7</sup>, foi elaborada nos anos de 1989/1990. A tese de doutorado com título

---

<sup>6</sup> Dan- Olof Stenlund, nasceu em 1937 em Skellefteå, filho do cantor Bertil Stenlund e Esther Vikström. Estudou na Academia Real Sueca de Música em Estocolmo, piano, órgão, violoncelo e canto e se formou como músico da igreja, pianista e educador musical, seguido por estudos em regência com Eric Ericson, Leonard Bernstein e Sergiu Celibidache. Aos 36 Stenlund assumiu o cargo de professor de regência coral na academia Real Dinamarquesa de música, em Copenhague. Também é professor de regência coral na Academia de Música de Malmö e membro da Academia Real de música.

<sup>7</sup> Inge Bruland (n. 1936), possui MA em música e francês. É professora Associada do Departamento de Musicologia da Universidade de Copenhagen. Desde 1980 trabalha com o papel das mulheres na vida musical, passado e presente, e tem escrito uma série de artigos sobre o assunto.

dinamarquês: “Fremkomsten af national musik i Brasilien: Alberto Nepomucenos forudsætninger i brasiliansk og europæisk musiktradition” que, traduzido pela própria compositora para o português: “O surgimento da música nacional no Brasil: a adequação das linguagens, o encontro das tradições brasileiras e europeias e a música de Alberto Nepomuceno”, foi escrita sob a orientação de Jan Maegaard<sup>8</sup> - especialista em harmonia romântica. Devido as divergências de títulos entre universidades do Brasil e da Europa, o título de doutora, assim como o reconhecimento da tese de doutorado foi outorgado pela USP no ano de 2010.

Berg experimentou na Dinamarca momentos de intensa atividade musical como compositora e como regente. Foi no grupo formado em 1997-*AmaCantus*- que Berg atuou como regente e recebeu diversos prêmios:

Em 2001 recebi pelo trabalho com AmaCantus o "Erda og Chr. Schrøders Fond" como reconhecimento pelo meu trabalho, financiando uma turnê do grupo no norte da Alemanha. Recebi também o "AKKS legat" e "Københavns Kommunes Kultur Fond" para a estreia da obra "Campanis cum Cymbalis" para coro, órgão e trompete, e em 2003 novamente, para a estreia da obra "Ubi Caritas", ambas de minha autoria. Regente do grupo desde a sua fundação, em setembro de 1997 (1º concerto 1998) a janeiro de 2008. (Ibidem, 2013 p. 10)

Foi regente e diretora artística e administrativa da Ensemble Øresund, um grupo voltado unicamente à execução da música contemporânea. Formada por músicos profissionais de alto nível, o grupo recebeu em 1999 o prêmio do "Statens Musik Råd" pelas atividades inovadoras, projeção da moderna música dinamarquesa, na Dinamarca e exterior, e pela qualidade de execução de novas obras, no período de 1999 a 2000.

Regente do Københavns Kammerkor & Orkestre, no período de setembro de 2003 a janeiro de 2008. Um dos mais tradicionais grupos de Copenhagen, fundado há 65 anos pelos compositores A. Bertelssen og K. Jepsen e desde a sua fundação, regido por compositores. O grupo tem primeiras audições de obras como tradição.

Berg realizou projetos sociais levando corais a asilos de idosos e casas de saúde. Também trabalhou como tradutora e intérprete do Ministério da Justiça de Copenhague e como

---

<sup>8</sup> Jan (Carl Christian) Maegaard (14/04/1926 – 11/2012) é musicólogo e compositor dinamarquês. Estudou composição, teoria musical, história da música, piano e contrabaixo na Academia Real Dinamarquesa de Música (diploma de professor em teoria e história da música, 1953), e, em seguida, musicologia na Universidade de Copenhagen (MA, 1957), onde obteve seu doutorado em 1972 com a tese Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schoenberg. De 1958 a 1959 frequentou a Universidade da Califórnia, em Los Angeles. Depois de lecionar no Conservatório Real Dinamarquesa de Música 1953-1958, Jan Maegaard juntou – se ao corpo docente da Universidade de Copenhagen, em 1959, onde foi professor 1961-1971, e professor titular a partir de 1971. Foi professor visitante da Universidade Estadual de Nova York em Stony Brook no ano de 1974, e professor de música na Universidade da Califórnia em Los Angeles em 1978-1981. Em 1986 tornou-se membro da Academia Real Dinamarquesa de Ciências e Letras.

compositora, além dos trabalhos semanais de arranjos e composições para os grupos que regia, participou de eventos que extrapolavam os limites de Copenhague e da própria Europa:

- Festival Música Nova de Santos, no período de 1999 a 2005 e de 2009 a 2012.
- *ISCM - International Society for Contemporary Music World Music Days* 2005 em Zagreb, Croácia, como única representante do Brasil, em 2005.
- *VI Festival de Música Contemporánea de Santiago-Chile*, em 2006.
- Projeto “Rumor de Páramo”, em comemoração aos 50 anos da primeira edição de “Pedro Páramo”
- Festival Internacional Cervantino 2008, cidade de Guanajuato, com a obra encomendada *Processions* para flauta, oboé, clarineta, fagote e piano.
- Projeto “Canto de la Monarca” Festival Internacional Cervantino 2010, cidade de Guanajuato, com a obra *El sueño... el vuelo* para piano solo.
- *Klangzeit 2012 Festival für Neue Musik* Münster, Alemanha.

Sobre o projeto Canto de la Monarca destacamos ainda uma nota sobre a compositora no *Jornal of the Lawn*. Em um artigo, escrito pela renomada pianista Ana Cervantes, podemos destacar como sua peça foi bem recebida pela crítica e pela famosa intérprete:

Silvia Berg por sua vez disse que o seu trabalho de *El sueño...el vuelo*, é baseado no quadro de Frida Kahlo, ‘*A coluna quebrada, a pintura que eu tomei como ponto de partida para uma tradução musical, não literal, e ir além da superfície e obter uma estrutura forte, embora a linguagem possa parecer fragmentada*’, trabalho lírico e profundo apoiado em uma estrutura rigorosa.<sup>9</sup>

### **Retorno ao Brasil:**

O retorno de Berg ao seu país natal foi uma decisão tomada por toda a família. “Eles gostariam de poder passar parte do ano na Dinamarca e parte no Brasil, aproveitando dos dois países”, segundo afirmação da própria compositora. Em 2008, Berg é aprovada no concurso para Professor Doutor da USP de Ribeirão Preto, na área de educação musical. Com tal emprego, o desejo de regresso ao Brasil tornou-se possível.

---

<sup>9</sup> “Silvia Berg por su parte señaló que su obra *El sueño...el vuelo*, está basada en el cuadro de Frida Kahlo titulado *La columna rota*, “pintura que tomé como punto de partida para realizar una traducción musical, no literal, e ir más allá de la superficie y lograr una estructura contundente, aún cuando el lenguaje pueda parecer fragmentado”. obra de profundo lirismo apoyada em uma rigorosa estrutura. (Disponível em: [http://riesgos.conaculta.gob.mx/sala\\_prensa\\_detalle.php?id=8615](http://riesgos.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=8615))

Logo no início da sua vida no Brasil, optou por uma linha de pesquisa que suprisse as necessidades do local em que estava vivendo. O desafio para a compositora era então, a criação de materiais didáticos para aulas de música:

Assim, iniciei uma nova linha de pesquisa associada aos novos desafios que encontrei no Brasil: a produção de material didático-pedagógico capaz de embasar e dar suporte às aulas de ensino de música, principalmente para crianças e jovens. Dentro das oficinas de música oferecidas como atividades de extensão dentro do Campus de Ribeirão Preto, foram criadas mais oficinas em 2008, mantendo basicamente o mesmo perfil e propostas de ensino até os dias atuais, adequadas ao número de inscritos e ao número de discentes matriculados na disciplina Metodologia do Ensino de Música com Estágio Supervisionado. (Ibidem, 2013 p. 10)

Com a proposta de criar ferramentas através de coletâneas de fundamentações teóricas para prática de ensaio coral, arranjos simples para vozes e cancionário que contêm partituras de canções brasileiras de diversos níveis de dificuldade, Berg desenvolveu a OEV- Oficina Experimental da Voz e a OEI - Oficina Experimental de Instrumentos. Tais oficinas funcionam tanto como laboratório de ensino e pesquisa quanto grupos de performance. A compositora possui grupos de pesquisa nesta área no departamento da escola de Música FFCLRP:

Os materiais que vêm sendo desenvolvidos no Departamento de Música com a produção de material didático/pedagógico durante o curso de graduação, TCCs e pesquisas com bolsas Ensinar com Pesquisa são testados e executados pelos diversos grupos estáveis que foram criados e se estabeleceram depois da criação do Departamento de Música da FFCLRP. O projeto de escrita pedagógica para instrumentos de sopro e percussão foi em 2013 – este originou o artigo “Composições pedagógicas – Introdução ao repertório tradicional de banda sinfônica” dos meus então alunos de graduação (e atualmente mestrando, um deles meu orientando) Fernando Emboaba de Camargo e Rafael Alexandre da Silva, aprovado para o I Colóquio de Ciências Sociais da Educação/I Encontro de Sociologia da Educação realizado em Abril de 2013 na Universidade do Minho, cidade de Braga, Portugal. (Ibidem, 2013 p. 10)

Berg participou ativamente das negociações sobre o novo prédio do departamento de Música de Ribeirão Preto nos cargos de Supervisora do Curso de Música da ECA-USP no Campus de Ribeirão, no período de 21 de dezembro 2009 a dezembro de 2010 e de Primeira chefe do Departamento de Música da FFCLRP-USP de março de 2011 a março de 2013.

Em outubro de 2010, Berg foi compositora residente na UTD- University of Texas, ministrando disciplinas no Dallas Jonsson Performance Hall para os alunos de *Art e Performance e Aesthetic Studies*.

Disponibilizamos em seguida, uma lista de obras de Berg. Acreditamos que tal lista tem relevância especialmente por dois motivos. Tais dados não foram disponibilizados em nenhum outro trabalho acadêmico. Isto facilitará a consulta de obras em pesquisas posteriores já que,

este texto é o primeiro sobre a compositora. Um segundo motivo seria para localização temporal da obra O Pássaro Imaginário, objeto da pesquisa, dentro de um contexto geral das obras.

Sobre o processo composicional da obra, Berg tece o seguinte comentário:

Vejo o desenvolvimento dos processos composicionais das minhas obras como a compreensão cada vez maior entre a relação do uso do material sonoro e suas articulações formais no tempo, nas relações tempo-espaço, e principalmente no entrelaçamento entre teoria, performance e invenção.

### Lista de obras

Obra	Ano	Instrumentação
Cronos	1979	Dois pianos
Assobio	1982	Flauta solo
Memórias	1983	Fagote solo
Oboé solo	1983	Oboé solo
Catavento	1984	Coro
Toccata	1997	Piano solo
Casas de Pedra	1998	Duas marimbas
Zapp	1998	Trompa solo
A terceira margem do rio	1998	Fl, bas clar., cello, violão, piano, percussão. 1998
Det var en lørdag aften	1999	Clarinetas, cello, harpa e percussão
Pindsvineskindet	1999	Clarinetas, cello, harpa e percussão
De Sancta Maria	1999	Coro, órgão e cordas
Paisaje, el silencio...madrugada	1999.	Canto, cl baixo/ sib, cello, harpa e percussão
Den blå anemone	1999	Coro
Limiar	1999	VI, viola, cello, cbx, piano
Campanis cum cymbalis	2000	Coro, órgão e trompete versão
Den blå anemone	2000	Coro
Bella Note	2000	Coro
Dream a little dream of me	2000	Coro
Jul	2000	Coro cello e piano
Três canções infantis com texto de Cecília Meireles	2000	Coro
Três canções com texto de H. C. Andersen	2000	Coro
O Porto e outros Portos	2001	Piano solo
Pêndulo	2001	Piano solo
Ubi caritas	2001	Coro e piano
Pendulo	2002	Piano solo
Agua Nocturna	2003	Coro
Old Bossa Remixed	2003	Piano solo
And so it goes	2003	Coro
Vinter	2003	Coro
Lembranças de um Mundo Antigo	2003	Piano solo



Waving Surfaces	2004	Piano solo
Borders	2005	Duas marimbas
the angels will lift you up	2005	Violoncelo solo
Deep river	2005	Arranjo, coro, violoncelo
Joshua fit the battle of Jerico	2005	Arr. Coro violoncelo
I'm gonna sing	2005	Coro
Nobody knows	2005	Coro e violoncelo
O jardim selvagem II. fragmentos	2006	Fl/picc, oboé, clbaixo, trompa, piano, contrabaixo e percussão
Songs of Liu Ta-Pai	2006	Coro
Dobles del Páramo	2007	Piano solo
Springtime Songs, Texto de 17 Haicais	2007	Coro
O Pássaro Imaginário	2007	Flauta solo
Autumm	2007	Piano solo
En ganske useriøs hekselater	2007	Coro
Åh Efterår	2007	Coro
3 Pieces for harpsichord	2007	Cravo
Processions	2008	Flauta, oboé, clarineta fagote e piano
De que são feitos os dias?	2008	Para vibrafone, percussão múltipla e trompete
A Fragrância das Rosas Brancas	2009	Piano solo
Malabares	2009	Orquestra sinfonica
O amor	2010	Soprano e piano
El sueño... el vuelo para piano solo	2010	Piano solo
Oração para Aviadores	2012	Voz e piano
Fanfarra e Pastoral	2012	Trompete, trombone e grupo de percussão,
Herisch	2012	Oboé, fagote, violão e vibrafone

## CAPÍTULO II: PÁSSAROS EM OBRAS PARA FLAUTA

Este capítulo trata da relação entre o canto do pássaro e o som da flauta. Abordaremos outros compositores que utilizaram a temática pássaro ao compor para flauta. Seleccionamos sete peças para compor essa ilustração: Vivaldi no Concerto para Flauta, Cordas e Continuo in D Maior Op. 10 N° 3 (*Il Gardellino*), Camille Saint-Saëns em *O Carnaval dos Animais* (1886), Carlos Gomes em *Lo Schiavo* (1889), Albert Roussel em Deux poèmes de Ronsard – *Rossignol*, Villa-Lobos no seu poema sinfônico *Uirapuru* (1917), Sergei Prokofiev em *Pedro e o Lobo* (1936), Olivier Messiaen na obra para flauta e piano *Le Merle Noir* (1952).

Abordaremos uma definição da obra em questão, contendo informações tais como: compositor, período, nome do pássaro utilizado – caso o compositor o defina. Ao final, utilizaremos trechos das obras destacadas para relacionarmos materiais contidos no elemento pássaros destas obras com a peça O Pássaro Imaginário.

### ***Concerto para flauta N° 3 em Ré maior, “Il Gardellino” – A. Vivaldi***

Filho de Giovanni Battista Vivaldi, Antônio Vivaldi nasceu em Veneza em 4 de março de 1678 e faleceu pobre e esquecido no ano de 1741 em Viena. Muito provável que tenha sido aluno do seu pai, mas quase nada se sabe da sua infância, a não ser que era destinado ao sacerdócio. Em 1703 é ordenado padre, mas pouco tempo depois, deixou de celebrar missa: alegou questões de saúde. A partir daí se dedicou inteiramente à música.

No mesmo ano de 1703 foi nomeado *maestro di violino* no *Ospedale della Pietà*, uma espécie de orfanato para meninas em Veneza. A instituição era muito organizada e favorecia o ensino da música. Esperava-se que Vivaldi apresentasse novas oratórias e concertos em cada uma das festividades periódicas da *Pietà*. Esta pressão constante talvez explique a alta produtividade de Vivaldi. Entre idas e vindas ficou vinculado a essa instituição até 1740.

Não podemos deixar de mencionar a importância que Vivaldi teve para a forma “concerto”. Um dos seus principais feitos foi colocar em pé de igualdade o movimento *lento* com os dois movimentos *allegro*.

A obra de Vivaldi é muito extensa. Entre as diversas formações temos ao todo 456 concertos, 73 sonatas, 44 motetos, 3 oratórias, duas serenatas, uma centena de árias, trinta cantatas profanas, e por fim 47 óperas. Mas é no *Opus 10*, que estão os seis concertos, para flauta, dentre eles *Il Gardellino*.

## Concertos Op. 10 Vivaldi

- Concerto N° 1 Fá maior, RV 433 "*La tempesta di mare*"  
Allegro – Largo - Presto
- Concerto N° 2 Sol menor, RV 439 "*La notte*"  
Largo - Presto (Fantasmi) – Largo – Presto - Largo (Il sonno) - Allegro
- Concerto N° 3 Ré maior, RV 428 "*Il gardellino*"  
Allegro – Cantabile – Allegro
- Concerto N° 4 Sol Maior, RV 435  
Allegro – Largo - Allegro
- Concerto N° 5 Fá major, RV 434  
Allegro ma non tanto - Largo e cantábile - Allegro
- Concerto N° 6 Sol Maior, RV 437  
Allegro – Largo – Allegro

Os três primeiros concertos do opus 10 têm títulos programáticos. São eles respectivamente, *La Tempesta di mare*, *La Notte e Il Gardellino*. Selfridge-Field<sup>10</sup> vê nesses concertos, uma conexão com o imaginário, com o humor e as técnicas descritivas que Vivaldi empregava em suas óperas.



Figura 1 - Cadência Vivaldi, *Il Gardellino*

<sup>10</sup> Eleanor Selfridge-Field é *Consulting Professor* na Universidade de Stanford, sua área de pesquisa em música é especialmente ópera e música instrumental nos anos 1785-1825 e história e cultura em Veneza.

Neste trecho cadencial, notamos principalmente o uso de intervalos de 4ª justa, característico também em outras obras abordadas neste capítulo. A agilidade nas semicolcheias aliadas à leveza de articulação, trinados – característica da música barroca-, são também artifícios dos compositores para representação dos pássaros, assim como perceberemos em outras peças analisadas abaixo, ao canto de pássaro, neste caso o *Il Gardellino*.

### ***Carnaval dos animais – Saint Saëns***

Camille Saint – Saëns nasceu em Paris, 9 de outubro de 1835 e faleceu na Argélia em 16 de dezembro de 1921. O pai faleceu quando o compositor tinha apenas quatro meses de idade, a partir daí Camille Saint – Saëns foi criado por sua mãe e por sua tia. Com um piano em casa, aos dois anos e meio de idade, o rapaz já se arriscava com as teclas e logo aprendeu a ouvir e executar melodias sozinho. Sua mãe e a sua tia deram-lhe as primeiras lições de teoria musical.

Por volta dos 7 anos de idade já compunha pequenas peças. Tinha aula de piano e harmonia e logo conseguiu tocar peças de nível avançado de Beethoven e Mozart. Sua estreia como pianista foi no dia 6 de maio de 1846 na *Salle Pleyel*, Paris, antes mesmo de completar 11 anos. Tocou o concerto de Beethoven em Dó menor e o Concerto de Mozart em Si K 450, neste escreveu sua própria cadência e tocou todo o concerto de memória, o que não era muito usual na época.

Aos 13 anos de idade, entrou para o Conservatório de Paris, onde estudou Órgão com Benoist, contraponto e fuga com Jacques Fromental Halévy<sup>11</sup>. Para auxiliar a família, tocava órgão na Igreja de St. Merry, e em 1857 obteve o cargo de organista na Igreja da Madeleine, cargo esse que ocuparia por 20 anos. Aos 25 anos já era famoso em toda a Europa.

Compôs em uma de suas férias na Áustria, em fevereiro de 1886 *Le carnaval des animaux*. A instrumentação é para dois pianos, violino, viola, contrabaixo, flauta e piccolo, clarineta em B, xilofone e glass harmonica, geralmente substituído por glockenspiel. Contém quatorze movimentos, onde geralmente, cada instrumento representa um animal. O Volière ou Pássaro é representado pela flauta.

- I - Introdução e Marcha Real do Leão (Introduction et marche royale du lion)
- II - Galinhas e Galos (Poules et coqs)

---

<sup>11</sup> Jacques-François-Fromental-Élie Halévy nasceu em Paris, 27 de maio de 1799 – Nice, 17 de março de 1862), conhecido como Fromental Halévy, foi um compositor francês.

- III - Hémiones - animais velozes (Animaux véloces)
- IV - Tartarugas (Tortoisés)
- V - O Elefante (L'éléphant)
- VI - Cangurus (Kangourous)
- VII - Aquário (Aquarium)
- VIII - Burros (Personnages à longues oreilles)
- IX - O cuco nas profundezas dos bosques (Le coucou au fond des bois)
- X - Pássaros (Volière)
- XI - Pianistas (Pianistes)
- XII - Fósseis (Fossils)
- XIII - O Cisne (Le cygne)
- XIV – Final (Finale)

No movimento X, temos o Volière ou Pássaro. O movimento é inteiramente um solo de flauta. A flauta entra no terceiro compasso com sequências de fusas e segue incessante com curtas pausas de semicolcheia (figura 2). Percebemos que essa relação de agilidade na articulação e na melodia é feita também por outros compositores, quando se trata de imitar o canto do pássaro.

Nº10 Volière

*Moderato grazioso* FLÛTE

Quasi cor p

Basses

Figura 2 – Primeira página Volière Saint Sæns

No número dois de ensaio, figura 3, Saint Sæns, utiliza pela primeira vez notas repetidas, talvez, para caracterizar o pássaro, como alguns compositores fizeram. Não encontramos nenhum dado que comprovasse que o compositor teve a intenção de representar algum pássaro específico. No entanto, percebemos que ao nomear a flauta como representante do personagem *pássaro*, o compositor lança mão de processos que outros compositores utilizaram, mesmo não citando um pássaro específico.

FLÛTE 3

Figura 3 – Segunda página Volière Saint Saëns

Saint- Saëns especificou em seu testamento que a obra deveria ser publicada postumamente. Depois de sua morte em dezembro de 1921, a obra foi publicada por Durand em Paris, em abril de 1922, e a primeira estreia foi em 25 de fevereiro de 1922 pela orquestra *Concerts Colonne*<sup>12</sup>.

“Carnaval dos animais” desde então, se tornou uma das mais conhecidas obras de Saint-Saëns, desempenhado pelos originais onze instrumentistas, ou mais frequentemente com a seção de cordas de uma orquestra completa.

### ***Alvorada (prelúdio 4º ato) Lo Schiavo- Carlos Gomes***

Antônio Carlos Gomes, nasceu em 11 de julho na cidade de Campinas, São Paulo e faleceu em Belém no dia dezesseis de setembro de 1886. Aos dezoito anos já havia composto uma missa para apresentação em uma das igrejas de sua cidade. Aos 23 anos se matriculou no conservatório do Rio de Janeiro onde teve aulas com Francisco Manuel da Silva, autor do Hino Nacional Brasileiro e fundador deste conservatório.

<sup>12</sup> A Orquestra Colonne é uma orquestra sinfônica francesa, fundada em 1873 pelo violinista e maestro Édouard Colonne. <http://www.orchestrecolonne.fr>

Aos 25 anos compôs sua primeira ópera, *A Noite do Castelo* (1861). Com o sucesso de *Joana de Flandres* (1863), Carlos Gomes ganhou uma bolsa de estudos na Itália fixando-se em Milão. Em 1870 estreou o *Il Guarany* no La Scala que lhe projetou internacionalmente. A ópera *Fosca* (1873) não teve uma boa aceitação, mas esse fato não o intimidou e após um ano estreou *Salvador Rosa* (1874) que lhe renderam quinze récitas no Scala de Milão. A ópera *Maria Tudor* (1879) teve várias intempéries durante o processo de composição; sua estreia não foi diferente.

Logo após o não sucesso de *Maria Tudor*, o compositor recebeu um convite para encenar no Rio de Janeiro, Salvador e Recife as suas três óperas: *O Guarany*, *Salvador Rosa e Fosca*. Em 1883, após idas e vindas ao Brasil iniciou na Itália uma nova ópera, que voltava a um assunto brasileiro, mas com idioma italiano e, tal como ocorreu como Guarani, não se valeu de temas ou ritmos do folclore brasileiro (MARIZ, p. 91). Temos, então, *Lo Schiavo* (1888) seguido por *Condor* (1891) e o Oratório *Colombo* (1892).

É na ópera *Lo Schiavo* que está a *Alvorada* ou o prelúdio do 4º ato. Aqui Carlos Gomes se propõe a descrever quadros da natureza, lançando mão do gênero programático que estava em alta. Marcos Pupo Nogueira autor do livro “*Muito além do melodramma: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes p. 266*”, diz que esse prelúdio é o nosso “*Rio Moldávia*”, se referindo ao poema sinfônico programático do tcheco Smetana.

Na partitura vocal de *Lo Schiavo* (op. Cit.), cuja redução para canto e piano foi realizada pelo próprio Carlos Gomes que, utilizando como artifício um anagrama de seu nome, assinou sob o pseudônimo de G. Loscar, pode se encontrar junto às pautas do prelúdio pequenas legendas indicativas do significado programático de cada uma de suas seções. Por ser uma obra francamente descritiva e programática, no processo de análise foram mantidas as legendas em cada um dos exemplos correspondentes. A estrutura formal desse prelúdio corresponde integralmente à estrutura cênica e literária imaginada para esse trecho da ópera, que consiste na representação da passagem do tempo pontuada pela aurora. O prelúdio começa exatamente pela representação da noite à beira – mar. (Nogueira, p. 267)

Os pássaros, nesse prelúdio, são primeiramente representados pelo violino (figura 4), segundo legenda do próprio Carlos Gomes: “*Bandos de pequenos pássaros, esvoaçando em todas as direções, alegam com seus variados cantos a chegada da aurora.*” (Gomes, op. Cit.,)

The image shows a musical score for Violins, measures 38-40. The top staff is for the first violin (I. Vl. (divisi.)), marked *subbellate* and *legge*. It features a series of triplets of eighth notes, starting with a *pppp* dynamic and transitioning to *ppp*. The bottom staff is for the Trombone (Tps.), marked *ppp*, and contains a long, sustained note with a fermata.

Figura 4 – Violinos, *Lo Schiavo*

Dois compassos a frente, Gomes mescla o naipe de violinos e as duas flautas representando os pássaros (figura 5).

The image shows a musical score for Flute and Violins, measures 40-42. The top staff is for the first flute (Fl. I), marked *sotto voce* and *ppp*. It features a series of triplets of eighth notes. The middle staff is for the second flute (Fl. II), marked *fff*, and contains a series of triplets of eighth notes. The bottom staff is for the Violins (I. Vl. (divisi.)), marked *ppp*, and contains a series of triplets of eighth notes. The bottom staff also includes parts for the second trumpet (II Tpt.) and the second violins/clarinets/oboes (II Vlns./Cls./Egs.).

Figura 5 – Flauta e violinos, *Lo Schiavo*

Finalmente, no compasso 53, Gomes escreve: “*Entre as palmeiras à beira – mar esconde-se e gorjeia docemente o amável sabiá*” referindo-se ao solo da primeira flauta aqui representando o Sabiá (figura 6).



The image shows a musical score for a flute solo. The tempo is marked 'Andantino giusto' and the time signature is 3/8. The score is in G major. The flute part is characterized by frequent grace notes (apoggiaturas) on the main notes. The dynamics range from 'ppp' (pianissimo) to 'f' (forte). The score includes staves for Flute (Fl.), Violin (Vn.), and Cello/Double Bass (Vcl./Cb.).

Figura 6 – Flauta sabiá, *Lo Schiavo*

O principal destaque da figura 6 é a utilização de apoggiaturas no solo da flauta. Esse ornamento foi muito utilizado nas obras em que a flauta representa o pássaro.

Esta Alvorada é considerada por muitos a melhor realização de Gomes na escrita orquestral. A ópera dedicada a Princesa Isabel foi estreada no Rio de Janeiro dia 27 de setembro de 1889. (Mariz, p.94)

### ***Deux Poèmes de Ronsard - Albert Roussel***

Albert Roussel nasceu em Tourcoing, França, em 1869, em uma cidade perto da fronteira com a Bélgica. Perdeu o pai no mesmo ano do seu nascimento e sua mãe em 1877. Sua família com posses nunca o abandonou. Foi destinado a uma carreira na marinha, e no colégio Stanislas em Paris se preparou com esse objetivo. Lá conheceu um experiente professor de música chamado Stolz que o apresentou, Bach, Mozart, Beethoven e Chopin.

Em 1887 ingressou na marinha e durante suas longas viagens exercia a composição. Encerrou seu contrato em 1894 e se mudou para Paris com o intuito de estudar música. Aos 25 anos, iniciou seus estudos com o organista da igreja *St. Augustine*, mas logo se

transferiu para a recém-criada *Schola Cantorum*<sup>13</sup>, onde estudou com Vincent d'Indy<sup>14</sup>, que foi um dos seus fundadores.

Vincent d'Indy, mais conservador, baseou seus ensinamentos em estruturas formais tradicionais antepondo-se ao impressionismo de Debussy. Com ele estudou por volta de dez anos e na sua maturidade, Roussel uniu uma linguagem harmônica própria aos ensinamentos tradicionais do seu mestre. Em 1902 d'Indy ofereceu a Roussel o cargo de professor de contraponto, se tornou conhecido rapidamente e em 1909, um festival dedicado a suas obras foi realizado.

O sucesso veio em 1913 com o ballet *Le Festin de l'Araignée* (A Festa da Aranha), baseado no libreto de Gilbert de Voisin. De 1914 a 1918 fez parte da guerra, primeiro como agente da cruz vermelha e posteriormente como voluntário. Dispensado em 1918, terminou de compor seu ballet ópera *Padmavati*, que havia começado em 1914, que foi inspirado em um poema de Louis Laloe e, também, em suas viagens ao oriente.

*Deux Poèmes de Ronsard* foi a primeira peça de música de câmara de Roussel para flauta composta após a guerra, e a única escrita para esse instrumento com referências “extramusicais”. Essa obra fez parte de um grande projeto idealizado por Henri Prunières<sup>15</sup>, para a comemoração dos 400 anos do aniversário de Pierre Ronsard<sup>16</sup>. Compositores como Paul Dukas, Maurice Ravel, Louis Aubert, e Arthur Honneger submeteram seus trabalhos, mas a única que fugiu à formação de piano e voz foi a de Roussel. As obras submetidas e aceitas foram publicadas em uma edição extra do periódico *La Revue Musicale*<sup>17</sup>(1924), intitulada de *Le Tombeau de Ronsard* em homenagem ao aniversário de Ronsard.

O cenário musical desses dois sonetos é diferente. Em “*Rossignol*”, a flauta assume um caráter praticamente ornitológico, imitando a música do rouxinol, com ritmos irregulares induzindo o aparecimento de notas rápidas. De fato, como o poeta sugere, a flauta e a voz

---

<sup>13</sup> A Schola Cantorum é uma escola de música privada em Paris, França. Foi fundada em 1894 por Charles Bordes, Alexandre Guilmant e Vincent d'Indy com o intuito de ser uma opção ao conservatório de Paris. No seu histórico constam figuras importantes da música do século 20.

<sup>14</sup> Vincent d'Indy (27 março de 1851 – 2 dezembro 1931) e tornou-se aluno e discípulo de César Franck, fez muito para difundir a música do seu mestre. Distinguiu-se como professor e foi uma figura importante na vida musical de Paris em sua época.

<sup>15</sup>Henry Prunières, (24 de maio de 1861, Paris - 11 de abril de 1942 Nanterre) foi um musicólogo francês, foi um incansável divulgador de arte contemporânea internacional em várias formas: música, dança, pintura etc. Ele ocupa, especialmente na música, um lugar importante no mundo da arte entre as guerras. Sua contribuição maior *La Revue Musicale*, ainda é uma referência no mundo musical ocidental.

<sup>16</sup>Pierre de Ronsard, (nascido em 11 de setembro de 1524 - morreu 27 de dezembro de 1585), poeta, chefe entre o grupo francês do renascimento de poetas conhecidos como La Pléiade.

<sup>17</sup>*La Revue Musicale* foi uma revista sobre música fundada por Henry Prunières em 1920. *La Revue Musicale* foi sem dúvida a primeira publicação se preocupar com a qualidade da edição, iconografia e ilustração. Em cada edição (eram 9 por ano), encontrava-se muita informação sobre o meio musical, sobre música em vários países. A revista foi fechada em 1940 devido aos acontecimentos da II Guerra Mundial.

disputam a atenção também na música de Roussel. Incomum nas obras de Roussel, a música de “*Rossignol*” não segue uma fórmula estrutural, a organização é regida pelo sentido das palavras. (WENDEL, 1996/1997).

A formação de flauta e voz não é uma inovação, mesmo para aquela época, pois, Henry Bishop<sup>18</sup> já havia composto, *Lo, Hear the Gentle Lark*<sup>19</sup> (ouça a suave cotovia) e Léo Delibes<sup>20</sup> com o também *Rossignol*<sup>21</sup>. Mas talvez, seja a primeira vez que flauta e soprano exerçam papéis camerísticos com o mesmo grau de importância, não restando à flauta somente comentários ao texto da cantora. No Segundo poema musicado por Roussel “*Ciel, Era et Vens*”, os solistas também exercem iguais papéis camerísticos, observando o cuidado do compositor em não evidenciar nenhum dos dois solistas.

As duas canções foram dedicadas a importantes sopranos da época, “*Rossignol*” para Ninon Vallin e “*Ciel, Era et Vens*” para Claire Croiza” e foram estreadas em maio de 1924, dias 15 e 28 respectivamente. Não se sabe quem estreou a parte da flauta, mas especula-se, *Louis Fleury*<sup>22</sup>, devido ter sido ele quem estreou a próxima peça para flauta de Roussel em janeiro de 1925, *Joueurs de Flûte*.

Em seguida, selecionamos os principais trechos em que o papel da flauta é relacionado a sonoridade do canto de um pássaro:

Figura 7 - Início *Rossignol*, Roussel

Na figura 7, percebemos já no início da peça, que Roussel utilizou as semifusas, essas também muito utilizadas por outros compositores na representação do pássaro.

<sup>18</sup>Henry Rowley Bishop (18 novembro 1786 – 30 abril 1855), compositor inglês, dominou o meio musical teatral de Londres entre os anos 1810 - 1840. Sua lista de trabalho contém uma variedade enorme de óperas, cantatas e ballets, embora a grande maioria delas são curtas peças musicais. Bishop trabalhou na Royal Opera House no Covent Garden em 1811, e, no momento em que ele o deixou, em 1824, havia contribuído com mais ou menos, setenta produções do local.

<sup>19</sup>A peça para soprano, flauta e piano se caracteriza principalmente pelas coloraturas da cantora. O texto de Shakespeare descreve um amanhecer que é saudado pela cotovia.

<sup>20</sup>Clément Philibert Léo Delibes (21 fevereiro 1836 – 16 janeiro 1891) compositor francês, conhecido principalmente por seus ballets e óperas. Alguns de seus trabalhos mais notáveis são: os ballets *Coppélia* (1870) e *Sylvia* (1876) e as óperas *Le Roi l'a Dit* (1873) e *Lakmé* (1883).

<sup>21</sup>Peça para soprano, flauta e piano de Léo Delibes, com libreto de autor desconhecido.

<sup>22</sup>Louis Fleury (1878–1926) flautista francês, aluno de Paul Taffanel no conservatório de Paris.

5

**En retenant**

**Modéré**

*pp*

Car tu fles.chis t'a .

Figura 8 – Harmônico *Rossignol*, Roussel

Harmônicos, como o da figura 8 da obra de Roussel, também é um recurso utilizado por compositores em obras para flauta representando pássaro.

**Au mouvt**

*f*

*dimin.*

. tant ————— Cel.le qu'il faut tous.

Figura 9 – *apoggiaturas Rossignol*, Roussel

As *apoggiaturas*, figura 9, também encontradas em quase todas as peças em questão, foram utilizadas pelo compositor nesta obra e, como comentado anteriormente, nos remete a pássaros.

### Poema sinfônico/ ballet *Uirapuru* - Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos nasceu no dia 5 de março de 1887 no Rio de Janeiro e faleceu, na mesma comarca, em 17 de novembro de 1959. O pai, funcionário da Biblioteca Nacional e músico amador, provavelmente deu-lhe as primeiras instruções musicais. No início da infância de Villa-Lobos, o Brasil passou por um período de revolução social e modernização, abolindo a escravidão em 1888 e derrubando o Império em 1889. Essas mudanças refletiram na sua vida musical: anteriormente, a música europeia era predominante e os cursos no Conservatório de Música contraponto e harmonia eram baseados nessa cultura. Villa-Lobos usufruiu muito pouco dessa metodologia formal. Depois de algumas aulas de harmonia, ele aprendeu música por observação a partir das noites musicais que eram regulares em sua casa, organizadas pelo pai.

Apreendeu a tocar violoncelo, violão e clarinete. Quando seu pai morreu subitamente em 1899, sustentou sua família tocando em cinema, teatro e orquestras do Rio de Janeiro.

Por volta de 1905, Villa-Lobos começou a explorar o interior do Brasil, absorvendo a cultura musical nativa brasileira. Suas primeiras composições, inspiradas nos moldes europeus, se transformaram a partir das *Danças Características Africanas* (1914) e adquiriram personalidade própria a partir de *Uirapuru* (1917) e *Amazonas* do mesmo ano.

O uirapuru está fortemente presente no folclore brasileiro. Conforme o conhecimento nativo, o uirapuru tem um poder de encantamento sobre os outros pássaros e feras da floresta. Quando ele canta, todas as aves se agrupam ao redor para ouvir o seu canto mavioso. O mito do uirapuru transpôs as fronteiras das comunidades indígenas da Amazônia e espalhou-se entre as populações rurais e urbanas do nordeste brasileiro, inclusive entre taverneiros, quitandeiros, donos de mercearia, pequenos comerciantes e no ambiente familiar. De acordo com o conhecimento nativo, é o amuleto mais poderoso para felicidade nos negócios, jogo e amor, quando convenientemente preparado pelo pajé. Costumam enterrá-lo na soleira da porta, guardá-lo nos cofres ou gavetas, carregá-lo no bolso da calça ou do colete. O talismã do uirapuru gerou uma pequena indústria local, especialmente em Santarém, de crenças populares<sup>23</sup>

Nada melhor ter como referência o pássaro Uirapuru para marcar a busca de uma identidade musical. Essa ave, que já naquela época, estava embebida de lendas e em sabedorias populares, havia despertado também o interesse da mitologia, da ornitologia e da etnografia, o que gerou e gera dúvidas quanto à sua espécie. Alguns ornitólogos, folcloristas e pessoas nativas da região sustentam que existiria uma “verdadeira” espécie de uirapuru, enquanto outros afirmam que trata - se de várias espécies (Volpe, 2009).

Esse interesse tanto da comunidade científica quanto da sabedoria popular por esse pequeno pássaro provavelmente instigou Villa-Lobos a conhecer *Notes of a Botanist on the Amazon and Andes*, do botânico britânico Richard Spruce<sup>24</sup>. A semelhança entre o canto de Spruce e o de Villa-Lobos, também nos remete a acreditar que o compositor tenha conhecido o relato do botânico.

<sup>23</sup> Stradelli (18--) apud Orico (1975: 52) e Cascudo (1988, verbete “Uirapuru”); Couto de Magalhães apud i Orico (1975: 53); Raimundo de Moraes apud Orico (1975: 50-1); Cascudo (s.d.: 118-9); e Orico (1975: 279); apud Volpe(2009, 31)

<sup>24</sup> Richard Spruce (10 de Setembro de 1817-28 dezembro 1893) foi um botânico Inglês., Spruce passou 15 anos explorando a Amazônia. As plantas e objetos coletados por Spruce (principalmente no Brasil) 1849-1864 formam uma importante ferramenta para botânica tanto histórica quanto etnológica, e foram indexados no *Royal Botanic Gardens*, Londres e no Trinity College de Dublin.

As cadências escritas por Villa-Lobos, a primeira vez para flauta (figura 10) e a segunda para saxofone (figura 11) são praticamente idênticas. A uma primeira vista parece não referenciar ao canto do UIRAPURU do botânico *Richard Spruce*. A utilização de *apoggiatura* em ambas as cadências, assim como a utilização de agilidade do instrumentista, faz crer que Villa-Lobos, como os outros compositores acreditaram na aplicação desses recursos para nos remeter a lembrança de um pássaro.

Figura 10 - Cadência flauta, Uirapuru, Villa-Lobos

Figura 11 – Cadência, Saxofone Uirapuru, Villa-Lobos

A melodia transcrita por Richard Spruce e provavelmente utilizada por Villa-Lobos seria essa:

sFigura 12 – Uirapuru, de Richard Spruce

Esse tema que já havia sido lembrado em compassos anteriores em outros instrumentos como no violino (figura 13), surge agora, explícito e inconfundível, na flauta. O próprio

compositor indica o início do canto, que é no compasso 136, na primeira flauta e finaliza-se também com a flauta no compasso 142 (figura 14).

Figura 13 - Uirapuru - violinos

Figura 14 – Uirapuru - Canto do Uirapuru (flauta)

Na partitura publicada do Poema sinfônico *Uirapuru* há um texto em inglês. A versão em português, desse texto encontra-se no manuscrito autógrafo do compositor que pode ser encontrado no *Museu Villa-Lobos*, Rio de Janeiro. (Volpe, 2009, p. 35.)

Uirapuru (“Le petit oiseau enchanté”) (Lenda do Pássaro Encantado) (Bailado Brasileiro) Conta uma lenda que a magia do canto noturno do Uirapuru era tão atraente que as índias à noite se reuniam à procura do trovador mágico das florestas brasileiras, porque os feiticeiros lhes contaram que o Uirapuru era o mais belo cacique que existia sobre a terra e era o rei do amor. Noite tropical e enluarada. Numa floresta, calma e silenciosa, aparece um índio feio, tocando uma flauta de osso pelo nariz, querendo desafiar o pássaro encantado da floresta, que, com o seu canto mágico, atrai as jovens índias. Ao ouvirem o som da flauta, surgem em grupo alegre as mais belas silvícolas da região do Pará. Decepcionam-se, porém, ao descobrirem aquele índio feio e,

indignadas, enxotam no brutalmente com pancadas, empurrões e pontapés. Ansiosas, procuram pelas folhagens das árvores o Uirapuru, certas de encontrarem um lindo jovem. São testemunhas desta ansiedade os vagalumes, os grilos, as corujas, os bacuraus, os sapos, intanhas, os morcegos e toda a fauna noturna. De quando em vez, ou vem se ao longe alguns trilos suaves, que, anunciando o Uirapuru, irradiam o contentamento de todo aquele ambiente. Seduzida pelo mavioso canto do Uirapuru, surge uma linda e robusta índia de flecha e bodoque em punho, como uma adestrada caçadora de pássaros noturnos. Ao ver o pássaro encantado, lança-lhe a flecha, prostrando-o por terra. Surpreende-se, porém, ao vê-lo transformado num belo índigena. É ele disputado por todas as índias, que também ansiosas o esperavam, saindo vitoriosa, no entanto, a caçadora que o ferira. No auge da disputa, ouve-se o toque fanhoso e agourento da flauta de osso do índio feio. Temendo uma vingança do índio feio e mau, as índias procuram esconder o belo índio, que é ainda surpreendido pelo temido índio, que, feroz e vingativo, atira-lhe uma flecha, ferindo-o mortalmente. Pressurosas, as índias carregam-no em seus braços à beira de um poço, onde ele, subitamente se transforma num pássaro invisível, deixando-as tristes e apaixonadas, ouvindo apenas o seu canto maravilhoso, que se vai sumindo no silêncio da floresta.

### ***Pedro e o Lobo - Sergei Prokofiev***

Sergei Prokofiev, nasceu em 1891 numa pequena aldeia Ucrainiana, Sontsovka, e faleceu em Moscou no dia 7 de março de 1953. Precoce musicalmente, já demonstrava seu talento como pianista e compositor antes mesmo de entrar para o conservatório de S. Petersburgo em 1904, onde estudou com Rimsky-Korsakov, Liadov e Tcherepenin, que despertaram seu interesse por Scriabin, Debussy e Strauss.

Nos anos de conservatório, Prokofiev compôs principalmente para piano: *Sonata N° 1* (1907), *Concerto N° 1* (1911), *Toccata* (1912), *Sonata N° 2* (1912), *Concerto N° 2* (1913). No ano de 1914, encerra seus estudos com muita repercussão, toca para uma banca examinadora o seu *Concerto N° 1* para piano e orquestra e os deixa impressionados com seu talento.

Os anos de 1918 a 1934 Prokofiev viveu fora da Rússia.

*A Sinfonia Clássica* (1918) já se revelava de algum modo a amálgama inventiva de materiais e esquemas formais tradicionais em contextos novos, essencialmente melodias tonais, com grandes saltos e linhas longas e amplas, e uma harmonia triádica de estranhas inversões e alargamentos e de justaposições dissonantes. (Grout, Paliska. 1994, p. 704).

É no contexto dessa sinfonia, que temos no futuro a premiada *Sonata para flauta e Piano* (1943). “Ao tocar a sonata Ré M de Prokofiev, o flautista entra no espaço das grandes formas clássico-românticas como músico de câmara [...] as formas clássicas da Sonata são fáceis de serem visualizadas.” (SCHECK, 1975, p.258).

Ainda fora do seu país Prokofiev compôs: *O Amor das Três Laranjas* (1919), *Anjo Incandescente* (1919-1927), *Concerto N° 3* para piano (1921), os balés *Chut, o bufão* (1920) e *O passo de aço* (1925), as operas *O jogador* (1927) e *O Anjo de fogo* (1927).

A obra *Pedro e o Lobo* (1936) foi composta no seu regresso à Rússia, sucedida ainda



por duas obras também compostas em seu regresso, suíte sinfônica *Tenente Kije* (1934) e o Ballet *Romeu e Julieta* (1935 – 1936). Prokofiev recebeu uma encomenda, do centro de Teatro Infantil de Moscow, que deveria ser uma sinfonia infantil. A intenção era despertar e aguçar o gosto musical infantil que se forma na mais tenra idade. Prokofiev então compôs *Pedro e o Lobo*. A música e a história são de sua autoria. Intrigado com o convite, Prokofiev terminou a obra em poucos dias e a estreia ocorreu no dia 2 de maio de 1936. Não poderia imaginar que até nos dias de hoje *Pedro e o Lobo* seria referência para os professores de música na introdução do mundo sinfônico ao público infantil, com quem a obra faz muito sucesso.

Os Personagens e a instrumentação são, respectivamente:

- Lobo - três trompas;
- Avô - fagote;
- Pato - Oboé;
- Gato - Clarinete;
- Passarinho - Flauta;
- Pedro - Quarteto de Cordas;

O fato da escolha da flauta transversal como representante do pássaro nessa história não é claro. Quando compôs a sonata para flauta o biógrafo Victor Seroff, escreve:

“Desde seus anos em Paris, onde ele era fascinado com o talento dos instrumentistas de madeira, ele queria escrever algo para flauta. Prokofiev nunca tinha esquecido do ‘som celeste’ do instrumento quando tocado por Georges Barrère<sup>25</sup>, o famoso flautista” (SEROFF, apud HARPER, 2003).

Teria sido essa empatia que o inspirou a compor alguns dos trechos orquestrais mais importantes e solicitado para o repertório flautístico, onde em uma obra de mais ou menos quinze minutos de música o compositor escreve quatro longos solos para flauta, mesclando virtuosismo e melodia.

Desta vez, temos a flauta embrenhada no significado não apenas sonoro, mas também de personagem do pássaro, que na peça é o melhor amigo do Pedro - representado pelo quarteto de cordas. Com esse apoio cênico, o compositor facilitou a assimilação dos ouvintes ao canto

---

<sup>25</sup> Georges Barrere (1876-1944) Flautista e regente franco americano. Estudou no Conservatório de Paris, foi primeira flauta da Orquestra da Ópera de Paris e da Orquestra Sinfônica de Nova York. Seu virtuosismo aumentou a importância da flauta como um instrumento solo.

do pássaro. No entanto, não deixou também de acrescentar na melodia características também usadas por outros compositores que nos remetem à lembrança do pássaro

O uso de *apoggiaturas* no início da melodia (figura 15) remete-se ao pássaro cotidiano. Não achamos nenhuma citação de qual pássaro específico o compositor evocou na obra em questão e tampouco se houve uma pesquisa detalhada sobre pássaros. No entanto, as duas primeiras notas são facilmente assimiladas ao canto de vários pássaros conhecidos. As notas repetidas em *stacatto*, também nos levam a essa assimilação. Outros compositores utilizam desse mesmo recurso de repetição de notas articuladas para retratar cantos de pássaros. Outro ponto em questão é a agilidade e leveza com que arpejos e escalas devem soar nesta obra. Os pássaros têm, em seu canto, essa leveza e naturalidade ao reproduzir seus cantos na natureza. Para a execução de tal trecho é necessário que o flautista tenha um controle técnico que possibilite uma melodia veloz e leve, como de um pássaro.

Figura 15 – Passarinho, Pedro e o Lobo

### ***Le Merle Noir*- Olivier Messiaen**

*Le Merle Noir* foi uma obra encomendada por Claude Delvincourt<sup>26</sup> em 1951 para a final do famoso concurso de flauta do conservatório de Paris que aconteceria no verão do ano seguinte. Outras obras importantes encomendadas nos anos anteriores foram o *Image* de

<sup>26</sup> Delvincourt nasceu em Paris, filho de Pierre Delvincourt e Marguerite Fourès. Estudou no Conservatório de Paris, com Leon Boellmann, seguido por Henri Busser. Foi também aluno de contraponto e fuga por Georges Caussade e composição de Charles Marie Widor. Ganhou o Prix de Rome em 1910 e 1913 (compartilhou com Lili Boulanger). Mais tarde, em 1932 foi nomeado diretor do Conservatório de Versalhes e diretor do Conservatório de Paris em 1940.

Eugene Bozza, *Sonatina* de Henry Dutilleux e o *Chant de linos* de Jolivet. Esse ciclo de peças demonstra como as intenções de Devincourt eram de inserir no repertório dos estudantes do conservatório, ideias que extrapolassem questões técnicas:

The commissions Delvincourt set up in his first three years - Bozza's *Agrestide* (1942), Dutilleux's *Sonatine* (1943) and Jolivet's *Chant de Linos* (1944) - show how serious he was about testing not only the students' technique but also their sympathy with avant-garde musical ideas. (Nichols. 1988, p. 648)<sup>27</sup>

Foi neste sentido que Messiaen enviou ao conservatório a obra *Le Merle Noir*. O compositor francês, que em 1929 publicava sua primeira obra *Huit Préludes* para piano, já fazia uso do seu próprio sistema modal, com forte presença de trítomos, 7<sup>as</sup> diminutas e tríades aumentadas, buscava uma correspondência entre sons e cores que iria acompanhá-lo por toda sua obra atingindo o apogeu em 1960 com a composição *Chronochromie (Cronocromia)* onde elabora a sua teoria das relações entre cores e durações. A partir da década de 30 agregou à sua obra a paixão por inconstâncias rítmicas mesmo com o intuito da música religiosa que prevaleceu década 1930 e 1940.

A partir de 1950 suas obras basearam-se quase totalmente na adaptação de cantos de pássaros: *Réveil des Oiseaux (Despertar dos Pássaros)* para piano e orquestra (1953), *Oiseaux Exotiques (Pássaros exóticos)* para piano, sopros e percussão (1956), *Catalogue d'Oiseaux (Catálogo de Pássaros)* para piano solo (1958) dentre outras.

Messiaen sobre a importância do canto dos pássaros em sua obra:

Para mim, toda música está aí. A música livre, anônima, improvisada por gosto, para saudar o sol que levanta, para seduzir a bem amada, (...) para atravessar o tempo e o espaço e fazer generosos e providenciais contrapontos com seus vizinhos de *habitat*. (...) O canto dos pássaros está acima dos sonhos do poeta e, sobretudo, muito acima do músico que tenta transcrever – lo.

Roger Nichols em seu artigo “*Messiaen's 'Le Merle Noir' The case of a blackbird in a historical pie*”, chama as duas cadências da obra, ambas para flauta, de “*Bird Cadenza*”, provavelmente por Messiaen transcrever nela o canto do *pássaro preto*.

---

<sup>27</sup> Tradução feita por nós: As comissões Delvincourt estabelecida em seus primeiros três anos - *Agrestide* do Bozza (1942), *Sonatine* de Dutilleux (1943) e de Jolivet *Chant de Linos* (1944) - mostra o quão sério era testando não só técnica dos alunos, mas também a sua simpatia com ideias musicais de vanguarda. (Nichols. 1988, p. 648)

Modéré  
Un peu vif, avec fantaisie

ppp  
f1.  
p flatterzunge  
f  
ff  
f  
mf  
pp  
f  
ff  
f  
ff  
mf  
ff  
mf  
ff  
ff  
ppp  
flatterzunge  
ppp  
pp

Figura 16 – Cadência - Messiaen

mf  
p  
mf

Figura 17 – Harmônico – Messiaen

Podemos sublinhar, nas figuras acima, algumas características em comum com as outras peças sobre o canto do pássaro aqui relacionadas, o *frullato*, as notas com harmônico, as *apoggiaturas*, e a agilidade da escrita através de figuras de semifusas, que estão por toda obra.

### CAPÍTULO III: ANÁLISE

A proposta central da pesquisa está em demonstrar como o processo composicional da obra influi na performance e como a relação entre intérprete compositor foi essencial na construção final da obra. Neste sentido, buscamos explorar na análise não somente aspectos contidos na partitura, mas também na construção prática da obra.

Em um primeiro momento, podemos afirmar que trata-se de uma obra atonal estruturada por ideias temáticas, ora ideia mais rítmica que chamaremos de *motivo rítmico* e ora ideia melódica que chamaremos de *motivo lírico*. Analisaremos os intervalos que dão características a cada um desses motivos, assim como a recorrência de tais intervalos no decorrer da peça.

No decorrer da pesquisa analítica, nos deparamos também com outro fator peculiar. A composição apresenta aspectos de proporcionalidade. Com tal informação, achamos necessário fundamentar essa proporcionalidade aplicando a proporção áurea. Nos fundamentamos em Kostka, em sua publicação, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Para uma compreensão macro da obra utilizamos o conceito da sequência de Fibonacci, também referido por Kostka.

O tratamento formal que a compositora deu à obra *O Pássaro Imaginário* ultrapassou os limites da escrita e foi aproveitado nas discussões entre intérprete - compositor. Tal análise intensificou a compreensão estética da obra e possibilitou uma abertura maior nas decisões tomadas na forma de execução. O que ocorreu nessa discussão entre ambas as partes, as ideias de alteração da escrita a partir das possibilidades técnicas do instrumento e a descoberta de novos caminhos interpretativos da peça foram fator central para que a análise fizesse parte de uma grande pesquisa interpretativa.

*O Pássaro Imaginário* para flauta solo explora variados recursos técnicos do instrumento, inclusive valoriza a utilização da técnica expandida. Utiliza sons naturais, harmônicos, frulatos, construindo um novo material sonoro que pode ser considerado os “outros pássaros”.

Em uma primeira análise da obra *O Pássaro Imaginário* não encontramos tonalidade ou série, também não encontramos nenhuma periodicidade rítmica. Sendo assim, buscamos dados que pudessem compreender como a música se organiza. Percebemos nitidamente a presença de dois materiais contrastantes: um lírico, o qual chamaremos de *motivo lírico* e, outro, rítmico, que será a *motivo rítmico*, ambos derivados do canto do *UIRAPURU*.

Essas duas ideias contrastantes são facilmente identificadas e diferenciadas no início da peça. No decorrer da obra, elas se estreitam aos poucos, criando um ambiente denso e complexo, o que dificulta desassociar uma ideia da outra.

O *motivo lírico* inicia-se no primeiro compasso (figura 18), com uma figura característica, que se repetirá pela obra: são doze semifusas seguidas de notas longas. Do grupo das semifusas, a primeira é uma pausa e as três seguintes um cromatismo, saltos e graus conjuntos variam em busca de uma mesma direcionalidade melódica.

a Fernando Lellis, o flautista voador  
**O pássaro imaginário**  
2007 Silvia Berg

Flauta Solo

♩ = 44

*mf* *f*

Pausa característica do motivo

Cromatismo característico do motivo

Figura 18 - *motivo lírico*

Os exemplos a seguir comprovam a reiteração desse motivo e seus intervalos, (figura 19 e figura 20).

17 *fr*

19 *f*

20 *fr* *mf*

Figura 19 - reiteração 1 - *motivo lírico*

33 *mf*

Figura 20 - reiteração 2 - *motivo lírico*

O *motivo rítmico* aparecerá na segunda metade do primeiro tempo do compasso 6 (figura 21). São cinco dóis sustentados em semifusas com o sinal de *staccato* em cima de todos e com uma indicação de dinâmica *pp*. Apesar da alta incidência de notas repetidas, saltos de segunda maior e menor ascendente ou descendente serão frequentes nesse motivo (figura 22).



Figura 21 - *motivo rítmico*



Figura 22 - *motivo rítmico, com segundas*

No compasso 48 um novo elemento aparece dentro do *motivo rítmico*. São saltos de oitava aumentada, intercalados pelos intervalos iniciais do *motivo rítmico* (figura 23). O intervalo de oitava aumentada é também um intervalo de nona menor, que se invertido torna-se uma segunda menor caracterizando ainda mais o motivo.



Figura 23 - *motivo rítmico, com saltos de oitava*

O canto do UIRAPURU aparece duas vezes na obra: a primeira vez do compasso 51 ao 55, a única vez que aparece completo (figura 24). A segunda e última vez aparecerá condensado no compasso 64 (figura 25). Composto principalmente por saltos de segunda maior ascendente e de quartas justas ascendentes e descendentes, onde os descendentes são *appoggiaturas*.



Figura 24 - 1º canto do Uirapuru



Figura 25 - 2º canto do Uirapuru





O resultado da fração é aproximadamente .618.

Números inteiros que se aproximam da “seção áurea” ou da “proporção áurea” são obtidos por meio da sequência de Fibonacci, uma série sem fim de números, em que cada número representa a soma das anteriores. Quanto mais longe você vai na sequência, mais perto você chega ao verdadeiro valor da “razão áurea”.

		Sequência de Fibonacci							
Numero Inteiros		1	2	3	5	8	13	21	34 etc
Razão		.5	.67	.6	.625	.615	.619	.618	

(KOSTKA, p.152)

Se a proporção de ab para bc é a mesma de bc para ac, então ac é um segmento que se emoldura na proporção áurea. Essa relação pode ser expressa como:

Observamos que no compasso 134, finda a última sequência de espelhos (figura 26) Do compasso 51, que é o final do primeiro espelho, ao compasso 134 temos oitenta e três compassos. Do início da peça ao fim do primeiro espelho são cinquenta e um compassos, (figura 26). Se substituirmos essas razões na fração que Kostka exemplificou para determinar a proporção áurea, temos:

$$\frac{134}{83} = \frac{83}{51}$$

$$1.61 \cong 1.62$$

Comprovamos com isso a utilização da proporção áurea ou seção áurea como estrutura da peça. E ainda, com os 33 compassos inseridos após a sequência de espelhos, vistos na figura 26, chegamos ao final da obra. Observando “*O pássaro Imaginário*” de trás para a frente, encontramos outra proporção áurea exatamente espelhada com a anterior. Para uma melhor visualização dessa estrutura criei um gráfico com as duas proporções áureas utilizadas pela compositora, que chamei *segmento áureo 1* e *segmento áureo 2* (figura 27).

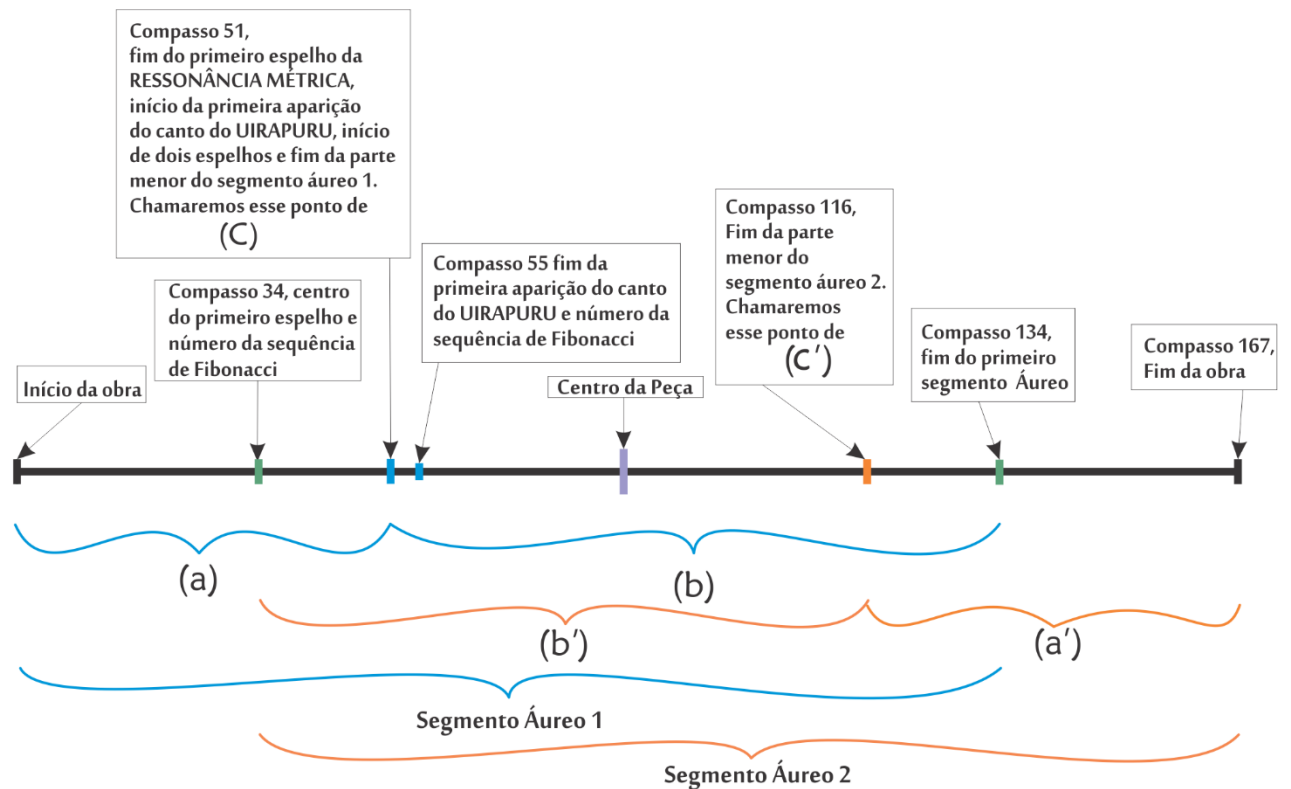


Figura 27 - Segmentos Áureos

Os números 34 e 55 ocupam respectivamente a oitava e a nona colocação na *sequência de Fibonacci*. Se olharmos a partitura, o compasso 34 é o eixo do primeiro espelho (figura 27) e no compasso 55 finaliza a única aparição completa do canto do UIRAPURU (figura 27).

Além dos espelhos observados na RESSONÂNCIA MÉTRICA, nos segmentos áureos 1 e 2, percebemos também espelhos nos incisos rítmicos. Chamaremos de *espelho perfeito* aquele em que o desenho rítmico é idêntico ao refletor, e *espelho imperfeito*, quando neste caso a nota espelhada é uma pausa ou vice-versa e ou quando o espelho não possui a nota central.

Encontramos *espelhos perfeitos* e *espelhos imperfeitos* no *motivo lírico* e no *motivo rítmico*. O primeiro espelho a aparecer na peça é um *espelho imperfeito*, está entre o primeiro e o segundo compasso e pertence ao *motivo lírico* (figura 28). Na figura 29, um exemplo de espelho perfeito do *motivo lírico*.

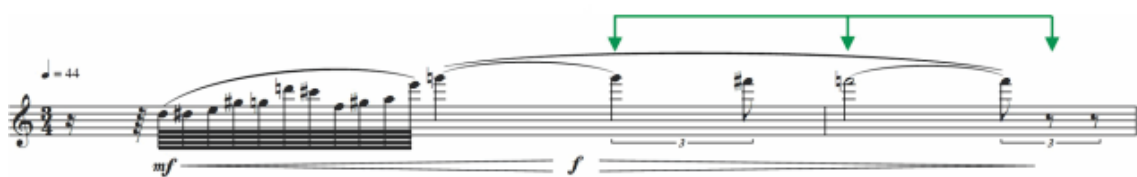


Figura 28 - Espelho imperfeito, tendo o fá natural, em mínima, como eixo central

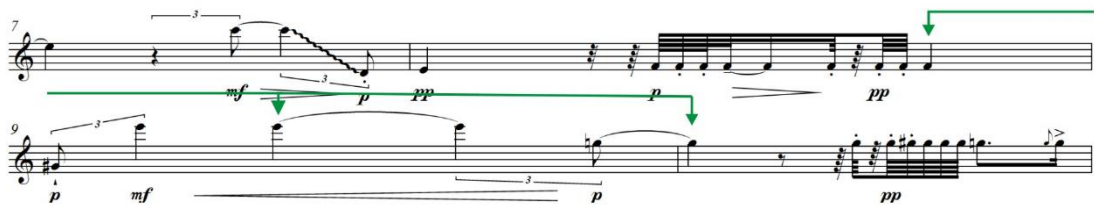


Figura 29 - Espelho perfeito, *motivo lírico* tendo o mi natural, em semínima, como eixo central

No compasso 23, encontramos o primeiro exemplo de *espelho imperfeito* do *motivo rítmico* (figura 30). Nesse caso, imperfeito porque as notas espelhadas correspondentes são pausas.



Figura 30 - Espelho imperfeito, *motivo rítmico*

Na figura 31, no compasso central da obra, também dentro do *motivo rítmico*, temos outro exemplo de *espelho imperfeito*, mas, agora, não possui a nota central e a última figura do espelho tem, como correspondente, uma pausa.



Figura 31 - Compasso central

No compasso 29 (figura 32) temos dois espelhos seguidos. O exemplo 1 é um *espelho perfeito* e o exemplo 2 um *espelho imperfeito*.

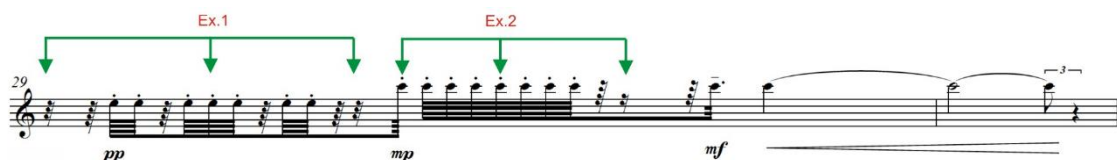


Figura 32 - Espelho perfeito e imperfeito

Podemos notar que *O Pássaro Imaginário* é uma peça atonal, construída a partir do tema pesquisado pela compositora, o canto do uirapuru. Dele foi retirado o material sonoro e rítmico da obra. Como estrutura formal ela utilizou-se da proporção áurea. Através de espelhos criou um ambiente rítmico e melódico peculiar, criando inclusive dois segmentos áureos espelhados.

Chamamos de exposição o primeiro espelho da RESSONÂNCIA MÉTRICA (figura 26), pois nele são apresentados as ideias e temas que serão desenvolvidos na obra e é a parte menor do *segmento áureo 1* (figura 27). Na parte seguinte ou parte maior do *segmento áureo 1*, estão contidos os outros quatro espelhamentos da RESSONÂNCIA MÉTRICA (figura 26,) consideramos esse ponto como o início do desenvolvimento da obra, devido ao intenso entrelaçamento do *motivo lírico* e do *motivo rítmico* que ficam mais complexos e nítidos após a aparição integral do canto do UIRAPURU. Canto este que inicia-se no fim do que chamei de *Exposição* e finda-se no início do que chamamos de desenvolvimento.

Após esse desenvolvimento, a compositora acrescentou trinta e três compassos, que completam o *segmento áureo 2* e o espelhamento do *segmento áureo 1* com o *segmento áureo 2* (figura 27). Denominamos essa passagem de *coda*, devido ao complexo amálgama das duas ideias, tornando-as indistinguíveis e insolúveis, criando um ambiente de tensão que se resolve com o final da peça. Na figura 33, o gráfico de onde denominamos a introdução, o desenvolvimento e a *coda*.



Figura 33 - -Estrutura

## Relação compositora e intérprete

“Observers might be forgiven for thinking that the performer is a kind of second-class musician, simply reproducing the wishes of the composer-creator. But in composing for soloist, there often exists a very special relationship between composer and performer. Often, a work comes into existence because of the presence of a particular performer, who may not only inspire the composer, but may also give a lot of practical advice. It is from such partnership that real creative energy arises. The perceived importance of particular partnerships diminishes with the passage of time; music, which ‘lives’ on into the future frequently loses its association with the original performer-collaborator, whilst the original circumstances of composition become part of history.” (Partners in creation, WEBB, 2007. p. 255)<sup>29</sup>

Silvia Berg, quando compôs o *O Pássaro Imaginário*, vivia na Dinamarca. Só passamos a nos conhecer quando foi feito o convite para a performance da obra.

Luciane Cardassi<sup>30</sup>, em seu artigo *Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance*, diz que “o aprendizado de obras tais como *Klavierstück IX* de Stockhausen requer um tratamento de pré-leitura, pois estas não possibilitam uma leitura à primeira vista”. Com efeito, *O Pássaro Imaginário* é uma obra que vai ao encontro à esta necessidade de pré-leitura. Tal prática é uma medida de suma importância neste tipo de repertório, porque possibilita prever problemas futuros que, sendo resolvidos no princípio - ou pelo menos amenizados – pouparão bastante trabalho no futuro.

Como em 2009 Silvia Berg já morava no Brasil (devido à sua docência na USP), foi possível realizar mais do que uma pré-leitura antes da primeira apresentação da obra *O Pássaro Imaginário*. Longos encontros acerca do idiomatismo da flauta e interpretação da música do Século XX e XXI aconteceram.

Como exemplo, na figura 34 abaixo, compassos 131 e 132, fica difícil distinguir os acidentes e o ritmo. Silvia Berg me explicou que o programa que ela utilizou para compor *O Pássaro Imaginário* foi o *Musicator*, o arquivo de impressão gerado, ou 1ª edição, era de difícil compreensão.

---

<sup>29</sup> Pesquisadores devem ser perdoados por pensarem que o intérprete é uma espécie de músico de segunda categoria, que simplesmente reproduz os desejos do compositor, criador. Mas em composições para obras solas, sempre existe uma relação muito especial entre compositor e intérprete. Frequentemente, um trabalho torna-se existente devido a presença de um intérprete, que deve não somente inspirar o compositor, mas também aconselhá-lo na questão prática. Isto é de tal parceria que a real energia criativa surge. A perceptível importância da parceria diminui com o passar do tempo música que sobrevive no futuro frequentemente perde a associação com o primeiro intérprete colaborador, enquanto a circunstância original da composição se torna parte da história.

<sup>30</sup> Pianista. Doutora em Música Contemporânea (Performance) pela University of California, San Diego, e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

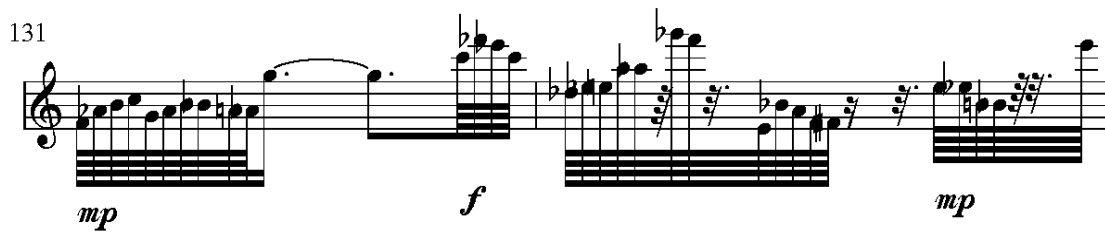


Figura 34 - Compasso 131, 1ª edição

Solicitei à compositora a possibilidade de uma nova cópia ou edição da obra. Silvia Berg prontamente dispôs um bolsista, aluno seu da USP para fazer uma nova edição. Segue na figura 35 a nova parte editada.



Figura 35 - Compasso 131, 2ª edição

No compasso 50 (figura 36), a compositora pede várias sequências de *key clicks*<sup>31</sup>. Para soar conforme escrito, eu não poderia manter a sequência regular de notas que estava na parte. Como ela não abriu mão da regularidade rítmica e agilidade, sugeri utilizar o *tongue ram*<sup>32</sup> na primeira nota de cada sequência, que nesse caso, é o dó 3. Mesmo desviando um pouco o foco do efeito inicial, ela aprovou, e eu como intérprete, durante um de nossos encontros, percebi que ela realmente procurava algo um pouco mais sonoro e que resultasse e demonstrasse um pouco mais de tensão.

A primeira edição é como está na figura 36. A nova edição ficou como mostra a figura 37.

<sup>31</sup> Ou ruído de chaves é uma Técnica estendida da flauta que tem a finalidade de emitir os sons das chaves. Utilizada a primeira vez por Varèse em Density 21.5, para flauta solo.

<sup>32</sup> O Tongue ram é um efeito muito energético e explosivo que amplia o âmbito tonal da flauta numa sétima maior inferior.

50

\* key clicks *pp*

Figura 36 - Compasso 50, 1ª edição

Figura 37 - Compasso 50, 2ª edição

Na época, mesmo ficando definido que utilizaríamos o *tongue ram*, não consegui achar uma notação ideal para esse efeito. Considero solucionada essa questão, na edição comentada que elaboramos durante esta dissertação.

A partir das próximas figuras, eu não mais irei expor exemplos da partitura gerada pelo *musicator*, apenas fragmentos da 2ª edição, que foi feita no Finale 2009. Esse trabalho de edição foi acompanhado minuciosamente por mim e pela compositora, trazendo ainda mais crédito para a versão de 2009.

Figura 38 - Compassos 74 e 75

Na figura 38, o segundo grupo de semifusas do compasso 74 e o primeiro grupo de semifusas do compasso 75 a compositora escreve notas que não existem na flauta. Perguntei, já no primeiro encontro, o que seriam aquelas notas e se ela realmente gostaria de ouvi-las, porque talvez fosse o caso de utilizar o flautim. A compositora disse que, na verdade, gostaria que esse trecho da música soasse como um efeito, no caso do compasso 74, começando com a

nota mi seguida rapidamente da sua série harmônica e, no compasso 75, a mesma coisa, só que agora com a nota fá.

Relatei a compositora que no andamento indicado na partitura eu não conseguiria obter os harmônicos e nem essa quantidade de harmônicos em uma mesma nota. Dei a sugestão, de iniciar as primeiras notas da série harmônica exatamente como escritas, mas variando incessantemente e desordenadamente os harmônicos na região aguda. A compositora gostou das duas versões, tanto da versão escrita, mesmo mais lenta sem todas as notas, quanto da minha sugestão, que soa agoniada e estridente.

O efeito contido nos compassos 74 e 75 é um elemento relevante da obra, pois não aparece somente nesses compassos e sim durante toda a peça. Nesse momento, do nosso diálogo, a compositora não decide por qual opção utilizar, a dela ou a minha. Fiz performances distintas com a presença de Silvia Berg, utilizando as duas alternativas. Foi somente no ano de 2012, durante um recital em que toquei *O Pássaro Imaginário* no auditório Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça na EMAC - UFG<sup>33</sup>, também em sua presença, realizei o efeito na minha versão. Ao final da apresentação ela disse: - É esse! Segue abaixo o efeito definitivo, editado, presente na edição comentada (figura 39):

Figura 39 - Efeito na versão final

Também considero solucionado este problema para a edição comentada que será apresentada ao final da dissertação. A experiência descrita acima, vivida por mim e por Silvia Berg, reforça o que afirma Steven Schick:

One of the first casualties of the fast pace of professional performance in contemporary music is the small but pleasurable distinction between the act of learning a piece of music and the art of performing it. So often, out of the pressure to learn music increasingly quickly, these two distinct states of mind become confused. The learning of a piece becomes the necessary expedient of performance, but is rarely savored for its own unique qualities. (Schick, 1994, p. 132)<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Escola de música e artes cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

<sup>34</sup> Uma das primeiras casualidades do ritmo acelerado do intérprete profissional de música contemporânea é a pequena, porém prazerosa distinção entre o ato de aprender a obra e a arte de executá-la. Tão frequentemente, por



A partir da minha experiência, reforçada pelas palavras de Schick (1994), constato o quanto foi fundamental as conclusões apontadas pela compositora durante a minha preparação técnico e musical como performer para construção da interpretação da obra. A abordagem da compositora, que sem entrar nos detalhes técnicos da composição, foi capaz de ilustrar claramente sua poética composicional. Hoje verifico o quanto foi determinante a indicação da compositora sobre as aparições do canto do UIRAPURU, o qual se torna o único pássaro “verdadeiro” da música. Paralelo a esta indicação do canto do pássaro, a compositora destacou, ainda, a existência de duas ideias, uma rítmica e uma lírica, sendo que tais ideias representariam os pássaros imaginários.

Outro fator de suma importância para a estruturação da minha performance foi a compreensão do significado das pausas ou silêncios no contexto da obra. À princípio, a minha análise se direcionava a uma execução das pausas que deveriam estar condicionadas à uma métrica e a uma regularidade na duração, em um cálculo meticuloso. A compositora, no nosso segundo encontro, ao se deparar, com minhas marcações na partitura (vide figuras 40 e 41, onde os compassos são ternários), explicou que lançou mão das pausas para criar elementos com estruturas rítmicas espelhadas e não para serem calculadas matematicamente.



Figura 40 – Pausas (Exemplo 1)

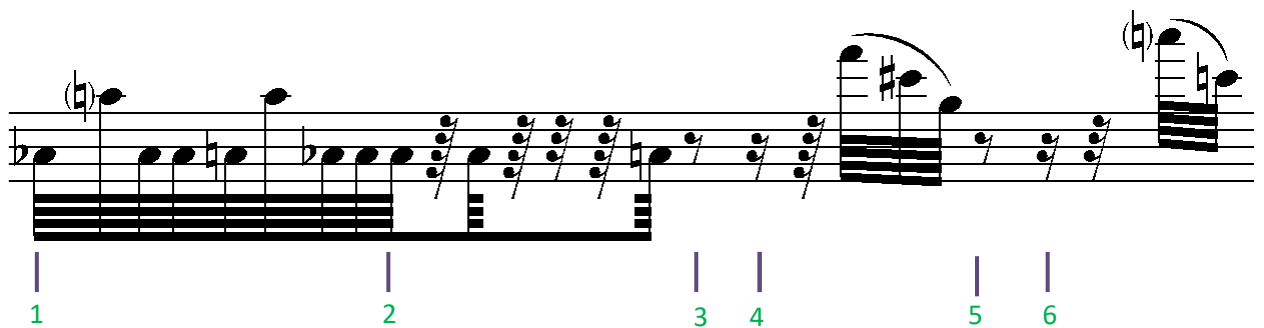


Figura 41 - Pausas (Exemplo 2)

Agora, munida dessa informação, resolvi pensar em valores relativos para as pausas, baseando não somente nos seus valores individuais, métricos, mas no resultado musical.

---

causa da pressão de aprender a música cada vez mais rapidamente, estes dois estados tornam-se confusos. O aprendizado de uma peça torna-se necessariamente um meio de interpretação, mas é raramente apreciado por suas qualidades únicas.

Dependendo do contexto, da intensidade sonora das frases ou dos fragmentos melódicos, a duração das pausas poderia ser estendida ou encurtada. Segue a ilustração nas figuras abaixo:

Figura 42 - Pausas (Exemplo 3)

Figura 43 - Pausas (Exemplo 4)

Figura 44 - Pausas (Exemplo 5)

Fazendo um comparativo entre a pausa de semínima em quiáltera contida no compasso 7, que corresponde a dois terços da pausa de semínima presente no compasso 163, mesmo a primeira pausa de semínima sendo de menor valor, por uma razão contextual, ela se torna mais longa do que a segunda pausa; ainda que a autora não altere o valor de semínima igual a 44, este que prevalece ao longo de toda obra. Do compasso 163 até o fim da peça restam somente quatro compassos. A esta altura, na performance, tudo soa denso e ansioso, ao contrário do que está acontecendo no compasso 7, que soa lírico e gracioso.

Painted in broad strokes, it seems to me that the act of learning a piece is primarily one of simplification, while the art of performance is one of (re)complexifying. In the learning process, rhythms must be calculated and reduced to some potable form. (Schick, 1994, p. 132)<sup>35</sup>

É através da ideia de uma relatividade rítmica e melódica, e da nova relação criada com as pausas na obra, é que busco tornar a performance mais atrativa ao público, de forma a prender

<sup>35</sup> Em linhas gerais, parece-me que o ato de aprender uma peça é principalmente uma simplificação, enquanto a arte da performance é uma das (re) complexificação. No processo de aprendizagem, os ritmos devem ser calculados e ser reduzido a alguma forma confortável.

a atenção dos ouvintes durante os oito minutos aproximados da composição, sem evidenciar as dificuldades técnicas, que não são poucas.

## Edição Comentada

*O Pássaro Imaginário* não possui uma partitura manuscrita, mas sim o arquivo digital original, que também chamamos de versão 2007 ou 1ª edição. Isto se deve ao fato de Silvia Berg compor diretamente no computador. Com o arquivo impresso da versão 2007 não foi possível fazer a estreia da obra, em razão de problemas inerentes à escrita realizada pelo programa editor de partitura utilizado pela compositora, o que dificultava o ato da leitura. As notas, as pausas e os ritmos, em algumas partes, apareciam de forma desorganizada, com as cabeças das notas próximas umas das outras, se misturando nas linhas suplementares superiores, com os acidentes em uma localização indefinida nas linhas e nos espaços e o agrupamento dos colchetes das colcheias, semicolcheias, fusas e semifusas aparecendo de uma forma confusa. Neste período, foi necessário criar uma outra edição, denominada edição 2009. A edição de 2009 ou 2ª edição foi digitada no Finale versão 2009. Apesar desta versão ter sido feita em um curto espaço de tempo, considerando a leitura, foi possível executá-la.

No que tange as questões técnicas que, à princípio, ficaram indefinidas, foram gradativamente sendo solucionadas. Alguns itens ficaram pendentes - como a decisão dos efeitos dos harmônicos. Na época, tínhamos duas opções de performance que afetaria diretamente a edição, a ideia inicial da compositora e a minha como intérprete. Na sugestão da compositora, alguns elementos musicais dificultavam a técnica e a interpretação. É nesse momento que surgem novas possibilidades musicais diferentes das originais, a partir da minha visão como flautista. Outra situação importante, ocorreu em um dos diálogos que tive com o meu orientador, professor doutor Maurício Freire, exímio flautista, o qual surgem algumas ideias que influenciaram decisivamente a construção da edição comentada deste trabalho.

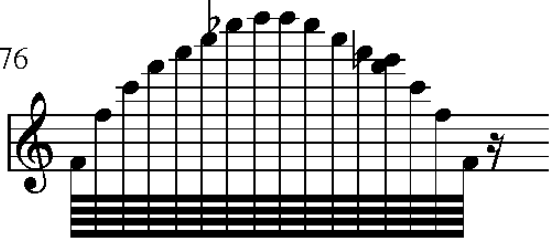
A grande quantidade de páginas, era outro fator que incomodava na versão 2009. Mesmo reduzindo 5 páginas do arquivo digital original, ainda restavam 9 páginas. Geravam um transtorno na performance, a começar pela quantidade de estantes que tinham que ser dispostas no palco, no mínimo 3.

A quantidade de páginas não seria um problema se a edição estivesse mais bem estruturada e não houvesse mais possibilidades para otimizá-la, o que não era o caso. Hoje, essa terceira edição, que chamaremos de edição comentada, possui 4 páginas, devido ao ajustamento do tamanho das figuras rítmicas e uma melhor disposição das notas dentro dos compassos

Outra questão, foi a definição das notações que ainda estavam por ser decididas e a correção de notações inconstantes de *tongue ram* da edição de 2009. Para tal, a base para as correções foi o livro de Pierre Yves Artaud, *Flûtes au present*.

- Exemplo da evolução da escrita do efeito definido em 2012:

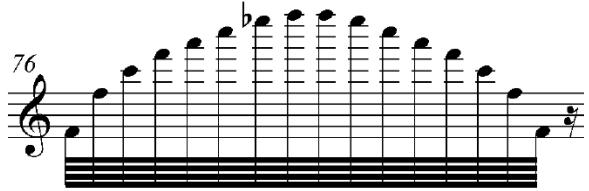
Versão 2007, ou 1ª edição:



76

Figura 45 – Efeito, versão 2007

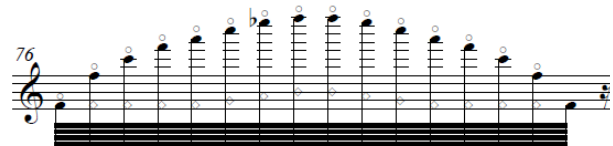
Versão 2009 ou 2ª edição:



76

Figura 46 - Efeito versão, 2009

Edição comentada:



76

Figura 47 - Efeito versão, edição comentada

- Exemplo da evolução da escrita do *Tongue Ram* na obra:

Edição 2007	Edição 2009	Edição Comentada
		

Figura 48 - Tongue Ram

- Exemplo da evolução da escrita harmônico 2012:

Edição 2007	Edição 2009	Edição Comentada
		

Figura 49 – Harmônico

- Exemplo de alteração na grafia e o porquê:

Edição 2007	Edição 2009	Edição Comentada
		

Figura 50 - Grafia

A razão da separação das hastes foi, principalmente, para facilitar a leitura do intérprete e facilitar a decisão dos golpes de língua. Olhando para a figura de dois conjuntos de quatro semifusas cada, a decisão é quase automática de fazermos quatro golpes duplos de língua, ou, ainda, não cair no previsível e ser induzido a pensar em outras articulações como por exemplo: tktk tktt, que é o meu caso. Na articulação de notas iguais, finalizadas com dois “tes”, teremos naturalmente a última nota articulada com o mesmo peso da penúltima, dando a sensação de

maior imprevisibilidade e menor organicidade como o canto de um pássaro. Música anônima, improvisada por prazer<sup>36</sup>.

Mais um exemplo de alteração da grafia das hastes para facilitar a sistematização dos golpes de língua.

Versão 2007:



154

*mp*

Figura 51 - grafia compasso 154

Versão 2009:



154

*mf*

Figura 52 - grafia compasso 154

Edição comentada:



154

*mf* *mp*

Figura 53 - grafia compasso 154

<sup>36</sup> anonymous music, improvised for pleasure. *Olivier Messiaen* se referindo a música dos pássaros em sua entrevista para *Bernard Gavoty*, 1961

a Fernando Lellis, o flautista voador  
**O pássaro imaginário**

2007

Sílvia Berg

Flauto Solo

$\text{♩} = 44$

mf f mf

4 mf pp mp

7 mf p pp p pp p mf p

10 pp mf mp mf f

13 pp mf pp mp

16 pp mp mf mf

19 f fr mf

22 f pp

24 mf pp

25 mf f mf pp p

28 pp mf pp mp mf

31 p mf mf f

35 mp f mf p

38 ppp



This page of the musical score for "O pássaro imaginário" contains measures 42 through 83. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 3/8 at measure 63, then to 3/4 at measure 74, and finally to 3/8 at measure 83. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of triplets. Dynamic markings range from fortissimo (f) to pianissimo (ppp), with crescendos and decrescendos. Performance instructions include "molto legato" and "sub.". The piece concludes with a final chord in measure 83.

42 *f* *p* *sfz* *mp*

46 *f* *mp* *pp* *ppp*

49 *ppp*

51 *molto legato*

56 *p* *f*

59 *pp* *p* *mp* *mf* *f* *p*

63 *mf* *molto legato*

67 *mf cresc.* *p* *mf* *p*

71 *dim.* *p* *mf*

74 *f* *sempre crescendo*

75

76 *mf* *f*

77 *p* *mf cresc.*

79 *f*

81 *cresc.* *pp sub.*

83 *p* *pp*



4 O pássaro imaginário

134 *f* *mp* *pp*

136 *p* *p* *mf*

138 *f* *ff* *f* *ff*

141 *mf* *f* *sfz*

144 *f* *ff* *mf* *f* *mp*

149 *f* *mf*

152 *mp* *p*

154 *mf* *mp* *f* *sfz*

156 *sfz* *f* *mp*

158 *sfz* *f*

160 *mf* *p* *pp* *mf*

163 *mf* *mp* *mf*

165 *f* *sfz*

166 *f* *mf*

## CONCLUSÃO:

No início da pesquisa, propusemos realizar um estudo analítico da obra *O Pássaro Imaginário*, da compositora Silvia Berg e uma reflexão acerca da relação intérprete/compositor a partir desta obra. No decorrer da pesquisa, surgiu a ideia de uma edição comentada para facilitar a performance, assim como uma análise para identificar quais tipos de materiais sonoros estávamos lidando ao tocar a peça. Ao longo do processo, entendemos como necessário explorar também a relação que a compositora fez entre a flauta e o canto do pássaro, já que este tema já fora abordado anteriormente por outros compositores em diferentes épocas e estilos. Constatamos, também, durante a pesquisa, a escassez de material acadêmico referente a vida da compositora e acreditamos que poderíamos, através de uma pesquisa biográfica, delimitar algumas influências que a conduziram até a composição desta obra.

No início do estudo biográfico, descobrimos o fascínio de Silvia Berg pelo canto dos pássaros, mesmo antes de se tornar compositora. Este fascínio, segundo a própria compositora, a influenciaria anos depois a utilizar a temática dos pássaros em algumas de suas obras. Em relação a sua escrita, notamos influências de grandes mestres no Brasil e na Dinamarca: Willy Corrêa de Oliveira (professor de composição), Olivier Toni (professor de harmonia e contraponto) e Amílcar Zanni (piano) no Brasil. Dan - Olof Stenlund, professor titular de Regência Coral e Margrete Enevold, professora titular de Regência e preparação de Canto Coral Infantil, professores na Dinamarca. O longo espaço de tempo vivido nesse país fez com que a compositora vivenciasse intensa atividade musical. Sobre a composição do *O Pássaro Imaginário* ela comenta que foi em um momento, antes do regresso ao Brasil, em que ela estava muito saudosa de sua terra natal e ativava em sua memória sons que remetiam à Pátria.

A ideia de utilizar a temática do canto dos pássaros, onde a flauta representa o canto de um pássaro específico ou de pássaros aleatórios, é constantemente explorada na literatura da flauta. Destacamos nesta pesquisa, obras que consideramos importantes no repertório flautístico. Logo após, sublinhamos alguns excertos musicais onde o canto do pássaro é destacado – cadências, trechos de solo na orquestra - para agruparmos os materiais mais utilizados pelos compositores. Concluímos que alguns materiais são comuns na maioria das obras e inclusive em *O Pássaro Imaginário*:

- **Figuras ágeis como fusas e ou semifusas para imitar a agilidade do canto dos pássaros:** Concerto em Ré Maior- *Il Gardellino*, Carnaval dos Animais- *Volière*, Deux poèmes de Ronsard - *Rossignol*, *O Uirapuru*, *Pedro e o lobo* –

como o personagem pássaro e *Le Merle Noir*. Em *O Pássaro Imaginário* tais figuras são bastante recorrentes.

- **Apoggiaturas:** Concerto em D – *Il Gardellino*, *Rossignol*, *O Uirapuru*, *Pedro e o lobo*, *Le Merle Noir*. Na obra *O Pássaro Imaginário*, as *apoggiaturas* ocorrem principalmente no momento especificado como o canto do Uirapuru.
- **Harmônicos:** *Rossignol*, *Le Merle Noir* e *O Pássaro Imaginário*. Nos três casos a utilização dos harmônicos está relacionada à dinâmica piano no agudo.
- **Trinados:** Concerto em D- *Il Gardellino*, *Rousignol*, *Pedro e o lobo* e o *O Pássaro Imaginário*.
- **Frullatos:** *Le Merle Moir* e *O Pássaro Imaginário*.

A análise foi o ponto de partida desta pesquisa, já que nosso maior interesse era compreender melhor a forma e a estrutura da obra. Inicialmente, não havíamos percebido que era uma obra tão simétrica, o que dificultava também a compreensão na hora da performance. Ao aplicar conceitos de simetria encontramos a Proporção Áurea. Tal aplicação foi um sucesso, já que a partir daí conseguimos constatar que a obra era idealizada dentro de uma perspectiva simétrica. Ao aplicar os conceitos de Fibonacci conseguimos delimitar os seguimentos áureos, que no caso dessa obra, curiosamente, são dois espelhados. Ao delimitar os segmentos conseguimos identificar melhor as seções musicais, que coincidiam com os pontos de proporcionalidade. A seção de exposição apresenta pela primeira vez os motivos líricos e rítmicos. A seção que eu denominei de *coda*, acrescentada somente após a conclusão do primeiro segmento áureo, gerou um novo segmento áureo exatamente o espelhado com o primeiro.

A edição comentada conclui as ideias discutidas ao longo da pesquisa. Optar por: qual tipo de escrita musical utilizar, desde que esta não dificulte a leitura; como executar efeitos de técnicas expandidas sem que estes bloqueiem a agilidade do canto dos pássaros e, até mesmo, delimitar quais harmônicos proporcionarão timbres melhores em determinados trechos, são reflexos de uma pesquisa intensa enquanto intérprete e que provavelmente culminará em uma performance que, também, valoriza a perspectiva do compositor. Acreditamos que com a conclusão desta edição comentada, o diálogo entre intérprete, compositor e ouvinte ocorrerá com mais fluidez. Ao escolhermos analisar a obra, pesquisar as influências composicionais e situar a peça dentre obras diversas que utiliza a temática do canto dos pássaro, fundamentamos nossas escolhas desde a edição da partitura até a interpretação em um palco.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, F.; BARBOSA, R. **A Atra Praia de Saturno – o papel estrutural do timbre.** PerMusi, Belo Horizonte, Vol. 5-6, p.68-80.: Editora UFMG, 2002.

ANTUNES, Jorge. **Notação na Música Contemporânea.** 1ed. Brasília: Sistrum,1989. 182p.

ARTAUD, Pierre-Yves. **Flûtes au présent.** 1ed. Paris: Gérard Billaudot Éditeur, 1995. 131p.

ARTE E MATEMÁTICA. Série produzida pela TV Cultura. Episódio 7: **O Número de Ouro.** Disponível em:

<[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=20799](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=20799)>. Acesso em 29/03/2013

BERG, Silvia. **Memorial apresentado no Concurso Público de Títulos e Provas para Obtenção de Título de Livre Docente.** 152 f. (MEMORIAL) - Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo Ribeirão Preto, 2013.

BERG, S. M. P. C; COSTA, S. L. S. **The Imaginary Bird: A dialogic performance in a contemporary music for solo flute.** In: ISPS International Symposium on Performance Science 2013, Viena *.Proceedings of the International Symposium on Performance Science.* Londres: Royal, College of Music: 389-394.

BERG, S. M. P. C; COSTA, S. L. S. **O Pássaro Imaginário: do lógos à performance.** In: PERFORMA, 2013, Porto Alegre. *Anais Performa 2013* encontros de investigação em performance. 131 – 136.

BERG, S. M. P. C; COSTA, S. L. S. **A particular direção de tempo e a compreensão do espaço e do tempo em construções espelhadas.** In: *I simpósio de estética e filosofia da música SEFiM UFRGS*, 2013, Porto Alegre. Anais do I simpósio de estética e filosofia da música SEFiM UFRGS. Porto Alegre, 2013. 1.

BOMFIM, Cassia Carrascoza. **A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análises técnico-interpretativas.** 2009. 127f. Dissertação de mestrado – USP, São Paulo, 2009.

DICK, Robert. **The other flute: A performance manual of contemporary techniques.**

London: Oxford University Press, 1975. 154p.

GARCIA, Maurício Freire. **Varèse's density 21.5: Beyond pitch organization.** 2002. 113f.

Tese de doutorado – New England Conservatory, Boston , 2002.

GARZON, Marta Cardoso Castelo Branco. **Reflexos da técnica em ... como os regatos e as árvores.** 2008. Dissertação de mestrado – UFBA, Salvador, 2008.

GROUT, D. J.; PALISCA C. V. **História da Música Ocidental.** Lisboa: Gradiva, 1997.

HARPER, Patricia. **A Russian Sonata's entangled evolution.** Pan: Journal of the British Flute Society, março 2005.

KOSTKA, Stefan. **Material and Techniques of twentieth – century music.** 3<sup>a</sup> ed. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006. 334p.

LENDVAI, Ernő. **Béla Bartók. An Analysis of his music.** Londres: Kahn & Averill, 2009. 115 p.

LEVINE, Carin. MITROPOULOS-BOTT, Christina. **Possibilidades técnicas de La flauta.** 1ed. Cornellà de Llobregat: Idea books, S.A. 2005. 159 p.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil** 8<sup>a</sup> edição, 2012. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1984. 476 p.

MESSIAEN; O.; HARRIET W. *Canyons, Colors and Birds: An Interview with Oliver Messiaen*, New Series, No. 128 (Mar., 1979), pp. 2-8. Cambridge University PressStable.

MESSIAEN, Olivier. **Le Merle Noir.** Paris, Alphonse Leduc, 1952.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira.** 1. ed. São Paulo: Ricordi brasileira, 1981. 200 p.

NICHOLS, Roger. **Messiaen's 'Le Merle Noir': The Case of a Blackbird in a Historical Pie.** Source: The Musical Times, Vol. 129, No. 1750 (Dec, 1988), pp. 648-650. Musical Times Publications Ltd.Stable.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. **Muito além do melodramma: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes**. São Paulo: Editora UNESP, 2006. 323p.

ROUSSEL, *Albert*. **Deux Poèmes de Ronsard**. Paris: Edition Durand & C<sup>ie</sup>, 1924. (8 p.). Op. 26 – N° 1, N° 2. Canto e flauta.

SCHECK, Gustav. **Die Flöte und ihre Musik**. Mainz, Schott, 1975.

SCHICK, Steven. **Developing an Interpretive Context: Learning Brian Ferneyhough's Bone Alphabet**. In: *Perspectives of New Music*, vol. 32, no. 1. (Winter, 1994), pp. 132–53.

SELFIDGE-FIELD, Eleanor. Six Flute Concertos, Op. 10, in Full Score: With Related Concertos for Other Wind Instruments by Antonio Vivaldi; Review by: Michael Talbot. *Notes*, Second Series, Vol. 60, No. 4 (Jun., 2004), pp. 1021-1024. Music Library Association.

SEROFF, Victor. **Sergei Prokofiev: A Soviet Tragedy**. New York, Funk and Wagnalls, 1968. Apud HARPER, Patricia. Prokofiev's Sonata for Flute and Piano in D Major Opus 94: from Manuscript to Performing Editions – an Entangled Evolution. *The Flute Quarterly*, p. 30-39, 2003.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Uirapurú**. Associated music publisher, 1948. Partitura orquestral.

VOLPE, Maria Alice. **Villa-Lobos e o Imaginário Edênico de Uirapuru**, in *Brasiliana*: p. 29 – 34. Rio de Janeiro: Editora Academia Brasileira de Música, agosto 2009.

WEBB, B. **Partners in creation**. In: *Contemporary Music Review* Vol. 26:2, p. 255-281. Kentucky: Taylor and Frances Group, 2007.

WENDEL, Dobbs. **Roussel: The flute and the extra musical reference**. In *The flute Quarterly*, winter 1996/1997.

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som: Aspectos de Organização na música do Século XX**. 1ª ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial Hall, 2005. 185p.



## ANEXO A - Arquivo digital original ou primeira versão da obra, ou versão 2007

## O Pássaro Imaginário

flauta solo in C

para Fernando Lellis, o flautista voador

Silvia Berg 2007

flute in C

$\text{♩} = 44$

*mf* *f*

3 *mf* *mf*

5 *pp* *pp* *mp*

7 *mf* *p* *pp* *p* *pp*

9 *p* *mf* *p* *pp* *p* *p*

11 *mf* *mp* *mf* *f*

13 *pp* *mf*

## O Pássaro Imaginário

2

15  
fl.   
*pp* *mp* *pp* *mp* *mf*

17  
fl.   
*mf*

19  
fl.   
*f*

20  
fl.   
*mf* *mp* *mf*

22  
fl.   
*f*

23  
fl.   
*pp* *ppp*

24  
fl.   
*pp* *mf* *ppp*

## O Pássaro Imaginário

3

25  
fl. *mf* *f* *mf*

26  
fl. *p* *pp* *p*  
port.

28  
fl. *ppp* *mf*

29  
fl. *ppp* *mp* *mf* *p* *mp*

31  
fl. *mf*

33  
fl. *mf* *f*

35  
fl. *mp* *f* *mf*

## O Pássaro Imaginário

4

37  
fl.   
39  
fl.   
42  
fl.   
44  
fl.   
46  
fl.   
48  
fl.   
49  
fl. 

## O Pássaro Imaginário

5

50

fl. 

\* key clicks *pp*

51

fl. 

*mf* >

56

fl. 

*f*

57

fl. 

58

fl. 

*p* *f*

59

fl. 

whistle tones *pp* *f* normal *p*

61

fl. 

*mp* *mf* *f*

## O Pássaro Imaginário

6

62  
fl. *p* *mf*

64  
fl. *mf*

67  
fl. *mf* *p* normal  
w.t.

69  
fl. *mf* *p*

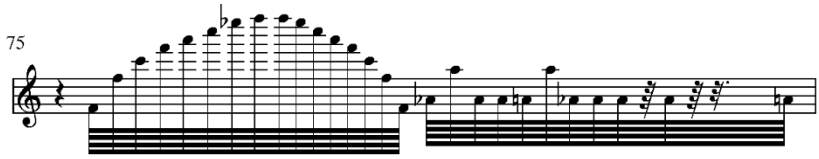
71  
fl. *mf* *p*

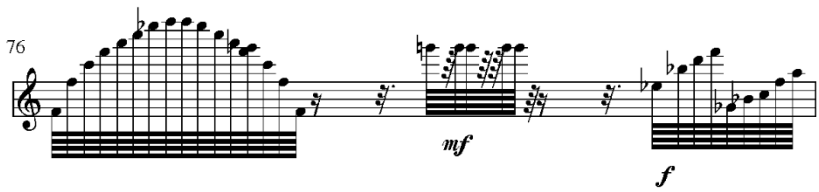
73  
fl. *mf*


74  
fl. *f* sempre cresc. (overtones) simile


O Pássaro Imaginário

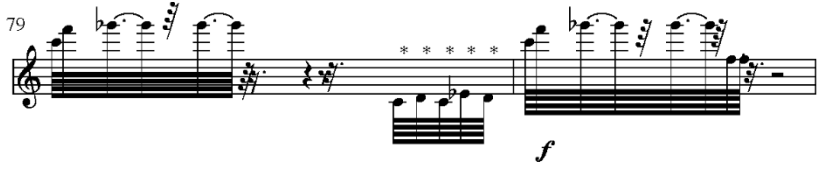
7

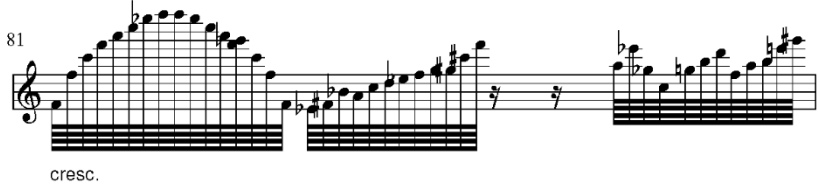
75  
fl. 

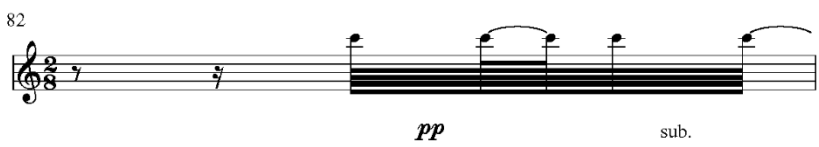
76  
fl.   
*mf* *f*

77  
fl. 

78  
fl.   
*p* *mf* cresc.

79  
fl.   
*f*

81  
fl.   
cresc.

82  
fl.   
*pp* sub.

O Pássaro Imaginário

8

83

fl.

84

fl.

86

fl.

90

fl.

92

fl.

94

fl.

96

fl.



## O Pássaro Imaginário

9

98  
fl. *pp* *ppp* *pp*

100  
fl. *mp* *pp* *mp*

102  
fl.

104  
fl. *mf*

106  
fl.

108  
fl. *f* *mf*

111  
fl.

O Pássaro Imaginário

10

113  
fl.

115  
fl.

117  
fl.

119  
fl.

123  
fl.

125  
fl.

126  
fl.

O Pássaro Imaginário

11

127 fl. *f* *p* *tr* 5

129 fl. *f* *mf*

131 fl. *mp* *f* *mp*

133 fl. *f* \* \* \* \* \*

135 fl. *mp* *pp* *mf*

136 fl. *p*

137 fl. *p* \* \* \* \* \* *p* *mf*

O Pássaro Imaginário

12

138  
fl. *f* *ff* *p*

140  
fl. *ff* 3

142  
fl. *mf* 3

143  
fl. *f* *sfz* t.s. *f* *ff* <

145  
fl. *mf* *f*

147  
fl. *mf* *mp* 3 3

149  
fl. *f* > 3 *tr* low C key

O Pássaro Imaginário

151 fl. *mf*

152 fl. *mp* *p*

153 fl. *sfz* *ts*

154 fl. *mf* *mp*

155 fl. *f*

156 fl. *sfz* *f* *mp*

158 fl. *f* *ts* *sfz*

O Pássaro Imaginário

14

159  
fl. *f* *mf* *f*

160  
fl. *mf* *p* *pp*

161  
fl. *mf* *f*

163  
fl. *mf* *mp*

164  
fl. *mf*

165  
fl. *f* *sfz*

166  
fl. *f* *mf*

# ANEXO B - Segunda versão ou versão 2009 da obra

a Fernando Lellis, o flautista vocador  
**O pássaro imaginário**

2007

Silvia Berg

Flauta Solo

♩ = 44

*mf* *f*

3 *mf* *mf*

5 *pp* *mp*

7 *mf* *p* *pp* *p* *pp*

9 *p* *mf* *p* *pp*

11 *mf* *mp* *mf* *f*

13 *pp* *mf*

15 *pp* *mp* *pp* *mp* *mf*

17 *fr* *mf*

19 *f* *fr*

21 *mf* *f*

23 *pp* *mf* *pp*

25 *mf* *f* *mf* *pp*

2 O pássaro imaginário

27 *p* *pp* *mf*

29 *pp* *mp* *mf*

31 *p* *mf*

33 *mf*

35 *mp* *f* *mf*

37 *p* *ppp*

39

41 *f* *p*

43 *sfz*

45 *mp* *f*

47 *mp* *pp* *ppp*

49 *ppp*

50 *pp*

51 *molto legato*

56



O pássaro imaginário

3

The musical score consists of ten staves of music. The first staff (measures 58-59) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) section, and ends with a pianissimo (*pp*) section. The second staff (measures 60-61) features piano (*p*), mezzo-piano (*mp*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*) dynamics. The third staff (measures 62-63) is marked piano (*p*). The fourth staff (measures 64-65) is marked *molto legato*. The fifth staff (measures 67-68) contains a triplet of eighth notes. The sixth staff (measures 70-71) also features a triplet. The seventh staff (measures 72-73) is marked piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The eighth staff (measures 74-75) continues with piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The ninth staff (measures 76-77) is marked piano (*p*). The tenth staff (measures 78-79) is marked mezzo-forte (*mf*) with a *cresc.* (crescendo) marking.

4 O pássaro imaginário

79 *f*

81

82

84 *p* *pp* *mf*

86 *pp* *ppp*

88 *pp*

90 *mf*

92 *f*

94 *mf* *p* *pp*

96 *mp* *p*

98 *pp* *ppp* *pp*

100 *pp*

102

104 *mf*

O pássaro imaginário

5

Musical score for 'O pássaro imaginário', page 5, measures 106-128. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The piece features various dynamics and articulations:

- Measure 106: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 108: *f* (forte)
- Measure 110: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 112: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 114: *f* (forte)
- Measure 116: *f* (forte)
- Measure 118: *f* (forte)
- Measure 119: *pp* (pianissimo)
- Measure 123: *f* (forte)
- Measure 124: *f* (forte)
- Measure 125: *f* (forte)
- Measure 126: *f* (forte)
- Measure 127: *f* (forte)
- Measure 128: *p* (piano)

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a *p* (piano) dynamic marking in measure 128.

6

O pássaro imaginário

The musical score for "O pássaro imaginário" consists of ten staves of music, numbered 130 through 146. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score features a variety of dynamic markings: *fr* (fortissimo) at measure 130, *mp* (mezzo-piano) at measures 132, 135, and 146, *f* (forte) at measures 132, 138, 140, and 146, *pp* (pianissimo) at measure 135, *p* (piano) at measures 136 and 137, *mf* (mezzo-forte) at measure 143, and *sfz* (sforzando) at measure 144. The music includes complex rhythmic patterns, slurs, ties, and trills, particularly in measures 134, 139, 140, and 146.

O pássaro imaginário

7

Musical score for 'O pássaro imaginário', page 7, measures 148-166. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The piece features a variety of dynamic markings and articulations. Measures 148-151 show a melodic line with a triplet and dynamics *mp* and *f*. Measure 150 has a *mf* dynamic. Measures 152-153 feature a melodic line with dynamics *mp* and *p*, and a *sf* dynamic. Measures 154-155 show a melodic line with dynamics *mf* and *mp*, and a *f* dynamic. Measures 156-157 feature a melodic line with dynamics *sfz* and *f*, and a *mp* dynamic. Measures 158-159 show a melodic line with a *f* dynamic. Measures 160-161 feature a melodic line with dynamics *mf*, *p*, and *pp*. Measures 162-163 show a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. Measures 164-165 feature a melodic line with dynamics *mf* and *sfz*. Measures 166-167 show a melodic line with dynamics *f* and *mf*.