

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Escola de Música**

**Programa de Pós-Graduação em Música**

Lissandra Sampaio Ribeiro

**UM ESTUDO SOBRE O USO DE DUAS FLAUTAS DOCES  
TOCADAS SIMULTANEAMENTE POR UM SÓ FLAUTISTA NA  
MÚSICA CONTEMPORÂNEA**

Belo Horizonte

2024

Lissandra Sampaio Ribeiro

**UM ESTUDO SOBRE O USO DE DUAS FLAUTAS DOCES  
TOCADAS SIMULTANEAMENTE POR UM SÓ FLAUTISTA NA  
MÚSICA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Cláudia de Assis.

Belo Horizonte  
2024

R484e Ribeiro, Lissandra Sampaio.

Um estudo sobre o uso de duas flautas doces tocadas simultaneamente por um só flautista na música contemporânea [manuscrito] / Lissandra Sampaio Ribeiro. - 2024.  
117 f.; il.

Orientadora: Ana Cláudia de Assis.

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 doce. I. Assis, Ana Cláudia de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 788.51



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

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Lissandra Sampaio Ribeiro**, em 28 de junho de 2024, e aprovada, pela Banca Examinadora, constituída pelos Professores:

---

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis

Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientadora)

---

Prof. Dr. Felipe de Oliveira Amorim

Universidade do Estado de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Ana Claudia de Assis, Professora do Magistério Superior**, em 01/07/2024, às 10:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 01/07/2024, às 14:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Felipe de Oliveira Amorim, Usuário Externo**, em 02/07/2024, às 07:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3319422** e o código CRC **BC82B05A**.

*Aos meus pais Durval e Enilda.*

## AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Ana Cláudia de Assis pela orientação, apoio e confiança, meus sinceros agradecimentos.

Aos Professores Dr. Felipe de Oliveira Amorim, Dr. Mauro Rodrigues e Dr. Adriano Lopes pela leitura atenta do meu trabalho e pelas valiosas observações feitas como membros da banca de defesa.

Ao Professor Dr. David Castelo por suas generosas sugestões em meu exame de qualificação.

Ao Matheus Rodrigues pelas gravações dos meus recitais de qualificação e defesa.

Agradeço aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG que contribuíram para minha formação durante o Mestrado.

Aos meus colegas da pós-graduação Sebastián Barroso, Giuliano Coura, Maria da Penha Sabeti, Anelise Claussen e Alef Caetano por toda ajuda e amizade.

À Geralda, Ariálisson e Bárbara, da Secretaria do PPGMUS, pela disposição em ajudar no que fosse necessário.

Ao Hudson, pela amizade e generosidade na parceria musical.

Ao Danilo Doche Linhares por todo empenho em me ajudar na obtenção dos livros, partituras, flautas doces e consultas às bibliotecas nos Estados Unidos e Canadá.

À Célia Linhares, pelos sábios conselhos acadêmicos.

Ao Paulo, pelo companheirismo, bom humor e apoio incondicional.

Agradeço aos meus pais Durval e Enilda e às minhas irmãs Lílian e Sheila, por sempre me apoiarem ao longo da minha trajetória musical e na vida.

## RESUMO

Este trabalho realiza um estudo sobre o uso de duas flautas doces tocadas simultaneamente por um único flautista, refletindo sobre os desafios enfrentados na execução de repertório para essa instrumentação. Para tanto, são analisadas três obras de música contemporânea: *Ende*, de Louis Andriessen; *Diaulos*, de Bruno Giner; e *Onírica - Paisagem Noturna*, de Hudson Lacerda e Lissandra Sampaio Ribeiro. O primeiro e o segundo capítulos, dedicados a *Ende* e *Diaulos* respectivamente, investigam aspectos técnicos, interpretativos e de linguagem a partir do estudo e performance dessas peças. O terceiro capítulo relata a criação de *Onírica – Paisagem noturna* em um processo colaborativo entre intérprete e compositor.

**Palavras-chave:** flauta doce; duas flautas doces tocadas por um flautista; Louis Andriessen; Bruno Giner; Hudson Lacerda.

## ABSTRACT

This work aims to carry out a study on the use of two recorders played simultaneously by a single flutist, with the objective of reflecting on the challenges the musician faces when performing repertoire for this modality of instrumentation. For this purpose, three works from the contemporary music repertoire are addressed: *Ende*, by Louis Andriessen; *Diaulos*, by Bruno Giner; and *Onírica - Paisagem Noturna*, by Hudson Lacerda and Lissandra Sampaio Ribeiro. In the first chapter, focusing on *Ende*, and in the second chapter, on *Diaulos*, technical, interpretative, and linguistic aspects were raised and analyzed, based on the study and performance of these pieces. The third chapter reports on the creation of the piece *Onírica – Paisagem Noturna*, carried out in a collaborative interpreter-composer process.

**Keywords:** recorder; two recorders played by one recorder player; Louis Andriessen; Bruno Giner; Hudson Lacerda.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1. ENDE, DE LOUIS ANDRIESSEN .....</b>	<b>12</b>
1.1 Contextualização da obra .....	13
1.2 Elementos da partitura editada.....	16
1.3 Aspectos estruturais da obra .....	18
1.4 Aspectos técnicos da execução .....	20
1.5 Aspectos interpretativos .....	32
<b>2. DIAULOS, DE BRUNO GINER .....</b>	<b>35</b>
2.1 Contextualização da obra .....	36
2.2 Elementos da partitura editada .....	40
2.3 Aspectos estruturais da obra .....	50
2.4 Aspectos técnicos da execução .....	63
2.5 Aspectos interpretativos .....	68
<b>3. ONÍRICA – PAISAGEM NOTURNA, DE HUDSON LACERDA E LISSANDRA SAMPAIO RIBEIRO.....</b>	<b>77</b>
3.1 Por que compor <i>Onírica</i> .....	78
3.2 Ferramentas e procedimentos.....	80
3.3 Etapas do processo colaborativo.....	81
3.3.1 . Primeira etapa .....	81
3.3.2 . Segunda etapa .....	82
3.3.3 . Terceira etapa .....	87
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>106</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>110</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>113</b>
<b>ANEXO A - Partitura editada de <i>Ende</i> .....</b>	<b>114</b>
<b>ANEXO B - Partitura editada de <i>Diaulos</i> .....</b>	<b>116</b>
<b>ANEXO C - Programa e <i>link</i> de acesso ao Recital no <i>YouTube</i> .....</b>	<b>117</b>

## **INTRODUÇÃO**

## INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um estudo sobre o uso de duas flautas doces tocadas simultaneamente por um flautista, em que são abordadas questões técnicas e interpretativas com as quais o instrumentista se depara ao executar repertório para essa modalidade solo.

Meu primeiro contato com essa modalidade solo foi justamente com a obra *Ende*, do compositor Louis Andriessen, no sistema de vídeo com partitura (score following ou suivi de partition – acompanhamento de partitura), pelo *YouTube*, no canal *TheModernRecorder*<sup>1</sup>, com interpretação do flautista Walter van Hauwe (TheModernRecorder, 2012)<sup>2</sup>. Escutar *Ende* foi tão impactante para mim, que ouvi essa peça por vários dias consecutivos e me perguntava como teria sido o processo de estudo do flautista para chegar naquele resultado sonoro, o porquê do impacto que a sonoridade e a linguagem da peça provocavam em mim, e, ainda, como seria a construção da performance. Após adquirir a partitura editada (Andriessen, 1988), iniciei o processo de estudo da peça, que resultou em duas performances, em diferentes locais na cidade de Belo Horizonte.

A ideia da pesquisa surgiu durante o meu estudo de *Ende*, ao deparar-me com a escassez de informações sobre aspectos da execução e interpretação dessa obra, e pelo meu interesse crescente de obter mais informações em relação aos desafios com os quais o flautista se depara ao executar repertório escrito para duas flautas doces tocadas ao mesmo tempo. Portanto, esta pesquisa tem como objetivo refletir sobre o uso de duas flautas doces tocadas simultaneamente por um só flautista. Para isso, serão abordadas três obras de repertório de música

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/user/TheModernRecorder>. Acesso em: 1 jan. 2022.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eWCjixjeGXI> Acesso em: 1 jan. 2022

contemporânea: *Ende*, de Louis Andriessen; *Diaulos*, de Bruno Giner, e *Onírica - Paisagem Noturna*, de Hudson Lacerda e Lissandra Sampaio Ribeiro, esta última criada em trabalho colaborativo entre intérprete e compositor. Serão problematizados aspectos técnicos, interpretativos e da linguagem de cada peça.

A metodologia consistiu na contextualização das obras; na análise dos elementos da notação da partitura de *Ende* e *Diaulos* e de seus aspectos estruturais; levantamento e análise dos aspectos técnicos e da identificação e análise dos aspectos interpretativos a partir do estudo e da experiência de performance. Para a criação da peça *Onírica*, a metodologia consistiu em um processo colaborativo entre intérprete e compositor.

Esta dissertação é composta por três capítulos, sendo o primeiro capítulo sobre a obra *Ende*, e o segundo capítulo sobre a obra *Diaulos*. Em ambos os capítulos serão abordados os aspectos técnicos e interpretativos de cada obra; elementos da notação da partitura editada e aspectos estruturais; além da contextualização das obras. No terceiro capítulo, será apresentado o relato do processo colaborativo entre intérprete e compositor na criação da obra *Onírica - Paisagem Noturna*.

**1. ENDE, DE LOUIS ANDRIESSEN**

# 1. ENDE, DE LOUIS ANDRIESSEN

## 1.1 Contextualização da obra

A peça *Ende*, do compositor neerlandês Louis Andriessen (1939-2021), para duas flautas doces contralto a serem tocadas simultaneamente por um só flautista, foi escrita em 1981 e dedicada ao flautista Frans Brüggen, seu amigo e também colega no Conservatório Real de Haia. Palavra de origem alemã, *Ende* significa “fim”, e a peça foi composta para ser tocada como *bis* (TheModernRecorder, 2012). Devido ao seu caráter de ineditismo, pela instrumentação utilizada e por seu virtuosismo, *Ende* acabou se tornando uma obra representativa do repertório contemporâneo para flauta doce.

Sua estreia mundial aconteceu em 9 de junho de 1981, com performance do próprio Frans Brüggen, no *Concertgebouw Amsterdam*, em uma noite de concerto dedicada a obras de Andriessen - *Nacht van Andriessen* (Noite de Andriessen)<sup>3</sup>, durante o maior e mais antigo festival de artes dos Países Baixos, o *Holland Festival* (Holland Festival, 2022)<sup>4</sup>. O concerto foi transmitido ao vivo pela Rádio KRO, e foram apresentadas dez composições de Andriessen para várias formações, além de duas obras de outros compositores (Albert Roussel e Igor Stravinsky), escolhidas por ele, conforme repertório mostrado na Figura 1 (Holland Festival, s.d.).

---

<sup>3</sup> Outra peça para flauta doce, *Anfang* – duo para flauta doce contralto e piano, também teve sua estreia mundial nesse concerto, sendo interpretada pelo flautista Frans Brüggen e pelo próprio compositor Louis Andriessen ao piano.

<sup>4</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Holland\\_Festival](https://en.wikipedia.org/wiki/Holland_Festival). Acesso em: 5 jan. 2022.

Figura 1 - Programa do Concerto *Nacht van Andriessen* (Noite de Andriessen)



Dit is een voorstelling uit het archief van Holland Festival

9 JUNI 1981



Locatie  
Het Concertgebouw

Wereldpremière  
Anfang/Ende, Amsterdam, 9 juni 1981 ←

Louis Andriessen is de centrale componist en commentator in dit Holland Festival. Van zijn hand worden tal van nieuwe en bestaande werken uitgevoerd, culminerend in *De Nacht van Andriessen*, een grootscheepse manifestatie in het concertgebouw, die tot ongeveer twee uur 's nachts zal duren. De KRO-radio heeft voor deze rechtstreekse uitzending extra zendtijd gekregen. De componist zal ook als radiopresentator optreden. Tal van orkesten en ensembles voeren niet alleen werken van Louis Andriessen uit, maar ook door hem uitgekozen werken van anderen, zoals Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* in een bewerking voor vier piano's door Maarten Bon. Het hele programma staat in het teken van de anachronie en dat zal de organisatie van de avond tot uitdrukking worden gebracht.

### Programma

Albert Roussel - *Vierde symfonie*

Louis Andriessen - *Nocturnen, Anachronie I, Anachronie II*  
sopraan: Thea van der Putten  
hobo: Han de Vries

Louis Andriessen - *Anfang/Ende* ←  
uitvoerenden: duo Frans Brügger/Louis Andriessen

Louis Andriessen - *Le voile du bonheur*  
uitvoerenden: duo Vera Beths/Reinbert de Leeuw

Louis Andriessen - *In Memoriam*  
Elektronische muziek

Louis Andriessen - *De Volharding, On Jimmy Yancey*  
Ensemble de Volharding

Louis Andriessen - *Hoketus*  
Ensemble Hoketus

Igor Stravinsky - *Le Sacre du Printemps* (versie voor vier piano's)  
Pianokwartet: Marja Bon, Maarten Bon, Ronald Brautigam, Gerrit Hommerson

Fonte: Arquivo disponível em:

<https://web.archive.org/web/20210124235454/https://www.hollandfestival.nl/nl/programma/1981/de-nacht-van-andriessen/>. Acesso em: 22 jan. 2022.

O registro fonográfico da estreia mundial de *Ende* faz parte do quarto CD da coleção “50 Years Holland Festival – A Dutch Miracle” (50 Anos do Holland Festival – O Milagre Holandês), lançada em 1997, em edição limitada, pela gravadora Globe (Posthuma, 1997). As Figuras 2 e 3 mostram a capa e a contracapa do CD 4.

Figura 2 – Capa do CD 4 da Coleção “50 Years Holland Festival – A Dutch Miracle”



Fonte: Posthuma, 1997.

Figura 3 – Contracapa do CD 4 da Coleção “50 Years Holland Festival – A Dutch Miracle”



Fonte: Posthuma, 1997.

## 1.2 Elementos da notação da partitura editada

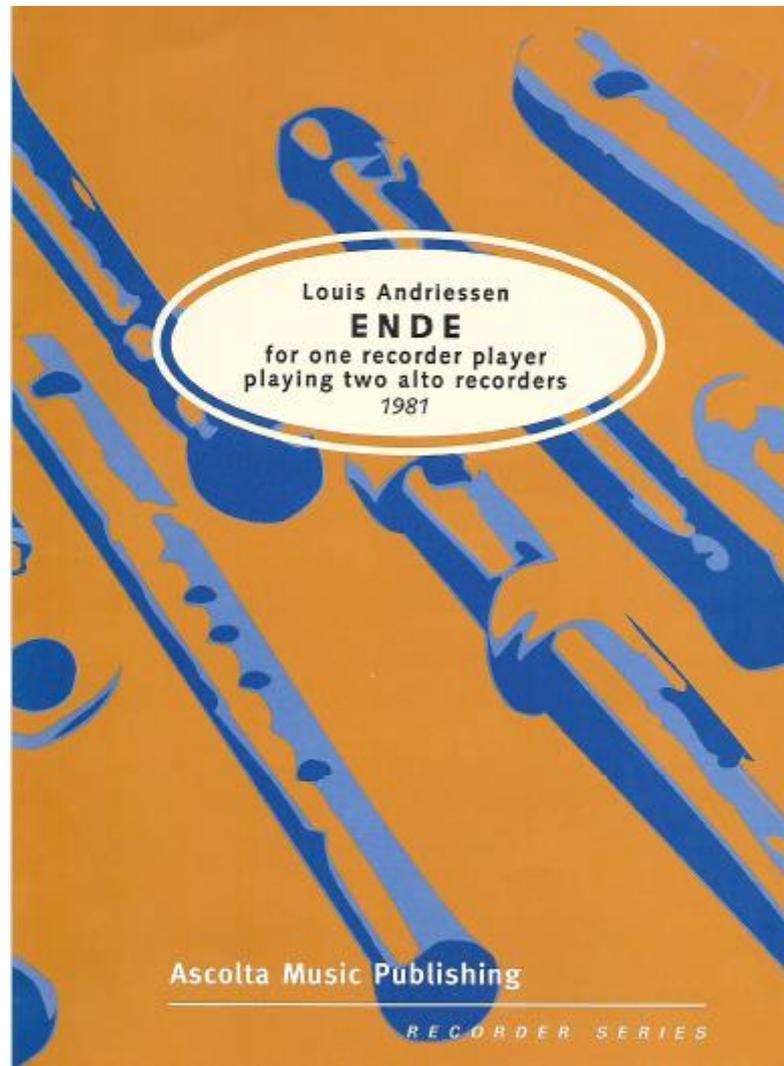
A partitura de *Ende* foi publicada em 1988 pela editora *Ascolta* (Andriessen, 1988)<sup>5</sup>, e sua notação contém informações e elementos indicando que a execução da peça será por apenas um flautista tocando simultaneamente duas flautas doces contralto:

- Na capa (Figura 4): “for one recorder player playing two alto

<sup>5</sup> Partitura em anexo.

*recorders*” (para um flautista doce tocando duas flautas doces contralto);

**Figura 4 – Capa da partitura editada de *Ende***



Fonte: Andriessen, 1988.

- No início da partitura: sistema de duas pautas agrupadas com chave. A chave (f) geralmente é usada na notação de instrumentos com mais de uma pauta para o mesmo executante, como piano, cravo, etc. A expressão “*recorder player*” (flautista doce) aparece à esquerda do início do 1º sistema, centralizada verticalmente em relação à altura das duas pautas e, também, entre as especificações “*alto rec. 1*” e “*alto rec. 2*” (flauta doce contralto 1 e flauta doce contralto 2). Essa expressão “*recorder player*” denomina o

sistema, tendo a função, assim como a chave, de agrupar as duas pautas;

- Ao longo da partitura: as barras de compasso que atravessam as duas pautas também reforçam visualmente a unidade do sistema;
- Ainda ao longo da partitura: as fórmulas de compasso são indicadas entre as pautas, e não em cada uma das pautas, separadamente.

As barras de compasso que atravessam cada sistema, somando-se às fórmulas de compasso indicadas entre as duas pautas, possibilitam maior clareza na leitura da peça pelo flautista.

### **1.3 Aspectos estruturais da obra**

*Ende* apresenta contínuas repetições de uma célula rítmica simples, um *ostinato* que funciona como força motriz, sofrendo gradualmente pequenas mudanças ao longo da peça: na célula rítmica, na altura sonora, na alternância entre fórmulas de compasso e no número de compassos compreendidos em cada fórmula, porém mantendo uma pulsação rápida e regular. É estruturada em duas vozes (compostas apenas por cinco notas de altura próxima, na região média do instrumento: Dó, Ré, Mi e Fá naturais e Mi bemol), que apresentam as mesmas configurações rítmicas e acentuações ao longo de toda a peça, contendo intervalos de segunda (maior e menor) constantes entre as vozes (Figura 5).

**Figura 5 – Mesma configuração rítmica e acentuações nas duas vozes, contendo intervalos de segunda, c. 1-9 da peça *Ende*, de Louis Andriessen**

ENDE  
to Frans

• " al mosso 66

Louis Andriessen (1981)

alto rec. 1 \*)  
recorder player  
alto rec. 2

4  
16  
f  
f preciso, agressivo

\*) un pochissimo più forte dal 2°.

Fonte: Andriessen, 1988, p. 1.

De acordo com a flautista Ute Schleich, a proximidade da altura sonora entre as vozes, apresentando dissonâncias ritmicamente marcantes em constantes mudanças rítmicas, “excitam, desorientam e fascinam o ouvinte” (Schleich, 2020).

Um novo material é apresentado nos últimos compassos da peça, funcionando como uma espécie de *coda*: ritmo diferente entre as vozes (no início dessa parte), notas relativamente mais longas (mínimas) em uníssono e ligadura de expressão. As notas Dó natural e Mi bemol surgem como novidade para o ouvinte, aparecendo somente uma vez na peça, nesse trecho final (Figura 6).

**Figura 6 – Na *Coda* (c. 100-108), as notas Dó natural e Mi bemol surgem como novidade para o ouvinte na peça *Ende*, de Louis Andriessen**

ff as a scream

Fonte: Andriessen, 1988, p. 2.

Assim, com essa combinação de elementos simples, combinados e gradualmente modificados, repetidos em pulsação fixa obstinada, temos o minimalismo de *Ende*.

#### **1.4 Aspectos técnicos da execução**

Um dos desafios de *Ende* está justamente na execução simultânea, por um só flautista, de duas flautas doces contralto independentes - construídas para serem tocadas de maneira tradicional, ou seja, uma flauta doce para um flautista, tocada com as duas mãos (mão esquerda na parte superior e mão direita na parte inferior). Essa modalidade solo que *Ende* apresenta, com uma flauta em cada mão, implica em uma técnica não convencional ou técnica estendida.

A partir dos anos 1960, os procedimentos de execução da flauta doce passam a se expandir, pois, até aquele momento, a técnica tradicional do flautista era baseada nos tratados históricos e associada ao repertório da música antiga - medieval, renascentista e barroca (Castelo, 2018). A busca por novas sonoridades na flauta doce, por flautistas como Robin Troman, Michael Vetter e Frans Brüggen, tinha como objetivo ampliar o repertório do instrumento (principalmente o repertório solo), em conexão com as inovações da música contemporânea, e também, manter o interesse dos compositores na criação de obras para flauta doce (Barros, 2010).

A maneira do flautista tocar duas flautas doces simultaneamente, uma em cada mão, é classificada, na música erudita, como um tipo de técnica estendida (O' Kelly, 1990). A partir da segunda metade do século XX, vários compositores começam a explorar os efeitos dessa técnica, e Louis Andriessen a emprega em sua peça *Ende*. O efeito visual (cênico) de dois instrumentos de sopro tocados ao

mesmo tempo por um só músico nos remete às práticas de várias culturas desde a Antiguidade, como por exemplo: aulos duplo ou diaulos, da Grécia Antiga (Figura 7); alghozā, da Índia (Figura 8); as flautas uruá, do Brasil (Figura 9) e a flauta doce dupla medieval da Europa (Figura 10).

**Figura 7 - Modelo de aulos duplo ou diaulos**



Fonte: Museu de Instrumentos Musicais - Katakalon, Grécia<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.ancient.eu/image/686/greek-double-aulos/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

**Figura 8 – Homem tocando alhozã no deserto de Thar, Índia**



Fonte: Bardot, 2016<sup>7</sup>.

**Figura 9 - Indígenas do Alto Xingu tocando flautas uruá, Mato Grosso, Brasil**



Fonte: Diário de Cuiabá, 2020<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man\\_with\\_his\\_Alhoza.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man_with_his_Alhoza.jpg). Acesso em: 15 jan. 2022.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.diariodecuiaba.com.br/cidades/coronavirus-se-alastra-pelo-alto-xingu-e-faz-aldeias-cancelarem-o-kuarup-pela-primeira-vez/533553>. Acesso em: 17 fev. 2022.

**Figura 10 – Modelo de flauta doce dupla medieval europeia**



Fonte: Bolton, 2022<sup>9</sup>.

As flautas duplas variam conforme os diversos modelos de construção: algumas são unidas por único bocal; outras são compostas de dois tubos fixados um ao outro, mas com bocais independentes; também há flautas independentes (corpos e bocais) tocadas juntas. A proposta de instrumentação de Andriessen na peça *Ende* assemelha-se a esse último modelo, porém, o compositor propõe duas flautas doces contralto que não foram projetadas anatomicamente para serem executadas como flautas duplas, configurando, assim, claro desafio técnico para o flautista.

*Ende* propõe uma prática não tradicional (ou não convencional) ao flautista. Em consequência disso, mudam-se alguns referenciais técnicos que serão abordados a seguir.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.flute-a-bec.com/flute-doublegb.html>. Acesso em: 3 fev. 2022.

Devido ao tamanho e ao peso de cada flauta, o primeiro desafio com o qual o flautista se depara é sustentar uma flauta doce contralto em cada uma das mãos durante toda execução da peça. Para isso, três aspectos são mudados em relação à técnica convencional: o ângulo (distância) das flautas em relação ao corpo do flautista, a colocação e a função dos dedos polegar, anular e mínimo (1º, 4º e 5º dedos em cada flauta).

Na técnica convencional, as mãos ficam posicionadas em linha na flauta doce, e o dedo polegar direito tem a função de sustentar o instrumento (Figura 11).

**Figura 11 – Posicionamento das mãos em linha na flauta doce (contralto), em exemplo do flautista Jean-Claude Veilhan**



Fonte: Veilhan, 1973, p. 21.

Na técnica estendida em questão, as mãos ficam paralelas, cada uma segurando uma flauta doce contralto, e aumenta-se o ângulo da posição das flautas: de 45 para cerca de 70 graus em relação ao tórax do músico (Figura 12). Os pés (peças de base) das flautas ficam bem afastados um do outro, para evitar o fechamento dos braços, deixando, assim, o mecanismo da respiração mais livre.

**Figura 12 – Flautas em ângulo aproximado de 70 graus em relação ao tórax em performance da flautista Lissandra Sampaio Ribeiro**



Fonte: Arquivo da autora<sup>10</sup>.

Em consequência dessa postura, o polegar direito não terá mais a função de apoio, e sim no dedilhado das notas. Nesse caso, o dedo mínimo (5º dedo) de cada mão é deslocado para a parte inferior da flauta, assumindo a função de apoio. Para que o flautista tenha mais eficiência durante o estudo e performance de *Ende*, utilizam-se, além dos dedos mínimos (5º dedos), os dedos anulares (4º dedos) como reforço de sustentação das flautas (Figura 13).

---

<sup>10</sup> Fotografia de Matheus Rodrigues - arquivo da autora.

**Figura 13 - Apoio das flautas com dedos anular e mínimo (4º e 5º dedos), em performance da flautista Jasperina Verheij**



Fonte: Verheij, 2014<sup>11</sup>.

O apoio dos dedos anulares só é possível pelo fato de *Ende* ter sido composta com 5 notas apenas, sendo que as duas notas Mi bemol e Dó natural, que precisam do 4º dedo (anular) aparecem somente uma vez ao final da peça.

Outro aspecto é a mudança de localização da mão direita na flauta doce. Na técnica tradicional, a mão direita é posicionada abaixo da mão esquerda, em linha, realizando dedilhados que incluem combinações do 4º ao 7º orifícios do instrumento.

Na técnica estendida das duas flautas tocadas simultaneamente, a mão direita é posicionada mais para cima no corpo do instrumento, assumindo a mesma localização da mão esquerda na postura convencional. Dessa forma, as notas são executadas de acordo com os dedilhados realizados a partir das combinações do

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jcbYUzaQjKs>. Acesso em: 10 mar. 2022.

orifício zero (correspondente ao polegar) ao 3º orifício (dedo anular). Gera-se um novo referencial técnico com essa utilização alternativa da mão direita. O flautista vai aplicar seu conhecimento teórico da técnica tradicional de mão esquerda também à mão direita. Porém, no âmbito cognitivo, esse novo referencial requer um novo aprendizado, como se o flautista estivesse na fase de iniciação ao instrumento. Nesse novo aprendizado, a próxima etapa será igualar, por meio do estudo, a capacidade mecânica de execução das duas mãos, que têm função idêntica e espelhada ao longo da peça.

Como *Ende* é composta por duas vozes em alturas muito próximas, escritas em pautas diferentes, em constante cruzamento, o que não é comum para instrumento melódico, isso significa que qualquer uma das vozes pode ser tocada por qualquer uma das mãos. O flautista deverá perceber qual das mãos será mais confortável para se associar a cada uma das pautas (superior ou inferior), para evitar confundir as partes (trocando as vozes), porque essa leitura polifônica não é um simples processo mecânico, mas sim cognitivo.

A flauta doce é um instrumento de sopro direto, cuja embocadura consiste em envolver a extremidade do bocal (bico da flauta) com os lábios, utilizando o mínimo de tônus muscular necessário ao fechamento dos lábios em torno do bocal, para se evitar vazamento de ar pelas laterais da embocadura, aproveitando, assim, toda coluna de ar na produção do som. A musculatura das bochechas fica ligeiramente esticada em direção ao bocal da flauta doce, que resulta em uma embocadura em “cone”, na qual a base do cone é a cavidade bucal e, seu afinilamento, terminando no bocal da flauta (Figura 14).

**Figura 14 – Embocadura em “cone” na flauta doce, em exemplo do flautista Walter van Hauwe**



Fonte: Hauwe, 1984, vol. 1, p. 17.

Com duas flautas apoiadas no lábio inferior, a embocadura sofre modificação em relação à técnica convencional. Para acomodar os dois bocais, a musculatura bucal é distendida horizontalmente, ou seja, os lábios do flautista abrem pelas laterais. Há um aumento significativo do tônus muscular para que haja uma vedação do ar entre a cavidade bucal e os dois bocais nesse tipo de embocadura, porém o próprio posicionamento das duas flautas poderá ocasionar algum vazamento de ar no espaço dos lábios entre os dois bocais. Esse vazamento de ar se soma ao ruído inerente ao instrumento de sopro direto, tornando-se um elemento componente do resultado sonoro de *Ende*.

É exigido um esforço respiratório bem maior do flautista nessa técnica, devido a três fatores: 1) a manutenção da coluna de ar direcionada para a projeção sonora simultânea das duas flautas doces contralto; 2) as acentuações contínuas em dinâmica de *forte* e *fortíssimo*; 3) a exigência de uma diminuta abertura entre os

lábios, ocasionando um pequeno vazamento da coluna de ar (a embocadura não direciona totalmente a coluna de ar para os tubos dos instrumentos).

A afinação entre as duas flautas fica muito exposta nos compassos finais da peça em função do uníssono. Além do procedimento usual do flautista em afinar as flautas, antes de cada estudo e *performance*, por meio da regulação dos tubos (abrindo ou fechando o encaixe da parte central do instrumento com o bloco – peça da embocadura), a precisão em manter a mesma embocadura, mantendo a simetria dos bocais no lábio inferior durante toda a peça, favorece igual distribuição da coluna de ar entre as duas flautas, garantindo assim, as notas em uníssono afinadas. Outro procedimento que poderá contribuir para manter equilíbrio na afinação (principalmente nos uníssonos) é o uso de duas flautas doces contralto de modelo de construção e de material idênticos para a execução de *Ende*.

O sinal de asterisco “\*”) na 1ª flauta indicando “\*) *un pochissimo più forte dal 2º*” [sic] (um pouquinho mais forte que a segunda) faz com que o instrumentista se questione sobre como realizar essa diferença de volume entre as vozes. Para isso, dois recursos poderão ser testados:

1. Assimetria na acomodação dos bocais das flautas nos lábios, buscando, assim, ocasionar uma distribuição desigual do fluxo de ar entre as flautas;
2. Utilização de instrumentos diferentes quanto à projeção sonora, experimentando combinações de modelos de flautas para tentar obter a diferença de volume. O que permite ao intérprete experimentar flautas diferentes é a não especificação pelo compositor de qual flauta doce contralto utilizar, ou seja, de construção barroca, renascentista, moderna, etc.

No entanto, talvez não seja imprescindível que o flautista busque, em sua execução, recursos específicos (como os mencionados acima) para ressaltar a primeira flauta, porque a própria maneira em que a peça está estruturada contribui para que a primeira flauta se sobressaia, ao conter, em geral, notas mais agudas que a segunda flauta. Além disso, os acentos (>) ocorrem, durante a maior parte da peça, quando a nota mais aguda, entre as duas vozes, está na primeira flauta, com as seguintes exceções:

- Nos compassos 61 ( $\frac{6}{16}$ ), 69 ( $\frac{5}{16}$ ) e 70, na 4ª semicolcheia, a nota mais aguda com acento (Fá) está na segunda flauta;
- No compasso 78 ( $\frac{3}{16}$ ), na 1ª semicolcheia, a nota mais aguda com acento (Mi) está na segunda flauta. É o único lugar na peça toda com nota mais alta na segunda flauta em cabeça de compasso;
- No compasso 85 ( $\frac{3}{16}$ ), na 3ª semicolcheia, a nota mais aguda com acento (Mi) está na segunda flauta.

No compasso 100, onde se inicia a coda da peça, a segunda voz se sobressai em relação à primeira, devido à configuração rítmica diferente entre as duas vozes e aos acentos na segunda voz, revelando a intenção do compositor de ressaltar a segunda flauta:

- nota longa na primeira voz (mínima);
- figura de *acciaccatura* na segunda voz (dissonância na semicolcheia com resolução na colcheia pontuada);

- acentos só na segunda voz, nas notas da *acciaccatura*.

### 1.5 Aspectos interpretativos

Andriessen, com essa obra, desafia o flautista a ultrapassar a “linha” do que se é esperado em termos de execução do repertório tradicional para o instrumento, em relação a intensidade, articulação, afinação e timbre. A começar pelas indicações de dinâmica forte (*f*) e fortíssimo (*ff*) somadas às indicações quanto ao caráter da peça em palavras e expressões como: “*agressivo*” (agressivo), “*like a stupid waltz*” (como uma valsa estúpida), “*sempre più f e più aggressivo*” (sempre mais forte e mais agressivo), “*agressive little waltz*” (valsinha agressiva) e “*ff as a scream*” (fortíssimo como um grito). A acentuação (>) é um elemento presente em toda a peça, reforçando o caráter agressivo determinado pelo compositor. A indicação de dinâmica mais a acentuação resultam em uma sonoridade áspera, com ruídos. Como consequência da intensidade e da acentuação, os intervalos de segunda soam mais dissonantes. Para a execução dos acentos, a articulação das notas será com ataque e corte bruscos. O conjunto desses elementos gera uma tensão no ouvinte. Muda-se, então, a imagem sonora da flauta doce durante a *performance* de *Ende*: em lugar do som “doce”, “suave” e “limpo”, o timbre nessa peça é áspero, de caráter agressivo e ruidoso (“sujo”).

Ao mesmo tempo em que o compositor coloca indicações na partitura quanto a intensidade, acentuação e caráter, ele deixa livre ao intérprete estabelecer o grau de aceleração no trecho da expressão “*move forward*” (avançar, acelerar), que não tem indicação metronômica de chegada. Também, no trecho seguinte, com a expressão “*repeat 3–6 times ad lib.*” (repetir de 3 a 6 vezes, à vontade), deixa à escolha do flautista o número de repetições do *ritornello*. A ação do intérprete nessa

margem de liberdade em relação ao tempo musical interfere diretamente no caráter da peça e no nível de tensão que ele pretende criar para o ouvinte.

Logo em seguida, em contraste a esse trecho bem ritmado e acelerado (em semicolcheias), no último sistema (c. 100–108), muda-se a configuração rítmica para notas longas (mínimas) em ambas as vozes (com exceção da 2ª voz do compasso 100), resultando em um efeito de desaceleração. Por não haver indicação de agógica nesse último sistema, abre-se um espaço ao flautista para possibilidades interpretativas em relação ao andamento nesses últimos compassos, como, por exemplo:

- continuar acelerando gradualmente até o final,
- manter o mesmo andamento tocado no compasso 99 — na última repetição, até o final da peça;
- começar a desacelerar gradualmente a partir do compasso 100 — início do último sistema;
- manter o mesmo andamento tocado no compasso 99 — na última repetição, e iniciar *rallentando* gradual a partir dos compassos 103–104, até o final.

Esse trecho final – *coda* (c. 100 - 108), permite ao flautista escolher entre as articulações *legato* (um golpe de língua no início de cada grupo de notas) ou *portato* (golpe de língua no início de cada nota em sopro contínuo) na execução das notas longas contidas na ligadura de expressão, de acordo com o efeito pretendido na condução dessa frase, que contém as cinco notas usadas na peça. A *fermata* na

dissonância do intervalo de segunda em *crescendo*, no penúltimo compasso, pressupõe que o intérprete está indo além do *fortissimo* (*ff*), indicando o máximo de intensidade possível no final da peça, exigindo o máximo de projeção sonora.

*Ende* desafia o flautista a refletir sobre alguns aspectos técnicos como a postura com o instrumento, embocadura, respiração e afinação, devido à sua inusitada instrumentação para duas flautas doces contralto, tocadas simultaneamente por um só flautista. As indicações de dinâmica, as acentuações, as palavras e expressões quanto ao caráter da peça instigam o flautista a explorar os recursos e limites sonoros do instrumento, diferenciando-se da técnica convencional, ou seja: em lugar de um som doce, suave e limpo, busca-se um timbre áspero e ruidoso, para interpretar o caráter enérgico e agressivo proposto por Andriessen. Com isso, muda-se a imagem sonora da flauta doce em função da interpretação dos elementos contidos na partitura.

Por sua instrumentação singular e também pela linguagem composicional minimalista de Louis Andriessen, *Ende* propõe ao flautista utilizar recursos não convencionais em relação à técnica do instrumento e à interpretação, apontando novas perspectivas para o estudo e a prática da *performance* musical na flauta doce.

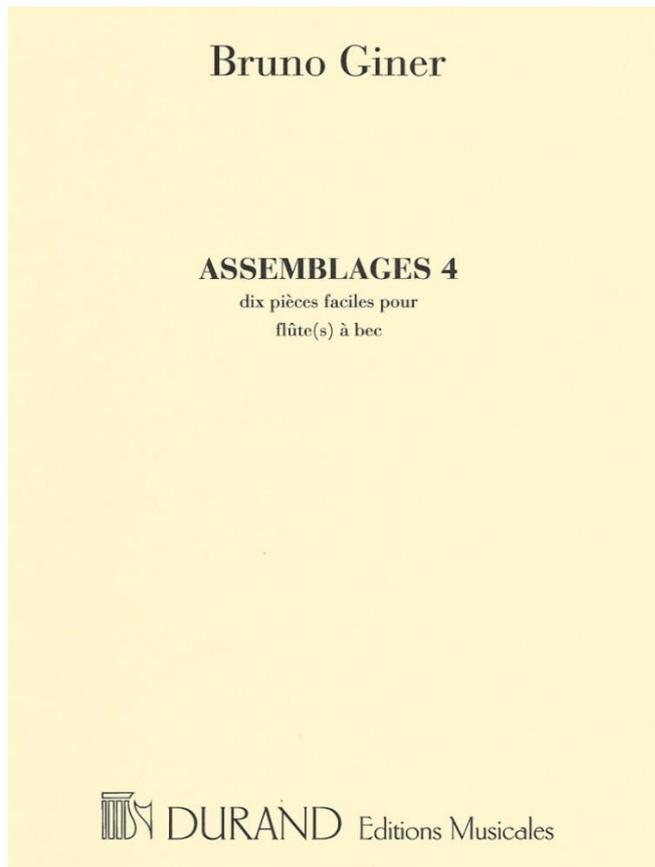
**2. DIAULOS, DE BRUNO GINER**

## 2. DIAULOS, DE BRUNO GINER

### 2.1 Contextualização da obra

Escrita para duas flautas doces (soprano e contralto) e um só flautista, pelo compositor francês Bruno Giner (1960-), *Diaulos* foi publicada em 1995 pela editora *Durand Editions Musicales*, como parte integrante de *Assemblages 4 - dix pièces faciles pour flûte(s) à bec*<sup>12</sup> -, conjunto de dez peças fáceis para flauta(s) doce(s) (Figura 15).

Figura 15 – Capa de *Assemblages 4*



Fonte: Giner, 1995.

---

<sup>12</sup> Assemblages significa montagens no idioma francês. Disponível em: <http://www.portaldalinguaportuguesa.org/index.php?action=estrangeirismos&act=list&letter=a>. Acesso em: 10 set. 2022.

Encomendada pelo Conservatório de Juvisy (França), *Assemblages 4* foi composta com finalidade didática, em que são explorados diferentes recursos técnicos, estilos e tipos de notação (Giner, s.d.)<sup>13</sup>. Nesta coletânea há peças para solo, duo, trio e sexteto de flautas doces. *Diavlos* é a 6ª peça dessa coletânea, sendo a única escrita para duas flautas doces tocadas por um só flautista (Figura 16).

---

<sup>13</sup> Disponível em <https://brunoginer.wixsite.com/brunoginer/catalogue-apprentissage>. Acesso em 10 set. 2022.

Figura 16 – Índice de *Assemblages 4*

*à Dominique Druhen*

## ASSEMBLAGES 4

10 Pièces faciles pour flûte(s) à bec

*(Commande du Conservatoire de Juvisy)*

durée totale : 16 mn. 40

I	Boîte à musique n°1a Boîte à musique n°1b	flûte soprano flûte alto	1 mn. 27 1 mn. 27
II	Litanie	flûte soprano ou ténor	1 mn.35
III	Boîte à musique n°2	deux flûtes alto	46 s.
IV	Pantomime en forme de valse	flûte soprano et flûte alto	1 mn. 50
V	Boîte à musique n°3	Trois flûtes soprano ou trois flûtes ténor	1 mn. 20
VI	Diaulos	flûte soprano et alto (un seul flûtiste)	1 mn. 30
VII	Diphonie	flûte alto ou trois flûtes alto	2 mn. 15
VIII	Multiphonie	flûte alto	1 min. 15
IX a	Miniature en double coup de langue	flûte ténor	52 s.
IX b	Miniature en double coup de langue	flûte alto	52 s.
X	Graphismes	Six bords de flûtes (sopranino, 2 soprano, 2 alto, ténor)	1 mn. 30

Diaulos é o nome de um instrumento de sopro da Grécia Antiga, também denominado como aulos ou aulo duplo. O instrumento consistia em dois tubos, contendo um certo número de orifícios para o executante dedilhar - tampando e destampando os furos (Reinach, 2011, p. 122-123). Os tubos poderiam ser de comprimento igual ou desigual, amarrados pelo bocal por uma tira de couro, que se prendia ao rosto, em formato de alça, cuja função era ajudar a mantê-los no lugar (Figura 17). O diaulos com tubos de comprimento desigual possibilitava a execução de uma segunda melodia, com função de apoio (Cartwright, 2012)<sup>14</sup>.

**Figura 17 – Tocador de aulos (fragmento de um prato da cidade de Attica, Grécia)**



Fonte: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, Grécia<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/686/greek-double-aulos/>. Acesso em: 12 set. 2022.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/1017/aulos-player/>. Acesso em: 12 set. 2022.

O título da peça reforça a idéia da instrumentação e da modalidade de execução definida por Giner – dois instrumentos de sopro tocados ao mesmo tempo por um só músico, porém, nesse caso, as duas flautas doces não estão unidas por nenhum artefato, são dois tubos totalmente independentes. A diferença de tamanho entre as flautas doces soprano e contralto pode ser uma referência ao modelo de aulos duplo de tubos desiguais.

## **2.2 Elementos da notação da partitura editada**

Esta seção analisa a maneira que o compositor Bruno Giner representou a combinação das duas flautas doces (soprano e contralto), considerando os seguintes aspectos: instrumentação, vozes na pauta, mãos esquerda e direita, digitação (Figura 18).

Figura 18 – Partitura editada de *Diaulos*

10

## VI *Diaulos*

*durée : env. 1'30"* (Pour flûte soprano et alto,  
jouées par un seul instrumentiste)

$\text{♩} = 50$

(8) Fl. soprano (main gauche)

*f* *mf*

Fl. alto (main droite \*)

(8) sopr.  
*f* *mf*

alto

(8) *mf* *f p sub.*

(8) *f* *p* *mf* *f*

(8) *mf* *f*

\*) Pour des raisons de logique musicale, la partie d'alto est écrite une octave au dessous de la hauteur réelle.

D. & F. 14797

A instrumentação de *Diaulos* aparece localizada no cabeçalho da partitura, logo abaixo e à direita do título — "(Pour flûte soprano et alto, jouées par un seul instrumentiste)" — "(Para flautas soprano e contralto, tocadas por um só instrumentista)", diferentemente de partituras convencionais, cuja instrumentação é escrita do lado esquerdo da 1ª pauta (ou do 1º sistema) da peça (Figura 19)<sup>16</sup>.

As duas vozes estão escritas na mesma pauta (diferenciadas pela direção das hastes das notas): a linha da flauta doce soprano com hastes para cima, e, com hastes para baixo, a linha da flauta doce contralto. Entretanto, há uma exceção na 1ª nota da peça, na linha da soprano (Si mínima), cuja haste está para baixo, o que pode indicar um "deslize" de revisão da partitura (Figura 19).

**Figura 19 – Instrumentação indicada entre parênteses. Nota Si mínima com haste para baixo**

**VI Diaulos**

*durée : env. 1'30"* (Pour flûte soprano et alto,  
jouées par un seul instrumentiste)

$\text{♩} = 50$

(8) Fl. soprano (main gauche)

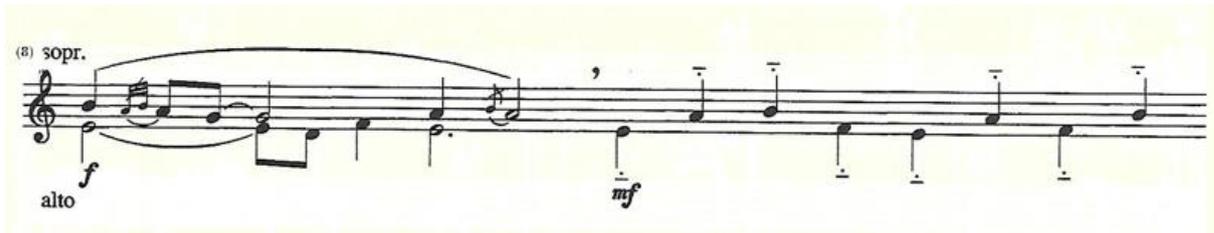
Fl. alto (main droite) \*

Fonte: Giner, 1995.

No início da segunda pauta, Giner reforça a associação das hastes às flautas, com as palavras “*sopr.*” (abreviação de soprano) e “*alto*” (contralto) (Figura 20).

<sup>16</sup> Em todas as peças de *Assemblages 4* (Giner, 1995), a edição utiliza essa maneira de indicar a instrumentação (ou seja, entre parênteses, no cabeçalho da peça, à direita).

**Figura 20 – Linha da soprano com hastes para cima e linha da contralto com hastes para baixo**

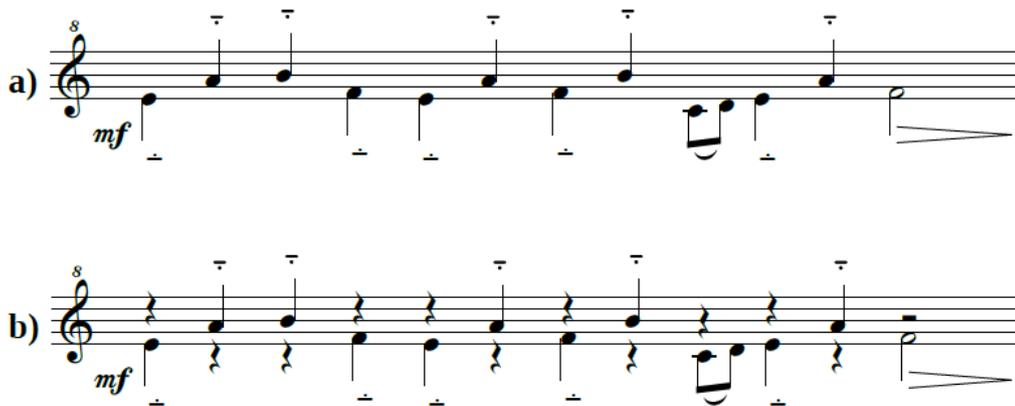


Fonte: Giner, 1995.

Nos momentos em que o instrumentista está executando apenas uma flauta, o silêncio da outra flauta não é representado, predominantemente, por pausas na partitura, como nos trechos a seguir:

- Na 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> pautas - frase com alternância de flautas compreendida entre a vírgula (,) e a pausa de mínima (Figura 21).

**Figura 21 – a) Ausência de pausa no silêncio da outra flauta (grafia do compositor)  
b) Preenchimento do silêncio da outra flauta com figura de pausa**



- Na última pauta - 1<sup>a</sup> frase, com alternância de flautas - recapitulação reduzida do trecho acima já mencionado.

- Também na última pauta, nos 2 tempos iniciais da frase final - pausa implícita abaixo do Si (Figura 22).

Figura 22 – a) Pausa implícita abaixo da nota Si (grafia do compositor)  
b) Preenchimento do silêncio da outra flauta com figura de pausa



Como exceção, na 1ª pauta, a notação apresenta pausas de semibreve de maneira simplificada, apenas sugere o silêncio da voz correspondente à pausa, sem definir sua duração em número preciso de tempos, e sem que as pausas estejam alinhadas / “sincronizadas” com alguma nota da outra voz<sup>17</sup> (Figura 23).

Figura 23 – Representação simplificada do silêncio de uma das flautas por pausa de semibreve

**VI Diaulos**

*durée : env. 1'30"* (Pour flûte soprano et alto,  
jouées par un seul instrumentiste)

♩ = 50

(8) Fl. soprano (main gauche)

Fl. alto (main droite) \*

Fonte: Giner, 1995.

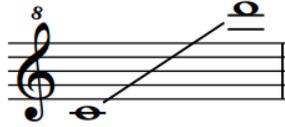
<sup>17</sup> Pode ser que a escrita dessas pausas seja um erro de edição. Se houvesse barras e fórmulas de compasso em *Diaulos*, as pausas de semibreve poderiam ocorrer centralizadas horizontalmente, sendo convencionalizado que sua duração seria igual à de um compasso completo, determinado pela fórmula de compasso.

O efeito dessa grafia com menos símbolos, com várias pausas implícitas, ou seja, "menos poluição visual", favorece a leitura do flautista, por tornar mais evidente a flauta a ser tocada, quando a passagem é composta de apenas uma voz.

*Diaulos* não apresenta um caráter métrico/rítmico prevalecente, nem a partitura apresenta barras ou fórmulas de compasso, o que pode sugerir para o intérprete maior liberdade e fluidez na condução da peça. Esse recurso de escrita (sem compassos) é muito comum em notação de música do século XX e pode também ser uma referência à grafia de um período mais antigo da história da música.

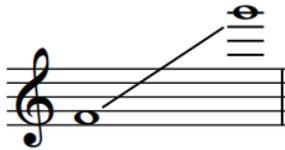
Acima da clave de Sol, aparece o número oito entre parênteses "(8)", indicando que ambas as vozes soarão uma oitava acima em relação ao que está escrito na pauta. Na escrita musical para a flauta doce soprano, é convencionalizado o número 8 acima da clave de sol, devido à extensão sonora (usual) do instrumento - D<sup>4</sup> ao Ré<sup>6</sup> -, para se evitar muitas linhas suplementares (Figura 24). A escrita padrão da flauta doce contralto, ao contrário da soprano, corresponde à altura real, ou seja, a altura sonora reproduzida na flauta contralto é exatamente a que se lê na partitura (Figura 25). Entretanto, Bruno Giner escreve a voz da contralto uma oitava abaixo da notação usual, e, para esclarecer ao flautista esta mudança, o compositor inclui uma nota de rodapé explicativa: "*Pour des raisons de logique musicale, la partie d'alto est écrite une octave au dessous de la hauteur réelle.*" — ou seja: "Por razões de lógica musical, a parte da contralto está escrita uma oitava abaixo da altura real" (Figura 26).

**Figura 24 – Notação convencional da flauta doce soprano, abrangendo a tessitura usual (há notas mais agudas que o Ré5), com o número 8 indicando que a extensão escrita soará uma oitava acima na execução**



Fonte: Figura adaptada de Veilhan, 1973, p. 12.

**Figura 25 – Notação convencional da flauta doce contralto, em alturas reais, abrangendo a tessitura usual (há notas mais agudas que o Sol5)**



Fonte: Figura adaptada de Veilhan, 1973, p. 12.

**Figura 26 – Alturas usadas em *Diaulos*. Notação convencional na soprano e adaptada na contralto: uma oitava abaixo da escrita usual.**

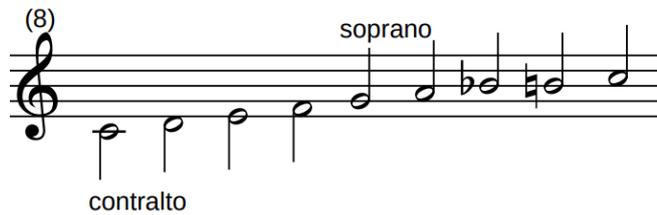
Flauta Doce Soprano

Flauta Doce Contralto

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Flauta Doce Soprano' and contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, B4, C5, D5. The bottom staff is labeled 'Flauta Doce Contralto' and contains a sequence of notes: G3, A3, Bb3, B3, C4, D4. Both staves have an '8' written above the first staff, indicating that the notes in the alto part should be played an octave higher than written.

A lógica musical mencionada, aparentemente, se refere a uniformizar a escrita das duas flautas com relação às alturas, já que os dois instrumentos compartilham a mesma pauta, estando no mesmo intervalo de transposição (oitava) (Figura 27).

**Figura 27 – Notação de Bruno Giner com ambas as vozes na mesma pauta e número “(8)” indicando que as notas soarão uma oitava acima.**



Se não houvesse tal uniformidade, algumas notas estariam transpostas, outras não, causando ilusão de cruzamento de vozes na partitura, embora não haja cruzamento sonoro entre as vozes (Figuras 28 e 29), a exemplo do intervalo Si-Mi (início da 2ª pauta) que realmente soa uma 5ª justa (Figura 30).

**Figura 28 – Alturas usadas em *Diaulos* em notação convencional**



**Figura 29 – Sons de efeito (como soam na execução), mostrando que as alturas da soprano, usadas na peça, são mais agudas que as da contralto, não havendo cruzamento sonoro.**



Figura 30 – O intervalo Si-Mi soa 5ª justa na execução, não havendo cruzamento das vozes



Fonte: Giner, 1995 (grifo próprio).

Com essa escrita da contralto, o flautista precisará ler em uma altura não convencional para esse instrumento, em outras palavras, transpondo o seu aprendizado da leitura convencional uma oitava acima nessa flauta.

Bruno Giner estabelece em que mão cada flauta estará por meio das expressões: "*Fl. soprano (main gauche)*" - Flauta doce soprano na mão esquerda e "*Fl. alto (main droite)*" - Flauta doce contralto na mão direita. É provável que o compositor tenha pensado nesta combinação por manter as alturas sonoras da flauta soprano com notação e dedilhados convencionais intactos, com exceção do Si  $\flat$  3 (mão esquerda). Assim sendo, o flautista aproveitará grande parte de seu aprendizado da técnica tradicional na execução da voz da soprano, ao contrário da voz da flauta contralto, que demandará um novo aprendizado — comentaremos sobre isso mais à frente, na seção 2.4 "Aspectos Técnicos".

O compositor indica qual o dedilhado para a nota Si  $\natural$  3<sup>18</sup>, do início da peça: "p 1", que significa, polegar (*pouce*) e indicador no orifício 1, conforme legenda explicativa em "*Indications Générales*" (Indicações Gerais), no prefácio da edição (Figura 31).

<sup>18</sup> Som de efeito: Si  $\natural$  4.

Figura 31 – Parte superior da página das Indicações Gerais com a legenda explicativa

## Indications générales

### Doigtés

main gauche	p	pouce	o	sans le pouce
	1	index		
	2	majeur		
	3	annulaire		
<hr/>				
main droite	4	index		
	5	majeur		
	6	annulaire		
	7	auriculaire		

Fonte: Giner, 1995.

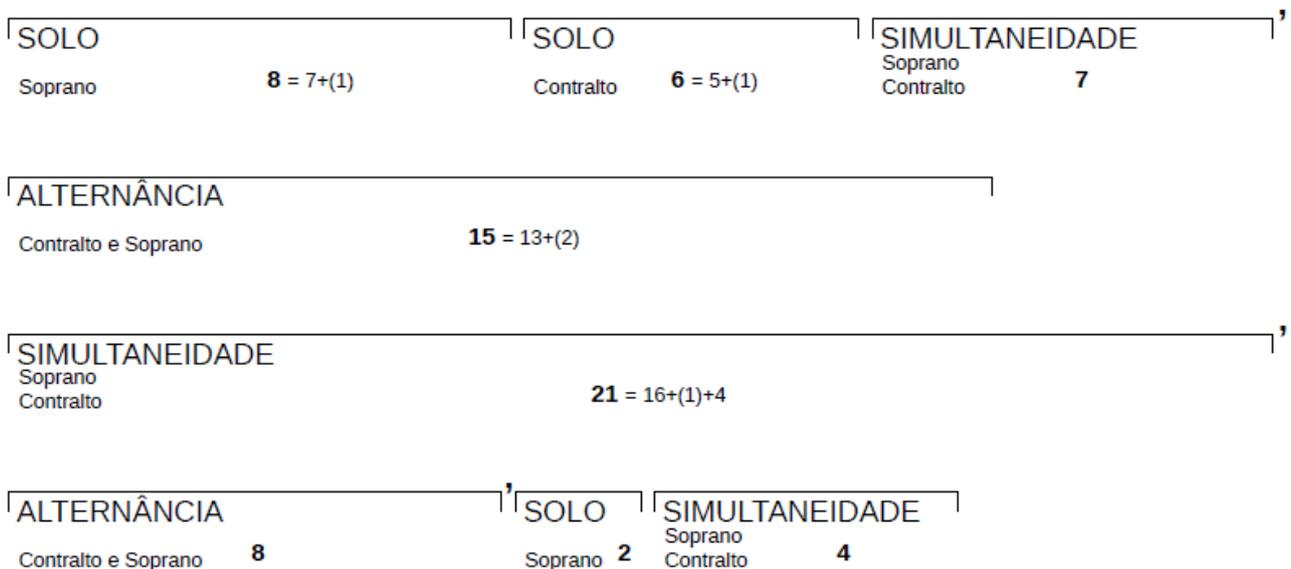
A nota Si 3 possui mais de um dedilhado na flauta doce soprano, então, o dedilhado escrito na partitura pode ter sido indicado em função de dois aspectos: mecânica e dinâmica. A digitação "p 1" (Si3) é mais confortável para o flautista na execução da frase melódica, especialmente no ornamento rápido em fusas cortadas. A sonoridade da nota Si é mais brilhante tocada com essa digitação, favorecendo a realização da dinâmica *f* (forte) anotada.

A duração e o andamento da peça estão determinados no cabeçalho da partitura: *durée: env. 1'30"* (duração aproximada de 1 minuto e 30 segundos) e  $\text{♩}=50$  (indicação metronômica), porém, não há termos em relação ao andamento, nem expressões definindo o caráter da peça ou sugerindo uma imagem sonora para a música.

### 2.3 Aspectos estruturais da obra

*Diaulos* é estruturado em pequenas frases em que se varia a instrumentação, mesclando combinações das duas flautas doces: solo de flauta doce soprano, solo de flauta doce contralto, alternância das duas flautas e as duas flautas soprano e contralto tocadas simultaneamente (Figura 32).

**Figura 32 – Plano de instrumentação de *Diaulos* (os números representam as durações, em semínimas e, os que estão entre parênteses, as pausas)**



Este planejamento de instrumentação, somado às figuras melódicas, rítmicas, às diferentes articulações e níveis de dinâmica, criam uma variedade de texturas ao longo da peça.

O início de cada frase é delimitado por pausa, vírgula (de respiração musical) ou por mudança na configuração rítmico-melódica (Scliar, 1982). A partitura não possui fórmula(s) e nem barra(s) de compasso. As frases contêm durações desiguais (métrica irregular), embora apresentem pulso constante (♩), totalizando 71 semínimas.

A extensão utilizada em cada uma das flautas equivale a uma 4ª justa, um tetracorde executado na região média dos instrumentos, com os seguintes sons de efeito, considerando a oitava central como 3 (Figura 33):

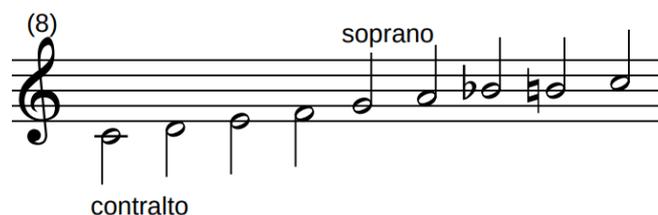
- Sol<sub>4</sub>-Lá<sub>4</sub>-Si<sub>4</sub>-Dó<sub>5</sub> (e Si<sub>4</sub> b), na flauta doce soprano;
- Dó<sub>4</sub>-Ré<sub>4</sub>-Mi<sub>4</sub>-Fá<sub>4</sub>, na flauta doce contralto.

**Figura 33 – Extensão de 4ª justa utilizada em cada flauta em *Diaulos***



Giner emprega a extensão de uma oitava, de Dó<sub>4</sub> a Dó<sub>5</sub>, utilizando os 2 tetracordes já mencionados, que se complementam numa sequência de graus conjuntos, formando a escala diatônica Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si-Dó, com adição/exceção do Si<sub>4</sub> b (Figura 34).

**Figura 34 – Escala formada pelos dois tetracordes**



A maneira que o compositor organiza as alturas e os intervalos dessa escala diatônica pode ser uma referência à música antiga grega, em função dos seguintes fatores:

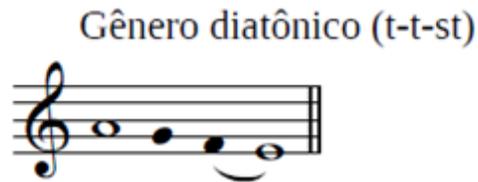
- tetracordes - um em cada flauta, com âmbito de quarta justa: “O tetracorde é o elemento primário, a célula constitutiva de todas as gamas gregas [...]” (Reinach, 2011, p. 37);
- combinação dos dois tetracordes formando um "sistema", ou seja, uma oitava preenchida com graus conjuntos diatônicos: “Um grupo de tetracordes, no mínimo em número de dois, constitui uma escala, ou, como eles [os gregos antigos] dizem, um *sistema* (σύστημα)” (*Ibid.*, p. 37);
- âmbito de uma oitava: “As melodias gregas, sobretudo as melodias populares, mantinham-se geralmente (ao menos quanto à parte essencial) dentro dos limites de uma oitava; é o mesmo percurso [...] da lira primitiva” (Reinach, 2011, p. 50).<sup>19</sup>
- *Diaulos* tem predomínio do gênero diatônico (tom - tom - semitom), com adições ocasionais do Si  $\flat$ , que insinua o gênero cromático: terça menor – semitom - semitom (*Ibid.*, p. 41-42).
- Nos modos gregos antigos, segundo Théodore Reinach, o tetracorde do gênero diatônico tinha os intervalos de tom-tom-semitom em sentido descendente - Lá-Sol-Fá-Mi (Figura 35): “Em todas as gamas de origem verdadeiramente helênica, o menor intervalo do tetracorde, intervalo que jamais excede a extensão de um semitom, está sempre posto sobre o [som] grave [...]” (*Ibid.*, p. 37). Em *Diaulos*, ao contrário, o sentido dos intervalos nos

---

<sup>19</sup> A lira primitiva era um instrumento que possuía apenas sete cordas, verticalmente estendidas, em que cada corda produzia apenas um som (Reinach, 2011). “[...] ela se aproxima da nossa harpa, mas dela se distinguindo porque todas as suas cordas possuem comprimento igual e as diferenças de acuidade são obtidas pela modificação da tensão e, talvez, da espessura.” (*Ibid.*, p. 119-120).

tetracordes (tom-tom-semitom) é ascendente: Dó-Ré-Mi-Fá e Sol-Lá-Si-Dó (Figura 36);

**Figura 35 – Tetracorde helênico do gênero diatônico**



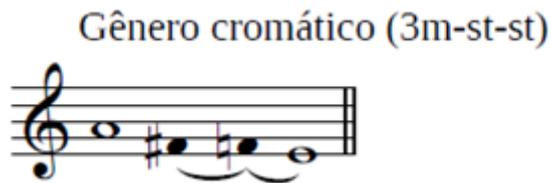
Fonte: Figura adaptada de Reinach, 2011, p. 38.

**Figura 36 – Tetracordes diatônicos em *Diaulos***



- O tetracorde do gênero cromático antigo apresenta a sequência de terça menor – semitom – semitom: Lá-Fá $\sharp$ -Fá $\flat$ -Mi (Reinach, 2011, p. 42), na qual os intervalos sucessivos de semitom ficam na parte grave (Figura 37). Em *Diaulos*, novamente, em sentido contrário, os semitons ficam na parte aguda, quando ocorre o Si $\flat$  (Sol-[Lá]-Si $\flat$ -Si $\natural$ -Dó), porém, Bruno Giner usa também a nota Lá, o que coloca um limite nessa comparação, pois não são quatro sons como no tetracorde, mas cinco (Figura 38).

**Figura 37 – Tetracorde do gênero cromático antigo**



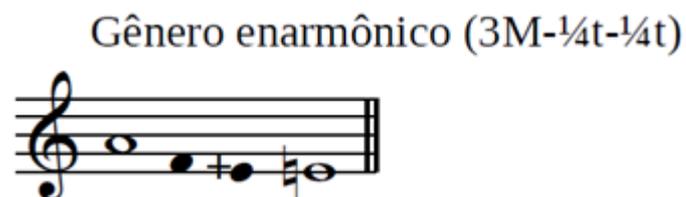
Fonte: Figura adaptada de Reinach, 2011, p. 42.

**Figura 38 – Cromatismo em *Diaulos* na flauta doce soprano**



Justamente o gênero enarmônico, de origem aulética — associado ao instrumento aulo (*αυλός*) —, não é usado por Bruno Giner em *Diaulos*. O tetracorde do gênero enarmônico era constituído por terça maior - quarto de tom - quarto de tom, em sentido descendente. Segundo Théodore Reinach, “[s]ua gênese deve ser procurada em uma fase primitiva da música de flauta pastoril”, e o quarto de tom era obtido a partir da “obstrução parcial de um furo do aulo” (Reinach, 2011, p. 42-43) (Figura 39).

**Figura 39 – Tetracorde do gênero enarmônico**



Fonte: Figura adaptada de Reinach, 2011, p. 42.

A peça apresenta uma variedade de intervalos harmônicos (entre sons simultâneos) consonantes e dissonantes:

Consonantes:

- intervalo de 4ª justa Mi-Lá (predominante na peça) e Fá-Si  $\flat$  ;
- 5ª justa Mi-Si (apenas uma vez) e Ré-Lá (duas vezes, brevemente);
- 3ª menor Mi-Sol;
- 3ª maior Fá-Lá (brevemente em duas passagens);
- 6ª menor Mi-Dó;
- 6ª maior Dó-Lá;

Dissonantes:

- intervalo de 2ª maior Fá-Sol;
- 4ª aumentada (trítono) Fá-Si;
- 7ª menor Ré- Dó e Dó-Sib;
- 7ª maior Dó-Si.

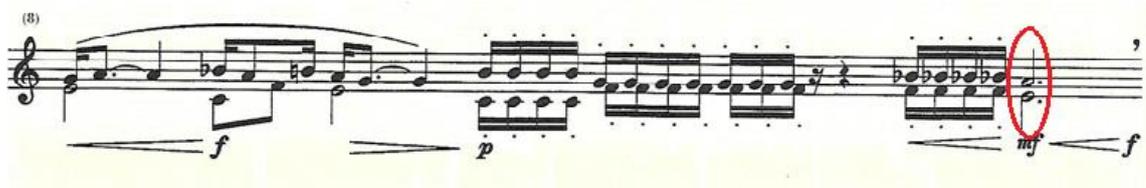
Aparecem mais dissonâncias quando a textura se adensa, a partir da terceira pauta, e também no trecho com maior movimentação, o das semicolcheias.

As alturas Mi e Lá (4ª justa) polarizam a linha melódica e, também, se destacam em notas longas (final de frase) como intervalo harmônico, nos seguintes trechos, conforme as figuras 40, 41 e 42:

**Figura 40 – Intervalo Mi-Lá na 2ª pauta**

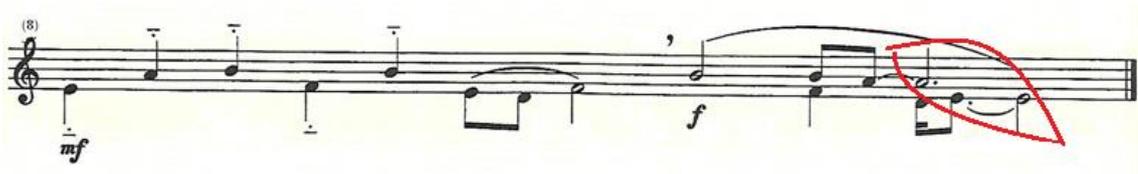
Fonte: Giner, 1995 (grifo próprio).

Figura 41 – Intervalo Mi-Lá na 4ª pauta



Fonte: Giner, 1995 (grifo próprio).

Figura 42 – Intervalo Mi-Lá na 5ª pauta, na última frase



Fonte: Giner, 1995 (grifo próprio).

A maneira pela qual o compositor organizou a variedade de intervalos citados acima, na condução do sentido melódico e harmônico da peça, resulta em uma atmosfera sonora predominantemente flutuante.

A peça explora três planos de dinâmica: *f* (forte), *mf* (mezzo forte) e *p* (piano), apresentando, também, os sinais de crescendo e decrescendo entre um plano e outro.

Bruno Giner utiliza-se das possibilidades da instrumentação - das combinações das duas flautas doces - para explorar em *Diaulos*, numa perspectiva vertical, a monofonia<sup>20</sup>, a polifonia<sup>21</sup> e a homofonia<sup>22</sup>, variando também, a cada trecho, no sentido horizontal, o tipo de articulação, a configuração rítmica, melódica, intervalar e a intensidade, criando assim, uma textura variada.

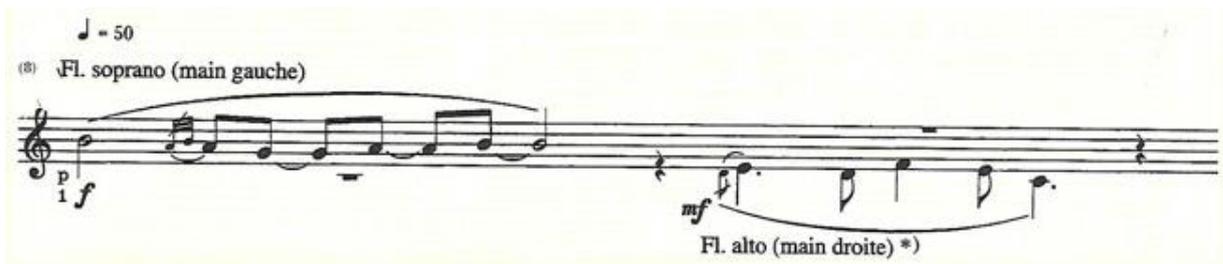
<sup>20</sup> Monofonia: “[...] constituída por uma única linha melódica, destituída de qualquer espécie de harmonia” (Bennett, 1986, p. 12).

<sup>21</sup> Polifonia: “Termo derivado do grego, significando ‘vozes múltiplas’, usado para a música em que duas ou mais linhas melódicas (*i.e.*, vozes ou partes) soam simultaneamente” (Sadie, 1994, p. 733), em melodia e ritmo independentes, ou seja, as partes vocais ou instrumentais são combinadas contrapontisticamente.

<sup>22</sup> Homofonia: textura “[...] em que todas as partes seguem no mesmo ritmo [...]” (Sadie, 1994, p. 438).

A monofonia é apresentada em duas formas: a primeira forma ocorre no início da peça, com solo da flauta doce soprano seguido por solo de contralto, sons sustentados, unidos por ligaduras de expressão — na 1ª pauta (Figura 43), contendo melodias fluidas e contínuas, com intervalos melódicos pequenos e em âmbito estreito (3ª maior na primeira frase e 4ª justa na segunda frase).

**Figura 43 – Monofonia nos solos de soprano e contralto**



Fonte: Giner, 1995.

A segunda forma de monofonia ocorre nos trechos em que as notas são distribuídas de maneira alternada entre as duas flautas doces — na frase compreendida entre a vírgula da 2ª pauta e a pausa de mínima da 3ª pauta e, também, na recapitulação sintética desse trecho, na 1ª frase da última pauta (Figura 44).

**Figura 44 – Monofonia em flautas alternadas (contralto com hastes para baixo e soprano com hastes para cima)**



Fonte: Adaptado de Giner, 1995.

A textura, da frase acima, é mais rarefeita, devido à prevalência de sons descontínuos, em articulação indicada pelo sinal “ $\text{mf}$ ” (*mezzo staccato*), o que pode

sugerir a imagem sonora de cordas "pinçadas" em uma lira (ou uma cítara)<sup>23</sup>, instrumento que, assim como o aulo, era muito popular na Grécia Antiga e considerado de grande importância artística e educativa (Reinach, 2011, p. 119).

A polifonia ocorre em quatro trechos da peça, todos compreendidos em ligaduras de expressão, nas pautas 2, 3, 4 e 5, apresentando caráter melodioso, com as duas vozes se contrapondo em vários movimentos oblíquos, ou seja, uma das vozes se move enquanto a outra fica parada (Schoenberg, 2001, p. 27), o que reforça a independência entre as vozes (Figura 45).

---

<sup>23</sup> A lira e a cítara são tangeadas com os dedos e, por vezes também, por um plectro em uma das mãos (Horta, 1985, p. 78, 214).

Figura 45 – Polifonia em flautas simultâneas

♩ = 50

(8) Fl. soprano (main gauche)

Fl. alto (main droite) \*

(8) sopr.

alto

(8)

(8)

(8)

Fonte: Giner, 1995 (grifo próprio).

A homofonia está presente nos últimos dois tempos da 3ª pauta e no segundo trecho da 4ª pauta, de caráter rítmico (semicolcheias), com prevalência de sons descontínuos, notas repetidas em articulação *staccato*, que colocam em evidência intervalos harmônicos dissonantes, de 2ªM e 7ªM. O intervalo de 2ªM: Fá-Sol, aparece no penúltimo tempo da 3ª pauta e, no sétimo e oitavo tempos da 4ª pauta e, o intervalo de 7ªM: Dó-Si, no sexto tempo da 4ª pauta. Porém, as dissonâncias são suavizadas pela intensidade suave (*p* - piano). Na 3ª pauta, a

passagem é precedida do intervalo, também dissonante, de quarta aumentada: Fá-Si  $mf < f$  (Figura 46).

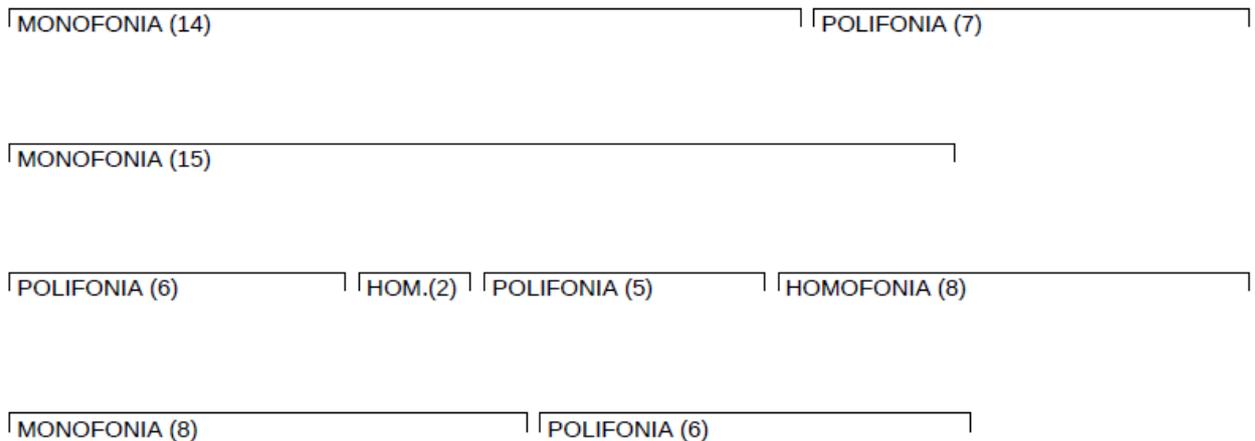
Figura 46 – Homofonia nas 3ª e 4ª pautas

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled (3) and the bottom staff is labeled (4). The top staff contains a melodic line with dynamics  $mf$ ,  $f$ , and  $p$  sub. The bottom staff contains a more complex texture with dynamics  $f$ ,  $p$ ,  $mf$ , and  $f$ . Red boxes highlight specific passages in both staves, indicating homophony.

Fonte: Giner, 1995 (grifo próprio).

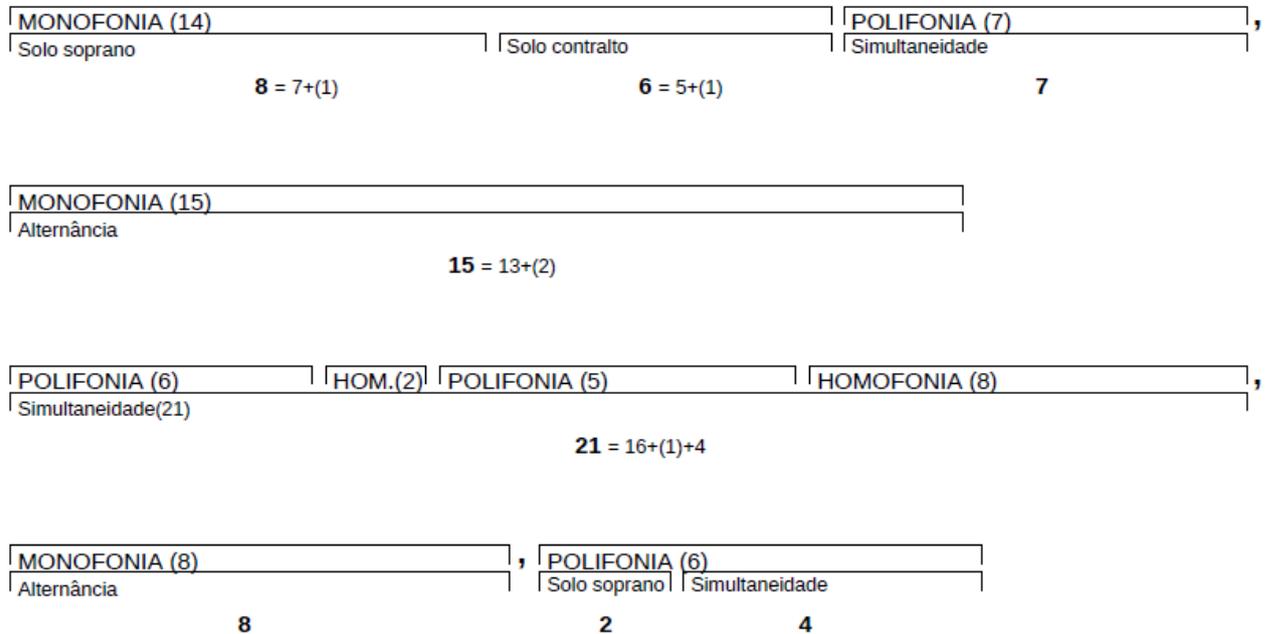
A Figura 47 resume como Bruno Giner variou a textura ao longo da peça.

Figura 47 - Plano das texturas em *Diavlos* (os números entre parênteses representam as durações, em semínima, de cada trecho)



O gráfico a seguir mostra a combinação do plano de instrumentação com o plano da textura (Figura 48).

**Figura 48 – Combinação dos planos da instrumentação e da textura (os números em negrito representam o total de durações, em semínima e, os que estão entre parênteses, representam as pausas)**



A estrutura de *Diaulos* pode ser compreendida, de forma sintetizada, através da abordagem da sequência (corrida) das frases, integrando e recapitulando os diversos elementos e aspectos já mencionados anteriormente.

A peça inicia com um "diálogo melódico" entre as flautas, em pergunta e resposta: a primeira frase com solo da flauta doce soprano em ligadura de expressão e articulação *legato*, seguido de solo da flauta doce contralto, também delimitado por ligadura de expressão, complementando a voz da soprano. Nesse trecho do diálogo entre as flautas são utilizados pequenos intervalos melódicos de 2as (frase da soprano) e 3as (frase da contralto).

Na primeira frase da 2ª pauta, Giner sobrepõe as duas frases dos solos, modificando sutilmente o ritmo e suprimindo as duas notas finais dos solos, Si e Dó (a nota Si, final de frase da soprano na 1ª pauta, aparece aqui apenas como

*apoggiatura* no final). Na segunda frase da 2ª pauta, é retomada a ideia de apenas uma linha melódica, mas, dessa vez, em âmbito intervalar ampliado, por meio da combinação das duas flautas, se alternando na composição da frase. Os intervalos melódicos usados nesse trecho são de 4as justas e aumentadas e 7ª maior, além dos intervalos anteriormente presentes.

O próximo trecho da peça, compreendido entre a pausa de mínima (na 3ª pauta) e a vírgula (ao final da 4ª pauta), mantém as duas flautas simultâneas. A textura polifônica é retomada na primeira frase desse trecho; logo em seguida, o compositor introduz uma nova textura, com nova configuração rítmica e articulatória - textura homofônica com semicolcheias em articulação *staccato*, contrastando com a frase anterior. Há uma alternância entre essas duas texturas, na continuação. Esse trecho é o que possui mais indicações de dinâmica em toda peça, articulações contrastantes, além de intervalos harmônicos dissonantes e ritmo mais movido/subdividido. Em suma, é a parte que apresenta maior densidade em *Diaulos*, devido ao conjunto de elementos/aspectos aqui mencionados.

A quinta e última pauta é organizada em duas frases: a primeira (que antecede a vírgula) recapitula, de maneira sintética, a ideia melódica da sequência de flautas alternadas, e, a segunda (após a vírgula) retoma a ideia polifônica apresentada no início da segunda pauta (que, por sua vez, já era uma sobreposição das frases melódicas iniciais da peça). Assim, essa última pauta da música tem função de recapitulação e, sobretudo a última frase, de conclusão, finalizando a obra.

## 2.4 Aspectos técnicos da execução

Está definido na partitura qual das flautas deverá ser sustentada por cada mão, ou seja, a flauta doce soprano na mão esquerda (*main gauche*) e a flauta doce contralto na mão direita (*main droite*). Tal combinação proposta pelo compositor mantém a mesma mecânica da mão esquerda da técnica tradicional para realizar os dedilhados das notas, isto é, a mão esquerda continua posicionada na parte superior da flauta, mantendo assim, os dedilhados aprendidos da técnica tradicional na execução da flauta doce soprano<sup>24</sup>. Por exemplo, a primeira nota da música (Si) usa o dedilhado convencional — p1 — (polegar e indicador), tal como indicado na partitura.

Na flauta contralto, a mão direita também ficará na parte superior do instrumento (assim como a mão esquerda), o que difere da técnica convencional. A mão direita, na técnica convencional, é posicionada em linha, abaixo da esquerda, e os dedos (exceto o polegar) têm a função de complementar os da mão esquerda, na maior parte dos dedilhados das notas emitidas pela flauta doce (nem todo dedilhado usa a mão direita como complemento, por sua vez, o polegar direito, posicionado debaixo do tubo, tem a função de sustentar o instrumento. Em decorrência do novo posicionamento da mão direita na flauta (parte superior), será modificada a função mecânica de cada dedo (em comparação com a técnica convencional). Essa mudança resulta em posicionamento idêntico das mãos (ou seja, ficam em espelhamento), além de igualar a função dos dedos da mão direita com a dos dedos da mão esquerda. Na execução simultânea de duas flautas doces, cada mão terá uma dupla função: sustentar a flauta e realizar os dedilhados.

---

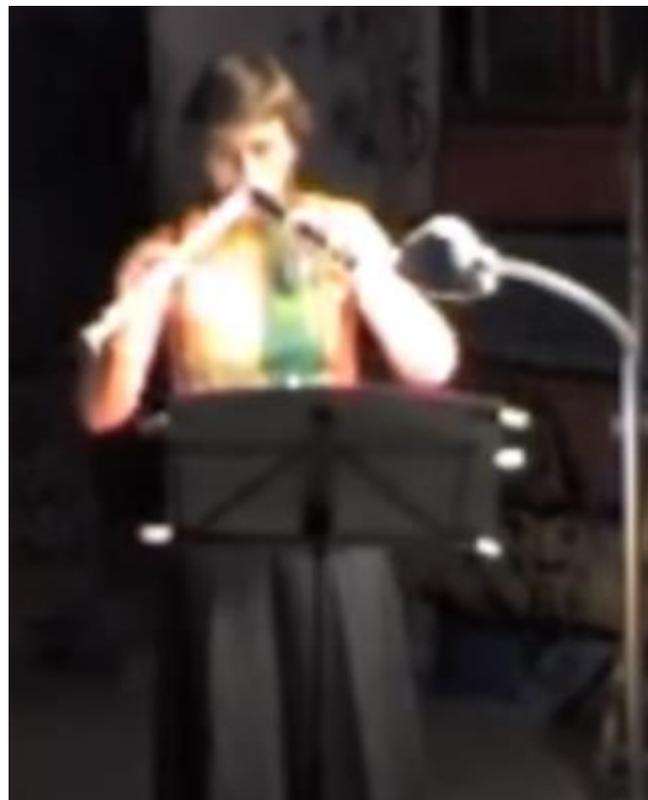
<sup>24</sup> Com possível exceção do Sib3 que aparece na 3ª e na 4ª pautas.

Para auxiliar na sustentação de cada flauta, o instrumentista poderá usar os dedos mínimos e/ou anulares, posicionados debaixo do tubo do instrumento. Todavia, em algumas passagens de *Diaulos* em que se utiliza o dedo anelar no dedilhado das notas Dó (na contralto), Sol e Sib (soprano), o dedo mínimo poderá deixar a função de apoio do instrumento, ficando livre, para evitar uma sobrecarga de tensão no movimento do dedo anelar, pois esses dedos não têm movimentos plenamente independentes, pelo fato de possuírem um tendão em comum. Nesses momentos, o polegar - que está, principalmente, na função de dedilhar - terá também a função de sustentação, por estar posicionado debaixo do tubo (em oposição ao indicador), na parte superior do instrumento. Na técnica convencional, apenas o polegar da mão direita tem, exclusivamente, a função de sustentação, posicionado debaixo do tubo, na parte inferior do corpo da flauta (parte central).

Os dedos anulares também poderão ter a função de sustentação, nos trechos de *Diaulos* que contêm notas que utilizem apenas combinações dos polegares, indicadores e/ou dedos médios em suas respectivas digitações. Os dedos indicadores e médios continuarão com função de dedilhado como na técnica convencional. A diferença aqui será a mudança de localização desses dedos que terão como orifícios correspondentes o 1º e 2º, ao invés do 4º e 5º, devido ao posicionamento da mão direita na parte superior do corpo das flautas. O uso dos dedos mínimo e anular como apoio poderá favorecer maior estabilidade na postura do flautista com os instrumentos, evitando assim, um excesso de tensão nas mãos, no movimento dos dedos, além de manter estáveis os bocais das flautas no lábio inferior.

Embora Bruno Giner tenha definido qual das flautas ficaria em cada mão - flauta doce soprano na mão esquerda (*main gauche*) e a flauta doce contralto na mão direita (*main droite*), o flautista poderá optar pelo inverso dessa combinação (isto é, trocar as flautas de mãos), o que não alterará o resultado sonoro, nem os aspectos mecânicos e técnicos já mencionados na execução da peça (Figuras 49 e 50).

**Figura 49 – Flauta doce soprano na mão esquerda e flauta doce contralto na mão direita, em performance da flautista Maria Jesús Udina**



Fonte: Udina, 2008<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QOPovMNVae8>. Acesso em: 12 out. 2022.

**Figura 50 – Flauta doce soprano na mão direita e flauta doce contralto na mão esquerda, em performance da flautista Lissandra Sampaio Ribeiro**



Fonte: Arquivo da autora<sup>26</sup>.

Em *Diaulos*, os dedilhados realizados na execução da peça são similares em ambas as flautas, isto é, têm a mesma mecânica em se tratando da correspondência de dedos com os orifícios da parte superior dos instrumentos, totalizando quatro digitações, em que as alturas sonoras são as notas de cada um dos tetracordes mencionados na seção 2.3 Aspectos Estruturais. Embora os dedilhados sejam similares entre as duas flautas, os sons produzidos são diferentes (porque as flautas são de tamanhos diferentes). Há também um 5º dedilhado, para executar o Si  $\flat$ , que aparece apenas na voz da flauta doce soprano. Uma sugestão de dedilhado é tampar os orifícios 0 ou *p* (correspondente ao polegar), 1 (indicador) e parcialmente

---

<sup>26</sup> Fotografia de Matheus Rodrigues – arquivo da autora.

o orifício 3 (anelar) do instrumento, representado na tabela abaixo com o número três cortado (Figura 51).

**Figura 51 – Correspondência de notas em cada flauta com a mesma digitação**

<b>Digitação</b>	<b>Soprano</b>	<b>Contralto</b>
p1	Si	Mi
p12	Lá	Ré
p123	Sol	Dó
p2	Dó	Fá
p1 <del>3</del>	Si $\flat$	--

Os dedilhados executados em cada flauta são similares, mas, o que se torna mais um desafio para o flautista, além da nova função da mão direita, é o movimento assimétrico, independente entre as mãos, devido às sequências distintas de dedilhados, nos trechos de *Diablos* onde as duas flautas são tocadas ao mesmo tempo. Somada a esse movimento assimétrico, a abertura entre os dedos em cada flauta é também assimétrica (flautas de tamanhos diferentes). A flauta doce contralto exige maior abertura entre os dedos devido ao maior espaçamento entre os orifícios, comparada à flauta doce soprano. O flautista possui a memória da posição das mãos e dos dedos, tanto na flauta doce soprano quanto na contralto, na técnica tradicional, em que se executa apenas uma flauta de cada vez. A execução

simultânea de duas flautas doces de tamanhos diferentes demandará ao flautista um novo aprendizado, o de coordenar a diferença da posição/forma de cada mão, a abertura entre os dedos e o posicionamento de cada dedo nas flautas para tampar o orifício correspondente, devido à diferença do espaçamento entre os orifícios e seus respectivos diâmetros.

## 2.5 Aspectos interpretativos

Inicialmente, o instrumentista poderá pressupor executar *Diaulos* em flautas afinadas no diapasão LÁ = 440 hertz, como também, flautas afinadas em LÁ = 442 hertz, frequências muito utilizadas no final do século XX, época em que a peça foi escrita. A partitura não contém referência quanto ao diapasão, possibilitando ao intérprete escolher flautas - soprano e contralto - afinadas, por exemplo, na frequência LÁ = 415 hertz, muito empregada nos séculos XX e XXI, para a execução da música historicamente orientada (medieval, renascentista e barroca).

Em *Diaulos*, Giner não apresenta expressões (palavras) relativas ao andamento ou ao caráter da peça. Nota-se, logo de início, essa ausência de expressão, no espaço localizado acima da 1ª pauta, à esquerda, onde há somente a indicação metronômica  $J=50$ , definindo o pulso da peça, juntamente com a duração indicada - *durée: env. 1'30"* (duração aproximada de 1 minuto e 30 segundos). Pode-se inferir uma sugestão de um caráter tranquilo, tal como de um andamento *Adagio*, ou seja, à vontade, calmamente, um movimento em andamento lento (Sadie, 1994, p. 5). A partitura também não apresenta expressões, ao longo da peça, quanto a mudanças (alterações) de andamento e de caráter, porém a variedade de texturas na música resulta em impressões de maior ou menor movimentação.

O flautista poderá explorar nuances de agógica para destacar a mudança de textura e a passagem de um trecho para outro, como nos exemplos a seguir:

- Frase da segunda pauta que precede a vírgula de respiração: *poco ritenuto*<sup>27</sup> a partir dos três últimos tempos (Lá semínima e Lá mínima), incluindo a vírgula de respiração. Este *ritenuto* poderá indicar ao ouvinte o final desse trecho polifônico, de duas vozes simultâneas, preparando a frase seguinte, que apresenta diferente textura, monofonia dividida entre as duas flautas.
- Frase compreendida entre a vírgula e a pausa de mínima (segunda e terceira pautas): neste trecho, o flautista retomará o tempo regular em semínimas uniformes e, poderá realizar um *ritardando*<sup>28</sup> nas três últimas notas (a partir do Mi). O *ritardando* poderá realçar este final da primeira parte da peça, cuja textura é mais melodiosa e menos densa, em comparação com a segunda parte, que é mais movimentada e com mais densidade sonora.
- Trecho de semicolcheias em notas repetidas na penúltima pauta: sugere-se *poco ritenuto* nas três semicolcheias que antecedem as pausas de semicolcheia e semínima, para, juntamente com essas pausas, gerar uma expectativa no ouvinte, uma suspensão, antes de finalizar a frase.
- Frase final: A peça não tem uma figura cadencial com efeito nitidamente conclusivo para marcar seu fim. Por isso, o flautista poderá realizar um *rallentando*<sup>29</sup> nos quatro últimos tempos (J), obtendo, ainda, um breve

<sup>27</sup> Uma diminuição de velocidade mais súbita que um *ritardando* (Sadie, 1994, p. 788).

<sup>28</sup> “[...] retardando, tornando-se mais lento” (Sadie, 1994, p. 788).

<sup>29</sup> Diminuindo a velocidade gradativamente (Sadie, 1994, p. 762).

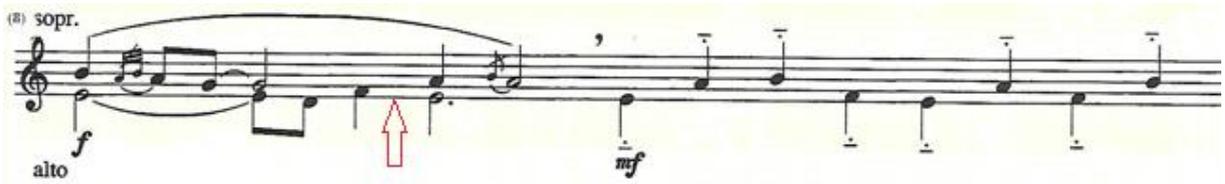
prolongamento do intervalo consonante de 4ª justa (Mi-Lá) que finaliza a peça. Este *rallentando* terá a função de evidenciar, para o ouvinte, o término de *Diaulos*.

A peça apresenta alguns tipos de articulação indicados na partitura: ligaduras de expressão, pausas entre as frases, cesuras (vírgulas), pausa dentro da frase (4ª pauta), *legato* (ligadura), *non legato* (ou *mezzo staccato*, –) e *staccato* (·). A maneira como Giner organizou essas articulações afeta a margem de possibilidades interpretativas do flautista, conforme veremos a seguir.

*Diaulos* é composta de pequenas frases constituídas por um número pequeno de pulsações. Algumas frases estão delimitadas por ligaduras de expressão, organizadas de modo a permitir que o flautista inspire apenas uma vez antes de executá-las, ou seja, podem ser tocadas integralmente em uma respiração, evitando quebrar o fluxo melódico. Na primeira pauta, em que se apresenta solo de soprano seguido de solo de contralto, o esforço respiratório do intérprete é menor em comparação aos trechos executados com as duas flautas simultaneamente. Para que o flautista obtenha mais projeção sonora e melhor expressividade nesses trechos em que há duas vozes simultâneas (portanto, que exigem maior esforço respiratório na execução), é possível inspirar rapidamente entre as notas, mantendo a condução da frase, nos momentos em que as duas vozes se articulam juntas - finalizando notas e atacando o próximo tempo simultaneamente. O intérprete poderá utilizar esse recurso articulatório nas seguintes passagens:

- Na segunda pauta - entre o 4º e o 5º tempos: as notas Sol (da voz superior)/Fá (da voz inferior) finalizam-se juntas, e Lá/Mi começam juntas (Figura 52);

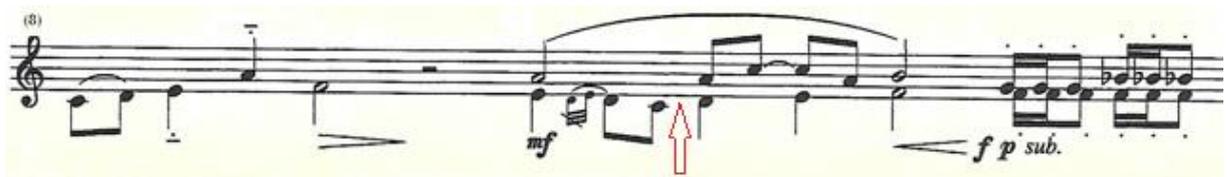
**Figura 52 – Breve inspiração entre o 4º e o 5º tempos da segunda pauta**



Fonte: Giner, 1995 (grifo próprio).

- Na terceira pauta - entre o 9º e o 10º tempos: as notas Lá/Dó finalizam-se juntas, e Lá colcheia/Ré semínima da voz inferior começam juntas (Figura 53);

**Figura 53 – Breve inspiração entre o 9º e o 10º tempos da terceira pauta**



Fonte: Giner, 1995 (grifo próprio).

- E na quarta pauta, entre o 2º e 3º tempos: as notas Lá/Mi finalizam-se juntas, e Si b /Dó começam juntas (Figura 54).

**Figura 54 - Breve inspiração entre o 2º e 3º tempos da quarta pauta**

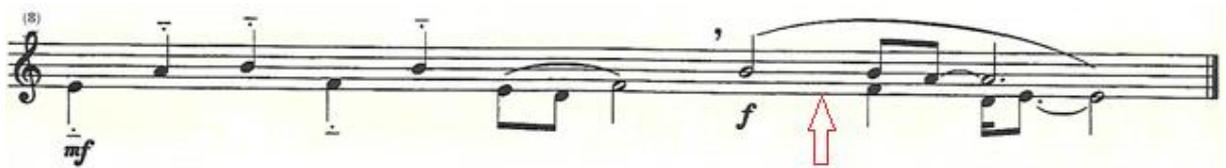


Fonte: Giner, 1995 (grifo próprio).

O mesmo recurso poderia também ser utilizado na última frase da música. Uma inspiração rápida entre um tempo e outro poderá acontecer também na última pauta, entre o 10º e o 11º tempos: após a nota Si mínima e antes do início das notas Si

colcheia/Fá semínima. Diferentemente das passagens acima mencionadas (que mantêm sempre duas flautas simultâneas), a inspiração acontecerá entre a 1ª voz solo (apenas flauta doce soprano) e as duas vozes simultâneas (flauta doce soprano com a flauta doce contralto). Uma breve inspiração nesse local da frase facilita o movimento do flautista de colocar o bocal da flauta doce contralto bem posicionado na lateral do lábio inferior, favorecendo um início mais definido das duas vozes (notas Fá e Si) e a projeção sonora da dinâmica *f* – forte (Figura 55). Também é possível a realização de um *rallentando* (cuja indicação não consta na partitura) nos últimos tempos dessa frase final, como escolha interpretativa do flautista.

**Figura 55 - Breve inspiração entre o 10º e 11º tempos da última pauta**



Fonte: Giner, 1995 (grifo próprio).

Nos trechos de sequência de semínimas (frase compreendida entre a vírgula e a pausa de mínima, nas segunda e terceira pautas e, também, no início da última pauta) há o sinal  $\text{—}$  em cada nota, composto por um ponto e um traço. O ponto, isoladamente, indica articulação *staccato* (destacado)<sup>30</sup>, e o traço, sozinho, um *tenuto* (sustentado)<sup>31</sup>. Portanto, é possível inferir que Bruno Giner, ao utilizar esse sinal  $\text{—}$ , desejasse indicar uma articulação *mezzo staccato* (meio destacado), ou seja, que as notas fossem tocadas com duração, sutilmente maior que a de um *staccato* e menor que seu valor de tempo normal, separadas por uma pequena pausa. Porém, essa separação não será tão grande como seria na articulação *staccato*. O traço pode indicar, também, maior sustentação da intensidade em cada nota. Essa articulação

<sup>30</sup> Toni, 1989, p. 489.

<sup>31</sup> Horta, 1985, p. 381.

*mezzo staccato* favorece a troca de flautas durante as micro-pausas entre uma nota e outra (nas passagens já mencionadas), sem prejudicar o fluxo da frase (Figura 56).

Figura 56 – Sequência de semínimas em articulação *mezzo staccato*



Fonte: Adaptado de Giner, 1995.

Para a interpretação dessas passagens, pode-se imaginar a sonoridade e execução de uma lira/cítara:

- A sonoridade das semínimas em articulação *mezzo staccato* (passagens com pouca densidade, textura rarefeita) lembra o "pinçar" dos dedos nas cordas. O flautista poderá executar essa articulação com golpe de língua mais incisivo (em alusão ao pinçar das cordas da lira/cítara). A finalização das semínimas poderá ter um corte suave, com a intenção de imitar a ressonância das cordas e sua diminuição - queda do som;
- a maneira de tocar as alturas sonoras alternando as flautas poderá remeter à execução dessas alturas em uma lira (ou cítara), pela divisão de tarefas entre as mãos, ou seja, as notas mais graves dedilhadas por uma das mãos na flauta contralto, e as notas mais agudas, na flauta soprano, pela outra mão. Segundo Théodore Reinach, "[no] solo de cítara, era usual que a mão direita, colocada por fora, executasse o canto com a ajuda do plectro<sup>32</sup>, enquanto a mão esquerda,

<sup>32</sup> O plectro era feito de algum material duro e artisticamente trabalhado, normalmente suspenso por um cordão à base da lira/cítara (Reinach, 2011).

posta por dentro, pinçasse o acompanhamento diretamente com os dedos” (Reinach, 2011, p.121) (Figura 57).

**Figura 57 – “Cantor tocando cítara”, pintura em jarra da cultura grega do período arcaico, c.a. de 490 a.C.**



Fonte: The Metropolitan Museum of Art - Nova York, Estados Unidos<sup>33</sup>.

Esses trechos da sequência de semínimas apresentam duas camadas articulatórias que constituem a unidade da frase. A primeira camada, mais visível na partitura, é a articulação escrita em cada semínima, indicando a duração e a intensidade de cada nota ( $\text{—}$ , *mf*). A segunda camada articulatória é o sentido melódico, a importância hierárquica de cada nota dentro de cada trecho e, para isso, o flautista poderá variar, sutilmente, a duração (em consequência, os pequenos silêncios) e a intensidade das notas ao longo da frase. Para que a condução da frase fique clara ao

---

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254896>. Acesso em: 10 out. 2023.

ouvinte, o flautista precisará dominar e coordenar os aspectos técnicos envolvidos nestes trechos: amplitude e velocidade dos movimentos na troca de flautas, diferença de embocadura, ataque e pressão de sopro requerida por cada instrumento.

A articulação *staccato* aparece na 3ª e 4ª pautas em células rítmicas caracterizadas por semicolcheias e com notas repetidas em cada voz, associada às indicações de dinâmica *p* (*piano*) e de < (crescendo a partir da dinâmica *piano* para atingir quase um *mezzo forte*). Nas passagens em *p* (*piano*), o intérprete poderá escolher executar as notas em *staccato* igualmente, de maneira simples e mecânica, ou, ao contrário, de maneira desigual, visando a expressividade. Para que essas passagens sejam sonoramente expressivas, o flautista poderá realizar sutis diferenças de intensidade e duração entre as notas, de acordo com a função de cada uma na condução do fraseado desses trechos, incluindo a última célula rítmica (10º tempo da 4ª pauta), na qual é exigida maior diferenciação entre as notas, devido a indicação de dinâmica < crescendo em 4 semicolcheias, partindo de *p* (*piano*) para chegar em *mf* (*mezzo forte*).

Na 3ª pauta, passagem da mínima — em dinâmica *f* —, para a primeira célula em *staccato* — em dinâmica *p sub.* — (13º para 14º tempos), uma cesura executada por breve inspiração do flautista, que não está escrita na partitura, poderá favorecer o contraste de dinâmica, uma preparação melhor para realizar o *staccato* em *piano subito* (*p sub.*), ou seja, diminuindo repentinamente a velocidade da coluna de ar e intensidade da articulação de língua.

Bruno Giner desafia o flautista em *Diavlos* em vários aspectos técnicos por utilizar duas flautas doces de tamanhos e registros diferentes: na assimetria da abertura entre os dedos de cada mão; na relação dedilhado-altura sonora diferente entre as

flautas (soprano em Dó e contralto em Fá) em execução simultânea, somada ao movimento, também assimétrico de seqüências distintas de dedilhados em cada instrumento, principalmente nos trechos de texturas polifônicas e homofônicas. Outro aspecto técnico é a troca de flauta durante um curto espaço de tempo, em trechos de seqüência melódica sem pausas escritas, exigindo do flautista rápida adaptação da embocadura e da coluna de ar, em micro-pausas entre as notas. Na questão da leitura, além das duas vozes simultâneas escritas em uma mesma pauta, o flautista precisará se adaptar a ler a linha da flauta doce contralto transpondo uma oitava acima em relação à notação convencional para esse instrumento.

Através das diferentes combinações das duas flautas (solo soprano - solo contralto - as duas flautas simultâneas e alternadas), Bruno Giner explora em *Diaulos* a monofonia, a polifonia e a homofonia (numa perspectiva vertical), variando também, a cada trecho (no sentido horizontal), o tipo de articulação, a configuração rítmica, melódica, intervalar e a intensidade, criando uma textura variada e, com isso, uma abertura para possibilidades interpretativas pelo flautista.

**3. ONÍRICA - PAISAGEM NOTURNA, DE HUDSON LACERDA E  
LISSANDRA SAMPAIO RIBEIRO**

### 3. **ONÍRICA - PAISAGEM NOTURNA, DE HUDSON LACERDA E LISSANDRA SAMPAIO RIBEIRO**

Neste capítulo será descrito o processo de criação de "*Onírica - Paisagem Noturna*", para flautas doces (um flautista) e sons eletrônicos, de Hudson Lacerda e Lissandra Sampaio Ribeiro, realizado em colaboração intérprete-compositor, durante o meu curso de Mestrado.

#### 3.1 **Por que compor *Onírica*?**

A ideia de encomendar uma composição que utilizasse duas flautas doces tocadas simultaneamente, a ser interpretada por mim, surgiu devido à escassez de obras e pela dificuldade de acesso às partituras (importadas). Sendo essa modalidade de execução instrumental objeto da minha pesquisa, a peça faria parte da minha dissertação, como também, integraria o repertório do meu recital de conclusão do Mestrado, juntamente com as peças *Ende* e *Diavolos*. A criação dessa peça poderia contribuir para a ampliação do repertório escrito para duas flautas doces tocadas ao mesmo tempo, por um só flautista. Fiz o convite ao compositor e violonista mineiro Hudson Lacerda (1976- )<sup>34</sup>, por conhecer seus trabalhos já escritos para flauta doce, dentre peças solo, de música de câmara, transcrições e arranjos e, principalmente, pela parceria musical que temos há bastante tempo, em duo de flauta doce e violão, existindo também a facilidade da comunicação, do diálogo, da troca e discussão de ideias, de ouvir e fazer críticas; de expor o que eu daria conta tecnicamente (ou não).

---

<sup>34</sup> Site do compositor: <https://amusicadehudsonlacerda.wordpress.com/>. Acesso em: 03 set. 2022.

Imaginei que a minha colaboração como instrumentista ficaria restrita a dois aspectos: (1) testar flautas de diferentes registros (em Dó, Fá, etc) para eleger um tipo de combinação de duas flautas, as quais determinariam as alturas (notas) disponíveis (em cada flauta) a serem utilizadas na peça; e (2) colocar meus limites e conhecimentos técnicos para o compositor.

Responder a perguntas em relação às flautas doces e às minhas possibilidades técnicas era o tipo de colaboração que eu já havia experienciado com compositores que escreveram peças dedicadas a mim, incluindo o próprio Hudson. No entanto, foi diferente dessa vez. Convite aceito, o compositor me faz a seguinte pergunta: "*Você tem ideias sobre isso?*" Percebi que a resposta a essa pergunta abrangia minha bagagem musical, minhas vivências enquanto músico-instrumentista e ouvinte; meus conhecimentos e preferências estilísticas, que tipo de música eu gostaria de tocar, com quais flautas, como eu imaginava a performance e, que também, envolvia fazer escolhas em meio a um campo vasto de possibilidades musicais. Nesse sentido, surgiram duas questões: a primeira como flautista, o quanto eu estaria disposta a experimentar outros recursos técnicos, efeitos, sonoridades e aprender novas linguagens. A segunda questão era o quanto eu poderia colaborar na estrutura da composição. O efeito que a pergunta "*Você tem ideias sobre isso?*" causou em mim foi que modificou meu olhar em relação ao meu papel na criação da obra. Em outras palavras, a minha participação na peça iria além do papel, como instrumentista, que imaginei inicialmente.

Segundo o compositor Hudson, escrever para duas flautas doces tocadas "*por uma Lissandra só*" era um caminho desconhecido, por ainda não haver referências sistematizadas para essa modalidade de instrumentação. Tudo

precisaria ser experimentado, testado, como por exemplo, flautas de vários tamanhos, diapasão, material, dedilhados, tessitura possível, timbres, efeitos sonoros, notação, coordenação entre as duas mãos, formas de articular as duas vozes, etc.

### 3.2 Ferramentas e procedimentos

Foram adotados os seguintes procedimentos e ferramentas para facilitar os encontros, a troca de idéias entre flautista e compositor, para registrar os materiais criados, por meio de gravação de áudio e escrita (notação), e para a elaboração desses materiais, durante as etapas do processo de criação da peça:

- Contatos iniciais por meio de ligações telefônicas para definir o que seria feito a princípio;
- Pesquisa de repertório na *internet*, em plataforma de vídeos *Youtube*;
- Troca de e-mails, no início contendo links do repertório pesquisado na internet;
- Videoconferências (duas vezes por semana, em média);
- Utilização do jitsi (<https://meet.jit.si>), serviço de videoconferência gratuito através de navegador de internet, na videoconferência para evitar deslocamentos, com várias flautas doces, entre municípios diferentes, além de otimizar o tempo;
- Gravação via celular de trechos executados com flautas doces;
- Gravação via computador - usando o software livre Audacity (<https://www.audacityteam.org/>), do som de violão "preparado" com clipe de metal para papel;

- Síntese e processamento de som - usando os softwares livres Audacity (<https://www.audacityteam.org/>) e GNU Octave (<https://octave.org/>);
- anotações no serviço de texto compartilhado <https://board.net> (baseado no software Etherpad <https://etherpad.org/>);
- anotações musicais dos experimentos - usando o software livre abc2svg (<https://moinejf.free.fr/>);
- armazenamento de arquivos no sítio <https://hudsonlacerda.com>;
- Ensaios presenciais - preparação para o Recital de Mestrado.

A maior parte dos procedimentos utilizados no processo colaborativo ocorreu durante as videoconferências, como as improvisações, experimentações com duas flautas (variando o tipo de combinação de flautas) tocadas simultaneamente; levantamento e testes de materiais sonoros, escrita, leitura e gravação de trechos, seleção das versões dos trechos gravados (esse último por meio da troca de e-mails). O planejamento de como seria o formato da peça, suas partes e características também foram idealizados e criados durante as videoconferências.

### **3.3 Etapas do processo colaborativo**

#### **3.3.1 Primeira etapa**

A primeira etapa consistiu em procedimentos pré-composicionais, como no levantamento e escuta de repertório a partir do tipo de modalidade de instrumentação e questões iniciais em relação às características da peça. O *YouTube* foi a principal ferramenta utilizada para realizar o levantamento audiovisual (vídeo ou apenas o áudio) de três tipos de repertório que elencamos,

abrangendo músicas de diferentes estilos, épocas e culturas, os quais poderiam funcionar como modelos / ideias para a peça:

- Repertório para duas flautas doces (independentes) tocadas simultaneamente por um flautista;
- Repertório para flautas duplas executado em modelos de flautas doces e modelos de instrumentos duplos de construção próxima à flauta doce;
- Repertório escrito para outros instrumentos, como por exemplo, para canto, com tessitura equivalente à flauta doce.

As questões iniciais em relação à criação da peça envolveram os seguintes aspectos:

- Possibilidades de polifonia;
- Tipo(s) de linguagem(s);
- Textura(s);
- Recursos técnicos instrumentais utilizados;
- Combinação dentre as flautas doces disponíveis;
- Possibilidades de instrumentação (além das flautas doces).

### **3.3.2 Segunda etapa**

A segunda etapa consistiu na transcrição e transposição de peças breves já existentes e na escrita de pequenos trechos, como exercício de compor para a modalidade de duas flautas doces tocadas ao mesmo tempo por um só flautista; na criação de diversos fragmentos experimentais, provando escalas, modos, alturas disponíveis em cada flauta (possível em cada mão). Os trechos/peças eram, em

seguida, experimentados nos instrumentos (com diferentes combinações) pela flautista, testando o que funcionaria melhor para a execução, durante as videoconferências.

Um exemplo de exercício de transposição para testar a execução de duas flautas doces independentes, foi realizado com a cantiga medieval “*Mors vite propitia*” do *Codex Egerton 2895, British Museum, London* (Mense, 2011) a duas vozes, da versão para flauta doce dupla (Figura 58). Combinações de pares de flautas doces foram testadas para melhor abranger a tessitura das duas vozes. Foi transposta uma quinta justa acima adequando a tessitura das vozes para duas flautas doces de registro em Fá - duas contraltos ou duas sopraninos (Figura 59).

Figura 58 – Versão para flauta doce dupla de “*Mors vite propitia*”

**Mors vite propitia**  
(Codex Egerton 2895, British Museum, London)

Mors vi - te pro - pi - ti - a. Sex - ta pas - sus fe - ri - a. Mor - tis a mi

se - ri - a nos e - re - xit. Di - e Chris-tus ter - ti - a Re - sur - re - xit.

Fonte: Mense, 2011.

**Figura 59 – “Mors Vite Propitia” transposta uma quinta justa acima da versão para flauta doce dupla**

### Mors Vite Propitia

*Codex Egerton 2895 (British Museum, London)*

The musical score for 'Mors Vite Propitia' is written for two flutes, labeled 'Contralto ou Sopranino'. It consists of two systems of music. The first system has two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a sharp sign. The bottom staff contains a bass line with a long slur over several notes. The second system continues the melodic and bass lines with similar rhythmic patterns and slurs.

A seguir, alguns exemplos de trechos criados, experimentando dedilhados, âmbito de alturas disponíveis, intervalos entre as vozes, combinação de flautas, sequência de dedilhados simultâneos com as duas mãos, intervalos entre as vozes, escalas, modos, polifonia e articulações (Figuras 60 a 67).

**Figura 60 – Trecho escrito para duas flautas doces soprano**

The musical score for 'Trecho escrito para duas flautas doces soprano' shows two staves, both labeled 'Fl dS'. The top staff has a melodic line with eighth and quarter notes, including a sharp sign, and a '2' above it. The bottom staff has a bass line with eighth and quarter notes, including a sharp sign.

Figura 61 – Trecho escrito para duas flautas doces soprano germânicas.  
Notas alteradas com dedilhado alternativo, usando dedos mínimos estendidos

Figura 62 – Trecho escrito para flautas diferentes: sopranino (em Fá) e soprano (em Dó)

Figura 63 - Trecho escrito para flautas diferentes em alternância seguido de simultaneidade, em articulações portato e ligadura

Figura 64 – Tremolo em duas flautas diferentes usando dedilhados alternativos nas notas alteradas

tremolo

Soprano

Contralto

Figura 65 – Exemplo de escala indiana - *Divyamani*

Divyamani (E<sup>b</sup>)

Flauta Doce Soprano

Flauta Doce Contralto

Figura 66 – Exemplo de escala indiana - *Dhavalâmbari*

Dhavalambari (F<sup>b</sup>)

Flauta Doce Soprano

Flauta Doce Contralto

Figura 67 – Exemplo de peça breve baseada na escala indiana *Dhavalâmbari* (F#).  
O símbolo com barra e ponto equivale à duração de cinco colcheias.

The musical score is titled "Dhavalâmbari (F#)" and is written in 9/8 time. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Flauta Doce Soprano and Flauta Doce Contralto. The second system includes staves for flidS and flidC. The music features a mix of eighth notes, quarter notes, and a specific symbol (a note with a vertical bar and a dot) representing a five-eighth note duration. Measure numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are indicated above the staves.

Novas ideias surgiram a partir desses fragmentos experimentais ao serem executados e modificados na interação flautista-compositor durante as videoconferências, processo que conduziu às escolhas, delimitação dos materiais e ideias que seriam utilizados na criação da peça.

### 3.3.3 Terceira etapa

A terceira etapa consistiu na escolha e delimitação de materiais, sonoridades, instrumentação que entrariam propriamente na peça e na sua estruturação, compondo a obra.

A ideia inicial da peça surgiu de um evento inesperado ocorrido durante uma experimentação com duas flautas doces sopraninos (em FÁ). A princípio, eu estava

testando dedilhados e tipos de movimentos simultâneos com as duas mãos em execução de alturas de som definidas. Ao mesmo tempo, que essa experimentação acontecia, o vento passava pela fresta da janela do local onde eu estava participando da videoconferência com Hudson. O efeito sonoro produzido pela velocidade do vento — agudo, rarefeito e contínuo —, passando pela fresta da janela, chamou nossa atenção. Então, começamos a testar várias combinações de flautas e formas de execução, na tentativa de imitar aquele som de vento. As flautas que melhor reproduziram uma sonoridade semelhante àquele som foram as duas flautas doces sopraninos (em FÁ), só que dessa vez, produzindo efeitos sonoros, ao invés de alturas definidas. Enquanto eu estava experimentando formas de tocar aquele som de vento, surgiram outros efeitos, possibilitados pelo uso simultâneo das duas flautas: batimentos (em “quase uníssono” e intervalos dissonantes) semelhantes a sons de natureza, como por exemplo, cigarras e grilos. Para acompanhar as sopraninos, Hudson teve a ideia de somar, às flautas, uma base de sons eletrônicos. Essa base teria função de obter continuidade sonora, mesmo nas pausas dos instrumentos. A ideia da introdução da peça surgiu a partir da elaboração desses materiais, com a intenção de criar uma imagem sonora de atmosfera rarefeita que sugerisse uma paisagem noturna.

Materiais criados para a introdução da peça:

- Sons acústicos - por duas flautas doces sopranino (em FÁ);
- Sons transformados de flautas doces (incluindo som de inspiração);
- Sons de natureza (brejo: sapos, grilos e outros);
- Sons eletrônicos (ruídos sintetizados).

Para produzir o efeito de ruído/chiado, som de vento e sons de grilo nas duas sopraninos foi utilizada a parte superior de cada flauta (bloco), colocando a

ponta de cada dedo indicador posicionado perpendicularmente à janela de saída de ar. A produção do chiado de vento consistiu na saída do ar (expiração) por uma fresta mínima no canto superior direito da janela (a janela de passagem de ar vedada quase por completo). O som de vento foi produzido aumentando gradativamente a abertura da janela e da pressão da coluna de ar. O efeito semelhante ao som de grilo foi criado por meio de movimentações mínimas desencontradas, em direções contrárias dos dedos indicadores (ainda mantendo a mesma perpendicularidade em relação à janela do bloco), gerando assim, diferença de frequência entre as flautas, ou seja, de batimentos.

Foram realizadas várias gravações dos sons e ruídos das sopraninos, seguindo um roteiro definido pelo compositor e testado pela flautista. Foi selecionada uma dessas gravações para servir como matriz da base eletrônica, com duração de 1min26s<sup>35</sup>.

Primeira versão do compositor do roteiro das flautas sopraninos:

- "(Ao longo da abertura, crescer pouco a pouco, em ondas).
- (*pppp*) Ruído de sopro → altura c/chiado (1 fl.) → alturas (2 fl.) batimentos.
- Ruído/chiado: fechar as janelas das 2 flautas sopranino com os indicadores.
- Na passagem de ruído para som: movimentar indicador e parar em certa posição. Idem na segunda flauta (defasado). Até gerar batimentos.

---

<sup>35</sup> Matriz (flautas doces sopranino) em:

[https://hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/exemplosApresentacao/exemplo1\\_Recording\\_51.ogg](https://hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/exemplosApresentacao/exemplo1_Recording_51.ogg)

- Depois, enquanto o indicador da m.d. fica estável, oscilar o indicador da m.e. (sobre o som fixo da outra mão). Batimentos.
- Abrir gradualmente uma das flautas enquanto oscila a outra, e depois ficar só com uma flauta. Abrir totalmente a flauta.
- Planejar respiração para evitar cortes bruscos.”

Segundo Hudson, essa matriz de efeitos das flautas foi fragmentada em sons de curta duração — "grãos sonoros" — e reconstituída de maneira estendida e espacializada em uma duração mais longa, expandindo o tempo para 2min56s<sup>36</sup>. Também foram sintetizados (isto é, gerados por computador) um ruído similar ao de vento, mas em região de frequências graves e sons sintéticos imitando os de flauta doce. Foram ainda inseridos, posteriormente, à parte eletrônica, sons acústicos de natureza: de sapos, grilos e outros.

Com a versão expandida da base eletrônica, houve a necessidade de distender o tempo de execução do roteiro da parte das flautas, adequando sua duração à parte dos sons eletrônicos<sup>37</sup>. Dessa maneira, foi composta a primeira seção da peça - Abertura.

Roteiro modificado pelo Hudson e mais detalhado por mim no aspecto da execução, do "solo com 2 sopraninos", em novo tempo e duração (respiração, continuidade, dinâmica, etc):

- 03 vezes - 2 fls. ruído de sopro, sem nenhum ataque, em dinâmica *pp* (*pianíssimo*);

<sup>36</sup> Matriz com duração expandida (processamento de som para base eletrônica) em: [https://hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/exemplosApresentacao/exemplo2\\_Recording\\_51\\_estendidaStereo.ogg](https://hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/exemplosApresentacao/exemplo2_Recording_51_estendidaStereo.ogg).

<sup>37</sup> Nova parte acústica, mais longa em: [https://hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/exemplosApresentacao/exemplo3\\_Recording\\_67.ogg](https://hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/exemplosApresentacao/exemplo3_Recording_67.ogg)

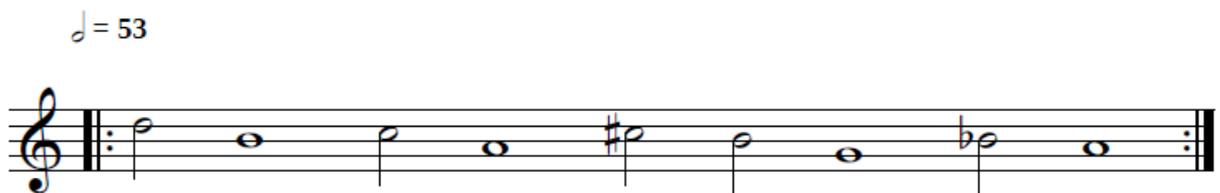
- 01 vez longa - 2 fls. ruído de sopro, sem nenhum ataque, com crescendo e decrescendo, no âmbito de dinâmica *pp - p - mf - p - pp*;
- 02 vezes - Altura com chiado na 1ª flauta (mão direita): ruído + filete de som, em *pp*;
- 01 vez longa - Altura com chiado nas 2 flautas: começando em *pp*;
- Dois filetes (2 fls.) de som em *crescendo*; na fl. mão direita, lenta oscilação de movimento do dedo indicador na janela de ar da flauta: batimentos lentos;
- Mão direita continua da mesma forma. Iniciar oscilação de movimento do dedo indicador esquerdo em direção contrária ao indicador direito: batimentos;
- Aceleração dos batimentos;
- Retirar o dedo indicador da janela de ar de uma das flautas, produzindo uma altura de som com o instrumento totalmente aberto (ou seja, ausência de dedos na janela e nos orifícios da flauta) e manter a oscilação de movimento do indicador na 2ª flauta;
- Abrir totalmente a janela de ar da 2ª flauta, enquanto mantém a outra flauta na mesma forma de execução, totalmente aberta, em dinâmica *mf (mezzo forte)*;
- Tirar uma das flautas do lábio sem interromper a coluna de ar na outra flauta (totalmente aberta);
- Com a flauta que continuou posicionada, realizar a dinâmica *crescendo* até *f (forte)*, e finalizar em corte brusco.

A segunda seção - Central - com duração de 5'43", foi estruturada de maneira distinta da Abertura: a base de sons eletrônicos foi composta e definida

primeiro, e a parte acústica depois. Ao invés de efeitos sonoros (em ambas as partes da instrumentação), a ideia era apresentar uma seção contrastante com a primeira em relação aos materiais, à organização da instrumentação (flautas doces), à densidade sonora e duração.

Uma melodia (e variações) de alturas definidas, delimitada em âmbito intervalar de uma quinta justa, em duas transposições que poderiam ser tocadas com uma só mão (começando em ré e começando em sol) para duas flautas doces de diferentes registro (em DÓ e FÁ) e diapasão (LÁ= 440 e 415 Hz), foi pensada inicialmente para a parte acústica (Figuras 68 e 69).

**Figura 68 – Melodia começando em Ré**



**Figura 69 – Melodia transposta uma quinta justa acima**



Exemplos de variações combinando as duas melodias com flautas de diferentes registros (Figuras 70 a 72)<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Exemplos de variações combinando as duas melodias com flautas de diferentes registros e diapasão em: <https://www.hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/frag14mar.html>.

Figura - 70

**A**  $\text{♩} = 53$

—Soprano

—Contralto, Sopranino

Figura - 71

**B**

Figura - 72

**C**

A ideia do Hudson da primeira parte da seção Central seria como uma passacaglia, em que haveria polifonia (contraponto) entre duas flautas sobre um tema *ostinato* na parte eletrônica. Mas, a realização seria muito desafiadora (complexidade, sincronia, densidade, coordenação entre todos os elementos ao tocar duas flautas simultaneamente), e talvez o interesse do uso das duas flautas se perdesse na textura densa, com sons gravados de flauta, devido ao efeito homogêneo. Em vez disso, a ideia foi substituída por um coro de flautas na parte eletrônica e uma parte instrumental acústica mais livre e diferente da eletrônica, com alternância de algumas flautas, mantendo, assim, funções musicais distintas entre as duas partes (acústica e eletrônica), em contraste com a seção de Abertura, em que os efeitos sonoros das duas sopraninos se misturam à eletrônica. Para a montagem do coro de flautas, várias matrizes da melodia foram gravadas (por celular), nas flautas disponíveis de diferentes tamanhos e material - madeira, resina (com objetivo de variar e mesclar os timbres), incluindo gravação feita com uma contralto de madeira de diapasão Lá=415 Hz.

Flautas doces utilizadas nas gravações para a montagem do coro:

- Sopranino em Dó (Garklein) – resina;
- Sopranino em Fá – resina;
- Sopranino em Fá – madeira;
- Soprano – resina;
- Soprano – madeira;
- Soprano renascentista em Dó – madeira;
- Contralto – resina;
- Contralto – madeira;
- Contralto - madeira - Lá=415 Hz;

- Tenor – resina.

A ideia para a 2ª parte da seção central retoma sonoridades ruidosas, desta vez a partir de sons distorcidos de violão, gerando uma textura agitada, “borbulhosa” e percussiva, que poderia ser combinada com certos sons de digitação rápida em flautas doces, técnica descrita como ruído de "transmissor de ondas curtas movendo-se todos os dedos" pelo flautista Helcio Müller (s.d.)<sup>39</sup>.

A base eletrônica da segunda parte da seção Central foi criada a partir de uma gravação matriz de sons de violão com cliques de metal (para papel) enganchados às cordas, realizada por Hudson utilizando microfone e computador<sup>40</sup>. A duração da matriz foi expandida de 47s para 3min7s por meio de repetição de ciclos de onda, gerando, nesse caso, uma sonoridade irreconhecível em comparação com a original<sup>41</sup>. Esse processamento foi feito usando o programa GNU Octave. Houve adição de um pouco de reverberação usando o programa Audacity.

No trecho compreendido entre o final do coro de flautas até o início do efeito sonoro do violão (com clipe de metal), aparece superposto um terceiro material, de voz masculina, como uma citação de canção indígena do povo Kanamari, habitante da região Oeste do Estado do Amazonas (Univaja, s.d.)<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> MUELLER, Helcio. **Técnicas contemporâneas para flauta doce**. Disponível em: <https://www.helciomuller.mus.br/flauta-doce/tecnicas-contemporaneas/>. Acesso em 03 agosto de 2023.

<sup>40</sup> Matriz do som de violão com clipe de metal (47s, estereofônico) em: [https://hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/exemplosApresentacao/exemplo5\\_violao-clipes.wav](https://hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/exemplosApresentacao/exemplo5_violao-clipes.wav).

<sup>41</sup> Som de violão com clipe de metal expandido em 3min7s: [https://hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/exemplosApresentacao/exemplo6\\_final-teste.ogg](https://hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/exemplosApresentacao/exemplo6_final-teste.ogg).

<sup>42</sup> <https://univaja.org/nossa-uniao/>. Acesso em: 3 set. 2023.  
<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kanamari>. Acesso em: 03 set. 2023

A parte acústica da seção Central (que tem como base eletrônica o coro de flautas), apresenta sons de alturas definidas organizados em pequenos trechos/fragmentos (escritos), todos derivados do canto indígena Kanamari, para serem executados livremente. Para isso, o compositor Hudson transcreveu as alturas sonoras do canto indígena dos Kanamari, e criou várias sequências melódicas, em que as alturas do canto indígena são intercaladas com sons da escala cromática.

As sequências melódicas foram experimentadas, usando duas flautas doces - soprano e contralto, de forma alternada em complementaridade das alturas disponíveis em cada flauta (escala dividida em duas flautas conforme a extensão de cada uma, como na peça *Diaulos* - capítulo 2), e ainda, tocadas simultaneamente, ao sustentar algumas notas da melodia em uma das flautas, criando uma 2ª voz (Figura 73). As sequências foram também experimentadas em uma flauta doce "sozinha" - tenor. O motivo do emprego da flauta tenor foi criar uma imagem sonora que sugerisse uma atmosfera mais introspectiva e misteriosa, devido ao seu timbre mais encorpado e "grave", comparado às flautas sopranino (Abertura da peça), soprano e contralto (início da seção Central), além de variar a modalidade da instrumentação, ou seja, apenas uma flauta tocada em alguns momentos da peça, ao invés de duas flautas tocadas simultaneamente o tempo todo.

---

"Wahanararai wahanararai / marinawa kinadih / tubarini hidja-hidjanih / hidja-hidjanih". Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/06/lider-kanamari-explica-cancao-cantada-por-bruno-pereira-em-expedicao-na-floresta.ghtml>. Acesso em: 3 set.2023.

Figura 73 - rascunho das seqüências melódicas, trechos do canto indígena com notas cromáticas intercaladas.

The image displays a handwritten musical score on ten staves. At the top, there are two chord diagrams and a central arrow labeled "T+S".

The first chord diagram on the left is a triad with notes C, A, and Ab. The second chord diagram on the right is a triad with notes F, D, and Db. An arrow labeled "T+S" points from the first chord to the second, indicating a tritone substitution.

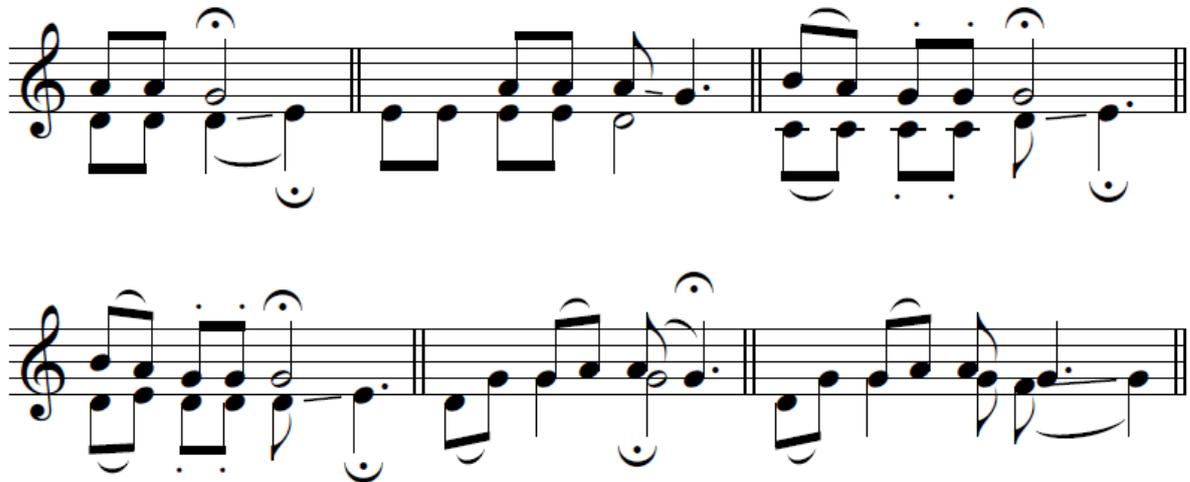
The musical notation consists of ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are written in a rhythmic pattern, often grouped with slurs and accents. The notation includes various note values, including quarter and eighth notes, and rests. Some notes are circled or underlined, highlighting specific melodic features or chromatic intervals.

Outra derivação da melodia indígena transcrita foi sua divisão em vários fragmentos rítmico-melódicos (Figura 74), adaptados para duas flautas doces: soprano e contralto, tocados em quantidade e ordem livre (Figura 75).

Figura 74 - Transcrição de fragmentos rítmico-melódicos da melodia dos Kanamari

The image shows a handwritten musical score for two flutes, soprano and alto. The score is divided into two main sections. The first section, marked 'Moderado', consists of 25 numbered melodic fragments (1-25) written on ten staves. The second section, marked 'Lento', consists of two staves with a key signature change to 4 flats (4b) and a 4/4 time signature. The fragments are written in a simple, rhythmic style with various note values and rests. The tempo 'Moderado' is written at the top left, and 'Lento' is written above the first staff of the second section. The key signature change is indicated by '4b # 4 b' above the staff.

Figura 75 - Exemplos de fragmentos da melodia dos kanamari adaptados para duas flautas doces soprano (1ª voz) e contralto (2ª voz)



Na segunda parte da seção Central, a mesma instrumentação escolhida na primeira parte é mantida, porém, os trechos a serem executados, tanto na flauta doce tenor quanto na soprano e contralto (as duas flautas tocadas ao mesmo tempo), são improvisados, imitando a parte eletrônica (sons de violão com clipe de metal), em sequência de notas indeterminadas, rápidas e ligadas em dinâmica *p* (*piano*), efeitos como *sforzato* e o que o flautista Helcio Müller (Müller, *s.d.*) chamou de “transmissor de ondas curtas” (movimentos rápidos de todos os dedos), utilizando uma flauta (tenor) ou duas (soprano + contralto).

#### Roteiro da parte instrumental da 2ª seção - Central

Primeira parte:

- Duas flautas (soprano e contralto) - sons duplos longos em intervalo de 5ª justa, com bordaduras de 2ª maior executadas livremente;
- Continua com as duas flautas (soprano e contralto): sequência melódica escrita (rascunho), com notas distribuídas entre as duas

flautas, com algumas notas sustentadas para soar simultaneamente, em ritmo improvisado da 4ª pauta escrita da Figura 73;

- 1º solo de flauta tenor em sequência melódica escrita (rascunho) e ritmo (lento) improvisado da 9ª pauta escrita da Figura 73;
- Duas flautas (soprano e contralto) - fragmentos melódicos do canto indígena utilizado na base eletrônica, transcritos para as duas flautas (Figura 75);
- 2º solo de flauta tenor, sobre a mesma sequência melódica escrita do 1º solo, porém mais rápido que no solo anterior.

Segunda parte:

- 3º solo de flauta tenor - sequência de notas indeterminadas, rápidas e ligadas, em dinâmica *p* (*piano*) e efeito de *sforzato*;
- Duas flautas (soprano e contralto - sequência de notas indeterminadas, rápidas e ligadas, em dinâmica *mp* (*mezzo piano*) e *mf* (*mezzo forte*) e mais efeitos de *sforzato* que no solo de tenor.

A ideia da seção Final da peça é retornar a uma sonoridade (de vento) semelhante à do início da Abertura, em que a textura vai progressivamente se dissolvendo, até sumir, como uma paisagem noturna que vai desaparecendo para dar lugar ao nascer do dia. Na base eletrônica, o início desse retorno ou recapitulação ocorre em superposição ao final da seção Central, por volta ainda dos 8min (ruídos agudos na eletrônica), ficando mais presente por volta de 8min33s até 8min42s, quando saem de cena os sons típicos da 2ª parte da seção Central (distorção de violão com clipes). Outro material é recapitulado na seção

final, o canto indígena em voz masculina, fragmentado, como uma breve reminiscência.

Na parte acústica, para o final da peça, ao invés das flautas doces sopraninos (Abertura), foram usadas duas “flautas-doces-canetinhas” — canetas em formato de flauta doce que produzem som de apito (Figura 76). Essa escolha se deveu ao tipo de sonoridade mais leve, menos encorpada que a das sopraninos, gerando um efeito semelhante a um som de “vento assoviando”, mais leve e mais fraco (passando pela fresta da janela), mais adequado para terminar a peça. Esse efeito sonoro de vento produzido pelas “canetinhas” inicia-se aos 8min50s da peça.

**Figura 76 – Flautas-doces-canetinhas sem o pé (base)**



Essas flautinhas possuem apenas cinco orifícios de igual tamanho e todos na parte da frente do corpo da flauta (não há o orifício correspondente ao dedo polegar na parte de trás do tubo como na flauta doce). O tubo de tinta ocupa quase toda a parte interna da flautinha, com exceção da janela de ar, permitindo a produção do som, mesmo sem a retirada do tubo de tinta (Figura 77).

**Figura 77 – Flautas-doces-canetinhas completas (com o pé)**



Para produzir batimentos entre as "flautinhas" semelhantes a um som muito suave de assobio de vento, não é necessário utilizar dedilhados diferentes entre os instrumentos, pelo fato de não terem sido fabricados dentro de um sistema padrão de afinação. Em função do pequeno tamanho do bisel, a coluna de ar é a mínima necessária para se produzir algum som. Os dedilhados que melhor funcionam são tampando apenas o 1º orifício e o 1º e 2º orifícios tampados. Nuances de dinâmica em crescendo e decrescendo foram executadas (simultaneamente) em ambas as flautas para sugerir o efeito do movimento do vento.

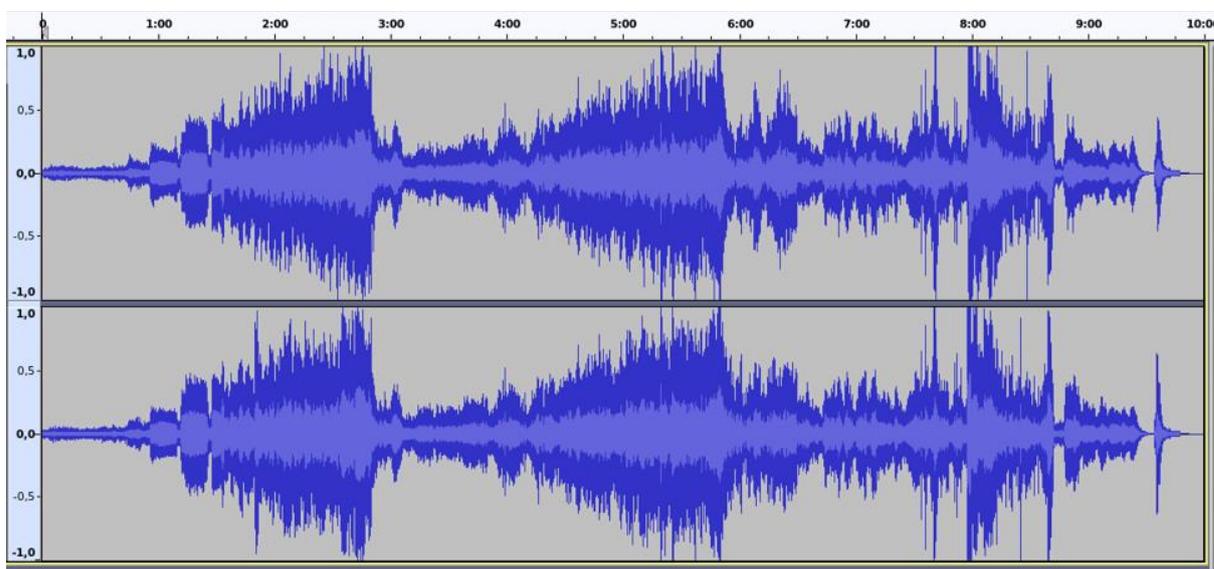
À medida em que os materiais acústicos e da base eletrônica foram sendo elaborados, a duração de cada parte da peça (seção 1 - Abertura, seção 2 - Central e seção 3 - Final), foi-se definindo, resultando na divisão temporal conforme o gráfico da Figura 78. As passagens entre seções contêm sonoridades de fundo, na parte eletrônica, que começam desde antes do final da seção anterior e terminam depois do início da seção seguinte, em superposição aos materiais de cada seção, mantendo assim, a continuidade entre as seções.

**Figura 78 - Gráfico da divisão temporal de cada seção da peça *Onírica***



O próximo gráfico mostra a captura de imagem da tela (computador) contendo a interface do programa Audacity (software de edição de áudio), com a visualização de onda da peça *Onírica* (Figura 79).

**Figura 79 - Imagem de "Onírica" em onda na interface do programa Audacity**



A gravação em áudio da versão final de *Onírica* está no sítio oficial do compositor Hudson Lacerda:

<https://hudsonlacerda.com/musica/flautadoce/HudsonLacerdaLissandraSampaioRibeiro-ONIRICA.mp3>

Ao finalizar a composição de *Onírica - Paisagem Noturna*, percebi que o processo colaborativo de criação não aconteceu de forma linear e previsível, ou seja, o processo foi dinâmico: à medida em que as ideias foram surgindo a cada etapa, executadas e modificadas, os rumos da composição também foram mudando.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo refletir sobre o uso de duas flautas doces tocadas ao mesmo tempo por um só flautista, levantando questões técnicas e interpretativas com as quais o instrumentista se depara ao executar repertório para essa modalidade solo. Para isso, foram abordadas três obras do repertório de música contemporânea: *Ende*, de Louis Andriessen; *Diaulos*, de Bruno Giner, e *Onírica - Paisagem Noturna*, de Hudson Lacerda e Lissandra Sampaio Ribeiro, sendo esta última criada em processo colaborativo entre compositor e intérprete durante o meu curso de Mestrado.

Da obra *Ende*, a primeira que estudei e analisei das três peças, pude observar a importância da atenção do flautista na postura com as flautas doces contralto, no ângulo dos braços, dos dedos de apoio (mínimo e anular), devido ao tamanho, peso e sustentação contínua dos dois instrumentos, favorecendo a apropriada embocadura e sua permanência ao longo de toda a peça, "sem descanso" para o flautista.

*Diaulos*, por sua vez, explora o uso de duas flautas doces de tamanhos e de registros diferentes, ou seja, uma flauta doce soprano em Dó com uma flauta doce contralto em Fá, tocadas ao mesmo tempo na maior parte da peça. Essa diferença de tamanho resulta em uma assimetria da abertura entre os dedos de cada mão, somada ao movimento, também assimétrico nas sequências distintas de dedilhados em cada instrumento. Diferentemente da peça *Ende*, *Diaulos* tem uma textura variável, utilizando, além das duas flautas simultâneas, alternância em que algumas notas são executadas em uma flauta e outras notas na outra flauta, em sequência

de sons, exigindo do flautista realizar a troca de flauta durante um curto espaço de tempo, em micro-pausas entre as notas.

*Onírica - Paisagem Noturna*, requer do flautista uma adaptação na troca de instrumentos durante a peça, por utilizar flautas de diferentes tamanhos e registros: duas sopraninos (em Fá), uma soprano (em Dó) com uma contralto (em Fá), uma tenor (em Dó) e, também, as duas “flautas-canetinhas”. Essa adaptação está relacionada com a ordem em que os instrumentos aparecem durante a peça, nos seguintes aspectos: postura com os instrumentos, forma de cada mão, espaçamento entre os dedos, dedilhados, embocadura e pressão da coluna de ar, os quais variam a cada troca de flautas.

Após analisar os elementos da notação das partituras editadas de *Ende* e *Diaulos* e de estudar os trechos em rascunhos de *Onírica*, observei que cada compositor estabelece e organiza um tipo de escrita para as duas vozes executadas simultaneamente em duas flautas doces. Na peça *Ende*, o compositor Andriessen organiza a linha de cada flauta em pautas separadas, facilitando a leitura (vertical) do cruzamento das vozes em intervalos pequenos. Bruno Giner escreve, em *Diaulos*, as duas vozes na mesma pauta; essa notação favorece a leitura das passagens de melodia cujas notas são distribuídas entre as duas flautas. Em *Onírica*, o compositor Hudson Lacerda organiza as duas vozes em uma pauta, na transcrição e adaptação para duas flautas doces de fragmentos da melodia indígena.

Em relação ao processo colaborativo com Hudson Lacerda na criação da peça *Onírica - Paisagem Noturna*, percebi que esse processo não acontece de forma linear e previsível, ou seja, à medida em que as idéias e os materiais foram

sendo modificados e transformados a cada etapa de criação da peça, percebi que o meu papel, como instrumentista, e do Hudson, como compositor, foram se modificando e se transformando, isto é, participei mais ativamente do que imaginei na concepção da peça, e pode-se dizer que Hudson atuou também como instrumentista (sons de violão gravados). Em outras palavras, o trabalho foi dinâmico: à medida em que as ideias foram surgindo a cada etapa, sendo elaboradas e executadas, o caminho da composição foi mudando e, também, o papel de cada um na criação da peça, gerando, assim, novos aprendizados.

Por meio do estudo das três peças, concluí que tocar duas flautas doces ao mesmo tempo envolve novos aprendizados em relação à técnica convencional (em uma flauta só), como: postura com os instrumentos, sustentação das flautas, posicionamento e função da mão direita, função de sustentação dos dedos mínimos e, em algumas passagens de repertório, também os dedos anulares, coordenação dos diferentes tipos de movimentos dos dedos entre as mãos, embocadura e respiração. Outro novo aprendizado é a leitura da notação de duas vozes simultâneas em escrita específica de cada compositor.

O estudo sobre o uso de duas flautas doces tocadas ao mesmo tempo por um flautista é ainda incipiente. Há muito a ser explorado e aprofundado sobre esse tema, como por exemplo, a sistematização detalhada da técnica, elaboração de exercícios progressivos; transcrições de peças diversas em outros estilos; ampliação de repertório inédito com peças criadas em trabalho colaborativo intérprete-compositor. Espero que esse estudo possa servir para despertar interesse de outros músicos, flautistas, pesquisadores e compositores por esse tema, na realização de futuros trabalhos, ampliando a pesquisa nessas e em outras direções.



## REFERÊNCIAS

- ANDRIESSEN, Louis. **Ende for one recorder player playing two alto recorders**. Houten: Ascolta Music Publishing, 1988. Partitura.
- BARDOT, Clément. Man with his alghoza (satârâ) in Thar Desert, India. *In*: **Commons Wikimedia**. 2016. Fotografia. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man\\_with\\_his\\_Alghoza.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man_with_his_Alghoza.jpg). Acesso em: 15 jan. 2022.
- BARROS, Daniele Cruz. **A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.
- BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BOLTON, Philippe. Flûte double soprano em do. *In*: **Philippe Bolton: flûtes a bec & flageolets faits a la main**. 2022. Fotografia. Disponível em: <http://www.flute-a-bec.com/flutedoublegb.html>. Acesso em: 3 fev. 2022.
- CASTELO, David de Figueiredo Correia. **A técnica estendida como elemento veiculador da expressão musical na performance contemporânea da flauta doce**. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/154082/castelo\\_dfc\\_dr\\_ia.pdf?sequence=5](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/154082/castelo_dfc_dr_ia.pdf?sequence=5). Acesso em: 5 fev. 2022.
- DIÁRIO DE CUIABÁ. Indígenas do Alto Xingu. *In*: **Diário de Cuiabá**. 2020. Fotografia. Disponível em: <http://www.diariodecuiaba.com.br/cidades/coronavirus-se-alastra-pelo-alto-xingu-e-fazaldeias-cancelarem-o-kuarup-pela-primeira-vez/533553>. Acesso em: 17 fev. 2021.
- GINER, Bruno. Diaulos. *In*: **Assemblages 4: dix pièces faciles pour flûte (s) á bec**. Paris: Durand Editions Musicales, 1995. Partitura.
- HAUWE, Walter Van. **The modern recorder player**. London: Schott, 1984. v. 1.
- HOLLAND FESTIVAL. De nacht van Andriessen. *In*: **Holland Festival**. s.d. Programa. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20210124235454/https://www.hollandfestival.nl/nl/programma/1981/de-nacht-van-andriessen/>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- HOLLAND FESTIVAL. *In*: **Wikipédia: a enciclopédia livre**. 2022. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Holland\\_Festival](https://en.wikipedia.org/wiki/Holland_Festival). Acesso em: 5 jan. 2022.
- HORTA, Luiz Paulo (ed.). **Dicionário de música**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

MÜLLER, Helcio. **Técnicas contemporâneas para flauta doce**. Disponível em: <https://www.helciomuller.mus.br/flauta-doce/tecnicas-contemporaneas/>. Acesso em 03 agosto de 2023.

MUSEUM OF MUSICAL INSTRUMENTS. The ancient greek double aulos. *In: World History Encyclopedia*. 2012. Fotografia. Disponível em: <https://www.ancient.eu/image/686/greekdoube-aulos/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

O'KELLY, Eve. **The recorder today**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

POSTHUMA, Klaas A. **50 Years Holland Festival - A Dutch Miracle**. Castricum: Globe, 1997. Edição limitada. 6 CDs.

REINACH, Théodore. **A música grega**. Tradução de Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCHÖENBERG, Arnold. **Exercícios preliminares em contraponto**. Tradução de Eduardo Seincmann. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SCLIAR, Esther. **Fraseologia musical**. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 2008.

SCHLEICH, Ute. Colors of minimal music. *In: Musik und atem*. 2020. Encarte de CD. Disponível em: <https://www.musik-und-atem.de/cds/colors-of-minimal-music>. Acesso em: 11 abr. 2022.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Terracotta amphora (jar). *In: Greek and Roman Art*. 2023. Fotografia. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254896>. Acesso em: 10 out. 2023.

THEMODERNRECORDER. **Louis Andriessen: Ende (1981)**. Intérprete: Walter van Hauwe. Canal: TheModernRecorder no YouTube. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eWCjixjeGXI>. Acesso em: 1 jan. 2022.

TONI, Flávia Camargo (coord.). **Dicionário Musical Brasileiro / Mário de Andrade**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

UDINA, Frederic. **Diaulos**, Bruno Giner – by Ma Jesús Udina. Canal: Frederic Udina no You Tube. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QOPovMNVae8>. Acesso em: 12 out. 2022.

VEILHAN, Jean-Claude. **La flute a bec**. Paris: Alphonse Leduc, 1973.

VERHEIJ, Robert. **Ende**, Louis Andriessen - Door Jasperina Verheij. Canal: Robert Verheij no YouTube. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jcbYUzaQjKs>. Acesso em: 10 mar. 2022.



ANEXO A – Partitura editada de *Ende*

## ENDE

to Frans

♩ = al mosso 66

Louis Andriessen (1981)

alto rec. 1\*)  
recorder player  
alto rec. 2

*f* preciso, agressivo

\*) un pochissimo più forte dal 2°.

10

sim. più *f* 5 16 4

sim.

20

4 5 16 4 5 16

sim.

29

Like a stupid waltz

4 6 4

sim. sim.

37

6 4 3 4 5

sim.

47

5 4 5 4

sim.

sim.

56

meno legato sim.

64

72

sim. sempre più *f* e più aggressivo

80

agressive little waltz

89

move forward repeat 3-6 times ad lib.

100

*ff* as a scream

ANEXO B – Partitura editada de *Diaulos*

10

VI *Diaulos**durée : env. 1'30"*(Pour flûte soprano et alto,  
jouées par un seul instrumentiste)

♩ = 50

(8) Fl. soprano (main gauche)

Musical notation for Fl. soprano (main gauche) and Fl. alto (main droite). The Fl. soprano part starts with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The Fl. alto part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The notation includes a first finger (1) marking and a dynamic change to mf for the Fl. alto.

(8) sopr.

Musical notation for soprano and alto parts. The soprano part starts with a forte (f) dynamic. The alto part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The notation includes a dynamic change to mf for the alto.

Musical notation for soprano and alto parts. The soprano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The alto part starts with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The notation includes a dynamic change to f p sub. for the alto.

Musical notation for soprano and alto parts. The soprano part starts with a forte (f) dynamic. The alto part starts with a piano (p) dynamic. The notation includes dynamic changes to mf and f for the alto.

Musical notation for soprano and alto parts. The soprano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The alto part starts with a forte (f) dynamic. The notation includes a dynamic change to mf for the alto.

\*) Pour des raisons de logique musicale, la partie d'alto est écrite une octave au dessous de la hauteur réelle.

**ANEXO C – Programa e link de acesso ao Recital no YouTube**

Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG

**RECITAL DE MESTRADO****LISSANDRA SAMPAIO RIBEIRO – Flauta Doce****Programa**

<b>Bruno Giner</b>	<b><i>Díaulos</i></b> (flautas doces soprano e contralto e 1 flautista)
<b>Roberto de Vittorio</b>	<b><i>Piezas Sintéticas</i></b>  <i>I Allegro moderato</i> <i>II Molto moderato</i> <i>III Allegro</i> (flauta doce soprano e violão)
<b>Bruno Kiefer</b>	<b><i>Música sem incidentes</i></b>  <i>I Tranquilo</i> <i>II Vivo</i> (flauta doce contralto e violão)
<b>Hudson Lacerda e Lissandra Sampaio Ribeiro</b>	<b><i>Onírica – Paisagem Noturna</i></b> (para flautas doces, 1 flautista e sons eletrônicos)
<b>Herbert Baumann</b>	<b><i>Duetto Concertante</i></b>  <i>I Andante poco mosso</i> <i>II Allegro</i> <i>III Moderato</i> (flauta doce contralto e violão)
<b>Louis Andriessen</b>	<b><i>Ende</i></b> (2 flautas doces contralto e 1 flautista)

**Violonista convidado: Hudson Lacerda**

28 de Junho de 2024  
15h00  
Auditório Fernando Coelho  
Escola de Música da UEMG

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3laVxKedXU>