DOI 10.20504/opus2016a2205

Apontamentos sobre os recursos idiomáticos da flauta transversal relativos às técnicas estendidas: levantamento de sua utilização nos séculos XX e XXI

Felipe de Almeida Ribeiro (UNESPAR)
Fabrício Vallério Ribeiro (OSP)
Paul Franz Wegmann Pena (UNESPAR)

Resumo: Este artigo apresenta um levantamento documental acerca de obras dos séculos XX e XXI para flauta transversal, sendo seu principal objetivo apontar aspectos de técnicas estendidas enquanto evidências de uma nova tradição de performance e, consequentemente, da necessidade de incorporá-las no ensino deste instrumento. A notação musical, portanto, será o principal objeto de estudo para esta reflexão. A pesquisa foi elaborada tendo em mente os intérpretes como público alvo. A pesquisa faz parte das atividades do Grupo de Pesquisa Núcleo Música Nova e contou com o suporte da Fundação Araucária.

Palavras-chave: Técnicas expandidas para flauta transversal. Pedagogia da flauta transversal. Repertório contemporâneo para flauta transversal. Música dos sécs. XX e XXI.

Notes on Idiomatic Resources for the Flute Related to Extended Techniques: A Survey of Their Use in the 20th and 21st Centuries

Abstract: This paper presents a documentary review of 20th- and 21st- century works for flute with the purpose of highlighting aspects of extended techniques as evidence of a new performance tradition and thereby reinforce the need to incorporate these techniques as part of teaching the instrument. Music notation, therefore, will be the main object of study for this reflection. The research was developed with performers in mind as the target audience. This study is part of the work conducted by the *Grupo de Pesquisa Núcleo Música Nova* [New Music Nucleus Research Group] and received support from the *Fundação Araucária* [Araucária Foundation].

Keywords: expanded techniques for flute; contemporary repertoire for flute; flute pedagogy; 20th- and 21st- century music.

RIBEIRO, Felipe de Almeida; RIBEIRO, Fabrício Vallério; PENA, Paul Franz Wegmann. Apontamentos sobre os recursos idiomáticos da flauta transversal relativos às técnicas estendidas: levantamento de sua utilização nos séculos XX e XXI. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 119-144, jun. 2016.

Submetido em 07/02/2016, aprovado em 28/03/2016.

O repertório para flauta transversal atingiu um alto nível de complexidade durante os séculos XX e XXI, principalmente na literatura de câmara. Obras para flauta solo como *Syrinx* (1913) de Claude Debussy e *Density 21.5* (1936, rev. 1946) de Edgar Varèse requereram do flautista uma atitude diferente no que concerne ao desenvolvimento temporal da obra. Neste ponto, a virtuosidade tendia mais para a esfera expressiva do que necessariamente para a destreza mecânica dos dedos. Ainda em 1936, André Jolivet compôs as *Cinq incantations*, outra obra importante que se concilia com a tradição do passado por meio da perspectiva contemporânea. Luciano Berio – representante de outra geração, exatamente 22 anos depois – compôs a *Sequenza I* (1958) para flauta solo que foi recebida pela crítica como um meteoro para a época – com estreia em Darmstadt (Alemanha) por Severino Gazzelloni –, principalmente por tratar de questões até então de uso não frequente pela comunidade especializada. A *Sequenza I* foi um marco na história do instrumento – e também de outros – e, a partir de então, o repertório aumentou com uma relativa ênfase na exploração de possibilidades de emissão timbrísticas do instrumento. Segundo o próprio Berio, "Escrever hoje para um instrumento monofônico significa que o compositor deve exaustivamente reestabelecer a relação entre aberto e escondido, contraponto linear e melódico de forma completa; isto toca em um nervo central da invenção musical"[1] (BERIO, [1958], tradução nossa). Outros exemplos de obras marcantes para flauta transversal escritas nos séculos XX e XXI são *Synchronisms No. 1* (1961) de Mario Davidovsky, *Nidi* (1979) de Franco Donatoni, *Dizzy Divinity* (1985) de Horatiu Rădulescu, *Sgothan* (1985) de James Dillon, *None But the Lonely Flute* (1991) de Milton Babbitt, *Scrivo in vento* (1991) de Elliott Carter, *Couleurs du vent* (1998) de Kaija Saariaho, *In Freundschaft* (1977), *Amour* (1976/1981), *Xi* (1986) e *Ypsilon* (1989) de Karlheinz Stockhausen, *L'Opera per flauto* (compilação de obras) de Salvatore Sciarrino, *Cassandra's Dream Song* (1970), *Unity Capsule* (1976) de Brian Ferneyhough, *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) de Luigi Nono, *Finale* (2004) de Georg Friedrich Haas e *Sikangnuqa* (1979) de Michael Finnissy, entre muitas outras obras.

O desenvolvimento de novos conceitos e poéticas nos séculos XX e XXI, principalmente no importante trabalho colaborativo entre compositores e intérpretes (MESSIAEN, 1980: i), culminou em uma prática artística com novas contribuições em diversos aspectos paramétricos e estruturais da música. Esse trabalho colaborativo de retroalimentação – entre compositor e intérprete – pode também ser verificado em outros instrumentos, como nos demonstra por exemplo os livros *Die Spieltechnik der Oboe* do

[1] "Writing for a single-voice instrument today means that the composer must thoroughly re-establish the relationship between open and concealed, linear and melodic counterpoint from the ground up; this touches a central nerve-point of musical invention" (BERIO, [1958]).

oboísta Peter Veale e do compositor Claus-Steffen Mahnkopf (VEALE; MAHNKOPF, 1994); *Flûte aux présent* do flautista Pierre-Yves Artaud e do compositor Gérard Geay (ARTAUD; GEAY, 1980); *The Techniques of Guitar Playing* do violonista Seth Josel e do compositor Ming Tsao (JOSEL; TSAO, 2014); na pesquisa da pianista Luciane Cardassi, como nos artigos *Meu Rosto Mudou – Time and Place Within a Performer-Composer Collaboration*, *Thoughts on Composer-Performer Collaboration* e *O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro* (todos de 2011); no projeto de pesquisa *Interações entre Compositores e Intérpretes na Música Contemporânea* da pianista Catarina Domenici – em que ressalta a importância de "[m]apear as colaborações entre compositores e interpretes" ([2009]) – e nos artigos *It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea* (2013), *Além da notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI* (2010), *O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica* (2010) e *Three Instances of Composer-Performer Collaboration: the Performer's Point of View* (2012) da mesma autora.

Em se tratando mais especificamente da flauta transversal, é importante apontar que essa tendência de expansão técnica e instrumental não se restringe simplesmente às novas formas de produção sonora. A música moderna e contemporânea exigem do instrumentista uma nova atitude perante questões de temporalidade e mesmo de teatralidade (NONO, 2007: 139). Afinal, as grandes mudanças na prática performática dos séculos XX e XXI deram-se principalmente no plano espectral, que incluiu além do domínio de frequências um repensar no domínio temporal (SMALLEY, 1997: 112-113). Nesse sentido, Luigi Nono fala da necessidade de incorporar o erro como necessidade estética, como elemento catalisador da transcendência cognitivo-sonora (2007: 495-496). Essa atitude, em se tratando da difusão do trabalho do compositor, apresenta uma grande adversidade justamente pela dificuldade de codificação. Sendo assim, o flautista Roberto Fabbriciani – colaborador de Luigi Nono e de tantos outros compositores como Brian Ferneyhough e Salvatore Sciarrino – propõe a criação de uma "tradição de performance" na música de Luigi Nono, "com intérpretes que trabalharam com o compositor por um longo período de tempo e com grande comprometimento, dando orientação na realização de interpretações autênticas de sua música"[2] (FABBRICIANI, 1999: 10, tradução nossa). Este fato e tantas outras instâncias são exemplos da necessidade de um repensar na tradição da performance musical e pedagogia instrumental.

[2] "[...] with performers who have worked with the composer for a long time and with great commitment, giving guidance on the achievement of faithful interpretations of his music" (FABBRICIANI, 1999: 10).

Sistemática da pesquisa

Para atingir o principal objetivo desta pesquisa – elucidar a existência de uma nova tradição de performance para flauta transversal e a necessidade de consolidar sua prática –, propomos o levantamento documental de obras musicais com um perfil específico: composições para flauta transversal dos séculos XX e XXI com ênfase na pesquisa e exploração de possibilidades de emissão timbrísticas deste instrumento. Adicionalmente, nos é importante verificar e apontar o papel fundamental da colaboração entre compositor e intérprete dentro do processo criativo das obras levantadas nesta pesquisa.

A quantidade de obras averiguadas é essencial para justificar o tópico em questão, principalmente para fundamentar o problema da tradição. Todavia, não temos a pretensão de esgotar o assunto e muito menos de tornar esta pesquisa um mero levantamento superficial da literatura específica. Nesse sentido, apresentamos duas estratégias, uma de caráter qualitativo e outra quantitativo. Na primeira, trata-se antes de tudo de emergir questões de atitude e poética por meio de breves comentários analíticos acerca das obras selecionadas dos compositores Brian Ferneyhough, Luigi Nono e Salvatore Sciarrino. Na segunda, apresentaremos uma tabela técnica revelando uma pesquisa documental mais ampla e correlacionando as obras com as técnicas reveladas anteriormente. Esta tabela está em conformidade com as obras nela inseridas e possui como referencial teórico os principais métodos de flauta transversal para a música dos séculos XX e XXI (ARTAUD, 1980. LEVINE; MITROPOULOS-BOTT, 2002. DHENHARD, 2013. BARTOLOZZI, 1982. DICK, 1989). Antes de adentrarmos na próxima seção deste artigo – a análise de uma seleção de obras específicas – é importante definirmos o conceito de idiomatismo adotado para este trabalho.

Idiomatismo e colaborações

Durante o pós-guerra ressurgiu o interesse pela flauta, colocando-a como um dos expoentes do idioma modernista. A capacidade de produzir um grande e diverso arsenal de sons resultou num prolífico repertório que procurou mudar aquela noção da flauta como um veículo de capricho bucólico ou de sonoridades pastoris. A flauta tornou-se então um canal para os compositores experimentarem novos sons, resultando num repertório que fez uso extensivo de novas técnicas à parte daquelas já utilizadas na performance tradicional, surgindo desde então uma nova abordagem técnica do instrumento, sendo necessário repensar as referências idiomáticas. A palavra "idiomático" sugere a peculiaridade de um idioma, ou seja, os elementos que constituem uma linguagem em específico. La Rue (1970: 24) considera o idiomatismo como o "[...] reconhecimento das capacidades especiais dos

instrumentos." Tais capacidades para a flauta foram expandidas por meio da criação de novas sonoridades, como frulato, *whistle tone*, *jet-whistle*, embocadura de trompete, multifônicos, efeitos percussivos, sons eólicos e técnica que utiliza o falar e cantar, entre outras, que aos poucos tornou "[...] a flauta um instrumento de múltiplas sonoridades e resultando em novos desafios para intérpretes, compositores e professores" (LEVINE; MITROPOULOS-BOTT, 2002: 7). Nesta pesquisa entendemos que o conceito pode ser aplicado enquanto estágio de maturação de interatividade entre material, técnica, obra e intérprete.

Em sua tese de doutorado, o flautista canadense Mark McGregor observa que "para que os compositores escrevam de forma efetiva e idiomática para a flauta, a colaboração com intérpretes foi frequentemente essencial"[3] (2012: ii, tradução nossa). A experiência de se trabalhar em um ambiente colaborativo assegura ao compositor a certeza da exequibilidade de sua obra. O autor também observa que "este diálogo pode revelar técnicas, cores e efeitos dos quais o compositor não estava ciente"[4] (2012: 1, tradução nossa). Por outro lado, a experiência possibilita ao instrumentista participar ativamente do processo criativo, deixando de lado o estereótipo de "executor", de um técnico.

Outra colaboração de fundamental importância nos últimos anos tem sido entre os construtores e intérpretes. O processo colaborativo tem gerado instrumentos que questionam os paradigmas sonoros da flauta. A fabricante Eva Kingma[5], por exemplo, tem recebido a colaboração do flautista Mathias Ziegler, e desenvolvido flautas graves (alto, baixo e contrabaixo), além de desenvolver mecanismo com chaves abertas na flauta em sol, o que possibilita uma variedade de novos sons e efeitos sonoros até antes inimagináveis nestes instrumentos. Outra inovação importante da construtora é o sistema Kingma, que adiciona mais 3 ou 6 chaves que combinadas entre si produzem quartos de tons e multifônicos que não são possíveis nas flautas com mecanismo tradicional.

Outro intérprete de fundamental importância no desenvolvimento desses novos paradigmas sonoros é o flautista americano Robert Dick. Um artista que tem dedicado sua vida na expansão e exploração sonora da flauta, Dick desenvolveu uma cabeça (bocal) chamada *Glissando Headjoint* que torna a flauta em dois instrumentos em um: a flauta tradicional e outro instrumento com um recurso que lembra uma guitarra elétrica, fazendo

[3] "In order for composers to write effectively and idiomatically for the flute, collaboration with performers was often essential" (MCGREGOR, 2012: ii).
[4] "This dialogue can reveal techniques, colours, and effects of which the composer may not have been aware" (MCGREGOR, 2012: 1).
[5] Cf. o *website* da fabricante, disponível em: <http://www.kingmaflutes.com/mySite/kswhat.html>. Acesso em: 29 ago. 2016.

um *glissando* ou *slide* de uma nota para outra – como o efeito *whammy bar*. Dentre todas essas ações para ampliar os mecanismos de execução da flauta, há ainda a invenção da flauta *iperbasso* de Roberto Fabbriciani, um instrumento de 15 metros que quase atinge o limiar da audição em 16Hz.

Análise: aspectos emancipativos técnicos no repertório dos sécs. XX e XXI

Trataremos nesta seção da poética composicional dos compositores Brian Ferneyhough (1943), Luigi Nono (1924-1990) e Salvatore Sciarrino (1947), principalmente em questões que tocam à execução na flauta transversal. Essas diferentes estéticas foram escolhidas com o intuito de ilustrar uma ampla paleta sonora desenvolvida nos séculos XX-XXI e por abrangerem – quase que na totalidade – as técnicas estendidas em questão. "A tipicamente forte e complexa *Carceri d'invenzione IIb* para flauta de Brian Ferneyhough [...] conteve notas demais para serem admiradas salvo por suas agressividades"[6] (PETTITT apud FITCH, 2013: 31, tradução nossa).

Em um trabalho colaborativo com o flautista Roberto Fabbriciani, o compositor inglês Brian Ferneyhough escreveu *Carceri d'invenzione IIb* (1985), para flauta solo, que por sua vez é um extrato de uma obra maior para ensemble intitulada *Carceri d'invenzione*. Nesta versão *IIb*, Ferneyhough apresenta ao intérprete uma situação comum em suas obras que demanda grande concentração do intérprete: a capacidade de síntese a partir da sobreposição de diversas técnicas (escrita polifônica). De certa forma, Ferneyhough é um compositor que usa a tradição histórica de performance musical; suas obras são continuações, desenvolvimentos de uma prática já existente. Lois Fitch aborda a complexidade de técnicas na música de Ferneyhough como algo que "compartilha indubitavelmente de muitas afinidades com o serialismo de Darmstadt, especialmente seu estilo paramétrico. Jonathan Harvey vai além e se refere a Ferneyhough como um serialista integral"[7] (FITCH, 2013: 33, tradução nossa).

Nas três obras que iremos brevemente analisar – *Carceri d'invenzione IIb*, *Mnemosyne* e *Unity Capsule* – podemos verificar uma série de técnicas não-ortodoxas de execução, e que muitas vezes são simultaneamente aplicadas na obra. Algumas delas são:

---

[6] "Brian Ferneyhough's typically tough and complex [...] *Carceri d'Invenzione IIb* for flute [...] contained too many notes to be admired for anything other than their aggressiveness" (PETTITT apud FITCH, 2013: 31).

[7] "Ferneyhough's music undoubtedly shares many affinities with Darmstadt serialism, not least his parametric style. Jonathan Harvey goes so far as to refer to Ferneyhough as an integral serialist" (FITCH, 2013: 33).

- Métrica: compassos não-ortodoxos;
- Métrica: *nested tuplets* (quiálteras aninhadas);
- Métrica: pautas simultâneas;
- Microtonalidade (quartos-de-tom, quintos-de-tom);
- Alfabeto fonético.

Talvez uma das obras mais completas, no sentido de sobreposição de diferentes técnicas estendidas, seja *Carceri d'invenzione IIb.* A Fig. 1 mostra um recorte das instruções ilustrando o vocabulário sônico desta obra. Nesse conjunto de instruções verificamos técnicas como sons eólicos, *pizzicato* de lábio, som ou emissão normal com ataque de *pizzicato* de lábio, sons eólicos com ataque de *pizzicato* de lábio, *key click*, *frulato*, ataque exagerado com som de língua, ataque sem som de língua, ataque duplo e triplo, *non vibrato* versus *molto vibrato*, assim como vibrato com variações graduais, microtonalidade, *glissando*, *glissando* de língua, *smorzato* (flutuações de embocadura em um ritmo dado), *bisbigliando*, entre outras que fazem parte desta obra considerada como uma das mais exigentes da literatura do instrumento.

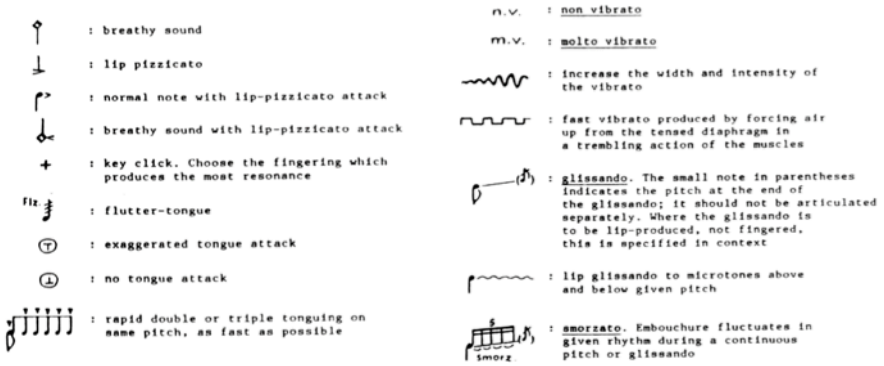


Fig. 1: Instruções de performance em *Carceri d'invenzione IIb* de Brian Ferneyhough.

Passemos à abordagem dessas técnicas por camadas. Na Fig. 2, por exemplo, percebe-se um dos parâmetros que mais chama a atenção na obra de Ferneyhough: a métrica. Não se trata necessariamente de uma técnica, mas sim de requerer do intérprete uma habilidade, um conhecimento em específico.

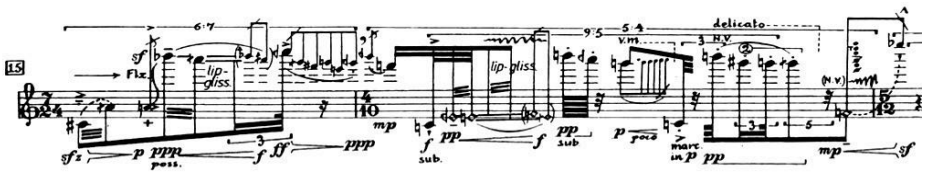


Fig. 2: Compasso 15 em *Carceri d'invenzione IIb* de Brian Ferneyhough.

Verifiquemos primeiramente as fórmulas de compasso 7/24, 4/10 e 5/12. São estruturas que referenciam divisões não-ortodoxas de uma semibreve. Nesse sentido, 7/24 significa um compasso com 7 pulsações, cada uma com uma duração equivalente a1/24 de uma semibreve. Em seguida averiguemos no compasso 15 as quiálteras que de forma contrastante dialogam com as fórmulas de compasso. Isto é, em um compasso 7/24 o flautista automaticamente se depara com um paradoxo, uma compressão rítmica de *6:7*. Logo a seguir, no compasso 16, temos um paradoxo maior ainda: uma fórmula de compasso 4/10 com quiálteras aninhadas (*nested tuplets*), ou seja, 5:4 que abriga outra de 9:5 que por sua vez possui uma de 3:2. É importante ressaltar que esta complexidade deve ser encarada pelo flautista enquanto uma estratégia para busca de uma sonoridade verdadeiramente natural e orgânica, ou seja, o uso da saturação de informação enquanto estratégia notacional contrária ao que já aconteceu na história da notação musical, i.e., buscar a completude da obra por meio da abstração humana. Ferneyhough apresenta suas composições (suas concepções das peças) em seu estado concreto, delimitando ao intérprete uma esfera para criatividade (daí o título *Carceri d'invenzione*).

Já em *Mnemosyne* (1986), para flauta baixo, o instrumentista se defronta com um outro tipo de sobreposição de técnicas, desta vez com múltiplas pautas. Cada linha, por sua vez, possui várias combinações de técnicas, como o uso de microtonalidade e mudanças milimétricas de dinâmica, articulação e registro (Fig. 3).

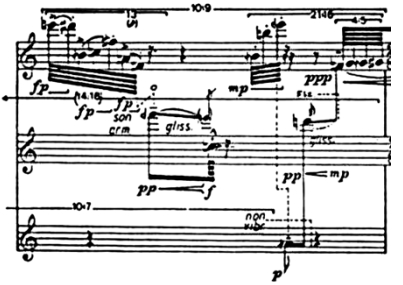


Fig. 3: *Mnemosyne* de Brian Ferneyhough.

Mnemosyne apresenta o desafio de uma leitura que demanda um rápido processamento de informação, como de costume na estética de Ferneyhough, porém multiplicado por três: a obra requer uma leitura que caminha entre três linhas diferentes.

Em sintonia com esta estruturação analisada, a obra *Unity Capsule* (1975) – dedicada ao flautista Pierre-Yves Artaud – apresenta tanto a complexidade rítmica quanto a microtonal. O uso de digitações alternativas é tão avançada que as próprias instruções de performance da peça apresentam uma tabela com sugestões de digitação alternativa para cada nota empregada na obra, i.e., com quartos e quintos de tom. As Fig. 4a e 4b apresentam um excerto dessa tabela assim como digitações de multifônicos aplicadas na segunda parte da obra.

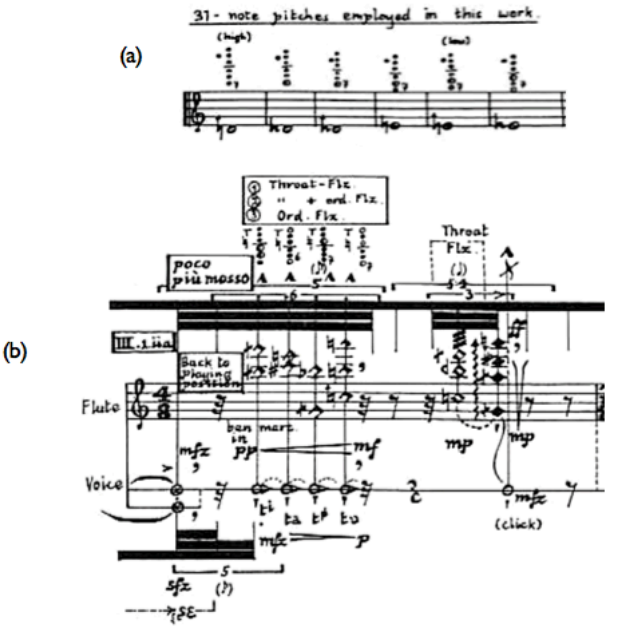
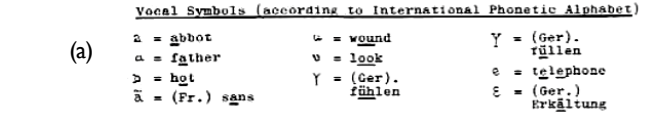


Fig. 4: Instruções de microtonalidade (a) e excerto de *Unity Capsule* (b).

Além de toda uma pesquisa vinculada às possibilidades de emissão sonora da flauta, *Unity Capsule* requer também habilidades vocais do intérprete. Ferneyhough faz uso

do alfabeto fonético internacional (Figs. 5a e 5b) para registrar as ações vocais do intérprete, tudo isso em contraponto com o material da flauta propriamente dita.

(a)



(b)

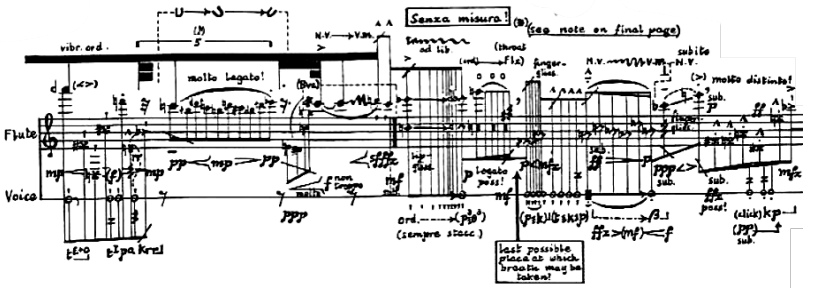


Fig. 5: Instruções para voz, de acordo com o alfabeto fonético internacional (a) e sua aplicação em *Unity Capsule* (b).

É notável a preocupação do compositor em registrar (e não necessariamente exigir) um controle absoluto de inúmeros parâmetros. Apesar de um pouco intimidadora, a obra de Ferneyhough aspira por alcançar uma verdadeira naturalidade. E para isso, Ferneyhough acredita na partitura como mecanismo de transmissão. Por fim, ressalta-se também que o trabalho colaborativo entre Ferneyhough com Artaud e Fabbriciani – dois ícones na performance de música contemporânea e ao mesmo tempo dois elementos fundamentais tanto para a pedagogia de ensino no instrumento quanto o trabalho enquanto construtores de novas tecnologias – foi crucial para o desenvolvimento desta estética.

Luigi Nono, por sua vez, aborda a complexidade de forma contrária à Ferneyhough: suas partituras apresentam traços de simplicidade notacional. A complexidade é atingida na atitude do intérprete ao executar a obra (FABBRICIANI, 1999: 09). Neste sentido, suas partituras revelam uma estrutura clara ao executante, mas cabe ao intérprete uma intervenção criativa, no sentido de retirar dessa estrutura uma "ruína". É neste domínio que mora a música de Nono. Não na exatidão, mas na incorporação do erro, da fragilidade, do silêncio (NONO, 2007: 495).

Em *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* de (1985) para flauta contrabaixo, clarinete contrabaixo e eletrônica em tempo real, Nono explora sonoridades

meta-instrumentais, i.e., não se trata exatamente de uma obra para flauta e clarinete – solistas –, mas sim de uma obra eletroacústica – flauta e clarinete são geradores de som, como um oscilador ou um gerador de ruído. O uso de microfone e técnicas eletroacústicas aplicadas à flauta e ao clarinete gera um tipo de música em que a atitude do executante é severamente abordada e exigida pelo compositor. O músico de formação oriunda da tradição dos conservatórios eruditos precisa desenvolver um sentimento de temporalidade poucas vezes abordado em outras obras da história da música. Adicionalmente, a tradicional e histórica questão do "ego" do artista deve ser repensada para a construção desta obra. Trata-se mais de interagir enquanto grupo, em uma postura *Nebenstimme*, do que necessariamente fazer-se ouvir enquanto *Hauptstimme*. A Fig. 6 demonstra o início de *A Pierre*, com andamento extremamente lento, em que as técnicas eólicas empregadas e o uso de eletrônica inauguraram um importante domínio de expressividade na história da música talvez antes abordado apenas por Stockhausen em *Mikrophonie I* (1964).

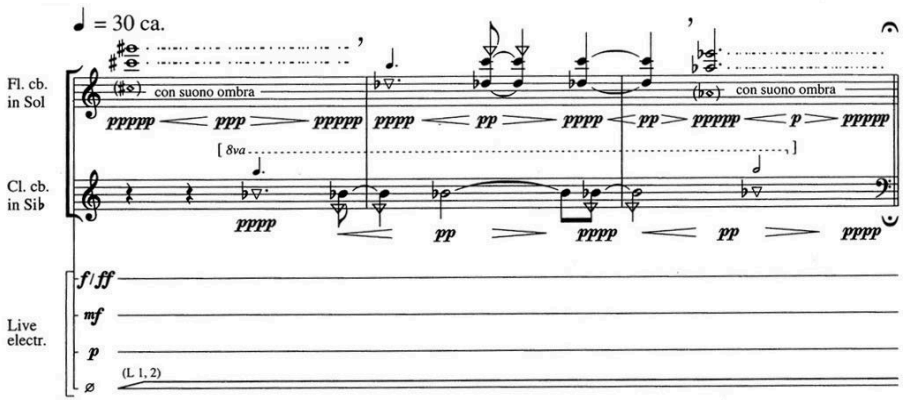


Fig. 6: Excerto de *A Pierre* de Luigi Nono, no qual são aplicadas transições graduais entre som ordinário, com 1/2 ar e 100% som eólico.

De maneira similar a Sciarrino – como veremos adiante –, há nesta música uma atração para atmosferas dúbias e nebulosas: o objetivo em oferecer ao ouvinte um parâmetro de escuta que é justamente participar do processo cognitivo por meio da subjetividade como ferramenta analítica. No compasso 49 fica clara a presença da subjetividade enquanto parâmetro. Nono indica na partitura "com assobio quebrado" ("*con fischio rotto*") enquanto há uma transição de dinâmicas no limiar da audição e mudanças microtonais (Fig. 7).

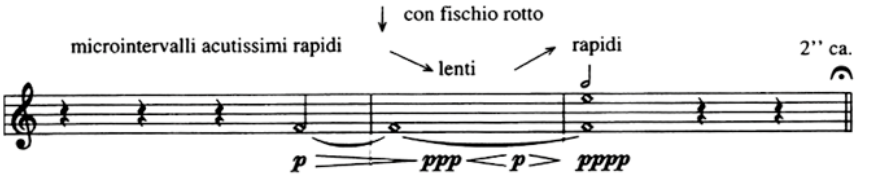


Fig. 7: "Assobio quebrado" na escrita para flauta de Luigi Nono.

Por outro lado – e de maneira complementar ao que foi dito – a peça exige do flautista o perfil para a improvisação. Se voltarmos ao primeiro compasso, por exemplo, a escrita utilizada é clara e aponta um objeto estático: um multifônico. Porém, as indicações de flutuação da dinâmica e da articulação deste som apontam que o resultado desejado é muito mais complexo do que daquele notado. E o mais inquietante: sua precisão não deve ser notada. Cabe ao intérprete assumir o comprometimento de aderir ao processo criativo. É um processo inverso ao de um arqueólogo: este reconstrói a imagem de uma ruína que um dia esteve inteira; já o intérprete da música de Nono recebe um material completo – mas sem vida – e constrói uma ruína. Para isto, como já dito antes, Nono se utiliza muito do potencial de erro e fragilidade de vários instrumentos. Somemos a isto o uso da eletrônica, que também apresenta-se como habilidade específica requerida do flautista: saber interagir com sons e processos eletrônicos. Segundo Fabbriciani:

> Nono sabia que para maximizar o potencial oferecido por essas técnicas era necessário formar intérpretes que pudessem interagir com o sistema eletrônico tão sensivelmente quanto com seus próprios instrumentos. Era igualmente vital construir um entendimento entre os intérpretes e os engenheiros de som de *live-electronics*. Poderíamos chamar isto de uma nova virtuosidade, consistindo não somente de velocidade técnica mas de uma notável habilidade em produzir som com vários tons de cor, nuances sutis e controle incomum da dinâmica[8] (FABBRICIANI, 1999: 09, tradução nossa).

[8] "Nono knew that in order to maximise the potential offered by these techniques it was necessary to form executants who could interact with the electronic system as sensitively as with their own instruments. It was equally vital to build an understanding between the executants and the sound engineers of the live electronics. One might call it a new virtuosity, consisting not only of technical speed but of a remarkable ability to realise sound with many shades of colour, subtle nuance and unusual dynamic control" (FABBRICIANI, 1999: 09).

Nesse sentido, a sonoridade se completa com a adição da eletrônica, i.e., o intérprete precisa desenvolver habilidades de performance com os módulos eletroacústicos criados pelos engenheiros de som (ou *sound designers*), neste caso o uso de *delay*, *harmonizer*, filtros, espacialização e *reverb* (Fig. 8):

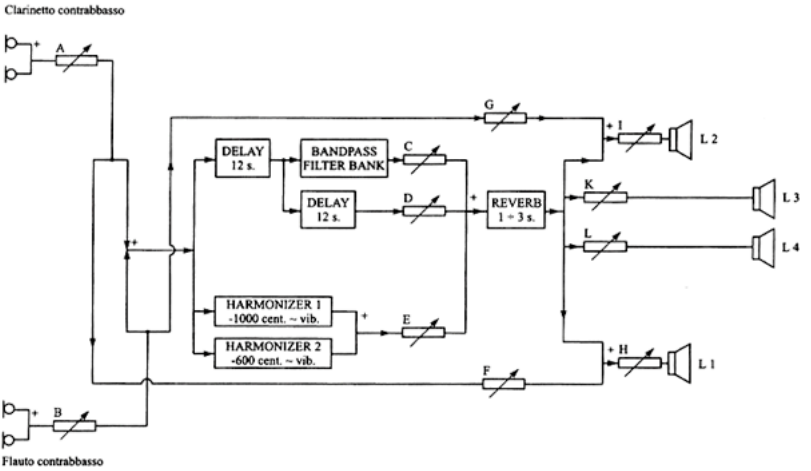


Fig. 8: Estrutura da eletrônica em *A Pierre* de Luigi Nono.

Como se trata de uma obra em que a sobreposição entre instrumentos e eletrônica é serial, e não paralela, cada ação de um afeta diretamente no todo. Não se trata de uma orquestração hermética ou simplesmente aditiva, como na música instrumental acústica, mas sim de um contexto em que a qualidade de cada etapa do diagrama da eletrônica afeta as consequentes (Fig. 8).

Caminhemos agora para outro aspecto musical que também exige especial atenção do flautista de música contemporânea. Em Nono, falamos da "atitude" do intérprete. Em Sciarrino, enfatizamos nessa linha de pensamento um "repensar" da temporalidade. Há uma nova virtuosidade em questão, uma em que o flautista participa do desenvolvimento temporal – construção de uma interpretação criativa – de uma obra, com a finalidade de fazer emergir estruturas eficientes de direcionalidade e de lógica. De uma forma um pouco radical, podemos tomar como exemplo a função do silêncio enquanto material musical na obra *4'33"* de John Cage (1952). Nesta composição, o silêncio criado gera um contexto performático bizarro se assumirmos a "face impassível do intérprete durante um movimento completamente silencioso como uma forma de expressão

musical"[9] (BARTOLOZZI, 1982: 1, tradução nossa). Similarmente, em Sciarrino o *glissando* torna-se um material em que o intérprete necessita criar formas de interação para a construção de uma performance. Não basta executar, mas participar do processo criativo de interpretação.

Como afirma o pianista Nicolas Hodges, a música de Sciarrino é como "[u]m vulcão visto de longe"[10] (1995: 22, tradução nossa). Com isto em mente, analisemos trechos da colossal antologia *L'opera per flauto* (1977-2000), para flauta solo, na qual Sciarrino aborda a flauta de maneira extremamente elegante com equilíbrio entre tradição e contemporaneidade, i.e., apresenta todo caráter lírico e *cantabile* da música do passado – especialmente a tradição lírica e *cantabile* da música italiana –, porém sob uma perspectiva organicamente fresca, nova. Em *Canzona di ringraziamento*, por exemplo, verificamos uma analogia e ilustração daquilo que Hodges entende por um "vulcão visto de longe". Em um dos níveis/sistemas (Fig. 9), de maneira "global" podemos ver a série de *glissandi*.

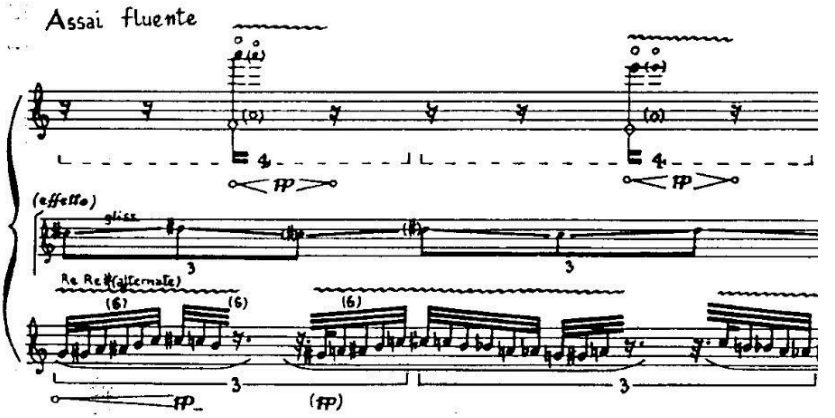


Fig. 9: Trêmulo de chaves amplamente utilizado por Sciarrino em *Canzona di ringraziamento.*

Por outra perspectiva, a esfera "atômica" destes *glissandi* é formada por pequenas partículas, pequenas melodias cromáticas. Há um cuidado necessário por parte do instrumentista em polir a performance deste gesto no intuito de obter o efeito de *glissando* com as articulações meticulosas almejadas pelo compositor. Sciarrino trabalha também com noções clássicas de construção de frases e blocos motívicos, utilizando procedimentos

[9] "[...] impassive face of the performer during a completely silent movement as a means of musical expression"(BARTOLOZZI, 1982: 1).
[10] "A volcano viewed from afar" (HODGES, 1995: 22).

lógicos como ideias antecedentes e consequentes, assim como formas de permutação entre essas ideias. Do ponto de vista técnico, nada nesta obra difere da rotina de estudo e de formação de um instrumentista de conservatório clássico. Do ponto de vista formal, apresenta-se aqui o grande desafio do qual tratamos há pouco: a resistência psicológica/emotiva e temporal. Como em outras obras de Sciarrino, a ideia de desenvolvimento por meio da repetição é um aspecto que demanda um preparo diferente daquele para se executar uma obra com clara direcionalidade temporal (KRAMER, 1987: 39-40). Neste caso, a permutação em *Canzona di ringraziamento* se dá principalmente pela alternância de motivos (o *glissando* cromático e o alto harmônico *pianissimo*) e pela repetição caleidoscópica dos mesmos.

Em outro momento, como na obra *Come vengono prodotti gli incantesimi?*, Sciarrino aborda novamente atmosferas que quebram a temporalidade linear. Apesar da repetição binária e *quasi* cartesiana do material, o material em si é polido de forma especial. De maneira geral, é um objeto que atrai a curiosidade do ouvinte por atuar no limiar da audição com *tongue ram* ou *tongue stop*, i.e., ataques da língua sem injetar muito ar com o bocal da flauta coberto pelos lábios – por meio do qual é gerada uma sensação de altura uma sétima abaixo.



Fig. 10: Efeito *tongue-ram* em *Come vengono prodotti gli incantesimi?*

Aos poucos, Sciarrino apresenta um elemento motívico contrastante: um gestual baseado na técnica *jet-whistle*. A Fig. 11 mostra o 18º sistema com uma sequência descendente deste material, já aplicado de forma enfática.

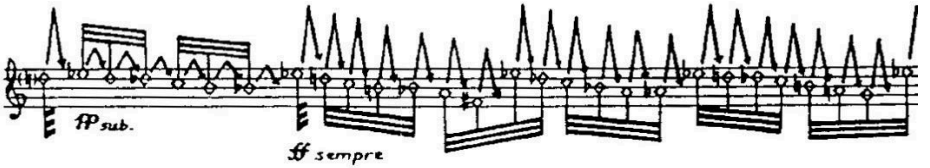


Fig. 11: Sequências de *jet-whistles* em *Come vengono prodotti gli incantesimi?* de Salvatore Sciarrino.

Pode-se resumir que o estudo e preparo técnico para esses dois momentos são frases com *tongue-ram* e *jet-whistle* (LEVINE, MITROPOULOS-BOTT 2002: 17, 28). Porém, há o desafio do desenvolvimento temporal, i.e., a construção de hierarquias fraseológicas dentro de um sistema não-teleológico (KRAMER, 1987: 50), e este aspecto deveria ser incorporado pelos instrumentistas enquanto parâmetro no processo de construção da interpretação de obras, como é o caso das de Sciarrino. Novamente em sintonia com a obra de Nono – e caminhando cada vez mais para a ideia inicial de tradição para uma nova prática performática em flauta transversal – Onofre (2012: 213) analisa na Fig. 12 os objetos/materiais sonoros típicos de Sciarrino de uma maneira orgânica, incorporando aspectos mais "ecológicos" do som (GRISEY, 2000: 02). Trata-se de um recorte da obra *All'aure in una lontananza* para flauta alto.

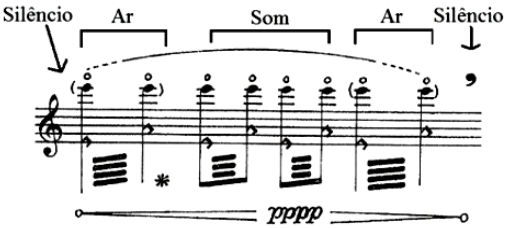


Fig. 12: Análise de Onofre (2012) de *All'aure in una lontananza.*

A incorporação da sonoridade eólica e do silêncio enquanto parte do objeto é fundamental na estética de Sciarrino. Aqui apresentamos mais um aspecto que pode gerar conflito com a tradição de ensino e estudo do instrumento. A projeção de ar, assim como de outras técnicas, é vista em algumas escolas como algo indesejável e, portanto, que deve ser [parcialmente] eliminado na formação de um flautista. Entretanto, Daldegan (2009: 98) defende a necessidade da incorporação dessas técnicas desde cedo na formação do flautista:

> [...] quem sabe as crianças que iniciarem seus estudos de instrumento incluindo músicas "que rompam com a ideia de nota musical" desde o início, venham a modificar a cena retratada por Galvão, mostrando não um sorriso "conflituoso", mas aquele de satisfação por ouvir com interesse crítico uma estreia de obra contemporânea (DALDEGAN, 2009: 98).

Data	Compositor	Título da Obra	Frullato	Som Eólico	Air Rush	Jet Whistle	Lip Pizz.	Tongue Pizz.	Tongue Ram/Stop	Tongue Click e/ou Tongue Attack	Key Click / Key Slap	Multifônicos	Voz e/ou canto	Microtonalidade
1936	Edgard Varèse	Density 21.5									x			
1936	André Jolivet	Cinq Incantation pour Flute	x									x		x
1944	André Jolivet	Chant de Linos	x											
1946	Pierre Boulez	Sonatine pour Flute et Piano	x											
1953	Giacinto Scelsi	Quays for C flute or Alto flute	x											x
1953	Heitor Villa-Lobos	Assobio a jato				x								
1955	Pierre Boulez	Le Marteau sans Maitre	x											
1958	Luciano Berio	Sequenza I pour flute	x								x	x		
1961	Mario Davidovsky	Synchronisms No. 1	x	x	x	x					x			x
1968	Helmut Lachenmann	Tema para flauta, voz e cello		x	x				x					
1970	Brian Ferneyhough	Cassandra's Dream Song	x					x			x		x	x
1971	Toru Takemitsu	Voice	x	x	x	x	x	x			x	x	x	x
1972	Yoshihisa Taira	Maya for Bass Flute	x	x								x	x	x
1973	Robert Dick	Afterlight	x	x	x	x						x		x
1976	Brian Ferneyhough	Unity Capsule	x	x	x		x		x		x	x	x	x
1977	Karlheinz Stockhausen	Der Jahreslauf, para piccolo	x											
1977	Salvatore Sciarrino	All'aure in una lontananza		x	x	x						x		x
1979	Franco Donatoni	Nidi II, para piccolo solo	x	x		x						x		
1979	Michael Finnissy	Sikangnuqa											x	x
1980	Robert Dick	Flames Must Not Encircle Sides										x		x
1980	Yoshio Hachimura	Maniera	x	x							x			x
1981	Brian Ferneyhough	Superscriptio					x							x

Tab. 1: Levantamento de obras dos séculos XX e XXI para flauta transversal, com indicação de técnicas estendidas predominantes.

Data	Compositor	Título da Obra	Frullato	Som Eólico	Air Rush	Jet Whistle	Lip Pizz.	Tongue Pizz.	Tongue Ram/Stop	Tongue Click e/ou Tongue Attack	Key Click / Key Slap	Multifônicos	Voz e/ou canto	Microtonalidade
1982	Michael Finissy	Ulpirra	x											x
1983	Karlheinz Stockhausen	Zungenspitzentanz, versão piccolo solo	x	x	x							x	x	x
1984	Morton Feldman	for Phillip Guston												
1984	Salvatore Sciarrino	Hermes		x	x	x			x			x		x
1984	Pierre Boulez	Dèrive	x											
1984	Heinz Holliger	Schlafgewölk												x
1985	Horatio Radulescu	Dizzy Divinity									x	x	x	x
1985	James Dillon	Sgothan	x	x	x		x	x	x			x	x	x
1985	Luigi Nono	A Pierre Dell'azzurro Sil. Inquietum		x								x		
1985	Salvatore Sciarrino	Come vengono prodotti gli incantesimi?				x		x				x		
1985	Brian Ferneyhough	Carceri d'invenzioni IIb	x	x			x			x	x			x
1985	Karlheinz Stockhausen	Susanis Echo, de Montag aus Licht		x									x	x
1985	Salvatore Sciarrino	Canzona di ringraziamento												
1986	Brian Ferneyhough	Mnemosyne		x	x		x				x			x
1986	Claus-Steffen Mahnkopf	Coincidentia Oppositorum					x		x		x		x	
1989	Pascal Dusapin	I - Pesci	x	x	x		x			x			x	x
1989	Salvatore Sciarrino	L'orizzonte luminoso di aton		x	x				x		x	x		
1989	Claus-Steffen Mahnkopf	Succolarity										x		x
1991	Elliott Carter	Scrivo in Vento	x									x		
1995	Tristan Murail	Unanswered Question												x
1997	Claus Steffen Mahnkopf	La terreur d'ange nouveau		x			x	x	x					
1998	Toshi Ichiyanagi	Still Time IV										x		x
2010	Dániel Péter Biró	Kivrot Hata'avah (Graves of Craving)	x	x							x	x	x	x

Tab. 1 (cont.): Levantamento de obras dos séculos XX e XXI para flauta transversal, com indicação de técnicas estendidas predominantes.

Data	Compositor	Título da Obra	Harmônicos	Glissandi	Variação de embocadura	Respiração Circular	Reverse Envelope	Vibrato (poco, ordinario, molto)	Smorzato	Bisbigliando e/ou trêmulo	Whistle Tone	Eletrônica	Amplificação	Pontilhismo (salto de registro)
1936	Edgard Varèse	Density 21.5												
1936	André Jolivet	Cinq Incantation pour Flute												
1944	André Jolivet	Chant de Linos												
1946	Pierre Boulez	Sonatine pour Flute et Piano												
1953	Giacinto Scelsi	Quays for C flute or Alto flute												
1953	Heitor Villa-Lobos	Assobio a jato												
1955	Pierre Boulez	Le Marteau sans Maitre												x
1958	Luciano Berio	Sequenza I pour flute	x											x
1961	Mario Davidovsky	Synchronisms No. 1		x								x		
1968	Helmut Lachenmann	Tema para flauta, voz e cello												
1970	Brian Ferneyhough	Cassandra's Dream Song	x						x					
1971	Toru Takemitsu	Voice	x	x							x			
1972	Yoshihisa Taira	Maya for Bass Flute												
1973	Robert Dick	Afterlight	x	x										
1976	Brian Ferneyhough	Unity Capsule	x	x	x		x	x			x			
1977	Karlheinz Stockhausen	Der Jahreslauf, para piccolo		x										
1977	Salvatore Sciarrino	All'aure in una lontananza		x							x			
1979	Franco Donatoni	Nidi II, para piccolo solo		x										
1979	Michael Finnissy	Sikangnuqa												
1980	Robert Dick	Flames Must Not Encircle Sides	x	x		x								
1980	Yoshio Hachimura	Maniera		x					x					
1981	Brian Ferneyhough	Superscriptio								x				
1982	Michael Finissy	Ulpirra		x										

Tab. 1 (cont.): Levantamento de obras dos séculos XX e XXI para flauta transversal, com indicação de técnicas estendidas predominantes.

Data	Compositor	Título da Obra	Harmônicos	Glissandi	Variação de embocadura	Respiração Circular	Reverse Envelope	Vibrato (poco, ordinario, molto)	Smorzato	Bisbigliando e/ou trêmulo	Whistle Tone	Eletrônica	Amplificação	Pontilhismo (salto de registro)
1983	Karlheinz Stockhausen	Zungenspitzentanz, versão piccolo solo		x										
1984	Morton Feldman	for Phillip Guston	x								x			
1984	Salvatore Sciarrino	Hermes	x	x										
1984	Pierre Boulez	Dèrive												
1984	Heinz Holliger	Schlafgewölk		x										
1985	Horatio Radulescu	Dizzy Divinity												
1985	James Dillon	Sgothan	x	x							x			
1985	Luigi Nono	A Pierre Dell'azzurro Silenzio Inquietum									x	x	x	
1985	Salvatore Sciarrino	Come vengono prodotti gli incantesimi?	x							x				
1985	Brian Ferneyhough	Carceri d'invenzioni IIb		x					x	x				
1985	Karlheinz Stockhausen	Susanis Echo, de Montag aus Licht		x									x	
1985	Salvatore Sciarrino	Canzona di ringraziamento	x							x	x			
1986	Brian Ferneyhough	Mnemosyne										x	x	
1986	Claus-Steffen Mahnkopf	Coincidentia Oppositorum												
1989	Pascal Dusapin	I - Pesci	x	x						x	x			
1989	Salvatore Sciarrino	L'orizzonte luminoso di aton		x										
1989	Claus-Steffen Mahnkopf	Succolarity												
1991	Elliott Carter	Scrivo in Vento						x						
1995	Tristan Murail	Unanswered Question	x	x	x									
1997	Claus Steffen Mahnkopf	La terreur d'ange nouveau							x					
1998	Toshi Ichiyanagi	Still Time IV												
2010	Dániel Péter Biró	Kivrot Hata'avah (Graves of Craving)	x					x		x				

Tab. 1 (cont.): Levantamento de obras dos séculos XX e XXI para flauta transversal, com indicação de técnicas estendidas predominantes.

Tabela

A Tab. 1 contém a parte quantitativa da pesquisa, com cerca de 45 obras para flauta transversal e com o apontamento das técnicas envolvidas. A escolha das obras seguiu os seguintes critérios:

- Obras preferencialmente para flauta solo;
- Obras dos séculos XX e XXI;
- Obras representativas de diferentes nacionalidades e estéticas;
- Obras que apresentam experimentações com técnicas estendidas e/ou pesquisa de sonoridades.

Ressaltamos que a terminologia geral sobre técnicas estendidas difere nos diversos trabalhos da literatura específica do instrumento. A escolha dos termos por cada compositor foi respeitada dentro da tabela. Adicionalmente, algumas técnicas são consideradas por alguns autores mais como estilos do que necessariamente como técnica/efeito. Nesse sentido, tomamos a liberdade de agregar na tabela as "sonoridades" e "atitudes" que diferem do idiomatismo clássico deste instrumento. Nos respaldamos na ação similar realizada pelos próprios compositores, como é o caso de Brian Ferneyhough com as notas de performance de sua *Carceri d'invenzione IIb* (1984), onde inclui a métrica junto com as técnicas estendidas. Importante também salientar que os autores não possuem a intenção – e nem a pretensão – de delimitar a esfera total da literatura existente para o instrumento nesta tabela, mas sim de utilizar uma seleção de obras para reforçar a tese apresentada no texto.

Considerações finais

Em uma palestra conferida em 2008 na University of Victoria (Canadá)[11], Helmut Lachenmann comentou sobre a obsessão de alguns musicólogos e teóricos em saber como o compositor estruturava suas peças em termos de alturas (*pitch*). Um pouco incomodado com essas questões, por justamente desconsiderar outros parâmetros também importantes, Lachenmann ironicamente os apelidou de *pitch-bulls*. Essa tendência na cultura da música de concerto tem limitado de forma considerável a expressividade e possibilidade criativa, colocando os compositores muitas vezes em espécies de leito de Procusto e, portanto, afetando diretamente a cultura de ensino de instrumentos musicais, i.e., forçando possibilidades estéticas em *shapes* pré-determinados. Um pouco neste caminho e ao

[11] Palestra presenciada por um dos autores do artigo, Felipe de Almeida Ribeiro, durante seu curso de Mestrado em Composição Musical (2006-2008) na University of Victoria (Canadá).

mesmo tempo criticando mais especificamente o desenvolvimento histórico da performance musical, Bartolozzi afirma que:

> O objetivo foi, portanto, não um de explorar as possibilidades características de cada instrumento, mas de satisfazer as exigências musicais de cada época sucessiva. Se este procedimento empírico produziu excelentes resultados do ponto de vista estrutural, é evidente que o mesmo não pode ser dito no que se refere ao desenvolvimento da técnica, que se tornou rigidamente padronizada em um método destinado à realização mais eficiente do objetivo inicial - sons únicos de timbre homogêneo[12] (BARTOLOZZI, 1982: 3, tradução nossa).

Adicionalmente, Bartolozzi revela que estudos apontam o real potencial sônico destes instrumentos, encorajando compositores e intérpretes na exploração deste novo campo: "[t]al descoberta [estudos acústicos de emissão polifônica em instrumentos melódicos] revela que as capacidades reais destes instrumentos são de dois tipos - ambos monofônicos e multifônicos [...]. Em suma, um campo completamente novo foi aberto para investigação e pesquisa"[13] (BARTOLOZZI, 1982: 2, tradução nossa).

Como já visto em episódios importantes de colaboração entre compositores e intérpretes, é fato o impacto do ensino da prática de performance musical no processo composicional de uma nova obra. A exploração do novo, entretanto, é um capítulo relativamente marginalizado em épocas contemporâneas, pois apresentam propostas de choque (DALDEGAN, 2009: 98). Nesse sentido, há sempre um problema em questão: a exploração de novas formas de expressividade vem sempre acompanhada de algum procedimento de ruptura, mesmo que parcial, ou de repensar, exigindo uma postura do intérprete muito mais crítica do que técnica. E ainda, a tradição de ensino de práticas interpretativas, em grande parte, não incentiva a uma prática interpretativa "criativa", i.e., daquela mesma forma que Nono exigia de seus intérpretes: um novo intérprete com "engajamento" na "construção" de uma interpretação musical (FABBRICIANI, 1999: 12).

---

[12] "The objective has therefore been not one of exploiting the characteristic possibilities of each instrument but of satisfying the musical requirements of each successive epoch. If this empirical procedure has produced excellent results from the structural point of view, it is evident that the same cannot be said as regards the development of technique, which has become rigidly standardized in one method aimed at the most efficient achievement of the original objective – single sounds of homogenous timbre" (BARTOLOZZI, 1982: 3).

[13] "Such a discovery reveals that the real capabilities of these instruments are twofold – both monophonic and multiphonic [...]. In short, a completely new field has been opened up for investigation and research" (BARTOLOZZI, 1982: 2).

Finalizando, a incorporação de técnicas estendidas – no sentido da descoberta afirmada por Bartolozzi da emissão polifônica em instrumentos como a flauta – é comprovadamente parte da história da música do século XX e XXI. As inúmeras peças apresentadas neste artigo apontam para uma "necessidade atual" no ensino de prática de instrumentos musicais: a inclusão de estudos direcionados à emissão dessas novas técnicas enquanto reais formas de expressividade musical, enquanto parâmetro importante de uma peça e não como meros efeitos sonoros, adornos. O "novo" intérprete precisa sempre passar por momentos de choque, por momentos de reinvenção de seus parâmetros. A própria repetição de uma técnica – por gerações – muda seu significado no processo de escuta (KRAMER, 1987: 69). A execução de uma obra barroca, por exemplo, precisa levar em consideração o contexto contemporâneo de sua realização, ou seja, a prática do "repensar" é inevitável. Acreditamos que este pensamento crítico perante a performance musical deveria ser assimilado pelos intérpretes. Caso contrário, caímos num *loop* onde a cada ciclo perdemos características de originalidade, e como consequência emergem novos paradigmas.

Referências

ARTAUD, Pierre-Yves; GEAY, Gérard. *Flûtes au présent*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques-Paris, 1980.

BARTOLOZZI, Bruno. *New Sounds for Woodwind*. 2. ed. Oxford University Press, 1982.

BERIO, Luciano. *Introdução à publicação de Sequenza I.* Disponível em: <http://www.universaledition.com/Luciano-Berio/composers-and-works/composer/54/work/4595>. Acesso em: 07 fev. 2016.

CARDASSI, Luciane. Meu Rosto Mudou – Time and Place Within a Performer-Composer Collaboration. *Sonic Ideas/Ideas Sonicas* CMMAS, Morelia, v. 4, n. 1, p. 31-38, Fall 2011.

_____. Thoughts on Composer-Performer Collaboration. *Peninsula Arts Contemporary Music Festival 2011: Re-Sounding Science*. Plymouth, v. 2, p. 4, 2011.

_____. O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro (The Piano of Disquietness: Extended Techniques in the Music of Felipe Almeida Ribeiro). *Música Hodie*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 59-78, 2011.

DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

DICK, Robert. *The Other Flute:* A Performance Manual of Contemporary Techniques. Lauren Keiser Music Publishing, 1989.

DHENHARD, Tillman. *The New Flute*. Wien: Universal Edition, 2013.

DOMENICI, Catarina. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música*, v. 6, p. 1-14, 2013.

_____. Além da notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI (Palestra). IX CCHLA Conhecimento em Debate. DVD, 60 minutos. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2010.

_____. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XX, 2010, Florianópolis. *Anais*... Florianópolis, 2010. p. 1142-1147.

_____. Three Instances of Composer-Performer Collaboration: The Performer's Point of View. In: *Second Meeting of the European Platform for Artistic Research in Music*. AEC European Platform for Artistic Research in Music, Roma, v. 1, 2012. p. 20-22.

_____. *Interações entre Compositores e Intérpretes na Música Contemporânea.* [2009]. Projeto de pesquisa. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0175914492530439>. Acesso em: 28 jul. 2015.

FABBRICIANI, Roberto. Walking with Gigi. *Contemporary Music Review*, v. 18, n. 1, p. 7-15, 1999.

FITCH, Lois. *Brian Ferneyhough* (Critical Guides to Contemporary Music). Bristol: Intellect, 2013.

GRISEY, Gérard. Did You Say Spectral? Trad. Joshua Fineberg. *Contemporary Music Review*, v.19, n. 3, p.1-3, 2000.

HODGES, Nicolas. A Volcano Viewed from Afar': The Music of Salvatore Sciarrino. *Tempo*, New Ser., Italian Issue, n. 194, p. 22-24, Oct. 1995.

JOSEL, Seth F.; TSAO, Ming. *The Techniques of Guitar Playing*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co., 2014.

KRAMER, Jonathan. *The Time of Music*. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies. New York: Schirmer Books, 1987.

LA RUE, Jean. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton, 1970.

LEVINE, Carin; MITROPOULOS-BOTT, Christina. *The Techniques of Flute Playing*. Kassel: Bärenreiter, 2002. 2 v.

MCGREGOR, Mark Takeshi. *Of Instrumental Value*: Flutist - Composer Collaboration in the Creation of New Music. Tese (Doutorado em Música). University of British Columbia, Canada, 2012.

MESSIAEN, Olivier. Prefácio. In: *Flûtes au présent*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques-Paris, 1980. Contracapa.

NONO, Luigi. *Écrits*. Trad. Laurent Feneyrou. Genève: Éditions Contrechamps, 2007.

ONOFRE, Maria Leopoldina Lima Cardoso; ALVES, José Orlando. Aspectos analíticos quantitativos e qualitativos da peça para flauta solo All'aure in una lontananza, de Salvatore Sciarrino. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 203-224, jun. 2012.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. *Organised Sound*, v. 2, n. 2, p. 107-26, 1997.

VEALE, Peter; MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Die Spieltechnik der Oboe*. Bärenreiter, 1994.

Felipe de Almeida Ribeiro é doutor pela State University of New York at Buffalo (Estados-Unidos), estudou composição musical com Dániel Péter Biró, Cort Lippe, Gordon Mumma, além de computação musical com Andrew Schloss. Sua música tem sido executada e premiada em festivais e salas de concerto nos Estados-Unidos, Canadá, Alemanha, Hungria, Brasil, Inglaterra, México, Argentina e interpretada por diversos artistas do circuito internacional de música contemporânea. Atualmente é professor da Universidade Estadual do Paraná e coordenador geral do SiMN (Simpósio Internacional de Música Nova). felipe.ribeiro@unespar.edu.br

Fabrício Vallério Ribeiro é natural de Cascavel, PR, é mestre pelo programa de pós-graduação em música da UFPR e especialista em análise musical e música de câmara pela UNESPAR/EMBAP. Foi premiado no concurso internacional de música de câmara Art-livre- SP (2° lugar) - 2001 e concurso nacional de música de câmara de Araçatuba (1° lugar) - 2001. Fabrício Ribeiro é membro do Núcleo Música Nova e coordenador artístico do Ensemble Móbile, grupos dedicados à pesquisa e performance de música nova. Desde 2008 é 1° flautista da Orquestra Sinfônica do Paraná. fabricioribeirofl@hotmail.com

Paul Franz Wegmann Pena é guitarrista e compositor, começou seus estudos superiores na Escuela Moderna de Música (Chile, 2005/2006) e posteriormente em Jazz e Música Popular Brasileira no Conservatório de Tatuí (2008/2012). Residindo em Curitiba desde 2013, tem realizado palestras formadoras de plateia de Jazz na FNAC e na Biblioteca Pública do Paraná, além de ter dividido palco com os principais exponentes da música instrumental da cidade. Atualmente é aluno de Composição e Regência na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e professor de arranjo instrumental no Conservatório de Música Popular de Curitiba. paul.wegmann.p@gmail.com