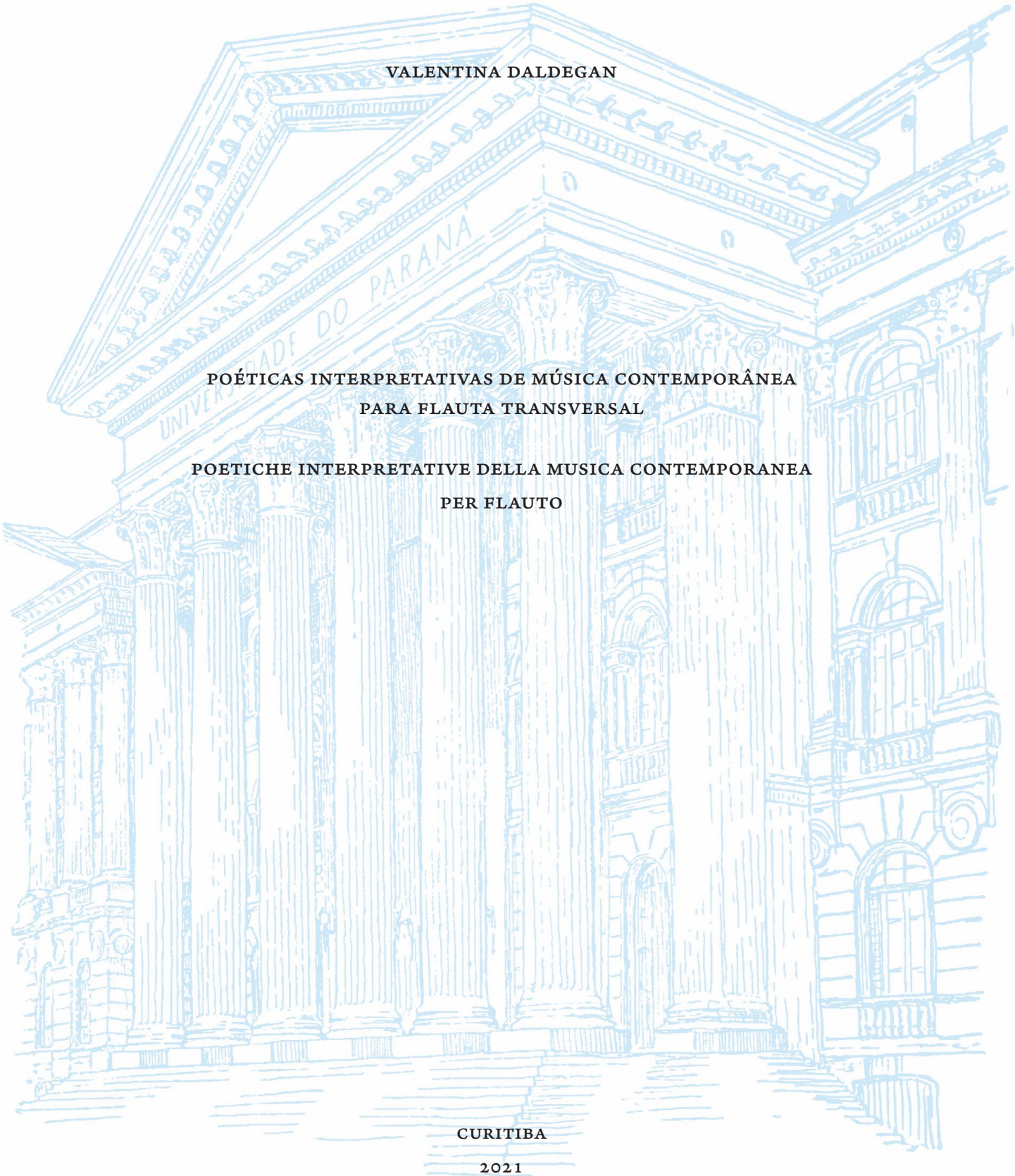
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

VALENTINA DALDEGAN



POÉTICAS INTERPRETATIVAS DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA PARA FLAUTA TRANSVERSAL

POETICHE INTERPRETATIVE DELLA MUSICA CONTEMPORANEA PER FLAUTO

CURITIBA
2021

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA

in Scienze Pedagogiche

Poetiche Interpretative della Musica Contemporanea per Flauto

Presentata da: **Valentina Daldegan**

Coordinatrice della Scuola di Dottorato Prof.ssa **Tiziana Pironi**

Relatori Prof.ssa **Anna Rita Addessi** (UniBo) e Prof.ssa **Zélia Marques Chueke** (UFPR)

Esame finale anno 2021

VALENTINA DALDEGAN

POÉTICAS INTERPRETATIVAS DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA PARA FLAUTA TRANSVERSAL

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, do Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Tese desenvolvida no âmbito do acordo de cotutela firmado entre a Universidade Federal do Paraná e a Università di Bologna.

Orientadoras: Profª Drª Zélia Marques Chueke (Universidade Federal do Paraná) e Profª Drª. Anna Rita Addessi (Università di Bologna). Coorientador: Prof. Dr. Anders Ljüngar Chapelon (Lund University).

Curitiba
2021

Catalogação na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Daldegan, Valentina
Poéticas interpretativas de música contemporânea para flauta transversal = Poetiche interpretative della musica contemporanea per flauto / Valentina Daldegan. – Curitiba, 2021.
405 f. : il. color.

Orientadoras: Prof. Dra. Zélia Maria Marques Chueke; Prof. Dra. Anna Rita Addessi.
Co-orientador: Prof. Dr. Anders Ljüngar Chapelon.
Doutorado (Doutorado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná; Università di Bologna

1. Flauta transversal - Técnicas estendidas. 2. Notação musical. 3. Música contemporânea - Criação. 4. Flauta - Performance. 5. Música - Interpretação. I. Universidade Federal do Paraná. II. Università di Bologna. III. Lund University. IV. Título.

CDD 788.3

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA - 40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **VALENTINA DALDEGAN** intitulada: **Poéticas Interpretativas de Música Contemporânea para FlautaTransversal**, sob orientação da Profa. Dra. ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 07 de Outubro de 2021.

Assinatura Eletrônica
11/10/2021 11:04:46.0
ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
15/10/2021 08:21:11.0
ANNA RITA ADDESSI
Avaliador Interno (UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

Assinatura Eletrônica
11/10/2021 15:58:22.0
LUCAS ROBATTO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA)

Assinatura Eletrônica
14/10/2021 14:38:32.0
LUCI MARIA DIAS COLLIN
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
18/10/2021 11:58:47.0
RODRIGO CICCHELLI VELLOSO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica
26/10/2021 10:00:16.0
NICOLA BARONI
Avaliador Externo (UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 117765
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 117765

Aos meus amores Maurício, Constança e Clarice, por tudo e tanto que não tenho nem como dizer.

Agradecimentos

Às minhas orientadoras *Profª. Drª. Zélia Chueke* (UFPR) e *Profª. Drª. Anna Rita Addessi* (UniBo) e ao meu co-orientador *Prof. Dr. Anders Chapelon* (Lündt University), por me questionarem, me ajudarem e guiarem, de modos diversos e valiosos, nesta jornada.

Aos compositores *Silvio Ferraz*, *Roberto Victorio* e *Jean-Yves Bosseur*, que gentilmente escreveram belas peças para esta pesquisa.

Aos amigos queridos que fiz, flautistas incríveis que nem me conheciam e por imensa generosidade acreditaram no meu projeto e colaboraram para que este trabalho fosse possível: *Cassia Carrascoza*, *Eric Lamb* e *Sarah Hornsby*.

Ao *Danilo Mezzadri*, meu amigo de longa data, que foi o primeiro flautista a colaborar com a pesquisa de campo e conseguiu tantos textos importantes aos quais eu não teria acesso.

Às flautistas da Academia de Música de Malmö, *Andreani Papageorgious*, *Sofia Ericson* e *Amanda Ripa*, e do Conservatório de Bolonha *Oleksandra Kharytomyuk*, que cederam parte de seu precioso tempo de estudo para se dedicarem a colaborar com esta pesquisa.

Aos professores que compõem a banca, *Rodrigo Cicchelli*, *Luci Collin*, *Lucas Robatto*, *Nicola Baroni* e, na qualificação, *Leonardo Winter*.

Ao *Rodrigo Godefroid* e ao *Alexandre Andrade*, que me ajudaram com a planilha e seus filtros (precisei muito!).

A todos os meus amigos, novos e velhos, que de alguma forma me ajudaram neste caminho. Em especial, às minhas amigas "orientandas queridas" *Mirna* e *Mayra*, pela força mútua nesta caminhada que parecia não ter fim; ao *Raul D'Ávila* e ao *Toninho Guimarães*, pelas trocas, pelas ideias e bate-papos flautísticos; e ao *Jeferson* pelo prestimoso acompanhamento no final.

À minha *Mãe*, com quem eu posso contar para tudo e sempre, e ao meu *Pai*, a quem devo esta minha história com a flauta. À minha *Vó Titina* que se foi e que agora deve estar tocando gaita entre os anjos.

NOTAS EM TRANSFORMAÇÃO ‡

para a flautista Valentina Daldegan

instrumento implodido é agrado do som
som de ar som desejado
som que se entende ambíguo e raro

chaves e fôlego do que se infere
dedos numa transcendência do limite
que confabula (bula-burla-divertimento)

rito de tocar o tempo
tocar no novo-arcaico-eterno
regra de autonomia tomada de decisão

rota e refinamento que se verifica
m ú s i c a
além da notação

o tema exulta em traduzir-se o que se fez
e se ouviu: uma verdade
e x p a n d i d a

‡ Luci Collin, membro da banca, escreveu este poema e o leu no final da defesa. É minha tese posta em deslumbrantes versos. Muito obrigada, Luci!

"L'atto interpretativo vive proprio nello «spazio» tra la familiarità e l'estraneità".

Gianni Vattimo, *L'ontologia ermeneutica nella filosofia contemporanea*

RESUMO

Buscou-se nesta pesquisa estudar os princípios criativos (poéticas) que orientam as decisões de flautistas quanto à preparação de peças inéditas de música contemporânea que envolvam técnicas estendidas e notação não-tradicional para flauta transversal, de forma a conceber um conjunto de práticas de interpretação de obras inéditas a partir da leitura da partitura, sem ouvir interpretações anteriores, e a aplicação pedagógica destes princípios. Apesar da multiplicidade de linguagens, muitas das práticas que se iniciaram na segunda metade do século XX já tornaram-se de certa forma tradicionais na música contemporânea, e algumas sonoridades são hoje parte de um leque já estabelecido, que são os sons produzidos por técnicas estendidas. Como a notação e a execução de técnicas estendidas são fator fundamental na preparação da performance, foi feito um levantamento de manuais e discutida a notação, especialmente das sonoridades que envolvem sons percussivos e eólios — os que causam maiores divergências no repertório flautístico— tomando como base obras já consagradas da segunda metade do século XX. Para acessar como são feitas as tomadas de decisões durante a construção de uma interpretação de música contemporânea, foi realizado um estudo de campo em que três flautistas profissionais que habitualmente estreiam peças de música nova e quatro estudantes de nível superior gravaram em áudio/vídeo o processo de leitura e interpretação de três miniaturas para flauta solo compostas especialmente para esta pesquisa, verbalizando suas tomadas de decisões; uma entrevista após a performance final das peças complementou o levantamento de dados. Partindo dessas verbalizações e com base metodológica na Teoria Fundamentada, criou-se uma categorização dos aspectos levantados, englobados em: leitura preliminar, dimensões básicas e dimensões interpretativas da performance. A filosofia hermenêutica enquanto estudo da interpretação, especialmente Hans-Georg Gadamer e Luigi Pareyson, e mais especificamente o conceito de "verdade" na obra de arte, lançaram luz para a análise dos dados coletados. Considerações sobre o desenvolvimento da autonomia do performer, levando em conta os conceitos de autorregulação e automaiêutica e a análise do estudo de campo, complementam-se para uma proposta pedagógica de abordagem de obras desconhecidas que envolvam técnicas estendidas por meio da leitura de partituras. Entendemos que a inclusão de obras contemporâneas que envolvam novas sonoridades e técnicas estendidas durante a formação dos estudantes é essencial para que o repertório desenvolvido a partir de meados do século XX não seja negligenciado e sua preparação seja mais completa.

Palavras-chave: Flauta. Técnicas estendidas. Música contemporânea. Pedagogia da flauta. Hermenêutica. Notação musical contemporânea. Decisões interpretativas. *Performance*. Interpretação musical. Auto-ensino.

ABSTRACT

The aim of this research was to study the creative principles (poetics) that guide flutists' decisions regarding the preparation of new pieces of contemporary music, which involve extended techniques and non-traditional notation, in order to conceive of a set of practices for interpreting new works from reading the score without listening to previous interpretations, and also the pedagogical application of these principles. Despite the multiplicity of languages, many of the practices that began in the second half of the twentieth century are already somewhat traditional in contemporary music, and some sonorities are today part of an already established palette — sounds produced by extended techniques. As the notation and the performing of extended techniques are fundamental factors in the preparation of a performance, a survey of manuals was done and the notation discussed, especially sonorities that involve percussive and eolian sounds — the ones that cause most divergences in the flute repertoire — taking as a base consecrated works from the second half of the 20th century. To access how decisions are made during the construction of an interpretation of contemporary music, a field study was conducted in which three professional flutists, who usually première pieces of new music, and four undergraduate students recorded, in audio/video, the process of reading and interpretating three miniatures for solo flute composed especially for this research, verbalizing their process of interpretive decisions; an interview after the final performance of the pieces complemented data collection. Methodologically based on Grounded Theory, a categorization of these verbalizations was created and the aspects raised were encompassed in: preliminary reading, basic dimensions and interpretative dimensions of the performance. The hermeneutic philosophy as a study of interpretation, especially Hans-Georg Gadamer and Luigi Pareyson, and particularly the concept of "truth"of the art work, shed light for the analysis of the collected data. Considerations about the development of a performer's autonomy, taking into account the concepts of self-regulation and auto-maieutics and the analysis of the field study, complement each other in a pedagogical proposal for approaching unknown works that involve extended techniques by means of reading scores only. It is understood that the inclusion of contemporary works that involve new sonorities and extended techniques during the training of students is essential so that repertoire developed from the mid-20th century is not neglected and students' preparation becomes more comprehensive.

Keywords: Flute. Extended techniques. Contemporary music. Flute pedagogy. Hermeneutics. Contemporary music notation. Interpretive decisions. Performance. Interpretation. Self-teaching.

ABSTRACT

L'obiettivo di questa ricerca è stato quello di studiare i principi creativi (le poetiche) che guidano le decisioni dei flautisti nella preparazione di nuovi brani di musica contemporanea per flauto traverso che includono tecniche estese e notazioni non tradizionali, al fine sia di concepire un insieme di pratiche interpretative di nuove opere a partire dalla lettura della partitura, senza ascoltare interpretazioni precedenti, sia di elaborare delle applicazioni di questi principi in ambito didattico-pedagogico. Nonostante la molteplicità dei linguaggi musicali, infatti, molte pratiche iniziate nella seconda metà del XX secolo sono già diventate in qualche modo tradizionali nella musica contemporanea e alcune sonorità fanno oggi parte di una tavolozza già stabilita — i suoni prodotti da tecniche estese. Dato che la notazione e l'esecuzione delle tecniche estese sono un fattore fondamentale nella preparazione dell'esecuzione, è stata fatta un'indagine sui manuali per flauto e si è discussa la notazione, in particolare delle sonorità che coinvolgono suoni percussivi ed eolici — quelle che causano più divergenze nell'interpretazione del repertorio flautistico — prendendo come base opere già consacrate della seconda metà del XX secolo. Al fine di indagare come vengono prese le decisioni durante la costruzione di un'interpretazione di musica contemporanea, è stato condotto uno studio sul campo nel quale tre flautisti professionisti che solitamente eseguono in prima assoluta pezzi di nuova musica e quattro studenti universitari hanno registrato, in audio/video, il processo di lettura e interpretazione di tre miniature per flauto solo composte appositamente per questa ricerca, verbalizzando lungo il processo il loro processo decisionale; un'intervista dopo l'esecuzione finale dei pezzi ha completato la raccolta dati. Sulla base metodologica della Grounded Theory, è stata creata una categorizzazione di queste verbalizzazioni e gli aspetti sollevati sono stati raccolti nelle seguenti categorie: lettura preliminare, dimensioni di base e dimensioni interpretative della performance. La filosofia ermeneutica come studio dell'interpretazione, in particolare le opere di Hans-Georg Gadamer e Luigi Pareyson, e più specificamente il concetto di "verità" dell'opera d'arte, hanno fatto luce sull'analisi dei dati raccolti. Le considerazioni sullo sviluppo dell'autonomia dell'interprete, tenendo conto i concetti di "autoregolazione" e "automaieutica" e i risultati dello studio sul campo, si completano in una proposta pedagogica di avvicinamento a opere sconosciute che coinvolgono tecniche estese attraverso la sola lettura delle partiture. Si riconosce che l'inclusione di opere contemporanee che includono nuove sonorità e tecniche estese durante la formazione degli studenti è essenziale sia affinché il repertorio flautistico sviluppato sin dalla metà del XX secolo non sia trascurato sia per una più completa preparazione degli studenti.

Parole chiave: Flauto. Tecniche estese. Musica contemporanea. Pedagogia del flauto. Ermeneutica. Notazione musicale contemporanea. Decisioni interpretative. *Performance*. Interpretazione musicale. Auto-insegnamento.

Rol das Figuras

Figura 1.1 – Jjungar-Chapelon, Um possível modelo para o processo de prática 68

Figura 1.2 – Ljungar-Chapelon, Modelo de como a automaiêutica pode descrever a aprendizagem autorregulada na perfomance 70

Figura 1.3 – Zimmerman, Fases e subprocessos da autorregulação 71

Figura 1.4 – Jørgensen, Modelo de estratégias para a prática individual 72

Figura 1.5 – Nielsen, Autorregulação cíclica de estratégias de aprendizado durante a prática 73

Figura 2.1a – Posições do orifício do porta-lábio cf. Mencarelli, *Metodo* ..., 5 79

Figura 2.1b – Posições dos lábios cf. Mencarelli, *Metodo* ..., 5 79

Figura 2.2 – Uso da pressão do ar cf. Mencarelli, *Metodo* ..., 6 79

Figura 2.3 – Uso controlado do vibrato cf. Mencarelli, *Metodo* ..., 6 80

Figura 2.4 – Percussão de chaves e posição da embocadura, cf. Artaud, *Flûtes* ...,113 81

Figura 2.5 – Posição do orifício do bocal e afinação na percussão de chaves, cf. Artaud, *Flûtes* ..., 113 82

Figura 2.6 – Notação de *pizzicato* e posição do orifício do bocal, cf. Artaud, *Flûtes* ..., 116 82

Figura 2.7 – Notação de *pizzicato* com posição do orifício do bocal e digitação, cf. Artaud, Flûtes ..., 116 83

Figura 2.8 – Notação de *tongue ram* , cf. Artaud, Flûtes ..., 117 83

Figura 2.9 – Notação de sons eólios e posição dos dedos, cf. Artaud, Flûtes ..., 118 84

Figura 2.10 – Notação de sons eólios com som da nota e passagem progressiva de som regular a som eólio, cf. Artaud, *Flûtes* ..., 118 84

Figura 2.11 – Notação de cantar e tocar simultaneamente, com uso do alfabeto fonético internacional, cf. Artaud, *Flûtes* ..., 119 85

Figura 2.12 – Exemplo de som monofônico com descrição de suas características, cf. Dick, *The Other Flute* ... , 10 85

Figura 2.13 – Exemplo de multifônico com descrição de suas características, cf. Dick, *The Other Flute* ... , 89 86

Figura 2.14 – Percussão de chave e tongue click , cf. Dick, *The Other Flute* ... , 139 87

Figura 2.15 – *Tongue stop*, cf. Dick, *The Other Flute* ..., 139 87

Figura 2.16 – *Tongue pizzicato*, cf. Dick, The Other Flute ..., 139 78

Figura 2.17 – Exemplo da tabela de multifônicos (flauta fechada e aberta), cf. Levine, *Techniques* ... , 79 89

Figura 2.18 – Exemplos notacionais de cantar e tocar simultaneamente, cf. Levine, *Techniques* ..., 139 89-90

Figura 2.19 – Exemplo notacional de *pizzicato*, cf. Levine, *Techniques* ..., 25 90

Figura 2.20 – Exemplos notacionais de percussão de chave, cf. Levine, *Techniques* ..., 27 91

Figura 2.21 – Exemplos notacionais de cantar e tocar simultaneamente, cf. Levine, *Techniques* ..., 27 91

Figura 2.22 – Exemplos notacionais de *tongue ram*, cf. Levine, *Techniques* ..., 29 92

Figura 2.23 – Exemplo notacional de *air sounds*, cf. Levine, *Techniques* ..., 34 93

Figura 2.24 – Exemplos notacionais de som eólio mesclado com som natural, cf. Levine, *Techniques* ..., 35 93

Figura 2.25 – Exemplos da tabela de *tremolos*, cf. Koizumi, *Technique* ..., 41 95

Figura 2.26 – Exemplos da tabela de multifônicos, cf. Koizumi, *Technique …*, 19 95
Figura 2.27 – Indicações para percussão de chaves, cf. Koizumi, *Technique . .. ,* 64 95
Figura 2.28 – Indicações para cantar e tocar simultaneamente, cf. Koizumi, *Technique …*, 67 96
Figura 2.29 – Percussão de chaves em Toru Takemitsu, *Voice* 98
Figura 2.30 – Percussão de chaves em Salvatore Sciarrino, *Venere che le grazie la fioriscono* 98
Figura 2.31 – Percussão de chaves em Brian Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song* 98
Figura 2.32 – Percussão de chaves com o orifício do bocal fechado em Brian Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song* 99
Figura 2.33 – Percussão de chaves com o som da nota em Toru Takemitsu, *Voice* 99
Figura 2.34 – Percussão de chaves com o som da nota em Edgar Varèse, *Density 21.5* 100
Figura 2.35 – *Pizzicato* com percussão de chaves em Brian Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song*: (a) *tongue pizzicato* (b) *lip pizzicato* (c) *tongue pizzicato* com percussão de chave 100
Figura 2.36 – *Pizzicato* com percussão de chaves em Toru Takemitsu, *Voice* 100
Figura 2.37 – *tongue ram* em Salvatore Sciarrino, *Come vengono prodotti gli incantesimi* 101
Figura 2.38 – Indicações dos sons eólios na bula de Brian Ferneyhough, *Unity Capsule* 102
Figura 2.39 – Sons eólios em Brian Ferneyhough, *Unity Capsule* 102
Figura 2.40 – Indicação dos sons eólios com o orifício do bocal fechado, na bula de Salvatore Sciarrino, *All'Aure in una alontananza* 102
Figura 2.41 – Sons eólios com o orifício do bocal fechado, em Salvatore Sciarrino, *All'Aure in una alontananza* 103
Figura 2.42 – Indicação dos sons eólios na bula de Beat Furrer, *Presto con fuoco* 103
Figura 2.43 – Sons eólios, transição entre com e sem o som natural da flauta, em Beat Furrer, *Presto con fuoco* 103
Figura 2.44 – Sons eólios com *frullato* em Beat Furrer, *Presto con fuoco* 104
Figura 2.45 – Cantar e tocar simultaneamente em George Crumb, *Vox Balaenae* 104
Figura 2.46 – Cantar e cantar simultaneamente a mesma nota em Toru Takemitsu, *Voice* 105
Figura 2.47 – Cantar e cantar simultaneamente a mesma nota em Toru Takemitsu, *Voice* 105
Quadro 3.1 – Categorização dos Dados 114
Figura 3.1 – Percentuais de todas as categorias: estudantes e profissionais. 116
Figura 3.2 – Leitura preliminar, dimensões básicas e interpretativas: profissionais e estudantes 117
Figura 3.3 – Percentuais de gestos de sonoridade e digitação com ou sem técnicas estendidas 118
Figura 3.4 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, ambiguidade no uso de alterações 124
Figura 3.5 – Bosseur, *Uma Página*, ambiguidade no uso de alterações 125
Figura 3.6 – Victório, *Exominiatura XI* , alterações pouco legíveis e "*feather beam*" 125
Figura 3.7 – Victório, *Exominiatura XI* , figura inicial, "*sforzato mezzoforte*" 126
Figura 3.8 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, símbolo do triângulo que não consta da bula 128
Figura 3.9 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, início do *Meno mosso* 129
Figura 3.10 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, trinado com sons eólios e tktk 129
Figura 3.11 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, bula, "*very strong breathy sound*" 129
Figura 3.12 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, triângulo aberto, *strong staccato with key click* 130
Figura 3.13 – Ferraz, *Ritornelo Bis* , bula, "*trills with tktktktk lip articulation*" 131
Figura 3.14 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, bula, "*aeolian* (*breathy*) *sound trills*" 131

Figura 3.15 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, som eólio com *frullato* 132
Figura 3.16 – Bosseur, *Uma Página*, som eólio com *frullato* 132
Figura 3.17 – Victorio, *Exominiatura XI* , som eólio 132
Figura 3.18 – Victorio, *Exominiatura XI* , possível *tongue ram* 133
Figura 3.19 – Victorio, *Exominiatura XI* , notação não ortodoxa para *frullato* (FRU) 133
Figura 3.20 – Victorio, *Exominiatura XI* , "*b. chiusa*" 134
Figura 3.21 – Victorio, *Exominiatura XI* , "*slap tong* c/ataques nas chaves – ataq. seccionados" 135
Figura 3.22 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, *bisbigliando* medido 135
Figura 3.23 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, percussões de chave no dó 140
Figura 3.24 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, *glissando* de lá a dó 143
Figura 3.25 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, alternância entre *tongue ram*s e sons regulares 144
Figura 3.26 – Bosseur, *Uma Página*, *bisbigliando* no ré 152
Figura 3.27 – Bosseur, *Uma Página*, som eólio 153
Figura 3.28 – Bosseur, *Uma Página*, flecha em direção a três linhas paralelas 153
Figura 3.29 – Bosseur, *Uma Página*, dó "*with the sound of the key*" 154
Figura 3.30 – Bosseur, *Uma Página*, dó-mi-ré "*with the sound of the key*" 154
Figura 3.31 – Bosseur, *Uma Página*, dó no quarto registro em harmônico 155
Figura 3.32 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, início da segunda linha com marcações de E. Lamb, primeiro sforzando no mi♭ 157
Figura 3.33 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, início da quarta linha, com marcação de decrescendo acrescentado ao dó por E. Lamb 157
Figura 3.34 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, início da quinta linha, com marcação de decrescendo por E. Lamb 157
Figura 3.35 – Victorio, *Exominiatura XI* , vibrato extremo 159
Figura 3.36 – Victorio, *Exominiatura XI* , respiração como sinal de fraseado 160
Figura 3.37 – Victorio, *Exominiatura XI* , respiração seguida por fermata 160
Figura 3.38 – Victorio, *Exominiatura XI* , figuras cortadas por um traço significando "o mais rápido possível" 162
Figura 3.39 – Victorio, *Exominiatura XI* , figuras cortadas seguidas por grandes saltos 162
Figura 3.40 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, duas primeiras linhas com marcações de fraseado de E. Lamb 163
Figura 3.41 – Victorio, *Exominiatura XI* , primeira figura da música e última linha, intervalos de trítono 164
Figura 3.42 – Victorio, *Exominiatura XI* , motivo mi♭ - ré♭, encontrado por Eric Lamb 164
Figura 3.43 – Victorio, *Exominiatura XI* , mi♭ - ré♭, no primeiro gesto 165
Figura 3.44 – Victorio, *Exominiatura XI* , encadeamento tom ascendente-semitom descendente 165
Figura 3.45 – Ferraz, *Ritornelo Bis*, ré antes do trilo dó-mi♭ 167
Figura 3.46 – Victorio, *Exominiatura XI* , figura de notação aberta 169
Figura 3.47 – Bosseur, *Uma Página*, percussão de chaves, executada como pizzicato por Eric Lamb 174
Figura 4.1 – Diagrama de uma proposta para a abordagem e preparação de estreias de obras contemporâneas que envolvam técnicas estendidas 196

Sumário

Introdução 18

Capítulo 1 – A flauta contemporânea: hermenêutica, *performance* e pedagogia 25

1.1 Hermenêutica, filosofia da interpretação 25
1.2 Notação 32
1.3 Interpretação / gesto musical 43
1.4 Pesquisas na área da performance 56
1.5 Pedagogia da música contemporânea para flauta transversal 65
1.6 Da mímesis à autorregulação e "automaiêutica" — estratégias de prática 67

Capítulo 2 – Considerações sobre novas sonoridades e técnicas estendidas na flauta transversal 74

2.1 Métodos e manuais: referências para compositores e intérpretes 78
2.1.1 Mencarelli 79
2.1.2 Artaud 81
2.1.3 Dick 85
2.1.4 Levine 88
2.1.5 Koizumi 93
2.2 Divergências na notação/interpretação 96
2.2.1 Sons percussivos 97
2.2.1.1 Percussões de chave 98
2.2.1.2 *Pizzicato* 100
2.2.1.3 *Tongue ram* 101
2.2.2 Sons eólios 101
2.2.3 Cantar e tocar 104

Capítulo 3 – Um estudo de campo sobre a construção das interpretações 108

3.1 Metodologia 109
3.1.1 Materiais 109
3.1.2 Participantes 110
3.1.3 Protocolo e procedimentos 111
3.1.4 Coleta de dados 112
3.2 Análise e resultados 114
3.3 Discussão 118
3.3.1 Leitura preliminar— visão geral das obras 118
3.3.2 Dimensões básicas da performance 123

3.3.2.1 Decifrar a notação 124
Notação tradicional 124
Notação não tradicional 126
3.3.2.2 Gestos, passagens técnicas 126
Ritornelo Bis 117
Exominiatura XI 147
Uma Página 151
3.3.3 Dimensões interpretativas da *performance* 156
3.3.3.1 Fraseado 156
3.3.3.2 Caráter da peça e análise de trechos 163
3.3.3.3 Diferente da partitura; ou, o que está escrito 167
3.3.3.4 Aspectos estético-filosóficos 172
3.3.4 Entrevistas 175
Capítulo 4 – Aspectos pedagógicos sobre a preparação de peças inéditas para flauta transversal 179
4.1 Seleção de repertório e o trabalho com técnicas estendidas 179
4.2 Do ensino ao auto-ensino 184
4.3 Em busca de uma proposta para a abordagem de peças contemporâneas inéditas 190
Discussão Final 199
Bibliografia 206
Apêndices
A – Convites A1
B – Partituras
Jean-Yves Bosseur, *Uma Página* B1
Roberto Victório, *Exominiatura XI* B5
Silvio Ferraz, *Ritornelo Bis* B7
C – Ficha de perfil dos estudantes C1
D – Autorizações para uso de imagem e áudio D1
E – Trancrições
Cássia Carrascoza E1
Eric Lamb E16
Sarah Hornsby E40
Sofia Ericson E45

Andreani Papageorgeou E81
Amanda Ripa E129
Oleksandra Kharytomyuk E139
F – Exemplos da tabela com as verbalizações categorizadas F1
G – Gráficos G1
H – Quadro sinóptico – entrevistas com as estudantes H1

Abreviaturas

As referências no texto às transcrições das verbalizações dos flautistas que se encontram no Apêndice E, são feitas da seguinte forma:

AP = Andreani Papageorgeou

AR = Amanda Ripa

CC = Cássia Carrascoza

EL = Eric Lamb

OK = Oleksandra Kharytomyuk

SE = Sofia Ericson

SH = Sarah Hornsby

Os números após as iniciais correspondem às datas (dia-mês) e à sessão de prática (1, 2, 3, etc…)

Introdução

Meu encantamento pela música para flauta com novos sons aconteceu a partir da escuta de um LP com a capa empoeirada que seria descartado pela biblioteca de música da East Tennessee State University — onde em 1998 eu estudava o ensino de flauta pelo Método Suzuki — junto com outros materiais que nunca haviam sido procurados ou retirados por nenhum usuário. Os sons de *Musica su due dimensione*, obra para flauta e eletroacústica de Bruno Maderna, me fascinaram. De lá para cá, a música contemporânea tem pautado minha trajetória como intérprete, pesquisadora e professora do instrumento. Tive a felicidade de conhecer vários compositores e outros *performers* que, assim como eu, têm interesse na música de nosso tempo, e a concebem como parte integrante de um universo repleto de surpresas e novas descobertas. Assim, há alguns anos venho estreando obras para flauta.

Tenho percebido que recentemente o número de flautistas que tocam música contemporânea vem aumentando. Obras que incluem técnicas estendidas são parte do repertório de concursos e apresentadas com certa frequência em concertos. Porém, ainda não parecem ser muitos os intérpretes que aventuram-se a construir uma interpretação de uma peça absolutamente nova e estreá-la. Isso é particularmente evidente quando a peça inclui técnicas estendidas e notação não convencional.

Há uma lacuna que começa a ser delineada a partir das primeiras vanguardas modernistas, que afeta todas as artes e que marca uma ruptura entre as obras e seu tempo. Até o século XVIII o que se tocava e se ouvia era somente música contemporânea; foi apenas a partir do século XIX que obras extemporâneas começaram a fazer parte do repertório, com o resgate da música barroca e clássica. Entretanto, desde as primeiras décadas do século XX, uma crise no discurso artístico afeta a música contemporânea de concerto. O mundo mudara, e o discurso artístico também. As artes agora causam estranhamento, tanto do público quanto muitas vezes dos próprios intérpretes. Na música há ainda uma segunda vanguarda, que se inicia no período pós-segunda grande guerra, em que a fragmentação dos discursos tornou-se mais radical. É essa segunda vanguarda, que incorpora extensamente novos sons na música de concerto, o uso de técnicas estendidas e de relações temporais cada vez mais complexas, que evidencia tão marcadamente o estranhamento que a música contemporânea aparenta causar que nos interessa aqui.

Este hiato parece decorrer de uma série de fatores pouco estudados: a relação entre o texto musical e a construção de uma interpretação que não tem como tomar como base interpretações anteriores da mesma peça e muitas vezes nem mesmo de

peças estilisticamente semelhantes; os juízos que os intérpretes lançam sobre essas peças; o nível de conhecimento/desconhecimento por parte dos intérpretes das diferentes notações utilizadas pelos compositores na música de hoje; a falta de ordenamento/destilação das práticas dos instrumentistas que habitualmente constroem interpretações de música nova na forma de uma indicação de sistematização dessas práticas; a formação dos estudantes diante deste contexto. Assim, o tema dessa pesquisa é estudar como se dá a construção de uma interpretação de música nova quando o *performer* não tem como base a audição de outras interpretações da obra.

A construção de uma interpretação é uma (re)criação da partitura, pois a notação, por mais detalhada que seja, não compreende todas as nuances e graus de expressividade que são parte fundamental do trabalho do intérprete. A ideia de que a interpretação ultrapassa o campo da *práxis*, e que se aproxima da *poiesis*, é ainda mais premente quando tratamos da *performance* de música nova, em que o intérprete terá que lidar com variantes que muitas vezes não estão previstas, pois os compositores buscam explorar novas possibilidades, criar novas sonoridades e usar poéticas novas.

Assim, parte do que empreendo aqui é um estudo dos princípios criativos (poéticas) que orientam as decisões de flautistas quanto à preparação de peças inéditas de música nova que envolvam técnicas estendidas e notação não-tradicional para flauta transversal.

Um dos assuntos que emergiram de imediato durante este estudo diz respeito à notação. Seu papel é crucial na construção de uma interpretação, pois, ainda que tenha limitações, é o meio pelo qual o compositor pode registrar sua criação. A não ser no caso de um compositor-intérprete, em que ele mesmo execute suas próprias peças e não tenha a ambição de que outros o façam, a partitura é o ponto intermediário que marca tanto a responsabilidade do compositor (de deixar claro o que pretende com a obra) quanto a do intérprete (que deve transformar em sons as ideias notadas). No caso da música contemporânea, já que não existe uma notação universalmente consolidada ou uma tradição amplamente compartilhada para a criação de interpretações — a não ser para o nicho restrito daqueles que já fazem parte deste universo —, o desafio do intérprete em "construir" a música partindo do que está notado é ainda maior do que nas peças que fazem parte do repertório tradicional até o século XIX e início do século XX ou cuja linguagem lhes assemelha.

Muitas das práticas que tomaram fôlego em meados do século XX já tornaram-se "tradicionais" na música contemporânea, e podemos afirmar que certas sonoridades — e mesmo algumas outras convenções — são hoje parte de um leque já conhecido, e na música instrumental são os sons produzidos por técnicas estendi-

das.[1] Na flauta transversal, que é o foco deste estudo, o uso de técnicas estendidas como recurso poético teve seu marco inicial em 1936 com a peça *Density 21.5*, de Edgard Varèse, que, além de outros recursos pouco explorados na escrita flautística, incorporou sons percussivos (cliques de chave) pela primeira vez em uma peça para flauta solo. Hoje, além dos cliques de chave, vários sons que são produzidos por técnicas estendidas são amplamente utilizados por compositores, e sistematizados em métodos, estudos e manuais que podem servir como "guias" para intérpretes e compositores.

Além das técnicas estendidas que são consideradas *standard* — por exemplo *jet whistles*, *whisper tones*, trilos tonais, glissandos, *slap tongues*, *frulatto*, entre outros — o intérprete que se aventura a tocar peças desse repertório que está em constante construção depara-se frequentemente com novos desafios propostos pelos compositores que estão em busca contínua por novas sonoridades e formas.

Retomemos a ideia de que toda interpretação é um processo de criação. A princípio, não se trata de deixar de lado as ideias do compositor, muito pelo contrário — acredito na ideia, defendida por Luigi Pareyson, de que a lei única da interpretação é a própria obra. Há entretanto posturas como a de Benedetto Croce — de uma execução impessoal e objetiva (que acredito impossível) — ou desconstrucionistas, que apontam para a preeminência do intérprete sobre a obra artística, e relegam o compositor à condição de abandono.[2] O que me interessa nesta proposta de pesquisa é aquela interpretação cuja criação é baseada na notação, sem audições anteriores, mas que leva em conta a intencionalidade da obra, porque há a intenção do compositor e há também aquela do intérprete, que também é criador da obra, dando-lhe forma — no caso da música, forma sonora. O propósito é investigar como são feitos os julgamentos que são parte da criação na interpretação, inclusive das nuances que não são notadas mas que vão dar forma à *performance*, e então a sistematização das possibilidades dessas escolhas.

Há um outro aspecto relevante na interpretação do repertório contemporâneo, que é aquele da relação compositor-intérprete. Luigi Nono, por exemplo, trabalhou muito próximo a intérpretes de suas peças. Essa relação de interdependência e colaboração em muitos casos durou vários anos, e resultou em obras que são referência no repertório de vários instrumentos.[3] Ray destaca que essa relação pode tanto dar-

---

[1] Nina Perlove e Sophie Cherrier, "Transmission, Interpretation, Collaboration – A Performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier," *Perspectives of New Music* 36, nº 1 (Inverno 1998): 43-58.

[2] Sandra Neves Abdo, "Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica," *Per Musi* 1 (2000): 16-24.

[3] Roberto Fabbriciani, "Walking with Gigi", *Contemporary Music Review* 18 nº 1 (1999): 10.

se enquanto experiências intuitivas quanto em colaborações planejadas no nível acadêmico e que "tem permitido aos compositores o desenvolvimento de suas propostas composicionais, bem como permitido ao *performer* inserido na academia experimentar novas possibilidades de execução".[4] Nos últimos anos, vários trabalhos nesse sentido têm sido desenvolvidos por compositores e intérpretes.[5] Essa relação, entretanto, não faz parte do escopo desse trabalho. Partimos do pressuposto de que há casos em que esse contato próximo com o compositor não é possível. Reafirmamos, portanto, a importância da clareza na notação e das tomadas de decisão sem o contato com o compositor.

A partir das ideias da semiologia musical que tomara a música como um processo comunicativo, com influência especial de Jean Molino, a atenção dos estudos de musicologia voltada à interpretação é geralmente dedicada ou às partituras ou às gravações, por estas serem parte do que Molino define como "nível neutro" ou imanente.[6] Para Jean Molino, o próprio projeto de compreender a música é muito recente. De acordo com ele, antes do século XIX, o que havia eram manuais com princípios e regras para a produção de uma "boa obra": "a primeira fase do estudo dos fatos musicais foi ao mesmo tempo *normativa e poética*".[7] No final do século XVIII teria havido um deslocamento: a música não é mais vista do ponto de vista do criador, mas de seu consumidor, não é mais produção ou produto, mas "esgota-se nas reações que provoca no espectador".[8] Só com Riemann, diz Molino, constitui-se uma análise mais técnica, cujo projeto é contemplar o conjunto da partitura — seu nível neutro, textual —, por um método rigoroso e explícito, que finalmente *separe a dimensão poética daquela imanente na obra*.[9] Os estudos de Nicholas Cook e Eric Clarke[10] — especial-

[4] Sonia Ray, "Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas", in *Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (Florianópolis, 2010), 1310.

[5] Por exemplo veja-se: Rogério Constante e Raul Costa D'Avila, "Processos colaborativos entre compositor e intérprete: Infinito silêncio, para flauta e Sons Eletrônicos," in *Anais VI Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas* (Belém: ABRAF 2014), 41-50; Fernanda Aoki Navarro e Mário Del Nunzio, "Fendas: colaboração, composição, interpretação," in *Anais do Performa: International Conferences on Performance Studies* (Porto Alegre: UFRGS, 2013), 1-10; Cibele Palopoli, "Colaboração intérprete-compositor: o contato de Luciano Berio com intérpretes flautistas e a composição da *Sequenza I*, para flauta solo", in *Anais do III SIMPOM* (Rio de Janeiro: Unirio, 2014), 663-671; e Joana Monteiro Radicchi e Ana Cláudia de Assis, "Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete", in *Anais II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical* (Vitória, 2014), 201-210.

[6] Otto E. Laske, "Toward a Musicology for the Twentieth Century," *Perspectives of New Music* 15, nº. 2 (1977): 220-225.

[7] Jean Molino, "Facto musical e semiologia da música", in J.-J. Nattiez *et alii*, *Semiologia da Música*, 109-164 (Lisboa: Vega, 1977), 141, grifo meu.

[8] Molino, "Facto musical…", 142.

[9] Molino, "Facto musical…", 143, grifo meu.

[10] Nicholas Cook, "Theorizing Musical Meaning," *Music Theory Spectrum* 23, nº.2 (2001): 170-195; e Eric Clarke, "Empirical Methods in the Study of Performance," in *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, editado por Eric Clarke e Nicholas Cook, 77-102. New York: Oxford University Press, 2004.

mente os ligados ao Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), no início do nosso século — por exemplo, tomaram o caminho indicado por Molino e concentraram-se no estudo da *performance* por meio da análise de gravações (também tomadas como nível neutro). Apesar de ser um caminho possível, este não é o que tomamos nesta pesquisa.

Por outro lado, hoje há também estudos voltados a descrever as tomadas de decisão no processo da construção da performance, que envolvem psicólogos, acadêmicos e os próprios intérpretes. O que há de novo nessas abordagens de pesquisa é que o intérprete ganha voz. A ênfase não é no texto musical, ou na análise da performance, mas na construção da interpretação. Pesquisas como as de Miklaszewski, Hallam, Chaffin, Chaffin e Logan, Godøy *et al*., Dahl *et al.*, Cook, Chueke, Chueke e Chaffin, e Wise *et al*. que vão desde a investigação da prática deliberada à criatividade na construção da *performance*, são exemplos desta linha de pesquisa que está em pleno desenvolvimento.[11]

Por fim, por que a decisão pelo estudo das "poéticas interpretativas"? Carl Dahlhaus aproveita a sugestão do filósofo Erick Rothacker para distinguir *normativo* e *poético*: haveria uma proposição primária de normas, que não cabe ao estudo acadêmico, e uma elaboração e sistematização secundária (esta sim, acadêmica) das proposições: a investigação da poética da música. *Poética* para Dahlhaus é a "sistematização daquelas ideias e categorias, princípios e critérios que, implícita ou explicitamente, fundamentam os julgamentos e decisões musicais", no caso desta pesquisa, dos intérpretes. Assim, pretendo estudar o padrão coerente dos julgamentos e decisões dos intérpretes que, vistos assim, não dependem mais dos gostos dos indivíduos, mas são intersubjetivos e debatíveis.[12] Minha hipótese é que seja possível conceber um conjunto de práticas de interpretação de obras de contemporâneas — a partir da

---

[11] Kacper Miklaszewski, "A Case Study of a Pianist Preparing a Musical Performance", *Psychology of Music* 17 (1989): 95-109; Susan Hallam, "Professional Musicians' Approaches to the Learning and Interpretation of Music," *Psychology of Music* 23 nº 2 (Outubro 1995): 111-128; Roger Chaffin, "A Comparison of Practice and Self-Report as Sources of Information about the Goals of Expert Practice," *Psychology of Music* 29 (2001): 39-69; Roger Chaffin e Topher Logan, "Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance", *Advances in Cognitive Psychology* 29, nº. 2 (2006): 113–130; Rolf Inge Godøy e Marc Leman, *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (London: Routledge, 2010); Sofia Dahl *et al.*, "Gestures in Performance", in *Musical Gestures: sounds, movement, and meaning*, ed. por Rolf Inge Godøy e Mark Leman, 36-67 (New York: Routledge, 2010); Nicholas Cook, *Music as creative practice* (New York: Oxford University Press, 2018); Zelia Chueke, *Face à l'inconnu. Les pianistes et la musique de leurs temps* (Paris: L'Harmattan, 2017); Zelia Chueke e Roger Chaffin, "Performance Cues for Music 'with no plan': a Case-study of Preparing Schoenberg's Op. 11, nº. 3, in *New Thoughts on Piano Performance*, ed. por Christine MacKie, 253-268 (London: International Piano Symposium, 2017); e Karen Wise, Mirjam James e John Rink, "Performers in the practice room," in *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, ed. por John Rink, Helena Gaunt e Aaron Williamon, 143-163 (New York: Oxford University Press, 2017).

[12] Carl Dalhaus, *Foundations of Music History* (New York: Cambridge University Press, 1983), 101-105.

leitura da partitura, sem ouvir interpretações anteriores, como um processo de criação articulado numa poética, no sentido que Carl Dahlhaus atribui ao termo.

Como parte do fundamento para esse estudo, tomamos alguns conceitos da hermenêutica, de modo a lançar luz sobre questões fundamentais da interpretação e que serviram como base para a análise do processo de preparação das obras. Gadamer e Pareyson, especialmente, trouxeram-me aportes essenciais, que estão na revisão de literatura, particularmente a ideia de *verdade* na obra, que permeará a nossa discussão. Também foram abordados a notação — especialmente a partir da segunda metade do século passado, quando as vanguardas estavam em efervescência — e a interpretação e o gesto musical — que dão vida sonora à notação. Pesquisas em *performance* — que fazem parte de um campo relativamente novo na musicologia que vem ganhando corpo nos últimos anos — mais especificamente as relacionadas com a forma de coleta de dados deste trabalho, que envolvem a verbalização e dão voz ao intérprete, teses sobre pedagogia da música contemporânea para flauta transversal e, finalmente, uma breve apresentação de alguns modelos e conceitos ligados a estratégias de prática que também dão sustentação à discussão de parte importante desta pesquisa, fazem parte do Capítulo 1.

Como a relação com a notação e a interpretação de técnicas estendidas é de fundamental importância para este trabalho, no Capítulo 2 procurei discutir o que, afinal, podem ser consideradas técnicas estendidas. A ideia é a de que elas estão intimamente ligadas à expressividade no instrumento. Quando, em meados do século XX e especialmente após a segunda guerra mundial, os sons tradicionais da flauta já não eram suficientes para a expressividade almejada, foi preciso ir além e estender o leque de sonoridades até então usuais. Esse universo de novos sons está constantemente crescendo, por força de diferentes ideias e demandas composicionais; ainda assim, como vimos, já há no repertório flautístico uma grande bagagem de sonoridades produzidas por técnicas estendidas e que fazem parte de manuais. Alguns destes manuais foram revistos de forma a servir de subsídio tanto para compositores quanto para estudantes, especialmente no que concerne a notação de técnicas estendidas relacionadas a sons percussivos e eólios, que mostraram-se — como revelado neste estudo, e confirmando minha experiência anterior como intérprete — ser causa marcante de dúvidas e confusão. Além dos manuais, discuto a notação usada por compositores em peças já consagradas do repertório flautístico que envolvem tais técnicas.

Para explorar a criação da interpretação, no Capítulo 3 encontra-se um estudo de campo realizado com intérpretes — profissionais e estudantes avançados — que envolveu a preparação da *performance* de três miniaturas para flauta compostas es-

pecialmente para essa pesquisa. Este estudo envolveu verbalizações dos participantes, que gravaram em vídeo suas sessões de estudo das peças enquanto verbalizavam suas tomadas de decisão. De acordo com os princípios da teoria fundamentada[13], foi elaborada uma categorização desses dados, que foram distribuídos no que denominei *leitura preliminar*, *dimensões básicas* e *dimensões interpretativas da performance*. A partir dessa categorização, foi desenvolvida uma análise que revelou várias facetas sobre como são criadas as interpretações, as dificuldades encontradas (especialmente pelas estudantes) e como foram solucionados os problemas. Uma entrevista de explicitação concedida ao final do processo complementou as verbalizações — tanto em aspectos que não ficaram claros durante as gravações quanto outras questões que ajudaram-me a compreender motivações subjacentes às decisões verbalizadas.

Finalmente, como este trabalho tem também um cunho pedagógico, buscou-se, partindo dos resultados do estudo de campo realizado com as estudantes de ensino superior, desvendar as maiores dificuldades e, considerando as tomadas de decisões dos profissionais, sugerir caminhos possíveis para a abordagem de peças inéditas, o que é descrito no Capítulo 4. Tendo como premissa que o estudante de instrumento precisa desenvolver a capacidade de ensinar a si mesmo, pois grande parte de seu aperfeiçoamento se dá em sessões de prática individuais, o conceito de *automaiêutica* cunhado por Anders Ljüngar-Chapelon[14] foi fundamental para o desenvolvimento do capítulo, bem como alguns estudos envolvendo a autorregulação.[15] A partir dos resultados chegou-se, ao final, a uma sugestão de um diagrama que representa uma proposta para a abordagem de obras que envolvam técnicas entendidas sem a audições anteriores das peças.

Em apêndice encontram-se a carta convite aos compositores, as autorizações para uso de áudio e vídeo dos intérpretes, a ficha de perfil dos estudantes, as três peças, a transcrição das verbalizações pelos intérpretes e a tabela usada para a organização das verbalizações.

---

[13] Kathy Charmaz, *A construção da teoria fundamentada: guia prático para Análise Qualitativa*, trad. Joice Elias Costa (Porto Alegre: Artmed, 2009).

[14] Anders Ljungar-Chapelon, "*Le respect de la tradition*: Om den franska flöjtkonsten: desslärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv", tese de doutorado (Malmö: Musikhögskolan i Malmö Lunds Universitet, 2008).

[15] Barry J. Zimmerman, "Becoming a Self-Regulated Learner: An Overview", *Theory into Practice* 41 nº 2 (2002): 64-70; Harald Jørgensen, "Strategies for individual practice", in *Musical Excellence-Strategies and Techniques to Enhance Performance*, editado por Aaron Williamon, 85-103 (Oxford: Oxford University Press, 2004); e Siw Nielsen, "Self-regulating Learning Strategies in Instrumental Music Practice", *Music Education Research* 3 (2010): 155-167.

Capítulo 1 — A flauta contemporânea: hermenêutica, *performance* e pedagogia

A crescente importância dada a questões referentes à interpretação é uma característica da cultura contemporânea — ainda que, se considerarmos a indicação de que "existir é interpretar", seja pertinente a todas as épocas.[1] "*Hermenéia*" é o termo grego que deu origem ao nome "hermenêutica" e indicava originalmente "a eficácia da expressão linguística" — é um termo afim ao latino "*sermo*"),[2] que deu origem à palavra "sermão", por exemplo. Era o *como* um texto seria apresentado ao público, e podemos aproximar o significado original grego àquilo que chamamos de interpretação no âmbito musical, pois é por meio desta que o texto musical é desvelado para, idealmente, transmutar-se na obra que alcança a plateia. O início desta revisão de literatura busca delinear os conceitos da hermenêutica que servirão como fundamentação para a discussão neste trabalho. Como veremos, conceitos e definições que serão apresentados derivam principalmente de dois livros originais dos filósofos Gadamer e Pareyson (*Verdade e Método,*[3] e *Verdade e Interpretação,*[4] respectivamente) e de textos que auxiliaram suas leituras.

Como a notação musical é ponto de partida para a interpretação, o papel da notação na música contemporânea é discutido, bem como o do gesto musical ligado à interpretação. Estudos ligados ao campo da preparação de repertório por profissionais e estudantes avançados em que os intrumentistas verbalizaram suas decisões, semelhantes em maior ou menor grau à pesquisa de campo realizada neste trabalho, também são parte desta revisão. Pelo cunho pedagógico deste trabalho, discorro ainda sobre teses que envolvem o ensino da música contemporânea para flauta. E, por fim, apresento abordagens que envolvem estratégias de prática. O campo de pesquisa na área da performance é novo e fértil; novos trabalhos estão em andamento e certamente esse levantamento não se quer exaustivo.

1.1 Hermenêutica, filosofia da interpretação

A hermenêutica, em suas diversas expressões, estendeu sua área de influência até tornar-se um "cenário comum" da filosofia ocidental contemporânea, assim como foram nos anos cinquenta o marxismo, e nos anos setenta o estrutura-

[1] Giovanni Fornero, "Il pensiero contemporaneo: dall'Ermeneutica alla Filosofia analitica", in Nicola Abbagnano, *Storia della Filosofia*, vol. 7 (Milão: L'Espresso, 2006), 1.

[2] Fornero, "Il pensiero contemporaneo …", 2.

[3] Hans-Georg Gadamer, *Verità e Metodo*, trad. italiana di Gianni Vattimo (Milão: Bompiani, 1982).

[4] Luigi Pareyson, *Verdade e interpretação*, trad. Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo (São Paulo: Martins Fontes, 2005).

lismo.[5] Como confirmação deste fato, Ravera ressalta o afirmar-se da perspectiva hermenêutica em variados campos da reflexão e do saber que buscam novas ligações com a filosofia; a discussão entre as diversas tradições do pensamento interpretativo, como hermenêuticas "ontológicas" e "metodológicas"; o encontro renovado entre hermenêutica geral e disciplinas particulares[6] — como é o caso da música, neste trabalho. Para Fornero, a sociedade contemporânea transformou-se em um gigantesco sistema hermenêutico — especialmente quando se considera a multiplicidade de mensagens midiáticas em todos os níveis, num mundo em que as experiências de realidade estão cada vez mais ligadas a esses diferentes níveis — e o resultado é que a filosofia vem se concentrando sobre os temas da interpretação.[7]

Foi no Setecentos, com Friedrich Schleiermacher, que a hermenêutica — ou a teoria da interpretação — passou definitivamente

> do campo da exegese bíblica àquele da análise de *todo* tipo de texto (…) cujo sentido não seja imediatamente evidente e constitua um *problema* — sublinhado por uma distância qualquer (histórica, psicológica, linguística, etc.) que se interponha entre nós e o documento.[8]

Em Schleiermacher encontramos a ideia do contínuo e aberto reenvio circular entre parte e todo — o *círculo hermenêutico*.

Segundo Guignon, com Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer, a hermenêutica muda o foco no século XX, deixando as preocupações epistemológicas — sobre como interpretar os seres humanos e suas criações — e concentrando-se numa hermenêutica ontológica, que busca "entender o *ser* das entidades que interpretam e compreendem, ou seja, nós mesmos".[9] Assim, diz Fornero, não se trata de estudar uma relação entre sujeito/objeto ou discutir subjetividade e objetividade, mas de "iluminar as estruturas transcendentais do compreender, isto é, de esclarecer os modos de ser nos quais se concretiza o fenômeno interpretativo".[10]

---

[5] Cf. Gianni Vattimo, "Presentazione," in *Il pensiero ermeneutico*, ed. Marco Ravera (Genova: Marietti, 1986), vii.

[6] Marco Ravera, "Introduzione," in *Il pensiero ermeneutico*, ed. Marco Ravera (Genova: Marietti, 1986), 15.

[7] Fornero, "Il pensiero contemporaneo …", 9.

[8] "… passa dal campo ristretto dell'esegesi biblica a quello dell'analisi di *ogni* tipo di testi … il cui senso non sia immediatamente evidemte e costituisca un *problema* — sottolineato da una qualche distanza (storica, psicologica, linguistica, ecc.) che si interponga fra noi e il documento". Fornero, "Il pensiero contemporaneo …", 4-5.

[9] "which attempts to get clear about the *being* of the entities that interpret and understand, namely, ourselves". Charles Guignon, "Truth in Interpretation: a Hermeneutic Approach," in *Is there a single right interpretation?*, ed. por Michael Krausz (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2002), 265.

[10] "… mettere in luce le strutture trascendentali del comprendere, cioè di chiarire i modi d'essere in cui si concretizza il fenomeno interpretativo". Fornero, "Il pensiero contemporaneo …", 13.

Aqui é importante salientar a diferença entre o círculo hermenêutico proposto por Schleiermacher e aquele de Heidegger. Enquanto para Schleiermacher a compreensão é um momento conclusivo, para Heidegger a interpretação é "o desenvolvimento interno do entender".[11] Como explica Guignon, o *pré-entendimento* faz parte das interpretações, que guiarão a compreensão prévia do todo e a interpretação de passagens específicas. Por sua vez, essas mesmas interpretações específicas vão reconfigurar o entendimento inicial do todo.[12] Em outras palavras, diz-nos Vattimo, "na sua forma mais simples o círculo hermenêutico significa que as partes de um texto se compreendem só a luz do todo, mas o todo é compreendido só com base nas partes".[13] Os *pré-conceitos*, as *pré-suposições* e os *pré-juízos* colocam o círculo em movimento. Daí a importância, indicada por Heidegger e afirmada por Gadamer, de que a interpretação deve compreender que "sua primeira, permanente e última tarefa é aquela de não se deixar impor jamais pré-disponibilidades, pré-visões e pré-cognições do acaso ou do senso comum, mas de fazê-las emergir do objeto em si".[14]

Gadamer sugere que existem certos critérios formais que ordenam nossa maneira de interpretar um texto; antes de mais nada há a *antecipação da concretude* [*Vorgriff der Vollkommenheit*], que é a expectativa de que, de algum modo, no final as coisas se juntem e tenham um significado completo — o que não implica que o texto realmente tenha esse significado.[15] Vattimo, na introdução à edição italiana de *Verdade e Método,* explica que

> Quando se interpreta um texto em particular ou um autor em geral, parte-se sempre de um "projeto". Sobre a base do sentido que o texto ou o autor apresentam, à luz daquele projeto e das expectativas que este implica, traça-se um primeiro esboço do todo. E à medida que tal esboço apresente inconvenientes de vários gêneros, procura-se traçar um ulterior projeto de sentido, e procede-se consequentemente várias vezes do mesmo modo.[16]

---

[11] Martin Heidegger, *Ser e Tempo*, trad. e notas de Fausto Castilho (Campinas: Ed. Unicamp, 2012), §32, p. 421.

[12] Guignon, "Truth in Interpretation …", 270.

[13] "Nella sua forma più semplice il circolo ermeneutico significa che le parti di un testo si capiscono solo alla luce del tutto, ma il tutto è compreso solo in base alle parti". Gianni Vattimo, "L'ontologia ermeneutica nella filosofia contemporanea," in Hans-Georg Gadamer, *Verità e Metodo*, trad. italiana di Gianni Vattimo, xxix-liv (Milão: Bompiani, 2000), xliv.

[14] "… il suo compito primo, permanente ed ultimo è quello di lasciarsi mai imporre predisponibilità, preveggenza e precognizione dal caso o dalle opinioni comuni, ma di farle emergere dalle cose stesse". Gadamer, *Verità e Metodo*, 553. A tradução para o português, publicada pela Editora Vozes, mostrou-se por muitas vezes confusa, o que me fez buscar por diferentes traduções (já que me falta o domínio da língua alemã) para esclarecer diversas passagens. Assim, no decorrer deste trabalho, foi usada a tradução italiana feita por Gianni Vattimo, filósofo e discípulo de Gadamer.

[15] Gadamer, *Verità e Metodo*, 608, discutido também em Guignon, "Truth in Interpretation …", 278.

[16] "Quando si interpreta un testo in particolare o un autore in generale, si parte sempre da un «progetto». Sulla base del senso che il testo o l'autore presentano, alla luce di quel progetto e delle attese che esso implica, si traccia Un primo abbozzo d'insieme. E poiché tale abbozzo presenta subito inconvenienti di

Assim, aquele que se propõe a interpretar uma obra, esboça preliminarmente um significado para o todo e então põe à prova a validade de suas suposições, estando disposto a revê-las quando elas se mostram inadequadas. Para que se perceba a inadequação, explica Fornero, o intérprete deve estar sensível à alteridade da obra. Não são os preconceitos em si que o desviam da voz dos textos, mas os preconceitos dos quais ele não têm consciência e o fazem agir irrefletidamente.[17]

A pré-compreensão é, deste modo, uma condição mesma da interpretação. Vattimo explica que "o intérprete tem uma pré-compreensão fundamentada da coisa porque pertence existencialmente a uma história constituída e co-determinada pela própria coisa que se lhe é dada a interpretar".[18] Vivemos no mundo e somos todos seres históricos. Não existe uma interpretação em que o intérprete consiga se despir de suas crenças e experiências anteriores. Para iniciar uma interpretação, há sempre um conhecimento prévio que de certa forma lançará luz, ou melhor, direcionará luz ao objeto que se há de interpretar; o objeto interpretado, por sua vez, ditará o redirecionamento da luz lançada sobre ele.

Nesse sentido, diz Guignon, Heidegger afirma que "qualquer acontecimento da verdade, como re-velador ou des-ocultador, é ao mesmo tempo uma ocultação: o ato de arrancar as coisas da escuridão e iluminá-las simultaneamente permite que outros aspectos das coisas retrocedam na escuridão".[19] Assim, nenhuma obra de arte é completamente transparente, e sua opacidade favorece a riqueza de diferentes interpretações. Para Gadamer, "a verdade de uma obra de arte não é a sua simples manifestação de um significado, mas antes a inefabilidade e a profundidade de seu significado".[20] Deste modo, Davey reforça que para Gadamer "o que distingue uma obra substancial é que ela deixa veladas possibilidades de significado. Uma tal resistência é um estímulo a interpretações subsequentes" e porque cada obra de arte tem sua temporalidade, ela nunca se revela completamente. A recepção de toda obra de arte é sempre contemporânea, o que implica que o que é significativo para nós não necessariamente pareceu significativo a nossos antepassados. [21]

---

vario genere, si cerca di tracciare un ulteriore progetto di senso, e si procede di conseguenza a più riprese nello stesso modo." Vattimo, "L'ontologia ermeneutica …", XIV.

17 Fornero, "Il pensiero contemporaneo …", 36.

18 "… l'interprete ha una precomprensione fondata della cosa perché appartiene esistenzialmente a una storia costituita e codeterminata dalla cosa stessa che gli si dà da interpretare". Vattimo, "L'ontologia ermeneutica …, XLV.

19 "… any event of truth, as a dis-closing or un-concealing, is at the same time a concealing: the act of tearing things out of the darkness and illuminating them simultaneously lets other aspects of things recede into darkness." Guignon, "Truth in Interpretation …", 272.

20 "The truth of an artwork is not its simple manifestation of meaning but rather the unfathomableness and depth of its meaning". Hans-Georg Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, trad. e ed. David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 2006), p. 226.

Aqui, a visão do filósofo Luigi Pareyson é muito esclarecedora. Em *Verdade e Interpretação*, Pareyson explica que

> O princípio fundamental da hermenêutica é, justamente, que o único conhecimento adequado da verdade é a interpretação, o que quer dizer que a verdade é acessível e atingível de muitos modos, e que nenhum desses modos, desde que digno do nome interpretação, é privilegiado em relação aos outros, no sentido de que pretenda possuir a verdade de maneira exclusiva ou mais completa ou, de algum modo, melhor.[22]

Pareyson afirma que a pluralidade das interpretações não é um defeito, pelo contrário, representa a "riqueza do pensamento humano" e seria absurda a concepção de uma interpretação "única e definitiva".[23] Para ele, "a interpretação não é, não pode, não deve ser única (…) e sua multiplicidade é a das sempre novas e diversas formulações da verdade"; a multiplicidade não compromete "a unicidade da verdade, mas dela se alimenta, se salvaguarda e, ao mesmo tempo, dela tira solicitações e sugestões".[24]

Guignon explica que, na filosofia hermenêutica gadameriana, a interpretação tem como objetivo descobrir a *verdade* sobre um assunto através de "uma troca dialógica entre as perguntas que o intérprete traz ao texto e as respostas que o texto fornece ao abordar o assunto em questão".[25]

A ontologia da arte de Gadamer se desenvolve a partir de uma série de conceitos-chave interconectados: as noções de *jogo*, de *auto-representação*, de *transmutação em forma*, de *mímesis* e de *representação*.[26] Para Gadamer, o ponto de partida é a essência do jogo, que não está na subjetividade dos jogadores mas no próprio ato de jogar, que é o "modo de ser do próprio jogo como tal", que se produz *por meio* dos jogadores.[27] Quando, tratando da experiência da arte, Gadamer fala de jogo, este "não indica o comportamento ou o estado de ânimo do criador ou do fruidor, … mas o ser da própria obra".[28] Há uma primazia do jogo sobre os jogadores, "o *subjectum* da experiência da arte, aquilo que permanece e perdura, não é a subjetividade daquele

---

[21] Nicholas Davey, "Gadamer's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, inverno 2016, ed. por Edward N. Zalta, https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/gadamer-aesthetics/ .

[22] Luigi Pareyson, *Verdade e interpretação*, 56.

[23] Pareyson, *Verdade e interpretação*, 55.

[24] Pareyson, *Verdade e interpretação*, 61.

[25] "Interpretation therefore aims at discovering the *truth* about the subject matter by means of a dialogical exchange between the questions the interpreter brings to the text and the answers the text provides in addressing the matter at hand." Guignon, "Truth in Interpretation …", 277-8.

[26] Fornero, "Il pensiero contemporaneo …", 25.

[27] "Unsere Frage nach dem Wesen des Spieles selbst kann daher keine Antwort finden, wenn wir sie von der subjektiven Reflexion des Spielenden her erwarten. Wir fragen statt dessen nach der Seinsweise des Spieles als solcher." Gadamer, *Verità e Metodo*, 228.

[28] "Wenn wir im Zusammenhang der Erfahrung der Kunst von Spiel sprechen, so meint Spiel nicht das Verhältnis oder gar die Gemütsverfassung des Schaffenden oder Genießenden und überhaupt nicht die Freiheit einer Subjektivität, die sich im Spiel betätigt, sondern die Seinsweise des Kunstwerkes selbst." Gadamer, *Verità e Metodo*, 226.

experimenta a obra, mas a obra em si".[29] Uma segunda característica ontológica do jogo é que ele se auto-representa, é por assim dizer uma atividade que tem como fim ela própria, "o que importa é aquilo que ocorre quando a obra de arte ou o jogo estão *em jogo*".[30]

Para Gadamer, uma terceira característica é que, além de representar algo *por meio* de alguém, a a obra de arte representa algo *para* alguém, mesmo quando não há de fato ninguém para olhar ou escutar. Com a expressão *transfiguração em forma* [*Verwandlung ins Gebilde*], ele alude a uma mutação, na qual o jogo humano alcança a sua perfeição, que consiste em tornar-se arte. O jogo da arte leva a uma estrutura completa e definida, que é a *forma*; enquanto forma, ele "é essencialmente repetível e nesse sentido é algo permanente". [31] Em relação ao intérprete e ao compositor a obra adquire uma consistência própria, que os supera e torna não essencial suas subjetividades, pois "os jogadores não estão mais presentes; aquilo que há é só aquilo que foi por eles 'jogado'".[32]

O conceito de transfiguração tem o objetivo de caracterizar o modo de ser autônomo e superior daquilo que adquire forma. Nesse processo, a imitação é importante; imitação compreendida como *mimesis*, não como cópia servil da realidade, mas como uma representação capaz de iluminar com uma nova luz a essência ou a estrutura profunda do ideal presente na obra.[33] É possível imitar a música de uma interpretação anterior, mas no caso desta pesquisa em que não há interpretações anteriores, como se verá, trata-se de uma *mimesis* de um ideal. Assim, como para Gadamer, "imitação e representação não são só repetição e cópia, mas conhecimento da essência".[34]

Finalmente, a noção de *representação*: para Gadamer, há algo geral nos conceitos de jogo e de transmutação em forma que caracterizam a arte: a representação, que é no caso da música a execução, parte de sua essência. Na execução se completa apenas aquilo que a obra antes já era: a existência como fenômeno autônomo e individualizado daquilo que a obra representa.[35] Gadamer afirma que as diversas interpretações exprimem "possíveis modos de ser próprios da obra mesma, a qual, num certo sentido, interpreta a si mesma na variedade de seus aspectos".[36]

---

[29] "Das «Subjekt» der Erfahrung der Kunst, das was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfahrt, sondern das Kunstwerk selbst." Gadamer, *Verità e Metodo*, 228.

[30] "...what occurs when the artwork or the game is in-play that matters". Davey, "Gadamer's Aesthetics".

[31] "Als solche ist das Spiel ... prinzipiell wiederholbar und insofern bleibend." Gadamer, *Verità e Metodo*, 244.

[32] "Die Spieler ... sind nicht mehr, sondern nur das von ihnen Gespielte." Gadamer, *Verità e Metodo*, 246.

[33] Gadamer, *Verità e Metodo*, 251.

[34] "Nachahmung und Darstellung sind nicht abbildende Wiederholung allein, sondern Erkenntnis des Wesens." Gadamer, *Verità e Metodo*, 252.

[35] Gadamer, *Verità e Metodo*, 291.

[36] "sondern um eigene Seinsmöglichkeiten des Werks, das sich gleichsam in der Varietät seiner Aspekte

Pareyson explica de outra forma e elucida essa noção. Ele diz que "a verdade e sua formulação não podem privar-se uma da outra, mas são tão estreitamente unidas que acabam por identificar-se".[37] Para o filósofo, "as sempre novas e diversas formulações históricas da verdade são, ao mesmo tempo, seu único modo de aparecer e de existir, e o único modo nosso de professá-la e possuí-la".[38] Para explicar o caráter hermenêutico da relação entre a verdade e sua formulação, Pareyson toma como parâmetro justamente a execução musical:

> Também na música a interpretação é relativa e, ao mesmo tempo, plural; também na música, a obra só é acessível no interior de sua uma execução, também na música a multiplicidade das execuções não compromete a unicidade da obra, também na música a execução não é nem cópia nem reflexo, mas vida e posse da obra, também na música a execução não é nem única e nem arbitrária.[39]

A hermenêutica musical é um campo em expansão, especialmente no que concerne a abordagens explicativas quanto à semântica, a significados expressivos e à musicologia histórica, como por exemplo os trabalhos de Kramer, Savage ou Abbate.[40] No entanto, como diz com muita propriedade Scott Burnham, essas são abordagens que se dizem hermenêuticas mas revelam um impulso positivista, pois tratam a música "como algo que precisa ser explicado", como se a música codificasse um outro tipo de experiência" e que se tais códigos não forem quebrados não seria possível traduzi-la ou entendê-la. Como afirma Burnham, "os resultados de tais leituras … são prescritivos, e têm pouco a ver com o impulso hermenêutico".[41] Deste modo, neste trabalho o interesse é distinto, pois a hermenêutica serve a fundamentar o caminho de *interpretação* das obras, com foco no processo que leva à eficácia da expressão, sentido original da palavra hermenêutica. Em direção paralela, há discussões pertinentes da hermenêutica aplicada à música no campo da interpretação, como os de Lima[42] e Morais,[43] ainda que especificamente sobre a estreia de música contemporânea não tenham sido encontrados outros trabalhos.

---

selber auslegt." Gadamer, *Verità e Metodo*, 258.

37 Pareyson, *Verdade e interpretação*, 62.

38 Pareyson, *Verdade e interpretação*, 63.

39 Pareyson, *Verdade e interpretação*, 69-70.

40 Lawrence Kramer, *Interpreting music* (Berkeley: University of California Press, 2011); Roger W. H. Savage, *Hermeneutics and Music Criticism* (Nova York: Routledge, 2009); Carolyn Abbate, "Music – Drastic or Gnostic?," *Critical Inquiry* 30, nº. 3 (Primavera 2004): 505-536.

41 Scott Burnham, "How music matters," in *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook e Mark Everist, 193-216 (Oxford: Oxford University Press, 2001), 197.

42 Edilson V. Lima, "História e filosofia hermenêutica como parâmetros para a reflexão musical," *Artefilosofia* 16 (Julho 2014): 77-89. Lima defende que haja uma consciência do diálogo entre as múltiplas interpretações e a ideia de que "interpretar é construir uma escrita histórica", de forma que sujeito e obra "se reconstroem a si mesmos" e reflete sobre a criação da ópera como gênero musical.

43 Luciano Morais, "Interpretação musical como hermenêutica da música: um ensaio sobre performance" (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2014). Morais utiliza-se da hermenêutica de Gadamer como abordagem para interpretação musical, em dois estudos de caso no repertório do violão: um manual técnico de Andrés Segovia e uma transcrição de sonata de Domenico Scarlatti.

Alguns dos textos mais relevantes sobre a notação utilizada na música não tradicional datam de meados do século passado, quando as vanguardas do pós Segunda Guerra estavam em período de efervescência. Em texto de 1963, Leonard Stein, que fora assistente de Schoenberg na Califórnia, fala sobre a riqueza das novas técnicas experimentais que estavam surgindo e que então contribuíam para a falta de entendimento do idioma contemporâneo. Segundo ele "a busca por notações definitivas" tornara-se uma preocupação para os compositores, pois "quando se confronta pela primeira vez com uma nova partitura que aparentemente tem grandes ambiguidades as reações do *performer* frente à música podem ser fortemente inibidas, e pode ser totalmente desencorajado de tocá-la."[44]

Stein frisa que em períodos mais antigos havia uma *prática comum* e os símbolos na partitura representavam "relações definidas entre alturas, durações, dinâmicas, e modos de ataque, definidas por progressões harmônicas regularmente ordenadas interagindo com acentos métricos, fraseado rítmico e tempo para produzir estruturas maiores." Ao compositor caberia

> designar alguns desvios da prática comum ou sugerir sutilezas de execução, caso desejasse. Na composição do século XX, entretanto, em que cada situação pode ser única, os detalhes proliferam em todas as direções e as linhas principais nem sempre podem ser distingidas daquelas de interesse secundário, em que, como se diz, detalhes do microcosmos podem subverter a macroestrutura, não parece existir uma norma comum para a prática de notação tal que leve a um reconhecimento imediato das intenções do compositor. Deste modo, pareceria que hoje cada ocorrência musical necessita de sua própria descrição especial, e que apenas através de uma considerável experiência e exposição aos novos métodos o intérprete poderia alcançar alguma percepção de práticas ou estilos contemporâneos.[45]

Segundo Stein, a fidelidade a um estilo contemporâneo pode ser instigada por um relacionamento próximo entre compositor e intérprete:

A tendência em direção a uma maior explicitação aumentou enormemente sob o

[44] "... when first faced with a new score of great apparent ambiguity the performer's reactions to the music may be seriously inhibited, and he may be discouraged from playing it at all". Leonard Stein, "The Performer's Point of View," *Perspectives of New Music* 1, nº. 2 (Primavera 1963): 62.

[45] "... certain definite relationships among pitches, durations, dynamics and modes of attack defined by regularly ordered harmonic progressions interacting with metrical accents, rythmic phrasing and tempo to produce larger structures. The ... composer was called upon ... to designate certain deviations from common practice or to suggest subtleties of execution, if he so desired. In twentieth century composition, however, where each situation may be unique, where details proliferate in every direction, where primary lines cannot always be distinguished from those of secondary interest, where, as one says, microcosmic details may subvert macrostructure (...), no such norm of common notational practice seems to exist that might lead to an immediate recognition of the composer's intentions. (...) It would thus appear that nowadays each musical occurrence demands its own special description, and that only through considerable experience and exposure to new methods can the performer achieve some insight into contemporary practices or styles." Stein, "The Performer's Point of View," 63.

> impacto das marcações cuidadosas e detalhadas de Schoenberg tanto nas obras tonais quanto nas dodecafônicas, e da observação atenta da mais pequena partícula musical por Webern, que influenciaram diretamente os serialistas pós-Webernianos do final dos anos 1940 a determinar com a maior precisão possível todos os assim chamados "parâmetros". Dentro dos limites desta música totalmente organizada, a preocupação com cada detalhe parecia, ao menos a princípio, permitir pouca flexibilidade para a interpretação e, ao contrário, oferecer tão somente obstáculos insuperáveis para uma realização satisfatória.[46]

É assim que, para Stein, outros compositores que, ao reconhecer a impossibilidade de controlar de modo tão restritivo o intérprete, ofereciam a este uma "válvula de segurança" [*safety valve*] incluindo em suas obras elementos que levavam-no a um modo de tocar menos preciso mas mais espontâneo, elementos notados com símbolos cujo propósito é mais qualitativo do que quantitativo.[47]

Não era o caso de Igor Stravinsky que, combatendo o ultra-romantismo e seus rubatos, sempre declarou abertamente que o papel do *performer* seria executar a obra exatamente como está notada. Para ele, existem dois tipos de músicos: "o criador e o executante". Ao executante cabe deixar o mais clara possível a mensagem que o criador (compositor) quer passar.

> Entre o executante puro e simples e o intérprete no sentido estrito da palavra existe uma diferença no todo que é mais de ordem ética do que estética, uma diferença que apresenta um ponto de consciência: teoricamente, pode-se exigir do executante a tradução em som da sua parte musical, o que ele pode fazer de boa ou má vontade, enquanto se tem o direito de procurar do intérprete, além da perfeição desta tradução em som, um cuidado carinhoso — o que não significa uma recomposição, quer seja sub-reptícia ou declaradamente aberta.[48]

Do mesmo modo, parte significativa dos compositores de música nova após a Segunda Guerra, em especial os do chamado serialismo, pretendia que a música fosse executada exatamente como notada na partitura. Em 1963, Kurt Stone, em artigo intitulado "Problems and Methods of Notation" faz uma revisão de problemas de notação, especialmente da música que se pretendia precisa na segunda metade do século XX, que segundo o autor merecia cuidado e revisão urgente. No artigo, apresenta e descreve várias formas de notação que estavam sendo usadas, e prega que a

---

[46] "... the tendency towards greater explicitness increased tremendously under the impact of Schoenberg's careful and detailed markings in both atonal and twelve-tone works, and under Webern's close scrutiny of the smallest musical particle, which directly influenced the post-Webern serialists of the late 1940's to pinpoint all the so-called "parameters" with the greatest possible accuracy. Within the extremes of totally organized music preoccupation with detail seemed, on first appearance at any rate, to allow little opportunity for flexibility of interpretation and to offer, on the contrary, only insuperable roadblocks to a satisfactory realization." Stein, "The Performer's Point of View", 64.

[47] Stein, "The Performer's Point of View", 64.

[48] Igor Stravinsky, *Poética da Música*, trad. Maria Helena Garcia (Lisboa: Dom Quixote, 1971), 164-165.

revisão na notação rítmica seria a mais urgente.[49]

Charles Wourinen, por outro lado, no texto "Notes on the Performance of Contemporary Music", sugere que "a música nova não é tão difícil de tocar quanto as pessoas pensam e os problemas que os intérpretes enfrentam quando lidam com ela é resultado de que foram treinados dentro de uma tradição que sem relevância para o que [a música nova] requer."[50] Wourinen defende que o problema da aparente complexidade da leitura rítmica provém de que os intérpretes procuram encaixar os ritmos em subdivisões binárias dos tempos ao invés de pensarem em unidades, como faziam os músicos antigos, o que facilitaria a execução. Para ele, "dificuldades rítmicas são 'psicológicas' ".[51]

Wuorinen acredita que as intenções do compositor — aquelas que não estão na partitura — só podem ser descobertas conversando com ele pessoalmente, pois "a 'análise' que busca possibilitar uma boa *performance* não tem maior relação com os intentos composicionais do que uma análise teórica bem feita." Wuorinen defende que as análises convencionais de nada servem ao intérprete, já que apenas visam traduzir a informação presente numa obra em palavras. "O *performer*, entretanto, não precisa de tradução mas sim direção e foco".[52] Para ele, "já que a maior parte de nossa vida musical consiste em tentar desembaraçar as ambiguidades resultantes do fato de que nenhuma partitura ou *performance* jamais representa fielmente a intenção de seu criador, seria interessante refletir sobre o que aconteceria com a *performance* se a notação musical pudesse mesmo ser tornada tão inequívoca quanto a linguagem verbal."[53]

Nesse sentido, em um artigo de 1965, "What indeterminate notation determines", Behrman discute sobre a nova notação em que o compositor parece querer que o intérprete tenha uma experiência única e diferente da música, especificando cada elemento na partitura, mas que acaba não atingindo seu intento porque controlar

---

[49] Kurt Stone, "Problems and Methods of Notation," *Perspectives of New Music* 1, nº. 2 (primavera 1963): 9-31.

[50] "... new music is in fact not so difficult to perform as people think and that the problems experienced by performers in dealing with it are the result of their having been trained in a tradition of no relevance to its performance requirements." Charles Wuorinen, "Notes on the Performance of Contemporary Music," *Perspectives of New Music* 3, nº. 1 (outono-inverno 1964): 10.

[51] "Rhythmic difficulties are 'psychological' ". Wuorinen, "Notes on the Performance...", 13.

[52] "... the 'analysis' that makes good performance possible may have no more relation to compositional intent than a comparably successful theoretic analysis ... The performer, however, needs not translation but direction and focusing". Wuorinen, "Notes on the Performance...", 17-18.

[53] "Since most of our musical life is in trying to unravel ambiguities resulting from the fact that no score or performance ever represents the complete intent of its creator, it is interesting to reflect on what would happen to performance if musical notation could be rendered even as unambiguous as verbal language." Wuorinen, "Notes on the Performance...", 17.

todas as nuances do som é trabalho impossível para o compositor.

> O papel tradicional da notação era fixar certos elementos da *performance* enquanto deixava outros para a 'musicalidade' repassada ao instrumentista por seus professores ou absorvida de seu ambiente. Muitas das coisas feitas pelo músico, e absolutamente essenciais para uma boa *performance*, não podiam ser encontradas na partitura: desvios dos valores métricos, diferenciações no timbre e na intonação, formas de acionar o pedal, ou de articulação com a língua ou de portamentos, assim como aspectos dentre aqueles descritos por uma ou duas palavras vagas — '*con fuoco*,' '*lebhaft*' — palavras tão vagas que teriam significado apenas para um instrumentista culturalmente condicionado a elas. Tinha-se como certo que qualquer intérprete poderia obedecer às demandas literais da notação. Se ele tinha talento, ou não, dependia do fato de sua 'musicalidade' conseguir ou não 'dar vida' à música.[54]

Segundo Behrman, na música serial, essa "musicalidade" tornara-se inútil, pois qualquer desvio rítmico, na dinâmica ou no timbre não eram bem vindos e os intérpretes deveriam obedecer literalmente aos requisitos notados na partitura. De acordo com o autor, os músicos que tiveram a experiência de tocar essa música "totalmente organizada" relataram que

> a gama de sons que um instrumentista é capaz de realizar é tão extenso e suscetível a nuances que nenhuma notação poderia esperar controlar tudo , especialmente não tudo ao mesmo tempo. (…) Quanto mais o compositor tenta controlar, maior o número de elementos sobre os quais o instrumentista precisa distribuir suas forças de concentração, e mais convencional será sua execução de elementos individuais — mais será deixado para reflexos técnicos construídos ao longo de sua prática.[55]

Na direção contrária e como reação à busca de precisão absoluta, tínhamos a vertente das obras *abertas*. No artigo "Determining the Indeterminate", sobre a indeterminação na notação, Philip Thomas considera como a intenção composicional e as possibilidades de *performance* podem interagir. Para ele,

> colocar a obra e o compositor dentro de um contexto de prioridades composicionais e estéticas pode ser vital ao dar forma à interpretação de partituras com notação indeterminada. Assim como fornecer indicações quanto ao conteúdo (altura, duração,

---

54 "The traditional role of notation was to fix certain elements of performance while leaving others to the "musicianship" passed on to a player by his teachers and absorbed from his environment. Many of the things done by the musician, and absolutely essential to good performance, were not to be found in the score: deviation from the metric values, differentiation in timbre and intonation, types of pedalling and tonguing and sliding, as well as aspects of the sort described by a vague word or two — "*con fuoco*," "*lebhaft*" — words so vague they had meaning only to a player culturally conditioned to them. It was taken for granted that any performer could obey the notation's literal demands. Whether he was talented or not depended upon whether his "musicianship" could "breathe life" into the music." David Behrman, "What Indeterminate Notation Determines," *Perspectives of New Music* 3, nº. 2 (primavera – verão 1965): 58.

55 "the range of sound which a player is capable of covering is so extensive and so susceptible to nuance that no notation can hope to control the whole of it, especially not at once. (…) The more a composer tries to control, the larger the number of elements over which the player must distribute his powers of concentration and the more conventional will be his execution of individual elements — the more will be left to technical reflexes built up in the course of his training." Behrman, "What Indeterminate Notation Determines," 59.

> dinâmica, etc.), uma compreensão e apreciação das intenções do compositor podem guiar o intérprete na decisão sobre o que determinar (e como determinar) e sobre o que não determinar.[56]

É interessante sua visão da *performance* de obras com notação aberta:

> (…) O *performer* sensível vai realizar todas as decisões de *performance* de modo a promover o som, e não a si mesmo, o foco da atenção. Talvez seja esse o tipo de abordagem da qual o compositor depende para que sua música tenha as *performances* que merece, ao invés de ter sua forma dada por elementos superficiais como dinâmica e tempo.[57]

No artigo "The Notation and Performance of New Music", o compositor Earle Brown também discute o papel da notação, primeiro justamente comparando música serial e aleatória. Ele é contra a simplificação exagerada da notação (que considera não representar a música nem o som adequadamente), bem como a tentativa de controle exagerada que vem do serialismo. Brown diz que a notação é uma dificuldade e frustração constante para os compositores, pois nunca conseguem traduzir o que ouvem internamente ao compor. Por outro lado, o compositor defende a ideia de que "a música hoje está sem dúvida no caminho certo. Não há nunca um só caminho certo, e a multiplicidade cria uma sensação de confusão e de falta de direção, mas não obstante a direção está lá, em meio ao turbilhão de excessos perturbadores e de impertinência e poesia."[58]

Nesse sentido, já em um artigo de 1965, "Notation — Material and Form", Haubenstock-Ramati e Freeman haviam apresentado uma visão peculiar, de que "a forma apenas pode ser inventada e o material apenas pode ser descoberto". Dizem:

> Existem dois motivos que são sempre responsáveis por uma mudança no método habitual de notação: um que eu gostaria de designar como o motivo da *descoberta* e o outro como o motivo da *invenção*. (…) A seguinte definição tem a intenção de esclarecer estes pontos: *a forma pode apenas ser inventada; o material pode apenas ser descoberto*. A transformação de material em forma, começando pela menor micro-estrutura e chegando à fase final da macro-estrutura, é um ato continuado de trans-

---

56 "… placing the work and composer within a context of compositional and aesthetic priorities can be vital in shaping interpretation of indeterminate scores. As well as providing clues as to content (pitch, duration, dynamics, and so forth), an understanding and appreciation of the composer's intentions can guide the performer to decide what to determine (and how to determine it) and what not to determine." Philip Thomas, "Determining the indeterminate," *Contemporary Music Review* 26, nº. 2 (abril 2007): 132.

57 "the sensitive performer will negotiate all performance decisions in such a manner as to encourage the sound to be the focus of attention and not the performer. It is perhaps this kind of approach upon which the composer depends for his music to be given the performances it deserves, rather than being informed by surface features such as dynamics and tempo." Thomas, "Determining the indeterminate," 137.

58 "music today is certainly on the right track. There is never only one right track, and the multiplicity may create a feeling of confusion and lack of direction, but the direction is there nevertheless, amongst the welter of distracting excesses and impertinence and poetry." Earle Brown, "The Notation and Performance of New Music," *The Musical Quarterly* 72, nº. 2 (1986): 195.

> formação do *descoberto em inventado*. Esta é a única interpretação que torna compreensíveis e genuínas a unidade do material e a forma que resulta dela. Só desta maneira o papel criativo da imaginação pode ser entendido como o poder que eleva o descoberto à esfera do inventado.[59]

Eles explicam que o compositor de vanguarda, "que trabalha com uma situação nova e específica que é aplicável apenas a uma única peça ou uma única estrutura musical" deverá sempre decidir por formas de notação tradicionais ou "inventar outras para expressar uma nova situação musical que ele deseja ou pretende." Segundo os autores, portanto, "uma longa série de decisões será necessária — decisões sobre como conciliar a relação espaço-tempo, sobre quais aspectos da notação tradicional podem ser deixados como estão, e sobre o que deve ser adicionado ou renovado."[60]

O compositor Luciano Berio tem uma visão rigorosa na direção do equilíbrio entre a abertura ou não das obras. No livro *Remembering the future* — que foi feito a partir de uma série de palestras em Harvard de 1993 a 1994 — o capítulo "O Alter Duft" (cujo nome vem da primeira linha da última peça do *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, "O alter Duft aus Märchenzeit", que significa "Oh antiga fragrância dos tempos idos") trata especialmente da perda de prestígio que sofriam então as obras abertas, mas lança luz também à interpretação de outras. Para Berio, uma obra musical, diferente de outras artes, nunca é completamente fechada, pois sempre há um espaço — maior ou menor — para uma certa abertura. Para ele, a obra "sempre precisa de intermediários que, por meio da *performance*, ajudam a clarear e interpretar a relação — sempre algo aberta — entre a ideia e sua realização". Por outro lado, defende que "uma ideia musical que não tenha consigo mesma e dentro de si mesma os termos de sua realização completa não existe, ou existe apenas precariamente, ou (…) se transforma em alguma outra coisa".[61]

---

[59] "There are two motives which are always responsible for a change in the established method of notation: the one I should like to designate as the motive of discovery, the other as the motive of invention. (…) The following definition is intended to clarify these issues: form can only be invented, material can only be discovered. The transformation of material into form, beginning with the smallest micro-structure and attaining to the final phase of the macro-structure, is a continuous act of transformation from the discovered into the invented. This is the only interpretation which makes comprehensible and genuine the unity of the material and the form resulting from it. Only in this manner can the creative role of the imagination be understood as the power which raises the discovered to the realm of the invented." Roman Haubenstock-Ramati e Katharine M. Freeman, "Notation – Material and Form," *Perspectives of New Music* 4, nº. 1 (outono - inverno, 1965): 41.

[60] "… the composer who works with a new and specific situation that is applicable only for a given piece or given musical structure will be repeatedly forced to decide whether to choose means of notation that are traditional or already known, or to invent others in order to convey the new musical situation he desires and intends. A long series of decisions will be necessary — decisions on how to come to terms with the space-time relationship, on which aspects of traditional notation can be left as they are, and on what must be added or renewed." Haubenstock-Ramati e Freeman, "Notation …", 42-43.

[61] "it always needs intermediaries who, through performance, help to clarify and interpret the relationship — always somewhat open — between the idea and its realization. A musical idea that does not carry

Mesmo que sua intenção seja de ambiguidade ou liberdade, o compositor deve deixar isso claro e usar símbolos que representem isso explicitamente, como nos lembra Kurt Stone no livro *Music notation in the 20th century.* Ele enfatiza que "não se deve nunca esquecer que a notação é o único meio que o compositor tem para transmitir suas ideias para os *performers*: ela deve ser a mais explícita possível."[62]

Segundo o autor, estranhezas na notação

> desviam a atenção do *performer* da percepção e interpretação instantâneas da notação que vê em sua frente. Mesmo que não esteja realmente consciente do que há de errado com a notação que vê … reagirá subconscientemente a qualquer diferença visual dos padrões que condicionaram seus reflexos por toda a sua vida musical. Ele é forçado a fazer ajustes e correções em sua mente durante o diminuto intervalo de tempo entre perceber o símbolo e produzir o efeito desejado. Isso pode fazê-lo hesitar, mesmo que minimamente, e pode retardar o processo de aprender uma peça, muito possivelmente levando a uma interpretação pior do que se poderia [*needs to be*].[63]

Portanto, a meticulosidade em seguir as regras da notação convencional afeta todo o repertório notacional do compositor, inclusive na música nova. Quanto melhor notada a peça, melhor ela será executada.

Segundo Lopes é justamente na notação que está uma das mais importantes mudanças que vieram com esta música nova da contemporaneidade. Aos novos materiais e as novas lógicas, correspondem novos sitemas de notação, assim

> A destruição do velho sistema de notação não deu lugar a outra escrita igualmente universal, decodificável e legível. Pelo contrário, pulverizaram-se os processos e multiplicaram-se as formas. Frequentemente esta individualização do processo da escrita tem implicado que os autores façam acompanhar as suas obras de uma espécie de legendas, à maneira das didascálias no texto dramático, que duplicam o texto da obra com outras notas marginais cuja função é afinal decifrar as primeiras.[64]

Para Lopes, "ao assimilar e admitir novas materialidades, a música contemporânea debateu-se obviamente com o problema de um sistema de notação". Como o

---

with itself and within itself the terms of its concrete realization simply does not exist or only exists poorly, or … becomes something else." Luciano Berio, *Remembering the future* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006), 80.

62 "One should never forget that notation is the composer's only means of conveying his ideas to the performers: it must be as explicit as possible." Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook* (New York: Norton, 1980), xix.

63 "divert a performer's attention from instant perception and interpretation of the notation he sees before him. Even if he is not actually aware of what is wrong with the notation he sees — what the irregularities and flaws really consist of — he will react subconsciously to any visual difference from the standards which have conditioned his reflexes through out his musical life. He is forced to make adjustments and corrections in his mind during the minute interval between perceiving the symbol and producing the desired effect. lt can make him hesitate, even a little, and can slow down lhe process of learning a piece, thus quite possibly leading to a poorer performance than needs be." Kurt Stone, *Music Notation*, xix.

64 José Júlio Lopes, "As escritas da abertura na música contemporânea," *Revista de Comunicação e Linguagens* 10/11 (1990): 177.

compositor poderia escrever "ruídos" que não eram codificados, pois não seguiam a tradição? "Trata-se afinal sempre de conceber elementos de um código e uma chave de decodificação para cada som." Há agora uma pluralidade de novos modelos de notação, todos possíveis e viáveis necessários justamente em decorrência da própria existência de novos materiais e novas poéticas.[65]

Segundo Mieko Kanno é própria notação musical que tem influenciado, por mais de quatrocentos anos, as características da música clássica ocidental, e "alimentado o curso de seu desenvolvimento".[66] A notação tradicional na pauta — que descreve altura, ritmo, dinâmica e articulação, e é o principal exemplo da notação descritiva — "pode ser considerada como um equivalente visual bidimensional de uma gravação: ela contém a maior parte da informação requerida para identificar o som da obra."[67] Kanno ressalta que

> Notar música precisamente é seguir as regras existentes tão precisamente quanto a tradição da interpretação da notação permita. O melhor resultado que a notação pode atingir é se aproximar da música usando a linguagem das convenções, deixando de lado muitos parâmetros e valores que também são parte constituinte da música mas indefiníveis na notação. Naturalmente, a situação torna-se desafiadora quando uma obra musical não pode ser expressa em termos convencionais e este problema torna-se, portanto, mais relevante para a música contemporânea. De fato, problemas notacionais na música contemporânea frequentemente acentuam dificuldades implícitas no sistema notacional em geral.[68]

A notação musical, para o *performer*, é um sistema altamente complexo mesmo em seu nível mais simples. Gastar semanas aprendendo as notas antes de começar a fazer música é uma experiência comum. Kanno define três estágios nesse processo: "aprender as alturas e ritmos, coordenar isso com o corpo, e tornar isso 'musical' de modo que não soe como uma tradução direta da notação para o som. É no terceiro estágio que muito da interpretação musical está situada." Ela explica que os dois primeiros estágios são frequentemente considerados de certa forma automáticos e pon-

---

65 Lopes, "As escritas da abertura …", 177-79.

66 "Western musical notation, having been in use for at least four hundred years, has, during that time, influenced the very characteristics of western classical music and nurtured the course of its development." Mieko Kanno, "Prescriptive Notation: Limits and Challenges," *Contemporary Music Review* 26, nº 2 (abril 2007): 231.

67 "Notation that describes the sound of a musical work can be considered as a two-dimensional, visual equivalent of a recording: it contains most of the information required to identify the sound of the work". Kanno, "Prescriptive Notation", 232.

68 "To notate music precisely is to follow the existing rules as precisely as the tradition of the interpretation of notation allows. The best result notation can achieve is to approximate the music using the language of the conventions, leaving out many parameters and values that are also a constituent part of music but indefinable in notation. Naturally, the situation becomes challenging when a musical work cannot be expressed in conventional terms and hence the issue bears more relevance to contemporary music. Indeed, notational problems in contemporary music often highlight difficulties implicit in the notational system generally." Kanno, "Prescriptive Notation", 233.

dera que, entretanto, "para dois grupos de *performers* — iniciantes e intérpretes de música nova — os dois primeiros estágios de 'tradução direta' levam mais tempo do que o terceiro." E explica o motivo: "Na maior parte da música nova os compositores notam séries de sons que são novos e não um rearranjo de configurações já conhecidas pelo *performer*, e o domínio desses novos materiais pode tomar tempo. A profusão de extensões e de invenções na 'linguagem' notacional da música nova (novas configurações, novos parâmetros expressivos, microtons, etc...) é uma característica significante deste repertório."[69]

Assim, os compositores puderam "estender o vocabulário expressivo e descrever a música com maior detalhamento," adicionando, caso quisessem, "mais e mais descrições na notação para ter certeza de que mais informação é transmitida ao *performer*." Segundo ela, esse seria um dos motivos que levaria ao "debate sobre o *performer* de música contemporânea ter ou não algum espaço para a interpretação. O grau de especificidade notacional na música contemporânea tem atraído, tanto quanto afastado, *performers*."[70]

Contudo, a autora salienta que é importante frisar alguns pontos sobre a notação descritiva:

> Primeiro, a notação descritiva só se torna estabelecida como tal quando o som que ela pretende representar é de fato claramente entendido por seu 'inventor'. (...) Segundo, um som adequado só pode ser realizado quando seu código descritivo está bem estabelecido. (...) Uma descrição bem sucedida do som na notação (o primeiro ponto) deve ajudar a estabelecer seu código (segundo ponto).[71]

A autora procede então a uma longa discussão sobre a notação do ponto de vista do intérprete. Para ela,

> uma força significante e expressiva realmente começa a existir quando a notação prescritiva contemporânea é combinada com a notação descritiva mais tradicional. A obra de Sciarrino é um exemplo disso: ele produz uma tensão dialética entre o

---

[69] "In much new music composers often notate series of sounds that are new and not a rearrangement of the configurations already known to the performer, and the mastery of these new materials may take time. The multitude of extensions and inventions in the notational 'language' of new music (new configurations, new expressive parameters, microtones, and so on) is a significant characteristic of this repertoire." Kanno, "Prescriptive Notation", 233.

[70] "It has enabled composers to extend their expressive vocabularies and to describe the music in greater detail: there is nothing to stop composers from adding more and more descriptions in the notation to ensure that more information is conveyed to the performer. The predominance of this trend in some new music has raised questions such as whether performers of contemporary music have any room for interpretation. The degree of notational specificity in contemporary music has attracted as well as alienated performers." Kanno, "Prescriptive Notation", 233.

[71] "First, a descriptive notation usually only becomes established as such when the sound which it is intended to represent is in fact clearly understood by its 'inventor'. (...) Second, an appropriate sound can only be realised when its descriptive code is well established. (...) A successful description of the sound in notation (the first point) is likely to help establish its code (the second point)." Kanno, "Prescriptive Notation", 234.

> que é ouvido e o que está implícito, entre realidade e memória, pelo do uso de uma notação tão detalhada que, tudo somado, não passa de um mero vestígio.[72]

De fato, a notação é um recurso essencial da música contemporânea, que estimula a imaginação dos compositores: "A notação consegue capturar um núcleo da expressão musical, que pode não ser visível ou audível, mas que aumenta nosso prazer em conhecer, pensar, tocar e ouvir música."[73]

Ora, a notação não é a música, mas sim um meio para articulá-la e a notação prescritiva pode aguçar a imaginação do *performer*, direcionando sua atenção à forma sonora que é ausente na notação descritiva. Assim, "a notação prescritiva faz com que o performer empenhe ativamente suas forças físicas e mentais para projetar a música no tempo e no espaço, precisamente porque requer um tipo especial de envolvimento ativo com o potencial expressivo da música."[74]

Martino, por sua vez, defende que apesar de sempre haver uma imprecisão na notação — pois não são todas as intenções que podem ser notadas — muito do que o compositor pretende e quer pode ser notado, em especial a articulação, que tem uma tradição já definida e padronizada. Para o autor, isso deveria ser ensinado, pois resolveria muitos dos problemas de notação e *performance*, mesmo da música nova.

> No presente, há um grupo de compositores que insiste que a responsabilidade do *performer* é reproduzir mecanicamente o manuscrito; uma outra facção nos diz para recriá-lo de modo muito pessoal; e em alguns casos, como se não tivéssemos mais nada para fazer, que nós deveríamos compor a música para eles.[75]

Este tema também é abordado por Winter e Loureiro no artigo "Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical" em que discutem o papel da notação na interpretação musical, reforçando a ideia de que não é possível notar todas as nuances necessárias à interpretação. Assim, compositor e intérprete devem estar cientes das

---

72 "significant expressive power does come into being when contemporary prescriptive notation is combined with more traditional descriptive notation. Sciarrino's work is one such example: he produces a dialectical tension between what is heard and what is implied, between reality and memory, by using such a detailed notation which amounts to being merely a trace." Kanno, "Prescriptive Notation", 243.

73 "Notation can capture a nucleus of musical expression, which may not be visible or audible, but which increases our pleasure in knowing, thinking, playing and listening to the music". Kanno, "Prescriptive Notation", 249.

74 "This may be the most pertinent lesson of prescriptive notation: it draws the performer's attention to the sonic form through its absence in (descriptive) notation, and reminds us of the critical role of imagination in defining it in performance. Prescriptive notation thus asks the performer to engage actively his or her mental and physical powers to project music in time and space, precisely because it requires a special kind of active involvement with the expressive potential of the music." Kanno, "Prescriptive Notation", 253.

75 "At present one group of composers insists that the performer's responsibility is the mechanistic reproduction of the manuscript; another faction tells us to re-create in a very personal way; and in some cases, as though we did not have enough to do, we must compose their music for them." Donald Martino, "Notation in General – Articulation in Particular," *Perspectives of New Music* 4 nº 2 (primavera - verão 1996): 49.

limitações do texto musical notado. As limitações da grafia musical tornam inevitável a intervenção do intérprete no resultado da obra, pois

> Embora a partitura contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma execução musical. Ao intérprete é reservado o papel de 'complementar' as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas.[76]

Os autores defendem a importância de um conhecimento musical sólido, tanto analítico quanto filosófico, para a área da interpretação e *performance*. O papel do intérprete e a fidelidade ao texto musical são também discutidos por Abdo, para quem:

> A personalidade do executante, longe de ser um dado negativo, uma 'lente deformante', é um adequado canal de diálogo, que, quando convenientemente explorado, revela-se extremamente positivo e profícuo. Naturalmente, o intérprete pode falhar e deixar que suas reações e pontos de vista assumam foros de parâmetro interpretativo, sobrepondo-se à obra. Mas, nesse caso, a bem se ver, nem mesmo se trata de 'interpretação', pois o que ocorre é a própria falência desse ato como tal.[77]

É neste sentido que Roy Howat afirma que o papel do *performer* não é interpretar a música e sim interpretar a notação. Segundo ele a tarefa do intérprete é "'ler de trás para frente' as distorções [notadas] no papel, empregando consciência auditiva e visual, habilidade e sensibilidade."[78] E critica a atitude de *performers* que negligenciam as indicações do compositor simplesmente porque "sentem" que de um outro modo uma passagem ficaria melhor; esse "sentimento" não pode se sobrepor à exploração do que está notado, à importância de questionar o que não funciona e considerar o idioma do compositor. Howat considera que a subjetividade, entretanto, é inevitável:

> Tentar remover a subjetividade, como às vezes fazemos, é apenas mais subjetivo, e nossa única ligação com a objetividade é reconhecer e aceitar a subjetividade, e dentro desta a variedade de expressão inerente àquilo que o compositor ouviu e notou.[79]

Concluindo, Howat toma uma frase do maestro inglês Sir Thomas Beechman: "a função da música é nos livrar da tirania do pensamento consciente". E no entanto reforça: "não para nos livrar do pensamento consciente, mas meramente de sua tirania".[80]

---

[76] Leonardo Loureiro Winter e Fernando José Silveira. "Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical." *Per Musi* 13 (2006): 64.

[77] Sandra Neves Abdo, "Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica," *Per Musi* 1 (2000): 20.

[78] "… our task is to 'read back through' the distortions on paper, employing aural and visual awareness, skill and sensitivity". Roy Howat, "What do we perform?," in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink, 3-20 (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 3.

[79] "To try to efface subjectivity, as we sometimes do, is only more subjective, and our one link with objectivity is to acknowledge and accept our subjectivity, and within that the variety of expression inherent in what the composer heard and notated." Howat, "What do we perform?," 4.

[80] "This relationship undelies Sir Thomas Beecham's observation that 'the function of music is to free

1.3 *Interpretação / gesto musical*

Em seu livro seminal, *L'Interprétation Creatrice*, Gisele Brelet faz afirmações valiosas e sugestivas sobre o tempo, o gesto, o intérprete e a criatividade, a música e a subjetividade, e defende a ideia de que o intérprete recria a obra, sem que deva no entanto desconsiderar o que pede a própria obra. A obra musical

> se oferece como um tema para seu executante, que inventará sobre este uma variação original. A obra deve, portanto, ser pensada antes de ser executada, a fim de excluir os contra-sensos que surgiriam de uma modificação do próprio invariante. A execução não poderia subordinar a obra aos seus próprios fins. E sabemos que um contra-senso nem sempre é isento de sedução; pois é um brilho da execução como tal, que emana de seu caráter concreto e vivo.[81]

Para Brelet, há uma conexão estreita entre gesto e tempo, "porque o gesto é a expressão da vontade, a manifestação imediata da atividade em que espalha a duração íntima no tempo do universo."[82] Tanto a sonoridade quanto o gesto são ambos temporais, "reencontram-se no tempo". [83] Assim é que a obra musical, também sendo temporal, como a sonoridade e o gesto, é

> frágil e instável, sempre em suspenso segundo a vontade do intérprete que a cada instante a arranca ao nada; e, tornando-se às vezes singularmente bela pela virtude singular de um intérprete, ela não pode, no entanto, preservar tudo o que ele lhe emprestou, pois deve renascer incessantemente e aceitar ser às vezes inferior, às vezes superior a si mesma para subsistir.[84]

Um mesmo intérprete executando a mesma obra várias vezes, com suas decisões consolidadas e objetivas, nunca obterá exatamente o mesmo resultado sonoro. Brelèt esclarece que a interpretação não é pura subjetividade, e que o intérprete faz opções objetivas que são postas à prova pela própria obra; não é uma contemplação puramente subjetiva, como seria a de um "puro ouvinte" para quem a imaginação "segue

---

from the tyranny of conscious thought … — not, we may note, 'to free us from conscious thought', but merely from its tyranny." Howat, "What do we perform?," 19.

[81] "L'œuvre musicale s'offre comme un thème à son exécutant, qui inventera sur lui une variation originale. L'œuvre doit donc être pensée avant d'être exécutée, afin que soient exclus les contresens qui naîtraient d'une modification de l'invariant lui-même. L'exécution ne saurait subordonner l'oeuvre à ses fins propres. Et l'on sait qu'un contresens n'est pas toujours exempt de séduction; car il est un éclat de l'execution comme telle, qui émane de son caractère concret et vivant." Gisèle Brelet, *L'Interprétation créatrice: essai sur l'exécution musicale*, vol. 1, *L'exécution et l'oeuvre* (Paris: Presses Universitaires de France, 1951), 83.

[82] "… car le geste est l'expression du vouloir, l'immédiate manifestation de l'activité dont il répand la durée intime dans le temps de l'univers". Brelet, *L'Interprétation créatrice*, 9.

[83] "Sonorité et geste, tous deux temporels, se rejoinent dans le temps." Brelet, *L'Interprétation créatrice*, 11.

[84] "comme la sonorité et le geste, l'œuvre musicale, elle aussi temporelle, est fragile et instable, toujours suspendue à la volonté de l'interprète qui en chaque instant l'arrache au néant; et, devenant parfois singulièrement belle par la singulière vertu d'un interprète, elle ne peut pourtant conserver tout ce qu'il lui prêta, car il lui faut sans cesse renaître, et accepter d'être tantôt inferieure, tantôt supérieure à elle-même afin de subsister." Brelet, *L'Interprétation créatrice*, 11.

infinitamente o vão e decepcionante jogo das possibilidades". Ao contrário, para quem toca, a execução

> é uma opção que se conclui em ato e que, por esse ato mesmo, é posta em prova; e o testemunho de sua validade está no ser, e naquele grau de existência que ela dá à obra, na qual todo o inacabado por meio dela alcança o acabamento. (…) A execução é a projeção de uma contemplação concluída, uma atualização total. A contemplação do ouvinte puro é caprichosa e fantasiosa, não sujeita ao controle desta verificação objetiva que é a execução.[85]

É fundamental compreender que a objetividade encontra-se na própria obra, pois

> a execução de uma obra musical é obra musical, e ela encontra sua confirmação naquela coerência e naquele grau de existência que ela foi capaz de lhe dar. Assim vê-se a contemplação renegar pouco a pouco seus incidentes e suas contingências, no momento em que ela toma corpo na execução, e não mais guardar dela mesma exceto aquilo que agrega à pura essência da obra.[86]

Ora, como é na execução que a contemplação se realiza, é a necessária realização que põe à prova a execução, não a satisfação subjetiva do contemplador; a prova "é a obra objetiva que se oferece ao julgamento de todos". É na execução que a obra tem sua essência "confirmada", e esta confirmação

> atesta a verdadeira compreensão, que é eficaz e criativa porque une, além do dado da obra, todos os valores virtuais que constituem seu ser oculto e que a execução deverá efetivar. A execução expressa um julgamento sobre a obra musical, mas é um julgamento que traz consigo suas provas, que se confirma ou não. E é ele quem a estética musical deve interrogar.[87]

Aqui reconhecemos a herança comum de Brelet com Gadamer e Heiddegger no que tange ao julgamento da obra de arte musical. Como são feitas as escolhas que são parte fundamental do trabalho do intérprete? De que forma elas julgam e podem ser julgadas? Essas questões são fundamentais na busca por interpretações que con-

---

[85] "C'est que l'exécution n'est plus cette contemplation purement subjective où l'imagination suit sans fin le jeu vain et décevant des possibles: elle est une option qui s'achève en acte et qui par cet acte même est contrainte de s'éprouver; et le témoignage de sa validité est dans l'être et ce degré d'être qu'elle donne a l'œuvre, dont tout l'inachevé par elle s'achève. (…) L'éxecution est une contemplation supposée achevée, une actualisation totale. La contemplation de l'auditeur pur est capricieuse et fantaisiste, non soumise au contrôle de cette verification objective qu'est l'exécution." Brelet, *L'Interprétation créatrice*, 14-15.

[86] "L'exécution … d'une œuvre musicale est œuvre musicale, et elle trouve sa confirmation en cette cohérence et en ce degré d'existence qu'elle a su lui donner. Aussi voit-on la contemplation renier peu à peu ses accidents et ses contingences lorsqu'elle prend corps en l'exécution, et ne plus garder d'elle-même que ce qui a su rejoindre la pure esssence de l'œuvre." Brelet, *L'Interprétation créatrice*, 15.

[87] "L'œuvre musicale en l'exécution s'achève; mais cet achèvement prolongue une certaine cohérence formelle dejà donnée: il faut retrouver avant d'achever et la compréhension seule engendre cet achèvement où l'œuvre, devenue plus intimement cohérent, trouve son essence confirmée. Mais aussi cette confirmation seule témoigne de la compréhension véritable, qui est efficacce et créatrice parce qu'elle rejoint, par delá le donné de l'oeuvre, toutes les valeurs virtuelles qui constituent son être caché et que l'exécution devra actualiser. L'exécution exprime un jugement sur l'oeuvre musicale, mais c'est un jugement qui apporte avec soi seus preuves, qui s'affirme ou s'infirme de soi. Et c'est lui que l'esthétique musicale doit interroger." Brelet, *L'Interprétation créatrice*, 16.

firmem a essência da obra. Brelet afirma que

> O gesto do executante não é mais a fruição passiva do contemplador: por sua atividade, a forma musical se atualiza e, ao conquistar sua suficiência, rejeita todas as sugestões subjetivas que, a despeito de si mesma, ela possibilitava. Tudo o que não passava de sonhos e pensamentos distantes da obra se apagada frente à união imediata de forma e gesto — todas as obscuridades da contemplação pura desaparecem diante da clareza das ações.[88]

Sobre subjetividade, Gisèle Brelet é clara: "sabemos que a música não poderia viver da subjetividade. Na música viva, à ordem objetiva do tempo deve-se juntar a memória e a expectativa, expressão da duração subjetiva do tempo."[89] E frisa a diferença entre execução e interpretação, esclarecendo que "a *execução* musical, expressão de uma *interpretação*, dá existência plenamente qualitativa a uma obra que até então não era mais que abstratamente qualificada."[90] Para ela, "só há arte quando realizada, isto é em uma obra de arte dotada de um corpo sensível. … A obra de arte, como a própria música, não existe sem a colaboração de um criador e de um executante, e o gênio quer a união de uma faculdade de inventar as ideias e uma faculdade de as realizar em obras."[91]

Brelet refuta veementemente a ideia de que o papel do *performer* não deveria ser mais do que executar estritamente o que o compositor escreveu no papel:

> "Sem dúvida, certos compositores pretendem exigir dos executantes que toquem estritamente o que eles escrevem, e existem executantes que proclamam que sua execução nada mais é que o puro respeito ao texto. Mas, na realidade, não existe execução sem interpretação, e a obra é ininteligível para quem não interpreta o texto escrito, porque este é apenas um esboço rudimentar, uma sinalização incompleta. (…) Quando se compara o texto com a execução, percebe-se de fato como suas indicações são mal definidas em relação ao que a precisão concreta da execução exige. (…) A obra é determinada, em sua essência ideal, mas é indeterminada em relação às realidades qualitativas de sua existência sensível: porque a qualidade sonora, em suas nuances irredutíveis, e o impulso que vem dos ritmos não podem ser escritos,

---

88 "Le geste de l'exécutant n'est plus la passive jouissance du contemplateur: par son activité, la forme musicale s'actualise, et, conquérant la suffisance, rejette toutes les suggestions subjectives dont elle offrait, malgré elle, l'occasion. Tout ce qui n'était que rêveries et pensées loin de l'oeuvre s'efface devant l'union immédiate de la forme et du geste — toutes les obscurités de la contemplation pure s'évanouissent devant la netteté des actes". Brelet, *L'Interprétation créatrice*, 17.

89 "Nous savons que la musique ne saurait vivre hors de la subjectivité. Dans la musique vivante, à l'ordre objectif du temps doivent venir se joindre le souvenir et l'attente, expression de la durée subjective". Brelet, *L'Interprétation créatrice*, 22.

90 "L*'exécution* musicale, expression d'une *interprétation*, donne l'existence pleinement qualitative à une œuvre qui n'était encore qu'abstraitement qualifiée." Brelet, *L'Interprétation créatrice*, 24. Grifos no original.

91 "Il n'est d'art que realisé, c'est-à-dire dans une œuvre d'art douée d'un corps sensible … L'œuvre d'art, comme la musique même, n'existe-t-elle que par la collaboration d'un créateur et d'un exécutant, et le génie veut-il l'union d'une faculté d'inventer des idées et d'une faculté de les réaliser en des œuvres". Brelet, *L'Interprétation créatrice*, 27.

e cabe ao intérprete criá-los."[92]

As ideias de Gisèle Brelet apontam para o papel fundamental do intérprete na música. Sem a criação do intérprete, a obra não existe. Essa realização depende também da técnica do *performer*. Quando se fala de técnica, muitas vezes a ideia que prevalece é de algo mecânico, um trabalho passivo e impessoal, enquanto a criação seria uma atividade que possa prescindir de regras pré-estabelecidas e ligada à liberdade absoluta. Entretanto, como nos lembra Enrico Fubini, técnica e criação são conceitos intimamente ligados, e não opostos.[93] Nenhuma atividade criativa é possível sem a adoção de uma técnica e a criação sem a técnica é um contrassenso, pois é graças à técnica que o intérprete pode executar uma obra e ter a liberdade de criar uma interpretação.

Segundo Fubini, a maior parte dos problemas da interpretação musical acontece pela presença de uma partitura. Ele compara a partitura a um projeto arquitetônico, que não "é a obra, mas a contém".[94] A diferença fundamental entre os dois é que projeto arquitetônico não precisa ser "interpretado" e sua execução será sempre igual. A partitura deixa sempre uma margem de incerteza e é justamente aí que nasce o problema da interpretação musical. A música é uma arte de natureza temporal, e a partitura, em seu caráter espacial e figurativo, pode apenas simbolizar o caráter temporal da música. Os símbolos no projeto arquitetônico são de natureza espacial, e podem exprimir a natureza espacial e permanente da obra.

Assim, poderíamos afirmar que a notação é sempre insuficiente. Por outro lado, podemos também falar de uma *suficiência* da notação musical, pois em cada período histórico, os compositores utilizaram a notação de forma que consideravam "perfeitamente suficientes, dada a liberdade que pretendiam deixar aos intérpretes," para a prática musical do momento, e é justamente essa incapacidade de exatidão que proporciona a variedade e a renovação das execuções, que são "constitutivos da vida da

---

[92] "Sans doute certains compositeurs prétend-ils exiger des exécutants que ceux-ci jouent strictement ce qu'ils ont écrit [n.: Ravel disait: "Il n'ya qu'à jouer ce qui est écrit"; tandis que Mahler, qui était un grand chef d'orchestre, avait coutume d'affirmer que l'essentiel de sa musique ne se trouvait pas dans ses partitions.], et se trouve-t-il des exécutants pour proclamer que leur exécution n'est rien de plus que le pur respect du texte. Mais en réalité il n'est pas d'exécution sans interprétation, et l'oeuvre est inintelligible à qui n'interprète pas le texte écrit, car il n'est qu'un canevas rudimentaire, une signalisation incomplète. (...) Quand on compare le texte à l'exécution, l'on s'aperçoit en effet combien ses indications sont mal définies au regard de ce que la précision concrète de l'exécution exige. (...) L'œuvre est déterminée, en son essence idéale, mais elle est indéterminée par rapport aux réalités qualitatives de son existence sensible: car la qualité sonore, en ses nuances irréductibles, et l'élan vécu des rythmes ne peuvent s'inscrire, et c'est à l'interprète de les créer." Brelet, *L'Interprétation créatrice*, 39.

[93] Enrico Fubini, "Notazione musicale e interpretazione", *La rassegna musicale* 31 nº 1 (1961): 27 - 36.

[94] Fubini, "Notazione musicale...", 31.

música".[95] Ainda assim, é importante entender que uma obra, mesmo dentro de sua variedade de execuções, permanece a mesma em sua essência. Fubini entende que interpretações erradas são aquelas que ferem a fusão entre a obra e a execução – que é o caso de um intérprete que não entendeu a obra e "não soube penetrá-la".[96]

O entendimento da obra passa por várias etapas. Peter Hill, no texto "From score to sound", discute a relação do *performer* com a partitura. Ele defende que o primeiro trabalho do intérprete com a partitura deve ser antes de pegar o instrumento, pois deste modo pode pensar nas demandas da música sem o impedimento das dificuldades técnicas. "Todo esse trabalho mental é análogo ao da preparação feita por um maestro antes do primeiro ensaio com a orquestra".[97] Assim, a primeira sessão de prática da peça será abordada com a ideia essencial e os fundamentos da música já no lugar: o intérprete terá "um esboço de uma concepção; um entendimento do contexto, do que a música faz e por quê; e, o mais importante, a habilidade de ouvir a música em cada dimensão. Mesmo detalhes de problemas técnicos serão antecipados e ao menos parcialmente resolvidos."[98] A vantagem dos estudos mentais se dá em especial quando se aprende música de vanguarda; dá como exemplo o *Klavierstück VII*, de Stockhausen, cujas "técnicas de execução são tão incomuns que a tentativa de ler à primeira vista é extremamente fútil."[99]

É assim que, para Hill, estudar música de tipo experimental, cujas técnicas de execução devem pouco ou nada às técnicas do repertório tradicional, força-nos a repensar nossa abordagem de aprendizado e estudo:

> O trabalho de recriar a partitura em som é fascinante, pois frequentemente exploram-se distinções super-refinadas de sonoridade. Essa nova consciência do potencial do instrumento influencia indubitavelmente nossa atitude em relação ao som na execução clássica. Do mesmo modo, começamos a enxergar a 'técnica' sob uma perspectiva mais criativa: a invés de aplicar fórmulas padrão, tocar música contemporânea encoraja-nos a buscar a solução que funcione, não interessando o quão pouco ortodoxa esta seja.[100]

---

[95] Fubini, "Notazione musicale…", 32.

[96] Fubini, "Notazione musicale…", 35.

[97] Peter Hill, "From score to sound," in *Musical performance: a guide to understanding*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 138.

[98] "an outline of a conception; an understanding of context, of what the music does and why; and, most important, the ability to hear the music in every dimension. Even detailed technical problems will have been anticipated and at least partially solved." Hill, "From score to sound," 48.

[99] Hill, "From score to sound," 141.

[100] "The work of recreating the score in sound is fascinating, as one explores often super-fine distinctions of sonority. This new awareness of the potential of the instrument undoubtedly influences one's attitude to sound in classical playing. Similarly, one begins to see 'technique' in a more creative light: rather than applying standard formulae, playing contemporary music encourages one to seek the solution that works, no matter how unorthodox." Hill, "From score to sound," 142.

Hill pontua que, entretanto, aprender uma peça é bem mais do que transpor o trabalho mental para a prática no instrumento. Ele sugere que o tempo de estudo no instrumento deve ser intercalado com pausas, para que a peça seja esquecida, pois esses períodos de reflexão podem ser profícuos:

> a prática pode ter revelado fraquezas em nossa compreensão da partitura, ou uma necessidade de repensar a concepção. Isso é particularmente verdade quando lidamos com repertórios excepcionalmente desafiadores. Em obras que levam a técnica pianística ao limite, se não além — *Klavierstück X* de Stockhausen, *Evryali* de Xenakis, *La Fauvette des jardins* ou o sexto movimento em fuga do *Vingt regards* de Messiaen — cada dificuldade deve ser dissecada com cuidado infinito.[101]

A flautista do Ensemble Intercontemporain, Sophie Cheerier, em entrevista à também flautista Nina Perlove discute vários tópicos relativos à interpretação de música contemporânea, desde as dificuldades encontradas em notações imprecisas até problemas de passagens impossíveis de se executar, seja por falta de conhecimento do compositor quanto à extensão do instrumento, seja por demandas que extrapolam as possibilidades virtuosísticas por exigirem gestos que são inexequíveis.

Cherrier afirma que quando precisa, contata diretamente os compositores para ajudá-la a "traduzir suas partituras". Nem todos os músicos têm esse privilégio e, segundo Perlove, estudam gravações ou "discutem a peça com professores e colegas que possam ter tido contato com os compositores". Quando essas opções não são possíveis (e aqui reside também o problema desta pesquisa), "os músicos precisam tomar suas próprias decisões interpretativas". Cherrier explica que simplesmente escolhe a interpretação que em sua opinião "melhor reflete o espírito da obra."[102]

Sophie Cherrier não mistura o trabalho da análise com o da *performance*, e, tendo conhecimentos básicos de análise, acredita que "um bom *performer* não é necessariamente um bom analista e um bom analista não é necessariamente um bom *performer*."[103]

Segundo Cherrier, algumas vezes os compositores escrevem peças com passagens

---

101 "practice may have revealed weaknesses in our grasp of the score, or a need to rethink the conception. This is particularly true when tackling outstandingly challenging repertoire. In works which push pianistic possibilities to the limit, if not beyond (...) each difficulty has to be dissected with infinite care." Hill, "From score to sound," 142.

102 "Cherrier consults directly with composers, who help her translate their scores. Other musicians, lacking such a luxury, may study recordings ..., or discuss the piece with teachers and colleagues who may have had past contact with the composer. When these options are not possible, performers make their own interpretive decisions ... I simply choose the interpretation which in my opinion better reflects the spirit of the work". Nina Perlove e Sophie Cherrier, "Transmission, Interpretation, Collaboration – A Performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier," *Perspectives of New Music* 36, nº 1 (inverno 1998): 48.

103 "But I believe a good performer is not necessarily a good analyst, and a good analyst is not necessarily a good performer."Perlove e Cherrier, "Transmission, Interpretation, Collaboration", 49.

propositalmente difíceis ao extremo, muitas vezes impossíveis de serem tocadas, justamente para empurrar os intérpretes a darem o seu máximo, como Brian Ferneyhough. Outras vezes jovens compositores menos experientes escrevem passagens impossíveis e seu conselho é que façam uso de métodos, mas que "tenham em mente que tudo evolui"[104] e que o trabalho com *performers* é muito rico nesse sentido. Cherrier reforça a necessidade de que os compositores pratiquem uma notação que seja clara e precisa:

> Seria bom ter uma notação única. De um compositor para outro, até mesmo técnicas como os quarto de tom não são escritas da mesma maneira. Um pode colocar um sinal de bemol virado para o lado contrário enquanto outro usa uma seta apontada para baixo. Alguns compositores usam um V para indicar um *slap tongue* enquanto outros simplesmente escrevem "*slap*". Isso é extremamente desagradável.[105]

Do ponto de vista do intérprete, é sempre melhor que, existindo uma notação já *standard* para o efeito que deseja, o compositor utilize esta e não tente inventar outras, que geralmente acabarão causando mais ruído (no sentido da comunicação) do que ajudando, como veremos adiante nessa pesquisa.

Diferentemente da imprecisão ou ambiguidade, podemos dizer que existe a impossibilidade da *performance* de algumas passagens como intenção própria do compositor, sobre a qual falou Cherrier, que é o caso da Nova Complexidade. O compositor Stuart Saunders Smith a apresenta como uma música que

> comemora o inexequível pela inclusão de eventos, passagens, momentos, que são quase impossíveis de realizar como estão escritos, seja de um ponto de vista conceitual, seja fisicamente. Há marcações de tempo rápidas demais (…) frases polirrítmicas que mudam o tempo todo … deixando alguns músicos paralisados no purgatório subdivisional. (…) O som resultante nunca transcende um estado de beleza desfigurada. Por que eu comporia música demandando o improvável ou mesmo o impossível? Ou mais precisamente: O que eu quero que uma partitura musical signifique [*What do I mean for a musical score to mean*]?"[106]

O oboísta Christopher Redgate discute estratégias para a preparação de tais peças, que seguem o caminho da Nova Complexidade. Para ele, as estratégias de estudo

---

104 Perlove e Cherrier, "Transmission, Interpretation, Collaboration", 50.

105 "It would be nice to have a single notation. From one composer to the next, even techniques like quarter-tones are not written the same way. One might put a backwards flat sign while another uses a downward-pointing arrow. Some composers use a V to indicate a slap while others simply write 'slap.' This is extremely unpleasant." Perlove e Cherrier, "Transmission, Interpretation, Collaboration", 46.

106 "celebrates the impractical by setting forth events, passages, moments, that are all but impossible to render as written, either from a conceptual point of view, or physically. Some tempo markings are too fast. Some of the ever-shifting polyrhythmic phrases (…) leaving some musicians paralyzed in subdivisional purgatory. … The resulting sound never transcends a state of disfigured beauty. Why would I compose music asking for the unlikely or even the impossible? Or more to the point: What do I mean for a musical score to mean?". Stuart S. Smith, "Showing and Saying," *Perspectives of New Music* 34 nº 1 (inverno 1996):117.

que um intérprete usa para preparar a música têm efeito significativo sobre produto final, e isto é particularmente relevante para a música contemporânea muito complexa.[107] Quando as demandas técnicas da peça ultrapassam o que ele já tenha estudado,

> há duas opções viáveis para o intérprete sério: a) encontrar soluções que lidam com o problema imediato e desenvolver apenas o que é necessário para a peça em particular; ou b) aplicar-se sistematicamente ao problema e desenvolver as áreas da técnica que lhe faltam. Seguir a segunda opção apropriadamente, consome muito tempo.[108]

O autor conta sobre sua experiência com obras de complexidade extrema:

> Trabalhando continuamente com obras que apresentam demandas técnicas de nível tão alto, aprendi a pensar de modo não convencional. Este tem sido um processo de aprendizado gradual durante o qual tenho me dado conta que posso quebrar algumas das regras (regras que não estão escritas na maior parte e são simplesmente aceitas pelos intérpretes).[109]

Redgate relata que o contato inicial com as passagens complexas e exigentes dessa música é crucial no processo de construção da *performance*. Deve-se

> analisar os problemas, então dividi-los em componentes básicos que podem ser aprendidos individualmente antes de colocar os componentes juntos. (…) Eu aprendi a nunca apressar essas fases iniciais porque este tipo de contato com a música pode ser uma parte vital da experiência de aprendizagem, desenvolvendo um conhecimento muito profundo do trabalho.[110]

Não exatamente sobre a Nova Complexidade, mas também muito desafiador, foi o processo de preparação da obra *Momente*, de Stockhausen (para soprano solo, 4 chorais e 13 instrumentistas), relatado pelo regente Brock McElheran.

> Naquele tempo, nem a partitura nem uma gravação da obra estavam disponíveis. A certa altura recebemos uma gravação, feita pela Orquestra e Coro da Rádio de Colônia, na qual ouvíamos uma peça praticamente sem canto, ritmos ou intervalos reconhecíveis, mas ao invés disso um conglomerado de palmas, gritos, gemidos, guinchos, estrondos, grasnidos, estalos e soluços. A partitura tinha um metro e vinte

---

[107] Christopher Redgate, "A Discussion of Practices Used in Learning Complex Music with Specific Reference to Roger Redgate's Ausgangspunkte," *Contemporary Music Review* 26, nº. 2 (abril 2007): 141.

[108] "There are two viable options for a serious performer: a) to find solutions that deal with the immediate problem and develop only what is required for the particular piece; or b) to grapple with the issue systematically and develop the areas of technique which are lacking. To follow the second option properly takes a great deal of time." Redgate, "A Discussion of Practices…", 142.

[109] "In continually working on works with such high-level technical demands I have learned to 'think outside of the box'. This has been a gradual learning process during which I have realised that I can break some of the rules (rules that are unwritten for the most part and simply accepted by most performers." Redgate, "A Discussion of Practices…", 143.

[110] "to analyse the problems, then to break them down into basic components that can be learned individually before putting the components together. . . . I have learned never to rush these early stages because this kind of contact with the music can be a vital part of the learning experience, developing a very intimate knowledge of the work. Redgate, "A Discussion of Practices…", 144-145.

> por cinquenta centímetros e era coberta de marcas indecifráveis; as partes eram praticamente do mesmo tamanho. (…) As instruções consistiam inteiramente em detalhes sumários e com palavras em ordem às vezes ininteligível (…). Não havia número de páginas, letras de ensaio ou número dos movimentos (…).[111]

Somente quando conversou diretamente com o compositor, quando este foi aos Estados Unidos, é que o sistema de notação foi esclarecido e, para McElheran, pareceu bastante claro e lógico. Ainda assim, em certas passagens, o próprio Stockhausen tinha dificuldade de compreender o que pretendia com o que havia notado.[112] Quando nem o compositor consegue entender sua notação, há algo errado com ela. Quando é necessário que *explique* o que é necessário fazer, é porque a notação não é suficiente. É trabalho do compositor encontrar um modo de dizer o que deve ser feito, seja no pentagrama, com palavras, gráficos, enfim… É preciso deixar minimamente claro o resultado que se espera, mesmo, ou ainda, que seja o intérprete a decidir como executará a passagem, que se concretizará a partir de seus gestos.

Sob uma outra perspectiva, menos pragmática e e mais acadêmica, em "Why study musical gestures?" Godøy and Leman afirmam que o estudo dos gestos musicais é uma área fundamental das pesquisas modernas em música, com ligações com engenharia, neurociência, ciências humanas e ciências sociais. O conceito de *gesto musical* é ainda problemático porque a palavra *gesto* tem muitas conotações distintas. Assim, o primeiro desafio ao estudar o gesto musical, para eles, seria tentar mapear os usos e significados do termo.

> Na maioria dos casos, as noções de gesto referem-se de algum modo a noções de ação, o que por si só demonstra, mais uma vez, o papel onipresente do movimento humano e um envolvimento corpóreo (e não descorporificado, 'mentalista') com nosso ambiente. Apesar dos muitos significados da palavra 'gesto' poderem parecer algo problemático, eles são, ao mesmo tempo, vantajosos, no sentido de que nos dão uma base muito abrangente e altamente interdisciplinar para refletir sobre o que são em essência as interações significativas baseadas em música.[113]

---

[111] "At that time, neither the score nor a recording of the work was available. We eventually received a tape, made by the Cologne Radio Chorus and Orchestra, on which we heard a piece with practically no singing, recognizable rhythms or intervals, but rather a conglomeration of claps, shouts, moans, shrieks, bangs, squawks, snaps, and hiccups. The score itself was four feet across, eighteen inches deep and covered with indecipherable markings; the parts were almost as large. (…) The instructions consisted entirely of terse details in a sometimes unintelligible word order (…). There were no page numbers, no rehearsal letters, no movement numbers." Brock McElheran, "Preparing Stockhausen's *Momente*," *Perspectives of New Music* 4, nº. 1 (outono - inverno 1965): 33.

[112] McElheran, "Preparing …", *passim.*

[113] "In most cases, the notion of gesture refers in some way to notions of action, which itself testifies, again, to the ubiquitous role of human movement and an embodied (rather than a disembodied "mentalesque") engagement with our environment. Although the many significations of the word 'gesture' may appear to be problematic, they are, at the same time, advantages in that they provide us with a very broad and highly interdisciplinary basis for reflecting upon what meaningful music-based interactions are all about." Rolf Inge Godøy e Marc Leman, *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (London: Routledge, 2010): 4.

Assim, os autores discutem o "gesto" em diversos sentidos:

> Uma definição simples de gesto é que é um movimento de parte do corpo, por exemplo uma mão ou a cabeça, para expressar uma ideia ou significado. No contexto da *performance* musical, gestos são movimentos feitos pelos *performers* para controlar o instrumento musical ao tocar uma figura melódica, para coordenar ações entre músicos (gestos de regência), ou para impressionar a plateia (por exemplo, mover a cabeça durante um solo).[114]

Ressaltam que os gestos são em muitos casos "movimentos aprendidos", mas às vezes acontecem espontaneamente, acompanhando a articulação de uma ideia musical. Em seguida explicam que esta seria uma definição que tem como foco primário o "movimento físico, enquanto expressão e significado aparecem num plano secundário". Podemos dizer que o foco primário, segundo os autores, está na extensão, no movimento do corpo no espaço, enquanto o foco secundário está na intenção, ou seja, naquilo que é "imaginado ou antecipado." Explicam ainda que é muito difícil de separar o foco primário do secundário, daí o conceito de *gesto genuíno*, que é aquele movimento que de alguma forma carrega expressão e significado. Os autores frisam que:

> Claramente, é de fato a extensão, e portanto o movimento que pode ser facilmente medido usando gravações em vídeo e todos os tipos de sensores cinéticos e fisiológicos, enquanto a intenção é algo que existe dentro da mente das pessoas. Esta última é frequentemente vaga e sujeita à interpretação.[115]

É justamente por esse motivo que é fundamental a verbalização na presente pesquisa. Não seria possível (e, no caso, nem desejável) investigar o processo de tomadas de decisão, o que envolve a intenção, por meio de procedimentos empíricos tais como os utilizados nas pesquisas experimentais da psicologia cognitiva.

As decisões sobre nuance, por exemplo, são outro ponto chave da expressividade. Andreas C. Lehmann, John A. Sloboda e Robert H. Woodyo, em *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills*, consideram que "o âmago da perfor-

---

[114] "A straightforward definition of gesture is that it is a movement of part of the body, for example a hand or the head, to express an idea or meaning. In the context of musical performance, gestures are movements made by performers to control the musical instrument when playing a melodic figure, to coordinate actions among musicians (conducting gestures), or to impress an audience (for example, moving the head during a solo performance)." Godøy e Leman, *Musical Gestures*, 5.

[115] "In many circumstances, gestures are learned movements, but sometimes they are made spontaneously as they go along with the articulation of the musical idea or meaning. ... the above definition has a primary focus on physical movement, whereas expression and meaning appear on a secondary plane. On could say that the primary focus is on *extension*, namely the human body and its movement in space, whereas the secondary focus is on *intention*, namely that which is imagined or anticipated. ... it is hard to separate the primary focus from the secondary focus. ... to call a movement a genuine gesture, it is required that this movement is in some way a carrier of expression and meaning. ... Clearly, it is indeed extension, and thus movement, that can be easily measured using video recordings and all sorts of kinetic and physiological sensors, whereas intention is something that exists inside the minds of people. The latter is often vague and subject to interpretation." Godøy e Leman, *Musical Gestures*, 5.

mance expressiva está na nuance." A nuance seria " a manipulação, às vezes quase imperceptível, dos parâmetros do som — ataque, duração, altura, intensidade e timbre — que faz a música soar viva e humana ao invés de morta e mecânica." Como não temos recursos linguísticos precisos para descrever a nuance, "muitos muitos aspectos da performance musical são passados de professor para aluno pela prática da performance (isto é, demonstração e imitação)."[116]

Os autores sugerem que os julgamentos estéticos de *performances* definidas como expressivas têm relação com a habilidade de controlar nuances, já que "a expressão engloba todas as mudanças em parâmetros que efetivamente não mudam a identidade da sequência musical", de forma que a nuance é um subconjunto da expressão.

> A expressão engloba todas as mudanças em parâmetros que efetivamente não mudam a identidade da sequência musical. A *performance* expressiva é também como o intérprete manifesta os aspectos mais profundos e pessoais de seu trabalho. É a manifestação primária de sua criatividade musical e personalidade. (...) Isso significa que julgamentos do mérito artístico de uma *performance* são quase inteiramente baseados na habilidade do músico em controlar as nuances de maneira esteticamente significativa.[117]

Estas nuances expressivas referem-se a variações sutis em pontos específicos da performance, gestos que podem inclusive estar numa sequência de poucas notas. Cada interpretação será diferente, no sentido de que "refere-se à maneira pela qual atos expressivos individuais são escolhidos e combinados ao longo de uma peça inteira para produzir uma experiência coerente e esteticamente satisfatória." Nesse sentido, os elementos básicos da construção de uma interpretação são recursos expressivos.[118]

O que faz uma *performance* humana distinta daquela gerada por uma máquina

---

116 "The crux of expressive performance is in nuance. Nuance is the subtle, sometimes almost imperceptible, manipulation of sound parameters, attack, timing, pitch, loudness, and timbre that makes music sound alive and human rather than dead and mechanical. (...) We do not have very good everyday language for describing nuance, for capturing and notating it ... This is the reason that many aspects of music performance have to be "handed down" from teacher to apprentice through performance practice (i.e., demonstration and imitation)." Andreas C. Lehmann, John A. Sloboda e Robert H. Woody, *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills* (New York: Oxford University Press, 2007), 85.

117 "Nuance is a subset of expression. Expression encompasses all changes in parameters that do not actually change the identity of the musical sequence. Expressive performance is also how performers display the deepest and most personal aspects of their work. It is the primary manifestation of their musical creativity and personality. (...) This means that judgments about the artistic worth of a performance are almost entirely based on the musician's ability to manage nuance in aesthetically significant ways." Lehmann, *et al., Psychology for musicians,* 85-86.

118 "Expression refers to the small-scale variations in timing, loudness, and other parameters that performers insert at specific points in a performance. An expressive gesture can often be completely contained within a sequence of a few notes. Interpretation refers to the way in which many individual expressive acts are chosen and combined across an entire piece to produce a coherent and aesthetically satisfying experience. Expressive devices are thus the basic building blocks of an interpretation." Lehmann, *et al., Psychology for musicians,* 89.

seria então que na primeira haverá sempre "variações nota-a-nota", diferente da máquina, "na qual cada nota é tocada exatamente de acordo com a duração notada e com a mesma intensidade." (...) Os autores dividem as variações encontradas em *performances* musicais humanas em tipos: "(1) variações randômicas, (2) variações baseadas em regras, e (3) variações idiossincráticas." As duas últimas são as que mais interessam à presente pesquisa, pois são as que fazem parte das decisões dos intépretes.

Interessa-nos ainda o fato observado pelos autores de que "(...) alguns intérpretes sentem-se desconfortáveis quando a ciência tenta analisar e entender a expressão. Pode parecer a eles como se a ciência estivesse tentando invadir o misterioso e pessoal âmago de seu ser artístico, e mesmo tentando roubá-lo." Pesquisas mostram que mesmo o que parece "mágico" têm raízes em mecanismos concretos no cérebro, e que os processos psicológicos que lhes dão base são abertos a análises sistemáticas.[119] Essas análises são realizadas em laboratórios, em que o cérebro é monitorado enquanto o *performer* toca. A presente pesquisa, por outro lado, procura desvendar o que leva os intérpretes a tomarem uma ou outra decisão interpretativa, ao investigar também a busca por essas diferentes nuances e como são alcançadas.

> As evidências sugerem que a eficácia de um *performer* é imensamente ampliada pelo desenvolvimento de representações explícitas para a *performance* que permitam planejamento e memória conceitual para os detalhes de uma interpretação. Grandes *performances* não emergem espontaneamente da intuição e do impulso. Elas são sempre o resultado de um trabalho muito detalhado, mesmo se, no momento da *performance*, muitos desses aspectos possam ser experimentados como espontâneos e automáticos pelo *performer* — e parecer absolutamente naturais e intuitivos para a plateia.[120]

Ora, são a aprendizagem deliberada e as atividades preparatórias que servem a preparar interpretações confiáveis e reproduzíveis:

> Apesar de *performances* parecerem 'mágica' para os ouvintes, o músico inteligente (exatamente como um mágico no palco) calcula conscientemente muitos efeitos-chave, tirando 'os truques da manga.' (...) A interpretação, que é a seleção e combinação de decisões expressivas ao longo de uma peça inteira, continua a ser em seu cerne uma empreitada artística e estética individual. Apesar de interpretações bem resolvidas compartilharem algumas características gerais, as especificidades da interpretação sempre dependem da história específica de aprendizado do *performer*,

---

[119] Lehmann, *et al.*, *Psychology for musicians*, 86.

[120] "As the evidence suggests, a performer's effectiveness is greatly enhanced by developing explicit representations for performance that allow planning and conceptual memory for the details of an interpretation. Great performances do not just emerge spontaneously from intuition and impulse. They are always the result of much detailed work, even if, at the time of performance, many of these aspects can be experienced as automatic and effortless by the performer — and appear absolutely fresh and intuitive to the audience". Lehmann, *et al.*, *Psychology for musicians*, 86.

de sua personalidade e motivações.[121]

Aqui, voltamos mais uma vez à ideia de que cada interpretação será única, e que a essência da obra está na verdade de suas interpretações. Catarina Domenici defende "a *performance* musical como prática criativa subsidiada pela autonomia artística e intelectual do *performer*, a qual é construída a partir da sua condição intrinsecamente corporificada" e que não é possível a dissociação entre interpretação e *performance*. Segundo ela, "a *performance* como expressão musical criativa requer a superação desses dualismos," pois corpo e mente trabalham juntos e sendo assim "a disciplina do *performer* consiste justamente em criar um amálgama entre a música e o seu corpo." [122]

Interpretação / *performance*, subjetividade / objetividade, passividade / liberdade, técnica / criação, são dicotomias comumente propostas quando se discute o problema da interpretação musical e que têm se apresentado indissociáveis quando se pensa em poéticas interpretativas na forma como está concebida esta pesquisa.

1.4 Pesquisas na área da performance

Em grande parte das pesquisas sobre *performance* feitas por musicólogos, esses "têm se interessado por estudos empíricos … como formas de documentar o que acontece na *performance*, e por sua capacidade de fazer da *performance* um objeto concreto de estudo com a mesma tangibilidade que antes era confinada a partituras e esboços,"[123] como relata no Eric Clarke no texto "Empirical Methods in the Study of Performance", em que faz um apanhado de métodos que são utilizados na pesquisa em *performance*, discorrendo sobre os problemas e vantagens do uso dos principais meios de coleta de dados, que seriam MIDI, gravações de áudio e vídeo.

O autor descreve também as dificuldades das pesquisas no campo da expressivi-

---

[121] "Although performances may appear "magic" to listeners, the wise performing musician (just like the stage magician) consciously calculates many key effects, using "tricks of the trade." (…) Interpretation, which is the selection and combination of expressive decisions across an entire piece, remains at its core an individual artistic and aesthetic enterprise. Although effective interpretations may have some shared general characteristics, the specifics of interpretation always depend on the performer's specific learning history, personality, and motivations." Lehmann, *et al.*, *Psychology for musicians*, 87.

[122] Catarina Domenici, "A ideologia da 'interpretação' e da 'performance': Uma resposta à proposta de Frank Kuehn", in *Proceedings of XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (Natal, RN: ANPPOM, 2013), https://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2247/532 .

[123] "Musicologists have been interested in empirical studies of performance as ways of documenting what goes on in performance, and for their ability to make performance a concrete object of study with the same tangibility that was previously confined to scores and sketches." Eric Clarke, "Empirical Methods in the Study of Performance," in *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, ed. Eric Clarke e Nicholas Cook, 77-102 (New York: Oxford University Press, 2004), 77.

dade em música. Segundo ele, "uma preocupação central na pesquisa em *performance* tem sido a natureza e função da expressão. Uma questão crucial é como a expressão poderia ser definida de caracterizada, e se (e como) poderia ser medida." Clarke critica as abordagens que consideram que "o que faz a *performance* expressiva é o que o *performer* traz para a peça além do que o compositor especificou na partitura." Para ele, "uma questão metodológica mais concreta seria como distinguir entre variações randômicas ou acidentais no tempo, na dinâmica, ou na articulação, daquelas que poderiam ser legitimamente consideradas expressivas", que seriam as variações deliberadas.[124]

O autor trata então de diversas pesquisas empíricas que foram baseadas na análise de gravações, mas conclui que, em certo sentido, as abordagens falham, pois acabam tomando a *performance* como algo tão estático quanto a própria partitura: "a tendência geral é converter a *performance*, de uma ou outra maneira, em algo que é perturbadoramente semelhante a uma partitura — o que é uma ironia, porque uma das motivações para o estudo da *performance* (...) era livrar-se da tirania da partitura".[125]

Na contramão das pesquisas empíricas, Doğantan-Dack relata que a partir do final do século passado, em contraponto à visão de que a partitura seria a música, uma musicologia da execução musical começou a se estabelecer, à medida que muitos acadêmicos começaram a estudar "música enquanto *performance*". Ainda assim, segundo ela, muitos estudos ainda voltam-se para aquilo que seriam os *desvios* da *performance* em relação à partitura. Visto desse modo, o texto musical notado ainda teria prioridade em relação à *performance*, como em estudos que buscam compreender o que exatamente o *performer* adiciona à partitura quando busca expressividade.

Doğantan-Dack cita alguns estudos da psicologia da *performance*, como os de Jane Davidson, que buscam estudar como os movimentos e gestos são usados para comunicar intenções musicais aos ouvintes ou entre os músicos de um conjunto, mas frisa que esses estudos são sempre feitos do ponto de vista de observadores externos e não pelos *performers* eles mesmos. Estudos que exploram os gestos e movimentos da *performance* do ponto de vista do próprio *performer* seriam inexistentes.[126] Assim, Doğantan-Dack propõe um outro tipo de abordagem, uma pesquisa que chama de "*phenomenology of the performing body*" (algo como a "fenomenologia do corpo que

---

[124] Clarke, "Empirical Methods ...", 84.

[125] "the more general tendency is to convert performance, in one way or another, into something that is disturbingly like a score — an irony given that one of the motivations for studying performance in the first place (...) was to get away from the tyranny of the score." Clarke, "Empirical Methods ...", 99.

[126] Mine Doğantan-Dack, "In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body," in *New Perspectives on Music and Gesture*, ed. Anthony Gritten e Elaine King, 243-266 (Farnham: Ashgate, 2011), 248.

performa"). Ela afirma que

> as pesquisas existentes consideram o corpo objetivo dos *performers* como algo a ser investigado com métodos das ciências experimentais. Portanto, o projeto fenomenológico envolveria explorar como um *performer* experiencia movimentos corporais; o quão consciente está de seu envolvimento corporal no evento de *performance*; os tipos de movimentos e gestos que são musicalmente relevantes para os próprios *performers*; e como podemos verbalizar o conhecimento incorporado envolvido na execução de gestos de *performance*.[127]

Sua proposta é a de desvendar a perspectiva do *performer* sobre como é, fisicamente, o próprio ato da *performance*.

Em artigo mais recente, Doğantan-Dack defende a ideia de que quando no conservatório os alunos aprendem a seguir padrões pré-determinados de *performances*, isso acaba lhes tolhendo a criatividade.[128] Segundo ela, a ideologia dominante é a de que o texto musical, mais objetivamente a notação de alturas e ritmos, determinaria uma única e correta leitura de uma obra musical, seguindo a noção de "*Werktreue*" (a "verdade na obra"). Assim, os alunos são treinados a buscar essa verdade (única) que estaria por trás das notas e ritmos de uma determinada obra. Ela defende os padrões de *performance* mudam com o passar do tempo e não é possível afirmar que a correta interpretação de uma peça hoje será a mesma daqui a alguns anos ou foi assim no passado. Para a autora, essa busca pelo único significado "autêntico" da obra acaba ditando uma padronização nas *performances*, não dando liberdade para que o aluno tome decisões diferentes do esperado. Não existiria espaço para interpretações que fujam à tradição do que é considerado autêntico, ou que fujam do padrão aceito.

Para provar o contrário, Doğantan-Dack propõe o que chama de "interpretações radicais," que seria tomar as partituras de obras que pertencem ao cânone e retirar todas as marcações, deixando apenas as notas e o ritmo. A partir daí, construir uma *performance* com "mente e ouvidos abertos," cujo propósito seria demonstrar, pela pesquisa artística, que o que é apresentado pedagogicamente como o único caminho é apenas uma opção. É importante ressaltar que ela não tem o objetivo de substituir, mas legitimar espaços para *performances* que saiam fora do padrão e que ainda assim "façam sentido musical e sejam persuasivas, pelo menos para alguns ouvintes".[129] O

---

[127] "while existing research considers the objective body of performing musicians as something to be investigated with the methods of experimental sciences. Hence, the phenomenological project would involve exploring how a performer experiences bodily movement; how conscious they are of their bodily involvement in the performance event; the kinds of movements and gestures that are musically relevant for the performer themselves; and how we can verbalize the embodied knowledge involved in executing performance gestures." Doğantan-Dack, "In the Beginning was Gesture", 248-9.

[128] Mine Doğantan-Dack, "Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics", *Parse Journal* 3 (2015): 27-40.

[129] Doğantan-Dack, "Artistic Research . . ., 37

que ela pretende é nutrir o pensamento crítico, que durante a educação superior parece estar sendo substituído por habilidades competitivas de mercado, também em decorrência da pressão de competições, em que os candidatos acreditam não poder fugir do que são as expectativas dos jurados.

A ideia de "interpretações radicais" levou a uma parceria com Daniel Leech-Wilkinson, e foi o ponto de partida para um projeto chamado "Challenge performance",[130] que é ligado ao AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP). O projeto visa promover o desenvolvimento da "voz artística" do *performer* sem as amarras que são geralmente impostas pela academia. Artistas apresentam interpretações surpreendentes de obras consagradas do repertório erudito, discutem ideias e refletem sobre as ideias do projeto, em vídeos, entrevistas e pequenos textos. Há também um *e-book* desenvolvido pelo autor e que é constantemente alimentado com novos capítulos.[131]

Em "Expressive freedom in classical performance: insights from a pianist–researcher", Doğantan-Dack reforça a importância de que o *performer* encontre uma "voz artística pessoal", e de uma formação integral do intérprete, que incluiria a filosofia e a teoria musical, procurando unir teoria e prática. O professor é responsável por guiar os alunos na busca por essa voz artística pessoal e isso inclui implementar métodos múltiplos e alternativos de ensino e aprendizagem.[132]

A presente pesquisa se aproxima dessa ideia no que tange à busca da formação integral do intérprete que inclui o desenvolvimento de uma voz artística pessoal, ainda que por um caminho diverso, como veremos. Há pesquisas anteriores que guardam outras semelhanças com esta pesquisa no que se refere à metodologia de coleta de dados e de análise preliminar.

Kacper Miklaszevski, por exemplo, realizou pesquisa com um pianista estudante de nível avançado sobre o processo de preparação da *performance* de um prelúdio de Debussy.[133] O pesquisador filmou as quatro primeiras sessões de estudo da peça, antes do aluno apresentá-la a seu professor. Depois o próprio aluno assistiu às sessões gravadas e comentou sobre sua prática. A tendência de dividir a peça em trechos longos e trechos tecnicamente mais complicados em fragmentos foi confirmada. Quanto

---

[130] https://challengingperformance.com/

[131] Daniel Leech-Wilkinson, "Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them", versão 2.02 (2020), https://challengingperformance.com/the-book/

[132] Mine Doğantan-Dack, "Expressive freedom in classical performance: insights from a pianist–researcher" in *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, ed. por John Rink, Helena Gaunt, e Aaron Williamon, pp. 131-135 (New York: Oxford University Press, 2017).

[133] Kacper Miklaszewski, "A Case Study of a Pianist Preparing a Musical Performance," *Psychology of Music* 17 (1989): 95-109.

mais a peça era praticada, os fragmentos eram maiores e menos tempo era dedicado a cada um. Tocar em tempo mais rápido e mais devagar alternadamente foi também uma estratégia muito usada. O autor afirma que o pianista, pela prática, adquire um "plano de *performance*" (conceito proposto por Sloboda[134]) e constrói procedimentos para domínio da *performance* motora necessária para realizar esse plano, especialmente pelo fato de que o pianista marcava o dedilhado na partitura para o estudo consistente das passagens mais difíceis. Além disso, Miklaszevski identificou os mesmos estágios iniciais na preparação da peça que haviam sido sugeridos por sugeridos por Wicinski,[135] que veremos a seguir.

Um estudo desenvolvido por Susan Hallam também considerou relatos dos próprios *performers* e procurou investigar como musicistas profissionais aprendem e interpretam novas obras, promovendo entrevistas semi-estruturadas com 22 músicos de diversas idades que tocavam instrumentos de orquestra. A autora cita, entre as poucas pesquisas sobre como os músicos aprendem e interpretam uma obra, o mesmo estudo de 1950 conduzido por Wicinski, baseado em entrevistas com dez pianistas de destaque em Moscou. Aquele estudo indicara duas abordagens individuais distintas. "Na primeira abordagem, estágios distintos no trabalho foram identificados. Inicialmente, aquisição de conhecimento da música e identificação das ideias preliminares; segundo, trabalho árduo em passagens técnicas; e finalmente, uma fusão de ideias dos dois primeiros estágios."[136] O último estágio seria tentar encontrar uma versão final da interpretação. Estes estágios se confirmaram na presente pesquisa. A outra abordagem — relatada por três pianistas — consistia em práticas indiferenciadas por toda a música, isto é, não havia realmente uma sequência de estratégias.

De acordo com Hallam, os estudos indicam que, mesmo havendo similaridades se considerarmos a prática geral dos músicos, há também diferenças individuais substanciais. A autora aponta que a mais importante consideração é "a necessidade de uma fundamentação teórica para guiar a interpretação dos resultados de pesquisa."[137] Assim, Hallam decide considerar modelos de aprendizagem não exatamente no campo da psicologia cognitiva musical, e elege dois modelos que são utilizados para abordar a aprendizagem de adultos: Pask (que trabalha com estilos e estratégias in-

[134] John A. Sloboda, *A mente musical: psicologia cognitiva da música*, trad. Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari (Londrina: Editora da Universidade de Londrina, 2008), 115 ss.

[135] A. A. Wicinski, "Psichologiceskii analiz processa raboty pianista-ispolnitiela nad muzykalnym proizviedieniem". Izviestia Akademii Piedagogiceskich Nauk Vyp 25 (1950), *apud* Miklaszewski, "A Case Study …", 98, também citado por Hallam, como veremos.

[136] Susan Hallam, "Professional Musicians' Approaches to the Learning and Interpretation of Music," *Psychology of Music* 23 nº 2 (outubro 1995), 111.

[137] Hallam 1995, 112.

dividuais de aprendizagem) e Perry (com o modelo de desenvolvimento intelectual). A autora percebeu que alguns músicos adotavam uma estratégia holística (primeiramente fazendo um panorama geral da peça) enquanto outros olhavam uma parte de cada vez (estratégia serial); alguns eram mais analíticos, outros mais intuitivos. Sua conclusão é que músicos mais experientes utilizavam uma estratégia holística/analítica, enquanto os menos experientes utilizavam uma estratégia serial e abordagem intuitiva.

Complementar ao trabalho de Hallam, Bangert, Schubert e Fabian descrevem um estudo feito com sete violinistas que envolvia o processo de preparação de uma obra — leitura à primeira vista, preparação e execução — no intuito de distinguir entre os processos intuitivos (não planejados) e deliberados (planejados) nas decisões de *performance*. A tarefa foi tocar uma peça barroca curta e verbalizar as decisões durante o processo de preparação e também retrospectivamente. O estudo tomou como base o modelo espiral para analisar decisões musicais proposto anteriormente por Bangert, que relaciona expertise com decisões deliberadas e intuitivas.[138] Mais de 80% das decisões foram categorizadas como intuitivas. Os resultados mostraram que as decisões em relação a articulação, arcada, fraseado, duração das notas, ornamentação e andamento têm mais probabilidade de ser intuitivas do que deliberadas, enquanto decisões sobre dinâmica e acordes tendem a ser deliberadas. O estudo mostrou também que os participantes mais experientes tomaram mais decisões deliberadas.[139]

Especificamente com estudantes adiantados há também alguns estudos cuja pesquisa baseou-se em verbalizações durante a preparação de obras. No capítulo "Performers in the practice room" do livro *Musicians in the Making: pathways to creative performance*, Wise, James e Rink buscam lançar luz sobre como funciona a criatividade no estudo individual de instrumento. *Performers* passam muitas horas estudando sozinhos e, se por um lado algumas dessas tarefas podem ser enfastiantes e repetitivas, por outro lado, segundo os autores, há também oportunidade para "experimentação, reflexão e desenvolvimento de ideias interpretativas."[140] Em um projeto de pesquisa que investigou como estudantes de música avançados preparavam uma peça para *performance*, os autores buscaram averiguar como esse processo cria-

---

[138] Daniel Bangert, "A spiral model of musical decision-making", *Frontiers in Psychology* 5 article 320 (abril 2014).

[139] Daniel Bangert, Emery Schubert e Dorottya Fabian, "Practice thoughts and performance action: Observing processes of musical decision-making," *Music Performance Research* 7 (2015): 27 - 46.

[140] Karen Wise, Mirjam James e John Rink, "Performers in the practice room," in *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, ed. John Rink, Helena Gaunt e Aaron Williamon, 143-163 (New York: Oxford University Press, 2017), 143.

tivo acontece na prática individual. Wise *et alii* citam diversos estudos sobre a prática deliberada de músicos que se preparam para a *performance* (tanto apresentações quanto gravação), incluindo a importância de desenvolverem estratégias de estudo e chegando à conclusão de que o ensaio em si já pode ser um processo criativo.

Assim, buscaram explorar como se dá a experiência criativa durante o desenvolvimento da interpretação de uma peça solo, contando com a participação de 15 de estudantes adiantados. Mantiveram diários de estudo, anotando por um período de até cinco meses e gravaram em vídeo sessões de estudo (três consecutivas no início, três no meio e três no fim do processo). As apresentações foram gravadas e os participantes identificavam passagens que consideraram importantes no desenvolvimento criativo da peça. As ideias recorrentes foram organizadas sistematicamente, e o processo foi então dividido em três partes: desenvolver um conceito geral da peça; estabelecer intenções; fazer parecer certo (*"feel right"*) nos aspectos físico e musical para o *performer*. O processo de solução de problemas em diversos níveis, envolvendo esforço deliberado mais do que contando com a mera intuição, foi o que a maioria identificou como episódios criativos. Houve também uma divisão em dois grupos segundo como descreviam os episódios: os que usavam parâmetros mais *musicais* (que usavam termos de estrutura musical, de forma, com foco no som) e os que usavam parâmetros *emocionais* (usavam termos que remetiam a imagens, histórias, com foco no impacto emocional). A aparente dicotomia técnica/expressividade foi também abordada e, apesar de relatos contraditórios, a conclusão é que há uma relação intrínseca entre ambas (não é que a técnica venha primeiro e então a expressividade; antes, ambas caminham juntas). Mais um ponto importante da pesquisa é a confirmação de que o processo criativo não é linear. Vários exemplos mostraram que "quando as soluções para um problema são alcançadas, são para aquele momento, e não soluções definitivas."[141] Os resultados da presente pesquisa também confirmam essa proposição.

Também envolvendo estudantes de graduação — treze alunos de diferentes instrumentos —, Phillipe *et alii* analisaram a organização do tempo e esforços de autorregulação na preparação de repertório para um exame.[142] Os estudantes comentaram que o fato de precisarem verbalizar durante a prática os fez mais cons-

---

[141] "When solutions to a problem are reached, they are for the moment, and not final". Wise, James e Rink, "Performers in the practice room," 157.

[142] Os importantes estudos do psicólogo Barry Zimmerman sobre autorregulação serviram de base para diversas pesquisas em psicologia da música. Mais especificamente sobre o aprendizado da *performance* musical, Gary. E. McPherson tem dirigido diversos trabalhos nesse campo, inicialmente sobre crianças, e mais recentemente com estudantes avançados. Destes, destacamos Philipe *et alii* (2020) por ter uma relação mais direta com a presente pesquisa.

cientes tanto de seus problemas quanto das soluções encontradas para resolvê-los. A partir dos dados, foram quatro categorias representando as fases da preparação da peça: escolha, descoberta, interpretação e preparação para a *performance*.[143] Tanto na fase da escolha quanto na fase da descoberta (que envolvia aspectos técnicos e a compreensão do contexto da peça), a escuta de gravações foi apontada como parte importante, enquanto na fase da interpretação os alunos gravavam a si mesmos para julgarem os resultados. Os estudantes de graduação da presente pesquisa também relataram que normalmente ouviriam a peça, não para copiar uma interpretação, mas para ter um ponto de partida, especialmente em relação às diferentes sonoridades e efeitos que as obras demandavam. Outra revelação do estudo foi que os estudantes não têm por hábito planejar o tempo que vão gastar na preparação do repertório, algo que, como veremos, também foi percebido na presente pesquisa.

Tomando outra direção, mas também a partir de comentários durante a preparação de obras, o psicólogo Roger Chaffin tem realizado, junto a intérpretes profissionais, diversas pesquisas em práticas interpretativas que visam desvendar o processo de preparação de peças de música com *experts*.[144] No artigo "A Comparison of Practice and Self-Report as Sources of Information About the Goals of Expert Practice" ele relata sua primeira pesquisa nessa linha, realizada com a pianista Gabriela Imreth.[145] Ela gravou suas sessões de estudo do terceiro movimento do *Concerto Italiano* de J. S. Bach, comentando o que fazia enquanto praticava. Depois de apresentar a peça, mais detalhes foram relatados. As decisões foram divididas em três dimensões consideradas *básicas* (aspectos que devem ser atendidos para tocar as notas, simplesmente: dedilhado, dificuldades técnicas, padrões familiares de notas), quatro dimensões *interpretativas* (decisões que afetam a interpretação: fraseado, dinâmica, tempo, pedal) e três dimensões de *performance* que representavam características presentes durante a apresentação (que incluíam básicas, interpretativas e expressivas). Nesta pesquisa usou-se um processo semelhante de coleta de dados e optei por tomar para a análise inicial como base aspectos/dimensões semelhantes aos de Chaffin, porém adaptadas. Semelhantes à pesquisa de Chaffin, foram abordadas nesta pesquisa práticas de resolução de problemas técnicos e interpretativos. En-

---

143 Roberta A. Philippe, Céline Kosirnik, Noémi Vuichod, Terry Clark, Aaron Williamon e Gary E. McPherson, "Conservatory Musicians' Temporal Organization and Self-Regulation Processes in Preparing for a Music Exam", *Frontiers in Psychology* 11 nº. 89 (fevereiro 2020), https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/ fpsyg.2020.00089/full

144 Roger Chaffin e Mary Crawford, "Unresolved dissonance? Subjectivity in music research". Anais do International Symposium on Performance Science, Porto, Portugal 22-23 de novembro (2007): 155-161; Alexander P. Demos , Tânia Lisboa e Roger Chaffin, "Flexibility of Expressive Timing in Repeated Musical Performances", *Frontiers in Psychology* 7 (outubro 2016):1490, entre outros.

145 Roger Chaffin, "A Comparison of Practice and Self-Report as Sources of Information About the Goals of Expert Practice", *Psychology of Music* 29 (2001): 39-69.

tretanto, como trata-se da estreia de peças que envolvem técnicas estendidas, parte inicial do estudo foi dedicada a resolver problemas relacionados à notação e *performance* das técnicas não tradicionais. Como os intérpretes, para os fins desta pesquisa, não poderiam se comunicar com os compositores das peças, tiveram que tomar decisões para solucionar problemas de composição (por exemplo, passagens inexecutáveis na flauta) por si próprios, o que resultou em uma busca por resoluções criativas.

Com base nas pesquisas de Chaffin e Hallam, Jennifer Mishra e Barbara Fast descrevem um estudo de caso feito a partir de uma entrevista semi-estruturada com um músico instrumentista de sopro com experiência de dezesseis anos em uma das sete principais orquestras dos Estados Unidos, cujo objetivo era investigar estratégias de prática para a preparação da estreia mundial de uma obra antes do primeiro ensaio orquestral.[146] Diferente dos músicos profissionais que participaram na presente pesquisa, este buscava criar modelos auditivos de certos trechos, usando tecnologias digitais (gravando passagens rápidas lentamente para que o computador tocasse rápido, transcrevendo partes em programas de notação para ter uma base auditiva em midi) — pois ele era acostumado a tocar as peças junto com as gravações, quando disponíveis, o que não é possível no caso de estreias — a fim de facilitar a leitura e prática de passagens, especialmente rítmicas, mais difíceis. As autoras sugerem a aplicação dessas estratégias — com a criação de modelos auditivos em MIDI — em contexto pedagógico, o que, como veremos, difere largamente da presente pesquisa, cuja proposta é justamente que o trabalho com o desconhecido, sem a escuta de gravações anteriores, seja parte da formação do músico instrumentista.

O trabalho com o desconhecido, oferecido pela música nova, também é o objeto de estudo de *Face à l'inconnu: les pianistes er la musique de leurs temps*, de Zélia Chueke, que, assim como a presente pesquisa, explora o processo de preparação da interpretação de obras a partir do texto musical, sem audições anteriores. Chueke, por meio de entrevistas com cinco pianistas de renome internacional, busca desvendar os caminhos que estes percorreram na interpretação de obras inéditas. A autora defende que existem três etapas de escuta no processo da execução pianística: primeiramente, a construção de uma *imagem sonora* a partir do primeiro contato com a partitura; esta imagem irá guiar a segunda etapa de escuta, que é propriamente a escuta física, em que o intérprete verificará se o resultado sonoro corresponde ao que tinha estabelecido em sua escuta anterior; nessa segunda etapa acontece o trabalho em que o pianista escuta e consolida sua execução da peça, que lhe renderá uma interpretação única da obra, que será transmitida ao público. Para ela "a essência do trabalho dos

[146] Jennifer Mishra e Barbara Fast, "Practising in the new world: Strategies for preparing contemporary music for first performance", *Music Performance Research* 7 (2015): 65- 80.

intérpretes consiste em três competências essenciais", que seriam "a leitura, a compreensão do texto e a habilidade para executá-lo em seu instrumento".[147]

A pesquisa em *performance* é um campo relativamente novo e em plena expansão. No Brasil, especialmente sobre a preparação de obras contemporâneas, podemos destacar alguns trabalhos com abordagens bastante diversas. Luciane Cardassi discute a *Sequenza IV* de Luciano Berio do ponto de vista do intérprete, pelo relato da experiência de sua aprendizagem e *performance*, abordando os problemas técnicos e propondo estratégias para sua solução. Segundo a autora, uma obra como a descrita "requer uma pré-leitura", para "compreender a notação, desvendar os problemas técnicos e definir estratégias para resolvê-los". Para ela, "o trabalho de leitura que vem a seguir deve ser minucioso, subdividindo a música em partes menores, fazendo-a mais simples" e só mais tarde, "após o estudo exaustivo dessas partes" executam-se as partes maiores até chegar à obra completa.[148] Cardassi defende a importância da documentação dos processos de aprendizagem de obras musicais pelos *performers*, o que viria a "facilitar o caminho para futuros alunos".[149] A autora publicou outros dois artigos semelhantes a esse, um sobre a obra *Night Fantasies* de Elliott Carter[150] e outro sobre *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen.[151]

Oliveira e Barbeitas relatam a preparação da *performance* de uma obra para violão solo, com especial atenção à demanda de técnicas estendidas, descrevendo suas dificuldades e sugerindo como superá-las. Os autores deixam claro que a ideia não é "esgotar as possibilidades de preparo" mas "demonstrar escolhas pessoais … que possam dar apoio ao preparo da *performance* da obra".[152]

Campos e Borém, por sua vez, fazem um estudo das decisões editoriais e composicionais com relação ao uso de técnicas estendidas do contrabaixo em um arranjo de uma canção popular, explorando os recursos técnicos do instrumento. São utilizadas para esse propósito duas ferramentas analíticas, propostas pelo segundo autor:

---

147 "L'essence du travail des interprètes, consiste en trois compétences essentielles, à savoir, la lecture, la compréhension du texte, et l'habilité pour l'executer sur leur instrument". Zélia Chueke, *Face à l'inconnu: les pianistes et la musique de leurs temps* (Paris: L'Harmattan, 2017), 25.

148 Luciane Cardassi, "*Sequenza IV* de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance", *Per Musi* 13 (2006): 44-56.

149 Cardassi, "*Sequenza IV…*", 56.

150 Luciane Cardassi, "*Night Fantasies* de Elliott Carter: estratégias de aprendizagem e performance", *Per musi* 21 (2010): 60-73.

151 Luciane Cardassi, "*Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance", *Per Musi*, Belo Horizonte, nº. 12 (2005): 55-64.

152 Cristiano Oliveira e Flavio Barbeitas, "Rua das Pedras, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance", in Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro (ed.), *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical 2*, pp. 183-210 (Belo Horizonte: UFMG, 2017): 193.

Mapa de *Performance* Audiovisual e Edição de *Performance* Audiovisual no intuito de facilitar "a compreensão, descrição, realização e ensino de técnicas estendidas no contrabaixo".[153]

Todas essas são pesquisas realizadas por intérpretes que colaboram para uma musicologia da *performance* "*hands on*", em que os músicos que fazem também escrevem e publicam sobre suas ideias interpretativas, enriquecendo assim esse campo fértil que é a pesquisa em *performance*.

1.5 Pedagogia da música contemporânea para flauta

Entre algumas teses desenvolvidas sobre a pedagogia da música contemporânea e técnicas estendidas para flauta transversal[154] destaco aqui duas que estão diretamente relacionadas ao presente trabalho entre algumas teses desenvolvidas sobre a destaco aqui duas que estão diretamente relacionadas ao presente trabalho: a tese de Lesley Carol Olson "The Pedagogy of Contemporary Flute Music"[155] e a de Jennifer Anne Borkowski, "From Simple to Complex: Extended Techniques in Flute Literature – Incentive to Integrate Cognitive and Kinesthetic Awareness in University Programs".[156] Em sua tese, Olson argumenta que a pouca quantidade de flautistas que que tocam músicas do repertório contemporâneo (pós anos 1945) é resultado da falta de familiaridade com a literatura e a dificuldade em acessar tais obras, aliada à falta de experiência e conhecimento práticos para enfrentar os problemas técnicos dessas peças e também à falta de entendimento de outros aspectos como a teatralidade ou a improvisação, por exemplo. Hoje, passados trinta anos de quando a autora escreveu sua tese, com a popularização da internet, o quadro não é muito diferente: a dificuldade de acesso não é mais um grande problema e a

---

[153] João Paulo Campos e Fausto Borém, "Técnicas estendidas do contrabaixo auto-acompanhado em um arranjo de *Canto para minha morte* (1976) de Raul Seixas e Paulo Coelho", in Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro (ed.), *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical 2,* pp. 106-128 (Belo Horizonte: UFMG, 2017): 106.

[154] Michael Jerome Davis, "Creative strategies for teaching extended flute techniques: A pedagogical approach with a performance and analysis of an original work, '*DreamWeaving* for Flute and Tape'." (Tese de doutorado, Columbia University, 1993); Leslie Ann Marrs, "Integrating Extended Techniques into Flute Pedagogy: a resource guide for flutists, teachers and composers" (Tese de doutorado, North Caroline University at Greensboro, 2004); Inge Kim Pietersen, "A Structured Teaching Approach to Extended Flute Techniques at Pre-Tertiary Level" (Dissertação de Mestrado, University of Cape, 2010); Laura Falzon Baldacchino, "Pedagogy of Music: Contemporary Music in the Applied Flute Studio" (Tese de Doutorado em Educação, Columbia University, 2010) .

[155] Lesley Carol Olson, "The Pedagogy of Contemporary Flute Music" (Tese de doutorado em Artes Musicais (University of Illinois, Urbana-Champaign, 1998).

[156] Jennifer Anne Borkowski, "From Simple to Complex: Extended Techniques in Flute Literature; Incentive to Integrate Cognitive and Kinesthetic Awareness in University Programs" (Tese de doutorado, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2008).

falta de familiaridade parece ser uma opção; por outro lado, a falta de conhecimento, experiência e entendimento persistem. Olson defende (assim como fiz em 2009[157]) a integração da música contemporânea em todos os níveis do ensino instrumental, levanta quais as habilidades técnicas necessárias para tocar esse tipo de música e quais as diferenças no ensino da música tradicional e contemporânea. A autora inclui vários apêndices, com sugestões tanto de notação quanto de materiais pertinentes para o ensino da música contemporânea para flauta.

Borkowski realizou um estudo com alunos de flauta de universidades americanas e demonstra que, apesar de haver ainda certa resistência de alguns profissionais e professores com relação à música contemporânea, a resposta dos que tocaram alguma obra com técnicas estendidas foi extremamente positiva frente ao repertório — que em sua maior parte era de peças de nível intermediário, não incluindo peças pertencentes à Nova Complexidade. Borkowski sugere trabalhar as técnicas estendidas a partir de um repertório de fácil leitura para alunos avançados, o que faz o aprendizado mais prazeroso e então passar para o repertório mais complexo. A resistência aparece justamente na hora de passar para o repertório mais avançado. A autora sugere uma lista de repertório que inclui técnicas estendidas com gradação em diversos níveis e que o professor deixe claro para o aluno que "o desafio intelectual será o primeiro obstáculo e que o trabalho musical e técnico realizado nessas peças aumentará a musicalidade e a maturidade".[158] Alguns alunos no estudo de Borkowski comentaram que esse tipo de música "demanda muito trabalho e dá pouco retorno", e percebe-se que essa é uma visão comum entre flautistas, mesmo os mais experientes. De acordo com o estudo, os alunos consideravam o tempo que é preciso gastar para se familiarizar uma das desvantagens de se estudar música nova "com a explicação da notação encontrada no início da partitura." Os alunos também comentaram sobre "a dificuldade é que não se pode imaginar como a peça será, [pois] as gravações geralmente não estão disponíveis".[159] Hoje, diferentemente de 12 anos atrás, este cenário mudou, pois basta uma pesquisa rápida no YouTube, por exemplo, e facilmente encontram-se várias gravações disponíveis de peças contemporâneas na internet. Esta foi uma das razões para a encomenda de peças originais para este trabalho.

Enquanto pesquisas envolvendo a *performance* da música contemporânea estão em efervescência no Brasil, teses e dissertações de outros autores envolvendo especificamente a pedagogia da música contemporânea para flauta transversal aqui não

[157] Valentina Daldegan, "Música Contemporânea no Ensino de Flauta Transversal para Crianças Iniciantes" (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, 2009).

[158] Borkowski, "From Simple to Complex", 50.

[159] Borkowski, "From Simple to Complex", 26.

foram encontradas. Há entretanto, em nossa língua, duas dissertações portuguesas de Margarida Galvão, que tem o foco no aprendizado inicial do instrumento[160] e Silvia Alexandra Cancela, que apresenta um catálogo de obras de nível intermediário que envolvem técnicas contemporâneas.[161]

1.6 Da mímesis à autorregulação e "automaiêutica" — estratégias de prática

Para finalizar, serão apresentados alguns modelos que foram considerados para a elaboração de uma sugestão de abordagem de peças contemporâneas que envolvam técnicas estendidas. Os conceitos de mímesis, autorregulação, estratégias de prática e automaiêutica são fundamentais.

No texto "Mimesis as a Tool for Musical Learning and Performance, Maieutics, and the Stone of Heraclea" , o flautista Anders Ljüngar-Chapelon explica que o uso de modelos para o aprendizado é "provavelmente tão antigo quanto a humanidade"[162] — pensemos por exemplo no modo como, por imitação, aprendemos a falar e andar — e menciona fontes que vêm desde o século XVI (como Castiglione, 1528; Quantz, 1752; Girard, 1769; Envallsson, 1802; Baillot, 1834; Dilthey, 1905; entre outros) sobre como esse processo se dá no ensino das artes, e da música em especial. Entretanto, deixa clara a diferença entre fazer uma cópia e a imitação. A primeira seria a "reprodução exata de um modelo", a segunda pode ser associada à "recriação livre de um modelo". Para ele, o processo de aprendizagem pode ser definido como um ato de imitação, de mímesis.

---

[160] Margarida Galvão, "A influência da música contemporânea no ensino básico de flauta transversal" (Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Almada, 2019).

[161] Silvia Alexandra Cancela, "Discurso musical e técnicas contemporânea(s) na pedagogia da flauta transversal: contributo para um catálogo de obras para o 6º, 7º e 8º grau" (Mestrado em Ensino de Música, Universidade Católica Portuguesa, 2015)

[162] Anders Ljungar-Chapelon, "Mimesis as a Tool for Musical Learning and Performance, Maieutics, and the Stone of Heraclea", in *Proceedings of the 30th ISME World Conference on Music Education*, pp. 213-219 (Tessalônica, Grécia: International Society dor Music Education, julho 2012), 215.

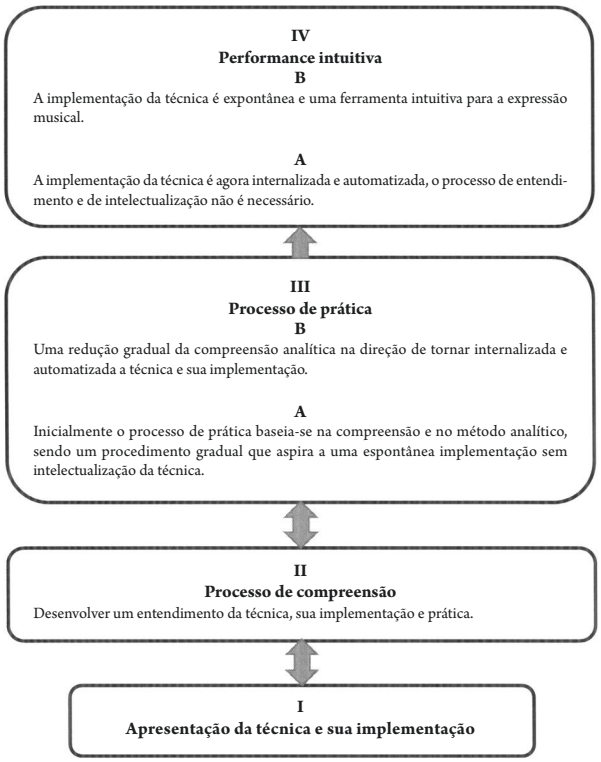


Figura 1.1 – "Um possível modelo para o processo de prática". Jjungar-Chapelon 2012, p. 6.

Dessa forma, imitar seria seguir um modelo de um mestre, e não fazer uma cópia inexpressiva de um modelo. Segundo Chapelon, é pelo processo de mímesis, seguindo o caminho e as experiências de um mestre, que o aluno pode adquirir a capacidade de ensinar a si mesmo, decorrente também daquilo que o autor define como *automaiêutica*, como veremos mais adiante. Chapelon propõe um modelo (Figura 1.1, acima) para o processo de prática que parte da apresentação e implementação da técnica, até o objetivo final que seria uma performance intuitiva e não intelectualizada, em que a técnica estaria internalizada e automatizada.

Especialmente na primeira fase a mímesis tem papel fundamental para que a técnica seja implementada da melhor forma possível. No segundo passo, a tarefa do aluno será compreender a técnica, de modo a alcançar ideias conceituais claras, para alcançar o próximo passo com uma prática a princípio analítica e metódica, mas que deve tornar-se internalizada e intuitiva com maior independência. O passo final é o da *performance*, quando a técnica está finalmente internalizada e pode ser usada intuitivamente para a expressão musical. Ele reforça que quando o aluno já tem desenvolvida a independência e automaiêutica, desde a primeira fase o professor pode ser substituído por "habilidades e métodos de auto-ensino". Mas o que seria a automaiêutica?

O termo cunhado por Chapelon em sua tese "Le respect de la tradition. Om den

franska flöjtkonsten: desslärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv",[163] é baseado no conceito socrático de maiêutica, a tarefa de ajudar a "parir" o conhecimento por meio do processo de fazer perguntas até que o interlocutor descubra suas próprias verdades, ou conceitos que estavam latentes e precisavam ser "despertados". A diferença aqui é que é o intérprete — no caso, o estudante de música — quem deverá fazer as perguntas a si mesmo, de modo a ser capaz de "ensinar a si próprio" na prática instrumental. Chapelon usa a metáfora de uma jangada para explicar o conceito de automaiêutica: uma vez que você tenha conseguido atravessar o rio, a jangada não é mais necessária. "Do mesmo modo, reflexão, artesanato e análise podem ser usadas como uma jangada" para possibilitar que o aluno domine a *performance* musical no momento em que esta ocorre no palco, quando "a espontaneidade e a intuição têm importância crucial e a automaiêutica está em ação, em direção ao nível mais alto da realização artística".[164] Isso não impede que, passada a *performance*, o músico volte mais tarde à fase inicial, na preparação para uma próxima *performance*, como indica a figura 1.2; este processo é cíclico, e fases da reflexão e do planejamento se repetirão.

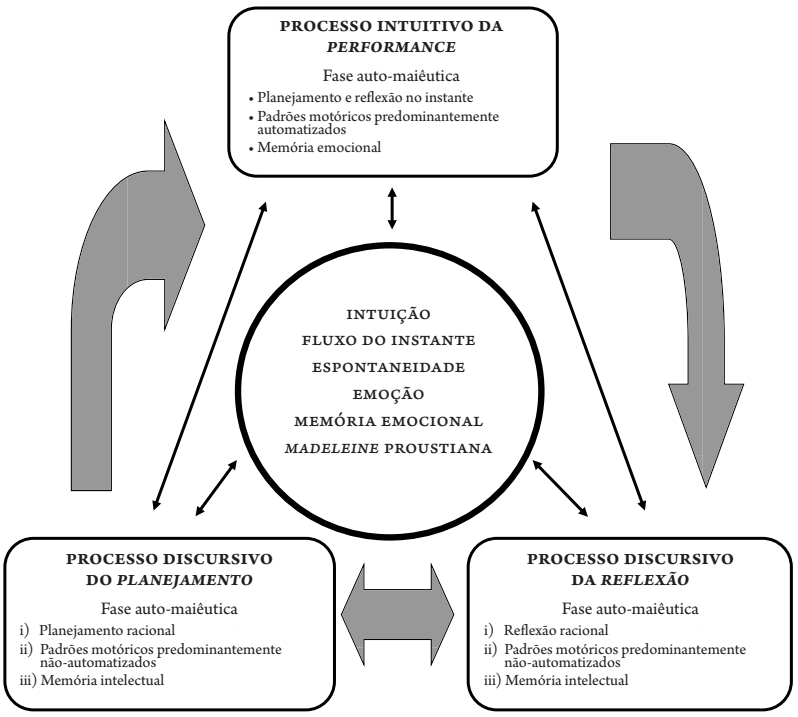


Figura 1.2 – Modelo de como a *automaiêutica* pode descrever a aprendizagem autorregulada na *perfomance*. Ljungar-Chapelon, "Le respect de la tradition…", 175.

[163] Anders Ljungar-Chapelon, "*Le respect de la tradition*: Om den franska flöjtkonsten: desslärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv", tese de doutorado (Malmö: Musikhögskolan i Malmö Lunds universitet, 2008).

[164] Ljungar-Chapelon, "Tradition and Freedom…", 34.

É possível perceber que esse processo assemelha-se ao processo de autorregulação desenvolvido pelo psicólogo Barry Zimmerman, que o define como um "processo auto-diretivo pelo qual os aprendizes transformam suas capacidades mentais em habilidades acadêmicas." A autorregulação envolve selecionar processos específicos que precisam ser adaptados para cada tarefa, que incluem: (a) estabelecer objetivos proximais específicos para si mesmo, (b) adotar estratégias eficazes para atingir os objetivos, (c) monitorar o desempenho seletivamente quanto a sinais de progresso, (d) reestruturar o contexto físico e social para torná-lo compatível com os objetivos, (e) gerenciar com eficiência o uso do tempo, (f) auto-avaliar os métodos, (g) atribuir causalidade aos resultados e (h) adaptar métodos futuros.[165]

> A estrutura dos processos de autorregulação pode ser vista a partir de três fases cíclicas: a fase de previsão refere-se a processos e crenças que ocorrem antes dos esforços para aprender; a fase de *performance* se refere a processos que ocorrem durante a implementação comportamental e a auto-reflexão se refere a processos que ocorrem após cada esforço de aprendizagem.[166]

Essas fases podem ser resumidas de acordo com o seguinte modelo, proposto por Zimmerman (figura 1.3):

Figura 1.3 – Fases e subprocessos da autorregulação, conforme Zimmerman, "Becoming…", 67.

---

165 Barry J. Zimmerman, "Becoming a Self-Regulated Learner: An Overview", *Theory into Practice* 41(2), 66.

166 Zimmerman, "Becoming…", 77.

Semelhante ao modelo de Zimmerman, mas com o foco em estratégias de prática, Harald Jørgensen propõe um modelo para a prática individual. Para ele, a prática é uma maneira de auto-ensino, em que os alunos devem definir e supervisionar suas tarefas.[167] No texto "Strategies for individual practice" o autor faz um levantamento histórico de pesquisas sobre estratégias de estudo, chegando a uma lista que abrange estratégias de planejamento, de execução, de avaliação e "metaestratégias", que é o conhecimento sobre essas estratégias, o que implicaria em usá-las de forma mais eficiente. De acordo com ele, estratégias de prática podem ser definidas como "pensamentos e comportamentos dos músicos durante a prática, com o objetivo de influenciar seu estado motivacional ou afetivo, ou a maneira pela qual eles selecionam, organizam, integram e ensaiam novos conhecimentos e habilidades".[168] Assim, Jørgensen propõe o seguinte modelo para as estratégias de prática seguindo as fases do auto-ensino (figura 1.4) baseado naquele de Zimmerman:

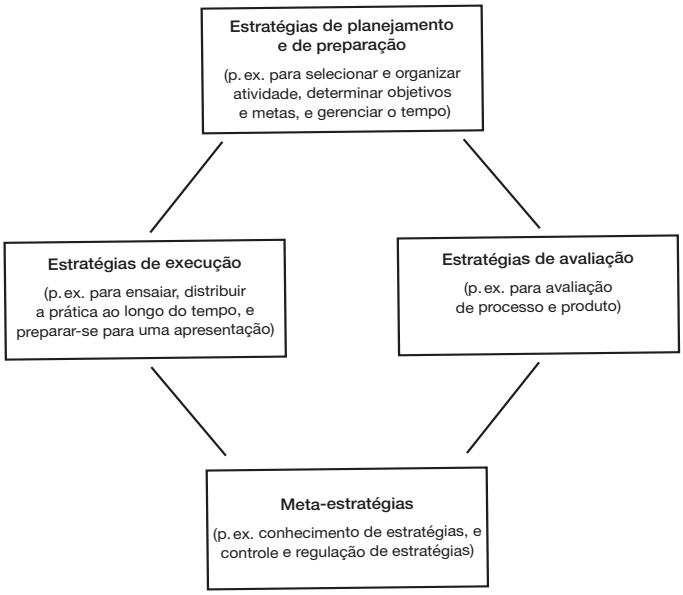


Figura 1.4 – Modelo de estratégias para a prática individual, segundo Jørgensen, "Strategies...", 85.

Um outro modelo também baseado em Zimmerman foi proposto por Nielsen, no artigo "Self-regulating Learning Strategies in Instrumental Music Practice".[169] A partir da gravação de sessões de prática em que *performers* verbalizavam suas decisões,

---

[167] Harald Jørgensen,"Strategies for individual practice", in *Musical Excellence-Strategies and Techniques to Enhance Performance,* ed. Aaron Williamon (Oxford: Oxford University Press, 2004).

[168] "For the sake of clarity, practice strategies can be defined as thoughts and behaviors that musicians engage in during practice that are intended to influence their motivational or affective state, or the way in which they select, organize, integrate, and rehearse new knowledge and skills", Jørgensen,"Strategies...", 85.

[169] Siw Nielsen, "Self-regulating Learning Strategies inn Instrumental Music Practice", *Music Education Research* 3 nº 2 (2001), 155-167.

o autor investigou de que forma dois estudantes de piano de nível adiantado usavam estratégias de autorregulação durante suas primeiras sessões da prática na preparação de uma obra com alto grau de dificuldade. Esse modelo consiste nas inter-relações entre o que o aluno crê que seja seu problema (*"problem belief"*), o uso da estratégia (*"strategy use"*) e a auto-avaliação. Os próprios problemas e os critérios de auto-avaliação (rapidez x precisão, técnica x expressividade) podem ser revisados durante os períodos de aprendizagem de acordo com a avaliação que o estudante faz de sua performance, conforme a figura 1.5 (a seguir).

Nielsen percebeu que os estudantes tinham um alto grau de habilidades de autorregulação e as próprias técnicas de verbalização durante a prática utilizadas para a pesquisa auxiliaram os alunos a estarem atentos aos problemas e suas estratégias de solução, o que também foi observado na presente pesquisa.

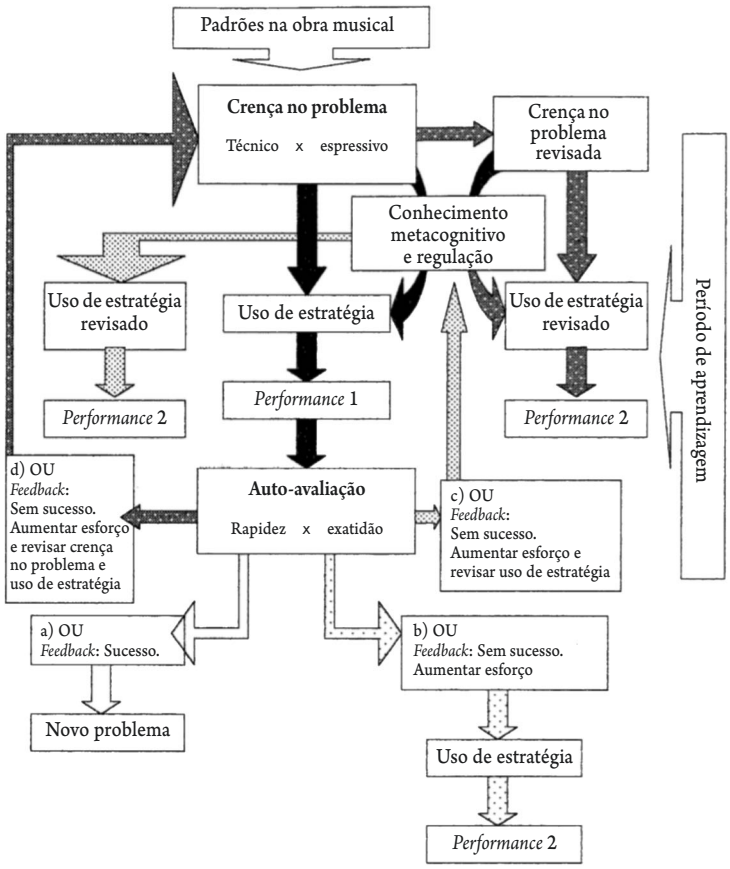


Figura 1.5 – Autorregulação cíclica de estratégias de aprendizado durante a prática, mostrando o primeiro passo básico e todas as quatro alternativas das ações de resolução de problemas que o seguem, conforme Nielsen, "Self-regulating…", 165.

Importante ressaltar que não foi objetivo desta pesquisa classificar os discursos dos flautistas de acordo com as diferentes fases do ciclo de autorregulação de Zim-

merman ou dos ciclos das estratégias de prática de Jørgensen ou Nielsen; entretanto, como já dito, essas foram bases importantes, assim como Chapelon, na construção de um diagrama que contemple uma possível definição de estratégias para a preparação de peças contemporâneas inéditas, que veremos mais adiante no Capítulo 4.

Capítulo 2 — Considerações sobre novas sonoridades e técnicas estendidas na flauta transversal

Quando se fala em música contemporânea, novas sonoridades e técnicas estendidas são temas recorrentes. Mas o que há de realmente "novo" nas novas sonoridades? O que faz com que as técnicas estendidas sejam tão importantes quando se trabalha com novos repertórios? Qual o papel das novas sonoridades?

Podemos abordar o assunto sob diversos prismas. O que representa o "novo" é a forma que são tratadas as novas sonoridades na música contemporânea de concerto. Quando usadas com precisão, são parte essencial das composições. Elas devem ter uma função dentro da obra, ou acabam se esvaziando. Se é possível para o compositor expressar o que deseja sem usar técnicas estendidas, não há motivo para usá-las. A necessidade do uso de técnicas estendidas deve ser ditada pela necessidade de expressar algo que não seja possível dentro das técnicas tradicionais do instrumento.

Aqui chegamos a um ponto-chave para as respostas aos questionamentos acima: a expressão musical — e mais especificamente a expressividade musical na flauta. Voltemos um pouco atrás no tempo somente para situar o instrumento na história.

Algumas técnicas que são utilizadas hoje e são consideradas técnicas estendidas de música contemporânea são encontradas em repertório antigo. "O uso de micro-intervalos como ferramenta para a expressão musical não é uma ideia contemporânea como às vezes se acredita".[1] Sabe-se do uso de micro-intervalos na música ocidental desde o século XVI, por exemplo pelos compositores italianos Nicola Vicentino (1511-c.1576) e Gioseffo Zarlino (1517-1590), que utilizavam diferentes divisões da oitava em relações intervalares menores do que meio tom; há exemplos de tabelas de quartos de tom para flautas construídas em meados do século XVI por Claude Rafi, assim como tabelas de sons harmônicos por vários flautistas do século XVIII. O que hoje chamamos de trilo tonal é uma técnica descrita como *flattement*, que seria um vibrato de chave com um desvio microtonal para baixo, e foi descrito por Jacques-Martin Hotteterre no século XVIII — tabelas de *flattement* fazem parte de muitos métodos daquele período.[2] Ljungar-Chapelon considera que o uso de harmônicos além dos diferentes tipos de vibrato e micro-intervalos não eram experimentos em relação às tradições, e sim "consequências lógicas da musicalidade avançada dentro da estética do *le Goût*".[3] Outras técnicas como *glissando*, *frullato* e mesmo

[1] Anders Ljungar-Chapelon, *De Lusse's* L'Art de la Flûte *(c. 1760): 18th Century Ideas about Harmonics, Micro-intervals and Vibrato* (Manchester: RNCM, 2018), 8.

[2] Ljungar-Chapelon, *De Lusse's* L'Art de la Flûte, 18.

[3] Ljungar-Chapelon, *De Lusse's* L'Art de la Flûte, 31.

multifônicos também são encontradas no repertório e métodos do século XVIII e século XIX.[4] Segundo a pesquisa de Ljungar-Chapelon, "as técnicas de flauta que não são descritas antes do século XX são cliques de chave, sons eólios, *pizzicato*, *bisbigliando*, *tongue ram*, *jet whistle*, *whistle tones* e a multiplicidade de combinações dessas técnicas, incluindo a voz cantada e falada", técnicas que foram usadas como elemento central em obras do século XX e foram parte imensa no desenvolvimento do repertório flautístico, do ponto de vista expressivo e artístico.[5]

Com relação ao repertório, é interessante observar que enquanto nos séculos XVII e XVIII a flauta era um instrumento de grande proeminência, durante todo o século XIX teve um lugar secundário no grande repertório de concerto.[6] Brahms, Tchaikovsky, Schubert, Berlioz… nenhum escreveu obras para flauta solista. Sobre isso, Louis Fleury — que foi aluno de Paul Taffanel, o professor do Conservatório Nacional de Paris que revolucionou o ensino de flauta na academia francesa — afirmou em seu texto "The Flute and its Power of Expression": "Enquanto a flauta foi um verdadeiro instrumento pastoral, de *pathos* terno ou agilidade graciosa, os grandes compositores (…) preocupavam-se com ela e escreveram grandes obras [para flauta]. Mas no momento em que os flautistas tentaram competir com os violinistas cedendo à pirotecnia e a sentimentos frenéticos, as pessoas de bom gosto não tiveram mais nada a fazer com eles".[7] Segundo Fleury, a partir de 1876, quando Paul Taffanel lançou a Sociedade de Música de Câmara para Instrumentos de Sopro, a flauta começou a retomar seu papel de importância na música de concerto, sem as "cascatas de notas" que marcaram o século XIX. Com *Syrinx*[8] temos o uso da flauta de uma maneira muito diferente da estética oitocentista. Fleury (a quem Debussy dedicou a obra) descreve: nela Debussy "tem fraseado de longo respiro, usa a oitava grave, não se entrega a explosões temperamentais, restringe-se à expressão mais severa e sóbria de um grande sofrimento mental".[9]

A demanda na partitura por cores/timbres específicos no som da flauta na música ocidental teve início no século XX. Em *Cinq Incantations* (1936), por exemplo,

---

[4] Matteo Gemolo, "Extended techniques on the traverso: The case of the *glissando* and the *flattement*", *IMPAR: Online Journal for Artistic Research in Music* 2 nº 2 (2018): 30-47. Ljungar-Chapelon apresenta uma tabela de *glissandi* escrita em 1802 por Mathieu Peraut e uma de multifônicos escrita por Georg Bayr em 1831 — *De Lusse's* L'Art de la Flûte, pp. 31-32 e 117-121, respectivamente.

[5] Ljungar-Chapelon, *De Lusse's* L'Art de la Flûte, 33.

[6] Cf. Nancy Toff, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (New York: Oxford University Press, 1996), 241.

[7] Louis Fleury, "The Flute and its Power of Expression", *Music and Letters* 3 nº 4 (Outubro 1922): 384.

[8] Claude Debussy, *Syrinx* (Paris: Jobert, 1927).

[9] "He has a long-breathed phrase, he employs the lower octave, he indulges in no temperamental explosions, he confines himself to the severest and soberest expression of great mental suffering" (Fleury, "The Flute…, 388).

André Jolivet pede que a flauta soe "como uma trompa", o que vai além do que geralmente se demandava até então — seria possível considerar como um uso "estendido" da sonoridade flautística.[10] Como marco na história do repertório para flauta, ainda em 1936 temos *Density*, de Edgar Varèse,[11] que é sempre lembrada por solicitar o uso de cliques de chave, mas é uma obra inovadora também no modo de explorar dinâmicas e registros extremos.

A explosão de demanda por novas sonoridades acontece na segunda metade do século XX. As vanguardas começaram a utilizar não apenas instrumentos musicais tradicionais, mas a música eletroacústica, concreta e eletrônica começa a fazer parte da linguagem usada pelos compositores. O mundo havia sofrido uma grande transformação, junto com as artes.

Nesse horizonte, *Musica su due dimensioni*, de Bruno Maderna — de 1952 —, é uma das primeiras composições a integrar sons eletroacústicos gravados e o som e de um instrumento ao vivo, alternando partes solo com outras em que a flauta toca junto com o registro eletrônico.[12] Nesta peça há uso do *frullato* como técnica estendida, mas o mais marcante é a espécie de diálogo criado entre a flauta e a eletroacústica; há repetição de fragmentos *ad libitum*, e o compositor deixa claro na bula que a interpretação deve variar e ser adaptada de acordo com as características acústicas e ambientais do palco de concerto.

Em 1958 Luciano Berio escreve a *Sequenza I* para flauta solo,[13] um outro marco na história da flauta, que tem o uso de notação proporcional como principal elemento de inovação, e também inclui *frullato*, harmônicos, multifônicos e *tremolo* com percussão de chaves.

Os sons tradicionais dos instrumentos já não davam conta da demanda expressiva que os compositores buscavam. Foi preciso ampliar seu uso. O primeiro manual a sistematizar as técnicas usadas para alcançar essas novas sonoridades para a família das madeiras foi o de Bruno Bartolozzi, em 1967.[14] Junto com instrumentistas — no caso da flauta, Pier Luigi Mencarelli — Bartolozzi trabalhou no sentido de ampliar os limites dos instrumentos para que pudessem alcançar novos resultados, sem modificá-los em suas estruturas. Bartolozzi explica que até o século XIX o objetivo era que se alcançasse a homogeneidade timbrística em toda a extensão do instrumento, e não a exploração das possibilidades características de cada instrumento, e que isso

[10] André Jolivet, *Cinq Incantations* (Londres: Boosey & Hawkes, 1936).
[11] Edgar Varèse, *Density 21.5* (New York: Franco Colombo, 1956).
[12] Bruno Maderna, *Musica su due dimensioni*, para flauta e fita magnética (Milão: Suvini Zerboni, 1960).
[13] Luciano Berio, *Sequenza I* (Viena: Universal, 1958).
[14] Bruno Bartolozzi, *New Sounds for Woodwinds*, trad. ingl. Reginald Smith Brindle (Londres: Oxford University Press, 1967); *Nuovi Suoni per i "legni"* (Milão: Suvini Zerboni, 1974).

era satisfatório desde que as demandas da música fossem "limitadas à pureza e à 'beleza' do som obtida pela uniformidade do timbre". Essa uniformidade, entretanto, mostrou-se cada vez mais "inadequada às necessidades da música contemporânea".[15]

De 1970 temos outro marco no repertório flautístico de vanguarda: *Cassandra's Dream Song*, de Brian Ferneyhough, para flauta solo.[16] Pertencendo à estética da nova complexidade, a obra demanda alguns detalhes inexequíveis, que fazem parte de sua própria concepção. O compositor ressalta que o objetivo não deve ser uma performance limpa e "bela", mas que ainda assim o intérprete deve tentar rigorosamente "reproduzir o máximo possível dos detalhes texturais", e que a busca por um resultado mais limpo não deve se sobrepor à exatidão rítmica. A partitura apresenta uma longa e detalhada lista dos símbolos notacionais e instruções de performance das técnicas estendidas.

Em outra direção estética, porém tão revolucionária quanto *Cassandra's Dream Song*, a peça *Voice*, composta por Toru Takemitsu em 1971[17] e dedicada a Aurèle Nicolet, é escrita com notação proporcional, utiliza a voz falada e introduz elementos teatrais na performance. Utiliza uma grande gama de técnicas estendidas, explicadas com clareza na bula que acompanha a obra, com alguns dos símbolos indicados com a notação sugerida no manual de Bruno Bartolozzi.

Salvatore Sciarrino compôs sua primeira obra para flauta solo em 1977: *All'aure in una lontananza*,[18] que é a primeira das sete peças que formam o volume I de sua *L'Opera per flauto*. Trabalhando no limiar do silêncio, que é sua característica mais marcante, essa peça ele explora trilos tonais, *jet whistles* e sons eólios. Nas peças seguintes, são exploradas também outras técnicas.[19]

A partir das obras elencadas aqui,[20] todas com mais de 40 anos, podemos cobrir uma vasta parte das técnicas estendidas utilizadas até hoje na música contemporânea. Vemos que muito do que chamamos de "novas sonoridades" não são realmente "novas". Ainda assim não é de se admirar, em meio a tantas possibilidades, que a notação para as técnicas estendidas, mesmo algumas que hoje são já bastante comuns, não seja padronizada. De qualquer forma, o compositor pode sempre buscar uma

---

[15] Bruno Bartolozzi, *New Sounds for Woodwinds*, trad. ingl. Reginald Smith Brindle (Londres: Oxford University Press, 1967), 5; *Nuovi Suoni per i "legni"* (Milão: Suvini Zerboni, 1974), 5.

[16] Brian Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song* (Londres, Peters, 1970).

[17] Toru Takemitsu, *Voice* (Paris: Salabert, 1971).

[18] Salvatore Sciarrino, *All'aure in una lontananza* (Milão: Ricordi, 1977).

[19] Sciarrino tem trabalhado com diversos flautistas e sua obra para flauta solo é muito profícua, com 19 títulos até o início de 2021.

[20] É importante deixar claro que citamos exemplos relevantes de obras do século XX, mas foge ao escopo desse trabalho uma lista exaustiva.

notação que já tenha sido utilizada anteriormente em obras de maior difusão no intuito de ser mais facilmente compreendido.

A partir delas e de outros manuais, discutiremos especialmente a notação dos sons eólios, sons percussivos e de "cantar e tocar", que por experiência percebo ser os mais problemáticos e que também mostraram-se assim a partir da coleta de dados.

2.1 Métodos e manuais: referências para compositores e intérpretes

Será feita aqui uma revisão, sem a intenção de que seja exaustiva, dos principais métodos e manuais que abordam técnicas estendidas para flauta. A ênfase é nas técnicas que envolvem sons percussivos e eólios, e cantar e também tocar simultaneamente, pois foram as que suscitaram maiores dificuldades, especialmente em relação à notação e decisões de como executar, como veremos no estudo de campo. Em nenhuma das três peças encomendadas para esta pesquisa houve demanda de multifônicos e quartos de tom. De qualquer forma, a notação dessas últimas técnicas não representa um obstáculo. No caso dos multifônicos a notação pode ser considerada "tradicional", pois usualmente o que se nota são as duas ou mais notas que devem soar uma acima da outra, como em qualquer instrumento harmônico. A execução varia bastante de acordo com o multifônico que é solicitado, desde alguns muito fáceis até os extremamente difíceis. Alguns manuais, como veremos, apresentam tabelas bastante elucidativas a esse respeito, que podem servir tanto a compositores quanto a flautistas. Para os quartos de tom há uma certa variação mas, talvez por ser uma técnica já bastante antiga, esta variação não tende a representar um obstáculo a não ser em certos manuscritos em que é complicado entender qualquer alteração.

Os sons percussivos e eólios, por sua vez, apresentam notações muito diversas, mesmo porque o que é proposto pelo compositor pode variar muito, em numerosas (para não dizer infinitas) combinações. Entretanto, é possível identificar algumas dessas técnicas utilizadas desde meados do século XX e que ainda não têm nem sua notação e nem sua execução padronizadas. São especialmente essas o foco de nossa discussão.

Sendo assim, a ideia é descrever brevemente os manuais apresentados e suas características gerais e ater-se mais especificamente à notação e execução das técnicas ligadas a sons eólios, sons percussivos e o cantar e tocar simultaneamente.

É importante frisar que existe muito material sobre técnicas estendidas na internet, e que isso se multiplica sempre. Portanto, evitando a defasagem temporal, a abordagem aqui apresentada não vai ter seu foco nas fontes da *web*, e sim em livros editados.

2.1.1 Mencarelli

Não poderia deixar de mencionar aqui o *Metodo per flauto* de Pier Luigi Mencarelli que é parte da coleção de Bruno Bartolozzi "Nuova tecnica per strumenti a fiato di legno", como já visto anteriormente, um marco na sistematização das técnicas para instrumentos de sopro, lançado em 1967. O *Metodo per flauto* foi lançado em 1974, com a sistematização da proposta de Bartolozzi, neste caso especificamente para flauta. Mencarelli deixa claro que o método é voltado a instrumentistas com bom domínio das técnicas tradicionais, pois as técnicas apresentadas seriam "um desenvolvimento lógico" daquelas. Ele aborda especialmente quartos de tom, multifônicos e variações tímbricas.

No início do método apresenta uma lista de possíveis posições do lábio (da mais aberta à mais fechada) e do porta-lábio (movimento para dentro ou para fora):

POSIÇÕES DO ORIFÍCIO DO BOCAL

Com movimento de rotação para fora

Com movimento de rotação para dentro

Figura 2.1a — Posições do orifício do porta-lábio cf. Mencarelli, *Metodo…*, 5.

POSIÇÕES DOS LÁBIOS

Muito abertos — como a tocar no registro grave

Abertos — como a tocar no registro médio

Pouco abertos — como a tocar no registro agudo

Muito fechados — como a tocar no registro agudo

Fechados — como a tocar no registro médio

Pouco fechados — como a tocar no registro grave

Figura 2.1b — Posições dos lábios cf. Mencarelli, *Metodo…*, 5.

Indica também o controle na pressão do ar (Figura 2.2), indicando as gradações com as iniciais das palavras em italiano, o que não é intuitivo, especialmente para os não-falantes da língua.[21]

MANEIRAS DE USO DO SOPRO
PARA GRADUAR A PRESSÃO DO AR

Pr.N. – Pressão normal do ar

M.Pr. – Muita pressão

P.Pr. – Pouca pressão

A.Pr. – Aumentar a pressão

D.Pr. – Diminuir a pressão

Figura 2.2 — Uso da pressão do ar cf. Mencarelli, *Metodo…*, 6.

[21] O uso de instruções assim pode causar confusão como o que veremos na instrução "*b. chiusa*" na peça *Exominiatura XI*, como veremos no capítulo seguinte.

Mencarelli também sugere notações para uso controlado do vibrato e oscilações na afinação encobrindo ou abrindo o orifício da embocadura (Figura 2.3).

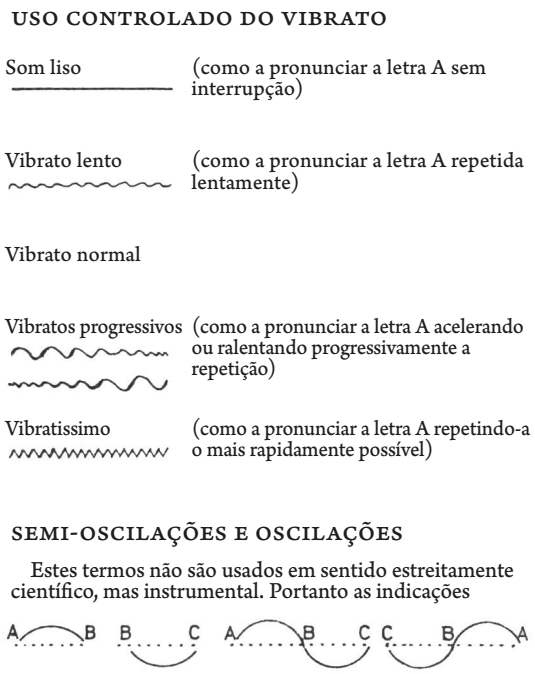


Figura 2.3 — Uso controlado do vibrato cf. Mencarelli, *Metodo…*, 6.

Além disso, sugere uma classificação de timbres diversos de um mesmo som classificando-os em aberto ou fechado e claro ou escuro: aberto-claro/aberto-escuro, fechado-claro/fechado-escuro. Para isso, utiliza mais uma vez a indicação com abreviaturas das palavras em italiano: "Ap." para aberto (*aperto*); "Cs." para fechado (*chiuso*); "Cr." Para claro (*chiaro*); "Sc." Para escuro (*scuro*) e suas combinações, conforme mencionado acima. O problema aqui é o mesmo já citado, quanto ao uso de abreviaturas.

Na primeira parte, o método aborda sons monofônicos (alterações de quarto-de-tom, diversidade tímbrica de um mesmo som, tratamento do som por meio do controle do lábio e "efeitos especiais") e na segunda acordes de timbres homogêneos e heterogêneos (multifônicos). Em cada uma das partes há uma tabela de posições seguida de exercícios. Essas tabelas são bastante criticadas por flautistas, entretanto é importante ressaltar que foram concebidas primeiramente para flautas com chaves fechadas e com pé em dó — o que não é a realidade da grande maioria dos flautistas que fazem música contemporânea hoje — e por tal razão o autor não utiliza posições que demandariam chaves meio-fechadas em seus exercícios.

O *Metodo per flauto* não aborda sons percussivos, sons eólios ou cantar e tocar simultaneamente, mas por ser um marco na história da sistematização das técnicas estendidas não poderia deixar de ter aqui seu lugar.

2.1.2 Artaud

Resultado de um trabalho de mais de 10 anos entre o compositor Gérard Geay e o flautista Pierre-Yves Artaud, o método *Flûtes au Presént* é de 1980 e apresenta descrições das técnicas e tabelas que incluem piccolo, flauta em dó, flauta alto e flauta baixo.[22] Na Europa é bastante usado por compositores como referência notacional e de possibilidades sonoras.

No capítulo I aborda os diferentes tipos de flauta e suas extensões. Faz considerações gerais — interessantes para compositores — sobre a notação das técnicas estendidas que serão complementadas e abordadas com maior detalhe nos capítulos seguintes. O capítulo II aborda trinados e tremolos (inclusive indicando as impossibilidades); os diferentes usos e controles do vibrato (tanto com o diafragma quanto com a laringe) e o que ele chama de "smorzato", que seria uma espécie de vibrato feita com o lábio; e o frullato (de língua e de garganta); e o uso dos harmônicos nas diversas flautas. No capítulo III são apresentadas tabelas para "variações timbrísticas ou bisbigliando" (que segundo os autores também podem ser feitos modificando a pressão e a tensão dos lábios e em velocidades diferentes), micro-intervalos, glissandos, multifônicos e *tremolos* de multifônicos. Nessas tabelas, os autores indicam as possibilidades de dinâmicas, a afinação e o grau de dificuldade de cada passagem (o fazem usando símbolos que não são intuitivos e estão numa lista no capítulo I, o que pode causar uma certa confusão para quem vai usar as tabelas).

Os sons percussivos e eólios também estão no capítulo III de *Flutes au Presènt*, no item "outras sonoridades" e são apresentados aqui com maior detalhe.

PERCUSSÃO DE CHAVES

Para a percussão de chaves, ele sugere a seguinte notação (Figura 2.4):

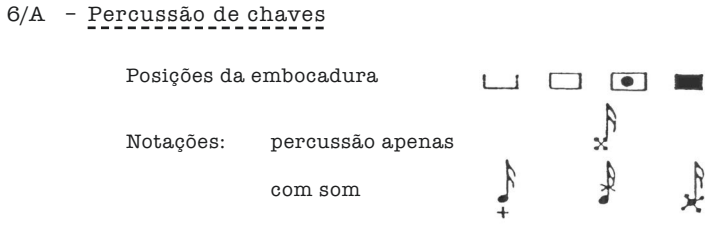


Figura 2.4 — Percussão de chaves e posição da embocadura, cf. Artaud, *Flûtes...*, 113.

Artaud afirma que a percussão é possível "em qualquer digitação básica, mesmo quando o som resultante é mais ou menos audível de acordo com qual ou quais chaves são usadas" e apresenta uma tabela com sugestões de quais chaves podem ser

[22] Pierre-Yves Artaud e Gérard Geay, *Flûtes au présent: Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversieres a l'usage des compositeurs et des flutistes* (Paris: Éditions Jobert, 1980).

percutidas (esta tabela está nas páginas 114 e 115 do livro e a bula encontra-se na página 12, o que é bastante confuso). Ele alerta que para que se perceba uma nota precisa, a tessitura é limitada entre o dó grave e o lá médio; para a segunda oitava, sugere manter a chave correspondente ao indicador da mão esquerda levantada. Artaud indica também que quanto mais encoberta a embocadura, mais baixa a afinação do som (Figura 2.5). Sugere ainda que no caso da embocadura completamente encoberta a notação pode ficar mais clara quando se inclui a nota digitada e a nota resultante, mas que isto não é obrigatório.

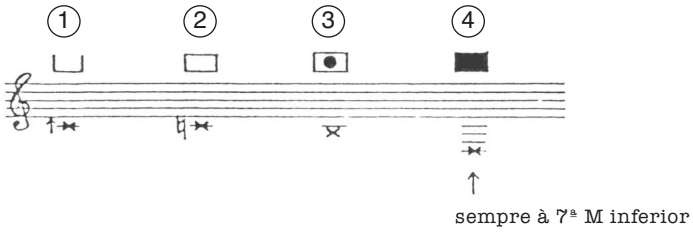


Figura 2.5 — Posição da posição do orifício do bocal e afinação na percussão de chaves, cf. Artaud, *Flûtes*..., 113.

A tabela de Artaud é muito confusa, com várias flechas que a princípio deveriam indicar as possibilidades das chaves a serem percutidas. Entretanto, o efeito de percussão de chave é em si muito sutil, utilizar as chaves que ele indica serem de menor efeito praticamente elimina a possibilidade de projeção do som. Interpretando a própria tabela sugerida por Artaud, a indicação poderia ser de que do dó ao mi é recomendável percutir ou o indicador da mão direita (chave do fá) ou o anelar da mão esquerda (chave do sol) para obter o efeito desejado, por exemplo.

PIZZICATO

Artaud define que o pizzicato é produzido com um golpe de língua no palato (como quando se fala a sílaba TE) "sem soprar nenhum ar".[23] A tessitura para o efeito vai do dó grave ao mi médio na posição regular e acima disso até o si médio com a posição da nota levantando o indicador da mão esquerda, como na percussão de chaves. Cabe clarificar aqui que certamente isso não pode valer para o si, pois essa nota depende de ter o indicador abaixado. Para a notação, sugere o seguinte (Figura 2.6):

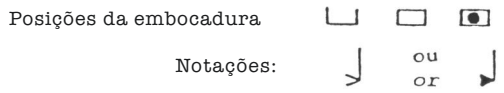


Figura 2.6 — Notação de *pizzicato* e posição do orifício do bocal, cf. Artaud, *Flûtes*..., 116.

Ele inclui a posição do orifício do bocal (Figura 2.7), que irá influenciar na altura da nota (quanto mais virada para dentro, mais baixa a afinação — mas aqui ele não

[23] Artaud, *Flûtes*..., p. 116.

inclui a embocadura completamente encoberta, para não confundir com o *tongue ram*, que será descrito em seguida).

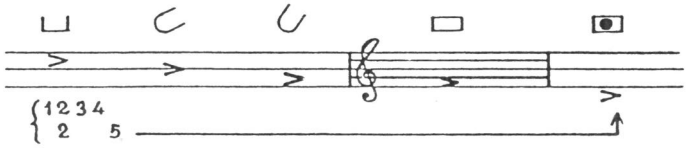


Figura 2.7 — Notação de pizzicato com posição do orifício do bocal e digitação, cf. Artaud, *Flûtes*..., 116.

Ele diz que outros padrões de articulação além do simples TE podem ser usados (TE KE TE KE; TE KE TE) e alerta que "como os pulmões retém todo o ar, é necessário respirar com muita frequência" para executar essa técnica — "não mais do que alguns segundos sem respirar".[24] Este alerta é muito importante, pois os compositores podem ser levados pela falsa ideia de que se o ar fica retido no pulmão, não há tanta necessidade de respirações frequentes, quando na verdade o que ocorre é justamente o oposto.

TONGUE RAM

Artaud explica que para produzir o *tongue ram* é preciso fechar violentamente o orifício da flauta com a língua, sem expirar nenhum ar; assim, o ar que está pressionado dentro do orifício da flauta pela língua "produz uma nota de altura identificável, que soa uma sétima maior abaixo da frequência fundamental da nota digitada".[25] Ele sugere que o *tongue ram* funciona do dó grave até o dó sustenido médio e que acima disso o som não é identificável. Ele alerta que é possível tocar vários *tongue rams* em sequência, mas que por conta do movimento da língua o máximo seria de 4 por segundo e que o flautista deve respirar com frequência, mais ou menos a cada 10 segundos. Deve-se considerar também que para tocar um *tongue ram* depois de uma nota em posição regular da flauta e vice-versa, é necessário um lapso de tempo de aproximadamente meio segundo. A notação sugerida para o *tongue ram* por Artaud é a seguinte (Figura 2.8):

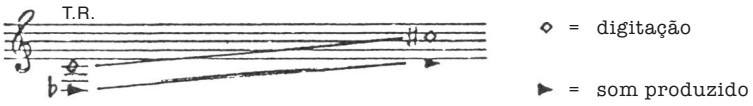


Figura 2.8 — Notação de *tongue ram*, cf. Artaud, *Flûtes* ..., 117.

SONS EÓLIOS

Os sons eólios são aqueles em que só o sopro é audível, e assim como o pizzicato e a

[24] Artaud, *Flûtes*..., p. 116.
[25] Artaud, *Flûtes*..., p. 117.

percussão de chave utiliza-se a posição regular do dó grave ao ré médio, e do mi ao si bemol médio deixa-se levantada a chave da mão direita que corresponde ao dedo indicador. Segundo Artaud, acima do si bemol médio não é possível obter uma altura precisa. A notação sugerida por ele é (Figura 2.9):

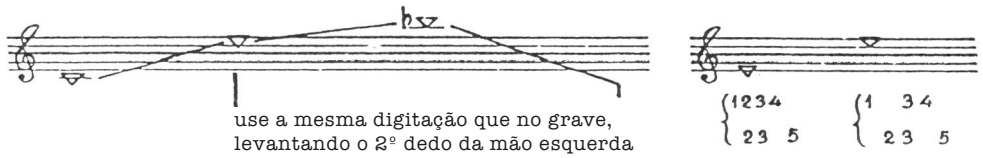


Figura 2.9 — Notação de sons eólios e posição dos dedos, cf. Artaud, *Flûtes*..., 118.

Pode-se também misturar o sopro e o som da nota ou passar de um ao outro progressivamente, e a notação que Artaud sugere é (Figura 2.10):

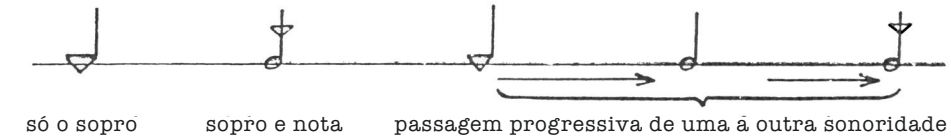


Figura 2.10 — Notação de sons eólios com som da nota e passagem progressiva de som regular a som eólio, cf. Artaud, *Flûtes*..., 118.

Artaud alerta que quando se cobre totalmente o orifício do bocal o som não é mais distinguível, sendo mais próximo de um "objeto sonoro".

VOZ E NOTA SIMULTANEAMENTE

Com a posição regular da flauta, o ar que passa pela garganta faz as cordas vocais vibrarem. Artaud sugere que se busque uma voz sem timbre e que para praticar, é mais fácil começar com o som da flauta e depois acrescentar a vibração nas cordas vocais. Ele descreve quatro possibilidades para o uso da voz e da flauta: a flauta mantém um pedal e a voz canta; a voz mantém um pedal e a flauta toca; voz e flauta cantam em linhas paralelas, preferencialmente uníssono ou oitava; voz e flauta se movem independentemente, o que é muito difícil e requer um controle muito delicado, lembrando que o som pode ser modificado usando diferentes vogais (que devem ser sempre indicadas usando o alfabeto fonético internacional. Para os compositores, Artaud aconselha que não se use mais do que uma oitava de extensão na voz e que quanto maior o intervalo entre voz e flauta, mais difícil o controle.[26] A notação do indicada por Artaud é a seguinte (Figura 2.11):

[26] Artaud, *Flûtes*..., p. 118.

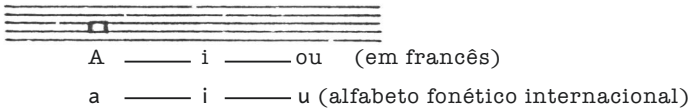


Figura 2.11 — Notação de cantar e tocar simultaneamente, com uso do alfabeto fonético internacional, cf. Artaud, *Flûtes…*, 119.

A partir da página 124, Artaud apresenta exemplos musicais de notação das técnicas abordadas no método nos capítulos anteriores. *Flûtes au présent* é uma fonte riquíssima de estudos de técnicas estendidas, tanto para compositores quanto para flautistas, entretanto sua organização é um pouco confusa, o que demanda um certo tempo de adaptação para quem deseja utilizá-lo.

2.1.3 Dick

O manual T*he Other Flute*, de Robert Dick,[27] é muito usado tanto por compositores quanto por flautistas, especialmente nos Estados Unidos, e é dividido em quatro partes. Na primeira, ele descreve a mecânica da flauta, a função das chaves, os diferentes tipos de construção de flautas e a família (piccolo, flauta alto e flauta baixo). Na segunda e terceira partes traz tabelas muito completas com posições para quartos de tom e multifônicos. Para os sons monofônicos, indica a possibilidade de dinâmicas, a imediatez da resposta, a gama dinâmica e também a presença de sons residuais (Figura 2.12).

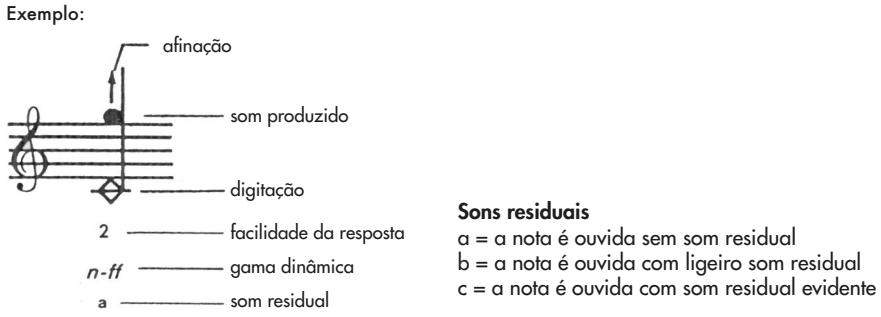


Figura 2.12 — Exemplo de som monofônico com descrição de suas características, cf. Dick, *The Other Flute…*, 10.

Para os multifônicos, além desses parâmetros, inclui também "modulação" (de 1 a 5, que no grau máximo produz batimentos) e "classe" (de I a IV, de acordo com a abertura do lábio e a tensão para sua produção — os multifônicos da mesma classe podem ser ligados), conforme a Figura 2.13.

[27] Robert Dick, *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*, 2ª ed. (St. Louis: Multiple Breath Music Co., 1989).

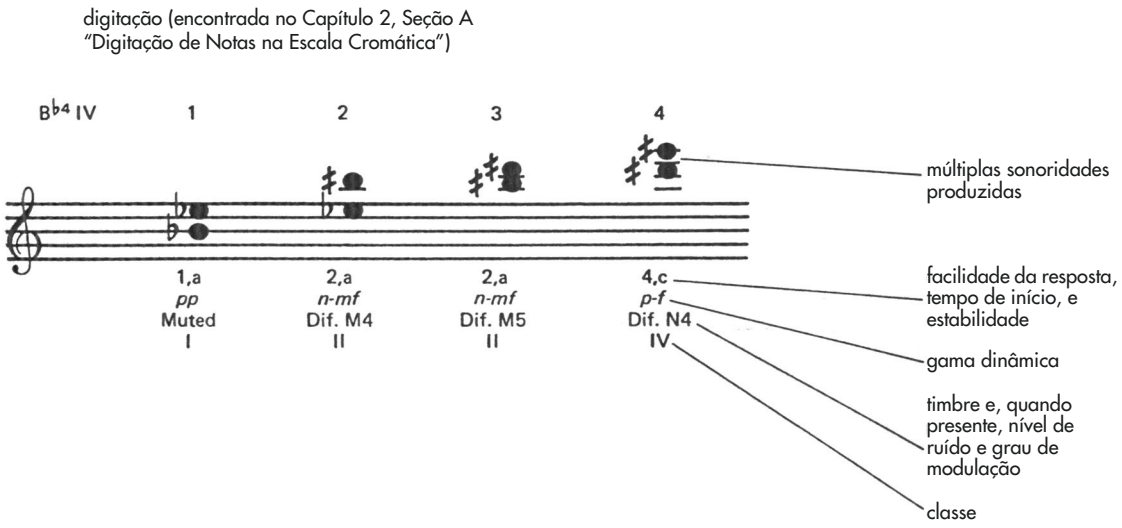


Figura 2.13 — Exemplo de multifônico com descrição de suas características, cf. Dick, *The Other Flute…*, 89.

Na parte B do último capítulo encontram-se as orientações sobre os sons percussivos. Ele define que "sons percussivos são produzidos batendo uma ou mais chaves, estalando a língua ou golpeando o orifício do bocal com a língua". A maneira como Dick descreve o uso dos cliques/percussões de chave pode ser mal interpretada e gerar demandas de efeitos que não são efetivos em composições. Ele defende que a percussão de chaves "pode ser usada para articular todo os tipos de sonoridades, incluindo notas sozinhas, multifônicos, *whisper tones*, sons residuais e *jet whistles*. Além disso, sons percussivos produzidos por golpes de chave podem ser combinados com aqueles produzidos pela língua."[28] Até aqui está tudo muito claro, mas em seguida ele complementa com uma afirmação que pode resultar em passagens que não funcionam. Ele diz: A dinâmica é determinada pela força com a qual a chave ou as chaves são golpeadas e/ou a percussão de língua é executada. Uma gama de dinâmicas do ***ppp*** ao ***f*** (às vezes até o ***fff***, como nos *tongue-stops* mais fortes) é possível com quase todas as posições.[29]

Essa indicação sobre a percussão de chaves, entretanto, deve ser relativizada. A percussão de chave (ou *key click*) executada sem o som da nota e sem ajuda da língua soa sempre suave, e pode mesmo beirar o inaudível dependendo da acústica da sala de concerto; apenas quando executada junto com outras sonoridades pode-se pensar em dinâmicas que soem além do ***mp*** - ***mf***. A afirmação de que "é possível com quase todas as posições" também deve ser relativizada. Não podemos dizer que "não são possíveis", entretanto há muitas posições em que a percussão de chave pode alterar

[28] Percussive sounds are produced by slapping one or more keys, clicking the tongue or striking the embouchure hole with the tongue. Dick, *The Other Flute…*, p. 136.

[29] Dick, *The Other Flute…*, p. 136.

a nota resultante (nas posições de notas graves repetidas com o som da nota, em que o tubo da flauta está fechado e a percussão de chave acaba criando pequenas *acciaccaturas*) ou simplesmente não soar (se não houver o som da nota ou um golpe de língua como auxílio nas posições como si e dó, em que o tubo está aberto). Dick explica que para um melhor resultado, a chave do sol (por estar posicionada no meio do tubo) deve ser usada para a percussão sempre que possível. A sugestão de notação que há no manual é a seguinte:

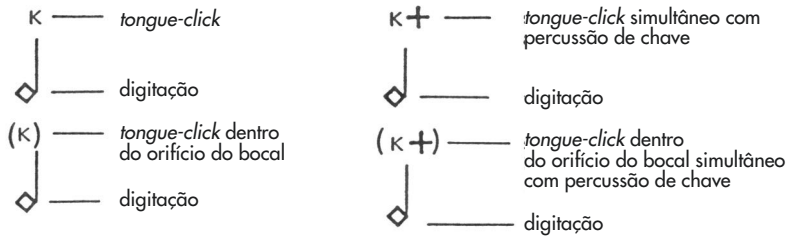


Figura 2.14 — Percussão de chave e *tongue click*, cf. Dick, *The Other Flute…*, 139.

Outro efeito percussivo é o que ele chama de "*tongue-click*" (que seria uma articulação com um estalo de língua), que pode ser feito com ou sem a percussão de chave (*key slap*). Dick explica que é possível alterar a afinação tanto no estalo de língua quanto na percussão de chave girando a flauta para fora ou para dentro e que quando se cobre o orifício do bocal totalmente a nota soará uma sétima maior abaixo.[30] O autor também cita o "t*ongue-stop*" — frisa que não utiliza o termo *tongueram* por considerá-lo "*unaesthetic*" — e chama a atenção para que o flautista ajuste o orifício do bocal completamente para dentro, ou sempre soará um *jet-whistle* antes do *tongue-stop*. As ressonâncias são as mesmas que as do *key-slap* e ele considera que essa é uma técnica particularmente efetiva nas flautas graves. A notação sugerida é a seguinte:

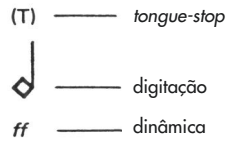


Figura 2.15 — *Tongue stop*, cf. Dick, *The Other Flute…*, 139.

Para o *tongue pizzicato*, ele explica que o movimento da língua é oposto ao do *tongue-stop* e com a flauta em posição regular. Dick explica que "o *tongue pizzicato* está relacionado com a articulação em estilo francês tradicional, na qual a língua é inserida na abertura entre os lábios e então retirada para articular uma nota, mas o movimento e a compressão dos lábios usadas nos *tongue pizzicati* são muito maiores".[31] Ele afirma que o *tongue pizzicato* pode ser feito do ***pp*** ao ***ff*** e em toda a ex-

[30] Dick, *The Other Flute…*, 136-138.

tensão de toda a família das flautas, e faz a seguinte sugestão de notação para essa técnica:

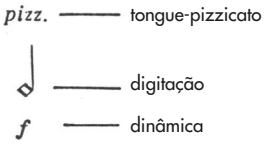


Figura 2.16 — *Tongue pizzicato*, cf. Dick, *The Other Flute…*, 139.

O manual *The Other Flute* pode ser complementado pelo livro *Tone development through extended techniques*,[32] que inclui exercícios envolvendo técnicas estendidas e é dividido em três capítulos: estudos preliminares (em que inclui harmônicos e whisper tones, por exemplo); timbres estendidos (com sons brilhantes, difusos e trinados timbrísticos) e multifônicos. Dick reforça que o trabalho com novas sonoridades beneficiará também a sonoridade tradicional no instrumento, pois desenvolve "força, flexibilidade e sensibilidade na embocadura" e da capacidade pulmonar, o que acarretará no aumento da gama de timbre, dinâmica e maior projeção. Em nenhum dos livros Dick trata especificamente de sons eólios.

2.1.4 Levine

Há dois volumes disponíveis do livro *Techniques of Flute Playing*, o primeiro para a flauta de concerto em dó e o segundo dedicado ao piccolo, flauta em sol e flauta baixo. O livro de Carin Levine e Christina Mitropoulos-Bott[33] é extensivamente usado como fonte de consulta por flautistas em busca de soluções de problemas que envolvam técnicas estendidas, e foi citado como fonte de consulta por todos os profissionais envolvidos nessa pesquisa. É um material riquíssimo, muito esclarecedor e organizado de maneira simples e de fácil acesso. Além da descrição das técnicas, apresenta didaticamente dicas práticas de como alcançar melhores resultados e exemplos notacionais de obras de diversos compositores. O apêndice inclui tabelas bastante claras para posições na quarta oitava (inclusive trinados), *bisbigliando*, escala microtonal e multifônicos (em que inclui sua estabilidade — numa escala de 1 a 3 — e possibilidades de dinâmica). Concebidas para flautas com chaves abertas, as tabelas sempre que possível apresentam soluções alternativas para flautas com chaves

---

[31] "Tongue pizzicato is related to traditional French Style articulation, in which the tongue is inserted into the lip opening, then withdrawn to articulate single pitches, but the motion and lip compression used in tongue pizzicati are much greater". Dick, *The Other Flute…*, 139

[32] Robert Dick, *Tone development through extended techniques*, ed. revisada (Saint Louis, MO: Multiple Breath Music Co., 1986).

[33] Carin Levine e Christina Mitropoulos-Bott, *The Techniques of Flute Playing* (Basel: Bärenreiter, 2002). O livro é concebido pela flautista Carin Levine, Christina Mitropoulos-Bott desenvolveu o programa para notação gráfica, junto com Armin Schorsch.

fechadas (Figura 2.17). Quando utiliza a chave parcialmente aberta, o número que a representa é cortado.

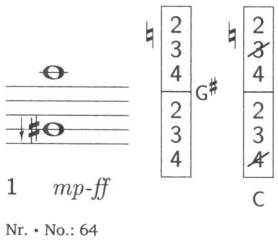
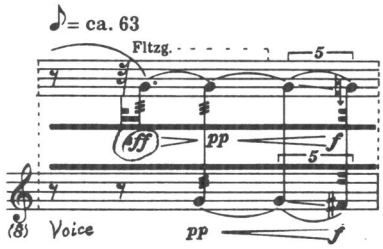


Figura 2.17 — Exemplo da tabela de multifônicos (flauta fechada e aberta), cf. Levine, *Techniques…*, 79.

No capítulo 2, "Efeitos que estendem o som" encontramos o cantar e tocar. Levine afirma que é possível produzir qualquer nota enquanto se toca e canta simultaneamente, e que as limitações são devido ao registro vocal e à extensão da flauta; canto e voz podem caminhar paralelamente ou em separado — enquanto a flauta mantém uma nota o canto varia a altura ou vice-versa. Quanto à notação, ela afirma que o mais comum é que se usem dois pentagramas, normalmente o de cima com a parte da flauta; quando notados no mesmo pentagrama, a nota cantada é representada por uma cabeça quadrada ou em forma de diamante. Para aprender a executar o efeito, Levine sugere que se tente vocalizar um suspiro e ao mesmo tempo exalar ar sem a flauta; em seguida, mover a flauta em direção à boca e aumentar a intensidade do ar até conseguir o som da flauta, procurando manter os músculos do pescoço relaxados.[34] Como exemplos de notação, Levine apresenta os seguintes trechos:



»Zen I«, Toshio Hosokawa, Schott

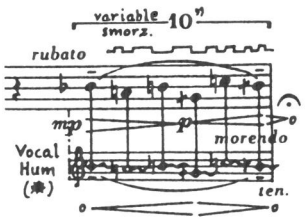
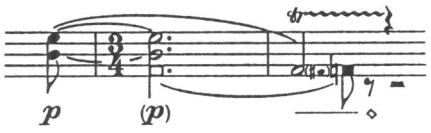


Figura 2.18 — Exemplos notacionais de cantar e tocar simultaneamente, cf. Levine, *Techniques…*, 139 (cont.).

[34] Levine, *The Techniques…*, 20-22.



»Round Robin«, Catherine Milliken, Manuscript

Figura 2.18 — Exemplos notacionais de cantar e tocar simultaneamente, cf. Levine, *Techniques...*, 139 (fim).

O capítulo 3 é dedicado a efeitos percussivos.

PIZZICATO

Levine diz, semelhantemente a Artaud, que a extensão dos pizzicatos com a digitação regular vai até o si e no registro médio são necessárias outras digitações — geralmente levantando o indicador da mão direita. Considera dois tipos de *pizzicato*: de língua ou de lábio e ambos são notados da mesma forma na partitura, diferenciando-se pela legenda: l. = *lip pizzicato* — *pizzicato* de lábio; t. = *tongue pizzicato* — *pizzicato* de língua; quando não há indicação, o intérprete decide qual forma soa melhor. O *pizzicato* de lábio é produzido pressionando firmemente um lábio contra o outro, que são separados explosivamente por um jato de ar forte (como um 'pa' imaginário para apoiar a explosão do ar). Para fazer o *pizzicato* de língua a ponta da língua fica presa no céu da boca e com um jato de ar forte é lançada para baixo, como uma explosão. Levine comenta que é possível fazer muitos sons diferentes modificando a posição da língua e forma de ressonância do espaço dentro da boca e que isso pode ser explorado de forma criativa.[35] O exemplo de notação de Levine é o seguinte (Figura 2.19):

»Cassandra's Dream Song«, Brian Ferneyhough, Edition Peters

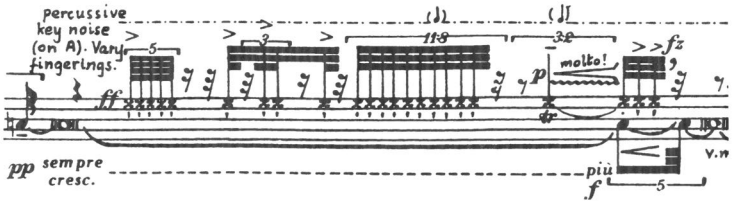
Figura 2.19 — Exemplo notacional de *pizzicato*. cf. Levine, *Techniques...*, 25.

PERCUSSÃO DE CHAVE

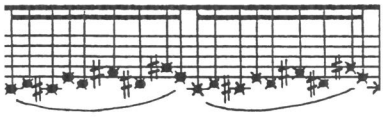
Sobre percussão de chave, Levine afirma que geralmente adiciona-se som de uma nota junto com o golpe de chave. Para produzir a percussão de chave vindo de uma posição com as chaves abertas é possível bater a chave com mais energia; pode-se também planejar qual será o dedo que irá auxiliar na percussão, e as batidas de chave acontecem junto com a produção da nota — é fundamental que os "dedos auxiliares"

[35] Levine, *The Techniques...*, 25.

não influenciem no som de maneira alguma.[36] Ela diz que há muitas combinações de dedilhado para a percussão de chave — e que vale a pena experimentar para decidir qual soa melhor — mas que usar o anelar da mão esquerda geralmente traz um resultado com maior ressonância (que também é a sugestão de Robert Dick). Seus exemplos notacionais estão na Figura 2.20.



»Cassandra's Dream Song«, Brian Ferneyhough, Edition Peters

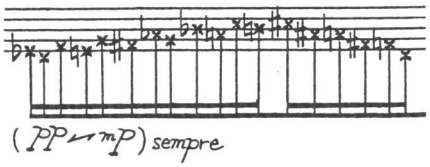


»Manic Psychosis I«, Motoharu Kawashima, Bärenreiter

»Density 21.5«, Edgard Varèse, Colfranc Music Publishing Corp.

Figura 2.20 — Exemplos notacionais de percussão de chave, cf. Levine, *Techniques…*, 27.

Para a percussão de chave sem o som da flauta, Levine descreve que quando se encobre o bocal o som vai soar uma sétima maior abaixo nas flautas com pé em si e uma sétima menor nas flautas com pé em dó. Apresenta o seguinte exemplo notacional (Figura 2.21):



»Manic Psychosis I«, Motoharu Kawashima, Bärenreiter

Figura 2.21 — Exemplos notacionais de cantar e tocar simultaneamente, cf. Levine, *Techniques…*, 27.

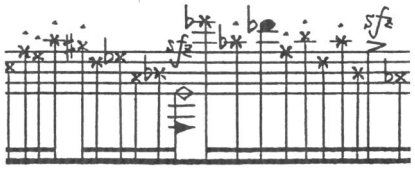
TONGUE RAM

Para o efeito do *tongue ram*, que é também com o bocal encoberto, acontece o mesmo (a nota soa uma sétima maior abaixo quando a flauta tem o pé em si e uma sétima menor abaixo nas flautas com o pé em dó) e pode ser produzido do si grave a dó♯ médio. É importante considerar que sua velocidade é limitada levando em conta que deve-se girar a flauta para dentro para executá-lo. Ela adverte que os compositores

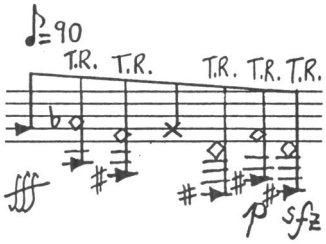
[36] Algo que acontece na peça *Ritornelo Bis* neste trabalho, quando o compositor pede para repetir o ré grave com percussão de chave, como veremos no próximo capítulo.

devem notar essa técnica com a maior clareza possível, indicando a posição da nota assim como o som resultante — caso o compositor escreva pensando na flauta com o pé em dó ou em si essa resultante vai mudar e o flautista, ao executar, deverá transpor um semitom acima ou abaixo se necessário.[37] Levine explica que os *tongue rams* podem ser executados de três maneiras, que produzem o mesmo som: "(a) a língua é impelida para frente com um forte impulso de ar e é parada repentinamente no céu da boca; (b) mais uma vez, com um forte impulso de ar, a língua é impelida para a o orifício do bocal, onde é parada; (c) com uma inalação vigorosa através do orifício do bocal fechado, a língua é virtualmente sugada para o céu da boca e ali parada."[38]

A flautista recomenda que a notação deve incluir tanto o som desejado quanto o som digitado, e apresenta os seguintes exemplos (Figura 2.22):



»Manic Psychosis I«, Motoharu Kawashima, Bärenreiter



»Aura«, Emmanuel Nunes, Ricordi

Figura 2.22 — Exemplos notacionais de tongue ram, cf. Levine, *Techniques…*, 29.

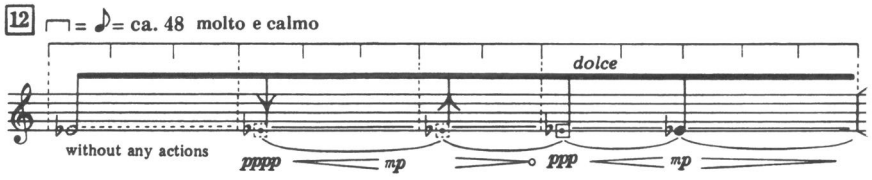
SONS EÓLIOS[39]

Levine comenta que sons eólios são amplamente usados no repertório flautístico, sem limitação de dinâmica e com uma gama grande de variações — inclusive com o orifício do bocal completamente encoberto e tanto inalando quanto exalando o ar. Apresenta o seguinte exemplo de notação (Figura 2.23):

[37] Levine, *The Techniques…*, 28-29.

[38] "The tongue is propelled forward with a strong thrust of air and suddenly stopped on the roof of the mouth; — Again, with a strong thrust of air, the tongue is propelled into the embouchure hole where it is stopped; — With a forceful inhalation through the closed embouchure hole, the tongue is virtually sucked onto the roof of the mouth and stopped there". Levine, *Techniques…*, 28.

[39] Levine distingue o que chama de "*air sounds*" em três tipos: som da flauta com ar; som eólio (que para ela é só o som do ar passando pela flauta, sem o som da nota) e "falar e tocar". Como os "sons de ar" são traduzidos para o português como sons eólios, a nomenclatura pode causar estranhamento, porém as explicações são as que seguem no texto.

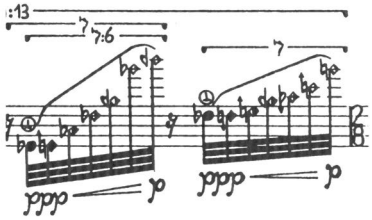


»Zen I«, Toshio Hosokawa, Schott

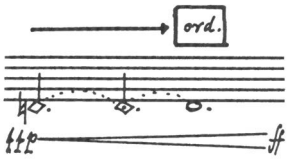
Figura 2.23 — Exemplo notacional de *air sounds*, cf. Levine, *Techniques...*, 34.

Ela explica que é possível mesclar o som da flauta com o som de ar por toda a extensão da flauta controlando a pressão dos lábios, enquanto sons puramente de ar podem ser alcançados apenas na primeira oitava com o dedilhado normal e também entre mi e fá♯ da segunda oitava levantando o indicador da mão esquerda.[40]

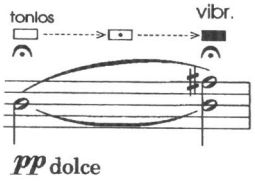
Para o som eólio mesclado com som natural ela apresenta os seguintes exemplos notacionais (Figura 2.24):



»La terreur d'ange nouveau«, Claus-Steffen Mahnkopf, www.claussteffenmahnkopf.de



»First Play Mozart«, Nicolaus A. Huber, Breitkopf & Härtel



»VERTICAL HORIZON II«, Tobias PM Schneid, Manuscript

Figura 2.24 — Exemplos notacionais de som eólio mesclado com som natural, cf. Levine, *Techniques...*, 35.

2.1.5 Koizumi

A ideia de Hiroshi Koizumi em *Technique for contemporary flute music: for players and composers*[41] foi escrever um livro que servisse tanto para flautistas quanto para compositores. Ele relata que muitos livros de técnicas estendidas abordam técnicas muito difíceis ou mesmo impossíveis de ser executadas a não ser depois de um longo e ex-

[40] Levine, *The Techniques...*, 35-36.

[41] Hiroshi Koizumi, *Technique for contemporary flute music: for players and composers* (Tóquio: Schott, 1996).

tenuante período de preparação. Segundo sua percepção, esse é um aspecto que afasta os intérpretes da música contemporânea. Um outro problema é que seguindo esses manuais os compositores não podem ter certeza se parte de sua obra é realmente executável. Assim, pretende ajudar na solução deste problema propondo técnicas que são relativamente fáceis para os flautistas executarem. Toru Takemitsu, no prefácio ao livro, diz: "Compositores terão grande prazer em colocar esse estudo, tão único e tão natural, em prática. E os flautistas sem dúvida vão, pela aplicação deste estudo, estender a expressão de seu repertório em largura e profundidade".[42]

O livro apresenta uma longa sessão de multifônicos e trêmulos possíveis (com multifônicos ou de notas simples). O símbolo x é utilizado para os trêmulos impossíveis e um losango preto para os que são instáveis e não soam como trêmulo, pois não é possível fazê-los rápido o suficiente (Figura 2.25, abaixo).[43]

Para os multifônicos, Kozumi indica que pode-se iniciar com os sons simultaneamente ou não — quando possível, ele inclui as notas simultaneamente, ou então qual soará primeiro — e a tabela é de visualização muito simples (Figura 2.26, abaixo). Indica também os multifônicos possíveis no piccolo (P), flauta alto (A), flauta baixo (B) e flauta baixo com chaves de trinado (Bt).

Sobre percussão de chaves, ele indica em que região é possível e onde ressoa melhor, conforme a Figura 2.27, abaixo.

Koizumi alerta que movimentos contínuos rápidos são impossíveis: "cerca de três percussões de chave por segundo é o que se pode esperar".[44] Ele indica também que alguns movimentos descendentes na região grave, numa nuance suave, podem ser tocados rapidamente, com exceção dos que envolvem as chaves do pé da flauta: mi♭ para dó♯, mi♭ para dó♮, ou dó♯ para dó♮ (pois estes requerem movimentos impossíveis de serem executados em velocidade).

CANTAR E TOCAR

Koizumi indica qual o registro mais comum da voz para que o flautista consiga tocar e cantar simultaneamente — lá$_2$ a dó$_4$ — e sugere a notação da voz no mesmo pentagrama, com a cabeça da nota em forma de retângulo (Figura 2.28).

[42] Toru Takemitsu, "Foreword", in Koizumi, *Technique*..., 3.
[43] O trêmulo dó-mi♭ (que aparece em *Ritornelo Bis*) por exemplo, é classificado como impossível.
[44] Koizumi, *Technique*..., 64.

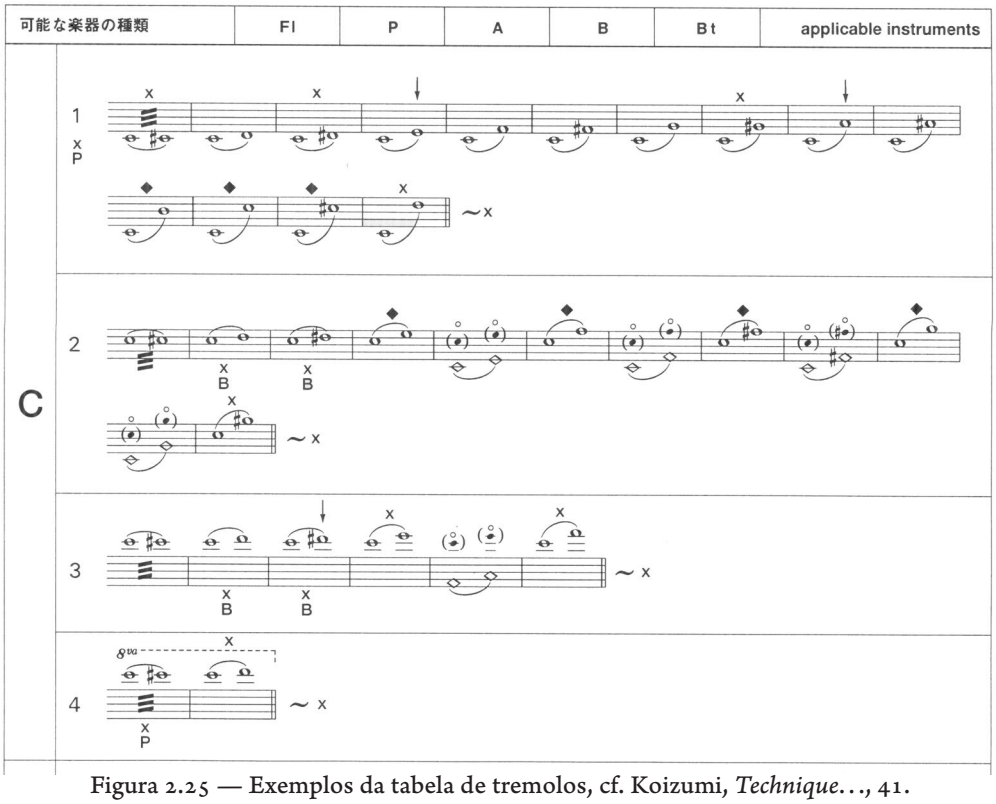


Figura 2.25 — Exemplos da tabela de tremolos, cf. Koizumi, *Technique...*, 41.

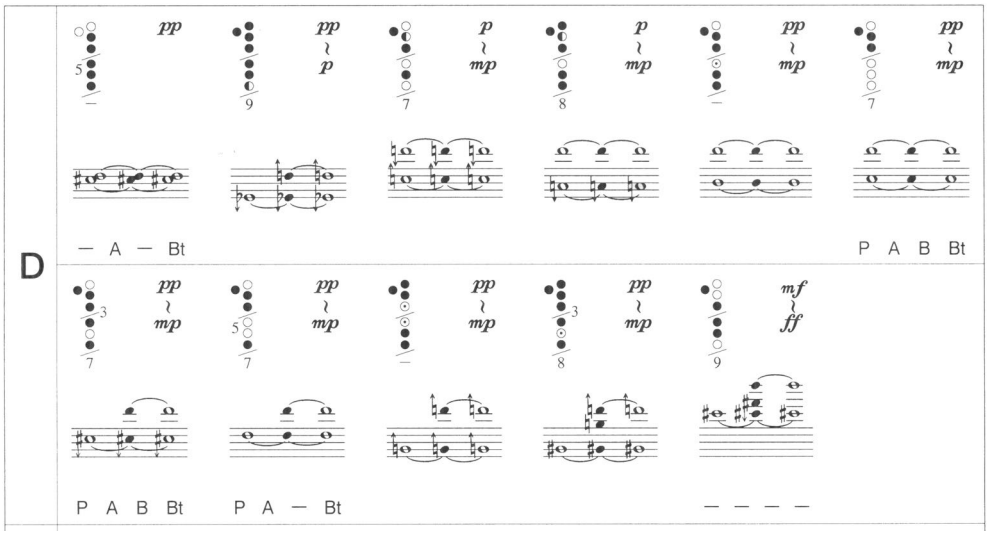


Figura 2.26 — Exemplos da tabela de multifônicos, cf. Koizumi, *Technique...*, 19.

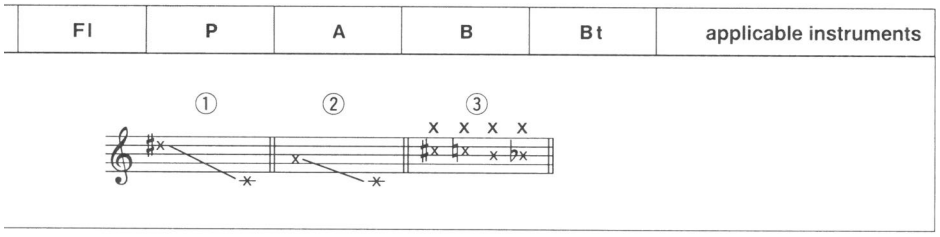


Figura 2.27 — Indicações para percussão de chaves, cf. Koizumi, *Technique...*, 64.

Figura 2.28 — Indicações para cantar e tocar simultaneamente, cf. Koizumi, *Technique...*, 67.

Esclarece que o mais fácil é quando a nota da flauta e da voz são a mesma e acrescenta que quando a nota da flauta e da voz são muito separadas ou caminham em direções diferentes essa técnica é extremamente difícil.

2.2 *Divergências na notação/interpretação*

Uma das razões que afastam o intérprete de uma obra é quando a notação não é bastante clara. Quando não há modelo auditivo disponível, a precisão na notação mostra-se ainda mais fundamental, especialmente para flautistas com menor experiência, como veremos no próximo capítulo.

Complementando a notação apresentada nos manuais, serão apresentadas e discutidas aqui as notações utilizadas em obras que de certa forma já fazem parte do cânone da música para flauta que apresentam técnicas estendidas como parte fundamental do discurso. A ideia é apresentar o que já existe, especialmente em termos de sons eólios e percussivos, que é onde há mais variação de notação (e de sonoridades) e do "cantar e tocar simultaneamente" que, apesar de não apresentar tantas variações, ainda assim causou confusão na preparação da performance de uma das peças nesta pesquisa. Quando o compositor inventa um novo som, é preciso também resolver uma forma de notá-lo. Como veremos no capítulo 3, o *bisbigliando* (também chamado de trilo tímbrico, ou trilo tonal), por exemplo, causou um certo estranhamento em *Ritornelo Bis*, entretanto não pela técnica em si e sim pela novidade de ser medido. Em casos assim, a precisão da explicação na bula é ainda mais crucial. Outros efeitos como *glissandos*, *frullatos*, multifônicos e *jet whistles* não apresentam uma divergência tão grande na notação que, em si, dificulte a leitura. Mesmo quando o compositor usa notações não ortodoxas — foi o caso nesta pesquisa de *Exominiatura XI*, em que ocompositor escreve "fru" para indicar *frullato*, como veremos no capítulo 3 —, isso não parece causar problemas.

Não é que não tenha havido na história recente da música tentativas de padronizar a notação, muito pelo contrário. Em 1974, por exemplo, foi realizada a Conferência Internacional sobre a Nova Notação Musical em Ghent com esse propósito. Dela resultaram propostas que são usadas por muitos compositores, mas não se pode dizer que realmente tenha padronizado a notação das sonoridades estendidas para

os instrumentos. Um livro muito interessante e que sugere uma padronização, discutindo e apresentando criticamente as notações existentes, é *Extended Notation: the depiction of the unconventional*, de Christian Dimpker.[45] Mais especificamente para flauta, algumas teses propuseram uma padronização[46], mas também sem muito sucesso. Ainda assim, existem algumas técnicas estendidas mais comuns que são utilizadas consistentemente. A ideia é apresentar e discutir notações para sons eólios, percussivos e cantar e tocar simultaneamente que são utilizadas em obras que fazem parte do repertório canônico, compostas há pelo menos 30 anos e que apresentam técnicas estendidas como parte fundamental no discurso. Podem, desta forma, servir como referência para a escrita de novas composições e que demandem recursos semelhantes e também para intérpretes, especialmente os estudantes com menor experiência, ouvirem sonoridades de referência em obras já consagradas. Ainda, sabemos que é possível mesclar sons percussivos com o ar e com a voz, o que amplia muito o universo de sonoridades. No entanto nos ateremos aqui aos mais comuns — técnicas que fogem a essas podem ainda tomá-las como base para sua notação (como um efeito de som eólio misturado a um som percussivo, por exemplo, que pode incluir elementos de um e de outro em sua notação — obviamente com a devida explicação nas notas de performance).

2.2.1 Sons percussivos

Há uma variação muito grande de sons percussivos no repertório flautístico. Aqui, a ideia é apresentar e sugerir notações para os sons percussivos mais comuns — pois mesmo entre esses há variações de notação e nomenclatura. Desde percussões de chave a articulações que procuram imitar sons mais "explosivos", buscando o efeito percussivo com os lábios ou com a língua e pela pressão do ar. Os efeitos mais comuns são: *key clicks* ou percussões de chave (que podem ser com ou sem o som da flauta), *pizzicato* ou *slap tongue*, e *tongue ram*. Entre esses três últimos há não só um problema de notação, mas também da própria concepção do que seja cada um, assim como do que seria *lip articulation* (articulação com os lábios), como veremos no próximo capítulo. Outra nomenclatura para o pizzicato é *slap tongue*, que por sua vez também é utilizada por alguns compositores para determinar o *tongue ram*, o que pode causar muita confusão. Nomear uma técnica estendida de *slap tongue*, portanto, é algo a ser evitado por compositores ao notar uma peça. O ideal é a opção ou por *tongue ram* ou por *pizzicato* (de lábio ou de língua), para evitar esse tipo de confusão.

---

[45] Christian Dimpker, *Extended Notation: the depiction of the unconventional* (Berlim: LIT Verlag, 2013).

[46] Lesley Carol Olson, "The Pedagogy of Contemporary Flute Music", Tese de Doutorado (University of Illinois at Urbana-Champaign, 1998); Eftihia Victoria Arkoudis, "Contemporary Music Notation for the Flute: A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers", Tese de doutorado (West Virginia University, 2019).

2.2.1.1 Percussões de chave

O símbolo para percussão de chave simples (ou clique de chave, ou *key click*) é praticamente padronizado, com a cabeça de nota em forma de "x", como em *Voice* de Toru Takemitsu (Figura 2.29) e em V*enere che le grazie la fioriscono* de Salvatore Sciarrino (Figura 2.30).

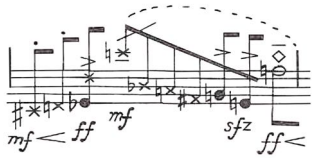


Figura 2.29 — Percussão de chaves em Toru Takemitsu, *Voice*.

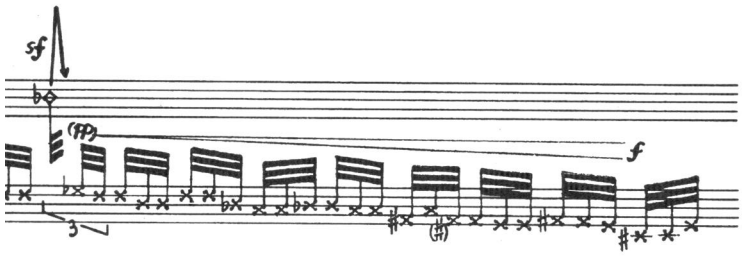


Figura 2.30 — Percussão de chaves em Salvatore Sciarrino, *Venere che le grazie la fioriscono.*

Em *Cassandra's Dream*, Brian Ferneyhough indica com que dedo fazer a percussão de chave (Figura 2.31) — o que, quando devidamente testado, é uma indicação que facilita a execução.

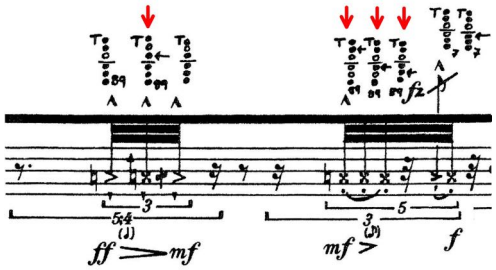


Figura 2.31 — Percussão de chaves em Brian Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song*.

Se o orifício do bocal é completamente fechado pelo lábio, a percussão de chaves soará uma sétima (maior ou menor, dependendo do pé da flauta, se em si ou em dó) abaixo — como no *tongue ram*, que também é executado com o orifício do bocal completamente fechado e que veremos a seguir. Ferneyhough escreve somente a nota que deve soar e anota a digitação acima da pauta — inclusive qual dedo deve mover para que a percussão de chaves seja efetiva — sem anotar a nota digitada na partitura, o que pode causar estranhamento, pois para o flautista é muito mais automático quando se visualiza a posição da nota na partitura. Na bula de *Cassandra's Dream Song*, o compositor avisa:

> Em passagens nas quais os efeitos percussivos escritos estão abaixo da tessitura normal do instrumento, a língua deve ser posicionada dentro do orifício do bocal de forma que o bloqueie completamente. O som requerido será então produzido automaticamente. A altura soada normalmente vai divergir da altura notada. Os sons produzidos são aqueles esperados, a notação foi escolhida apenas pelo desejo de alcançar um grau de reconciliação entre a notação e a digitação (em grande parte dada pelo contexto).[47]

Ao invés de uma sétima abaixo, Ferneyhough escreve a nota de efeito uma oitava abaixo,[48] o que fica mais longe do que o que realmente soa (Figura 2.32).

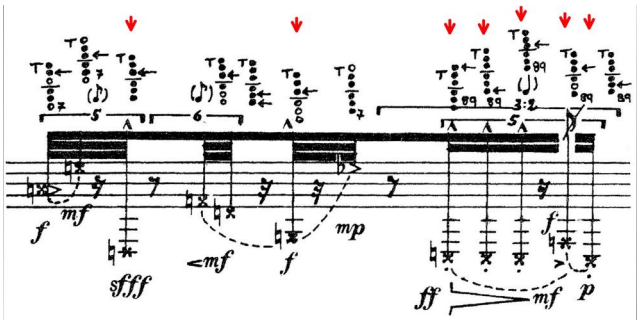


Figura 2.32 — Percussão de chaves com o orifício do bocal fechado em Brian Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song*.

Portanto, neste caso, a notação de Ferneyhough não é recomendável. Uma notação que incluísse a cabeça da nota em x, e a nota digitada em diamante (semelhante àquela sugerida por Artaud na Figura 2.8) seria de leitura mais fácil.

Para a percussão de chave com o som da nota, há alguma variação. Takemitsu usa um "x" sobre a haste da nota, conforme a Figura 2.33:[49]

Figura 2.33 — Percussão de chaves com o som da nota em Toru Takemitsu, *Voice*.

Outro modo bastante usual é aquele de Varèse em *Density 21.5* (Figura 2.34):

---

[47] "In the passages in which percussive effects are written which descend bellow the normal range of the instrument, the tongue shoud be so placed into the airhole that it blocks it completely. The required sound will then be automatically produced. The sounding pitch will often be found to diverge from the notated pitch. The sounds produced are the ones intended, the notation having been chosen only out a wish to effect a degree of reconciliation between the notation and the fingering (mostly given in context)." Brian Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song*.

[48] Por esse motivo, muitos flautistas anotam na partitura também a nota digitada — que corresponde à posição desenhada acima da pauta — para facilitar a leitura.

[49] Que também é a forma usada por Bosseur em *Uma Página*, como veremos no próximo capítulo.

Figura 2.34 — Percussão de chaves com o som da nota em Edgar Varèse, *Density 21.5*.

É importante enfatizar que se o flautista toca uma nota muito forte não é possível ouvir a percussão de chaves, que é um efeito muito sutil se não for amplificado.

2.2.1.2 *Pizzicato*

Ferneyhough usa o termo "*quasi-pizzicato*" para o que hoje chamamos comumente de *pizzicato*, e na bula deixa claro que é uma ação feita com a ponta da língua sem a pressão do ar que viria em seguida. Quando quer a posição da língua entre os lábios, indica "*lip*". A notação é uma cabeça de nota na forma de um triângulo aberto (Figura 2.35). Algumas vezes aparece também o pizzicato com percussão de chave, que é notado com uma mistura das duas, o que fica visualmente bastante claro para o intérprete.

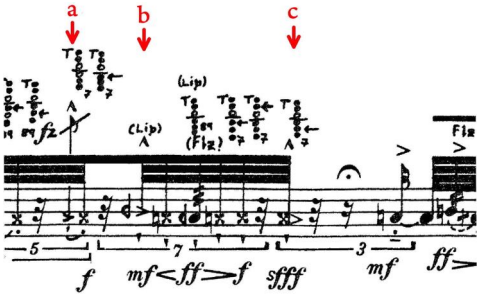


Figura 2.35 — *Pizzicato* com percussão de chaves em Brian Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song*: (a) *tongue pizzicato* (b) *lip pizzicato* (c) *tongue pizzicato* com percussão de chave.

Em *Voice*, Takemitsu opta pela cabeça de nota normal e a indicação de pizzicato na haste da nota, o que também é bastante claro:

Figura 2.36 — *Pizzicato* com percussão de chaves em Toru Takemitsu, *Voice*.

2.2.1.3 *Tongue ram*

O efeito de *tongue ram*, também chamado de *tongue stop* — pois a língua em um movimento rápido bloqueia a passagem do ar gerando um som explosivo — é feito com a oclusão total do orifício do bocal e portanto soa uma sétima abaixo (maior ou menor, dependendo do pé da flauta, como já explicado).

Em *Come vengono prodotti gli incantesimi*, Sciarrino explora extensivamente essa técnica (Figura 2.37), e explica na bula que o som soará uma sétima abaixo, mas escreve na pauta apenas a nota da posição, e não a nota de efeito.

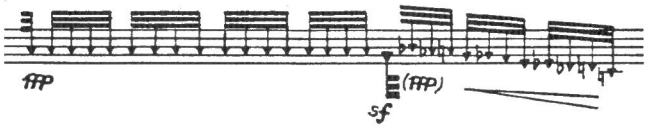


Figura 2.37 — *Tongue ram* em Salvatore Sciarrino, *Come vengono prodotti gli incantesimi.*

A leitura é facilitada e ainda assim é muito clara a intenção do compositor. Na bula, Sciarrino explica ainda que a técnica pode ser executada tanto exalando quanto inalando (como vimos, Levine explica de que forma isso pode ser feito); assim, é possível executar *tongue rams* consecutivos com uma velocidade relativamente rápida (cerca de 5 por segundo) e sem interrupção por longo tempo, como explora Sciarrino.

A indicação na notação também da nota que soa[50] — em casos em que há diversos efeitos percussivos é recomendável, pois deixa claro para o intérprete a intenção de que o orifício do bocal deve ser encoberto — e o compositor deve lembrar que é preciso preparação (requer tempo) por parte do flautista.

2.2.2 Sons eólios

Existem muitas sonoridades na flauta que se aproveitam da facilidade de conseguirmos produzir sons que se misturam ao som do jato de ar. Diversas combinações sons fricativos junto com o ar da coluna de ar podem fazer os sons eólios na flauta variarem muito e essas possibilidades são amplamente exploradas por compositores. Aqui vamos nos concentrar na notação do som eólio apenas com ar e com o ar mesclado ao som natural.

Em *Unity Capsule*, Ferneyhough usa diferentes cabeças de nota para indicar a gradação de ar no som da flauta, conforme a bula na Figura 2.38:

[50] Como sugerida por Artaud na Figura 2.8, p.83, e utilizada por Ferraz em *Ritornelo Bis* (neste trabalho)

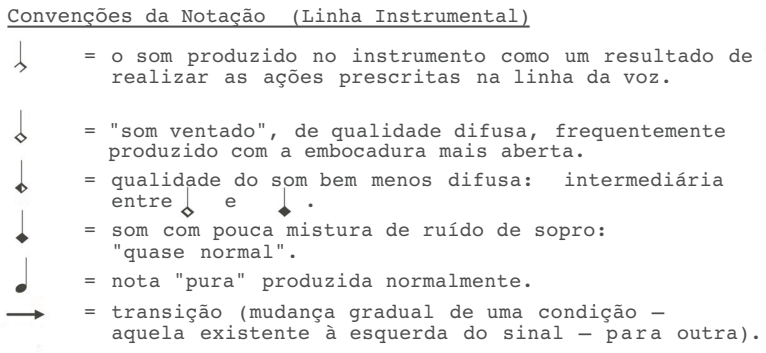


Figura 2.38 — Indicações dos sons eólios na bula de Brian Ferneyhough, *Unity Capsule.*

Na partitura, temos o exemplo da Figura 2.39, em que vemos que além da notação do som eólio temos ainda a digitação indicada acima do pentagrama:

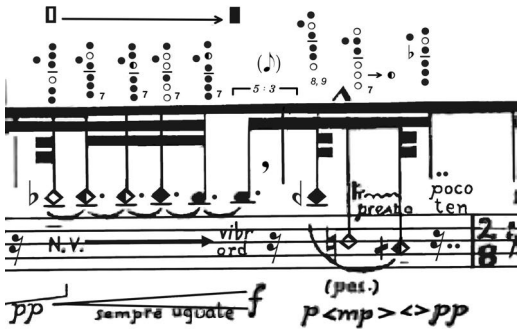


Figura 2.39 — Sons eólios em Brian Ferneyhough, *Unity Capsule.*

Sciarrino, em *All'Aure in una alontananza* usa cabeças de nota semelhantes, mas a execução é feita com o orifício do bocal completamente virado para dentro, o que resulta em uma sonoridade diferente. A bula deixa clara a intenção do compositor (Figura 2.40):

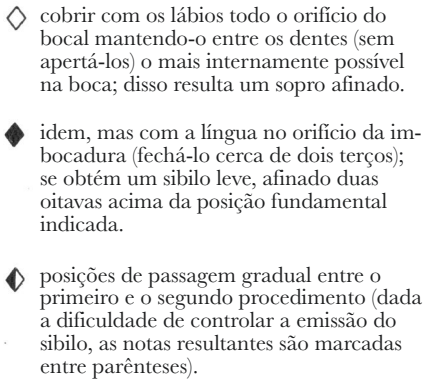


Figura 2.40 — Indicação dos sons eólios com o orifício do bocal fechado, na bula de Salvatore Sciarrino, *All'Aure in una alontananza.*

Da partitura, temos o exemplo na Figura 2.41:

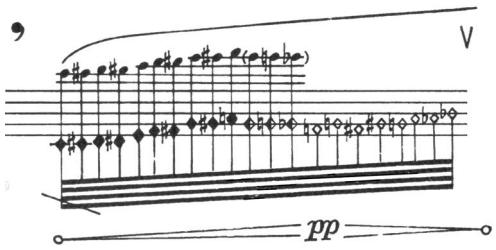


Figura 2.41 — Sons eólios com o orifício do bocal fechado, em Salvatore Sciarrino, *All'Aure in una alontananza.*

Há muitas variações na notação dos sons eólios. Um dos problemas de cabeças de nota vazadas ou cheias é que em alguns casos pode comprometer a leitura rítmica — na diferenciação entre uma semínima e uma mínima, por exemplo, a saída seria escrever o ritmo fora da pauta para deixá-lo claro. Outra dificuldade é que a cabeça da nota em forma de diamante é utilizada para diferentes técnicas, dependendo da música.

Uma notação que resolve este problema, e que tem sido bastante usada recentemente, é a de indicar o som eólio com símbolos (figuras geométricas, como círculo, retângulo ou quadrado vazado, semipreenchido ou preenchido) fora da pauta, como no exemplo de Beat Furrer, *Presto con fuoco* (Figura 2.39):

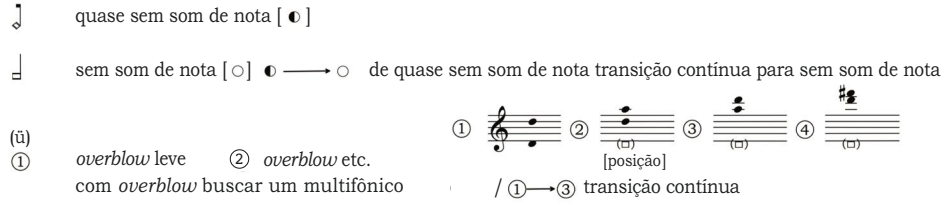


Figura 2.42 — Indicação dos sons eólios na bula de Beat Furrer, *Presto con fuoco*.

Na partitura, a leitura fica bastante clara, e existe a transição de um som completamente eólio para um que é mesclado com o som natural da flauta (Figura 2.43):

Figura 2.43 — Sons eólios, transição entre com e sem o som natural da flauta, em Beat Furrer, *Presto con fuoco.*

É possível observar no exemplo seguinte (Figura 2.44) que Furrer indica que o som, além de eólio, naquela passagem deve ser *frullato*. Utilizando os dois símbolos acima do pentagrama fica muito clara sua intenção, exatamente quando e o que o flautista deve fazer, sem distorcer a notação rítmica.

Figura 2.44 — Sons eólios com *frullato* em Beat Furrer, *Presto con fuoco.*

2.2.3 Cantar e tocar

A voz pode ser explorada de inúmeras maneiras na flauta. Do sussurro ao "flute box", da voz falada ao acompanhamento cantado; aqui o foco será o cantar e tocar simultaneamente. Cantar e tocar a mesma nota ou em intervalo de oitava na flauta não é uma técnica difícil. Entretanto, quando a voz cantada tem um caminho, rítmico e/ou melódico, diferente daquele que é tocado no instrumento, isso pode tornar-se uma tarefa muito árdua.[51]

Um ótimo exemplo da notação de cantar e tocar simultaneamente é aquele usado por George Crumb no solo inicial de flauta em *Vox Balaenae*. O compositor usa dois pentagramas, ainda que o canto seja paralelo à linha melódica da flauta (Figura 2.45).

Figura 2.45 — Cantar e tocar simultaneamente em George Crumb, *Vox Balaenae.*

Na mesma figura podemos ver que em *Vox Balaenae* o flautista também deve em alguns momentos cantar *dentro* da flauta, ou seja, com o orifício do bocal completamente encoberto.

A notação e as instruções de George Crumb são muito precisas, explicando inclusive o resultado da ação e incluindo mudanças necessárias dependendo da voz (masculina ou feminina) do intérprete. O compositor descreve na primeira página da obra como devem ser realizadas essas ações:

> * O flautista canta enquanto toca! Os sons cantados e os sons da flauta devem estar perfeitamente equilibrados. As notas marcadas com o símbolo + devem ser cantadas através da flauta, ou seja, os lábios cobrem o bocal de modo que todo som seja projetado através do tubo. As mudanças de dedilhado modificarão ligeiramente esses

[51] É o caso de *Exominiatura XI*, neste trabalho, por exemplo, como veremos no próximo capítulo.

sons cantados, produzindo assim um efeito brilhante. N.B. No caso de uma flautista mulher, o canto deve ser uma oitava acima (ou seja, em uníssono com o tom da flauta).[52]

Especialmente quando a linha da flauta e da voz caminham separadamente — o que, como comentado, é uma técnica bastante difícil de se executar — o ideal é que sejam escritas em pentagramas separados. Entretanto, quando voz e flauta fazem a mesma nota, especialmente se a linha do canto não é longa — e a nota que é também cantada está em meio a notas que não utilizam a voz — uma outra alternativa é somente indicar que o som inclui também a voz, assim como faz Takemitsu em *Voice*:

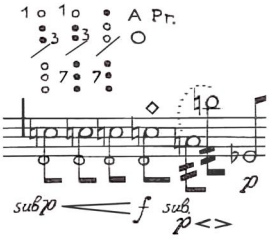


Figura 2.46 — Cantar e cantar simultaneamente a mesma nota em Toru Takemitsu, *Voice*.

Na bula podemos observar que o compositor inclui outras sonoridades possíveis com o uso da voz.

Ⓒ — ***Outras instruções especiais***

8) *Para tocar* «pizzicato».

9) *Com voz, murmurando, gritando, cantando, etc.*

10) *Um som mais ventado do que um* whistle tone.

11) *Fale dentro do instrumento com os lábios cobrindo quase inteiramente o porta-lábios.*

12) *Falando (fala normal, sibilando, gritando) mas com os lábios afastados do instrumento.*

13) ʒ — ʃ *Com voz; mova gradualmente de uma consonante sonora (ʒ) para uma muda (ʃ).*

… e qualquer combinação das técnicas acima.

Figura 2.47 — Cantar e cantar simultaneamente a mesma nota em Toru Takemitsu, *Voice*.

Quando deseja sons consoantes ou vocálicos determinados, Takemitsu utiliza com objetividade a escrita do alfabeto internacional, o que é fundamental para deixar clara a pronúncia dos sons independentemente da nacionalidade do intérprete. Quando há palavras extraídas de um texto (como é o caso de *Voice*), este deve permanecer escrito na língua escolhida pelo compositor.

[52] "The flautist sings while playing! The sung tones and flute tones should be perfectly balanced. Notes marked with the symbol + are to be sung through the flute, i.e. the lips cover mouth piece so that all tone is projected through the tube. The fingering changes will slightly modify these sung tones, thereby producing a shimmering effect. N.B. If flautist is female the singing should be one octave higher (i.e. in unison with the flute tone)".

Decifrar a notação é um dos desafios marcantes quando se trata da criação de interpretação de uma obra inédita. Como já vimos, esse é o meio pelo qual o compositor pode deixar suas ideias claras para os intérpretes, mesmo que a intenção em certos casos seja de abertura e liberdade.[53] Habitualmente, quando um intérprete se propõe a executar uma obra, se compromete a ser fiel às instruções dos compositores que são comunicadas pela notação musical da partitura. Este é o primeiro tipo de interpretação, que é desvendar os símbolos que estão notados. Conforme Davies, sendo um sistema de símbolos, as notações musicais sempre apresentam algum grau de opacidade inerente à própria partitura.[54] Gadamer, tomando como ponto de partida Heidegger, esclarece que uma obra de arte tem um significado mais profundo do que o que está em sua superfície, e a resistência que a obra oferece para que seja desvelada é um estímulo para as interpretações.[55] Na música contemporânea esse grau de opacidade pode muitas vezes parecer mais intenso; se esta opacidade for intensa demais, há uma grande chance de que o intérprete se afaste da obra, especialmente um intérprete que não esteja bastante familiarizado com notações diferentes da tradicional.

Neste capítulo vimos que técnicas estendidas na flauta não são novidade e fazem parte do discurso dos compositores já há muito tempo. Muitas delas são sistematicamente usadas por diversos compositores e há uma certa — mesmo que longe de total — padronização em suas notações. Essa convenção está aos poucos sendo construída, e ainda que para novas sonoridades novos símbolos sejam criados, o uso de notações utilizadas em obras que já fazem parte do repertório inegavelmente facilita a leitura e execução da obra, tanto para profissionais — que, com maior experiência, podem anteriormente ter se deparado com notações semelhantes, internalizando-as — quanto para estudantes ou profissionais menos experientes que podem buscar em obras já executadas uma base para decifrar símbolos que venham a auxiliar — especialmente quando a bula (ou notas de performance) não são claras o suficiente — a elucidar a intenção do compositor.

Veremos no próximo capítulo, a partir dos dados que foram coletados nesta pesquisa, que a precisão na notação é um fator determinante na leitura e execução de uma obra e inconvencionalidades podem desviar a atenção e retardar seu processo

---

[53] Cf. Kurt Stone, "Problems and Methods of Notation," *Perspectives of New Music* 1 nº 2 (Primavera 1963): xix.

[54] Stephen Davies, "The Multiple Interpretability of Musical Works', in *Is there a single right interpretation?*, ed. por Michael Krausz, , 231-250 (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2002), 232.

[55] Cf. Nicholas Davey, "Gadamer's Aethetics," *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, in http://plato.stanford.edu/entries/gadamer-aesthetics/ .

de aprendizagem.[56] Ainda que a precisão absoluta não seja possível, o uso de símbolos convencionais facilita sua leitura e execução.

Nesse sentido, alguns fatores podem guiar o compositor no momento de escolher a notação mais adequada para suas ideias, como sugere Olson: (1) correspondência unívoca ["*unique correspondence*"]: cada símbolo deve corresponder a uma única ação e sonoridade; e deve-se evitar o uso de símbolos já constantemente usados para uma técnica para representar outra (o uso da cabeça de nota em forma de "x" para qualquer outra coisa que não seja percussão de chaves, por exemplo); (2) distinguibilidade ["*distinguishability*"]: em uma distância normal de leitura, um símbolo deve ser claramente distinguível de outro; (3) sugestividade ["*suggestibility*"]: de algum modo o símbolo deve buscar sugerir a ação ou o som que representa; (4) memorabilidade ["*memorability*"]: os símbolos devem ser facilmente memorizáveis, melhor quando têm alguma conexão com símbolos já conhecidos; (5) estabelecibilidade ["*establishability*"]: é melhor que o símbolo leve em conta seu uso por outros compositores, o que o leva a uma legitimidade histórica; (6) reprodutibilidade tipográfica ["*printability*"]: o símbolo deve ser de fácil reprodução em impressoras comuns.[57] O uso da escrita fonética internacional para determinar sons consoantes e vocálicos específicos pode ser acrescentado a essa lista.

Enfim, é importante que se tenha consistência na notação para facilitar o estudo da obra, não usando símbolos iguais ou muito parecidos para diferentes efeitos e especialmente buscar não inventar símbolos novos para técnicas já existentes — a notação de variações de técnicas existentes, quando possível, pode partir dos símbolos já consagrados.

De forma alguma a ideia aqui seria a de restringir a criação do compositor a sonoridades pré-estabelecidas, mas sim incentivar a busca da clareza na notação, levando em conta que nem sempre o intérprete poderá entrar em contato diretamente com o compositor — apesar de essa ser uma experiência desejável e produtiva, como atestam vários trabalhos nesta direção. O trabalho conjunto de colaboração compositor-intérprete é uma fonte rica em novas descobertas, especialmente quando ambos imaginam que outros intérpretes podem vir a executar a obra e assim prezam pela clareza no texto musical, que é fator determinante para que a música seja executada mais vezes, e com qualidade.

---

[56] O que é defendido por Kurt Stone, "Problems and Methods of Notation," *Perspectives of New Music* 1, nº. 2 (Primavera 1963): 9-31; Nina Perlove e Sophie Cherrier, "Transmission, Interpretation, Collaboration: A Performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier," *Perspectives of New Music* 36, nº 1 (Inverno 1998): 43-58; e Mieko Kanno, "Prescriptive Notation: Limits and Challenges," *Contemporary Music Review* 26, nº 2 (Abril 2007): 231-254, como vimos no Capítulo 1.

[57] Olson, "The Pedagogy of Contemporary Flute Music", 111.

Capítulo 3 — Um estudo de campo sobre a construção das interpretações

O estudo de campo foi realizado de acordo com princípios da teoria fundamentada, de forma que as categorias de análise foram criadas a partir dos dados coletados, que são desde o início classificados e sintetizados por meio da codificação qualitativa.[1] A forma de coleta de dados deste estudo assemelha-se àquelas descritas por Hallam; Chaffin; Chaffin e Logan; Bangert *et al.*; Schubert e Fabian; Wise *et al.*; e Mishra e Fast,[2] entre outras, como discutido na revisão de literatura. Nesta, entre outros procedimentos, os *performers* gravam suas sessões de estudo comentando suas decisões e impressões durante o processo de preparação de uma peça para *performance*. Esse processo é descrito por Vermersch como "verbalização para o observador" [*verbalisation pour l'observateur*], que "é um discurso sobre a ação, e mesmo que seja expresso durante a ação (pensando em voz alta) é acrescentado à ação, não visa o produto da ação, mas informar uma terceira pessoa".[3]

Um tal processo de verbalização por vezes não é fácil para os intérpretes. Alguns flautistas, quando a proposta foi apresentada, interessaram-se em participar, mas por um ou outro motivo desistiram ao longo do caminho. Por outro lado, segundo os participantes da pesquisa, verbalizar os fez pensar mais sobre as peças e o próprio processo de criação da interpretação.

O que torna essa pesquisa original está no fato de que foi realizada a partir do processo de interpretação de obras inéditas, e sem o contato entre intérpretes e compositores. Em muitos momentos, os intérpretes comentam que para resolver um problema específico, precisariam entrar em contato com o compositor. Como este contato viria a contrariar o protocolo estabelecido para esta pesquisa, soluções originais foram encontradas para cada uma das passagens, o que, paradoxalmente, con-

---

[1] Kathy Charmaz, *A construção da teoria fundamentada: guia prático para Análise Qualitativa*, trad. Joice Elias Costa (Porto Alegre: Artmed, 2009).

[2] Susan Hallam, "Professional Musicians' Approaches to the Learning and Interpretation of Music," *Psychology of Music* 23, nº 2 (Outubro 1995): 111-128; Roger Chaffin, "A Comparison of Practice and Self-Report as Sources of Information about the Goals of Expert Practice", *Psychology of Music* 29 (2001): 39-69; Roger Chaffin e Topher Logan, "Practicing perfection: how concert soloists prepare for performance," *Advances in Cognitive Psychology* 29, nº 2 (2006): 113–130; Daniel Bangert, Emery Schubert e Dorottya Fabian, "Practice thoughts and performance action: Observing processes of musical decision-making," *Music Performance Research* 7 (2015): 27 - 46; Karen Wise, Mirjam James e John Rink, "Performers in the practice room," in *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, ed. John Rink, Helena Gaunt e Aaron Williamon (New York: Oxford University Press, 2017), 143-163; Jennifer Mishra e Barbara Fast, "Practising in the new world: Strategies for preparing contemporary music for first performance", *Music Performance Research* 7 (2015): 65- 80.

[3] Pierre Vermersch, *L'entretien d'explicitation* (Issy-les -Moulineaux: ESF, 1994), 64. "Est un discours sur l'action, et même s'il est exprimé pendant l'action (*thinking aloud*, le "penser à haute voix") il se surajoute à l'action, il n'a pas pour but le produit de l'action, mais d'informer une tierce personne".

tribuiu para a criatividade na construção das obras.

Como a audição anterior de obras é uma prática comum entre os estudantes e profissionais,[4] para que eu tivesse um repertório realmente novo e que pudesse ter certeza de que as peças seriam certamente desconhecidas, foram compostas por encomenda para esta pesquisa três miniaturas para flauta solo. Para a escolha dos compositores, os critérios foram que já tivessem uma carreira de prestígio, estilo individual consolidado e que o uso de notação não tradicional e técnicas estendidas fizessem parte de sua escrita habitual. Procurei também três compositores cujas trajetórias artísticas fossem distintas bem como o conjunto de suas obras, o que resultou em três peças bem diferentes uma da outra. O escopo do projeto de pesquisa foi explicado, de forma que os compositores sabiam que os intérpretes não poderiam entrar em contato com eles. Os convites foram feitos por contatos telefônicos e confirmados por *e-mail*. Aceitaram o convite Jean-Yves Bosseur[5] , Roberto Victorio[6] e Silvio Ferraz.[7] As três peças são descritas a seguir, e as partituras encontram-se nos apêndices deste trabalho.

3.1 Metodologia

3.1.1 Materiais

Uma Página, de Jean-Yves Bosseur é uma peça curta, bastante seccionada e apresenta várias mudanças de fórmula de compasso — a cada um ou dois compassos no máximo — com tempo do metrônomo marcado 55, e nos compassos compostos a semínima deve equivaler à semínima pontuada. Não inclui muitas técnicas estendidas mas ainda assim inclui uma bula com as orientações. Foi entregue pelo compositor manuscrita, pois ele estava no momento sem alguém para fazer a editoração; uma transcrição por *software* gráfico (Finale) foi feita e aprovada pelo compositor antes de ser distribuída aos flautistas.

Exominiatura XI, de Roberto Victorio, chama a atenção por ser manuscrita (o compositor tem o hábito de entregar as peças manuscritas para os intérpretes, sem uma versão transcrita no computador e por isso a cópia original foi entregue aos flautistas participantes da pesquisa) e a caligrafia é às vezes pouco clara. A peça tem a rítmica livre, sem divisão de compassos, com notação de figuras "o mais rápido possível"

---

[4] O que foi verificado em alguns outros trabalhos como Susan Hallam, "The development of metacognition in musicians: Implications for education", *British Journal of Music Education* 18 nº 01 (Março 2001): 27-39; Harald Jørgensen e Susan Hallam, "Practicing", in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, ed. Susan Hallam, Ian Cross e Michael Thaut, 449-462 (Oxford: Oxford University Press, 2016).

[5] https://jeanyvesbosseur.fr/

[6] http://www.robertovictorio.com.br/

[7] http://sferraz.mus.br/

e outras em acelerando; há também dois pequenos trechos de notação aberta e um trecho contrastante notado com "*b. chiusa*", para voz e som da flauta. Os efeitos sonoros que demandam técnicas estendidas aparecem ao longo do discurso e têm sua orientação na própria partitura, em português, não apresentando bula.

Ritornelo Bis, de Silvio Ferraz, tampouco tem divisão em compassos. Tem seu discurso muito amparado em técnicas estendidas, e tem bula com orientações para o flautista. É dividida em três seções, a primeira, designada "*Calmo e lontano*" com indicação de metrônomo a 60, é muito estática, quase todas as notas com diferentes efeitos sonoros — entre essas o "*bisbigliando* medido" chama a atenção. Na segunda página, um trecho "*Molto agitato*" e indicação de metrônomo a 72-76, com notas curtas (semicolcheias e tercinas), algumas com *tongue rams*, e algumas poucas notas mais longas com *frullato*. Na terceira parte da música temos uma alternância entre figuras das duas primeiras partes — entre "*calmo*" e "*agitato subito*".

3.1.2 Participantes

CASSIA CARRASCOZA

Uma das flautistas mais ativas do Brasil em música contemporânea. Foi por mais de 20 anos primeira flauta da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e tocou com vários conjuntos de música contemporânea — como o Ensemble Novo Horizonte, a Camerata Aberta e o Pierrot Quintet, entre outros —, estreando numerosas obras, também como solista. É professora de flauta transversal na Universidade de São Paulo (USP-Ribeirão).

ERIC LAMB

Flautista de renome internacional, foi flautista do International Contemporary Ensemble – ICE até 2013. Na última década, estreou mais de 200 obras e trabalhou em estreita colaboração com compositores e maestros. Ele já se apresentou com uma longa lista das orquestras e conjuntos mais importantes do mundo.

SARAH HORNSBY

Sarah Hornsby dedica-se à música dos séculos XX e XXI e estreou várias obras de compositores contemporâneos como solista e em colaboração com diversos grupos nos Estados Unidos e na Europa. Atualmente é professora da EMESP e da Universidade Estadual Paulista.

ANDREANI PAPAGEORGIOU

Grega, 24 anos, toca flauta desde os nove anos. Mestranda na Malmö Academy of Music, pratica em torno de 24 a 30 horas por semana. Estudou em conservatórios

particulares na Grécia, onde concluiu o bacharelado em flauta. Teve uma experiência anterior com uma peça contemporânea de um compositor grego, com quem ela trocou idéias antes de estrear a peça.

SOFIA ERICSON

Sueca, 22 anos, começou a tocar flauta aos nove anos. Cursa o segundo ano do bacharelado na Malmö Academy of Music; pratica 30 horas por semana. Estudou em uma escola pública de música até os 18 anos de idade, e depois da faculdade até os 20 anos. Tocou *Mei* e *Requiem* de Fukushima e peças (*"morceaux de concours"*) publicadas pela Universidade de Lünd.

AMANDA RIPA

Sueca, 23 anos, toca flauta há 14 anos. Está no segundo ano de bacharelado na Malmö Academy of Music, pratica de 20 a 30 horas por semana. Estudou em escolas particulares de música e depois fez pré-faculdade na Suécia. Tem alguma experiência com música moderna e contemporânea: tocou *Density 21.5* de Varèse, *Mei* de Fukushima e *Kokopeli* de Katherine Hoover.

OLEKSANDRA KHARYTOMYUK

Italiana, 23 anos, toca flauta há dez anos. Frequenta o primeiro ano do Triennio Ordinamentale no Conservatorio di Bologna (equivalente ao primeiro ano de bacharelado), pratica entre 9 e 14 horas por semana. Teve muitos professores nos conservatórios e afirma que seus estudos foram "descontinuados".

3.1.3 Protocolo e procedimentos

Cada flautista deveria gravar em vídeo suas sessões de estudo das peças, verbalizando suas impressões, possíveis dificuldades de leitura ou ambiguidades indesejadas, imprecisões na partitura, escolhas de fraseado, enfim, comentando todas as tomadas de decisão que fizessem. Não foi pré-estabelecido o número de sessões de estudo dedicados a cada peça, o que ficou a critério de cada flautista; mas o nível de proficiência deveria ser tal que a peça pudesse ser tocada em público. Não era absolutamente permitido o contato com os compositores. Uma primeira versão do protocolo de pesquisa foi repassada por video-conferência a um colega com carreira consolidada, professor universitário nos Estados Unidos e que já havia estreado diversas obras contemporâneas, Danilo Mezzadri, que foi o primeiro a estrear as três peças. Após a devolutiva dos vídeos, verifiquei que seria necessário ser mais assertiva nas instruções, pois quando recebi o material percebi que me faltavam justamente os elementos mais importantes para a pesquisa: as verbalizações. Assim, para os flautistas

seguintes o protocolo foi revisto, procurei ser mais clara quanto à necessidade das verbalizações, e pedi que enviassem os vídeos paulatinamente, assim que finalizassem cada sessão, de forma que fosse possível conferir se o protocolo estava sendo cumprido. Após o processo, cada flautista concedeu uma entrevista *intensiva*, que, conforme Charmaz, "promove o esclarecimento da interpretação de cada participante sobre a sua própria experiência"[8] para esclarecer e completar aspectos de sua prática que não haviam sido contemplados nos registros espontâneos anteriores.

O mesmo protocolo foi repassado a quatro estudantes de flauta de nível avançado, de forma a buscar elucidar quais seriam as maiores dificuldades na preparação dessas peças por flautistas em formação e que não tivessem experiência profissional com música contemporânea. A diferença é que os alunos poderiam escolher uma ou mais peças para prepararem, sempre justificando a escolha. Após uma reunião com dois dos estudantes de flauta do Conservatorio Giovan Battista Martini de Bologna, uma aluna aceitou o convite. Na Malmö Music Academy da Universidade de Lündt, com o apoio do professor Anders Ljungar-Chapelon, houve uma reunião com toda sua classe de alunos, em que o projeto foi apresentado, os alunos preencheram uma ficha com seu perfil e cópias das três peças foram distribuídas: três alunas da academia participaram efetivamente do projeto.

Todos os vídeos e as entrevistas foram transcritas integralmente e a prática descrita, na medida do possível.[9] A importância desse processo de transcrição integral é sublinhada por Blanchet,[10] para que se possa extrair os dados de forma a possibilitar sua confrontação. A medida que os vídeos eram transcritos, os dados eram separados e feitas as primeiras codificações qualitativas, isto é, associando marcadores a segmentos de dados.[11]

3.1.4 Coleta de dados

Os dados foram gerados a partir de textos extraídos, que, conforme Charmaz, "são aqueles que envolvem os participantes (...) em resposta a uma solicitação do pesquisador".[12] Como o número de sessões e sua duração não foi estabelecido, o retorno de cada participante foi diferente.

Os flautistas gravavam em vídeo suas sessões de prática, utilizando telefones celulares. Como havia a limitação da capacidade de armazenamento dos dispositivos

---

[8] Charmaz, *A construção da teoria fundamentada*, 46.

[9] As transcrições completas das verbalizações de cada flautista encontram-se no apêndice E.

[10] Alain Blanchet e Anne Gottman, *L'enquête et ses méthodes: l'entretien* (Paris: Armand Colin, 2007).

[11] Charmaz, *A construção da teoria fundamentada, passim.*

[12] Charmaz, *A construção da teoria fundamentada,* 58.

que foram utilizados para as gravações, os vídeos eram relativamente curtos e muitas vezes mais de uma tomada foi feita para a mesma sessão de estudo.

CASSIA CARRASCOZA

– 7 sessões de vídeo de *Exominiatura XI* (total de 49min)
– 6 sessões de vídeo de *Ritornelo Bis* (total de 53min)
– 4 sessões de vídeo de *Uma Página* (total de 40min)
– entrevista (1h).

ERIC LAMB

– 5 sessões de vídeo de *Exominiatura XI* (total de 50min)
– 4 sessões de vídeo em *Ritornelo Bis* (total 1h6min)
– 4 sessões de vídeo em *Uma Página* (total 56min)
– entrevista (1h)

SARAH HORNSBY

– 3 sessões de vídeo de *Ritornelo Bis* (1h13min)

Obs.: Não finalizou a preparação da peça até que estivesse pronta para a estreia, ainda assim há observações importantes em seu discurso e esses dados foram utilizados na análise qualitativa.

ANDREANI PAPAGEORGIOU

– 11 sessões de vídeo de cerca de 30 minutos de *Exominiatura XI* (5h06min)
– 7 sessões de vídeo de cerca de 30 minutos de *Ritornelo Bis* (3h17min)
– entrevista (31min)

SOFIA ERICSON

– 1 sessão de visão geral (8min)
– 15 sessões de vídeo de cerca de 9 minutos de *Uma Página* (2h05min)
– 9 sessões de vídeo de cerca de 9 minutos na *Exominiatura XI* (1h02min)
– 14 sessões de vídeo de durações variadas no *Ritornelo Bis* (4h04min)
– entrevista (31min).

AMANDA RIPA

– 8 sessões de vídeo de durações variadas em *Uma Página* (59min)
– entrevista (26min)

Obs.: Não filmou as sessões inteiras; discorria sobre suas decisões, mas quando precisava repetir muitas vezes o mesmo trecho, exemplificava como faria e então desligava a câmera, religando-a depois da prática para continuar seu discurso.

– 9 sessões de vídeo com visão geral de técnicas estendidas e prática de flauta em geral (2h18min)

– 5 sessões de vídeo de aproximadamente 12 minutos de *Uma Página* (59min)

– entrevista (25min)

Obs: Assim como Sarah, Oleksandra não finalizou o processo; ainda assim, trouxe contribuições importantes para a pesquisa e seus dados foram utilizados na análise qualitativa.

3.2 Análise e resultados

Os dados foram separados, sintetizados e classificados por meio da codificação qualitativa e assim foram obtidas categorias analíticas. A princípio, pensei que haveria 3 dimensões de performance. Com os primeiros dados, consegui identificar Leitura preliminar e mais três: básicas, interpretativas e o que eu havia chamado de "fundamentais ou fundacionais". A própria dificuldade em definir a última dimensão, que englobava aspectos psicológicos e filosóficos que estariam embasando as decisões interpretativas apontavam para a falha na classificação. Assim, com a coleta de mais dados, percebi que esses aspectos poderiam mesmo ser englobados dentro das dimensões interpretativas. Ao final, temos as categorias agrupadas como apresentadas no quadro que se segue:

Quadro 3.1 – Categorização dos Dados

<table>
<tr><td colspan="4">Leitura preliminar – visão geral das obras</td></tr>
<tr><td>Notação tradicional:
ritmo/velocidade
articulação/acentos
notas/acidentes
Notação não-tradicional:
técnicas estendidas/rítmica</td><td>Decifrar a notação</td><td>Dimensões Básicas</td><td rowspan="3">Estratégias de Prática</td></tr>
<tr><td>Gestos de execução
– ritmo/velocidade
– digitação
– sonoridade
Técnicas estendidas</td><td>Execução –passagens técnicas</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">Fraseado, dinâmica
Decisão de tocar diferente do que está notado
Análise de trechos (semelhanças, diferenças)
Caráter da obra
Aspectos filosóficos e psicológicos</td><td>Dimensões Interpretativas</td></tr>
</table>

Estas categorias serão discutidas mais a fundo na análise qualitativa, aqui temos uma definição primeira de cada uma delas:

– *Leitura preliminar*: primeiras impressões sobre a obra, antes de iniciar o estudo com o instrumento.

– *Dimensões Básicas*: trabalho inicial com a leitura da partitura e resolução de problemas ténicos. Estão inclusos aqui: decifrar a notação (tradicional e não-tradicional; a execução básica de passagens técnicas (gestos que envolvem ritmo, velocidade, digitação, sonoridade e aqueles que envolvem mais especificamente técnicas estendidas); e as estratégias utilizadas para a prática das passagens.

– *Dimensões interpretativas*: elementos que projetam mais marcantemente o caráter pessoal de cada artista sobre sua interpretação, incluindo fraseado e dinâmica, decisões que envolvem seguir ou não fielmente a partitura ou o compositor, comentários sobre o caráter da obra, análise de trechos e aqueles de cunho psicológico e filosófico.

As *estratégias de prática*, que permeiam todas as categorias, são comentários sobre como alcançar o resultado desejado para as decisões tomadas.

Depois de transcritos todos os vídeos, e realizada a categorização, os dados foram incluídos em uma tabela Excel, que tomou Addessi e Carugati como modelo.[13] Dessa forma, pela grade de análise, um único comentário pôde ser considerado em mais de uma categoria, quando necessário. Blanchet e Gottman consideram que

> a grade de análise é uma ferramenta explicativa (voltada a produzir resultados). Portanto, não é de forma alguma um decalque, mas uma versão tornada mais lógica. Uma vez que os temas e itens tenham sido identificados, uma vez que a grade tenha sido construída, é então uma questão de separar as declarações correspondentes e classificá-las em categorias apropriadas. Essas declarações são unidades de significado complexo e de comprimento variável.[14]

Apesar do foco desse estudo ser a análise qualitativa, o uso da tabela e seus filtros também possibilitou uma quantização dos dados e a comparação dos resultados entre estudantes e profissionais, relevante para a discussão sobre a pedagogia no Capítulo 4. Considerando todas as categorias, temos o seguinte resultado para estudantes e profissionais:

---

[13] Anna Rita Addessi e Felice Carugati, "Social representations of the 'musical child': An empirical investigation on implicit music knowledge in higher teacher education", *Music Education Research* 12 nº 3 (2010): 311-330. O modelo da planilha Excel deste trabalho encontra-se exemplificado no Apêndice F.

[14] "La grille d'analyse est un outil explicatif (visant la production de résultats). Elle n'en est donc nullement le décalque, mais une version plus logifiée. Une fois les thèmes et items identifiés, une fois la grille construite, il s'agit alors de découper les énoncés correspondants et de les classer dans les rubriques ad hoc. Ces énoncés sont des unités de signification complexe et de longueur variable." Blanchet e Gottman, *L'enquête et ses méthodes*, 96.

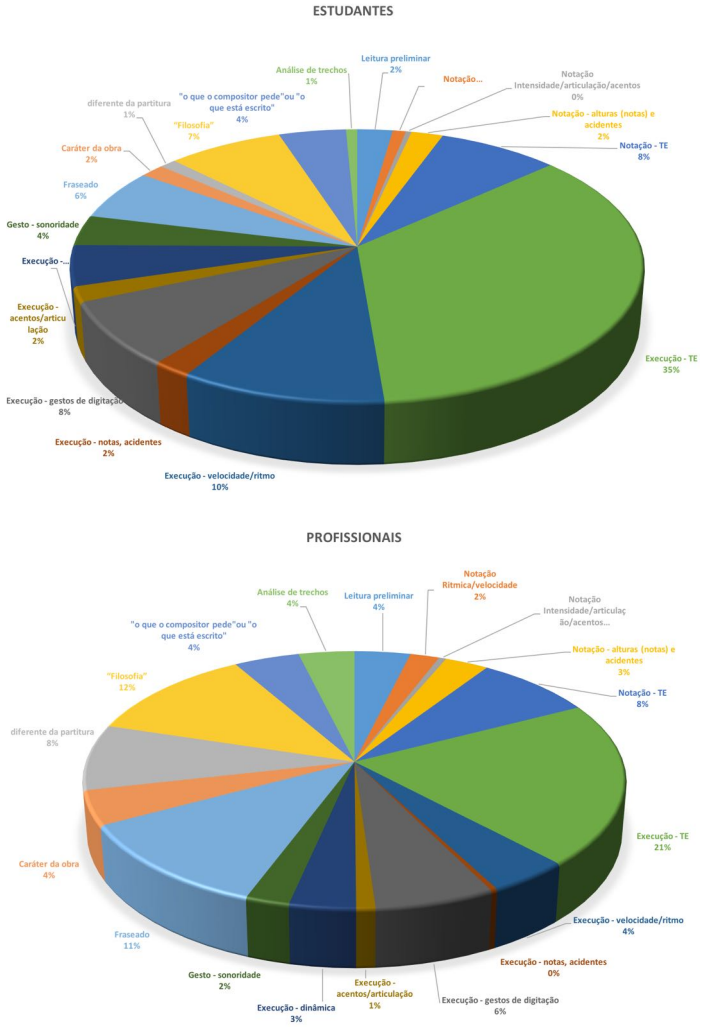


Figura 3.1 — Percentuais de todas as categorias: estudantes e profissionais.

Em algumas categorias chama a atenção a diferença entre profissionais e estudantes: os comentários sobre fraseado tomaram 11% dos discursos dos profissionais, enquanto apenas metade disso entre as estudantes, que também pouco falaram sobre o caráter das obras (enquanto esta categoria tomou 4% do discurso dos profissionais, teve apenas 2% dos comentários das estudantes). Comentários de cunho estético e filosófico também tiveram mais do que o dobro de ocorrências entre os profissionais (11%, enquanto estudantes 5%). A diferença mais marcante entre profissionais e estudantes — e que será base para discussão no Capítulo 4 — são as decisões sobre tocar diferente do que está na partitura, que tomaram 8% dos comentários dos profissionais e apenas 1% das estudantes. Assim, é possível perceber que decisões ligadas a dimensões básicas da *performance* são muito mais presentes nos discursos das estudantes do que nos dos profissionais, como podemos ver nos gráficos abaixo:

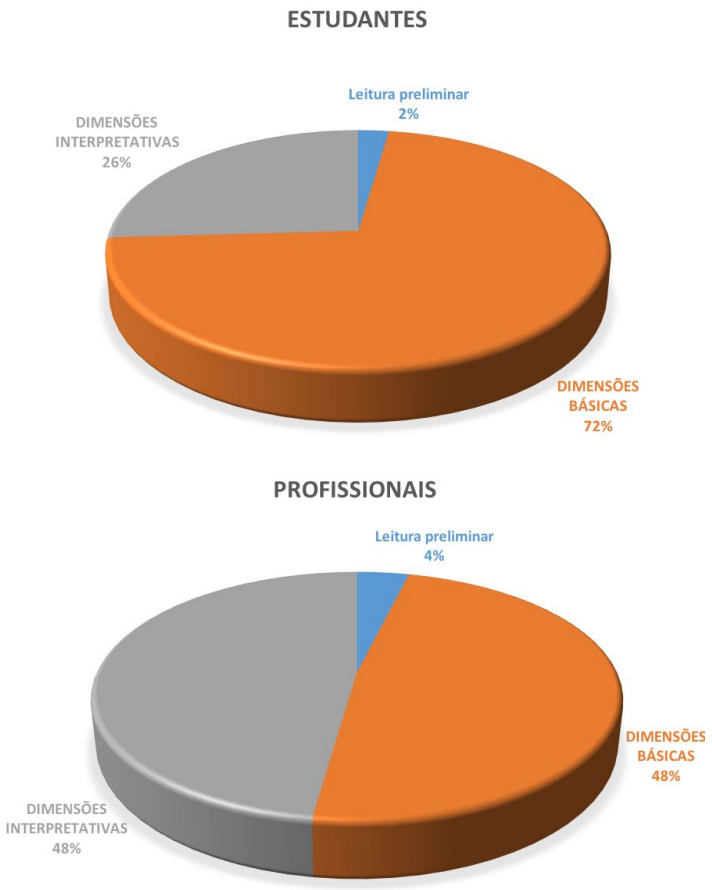


Figura 3.2 — Leitura preliminar, dimensões básicas e interpretativas: profissionais e estudantes.

As estudantes, com muito menos experiência com esse tipo de repertório, precisam debruçar-se mais sobre problemas básicos, de cunho técnico.

Quanto aos gestos de execução, em torno de ¾ das decisões sobre sonoridade e digitação envolviam conjuntamente técnicas estendidas. Neste ponto, não houve diferença marcante entre profissionais e estudantes. Portanto, em se tratando de gestos que são parte das dimensões básicas — é possível afirmar que as técnicas estendidas tomam destaque na preparação da interpretação das obras.

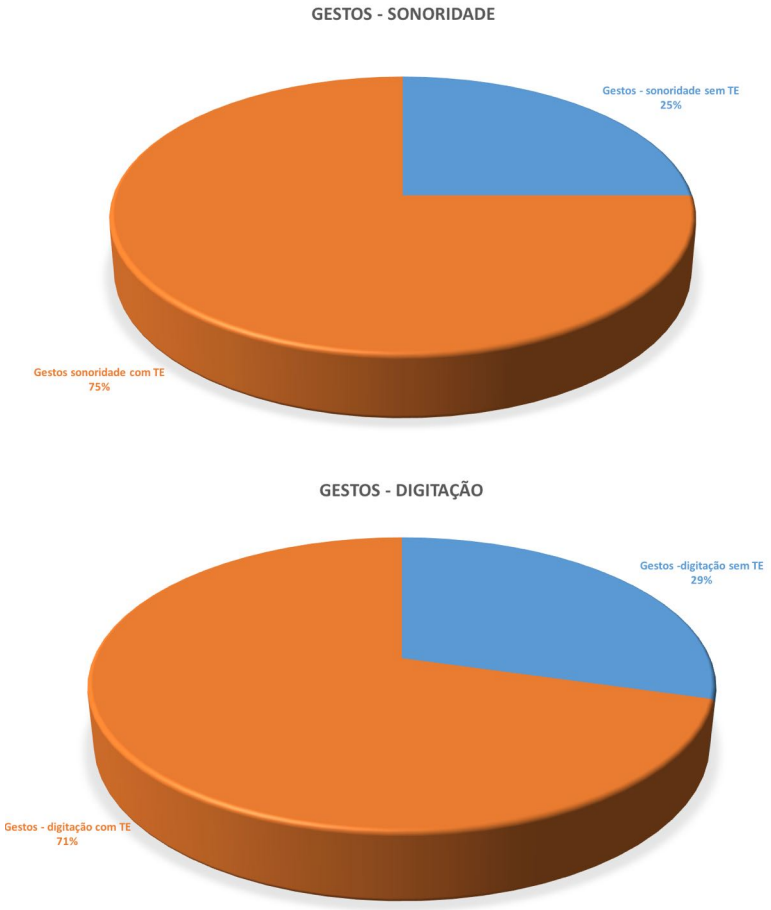


Figura 3.3 — Percentuais de gestos de sonoridade e digitação com ou sem técnicas estendidas.

A presença de sonoridades não-tradicionais realizadas com técnicas estendidas, levando em conta as peças compostas para essa pesquisa e os dados quantitativos, é a principal característica que diferencia a preparação técnica do repertório contemporâneo.

3.3 *Discussão*

3.3.1 Leitura preliminar— visão geral das obras

Antes de começar a praticar as peças, os flautistas falam sobre suas primeiras impressões e fazem um levantamento geral, que foi chamado aqui de leitura preliminar. Isso inclui desde considerações sobre o compositor, o material que é apresentado, a breves comentários sobre possíveis problemas. Sobre esse tema, vimos na revisão de literatura os comentários de Hill,[15] a propósito desse primeiro trabalho do intérprete, que acontece antes de pegar o instrumento.

[15] Peter Hill, "From score to sound," in *Musical performance: a guide to understanding*, editado por John Rink, 129-143. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Ritornelo Bis

No caso de Cássia Carrascoza, essa abordagem inicial revelou seus diferentes graus de intimidade com a música dos compositores. Silvio Ferraz, compositor da primeira peça que decidiu estudar, *Ritornelo Bis*, é com o qual a flautista tem maior proximidade. Ela mesma revela que "vinha acompanhando o trabalho dele há muitos anos" e que já havia tocado uma outra sua peça com o mesmo nome (*Ritornelo*). Sobre isso, diz acreditar que "ele esteja reelaborando os materiais de maneira consciente e também da maneira que ele quer enunciar, porque ele poderia chamar em vez de *ritornelo* de qualquer outra coisa" (CC 24-05 1). Entretanto, no decorrer de sua prática da peça não revela se realmente identificou esses materiais; por outro lado essa "intimidade" com a obra do compositor a influenciou em várias decisões. Outra coisa que lhe chama atenção nessa leitura inicial é o *bisbigliando* metrificado: "agora ele está metrificando o *bisbigliando*, isso é a primeira coisa que eu vejo. Depois disso … sons eólios com *flatterzung* … normal, sem problemas …" (CC 24-05 1).

Sarah Hornsby também teve muito contato com o repertório do compositor e sobre o "*almost measured bisbigliando*" comenta que já o conhecia de uma outra obra de Ferraz em que "ele usa um *bisbigliando* medido, mas com uma notação um pouco diferente." Ela deixa claro que sempre, antes de começar a tocar uma peça contemporânea, faz esse trabalho "sem a flauta" e no caso seria ler a bula. "Então, o primeiro efeito que ele tem aqui na bula é de "*almost measured bisbigliando*", que é um *bisbigliando* quase medido. Bom, quase… eu acho muito claro o ritmo que ele escreveu na partitura, então em vez de quase medido eu vou estudar exatamente como está na partitura antes de pensar em modificar o ritmo." Comenta também que escolhe os dedilhados tentando "procurar normalmente uma mudança de altura bastante audível, porque dependendo da acústica da sala de concerto, "quando (…) você tem um *bisbigliando* muito sutil às vezes não dá para ouvir" (SH 01-10 1).

Eric Lamb, por sua vez, nunca havia tido contato com obras de nenhum dos compositores. Antes de mais nada comenta que gosta muito da notação de *Ritornelo Bis*, mas logo em seguida que não entende a que se referem os números. Lê a bula toda, comentando cada efeito e diz que está tudo claro, sem problemas, com exceção dos *bisbigliandi* com números. "Primeiras impressões … Gosto muito da notação. Eu sinto que eu … oh! Está bem. Esses *bisbigliandi* medidos … não tenho muita certeza a que os números se referem. (…) Minha maior pergunta ao iniciar isso é como lidar com o *bisbigliandi* e o sistema de numeração" (EL 01-08 4).

Andreani Papageorgiou, como veremos, prefere dividir a preparação das peças estudando primeiro as partes com técnicas estendidas, depois o que considera "modo

de tocar normal" (*normal playing*), para então juntar as partes. Assim, em sua leitura inicial, procura identificar as técnicas estendidas para que depois as estude separadamente. Um fato intrigante é que ela comenta logo de início que não considera o *bisbigliando* uma técnica estendida: "Então, checando a primeira página … existem muitos *bisbigliandi*, pelo que vi, que podem ser considerados 'tocar normal', então temos técnicas estendidas. Algumas notas bastante normais, mas não muitas, honestamente." Verifica as outras páginas, checando o que é "normal" e as técnicas estendidas e então vai para a bula. O que lhe chama a atenção é a indicação de articulação de lábio ("*lip articulation*", em inglês na bula): "Nas instruções diz com articulação labial tktkt que deve ser feito com a articulação do lábio. Se fosse articulação labial seria 'pppp', certo?" (AP 24-04 2). O que é interessante aqui é que antes mesmo de pegar a flauta ela se atém aos detalhes que virão à tona mais tarde.

Sofia Ericson passa os olhos por todas as peças e decide a princípio começar com *Ritornelo Bis* por ter uma bula com muitas instruções, o que a seu ver facilitaria o estudo. O *bisbigliando* medido chama-lhe a atenção, mas não causa um maior estranhamento: "E acho que é um bom começo. Então, talvez eu deva começar a tentar com a flauta na primeira página e então pesquisar as coisas que não tenho certeza … que tipo de técnicas, a notação … posso pesquisar isso no Google" (SE 08-05 1). Mais tarde ela percebe que a peça é muito mais difícil do que ela havia imaginado e esta acaba sendo a última que estudaria.

Exominiatura XI

Na peça *Exominiatura XI* (de cujo compositor, Roberto Victorio, revelará mais tarde que não tocou "tanto, ou tanto quanto gostaria"), o que mais chama a atenção de Cássia é a figura "o mais rápido possível" (que é a primeira que aparece na peça). Então olha a partitura e comenta que o compositor "não oferece bula" e é perceptível que há "uma ideia de polifonia em alguns trechos". Logo em seguida decide por já começar a praticar a peça e resolver o problema da figura "o mais rápido possível" (CC 14-06 1). Assim, sua decisão é, logo de início, por partir para a resolução de problemas técnicos sem entrar em maiores detalhes. Eric também comenta de início que não encontrou notas de *performance*. Diz que a peça não parece difícil: "À primeira vista, minhas primeiras impressões são de que é bem direto, quero dizer … não é a partitura mais fácil de ler, mas também não é a mais difícil." O que lhe chama a atenção é também a quarta linha: "Essa notação… Será que é notação para multifônico? (…) Não tenho certeza do que ele está buscando, mas tudo bem…" Essa dúvida, como veremos, persistirá por quase todo tempo de preparação da obra. Comenta também sobre os cinco segundos de *slap tongue*: "Eu suponho que ele queira cinco

segundos de *slap tongue*, *key clicks*, algum tipo de ruído…" Logo em seguida pega a flauta para começar a leitura e diz que o que "realmente iria funcionar" para ele seria "exagerar a dinâmica" (EL 01-08 1). Comenta que não é a notação mais fácil para ler à primeira vista e faz anotações das alterações na partitura antes de continuar a leitura.

O fato da peça *Exominiatura XI* ser manuscrita gerou diferentes impactos nos músicos que colaboraram com a pesquisa. Para Cássia, o problema não é realmente que seja manuscrita, mas a caligrafia ser ruim. Eric Lamb, ao contrário, comenta que acha a escrita da peça muito expressiva e clara, pois não se restringe às limitações muitas vezes impostas pelos programas de notação musical. Por outro lado, todos os estudantes comentaram que por ser manuscrita a peça parecia mais complicada. "Uma outra coisa que me põe em dificuldade é esta peça [*Exominiatura XI*], porque é escrita à mão; não é que me pareça muito difícil, provavelmente me habituarei, mas é uma coisa que, se tenho que encarar, psicologicamente me põe em dificuldade, então provavelmente será a última que enfrentarei," diz Oleksandra — que acabou não preparando a peça (OK 21-01 1). Ao contrário, Andreani decide começar com esta peça justamente por pensar que, sendo manuscrita, é a que lhe daria mais trabalho: "A razão de estar começando com esta [peça] é porque é manuscrita e eu acho que vai levar um bom tempo para ler corretamente o texto, ou seja, as notas." Comenta que vai tocar sem nenhuma precisão, "apenas para tocar as notas, checar as dinâmicas e ver o que poderia trazer problemas, com relação às técnicas estendidas." Decide então que inicialmente vai tocar apenas as notas "normais", sem técnicas estendidas, até o fim da música, para depois tocar aquelas com técnicas estendidas e então numa outra etapa juntar as duas coisas. Mostra a linha que corta a primeira figura e indica "o mais rápido possível" dizendo que mesmo que comece lentamente, "com base nisso", vai acelerar. Então já lê toda a peça identificando quais são as notas "normais" para seguir seu plano de estudo (AP 20-03 1). Sofia comenta que terá "momentos difíceis apenas tentando ver o que [a partitura] diz," mas que parecia não ter "muitas coisas estranhas" (AP 20-03 1). Ainda assim, prossegue sua leitura sem a flauta: "Não há muitas coisas esquisitas aqui, como técnicas estendidas … é só isso que vai mais rápido quando as linhas estão … e então … ah, sim … mas tem uma coisa. OK, então você deve cantar a linha de cima e tocar a segunda. OK, então você muda as notas… OK, faz sentido" (SE 08-05 1). Sua maior dificuldade realmente, como veremos, é na leitura das notas no manuscrito. Também o fato de ter instruções em português, e com a caligrafia ruim, dificultou a leitura inicial dos efeitos sonoros não convencionais propostos pelo compositor.

Uma Página

Já sobre a peça *Uma Página*, de Jean Yves Bosseur, o comentário inicial de Cássia é de que "parece bastante convencional" e se surpreende por ser "a única delas que apresenta bula" (não se deu conta, ou não se lembrava, que *Ritornelo Bis* também tem bula — mesmo porque começou a estudar essa peça quase dois meses depois de ter começado a estudar a de Silvio Ferraz). Lê a bula e encontra problema no quinto item que entende como 'respiração curta': "Quando eu vejo isso eu já penso 'ah, será que ele quer barulho de respiração?'" No decorrer da prática não menciona mais essa ideia, mesmo porque fica óbvio que não é uma respiração e sim uma rápida parada (o que a bula diz de fato é "*short break*" e não "*short breath*", mas esse equívoco não acarreta nenhuma diferença na execução da peça). Ao olhar a partitura, então, a flautista já percebe um pequeno problema: "Então vamos olhar aqui. De cara, na primeira linha, sem tocar nem nada, eu já vejo uma coisa um pouco problemática, (…) que é no segundo compasso da música, um *bisbigliando* entre o fá♯ e o sol♯ da terceira oitava" (CC 12-07 1). Essa foi a interpretação que fez do símbolo de três linhas paralelas, que não constava na bula, e que vamos discutir mais tarde neste capítulo. Então decide ler a peça do início ao fim, lentamente. Entretanto, pára logo no início pois percebe problemas de notação.

Eric comenta que a peça é muito fácil e que é apenas uma questão de explorar os contrastes de dinâmica. Diz que marcou o que estava na bula já na partitura, mas que há um símbolo, as três linhas paralelas, que não está na bula, que aparece duas vezes na peça e que ele não sabe exatamente o que significa. Confere no metrônomo qual seria o pulso ideal e comenta: "você já deve ter notado que sou completamente maníaco pelo metrônomo" (EL 02-08 1). Logo em seguida lê a peça desde o início com muita facilidade, já buscando fazer as dinâmicas.

Todas as estudantes consideram essa a peça a mais simples para ler por parecer ser a mais tradicional de todas e a mais próxima do que já estavam acostumadas a fazer. Amanda, por exemplo, que fez apenas esta peça, explicou o porque a escolheu: "Eu decidi começar a trabalhar com *Uma Página* porque para mim esta parece a peça menos assustadora. Eu acho que é muito claro o que você deve fazer. A notação é muito clara e você tem essas instruções no verso que diz o que você deve fazer e o que significa" (AR 29-05 1). Sofia, depois de ler todas as peças, decide começar a trabalhar também com *Uma Página*: "Eu acho que esta peça é a que é mais fácil de entender, então é um bom começo. Primeiro passo toda essa e então tomo o que aprendi com essa peça para as outras" (SE 28-05 1). Andreani, justamente por ser essa a peça que lhe parecia mais fácil, deixou-a para o final. Como levou muito mais

tempo do que imaginava nas duas primeiras, acabou não estudando esta, porque seu prazo já estava esgotado.

Oleksandra, a menos experiente dentre as estudantes, comenta que todas as peças eram muito mais difíceis do que ela esperava. Diz que antes de iniciar com as peças propriamente, buscaria aprofundar o discurso sobre as diversas técnicas que precisaria usar: "(…) com som de ar, com som de chave, o *sostenuto*, o *bisbigliando*… são todas coisas que nunca fiz." Também as figuras rítmicas e a troca de compasso muito frequente de *Uma Página* lhe parecem um pouco complicados e ela diz que vai precisar solfejar tudo antes de tentar tocar na flauta. Buscou ouvir as peças na internet, como habitualmente faz com o repertório mais complexo — "sem copiar, obviamente, porque se não o estudo não faz muito sentido, mas pelo menos eu sei para onde devo ir quando começar a estudar algo" — e não encontrou nada, mas sobre as técnicas havia encontrado muitos vídeos no Youtube. "São coisas novas, então, encarando-as de frente, deixam-me um pouco assustada, porque é um tipo de música de gênero que nunca enfrentei. E então inicialmente creio que devo abordá-las com prudência, digamos assim." E, antes de iniciar a leitura das peças, faz vários vídeos sobre as técnicas estendidas que acreditava serem importantes para o estudo da música contemporânea. Decide então fazer *Uma Página*: "Estava tentando analisar um pouco as peças, mas agora vou me firmar em *Uma Página*, porque parece ser a mais curta e aquela mais — como posso dizer? — aquela mais melódica, na qual há uma melodia bastante intuitiva, e … acima de tudo porque há [divisão por] compassos" (OK 21-01 1). Decidiu, portanto, com base na familiaridade, pois essa era a peça que parecia menos distante do que talvez estivesse acostumada.

3.3.2 Dimensões básicas da performance

O TRABALHO INICIAL COM A LEITURA DA PARTITURA E A RESOLUÇÃO DE PROBLEMAS técnicos são considerados aqui dimensões básicas. Esta divisão foi feita com base em Chaffin,[16] e adaptada ao escopo desta pesquisa. Como parte do início do trabalho de quem se aventura a estrear uma obra de música contemporânea que envolva notação não tradicional e técnicas estendidas é o de entender alguns aspectos da escrita e dos efeitos que o compositor pretende, este foi o primeiro aspecto a ser considerado. É importante, entretanto, deixar claro que o segundo aspecto, que são os gestos de execução, está intrinsecamente ligado ao primeiro e que portanto caminham juntos — são os gestos que vão produzir os sons e dar forma à música. As decisões e as estratégias usadas para este trabalho inicial são relatadas a seguir.

[16] Chaffin, "A Comparison of Practice …".

3.3.2.1 Decifrar a notação

Sobre a notação e sua relação com o *performer*, já discutida na revisão de literatura, vamos nos ater a alguns aspectos específicos, especialmente os problemas apresentados e que demandaram dos intérpretes tomadas de decisão também específicas. Este aspecto foi dividido entre notação tradicional (rítmica, velocidade, articulações, acentos, fermatas, alturas/notas, acidentes) e notação de técnicas estendidas. Sobre este último aspecto, como esperado, houve quase o dobro de passagens nos relatos (68%) do que sobre o primeiro (32%).

Notação tradicional

Um dos problemas enfrentados foi em relação aos acidentes das notas, que é um problema comum na música contemporânea. Diferentemente da música tradicional de concerto até o início do século XX, na música de hoje muitas vezes existe a dúvida se uma alteração é válida para o todo compasso, ou para até quando apareça uma indicação contrária, ou para uma única nota. Isso aconteceu nas peças de Silvio Ferraz e Jean-Yves Bosseur. Em nenhuma delas o compositor afirma que os acidentes valem apenas para as notas (tampouco Victorio o faz, mas em sua peça o problema é outro, como veremos a seguir). Na peça de Ferraz, Cássia comenta sobre a ambiguidade, que aparece no início da página 2, pois em alguns pontos há um bequadro e em outros não (vide dó e dó♯ na primeira linha da segunda página da peça, Figura 3.4), então resolve que vai considerar os acidentes apenas para cada nota (CC 02-08 1).

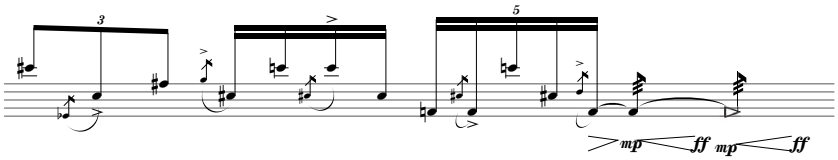


Figura 3.4 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, ambiguidade no uso de alterações.

Eric também precisa fazer anotações exatamente neste trecho, em decorrência da mesma dúvida. Andreani comenta a mesma coisa: "Então, eu parei porque aqui tem um bequadro para o dó, mas eu não vejo nenhum sustenido em nenhum outro dó." Mais tarde, tocando o mesmo trecho, entende que os acidentes devem valer apenas para cada nota, mesmo porque a peça não inclui barras de compasso (AP 24-04 3).

Na obra de Bosseur, logo no primeiro compasso há um trilo tonal entre fá e sol♭. O fá a princípio seria sustenido, pois há um sustenido no fá anterior (Figura 3.5). Entretanto, como o trilo é com sol♭, Cássia inferiu que os acidentes valeriam apenas para cada nota. Sofia chega à mesma conclusão em tocar o fá natural:

> Tenho um fá mas devo trinar com um sol♭ ? É a mesma nota … Não sei se alguma coisa está impressa errada … porque eu acho que soa melhor trinar entre o fá e o

> fá♯ do que entre fá♯ e sol♯. (…) Faz sentido que seja fá-sol♭. Porque … se ele escreve sustenidos e bemóis temporários, então, se não está escrito (…), acho que ali não deve ser nada" (SE 28-05 1).[17]

Oleksandra tem a ideia de que ali deveria fazer um trilo microtonal entre fá♯ e sol♭ (OK 27-04 1); o que faria sentido se Bosseur não chamasse trilo tonal de *bisbigliando*, palavra que para um italiano significa *murmurando*, e que sugeriu inicialmente a ela um som pianíssimo, quase um *whisper tone*.

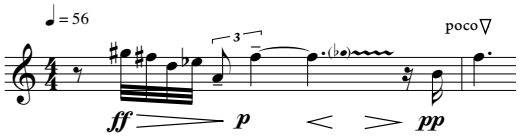


Figura 3.5 — Bosseur, *Uma Página*, ambiguidade no uso de alterações.

Já na peça *Exominiatura XI*, o problema é com a caligrafia, pois a peça é manuscrita (como é de praxe para o compositor). Cássia comenta que não enxerga direito e que isso é problemático: "Ele tinha que grafar direito" (CC 16-06 1). Opta pelo mi♭ na primeira figura e pelo fá♯ na última figura da primeira linha da música, esta última decisão tomada a partir da análise de que esse salto seria o "espelho" de outra passagem (Figura 3.6). Andreani também comenta sobre a dificuldade de entender a grafia das notas, pois não fica claro o que é bemol ou sustenido e decide que vai tocar "simplesmente o que parece mais lógico e mais plausível" (AP 20-03 2). Também opta pelo mib como primeira nota.

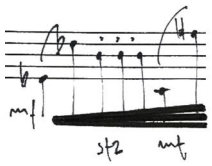


Figura 3.6 — Victório, *Exominiatura XI*, alterações pouco legíveis e "*feather beam*".

Em *Exominiatura XI* a gradação da duração das fermatas foi também uma dúvida que surgiu nos relatos. Há uma fermata redonda e uma triangular, o que para os flautistas representaria obviamente uma gradação. O compositor não determina qual seria a fermata mais longa e a mais curta (e a medida dessa duração). Cássia comenta que precisa optar por uma gradação (CC 19-06 1). Eric fala o mesmo e toma a decisão de fazer a redonda mais longa e a triangular mais curta: "apesar de não haver uma instrução sobre isso, (…) vou considerar as fermatas com "*carets*" [sinal gráfico semelhante ao de circunflexo] (…) como fermatas mais curtas, e as fermatas curvas, mais longas" (EL 01-08 2). As duas estudantes que prepararam essa peça tomaram a mesma decisão, apesar da falta de instruções explícitas na partitura.

[17] Oleksandra Kharytomyuk, *Uma página* (OK 27-04 1, 0'45"-1'56"), discute sua decisão de realizar um trilo micro-tonal fá♯ - sol♭, https://youtu.be/oIM9iEUXfRw .

Outro ponto comentado foi o espaçamento entre as notas. Eric reclama que é difícil ler à primeira vista peças em que o espaço na notação não corresponde à duração do tempo. Em *Uma Página*, por exemplo, dois compassos ¼ não correspondiam ao mesmo espaçamento. Em *Ritornelo Bis*, o problema foi ainda pior, pois não só atrapalhou a leitura à primeira vista como também a *performance*. "Eu acho como resultado que o Ferraz foi difícil por conta do modo em que estava notado. Eu senti que foi uma das coisas que dificultaram a interpretação para mim." Ele comenta que com *Exominiatura XI* a experiência foi muito boa: "(…) Enquanto com a peça do Victório, que era manuscrita, foi tão fácil interpretar um senso de espaço e tempo, porque era quase uma notação espacial. Porque ele usou a notação com "*feather beams*" (garfos de acelerando ou ritardando, ver Figura 3.6 acima), o que ajudou muito.

Ainda no campo da notação convencional, outro aspecto levantado a partir da peça de Victorio foi o das dinâmicas. A última figura da primeira linha (Figura 3.7) causa dúvida para Cássia: "o que ele propõe é um *sforzato*, *mezzoforte*. Então, *sforzato mezzoforte* é um *sforzato* em *mezzoforte*? (…) Ou será que é o *sforzatto* e *mezzoforte* súbito? Não é estranho?" (CC 14-06 1). Esta indicação aparece muitas vezes na peça. Ela opta por fazer um *sforzato* e *mezzoforte* súbito.

Figura 3.7 — Victório, *Exominiatura XI*, figura inicial, "*sforzato* mezzoforte".

Às vezes detalhes que parecem pouco relevantes podem levar a escolhas menos claras no processo de tomada de decisão. Como vimos, isso ocorre mesmo em aspectos da notação convencional. Quando entramos no campo das técnicas estendidas e notação não tradicional, os problemas se multiplicam.

Notação não tradicional

BULA

Para facilitar a leitura das peças, é comum que os compositores apresentem notas de *performance*, ou "bulas" para os símbolos que representam as técnicas estendidas. No caso desta pesquisa, duas das peças — *Ritornelo Bis* e *Uma Página* — incluíam bula, e a outra — *Exominiatura XI* — descrevia as técnicas estendidas na medida em que apareciam na partitura. Para os profissionais, o fato de ter a bula separada ou as notas escritas diretamente na partitura parece não alterar a relação com a obra. Em alguns

casos, o fato de escrever diretamente na partitura as descrições das técnicas parece facilitar. Eric Lamb, por exemplo, que toca a partir de um *tablet* e não da partitura impressa, a princípio não tinha percebido que *Uma Página* incluía bula, pois esta estava no arquivo seguinte (em outra página). Por outro lado, para os estudantes, ter separadamente a bula com as explicações do que eram os símbolos foi um fator que influenciou positivamente na leitura da partitura. Um dos fatores que levaram Amanda a escolher *Uma Página* para estudar, como já mencionado antes, foi justamente o fato de ter instruções "que dizem o que fazer e o que [cada símbolo] significa" (AR 29-05 1). Oleksandra a princípio pensou em estudar primeiro *Ritornelo Bis*: "enquanto isso (…) provavelmente examinarei esta [*Ritornelo Bis*], porque me parece que talvez haja mais indicações … Eu sei que existem todas as indicações que poderei encontrar na peça" (OK 30-01 1). Mais tarde ela percebe que *Ritornelo Bis* era extremamente difícil para o seu nível, e acaba por não estudá-la, mas o fato de ter uma bula com muitas indicações teve um impacto positivo na aproximação inicial com a peça. Sofia também, a princípio, pensa em começar com a peça de Ferraz: "isso parece bastante claro … nas instruções. Talvez … então acredito que seja bom começar com a peça *Ritornelo Bis*. Acho que é uma boa ideia porque (…) parece claro; porque você consegue encontrar tudo nas instruções" (SE 08-05 1). Entretanto, apenas o fato de haver uma bula com instruções não vai determinar que uma peça é mais clara que outra. O compositor pode deixar claras — ou não — suas ideias ao longo do discurso musical. É muito importante também que a bula seja precisa e que todos os símbolos não tradicionais que há na peça façam parte dela.

Em *Uma Página*, por exemplo, que é uma peça com poucas técnicas estendidas, o símbolo que se assemelhada a uma flecha não constava na bula, bem como o de três linhas paralelas que aparecem já no segundo compasso da música. Cássia os interpreta como se fosse um *bisbigliando* entre as duas notas, e que seria um pouco problemático para fazer. Eric comenta exatamente o mesmo trecho, e tem a mesma ideia do *bisbigliando*: "… no segundo compasso, por exemplo. Nós temos esse símbolo que parece um trêmolo, um *bisbigliando* e eu não tenho realmente certeza do que ele quer que eu faça, porque normalmente … não sei o que pensar, para ser bem sincero. É uma interrogação. Significa alguma coisa … há sempre uma flecha levando a isto" (EL 02-08 1). Mais adiante na música, ainda sobre a flecha, mas que desta vez leva para o símbolo de *breathy sound*, ele diz: "Estou considerando que isto significa que vai em direção ao ar, quando há a flecha indo para o ar, durante dois tempos. (…) É meio esquisito, não? (…) Eu entendo, (…) mas não é minha notação favorita para som de ar. (…) Eu prefiro o círculo aberto (…) acho que é muito mais *standard* atualmente a ideia do círculo, meio círculo, círculo inteiro (…) você pode ver uma grada-

ção. Digamos… você pode dizer do círculo fechado para o círculo aberto, por exemplo. Isso seria muito mais claro pra mim" (EL 16-08 1). Interessante notar que todos os estudantes interpretaram o símbolo da mesma maneira, e de modo diverso dos profissionais. Amanda expressa com clareza o que pensou: "Há instruções muito claras no verso da página, mas não se diz nada sobre as flechas. Eu acho que ela significa que você deve começar a nota normal e então é como se levasse ao *frullato*. (…) No terceiro sistema, terceiro compasso, também temos essa flecha apontando para o triângulo (…), eu creio que deva começar com o som normal e devagar mudar para o som eólio" (AR 29-05 4). Sofia e Oleksandra fizeram comentários semelhantes e tomaram as mesmas decisões de Amanda.

No caso de *Ritornelo Bis*, também nem tudo o que estava na partitura era parte da bula, o que é outro problema. O símbolo do triângulo como na Figura 3.8, por exemplo, não estava na bula:

Figura 3.8 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, símbolo do triângulo que não consta da bula.

Quando Eric chega a essa figura, é categórico ao comentar sobre bulas incompletas: "Mas se eles [os compositores] vão passar pelo esforço de fazer uma bula, então seria bom se fossem consistentes com o que está na peça, e [nesse caso] não é, você sabe … Porque esse *slap tongue* [no ***f***] não está explicado. Eu posso mais ou menos adivinhar o que significa, mas … deixa pra lá" (EL 01-08 3).

Quando faz a leitura inicial já com o instrumento, ao chegar no mesmo ponto, Cássia toca algo parecido com um *slap tongue* e comenta: "O que é isso aqui, eu não lembro, mas acho que é isso." Volta à bula e comenta: "Olha só, ele não fala. Não consta da bula. Então isso aqui é um problema, sem se comunicar com o compositor. Na segunda linha, a penúltima nota da linha, é um si com um triângulo, um triângulo fechado, não consta da bula. Eu toquei muitas músicas dele. Acredito que deva ser uma…" (CC 24-05 1). Então ela demonstra na flauta um ataque sonoro com a língua entre os lábios e prossegue tocando. Fica claro que toma uma decisão baseada no que já conhecia das peças anteriores do compositor, pois a notação estava deficiente.

Sofia também fala sobre essa falta na bula — "eu acho que, porque não tenho instruções para isso, (…) o que parece um triângulo no si; eu diria que é como um *pizzicato*, porque o *tongue ram* na instrução é notado com uma sétima abaixo" (SE 03-07 1). Como para o *tongue ram* o símbolo é o mesmo, mas inclui também a nota que soa (sétima abaixo) ela inferiu que seria um som percussivo, mas com o bocal na posição normal.

Sarah comenta sobre o mesmo símbolo, que aparece mais adiante novamente, e que não está na bula:

> "Nesse, não é clara a notação. Tem esse triângulo, que na bula… eu não sei se esse significa som de ar, se significa *slap tongue*… Porque na primeira página tem um que eu toquei como *slap tongue* mesmo [refere-se ao si]. Aqui, em um *trillo* tem o triângulo, é para fazer o quê? Se for *slap tongue* ou *pizzicato*… [demonstra] Uma coisa assim pode ser, ou pode ser som do ar. (…) Porque assim… o som do ar na bula é uma nota tipo vazia, em branco. Por exemplo, onde está escrito violento são vazias, é som do ar. Triângulo, para mim, significa *pizzicato*. Como eu vou fazer um *pizzicato* rápido? Eu tenho que inventar alguma coisa, porque não dá para conversar com compositor (SH 04-10 4).

Andreani comenta que "essa confusão em relação ao *slap tongue* e o *trillo* tktk *lip staccato* é a pior. Acho que o compositor poderia ter diferenciado melhor isso" (AP 30-05 3).

Figura 3.9 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, início do *Meno mosso*.

Quando chega no primeiro momento em que a figura indicada na bula de trinado com sons eólios aparece, ela vem acompanhada com "tktktk", como mostra a Figura 3.9, o que causa um estranhamento na leitura. Cássia diz: "O que é isso aqui? Não sei fazer isso aqui" (CC 24-05 1) (Figura 3.10).

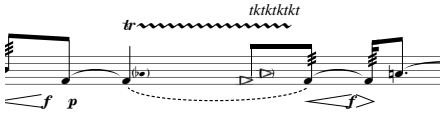


Figura 3.10 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, trinado com sons eólios e tktk.

Toca acrescentando um duplo golpe rápido ao trinado que vinha fazendo. Mais tarde recorre à bula e verifica que seriam sons eólios com trilo. Compara a figura com a seguinte que aparece na bula (Figura 3.11): "Ah… sons eólios, com trilo. Ah… então, mas aqui o triângulo é cortado, está vendo, ele já tinha falado isso aí. Aqui não é cortado é … *strong staccato* … (…) Depois a gente volta" (CC 27-05 1).

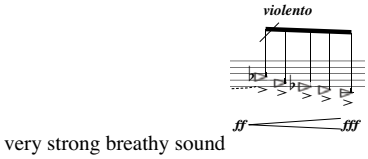


Figura 3.11 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, bula, "*very strong breathy sound*".

Na verdade, o que o compositor quer realmente não está especificado na bula,

mas parece ser uma mistura dos "aeolian, breath sound trills", dos "very strong breathy sounds" e dos "trills with tktktk lip articulation" (que não são, na verdade, "ataques com o lábio" pois o som "k" só pode ser executado com a língua batendo no céu da boca).

Cássia (já adiantada no estudo da peça) comenta novamente sobre o problema de definir a articulação quando, na página 2, aparece a notação do "triângulo" (Figura 3.12): "O outro problema é que ainda, depois de tudo isso, ainda para mim não está claro o que é o triângulo aberto, eu acho que é um tipo de som eólio, é um som ruidoso, e é isso que eu vou fazer" (CC 02-08 1).

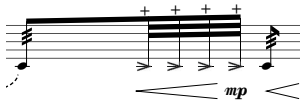


Figura 3.12 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, triângulo aberto, *strong staccato with key click*.

É possível perceber que os diferentes tipos de articulações e sons eólios são causa de confusão e problemas de leitura, e é o que discutiremos a seguir.

ARTICULAÇÕES DIVERSAS E SONS EÓLIOS

Um dos principais problemas com a notação contemporânea para flauta são os diferentes tipos de novos modos de articulação, e isso ficou muito evidente a partir do relato dos flautistas sobre essas três peças. Temos já "tradicionalmente" o *slap tongue*, o *tongue ram* e o *pizzicato*. O entendimento sobre o que seja cada um deles ainda é confuso entre compositores e flautistas, pois não existe um padrão único seguido por todos. Temos ainda combinações destes ataques com outros efeitos, como sons eólios, cliques de chave, *frullato*, para citar alguns exemplos. Este é um tema que é abordado no Capítulo 2, e cuja necessidade de discussão fica clara a partir dos relatos dos flautistas. Por outro lado, podemos levar em conta que algumas vezes essa "imprecisão" na notação gera diferentes interpretações, o que visto sob este prisma — justamente por dar abertura à diversidade — não é um problema e sim uma vantagem.

Em todas as peças houve algum tipo de comentário com relação à notação de diferentes articulações, e veremos mais à frente também como foram resolvidos os problemas de execução de certas passagens.

Um problema que ficou evidente (Figura 3.13) é a indicação de "*lip articulation*." Sobre isso Cássia diz: "*Lip articulation … lip…* o que eles querem dizer com isso? Tem vários compositores que colocam isso às vezes… É articulação com o lábio. (…) Mas está errado… Eles precisam repensar um pouco isso" (CC 24-05 1). Andreani

também reflete sobre essa articulação com o lábio, que não faria sentido: "Os trinados com o tktkt *lip articulation* são uma coisa um pouco estranha, porque não estou certa de como você pode fazer tktkt com o lábio. Isso seria antes um 'p' e não um 't' " (AP 09-05 1).

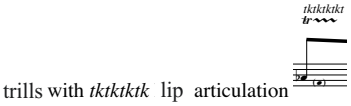


Figura 3.13 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, bula, "*trills with tktktktk lip articulation*".

Também a notação de sons eólios com trilo parece insólita para Cássia: "Aqui uma coisa um pouco estranha… som eólio com trilo, mas ele grafa de uma maneira que eu acho estranha… mas vamos ver…" (CC 24-05 1) (Figura 3.14).

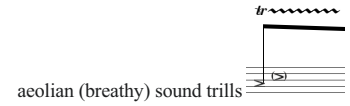


Figura 3.14 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, bula, "*aeolian (breathy) sound trills*".

Sobre essa notação, Sarah observa que "ele usa um acento para indicar isso, que é a mesma indicação que usa para indicar *strong staccato* com *key clicks*; também seria melhor usar uma coisa diferente para os dois efeitos" (SH 01-10 3).

Para Cássia, o que chama a atenção no caso do *staccato* com cliques de chave é a instrução do uso de quatro dedos: "Agora aqui, olha o perigo… ele escreve 'para reforçar o clique use praticamente os 4 dedos percutindo'… Esse tipo de afirmação é sempre meio perigosa, porque… a que quatro dedos ele está se referindo? Aos quatro dedos da mão direita?" (CC 24-05 1). Além desse problema de indicação dos dedos (sem especificar quais), Cássia discorre sobre a impraticabilidade desse gesto (o que será discutida mais tarde neste capítulo). Eric, a princípio, acredita que a instrução de bater com os quatro dedos seria uma boa ideia, mas depois muda de opinião.

Ainda em *Ritornelo Bis*, a grafia do som eólio com *frullato* também causa ambiguidade (Figura 3.15). Sarah comenta que para esse efeito "ele usa um triângulo vazado para a indicação e eu realmente não gosto muito disso porque não dá para saber às vezes se ele está querendo uma semínima ou uma mínima. Por exemplo, já na segunda linha da peça tem esse mib, e realmente não sabemos se é uma mínima ou semínima" (SH 01-10 3). Sofia comenta a mesma passagem, mas sua observação é sobre a confusão entre notações diferentes para a mesma coisa: "Agora preciso ver as instruções sobre *eolian breathy sound with flutter tonguing*. Porque é confuso, porque é diferente … hmmm notações diferentes para as mesmas coisas" (SE 03-07 1).

Figura 3.15 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, som eólio com *frullato*.

Os variados símbolos para os sons eólios podem levar a confusão, especialmente quando em um mesmo concerto há várias peças diferentes com diferentes notações para o mesmo efeito (o que é bastante comum). Oleksandra, ao deparar-se com a notação de som eólio no segundo compasso de *Uma Página* (Figura 3.16), comenta que iria procurar na internet porque os sinais não eram os mesmos nas diferentes partituras. Depois de procurar, as dúvidas permanecem: "está me dando muitos problemas, porque percebo que, apesar de ter visto várias coisas na internet, elas não correspondem na notação ao que vejo aqui" (OK 30-01 1). Essa notação causou confusão para Cássia, apesar das indicações na bula: "Vou tocar de novo a primeira linha da música porque eu confundi. Acho que isso é uma coisa muito fácil … como ele colocou esse triângulo assim de cabeça para baixo eu tive o ímpeto de fazer um *sforzato*, não tem nada de errado o que [o compositor] está fazendo, mas o meu reflexo me levou a fazer um *sforzato* onde não tem, inclusive a dinâmica é *piano*" (CC 12-07 1).

Figura 3.16 — Bosseur, *Uma Página*, som eólio com *frullato*.

A articulação de som eólio aparece também na peça *Exominiatura XI*. O compositor nota o efeito com um "x" sobre a nota e escreve, logo abaixo, "som ventado". Como Roberto Victorio não usa bula, o compositor indica na própria partitura o que a notação significa à medida em que os efeitos aparecem (Figura 3.17).

Figura 3.17 — Victorio, *Exominiatura XI*, som eólio.

Isso parece ser eficaz, mesmo porque é muito prático para o intérprete. Ao invés de aprender "fora da música" (o que acontece, por mais que sejam exemplos retirados da própria peça, quando há bula) o que a notação quer significar, pelo que foi percebido com esta pesquisa, aprender diretamente na peça (ao menos no caso destas peças) parece mais fácil para o intérprete profissional, apesar de aparentemente causar maior estranhamento para os estudantes.

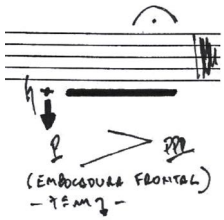


Figura 3.18 — Victorio, *Exominiatura XI*, possível *tongue ram*.

Nesta peça há mais uma vez um problema na notação do que pode ser um *tongue ram*, como último gesto da peça (Figura 3.18). Cássia comenta: "Essa última coisa não está clara, ele coloca 'embocadura frontal, sétima menor para baixo'; deve ser (…), um *tongue ram*" (CC 16-08 1). Entretanto, uma linha após a nota sugere que esta deve ser alongada, o que não é possível com o *tongue ram*, que é um som percussivo. Andreani percebe o mesmo problema: "Há um problema em como a última nota está escrita, porque deveria ser contínuo, tem uma linha longa e eu suponho que deva durar algum tempo porque vai do *piano* ao *pianissimo*. Mas não vejo como isso possa acontecer com um *tongue ram*, porque é apenas um 'puf' e desaparece. Então, não tenho certeza" (AP 04-04 1). Eric reflete: "Ele diz 'embocadura frontal'. Não sei se ele quer que eu gire a flauta para dentro. (…) Mas isso seria um portamento e eu escreveria isso de modo totalmente diferente. Bem mas não é minha peça … Isto é uma coisa que eu perguntaria a ele" (EL 13-08 3). Decide fazer um *whisper tone*, girando e afastando a flauta aos poucos, ainda que sem certeza de que seria essa a intenção do compositor.[18]

Ainda sobre notação na obra de Victorio, o *frullato* é notado com a sílaba "fru" (Figura 3.19). Apesar de pouco ortodoxa, a notação não gerou estranhamento, a não ser na última linha da primeira página da música, em que Cássia comenta que não está definido quando este acaba: "O *frullato*, ele não define quando acaba. Eu acho que é *frullato*, mas vamos ver como vai rolar" (CC 16-08 1).

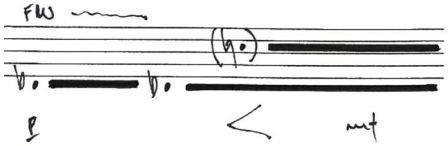


Figura 3.19 — Victorio, *Exominiatura XI*, notação não-ortodoxa de *frullato* (fru).

CANTAR E TOCAR

Enquanto a notação do *frullato*, apesar de fora do padrão, não causou estranhamento a nenhum flautista participante, a passagem de cantar e tocar foi a que mais causou confusão a Eric Lamb, mesmo com toda a experiência de anos de prática de música

[18] Eric Lamb, *Exominiatura XI*, embocadura frontal (EL 13-08 3, 4'52"-6'05"), https://youtu.be/wyKpPWFRBlo.

contemporânea como solista e camerista. O compositor marca a parte que deve ser cantada com a indicação "*b. chiusa*" (Figura 3.20).

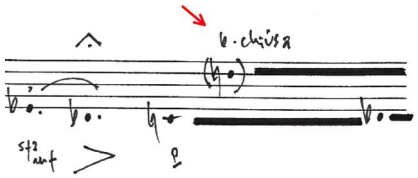


Figura 3.20 — Victorio, *Exominiatura XI, b. chiusa*.

O flautista não tinha ideia do que a notação pudesse significar, e buscando a tradução de "*chiusa*" encontrou "*closed*" [fechada]. Comenta então sobre a importância da clareza na escrita:

> Fechada! Eu não entendo o que ele quer dizer com isso. Isso é frequentemente o caso de … pegar uma música que foi escrita para outra pessoa em mente, e cada um tem sua linguagem, especialmente se um compositor e um flautista trabalham juntos, e eu acho que é super importante decodificar esse tipo de coisa pra fazer… como posso descrever … de modo que outro possa chegar na essência dessa coisa super rápido (EL 01-08 2).

Mais adiante descreveremos o caminho que o flautista percorreu até finalmente entrar em contato com uma amiga flautista brasileira, e ela lhe dissesse que com "*b. chiusa*" ele provavelmente queria dizer "*bocca chiusa*" e significava a linha do canto. Ele comenta, bastante incomodado, sobre compositores que escrevem para alguém que supostamente já conhece sua notação:

> Eu não entendi o que significava aquilo e então eu perguntei a alguém que já havia tocado alguma de suas músicas antes. Bem … é o que é. É uma daquelas coisas … Algumas pessoas em particular escrevem para amigos, sua notação é muito pessoal … isso não é nada claro para mim. Eu mais ou menos usei meus instintos e meus instintos estavam errados. Então … para mim isso é problemático, pois eu tenho dificuldade em cantar e tocar (EL 18-08 1).

Como não há uma notação padronizada para "cantar e tocar", a confusão foi gerada porque "*b. chiusa*" escrito em italiano abreviado junto a uma figura com vozes escritas em polifonia, dentro de uma partitura em que as instruções estavam em português, não fazia sentido para um falante de língua inglesa. Sofia comenta que lhe parecia muito estranho que o compositor peça para cantar com "*bocca chiusa*": "(…) se eu estou tocando minha boca não pode estar fechada. Isso é esquisito!" (SE 22-05 1) Talvez se o compositor tivesse escrito apenas a palavra "voz" (mesmo que em português) o trecho não tivesse causado tanta confusão. São detalhes que parecem sem importância mas que podem ser decisivos para o trabalho do intérprete.

PASSAGENS NÃO USUAIS

O manuscrito de Victorio também causou incerteza na interpretação de uma passagem com técnicas estendidas. Como mostra a Figura 3.21, as instruções demandam decifrar mais do que a partitura.

Para Cássia, a confusão é na caligrafia da legenda. Ela comenta: "Na terceira linha, a primeira figura que aparece é uma figura de improvisação, ele coloca '*slap tongue* e ataque nas chaves'. Ataques… acho que é 'sincronizados'? 'Selecionados'? 'Secrionados'? Você vê? Isso aqui (…) complica um pouco o trabalho. Tem cinco segundos. O que será que ele quer dizer com isso?" (CC 19-06 1). Assim, segue com a leitura da peça, voltando-se novamente à notação que está na pauta, relevando a escrita das instruções.

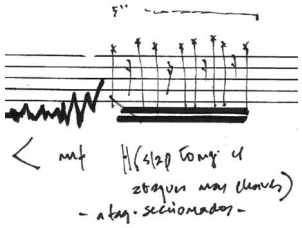


Figura 3.21 — Victorio, *Exominiatura XI*, "*slap tong. c/ataques nas chaves – ataq. seccionados*".

Como houve esse problema de decifrar, além das notas, a caligrafia do texto da instrução — mesmo para Cássia, falante de português — traduzi em inglês, para as estudantes, as instruções. Ainda assim, a escrita da passagem não lhes pareceu clara. Para Andreani, eram as alturas das notas que não estavam claras: "As notas são ininteligíveis (…) suponho que sejam todas sol? Mas algumas estão mais altas que outras, como um sol e depois um lá … Eu vou tentar apenas com o sol, eu acho que deve ser a mesma nota". Já Sofia não entende a caligrafia do "***ff***" e o interpreta como *frullato*: "E então … ataques separados *frullato*. Acho que *frullato* é *flatterzunge*, certo? E então *slap tongue* com ataques de chave, algo assim" (SE 21-05 1).

Vemos que além de escrever com uma caligrafia legível, deixar tudo bem claro nas instruções é realmente importante, especialmente em passagens não usuais. Esse tipo de especificação, quando há uma proposta completamente nova, deve ser a mais clara possível por parte do compositor. Na peça *Ritornelo Bis* (Figura 3.22), quando o compositor sugere a metrificação dos *bisbigliandi*, usa a seguinte notação:

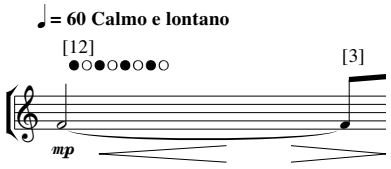


Figura 3.22 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, *bisbigliando* medido.

Sobre essa escrita, que deve ser nova pois a proposta também o é (algo que acontece com frequência na música contemporânea), Cássia comenta o seguinte:

> Eu vinha pensando que a primeira coisa que preciso fazer com essa obra aqui é entender essa métrica de *bisbigliando* que ele propõe. Eu acabei de olhar e percebo assim: ele tem dois tempos, ele não usa barra de compasso, tudo bem, mas é bem métrico isso. Ele tem uma mínima e ele coloca o número 12 sobre. Olha que ambiguidade essa escrita. É 12 sobre cada semínima ou é 12 sobre as duas semínimas? Eu vou optar por isso [duas semínimas] agora, fica mais fácil (CC 27-05 1).

Eric também estranha logo de início a notação com os números: "Minha maior questão ao iniciar isso é qual a relação entre os *bisbigliandi* e o sistema de numeração. Eu não sei o que significa aquela "sete oscilações, oito oscilações e seis oscilações … sei lá" (EL 01-8 4). A única profissional que já conhecia o efeito era Sarah, que havia tocado anteriormente uma peça com a ideia dos *bisbigliandi* medidos; ainda assim, naquela peça a notação era diferente. Andreani, que é bastante literal, deu importância à palavra "*almost*" (quase) e comenta que portanto o número de *bisbigliandi* não é exato, mas um pouco mais livre (AP 24-04 2). Sofia diz que os números devem representar a quantidade de "vibratos de chave" que se faz; comenta também que em alguns casos aparece apenas o número e não o sinal com "bolinhas": "Eu realmente gostaria de saber por que aparecem números acima das notas sem essa … acima das notas simples. Tenho que descobrir isso." (SE 08-05 1). Mais tarde vamos discutir também a execução dos *bisbigliandi* medidos, pois esse foi um dos temas recorrentes durante a preparação de *Ritornelo Bis*.

Aliás, como salientamos anteriormente, notação e execução caminham juntas, e a segunda é o tema do próximo tópico.

3.3.2.2 Gestos, passagens técnicas

Uma parte importante deste estudo são as decisões de aspectos técnicos, ou seja, como resolver os problemas que surgem a partir da leitura das peças. Isso engloba desde os gestos — tanto das passagens relacionadas às técnicas tradicionais quanto às estendidas — até o que seriam incongruências composicionais — já que os flautistas não podiam falar com os compositores para resolver problemas de passagens aparentemente inexequíveis — e estratégias de estudo. Estes são pontos cruciais na criação de uma interpretação. As passagens são específicas de cada peça, e algumas delas discutidas em diversos momentos durante o estudo, portanto o relato aqui não será linear, mesmo porque algumas passagens aparecem mais de uma vez nas obras. Assim, basicamente trataremos sobre a resolução desses aspectos caso a caso. É interessante notar que nas verbalizações sobre gestos relacionados à sonoridade e digitação, aproximadamente 75% envolviam técnicas estendidas.

Ritornelo Bis

bisbigliandi metrificados

Na peça *Ritornelo Bis*, o primeiro aspecto que chama a atenção é a metrificação dos *bisbigliandi*. Cássia estuda os ritmos utilizando-se tanto de números quanto de sílabas — uma estratégia usual na resolução de problemas rítmicos. Ela estala o dedo no tempo e murmura "um-dois-três, um-dois-três, tatatata tatati, tatatitenten", várias vezes, com diversas sílabas para as subdivisões ("um-dois-três- um-dois-três um-dois, takedini"). Explica: "Agora vou tentando na cabeça e vou tentando automatizar, deixa eu pegar um pouquinho mais devagar…" (CC 27-05 1). Estuda todo o trecho com metrônomo a 40, com atenção à rítmica proposta, comentando que não vai seguir o tempo a 60 como pede a partitura. Mais adiante na preparação da peça, não conta tão precisamente os *bisbigliandi*.

Sarah comenta que seu desafio será contar os ritmos dos *bisbigliandi* e — como havia dito antes de pegar a flauta, em sua leitura preliminar da peça — que em vez de "quase medido" ela vai "estudar exatamente como está na partitura" e pensar mais tarde em modificar o ritmo: "o que facilita essa primeira parte e facilita o estudo da peça inteira é que os ritmos são simétricos. Tem uma pulsação de semínima e o que já fiz é que marquei as pulsações, com riscos, só para facilitar minha leitura. Porque na minha experiência quando há um monte de efeitos, dinâmicas, indicações que você tem que fazer, qualquer ajuda com os básicos, o ritmo, escrito na partitura vai ajudar" (SH 01-10 1). Ela estuda a primeira parte dividindo-a "em pedacinhos" e comenta que acredita ser mais fácil a contagem pondo um dedo no início de cada tempo. Solfeja e estuda bem lentamente, com metrônomo, falando o ritmo antes de tocar.

Eric, por sua vez, comenta sobre quão específico o flautista pode ser ao executar os *bisbigliandi* medidos. "Não tenho certeza se alguém pode ser super-específico nisso. Mas na verdade talvez alguém pudesse! Eu posso imaginar pôr onde diz 12, por exemplo, dois grupos de sextinas. Por exemplo, na primeira nota, esse fá natural ligado à colcheia, 3 a seguiriam (…). Se poderia escrever ritmos para isso" (EL 14-08 1). Entretanto, não estudou contando os *bisbigliandi* precisamente, pois mais tarde toma a decisão de regular a velocidade dos *bisbigliandi*, mas sem ser exatamente específico com os números.

> De fato, o que faz sentido pra mim é uma velocidade regulada das ondulações, certo? Porque se você tem um número grande de ondulações num valor curto de nota (…) o *bisbigliando* vai ser mais rápido ou mais lento. A velocidade é relativa à duração da nota, o que, na verdade, eu acho uma qualidade muito expressiva, e você não precisa realmente, necessariamente, criar pulsos exatos. (…) Eu interpretaria isso mais como uma sensação [*feeling*] de velocidade (EL 14-08 1).

A ideia do "*almost measured bisbigliando*" também fez Andreani, a princípio, tomar a decisão de que não deveria fazer uma divisão muito rígida, que faria uma forma "mais livre" dessa contagem. "Eu acho que a intenção do compositor pode não ter sido de uma necessária tão grande precisão, ou de que os *bisbigliandi* tivessem duração igual entre eles." Entretanto, ainda assim, estuda contando o número de *bisbigliandi* por tempo, inclusive com metrônomo e buscando muita precisão: "Espero que eu esteja sendo precisa … mas tentar contar é meio difícil. Portanto, aqui vou tentar dividir os *bisbigliandi* em cinco e cinco, mas não de acordo com o meu pé ou com a semínima normal, mas com a semínima da tercina, então será mais rápido" (AP 09-05 4). Sua decisão, ao final, é realmente de mantê-los precisos: "Eu vou […] tentar fazer com o ritmo ainda mais claro, manter os *bisbigliandi* o mais próximo possível do ritmo, ao número escrito com a nota" (AP 07-06 1). Sofia também comenta sobre a dificuldade de contar os *bisbigliandi* e manter o tempo: "É difícil com o *bisbigliando* medido, quase medido, são 12 vezes. […] Acho que é difícil entender onde estou, mas vou tentar" (SE 05-07 1). Para conseguir tocar com os *bisbigliandi* medidos, ela diminui a velocidade da música (sobre o aspecto da velocidade da peça, trataremos mais adiante) e sua maior preocupação é com as posições para executá-los, que é o assunto que veremos a seguir.

BISBIGLIANDI – DIGITAÇÃO

Um problema que ocorre com alguns *bisbigliandi* é a impossibilidade de execução com mudança de dedilhado (que é o natural para esta técnica). Isso ocorre especialmente quando se trata do *bisbigliando* de si ou de mi♭ grave. Cássia explica: "porque o si, o si não se presta, é muito, muito, muito, muito tênue [a diferença], então você tem que fazer … [ela faz um vibrato bem pronunciado]". Quanto ao mi♭ relata que "a flauta está inteira fechada. Não tem como você fazer. Tanto nos *bisbigliandi* onde o tubo está inteiro aberto, o si … qualquer chave que você feche você muda a frequência, você realmente muda a frequência, então não é um *bisbigliando*. O mi♭ é outra nota também [de que não se pode alterar a digitação]." Assim, ela decide por fazer, ao invés do *bisbigliando*, o vibrato bem pronunciado nessas passagens. E argumenta: "É uma incongruência na composição. Não é a mesma coisa!" (CC 24-05 1) — referindo-se ao vibrato medido, no lugar do *bisbigliando*.

Eric também comenta sobre esse problema de composição e decide a princípio por fazer o efeito com a oitava acima (movendo o indicador da mão esquerda), porque teria que arranjar um modo "falso" de fazer o efeito: "Porque toda a ideia do *bisbigliando* é o de alternar de uma nota para um harmônico, como é frequente em Sciarrino, ou para uma versão com vazamento de ar [*vented*] da mesma nota, mu-

dando assim só a cor. Então, uma maneira de simular no mi♭ seria fazer uma oitava acima e essa será minha solução por enquanto" (EL 14-08 2). Ele demonstra tentativas de mover o dedo médio da mão direita, abrindo meio orifício da flauta, mas não fica satisfeito. Para o *bisbigliando* no si, ele até troca de flauta na tentativa de conseguir um efeito mais marcante, mas depois decide que não valeria a pena.

Sarah afirma que sempre procura *bisbigliandi* mais marcantes, pois dependendo da acústica da sala de concerto "um *bisbigliando* muito sutil às vezes não dá para ouvir." Ela é bastante metódica com os dedilhados, decidindo cada uma das posições antes mesmo de tocar as frases, e comenta ainda que sua decisão é de sempre "fazer o mesmo dedilhado [nas diversas vezes em que possivelmente uma nota aparece na música], porque assim as notas ficam como objetos sonoros que sempre voltam na composição" (SH 01-10 1). Ela utiliza e indica como referência o livro de Carin Levine[19] para buscar os dedilhados nesse tipo de situação. Com relação ao si, depois de ouvir as gravações que já havia feito e enviado durante o projeto, não fica satisfeita e inventa um outro: "Eu inventei um dedilhado que não achei no livro de Carin Levine, que é um si, pondo o quarto dedo da mão esquerda e trinando com o terceiro da mão direita"[20] (SH 12-09 1). Para o *bisbigliando* de mi♭, ela opta por mexer o terceiro dedo da mão direita, abrindo apenas uma parte sutil do orifício (o que Eric havia mostrado, mas decidira não fazer): "Esse pra mim é mais um trilo de quarto de tom, exatamente. É mais do que a altura que eu gostaria, mas foi a melhor opção que achei" (SH 01-10 2). Podemos perceber que cada um dos profissionais encontrou sua maneira de resolver essa que é, como definiu Cássia, uma incongruência na composição.

Andreani, antes de experimentar os *bisbigliandi*, toca a melodia da primeira página somente com as notas principais. Ao acrescentá-los, comenta sobre o mi♭: "Estou usando todos os meus dedos. Então, não sei como se espera que se faça um *bisbigliando* com vibrato de chave." Ela pesquisa no livro de Carin Levine e não se convence com a sugestão do livro, que seria movimentar o dedo mínimo da mão direita um pouco para a chave de dó♯. "É meio difícil de fazer," diz, um pouco frustrada com o resultado (AP 09-05 1). Sofia também comenta: "Como é esperado que eu faça um *bisbigliando* no mi♭, em que uso todas as chaves? (…) Eu não tenho chaves extras para usar." Ela tenta, mexendo cada um dos dedos separadamente. Decide então fazer com o indicador da mão direita, abrindo apenas uma pequena parte do orifício da chave" (SE 08-06 3) Sobre o *bisbigliando* de si, que Andreani não comentou,

[19] Carin Levine e Christina Mitropoulos-Bott, *The Techniques of Flute Playing* (Kassel: Bärenreiter, 2002).

[20] Sarah Hornsby numera os dedos a partir do polegar como dedo 1, portanto no padrão que estamos adotando seria o terceiro dedo da mão esquerda e segundo dedo da mão direita, respectivamente.

Sofia comenta que é difícil e que precisa pesquisar mais sobre *bisbigliandi*. Acaba por trinar com o terceiro dedo da mão esquerda (o efeito não é muito audível).

CLIQUES DE CHAVE

Uma outra passagem relatada como uma inconguência, e que aparece diversas vezes na peça, é a de cliques de chave na nota dó (Figura 3.23).

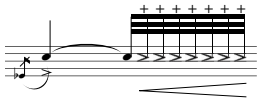


Figura 3.23 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, percussões de chave no dó.

Aqui, Cássia explica com muita clareza qual é o problema da proposição deste gesto, quando logo de início avalia a bula da partitura:

> Quando ele propuser que você faça, o que na minha opinião é um erro, o dó como um *key click*, na percussão de chave, o dó do terceiro espaço, com percussão de chave você vai incorrer num problema clássico. O problema é o seguinte: a percussão de chave é um efeito, uma técnica expandida baseada na reverberação do tubo; eu estou falando o que penso, é claro que vou encontrar uma solução (…), mas teoricamente seria isso: não tem tubo pra reverberar, a parte "viva" do tubo se resume a essa parte aqui [mostra na flauta, até onde fica primeiro dedo da mão direita](…). Olha não tem dó nenhum aqui… o dó é esse aqui [mostra, fechando todo o tubo da flauta e percutindo o segundo dedo da mão direita], é essa a solução. (…) Veja: você é obrigada a fechar o tubo inteiro para que ele reverbere em dó. Então… é um problema de escrita, um problema de conceito, que merece ser discutido entre intérprete e compositor na minha opinião, já que é praticamente uma 'pesquisa sonora' a empreitada de escrever mas também de descrever, de tocar, de interpretar o que foi feito (CC 24-05 1).

Quando a passagem aparece na música, é ainda mais problemática, pois logo em seguida à percussão de chaves há um *bisbigliando* na mesma nota.

> Eu não gosto desse efeito, porque ele privilegia a frequência do fá. Embora eu esteja usando a digitação do dó, ele funcionaria para o dó fechado, mas nessa altura (…) não funciona (…) e o fá vai se sobrepor a ele. Então esse aqui [posição do dó fechado, percutindo a chave do fá] seria muito mais desejável. O problema, então, que eu vou ter, (…) é que eu preciso largar essa digitação [mostra o inciso anterior, que é uma *appoggiatura* que vai de mi♭ grave para dó da segunda linha, posição aberta na flauta] e passar para essa [dó fechado, percute a chave de fá e em seguida a posição do dó na terceira linha] quando tenho o *bisbigliando*" (CC 24 05 1).[21]

Mais tarde, acaba tocando com a posição do dó médio (que é a que está na partitura), mas opta por fazer o *pizzicato* para dar o efeito percussivo no dó. O mesmo faz para as outras notas que mais tarde na peça aparecem marcadas com esse mesmo

[21] Cássia Carrascoza, *Ritornelo bis* (CC 24-05 1, 3'14"-5'03"), percussão de chaves no dó médio, https://youtu.be/8tMHqieWXoo .

efeito. Assim, ela consistentemente transforma os cliques de chave em *pizzicato*, como solução.

Sarah Hornsby também comenta sobre a inconsistência dos cliques de chave, primeiro de maneira mais geral: "Eu gostaria de falar sobre esses *key clicks staccato*, efeito que ele está querendo. Às vezes funciona, às vezes não, e tem a ver com o dedilhado da nota principal. Em geral, eu não gosto de *key clicks*, *key clicks* junto com sonoridade, porque em geral os compositores não gostam do efeito, eles estão esperando uma coisa mais incrível e normalmente a gente não consegue que gere muita sonoridade, ou não soa bem. Mas eu vou fazer o melhor possível . (…) Quando você usa um som *belcanto* junto com os *key clicks* e bastante som não dá para ouvir os *key clicks*, então talvez — não sei porque não estudei ainda —, mas talvez eu vá usar os *eolian sounds* ou menos ar para tentar destacar o som percussivo das chaves" (SH 01-10 4). Depois fala mais especificamente sobre a peça. Em relação ao dó, diz que ainda funciona, "porque sobraram dedos para fazer os *key clicks*" mas que no ré será um problema:

> Bom, infelizmente não sobrou nenhum dedo, estou usando todos os dedos. Eu vou fazer o *key click* como? Aqui [chave de dó grave] não dá porque vai sair uma outra nota ou essa aqui [chave de sol♯], a mesma coisa. Eu poderia talvez bater o dedinho contra a flauta assim [toca o ré e bate a unha do dedo mínimo da mão esquerda embaixo do tubo da flauta] mas na sala de concerto não vai fazer muito barulho, ou eu posso tocar um pouco mais lento usando por exemplo esse dedo [batendo o ME4 junto com o ataque da língua], mas tem que ser lento porque se eu faço rápido eu vou fazer uma outra nota [toca o trêmulo de lá com ré]. Bom … problema. Eu vou ver como vou resolver isso. Às vezes quando há um key click cujo efeito não funciona eu sugiro um *pizzicato*, um tongue *pizzicato*, alguma coisa como uma língua mais percussiva, só para ter alguma coisa de percussivo. Eu não sei o que vou fazer. Vou ver … (SH 01-10 4).[22]

Ela explica ainda que para o clique de chave tenta fazer um "sinal visual" para mostrar ao público que ali há alguma coisa "porque dependendo da acústica às vezes nem dá para ouvir esse barulhos de chave. Então às vezes é mais um gesto teatral que uma coisa realmente auditiva audível" (SH 04-10 1).

Quando Andreani vai estudar a passagem, fica clara a incongruência. Ela comenta, antes de tocar: "Muito bem… o *staccato* forte com cliques de chave, e precisa de quatro dedos, supostamente" (AP 09-05 4). Tenta decidir quais quatro dedos mexer (confirmando o comentário de Cássia Carrascoza, quando afirma que não está claro quais dedos deveriam ser percutidos) e busca percutir as chaves com força, o que não funciona muito bem, pois desestabiliza o instrumento. Fica tão preocupada com

[22] Sarah Hornsby, *Ritornelo bis* (SH 01-10 4, 2'05"-3'32"), ressonância dos *key clicks*, https://youtu.be/lKJy1tkUUXA .

a percussão de chaves que o *staccato* acaba saindo lento e não tão *staccato*; mas comenta que acredita que "seja isso que o compositor quer dizer," ainda que não pareça muito convencida. Quando chega no ré grave o problema se agrava, pois procura fazer um som claro ("*belcanto*" na definição de Sarah) e percutir algum dedo; tenta algumas posições ao atacar a nota. "O problema é que se eu preciso tocar isso mais rápido, não vou conseguir, porque [mover os dedos] demanda tempo" (AP 09-05 4).[23]

Sofia comenta que às vezes não usa os quatro dedos para bater, pois acha difícil: "Eu tento fazer isso com o maior número de dedos possível, mas acho que é mais importante que eu consiga a nota" (SE 27-07 1). Ela toca com as notas bem pronunciadas, com som cheio, assim como Andreani.[24]

Eric faz a percussão de chaves no dó, articulando o *staccato* com tktktk, o que torna a articulação semelhante àquela do trinado com articulação labial de tktktk. Quando chega no ré, comenta: "veja, no ré natural se você abre uma chave não é mais um ré natural." Então faz ataques fortes, *staccato* e segue em frente. Sobre esse trecho da música, em que o dó com cliques de chave se liga com o dó *bisbigliando*, ele assinala o que percebe da obra, já na primeira leitura:

> É interessante, porque (…) eu acho que o que ele [o compositor] está querendo é que o som esteja sempre se transformando ["*morphing*"], não é nunca normal, raramente por muito tempo. Está sempre indo, como uma ondulação.

Ele fizera um comentário semelhante anteriormente, no início da quarta linha, no trinado de fá e lá♭:

> faz sentido, porque ele [o compositor] quer dizer para ir do trinado para o gdgdgdgdrrrrrr (pois finaliza com fá em *frullato*). Está bastante claro. Eu acho que esse é o tipo da coisa que tenho que visualizar, como cantar para mim mesmo (EL 01-08 4).

Então canta e gesticula para mostrar o efeito.[25]

GLISSANDO

Outra passagem que demandou atenção foi o *glissando* de lá para dó na quarta linha da peça (Figura 3.24) .

---

[23] Andreani Papageorgeos, *Ritornelo bis* (AP 09-05 4, 5'48" - 7'15"), problemas com as percussões de chaves, https://youtu.be/2eHyrxuzbfM .

[24] Sofia Ericson, *Ritornelo bis* (SE 27-07 1, 5'00"- 5'28"), percussão de chaves, https://youtu.be/gTKORSXovsw .

[25] Eric Lamb, *Ritornelo bis* (EL 01-08 4, 5'55"-7'00"), *sound morphing*, https://youtu.be/Rpi7ylviz1w .

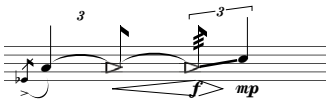


Figura 3.24 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, *glissando* de lá a dó.

Para decidir o gesto de execução, Cássia experimenta ligar o *frullato* ao ataque, gira a flauta para frente, tenta diversas posições; depois não faz o *frullato* e vai escorregando os dedos sobre as chaves para abrir as chaves vazadas, girando a flauta e abrindo com os dedos ao mesmo tempo; prova por muitas vezes, e não fica satisfeita com os resultados. Depois relata:

> Isso é difícil, isso eu vou trabalhar. Mas eu vou explicar um pouco, talvez seja interessante explicar o que eu estou buscando fazer. Eu estou procurando fazer uma combinação de ações. Esse *glissando* vai esbarrar numa das quebras de registro da flauta. O dó vai ser um problema porque, do si para o dó, você tem todos os buracos fechados, você não tem a possibilidade numa flauta como essa, numa flauta de quartos de tom você teria a possibilidade, você poderia ir abrindo paulatinamente (CC 31-07 1).

Depois de experimentar várias maneiras para tentar fazer o *glissando* (girando a flauta, tentando diversas combinações de digitação, de ângulos tanto do instrumento quanto do ar) chega a uma decisão:

> O que eu estou optando é colocar o dedo na chave do sol♯ na mão esquerda para eu ter um pouco mais de estabilidade na flauta. Então eu vou buscar, vou pegar um lá bem baixo, para quando eu chegar nesse ponto aonde eu não tenho mais a possibilidade do *glissando* mecânico, eu virar a flauta para fora. Não é uma coisa muito fácil de fazer e nem sei se eu vou ter tempo de executar à perfeição, mas o mecanismo está aí (CC 31-07 2).

Ela observa, mais uma vez, que essa seria uma solução intermediária, pois somente com uma flauta de quartos de tom esse efeito seria realmente um *glissando*.[26]

Eric, quando se depara com o efeito, ri e diz: "Ugh! Isso é difícil!" Mais adiante na preparação da peça, comenta que é difícil e que é muito rápido, e portanto provavelmente vai ter que alongá-lo. Tenta o *glissando* rapidamente em diferentes maneiras (a câmera está num ângulo que não capta as posições para poder descrever a digitação, e ele faz isso muito rapidamente) e então comenta: "Vou simular isso!" (EL 14-08 2) E segue em frente. Sarah explica que finge que vai fazer um *glissando*: "Porque eu consigo com o dedo até o si b, e depois … [demonstra que desliza o dedo e depois gira a flauta para frente] a ideia é convencer que eu estou fazendo um *glissando* direto, de lá para dó, o que não é possível" (SH 04-10 1). Os estudantes não comentam nada sobre o *glissando*, e o executam do mesmo modo que Sarah.

[26] Cássia Carrascoza, *Ritornelo bis* (CC 31.07 1, 3'45-5 53 e CC 31.07 2, 00'02"-03'35"), glissando lá-dó, https:// youtu.be/BG3IY7FTYsE .

molto agitato com *tongue ram*

O trecho "*molto agitato*", na segunda página, demandou tomadas de decisão não somente pela presença de técnicas estendidas; aqui, a passagem é tecnicamente complicada por ser rápida e apresentar saltos não usuais acompanhados por *acciacaturas*. Na segunda linha também aparecem *tongue rams* em meio às notas rápidas sem tempo para preparação. Eric Lamb, que geralmente tem a leitura muito fluente, pára na segunda figura e comenta: "eu realmente preciso praticar isso!" Durante a primeira leitura, acaba parando a cada duas figuras para fazer anotações na partitura. Estuda o trecho tocando uma vez sem os ornamentos para depois acrescentá-los. Mais tarde na preparação da peça, após estudar lentamente, de figura em figura, ele comenta: "Não tenho certeza por que isso é tão difícil para mim. Quando as coisas começam a ficar difíceis por alguma razão eu normalmente penso 'por quê'? Normalmente é culpa minha! [risos] Eu não sei por que isso é tão difícil!" Na segunda linha, com *tongue rams* entre as notas rápidas, as coisas complicam-se ainda mais: "É uma daquelas coisas … eu entendo o que ele [o compositor] quer, algo *molto agitato*, mas eu talvez tenha que tomar algumas liberdades apenas para fazer todas essas formas e coisas … por isso é benéfico para mim estudar num tempo mais lento" (EL 17-08 1).

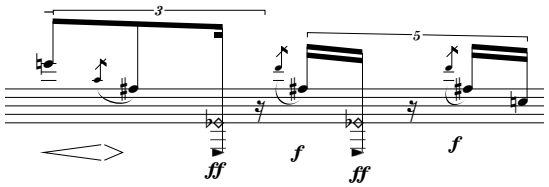


Figura 3.25 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, alternância entre *tongue rams* e sons regulares.

Cássia lê também o trecho *molto agitato* muito mais lentamente e explica: "então a gente já viu que o negócio é … primeiro ler só o ritmo e os grandes saltos sem as ornamentações porque elas transfiguram um pouco a rítmica." A ambiguidade com os acidentes também aqui atrapalha a leitura. A flautista estuda o trecho lentamente — "é *molto agitato* mas eu vou ler '*molto parato*' ", brinca. Usa a mesma estratégia de Eric, separando as células para estudá-las. No entanto, Cássia não se preocupa em deixar o trecho exatamente a tempo, e explica que vai tocar uma outra peça do mesmo compositor no programa em que fará a estreia de *Ritornelo Bis*: "Para mim está claro porque toquei …, e vou fazer no mesmo programa, *Le silence dans un ètrange jardin*, que é o mesmo tipo de material, tipo 'passarinhesco'; e que acho pode ser tocado de uma maneira mais ou menos livre" (CC 02-08 1). Aqui, o contato anterior com o compositor e sua obra trouxe-lhe uma liberdade que aparentemente não está na partitura.

Sarah, que também já havia tocado várias peças de Ferraz, tem um discurso parecido sobre passarinhos: "É um tipo de escrita que normalmente ele está pensando num pássaro, um pássaro imaginário com *appoggiaturas*" (SH 01-10 3). Para estudar, explica que vai usar uma estratégia que é indicada no livro *The Simple Flute*:[27] "Vou estudar em pedacinhos com o metrônomo no andamento, porque quem não tem tempo para estudar super lento e depois estudar a parte inteira um pouco mais rápido. (…) Meu objetivo é tocar claramente as articulações. Eu não estou super confortável fazendo esse andamento, mas eu quero só acelerar um pouco o processo de estudo. É por isso que estou fazendo" (SH 04-10 3). Ela ressalta também que pensa em como a música é organizada para facilitar o estudo: "Eu estou pensando sobre a organização das alturas enquanto eu estudo, que tem essas oitavas que são uma vez, por exemplo … tem lá♭ na segunda oitava, o lá♭ na primeira oitava. Estou observando a composição porque vai me ajudar a entender a peça e também aprender as notas mais rápido" (SH 04-10 4). Ela também comenta sobre os *tongue rams*:

> esse, como você sabe, é um problema comum nos compositores, que têm que calcular o tempo que demora para mudar a posição [toca as notas agudas e o *tongue ram*, que não funciona muito bem], porque você realmente precisa de tempo para preparar o *tongue ram*. Então provavelmente quando eu estudar isso vou modificar o andamento um pouco para poder fazer um bom *tongue ram* e também ele indicou *fortissimo*, você realmente precisa de tempo para preparar isso (SH 01-10 5).

Esse trecho demandou muito estudo por parte dos estudantes, e também causou uma certa frustração. Na ânsia de fazer tudo o que o compositor pedia, depois da primeira leitura da peça, após estudar esse trecho da segunda página, Andreani comenta que está um pouco frustrada, pois essa peça exigia "muito mais do que estava acostumada, ou a peça do Victorio" (AP 24-04 3). Apenas dezesseis dias depois volta a estudar e no início da sessão diz que sentiu-se sobrecarregada e desestimulada por ter que estudar uma peça que lhe parecia tão difícil, por isso demorou tanto a voltar para fazer o vídeo. Entretanto alguns dias antes havia olhado novamente a partitura, as instruções, e também o livro de Carin Levine, que a ajudou a encarar a obra como "não tão difícil". Quando se depara novamente com a segunda página, mais uma vez parece desmotivada: "É meio confuso, com esse andamento, que eu suponho que será mais rápido, com o *tongue ram*. Além disso, também é confuso como existem muitos sons *frullati* e de vento entrelaçados no meio" (AP 15-05 2). Tenta estudar de várias maneiras e no fim comenta que os *tongue rams* parecem inexequíveis para ela: "O que eu ainda não consigo entender é por que há um *tongue ram* quando você precisa de algum tempo para se preparar. Então, ou eu estou fazendo errado, ou eu sou apenas uma novata, o que eu sou mesmo, ou há algo mais que ele [o compositor]

[27] Michel Debost, *The Simple Flute: From A to Z* (Oxford University Press, 2002).

tinha em mente, ou ele provavelmente não entende o conceito de *tongue ram*" (AP 15-05 1). Diz que talvez consiga superar essa dificuldade pela repetição. Sua decisão, no final, inclui pausas antes dos *tongue rams*: "agora que estou tentando realmente aumentar o andamento, está ficando muito óbvio que o *tongue ram* ou *tongue stop* ou seja lá como é chamado, é realmente difícil de tocar entre [as notas]… Então acho que vou ter que fazer algumas pausas enquanto estou tocando para fazê-lo" (AP 30-05 2).

Sofia, por sua vez, comenta que o trecho também é confuso ritmicamente e difícil: "Eu acho que é difícil, porque não acho que faça sentido. Mas eu só tenho que colocar nos meus dedos e sistematizar" (SE 05-07 2). Em outra ocasião diz: "Isso é tão esquisito! [risos] Mas eu acho que vai ficar legal quando eu puser isso no tempo, mas por enquanto só preciso pôr embaixo dos dedos" (SE 09-07 2). Ela também estuda sem as *acciacaturas*, e marca os tempos com um lápis para não se confundir com as tercinas e semicolcheias. Depois explica porque considera o trecho tão esquisito e difícil: "Eu acho que é porque há tantas coisas acontecendo rápido e ao mesmo tempo, e tantos intervalos grandes; é difícil ter o tempo para fazê-los direito" (SE 25-07 2). Antes de apresentar sua versão final da peça, diz que gostaria de ter mais tempo para prepará-la e que havia gostado muito da peça, "até mesmo da segunda página!" (SE 31-07 5).

TRÊMOLO "INEXEQUÍVEL"

Logo após o "*molto agitato*", temos um trêmolo mi♭ - dó grave, cuja digitação é impraticável e que gerou o maior problema relatado nesta peça. Nesse trêmolo, o dedo mínimo precisa fazer um movimento lateral entre as chaves. Os profissionais comentam logo de início a impossibilidade de realizar a passagem. Eric observa rindo: "Ugh! Eu odeio esse dó - mi♭! Por que ele faz tanto isso? Temos que falar pra ele que dó natural para mi♭ não é bem-vindo! [risos] Porque é simplesmente lento, entende? Nós estamos fazendo todos esses belos, rápidos, intricados *bisbigliandi* e trinados, e de repente, no meio da peça, ele quer esse dó natural grave mi♭, que é … Eu entendo, é uma coisa harmônica e (…) os compositores sentem que soa bonito, sexy, mas… o problema é que nunca soa fluente" (EL 14-08 2). Ele resolve fazer o trêmolo como está escrito, mas toca devagar, pois mais rápido não seria possível.

Andreani, quando tenta tocar a passagem pela primeira vez, de diversas maneiras, e não consegue, comenta: "E isso é praticamente intocável, pelo menos para mim. Eu não consigo descrever o sentimento que eu tenho quando eu chego nesta parte, porque eu realmente não consigo tocar esse dó - mi♭, e eu acho que é muito triste que alguém que escreva isso. Mas eu acho que talvez seja apenas eu que … estou

tendo dificuldades, em razão de problemas técnicos. Então, vou tentar fazer, tentar praticar isso" (AP 23-05 2). Depois de quase desistir e então praticar por alguns minutos somente essa passagem, consegue tocá-la, muito lentamente. "Eu acho que por enquanto o que eu vou fazer é 'tipo um trinado' ['*kind-of-a-trill*'], mais lento, e espero que com a prática fique mais rápido" (AP 23-05 2). Sempre que chega nesse trecho, parece chateada ou mesmo irritada, e chega a comentar "então, aqui temos o *slap tongue* que supostamente estaria com o trinado, o trinado tktkt e o salto infame de dó - mi♭" (AP 02-06 1). Sua decisão final, apesar de não sentir-se satisfeita, é a mesma de Eric Lamb: tocar a o efeito lentamente.

Sarah encontra uma solução diferente e bastante criativa: "Esse não é um trilo que vai sair muito rápido, então o que eu vou fazer é um truquezinho, eu vou atacar a nota com o dó grave e depois virar a flauta pra dentro e usar o dedilhado de dó sustenido-mi natural" (SH 01-10 5).[28] O efeito funciona muito bem e ela comenta que, como resolveu o problema, nesse caso não seria preciso falar com o compositor "porque dá para fazer … não é exatamente possível mas dá para fazer" (SH 01-10 5). Mais tarde ainda observa que "não é uma solução ideal mas como a dinâmica é em *mezzopiano*" (SH 04-10 4) acredita que funcionará.

Dada a inexequibilidade da passagem, a decisão, sem falar com o compositor, é complicada. Algumas decisões serão relatadas mais adiante neste capítulo, pois podem demandar mais do que a simples resolução de uma dificuldade técnica.

Cássia é categórica. "Ele propõe um trilo de dó para mi♭, o que não é possível (…) não dá para fazer um trilo aqui. Então, a gente vai ter que escolher o que fazer aqui, uma vez que não se pode conversar com ele [o compositor]" (CC 02-08 1). Ela comenta que para não mudar a harmonia da peça (pois a passagem ficaria fácil substituindo com o mi o mi♭), ela vai fazer algum ruído no lugar, pensa sobre um *frullato*. Depois decide que vai tocar uma nota e cantar a outra, enfim … é uma decisão complicada sem falar com o compositor. Essas decisões serão relatadas adiante, ainda neste capítulo.

Exominiatura XI

"o mais rápido possível"

A peça de Roberto Victorio, *Exominiatura XI*, chama a atenção por já começar com uma sequência de notas "o mais rápido possível"; figuras com passagens rápidas se repetem ao longo da peça, o que demanda estratégias de estudo para limpar os

[28] Sarah Hornsby, *Ritornelo Bis* (SH 01-10 5, 4'00"-5'55"), trilo mi♭-dó grave https://youtu.be/3hks3-JKa7I.

trechos. Segundo Sloboda,[29] dividir passagens problemáticas em pequenas partes é uma estratégia importante utilizada por músicos mais experientes, e estudar de maneira produtiva é fundamental. Isso ficou muito claro durante a pesquisa. Para otimizar o tempo nas passagens complicadas, a flautista Cássia Carrascoza, por exemplo, usa diversas vezes a estratégia que chama de "tocar de trás para frente", o que é, na verdade, iniciar pela última nota da passagem e ir agregando ao gesto as notas anteriores, uma a uma. Num primeiro momento faz isso muito lentamente, para ter certeza da afinação de cada nota. Também usa essa estratégia para alcançar fluência, em diversos trechos. Outra estratégia é tocar com variações rítmicas (uma nota rápida outra lenta, duas rápidas uma lenta, e assim por diante). Ela também procura agrupar as notas das passagens rápidas para deixar as sequências mais claras (nas sequências de onze notas, por exemplo, faz um grupo de cinco e outro de seis notas).

Praticamente todos os flautistas, tanto estudantes quanto profissionais, usam estratégias semelhantes para estudar essas passagens. Nas figuras rápidas, a estratégia de Andreani é começar com um grupo menor de notas, muito lentamente e acrescentar outras pouco a pouco, até conseguir maior fluência nas passagens. Para atingir fluência, ela repete em torno de dez vezes cada passagem, acelerando o tempo. Não usa metrônomo. Muito diferente de Andreani, Sofia estuda tocando a peça do início, parando nas sequências rápidas para limpar as notas, repetindo mais lentamente e depois acelerando, para em seguida continuar lendo as frases. Aqui fica clara a diferença de estratégia entre as duas. Podemos notar que a estratégia de Cássia é uma mescla dessas duas, pois ela estuda com uma estratégia bem específica os trechos mais complicados de digitação (como Andreani), mas faz isso no decorrer do estudo da peça (como Sofia).

5s com "ataques seccionados" – figura de improvisação

No início da terceira linha há uma figura de improvisação (Figura 3.21, p. 135 acima). Esta figura demandou de Cássia estudar primeiro sem o instrumento:

> É uma coisa que eu gosto de marcar no papel quando é assim, uma figura simétrica, onde é que cai a metade dela. 1 (…) 5-6. Então o ritmo que ele está querendo é [ela fala o ritmo]. É um ritmo brasileiro. [Fala o ritmo com a sílaba "ta" estalando o dedo no tempo; subdivide o ritmo de 3 em 3, fala]. (…) É isso mesmo. Então… [Executa o ritmo com a flauta, com *slap tongue*, como pede a partitura]. Mas acho que talvez tenha alturas envolvidas nisso. [Executa com dedilhados de mais notas]. Será que é isso? (…) (CC 19-06 1).[30]

---

[29] John A. Sloboda, *A mente musical: psicologia cognitiva da música*, trad. de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari (Londrina: EdUEL, 2008).

[30] Cássia Carrascoza, figura de improvisação (CC 19-06 1, 01'35"-03'11"), 5 seg. com ataques seccionados, https://youtu.be/BRRSRVofV04 .

Essas são estratégias simples, utilizadas também na música tradicional, e que são sempre muito efetivas. "Eu quero anotar aquela história do ritmo, para eu poder ter um reflexo mais apurado no lugar, olha: com 'pauzinho' [mostra a partitura]. Eu sei, e você sabe disso, mas você quer saber como é que eu estou fazendo. Eu estou fazendo isso, e é muito básico. Já deveria ter feito" (CC 19-06 2).

Neste mesmo trecho, a atenção de Andreani primeiramente é voltada para como fazer os *slap tongues*, pois há muito tempo não executava essa técnica. Depois de experimentar o trecho, mostra-se muito preocupada com a posição da língua: "Eu preciso arrumar o *slap tongue*, porque agora eu toquei meio irregularmente, algumas vezes mais para trás, algumas vezes mais para frente" (AP 22-03 4). Com relação às alturas, para ela não fica claro que sejam sempre as mesmas, e que poderia às vezes ser sol e às vezes lá. Sofia toca apenas o sol, e sua preocupação é em tomar a decisão entre tocar os *slap tongues* com o bocal virado para dentro (como *tongue rams*) ou virado para fora. Essa confusão entre os tipos de ataque, como vemos, é bastante recorrente. Outros comentários sobre esse trecho estarão mais adiante nesse capítulo.

CANTAR E TOCAR

Nessa peça há um outro trecho, que envolve tocar e cantar, cujas estratégias de estudo e gestos foram relatados em detalhes. Cantar e tocar é uma técnica estendida na flauta que é simples se for em uníssono ou oitava. Quando há demanda de outros intervalos é muito mais complicado, e sempre requer um estudo cuidadoso. Em *Exominiatura XI* as linhas melódicas do canto e da flauta caminham separadamente, o que torna a passagem ainda mais difícil. Para estudar a passagem, Cássia toca a primeira nota da flauta e tenta acrescentar o canto; toca então a nota da linha canto para encontrar onde empostar a voz; experimenta novamente acrescentar a nota cantada como pede a partitura. É complicado. Experimenta manter uma mesma nota no canto e tocar uma escala, cuidando para que a nota da flauta não se altere (nesses casos é bem comum emitir o harmônico quando o canto vai para a oitava superior).

> Agora o que estou tentando elaborar? Primeiro, um intervalo propriamente dito. (…) Mas chega uma hora que já não é mais o intervalo, você já entendeu o intervalo. A questão é o seu corpo entender, é você perceber de que maneira você vai posicionar seu corpo aonde você vai tocar, teoricamente, um multifônico. Muito provavelmente, o lugar que você consegue colocar a sua voz pode ter um dedilhado alternativo que favoreça a produção desse multifônico. Nunca vai ser estável. (…)
>
> Só que em todos os casos, acho que talvez interesse falar sobre isso, a dificuldade dessa técnica expandida, que é cantar e segurar o som, (…) você vai encontrar primeiro o problema da dissociação (…) do flautista que é você não cair na tentação de, quando troca de nota na voz, trocar de nota com a mão. (…) É um erro banal mas é um erro que a gente está sujeito, porque o nosso reflexo é condicionado a res-

> ponder um estímulo tátil; e a voz não se produz dessa maneira. Esse é um problema que eu acho interessante. O outro problema é você conseguir encontrar (…) um lugar que a coluna de ar se mantém quando você troca a nota. E o outro problema é a altura propriamente dita, você condicionar o seu ouvido também a não se contaminar pelas diferentes dissonâncias que vão se formando (CC 19-06 2).

Mais tarde a flautista decide que vai cantar uma oitava abaixo do que está escrito. Imagina que o compositor tenha escrito a linha do canto pensando em uma voz masculina, pois nessa tessitura fica impraticável para sua voz.

Como vimos anteriormente, Eric só descobriu que deveria tocar e cantar quando já estava bastante adiantado na preparação da peça. A partir da tradução de "chiusa" deduziu que talvez devesse soprar com o bocal fechado para conseguir sons residuais, influenciado por uma outra peça que estava estudando naquele momento e que tocaria no mesmo recital:

> E diz fechado… '*chiusa*'… Eu creio que isso signifique fechado, mas eu… Essa peça que estou tocando agora [está se referindo à peça de Matthias Pintcher, *Beyond (a system of passing)*] tem muita coisa "dentro da flauta" e na verdade te dá a altura numa outra pauta, mas eu acho que o que ele está fazendo aqui, e eu vou decidir fazer… Eu não sei se está certo ou não, mas vou fazer isso de qualquer modo, é que … não tenho certeza, mas vou digitar a nota de baixo, soprar dentro e tentar alcançar a altura de cima (EL 13-08 1).

Ele testa as notas e posições, verifica quais alturas alcança, sopra mais forte, com maior e menor velocidade … tentando encontrar uma solução:

> Eu acho. Não tenho certeza. Mas é o que vou fazer agora, e depois… não tenho certeza, na verdade. Porque (…) se eu toco um ré♭ [toca], eu alcanço um ré♮ ? Acima? Mas a gente tem um mi♮ acima, certo? Mas… e talvez ele queira… se soprar mais forte … (EL 13-08 1).[31]

Em todas as sessões sempre que chegava nesse trecho não ficava satisfeito com o resultado: "a maior questão que eu tenho hoje e tenho que pensar sobre isso, é a sessão onde a flauta é fechada e o que exatamente, que efeito ele quer. Não sei se eu poderia pensar sobre micro… acordes, mas não tenho certeza. Não tenho certeza" (EL 13-08 1). Dez dias antes da estreia o trecho ainda o afligia:

> Eu toco … sopro através da flauta e a nota acima, aquela entre parênteses seria a nota residual, que sairá, ou uma altura mais ou menos semelhante, pelo menos próxima disso. Eu não tenho tanta certeza, tipo … na segunda linha … ele quer que eu desça um tom inteiro e eu estou subindo meio tom com o dedo. Eu não sei se isso vai funcionar. Mas talvez seja isso… isso aconteceu porque está dentro de um crescendo. Então, de alguma forma eu vou ter que … eu não sei se consigo fazer toda a linha a partir de … porque o problema é para mim… se estou soprando a flauta sem

[31] Eric Lamb, *Exominiatura XI* (EL 13-08 1, 9'55"-11'05"), decisão sobre "*b. chiusa*", https://youtu.be/adiwIDjaKJg .

> resistência, então é difícil tocar frases mais longas. Então, eu vou ter que incluir umas respirações aqui (EL 13-08 3).

Então, como comentado anteriormente, perguntou a uma colega, que lhe disse que a linha superior deveria ser cantada. Mesmo para um flautista muito experiente em música contemporânea como ele, assim como Cássia, cantar e tocar polifonicamente é uma prática bastante complicada. Também ele muda a oitava do canto para ajustar à sua voz. Ainda assim, mesmo tocando na flauta primeiro as notas para certificar-se da altura para cantar, e então praticando lentamente, não fica satisfeito e a passagem não lhe soa bem: "Isso simplesmente não soa bem para mim. Não sei… Ainda não decidi o que vou fazer. Quero dizer… é escrito tão alto! (…) Posso cantar uma terça [experimenta]. Não! Não é uma terça! [experimenta de novo] (…) Não sei, não é legal. Não é uma grande solução, eu não… ugh! Mas o resto da peça está saindo bem" (EL 29-08 1).

Para os estudantes que prepararam *Exominiatura XI*, esse é também o trecho mais problemático da peça. Ainda que o "*b. chiusa*" tenha sido traduzido para o inglês, como já relatado anteriormente, Sofia, por conta da tradução de "*chiusa*" para "*closed*" cogita virar a flauta e cantar dentro do tubo: "Então, talvez eu deva cobrir o orifício e fazer isso dentro do tubo, porque quando eu faço isso para notas diferentes com a chaves o canto também fica diferente. Eu na verdade gosto de cantar para dentro do tubo, para dentro da flauta com a boca fechada" (SE 22-05 1). Logo em seguida, entretanto, muda de opinião, pois considerando que deveria começar apenas tocando e depois adicionar o canto, então tocaria e depois adicionaria a voz ao som da flauta. Mais tarde percebe que o que é realmente difícil é encontrar a nota certa com a voz. Andreani, vai ainda mais fundo e diz que o mais complicado é encontrar a nota exata no meio da mudança de notas na flauta e "encontrar o equilíbrio" de modo que possamos ouvir a nota cantada, mas sem perder o som das notas tocadas. Ela percebe também que a nota tocada muda um pouco quando muda a nota cantada (AP 25-03 3). Assim como Cássia e Eric, Andreani cogita mudar a oitava do canto, mas quando tenta isso decide não fazer: "Não, [a mudança] é meio drástica e eu acho que não é o que o compositor quer" (AP 20-04 2). Abordaremos mais especificamente os comentários sobre tentar seguir o que "pede o compositor" mais adiante nessa análise.

Uma Página

A peça de Bosseur não apresentou muitos problemas técnicos, por ser comparativamente mais simples.

BISBIGLIANDI

Alguns *bisbigliandi*, que segundo Cássia não funcionam bem e, assim como na peça de Ferraz, devem ser executados produzindo a diferença de frequência com o lábio. Esse é o caso do ré médio que aparece na segunda linha da música (Figura 3.26):

> Esse *bisbigliando* no segundo compasso, do ré, (…) só é possível fazer com o lábio; enquanto no último compasso da primeira linha, o *bisbigliando* do lá é um *bisbigliando* que todo mundo já tem bem à mão, é só abaixar a mão direita, todo mundo sabe [toca o *bisbigliando* de lá]. É um dos que funcionam muito bem. O ré a gente não tem essa possibilidade de fazer com digitação, então já se torna um efeito menos interessante [toca, soa mesmo como um vibrato]. Na verdade fica um *vibrato* 'desafinato' (CC 12-07-1).

Figura 3.26 — Bosseur, *Uma Página*, *bisbigliando* no ré.

Eric comenta a mesma coisa: "veja, é sempre o mesmo problema, o ré♮ não é uma ótima nota para fazer o *bisbigliando*. (…) O si♮ é uma boa nota para o *bisbigliando*, assim como o mi♮. Qualquer coisa que você tenha uma nota abaixo para mexer (…) funciona" (EL 02-08 1). Assim como Cássia, faz um movimento com o queixo, quase como um vibrato exagerado além de mexer o indicador da mão esquerda, para fazer o efeito de *bisbigliando* no ré.

Essa inadequação da nota ré para o *bisbigliando* não chamou a atenção de nenhuma das estudantes que prepararam a peça, muito pelo contrário, gostam muito do resultado. Sofia diz: "Oh, é muito legal! Vou manter! Gosto disso!" (SE 28-05 1). Amanda comenta: "Então você só toca um ré e trina com esse dedo [indicador da mão esquerda]. É isso que eu vou fazer. Soa muito legal!" (AR 30-05 1) Não mencionam nada sobre o fato de que, no ré, o *bisbigliando* é praticamente imperceptível.

SONS EÓLIOS

Para Amanda, a primeira coisa que a deixa confusa é o fato de que na primeira aparição do som eólio na peça (Figura 3.27), em seguida o compositor escreve "ordinário" para indicar que o som regular deve retornar, enquanto nas outras ocorrências na peça o compositor não especifica quando exatamente volta o som regular.

> Eu me dei conta de que nos outros lugares da peça, onde nós temos essa forma de triângulo, não está dito quando quando parar de fazer [o som eólio]. Mas diz no começo. Mas eu acho que isso quer dizer que eu só deveria tocar a nota com o triângulo com o som de ar, e assim que aparece a próxima nota eu devo parar e tocar normalmente. Sim, é isso que eu vou fazer (AR 30-05-1).

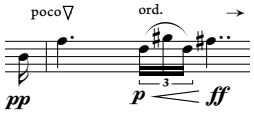


Figura 3.27 — Bosseur, *Uma Página*, som eólio.

É interessante notar que é apenas na primeira ocorrência do som de ar que não há uma pausa, todas as outras ocorrências são seguidas de pausa, mesmo que muito breve. Talvez o compositor tenha entendido que como havia uma pausa, ficaria claro que ali deveria acabar o som estendido e que o seguinte seria um som regular. Para uma flautista menos experiente isso não ficou tão claro a princípio, mas de qualquer modo ela acaba fazendo o efeito apenas na nota escrita, consistentemente.

Amanda faz considerações sobre a sonoridade dos sons eólios: "eu acho um pouco complicado porque ainda quero que o som de ar seja mais ou menos concentrado para que se possa realmente ouvi-lo na flauta, mas não é para ser tão concentrado porque então o que você tem é o som normal." Ela explica que tenta conseguir uma coluna de ar bem ampla, com abertura grande da embocadura e pressionar a flauta em direção a ela: "Então eu consigo esse som entre [o normal e o com ar]." Sofia também comenta sobre a dificuldade de conseguir o som eólio: "É difícil conseguir um bom som de vento, porque sinto que tenho muito receio de que saiam as notas então eu não me arrisco a fazê-lo intenso, entende? (…) É interessante a quantidade de som que eu realmente consigo ouvir. (…) Eu preciso ouvir o som do ar!" (AR 30-05 4).

TRÊS LINHAS PARALELAS

Como comentado anteriormente, um dos símbolos que aparecem na partitura não está na bula: três linhas paralelas, e há uma flecha indo em direção a elas (Figura 3.28). Cássia interpreta essa notação como um trêmulo fá♯ médio – sol♯ agudo e resolve fazer o sol♯ na posição de harmônico de dó♯.

Figura 3.28 — Bosseur, *Uma Página*, flecha em direção a três linhas paralelas.

Entretanto, como em várias outras passagens da música, não fica satisfeita:

> Eu vou experimentar fazer isso com o sol♯ naturalmente no harmônico de dó♯. Talvez eu segure o terceiro dedo da mão esquerda para a flauta não pular, vamos ver o que é que dá para fazer. Então eu vou ler. (…) [Recomeça a tocar, quando chega no trêmolo fá♯/sol♯, pára e testa, para decidir.] É, vou manter o dedo" (CC 12-07 1).

Mais tarde, muda a interpretação da flecha indicando as três linhas para 'mo-

vendo-se em direção a um *frullato*'. E é o que acaba fazendo na estreia. Eric percorre um caminho semelhante. Primeiro interpreta as três linhas como um tremolo, mas não tem certeza de como executá-lo. Acaba no fim ignorando e tocando uma nota regular. Nenhum deles fez o tremolo pensado inicialmente. Todos os estudantes, por sua vez, interpretam logo de início as três linhas como um *frullato* e assim executam. Oleksandra comenta: "então, teria sentido fazer o *frullato* com a língua, vou para o sol♯ e finalizo no lá com trinado. Portanto poderia ser, digamos, subjetivamente musicalmente belo fazer um *frullato* e chegar no sol♯" (OK 27-4 1).

NOTAS COM SOM DE CHAVE

Nesta peça há também a indicação de notas com o som das chaves. Amanda diz que "quer que eles soem bastante" mas não quer usar muitos dedos para isso porque "pode ficar complicado". Para a primeira passagem (Figura 3.29), com o dó grave comenta que o modo mais fácil é tocar a nota normalmente e como é uma nuance suave, acredita que "de qualquer forma vai soar".

Figura 3.29 — Bosseur, *Uma Página*, dó "*with the sound of the key*".

A passagem seguinte, que é um pouco mais complicada porque envolve percussões de chave rápidas no registro grave (Figura 3.30),

Figura 3.30 — Bosseur, *Uma Página*, dó-mi-ré "*with the sound of the key*".

ela planeja da seguinte forma:

> Porque você tem um trinado no sol♯ e e então tem que ir para o dó grave, e eu acho que já que tenho esses dedos [todos os dedos da mão direita] eu vou só percuti-los. (…) Mas depois eu não quero usar tantos dedos porque vai ser complicado e provavelmente vai ficar muito devagar para essas percussões de chave. Então eu vou fazer o seguinte [demonstra, depois de fazer o dó, levanta os dedos para a posição do fá e percute o MD2 para o mi e o MD3 para o ré, percutindo assim apenas um dedo de cada vez]. Eu acho que vai soar bem (AR 30-05 3).[32]

Sofia tenta várias possibilidades e decide por outro dedilhado, que considera mais sonoro, percutindo o anelar da mão esquerda para o dó e depois percutindo MD2 e MD3 da mão direita (SE 31-05 1).[33] Eric recorre à bula e comenta que o com-

[32] Amanda Ripa, *Uma Página* (AR 30.05 3 , 1'15"-2'15"), percussão de chave, https://youtu.be/I3oh-NvomUk.

[33] Sofia Ericson, *Uma Página* (SE 31-05 1, 7'23"-8'16"), percussão de chave, https://youtu.be/

positor pede "com o som da chave" e não só o som da chave e que portanto tocará também com o som da nota. "Ah! Ele quer mais chave. É um problema, porque o movimento está indo para cima. Então, provavelmente eu só vou percutir a chave do sol" (EL 16-08 1).[34] Oleksandra também decide fazer a percussão de chave com o som da nota, e explica com detalhes sua decisão:

> O fato de que se tenha um pianíssimo marcado, me faz pensar que deve haver uma nota porque (…) parece-me estranho que eles indiquem uma dinâmica em um som mecânico como este. (…) Se eu fizer isso piano, não se ouve e, portanto é mais intuitivo pensar que a indicação é para o som da nota, mesmo se houver um clique de chave. (…) Ah, sim, porque também está ligado à colcheia do ré, ou seja, o ré ligado. (…) Então um pouco de som deve haver, se está ligado a uma colcheia depois (OK 30-04 1).

HARMÔNICO

Na última linha da peça Cássia lê um lá agudo em harmônico, ligado a um dó♯ grave (Figura 3.31). O lá harmônico ela decide fazer com a posição de ré. Na primeira vez que toca não funciona. "Não funcionou. Última linha, primeiro compasso. Eu arrisquei feio … também não esquentei a flauta. Se esquentar vai dar certo. Para fazer o lá como harmônico de ré. Vou tentar mais uma vez porque acho que vale a pena. [Toca e o harmônico sai]. Vale a pena. De novo. [Toca e continua até o final da música]" (CC 12-07 1). Quando a apresentação se aproxima, decide não fazer o lá em harmônico: "Não vejo muito uso nisso, não. Na hora eu não vou conseguir arriscar isso. Não vou arriscar. Se eu mudar de ideia te conto até lá" (CC 16-08 2).

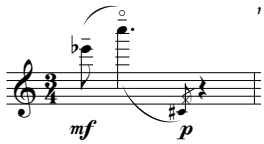


Figura 3.31 — Bosseur, *Uma Página*, dó no quarto registro em harmônico.

Entretanto, a nota escrita não é um lá agudo, mas um dó no quarto registro. Aqui é importante e interessante descrever o que aconteceu. Como foi explicado anteriormente, a partitura de Bosseur foi passada a limpo para então ser usada na pesquisa, pois o compositor tem sempre suas peças editadas antes de repassá-las para os intérpretes. Acontece que houve uma falha ao passar a limpo e o que era um lá no manuscrito foi transcrito como um dó agudíssimo. Por alguma coincidência Cássia tocou mesmo um lá. Aqui vale a pena discutir essa coincidência. Uma possibilidade é a de que a flautista, sabendo que não seria possível fazer um $dó_4$ com harmônico, tenha corrigido, sem dar-se conta, para uma nota exequível com harmônico. Coin-

UsWveByNlnE.

[34] Eric Lamb, *Uma Página* (EL 16-08 1, 5'09"-6'22"), percussão de chave, https://youtu.be/wz38OTQ6dYI.

cidência ou não, esse foi um ponto em que todos os flautistas, profissionais ou estudantes, comentaram que simulariam o harmônico, pois não era possível executá-lo. Eric comenta isso logo na primeira leitura da peça (EL 16-08 2).

Amanda a princípio diz que não tem certeza de como fazer, e que iria decidir se conseguiria tocar o harmônico ou tocar com a digitação normal; acaba decidindo pela digitação normal (AR 30-05 2). Sofia tenta algumas vezes fazer o harmônico e, como não dá certo, toca na posição regular. Oleksandra tem dificuldade até mesmo de tocar com a posição regular — "Que coisa é aquela nota? É agudíssima, tem saltos absurdos!" — e desconsidera (parece mesmo não ter enxergado) a notação de harmônico (OK 29-04 1).

A peça de Bosseur é a mais simples, tecnicamente falando. O problema com ela, especialmente para os profissionais, é diferente, e o veremos mais adiante.

3.3.3 Dimensões interpretativas da performance

As decisões relacionadas às dimensões interpretativas foram aquelas que mais proeminentemente diferenciaram as interpretações de cada um dos flautistas. Enquanto aspectos que envolvem a resolução de problemas técnicos variam um pouco de um intérprete para outro, os elementos relacionados aqui parecem projetar mais marcantemente o caráter pessoal de cada artista sobre sua interpretação. Os comentários de julgamento num nível da nuance, que envolvem razão e intuição, e aqueles de cunho psicológico e filosófico, que envolvem aspectos que estão por trás das decisões verbalizadas espontaneamente, também fazem parte das dimensões interpretativas. Algumas passagens podem aparecer tanto nas dimensões básicas quanto nas interpretativas; a diferença está na ênfase dada aos comentários.

3.3.3.1 Fraseado

Decisões sobre fraseado envolvem alguns aspectos que se entrelaçam, como dinâmica, nuances, agógica, direção e fluxo, além de termos (e por vezes metáforas) que buscam descrever intenções, expressões e impressões.

Um dos aspectos mais evidentes quando tentamos descrever decisões interpretativas é a diferença na interpretação das dinâmicas, não somente a execução das indicações da partitura, mas também as sutilezas das nuances. De modo idêntico àquele sugerido por Bangert [35], ficou também evidente neste estudo que decisões sobre dinâmica tendem a ser planejadas.

Eric Lamb, logo no início da leitura das peças, toma decisões em relação à dinâ-

[35] Bangert, Schubert e Fabian, "Practice thoughts and performance action".

mica. Em *Exominiatura XI*, diz que para ele o que vai funcionar é buscar exagerar muito nas dinâmicas: "E não tenho tanta certeza se quero fazer um *subito mezzoforte*, porque tenho um sforzando na cabeça do tempo, nesse lá natural agudo, mas acho que vou fazer um pouco mais de som por mais tempo" (EL 13-08 1). Em *Ritornelo Bis*, ao decidir sobre as frases, anota já na partitura o que pretende com as dinâmicas (Figura 3.32): "Sim, e isso será uma espécie de momento. Será um momento *subito forte*. E eu vou destacar isso. (...) e o que farei é basear minha dinâmica no início, sendo este o primeiro ponto de chegada" (EL 14-08 1).

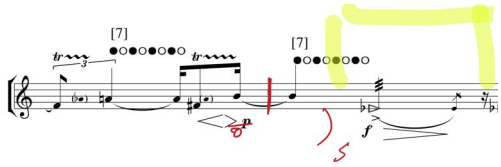


Figura 3.32 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, início da segunda linha com marcações de E. Lamb, primeiro sforzando no mi♭.

Sobre a segunda figura da quarta linha da peça (Figura 3.33), Eric faz um comentário de como as texturas afetam a dinâmica das notas. Ele diz que sempre que você acrescenta uma textura a uma nota (no caso, seria um tktk no fá grave), isso vai fazer a nota soar mais forte. Como naquela figura, logo após o fá ao qual adiciona-se o tktkt com lá♭, há um *frullato* crescendo, ele considera necessário pensar em diminuir para poder em seguida crescer, caso contrário o crescendo acontecerá antes do tempo (Figura 3.33).[36]

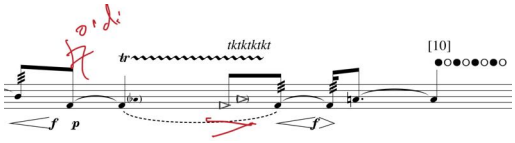


Figura 3.33 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, início da quarta linha, com marcação de decrescendo por E. Lamb.

Na última linha da primeira página, Eric alonga o decrescendo do dó para tocar o ré realmente piano, sem que isto esteja escrito, a fim de poder construir um crescendo convincente no dó♯, como mostra a Figura 3.34.

Figura 3.34 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, início da quinta linha com marcações de E. Lamb, decrescendo acrescentado ao dó.

Durante a leitura inicial, Eric Lamb comenta sobre as dinâmicas extremas de

[36] Eric Lamb, *Ritornelo Bis* (EL 14-08 1, 3'45"-5'00"), alteração da dinâmica em decorrência de nota com textura, https://youtu.be/q68zY1rqq7w.

Uma Página, e já nessa primeira leitura busca tocar com as dinâmicas. Mais tarde avalia: "às vezes sinto que quero fazer mais decrescendos no final das frases. Quer dizer, [o compositor] escreve alguns, mas… [eu busco] um pouco mais de liberação de energia. Um ótimo exemplo disso é a primeira linha. Vou tocar a primeira linha novamente. Estou apenas tentando mais ou menos imaginar uma maneira mais eficaz de construir e liberar energia" (EL 16-08 2). Para Eric, a ideia de dinâmica está muito ligada à de construir tensão pelo acúmulo de energia e depois liberar essa energia num *decrescendo*.

Para os estudantes, o trabalho com a dinâmica das peças não acontece tão rapidamente. Sofia, consciente disso, comenta: "E então eu preciso fazer algumas dinâmicas, mas acho que é melhor se eu apenas… — eu sei, como músico (…) se você é bom na leitura à primeira vista, deve fazer dinâmica desde o início. Para mim, acho que já é difícil tentar tocar com as técnicas novas, então talvez eu adicione [as dinâmicas] só mais tarde. Não sei se é o caminho certo a seguir, mas acho que sim" (SE 25-05 1). Realmente, as decisões sobre dinâmica aparecem mais tarde, não nas primeiras leituras. Ainda assim, a preocupação com a dinâmica é sempre presente na preparação das peças, depois de resolvidos os problemas técnicos iniciais (especialmente tanto as passagens rápidas difíceis quanto as que envolvem técnicas estendidas). Amanda faz um comentário geral sobre *Uma Página*, mas que demonstra sua atenção sobre este aspecto: "Eu estava pensando hoje, mas não só hoje, todos os dias, que existem muitas mudanças nas nuances desta peça, todo o tempo na verdade. Vai frequentemente do fortíssimo para o pianíssimo e de volta mais uma vez". Ela decide que vai manter o foco nas dinâmicas e exagerá-las ainda mais para finalizar a preparação da *performance*, mas não faz comentários sobre passagens específicas. O que ela comenta muito especificamente é como faz para estudar as dinâmicas, praticando a técnica de "*son filé*", sempre com afinador (para ter certeza de que não muda a afinação quando faz dinâmicas extremas): "Eu começo (…) muito suave, e então penso um, dois, três, quatro. (…) E então eu tento imaginar essas etapas. Tão suave. O mais suave. Mais forte. Mais forte. E o mais forte. E depois de volta. (…) Fazer isso tem melhorado muito minha *performance*, mas eu sinto que especialmente nessa peça, será bom praticar mais ainda" (AR 04-06 1).

Andreani, em *Exominiatura XI*, também mostra-se muito atenta aos problemas que precisa resolver: "O que me falta são algumas dinâmicas específicas que mudam abruptamente, às vezes eu não faço. Por exemplo, aqui [final da primeira linha de *Exominiatura XI*], notei que quando estava tocando, não fiz o *sforzando* na primeira linha. Eu vejo e entendo, mas não faço porque não tenho tempo suficiente, (…) tenho

que trabalhar nisso." Ela comenta que quando há técnicas estendidas ela tende a tocar mais forte: "Eu sinto que eu posso fazer isso ficar mais bonito, agora está meio agressivo. Porque toda vez que há técnicas estendidas meu instinto tende a a pedir 'então, toque isso muito forte, bem agressivo!'" (AP 04-04 2).[37] Nas notas do terceiro registro, a princípio ela prefere não exagerar na dinâmica, para que não soem tão fortes e "estridentes" [*screechy*], ainda que tenha a ideia de que deve enfatizá-las (AP 18-04 1). Uma sessão antes de apresentar sua versão final da peça, diz que vai prestar mais atenção nas dinâmicas para "que fiquem mais precisas, como o compositor as escreve" (AP 20-04 1).

O uso do vibrato também é um fator que interfere no fraseado. Em *Exominiatura XI*, Eric e Andreani comentam sobre como incluir vibrato. Andreani diz que como não há indicação de fazer ou não vibrato nas notas longas, usará com moderação (AP 04-04 2). Eric Lamb decide utilizá-lo o mínimo possível, e explica a razão:

> Ainda não decidi sobre o vibrato, mas acho que nesta peça usarei o mínimo possível (…). Porque ele está adicionando essas oscilações, esse vibrato com oscilações extremas… [Figura 3.35] que podem inevitavelmente acabar se transformando em sons eóleos de alguma forma … Porque (…) quanto mais eu oscilo no registro grave, isso vai naturalmente provavelmente subir para a oitava.(…) Então, acho que não seria lógico que em outras notas longas eu usasse vibrato. Portanto, acho que minha conclusão será que eu usaria o mínimo de vibrato possível (EL 13-08 1).

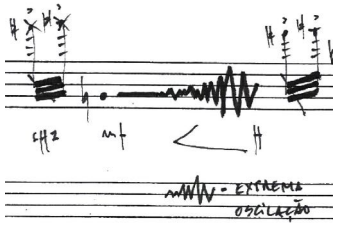


Figura 3.35 — Victorio, *Exominiatura XI*, vibrato extremo.

Alguns sinais nas partituras, especialmente as respirações, podem lançar luz sobre como é concebida a agógica da obra. Entretanto, o quanto segurar cada respiração é uma escolha que faz variar de modo evidente as interpretações. Muitas dessas decisões são tomadas deliberadamente, como as de dinâmica, outras vezes não parecem ter sido verbalizadas. Eric e Andreani também explicitam muito de suas decisões relacionadas às respirações. Logo nas primeiras aproximações a *Exominiatura XI*, Eric Lamb identifica que Victorio inclui vários sinais de respiração, e explica que vai considerá-los sinais de frase, o que o ajuda a tomar decisões muito rapidamente e assertivamente sobre o fraseado, como no início da quarta linha, por exemplo:

[37] É uma ideia correlata ao que Eric comenta quando prepara *Ritornelo Bis*, ver acima n. 36, p. 157.

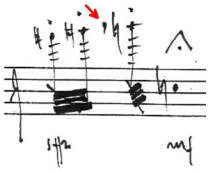


Figura 3.36 — Victorio, *Exominiatura XI*, respiração como sinal de fraseado.

"[Aqui] há um sinal de frase. Então eu vou pôr um pouco de espaço entre o sol♯ e o si♮. E então, isso vai ser uma anacruse. Esse si♮ vai ser uma anacruse para o dó♮" (EL 13-08 1). O mesmo trecho é identificado por Andreani somente após 8 dias de sessões de estudo, quando ela se dá conta de que há o sinal de respiração. "Agora, acho que interpretei isso de maneira errada, porque aqui [início da quarta linha] há um (…) sinal de respiração. Então vai ser [canta]. Não é realmente uma *appoggiatura*, a nota curta, mas acho que ela precisa ir com o dó, em vez do grupo anterior. (…) Talvez uma parada mais curta. [toca novamente] Hmm. Acho que essa soou melhor" (AP 15-04 2). Ela demonstra por várias vezes preocupação sobre onde respirar, de modo a não cortar as frases, bem como marcar suas separações, o que são decisões não muito fáceis para ela: "Eu não tenho certeza sobre as minhas respirações, quando fazer, e quanto tempo devem durar" (AP 10-04 1). Além das respirações, as fermatas também podem indicar delimitações de frases na *Exominiatura*. No final da segunda linha, por exemplo, há uma fermata logo após um sinal de respiração (Figura 3.37):

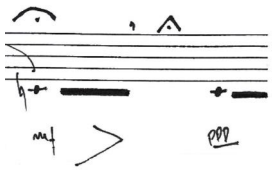


Figura 3.37 — Victorio, *Exominiatura XI*, respiração seguida por *fermata*.

Ali, Andreani se preocupa que talvez estivesse deixando um espaço muito longo: "Porque aqui há um sinal de respiração ou não realmente respiração, uma pausa, mas não deve ser muito longa, eu acho. Eu a deixei muito longa." (AP 18-04 1) Sobre o mesmo trecho, Eric Lamb decide que vai diminuir até o som desaparecer e começar do zero novamente porque prefere "a sensação de um *decrescendo* para o nada e começar do nada novamente"(EL 13-08 2), de forma que a dinâmica vai ajudar a agógica tornar-se mais orgânica. Tanto Sofia quanto Andreani comentam sobre tentar não deixar a música fragmentada. Sofia não fala especificamente sobre as divisões das frases, entretanto explica que pode sentir-se mais livre porque a peça não apresenta barras de compasso, mas que é preciso "fazer cada seção como uma seção e ainda manter o fraseado [por] toda [a peça], para fazer dela um 'todo'" (SE 08-06

2).[38] Ela faz o mesmo tipo de comentário com relação a *Uma Página*, e diz que é difícil de explicar, usando gestos para exemplificar o que pretende: "…preciso fazer frases e não apenas segmentos de música (…) uma ideia da peça inteira … é difícil de dizer" (SE 08-06 2).[39] Num outro momento ela procura explicar a ideia de soar como um todo usando a ideia de fazê-la mais "horizontal" e não "vertical", para que a peça não soe como "segmentos de peças" (SE 10-06 1).

As decisões de como agrupar as notas de modo que as frases façam sentido ligam-se a essa ideia e também são um aspecto importante na preparação das obras. Mais uma vez fica evidente que os profissionais tomam esse tipo de decisão muito mais naturalmente. Tanto Cássia Carrascoza quanto Eric Lamb comentam sobre como agrupar a primeira figura de *Exominiatura XI*. Cássia diz: "Acho que o problema aqui na verdade é entender pelo ritmo. Separar cinco e seis. Se a gente fizer um agrupamento rítmico fica mais interessante" (CC 16-08 1). Essa decisão não é muito diferente daquela de Eric, que pensa em ter a sensação de 1, 1-2, 1-2, 1-2-3 , 1-2-3. Ele explica que nesse tipo de passagem técnica ele gosta de "ter a sensação de um pulso interno à figura [*inner pulse*]" (EL 13-08 2). Esse tipo de agrupamento nas passagens rápidas é uma constante na preparação da obra.[40] Como as figuras cortadas por um traço significando "o mais rápido possível" permeiam toda a peça, a decisão sobre como executá-las influencia muito na *performance*. Sobre isso, Eric presume que elas sejam "figuras de anacruses que se direcionam para alguma coisa." Assim, "imagino que essas figuras anacrúsicas representam um pouco de acelerador no que concerne o andamento. Deste modo, estou tentando organizar este tipo de som que se torna mais e mais veloz" (EL 13-08 2).[41] Ele diz que é "sempre uma questão de saber como incorporar os grupos em passagens como aquelas da abertura da peça, para que não "soem como uma batida e um ricochete" (EL 13-08 1).

Andreani, por seu lado, toma uma decisão no sentido contrário sobre a última passagem da penúltima linha da peça (Figura 3.38, abaixo), em que também há o traço indicando "o mais rápido possível", baseando-a na diferença entre figura ascendente (em semicolcheias) e a descendente (em fusas): "essa linha, o que, tanto quanto eu sei, significa que devemos tocá-las o mais rápido possível, estou pensando que talvez não sejam tão rápidas na verdade, porque se fossem, ele usaria uma [figura]

[38] Ambas usam a palavra "*whole*". Essa consciência sobre a obra dever soar como uma "coisa inteira", a criação de um objeto, será parte da discussão final deste trabalho.

[39] Sofia Ericson, *Uma Página* (SE 08-06 1, 6'41"-8'41"), a peça deve soar como um todo, https://youtu.be/ZoJ3GFHEBGU .

[40] Os estudantes, curiosamente, às vezes fazem esse tipo de separação para estudar trechos rápidos com digitação difícil, mas não comentam sobre incorporar essa separação em grupos no fraseado da peça.

[41] "I imagine these pickup figures have to have a little bit of opening up as far as speed is concerned. So, I'm trying to organize this sort of sound that gets faster and faster".

mais curta para mostrar isso." (AP 10-04 4) Por esse motivo, decide tocar a figura ascendente um pouco mais devagar.

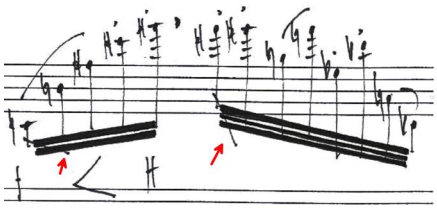


Figura 3.38 — Victorio, *Exominiatura XI*, figuras cortadas por um traço significando "o mais rápido possível".

Algumas decisões sobre separar ou agrupar as notas também são tomadas para facilitar a execução. Na última linha de *Exominiatura XI*, por exemplo, há figuras rápidas com saltos muito grandes que vão para o dó grave:

Figura 3.39 — Victorio, *Exominiatura XI*, figuras cortadas seguidas por grandes saltos.

Andreani comenta que vai buscar fazer todos os dós semelhantes e descreve que o trecho é como se fosse uma nota contínua e algumas "explosões aleatórias" nesta nota. No entanto, o trecho não é simples de ser executado e então decide por outra saída: "Mas eu realmente acho que, com base em como está escrito... estou achando difícil voltar para as notas graves. E isso é mesmo difícil. Então talvez o compositor tenha em mente que você não deveria ir diretamente da nota mais aguda para a grave. Então, isso faria sentido... exigiria notas não tão rápidas" (AP 10-04 4). Sofia também comenta que esse trecho com os *sforzandi* no dó grave são muito difíceis. Cássia resolve isso sem delongas e comenta: "Se tivesse ensinando para alguém, eu iria pedir para a pessoa fazer mesmo, então eu vou tentar fazer um hiato antes dos *sforzatos* no dó na última linha, para dar certo." Dessa forma, incorpora os "hiatos" ao discurso musical e soluciona a questão técnica.

Sobre o agrupamento de notas para o fraseado na peça *Ritornelo Bis*, Eric planeja e por vezes descreve com detalhes o que vai fazer, como no trecho inicial: "Essa é uma frase bonita. Então, vou frasear até aqui ... então, depois do si♮ grave, farei uma pequena frase decrescendo. Eu farei isso e essa será minha segunda frase ou, nesse caso, minha terceira frase (...)" (EL 14-08 1). Ele não explica os critérios para as decisões de fraseado, mas anota tudo na partitura:

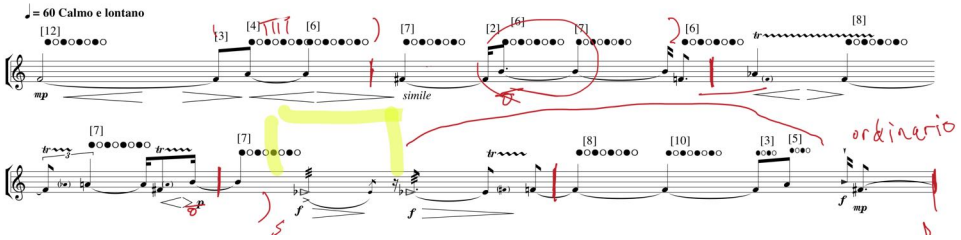


Figura 3.40 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, duas primeiras linhas com marcações de fraseado de E. Lamb.

Eric Lamb foi o único a comentar mais especificamente sobre como dividir o fraseado da peça. Andreani, que também preparou *Ritornelo Bis* e comentou muito sobre as frases de *Exominiatura XI*, nesta peça parecia tão sobrecarregada com problemas técnicos (tanto de técnicas estendidas quanto passagens de difícil digitação) que acabou por não tecer comentários específicos sobre a divisão das frases. Sofia em um certo momento diz que precisa "criar mais nuances, fazer um ritmo uniforme" porque estava "apenas tocando nota por nota" (SE 08-07 1), mas não explica exatamente como vai fazer isso.

Outros comentários sobre fraseado envolvem termos recorrentes como "direção", "fluxo" e "forma" (*shape*, em inglês, usado também como verbo). Andreani, por exemplo, faz um comentário semelhante ao de Sofia, mas sobre *Exominiatura XI*: "Eu quero que [a peça] fique um pouco mais melódica. Não sei se faz sentido, mas eu quero dar mais direção em vez de focalizar em cada nota individualmente" (AP 16-04 1). Traduzir em palavras as ideias sobre a frase às vezes não é fácil e em alguns momentos cantar e gesticular ajuda a descrever o que se pretende.[42]

Outros termos metafóricos para descrever as intenções de fraseado —como por exemplo "criar uma atmosfera", "não ser agressivo" (SE 08-06 4), "soar selvagem" e "ideia de glacial" (EL 14-8-08 3) — também são parte dos discursos dos flautistas.

3.3.3.2 Caráter da peça e análise de trechos

"Glacial" e "selvagem" foram termos usados por Eric Lamb para descrever as seções de *Ritornelo Bis*. A peça tem três partes distintas, as quais todos os profissionais identificaram. Cássia Carrascoza define como um trecho de alternância tímbrica, seguido por outro de "material passarinhesco, e então um retorno com alternância entre os dois materiais (CC 02-08 1). A maneira como são descritas as partes refletem e são refletidas na *performance*,[43] o que fica especialmente evidente na sessão agitada. Enquanto Eric procura dar a esta um caráter "selvagem", busca tocar de forma mais in-

[42] Eric Lamb, *Exominiatura XI* (EL 13-08 2, 5'19"-6'20"), gesticulando para descrever a frase, https://youtu.be/ vDxqKojPmVc.

[43] Hermeneuticamente, aquilo que a obra traz para o intérprete e o intérprete devolve à obra, em relação dialética.

tensa, dramática e estrita com relação ao tempo, Cássia executa o trecho de forma mais leve e livre, enfatizando a ideia de "passarinhos".[44]

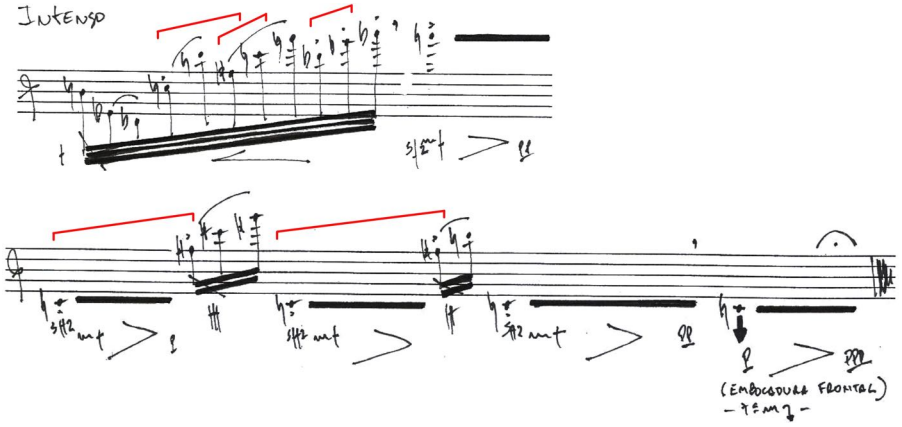


Figura 3.41 — Victorio, *Exominiatura XI*, primeira figura da música e última linha, intervalos de trítono.

Exominiatura XI não é marcada por seções distintas, mas por passagens que são retomadas (apesar de não sempre exatamente com as mesmas notas) no decorrer da peça. Cada um dos flautistas encontrou diferentes passagens que considerou temáticas. Logo na primeira leitura, Cássia ressalta a presença do trítono por toda a peça (Figura 3.41): "Então a gente está vendo aí que esse trítono é o divisor de águas dele muitas vezes, dessa figura. (…) Essa música não é tão difícil por causa disso, o material na primeira você já percebe que é o mesmo material, não é isso?" (CC 14-06 1).Mais tarde Cássia diz que considera bom o compositor porque ele elabora o material e desenvolve uma ideia; ainda sobre a presença constante e a exploração do trítono comenta: "Eu acho que isso é interessante para o aprendizado. Quando o gente percebe o vocabulário que o compositor está propondo, e esse compositor eu não toquei tanto, ou tanto quanto gostaria, não tive essa oportunidade; mas eu sei que ele é consistente …" (CC 16-06 1). Eric Lamb encontra um motivo temático, que é mi♭-ré♭ (Figura 3.42).

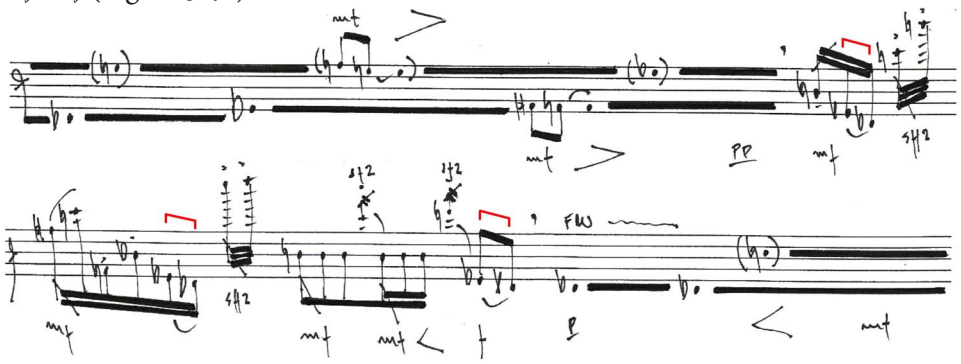


Figura 3.42 — Victorio, *Exominiatura XI*, motivo mi♭-ré♭, encontrado por Eric Lamb.

[44] Eric Lamb e Cássia Carrascoza, *Ritornelo bis*, "molto agitato" (EL estreia 1'45"-2'20"; CC estreia 7'04"-7'28"), https://youtu.be/yxPTFXZSK2g.

Primeiro percebe-o na penúltima e última linhas da primeira página, quando decide que vai considerá-lo como uma segunda voz naquele trecho; depois estende para outras passagens, desde a primeira figura da peça: "Olha!! Temos ele de novo! Então, fica bem claro… você o tem inclusive bem no início, no primeiro gesto [da peça]. "Não sei se ele [o compositor] teve essa intenção, mas eu gosto disso."

Figura 3.43 — Victorio, *Exominiatura XI*, mi♭ - ré♭, no primeiro gesto.

Considera também o mi♭ que vai para o ré♭ acima, na primeira fermata: "E isso é a mesma coisa, mas acendente, certo? Ele está indo para a oitava acima ao invés de um tom inteiro abaixo. Oh! Essa é uma abordagem maravilhosa, de fato! Faz muito mais sentido para mim!" (EL 16-08 3).

Sofia comenta de uma célula que aparece por toda a peça, que é a figura em que se encadeiam um tom ascendente e um semitom descendente. E diz que talvez isso seja um dos temas da peça e que deveria enfatizá-lo. Entretanto, não retorna à ideia no decorrer da preparação da peça (SE 05-06 2).[45]

Figura 3.44 — Victorio, *Exominiatura XI*, encadeamento tom ascendente-semitom descendente.

Duas semanas após ter começado a preparação de *Exominiatura XI*, Andreani comenta que precisaria prestar mais atenção ao caráter da obra, que assim que que conseguisse tocar a peça com maior facilidade buscaria encontrar algum tipo de "tema" na peça e que esse seria seu próximo passo (AP 04-04 4). Mas depois não falou mais nada sobre isso. Percebe-se que os estudantes têm a intenção de trabalhar mais a fundo os temas da obra, mas não chegam a fazê-lo, pois ficam sempre muito preocupados em resolver as demandas técnicas na sua preparação.

Uma Página não suscitou verbalizações sobre a análise de trechos ou da forma, mas sim sobre as impressões de seu caráter. Amanda comenta que a peça parece ter um caráter livre até certo ponto: "Eu acho que esse é o tipo de peça em que você pode se deixar um pouco mais livre, talvez … já que você tem essas fermatas e outras

[45] Esta figura completa aparece apenas duas vezes na peça, mas o fá♯ - sol♯ é uma constante.

coisas. Mas sim … há uma indicação de tempo de quão rápido a peça deve ir. Então, talvez não seja tão livre" (AR 30-05 5) Sobre esse ponto, Eric faz um comentário crítico comentando que a peça, a princípio, parece ser exageradamente notada: "É quase lamentável que ele coloque barras e marcações de tempo… é quase excessivamente notado," e que poderia ser melhor se fosse escrita de uma maneira mais livre. Decide então, só para testar, tocar a parte inicial da peça como se não houvesse marcação de compasso e logo em seguida faz uma leitura com o metrônomo e muda completamente sua opinião: "Sim!! Funciona! Foi injusto dizer aquilo! Funciona totalmente com o metrônomo!" (EL 02-08 1)

Ainda assim, ele decide imprimir um caráter ultra-expressivo à peça e explica que, para isso, não vai tocar com a pulsação rígida demais. "Porque eu quero ver o quão expressivamente eu posso tocá-la (…) pode parecer estranho, mas tentarei fazer [a peça] soar como Segunda Escola de Viena, (…) um pouco *Pierrot Lunaire*, e realmente livre e expressivo, e ver onde isso vai me levar musicalmente. (…)" (EL 15-08 2). Mais tarde ele explica: "Vou tentar fazer algo [a mais] … mais ou menos fazendo tudo o que ele quer. Eu gostaria que fosse especialmente um pouco mais evocativa. Eu sinto que poderia fazer muito mais se não fosse escrita 'em uma grelha' tão estrita (…); é tanto pulso, que eu sinto que estou um pouco amarrado, sinto que sempre tenho que voltar para o que quer que meu pulso esteja naquele compasso, apenas para dar uma sensação de estabilidade, e seria ótimo se fosse um pouco mais [toca mais livremente](…) Algo assim… um pouco mais *sexy*. Vamos ver o que acontece …" (EL 29-08 3). Tanto Eric Lamb quanto Cássia Carrascoza, comentam que apesar de mais fácil tecnicamente, é uma peça difícil de interpretar.

Cássia também decide tocar a peça mais livremente: "Eu vou colocar fermatas, vou explorar essas sonoridades com mais tempo." Ela fala em criar um "ambiente sonoro mais contemplativo" e encontrar nuances que vão enriquecer a "aparente singeleza do texto" (CC 12-07 2).

Amanda conta que para sua decisão sobre fraseado em *Uma Página* ela toca a peça inteira algumas vezes, cada vez diferente de outra, para escolher a melhor versão de como quer que a peça soe: "Com essa peça, mesmo que esteja muito claro o que o compositor quer que eu faça, ainda sinto que há muitas maneiras diferentes de fazê-la" (AR 04-06 1).

Isso nos leva ao nosso próximo tema que é justamente a decisão entre tocar o que está escrito (ou o que "o compositor pede") ou fazer algo diferente do que está na partitura.

3.3.3.3 Diferente da partitura; ou, o que está escrito

Algumas vezes um equívoco na composição, passagens inexequíveis no instrumento como as discutidas anteriormente (levar um tempo extra de preparação antes de executar um *tongue ram* numa passagem rápida, modificando o seu ritmo em *Ritornelo Bis*, por exemplo), levam o intérprete a buscar caminhos que podem ser diferentes do que está proposto na partitura. Outras vezes esses caminhos que diferem da partitura são tomados por razões inerentes à própria obra. Assim, há decisões que ultrapassam o campo da execução e são classificadas aqui no nível das dimensões interpretativas.

Quando falamos de problemas composicionais, há mudanças que podem ser mais sutis e outras mais marcantes, como a decisão de Cássia Carrascoza com relação ao trilo dó-mi♭ na peça *Ritornelo Bis*. Enquanto a maior parte dos outros flautistas, apesar de reclamarem da impossibilidade do efeito — pois, como comentado inicialmente, esse trilo requer um movimento lateral do dedo mínimo e o resultado não é realmente de um trilo —, terem feito opções mais próximas ao que a partitura propunha, Cássia neste momento foi categórica: "Ele propõe um trilo de dó para mi♭, o que não é possível. (…) Então, a gente vai ter que escolher o que fazer aqui, uma vez que não se pode conversar com ele [o compositor]" (CC 02-08 1). Ela comenta que para não mudar a harmonia da peça (pois a passagem ficaria fácil substituindo com o mi o mi♭) optaria por algum ruído no lugar. Depois cogita em tocar o dó e cantar o mi♭ e mais tarde volta atrás, pois considerou "muito feio" o efeito e então opta mesmo pelo *frullato* (CC 26-08 1). Como Cássia tem muita intimidade com as obras do compositor (apesar de não tê-lo consultado em momento algum, seguindo o protocolo), parece mais tranquila para fazer a alteração, ainda que tente de alguma maneira manter o mib, o que afinal acaba por não fazer.

Sofia comenta que talvez se a sua fosse uma flauta com o mecanismo de *roller* para escorregar o dedo mínimo ficaria mais fácil; mas como não é, decide incluir um ré entre o mi♭ e o dó (que é o que acontece quando o flautista levanta o dedo para passar do mi♭ para o dó), o que também modifica o resultado. Ela argumenta que fará isso "porque existe um ré" entre parêntesis logo antes do início da figura (SE 31-07 4). Nenhum dos outros flautistas comentou sobre esse ré.

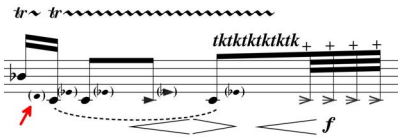


Figura 3.45 — Ferraz, *Ritornelo Bis*, ré antes do trilo dó-mi♭.

Para os estudantes parece muito importante que suas decisões sigam de algum modo "o que o compositor quis dizer". Sendo assim, apesar de a princípio não tocar o que estaria notado, justificou-se ao encontrar na partitura uma "abertura" para tomar sua decisão.

Quando Eric decide fazer algo diferente do que está escrito na peça, também demonstra a necessidade de justificar-se (mesmo que a mudança não seja muito marcante); entretanto a justificativa não é dada por um sinal da partitura ou por algo que supostamente o compositor queira, e sim porque soa melhor:

> Você sabe o que eu vou fazer? Eu vou fazer algo super atrevido. Vou fazer, naquele compasso no meio da última linha, depois dos ataques com a língua, vou tocar aquele dó♯ como … — eu nunca … eu raramente faço coisas assim… — na verdade vou tocar aquele dó♯ como harmônico, então eu vou soprar a partir do dó♯ grave. Farei: [toca, demonstrando], para que eu possa fazer um belo *legato* crescendo no *bisbigliando*. Assim não vai soar como [toca como está escrito], eu vou fazer [toca com harmônicos]. Isso é muito mais satisfatório, certo? (EL 14-08 2).

De certa maneira, suas decisões são tomadas pelas mesmas razões que Cássia, a qual explica da seguinte forma:

> … enquanto eu estou fazendo estou pensando, também nunca expressei isso dessa maneira, mas eu acho que o que acaba acontecendo é que a gente vai entabulando, na medida em que toca, vai percebendo o que que a flauta pede mais. Então a gente vai adaptando a nossa interpretação do que está escrito aqui na bula àquilo que agrada nosso ouvido, nosso espírito, nosso corpo… eu acho bastante criativo esse processo. Me divirto! (CC 27-05 1).

Outra decisão, sobre a qual todos os flautistas comentam, é que a peça deve ser tocada mais lentamente do que o compositor pede na partitura, tanto o início (*calmo e lontano*) quanto a segunda parte (*molto agitato*). Aqui fica claro que a obra (e não o compositor) determinou o tempo da *performance*. Eric só diz que "pesquisou" (*did some search*) a peça e achou que estava rápida demais, então resolveu fazer mais devagar (EL 29-08 2). Sofia comenta que a pulsação que tem "dentro dela" é 50, e que assim tem tempo para fazer tudo — mas acaba tocando com andamento ainda mais lento, em torno de 40 (SE 29-07 3). Cássia, que quando começa a estudar a peça havia posto o metrônomo a 40, afinal opta por manter essa velocidade; para ela "60 não é tão calmo como aparentemente seria". Ao tocar o *glissando* de lá para dó na quarta linha da peça (que consta na análise das dimensões básicas da *performance*, ver Figura 3.24, p. 143), explica:

> Também vou transgredir. Estou transgredindo o ritmo aqui e acho que na execução propriamente dita também vou fazer isso. Porque são escolhas. Eu acho isso interessante, da questão do intérprete, da *performance*. É uma obra que não tem barra de compasso, está escrito *calmo e lontano*, então facilmente você pode burlar a mé-

> trica em nome de ter uma execução de um gesto musical que… desperte interesse. Não vou: certamente não farei esse gesto a tempo (CC 31-07 2).

Em *Exominiatura XI*, pelo caráter mais livre da partitura, não houve decisões deliberadas de tocar diferente daquilo escrito. Entretanto, o trecho que é de escrita mais aberta (que aparece duas vezes; a primeira com duração de 5 segundos e a segunda de 3 — o exemplo aqui será com o de 5 segundos) deu margem a interpretações muito diversas. Existe, a princípio, o problema de decifrar a partitura, já que as instruções não se mostraram muito claras, mas houve ainda decisões tomadas que não estavam relacionadas ao problema da notação.

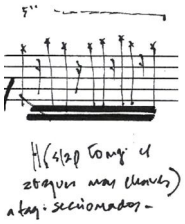


Fig. 3.46 — Victorio, *Exominiatura XI*, figura de notação aberta.

Nesse trecho, como vimos anteriormente, Cássia interpretou a figura como um "ritmo brasileiro" e que talvez houvesse alturas diferentes envolvidas.[46] Eric Lamb obviamente não faz a associação do trecho com um "ritmo brasileiro". Ele comenta que não tem muita certeza do que está escrito — a caligrafia, como já foi comentado anteriormente, não é muito legível, além de estar em português — mas ainda assim, toma decisões rapidamente: "OK. Eu acho que ele quer *slap tongues*, e eu não consigo realmente ler, então estou considerando que é [toca os *slap tongues* com muita energia]. Aqui diz *slap tongues*, e variando as alturas por 5 segundos." Neste ponto Eric chama a atenção para o encadeamento da frase que se forma pelos harmônicos agudos em decorrência das oscilações extremas do vibrato no registro grave que conduzem aos *slap tongues* enérgicos que constrói.[47]

Andreani preocupa-se em como o compositor gostaria que fossem os *slap tongues*: "Não tenho certeza se o compositor quer… se é mais para trás na boca ou mais na frente" (AP 23-03 4). Como para ela não ficou claro que as alturas fossem sempre as mesmas, toca às vezes sol e às vezes lá.[48] Tanto ela quanto Sofia não cogitam que as alturas ali pudessem ser mais variadas. Sofia, que desconsidera — pois parece nem perceber — a indicação de 5 segundos, não faz as diferenças de altura, tocando ape-

[46] Roberto Victorio, *Exominiatura XI*, decisões sobre a figura de notação aberta, Cássia Carrascosa (CC 19-06 1, 0'39"-4'00"), https://youtu.be/phrMmBXcqwU .

[47] Roberto Victorio, *Exominiatura XI*, decisões sobre a figura de notação aberta, Eric Lamb (EL 13-08 1, 4'43"-6'15"), https://youtu.be/ELAP2KTymAU.

[48] Roberto Victorio, *Exominiatura XI*, decisões sobre a figura de notação aberta, Andreani Papageorgeous (AP 22-03 4, 8'11"-9'43" e AP 22-03 5, 0'06"-0'41"), https://youtu.be/szn3V08JNlw.

nas o sol. Para tomar a decisão sobre os *slap tongues*, ela comenta que "é bom ter algum tipo de referência (…) nós temos as outras instruções da outra peça" (SE 21-05 1).[49] Ela não fica muito satisfeita com os *slap tongues*, mas no final decide por tocar com o bocal para fora, mesmo sem ter muita certeza de que estaria fazendo "certo" (SE 07-06 3).

Ao final dessa passagem, o compositor escreve "som ventado". Cássia a princípio considera isso um "equívoco": "Eu não sei, antes de tocar eu acho que esse 'som ventado' é um certo equívoco, porque som ventado com *sforzato* na terceira oitava, eu não sei se a gente consegue…" Entretanto, na *performance* da obra, o efeito funcionou bastante bem. Para o mesmo trecho, Eric decide adicionar ao efeito "um pouco de voz", explicando que vai iniciar com *slap tongues* sem som de nota, que se alteram em *slap tongues* com altura definida: "porque o finalzinho desta frase vai para o fá♯ e então para sol♯ e então dois sóis♭, com ar, eu imagino. Acho que vou adicionar um pouco de voz, não é muito meu estilo, mas talvez eu faça isso" (EL 13-08 1). Ele também considera 5 segundos um tempo longo demais para uma figura de improviso numa miniatura: "Toda a idéia do *slap tongue* é um pouco equivocada para mim, porque na minha mente o *slap tongue* é 'você está batendo a língua em alguma coisa' e nós não temos isso, então eu tenho um *pizzicato* e… eu suponho que seja um *pizzicato* ou algo assim… de alguma forma o gesto tem que andar em direção a esse fá♯-sol♯. Hmm… E ele quer isso por cinco segundos, o que é longo… também é proporcionalmente longo, considerando o quão curta é a peça" (EL 29-08 1).

Esta é a passagem, dentre todas as peças, em que as interpretações são eminentemente diferentes se ouvimos cada um dos intérpretes: porque o entendimento do que é *slap tongue* pode variar; porque a notação é mais aberta, não indica alturas; e também indica cinco segundos de tempo. Na versão final, Andreani enfatizou os ataques nas chaves com os *slap tongues*, sempre com a nota sol, crescendo antes de chegar nos agudos; Sofia considerou as alturas como sugestões, variando os *slap tongues* entre sol e si seguindo de certa forma o "desenho" na partitura — as estudantes não repetiram a figura, executando-a apenas uma vez. Na estreia das peças, Eric construiu uma frase direcionando os ataques ao agudo final, dramaticamente, adicionando um pouco de voz ao som da flauta — seu improviso durou entre 3 e 4 segundos; Cássia tocou enfatizando um som percussivo (quase como um *pizzicato*) com ritmo brasileiro, com variadas alturas, sem nada de som de nota.[50]

[49] Roberto Victorio, *Exominiatura XI*, decisões sobre a figura de notação aberta, Sofia Ericson (SE 21-05 1, 3'40"-6'45"), https://youtu.be/8xfB8wz7Ff8.

[50] Roberto Victorio, *Exominiatura XI*, trecho de notação aberta executado por cada um dos intérpretes (AP 24-04 1, 2'06"- 2'26"; SE 10-06 3, 3'00"- 3'21"; EL estreia 0'32"- 0'53"; CC estreia 3'09"- 3'29"), https:// youtu.be/poqEtaHZqbI.

Uma outra passagem de *Exominiatura XI* cujo processo merece ser descrito aqui é aquela onde há cantar e tocar. Como já relatado anteriormente, cantar e tocar polifonicamente com voz e flauta não é uma tarefa fácil. Depois de resolvidas as questões técnicas, ainda há uma outra decisão, sobre a qual Cássia Carrascoza comenta, é "o intérprete ter claro que o som resultante, as dissonâncias que são produzidas pela resultante dessas duas notas, podem ser incorporadas no seu discurso, ou você pode também tentar evitá-las, o que é praticamente impossível. Mas você pode minimizar ou você pode privilegiar" (CC 21-06 1). Para Eric Lamb, que teve dificuldade em entender o que a indicação "*b. chiusa*" pudesse significar, a sua decisão inicial parecia não fazer sentido. A princípio[51] ele explica em detalhes como alcançar algum resultado a partir de seu entendimento de como "tocar dentro da flauta":

> Essa será a minha solução para isso por agora! Eu soprarei dentro como está escrito, como está dito, e tentarei fazer a forma [*shape*] que há no topo, talvez produzindo esta forma ao soprar mais forte, indo de um *piano* a um *mezzoforte*, o que naturalmente subiria a afinação, dentro, e se eu puder alcançar um fá♮ então o mi♮, que é fácil — mi♭ é fácil porque fica só meio tom acima do que você ouve. Hmmm … não tenho tanta certeza do que ele quer mais tarde, mas posso encontrar uma posição dos dedos para isto. Então, se eu fizer … [toca a passagem, soprando dentro da flauta]. Então, de algum modo, tenho que tomar muito fôlego. Mas seria capaz de fazê-lo … Esta frase seria assim, para mim; o que é na realidade muito bonito, acho (EL 13-08 1).

Para ele a solução do problema de notação poderia ser aquela, mas havia algo na própria música que não o convencia de que essa fosse uma boa solução: "Ainda não estou convencido dessa solução que tenho. De alguma forma, não está fazendo sentido completa e totalmente para mim. Mas essa é a única solução que tenho no momento. Tenho a sensação de que, ao longo de alguns dias, posso mudar de idéia e tocar só as notas de baixo" (EL 13-08 3). No fim, pelo desconforto causado em decorrência de não estar convencido de sua solução, acaba contactando uma amiga e entende que deve cantar e tocar, o que o deixou descontente: "Eu mais ou menos usei meus instintos e meus instintos estavam errados. Então … para mim isso é problemático, pois eu tenho dificuldade em cantar e tocar" (EL 18-08 1).

Em *Uma Página*, o comentário geral entre os flautistas que participaram da pesquisa é de que é uma partitura limpa e clara. Ainda assim, os profissionais decidem tomar algumas liberdades, mudando algumas articulações e exagerando nas dinâmicas mais do que o proposto. Eric comenta ser "uma pena que a dinâmica seja do jeito que é" e que sente que "a dinâmica poderia ser muito mais dinâmica", pois mesmo o compositor escrevendo os sinais de crescendo e decrescendo, "os gestos maiores que

[51] Já vimos parte da explicação antes, quando da análise da notação.

são tão grandes, poderiam ser ainda mais" e acrescenta que instintivamente é o que ele faz (EL 15-08 2). Eric também altera algumas ligaduras, apesar de não comentá-lo. Cássia faz o mesmo, mas comenta: "Embora ele seja bastante claro no que deseja, pelo caráter que eu quero imprimir para a música, vou alterar aqui. Vou pegar esse primeiro motivo e pôr uma ligadura, e também porei essa mesma ligadura no último compasso da segunda linha da música, e no último compasso" (CC 22-08 1). Ela brinca, dizendo que vai "alongar o discurso" e que "ao invés de ter *Uma Página* ele vai ter *Uma Página* e quinze centímetros" (CC 12-07 2). Já Sofia, justamente porque considera que o texto é muito claro, diz que precisa fazer tudo como está escrito:

> Eu sinto que preciso levar tempo e ser mais … fazer melhor … (…) para fazer as nuances e a articulação mais corretamente, como [a partitura] diz, não devo apenas passar por cima, e apenas fazer por fazer… realmente fazê-lo bem e como está escrito, porque (…) há tantas coisas escritas nas novas peças que devemos realmente fazer exatamente o que diz quando é claro, e a articulação aqui é clara. Então, eu preciso fazer melhor e fazer… se diz do *piano* ao *forte*, basta fazê-lo realmente em vez de fazer tudo *mezzoforte* (SE 28-05 1).

3.3.3.4 Aspectos estético-filosóficos

Um outro parâmetro dentro das dimensões interpretativas foi o que chamei de "filosofia". Seriam comentários de cunho psicológico ou estético-filosófico, que algumas vezes embasam diretamente as decisões de *performance*; outras vezes, mesmo que não diretamente, têm relação com o processo de *performance* num sentido mais geral e portanto são fundamentais nessa análise.

É possível perceber que entre as estudantes existe uma crença de que a música contemporânea contrasta com o que seria uma música "melódica". Andreani, por exemplo, ao preparar *Exominiatura XI*, a certa altura comenta que vai mesclar o "elemento contemporâneo com o mais melódico que ainda existe dentro daquele" (15-04 2). Sofia parece ter a mesma ideia: "Eu deveria fazer isso mais *cantabile*! É bonito… não tem nada de esquisito, é apenas técnica normal da flauta (*regular flute playing*). Então, por que não faço isso como … melodia?" (SE 07-06 3). Sobre *Uma Página*, também faz um comentário semelhante: "Porque com a música contemporânea em que não há opus … onde não há melodias, eu preciso … deve ainda haver um sentido de alguma coisa, não só [tocar] de maneira desinteressante (*not just boring*)" (SE 29-05 1).

Sobre este "não tocar de maneira desinteressante", Sofia comenta que sua ideia é causar um "impacto na plateia", pois para ela isso seria muito importante (SE 29-05 1), ainda que suas decisões sejam bastante baseadas no que ela acredita que seja "cor-

reto". Portanto, busca sempre na escrita do texto musical seus parâmetros para a interpretação. Em vários momentos comenta que para deixar a obra pronta para o concerto, deveria "fazer o que estava escrito" (SE 29-05 1) e se pergunta: "Eu preciso apenas fazer o que está escrito. E por que isso é tão difícil? Não sei" (SE 31-05 1). A instrução do protocolo, de que a peça deveria ser preparada e seu processo registrado até o momento em que estivesse pronta para ser estreada (ainda que não houvesse obrigatoriedade de apresentá-la em público), afligiu Sofia de certa forma. Ela desabafa: " Eu acho que é muito difícil essa coisa de 'pronto para o concerto.' (…) Eu não acho que estou num nível agora em que possa deixar a peça muito melhor" (SE 05-06 1) "Qual nível eu vou atingir? Eu acho que vai ser difícil de decidir, porque nós sempre podemos melhorar. Então eu não sei, é difícil encontrar um ponto em que é a hora de dizer 'por hora acabei' " (SE 07-06 2).[52]

Eric, por sua vez, diz que sua intenção é sempre criar "dramaticidade" na obra: "como eu sempre falo nos meus vídeos, estou apenas tentando criar uma obra de arte dramática, de modo que tenha vida, tenha sentido" (EL 16-08 3). Para isso, suas decisões são baseadas em como a obra deve soar para tentar fazê-la o mais dramática possível. Eric também comenta sobre a dramaticidade nas miniaturas, que devem fazer sentido completamente em um período muito curto — mas nem sempre isso acontece. Ele diz:

> Porque muitas vezes eu vejo, particularmente em miniaturas, que algo está faltando algo no que diz respeito à dramaturgia (…). O trabalho para mim em peças curtas e peças solo geralmente é como fazê-las parecer que têm um tempo de vida orgânico. Porque eu não quero que ocorra um momento, em que eu estando no palco, venha sentir que 'quero que isso acabe', ou 'eu não sei para onde isso está indo' ou 'pus o ponto culminante cedo demais' ou 'está muito forte muito cedo' ou 'está muito suave por tempo demais'. E tento encontrar esse tipo de oportunidade no decorrer de uma obra curta. Para mim, mesmo que dure um minuto, como uma pequena miniatura de Kurtág, preciso sentir que ela tem o tamanho certo (EL 16-08 2).

Eric comenta que *Uma Página*, parece ter esse "tempo de vida muito orgânico" e o "tamanho certo" (EL 16-08 2). Mais tarde, contrariando de certa forma o que havia dito antes, Eric Lamb comenta que as três miniaturas escritas para a pesquisa têm "muita informação" e por esse motivo para ele é difícil "ter um sentido de peça, e de dramaturgia, que seja coesivo e coerente". Ele acredita que "um dos desafios de escrever miniaturas é que se quer pôr muitas informações num período curto de tempo" e cita mais uma vez as miniaturas de György Kurtag como um exemplo de escrita bem sucedida:

[52] Na entrevista esclareci este ponto com os outros flautistas, e trechos desses relatos farão parte da discussão final deste trabalho.

> Eu acho que o motivo daquelas peças funcionarem tão bem é que ele apenas permite… ele te dá um motivo, e o deixa ficar ali descansando. E há tanto espaço que você tem a oportunidade de refletir sobre o material, ao invés de recitá-lo como aqui … é uma espécie de monólogo, não? Onde há muito pouco… pode haver muito mais pantomima e muito mais expressão no significado, e reflexão sobre o significado, do que apenas muito conteúdo (EL 29-08 4).

Tanto Eric quanto Cássia comentam que as técnicas estendidas em *Uma Página* parecem não estar muito bem integradas na obra. Cássia diz que as "duas outras músicas "têm questões que talvez não estejam resolvidas graficamente da maneira que ajuda o intérprete", mas que o problema desta seria outro, que essa peça exige um grau maior de "convivência" para que seja compreendida. "Não é um material claro, nem as técnicas expandidas estão claramente a serviço de algum tipo de gesto musical" (CC 12-07 2). Eric diz que tem a impressão de que nessa peça "as técnicas estendidas são colocadas em sua superfície" e "não estão completamente integradas", porque se estivessem integradas ele não teria nenhuma dúvida. Ele cogita que talvez tenha havido algum direcionamento ao encomendar a obra, para que uma ou outra ou outra técnica devesse ser usada — o que não ocorrera. "Eu sinto que nessa peça elas não parecem orgânicas, que estejam vivas dentro do material" (EL 16-08 2). Eric Lamb explica que por esse motivo decidira por exemplo fazer um *pizzicato* no lugar da percussão de chave na quinta linha da peça.

Figura 3.47 — Bosseur, *Uma Página*, percussão de chaves, executada como *pizzicato* por Eric Lamb.

Eric diz:

> Eu posso fazer isso, mas não é uma percussão de chave (…) Para mim, se fosse um *pizzicato*, seria uma técnica estendida internalizada (*live in*), seria prática, faria sentido. (…) Para mim é difícil dizer, porque um compositor é um compositor, um flautista é um flautista. Nós, como intérpretes de música contemporânea, temos um conjunto pessoal de coisas que nos sentimos confortáveis fazendo, porém … Essa particularmente, por exemplo, não me convence como sendo intuitiva ou servindo à musica (EL 16-08 2).

Cássia, também citando sobre as alterações que faria nas articulações da peça, tece um comentário na mesma direção:

> Eu vou pôr assim, porque não estou feliz com esse ataque e penso em talvez começar o concerto com esta música. Mas não quero começar fazendo uma coisa em que não me sinto bem. É um parâmetro de interpretação, né? Então você certamente vai recair sobre até onde o desejo do compositor é soberano. Ele colocou ligaduras

onde queria... é mais forte do que eu. Vou fazer (CC 22-08 1).

O fato de precisarem filmar e verbalizar suas decisões causou impactos diferentes nos flautistas que fizeram comentários a respeito disso em algum momento durante o processo de preparação das peças. Eric expressou com bom humor que havia gostado de poder de falar consigo mesmo: "Veja, esse é um ótimo exercício! Eu sinto como se tivesse permissão para falar comigo mesmo... [risos] Eu tenho uma permissão para ser louco!" (EL 15-08 1). Cássia sente-se de certa forma invadida e considera um desafio: "Essa é uma atividade interessante, ela mexe muito comigo porque eu me sinto muito devassada, é um desafio. Também muitas vezes é um desafio que se atenua porque eu estou falando pra você, de minha parte tem um envolvimento com você, embora eu tenha muito pouco acesso ao seu julgo a respeito do que eu digo"(CC 16-08 2). Já Andreani, antes de apresentar a versão final das peças, comenta que gostaria de não sentir-se "monitorada" o tempo todo e que isso de certa forma a colocava numa atmosfera diferente: "Eu acho que a coisa diferente enquanto trabalhava nessas peças era a sensação de que eu teria que me gravar. Eu acho que isso me colocou em um tipo de ambiente diferente. Às vezes era mais difícil para mim simplesmente... ligar meu vídeo e começar a gravar porque... eu gostaria de trabalhar sem ter a sensação de estar sendo monitorada, porque eu tinha a sensação de que alguém estaria observando o tempo todo" (AP 09-06).

3.3.4 Entrevistas

Os participantes da pesquisa concederam uma entrevista após a conclusão da preparação das obras — os profissionais, após sua estreia — para que fossem esclarecidos pontos que eventualmente não tivessem ficado claros em seus discursos durante a o processo de prática e algumas questões gerais sobre interpretação. É importante ressaltar aqui o papel da entrevista, diferente de um questionário, como definida por Blanchet e Gotman , pois esta "apela para o ponto de vista do ator e dá lugar de destaque à sua experiência vivida, à sua lógica e racionalidade".[53]

Como o interesse da pesquisa era saber também sobre as decisões finais de *performance*, e sobre essas os participantes haviam discorrido menos, além das perguntas específicas para cada um houve duas questões abertas para todos os participantes, tanto profissionais quanto estudantes, para nortear essa discussão: (a) Quando você

[53] "l'entretien, qui va à la recherche des questions des acteurs eux mêmes, fait appel au point de vue de l'acteur et donne à son expérience vécue, à sa logique, à sa rationalité, une place de premier plan." Blanchet e Gotman, *L'enquête et ses méthodes*, 23.

considera / o que faz você decidir que uma peça está pronta para ser estreada? (b) Como você faz para tomar decisões de nuance?

Os dois profissionais comentaram que a peça não fica realmente "pronta", pois só as performances no palco é que vão fazer com que ela amadureça. Cássia comenta que o artista "constrói uma possível interpretação. Mas a interpretação só acontece quando você interpreta. Ela não está pronta enquanto você não chega no palco para tocar. Quando você toca é que houve a *performance* de fato. (…) O patamar do artista se faz com um tijolo sobre o outro, também no nível da interpretação" (CC entrevista). Na mesma direção, Eric comenta que para ele uma peça nunca está pronta: "O trabalho que faço é de pesquisa, e uma pesquisa nunca está realmente completa (…) esta é a razão pela qual eu programo as peças mais de uma vez" (EL entrevista).

Por outro lado, ambos comentaram que a peça está pronta para ser estreada no dia de sua estreia, quando é preciso entrar no palco:

> Quando você marcou 'dia tal vou lá' e é aonde você chegou. É um retrato daquilo que você foi capaz de reunir, dentre todos esses aspectos: corpóreos, físicos, emocionais (…) Eu me sinto assim… com coragem suficiente para subir no palco e apresentar uma coisa quando eu tenho um controle físico, mental, e condições emocionais que presumivelmente vão se reproduzir no palco (CC entrevista).

Sobre essa preparação, Eric explica:

> Quando sinto que peguei seu espírito: que seja 'eu' querendo dizer aquilo. Digamos … 'aquilo' é uma 'coisa'. Pode não ser a versão perfeita dessa coisa — se é que isso existe — mas é como se fosse: 'isso é um violoncelo, isso é um sofá, isso é um computador'. Entende? É como se fosse uma impressora 3D: você simplesmente a imprime! E está clara! (…) Para mim o último estágio da preparação é aquele em que eu entro no palco e não tenho dúvida de que as coisas vão funcionar (EL entrevista).

As estudantes também deram respostas semelhantes sobre o que as fazia decidir que a peça estaria pronta para ser apresentada. Sofia e Andreani, comentaram sobre as datas-limite: "Normalmente é quando eu não tenho mais tempo até o concerto" (SE entrevista) ou "a data do exame" (AP entrevista), complementando que o ideal é quando sentiam-se confortáveis para tocar.

Amanda responde que é quando é capaz tocar a peça inteira com a segurança de que consegue chegar até o fim, pois tem certeza de como deve soar e para onde os dedos devem ir. Já Oleksandra diz que para ela a peça nunca está realmente pronta (resposta muito semelhante às de Eric e Cássia), mas que sabe que pode tocar quando consegue tocá-la sem erros. Complementa que idealmente seria tocar como a imaginava, mas que o que acontece muito frequentemente é que para acelerar o processo acaba tentando tocar como ouviu em alguma gravação: buscando fazer as

mesmas nuances, a mesma velocidade, pois considera que o que lhe falta é "a capacidade de julgar a si mesma" e de saber como corrigir-se (OK entrevista).

Outra questão importante foi sobre como são tomadas as decisões no nível da nuance. Nesse ponto, a diferença entre os profissionais e estudantes é muito evidente. Tanto Cássia quanto Eric buscam na obra as respostas, mas muitas vezes precisam decidir pelo que faz mais sentido para eles, ainda que não seja exatamente o que está notado. Eric comenta que deixa sua experiência musical guiá-lo: "Porque não é sempre que eu confio que os compositores saibam o que é melhor para sua música, para ser bem sincero. Alguns bons compositores não se preocupam tanto com a música que criam. Mas isso não quer dizer que sejam menos válidas" (EL entrevista). Cássia tece comentários na mesma direção:

> às vezes tem coisas que você tem que colocar uma respiração em algum lugar. Não por uma questão física... por uma questão musical. (...) Então assim eu opto. Aí eu faço a decisão. (...) Eu estabeleço uma sintaxe, estabeleço uma coerência. Eu tenho um gesto musical, tenho um impulso afetivo. Acho que é um complexo assim..." (CC entrevista).

Em relação às nuances, as declarações das estudantes deixaram claro que buscam fazer o mais precisamente o que está na partitura e exagerar nas diferenças para obter um melhor resultado. Andreani acrescenta que às vezes ficava difícil porque seu foco estava nas técnicas estendidas: "Eu só tento seguir o que foi escrito, mas em maior grau, e às vezes era difícil porque eu estava me concentrando na técnica estendida que eu tinha que tocar e não estava realmente pensando em, 'oh, isto deveria ser piano'" (AP entrevista). Amanda declara que é preciso encontrar o ponto culminante da obra ou das frases e tomar suas decisões de nuance partindo dessa análise (AR entrevista). Oleksandra, por sua vez, diz que repete as passagens até que soem espontâneas: "quando há uma passagem que eu realmente queira melhorar, eu tento imaginar como deve soar, eu a toco. Eu continuo tocando até parar de pensar nos dedos porque meus dedos se tornaram automáticos. Eu paro de pensar na respiração porque as respirações também se tornaram automáticas e posso me concentrar no som..." (OK entrevista).

Para as estudantes, a fim de entender melhor suas dificuldades e de que forma elas mesmas a percebiam, foi perguntado também (a) se preparar essas peças foi diferente do processo de preparação de uma peça tradicional do repertório; (b) se, pensando retroativamente, fariam alguma coisa diferente do que fizeram durante o processo de preparação; (c) se consideravam que lhes faltava alguma coisa para preparar as peças; e (d) qual havia sido o maior desafio em relação ao projeto. No final,

além destas questões semi-estruturadas, elas poderiam fazer outros comentários que achassem pertinentes.

As perguntas revelaram principalmente três aspectos comuns a todas as participantes: em relação ao planejamento do tempo, ao fato de não ser possível a audição de gravações das obras e à falta de maior conhecimento sobre técnicas estendidas. Além disso, desvendar a notação e o fato de não poder consultar ninguém foram também apontados como desafios na preparação das peças.

As convergências e divergências nas declarações em entrevistas, somadas às verbalizações espontâneas serviram às discussões sobre pedagogia apresentadas no próximo capítulo.

Capítulo 4 — Aspectos pedagógicos sobre a preparação de peças inéditas para flauta transversal

Agora que pudemos entender como funcionam as práticas que são utilizadas pelos profissionais para a criação de uma interpretação de música completamente nova, sem o contato com o compositor, é possível sugerir alternativas que venham a facilitar a aprendizagem dos estudantes, ou flautistas menos experientes. Importante ressaltar que não se trata de prescrever regras, mas, pelo contrário, facilitar a busca de caminhos artísticos individuais.

Como vimos no capítulo anterior, a criação de uma interpretação implica tanto na resolução de problemas técnicos — considerada dimensão básica — quanto em aspectos propriamente pertencentes à dimensão interpretativa, tais como fraseado, nuances e aspectos estético-filosóficos que norteiam decisões que são tomadas durante o processo de preparação. Percebemos que, especialmente para os estudantes, grande parte das verbalizações concentrou-se na resolução de problemas referentes à dimensão básica, e mais especialmente àqueles relacionados a técnicas estendidas. Algumas estratégias usadas tanto por profissionais quanto por estudantes são simples, as mesmas que são utilizadas para resolução de passagens do repertório tradicional.

Neste sentido, a ideia de Wourinen,[1] quando afirma que não é que a música nova seja tão difícil e o problema é que os músicos normalmente não são treinados para encarar as demandas da música nova, é válida ainda hoje, passados mais de cinquenta anos.

4.1 Seleção de repertório e o trabalho com técnicas estendidas

Existem, assim como em todos os períodos da história da música, peças mais complicadas (no caso da música nova, algumas extremamente complicadas, que seguem a estética da Nova Complexidade) e outras mais simples e acessíveis. Como a experiência é importante para o desenvolvimento de familiaridade com o repertório, seja ele qual for, o contato com peças que envolvam técnicas estendidas e ampliem o repertório tradicional do conservatório é fundamental para que a preparação de peças inéditas e sem audições anteriores seja facilitada.

O uso de repertório que não seja extremamente complicado, com peças de nível intermediário e de concepção mais simples, pode ser uma opção para a introdução

[1] Charles Wourinen, "Notes on the Performance of Contemporary Music", *Perspectives of New Music* 3 nº 1 (Outono - Inverno 1964), 10.

das técnicas.[2] Se o professor seleciona uma peça que, além das técnicas estendidas desconhecidas do aluno, demande ritmos muito complicados e passagens tecnicamente muito difíceis, a consequência é o afastamento da obra e muitas vezes a falta de motivação para interpretá-la — fenômeno semelhante ao que aconteceu quando Andreani sentiu-se tão sobrecarregada com as demandas feitas por uma das peças que quase desistiu de prepará-la. Depois do primeiro dia estudando *Ritornelo Bis*, sentiu-se frustrada e pela primeira vez, então, ficou mais de duas semanas sem gravar nenhum vídeo para a pesquisa. Quando retornou, seu primeiro comentário foi justamente sobre a pressão que sentiu com tantas demandas:

> Já faz um bom tempo que eu trabalhei com as peças. Porque tenho que admitir que quando comecei *Ritornelo Bis* fiquei meio sobrecarregada, porque é uma peça nova e imaginar todo o trabalho que eu teria que fazer por ela foi meio intimidante. Mas isto também faz parte, acho eu, do processo criativo da performance. Às vezes você tem tantas coisas para fazer que precisa aprender como lidar com tudo isso. (AP 09-05 1)

Depois explicou que não desistiu porque resolveu olhar novamente a partitura, as notas de performance e, após consultar o livro de Carin Levine[3] , entendeu que a peça era menos difícil do que havia pensado. Neste caso, Andreani sentiu-se apenas desmotivada, mas a falta de de adequação do repertório pode inclusive levar ao afastamento do gênero "música contemporânea"[4]. Assim, o papel do professor no sentido de sugerir um repertório que seja acessível é crucial.

Um dos problemas com relação à escolha desse tipo de repertório é falta de conhecimento dos próprios professores, o que é agravado pelo fato de que por muito tempo algumas listas tradicionais com gradação de repertório não incluíam, ou incluíam escassamente, obras de música compostas após a década de 1950. Ainda, quando as incluíam, essas geralmente eram classificadas como de alta de dificuldade apenas por apresentarem alguma técnica estendida, mesmo que fossem tecnicamente acessíveis. Por outro lado, hoje existem listas com gradações de repertório específicas para obras que envolvem técnicas estendidas e que são facilmente acessíveis pela internet, o que facilita muito a escolha de quem queira explorar o repertório. Vejamos três exemplos:

---

[2] Jennifer Anne Borkowski, "From Simple to Complex: Extended Techniques in Flute Literature; Incentive to Integrate Cognitive and Kinesthetic Awareness inUniversity Programs" (Tese de Doutorado, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2008).

[3] Carin Levine e Christina Mitropoulos-Bott, *The Techniques of Flute Playing* (Basel: Bärenreiter, 2002). O livro é concebido pela flautista Carin Levine, Christina Mitropoulos-Bott desenvolveu o programa para notação gráfica, junto com Armin Schorsch.

[4] Borkowski, "From Simple to Complex…".

❖ Phyllis Avidan Louke diponibiliza em seu *site* uma lista de repertório[5] apresentada num painel na Associação Americana de Flautas (NFA-National Flute Association) em 2004, cujo o objetivo era demonstrar como ensinavam os estudantes a se divertirem com novas sonoridades e técnicas estendidas desde o início da aprendizagem. A lista inclui música para flauta solo, flauta e piano, duetos, trios e coral de flautas. Apesar de não ser muito abrangente, inclui muitas peças simples que podem ser executadas por iniciantes e usadas para leitura à primeira vista para estudantes mais adiantados, e peças de nível intermediário — não inclui nenhuma peça com a estética da Nova Complexidade, por exemplo. A lista é organizada em ordem de dificuldade e a única obra classificada com grau 5 é *The Great Train Race*, de Ian Clarke, que é considerada nível intermediário em outras listas. Infelizmente Louke não explicita de que forma foi feita a gradação para classificação das peças.

❖ Em sua *webpage*, Helen Bledsoe disponibiliza documento em pdf com uma seleção de repertório contemporâneo para flauta solo, após uma série de explicações e alguns exercícios sobre técnicas estendidas.[6] Ela explica que a gradação em Fácil, Moderado, Difícil e Muito Difícil levou em conta tanto as dificuldades técnicas quanto as dificuldades com técnicas estendidas propriamente ditas. Deixa muito claros os critérios utilizados: (a) Fácil: tempo moderado, ritmos simples e diretos (ou completamente livres), eventualmente com algum desafio, mas sem complexidade; há tempo suficiente para executar todas as técnicas estendidas. (b) Moderado: as passagens rápidas são diatônicas ou cromáticas sem complexidade e não incluem passagens microtonais difíceis, mas as técnicas estendidas podem ser desafiadoras. (c) Difícil: demanda alto nível técnico e pode incluir microtons rápidos, multifônicos difíceis, ritmos complexos ou notas na quarta oitava acima do ré. (d) Muito Difícil: podem incluir passagens rápidas de microtons ou quartos de tom, alto nível de complexidade rítmica, registros extremos, multifônicos difíceis, mudanças rápidas de uma técnica estendida para outra, e um alto nível de energia, como verdadeiros testes de resistência.

❖ A partir da gradação e da lista de Helen Bledsoe, o *site* FluteXpansions — criado por Matthias Ziegler e Shanna Pranaitis em colaboração com a Universidade de Artes de Zurique — abriga um catálogo constantemente atualizado com novas obras.[7] Além de indicar o nível de dificuldade (I, II-, II, II+, … IV+) e o ano da peça,

---

[5] Jennifer Binney Clippert, Patricia George, Camilla Hoitenga, Rita Linard, Phyllis Louke e Cynthia Stevens, "Pedagogy Panel on Extended Techniques", in *Convenção Anual da National Flute Association* (Nashville, TN, 2004), 11-15, https://www.phyllislouke.com/resources/repertoire/repertoire-list-extended-techniques/.

[6] Helen Bledsoe, "Some Basics of Extended Techniques", pp. 10-15, http://www.helenbledsoe.com/ETWorkshop.pdf .

[7] Ziegler, Matthias e Shanna Pranaitis, "flutexpansions", https://www.flutexpansions.com/repertoire .

geralmente apresenta uma breve descrição, incluindo quais técnicas estendidas envolve e outras dificuldades técnicas. A busca pode ser feita com filtros por compositor, data, técnica estendida utilizada e dificuldade. O *site* está aberto para novas submissões de compositores.[8]

Ainda não disponível na internet, a tese de Borkowski[9] inclui como apêndice uma lista de repertório com gradação desde peças muito fáceis (nível 1) até muito difíceis (nível 5), selecionadas como sugestão para o trabalho com estudantes universitários. A tese de Olson[10], por sua vez, além de comportar uma lista de repertório, em que procurou uma seleção de peças que contemplasse a diversidade, apresenta também, em apêndice, uma lista com 52 coletâneas de estudos e exercícios de diversos autores, direcionados à música contemporânea e técnicas estendidas, com rica descrição de cada um desses materiais.

Há muitos recursos disponíveis, não há mais como alegar que a falta de experiência com o repertório contemporâneo decorra, como há alguns anos atrás se podia dizer, da dificuldade de acesso a materiais que envolvam esse tipo de linguagem. Entretanto, há ainda entre alguns professores de conservatório a ideia de que o repertório contemporâneo não seja relevante ou de que os alunos não estariam prontos para enfrentar os desafios propostos pelas obras contemporâneas e o trabalho com técnicas estendidas — o que foi inclusive relatado por uma aluna nesta pesquisa[11] — e esperando "estarem prontos" acabam por não trabalhar esse repertório durante toda a graduação. Dessa forma, os alunos acabam sendo privados de um repertório rico e relevante, simplesmente saltando um pedaço da história, e perdendo a oportunidade de criar história no presente.

Materiais existem, e alguma experiência com obras que envolvam a nova linguagem que se desenvolveu a partir da metade do século passado é — ou deveria ser — parte da formação do flautista de hoje. Não estamos de forma alguma pensando na formação de especialistas, mas na formação integral do músico artista, que precisa também conhecer o repertório barroco, clássico ou romântico, por exemplo.

---

[8] A exemplo do FluteXpansions, e como desdobramento deste trabalho, um catálogo semelhante de brasileiras poderia ser criado, o que seria muito bem-vindo para o desenvolvimento de um repertório brasileiro de música nova para flauta. O ideal seria que fossem incluídas "amostras", pequenos trechos das peças para que se tivesse uma ideia melhor da notação da obra. Alguns compositores se propõem a disponibilizar suas obras, o que poderia também estar incluso neste catálogo.

[9] Borkowski, "From Simple to Complex…".

[10] Lesley Carol Olson, "The Pedagogy of Contemporary Flute Music" (Tese de doutorado em Artes Musicais (University of Illinois, Urbana-Champaign, 1998).

[11] Segundo o relato de Oleksandra, seu professor de música de câmera disse que a música contemporânea "é um gênero que não se pode afrontar caso não se tenha primeiro uma base sólida do ponto de vista musical em geral" (OK 09-02 1).

O conhecimento básico de técnicas estendidas para o instrumento é um fator fundamental. Muito do afastamento das obras contemporâneas provém da falta de conhecimento e experiência com técnicas estendidas.[12] Vimos no capítulo 2 que algumas técnicas — talvez a maior parte do que encontramos hoje em dia — têm mais de 30, 40 anos de existência. Não conhecer técnicas estendidas significa estar alheio a uma parte significativa do repertório de nosso tempo e também do passado. Portanto, esse tipo de trabalho é fundamental para a formação básica dos alunos.

Um dos argumentos para introduzir as técnicas estendidas no estudo do instrumento é que esta prática vai servir não só para a interpretação de repertório contemporâneo, mas também para melhorar a técnica tradicional.[13] Exercícios com glissandos desenvolvem a consciência da afinação; o trabalho com sons percussivos ajuda a melhorar a articulação; cantar e tocar simultaneamente contribui para que se abra a garganta e amplie a sonoridade; a prática de harmônicos, multifônicos e sons eólios desenvolve o foco da coluna de ar e a flexibilidade de timbres. Borkowski aborda problemas específicos que podem ser superados pelo trabalho com técnicas estendidas, inclusive sugerindo exercícios; para alunos que têm um baixo nível de energia, por exemplo, ela recomenda (e descreve) exercícios com *jet whistles* e *tongue rams* e para quem tem a embocadura muito presa, multifônicos e sons eólios. Os alunos conseguem perceber melhor seus próprios problemas vivenciando-os em um outro contexto, o que os incita a ficarem mais atentos à escuta. Borkowski afirma que usar "novos músculos, ou velhos músculos de maneiras novas, abre o corpo para maior ressonância e variações da cor do som".[14] Na presente pesquisa, algumas declarações de Oleksandra, que não tinha experiência anterior com técnicas estendidas, são valiosas nesse sentido. Ela comentou sobre a consciência corporal que as técnicas estendidas requeriam, sobre o desafio de expandir as possibilidades da flauta e sobre como o estudo de técnicas estendidas desenvolveu sua sensibilidade para as sutilezas do som e sua produção:

> (…) estudei outras coisas, mas também tentei estudar *bamboo tones* e *whistle tones*, adquiri essa consciência maior do que é minha boca, minhas mãos, minha postura. (…) Percebi que toquei muito melhor"; (…) sair um pouco do normal, do uso ordinário do instrumento, me faz entender que na verdade há muitas coisas que eu tenho que trabalhar, mas também muitas coisas que tenho a possibilidade de trabalhar sozinha. (…) Portanto, é muito bonito e muito inspirador desse ponto de vista.

---

[12] cf. Borkowski, "From Simple to Complex".

[13] cf. Robert Dick, *Tone Development through extended techniques* (St. Louis, MO: Mutiple Breath Music Co, 1986); Borkowski, "From Simple to Complex"; Valentina Daldegan, "Técnicas Estendidas e Música Contemporânea no Ensino de Flautas Transversal para Crianças Iniciantes" (Dissertação de mestrado: UFPR, 2009).

[14] Borkowski, "From Simple to Complex", 43.

> É difícil, porque está se revelando difícil, mas … tudo bem (OK 21-011). "… notei uma coisa: que tocando justamente com essa dificuldade que estou encontrando agora, desenvolvi uma sensibilidade maior e não só para aquilo que ouço, mas também para como o produzo, que é a posição da boca, e da língua, e minha posição, minha postura … comecei a entender que pequenas coisas realmente vão mudar o som que estou fazendo naquele momento (OK 05-02 1).

Além dos benefícios para a técnica tradicional, esse conhecimento básico de técnicas estendidas vem a ampliar a possibilidade de escolha no repertório flautístico. Os alunos precisam no mínimo ser apresentados a essas técnicas e terem a opção de futuramente não tocar o repertório que as utilize caso não queiram, mas negligenciá-lo pela falta de conhecimento é um problema que precisa ser sanado. Por isso a responsabilidade do professor de instrumento em proporcionar oportunidades de experiência e prática do repertório de música contemporânea.

4.2 Do ensino ao auto-ensino

O ensino de instrumento é ainda baseado no modelo de conservatório, numa relação mestre-aprendiz, em que o professor serve de modelo ao aluno. Como vimos no Capítulo 1, seguir um modelo, entretanto, não é fazer uma cópia. Sobre esta distinção, Chapelon cita o tradicional tratado do compositor e flautista Johann Joachim Quantz, de 1752, onde se exemplifica a diferença entre "imitação" e "cópia": quando um aluno toca a segunda voz de um dueto, ao adaptar seu modo de tocar — entonação, qualidades sonoras, ritmo, expressividade — ao de seu professor, não como cópia, mas numa recriação do modelo, como imitação, num ato de *mímesis*.[15] Cássia Carrascoza, na entrevista, aborda a importância dessa tradição na área da *performance*:

> Você aprende vendo o outro fazer… o outro, que é o professor… agora a gente é professor também (…). A gente faz a pesquisa junto com o aluno. A pesquisa da *performance*, no âmbito prático, está muito associada à técnica. (…) Não se resume à técnica, mas é daquilo que você acaba produzindo como a massa, como o efeito sonoro, como o som…

Além de servir de modelo, o professor de instrumento também é o guia de seus alunos, que precisam desenvolver suas habilidades técnicas e expressivas *entre* as aulas. No processo de prática proposto por Chapelon, exposto no Capítulo 1, vimos que na apresentação e implementação da técnica, que é o primeiro passo, o professor a descreve ou serve de modelo o mais claramente possível, e, no segundo passo, que é quando o aluno precisa desenvolver o entendimento personalizado da técnica, a

[15] Anders Ljungar-Chapelon, "Mimesis as a Tool for Musical Learning and Performance, Maieutics, and the Stone of Heraclea", in *Proceedings of the 30th ISME World Conference on Music Education*, pp. 213-219 (Thessaloniki, Grécia: International Society dor Music Education , julho 2012), 215.

interação entre o professor e o aluno deve ter como objetivo desenvolver conceitos e ideias claras com o objetivo de compreender *como* ela pode ser praticada. Durante a prática em si, que é o terceiro passo, o aluno trabalha sozinho em direção à independência visando a performance intuitiva. Conforme Chapelon, habilidades de auto-ensino podem substituir o professor, mesmo nos passos iniciais, quando o aluno já encontrou sua independência.[16]

A relação hierárquica nas aulas instrumentais em conservatórios é vista por McPherson *et alii* como prejudicial, pois não haveria espaço para discussão entre professores e estudantes sobre o processo de aprendizagem, de forma a comprometer a motivação e "asfixiar a qualidade da prática" (*stifles practice quality*).[17] Eles explicam que, como a prática de instrumentos musicais não é monitorada (o que acontece em esportes, no teatro ou na dança, por exemplo), já que na maior parte do tempo o aluno estuda sozinho, tipicamente a qualidade da prática é ruim "devido ao uso de estratégias ineficazes e não-sistemáticas".[18] Daí a importância da interação entre professor e aluno apontada no segundo passo da proposta de Chapelon, que será determinante para o processo de prática. De qualquer forma, o objetivo final do professor de instrumento que prepara um músico profissional deve ser ajudar a desenvolver no aluno a capacidade de estudar sozinho e aprender autonomamente; para que chegue a um nível tal que não tenha mais a necessidade de um professor, pois deve ser capaz de ensinar a si mesmo.

McPherson *et alii* apontam para a importância do desenvolvimento de processos autodiretivos, ou autorregulatórios para que a prática que ocorre quando o estudante está sozinho seja mais eficaz. Como vimos no Capítulo 1, esses processos são descritos por Zimmerman e envolvem três fases cíclicas: previsão, desempenho e autoreflexão — respectivamente antes, durante e após os esforços de aprendizagem — que são adaptados para cada tarefa.[19]

Neste sentido, é possível afirmar que as alunas que participaram da presente pesquisa demonstravam, até certo ponto, um bom nível de autorregulação, pois, levando em consideração os dados coletados, essas três fases estavam constantemente pre-

---

[16] Anders Ljungar-Chapelon, Ah! vous dirai-je, Maman, *Variations II On Practice, Intervals and Sons filés* (Malmö: Lund University, 2019), 5.

[17] Gary E. McPherson, Peter Miksza, e Paul Evans, "Self-regulated learning in music practice and performance", in *Handbook of self-regulation of learning and performance*, 2ª. ed., editado por Dale H. Schunk e Jeffrey A. Greene (New York, NY: Routledge), 181–193.

[18] "Practice quality of typical music performance students is often poor because of their use of ineffective and unsystematic strategies", McPherson *et alii*, "Self-regulated learning ...", 182.

[19] Barry J. Zimmerman, "Becoming a Self-Regulated Learner: An Overview", *Theory into Practice* 41 nº 2 (2002): 64-70.

sentes. Podemos citar alguns exemplos:

- "Acho que eu deveria por enquanto tentar tocar mais devagar, porque o ritmo não está bastante preciso na relação entre uma nota e a outra". (AP 04-04 1 *Exominiatura XI*) — Fase da Performance;

- "Depois de minha última gravação, pesquisei um pouco sobre o *frullato* porque tive alguma dificuldade. (…) E então descobri algumas coisas interessantes, tais como … o *frullato* gutural ser mais útil no registro grave. Então eu vou tentar praticar isto e farei o mesmo que da última vez. Vou procurar praticar *frullato* aqui e, então, repassar a segunda página para depois voltar a praticar novamente a primeira página. (AP 15-04 1 *Exominiatura XI*) — Fase de Auto-reflexão;

- "Pois bem, o que penso é que, ao invés de explorar longas seções todos os dias que eu pratico isto, eu deveria tentar realizar um pedaço por vez, ao longo de alguns dias, com menos vídeos e mais curtos de cada seção, de modo que ela fique na minha cabeça". (AP 15-04 3 *Exominiatura XI*) — Fase da Performance;

- "Eu acho que este é um bom começo. Assim talvez eu deva começar por tentar chegar com a flauta até a primeira página para poder observar as coisas das quais não tenho certeza… que tipos de técnicas e notação… Vou dar uma olhada porque posso buscar no Google isso e mais tarde te dizer o que eu busquei e o que achei". (SE 08-05 1 *Ritornello Bis*) — Fase de Planejamento;

- "Porque agora eu acho que comecei a fazer a mesma coisa toda vez que toco a peça, de modo que tenho já uma estrutura. Mas eu preciso … tocar com um metrônomo." (SE 25-07 1 *Ritornello Bis*) Fase de Auto-reflexão/ Performance;

- "Agora eu tenho uma idéia de como ela tem de soar. Provavelmente vou tocá-la de ponta a ponta um pouco mais. Talvez eu devesse tocá-la inteira mais uma ou duas vezes para ter mais certeza disto." (AR 29-05 3) — Fase de Planejamento;

- "Quando parei ontem, eu a havia tocado algumas vezes com um metrônomo para ter uma idéia de como ela deveria soar. Mas eu a mantenho bem básica. Não toquei os trilos, os sons de ar ou os trilos de chave, nada disso, nem os trilos tonais. De modo que acho que vou começar a dar uma olhada nestes tipos de técnicas estendidas e decidir o que quero fazer com elas ou como devo realizá-las". (AR 30-05 1)— Fase de Auto-reflexão/Planejamento.

Em nosso estudo, grande parte das verbalizações realizadas pelas estudantes têm relação com estratégias de prática para a resolução de problemas, e seria possível relacioná-las a essas fases e também às de Jørgensen — para quem a prática é também um modo de "auto-ensino", em que os alunos definem e avaliam suas tarefas.[20] Para ele, uma prática eficaz seria aquela em que se alcança o objetivo final no período de tempo mais curto possível, sem que isso interfira negativamente nos objetivos de longo prazo.[21] Como foi visto, Jørgensen, baseado em Zimmerman, propõe um mo-

[20] Harald Jørgensen,"Strategies for individual practice", in *Musical Excellence-Strategies and Techniques to Enhance Performance,* ed. Aaron Williamon (Oxford: Oxford University Press, 2004).

[21] Harald Jørgensen e Susan Hallam, "Practicing", in *The Oxford Handbook of Music Psychology,* ed. Susan Hallam, Ian Cross, e Michaael Thaut (Oxford: Oxford University Press, 2016), 449.

delo para as estratégias de prática a partir das fases do auto-ensino. Naquele modelo, além das estratégias de planejamento, execução e avaliação, ele inclui "meta-estratégias", que estariam relacionadas justamente com o controle e a regulação das próprias estratégias. Nessa pesquisa, podemos citar um exemplo de Andreani, ao definir e avaliar suas estratégias preparando *Ritornelo Bis*:

> Só preciso repetir o primeiro grupo com os semicolcheias, por causa do salto entre as appoggiaturas e a nota inferior. As notas mais graves da flauta são geralmente minha fraqueza, e de muitas pessoas, por isso é preciso um pouco de "força", mas sem exagerar. Portanto, o acento que está nela torna um pouco mais difícil para eu regular a força do som. Portanto, vou tentar apenas aquele primeiro grupo. (AP 2705-2)

Depois de tocar o trecho, avalia sua própria estratégia: "Eu tentei tocar um pouco mais rápido após praticar apenas o primeiro grupo. E acho que não está nem perto da perfeição, mas acho que está funcionando até agora, da maneira como estou trabalhando nisso." Dessa forma, continuou o estudo utilizando a mesma estratégia, inclusive para os próximos trechos.

Nielsen, semelhantemente, propõe ainda um outro modelo que relaciona a crença do aluno (o que ele acredita que seja o seu problema, ou "*problem belief*"), com o uso de estratégias e a avaliação da performance por parte do próprio aluno, que são revisados durante o período de prática.[22] Amanda, por exemplo, para deixar passagens rápidas mais limpas, recorre a estratégias, porque acredita que toca tais passagens mais rápido do que deveria:

> Acho que poderia trabalhar um pouco mais na digitação para tornar [a peça] ainda mais clara, tenho que me concentrar um pouco mais quando toco, para deixá-la realmente clara e também para não apressar quandohá passagens rápidas ou algo assim, porque sinto que tenho a tendência de torná-las mais difíceis para mim do que são, porque corro. Portanto, isso é uma coisa que farei hoje. (…) Quando trabalho com este tipo de passagens, tento quebrá-las porque obviamente minha dificuldade é tocar a passagem inteira. Funciona muito bem para mim porque quando se tem uma passagem rápida inteira pode parecer muito longa e difícil. Quando você a quebra e direciona para certas notas, de repente é muito mais fácil, pelo menos para mim (AR 06-06 2).

Como já afirmado anteriormente, essa pesquisa não teve como objetivo classificar os discursos dos participantes de acordo com os ciclos de autorregulação ou de estratégias de prática de Zimmerman, Jørgensen ou Nielsen. De qualquer forma, foi possível perceber o esforço de cada estudante no sentido de planejar, controlar e reavaliar as tarefas durante a preparação das peças. O fato de precisarem verbalizar e gravar suas sessões de estudo e decisões fez com que as alunas tivessem mais cons-

[22] Siw Nielsen, "Self-regulating Learning Strategies in Instrumental Music Practice", *Music Education Research* 3 (2010): 155-167.

ciência de suas próprias tomadas de decisão — o que também foi relatado nos estudos de Nielsen e de Philippe *et alii*.[23] Segundo o relato de Oleksandra, isso acabou por influenciar positivamente seus hábitos de estudo:

> Uma coisa que percebi, que justamente fazer os vídeos, sobretudo gravar-se (…), no início eu fazia apenas com as técnicas de música contemporânea, (…) agora estou fazendo também com outras coisas, às vezes quando faço aquecimento com notas longas ou escalas (…). É muito útil, estranhamente! (OK 11-02)

Mesmo que usassem estratégias diversificadas durante a prática — estratégias que facilitam a preparação da obra, como identificar e praticar trechos mais curtos, usar da prática mental, tocar com metrônomo os trechos com maiores dificuldades técnicas, do tempo mais lento para o mais rápido —, ainda assim um dos maiores desafios do projeto para as estudantes foi o gerenciamento do tempo. Segundo Barry e Hallam, a prática "precisa ser distribuída no tempo para permitir um pensamento mais profundo e de nível mais alto no qual o indivíduo ativamente constrói ideias sobre como abordar uma determinada tarefa".[24] A organização do tempo influencia os resultados, e cada estudante percebeu isso ao final do processo. Nas entrevistas, todas disseram que o tempo foi um fator importantíssimo na preparação das peças, e que teriam feito diferente se pudessem voltar atrás.

Da mesma forma, o estudo com músicos de conservatório por Philippe *et alii* também revelou que os estudantes não têm o hábito de planejar o tempo que vão gastar na preparação do repertório. Os autores sugerem o uso de uma agenda para "registrar e refletir sobre as estratégias que escolhem para manter os esforços, monitorarem a precisão, corrigirem erros e desenvolverem suas próprias interpretações das peças".[25] Quem sabe o uso de uma agenda houvesse evitado que Sofia decidisse, já no fim do processo de preparação de *Ritornelo Bis*, por mudar várias notas no início da música sem ter muita convicção do que estivesse fazendo, como revelou depois na entrevista quando questionada sobre o motivo de ter feito essa decisão tão tardia:

> Eu não sei! Porque eu acho … porque não tem barras de compasso. Eu acho que foi assim … Eu pensei que cada novo [acidente] como bemol ou sustenido devesse ser escrito novamente. (…) Eu percebo agora que não faz sentido! Eles estão ligados [com ligadura de valor], então eles deveriam ser os mesmos. Mas… eu estava tão absorvida, e foi tão intenso naquele momento. Então é como … eu fiquei cega por

---

[23] Roberta A. Philippe, Céline Kosirnik, Noémi Vuichod, Terry Clark, Aaron Williamon e Gary E. McPherson, "'Conservatory Musicians' Temporal Organization and Self-Regulation Processes in Preparing for a Music Exam", *Frontiers in Psychology* 11, artigo 89 (Fevereiro 2020): 9, https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.00089/full .

[24] Nancy H. Barry e Susan Hallam, "Practice", in *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, ed. Richard Parncutt e Gary McPherson, (New York: Oxford University Press, 2002), 153.

[25] Philippe *et alii*, "Conservatory musicians…".

isso, acho. (SE entrevista)

Talvez se Sofia houvesse perguntado a si mesma o motivo para tal decisão durante o processo de construção da interpretação, não tivesse cometido o erro do qual se deu conta na hora da entrevista. Questionar-se sobre as decisões é o fundamento da *automaiêutica*, como vimos no capítulo1. Sofia sabia a resposta, que já fazia parte de seu conhecimento, tanto que até aquele momento, da decisão errada, estava tocando as notas certas. Para tentar padronizar uma sessão, tomada pelo momento, aplicou uma regra que não fazia sentido, sem questionar-se sobre a mudança.

Uma sugestão de aplicação da maiêutica à música é dada por Firrincielli. Segundo ele, ao contrário do que os estudantes esperam, o professor deve fazer perguntas, e não dar-lhes respostas e soluções. Os estudantes em geral enxergam a partitura como uma série de instruções a seguir, e não como enigmas a resolver. As perguntas do professor deveriam levar o aluno a contemplar "a possibilidade de pensar, de correr riscos, compreender racionalmente e fazer as suas próprias escolhas" por meio da maiêutica.[26] A ideia de entender a partitura como enigmas a serem resolvidos, especialmente diante do novo, pode levar a questionamentos que resultem em interpretações consistentes de peças que não tenham como possibilidade audições anteriores.

Num outro âmbito, o da literatura, Snaevarr declara que "a poética precisa da maiêutica". Diz que a maiêutica "ajuda-nos a articular nosso conhecimento tácito, um conhecimento que já possuímos" e distingue o conhecimento tácito em três tipos: o *know-how* (quando sabe-se saber fazer algo sem saber explicar com palavras como fazê-lo); o o "*know-what*" (saber o quê) – que seria ligado às emoções, como por exemplo saber o que é a tristeza por tê-la experimentado; e o "conhecimento pela familiaridade" (saber como soa um instrumento musical — ter experiência da qualidade de seu som — sem ser capaz de tocá-lo, que seria o *know-how*). Portanto, tentar por meio da linguagem fazer descrições desses conhecimentos pode nos conscientizar explicitamente de um fenômeno sobre o qual teríamos apenas um sentido implícito. Para o autor, este seria o papel da maiêutica.[27]

Um professor que usa da maiêutica como ferramenta didática, fazendo perguntas, serve de modelo ao aluno, que, por mímesis, desenvolverá a capacidade de fazer perguntas a si mesmo. A capacidade de aprender fazendo-se perguntas está intimamente

[26] Alberto Firrincieli, "Maieutic: A Teaching and Learning Approach, as Applied to Western Music', in 7th International Conference on Intercultural Education "Education, Health and ICT for a Transcultural World" (Almeria, Espanha: EDUHEM, 15-17 junho 2016), 1524.

[27] Stefán Snaevarr, "Poetics and Maieutics: Literature and Tacit Knowledge of Emotions", *Contemporary Aesthetics*, 5 (2007), https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=478 .

relacionada à *automaiêutica*, que vem de encontro ao objetivo maior do ensino da interpretação e performance musical: auxiliar na construção de ferramentas para que os alunos sejam capazes de seguir sozinhos e com competência seus caminhos individuais de desenvolvimento artístico.

Entendemos que professor e ensino têm limitações e o estudante precisa ser capaz de agir autonomamente, o que também inclui a habilidade de planejar o trabalho adequadamente e, portanto, o uso do tempo.

4.3 Em busca de uma proposta para a abordagem de peças contemporâneas inéditas

Quando o trabalho é com o desconhecido, e falta o conhecimento pela familiaridade, planejar é mais difícil, daí a importância de experiências anteriores com repertório contemporâneo — quanto maior a experiência, mais preciso o planejamento. Um dos problemas relacionados ao aproveitamento do tempo e que ficou evidente durante a pesquisa de campo, foi que quando as estudantes se deparavam com um problema — geralmente envolvendo técnicas estendidas — e não tinham certeza de como resolvê-lo (especialmente passagens praticamente inexequíveis — como por exemplo o trêmulo dó-mi♭ grave, que já comentamos neste capítulo) ficavam muito tempo detidas na passagem, com dificuldade para considerar outras, diferentes, possibilidades de execução.

Como os estudantes parecem entender as partituras como uma série de instruções, ficam muito presos a tentar fazer "exatamente o que está escrito", dificultando a concepção do todo. Na música contemporânea que envolve técnicas estendidas, percebeu-se nesta pesquisa, como relatado no capítulo anterior, que profissionais experientes têm caminhos que diferem daqueles dos estudantes especialmente com relação a decisões interpretativas de fidelidade absoluta à partitura. Mesmo que busquem fazer o que o compositor pede, atentos a seguir o que está notado, os profissionais tomam decisões que levam em conta o resultado final da obra como um todo. Observando esse processo segundo as sugestões de Gadamer[28], podemos dizer que no jogo da construção da interpretação, sem quebrar as regras, os profissionais chegam a resultados que podem fazer parte do jogo, ainda que os caminhos não estejam explicitamente marcados na partitura. Há uma flexibilidade na execução que não parece ser percebida pelas estudantes, mesmo quando se trata da resolução de passagens praticamente inexequíveis, como vimos no capítulo anterior.

A partir dessas constatações, e com base nas propostas de Chapelon e Zimmer-

[28] Gadamer, *Verità e Metodo*, 227-229.

man, bem como Jørgensen e Nielsen, sugerimos a seguir um possível caminho para a definição de estratégias na preparação de obras contemporâneas inéditas, quando não há a possibilidade de audição anterior.

Enquanto o desenvolvimento da automaiêutica ocorre a partir do modelo de um professor que ao invés de dar ao estudante apenas respostas prontas contribui com perguntas que o levam a refletir sobre a interpretação, de acordo com um estudo de Peter Miksza[29] *orientações* quanto a princípios de autorregulação (concentração, seleção de objetivos, planejamento) além de *instruções* sobre a aplicação de estratégias de prática (tocar mais devagar, repetir, dividir a peça em pedaços, o encadeamento das partes) afetam diretamente a qualidade da *performance*. No processo de preparação de obras musicais, saber fazer perguntas certas é fundamental, tanto para as decisões interpretativas quanto para a auto-avaliação e reformulação dos objetivos. Assim, autorregulação e automeiêutica são caminhos paralelos na construção de uma interpretação e preparação da *performance*.

A identificação dos problemas e de uma possível forma de resolvê-los facilitam o planejamento das estratégias de estudo e a prática. Como a maioria dos problemas que ocorreram, e que afetaram o planejamento, estavam ligados a técnicas estendidas, esse é o foco da presente proposta, que difere dos demais justamente por ter a música contemporânea como seu objeto. O processo de criação da interpretação relatado pelos profissionais serviu como base para tal sugestão de abordagem.

A partir da leitura preliminar da obra, temos algumas etapas que fazem parte das decisões de como interpretar e planejar a prática. Quando a peça envolve técnicas estendidas, busca-se na bula — quando há — ou nas instruções no decorrer da peça a descrição dessas técnicas dada pelo compositor. Se a descrição é clara e a técnica é factível, define-se uma estratégia para praticar a técnica (caso seja necessário) e o trecho que a envolve. Se a descrição não é clara, é necessário buscar o entendimento em outras fontes — que podem incluir manuais, *sites* na internet e também outras peças que envolvam o mesmo tipo de técnica. Se o intérprete encontra a solução em outras fontes, e essas são factíveis, parte-se para a definição de estratégias para a prática. Caso a solução não seja encontrada em outras fontes ou não seja factível, será necessário buscar alternativas que sejam próximas ao que parece ser o resultado almejado.

Nesta etapa, as decisões tornam-se mais difíceis, pois é preciso julgar se essas alternativas próximas soam justas, ou "verdadeiras" dentro da obra. Como decidir? A

[29] Peter Miksza, "The effect of self-regulation instruction on the performance achievement, musical self-efficacy, and practicing of advanced wind players", *Psychology of Music* 43 nº 2 (2015): 219–243.

própria obra tem a resposta. As experiências anteriores, que compreendem o "pré-entendimento" nos termos heideggerianos — que vimos no primeiro capítulo — de certa forma guiam o que poderíamos chamar de "intuição" e que por sua vez faz parte do processo de julgamento do resultado sonoro da passagem. Entretanto, é a obra em si que, em última instância, fará emergir as possibilidades de soluções. Quando a solução é inadequada, é preciso revê-la; caso contrário, a obra não soará justa — não representará uma formulação da *verdade*.

A compreensão do que é entendido por verdade é evidenciada por exemplo na passagem em que Eric não conseguira decifrar a notação do que é "cantar e tocar" na obra de Roberto Victorio e, depois de ter decidido, sem muita convicção, por uma interpretação, não se convenceu de que sua decisão (que havia sido influenciada por outra obra que preparava na época) fosse justa. Como compreender este julgamento?

No Capítulo 1 vimos que Vattimo sugere que, quando interpretamos um texto — aqui, o texto musical — existem alguns critérios que nos guiam. Partimos de um "projeto" — neste caso parte-se de uma leitura preliminar das peças—, que suscita uma série de decisões que por sua vez farão parte de um primeiro "esboço" da obra.[30] O intérprete deve se dispor a rever inadequações, e para isso estar atento ao que a própria obra lhe traz — sua sensibilidade lhe dirá o que soa adequado. No processo interpretativo, se a expectativa de que as coisas de algum modo se juntem, se acumulem e se completem for frustrada, não há "transmutação em forma" (*Verwandlung ins Gebilde*), que acontece apenas quando o jogo interpretativo levou a uma estrutura definida e completa.[31] Esta *forma* revela-se como um acontecimento da verdade. Se o intérprete julga que a forma não se revelou, certamente a interpretação não representa uma formulação da verdade.

É assim que, pela performance completa de uma obra musical, a própria obra mostra alguma passagem específica que por ventura precise ser revista. Se o que Eric escolhera como solução para o trecho tivesse soado verdadeiro, não teria sido necessário a ele recorrer a uma colega para perguntar-lhe sobre a notação.

Não podemos deixar de considerar, outrossim, que a verdade pode ser revelada de inúmeras maneiras e dependerá da forma pela qual o intérprete lançará luz às passagens específicas da obra, e que a afetarão como um todo. Daí a riqueza da pluralidade de interpretações possibilitada por uma obra — a exemplo de *Exominiatura*,

---

30 Gianni Vattimo, "L'ontologia ermeneutica nella filosofia contemporanea," in Hans-Georg Gadamer, *Verità e Metodo*, trad. italiana di Gianni Vattimo, XXIX-LIV (Milão: Bompiani, 2000).

31 Gadamer, *Verità e Método*, 245.

que pudemos ouvir em interpretações diversas.[32] Discorrendo sobre a preparação das obras, Cássia comenta que cada performace é única:

> Eu sei que tem outros artistas que fizeram esse trabalho e eu tenho certeza de que as pessoas leram a mesma partitura e tocaram de forma diferente. Criaram agógicas diferentes, interpretaram de maneira diferente. Às vezes até por questões técnicas. Passagens que são mais confortáveis para uns do que para outros fazem com que a fala seja outra (CC entrevista).

Eric tem uma posição muito semelhante:

> Tenho certeza de que minha performance do Victorio foi muito diferente da performance da Cássia. Mesmo que ambos trabalhemos muito para sermos rigorosos, você sabe, temos uma entonação diferente em nossos corpos e uma experiência de vida diferente. Cada um tem seu próprio tempo, seu senso de… pulso natural, ao qual você sempre volta. Mas com isso, acho que é válido dizer que todos fazem escolhas para fazer essa coisa de forma diferente. E isso é um elemento de criação (…). Particularmente, em peças que não são completamente rigorosas e controladoras, (…) cada pessoa tem que usar sua própria experiência, e intuição, ou qualquer coisa que seja para fazer com que funcione para ela (EL entrevista).

Se por um lado podemos relacionar essas afirmações com o que afirma Gisèle Brelet sobre o intérprete que recria a obra como se esta fosse um tema e cada um criasse uma "variação original" e única[33], esta pluralidade de interpretações representa diferentes formulações da verdade; como diz Pareyson

> as multíplices e diversas formulações da verdade não têm nenhuma necessidade de uma recíproca integração para aumentar ou conseguir o seu valor de verdade, sendo já, cada uma delas, uma totalidade que, como tal, não se ajunta às outras num sistema onicompreensivo, mas dialoga com as outras, reconhecendo-as, por sua, vez, como totalidade.[34]

O entendimento de que múltiplas interpretações são possíveis é ainda mais relevante quando alternativas próximas ao que está notado não sejam exequíveis. Neste caso, o intérprete busca outras alternativas, mais distantes. Sobre esse tipo de decisão, Cássia comenta na entrevista:

> Eu adotei para mim uma postura de não ser leviana com relação à obra dos compositores. Nem sempre eu percebo que os compositores têm conhecimento suficiente da própria obra, da música. Eles muitas vezes têm conhecimento conceitual, mas não são capazes de reproduzir o que escrevem. (…) Mas eu procuro nunca ser leviana, procuro não chegar pra um compositor e falar "é impossível fazer isso" sem ter realmente tentado.

---

[32] O trecho inicial de *Exominiatura XI* tocado por quatro dos intérpretes participantes, duas estudantes e dois profissionais: https://youtu.be/poqEtaHZqbI .

[33] Gisèle Brelet, *L'Interprétation créatrice: essai sur l'exécution musicale*, vol. 1, *L'exécution et l'oeuvre* (Paris: Presses Universitaires de France, 1951), 83.

[34] Pareyson, *Verdade e Interpretação*, 79.

Pode haver pesquisas em diferentes fontes, sonoras e notacionais, para auxílio na resolução do problema, a busca de experiências anteriores ou mesmo a criação de novas sonoridades. Uma solução distante aconteceu na passagem de trêmulo dó – mi♭, que levou Cássia a decidir que faria um *frullato* no lugar do trêmulo. Algumas outras alternativas foram cogitadas e descartadas — como por exemplo tocar um mi no lugar do mi♭, mas que foi descartada logo de início, pois quebraria as regras do jogo, já que o mi♭, como observou a intérprete, estava presente em toda a passagem anterior. Num outro momento Cássia comenta que havia encontrado uma outra solução, que seria tocar o dó e cantar o mi♭; essa seria uma alternativa mais próxima, já que a passagem envolvia essas duas notas, entretanto também foi descartada, pois segundo sua percepção não soou bem. Acabou optando pelo *frullato*, que não envolvia nem o mi e nem o mi♭ —portanto não quebrava as regras, apesar de não contemplar uma das notas. O resultado final soou, em seu julgamento, dentro do que a obra propunha: soou verdadeiro.

Entre as estudantes, esse tipo de decisão não ocorreu nenhuma vez. Com receio de não fazer o que o compositor havia pedido, soluções que se afastassem do que parece demandar a partitura não foram nem mesmo consideradas. Essa é a mais marcante diferença entre os profissionais e os estudantes: de que é preciso entender que os compositores geralmente aceitam as soluções encontradas pelos intérpretes. Na entrevista, Eric deixa isto claro:

> estou disposto a me comprometer cem por cento com o que estiver na página. Mas quando chega a um ponto em que algo não faz sentido intelectual para mim — e sinto que sou uma pessoa de mente bastante aberta — fico mais do que feliz em ajustar [o que for preciso]. E em noventa e nove vírgula noventa e cinco por cento das vezes, o compositor é grato por isto (EL entrevista).

Não é que os compositores, ao menos a grande maioria deles, sejam tão rigorosos que não admitam alguma mudança no que escreveram na partitura. O pianista e musicólogo Charles Rosen defende que, mesmo com peças familiares e conhecidas, os compositores ficam felizes com formas novas de interpretação, pois "não exigem que a interpretação seja tradicional ou mesmo fiel, apenas que seja musicalmente convincente. E às vezes ficam até encantados com uma interpretação nova e inesperada de uma de suas próprias obras."[35] Devemos considerar, ainda segundo Rosen, que é desejável que o intérprete realize as intenções do compositor; mas que, todavia, é preciso ao mesmo tempo admitir que "freqüentemente o compositor, o poeta, ou o artista visual não entende plenamente suas próprias intenções — esta, ao menos, é uma doutrina da composição artística tão antiga quanto Platão."[36]

[35] Charles Rosen, *Piano Notes: the World of the Pianist* (New York: Free Press, 2002), 148.

Ademais, é frequente que, quando o intérprete conversa com o compositor, cheguem mutuamente a um meio-termo, em que o compositor altera sua ideia inicial, acolhendo alguma coisa já existente — que era-lhe conhecida antes — ou alguma sugestão do intérprete, algo que provavelmente também já era parte de seu repertório de sonoridades. Existiria, nesse caso, uma *acomodação*, uma negociação conjunta no trabalho compartilhado. Quando a possibilidade de acomodação não existe, e o intérprete faz um esforço real para resolver de algum modo a dificuldade, o resultado pode ser outro: dessa dialética entre o signo não realizável e o esforço do intérprete em realizá-lo pode resultar algo distinto seja daquilo que o compositor imaginara, seja daquilo que o intérprete era capaz de fazer antes do esforço para transformar em som que o que está notado no papel. Neste caso, podemos ter uma ampliação do universo das possibilidades sonoras do instrumento e da música. Como enfatizado por Hill,[37] essa é uma prática que nos proporciona uma consciência mais nítida das possibilidades e potencialidades do instrumento, bem como nos leva a uma nova abordagem no estudo e aprendizado.

Uma vez que se entenda (a) que o processo de criação de uma interpretação é sempre um processo de interação entre o que o compositor notou, mesmo que o contato com este não seja possível, e o que o *performer* transforma em sons; (b) que o resultado final — a obra de arte — transcende tanto um quanto o outro, e que este resultado nunca é realmente "final", pois é sempre passível de reconfigurações; quem sabe as tomadas de decisões dos estudantes com relação a novas peças possam ser mais assertivas e tranquilas. Deste modo, chegamos a um diagrama voltado ao processo de decisão sobre a interpretação de obras que envolvam técnicas estendidas, apresentado na Figura 4.1, abaixo.

[36] "We must also admit that very often the composer, the poet, or the visual artist does not fully understand his own intentions — at least, this is a doctrine of artistic composition that is as old as Plato." Rosen, *Piano notes*, 165.

[37] Peter Hill, "From score to sound," in *Musical performance: a guide to understanding*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 142.

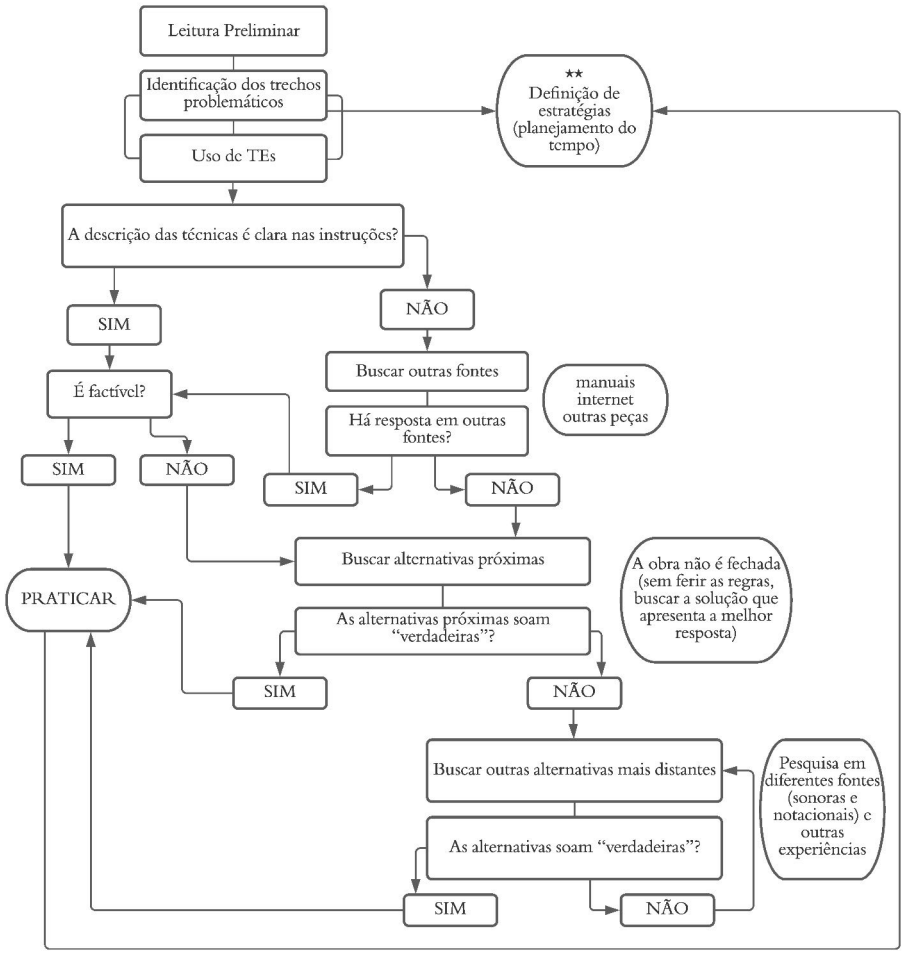


Figura 4.1 – Diagrama de uma proposta para a abordagem e preparação de estreias de obras contemporâneas que envolvam técnicas estendidas.

Feita a leitura preliminar, identificada a estrutura geral da peça, e então resolvida a execução das técnicas estendidas, o passo seguinte será a definição de estratégias de prática. Essa definição vai depender de características individuais. Como vimos no Capítulo 2 — confirmando os estudos de Hallam[38] —existem diferenças individuais no modo em que os músicos praticam. Alguns tomam mais decisões deliberadas e outros mais intuitivas. Segundo Bangert *et alii*, geralmente as decisões sobre dinâmica são deliberadas[39] e em nosso estudo vimos que os músicos mais experientes tomam essas decisões mais cedo no processo de preparação. Vimos que dividir as sessões mais difíceis em trechos menores para concentrar-se nos de-

[38] Susan Hallam, "Professional Musicians' Approaches to the Learning and Interpretation of Music," *Psychology of Music* 23 nº 2 (Outubro 1995).

[39] Daniel Bangert, Emery Schubert e Dorottya Fabian, "Practice thoughts and performance action: Observing processes of musical decision-making," *Music Performance Research* 7 (2015): 27 - 46.

talhes e incorporar pouco a pouco mais notas ao redor para integrar a um trecho maior, praticar com o metrônomo, fazer leitura rítmica de trechos mais complicados sem o instrumento, solfejo, enfim, todas as estratégias utilizadas para a prática do repertório tradicional são utilizadas também para a música nova. Este é o motivo da ênfase no diagrama sobre a decisão quanto a técnicas estendidas. Em sua dimensão básica, a música contemporânea é praticada, após a resolução dos problemas relacionados a elementos que envolvam novas sonoridades, da mesma forma que qualquer peça do repertório.

Sabemos que o trabalho de um músico instrumentista envolve muitas vezes uma prática solitária.[40] Na hora do estudo, o que temos é o músico (com sua carga de experiência, emoção e determinação) e a partitura. São muitas horas de preparação para a *performance* e diversas são as estratégias de estudo. As decisões sobre o que fazer para transformar em som o que está notado na partitura passa, como vimos no capítulo anterior, por várias etapas, que envolvem a resolução de problemas técnicos mais ou menos elementares e decisões interpretativas em vários níveis. É importante notar que temos aqui uma sugestão de como abordar a obra e definir estratégias, e não do que fazer para interpretá-la, pois essas decisões são parte da criação única do intérprete. A manipulação dos parâmetros do som, no nível da nuance, onde reside a chave da expressividade,[41] é individual.

Um outro aspecto relevante na preparação de obras contemporâneas que não fazem parte do cânone acadêmico está relacionado com o incentivo ao desenvolvimento da criatividade. Um dos objetivos da academia é que os alunos de instrumento sejam capazes de executar obras dentro de expectativas que sigam critérios determinados pela crítica, pela própria academia.

A ideia sugerida aqui é que trabalho com o desconhecido pode abrir os horizontes para a criatividade e o próprio trabalho de preparação das peças pode colaborar para o processo criativo na prática individual, como salientam Wise, James e Rink em seu estudo.[42] Criar uma interpretação sem a possibilidade de audições anteriores e sem quebrar as regras do jogo — em termos gadamerianos — é uma tarefa desafiadora. O julgamento da própria performance sem a possibilidade de compará-la com outra já existente é um exercício de crítica que servirá também à criação de interpretações do repertório canônico.

[40] cf. Wise *et alii*, 2017; McPherson *et alli*, 2017; Jørgensen, 2004.

[41] cf. Andreas C. Lehmann, John A. Sloboda e Robert H. Woody, *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills* (New York: Oxford University Press, 2007).

[42] Karen Wise, Mirjam James e John Rink, "Performers in the practice room," in *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, ed. John Rink, Helena Gaunt e Aaron Williamon, 143-163 (New York: Oxford University Press, 2017), 143.

Nesta pesquisa trabalhamos com o extremo: sem nenhum contato com o compositor e sem o auxílio do professor. É claro que em outras situações, para o aprendizado, o julgamento do professor ou o diálogo com o compositor poderia auxiliar nos processos subsequentes de auto-julgamento. E aqui entra mais uma vez o papel do professor como guia, não tentando impor sua interpretação, mas cultivando a crítica e a criatividade.

Discussão final

Ao considerarmos a estreia de peças contemporâneas, há certos caminhos percorridos pelos profissionais na construção de uma interpretação que podem traduzir-se em uma poética, isto é, num conjunto dos princípios criativos que orientam suas decisões. Procurei descrevê-los, seguindo a sugestão de Carl Dahlhaus, enfeixando e sistematizando os modos como estes intérpretes pré-concebem o processo de criação de suas interpretações. Assim, o que se propôs neste trabalho de pesquisa foi estudar suas decisões, e não produzir normas interpretativas. Alguns pontos de seus discursos ficaram muito claros, especialmente no que concerne o comprometimento com a obra, no sentido de buscar fazer mais fielmente possível o que está na partitura, mas sem deixar de considerar que quando é preciso ajustar o que foi escrito, estes ajustes são feitos seguindo o caminho da coerência, e sem impedimentos para a criatividade.

A partir destas observações, feitas por meio da análise das verbalizações durante a criação das interpretações e a entrevista final dos participantes, foi possível organizar a abordagem que proponho para a preparação de estreias de obras contemporâneas que envolvam técnicas estendidas.

Além disto, na busca de compreender quais são os obstáculos que os estudantes precisam superar ao se deparar com uma obra nunca estreada e que envolvesse novas sonoridades, descobriu-se que o fato de não poderem ouvir gravações para dar-lhes uma base do que tocar é um desafio, mas não intransponível. É por não ser intransponível que a ideia de fazer um arquivo midi da peça — a máquina criando um modelo a ser imitado para facilitar a leitura e a interpretação — deve ser evitada. O afastamento da novidade, o seguir um modelo mecânico, acarreta também um fechamento de portas para a criatividade.

Do ponto de vista da pedagogia, a orientação vinda de alguém com maior experiência é sempre um facilitador e o papel do professor de guiar os estudantes em suas trajetórias é fundamental. Por outro lado, não é tarefa fácil para o professor de instrumento encontrar o equilíbrio entre o que ensinar e o que deixar o aluno encontrar sozinho. A criação de uma interpretação de música nova representa um desafio ainda maior. Quando não há uma tradição compartilhada, se o professor 'ajuda' além do necessário acaba por interferir no resultado final mais do que seria preciso. Auxiliar, especialmente com as técnicas estendidas, sem ultrapassar o limite tênue entre mostrar as possibilidades e fazer a escolha pelo aluno, faz parte desse desafio. É neste sentido que a proposta que foi trazida no Capítulo 4 pode servir como subsídio também

para professores. O incentivo à pesquisa, incluindo-se a busca por diferentes sonoridades, é seu papel, ao auxiliar os estudantes a primeiramente caminharem por suas próprias pernas para futuramente se lançarem a voos mais altos. O professor não pode representar o apoio excessivo que, se por um lado mantém o aprendiz estável, por outro o impede de seguir em frente sem ajuda. Ainda que a relação seja a de mestre-aprendiz como acontece tradicionalmente no ensino de conservatórios, o professor tem como, ao mesmo tempo, ser inspirador e aberto a novas ideias, abrindo espaço a discussões profícuas e construtivas.

Essa ideia nos remete àquela de Doğantan-Dack, que defende que a forma de ensino nos conservatórios acaba por tolher a criatividade dos alunos, já que é esperado que sigam padrões de *performance* pré-determinados[1] , o que não deixa de ser parcialmente um fato. Porém, afirmar que a criatividade é tolhida pela busca da "verdade" da obra, que seria uma verdade única, é equivocada. Conforme vimos, os alunos podem (e precisam!), sim, buscar pela verdade na obra. Entretanto é preciso entender que esse significado não é único, e não é a busca pela verdade, e sim a imposição de padrões, que pode tolher a criatividade dos alunos. Nesse sentido, o trabalho com obras não-canônicas, inclusive de música contemporânea — que é o que nos interessa aqui — para a busca de uma voz artística pessoal, pode ser um caminho alternativo e prazeroso. Como na música contemporânea as tradições estão ainda em formação, não parece haver o "peso" de tocar uma obra conhecida de alguma maneira fora do esperado e que os julgamentos exteriores possam atravancar a criatividade; desde que a busca pela verdade da obra prevaleça, o contato com a música de nosso tempo abre novos horizontes de vivências e experiências musicais.

O trabalho conjunto compositor-intérprete também não pode deixar de ser mencionado, apesar de fugir ao escopo desta pesquisa. Também na época da formação (tanto do estudante de composição quanto o de *performance*), esse tipo de trabalho pode ser um impulso para a descoberta de novas sonoridades e o envolvimento com a música contemporânea, com a vantagem de que tudo o que for escrito será executável pelo intérprete. Há, entretanto, o outro lado da moeda: quando um compositor escreve para um determinado instrumentista com símbolos que são compartilhados apenas entre eles. É verdade que muitas vezes o alcance das obras de compositores iniciantes possa não ir muito além de seu círculo de conhecidos, mas se a ambição de que uma peça possa ganhar visibilidade e alcançar outras esferas não estiver pre-

[1] Mine Doğantan-Dack, "Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics", *Parse Journal* 3 (2015): 35-38.

sente, a contribuição para que a música contemporânea saia de pequenos nichos isolados acaba se perdendo. Portanto é importante que, tendo em vista os *performers*, desde o aprendizado e o convívio nas universidades, os jovens compositores pensem em uma notação que possa ser compartilhada além dos que lhe estão próximos. Para sonoridades novas, instruções e símbolos claros; para sonoridades que já tenham sido usadas no repertório, buscar símbolos já usados. Este é um procedimento que, como vimos desde a revisão de literatura, permitirá que a obra tenha mais e melhores interpretações, o que contribui para o desenvolvimento da própria obra, pois é no conjunto das interpretações que ela toma forma.

Por outro lado, como percebemos, não conversar com o compositor, buscando seguir as demandas da composição, também pode abrir caminhos novos para a criatividade e descobertas sonoras da parte do intérprete. Nessa busca, quando o intérprete se depara com algo que lhe parece inexequível, o esforço por transformar em sons o que está notado pode levar a outras descobertas, não imaginadas pelo compositor e tampouco experimentadas pelo intérprete, e que ainda assim resultam em alternativas possíveis para a obra. Dessa forma, esta pesquisa apresenta um caminho distinto de muito do que vem sendo desenvolvido hoje na linha da interpretação de música contemporânea. O trabalho resultante da parceria compositor-intérprete é objeto de pesquisas tanto na área da composição quanto da *performance* e é um tema muito profícuo e pertinente. Entretanto, nem sempre essa relação é possível, e estudar de que maneira a relação mediada pela partitura acontece revela facetas que a exploração da relação compositor-intérprete não revelaria.

Uma observação foi a de que, para estudantes, o mais difícil é desvendar a notação e executar as técnicas estendidas — dimensões básicas da *performance*. Nesse sentido, foram discutidas algumas dessas técnicas, sobre as quais geralmente acumulam-se mais dúvidas. Um exemplo acontece em *Ritornelo Bis* quando o compositor pede *lip articulation* e ao mesmo tempo a articulação com "tktk", o que causou apreensão em uma estudante, pois realmente as duas coisas não podem acontecer ao mesmo tempo. Mesmo entre os profissionais houve crítica a essa nomenclatura, que é usada por muitos compositores e ainda assim não é claro o que pretende indicar. É possível definir que *lip articulation* é na realidade uma forma de *pizzicato*, feita com os lábios e portanto com o som de "p", que é a consoante plosiva que se produz quando articulamos um som que se forma a partir dos lábios que se abrem por uma "explosão" do ar. Também em *Exominiatura XI* por exemplo — em passagem relatada no Capítulo 3 —, quando se deparou com a indicação de *slap tongue*, uma estudante encontrou em algum site que seria o mesmo que "*tongue ram*", e é o que fez a princí-

pio, encobrindo completamente o orifício do bocal da flauta, e dificultando a execução da passagem. Também em *Uma Página,* em que técnicas estendidas aparecem com parcimônia, a notação deu margem a divergências, como vimos, quanto à interpretação dos sons eólios no início da peça, em que tanto uma profissional quanto uma estudante, a princípio, pensaram em fazer um *sforzato* onde não havia, em decorrência do que o símbolo sugeria. Acredito que as indicações de manuais e partituras de obras consagradas e bastante executadas que são apresentadas no Capítulo 2 possam servir de subsídio não só para a resolução de problemas que as envolvam, mas também para auxiliar na escrita de sons percussivos e eólios.

Apresentar uma bula parece, a princípio, facilitar a leitura preliminar da obra, assim como definições simples como por exemplo delimitar o escopo dos acidentes. Entretanto, é fundamental que nas orientações constem todos os elementos que farão parte da peça. *Ritornelo Bis*, que aparentemente seria mais clara por apresentar bula, mostrou-se muito difícil, especialmente por passagens cuja execução não poderia ser feita de acordo com o que o compositor havia escrito. Enquanto os profissionais decidiam mais tranquilamente sobre o que fazer — ainda que comentando que se fosse possível conversariam com o compositor — isso representava uma frustração para as estudantes. Assim, obras mais fundadas em técnicas estendidas necessitam ainda maior clareza na notação e estratégias bem definidas na preparação da *performance*, de forma que se resolvam todas as passagens tecnicamente complicadas e seja possível aprofundar a interpretação além da resolução de problemas técnicos. Peças mais simples, com um uso mais restrito de técnicas estendidas, como por exemplo *Uma Página*, são uma boa porta de entrada para o universo da música nova.

A notação manuscrita pode causar uma certa aflição e até um afastamento inicial da obra, mesmo que esta não seja tecnicamente difícil. Como relatado no Capítulo 3, *Exominiatura XI*, por exemplo, que era manuscrita, causou uma impressão de dificuldade maior do que realmente tinha — ainda que alguns trechos tenham caausado alguma dificuldade para as estudantes, especialmente quando se tratava de técnicas estendidas com diferentes articulações (sons eólios e percussivos), além do problema com a escrita não-ortodoxa da parte de cantar e tocar ao mesmo tempo. Por outro lado, há que se considerar que quando se transcreve usando um *software* de editoria musical corre-se o risco de perder parte da expressividade que a própria notação manuscrita carrega.

O conjunto das três peças encomendadas resultou em um material valioso para o desenvolvimento da pesquisa, justamente por ser tão diverso. Ainda que a instrução

de não conversar com um flautista para escrever a composição não tenha feito parte do protocolo para a encomenda das peças, se algum compositor tivesse feito isso os resultados poderiam, talvez, ter sido diferentes. A resolução dos problemas foi campo fértil para o processo de verbalização dos intérpretes, e a partir destas foi possível a organização, categorização e sistematização dos temas levantados, que foram divididos em leitura preliminar, dimensões básicas e interpretativas. Assim, foi elaborado um quadro que refletiu essa divisão, possibilitando o estudo dos princípios criativos que embasaram as decisões dos flautistas participantes.

Vimos que não há como trabalhar no refinamento da peça uma vez que não se consiga decifrar e tocar as técnicas estendidas, as notas, o ritmo, enfim, a execução básica. E é claro que o trabalho não se encerra ali. É quando isso tudo está resolvido, como na preparação de qualquer obra, que o trabalho mais *musical* propriamente dito se aprofunda. A diferença maior entre preparar uma peça do repertório tradicional e uma obra contemporânea está principalmente neste início, pois é quando há muitas novidades. Uma condição para a estreia, como vimos, é que se tenha tecnicamente resolvido o que fazer em toda a obra, de forma que o intérprete sinta-se minimamente confortável durante sua execução. A experiência e o envolvimento, a familiaridade com o repertório contemporâneo, assim como acontece com qualquer outro repertório, farão a diferença entre uma *performance* regular e outra ótima.

As experiências anteriores vão determinar o que Gadamer denomina "pré-entendimento" e que guiará a a compreensão do todo da obra e também das passagens específicas — que, como vimos, vão por sua vez reformular a visão do todo, pondo em movimentando o círculo hermenêutico. Se o nível de pré-entendimento é maior, o círculo se movimenta com maior vigor. Os intérpretes mais experientes tomam, assim, decisões mais rapidamente, mais acertadamente e têm consciência de que as decisões podem mudar no decorrer da interpretação. Aqui, discutindo a interpretação musical à luz da noção de jogo gadameriana, é possível dizer que os mais experientes têm mais consciência de como jogar dentro das regras — que para o intérprete são dadas pela partitura e pelo conhecimento do gênero — sem quebrá-las; assim, com técnica e muitas vezes mais ousadia, tornam o jogo, que é o próprio objeto sonoro, mais interessante.

Os resultados desta pesquisa coincidem com o que afirma Gisèle Brelet quando diz que as decisões do artista são postas à prova pela própria obra.[2] Em outras palavras, a verificação das decisões interpretativas dá-se na objetificação da obra quando

[2] Gisèle Brelet, *L'Interprétation créatrice: essai sur l'exécution musicale*, vol. 1, *L'exécution et l'oeuvre* (Paris: Presses Universitaires de France, 1951), 13.

a interpretação criada se consolida. Eric Lamb, ao tentar definir quando a obra estaria pronta para a estreia, também aborda à sua maneira o que seria a objetificação da obra:

> Eu consigo chegar ao ponto em que eu me sinto confortável em dividi-la com as pessoas. (…) Quando eu sinto que encontrei um espírito [da obra]. Como se fosse *eu* querendo dizer isso. Tipo… *isto* é *a coisa*. Pode não ser a versão perfeita da coisa, se é que há uma, mas assim: 'isso é um violoncelo, isso é um sofá, isso é um computador.' Entende? É como se… você se tornasse uma impressora 3-D. Você só imprime! E é claro. (…) Eu sei que é vago e obscuro de se dizer. É um pouco vago. Mas… isto *é* a peça; [com isto] posso ficar satisfeito (EL entrevista).

Na estreia de uma peça contemporânea, o intérprete não tem como julgar sua interpretação com base em interpretações anteriores; assim, a confirmação da validade da interpretação pela própria obra torna-se ainda mais premente. Por isto retomamos a ideia pareysoniana das "formulações da verdade", pois sem a execução a obra musical não existe, e é nas diferentes execuções — que podem iluminar diferentes facetas da obra e deixar outras veladas — que a obra se constrói. A validade da interpretação se dá justamente na confrontação com a verdade. Assim, o intérprete julga suas decisões e busca aproximar-se de um ideal.

Atingir esse ideal seria a condição para a estreia da obra? Se assim fosse, as estreias provavelmente nunca aconteceriam. Nesta pesquisa vimos que há, entre os intérpretes, tanto profissionais quanto estudantes, a ideia paradoxal de que uma peça não está nunca realmente "pronta" e ao mesmo tempo pode ser considerada pronta no dia em que deve ser apresentada.[3]

A obra deve soar como um todo que faça sentido, ainda que seu significado não possa ser definido conceitualmente, ou, segundo Gadamer, deva soar como uma "unidade da intuição", o que de certo modo explica o que os intérpretes querem dizer com "é preciso sentir-se confortável" para que a estreia — a *performance* no palco — seja possível. Isso vai além da resolução de problemas técnicos, e aparentemente passa por uma instância que não é facilmente verbalizável. Hesitante, Sofia Ericson fez um comentário neste sentido no dia que faria a *performance* final de uma das peças:

---

[3] Estreias: 1) Cássia Carrascoza, https://youtu.be/Y8lG6EAktHc .
2) Eric Lamb, https://youtu.be/nuPnxAzPNTI .
3) Danilo Mezzadri, https://youtu.be/GeS2EZlYdQU .[♆]
[♆] Apesar da impossibilidade de utilizar seus dados de tomada de decisões na preparação das peças (conforme explicado no capítulo 2), Danilo Mezzadri foi o primeiro a estreá-las.
Versões de concerto: 1) Sofia Ericson, https://youtu.be/gOx4XBzGnPo .
2) Andreani Papageorgiou, https://youtu.be/TfARy6fCJVA .
3) Amanda Ripa, https://youtu.be/QDOD84bxtIQ .

> Então, meu objetivo para hoje é tocar a peça inteira, não a tempo, porque não serei capaz de fazê-lo. Torná-la… um *todo*, mesmo que não seja tão rápida quanto deveria, eu preciso ter a idéia da peça, algo como … criar uma atmosfera, porque é disso que se trata a peça. Fazer… com que eu tenha *alguma coisa* para tocar! Isso é … *uma coisa*, sabe? [It's *a thing*, you know?] (SE 31-07 3)

A obra de arte é percebida pelo intérprete em um modo de intuição que resulta da produtividade da imaginação que "produz uma intuição interior sem pressupor a definição de um dado conceito".[4] Assim, construir uma interpretação que faça sentido passa pelo caminho da intuição, e é o que indica também Chapelon, como vimos no Capítulo 4. Esse é um tema que ultrapassa o âmbito desta pesquisa; mas que mostra-se, no entanto, um campo aberto e promissor para pesquisas futuras.

A experiência com a música contemporânea pode parecer um obstáculo para um músico que se vê diante de um mundo novo, quando o conhecimento anterior de base já não basta para resolver as demandas de uma obra nova. O caminho da exploração é o único possível e muitas vezes é preciso a disposição em alterar preconceitos adquiridos durante os anos de formação — para a exploração não só de novos sons, mas de novos caminhos para descobertas. Voltar atrás, despir-se de preconceitos para encontrar o encantamento pelo novo que muitas vezes é perdido ao longo da formação musical; construir — ou reavivar — a imaginação criativa, enxergar novos horizontes e perceber as coisas sob novas perspectivas são vivências proporcionadas pelo contato com o novo quando o intérprete está aberto a se por diante do desconhecido. É possível que as novidades promovam soluções inclusive para o tradicional — tanto em sonoridade e técnica quanto em pensar novas soluções para interpretações não convincentes. Criatividade e técnica caminhando juntas, estendendo cada vez mais a paleta de texturas possíveis. O mundo novo que se abre é vasto e em expansão. Conhecê-lo é um caminho iluminante e imprevisível.

[4] "… imagination produces inner intuition without presupposing the determinacy of a given concept". Hans-Georg Gadamer, "Intuition and Vividness", in *The Relevance of the Beautiful and Other Esssays*, editado por Robert Bernasconi, trad. inglesa Nicholas Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 166.

Referências Bibliográficas

Abbate, Carolyn. "Music – Drastic or Gnostic?." *Critical Inquiry* 30, nº. 3 (Primavera 2004): 505-536. http://www.jstor.org/stable/10.1086/421160 .

Abdo, Sandra Neves. "Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica." *Per Musi* 1 (2000): 16-24.

Addessi, Anna Rita e Felice Carugati. "Social representations of the 'musical child': An empirical investigation on implicit music knowledge in higher teacher education". *Music Education Research* 12 nº 3 (2010): 311-330.

Arkoudis, Eftihia Victoria. "Contemporary Music Notation for the Flute: A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers". Tese de doutorado, West Virginia University, 2019.

Almeida, Alexandre Zamith. "Por uma visão de música como performance." *Opus* 17 nº. 2 (2011): 63-76.

Artaud, Pierre-Yves, e Gérard Geay. *Flûtes au présent: traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flutistes.* Paris: Éditions Jobert. 1980.

Baldacchino, Laura Falzon. "Pedagogy of Music: Contemporary Music in the Applied Flute Studio". Tese de Doutorado em Educação, Columbia University, 2010.

Bangert, Daniel. "A spiral model of musical decision-making". *Frontiers in Psychology* 5 article 320 (abril 2014). https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.00320/full

Bangert, Daniel, Emery Schubert e Dorottya Fabian, "Practice thoughts and performance action: Observing processes of musical decision-making." *Music Performance Research* 7 (2015): 27 - 46.

Barry, Nancy H., e Susan Hallam. "Practice". In *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, editado por Richard Parncutt e Gary McPherson, 151-165. New York: Oxford University Press, 2002.

Bartolozzi, Bruno. *New Sounds for Woodwinds*, trad. ingl. Reginald Smith Brindle. Londres: Oxford University Press, 1967

Bartolozzi, Bruno. *Nuovi Suoni per i "legni"*. Milão: Suvini Zerboni, 1974.

Behrman, David. "What Indeterminate Notation Determines." *Perspectives of New Music* 3, nº. 2 (Primavera – Verão 1965): 58-73.

Berio, Luciano. *Remembering the future.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006.

Blanchet, Alain e Anne Gottman, *L'enquête et ses méthodes: l'entretien.* Paris: Armand Colin. 2007.

Bledsoe, Helen. "Some Basics of Extended Techniques". http://www.helenbledsoe.com/ETWorkshop.pdf .

Borkowski, Jennifer Anne. "From Simple to Complex: Extended Techniques in Flute Literature; Incentive to Integrate Cognitive and Kinesthetic Awareness in University Programs". Tese de doutorado, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2008.

Bosseur, Jean-Yves. *Do som ao sinal: história da notação musical*. Tradução de Marco Aurélio Koentopp. Curitiba: UFPR, 2014.

Brelet, Gisèle. *L'Interprétation créatrice: essai sur l'exécution musicale*, vol. 1, *L'exécution et l'œuvre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

Brown, Earle. "The Notation and Performance of New Music." *The Musical Quarterly* 72, nº. 2 (1986): 180-201.

Burnham, Scott. "How music matters." In *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook e Mark Everist, 193-216. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Campos, João Paulo e Fausto Borém. "Técnicas estendidas do contrabaixo auto-acompanhado em um arranjo de *Canto para minha morte* (1976) de Raul Seixas e Paulo Coelho". In *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical*, editado por Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro, pp. 106-128. Belo Horizonte: UFMG, 2017. http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/2016/03/Livro-Di%C3%A1logos-Musicais-na-Pos-N.2.pdf .

Cancela, Silvia Alexandra. "Discurso musical e técnicas contemporânea(s) na pedagogia da flauta transversal: contributo para um catálogo de obras para o 6º, 7º e 8º grau". Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Universidade Católica Portuguesa, 2015. http://hdl.handle.net/10400.14/17649 .

Cardassi, Luciane. "*Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance". *Per Musi* 12 (2005): 55-64. https://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S1517-75992010000100008&lng=en&nrm=iso&tlng=pt .

Cardassi, Luciane. "*Sequenza IV* de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance". Per Musi 13 (2006): 44-56. http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/14/num14_cap_04.pdf .

Cardassi, Luciane. "*Night Fantasies* de Elliott Carter: estratégias de aprendizagem e performance". *Per Musi* 21 (2010): 60-73. https://doi.org/10.1590/S1517-75992010000100008 .

Carrascoza Bomfim, Cássia. "A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas." Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2009.

Chaffin, Roger. "A Comparison of Practice and Self-Report as Sources of Information about the Goals of Expert Practice." *Psychology of Music* 29 (2001): 39-69.

Chaffin, Roger e Topher Logan. "Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance". *Advances in Cognitive Psychology* 29, nº. 2 (2006): 113–130.

Chaffin, Roger e Mary Crawford. "Unresolved dissonance? Subjectivity in music research". In *Anais do International Symposium on Performance Science*, 155-161. Porto, Portugal 22-23 de novembro de 2007.

Charmaz, Kathy. *A construção da teoria fundamentada: guia prático para Análise Qualitativa*, trad. Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

Chueke, Zelia. *Face à l'inconnu. Les pianistes et la musique de leurs temps.* Paris: L'Harmattan, 2017.

Chueke, Zelia e Roger Chaffin. "Performance Cues for Music 'with no plan': a Case-study of Preparing Schoenberg's Op. 11, nº. 3". In *New Thoughts on Piano Performance*, ed. por Christine MacKie, 253-268. London: International Piano Symposium, 2017.

Clarke, Eric. "Empirical Methods in the Study of Performance." In *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, editado por Eric Clarke e Nicholas Cook, 77-102. New York: Oxford University Press, 2004.

Clippert, Jennifer Binney, Patricia George, Camilla Hoitenga, Rita Linard, Phyllis Louke e Cynthia Stevens. "Pedagogy Panel on Extended Techniques". In *Convenção Anual da National Flute Association* (Nashville, TN, 2004), 11-15. https://www.phyllislouke.com/resources/repertoire/repertoire-list-extended-techniques/.

Constante, Rogério e Raul Costa D'Avila. "Processos colaborativos entre compositor e intérprete: Infinito silêncio, para flauta e Sons Eletrônicos." In A*nais VI Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas*, Belém, 2014, 41-50. Curitiba: ABRAF, 2014.

Cook, Nicholas. "Theorizing Musical Meaning." *Music Theory Spectrum* 23, nº.2 (2001): 170-195.

Cook, Nicholas. *Music as creative practice.* New York: Oxford University Press, 2018.

Daldegan, Valentina. "Música Contemporânea no Ensino de Flauta Transversal para Crianças Iniciantes". Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, 2009.

Dahl, Sofia, Frédéric Bevilacqua, Roberto Bresin, Martin Clayton, Laura Leante, Isabella Poggi, e Nicolas Rasamimanana. "Gestures in Performance". In *Musical Gestures: sounds, movement, and meaning*, editado por Rolf Inge Godøy e Mark Leman, 36-67. New York: Routledge, 2010.

Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*. Tradução de J. B. Robinson. New York: Cambridge University Press, 1983.

Davey, Nicholas. "Gadamer's Aesthetics." T*he Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editado por Edward N. Zalt. Inverno 2016. https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/gadamer-aesthetics/ .

Davidson, Jane W. "Practice-based Music Research: Lessons from a Researcher's Personal History". In *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice,* editado por Mine Doğantan-Dack, 93-106. Surrey: Ashgate, 2015.

Davies, Stephen. "The Multiple Interpretability of Musical Works". In *Is there a single right interpretation?*, editado por Michael Krausz, 231-250. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2002.

Davis, Michael Jerome. "Creative strategies for teaching extended flute techniques: A pedagogical approach with a performance and analysis of an original work, '*DreamWeaving* for Flute and Tape.'" Tese de doutorado, Columbia University, 1993.Debost, Michel. *The Simple Flute: From A to Z.* Londres: Oxford University Press, 2002.

Del Pozzo, Maria Helena Paillet. "Da forma aberta à indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano." Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

Demos, Alexander P., Tânia Lisboa e Roger Chaffin. "Flexibility of Expressive Timing in Repeated Musical Performances". *Frontiers in Psychology* 7 nº 1490 (October 2016). https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01490 .

Dick, Robert. *Tone Development through Extended Techniques*. Saint Louis: Multiple Breath, 1986.

Dick, Robert. *The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques*, 2ª ed. Saint Louis: Multiple Breath, 1989.

Dimpker, Christian. *Extended Notation: the depiction of the unconventional.* Berlim: LIT Verlag, 2013.

Doğantan-Dack, Mine. "In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body". In N*ew Perspectives on Music and Gesture*, editado por Anthony Gritten e Elaine King, 243-266. Farnham: Ashgate, 2011.

Doğantan-Dack, Mine. "Artistic Research in Classical Music Performance: truth and Politics". *Parse Journal* 3 (2015): 27-40.

Domenici, Catarina. "A ideologia da 'interpretação' e da 'performance': Uma resposta à proposta de Frank Kuehn", in *Proceedings of XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (Natal, RN: ANPPOM, 2013), https://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2247/532 .

Dufallo, Cornelius. "The Aesthetic of Impermanence: A Performer's Perspective of Four Systems and Tracer". *Contemporary Music Review* 26 nº. 3-4 (2007): 429-436.

Fabbriciani, Roberto. "Walking with Gigi". *Contemporary Music Review* 18 nº 1 (1999): 7-15.

Fleury, Louis. "The Flute and its Power of Expression". *Music and Letters* 3 nº 4 (Outubro 1922): 384.

Fornero, Giovanni. "Il pensiero contemporaneo: dall'Ermeneutica alla Filosofia analitica." In Nicola Abbagnano, *Storia della Filosofia*, vol. 7. Milão: L'Espresso, 2006.

Fubini, Enrico. "Notazione musicale e interpretazione". *La rassegna musicale* 31 nº 1 (1961): 27 - 36.

Gadamer, Hans-Georg. *Verità e Metodo.* Trad. italiana di Gianni Vattimo. Milão: Bompiani, 1982.

Gadamer, Hans-Georg. *The Relevance of the Beautiful and Other Esssays*, trad. Nicholas Walker, ed. Robert Bernasconi. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Gadamer, Hans-Georg. *Philosophical Hermeneutics*, trad. e ed. David E. Linge. Berkeley: University of California Press, 2006.

Galvão, Margarida. "A influência da música contemporânea no ensino básico de flauta transversal". Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Almada, 2019.

Gemolo, Matteo. "Extended techniques on the traverso: The case of the *glissando* and the *flattement*". *IMPAR: Online Journal for Artistic Research in Music* 2 nº 2 (2018): 30-47.

Godøy, Rolf Inge e Marc Leman. *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning.* London: Routledge, 2010.

Guignon, Charles. "Truth in Interpretation: a Hermeneutic Approach". In *Is there a single right interpretation?,* editado por Michael Krausz, 264-284. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2002.

Hallam, Susan. "Professional Musicians' Approaches to the Learning and Interpretation of Music." *Psychology of Music* 23 nº 2 (Outubro 1995): 111-128.

Hallam, Susan. "The development of metacognition in musicians: Implications for education", *British Journal of Music Education* 18 nº 01 (Março 2001): 27 - 39.

Haubenstock-Ramati, Roman e Katharine M. Freeman. "Notation – Material and Form." *Perspectives of New Music* 4, nº. 1 (Outono - Inverno, 1965): 39-44.

Heidegger, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução e notas de Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

Hill, Peter. "From score to sound." In *Musical performance: a guide to understanding*, editado por John Rink, 129-143. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Howat, Roy. "What do we perform?". In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, editado por John Rink, 3-20. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Kanno, Mieko . "Prescriptive Notation: Limits and Challenges". *Contemporary Music Review* 26, nº 2 (Abril 2007): 231-254.

Koizumi, Hiroshi. *Technique for contemporary flute music: for players and composers*. Tóquio: Schott, 1996.

Kramer, Lawrence. *Interpreting music.* Berkeley: University of California Press, 2011.

Krausz, Michael (ed.). *The interpretation of Music: Philosophical Essays*. Nova York: Clarendon University Press, 1993.

Jørgensen, Harald. "Strategies for individual practice". In *Musical Excellence-Strategies and Techniques to Enhance Performance*, editado por Aaron Williamon, 85-103. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Jørgensen, Harald, e Susan Hallam. "Practicing". In *The Oxford Handbook of Music Psychology*, editada por Susan Hallam, Ian Cross, e Michael Thaut, 449-46. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Laske, Otto E. "Toward a Musicology for the Twentieth Century." *Perspectives of New Music* 15, nº. 2 (1977): 220-225.

Leech-Wilkinson, Daniel. "Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them", versão 2.02 (2020). https://challengingperformance.com/the-book/

Lehmann, Andreas C., John A. Sloboda e Robert H. Woody. *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills.* New York: Oxford University Press, 2007.

Leman, Mark e Rolf I. Godøy. "Why study musical gestures?" In *Musical Gestures: sounds, movement, and meaning*, editado por Rolf Inge Godøy e Mark Leman, 3-11. New York: Routledge, 2010.

Levine, Carin e Christina Mitropoulos-Bott. *The Techniques of Flute Playing.* Kassel: Bärenreiter, 2002.

Lima, Edilson V. "História e filosofia hermenêutica como parâmetros para a reflexão musical." *Artefilosofia* 16 (Julho 2014): 77-89.

Ljungar-Chapelon, Anders. "Le respect de la tradition: Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv", tese de doutorado. Malmö: Musikhögskolan i Malmö Lunds Universitet, 2008.

Ljungar-Chapelon, Anders. "Mimesis as a Tool for Musical Learning and Performance, Maieutics, and the Stone of Heraclea". In *Proceedings of the 30th ISME World Conference on Music Education*, pp. 213-219. Tessalônica, Grécia: International Society for Music Education , Julho 2012.

Ljungar-Chapelon, Anders. *De Lusse's* L'Art de la Flûte *(c. 1760): 18th Century Ideas about Harmonics, Micro-intervals and Vibrato*. Manchester: RNCM, 2018.

Ljungar-Chapelon, Anders. Ah! vous dirai-je, Maman, *Variations II On Practice, Intervals and Sons filés.* Malmö: Lund University, 2019.

Lopes, José Júlio. "As escritas da abertura na música contemporânea". *Revista de Comunicação e Linguagens* 10/11 (1990): 176-186.

Malpas, Jeff. "Hans-Georg Gadamer". In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.). https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/gadamer/ .

Marrs, Leslie Ann. "Integrating Extended Techniques into Flute Pedagogy: a resource guide for flutists, teachers and composers". Tese de doutorado, North Caroline University at Greensboro, 2004.;

Martino, Donald. "Notation in General - Articulation in Particular". *Perspectives of New Music* 4 nº 2 (Primavera - Verão 1996): 47-58.

McElheran, Brock. "Preparing Stockhausen's *Momente*". *Perspectives of New Music* 4, nº 1 (Outono - Inverno 1965): 33-38.

Mencarelli, Pierluigi e Bruno Bartolozzi. *Metodo per flauto*. Milão: Edizioni Suvini Zerboni, 1975.

Miklaszewski, Kacper. "A Case Study of a Pianist Preparing a Musical Performance". *Psychology of Music* 17 (1989): 95-109.

McElheran, Brock. "Preparing Stockhausen's Momente". *Perspectives of New Music* 4, nº 1 (Outono - Inverno 1965): 33-38.

McPherson, Gary E., Peter Miksza, e Paul Evans. "Self-regulated learning in music practice and performance". In *Handbook of self-regulation of learning and performance*, 2ª ed., editado por Dale H. Schunk and Jeffrey A. Greene, 181–193. New York, NY: Routledge: 2017.

Mishra, Jennifer e Barbara Fast. "Practising in the new world: Strategies for preparing contemporary music for first performance". *Music Performance Research* 7 (2015): 65-80.

Molino, Jean. "Facto musical e semiologia da música". In *Semiologia da Música*, ed. por J.-J. Nattiez, 109-164. Lisboa: Vega, 1977.

Morais, Luciano. "Interpretação musical como hermenêutica da música: um ensaio sobre performance." Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2014.

Navarro, Fernanda Aoki, e Mário Del Nunzio. "Fendas: colaboração, composição, interpretação." In *Anais do Performa: International Conferences on Performance Studies*, Porto Alegre, 2013, 1-10. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

Nielsen, Siw. "Self-regulating Learning Strategies in Instrumental Music Practice". *Music Education Research* 3 (2010): 155-167.

Offermans, Wil. *For the contemporary flutist: twelve studies for the flute with explanations in the supplement* (Frankfurt: Zimmermann, 1992).

Oliveira, Cristiano e Flavio Barbeitas. "*Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance". In *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical 2*, editado por Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro, 183-210 (Belo Horizonte: UFMG, 2017): 193. http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/2016/03/Livro-Di%C3%A1logos-Musicais-na-Pos-N.2.pdf.

Olson, Lesley Carol. "The Pedagogy of Contemporary Flute Music". Tese de Doutorado em Artes Musicais, University of Illinois, Urbana-Champaign, 1998.

Palopoli, Cibele. "Colaboração intérprete-compositor: o contato de Luciano Berio com intérpretes flautistas e a composição da *Sequenza I*, para flauta solo." In *Anais do III SIMPOM*, Rio de Janeiro, 2014, 663-671. Rio de Janeiro: Unirio, 2014.

Pareyson, Luigi. *Verdade e interpretação*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Perlove, Nina, e Sophie Cherrier. "Transmission, Interpretation, Collaboration – A Performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with *Sophie* Cherrier." *Perspectives of New Music* 36, nº 1 (Inverno 1998): 43-58.

Philippe, Roberta A,. Céline Kosirnik, Noémi Vuichod, Terry Clark, Aaron Williamon e Gary E. McPherson. "Conservatory Musicians' Temporal Organization and Self-Regulation Processes in Preparing for a Music Exam". *Frontiers in Psychology* 11 nº 89 (Fevereiro de 2020), https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.00089/full .

Pietersen, Inge Kim. "A Structured Teaching Approach to Extended Flute Techniques at Pre-Tertiary Level". Dissertação de Mestrado, University of Cape, 2010.

Radicchi, Joana Monteiro e Ana Cláudia de Assis. "*Inflexões* para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete." In A*nais II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical*, 201-210. Vitória, 2014.

Ravera, Marco. "Introduzione." In *Il pensiero ermeneutico*, editado por Marco Ravera, 3-19. Gênova: Marietti, 1986.

Ray, Sonia. "Colaborações compositor-*performer* no Século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas". In *Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 1310-1314. Florianópolis, 2010.

Redgate, Christopher. "A Discussion of Practices Used in Learning Complex Music with Specific Reference to Roger Redgate's Ausgangspunkte". *Contemporary Music Review* 26, nº. 2 (Abril 2007): 141-149.

Ricciardi, Rubens R. "A música na madrugada do destino – uma poética musical para o século XXI." In *Quatro ensaios sobre música e filosofia*, editado por Rubens R. Ricciardi e Edson Zapronha, 13-78. Ribeirão Preto: Coruja, 2013.

Savage, Roger W. H. *Hermeneutics and Music Criticism.* Nova York: Routledge, 2009.

Sloboda, John A. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

Smith, Stuart S. "Showing and Saying". *Perspectives of New Music* 34 nº 1 (Inverno 1996):116-123.

Stein, Leonard. "The Performer's Point of View." *Perspectives of New Music* 1 nº 2 (Primavera 1963): 62-71.

Stone, Kurt. "Problems and Methods of Notation." *Perspectives of New Music* 1 nº 2 (Primavera 1963): 9-31.

Stone, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook.* New York: Norton, 1980.

Stravinsky, Igor. *Poética da Música.* Tradução de Maria Helena Garcia. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

Thomas, Philip. "Determining the indeterminate." *Contemporary Music Review* 26 nº 2 (Abril 2007): 129-140.

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

Uscher, Nancy. "Luciano Berio, *Sequenza VI for solo viola*: Performance Practices." *Perspectives of New Music* 21, nº. 2 (1983): 286-293.

Vattimo, Gianni. "L'ontologia ermeneutica nella filosofia contemporanea". In Gadamer, Hans-Georg, *Verità e Metodo*, xxix-liv. Milão: Bompiani, 1982.

Vattimo, Gianni. "Presentazione." In *Il pensiero ermeneutico*, editado por Marco Ravera, vii-x. Gênova: Marietti, 1986.

Vermersch, Pierre. *L'entretien d'explicitation*. Issy-les -Moulineaux: ESF, 1994.

Wicinski. A. A. "Psichologiceskii analiz processa raboty pianista-ispolnitiela nad muzykalnym proizviedieniem". *Izviestia Akademii Piedagogiceskich Nauk Vy* 25 (1950): 171-215.

Winter, Leonardo Loureiro e Fernando José Silveira. "Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical." *Per Musi* 13 (2006): 63-71.

Wise, Karen, Mirjam James e John Rink. "Performers in the practice room." In *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, editado por John Rink, Helena Gaunt, Aaron Williamon, 143-163. New York: Oxford University Press, 2017.

Wuorinen, Charles. "Notes on the Performance of Contemporary Music." *Perspectives of New Music* 3, nº. 1 (Outono-Inverno 1964): 10-21.

Zampronha, Edson. "Notação interpretativa: invenção e descoberta," in *Quatro ensaios sobre música e filosofia*, organizado por Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha, 97-113. Ribeirão Preto: Coruja, 2013.

Ziegler, Matthias e Shanna Pranaitis, "flutexpansions", https://www.flutexpansions.com/repertoire .

Zimmerman, Barry J. "Becoming a Self-Regulated Learner: An Overview". *Theory into Practice* 41 nº 2 (2002): 64-70.

Partituras

Berio, Luciano. *Sequenza I.* Viena: Universal, 1958.

Bosseur, Jean-Yves. *Uma página*. Manuscrito.

Crumb, George. *Vox Balaenae*. New York: Peters, 1971.

Debussy, Claude. *Syrinx*. Paris: Jobert, 1927.

Ferneyhough, Brian. *Cassandra's Dream Song.* Londres, Peters, 1970.

Ferneyhough, Brian. *Unity Capsule.* Londres: Peters, 1975.

Ferraz, Silvio. *Ritornelo bis*. Manuscrito.

Furrer, Beat. *Presto con fuoco*. Berlim: Barenreiter, 1998.

Jolivet, André. *Cinq Incantations.* Londres: Boosey & Hawkes, 1936.

Maderna, Bruno. *Musica su due dimensioni*, para flauta e fita magnética. Milão: Suvini Zerboni, 1960.

Sciarrino, Salvatore. *All'aure in una lontananza.* Milão: Ricordi, 1977.

Sciarrino, Salvatore. *Come vengono prodotti gli incantesimi.* Milão: Ricordi, 1985.

Takemitsu, Toru. *Voice*. Paris: Salabert, 1971.

Varèse, Edgar. *Density 21.5*. New York: Franco Colombo, 1956.

Victório, Roberto. *Exominiatura XI*, para flauta solo. Manuscrito.

Sitografia

01. Oleksandra Kharytomyuk discute sua decisão de realizar um trilo micro-tonal fá♯-sol♭, in J.-Y. Bosseur, *Uma página* (OK 27-04 1, 0'45"-1'56"), https://youtu.be/oIM9iEUXfRw .

02. Eric Lamb, embocadura frontal, in R. Victorio, *Exominiatura XI* (EL 13-08 3, 4'52"-6'05"), https://youtu.be/wyKpPWFRBlo .

03. Cássia Carrascoza, percussão de chaves no dó médio, in S. Ferraz, *Ritornelo bis* (CC 24-05 1, 3'14"-5'03"), https://youtu.be/8tMHqieWXoo .

04. Sarah Hornsby, ressonância dos *key clicks*, in S. Ferraz, *Ritornelo bis* (SH 01-10 4, 2'05"-3'32"), https://youtu.be/lKJy1tkUUXA .

05. Andreani Papageorgiou, problemas com as percussões de chaves, in S. Ferraz, *Ritornelo bis* (AP 09-05 4, 5'48"-7'15"), https://youtu.be/2eHyrxuzbfM .

06. Sofia Ericson, percussão de chaves, in S. Ferraz, *Ritornelo bis* (SE 27-07 1, 5'00"-5'28"), https://youtu.be/gTKORSXovsw .

07. Eric Lamb, *sound morphing*, in S. Ferraz, *Ritornelo bis* (EL 01-08 4, 5'55"-7'00"), https://youtu.be/Rpi7ylviz1w .

08. Cássia Carrascoza, glissando lá-dó, in S. Ferraz, *Ritornelo bis* (CC 31.07 1, 3'45-5 53 e CC 31.07 2, 00'02"-03'35"), https://youtu.be/BG3IY7FTYsE .

09. Sarah Hornsby, trilo mi♭–dó grave, in S. Ferraz, *Ritornelo Bis* (SH 01-10 5, 4'00"-5'55"), https://youtu.be/3hks3-JKa7I .

10. Cássia Carrascoza, 5 seg. com ataques seccionados, in R. Victorio, *Exominiatura XI* (CC 19-06 1, 01'35" - 03'11"), https://youtu.be/BRRSRVofV04 .

11. Eric Lamb, decisão sobre *"b. chiusa"*, in R. Victorio, *Exominiatura XI* (EL 13-08 1, 9'55"-11'05"), https://youtu.be/adiwIDjaKJg .

12. Amanda Ripa, percussão de chaves, in J.-Y. Bosseur, *Uma Página* (AR 30.05 3 , 1'15"-2'15"), https://youtu.be/I3oh-NvomUk .

13. Sofia Ericson, percussão de chaves, in J.-Y. Bosseur, *Uma Página* (SE 31-05 1, 7'23"-8'16"), https://youtu.be/UsWveByNlnE .

14. Eric Lamb, percussão de chaves, in J.-Y. Bosseur, *Uma Página* (EL 16-08 1, 5'09"-6'22"), https://youtu.be/wz38OTQ6dYI .

15. Eric Lamb, alteração da dinâmica em decorrência de nota com textura, in S. Ferraz, *Ritornelo bis* (EL 14-08 1, 3'45" - 5'00"), https://youtu.be/q68zY1rqq7w .

16. Sofia Ericson, "a peça deve soar como um todo", in J.-Y. Bosseur, *Uma Página* (SE 08-06 1, 6'41" - 8'41"), https://youtu.be/ZoJ3GFHEBGU .

17. Eric Lamb, gesticulando para descrever a frase, in R. Victorio, *Exominiatura XI* (EL 13-08 2, 5'19"-6'20"), https://youtu.be/vDxqKojPmVc .

18. Eric Lamb e Cássia Carrascoza, trecho "molto agitato", in S. Ferraz, *Ritornelo bis* (EL estreia 1'45"-2'20"; CC estreia 7'04"-7'28"), https://youtu.be/yxPTFXZSK2g .

19. Cássia Carrascosa, decisões sobre a figura de notação aberta, in R. Victorio, *Exominiatura XI* (CC 19-06 1, 0'39"-4'00"), https://youtu.be/phrMmBXcqwU .

20. Eric Lamb, decisões sobre a figura de notação aberta, in R. Victorio, *Exominiatura XI* (EL 13-08 1, 4'43"-6'15"), https://youtu.be/ELAP2KTymAU .

21. Andreani Papageorgiou, decisões sobre a figura de notação aberta, in R. Victorio, *Exominiatura XI* (AP 22-03 4, 8'11"-9'43" e AP 22-03 5, 0'06"-0'41"), https://youtu.be/szn3Vo8JNlw .

22. Sofia Ericson, decisões sobre a figura de notação aberta, in R. Victorio, *Exominiatura XI*, (SE 21-05 1, 3'40"-6'45"), https://youtu.be/8xfB8wz7Ff8 .

23. Roberto Victorio, *Exominiatura XI*, trecho de notação aberta executado por cada um dos intérpretes (AP 24-04 1, 2'06"- 2'26"; SE 10-06 3, 3'00"- 3'21"; EL estreia 0'32"- 0'53"; CC estreia 3'09"- 3'29"), https://youtu.be/poqEtaHZqbI .

24. Eric Lamb, "tocar dentro da flauta", in R. Victorio, *Exominiatura XI* (EL 13-08 1, 11'35"-13'05"), https://youtu.be/iJedwGwF3SQ .

25. Cássia Carrascoza, concerto de estreia. Curitiba, TeUni, 25.08.2017. Jean-Yves Bosseur, *Uma Página*; Roberto Victorio, *Exominiatura XI*; Sílvio Ferraz, *Ritornelo bis*. https://youtu.be/Y8lG6EAktHc .

26. Eric Lamb, concerto de estreia. Curitiba, Paço Municipal, 29.08.2018. Roberto Victorio, *Exominiatura XI*; Sílvio Ferraz, *Ritornelo bis*; Jean-Yves Bosseur, *Uma Página*. https://youtu.be/nuPnxAzPNTI .

27. Danilo Mezzadri, concerto de estreia. Madison, WI, Wiscosin Music Festival, 03.03.2017. Jean-Yves Bosseur, *Uma Página;* Roberto Victorio, *Exominiatura XI*; Sílvio Ferraz, *Ritornelo bis*; https://youtu.be/GeS2EZlYdQU .

28. Sofia Ericson, versão de concerto. Jean-Yves Bosseur, *Uma Página;* Roberto Victorio, *Exominiatura XI*; Sílvio Ferraz, *Ritornelo bis*. https://youtu.be/gOx4XBzGnPo .

29. Andreani Papageorgiou, versão de concerto. Sílvio Ferraz, *Ritornelo bis;* Roberto Victorio, *Exominiatura XI*. https://youtu.be/TfARy6fCJVA .

30. Amanda Ripa, versão de concerto. Jean-Yves Bosseur, *Uma Página*. https://youtu.be/QDOD84bxtIQ .

Apêndices

Apêndice A – Convites

Textos dos convites com os protocolos de pesquisa (enviados após conversas em que se apresentou o projeto).

a) Para os compositores

(PORTUGUÊS)

Escrevo para encomendar uma miniatura para flauta solo, inédita, escrita especialmente para esse trabalho. A ideia é que essa pequena peça seja estudada por três intérpretes diferentes (profissionais, que trabalham habitualmente com música contemporânea) a partir da partitura, sem audições anteriores (pois a princípio não haverá contato entre os compositores e os intérpretes). Assim, é preciso que a notação seja a mais clara possível (é óbvio, mas não custa lembrar…). A miniatura, apesar de curta (entre 1 e 2 minutos de duração) deve funcionar como um "todo finalizado", sem depender de outros movimentos para que faça sentido. Não pode ser extremamente difícil (pois nesse caso os intérpretes podem desistir de colaborar com o projeto!!) e deve incluir técnicas estendidas (mas isso já faz parte de sua poética, e foi também um critério para minha escolha dos compositores). Explico: cada intérprete estudará as três peças até um nível de proficiência de "concerto", e a ideia é que gravem suas sessões de estudo, verbalizando as tomadas de decisões interpretativas (gestos, fraseados, resolução de problemas quanto à notação, técnicas estendidas, elementos tradicionais/não tradicionais da notação da peça, etc.).

(FRANCÊS)

Le morceau doit être une miniature pour flûte solo, inédit, écrit spécialement pour la thèse. L'idée est que ce petit morceau soit étudiée par trois flûtistes différents (professionnels qui travaillent régulièrement avec la musique contemporaine) à partir de la lecture de la partition, sans audiences précédentes (il n'y aura aucun contact entre compositeurs et interprètes). Ainsi, il est nécessaire que la notation soit aussi claire que possible (bien sûr, mais il est toujours bon de se rappeler…). La miniature, bien que de courte durée (entre 1 et 2 minutes de long) devrait fonctionner comme un morceau «tout fini», sans dépendre d'autres mouvements pour avoir du sens. Il ne doit pas être extrêmement difficile (d'une manière telle que les interprètes refusertont de collaborer avec le projet!!) et il faut comprendre aussi des techniques de jeu étendues (contemporaines). L'idée est que chaque flutiste va étudier les miniatures à un niveau de compétence de "concerto" et enregistrer leurs sessions d'études, verbalisant leurs décisions interprétatives (gestes, tournures, résolution de problèmes à propos de la notation, techniques étendues, éléments traditionnels / notation non-traditionnelle de la pièce, etc.).

b) Para os flautistas profissionais

(PORTUGUÊS)

Só para confirmar: a idéia é que você deve gravar suas sessões de estudo (filmagem com o telefone celular é suficiente), mas a coisa mais importante é verbalizar o que você decidir fazer. Esse processo pode começar por exemplo quando você decidir qual peça você escolherá para praticar / preparar primeiro. Como você encara notação, quais são suas primeiras impressões, suas dúvidas, como resolver os problemas, suas idéias e assim por diante. Eu não quero interferir no que você vai dizer. Basta verbalizar tudo o que você acha que é parte do processo de preparação de uma nova peça de música. Se você puder dizer a data no início da gravação, ajuda muito!

Seguem em anexo as miniaturas.

Caso tenha dúvidas quanto ao protocolo, não hesite em me procurar.

(INGLÊS)

As we have talked, the idea is that you should record your practice sessions (videotaping with the cell phone is enough), but the most important thing is verbalizing what you decide to do, starting from when you decide which piece you will pick to practice/prepare first. How you approach the notation, what are your first impressions, your doubts, your ideas and so on. I don't want to interfere on what you will say. Just verbalize whatever you think is part of the process of preparing a new piece of music, until it is ready to be premiered. You may send me the videos just after you finish each practice session, and I will archive them all. If you could, at the beginning of each session, say the date, that might be helpful, too!

Attached you have the pieces.

Please, let me know when you get this e-mail and if you have any questions.

c) Para os alunos

Hi! I am very happy that you are willing to participate on this research!

The idea is that you have to record your practice sessions (just videotaping with your cell phone), but the most important thing is to verbalize what you decide to do. For example, why you decided to practice one or other piece first, how you approach the notation, what are your first impressions, your doubts, your ideas, your strategies to solve technical problems, why you make a decision and not another. I don't want to interfere on what you say. Just verbalize whatever you think that is part of the process of preparing this new piece, up to the point that it is ready to be performed in public. Any doubts, please contact me (valentinadaldegan@gmail.com)

You can send me the videos just after finishing each practice session and I will archive them all. At the beginning of each session please say the date. When you

comment about a passage, please say which one (since some pieces are not divided in bars, you can say which system/line is the passage you are talking about). Videos do not need to have any specific duration, but if they are longer than 10 minutes, it is difficult to upload them. So, I recommend that if the practice session is longer, that you stop and start again the recording every ten minutes. The deadline (pieces ready to be performed in public) is the first week of June. If you finish earlier, that is better. If you need more time, please contact me.

If you want to know more about the composers, here are some websites: Sílvio Ferraz (http://sferraz.mus.br/), Roberto Victório (http://www.robertovictorio.com.br /) and Jean-Yves Bosseur (http://jeanyvesbosseur.fr/).

One important thing is that you can't talk to composers. You should only rely on what is written on the score and then, by yourself, solve any problems you may encounter. Of course, if you need to research anything on the internet or books, it is fine. In this case, you tell that you have researched (where and why, if possible) on the video.

REMEMBER…

- You should videotape all the practice sessions of the pieces, from the very beginning until you consider they are ready to be performed in public;
- Verbalize everything that comes to your mind (this is the most important part of your job);
- At the beginning of each video please say the date and the time;
- When you comment about a passage, please indicate which one you are talking about;
- If the practice session is longer, stop and start again the recording about every ten minutes;
- Ideally, upload the videos the same day you record them;
- You are not allowed to talk to the composers or to your colleagues about the pieces (please take the decisions by your own);
- In order to solve your doubts, you can research anything on the internet or books, but please tell this on the videos.
- Deadline: first week of June (the sooner, the better!).

Uma página

Jean-Yves Bosseur

Signs

ord. : ordinario

bisb. : bisbigliando

▽ : with breath

: with the sound of the key

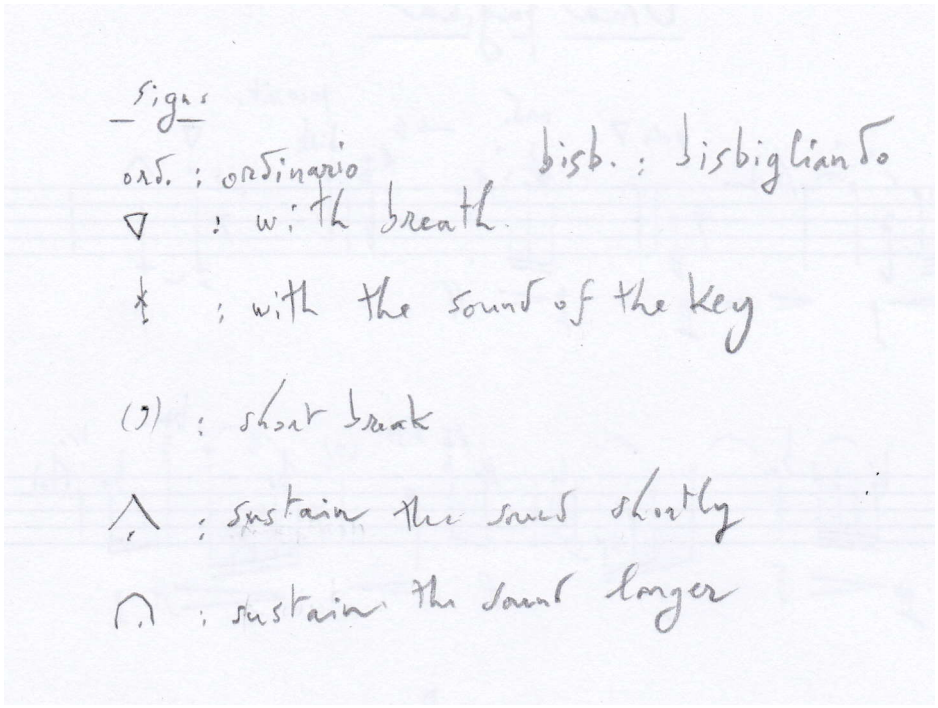
(𝄾) : short break

: sustain the sound shortly

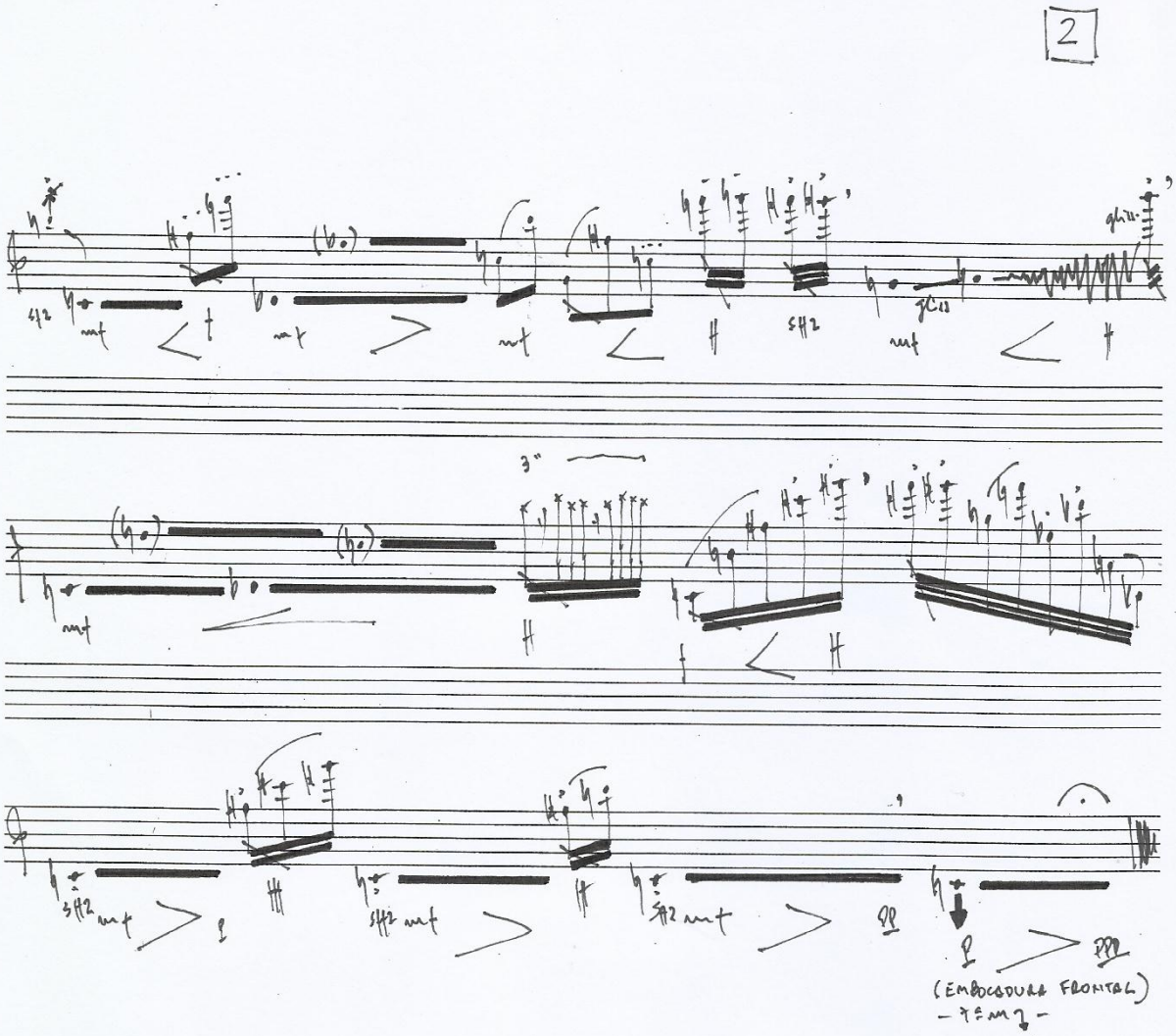
: sustain the sound longer

Una página

1:56
poco
ord.
poco rit.
bisb.
a tempo
bisb.
tr.
sub.
rit.
a tempo
tr.
rit. poco a poco
bisb.


Signs
ord. : ordinario
bisb. : bisbigliando
▽ : with breath
ǂ : with the sound of the key
(') : short break
⩚ : sustain the sound shortly
⩒ : sustain the sound longer

VALENTINA VALDEGAN"
1
EXOMINIATURA XI
(P/ FLAUTA SOLO)
R. VICTORIO
INTENSO
sfz
mf
ppp
X - SOM VENTADO
- EXTREMA OSCILAÇÃO
5"
(stop tongue
- atag. seccionados -
FW
b. chiusa
PP

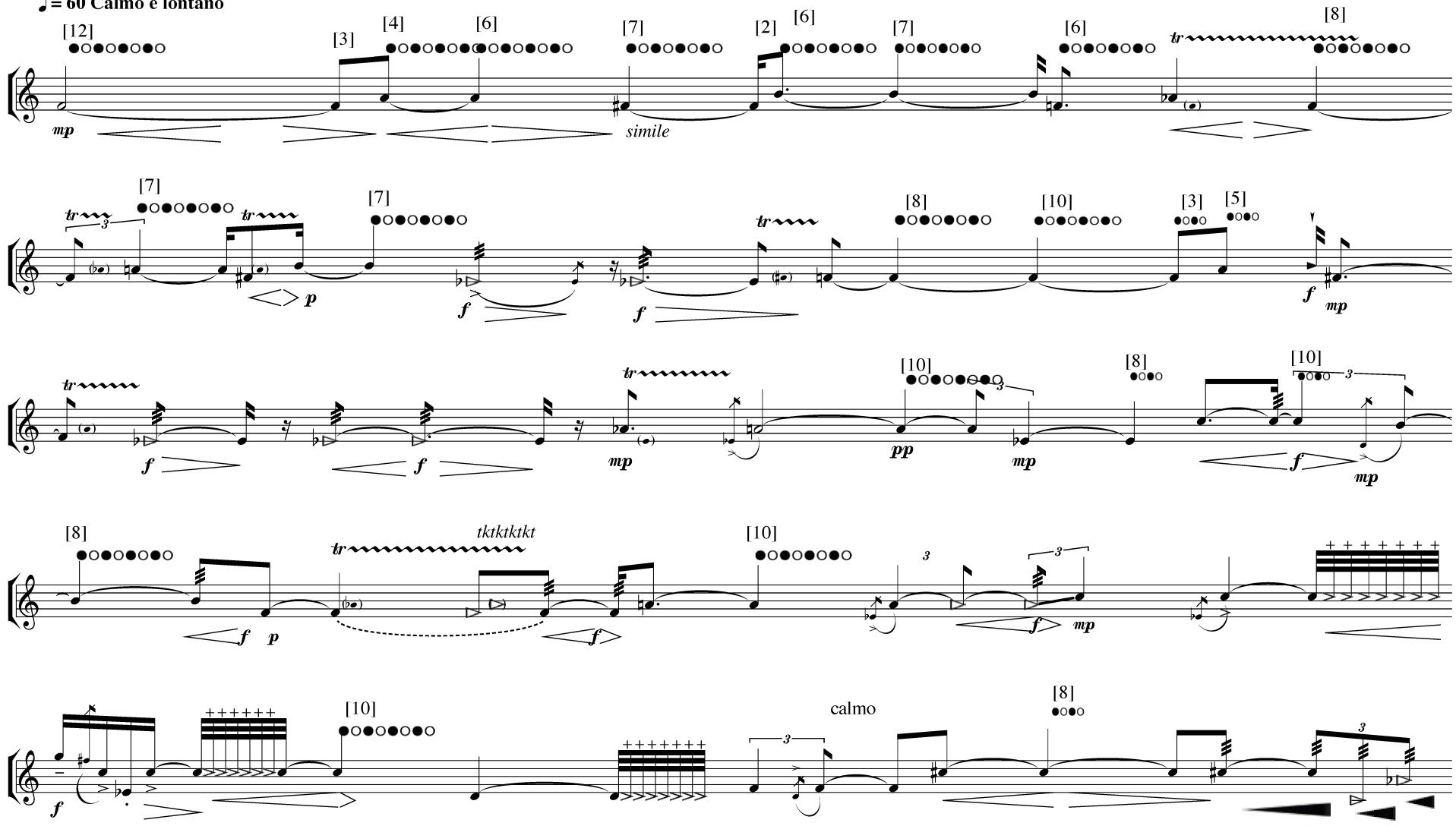

2
3"
(EMBOCADURA FRONTAL)
CUIABÁ, 02.06.2016

ritornelo bis

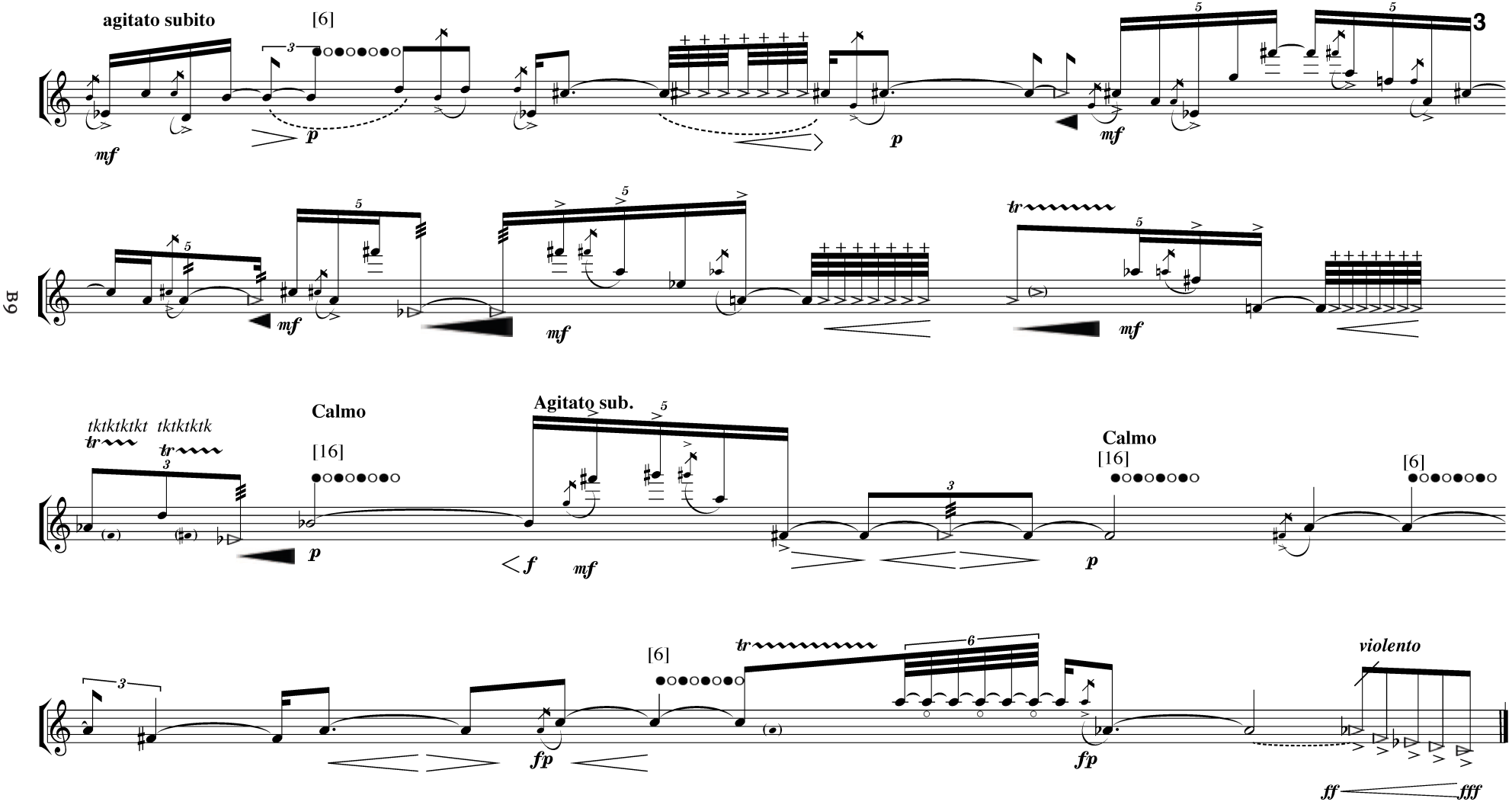
for solo flute

silvio ferraz, 2016

♩ = 60 Calmo e lontano



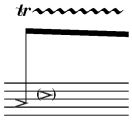
molto agitato
♩= 72~76
f
mp
ff
mp
ff
ff
f
ff
f
ff
f
♩= 60 meno mosso
tr
tr
tr
tktktktktktk
ff
p
mp
f
tr
tr
mp
violento
mp
ff
calmo sub.
tr
p
[6]
[4]
[6]
fp
agitato
calmo
agitato sub.
tr
tr
tr
tr
fp
fp
f
mp
f
pp
calmo
sf
pp
[8]
[6]


agitato subito
[6]
3
mf
p
p
mf
mf
mf
mf
tktktktkt tktktktk
Calmo
[16]
Agitato sub.
Calmo
[16]
[6]
p
f
mf
p
[6]
fp
fp
violento
ff
fff

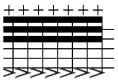
Ritornelo Bis
NOTATION INSTRUCTION

almost-mesured bisbigliando [12] [6]

aeolian (breathy) sound flatterzungue

aeolian (breathy) sound trills 

very strong breathy sound

strong staccato with key click (to reinforce the click, use almost 4 fingers clapping) 

very fast and strong crescendo to fortissimo keeping the fortissimo immediately at the end

trills with *tktktktk* lip articulation

slap tongue

Profile of the participants

NAME: Sofie Ericson
GRADE: Bachelor 2

How long do you play the flute?

13 years

Where/how did have your training?

Public music school age 9-18, pre college 18-20 and then university.

How many hours a week do you usually practice?

30

What are some important pieces of the flute repertoire you have already played?

Mozart g-major, Martin ballade, Bach h-minor, Messiaen Le merle noir

What repertoire are you working on at the moment?

Reinecke concerto, Mozart d-major

Do you have any experience with contemporary/avant-garde music? If yes, please tell me about it.

I have played Fukushima requiem and Mei, and the movement of concour for the flute class at the academy.

Any other comments? Please tell me!

Date of birth: 11/09/1995, Greece

Profile of the participants

NAME: Andreani Papageorgiou
GRADE: Master in Symphony Orchestra Instruments - 1st year

How long do you play the flute?
Since I was 9 years old, but I started music at 7 with playing the recorder and music theory.

Where/how did have your training?
I had lessons at municipal and private conservatories in 3 different cities in Greece, because my family moved around a lot. Then, before coming in Sweden, I studied the flute during my Bachelor at Music Science and Art at a greek pubeic university.

How many hours a week do you usually practice?
I aim for 24 - 30 hours per week.

What are some important pieces of the flute repertoire you have already played?
Mozart concertos, Bach sonatas, romantic works by Martinu and Widor, solo pieces by Debussy, Ibert and Jolivet and other pieces.

What repertoire are you working on at the moment?
Right now I am working on César Franck's Violin Sonata (the flute rendition)

Do you have any experience with contemporary/avant-garde music? If yes, please tell me about it.
My most notable experience with contemporary music has been my performance of a modern Greek composer's piece, two years ago. It was "Rosewater" by Lina Tonia. It was the first piece by a living composer I ever played and being able to talk to her about the background of her piece and any questions I had was inraluable. It was also a stressful but also very satisfactory experience to have her attend my performance in concert.

Any other comments? Please tell me!

Profile of the participants

NAME: Amanda Ripa, Sweden, 23 years old.
GRADE: 2nd year bachelor.

How long do you play the flute?

14 years.

Where/how did have your training?

I started taking lessons at the local music school when I was 9 years old. It was half an hour lesson every week. I didn't realise I wanted to became a professional flutist until I was 17. I went to a high school with a music program where I started playing in a flute ensemble and that's when I realised I wanted to become a professional. →

After high school I studied 3 years at two different schools where you for example can prepare yourself for applying to an academy of music. After that I got accepted to Malmö Academy of music where I'm in my second year of my bachelor studies.

How many hours a week do you usually practice?

20-30 hours depending on how much I have to work at my extra job.

What are some important pieces of the flute repertoire you have already played?

Mozart G major concerto, Devienne E-minor concerto, Bach b-minor suite, Poulenc-sonata, Fukushima-Mei, Varèse-Density 21.5, Fauré-Fantasie

What repertoire are you working on at the moment?

Reinecke-Undine sonata, Messiaen-Le merle noir
Roman-sonata no. VI in b-minor

Do you have any experience with contemporary/avant-garde music? If yes, please tell me about it.

Fukushima-Mei, Varèse-Density 21.5, Katherine Hoover-Kokopeli
Messiaen-Le merle noir.

Any other comments? Please tell me!

Profilo dei partecipanti

NOME: Oleksandra Kharytonyuk, nata in Ucraina il 07/10/1995

Anno Scolastico: 1 Triennio Ordinamentale

Da quanto tempo suoni il flauto? 3 anni alle medie, 2 anni al Conservatorio di Pesaro e 2 al Conservatorio di Bologna (7 anni in totale)

Dove/come è stata la tua formazione?
Nei 3 anni delle medie c'è stato un approccio superficiale allo strumento perchè lo studio era finalizzato all'esecuzione finale dei pezzi, mentre al conservatorio è stata discontinua a causa dei cambiamenti continui degli insegnanti e di conseguenza degli approcci allo studio. Nei periodi di sospensione nel passaggio dale medie al conservatorio ho suonato nell'orchestra della scuola e in un'orchestra locale.

Quante ore alla settimana di pratica compi?
Circa 9 di studio individuale, sommate a 6/7 ore di lezione al conservatorio per strumento, orchestra, musica da camera, musica d'insieme per fiati e prove con altri strumentisti.

Quali branni importanti del repertorio hai già suonato?
Sonatina di Milhaud, Concerto di Boccherini in re maggiore.

Quale repertorio stai studiando ora? Fantasia di Faure, Sonate di Bach (do maggiore) per flauto e basso continuo, Café 1930 e Nightclub 1960 di Piazzolla, Concerto di do maggiore di Donizetti, Sonatina di Castelnuovo Tedesco per flauto e chitarra, Quartetti di Rossini per ensemble di fiati.

Hai qualche esperienza con musica contemporanea /di avanguarda? Se si, quale?
Nessuna esperienza di esecuzione.

Altri commenti?

Apêndice D – Autorizações

AUTHORIZATION FOR IMAGE AND AUDIO USE

I, [name], hereby authorize Valentina Daldegan to use, for academic purposes, excerpts of audio and video which I have recorded in my collaboration with her doctoral research.

This material will not be spread, under any circumstances, for non-academic purposes.

_____, April, ____ /2021.

(city)

_____

AUTHORIZATION FOR IMAGE AND AUDIO USE

I, Andreani Papageorgiou, hereby authorize Valentina Daldegan to use, for academic purposes, excerpts of audio and video which I have recorded in my collaboration with her doctoral research.

This material will not be spread, under any circumstances, for non-academic purposes.

Malmö, April, 06/2021.
(city)

AUTHORIZATION FOR IMAGE AND AUDIO USE

I, Amanda Ripa, hereby authorize Valentina Daldegan to use, for academic purposes, excerpts of audio and video which I have recorded in my collaboration with her doctoral research.

This material will not be spread, under any circumstances, for non-academic purposes.

Malmö, April, 5/2021.
(city)

AUTORIZZAZIONE PER USO DI IMMAGINI E AUDIO

Io, Oleksandra Kharytonyuk, autorizzo Valentina Daldegan ad utilizzare, a fini accademici, estratti audio e video da me registrati in collaborazione con la sua ricerca di dottorato.

Questo materiale non sarà diffuso, in nessun caso, per scopi non accademici.

Rimini, 06/ Aprile / 2021.
(città)

AUTORIZAÇÃO PARA USO IMAGEM E ÁUDIO

Eu, Cássia Carrascoza Bonfim, autorizo Valentina Daldegan a utilizar, para fins acadêmicos, trechos dos vídeos e das gravações que realizei em colaboração com sua pesquisa de doutorado.

O material não será difundido, em hipótese alguma, com propósito não acadêmico.

São Paulo, 05 de abril de 2021.

Cássia Carrascoza Bonfim

AUTHORIZATION FOR IMAGE AND AUDIO USE

I, Eric Lamb, hereby authorize Valentina Daldegan to use, for academic purposes, excerpts of audio and video which I have recorded in my collaboration with her doctoral research.

This material will not be spread, under any circumstances, for non-academic purposes.

Vienna, April, 4 /2021.
(city)

AUTORIZAÇÃO PARA USO IMAGEM E ÁUDIO

Eu, Sarah Hornsby, autorizo Valentina Daldegan a utilizar, para fins acadêmicos, trechos dos vídeos e das gravações que realizei em colaboração com sua pesquisa de doutorado.

O material não será difundido, em hipótese alguma, em nenhum circuito comercial.

São Paulo, 3 de abril de 2021.

Sarah Hornsby

Apêndice E – Transcrições

Cássia Carrascosa

(CC 24-05 1)

Cássia 24-05 (1) — 12'45" ***Ritornelo Bis***

Bom dia (…) Hoje é dia 24 de maio, são 10h da manhã. Eu vou falar de novo sobre a música do Sílvio, porque eu acho que foi cortado.

[**00:40**] Chama-se *Ritornelo Bis*… eu toco uma música do Sílvio que chama-se *Ritornelo*. Acredito (também porque venho acompanhando o trabalho do Sílvio há muito anos) que ele esteja reelaborando os materiais de maneira consciente e também da maneira que ele quer enunciar, porque ele poderia chamar, em vez de ritornelo, de qualquer outra coisa, mas de alguma forma acho que eu vou reconhecer algum tipo de material aqui, ainda não experimentei. É bom.

[**01:22**] De cara eu vejo que ele fez uma opções construir o *bisbigliando* agora sem se fiar na questão da digitação, que é sempre uma questão delicada, e acho que ele encontrou uma solução interessante: agora ele está metrificando o *bisbigliando*, isso é a primeira coisa que eu vejo. Depois disso… sons eólios com *flatterzung*… normal, sem problemas…

[**02:06**] Aqui uma coisa um pouco estranha… som eólio com trilo, mas ele grafa de uma maneira que eu acho estranha… mas vamos ver…

[**02:22**] A próxima técnica expandida… *"very brief sound"* sei lá… *staccato* com percussão de chaves… Agora aqui, olha o perigo… ele escreve "para reforçar o clique use praticamente os 4 dedos percutindo" (ela coça a cabeça) esse tipo de afirmação é sempre meio perigosa, porque… a que 4 dedos ele está se referindo? Aos 4 dedos da mão direita?

[**03:14**] Quando ele propuser que você faça, o que na minha opinião é um erro, o dó como um *key click*, na percussão de chave, o dó do terceiro espaço, com percussão de chave você vai incorrer num problema clássico. O problema é o seguinte: a percussão de chave é um efeito, uma técnica expandida baseada na reverberação do tubo; eu estou falando o que penso, é claro que vou encontrar uma solução pra essa coisa, mas teoricamente seria isso (ela demonstra na flauta o que está escrito) não tem tubo pra reverberar a parte "viva" do tubo se resume a essa parte aqui (até onde fica primeiro dedo da mão direita), então a gente não vai usar os 4 dedos… (continua mostrando e percutindo as chaves)

[**04:03**] olha não tem dó nenhum aqui… isso aqui não é do. O dó é esse aqui (mostra, fechando todo o tubo da flauta e percutindo o segundo dedo da mão direita), é essa a solução. (Ela mostra várias chaves… percute o dedo 2 da mão esquerda, percute dois dedos): Com alguma imaginação você ouve o resultado.

[**04:39**] olha, isso não funciona, percutir dois dedos… Isso é um dó? Veja… você é obrigada a fechar o tubo inteiro, fechar o tubo para que ele reverbere em dó.

[**04:45**] Então… é um problema de escrita, um problema de conceito., que merece ser discutido entre intérprete e compositor na minha opinião, já que é praticamente uma "pesquisa sonora" a empreitada de escrever mas também de descrever, de tocar, de interpretar o que foi feito. Bom… a música vai ser boa, tenho certeza.

[**05:17**] "*Very fast and keep…*" ah… trilos com teketekete… *lip articulation*… *lip* …o que eles querem dizer com isso? O Flô também coloca isso às vezes… tem vários que colocam… o que querem dizer com isso. É articulação com o lábio, é para dar beijinhos (ela faz o gesto de beijinhos, irônica), desculpa Valentina… tá errado, né? Você sabe que está errado. E o *slap tongue*. Tá bom. Não quero brigar com o Sílvio, eu adoro o Sílvio. Mas tá errado, isso. Eles precisam repensar um pouco isso.

[**05:54**] Vou estudar. 60. *Calmo e lontano*. Vamos ver como é que fica isso aqui.

[**06:00**] [Toca o início da primeira frase, pára no si, porque o trilo parece não funcionar].

[**06:23**] Ó, problema: por que o si, o si não se presta, é muito, muito muito, muito tênue [a diferença], então você tem que fazer… [ela faz um vibrato bem pronunciado.] [Pára no final da segunda linha, na penúltima nota, depois de tocar algo parecido com um *slap tongue*]. Ó, de novo…

[**07:20**] mmm o que é isso aqui, eu não lembro, mas acho que é isso. O que quer dizer esse negocinho preto… (volta à bula). Olha só, ele não fala. Não consta da bula..

[**07:27**] Então isso aqui é um problema, sem se comunicar com o compositor, na segunda linha, a penúltima nota da linha, é um si com um triângulo, um triângulo fechado, não consta da bula dele. Eu

toquei muitas músicas dele. Acredito que deva ser uma… [ela toca e demonstra um ataque sonora com a língua entre os lábios e prossegue tocando, até chegar ao mi bemol, no meu da terceira linha]

[**08:19**] Aqui é outro problema. A flauta está inteira fechada. Não tem como você fazer… Tanto… nos *bisbigliandos* onde o tubo está inteiro aberto , o si… qualquer chave que você feche você muda a frequência, você realmente muda a frequência, então não é um *bisbigliando*. O mi bemol é outra nota também… é, mas faz ele no lábio… mas você vai concordar comigo que é uma incongruência.

[**08:51**] mas você vai concordar comigo que é uma incongruência. É uma incongruência na composição. Ó a diferença: [ela toca um lá *bisbigliando* e um mi bemol com o "*bisbigliando*" no lábio]. Não é a mesma coisa! Da última figura da quarta linha [Continua tocando até o início da quarta linha].

[**09:23**] Tiquetique… o que é isso aqui? Não sei fazer isso aqui. [E toca, acrescentando um duplo golpe rápido ao trinado que vinha fazendo (o resultado é muito bom!)]. [Continua lendo a peça, quando chega na última figura da quarta linha, toca várias vezes de várias maneiras (não parece satisfeita)]

[**10:28**] Aqui cheguei a um problema, na minha primeira impressão, essa é minha primeira impressão a respeito do texto, que vai exigir um treinamento pra fazer [mostra o gesto, percutindo a chave do sol com a posição do dó, com o polegar aberto].

[**10:46**] Eu não gosto desse efeito [percute a chave do lá, posição do dó com o polegar aberto], porque ele privilegia a frequência do fá [experimenta o fá na flauta para confirmar]. Embora eu esteja usando a digitação do dó, ele funcionaria para o dó fechado, mas é nessa altura [mostra a posição do dó, percutindo a chave de lá e de fá], está vendo? Não funciona, tá vendo?

[**11:39**] O dó nesse caso vai ser como um "espectro" , não é essa a palavra, mas como flautista você vai entender, do fá, e o fá vai se sobrepor a ele. Então esse aqui [mostra a posição do dó fechado, percutindo a chave do fá] seria muito mais desejável;

[**11:57**] o problema, então, que eu vou ter, pra executar esse negócio é que eu preciso largar essa digitação [mostra o inciso anterior, que é uma *appoggiatura* que vai de mi bemol grave para dó da segunda linha, posição aberta na flauta] e passar para essa [do fechado, percute a chave de fá] quando tenho o *bisbigliando*. [Continua tocando e quando chega na figura semelhante da última linha, mas que é com o ré grave] isso é melhor, tá vendo? [Toca até o final da página]

[**12:43**] Vou mandar.

(CC 27-05 1)

Cássia 27-05 (1) 4'52" *Ritornelo Bis*

[Sábado. Vou estudar um pouquinho, só um pouquinho. Eu vinha pensando que a primeira coisa que eu preciso fazer com essa obra aqui é entender essa métrica de *bisbigliando* que ele propõe. Eu acabei de olhar e percebo assim: ele tem dois tempos, ele não usa barra de compasso, tudo bem, mas é bem métrico isso aqui. Ele tem uma mínima e ele coloca o número 12 sobre ele.

[**00:33**] Olha que ambiguidade essa escrita. É 12 sobre cada semínima ou é 12 sobre as duas semínimas? Eu vou optar por isso agora, fica mais fácil. [Estala o dedo no tempo e murmura um-dois-três, um-dois-três, tatatata tatati, tatatitenten…] é chato isso. [Ela experimenta novamente, estalando o dedo: um-dois-três- um-dois-três um-dois, testando o ritmo, takedini.].

[**01:25**] Agora vou tentando na cabeça e vou tentando automatizar, deixa eu pegar um pouquinho mais devagar… [toca o trecho todo da primeira página. Quando chega no ré grave com percussão de chaves ela ajuda com golpes de lábio junto com a percussão, e repete isso duas vezes, depois segue até o final da página].

[**03:27**] Eu vou estudando assim, eu vou desenhando um pouco. Aquele dia eu tentei ler, agora eu estou fazendo uma coisa mais livre, tentei ler o que que eram essas propostas [olha a bula]

[**03:42**] ah… sons eólios, com trilo [pega a partitura na mão para olhar bem de perto]

[**03:54**] ah… então, mas aqui o triângulo é cortado, tá vendo, ele já tinha falado isso aí. Aqui não é cortado [ainda com a partitura na mão], é… *strong staccato*… Hmmm… É… mais ou menos, agora. Depois a gente volta.

[**04:15**] Porque acho que também, na minha opinião… enquanto eu estou fazendo estou pensando, também nunca expressei isso dessa maneira, mas eu acho que o que acaba acontecendo é que a gente vai entabulando, na medida em que toca, vai percebendo o que que a flauta pede mais. Então a gente vai adaptando a nossa interpretação do que está escrito aqui na bula (mostra a bula) àquilo que agrada nosso ouvido, nosso espírito, nosso corpo… eu acho bastante criativo esse processo. Me divirto! Beijo, tchau!

(CC 14-06 1)

Cássia 14-06 (1a) 03'55" *Exominiatura XI*

Valentina. Hoje é dia véspera do feriado. Quarta feira Eu vou experimentar a peça do Vitório. Eu abri aqui e, claro, a primeira coisa é essa figura que ele faz "o mais rápido possível". Ainda não toquei nenhuma nota, só aquele dia que eu acho que mostrei pra você que eu li.

[**00:28**] Então assim… não oferece bula, a gente vê que tem uma ideia de polifonia em alguns trechos. Eu vou começar assim, sem nada mesmo, só fazendo essa… Vou trabalhar um pouco, que não dá pra ser muito comprido o vídeo então vou trabalhar a primeira figura, a figura rápida. Pra mim assim… não tenho lá muito tempo para fazer esse trabalho, então vou ler e vou mostrar pra você qual o método, vou encontrar um método pra resolver esse problema aqui. Vamos ver? [Toca a primeira figura uma vez]

[**01:24**] Bom, começou. Eu não sei se o mi é bemol ou não [pega a partitura na mão]. Eu acho que é bemol. Vou entender ele como bemol. [Toca novamente, bem devagar, a primeira figura]. Então, talvez na verdade nem seja tão difícil.

[**01:47**] É mais a forma como a articulação está colocada, não? Vamos tentar… [Toca as 4 últimas notas da figura, bem devagar, depois acrescenta cada vez mais uma, até juntar todas as notas].

[**02:15**] Não é tão difícil. Acho que a questão aqui para mim seria agrupar… Quantas as notas, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. Então a gente vai ter que optar sempre por agrupar e o natural da escrita vai ser 5 e 6, você vai concordar comigo. [Toca várias vezes o trecho, procurando acertar a articulação. Ênfase na primeira nota, repetição das 6 últimas, várias variações sobre a figura.]

[**03:02**] Eu gosto também de estudar de trás pra frente [toca acrescentando notas uma a uma novamente, de trás para frente e segue, indo para a próxima nota — um lá longo]

[**03:23**] [Pega a partitura na mão]. O que ele propõe é um *sforzato, mezzo-forte*. Então, *sforzato mezzo forte* é um *sforzato* em *mezzo-forte*? Não sei… [coça a cabeça] pra mim isso é um contra-senso. Ou será que é o sforzatto e mezzo-forte súbito? Não é estranho? Vou mandar mesmo e vou filmar outro.

Cássia 14-06 (1b) 4'30" *Exominiatura XI*

Vamos voltar pro mesmo negócio. [Toca o primeiro trecho, até o lá agudo sfz duas vezes e então segue até o ré bemol]. Mais uma, tá? [Toca novamente o trecho inicial, depois segue em frente até a primeira figura da segunda linha]. Aqui a mesma figura, é praticamente a mesma figura do começo, só que aqui ela vem com um acelerando escrito. Vou estudar essa figura, agora. [Toca, do final da última linha — depois da *fermata* — até a próxima respiração, segurando o fá sustenido e o si, depois segue].

[**01:19**] Então a gente está vendo aí que esse trítono é o divisor de águas dele muitas vezes, dessa figura. Ele usa um espelhamento? O que é que ele usa aqui… São as mesmas notas, né? Essa música não é tão difícil por causa disso, o material na primeira assim você já percebe que é o mesmo material, não é isso? Penso eu… [Toca o trecho de novo]

[**01:46**] Bom, muito cedo pra cantar vitória. [Pega a partitura na mão]. O que que é esse "x" aqui? O que que é esse "x" sobre a nota? "X" … ah! Som ventado. Tá escrito em hebraico antigo pra mim. Som ventado. Esse é um efeito que aqui… é uma técnica…

[**02:14**] Eu não sei, antes de tocar eu acho que esse "som ventado" é um certo equívoco, porque som ventado com *sforzato* na terceira oitava, eu não sei se a gente consegue… [pega a flauta, toca as duas notas (não parece muito satisfeita com o efeito)]. Não sei. Será que é isso mesmo que ele quer? [Toca desde o trecho anterior e segue em frente até o final da segunda linha, antes da respiração, as últimas notas bem devagar].

[**02:50**] Eu vou estudar a frase inteira, de trás pra frente, vou pegar essa última figura, segunda linha, para você ter uma ideia de onde eu estou, estou na segunda linha no final do pentagrama. Vou parar na pausa [quer dizer *fermata*] redondinha aqui, então eu entendo que ela seja mais curta que a triangular.

[**03:15**] Então eu vou estudar só essa última figura, que é uma sextina com intervalos quebrados [toca a sextina bem devagar, enfatizando as últimas notas, graves, repete três vezes, tocando algumas notas lentamente, para enfatizar. Segura o si bemol].

[**03:32**] Ele já fez, né? Ele fez (toca o si bemol lá bemol mi bemol ascendente do início da música [identifica uma semelhança entre os trechos, que inicia com o mesmo si bemol, sendo que um sobe para o agudo e o outro vai para o grave — muito perspicaz, pois não é tão evidente], segue tocando "de trás para frente", na verdade acrescentando cada vez uma nota a mais, do fim para o início do trecho).

[**04:03**] Então, não é o caso, pois a gente está ensinando a gente mesmo, mas se fosse ensinar um

aluno, esse é um problema do tocar a flauta, esse salto pra um mi bemol com acento… então você já tem que tocar o fá mais ou menos com a impostação (gesto com a mão sobre o rosto) do mi, se não ele vaza, ele não agüenta a resistência. Vou parar e vou começar de (…).

(CC 16-06 1)

Cássia 16-06 (1a) 1'52" *Exominiatura*

Oi, Valentina. Eu não mexi mais nem na flauta e muito menos nela. Você disse que o vídeo podia ser mais longo. Eu estou tendo dificuldade com a memória do telefone, mas também eu vou dizer que está sendo uma experiência interessante, porque como não pode ser longo o vídeo, eu também sou obrigada a pensar de uma outra maneira… e como o tempo também anda curto, eu não sei…

[**00:38**] Eu sei o seguinte, que eu fiquei pensando um pouco sobre os intervalos que ele faz na primeira figura da primeira linha da música e eu não lembrava das notas e tal, mas pensei um pouco nessa presença constante do trítono que ele explora, ele inverte, ele faz grandes saltos.

[**00:57**] Eu acho que isso é interessante para o aprendizado. Quando o gente percebe o vocabulário que o compositor está propondo, e esse compositor eu não toquei tanto, ou tanto quanto gostaria, não tive essa oportunidade; mas eu sei que ele é consistente, vamos ver.

[**01:22**] E foi o que eu pensei, entre aquele dia que eu toquei um pouquinho aqui e eu vou tocar agora de novo, ó [toca a primeira figura da música, bem devagar, enfatizando o intervalo de trítono] Então eu tinha pensado "eu vou agrupar em 6" (corta o vídeo)

Cássia 16-06 (1b) 4'30" *Exominiatura*

[toca várias vezes, primeiro o grupo de seis e depois juntando com o início, segurando notas alternadamente com diversas variações rítmicas. Depois toca trechos que não são da música, ligando com o trecho a ser estudado]. (Segue em frente tocando).

[**02:09**] Bom aqui tem um problema [pega a partitura na mão], eu não enxergo. Não enxergo e tá problemático, né?

[**02:19**] Valentina! Tá na hora de você gravar um vídeo. Ah, não! Não pode perguntar nada pro compositor. Então veja bem… eu não quero brigar com ele. Eu acho que eles todos são admiráveis. Eu quero pedir desculpas para o Sílvio Ferraz aqui pra você, só entre eu e você, eu quero parar de brigar com ele mas… o que diabo será que está escrito aqui, né?? Eu acho que, de acordo com Hamurab [está com a partitura na mão], eu vou optar pelo fá sustenido [põe a partitura na estante], por causa do salto que eu acabei de ver.

[**03:02**] Não posso conversar com ele mas posso conversar comigo. Se na primeira figura da obra, a partir da quarta nota eu vou ter [toca as quatro notas, segura o dó], então aqui que eu estou em dúvida se o fá é sustenido ou não, que é na última figura, as últimas notas da primeira linha. É um espelho de alguma coisa, mas eu estou com muita preguiça de fazer isso, ele tinha que grafar direito. Vou optar pelo fá sustenido, sem maiores delongas.

[**03:36**] É um trabalho de interpretação, não é? A interpretação no mundo real é assim: você tem a partitura, tem um prazo, vai lá no dia e toca. [Passa a mão no peito (parece agoniada)] Eu gostaria de ser mais sensível. Talvez, talvez até o último vídeo eu faça essa conta, mas por hoje vou fechar… [toca a partir da última figura da primeira linha até o sol com *vibrato*; volta e toca de novo, repete três vezes o *staccato* "ventado" agudo (não parece satisfeita), segue em frente até o dó grave com *fermata*]. Um beijo, tchau.

(CC 19-06 1)

Cássia 19-06 (1) 5'30" *Exominiatura*

[**00:01**] Bom dia Valentina. Eu vou fazer só um pouquinho aqui, pra gente continuar com a música do Victório. Hoje é dia 19 de junho. Eu vou começar, eu sei que não estou pronta nem nada, mas eu vou começar pela última nota da segunda linha que é um dó em ppp pra ver o que que é. Eu olhando a partitura, eu não fiz nada, combinei com você que só podia tocar olhando na televisão.

[**00:39**] (Partitura na mão)Na terceira linha, a primeira figura que aparece é uma figura de improvisação, ele coloca "*slap tongue* e ataque nas chaves". Ataques… acho que é "sincronizados"? Selecionados? Secrionados? Você vê? Isso aqui com essa letrinha complica um pouco o trabalho.

[**01:11**] Tem 5 segundos. O que será que ele quer dizer com isso? É uma figura que está escrita com esse risco transversal, no conjunto de semicolcheias, então eu vou contar as pausas 1 (…) 11- 12.

[01:35] É uma coisa que eu gosto de marcar no papel quando é assim, uma figura simétrica, onde é que cai a metade dela. 1 (…) 5-6. Então o ritmo que ele está querendo é esse aqui ó: (ela fala o ritmo). É um ritmo brasileiro. (Fala o ritmo com a sílaba "ta" estalando o dedo no tempo. Subdivide o ritmo

de 3 em 3, fala). Já errei tudo. (Fala o ritmo novamente) É isso mesmo. Então (Executa o ritmo com a flauta, com *slap tongue*). Mas acho que talvez tenha alturas envolvidas nisso. (Executa com dedilhados de mais notas).

[**03:12**] Será que é isso? Dá dúvida! Porque fica uma sonoridade muito convencional. E o que são esses 5 segundos? É para ficar improvisando? Boa pergunta. Então, do final da segunda linha (toca [ao final do dó estoura o som e sai o harmônico] até as 4 fusas, toca primeiro com som normal e logo em seguida repete as duas últimas como *slap tongue*). Não é. (Toca de novo).

[**03:49**] Eu já briguei com isso aí outro dia. Eu vou deixar isso. Eu vou ler de novo e vou deixar isso pra lá, pra conhecer o resto da obra. (Toca e segue em frente por mais um trecho).

[**04:25**] Eu fui até a primeira *fermata*, que é um triângulo, da quarta linha. É a segunda vez que aparece essa *fermata* triângulo. Como não tem bula e ele não fala nada, a gente vai ter que optar: o que quer dizer a f*ermata*-triângulo? Ela quer dizer mais curta do que a fermata redondinha? Normalmente é uma gradação. A convenção padrão, pelo menos até onde eu conheço a gente tem que diferenciar o triângulo do redondo por uma questão de mensurar o tempo, ou maior ou menor. Só que aqui olhando na partitura, a gente vê que tem duas vezes a *fermata* convencional, que é o semicírculo, e as outras vezes todas vêm o triângulo. Decisões.

(CC 19-06 2)

Cássia 19-06 (2a) 2'06" *Exominiatura*

Valentina. Hoje é ainda dia 19, eu voltei para a mesma música do Victório, só que agora eu trouxe um lápis. Eu quero anotar aquela história do ritmo, pra eu poder ter um reflexo mais apurado no lugar, ó: com pauzinho (mostra a partitura). Eu sei, e você sabe disso, mas, você quer saber como é que eu estou fazendo. Eu estou fazendo isso, e é muito básico. Já deveria ter feito.

[**00:53**] Eu não fiz mais, não toquei mais aquele gesto que ele propõe no início, estou falando agora da quarta linha, primeira figura, que é a figura análoga ao gesto inicial, ele vai retomar isso daí do gesto inicial.

[**01:10**] Eu não vou estudar isso aí agora porque eu estou muito curiosa para saber o que que ele vai fazer com essa parte do canto e a flauta. Ele coloca aqui "*bocca chiusa*". É a quarta linha, último elemento, esse que ele vai construir agora.

[**01:37**] Ele é bom por isso, pra mim ele é bom por isso. Ele elabora um material e desenvolve uma ideia. Mesmo sem ter tocado, a gente agora percebe. A partitura, eu estou com ela nas duas páginas assim.

[**01:52**] Se você olhar para a partitura com os mesmos olhos, que acredito que é isso que você vá fazer, você vai ver tudo isso aí meio de trás pra frente, você vai ver que agora é a última coisa que vai pintar.

Cássia 19-06 (2b) 03'25" *Exominiatura*

Então eu vou ver aqui, como é que eu vou fazer pra estudar isso aqui. (Toca o trecho cantado, somente as duas primeiras notas, experimenta só o som, acrescenta a voz, vai para a segunda. Experimenta manter uma mesma nota no canto e tocar uma escala). [**00:34**]. (Às vezes sai o harmônico, mas ela tenta e volta atrás, até conseguir. Quando chega no muito agudo, é mais complicado manter a nota grave na flauta.) Cheguei, agora o que que eu estou tentando elaborar?

[**01:47**] Primeiro, um intervalo propriamente dito, não é um intervalo que a gente cante com… bom, eu não, eu preciso elaborar esse… bom, quem sabe daqui a um tempo. Mas chega uma hora que já não é mais o intervalo, você já entendeu o intervalo. A questão é o seu corpo entender, é você perceber de que maneira você vai posicionar seu corpo aonde você vai tocar, teoricamente, um multifônico.

[**02:25**] Muito provavelmente, o lugar que você consegue colocar a sua voz pode ter um dedilhado alternativo que favoreça a produção desse multifônico. Nunca vai ser estável. Mesmo a oitava ou o uníssono. O uníssono a gente, eu pelo menos tenho um pouco mais de facilidade de reproduzir, mas (Toca o do grave, canta uníssono e logo em seguida começa a tocar o trecho tocar-cantar da linha 4). Então, aqui… eu vou mandar esse aqui.

(CC 21-06 1)

Cássia 21-06 (1) 3'57" *Exominiatura*

Acho que hoje é dia 21. Só um pouquinho de nada eu vou estudar esse negócio, porque eu gostei. Vou começar da peça do Victorio, *Exominiatura XI*. Vou começar da parte cantada, do finalzinho da quarta linha. Eu, pra pontuar, acho que é esse o interesse da coisa [se refere à pesquisa], o que que é difícil, então?

[00:52] Eu cheguei nos passos da construção, não é nem da interpretação, estou tentando fazer uma execução básica, mas aí eu esbarro no problema da minha limitação vocal, que vai ser o da maioria das mulheres, e decido fazer o trecho que está escrito em nona, em segunda.

[01:22] Só que em todos os casos, acho que talvez interesse falar sobre isso, a dificuldade dessa técnica expandida, que é cantar e segurar o som, tocar a flauta simultaneamente ao canto, você vai encontrar primeiro… o problema da dissociação, do Pavlov [sorriso] do flautista que é você não cair na tentação de, quando troca de nota na voz, trocar de nota com a mão.

[02:03] No primeiro vídeo, ou no segundo que eu mandei no dia 19, sei lá, da última série, algumas vezes estudando eu não consegui dissociar uma coisa da outra. É um erro banal mas é um erro que a gente está sujeito, porque o nosso reflexo… é condicionado… a responder um estímulo tátil; e a voz não se produz dessa maneira. Esse é um problema que eu acho interessante.

[02:43] O outro problema é você conseguir encontrar da mesma forma que quando você está tocando a nona, está tocando a segunda, você precisa encontrar um lugar que a coluna de ar se mantém quando você troca a nota. E o outro problema é a altura propriamente dita, você condicionar o seu ouvido também a não se contaminar pelas diferentes dissonâncias que vão se formando.

[03:15] E também você ter claro, o flautista, o intérprete ter claro que o som resultante, as dissonâncias que são produzidas pela resultante dessas duas notas, elas podem ser incorporadas no seu discurso, ou você pode também tentar evitá-las, que é praticamente impossível. Mas você pode minimizar ou você pode privilegiar. Não sei, vamos ver. Peraí que vou mandar esse aí.

(CC 12-07 1)

Cássia 12-07 (1a) 03'36" *Uma Página*

Oi, Valentina. Eu dei uma simula aí, tive muitos concertos esse fim de semana, muita coisa pra aprender. Eu estou preocupada. Hoje é dia 12, eu estou preocupada em deixar um mínimo. Eu sei que você já estava contando com isso em junho, estamos em julho e nada. Então, a música do Bosseur eu não mexi, então vamos ver.

[00:46] A do Bosseur é o seguinte, pra mim… A gente olha e fala "bom, parece bastante convencional", embora seja a única delas que oferece uma bula. Vou ler a bula aqui, vou ler alto pra gente mesmo. Ordinário, *bisbigliando*, com ar, o quarto item 'com som de chave', uma reparação curta… Quando eu vejo isso eu já penso "ah, será que ele quer barulho de respiração?" Sustentação de som curta e larga, as *fermatas*. Então vamos olhar aqui.

[01:38] De cara, na primeira linha sem tocar nem nada eu já vejo uma coisa um pouco problemática, que eu acho que será um pouco problemática, quando eu puser a mão na flauta a gente vai ver se funciona ou não, que é no segundo compasso da música, um *bisbigliando* entre o fá sustenido e o sol sustenido da terceira oitava.

[01:58] Eu vou experimentar fazer isso daí com o sol sustenido naturalmente no harmônico de dó sustenido. Talvez eu segure o terceiro dedo da mão esquerda para a flauta não pular, vamos ver o que é que dá pra fazer. Então eu vou ler. Vou ler a música inteirinha a passos de minhoca. (Toca o primeiro inciso e pára) Pronto.

[02:29] Comecei e já me estourei, porque como o trilo é de sol bemol, então os acidentes só são válidos para as notas que eles aparecem, eu poderia imaginar que sim ou que não, mas acho que isso é uma coisa… De novo. (Recomeça a tocar, quando chega no trilo fá sustenido/sol sustenido, pára e testa, então decide:) É, vou manter dedo. (Continua tocando até o final da primeira linha). Vou fazer de novo, porque não fiquei nada satisfeita. Vou parar e vou mandar esse filme. Beijo, tchau!

Cássia 12-07 (1b) 4'18" *Uma Página*

Já voltei. Vou tocar de novo a primeira linha da música porque eu confundi. Acho que isso é uma coisa muito fácil… como ele colocou esse triângulo assim de cabeça pra baixo eu tive o ímpeto de fazer um *sforzato* [A Oleksandra também pensou isso!], não tem nada de errado o que esse cara está fazendo, mas o meu reflexo me levou a fazer um *sforzato* onde não tem, inclusive a dinâmica é piano. Por isso eu vou repetir tudo

[00:31] Primeira linha.(toca até o começo da terceira linha e pára). Começo da terceira linha. Vou voltar pra segunda linha. Acho que vai ser mais interessante. O segundo compasso da segunda linha, que é um quatro por quatro eu não resolvi bem, naturalmente como você pôde ver, o ritmo mas…

[01:44] estou mais concentrada nas técnicas expandidas agora e esse *bisbigliando* no segundo compasso, do ré, é um *bisbigliando* que ele só é possível fazer com o lábio, enquanto no último compasso da primeira linha, o *bisbigliando* do lá é um *bisbigliando* que todo mundo já tem bem à mão, é só abaixar

a mão direita, todo mundo sabe [toca o *bisbigliando* de lá]. É um dos que funciona muito bem. O ré a gente não tem essa possibilidade de fazer com digitação, então já se torna um efeito menos interessante (toca, soa como um *vibrato*). Na verdade fica um vibrado "desafinato".

[**02:33**] De novo a segunda linha, pode ser? Eu tô aqui ó um, foi, três [fala o tempo]. (Toca a partir da segunda linha, até a metade de quinta, onde há um trêmulo). Não é bem isso que está escrito, mas isso é o que fica mais legal. Se eu for tocar vou tocar assim.

[**03:40**] (Experimenta mais uma vez, misturando harmônicos no trêmulo) O que tá escrito acho que teria que fazer (toca)Muito menos bom, né? Isso foi na quinta linha, segundo compasso. Vou voltar lá.

Cássia 12-07 (1c) 5'07" *Uma Página*

Vou da quinta linha. Estou lendo, tudo errado, tudo estropiado mas não importa. É só pra gente fazer o primeiro *hello* dessa musiquinha aí. Então quinta linha, vou sair dela. (Toca até o primeiro compasso da última linha, o harmônico não sai).

[**00:59**] Não funcionou. Última linha, primeiro compasso. Eu arrisquei feio… também eu não esquentei a flauta. Se esquentar vai dar certo. Pra fazer o lá como harmônico de ré. Vou tentar mais uma vez porque acho que vale a pena. (Toca e o harmônico sai). Vale a pena. De novo. (Toca e continua até o final da música)

[**01:43**] Esse também não fica legal, esse si na posição original o *bisbigliando*. Eu vou experimentar como se ele fosse mi natural. Vamos ver? (Toca fazendo o si como harmônico de mi, fica satisfeita). É, vai ficar muito mais legal. Vou fazer o *bisbigliando* aqui [mostra o dedilhado], no dó sustenido. [Toca novamente o final] (fica bonito, mesmo!). Bom, então… (…)

[**02:29**] O negócio é que essa música aqui eu não entendi nada. A grande vantagem dela é que ela é uma página e é fácil. Mas ela é muito difícil de contextualizar. Eu acho que numa obra como essa… e claro… a primeira impressão é como eu te disse… a gente tende a brigar um pouco com o desconhecido, sempre. É uma das coisas interessantes desse trabalho da música contemporânea. Embora o desafio seja talvez uma das coisas que mais interessa a gente se sente também um pouco convidado a falar não não não. É da minha personalidade. Mas as outras duas outras músicas, a do Sílvio e a do Vitório, elas são músicas que têm questões que talvez não estejam resolvidas graficamente da maneira que ajuda o intérprete, as brigas que eu fiz foram essas. Essa aqui não, ela não tem isso.

[**03:49**] O que ela tem é que a gente precisa ter um grau de convivência com ela um pouco maior para perceber afinal de contas do que se trata isso aqui. Não é um material claro, nem as técnicas expandidas estão claramente a serviço de algum tipo de gesto musical… não é claro. A gente tem que descobrir. Eu acho que essa é uma música daquelas que cada um vai tocar de um jeito. Posso fazer uma coisa protocolar pra falar no trabalho e tal, mas ao que tudo indica eu vou apresentá-la em público, então eu já, grosseiramente o que eu vou fazer, agora pensando… vamos ver depois as próximas vezes que eu for tocar…

[**04:49**] Eu vou colocar *fermatas*. Eu vou explorar essas sonoridades com mais tempo. Vou alongar esse discurso. Ao invés de ter uma página ele vai ter uma página e quinze centímetros, eu acho. Vamos ver?

(CC 31-07 1)

Cássia 31-07 (1a) 04'49" *Ritornelo Bis*

Valentina, 31 de julho. Vamos lá. Vamos aprender esse negócio aqui. A peça do Sílvio. Eu vou fazer um pequeno solfejo aqui pra estudar. Primeira página. [Estalando o dedo no tempo, falando o ritmo 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3-4, di-mi-ta-que-que, 1-2-3-4-5-6, etc…]. Tá bom. Assim eu vou tentar, tá bom? Vamos lá. [Toca (muito bem!) a primeira página; onde não há possibilidade de trilo tonal (mi bemol grave, no final da terceira linha, por exemplo) ela faz um vibrado contado; pára na quarta linha, onde há o *glissando* do lá para o dó e repete algumas vezes só essa célula].

[**02:12**] Agora, aqui vou empacar. Eu quero estudar esse glissando. Como é que nós vamos fazer? [Experimenta o *frullato* ligado ao ataque, gira a flauta pra frente, experimenta diversas posições; depois não faz o *frulatto* e escorregando os dedos sobre as chaves para abrir, girando a flauta e abrindo os dedos ao mesmo tempo,; tenta por muitas vezes, e não fica satisfeita com os resultados].

[**03:51**] Isso é difícil, isso eu vou trabalhar. Mas eu vou explicar um pouco, talvez seja interessante explicar o que eu estou buscando fazer. Eu estou procurando fazer uma combinação de ações. Esse glissando vai esbarrar numa das quebras de registro da flauta.

[**04:15**] O dó vai ser um problema porque do si para o dó você tem todos os buracos fechados, você

não tem a possibilidade numa flauta como essa, numa flauta de quartos de tom você teria a possibilidade, você poderia ir abrindo paulatinamente. Eu volto daqui a pouco porque esse filme demora pra passar.

Cássia 31-07 (1b) 04'37" *Ritornelo Bis*

Voltei. Então você não tem a possibilidade como a do si bemol para o si natural você tem essa possibilidade aqui de escorregar o dedo [mostra a digitação, indicador abrindo o buraco da chave aos poucos]. Você teria a possibilidade de pular a oitava, mas também é muito difícil fazer isso aqui realmente glissando. [Toca girando — *bending* — a flauta e colocando o dedinho, tentando várias possibilidades]

[**01:02**] Agora eu gostei mais. Eu vou tentar fazer isso. Eu vou tentar partir do lá e vou abrindo gradativamente, [escorregando o dedo] e antes de chegar no final da abertura eu já estou escorregando o dedo nessa chave [do fá] que a gente pode chamar de número 1 da mão direita ou a gente pode chamar de fá, que vai indo pro fá pequeno. [Mostra, dedo esfregando e abrindo a chave].

[**01:45**] Daí o que eu estou optando é colocar o dedo na chave do sol sustenido na mão esquerda para eu ter um pouco mais de estabilidade na flauta. Então eu vou buscar, vou pegar um lá bem baixo, para quando eu chegar nesse ponto aonde eu não tenho mais a possibilidade do glissando mecânico, eu virar a flauta para fora.

[**02:23**] Não é uma coisa muito fácil de fazer e nem sei se eu vou ter tempo de executar à perfeição, mas o mecanismo tá aí. Caso eu fosse fazer o melhor que eu posso eu procuraria essa solução. É uma solução intermediária. Enquanto a gente não tem a flauta em quartos de tons, que é o meu caso, a gente tem que fazer aqui mesmo. Então mais uma vez. [Toca e mostra] olha lá, vou abaixar. [Faz o *bending*, tenta fazer o glissando mas não funciona bem] Não rolou. [Repete mais quatro vezes]. Melhor, né? [Mais uma vez, o glissando sai melhor, repete mais duas vezes].

[**03:47**] Também vou transgredir. Estou transgredindo o ritmo aqui e acho que na execução propriamente dita eu também vou fazer isso. Porque são escolhas. Eu acho isso interessante, da questão da intérprete, da performance. É uma obra que não tem barra de compasso, está escrito *calmo e lontano*, então facilmente você pode burlar a métrica em nome de ter uma execução de um gesto musical que… desperte interesse. Não vou, certamente não farei esse gesto a tempo. Os outros eu vou procurar fazer. Se eu mudar de ideia depois eu te conto.

(CC 31-07 2)

Cássia 31-07 (2a) 3'03" *Ritornelo Bis*

Dia 31 à noite. Eu vou fazer de novo a primeira página do Sílvio. Só que eu pus o metrônomo a 40, olha que diferença que é. [Toca com o metrônomo a 40, até o início da terceira linha] Aqui de novo tenho esse problema. Ele não fez bula, o Sílvio. … [Pega a partitura na mão e observa] O que será que é isso aqui… ? [Desliga o metrônomo, observa a partitura, pensa]

[**01:15**] Vou considerar a penúltima nota do segundo pentagrama um *slap*, um *slap* não, um *tongue ram*; *slap*, não *tongue ram*. [Toca o *slap*]. Aqui não dá pra saber o que é, eu vou fazer isso. Vamos ver? De novo *Da Capo*. [Liga o metrônomo, toca do início novamente, repete o tktktk da quarta linha, não parece satisfeita, toca até fim da página].

Cássia 31-07 (2b) 5'14" *Ritornelo Bis*

Então eu vou tocar de novo essa mesma música, eu estou praticamente ignorando o *bisbigliando* no si que eu vou ter que fazer com vibrado, porque ele não soa com a troca de digitação uma vez que se você usar a próxima chave, qualquer combinação que você faça ela não é eficiente no si. Deixa eu até testar [toca um *bisbigliando* com a chave do sol]

[**00:37**] Então, pra isso aqui ser consistente a gente teria que amplificar, é muito inconsistente. Tem que ser feito no *vibrato*. Ninguém reconhece. Então o si eu vou fazer isso e outra coisa que eu vou ignorar, na última linha da primeira página são as percussões de chave, isso eu vou ignorar e depois eu vou tentar, se houver tempo hábil, inserir as que estão sobre a nota dó.

[**01:23**] Aqui a gente vai ter um problema, mais uma vez, de seguir o tempo, porque 60 não é tão calmo como aparentemente seria. Então no final da quarta linha, a última figura que a gente tem são *slap tongues*, e isso demora um tempo assim[toca os *slaps*].

[**01:55**] Você sabe muito bem, mas de qualquer maneira existe uma incongruência aqui também na escrita, porque não dá pra fazer isso tão rápido quanto ele pede… ele está pedindo oito vezes. A gente vai tentar, mas já sabe que não dá. Essa peça não vai poder ser tocada a 60. Se for tocada a 60 a gente também vai ter que fazer escolhas. Não sei até onde eu vou chegar com ela. Vamos ver?

[02:21] Mais uma vezinha eu vou tocar aqui, com metrônomo. Eu estou com o metrônomo a 40. [Toca a primeira página do início ao fim, duas vezes — a segunda vez já com dinâmica e fraseado]. Bom, Valentina. Isso aí olha… Vou mandar pra você.

Cássia 31-07 (2c) 0'37" *Ritornelo Bis*

Eu resolvi falar um pouco, agora seguido ao estudo. Como eu disse, eu acho que essa peça, agora pelo menos eu vou optar por mantê-la nesses 40 mesmo, não vou aumentar velocidade. Vai ser impossível. Na última linha ele tem *slap tongue* com barulho de chave, nessa nota ré, como a gente sabe, qualquer percussão de chave a gente vai mudar a frequência da nota. No dó dá pra fazer, embora eu sempre ache meio bobinho, mas é isso aí. Um beijão.

(CC 02-08 1)

Cássia 02-08 (1a) 5'45" *Ritornelo Bis*

Dia 02-08. Eu vou ler, finalmente, a página 2 talvez a 3 também do Sílvio. Acho que só a 2, fica mais confortável pra você. É só uma leitura. O que que o intérprete pensa… pensa: bom, aqui mudou completamente o material, pelo menos até o meio da página sem transição. Ele quer propor um novo material e depois ele vai voltar pr'aquela história da alternância tímbrica que ele tinha proposto de início.

[00:41] Então eu vou dar uma lidinha aqui. *Molto agitato* mas eu vou ler "molto parato". Peraí. (Toca lentamente, toda a primeira linha) Primeira linha. Então a gente já viu que o negócio é a gente primeiro ler só o ritmo e os grandes saltos sem as ornamentações porque elas transfiguram um pouco a rítmica. (Toca sem os ornamentos). Ficou fácil, né?

[01:37] Aqui de novo a gente tem a dúvida se… deixa eu dar uma olhada aqui. Acho que uma vez que ele traz… essa coisa do Sílvio é um pouco ambígua sempre. Eu estou pensando nos acidentes. É um pouco ambíguo. Eu vou considerar só o acidente escrito na nota. Não está escrito, não é. De novo, a mesma linha. (Toca de novo, agora novamente com os ornamentos). É, aqui pela primeira vez aparece o *tongue ram*. Estou na segunda linha da segunda página. (Toca até o meio da terceira linha, quando volta o *meno mosso*).

[03:02] Aí voltou. Voltou pro meno mosso e voltou pro mesmo tipo de escrita. Então mais uma vez eu vou tocar isso aí. Para mim está claro que toquei o… e vou fazer no mesmo programa *Le silence dans un ètrange jardin*, que é o mesmo tipo de material, meio "passarinhesco" assim e acho que pode ser tocado de uma maneira mais ou menos livre. Então de novo vou estudar a segunda página Da Capo. Vou pegar nesse tempinho aqui, ó [toca um pouco mais rápido, até o início da quarta linha].

[04:29] Ah, pronto. Aqui eu vou parar, mas antes eu vou te dizer… tem um problema aqui de escrita, que você também sabe, a primeira figura da quarta linha ele propõe um trilo de dó para mi bemol, o que não é possível por uma questão, como nós todos sabemos [mostra a digitação, com o dedo mínimo da mão direita mudando de uma chave para a outra (os flautistas sabem que esse trilo não é possível)], não é?

[05:01] Então, a gente vai ter que escolher o que fazer aqui, uma vez que não pode conversar com ele. Normalmente, eu acredito que as alterações… Seria muito confortável fazer dó-mi natural, não é? [toca este trinado, que é fácil na flauta] Dó-mi bemol já é uma coisa totalmente excluída. Mas eu acho que a gente tem um nível de compromisso muito grande de mudar a harmonia dessa música aqui; ele já vem tocando esse mi bemol que a gente ouviu antes, acho que eu vou optar por algum *frullato*, por algum ruído aí. Beijo tchau.

Cássia 02-08 (1b) 5'56" *Ritornelo Bis*

Eu vou continuar, eu vou ler esse *meno mosso* aqui bem mais ou menos. Página 2, Sílvio Ferraz, ainda dia 2-8, terceira linha. [Toca até o final da música, tendo parado apenas uma vez quando há o retorno do "calmo" na penúltima linha]. Bom, agora eu entendi. Consegui finalmente ler, depois de alguns meses, a terceira página da música.

[02:56] Tá na cara que agora ele vai mesclar os dois elementos, do *agitato* e do *calmo*; inclusive está escrito, mesmo que a gente não visse o material, está bem explicado o que é. Tem um problema grande que é esse problema da página 2, terceira linha, volto a dizer, na verdade da primeira vez que eu li eu demorei a perceber, essa alternância entre o do natural e o mi bemol no registro grave da flauta é impossível.

[03:38] O outro problema é que ainda, depois de tudo isso, ainda pra mim não está claro o que é o triângulo aberto, eu acho que é um tipo de som eólio, é um som ruidoso, e é isso que eu vou fazer.

[03:54] E ainda a gente vai encontrar as percussões de chave… é possível fazer o dó sustenido. [Testa o dó sustenido de várias maneiras, escuta, não fica satisfeita]. Mais ou menos, fala a verdade, mais ou

menos… é um desejo de dó sustenido [percute a chave do fá sustenido na posição do dó sustenido] olha, seu eu puser essa aqui já muda [acrescenta a chave do fá]. É forçar um pouco, "forçar um pouco a amizade" , mas dá para fazer. As outras é mais fácil, quanto mais grave mais efetivo. Agora eu vou estudar sem falar nada. Amanhã eu volto o filminho. Um beijo.

Cássia 02-08 (1c) 1'10" *Ritornelo Bis*

Olha, Valentina. Eu voltei com o problema do dó-mi bemol porque eu acho que eu encontrei uma solução interessante. Eu acho que é isso que eu vou fazer, porque nesta terceira linha da segunda página, como já está famoso, terceira, quarta linha, tem muito esse gesto que ele está pedindo, de trinado de dó natural com mi bemol.

[**00:29**] Acho que eu vou fazer um lance assim, ó [toca o dó e canta o mi bemol ao mesmo tempo]. Eu vou cantar o mi bemol. [Toca a frase inteira, substituindo o trinado pelo cantar e tocar] Não sei, eu vou amadurecer mais um pouco, só voltei para falar isso.

(CC 16-08 1)

Cássia 16-08 (1a) 03'47" *Exominiatura*

Valen, dia 16. Estou atrasadíssima com essa música, com essas três. Mas estou com fé. Vamos que vamos. *Exominiatura XI*, do Roberto Victório. Eu já dei uma lidinha, só para adiantar um pouco. Então eu vou começar de trás para frente. Só porque… porque eu gosto. E também porque é uma música, todas as miniaturas são interessantes, elas têm uma forma, pelo menos essa aqui tem, ele retoma, tal.

[**00:42**] Então, para não empacar ali naquele negócio do começo, eu vou começar da última linha. [Toca a última linha] Essa última coisa não está clara, ele coloca "embocadura frontal, sétima menor para baixo"; deve ser isso aí, o *tongue ram*. Então a penúltima linha agora. [Toca da penúltima linha até o fim]

[**01:54**] Bom se tivesse ensinando para alguém, eu iria pedir para a pessoa fazer mesmo, então eu vou tentar fazer um hiato antes dos *sforzatos* no dó na última linha, para dar certo. Agora as três últimas linhas. [Toca as três últimas linhas] Bonito, né? Vou tentar mais uma.

[**03:05**] Só pra você se lembrar, há dez mil anos atrás eu tinha decidido que iria fazer o canto na mesma oitava da flauta, porque o agudo estava muito impossível, eu acho que ele está imaginando uma voz masculina. Então eu vou fazer isso. Agora eu vou fazer a última linha da primeira página indo pro fim. [Toca apenas o início da última linha da segunda página e pára para olhar a partitura] Aqui tem um problema, preciso ver. Mi… é lá. Bom, chega. Daqui a pouco eu volto.

Cássia 16-08 (1b) 03'18" *Exominiatura*

[Toca a partir da última linha da primeira página até o fim] Final da quarta linha, onde começa o *bocca chiusa*. [Toca o trecho, até o fim]. Bom, então é isso. Na última linha da música tem essa questão… Na primeira vez eu fiz o dó na oitava que está escrita, mas eu acho que vou optar por ele grave mesmo.

[**03:00**] Além do que, o *frullato* ele não define quando acaba. [Pega a partitura na mão para conferir] Eu acho que é frulatto, mas vamos ver como vai rolar. (ela havia tocado cantando o dó na oitava escrita, com *frullato*).

Cássia 16-08 (1c) 05'46" *Exominiatura*

Agora é a terceira gravação, como você (…) quer que eu fique estudando na sua frente eu vou estudar. Eu vou pegar aqui o primeiro motivo, a primeira figura que eu tenho aqui na partitura, no comecinho da *Exominiatura XI*, e vou estudar com ritmos. Primeiro eu vou estudar de trás pra frente. [Toca a última nota, depois junta com a penúltima, as três últimas, e assim por diante, até tocar o trecho do início, já com a articulação certa, como está escrito]

[**01:33**] Aqui então, acho que eu já fiz da outra vez isso. Acho que o problema aqui na verdade é entender por ritmo. Separar cinco e seis. Se a gente fizer um agrupamento rítmico fica mais interessante. [Estuda com variações rítmicas, primeiro as seis últimas e depois juntando com as cinco primeiras notas; toca do início até o fim da segunda linha].

[**03:06**] Segunda linha então, até antes da última *fermata* que é o do natural, vamos ver essa figura aqui. [Toca as quatro notas antes da última, depois as seis e mais a última, segurando algumas, fazendo variações rítmicas, segurando alguma notas do mesmo modo que para estudar o primeiro trecho]

[**03:54**] Essa aqui é uma figura diferente, ela não está sendo pedida como o mais rápido possível, ela é uma figura que significa o decrescendo. [Toca, começando mais rápido e diminuindo a velocidade em direção à última nota; repete do início da figura, incluindo as duas notas que são devem ser executadas o mais rápido possível, repete alguma vezes, rápido, depois lentamente; depois toca o final da última linha e segue até essa passagem, finalizando na fermata do dó; toca já com as articulações e

dinâmica]

[**04:53**] Estou começando da última figura da primeira linha. [Repete o trecho duas vezes; depois toca desde o início até o dó em fermata].

(CC 16-08 2)

Cássia 16-08 (2a) 4'14" *Uma Página*

Oi, Valentina. *Uma página*, do Bosseur. Vamos ver como é que é aqui. [Toca do início até a metade da segunda linha] Então, acho que já falei pra você alguma coisa dessa música pra você, mas agora vou falar outra vez, outra coisa.

[**00:35**] Esse triângulo para baixo eu vou interpretar como se fosse um som eólio, pouco ar é isso que eu vou fazer. Não tá claro, ele não dispõe de uma bula [(mas dispõe!!) Talvez ela não tenha visto; de qualquer modo, esse triângulo é mesmo som eólio)]. Então mais uma vez. [Toca do início, modificando algumas articulações, até o fim. No último *bisbigliando* tenta com ME2] Assim ficou melhor, né? Olha, vou fazer assim (ME P, 1, 3 trinando o 2; MD 1, 3, 4) [Toca somente a figura final, várias vezes, com diversos dedilhados, mas não descreve cada um; alguns falham; outros têm o timbre mais fechado, outros a afinação muito baixa; às vezes soa o harmônico ao invés da nota desejada].

[**04:10**] Acho que fica melhor cair no si e depois transferir (mudar a posição).

Cássia 16-08 (2b) 03'06" *Uma Página*

De novo. Só que agora eu vou tocar essa mesma música de trás pra frente, começando da última linha. Esse harmônico do lá, acho que eu não vou arriscar ele não. Eu vou fazer um algo parecido. [Toca, experimentando o harmônico].

[**00:31**] Hmm não vejo muito uso isso não. Na hora eu não vou conseguir arriscar isso. Não vou arriscar isso. Se eu mudar de ideia eu te conto até lá.

[**00:40**] Vou fazer outra coisa. Vou fazer [toca a passagem com o lá na posição normal e continua até o fim da música; o *bisbigliando* no si falha, sai um harmônico; ela repete a passagem do início, não fica satisfeita com a ligadura do lá agudo para o dó grave]

[**01:51**] Não ficou bom. Eu estou mexendo mais de um dedo, tem que ser exato. [Toca apenas essa figura, com cuidado na ligadura lá agudo - dó grave, repete três vezes e segue em frente; o último si *bisbibliando* novamente sai em harmônico, uma quinta acima; repete várias vezes esse *bisbigliando* final, persistindo na posição que havia escolhido anteriormente]. Penúltima linha, vai.

Cássia 16-08 (2c) 02'56" *Uma Página*

Penúltima linha [toca as duas últimas linhas, o *bisbigliando* final sai melhor mas ainda com um resquício de harmônico na mudança de posição]

[**00:45**] Mais uma vez [toca o trecho, novamente o harmônico indesejado no final]

[**01:34**] Ainda não está bom, né? Mas vai indo. Da terceira linha de baixo para cima. Não, terceira linha não vai dar, tem que ser um compasso antes, compasso 9/8, da quarta linha. [Dessa vez, no último compasso da penúltima linha ela toca dó sustenido e dó natural; o *bisbigliando* final sai bem, com a transição mais lenta da posição inicial para a posição escolhida para o *bisbigliando*] (não parece muito satisfeita, parece cansada).

Cássia 16-08 (2d) 04'47" *Uma Página*

Oi, Valen. Dei uma pensadinha a respeito de duas coisas. Uma que essa é uma atividade interessante, ela mexe muito comigo porque eu me sinto muito devassada, é um desafio. Também muitas vezes é um desafio que se atenua porque eu estou falando pra você, de minha parte tem um envolvimento com você, embora eu tenha muito pouco acesso ao seu julgo a respeito do que eu digo. Mas tudo bem.

[**00:49**] A história é a seguinte. Eu acho que eu vou pelo menos fazer um estudo na direção de um ambiente sonoro mais contemplativo.

[**01:07**] Acho que ao final, as nuances que eu eventualmente possa encontrar nesse texto aqui vão enriquecer muito a aparente singeleza desse texto em relação aos outros. É interessante. Esse é um francês, desse eu não tenho referência nenhuma, ele traz uma partitura… limpa.

[**01:42**] Não sei, mudei um pouco a minha… Acho que também, sempre a interpretação vai ser um trabalho processual. A gente vai alcançando *insights*, vai se apropriando.

[**01:59**] É que não dá muito tempo, não dá muito tempo da gente estudar. É muito trabalho que todo mundo faz. Mas enfim, não vou me lamuriar aqui. Vou experimentar, ainda nesse filminho aqui. Vamos ver. [Toca do início, até o final da primeira linha; repete, quando chega no do final na segunda vez, tenta um dó com ataque mais ventado; repete vária vezes, mudando especialmente o ataque; inicia a

linha novamente; repete, depois de trás para frente acrescentando os trechos um a um; acaba com uma escala cromática em *frullato* e desliga o vídeo; parece insatisfeita]

Cássia 16-08 (2e) 03'43" *Uma Página*

[Toca do início direto até o fim da segunda linha,quando repete a figura três vezes, como que para ser certeza das notas; volta de um compasso antes e segue em frente; repete a primeira figura da terceira linha, para acertar a articulação e dinâmica; volta do compasso anterior para juntar as partes; depois volta do início dia segunda linha; toca sol sustenido, lá, sol natural, mantendo o sustenido apenas para a nota marcada, apesar de não haver sinal de bequadro; depois toca com os dois sustenidos; toca a segunda linha mais uma vez; toca uma escala cromática descendente, começando com sol sustenido, indo para o lá e descendo] (parece enfastiada com a música).

(CC 17-08 1)

Cássia 17-08 (1) 04'12" *Uma Página*

Fala, Valen! Você vai se arrepender do dia em que você pediu para eu gravar tudo isso. (…) Bom, eu resolvi que hoje eu ia começar a estudar essa música aqui, para fazer um pouco de sonoridade com ela. Eu acho também que é um outro aspecto, eu acho que nem todo flautista trabalha da mesma maneira e nem todo músico tem as mesmas convicções.

[**00:34**] Mas eu gosto de direcionar o meu trabalho pra aquilo que eu vou fazer. Agora eu vou fazer isso aqui, então… Tem alguns problemas por exemplo de sonoridade que eu posso embutir no meu estudo. Um deles, eu vou começar aqui com esse salto. É o penúltimo compasso. [Toca ré-fá sustenido; toca muito lentamente a figura toda; depois toca bem lentamente até o fim da música; então toca a última linha inteira; repete quatro vezes a primeira figura]

[**03:02**] Aí pede harmônico, mas… não tem, é um erro. Eu estou só corrigindo um pouco a afinação. [Repete novamente três vezes e então segue até o fim da música; o *bisbigliando* final não sai, pois apresenta harmônicos indesejáveis; toca a última figura novamente, muito lentamente]

[**04:02**] Até que fica interessante, né? Mexer um pouco na velocidade do *bisbigliando*. Não está bem resolvido isso aí….

(CC 22-08 1)

Cássia 22-08 (1a) 02'11" *Uma Página*

Que saudade, hein? Hoje é terça feira, 22. Eu não toquei ainda uma nota na flauta. Eu vou esquentar com a música do Bosseur. Só que, embora ele seja bastante claro no que ele deseja, pelo caráter que eu quero imprimir para a música, eu vou alterar aqui. Eu vou pegar esse primeiro motivo e vou pôr uma ligadura, e também vou por essa mesma ligadura no último compasso da segunda linha da música, e no último compasso. Não. Aqui não, aqui não vou por. Eu vou por assim porque eu não estou feliz com esse ataque e eu penso em talvez começar o concerto com essa música. Não sei ainda.

[**01:11**] Mas não quero começar fazendo uma coisa que não me sinto bem. É um parâmetro de interpretação, né? Então você certamente vai recair sobre até onde o desejo do compositor é soberano. Esse cara colocou ligadura onde ele queria… é mais forte do que eu. Vou fazer. Vamos ver? Ah, é! Eu vou desligar porque eu achei finalmente a bula! Eu vou olhar a bula.

Cássia 22-08 (1b) 02'10" *Uma Página*

[Toca do início; liga as três fusas graves no final da segunda linha; desliga o dó grave do si bemol no início da terceira linha; parece que toca mais lentas as semicolcheias, com muito mais tranquilidade; na quinta linha desliga o dó do si bemol novamente, como na mesma figura que aparece na segunda linha] (o telefone toca).

Cássia 22-08 (1c) 02'25" *Exominiatura*

Agora eu vou dar uma olhadinha no Victório. [Toca do início, peça inteira sem interrupções até o fim] (parece estar com mais prazer em tocar; o primeiro trecho de cantar e tocar não sai perfeito; mas a música está saindo do início ao fim; muito bem e com expressividade — deve ter estudado, sem filmar…)]

(CC 24-08 1)

Cássia 24-08 (1a) 02'22" *Ritornelo Bis*

Valen, olha onde eu estou. Eu estou na *Ritornelo Bis*, na página 2. Aqui eu estou trabalhando um pouco essa sessão, que é um gesto muito típico dele, passarinhos, assim. Vamos ver. [Toca a página 2 do

início até o *meno mosso*] (com agilidade técnica, sataccatos no lugar, acentos — estudou sem filmar? …)

[**01:07**] Então aqui, quando entra o *meno mosso*, que eu tinha escolhido fazer o trilo com a voz, com canto… eu desisti. Vou fazer um *frullato*, porque fica muito feio isso, vou fazer só um *frullato*, mesmo.

[**01:26**] De novo o mesmo negócio. [Toca as quatro linhas da segunda página, não faz os *key clicks* do final da segunda linha, apenas os *slaps.*] Ah, vou mandar o negócio.

Cássia 24-08 (1b) 2'08" *Ritornelo Bis*

De novo então [toca do início da segunda página; na última linha, varia velocidade do trinado de fá (bonito); os slaps saem sempre decrescendo, ao contrário do que está escrito (soa muito musical);] Imagina.

ENTREVISTA

— Então, durante o processo de construção da interpretação… O que você falou principalmente foi de problemas técnicos que tinha pra resolver… Mas falar de interpretação… é resolução de problemas técnicos? A peça está pronta quando os problemas estão resolvidos?

Eu acho que provavelmente cada artista tem um método. Eu acho que a questão da atuação profissional, ela… ela faz com que a gente… não exatamente que você apronte peça, às vezes você vai e resolve a interpretação em níveis diferentes. São níveis de vivência, de convivência também com os textos e com as partituras. No Brasil a gente nem sempre tem oportunidade de… repetir suficientemente, assim, não só no âmbito da música contemporânea. Em todas as áreas. (…)

Então, na música contemporânea essas obras mesmo, eu toquei uma vez. Depois que eu toquei, nunca mais repeti. Então eu acho que não é uma questão do problema técnico, acho que para mim o que amadurece a performance é tocar no palco. Eu acho que o… talvez assim seja até uma continuidade do trabalho, seja uma outra etapa do trabalho ou se é que isso vai ser relevante, a se pensar… a respeito da performance. Porque cada performance é única, a gente sabe. Mas… algumas obras quando tem oportunidade de repetir, elas se introjectam na gente, a gente muda a performance, a gente muda a interpretação. Mas o caminho emocional ele é conhecido. Você…. você também vai estruturando isso à medida em que toca. Então eu acho que a performance ela… ela começa a amadurecer no palco. (…) Se os comentários foram técnicos, eu acho que a técnica ela retro-alimenta, sabe… Sobretudo nesse tipo de obra, onde você tem gestos desenhados. Eu sei que tem outros artistas que fizeram esse trabalho e eu tenho certeza de que as pessoas leram a mesma partitura e tocaram de forma diferente. Criaram agógicas diferentes, interpretaram de maneira diferente. Às vezes até por questões técnicas. Passagens que são mais confortáveis para uns do que para outros fazem com que a fala seja outra.

Não acho que a *performance* se resolva no aspecto técnico só. Mas acho que é uma conversa, assim… que ela tem que amadurecer com o aprendizado das obras.

— E quando você considera uma peça está pronta pra você estrear?

Quando chega o dia do concerto (risos). Nunca antes, nunca antes, nunca nunca antes assim…

O que eu entendi da atividade até agora assim, do que eu experimentei e do que eu vejo também colegas… eu acho que a orquestra pra mim ainda é uma grande referência, assim… e é uma referência mais fácil de tratar porque é um trabalho coletivo, eminentemente coletivo. Então quando é que o músico é aprovado na orquestra? Quando ele vai lá e traz aquele repertório que está super pronto. Porque está super pronto aquele repertório? Porque a gente se preparou durante anos, porque a gente vivenciou várias daquelas obras que você tem que tocar em outras orquestras, em orquestras jovens e orquestra semi-profissionais, em orquestras profissionais de nível inferior… (…) Mas isso não significa que você vai tocar todas as obras no nível que você tocou no concurso. Entende onde estou querendo chegar? Quer dizer, o patamar do artista ele se faz com um tijolo sobre o outro. Também no nível da interpretação.

— Você acha que na música contemporânea então é diferente?

Não, eu acho que é igual. Assim, você… Eu estudei música contemporânea no período da minha formação artística. Já estudei música contemporânea desde graduação, aqui na Universidade de São Paulo. Era um ambiente… bastante aberto para esse gênero de música. Não existia muito essa qualificação música contemporânea para cá, a outra música pra lá, porque era do meio da escola. Não quer dizer que todos os alunos tenham abraçado. Mas quem abraçou, quem aprendeu ali um pouco, não percebia que estava fazendo uma coisa tão tão *underground*, tão proibida, não era proibido como é

em alguns ambientes musicais.

Agora, depois disso quando estudei na Europa, eu estudei com dois flautistas que são pessoas da cena da música contemporânea que contribuíram muito para o desenvolvimento dessa música do século 20, 21. Então estudei várias obras, estudei as técnicas expandidas estudei coisas que eles também colaboraram, que eles também ajudaram a inventar que… tanto [István] Matuz, quanto [Harrie] Staareveld são pessoas de referência. Então quando terminei meus estudos com eles, eu tinha um repertório de músicas, de composições e portanto um repertório de gestos musicais que são desse gênero, que são ruídos, que são gestos incorporados nesse gênero nessa busca desse período.

— Você usa esses gestos para…

É um vocabulário, um vocabulário que está muito ligado com a sua pesquisa corporal. Todos os artistas sabem que nem todos os multifônicos são acessíveis para todos. Em geral ninguém faz todos… depende da flauta, depende da boca, depende individualmente… não sei, teria que se fazer uma pesquisa para saber do que depende, mas a gente na prática sabe que nem todo mundo produz os mesmos sons, e isso também se reflete em outras técnicas expandidas.

Mas… se existe um consenso, existe uma certa padronização e sim… quando você… eu acho que quando você tem um número de obras que você visitou (…) Tive a oportunidade e a sorte gravar várias músicas, já. Seja como solista flauta solo, ou como flauta dentro de pequenos conjuntos na música contemporânea. Essas se você se aprofunda e elas também geram para você um repertório de interpretação. Desses compositores que a gente trabalhou, se eu posso já… quer dizer… eu já tinha tocado obras do Roberto Victorio. Tem uma obra do Roberto Victorio que a gente tocou fora do Brasil em quatro, cinco países… um quinteto nem me lembro o nome do quinteto mas… não é um compositor que me é estranho. O Sílvio Ferraz eu gravei a peça solo dele, e eu cheguei a tocar essa peça… Eu estudei a peça solo nesse lance *Dans l'etrange jardin* na Europa. Mais tarde eu toquei aqui no Teatro Cultura Artística na final do prêmio Eldorado. Assim… então é uma obra que foi muito importante para mim na minha construção como *performer*, essa obra. Que eu tive oportunidade de fazer esse estudo profundo com um flautista que era muito experiente.

Acho que a tradição oral… ela é super presente na área da performance. Você aprende vendo o outro fazer o outro, que é o professor agora a gente é professor também, professora… A gente faz a pesquisa junto com o aluno… A pesquisa da performance no âmbito prático, ela está muito associada à técnica assim… Eu acho que… você me perguntou se se resume à técnica: não, não se resume à técnica. Mas é daquilo que você acaba produzindo como a massa, como efeito sonoro como o som…

Eu não tenho essa visão assim… a minha aproximação à obra, ela não é estrutural. Ela é auditiva. Eu saio do ouvido, o ouvido é meu ponto de partida. Eu olho para a partitura e percebo… como essa aqui Roberto Victório… (pega a partitura) não precisa ser nenhum… qualquer pessoa olha e percebe que ele vai repetir eventos… Visualmente a partitura traz e isso aí a gente fez, até agora me lembrei mais… Eu fiz isso no vídeo, fui falando como é que eu me aproximava da música. (…) Mas… por isso que o palco faz a emoção acontecer. Porque a emoção… Você constrói uma possível interpretação. Mas a interpretação só acontece quando você interpreta. Ela não está pronta enquanto você não chega no palco para tocar. Quando você toca é que houve a performance de fato.

— Mas antes você resolveu os problemas. Por exemplo, na peça do Sílvio, teve alguns problemas, do dó com mi bemol por exemplo, que não dá para fazer, que é inexequível. Você mesma falou, olha isso aqui é impossível, a gente não tem como fazer um tremolo de dó grave com mi bemol grave. (…) Mas já na peça do Bosseur, por exemplo, você resolveu mudar a partitura… Não é que fosse necessário mudar, porque tudo que tem a princípio dá pra tocar.

Eu dei uma inventada, né? Eu não me lembro o que foi que inventei aqui.

— Quando você dá essas "inventadas" o que é que te leva a isso? Quando toma uma decisão de nuance… Porque geralmente é a decisão de nuance, no final, antes de se apresentar, você resolveu problemas técnicos e tem algumas decisões de antes do palco, não tem? Antes de ir para o palco você tem que estar mais ou menos sabendo o que você quer da peça…

Eu acho assim… agora… é sempre diferente. Como agora, assim, agora que a gente está pensando sobre isso. Então eu acho… que talvez o meu processo assim seja de definição… Primeiro, claro, é um mapa de tesouro cada partitura. Você tem que encontrar os caminhos…

— Então, é isso que eu iria te perguntar. A decisão é algo da peça ou é externo? Ou é a peça que traz, que te faz decidir.

Para mim sempre uma peça que me traz. Mas assim… Eu costumo ser bem… eu procuro… Eu adotei para mim uma postura de não ser leviana com relação à obra dos compositores. Nem sempre eu percebo que os compositores têm conhecimento suficiente da própria obra, da música. Eles muitas vezes têm conhecimento conceitual, mas não são capazes de reproduzir o que escrevem. (…)

Bom, uma vez que aquilo está escrito e que você corre atrás de criar vida pra isso, realmente entrar na… no sistema rítmico, no sistema sonoro… Em todos… todos os âmbitos (…) Daí tem eu acho que é um reflexo emocional que… se você acha que é insatisfatório isso aí… que você não consegue se convencer, por algum motivo, nesse caso acho que foram nuances mesmo.

Mas às vezes tem coisas que você tem que colocar uma respiração em algum lugar. Não por uma questão física… Por uma questão musical. Você constrói a frase dessa maneira, você sente isso dessa maneira. Então assim eu opto. Aí eu faço a decisão. Mas eu procuro nunca ser leviana, procuro não chegar pra um compositor e falar "é impossível fazer isso" sem ter realmente tentado.

— E se você não tem como conversar com o compositor, como é que você sabe que você tomou… Como é que você acha que tomou a decisão certa?

Eu estabeleço uma coerência. Eu estabeleço uma sintaxe, estabeleço uma coerência. Eu tenho um gesto musical, tenho um impulso afetivo. Acho que é um complexo assim… O que que é performance? É tudo ao mesmo tempo, né? Enquanto eu não tenho a convicção… a música não está pronta. Quando eu chego na convicção? No dia do concerto. Quando a coisa é muito difícil, você tem que decidir antes. Às vezes ele é muito difícil não é porque tenha muito dedo, mas é muito difícil que tem um acúmulo de energia muito grande. Você precisa resolver, porque tem distâncias… tem…

Eu acho que é o trabalho… eu acho que é muito diferente a construção da performance de obras que são baseadas em ruídos. Para mim, é muito diferente do que obras que são obras que estão baseadas na técnica tradicional do instrumento. O processo de aproximação e de entendimento e de constituição dessa performance é diferente.

— Em que sentido?

No sentido do próprio som. O que o som traz para você. Você se sensibiliza com o som que você toca. Todos os artistas, todos os músicos, quando você não está sensibilizando é porque você está fazendo um trabalho que não é aquele que você se propôs a fazer. Depois de tantos anos trabalhando com isso a gente sabe que existem esses momentos também, mas não são essas os desejáveis. Não são sobre esses que a gente fala, esses tem que ser a exceção. Se eles passam a ser a regra você… você entra num processo de afastamento da arte, né? Então você sensibiliza.

Então você concorda, a gente é fonte geradora de som, enquanto também é quem recebe o som. Ao mesmo tempo que você gera o som, até fisicamente assim, se você tratar da sua resposta auditiva é isso que acontece. Se você produz o som e também ouve o som. Isso quer dizer o que? Isso quer dizer que essa energia humana transformada em energia sonora também interage sobre você. Você faz, mas você também faz sobre aquilo que tá acontecendo. Você produz o som, mas você também age sobre esse som. Então quando você trabalha dentro de um contexto de padronização de um gestual romântico, barroco, ou coisas assim que são da técnica tradicional do instrumento, Bossa Nova, chorinho… Como instrumentista eu gosto muito de gêneros, pratico… alguns eu toco melhor, outros não tão bem. Mas não quer dizer que eu não… não encoste com as minhas mãozinhas. Eu gosto de pôr a mão no som. Eu me sinto… quando estou tocando muito, muitas horas e eu me sinto apertando o som com a mão como se fosse uma massa. O som vai tomando corpo assim… E ele vai trazendo para você, respostas.

Quando você vai trabalhando com o som que não é o tradicional do instrumento, você traz essa máquina… A flauta é uma máquina, né? Analógica, antiga… a flauta de madeira é menos máquina, mas a flauta de metal, essa que a gente toca com a máquina. Resolvida com engrenagem resolvida com padronização de furos, de tamanho, de diâmetro, de estudo acústico… É um instrumento musical que conta com um sistema mecânico. Tem tecnologia envolvida, tem material. Por exemplo, a flauta de ouro… Ela tem uma gama sonoridades que é muito diferente da flauta de prata e vice versa.

Quando você está trabalhando com ruído também faz diferença. Agora estou pesquisando a questão da amplificação. Estou muito interessada, estou extremamente apaixonada pelo mundo do quase inaudível. O que existe dentro desse tubo assim… E isso me sensibiliza muito quando vou tocar…

Aqui a gente tem três obras assim… A do Sílvio é a obra que mais trata de técnicas expandidas. A obra do Roberto tem pouquíssimas técnicas expandidas, tá certo. Ela tem uma sonoridade mais concreta. Ela tem um gesto assim mais… mais concreto. Tem que cantar, é verdade. Tem esse negócio de cantar… Essa coisa de cantar… Essa coisa de cantar e tocar junto. Ela motiva uma sensação física

muito específica… no *tape*, no vídeo, me lembro. Teve uma coisa que foi com essa música… que tinha uma oitava de voz… então uma coisa de oitava.

Quando ele escreve ele não tá determinando assim se é voz feminina, se é voz masculina… Ele escolhe justamente a quebra da voz, né? Mi - mi♭… é a quebra da voz, né? Uma cantora também quebra a voz ali. Não é só a gente. Você tem que estudar como é que você vai conseguir resolver isso por uma questão física também… da quebra da voz. Ah bom… então você acha um lugar físico. Tem um grau de virtuosismo nisso. (…)

Depois de tanto tocar música contemporânea eu acho que o intérprete é muito co-autor. Tem muita música que só se realiza na mão de determinados intérpretes, porque… o compositor muitas vezes amadureceu o trabalho até um ponto. O resto do trabalho quem faz é um intérprete, e aí sim você é obrigado a tomar as decisões. Se a coisa é extremamente bem resolvida, ela vem mais pronta para você e talvez menos interessante, também. (…)

— É muito importante na minha pesquisa esse "antes do palco", o final da preparação. Tem um "algo a mais"? O que é esse "algo a mais" do que está aqui. Ou é só a partitura?

Não, não é só a partitura. A partitura a gente tem visto aí… Tem visto assim analogias e eu acho que sim, existe uma grande analogia ao teatro, sobretudo quando se tratam de monólogos como esses aqui. Eu acho que assim… você prepara a obra, mas você se prepara para o palco. Como é que você matura as obras?" Eu acho que cada um deve ter o seu método. O meu, particularmente, eu me sinto assim… com coragem suficiente para subir no palco e apresentar uma coisa quando eu tenho um controle físico, mental, e condições emocionais que presumivelmente vão se reproduzir no palco. Mas nunca é igual. A emoção. E nunca é igual o corpo. Por isso. Eu acho que existe uma setorização que é errada. Eu estou trabalhando com ensino. Os jovens, a gente também: "ah, mas o meu corpo… meu corpo sou eu, não sou? Eu e meu corpo somos uma coisa só. E assim, portanto, eu meu corpo, eu minha alma, eu minha música. Minha música e eu. Meu corpo e eu." Tudo é uma coisa só! O que antecede a performance é isso. É você se reconstruir!

Eu tenho um amigo que é especialista e certamente um dos maiores especialistas em música contemporânea, técnicas expandidas, etc e tal. Estudou comigo tanto na Hungria quanto na Holanda e fez uma imensa carreira. Ele estuda uma obra de grande fôlego e faz a performance dessa obra de pelo menos cem vezes! Eles tocam 100 vezes em público. Então é uma apropriação que a gente não tem. Eu posso tocar mil vezes na minha casa. Mil vezes não é igual a uma vez em público. (…)

É por isso que muda. Mas por que que não está pronto? Porque eu… deixo sair energia, deixo escapar energia antes da hora, porque não tem o fluxo correto de energia empenhado naquela passagem, naquele lugar. Quando está tocando com a máquina, é inclemente. (…)

— Então, tem uma faixa que você fala… "Eu me sinto meio devassada com esse trabalho."

Porque eu fiz intensamente, assim… Você… é muito lisonjeiro você falar que vai usar papapa, papapa… mas na verdade eu suponho que eu tenha me exposto, não pela qualidade do que eu faço como flautista… Acredito que os meus colegas tenham feito músicas muito interessantes, que não é a questão musical que está aqui. O que faz você se interessar. É porque eu me dispus a me despir para mim mesma. E eu nem conhecia você! E essa é a vida. (…) Quando fui fazer esse trabalho para você… quer dizer… quando eu sento com minha flauta para tocar, descabelada [risos] pra falar para você na televisão do telefone… que nunca nem tinha visto você! Foi uma proposta de me devassar, mesmo. Quero pegar, ou fazer dessa maneira ou não fazer. Se tivesse que pentear o cabelo, estar bonitinha, arrumadinha… (…) A ideia era a gente olhar para o processo. Acho que tem muita riqueza nisso pra mim, tem muita riqueza. Agora, o que é o *performer*? É aquele que vai de encontro a si mesmo. O que é performance? É o resultado desse encontro, de você com você. Quando a música está pronta?

— Isso! Quando a música está pronta?

Quando você marcou "dia tal vou lá" e é aonde você chegou. É um retrato daquilo que você foi capaz de reunir, dentre todos esses aspectos. Corpóreos, físicos, emocionais…

— Mas como você buscou isso?

A partitura é assim… é uma oferenda. Eu considero presentes, as partituras. Alguns são uns pacotes que você detesta desembrulhar. [*risos*] E às vezes gosta do que tem dentro. Tem obras que você se encanta, não é a questão da dificuldade… É como tudo. As afinidades eletivas do Goethe, não é? Tem coisas que você gosta! Tem coisas que são desafiantes e você gosta. Tem coisas que são desafiantes e são uma tortura!

— O que faz geralmente você gostar?

A música contemporânea me leva em lugares emocionais que são muito diferentes de qualquer outra música. Acho que como flautista me agrada, porque você vai pra lugares que você não vai. A flauta… no Velho Testamento já tem a flauta. Os anjos, a harpa! Quem anuncia o anjo? É a flauta! Os passarinhos que estão direto… toda literatura de flauta tem passarinho, anjo e fada, né? Estamos vivendo em 2018. Só com passarinho, anjo e fada. É difícil, né? Eu acho difícil! Eu gosto, mas é difícil.[risos] Teve a Segunda Guerra Mundial, teve a Primeira Guerra Mundial, teve o terremoto de Lisboa. Teve tanta coisa! Você ainda tá lá, que nem passarinho e fada… Quer dizer… a música contemporânea trouxe… Fiz um retrocesso histórico assim sem pensar. Mas te traz possibilidade de você falar outra coisa. E isso vai construindo a sua personalidade artística. Tudo isso é a performance.

Eric Lamb

(EL 01-08 1)

Eric 01-08 (1) 4'24" *Exominiatura XI*

Hi Valentina, this is Eric. First of all I'd like to apologize for the tardiness of these videos (…) I'll start today a few minutes on the *Exominiatura*. I chose this one I didn't know real reason, just because it was sort of here (laugh). At first glance, my first impressions are that it's pretty straight forward, I mean… it's not the easiest score to read, but it's not the most difficult one either. I'm just sort of looking through to see if I have any questions. Well, one question is that from what I received from you there are no sort of program notes, notes on a performance. And I had a question about… if you take a look at the score about one, two, three… the fourth system, fourth and fifth systems. This notation… I wonder if this is the multiphonic notation? Because if you notice there is this C natural, and then there is above it a D natural and the goes to an E flat underneath and then goes to an E natural. I'm not really sure what he is going for, but whatever… That's something I can sort of think about as I go on.

I also need to go through and maybe [looks at the score] (…) hmmm, like for slap tongue. So, I am assuming that the slap tongue thing is just with the keys? You are gonna help me with this. It's in the third system. But otherwise is super straightforward. Just I'm not really sure what that is, and there's also a 5 second thing. I'm assuming he wants 5 seconds of slap tongue, key clicks, sort of noise… [picks the flute] I have not looked at this so forgive-me of sounding bad. Intenso.

[02:33] [plays the 2 first lines, repeat some short passages, but goes through]. A natural [picks a pen, writes on the ipad] It's not the easiest notation, actually, to read, to sort of sight read.

[03:22] I think how this will really work for me is to really over exaggerate the dynamics. For instance, in the first figure, he wants me to — I believe it's a forte — begin to a sforzando mezzo forte subito, and decrescendo to a pianissimo. Let me just try to learn this first gesture.

[03:45] [toca a primeira figura da peça, repeats it two times] ah! It's an F sharp [plays the first figure two more times] I think a lot of these will by writing in some accidentals. I'm gonna make a new video, ok? [04:24]

(EL 01-08 2)

Eric 01-08 (2) 6'10" *Exominiatura XI*

So, I've marked on the end of that bar an F sharp. So, I think it's more like it. I also I'm assuming that the feather beams are speed, this last thing, after the fermata [plays the last figure of the first line]… I believe it's an f sharp. [plays the figure until the next f sharp]. Now, the next thing is… I'm not really sure what this notation is… it looks like a fast gesture, it has crossings to the pitches, I'm assuming it's a G, two G sharps. So

[0:56] [plays the two high G sharps and the long G, with intensive vibrato and a second time, until the low C (no difficulty, at all). Keeps sight reading until the *frullato* on D flat] I'm assuming that's also flutter. This, I'm on line four. [plays until the next fermata]

[01:52] Now, this is a thing I don't know. So, I'm not gonna even try. I think it says "*chiusa*", I'm going to google what this means. This is always part of my… sort of [goes to the computer]. Closed! I don't understand what he means by that. This is often the case that… getting the music that was written for someone else in mind… (no caso não exatamente, mas pensado para falantes de português) and that everyone has its on language, particularly if a composer and a flutist work together, and I think

it's super important to decode these sort of things to make… how can I describe it… so that I can get to the core of, to the essence of the thing super fast. But I'm interested in knowing it, so maybe if you have time and e-mail me and say what that is and how that works. But otherwise it's pretty straightforward. I'm gonna skip to the next thing, so…

[**03:12**] [plays the next phrase after *b. chiusa*. When it reaches the *frullato*, plays a multiphonic with the C]. Maybe, I don't know. [keeps sight-reading the second page, until the beginning of second line].

[**03:54**] My other thought is that it would have been really cool if there's a way of notating this so maybe I can go on sort of "renotate" some things. Make some bar lines so that… I can create more phrases? I don't know… Let me just do… bang trough the last little gesture and then I can quit and go the next piece.

[**04:44**] Another thing it's kind of difficult to see… he gives a few phrase markings, I've just sort of noticed… breath markings, which I'm assuming are phrase markings, there's one here, as well, and one before that… there are more than just a few. There's quite a few, actually… [Diferença grande entre alunos e profissionais. Aqui ele já percebe as marcações de respiração logo de início. Uma aluna nem percebeu que elas existiam e a outra só se deu conta no final. Parece que como os estudantes ficam "overwhelmed" com as notas, esses detalhes importantes que ajudam na leitura e estruturação da música acabam passando despercebidos.] [he marks things on the score] Well, the thing I have also in my mind, since I don't have this information, I assume that the fermatas that are little carets will be shorter and the proper fermatas like one in low C natural at the end off line 2, that one would be a lot longer. Although… it's kind of hard to tell because he even gives the spatial notation of duration. [he looks at the score] oh, yeah… so this means closed [marks things on the score] I don't really know what that means, and this guy, the slap tongue thing is also a little difficult for me to really understand, so I'm going to let them "marinate" a bit [laughing]. Tchau!

(EL 01-08 3)

Eric 1-08 (3) 1'55" ***Exominiatura XI***

So, I'm going to spend a good two minutes working on the first 2 lines, and then I'm gonna move on to the next thing. [plays the first two lines, working on the details, such as dynamics and phrasing; pretty straightforward]

(EL 01-08 4)

Eric 1-08 (4) 7'47" ***Ritornelo Bis***

So, now I'm going to move on to the Ritornello bis, by Sílvio Ferraz. This is my first real look at it. [he is looking at the notation instruction] First impressions I like the notation, really. I feel that I… oh! ok. These measured *bisbigliandi*… I'm not really sure the numbers reference… [looks at the score] maybe it's like… hmmm ahammm ok, I don't really know [laughing], I have no idea! Maybe I'm just thick [laughing]… Ok, let's keep going.

[**00:57**] That's the normal sign for the aeolian breathy, with flutter tongue… Great. Then we have the breathy sound, them breathy trills… and then the very strong breath, says "*violento*". Strong *staccatos* with key clicks… almost four fingers… ok! That makes sense… It's like… staccato and key click, so it must be sound… I'm not sure if it should be pitched, but we'll see. Very fast and strong crescendo to fortissimo and keeping the fortissimo immediately at the end… ok, so like a cut off fortissimo, which is just cool… and trills with tktk and lip articulation. Ok. So trills and articulating at the same time, I'm assuming. And then tongue slaps, or tongue rams as we like to call them. Cool! My biggest question when starting this is like what the deal with the *bisbigliandi* and the numbering system.

[**02:05**] I don't know what mean that seven oscillations and eight oscillations and six oscillations… whatever… hmmm but some of these… I don't even know if some of these have really good… I might have to use my other flute for this, but…

[**02:18**] [plays the first line] On this flute… they might B naturals… I don't really do bisbigliandi so… as well… let me actually write…

[**02:53**] And then it will be [plays the breathy sounds with *frullato*, writes things on the score]. [Tries some fingerings for the *bisbigliandi*]

[**03:06**] Ok, let me write breath sound here. Ok. Super simple then so, I'm just banging through it, so ignore my craziness, but…

[**03:27**] I hate when they like… when it's something in the score… that he took his time to…

[**03:37**] I'm probably sounding super negative… I always hmm "judge" the composer before actually

start learning it [laughing]. It's not the truth, really. I'm a nice person.

[**03:49**] But if they're gonna go through the effort of making a key, then it would be nice sometimes if it's consistent with what is in the piece, and it's not, you know… Because this tongue slap on the end of five (he is talking about the end of the second line) isn't explained. I can sort of derive, more or less what it means but… whatever

[**04:10**] [keeps playing, until the trill Ab-F in the middle of third line] Oh, that's so awkward! [keeps playing].

[**04:43**] [beginning of 4th line] Ah, it's interesting! (he is talking about the trill with tktk) I mean I don't think I love that notation, to be quite honest. So, let me look again… he wants trills with tktktktk articulation. I wonder if he wants

[**05:07**] [plays starting with the tktkt] or [adds the tongue later].

[**05:07**] That makes sense, because he means like going from a trill to gdgdgdgdrrr. That's fair enough.

[**05:17**] I think these are sort of things I have to visualize, like sing to myself [sings and gestures].

[**05:27**] Ok. [keeps playing through, until the glissando on the 4th line] uhh that's hard. [keeps playing, until the beginning 5th line].

[**05:55**] This is interesting, because I think what he's kind of… – I'm playing a way to fast – I think what he's going for is that the sound is always like morphing… it's never normal, rarely for long. It's either going, sort of undulating like… So if one [plays beginning of 5th line again, stops on D++++].

[**06:24**] Oh, that was hard because there's no keys to clap. May I do… wait! I have to keep going back to… [he means the keynotes] So… strong staccatos with key clicks. See, on a D natural if you open up a key there's no long a D natural. So, what I could do is

[**06:54**] [plays strong attacks on the D natural and keeps playing until the end of the line]. That's cool! (referring to the triplet at the very end of the line).

[**07:06**] [keeps playing until the beginning of the second page] Oh, now it's like normal. I just need to practice that.

[**07:10**] But the first part is interesting. It definitely has a really beautiful… if, you know I'm playing it… I'll turn on the metronome and see if I can… so, like

[**07:27**] [plays with the metronome from the beginning, trying different fingerings for the *bisbigliando* B natural] B naturals are problematic for *bisbigliandi* on my flute. [picks a pen and turns off the video]

(EL 01-08 5)

Eric 1-08 (5) 3'50" ***Ritornelo Bis***

Ok. I turned my metronome on, just to try if I can get a feel of the… I just kind of think it's too fast, let me slow it down a little bit. I'll slow it down on 10 clicks, just so I can get a feel of time.

[**00:24**] [plays from the beginning, until the end of the first line]

[**00:40**] Oh, that's nice. I feel that it really needs some… – let me turn off the metronome now and see if I can get more shape without the rigidity of the… [plays from the beginning (seems more relaxed, repeats the breathy song on 3rd line three times, goes on, until the Eb *bisbigliando* almost at the end of 3rd line].

[**01:39**] E flats are problematic. B naturals… Now I just have to stop myself. They are not working on this flute [a wooden one]. I'll get my other flute, to you see what I mean. [goes get another flute, a silver one] I have a weird collection of instruments. I've been playing on this wooden flute for one year and a half, now? Almost one year and a half. But I also have a silver flute, and sometimes the… uhh I don't play this for a long time!… the *bisbigliando*s work better

[**02:20**] [plays from the beginning on the silver flute].

[**02:47**] Maybe if I put some… because he wants… hmm eolian breathing flutter tongue. Maybe if I put some more tongue, like [plays (doesn't like)]. But then you don't get… it's a way too high, it's not low. [tries again the breathy sound] [**03:14**] I don't like playing on this thing [laughing, picks the wooden flute again]. I should stick with this. [plays the breathy sound flutter on second line, repeats some times and goes on until the second figure crescendo breathy flutter on 3rd line]

[**03:38**] I kind of like that with the ef… I don't know. I'm just banging through it, it's not really… let me actually look at the… let me make another video!

(EL 01-08 6)

Eric 1-08 (6) 7'35' *Ritornelo Bis*

Ok. I'm looking at page two. I'm sick of page one. [laughing] I just … you know, this is one of those things I need to… I can add on clarity on the *bisbigliandi* thing… but I kind of play this so…

[**00:15**] And I'm not super satisfied with my solution today of the aeolian sounds. I don't know, maybe that fffff [plays]. I don't know, I'm not super satisfied… I'll just think about it.

[**00:35**] Let me look a bit at page two. I just need to practice this [start playing from the beginning of the page, stops on the second figure and sings it, gesticulating] Oh, goodness! [plays from the beginning again, stops and says uhumm, after every other little figure].

[**01:09**] Slow! How about that! [plays the first line again (not that slow…), repeats the fifth beat, keeps reading until the end of the line, repeats the *frullato* breathy sound, repeats the first figure of 2nd line] [whispering:] I need to practice this, really.

[looking at the camera:]

[**02:00**] Oh, you don't need to watch, this is painful, no? I wanna do without the grace notes because it's been really no warm time… [plays the first line from the beginning, not that slowly, without the ornaments, then with the ornaments].

[**02:32**] That's a C natural… [picks his iPad] I need to charge that thing. It's not a major issue. I watch me struggling with my… I'm on use technology and then… it fails me.

[**02:57**] [plays faster, without grace notes, then with them]

[**03:29**] Let me [picks the pen to mark the score (he uses an iPad to read, so the pen is an "i pen")]. That's a… I'm assuming it's a C natural… I need to write everything and always… and that's a C sharp, uhumm. One more time, without the grace notes.

[**03:46**] [plays from the beginning of the page; repeats the last figure, adding the grace notes]. And that's all forte. [then plays the two last figures, with grace notes, then adds the other [**04:09**] then from the beginning, with grace notes, (almost at the final tempo!)].

[**04:36**] That's super awkward!!! Give me… I'll be able to play this [laughing].

[**04:47**] [plays the first line straightforward (and this is his first reading of the piece!); keeps reading the second line, makes some faces, picks his pen].

[**05:21**] A flat there. You are getting air glam at this absolute worst [laughs]… aiaiaiaiai… [plays a little more, picks the pen again]

[**05:43**] A natural. See… and I'm doing a good job, because I could have practiced this [laughing] before I made videos!!![Cássia comenta a mesma coisa][laughing] [plays a little more, picks the pen again]

[**05:58**] That's E natural… So this is a lot of these, for me. See, this should be on your dissertation how I just spend basically all my practicing time writing, and complaining. [plays a little more, until the tongue rams]

[**06:17**] [Plays the fast tongue ram and the note just right after it.] That's hard! I'm always concerned about my teeth, but… whatever! [keeps playing]

[**06:48**] A flat. [**06:54**] And actually I have to just also sort of think of the tempo relationships. So that's like… This is one of those things I try to sort of keep in mind the whole time as I'm learning something. And particularly these, like the micro little piece that the general form. So this is the A section, this is the B section, which is faster, and then it's sort of a little bit… it's C, because it's sort of taking both materials and sort of marrying them in a lot of ways, the next section, which I won't practice now. I'm gonna probably turn off the camera and put on some accidentals.

(EL 02-08 1)

Eric 02-08 (1) 8'18" *Uma Página*

This is a video of the third piece. I have a little bit of time today, so I'll take a quick look through of what I already marked. I was smart this time, [laughing] I've already marked a lot of the key into the score, so this upside down diamond, I guess it's a triangle, which means breathy. I'm still… there's one thing I'm not completely sure about… it's in bar two. I'm assuming it's a *bisbigliando* although if you [plays second bar] I'm not really sure with that sort of three lines symbolize. It comes again later, but… yeah, this is one thing that is not marked in the part.

[**01:02**] But this is super straightforward, otherwise. I mean it's just a matter of really exploring the

dynamic contrast, because there are basically two dynamics: loud and soft. So, I think there's a lot of different ways of exploring that. So, I'm just gonna play a little bit and I think this is pretty straightforward, it won't take me that long to learn this one.

[**01:31**] I will look at the metronome to see what the ideal pulse is. I don't know if you noticed I'm a complete metronome freak. [gestures with the metronome, leitura métrica do início da peça, estalando o dedo junto com o metrônomo]. So, ok! Without the metronome, just to learn some notes. [plays from the beginning, the first line, easily]. Oh! This is pretty straightforward. [Repeats the second bar] Ah, this is a G sharp. [keeps sight-reading, plays the second phrase with dynamics and articulation; tries D *bisbigliando* but is not satisfied]. See, this is always the problem, the D natural is not a great note to do a *bisbigliando* on. [keeps reading the piece, quite easily, until the beginning of last line, stops, looks at the score and laughs]. I'm sorry! I didn't know what note that was! I guess it's a C natural.

[**03:54**] Oh, that's mean! A C natural harmonic? I don't think I've ever seen that, actually. Like a harmonic in the fourth register? [looks at the score again] Well, that's a C, yeah? Yes, that's a C natural. So, they want… [plays the form two notes of the last line and laughs]. Haha!!! Oh, my God!!!! I would totally fake that, actually! [Keeps playing until the end].

[**04:34**] See, the B natural is a great *bisbigliando* note. So is E natural. Anything that you have a note below you to wiggle, actually… anything that does it, like a C. C natural is fine, because… You know this. I don't need to tell you this. hmmm… But the B natural is great, and it's really nice to end with a touch of a nice *bisbigliando* with a long fermata.

[**05:20**] These key clicks don't really work for me. [plays beginning of third line, to show, and keeps playing until the breathy sound]

[**05:29**] You know, I feel that one could play this really freely, and even though it would be very satisfying. Like… it's almost unfortunate that he puts bars and tempo markings and… it's like… it's almost overly notated… you know what I mean? Like… it would be written like… this is what I mean. I'm just gonna play the opening in a free way. And I think it will be really satisfying, actually. [plays from the beginning, first line]

[**06:16**] You know what I mean? That was a (???) satisfying, but if you sort of play just with a metronome [turns the metronome on] Wait… he gave [(means the beat number) sets the metronome], I don't know is if it's that satisfying. [plays the first line exactly with the metronome] Oh, yeah! That works! That was unfair to say! It totally works with the metronome. [sings the next figure with the metronome] So, if the quarter, [makes notes on the score] if the dotted quarter equals a quarter, it will be a "*ein zweiteil*" [speaks German] tic tic so that will be a four forty, so hmmm just that bar [plays from the beginning until the end of fifth line] I have to figure this bar out. Now, there's a ritardando there, which will be helpful to do, should be very beautiful. it's really a, there is a sexyness too, I kind of like that. Cool!

(EL 10-08 1)

Eric 10-08 (1) 2'10" ***Uma Página***

[Metronome on, he plays from the beginning; repeats the first figure three times, with different intentions, then goes on second bar, fourth line].

[**01:01**] [Repeats fixing a rhythmic mistake (he forgot the dotted quaver); keeps playing until the third bar of sixth line] hmm.

[**01:30**] That's three beats, one two.. [sings the rhythm and keeps playing; stops at the beginning of last line (which he had complained about when he read the music for the first time]. Turns the camera off.

Eric 10-08 (2) 2'24" ***Uma Página***

[Metronome on, he plays from the beginning; repeats some figures to take care of dynamics; plays with phrasing, articulation and dynamics]; (looks satisfied) Turns the camera off.

Eric 10-08 (3) 3'29] *Uma Página*
Now I'm gonna try bits of this without the metronome and see if I can make some music. I had a recital last night, so I'm a little tired.

[Plays once more and stops to repeat some figures to take care of phrasing. Makes the dynamics extremely clear, and so the shaping of phrases. At the last line, repeats the first figure and then goes until the end of the piece. Smiles and turns off the camera].

(EL 13-08 1)

Eric 13-08 (1) 16'25" ***Exominiatura XI***

So, this is the Victorio. I've taken sometime off, so I'm re-entering to a place of re-learning this week, so there'll be lots of videos. The first line is quite clear for me. It's always a matter of knowing how to incorporate, for me at least, the groupings in a passage like this, the opening passage. But to play it as fast as possible [plays the first figure, twice, then interrupts and says] because I don't want to sound like a hit and sort of like a rebound. [plays one more, until the long A].

[00:57] And I'm not so sure, if I wanna make it a subito mezzo-forte, because I have a sforzando on the down beat, on this high A natural, but I think I will make a little bit more sound for longer. [plays in this way, and goes until the first fermata].

[01:18] And I think that this, although there isn't a directive regarding this, I think that the… this first fermata will be… I'll consider the fermatas with the carets, so like with the little tops to be shorter fermatas, and the ones that are sort of curved fermatas, longer. So, I'll make those shorter. [makes a note on the score] Sort of like… so that there's no real pause afterwards. And you could see here that there isn't, he hasn't break it with phrasing mark. So [plays from the figure before the fermata until the increasing vibrato G] And I think that what I'll do is increase the oscillations to be as extreme as possible.I'll use a combination of my head and the vibrato from the stomach, so [demonstrates it]

[02:23] And I think this is a G sharp (referring to the 32th after the vibrato), I'm not sure if that's a G sharp or a G natural. But I'm gonna [laughing] actually, I have no idea! I'm gonna call it a… Let's try it as a G natural, first [plays the figure three times] And let's try as a G sharp… [plays once]. I kind of prefer the G sharp. So that we have wider interval. [plays it again] Actually [laughing] it does not really matter, does it? But I think in this line the most important for me is I'm trying to get the most air out of this G… F sharps, so [plays the first figure of second line]. I'm writing F sharps. Because I think those are F sharps [makes notes].

[03:30] [plays from the beginning of second line] It's actually a really nice phrase, if you actually play it from [plays from the figure before the fermata until the long fermata] it's really nice if you go [plays G - A - Db - C; skipping the high notes]. It's really nice [plays the phrase again (seems really satisfied)]. And that fermata will be long. [makes notes] It kind of makes sense for me because it feels like it's ending a phrase. So, this fermata will be long. Let me play one more time. [plays from after the short fermata until the long one and goes on until the beginning of next line, the figure with repeated x]

[04:51] Ok. I think that he wants slap tongues, and I can't really read, so I'm assuming it's [plays with slap tongues, energetically]. It says slap tongues, so [demonstrates] and varying pitches for 5 seconds.

[05:28] And after, what I'm trying to do is do sort of like unvoiced slap tongues going into pitch, because at the very end of that little phrase it goes into F sharp and G sharp and then 2 G sharps I'm assuming hmm with air. So, to get it [plays] no, G sharp [plays the four notes after the five-second figure] I may add a little voice, I mean… It's not usually my style to have voice, but maybe I will. [plays from the beginning of third line until before the next short fermata; stops to make notes] Hmmm F natural, let's see, I'll do that again.

[06:22] Where would that phrase go? I think that phrase will go… I'll try to make a line from after the fermata to the next fermata, so that it has a bit of shape. I'm gonna practice it slowly, for to make a bit of sense let me see. I'll just do it like at a, on a slower tempo.

[06:46] And I haven't decided about the vibrato, but I think in this piece I'll use as little vibrato as possible, let me mark that in [makes notes] little vibrato. Because he's adding this oscillating, extreme oscillating vibrato things… that might inevitably end up turning into air sounds somehow… Because the more… if you think about the more I oscillate in the low register it will naturally probably go up to the octave [demonstrates]. You know what I mean? So, I don't think it would be like logical that on any other long notes I'll use vibrato. So, I think my conclusion will be that I would use as little vibrato as possible, so in this next session where goes [plays from the middle of third line] that's F natural, not F sharp [makes notes].

[07:46] That I'll use a little vibrato. So, let me try this again from there, then I'll like again, I'll do try to add as much as I can, but at a slower tempo [plays from the beginning of second line]. And I'm gonna try to go to there [gestures, hands down]. Let me sooth (??) for this up. [plays the 32nds then adds the 16ths, then the 8th before]. And there is a phrasing mark. So, I'll make it put a little space between the G sharp and the B natural. [plays this way] And so, this will be an up beat. This B natural will be an up beat to the C natural. [play from the high B natural until the next fermata; repeats the fast passage a few times and plays again to the end] So, this will be also another little phrase. So, I have a phrase here [makes notes] from this B natural short B to C [plays the phrase a few times].

[09:55] And you know, this next thing I've given a lot of thought to… and it says closed… "*chiusa*" I believe it means closed, but I… This piece I'm playing right now [Está se referindo à peça de Matthias Pintscher, uma outra peça influenciando a performance desta.] there's a lot of "in the flute" stuff and he actually gives you the pitch on a different stave, but I think of what he's doing here, and I'll decide to do…

[10:20] I don't know if this is right or not, but I'll do it anyway, is that the… ah… I'm not now I guess… I'm not so sure… but that you finger the note below, blow inside and try to get the pitch above [demonstrates (beautiful airy sound)]. I think. I'm not sure. But that's what I'm gonna do now, and then… I'm not really sure, actually. Because if I do [blows inside the flute] you end up getting… If I play a D flat [to make sure, he plays the real note and compares to the sound of blowing inside], I get a D natural… ? Above? But we find an E natural above, right? But… and maybe he wants… if you blow harder… [Confusão causada pela notação e o uso da abreviação de "*bocca*" por b. Está escrito "*b. chiusa*", o que acaba não fazendo sentido para alguém de língua inglesa.][plays the passage again, blowing inside, and goes on until the beginning of next line] Ok, I need to practice that but…

[11:34] That will be my solution now for that! That I'll blow inside as written, as said, and try to make the shape at the top and maybe making that shape blowing harder, going from a piano to a mezzo forte, would naturally raise the pitch, inside, and if I can get up to an F natural then the E natural which is easy, E natural is easy because it is hardly a half step above what you hear. Hmmm… I'm not so sure what he wants later, but I can finger that. So if I do … [plays the passage, blowing inside the flute] So somehow I have to take a bigger breath. But I would do… That would be that phrase, for me [makes notes]; which is actually very beautiful, I think.

[12:45] And then again here. [plays] The gliss is easy, that makes sense, it would be so fast [plays the passage and makes notes]. And the first group would be C natural, pi-pah and then pa-pah. I am still not convinced of that solution for doing, but I am doing that for now. Now it says embouchure …

[14:23] I think what he wants is for me to bend in… I think… I think that would be my original…

[14:45]. I think, I really hate playing microtones at that end. I really, really hate playing quarter-tones at low dynamics. It sounds like you… don't have any support. But let's see, let's see…

[15:32] So those are my decisions today of what I will do. So, to sum up, I mean the biggest question that I have today and I have to think about this, is the section where the flute is closed and what exactly what effect he wants. I don't know I could think about micro… chords, but I am not sure, I am not so sure. But today it was my solution to that, and my solution to the slap tongue, and my decision about vibrato and this stuff. I will play with very little vibrato and also this oscillated vibrato thing to be a combination of the air and the head. And then I am more than happy to break the octave if I have to. So, those are my decisions for today.

(EL 13-08 2)

Eric 13-08 (2) 12'16" *Exominiatura XI*

So, this is session two today, fifteen minutes later. I'm on the *Exominiatura XI*. I'm just gonna go through now and actually practice some stuff. I'm giving myself ten minutes with this piece, ten minutes on video. And I'll, sort of when I'm going through out, just talk about how I'm feeling and what I'm going for. So, here we go.

[plays the first figure] I really need to be able to get this low D flat [plays the first figure again].

[00:37] So, I'm going to put just the groupings (Cássia faz o mesmo.) in [makes notes], so I can have the feeling of 1, 1-2, 1-2, 1-2-3, 1-2-3. That's what I'm going for because in this extended technical passages I like to… really always have a sense of inner pulse inside of the figure, so what I'm going for is [plays, emphasizing the division] and to speed up, because it's written… [01'08] all of these figures that are written with the little line through them… I'm assuming that they are more like pickup figures into something. So, I imagine this pickup figures have to have a little bit of opening up as far as speed is concerned. So, I'm trying to organize this sort of sound that gets faster and faster. [plays until the end of second line, the long fermata] Ahh, that wasn't so good! (referring to the last figure before the fermata) [plays the figure again]. Well, I'm gonna try this way this last figure. I'm gonna try to do it a little bit like this, so that the speed also goes to the middle of that line and then it sort of reclines at the end of the line. [plays the second line from the beginning] I think that works really well because it gives us more with sense of line. [plays the phrase again and goes on until the next short fermata]

[02:54] So, in this what I'm really looking for is I'm trying to… that I want to feel almost like… a completely different (??face???) if that makes any sense… So, after we have [plays the figure before the long fermata] I want to make this really long! (he means the fermata) [plays it again]

[03:19] And this is a real pause so that I think that I'm going to push this "al niente", almost from nothing [makes notes]. Ah he's written pianississimo, but in my mind I prefer the feeling of, you know, sort of decrescendo to nothing and starting at nothing again. [plays a C (the pitch goes a little down)]. Uhh! That was a bad example! [again plays C decrescendo to nothing and then the C crescendo that comes just after this] Oh, I'm taking a bigger breath! [plays the C crescendo again and goes on to the next figure (slap tongues) and the next long C]

[04:17] Maybe I'll try to do a thing more that this little ambiguous figure… he wants five seconds, and I think that's like… a bit too long for me, you know… I'm looking at… there's a beeping on my phone right now, because I have a message, and there's a beeping every second… and I feel just like, I'm watching it just now, and I wanted to move it before (???) but… [plays the third line until the next short fermata]

[05:07] and I kind of make this outer (???)or whatever, I end of doing that at the end… I have to work on that. I think I have an idea of what I want but I'm not so convinced of that yet, maybe if I practice this in a more live space it will make more sense, but…

[05:19] Afterwards, I want to create a beautiful, sort of like, undulating phrase. It just kind of makes sense somehow musically. [plays from after the breath of third line, until the fermata] how about if I do [plays, with a short break before the last short note (just as it's written)] Yeah, I like that. [plays again and goes on until the next fast figure]. I kind of want to sound like a… a little bit like a… [he dances and gesticulates] ka ka ki ka ta taia ta ta… a little off kilter. [repeats the figure a few times] I like that. So, let's do the phrase before. [plays the whole phrase and repeats the last figure a few times]

[07:07] And I think I wanna like… really [plays the sforzando on the E flat and diminuendo] And maybe I'll actually start the diminuendo a little bit earlier [makes notes] because that's like a nice sort of appoggiatura. Make it sound classical [laughs] more [plays the figure clearly in another way] ahaha [laughs] horrible! Now, I have to figure out how I'm gonna do this.

[07:48] Let me do this line again

[08:08] [plays] In tune! [repeats the figure]. It's still a little… the way it looks on the page is always a little jarred to me. [plays it again, and goes on to the next passage, with two voices] I don't really know if that is what he wants, but that's what I'm doing at the moment.

[09:01] [plays until the next phrase, with the fast figures] Ok! I'll have to work this out. pi ra pa pa ri ri pi pa Maybe I'll do pi ra pa pa ri ri pi pa paa [gesticulates and sings the rhythm, then plays]. Maybe I'll do di ra ra di ti tata [gesticulates, sings the rhythm and makes notes], then I'll do 4… I'll do 3-2 and then 2 and 4. Let's see if that works. Slow motion. [plays it slowly, repeats faster a few times and goes on] Is that a D natural?(he's referring to the high notes) I'm not sure. Yes, probably D, he's probably going stepwise C natural - D natural. [repeats the passage a few times and then goes until the end of the phrase] I have to work on that. Because this has really extreme dynamics. And it should be like… one line and then these other things. It should be like [plays the passage] I wanna play that kind of play like this, so that it has a little more swing [makes notes and plays the phrase again] I'm gonna do that. I don't know if that sounds like anything, but [plays the passage again a few times].

[11:46] Ok! That's just the first page of that today. I'm still not convinced about the in-the-flute stuff. But those are my choices, some musical choices. You might notice that from me, I just try to make it as musical as possible, I don't know I can't… That's the only way I feel that can play in a way that is convincing, so… This is video two. What day is today? Today is August thirteen.

(EL 13-08 3)

Eric 13-08 (3) 6'13" *Exominiatura XI*

Ok, so this is my last five minutes, I guess, of working on the last page, which is still quite straightforward,[Comenta muitas vezes que a peça (*Exominiatura XI*) é "straightforward"][looking at the score] it has this thing inside of the… I don't know… I'm even looking at it now and it seems that my instincts might be correct. That… you know… I play blow through the flute and what the note above, that in parenthesis would be the residual note, that will come out, or a pitch sort of similar, at least close to that. I'm not so sure, like… in the second line… he wants me to go down a whole step and I'm going half step up with a finger. I don't know if that's gonna work. But maybe it's that… that happened because it's inside of a crescendo. So, somehow I'm gonna have to… I don't know if I can do that whole line from… because the problem is for me like… if I'm blowing through the flute with no resistance, then it's hard to play longer phrases. So, I'm gonna have to sneak some breaths in here [makes notes] Ah… let's just… actually just do up to the tongue slap thing, on the top of page two. I'm gonna do it slow… yeah, I'm gonna do it slowly. And maybe not… I'm not really warmed up, and why is my flute

not put together properly? Yeah… I had a long day yesterday. Let's see what happens. [plays the whole second page (not that slowly…)]

[02:30] Ok, so… I'm still not convinced of this solution that I have. It's somehow, it isn't making complete and total sense to me. But that's the only solution I have right now. I have a feeling that in the course of a couple of days I might change my mind and just play the body notes [silence, looks at the score…] Yes, I'm really sort of… I'm lost. But I'm gonna ask around. I'm gonna ask some people and see what they think. Well, the solutions that you have… the problem with the… for me with that solution is that crescendo into this fortississimo tongue slap thing choreographically it's very difficult, because you go [shows the gesture with the flute]… You know what I mean… I would have to [shows the gesture with the flute]. Oh! I can do that!! [does it again, the gesture]. Oh I can totally do that! I can totally do that, so it will be [plays the passage]. What I will do is extend the coming up… I'll take a breath here [makes notes] I'll do something crazy, I'll do fortissimo tongue slaps and then I will take a big breath there [makes notes] and then extend the F sharp. So, it will be like [plays the second line, page two]. Then I'll do [shows the breaths]. And again these are broken…

[04:27] because this is like similar to… the figure… [Compara com a outra passagem semelhante anterior] [plays the similar passage at the second line, first page and the last page]. And then was a pause.

[04:54] And then he says "embouchure to the front". I don't know if he wants me to roll it in [plays a wind tone], which I'm not so sure about [plays a bending in tone]. Maybe he wants that!! Then he wants [plays a tone bend, again] But that's a portamento and I would write it completely different. But, it's not my piece, so… that's a (???) so… I guess this is something I also I would have to ask him. Because looking at it, I think you saw me do it earlier, I did… the note before [plays the last two figures, makes a whisper tone at the end], which I think is so sexy… [laughs]. I would happily do that! But I'm not so sure that's what he wants. [plays the last phrase, with the whisper tone at the end]. I think that's great! [laughing:] But I'm not so sure if that's what he wants! Ok! I think I'm done with this for today. And now I have to go teach now, so… see you soon! Bye!

(EL 14-08 1)

Eric 14-08 (1) 10'10" ***Ritornelo Bis***

Good morning! I've just woken up! I'm going to spend 10 minutes working on the *Ritornelo Bis*. So, I'm assuming that the whole idea of this *bisbigliando*… I'm looking at… sorry, I've just got out of the rain, so I might sneeze… That these symbols above the extended, the longer value of notes, it means how many undulations more or less – I'm not so sure if one can be super specific about this. But actually one could! I could imagine putting like for twelve, putting two groups of sextuplets. Sort of over… in the first note, this F natural tied to the quaver… three would follow there, so you have a nine triplet and then three. 9, 11, 12… yes. So, and then moving on you can write in rhythms for this. I don't know if I'm gonna do that. [laugh] It might be worthy, actually… to write in rhythms, but…

[01:22] I think the first thing for me to do is make sure I'm quite fluent and on this flute create *bisbigliandi* effectively. I've just played Brandenburg 5, and in Brandenburg 5, I don't know if that's the first example of this coloratura rhythm in a concerto, but I always take great pleasure of doing [plays a trill] you know? in Bach. But, whatever. hmm so… The first one [plays the first *bisbigliando*] sorry, mezzo piano actually [plays it again] Actually I might write in the rhythm. [keeps playing]. Oh… no. It will start on F natural [makes notes on the score]. Of course, it will start on an F natural. It's actually interesting… that B just goes through without rhythm and just go through out of the *bisbigliando*, I think that might be my first practice. [plays from the beginning, tries different fingerings for the B *bisbigliando*]. On my flute, B natural isn't the greatest. Let me [makes notes] (???) the *bisbigliando*. I just circle the B natural. Moving on.

[03:17] [plays] if I do it in the left hand, like on the G natural key on my flute [plays] I could do… [makes notes] You know, here what I'm gonna do is from B… like an old Sciarrino trick… from B natural… [alternates the harmonic and the natural position] just all the way from the B natural. The octave. I'll just do that [makes notes]. [plays the *bisbigliando* on B natural and goes to the next note] He wrote… oh, this is a trill. [tries it] That's nice, because you just keep the F natural fingering down, I'll just do that and then I'll do a right on the low B natural… in the middle of the first… so I have [plays this *bisbigliando*] If I [shows to the camera] if I open… If I play the B natural and just open these three keys (F, G, A) then it's still… you can play [tries different fingerings]. You know, I'm not gonna remember. I'll just gonna do the normal.

[05:20] [repeats the *bisbigliando* and goes on until the beginning of second line] That's beautiful. I can do it. That can be a really nice phrase. [makes notes and sings] That's a beautiful phrase there. So, I'm gonna phrase to here… [makes notes] so, after the low B natural I'll do a little phrase decrescendo

[plays the phrase]. I'll do it and that will be my second phrase, or in that case my third phrase. I'll phrase… in the beginning I'll phrase F natural A natural decrescendo and then phrase F sharp B natural, sort of like phrase decrescendo, sort of a second there, sort of phrase… and then I'll go all to the way of that next… in that second system that B natural, after that F sharp, the B natural [plays it and the next E flat wind tone]. Yes, and that will be sort of a moment. [making notes] This will be sort of a subito forte moment. And let me highlight that. That will be the first little… and I can… and what I'll do is sort of base my dynamics at the beginning upon that being the first arrival point. I'm assuming it's an air sound with a flutter inside of it. And what I'll do, I'll make sure I get enough pitch, because of if you don't play enough far down to the flute it just sounds flat, so [plays until the end of the second line] and I'm assuming that's a pizzicato. [makes notes] So, that will be a phrase, this will be a phrase here all the way to the pizzicato. [plays until E flat on the third line]

[08:08] And actually that F sharp is the first note that doesn't have an effect on it, which I think is a moment also in its own right, you know it, everything else has an effect on it when of notice that finally *ordinario*. And I think I'll write "ordinario", [making notes][He makes many, many notes.] he didn't write it, but… in that F sharp on the… the last note of the second system would be ordinario.

[08:32] [plays from this point until the E flat on the middle of next line]. And I find it interesting that… I don't know, I'm assuming that these are undulations and when you have something that like the… oooh!!! Actually what makes sense to me is a regulated speed of undulation, right? Because if you have a large number of undulations on a short value of a pitch, the means — naturally, Eric — [gestures, meaning "obviously"] the undulation, so the *bisbigliando* will be faster or slower, relative to… the speed is relative to the duration of pitch. Which actually, I find a really expressive quality, and you don't really necessarily have to create exact pulses, but it's more… I would interpret this to be more of a feeling of speed. Maybe that's just me being lazy, but that's how I would interpret it. Yeah, I don't even play the first two… Maybe I'll stop this video and make another one, yeah?

(EL 14-08 2)

Eric 14-08 (2) 10'06" *Ritornelo Bis*

Ok! So, now I'm finally on line three [laughs], ten minutes later. Let me just start again from line three because line tree is quite simple. [plays until the E flat *bisbigliando*, repeats it trying different fingerings]. Now, what will be my… [tries it again].

[00:28] E flat is a tough one, right? Because it's a closed system [plays the E flat and tries the *bisbigliando* again]. To think about what I can do… I could open the first key and just like go up an octave. [takes notes] I don't know… maybe I'll just write that in as for my solution at the moment. Because there is no real [playing the flute, trying different fingerings]… so, I'll do… I'll just go… because for E flat I don't think there is [opens the D key half a whole] Unless he really doesn't care if it's a proper *bisbigliando*…

[01:00] because the whole idea of *bisbigliando* is you are playing from one note to either a harmonic, as in Sciarrino often, or to a vented version of the note, so that it's just changing the color… so, I mean… one way of faking on the E flat, I would sort of be my solution, which is just a …I'll be playing up an octave.[plays the effect] But that's not really… If [moves a finger to open half of a hole on the key (doesn't like it) makes a face] aham? Or like: wiggle here… I don't know. I haven't really decide what I'm gonna do there, but… whatever it is, it has to be more mezzo forte, and it's quite fast, because it's a crochet with 8 undulations.

[01:46] So, this whole section needs this from A natural [plays this *bisbigliando*] and I think that was actually 5. [plays again from A natural and goes on until beginning of next line] F natural. [makes notes] So, now I'm in the fourth line, and that's F natural. And so, again this B natural I'll do in a way from active below [makes notes]. Now it's the second… no, now you are getting more ordinario notes. I wish he would… I think I'm gonna go and write an "ord" [makes notes] just for my own, so I know what pitches are without.

[03:00] Even if it's like, a crochet, an end of a triplet that goes into, like here from third system to the fourth, a triplet quaver and go over tied over to a crochet, I think it's important that we have that moment of… because in particular he goes from [plays] it's really actually quite hard to do.[plays until the tktktk in the next line] That's nice! Also an ordinario here, on the F natural [makes notes] in the second beat, too.

[03:45] [plays the beginning of fourth line B - F tktktk] Oh, that's hard! Because how can we stay [plays the F with the effects] What isn't happening. This is a thing, right Valentina? That overtime you add a texture to a pitch it makes that pitch louder, just always, right? And what drives me a little bit bananas is that… I guess I would build in a decrescendo. Right. You see where I am, in the fourth,

where I go from the trill F to A flat [plays the passage (beautifully, and apparently satisfied)]. I will do that. I'll build in a decrescendo in that tktktk thing, so that the crescendo comes during the duration of, in between the two *fluttertongue* F naturals. So that you don't get, I don't get [plays and goes to the next octave at the end] I don't want that. I want

[**04:50**] [plays until the glissando, repeats it three times, not satisfied]

[**05:00**] Ugh! Ok! [laugh] So now I have to do a glissando from A natural… really fast. I might have to elongate that. [makes notes] oh, that's also a triplet. I'll put the bracket there. [sings the passage, tries the glissando in different ways] How can I fake that? [plays until the beginning of next line] Now there's a decrescendo, I'm in line 5, I'll move that decrescendo over, so I get [starts plays, and then makes notes] And I'm gonna, after this [plays the glissando] there's no dynamics, I'm gonna actually decrescendo, in my mind a decrescendo so this C natural, this is a subito piano, so that I can do a real crescendo. [plays the passage until the first *bisbigliando* on the fifth line] I'm gonna add a little voice, I'm gonna be cheeky. [plays the last line until the C sharp] So, all the C naturals and C sharps… all are gonna be octaves [makes notes] bellow *bisbigliandi*, alla… and this is *ordinario* [making notes].

[**07:01**] You know what I'm gonna do? I'm gonna do something super cheeky, I'm gonna do, in that bar, in the middle of the last line, after that the tongue pits, I'm gonna actually play that C sharp as… I never, I rarely do stuff like this… actually I'm gonna play that C sharp as a harmonic, so I'm gonna blow over from the low C sharp, so I do [plays, demonstrates], so I can do a beautiful legato crescendo into the *bisbigliando*, so it doesn't sound like [plays as written], I'm gonna do [plays with harmonics]. That's so much more satisfying, right? And then finger the C sharp on the [plays the *fluttertongue* and goes until the end of the page]. Ah! Now it's like flute playing again! [laughing!] Now, I need to practice this bar. [plays the beginning of first page (amazing sight-reading!) until the middle of third line] Ahh, that's an A flat [makes notes] Yes!! Creating decisions, ha? [plays the third line, until the tongue ram]

[**09:16**] Uh!! That's really nice! [keeps playing until the trill C- E flat] Uh!! I hate a C to E flat [keeps playing until the middle of fourth line] Why does he do that so much?? We have to tell him that Natural to E flat is not appreciated! [laughs] Urgh!!! Because it's just slower, you know? We are doing all these sexy long… oh, this is another 10 minute video. I'll stop and make another one.

(EL 14-08 3)

Eric 14-08 (3) 4'34" *Ritornelo Bis*

You know, we are doing all of these beautiful, fast, intricate *bisbigliandi* and trills, and suddenly in the middle of the piece he wants this low C natural E flat, that's… I get it, it's a harmonic thing and people, you know, composers feel that… that sounds good [demonstrates], sounds sexy but… the problem it's just… it never sounds fluent, particularly in a context of something so…

[**00:29**] So, you know what I'm gonna do? I'm just gonna call this, after this decrescendo into tongue ram? This beautiful [plays the figure] I'm gonna take some time. And dramatically – I think that might work – is minimal so… the crochet is now at 60… I mean… yeah, it's slower again. That middle section, that molto agitato should be faster [makes notes while speaking] I'm gonna put "move", like something to jar my memory. Let's move on, and I'll practice that so that I'll sound wild. But this is a true sort of recapitulation of emotion, and it's just slow. So that we have this idea that is a glacial – maybe I'll even play the whole thing slower – so that it's a glacial and then It moves forward and then it's sort of a glacial again. And you know… then these awkward trills they should be more satisfying. [plays until the end of the page] They are fast so that… This is a great example of… that we have like [demonstrates: plays the last notes (As) of the page with the effects] That… the first of those *bisbigliandi* we return to it, that you have the sense of one is faster and one is slower. And I think that's a really beautiful moment. [plays fro the middle of last line, page two and plays straight forward on to the middle of next page, stops on the third line] Now, this is a fast one, but… that's interesting. He wants it calm but he wants it to be fast [plays the B flat *bisbigliando* and goes straight forward until the middle of the last line, repeats the C- A trill, the sixplet of As and plays until the end (mostly already with dynamics); repeats the last figure twice]. Yeah, I think this is a cool piece, it's just… I need to practice but… oh! That was helpful! And I'll send you the videos now. Bye!

(EL 15-08 1)

Eric 15-08 (1) 8'38" *Uma Página*

Good morning! I'll spend the next ten minutes working on the easiest of the three, as far as notation is concerned, three miniatures.

[00:19] I've gonna ahead and put hash marks in the score, so that I just have a sense of space and time. It's sometimes really difficult for me when music is printed like this, because it's hard to sight-read music where the space doesn't equal time. So, if you have a 4/4 bar that is like this big [shows it with hands] and then a bar later because there's a 12/8 bar that's equally big, than the next 4/4 bar is this big [show a narrow one with hands], a measure you can see in line two, I mean… it's not a huge issue, actually, because I'm a pretty good reader of music but it does make a little problematic just to sight read through. So, I've gone ahead and put hash marks in, just to keep it oriented. That's a thing I do religiously no matter how old I get. So, my music is bloody red. The other thing I think is really beautiful is that there are a lot of extreme dynamics. Mostly forte piano, as I noticed, where he sort of leaves this tenancy dynamics between forte and then subito piano, and pianissimo, and piano, forte, as you can see in the first line. So, what I'll do since it's not so difficult, the only question that I have are these triangles, I'm not really sure what they mean, and I'm just going to ignore them, and so maybe it comes to me [laughs]. How about I turn on my metronome it's a quarter note, or a crochet, it goes 56. This is [sings the first phrase with the metronome]. I don't think I need it the whole time. But just to give me an orientation of where I am, since I'm talking to you everyday.

[02:34] See, this is a wonderful exercise, I feel like I have a license to talk to myself! [laughs] You know, I have a license to be crazy! Well, these are my first notes of the day, so it won't be beautiful. [plays from the beginning, plays the first phrase ignoring the triangles] let me try that again. [plays it once more]. I think I can do a better job with the dynamics, but I just haven't warmed up at all. I think this "*poco rit.*" means that the *bisbigliando* gets slower. That's the only way… I find sometimes quite problematic in this pieces where the "poco rit." is at the beginning of a bar, because it would be like also inside of… an effect that does give momentum, because it's sort of what you do, how you make it receptable that there is a "poco rit." happening on a long note. Ah? So, I figure how I can make it perceptible is like making the *bisbigliando* slower [plays the first phrase again and goes on until the end of the second phrase]

[04:40] Again, this is a *bisbigliando* on a D natural. I could use my first finger, which is just the octave. It's not really effective on a D natural, but I'm all right in the octave [makes notes] underneath, just for myself. So, the tempo [counts and then plays the second phrase again and the third one]. So, he wants a, I don't know what that is, but I'm assuming it's a key click (referring to the beginning of line three). [plays until the second bar of line 5]. Oh… where does this beat go? This should be a triplet, ah? [making notes] Yes, this should be a triplet. [sings the figure] Yes, should be a triplet. So, I think intuit bar, in line 5, the second bar, there's a 4/4 ritardando with this symbol at the end… I think there should be a triplet. It's missing a triplet, that only makes sense, right? [plays, without any effects, until the end of sixth line, repeats the last measure an goes on until the second bar of last line].

[07:30] Oh, you know, I think I'm just going to actually make the ritardando *in* this gesture, last line second bar, because the idea of "rit. poco a poco" and it's in a 4/4 bar, by the time you make it poco a poco, you're sort of already in beat two, right? So, I think what I'm gonna do is make that whole [sings the passage with sixteens] really sort of cantabile. So that this gesture itself gets slower [makes notes], I'll put a little hash point from the right to the left… so we have [play the last line, with effects] and then again it's get to be the octave (referring to the last *bisbigliando*)[makes notes]. So, that's pretty simple, that's pretty straightforward. And that's like 9 minutes. Bye!

(EL 15-08 2)

Eric 15-08 (2) 4'49" *Uma Página*

So, this is my second video about *Uma Página*. I've given some thought to the expressivity to this. I'm going to give a pass for you without thinking too rhythmically, no… not rhythmically, but too much sort of strict pulse. Because I want to see how expressively I can play this, I sort of don't know the notes quite yet, but I had this idea… well, I'm feeding my thought just now, which is strange but… trying to make it sound like second vienna school, romantic… you know? Like, a little bit of *Pierrot Lunaire*, and really free and expressive, and see how where that takes me musically. Because, like I said, I play on this hard music my point of departure always is… like my musical instinct. My musical instinct tells me that this is much more than what I think it is, so… I'm gonna try it. See what comes out of it, ah? I'm a little bit warmer. [plays from the beginning, straightforward until the sixth line, and makes notes] Oh, C natural. Sorry. But, yeah, I sort of I'm into it now. It really does sound twelve tonal. I don't know if it makes any sense. Maybe I'm completely off. But it sounds twelve tonal to me. Let me just pick where I've left of [plays from sixth line until the end, repeats the last *bisbigliando*]. That's really hard to do, the diminuendo on a *bisbigliando* that requires you to play such an awkward and large interval [plays the last *bisbigliando* again]. I have to work on that. [tries another fingering] I might actually do it with the left hand open and move the right hand. I might do something like that

just because it's more subtle. But, do you know what I mean?? Just this is… came really…

[**04:08**] I think what I can go for is like… super expressive… It's a pity that the dynamics are the way they are, to be quite honest, because I feel that the dynamics could be much more dynamic, I would say? I mean, he does draw in the hair pins [makes a gesture]. But even some of the bigger gestures that are so big, they can be more! but yeah… just instinctively that's what, it's what I do. So… I have a little more work to do on this one, but… I hope that's helpful! [smiles]

(EL 16-08 1)

Eric 16-08 (1) 10'33" *Uma Página*

So, good morning! I'm going to spend… I'm going to try to send three videos, ten minutes each on each piece, today.

[**00:11**] What I've done today as actually discovered… it's just how I photocopied and scared the pieces into my iPad… that the keys are on the last page, not on the first page, so… this is actually quite good, because I had the opportunity to sort of look through without the key again and now I go back… I haven't gone back, so… sort of backing wards what you received from me so I'm going to do the "*Uma Página*", de Bosseur. Again, I'm going to go through it with metronome and, just practice and talk through a little bit. [turns on the metronome] So, here we go, with the… in mind all of the things on the key (keynotes). [plays the first phrase] So, I'm going to practice without the metronome now. [plays it again] I'm not so sure if the last measure of this line should be still fortissimo, but I'll just say it should be fortissimo [takes notes]. So, again, the first line. And I'm going to try to, like I said, to be as expressive as possible. [plays, and stops at the end of second phrase, after the D *bisbigliando*] I don't know… what I was gonna do… [plays it again, and then starts from the second line and goes until the F sharp half note in the next line]

[**03:36**] So, I'm assuming it means it goes into air, when it has the arrow going into the air, so over two beats… Actually, I would have prefer if he had moved sort of like… well, I don't know what I would prefer… It's just kind of weird right? Because if you are looking at the third line, the second to last bar, the 4/4 bar, that you see into air sound. I get it, but I would prefer to see a different… it isn't my favorite notation for the air sound, just generally, I prefer the open circle… That's just what… the music that I play… I think it's much more standard these days the idea of circle, half-circle, full circle, for air sound, half air sound and normal tone… then one gets much easier do… you can show a gradation… you know what I'm saying? Like… you can say closed circle to open circle, for instance. And that would be much clear for me, but… whatever. [plays the bar again] And I think it should be [makes notes]…

[**04:54**] I'm gonna make the slur a little bigger, so I can see it. I'll start from the pick up of that system. [plays until the first bar, with pick up]

[**05:05**] I think I'll do a little bit of… he just wants key click, all right [checks the keynotes] "with the sound of the key" and it's not just the sound of the key. So, I'm gonna add a little pitch. [starts playing at the same spot and goes on until middle of fifth line, third bar]

[**05:59**] Ah! He wants more key. That's a problem, ah? Because the movement is going up… So, I'll probably just slap the G key, to just [plays and goes until the end of the line] And this should be *sotto voce*, ah [makes notes] So, I'll write sotto voce for myself. [plays until the end, repeats the last *bisbigliando* that does not come out]

[**07:08**] Oh, that's hard! [tries again, different fingerings] Ah, yeah! I said I would do it more elegantly yesterday, ah? I had a [plays again] So, I'm going rewrite what I wrote, because I wrote the… am I right? [plays it again] Yes, that's what I wrote. I'm gonna do that. [plays it again] Maybe I'll actually go to the harmonic on the last semiquaver of that gesture… [making notes] Let's try that. [plays] I'll do that! I think that's sexy, ah? That like if we go… to… and then it sort of like logical what I'm gonna do, and it will be a little bit more legato. Let me play this whole thing through. It won't sound great, but I'm gonna try. With all those things I said I was gonna do. My tempo… I think I get faster. [checks the metronome and sings] It's nice. Let it go. [plays from the beginning, until the end, the last *bisbigliando* does not come out]. Ah! That's hard, ah? [plays the last figure again] That was not so great [laughs] That wasn't a great performance, but… that's where I'm right now, yeah? I'll make another video of this [smiles]

(EL 16-08 2)

Eric 16-08 (2) 10'12" *Uma Página*

So… just to end this little bit, a few questions that I have. Let me look again… he doesn't explain that.

In bar two, for instance. We have, we have this… I guess is sort of like a tremolo, *bisbigliando* sign and I'm not really sure what he wants me to do, because normally [looking at the score]… I don't know what I think, to be quite honest. That's a question mark. it means something… it always has an arrow leading onto it. [plays, tries to do sort of a tremolo between F sharp and G high sharp] Maybe something like that. I'm not really sure. Be cause if we look at the system five, bar two, it's a similar thing… Maybe it's a *bisbigliando* sign. I don't know [laughs] I don't really know. I'm gonna play it again, because I think I need to just practice, because I'm performing it in two weeks. I kind of wanna make kind of this… like of this first figure I wanna make it more legato. [plays from the beginning, practically everything more legato, stops before the last note, plays and show what he intends to do] I'll do [shows] I'll hold down this F sharp key. [demonstrates]

[**03:19**] Yes, it's coming along. I need just to keep trying to explore new ways of… I sometimes feel that I want to do more decrescendos at the end of phrases. I mean, he writes some of them, but… there is a little bit more release of energy. A great example of this is the first line. I'll just play the first line again. This is just me sort of trying to imagine some optimal way of building energy and releasing energy. [plays the first line, makes a *bisbigliando* where he didn't know what to do before – the three parallel lines]

[**04:11**] So, for me… I feel that there I will put in a bit of a decrescendo at the end of that system. [makes notes] Just because I feel that it does have an arch and that's what I'm trying to be going for and next a week is trying to find ways in which this… although it's very small, it has a very organic life span. That makes any sense? It's that like… the events that happen inside of it, although it's a very compact form, gives you one the sense that the length is correct. Because often I find, particularly in miniatures, that something is missing… as far as the dramaturgy is concerned, and the constant… the work for me in short pieces and solo pieces generally it's how to make it feel… it has an organic life span. Because I don't want to have a moment while I'm sealing on stage… feeling that "I wish this is over", or "I don't know where this is going" or "I've given too much too soon" or "it's too loud too early" or "it's too soft for too long" and just try to find that sort of scope in the contest of a small work. For me, even if it's a minute long, like a small Kurtag miniature, that it does feel it's the right length. So, that will be my work now.

[**05:44**] I still have a question on that one notation, every time I see it, it sort of jars me a bit. But I'll give it some more thought. But now as I said, I've looked at the key, things are more clear.

[**06:06**] I sometimes feel that… and I kind of have the impression with this piece… and I hope this isn't sort of general… [laugh] you would not share this with the composer, but… I have weird sense of this piece that… it's like… the extended techniques are put on top of it. Does that make any sense? it's that they are not completely integrated. Because if they were integrated, I wouldn't have any questions, right? And I don't know if there was a direct of saying that "i was you use this, this and this and this" in the commissioning of the work… But I feel that they don't feel as if, for this piece, they're organic, that they live inside of the material. They don't do… particularly, if I can be quite honest, that *soto voce* key click thing… because if a composer knew exactly how effectively use the key click he wouldn't be using in that register, for instance. And he wouldn't use that combination of keys, you know? [he demonstrates] You know what I mean? [shows]

[**07:17**] I mean… I can do it. But… it's not a key click, we're using more a pizzicato. That, for me, if it were a pizzicato, it would be an extended technique that would live inside, it would be practical, it would make sense. You know? So, I don't know if it's a misinterpretation of what's… you know (seem to feel awkward) It's hard for me to say, because a composer is a composer, a flute payer is a flute player. We, as interpreters of contemporary music, we have our own personal set of things that we feel comfortable doing, but… That, for instance, doesn't strike me, particularly as being intuitive or serving music.

[**07:54**] So, what I might do in this case, and this is a conversation that I have often with myself, if I feel that then how can I interpret it in a way of which I it will live inside the music for me and for how I'm sort of approaching the whole piece, and I think that I'm going to do, is my decision will be to pizzicato. With a little bit of sound, so it will be like [plays the passage] and at the end you will hear the last quaver.[plays again the passage, emphasizing the D quaver and goes on, utters a moment on the rhythm at the end of fifth line and keeps playing, until the beginning of last line]. Also, that high C natural on my flute, that harmonic doesn't come out. It just doesn't on this flute, and it doesn't really on most flutes… [demonstrates] So, I will end off doing just "ghosting it" a bit [plays a very piano high C and plays the next figure, with an F natural] Oh, it's an F sharp. Where does that material come from? I'm not so be… [plays the second bar of second line, looking for it] Well, you sort of have it on… yeah! you do. You have it in harmonic, but you just don't have the F sharp… oh, yes you do! It's exact the same thing. I'm so smart! [laughing] Let me actually circle that, with a different color.

That sort of things helps me quite a bit. That is motivic! Ok, this video is done!

(EL 16-08 3)

Eric 16-08 (3) 10'44" ***Exominiatura XI***

So, this is the second group of videos for the Victorio. I'll just keep on working, and these should be a one or two two-minute videos (probably he means 10 minute). I still have open questions.

[**00:23**] This one doesn't have a key (keynotes). I looked! [laughs] So, if I have questions about this one I might actually cheat and ask Sarah what she thinks, but that's a wonderful thing about the flute community, you know, we do have a lot of colleagues we can just simply ask questions, and ??? we see together what come out with. And I do have a couple of some wonderful friends, you included. Let's just get started. This is just me practicing and talking and trying to figure things out. [plays from the beginning, with dynamics and expression. Stops on fourth line, to make notes] I need to write that. That's definitely a B flat. Sorry. [makes notes]

[**02:07**] I'm not so sure if I want to start fluttering earlier? And I'm trying not to slap my keys for the slap tongue sequence… I don't know with keys, all that stuff, like with airy sound all that stuff (he means in third line). I'm not going to go eat cheap bananas on because I just have so much flute playing to do [smiles]. I don't wanna bang my keys right now. But… yeah,

[**02:41**] let me start from that low C natural thing [plays from third line, low C and then the slap tongue figure] I think I'm gonna have to be a little bit more stable. [repeats the figure] You know what I mean… like not move the head too much. I think more down. [plays from this passage, plays the b. chiusa blowing in the flute and stops at the end of the last page, before ten b. chiusa part] (not satisfied) I have to make some sense of this! You now what? I'm just trying to make sense of the thing that comes after.

[**03:54**] [plays the passage at the end of fifth line] Uhh! That's a G natural? (he considers the last note of fifth line a G natural – for me it's a B natural…) Uhhh! G natural! Let me practice this slow, now, as a G natural at the end. So, it's [plays the passage until the high C - C sharp] Ok. That makes more sense to me. [plays it again, until the middle of last line]

[**04:28**] Somehow I have to make it two phrases. They probably would have looked better if they were actually like this whole thing [points to the score], the whole question mark thing, the closed thing that I'm not so sure about… and at the end of that system. I think that would be easier for me to read. And then it's clear that this [plays the end of fifth line]

[**04:54**] is kind of a pickup. [plays again]

[**05:09**] Because that's kind of what it is. [Plays the E flat - D flat at the end of the phrase] It's the repeat of that. That's sort of like "thematic" [makes notes]. Let me put that in [making notes] I love my iPad, I swear. I'm gonna highlight that. Because it's sort of like of… and you get it three times! Three times… Because you have pa pi-a pa-pa pii-ra [sings the passage stressing the E flat - D flat figures and then plays it]. That's clever!! So, that is at slow motion [plays the passage slowly, and then in regular tempo]

[**06:05**] So, I'm gonna practice this so that the second voice, you know what I mean… I wanna consider that… yes, as a second voice [sings the "thematic" passage, E flat - D flat , as a second voice]. That man is nice [laughing], you know what I mean? That's kind of "that is music!", "that is a phrase!", "get it!". And it's tied to??? a new note, does he? I'm not so sure about that, but it seems as if… hmmm I don't know. Let's just keep experimenting. [plays the phrase again] And then I will, contrary to what he wants, I'll do a really beautiful agogic [sings] and then whatever the next thing is supposed to be. That I need to ask Sarah because she knows what, then I do. [plays from the middle of third line, low C natural until the D flat, before the *b. chiusa*]

[**07:20**] Oh!!! Then we have it again!!! [makes notes, laughing!] So, that's so clearly… [looks at the score] you get it also at the very beginning, [makes notes] in the first gesture… I don't know if he meant this, but I'm into it. [plays the first gesture, emphasizing the E flat - D flat] You know what I mean? It's sort of as if… that's what he really wants to say. He really wants to say [plays a low E flat - D flat, and then the passage] You know what I mean? [plays again, stops on the first short fermata on D flat] And that's the same thing, but upwards, right? He's going up the octave instead of down the whole step. [plays until the next breath]

[**08:14**] Oh!!! That's a wonderful way to approach this, actually! It makes so much more sense to me. [keeps playing until the long fermata] And he almost does it there, ah?? [plays until the b. chiusa part] And then this thing I don't know what I'm gonna be doing. I'm sort of actually just play the low part [keeps playing, and emphasizes the "motive"] Or [when the reaches the next b. chiusa part, he plays

it like before, blowing in the flute] That's what he wants… [keeps playing until the end of first line, second page]

[09:42] (talking about the glissando) Big breath now… I'm gonna have to take a really big breath in order to make to it a gesture on this… big breath, I'm gonna write "big breath" if I remember what that means [laughs] but it is, like for me, it's just a matter of repetition. I really need to save what this means, I'm gonna ask Sara when I'm done with this. [plays just the low notes and keeps playing until the end].

[10:34] Ok! I'm not so sure about the ending, but I feel I've just got… I'll make a little bit of a break through. So, I'm going to stop this video and then make a video trying to run it through sort of roughly.

⁂ Continua não convencido de como fazer a parte "dentro da flauta". Encontra um "motivo" na peça, que é mi bemol-ré bemol que aparece em diversas ocasiões (primeiro percebe na penúltima e última linha da primeira página, mas depois estende para outras passagens, desde a primeira figura da peça (inclusive considera a primeira *fermata* curta o mesmo motivo, mas com o ré bemol na oitava acima)

(EL 16-08 4)

Eric 16-08 (4) 2'17" *Exominiatura XI*

So, I'm just going to do a pass of this. So… at a slower tempo, not super intense, just because I kind of feel that I want to have the experience of sort of just holding on to things and trying to… like I say very often on my videos that I'm trying to just create a dramatic work of art. So, it's sort of a… has a life, sort of makes sense. You know… just by how short the lifespan it is. so…

00]27] [plays from the beginning, in the *b. chiusa* parts plays the low notes, stops just at the last line] Yes, it's a G sharp [makes notes and then plays until the end].

(EL 17-08 1)

Eric 17-08 (1) 11'16" *Ritornelo Bis*

Good morning! I'm still wearing this sweatshirt. [laughs] I'm going to practice for ten minutes before I run to the Uni and teach. The Ritornello Bis. I have had a look at the key, this time around, and I think that my instincts have been correct this far. So, I think I'm just gonna continue on with the work I've been doing.

[00:45] [reading:] [Resolve rever a bula.]"To reinforce the clicks, you can use almost four fingers clapping" Ok… "Almost" I think he means "also". Hmm, but yeah… that's dual pole… "Very fast and strong crescendo to fortissimo keeping the fortissimo immediately at the end." Ah!! Ok, So, That's kind of interesting! That's something I didn't consider. It's really raining outside, and I have to go out really soon. That these *crescendi*… where's the first time we see that? On page two, system three… do you know? Actually at the bottom of system four, page one, we see that. Yeah… let me just start and see what happens. [plays from the beginning, stops at the B, second line]

[02:03] Let me write in that I have to use the low B natural [makes notes] That's one of those… I don't know if you would have a better solution for the B natural *bisbigliando* than that… [keeps playing, until the E flat *bisbigliando* on third line]

[02:47] And also a solution for E flat. [keeps playing]

[03:04] That's a bit crescendo, too. For some reasons these dynamics are quite difficult. You know what? One thing I'm not so sure is how measured this should be. Because I'm not playing it so measured anyway, but… [keeps playing, stops at the end of first line, page two, makes notes]

[04:02] That should be natural. I'm gonna practice this guy with the metronome, and quite slow, actually. [turns on the metronome, plays slowly, stops at the third line] This is actually really hard! [practices the passage, shares it in small parts, begins on half of the speed – keeps the metronome on, plays twice as slower – plays, the first four beats]

[06:00] I'm not so sure why this is so difficult for me. When things do become hard for some real reason I usually I do think like "why"? It could be… it's usually my fault! [laughs] I don't know why this is so hard… [keeps playing twice as slower than before, until the end of the passage] [laughs] Something like that… I'm just actually… you just gonna have to bare me… I'm gonna play even faster, but still way under tempo. [plays the passage slowly again]

[07:44] That's a C natural. I need to write that in. Ok!!! Its getting there, Valentina! Slowly but early… You just bear with me. You have (things) to do while I'm practicing it. I don't have much to say about this piece at this point.

[08:04] Some of the choreography, for like [plays the tongue ram passage] It's sort of like… is one of those things… I understand he wants it, kind of molto agitato, but I might have to take a few liberty just to make all of the shapes and stuff… that's why it's beneficial for me to practice it under tempo. I promise by the time I get to you, it will be on the tempo, or sort of, I'll be playing some more the right notes [laughing] How fast is this now? [turns the metronome on] This is like…Yeah… ok. [practices the passage slowly, counting the crochet, and continues to the next section]

[09:29] Ok. Again, we have this C to E flat… It is not nice [shows (it's slow) and plays until the end of second line of the last page] I'm trying to find… [laughs] I'm trying to find some music… I'm trying to find my ideal way of phrasing this… I'm really not into dynamics, which is not helpful. So… I'm going to [makes notes] I'm going to try to create on this. I'm gonna start from back. Let me start a new video.

(EL 17-08 2)

Eric 17-08 (2) 4'57" *Ritornelo Bis*

So, what I'm gonna try to do now is… I'm going to try, on the last page, at the moment, create little phrases. Let's see what happens. Like, two gestures by two gestures. Because he kind of writes like that… [plays beginning of third page, until the ++++ notes]

[00:40] There's nowhere to breath. I think that's my issue. There's absolutely nowhere to breath. So, I'm gonna breath there. [plays and takes a breath after the D, then after the long D sharp, before the mf G - C sharp, then again before the next mf C sharp]

[01:04] So, I'm gonna breath [makes notes] I'm gonna assume and take the liberty that I can breath after these crescendi, these sort of like exponential crescendi… And that's just how I'm gonna have to do it, because otherwise he's built no breath breaths, no phrases into this. At least the last page, at the moment. So, that's two first lines of page three [plays them, breathing as he said]

[01:59] And I'm going to… and that's gonna be a breath. And then I'm actually gonna… and this tk-tktk on third line is going to be subito piano. I know… I take so many musical liberties, but, you know, come on… you kind of have to do something with this sort of stuff, right? Second line [plays it, stops at the beginning of third line] So, I'm going to… [makes notes] B flat is also kind of a nasty one for (he means to do *bisbigliando*)

[02:47] To be quite honest, and I've been thinking a lot about this while working on this piece, the… *bisbigliandi* actually work best when they're in the upper register, because then you know that you have… that's how the flute works, right? The middle register and upper register are overblowing of the first register. That's logical, right? and so if you want the more effective *bisbigliando*, the higher in register it is. You know.. D and C… [shows C, tries D] You can't with this one, because we have a register key, it's not great, [does with E] E natural is not great, F is ok because we have this venting key [demonstrates] so, it's a venting, it's not a *bisbigliando*… You know, it's much more effective when you get to [plays high notes] up there, you know? But whatever… [plays the last page from the second line until the end of the piece]. Yeah… this is my… well that's totally not right, I just didn't practice that, but… those are my comments for today. I have to go to work…

(EL 18-08 1)

Eric 18-08 (1) 10'32" *Exominiatura XI*

Hi! So… I got a haircut! I leave tomorrow for Brazil. And I just wanna do two more sets of videos for you before I leave. So, that we have… I think now we have around almost twenty videos from this week. So, I hope that's helpful for you. The first thing I'd like to do is… I just wanna do what I've been doing, just practice. I don't have very much time so I'm just going to spend the next… I'll do ten minutes on each piece, so I'll have thirty minutes or so to. [Plays *Exominiatura XI* from the beginning, until the beginning of first line???, the passage doesn't come very well]

[01:28] Uh! I'm just gonna do that after the [plays G sharps before the breathing] It's too loud, and I'm not really… I was teaching early today, so I'm sort of out of whack. [practices the passage again until before the *b. chiusa* part] So, I discovered… I asked Sarah what this notation is and she explained that it's singing and playing. (looks surprised)

[02:22] Yeah… I wouldn't have known that and then I asked someone who has played some of his music before. Which is… what it is. You know, it's one of those things. Particular people write for friends, their notation is very personal… it's just quite unclear to me. I sort of used my instincts and my instincts were wrong. So… this is problematic for me, just because I have a hard time singing and playing… like… I want to sing a third, and then it's above… like… [plays the passage, clearly not

satisfied, laughs… when he changes the note singing, the played note tends to change too] [laughs] And I dub sing that natural… I'm such an idiot! [Sempre o problema (Cássia comenta também) de mudar o canto quando muda a nota da flauta][plays the passage again and keeps playing until the end of next phrase] And other thing I just discovered I guess when I was practicing is that the pitch I was playing was wrong here. It's just because it's hammered but I was playing a [plays C - high B]. but it's a [plays C - high G], with a G natural. And I was playing a high C - D natural, but it's an A - B[Na verdade o que estava fazendo antes era o certo…]. So we have [plays the passage, emphasizing the short high notes] which is actually quite logical. [plays until the end of the phrase] And he doesn't want that to be phrased, but I'll do it anyway. Let me just do this again [practices the passage until the end of the piece, does not perform the singing part exactly] So, that's it.

[**06:16**] I have to work out. I'm just singing. [sings, *boca chiusa*, then plays and sings, tries singing an octave higher] Maybe I'll try to sing up, sing it in my octave… I should maybe sing an octave. [plays the first b. chiusa passage and goes on, practice the next passage]

[**07:04**] I'm not so sure about the flutter tongue, if it goes through, but probably not, because it stops. [plays the passage and keeps practicing until the end, repeating some gestures when they are not quite right] It doesn't come, I'm not super warmed-up.

[**08:08**] Ah… it's getting there, it's getting there, definitely. [Plays the first figure of the piece] I really want to make something out of this E flat. [sings and plays] I can hear third in my head. I'm not crazy. But… [laughs] I just can't sing it while I'm playing. [plays the first figure again, and repeat it a couple of times, emphasizing the E flat, slowly, sharing the figure in little parts]

[**08:47**] I wanna play… go through all of these gestures and play them really slowly.[plays the fast sequences slowly, practicing] I like to sometimes try to do that, just to get them a little more embodied, so that [practices some of the fats passages]

[**09:58**] Yeah… It's coming along, I need some sort of practice singing and playing [plays a note and imitates it, singing, tries the first b. chiusa passage]I nuance to end pianissimo. [makes notes] I don't even notice that, so I have to do a decrescendo. Uhh! That's gonna sound terrible. [laughs]

(EL 18-08 2)

Eric 18-08 (2) 1'51" *Exominiatura XI*

Yeah, that's gonna sound terrible. So, this is the second part. That's something I wanna practice. I'll practice it today and tomorrow. So, you'll hear a lot of me humming and sounding crazy. [plays the figure after the first b. chiusa, slowly]

[**00:19**] How about I do two plus two, so it sounds a little bit more organic. [demonstrates] You know, because I was doing [demonstrates and keeps practicing] Ok, then the last big gesture [practices it, slowly] Let's see how big and wide I can make this [practices slowly a few times] Ok. That's my practice today, my twelve minutes of this movement, this little piece.

(EL 29-08 1)

Eric 29-08 (1) 6'53" *Exominiatura XI*

[Plays the entire piece] I just asked to have problems with… with the singing and playing. It just doesn't sound good to me. I don't know… I haven't really decided what I'm gonna do, I mean it's written up so high! It's [plays] I can sing a third… [plays]

[**02:21**] No, that's not a third. [plays the flute, sings and then "sing and play"] It's a major second. [experiments again] And then when I just play the D flat, the minor second… so it's like [practices the first b. chiusa passage, but he's not satisfied or happy] ah… I don't know. It's not great… It's not a great solution, I haven't ugh…

[**03:14**] But the rest of the piece is coming on well… Also the slap tonguing… this… you and I talked about this…

[**03:22**] The whole idea of the slap tongue is a little bit of misconception to me, because in my mind slap tonguing is "you are slapping the tongue on something" and we don't have it, so either I have a pizzicato and… I'm assuming it's a *pizzicato* [plays] or something like that… somehow the gesture has to go into this F sharp - G sharp business? hmm… And he wants it for five seconds, which is long… it's also proportionally long considering how short the piece is. But… I've even made [keeps practicing, repeating some figures, after the b. chiusa he stops] There's no… oh, there's a dynamic. It's mezzo forte. [Repeats the passage a few times]

[**05:14**] I hate that gesture! It doesn't make any sense. [plays it again] I wish that he would either write

quavers or semiquavers. Because the whole idea of writing the slash, if you see where I am, at the bottom, after the A natural - B natural thing, in the last system of first page, where you have this B natural thing, this haa thing, concerning to me, I guess he wants slowly than fast [sings]. But it's a bit misleading. Just because he writes… I don't know… I think I'm mean… I'm grumpy this morning.

[**06:00**] But I think it's coming along. It's still my favorite of the pieces, I think. Victorio. I think primarily because I like playing these big gestures, I do really like this [plays the first figure of the piece] I like playing stuff like that. [smiles] I wish there would be more feather beams [plays the first gesture again] because like… [plays another fast passage] I don't know, I think if there is… the good thing about this piece he does get a sense of "you can do a lot with it" you know? Let me just stop this video and go to he next piece.

(EL 29-08 2)

Eric 29-08 (2) 5'41" *Ritornelo Bis*

Yesterday I did some searching on the Ferraz. I think it's a bit fast. I'm gonna play it slower. And I'm just gonna record a walk through of it. Because I have to play tonight. So… it won't be too serious. [plays fro the beginning to the end – does not slap the keys at the end of fourth line, for example,just does sort of a pizzicato]

[**04:01**] So, that's actually quite long. I didn't realize how long it was. Maybe, maybe because I'm playing, so silly. [looks at the score]

[**04:10**] Not convinced. I'm not convinced about a couple of things. I don't know if you notice my change on the bottom of page one, the last system… beat three. I changed that to harmonic, just because… hmmm I think it's nice of that, to comfy on a harmonic, you know what I mean… hmmm Let me look at this thing, here… These *bisbigliandi*, I mean… some of them don't work, so I end up using harmonic, sort of like… between the harmonics, and not necessarily just vented notes… I mean, I haven't really decided how manner… Breathy, flutter tongue I'm doing… Like, the aeolian sound trills… [makes a face] I'm grumpy, today!! [laughs] Some of these just don't work great… using all four [slaps the fingers on the keys] … I don't love that. Because it creates a double effect, but… [keeps looking at the key notes] I do it, very fast and strong crescendo… and keeping the bllllll… I'm not doing that, I can do more of that. Yeah… I will sound like something… It's coming along. I still enjoy more playing the Victorio, but whatever… Well, I'm gonna practice the next piece.

(EL 29-08 3)

Eric 29-08 (3) 8'01" (até 5'00" *Uma Página*, depois comentários gerais)

So, with the last piece… This is… we talked about this, this is a little easier than the rest. It's still difficult to make something of it, but… And I still have this weird feeling about my idea of trying to make it as expressive as something like Shoenberg's *Pierrot Lunaire*. I've also… I think I have decided that this first figure I'll play legato, not separated, as written. So, instead of [plays is separated, as written] I do [plays it legato and keeps playing the piece – does not play the "three little bars", such as in bar two]

[**02:12**] So, that's that. I mean… [laughs] That's that!

[**02:20**] I'll try to do something with the… more or less doing everything he wants. I wish that it was a little bit more specially evocative. I feel I could do much more with it if they weren't so "written on a grid", like, you know… it's so much pulse, that I feel the I'm a little tight, I feel that I always have to come back to whatever my pulse is in tat bar, just to give a sense of stability, and it would be nice if it was a little bit more like this [picks the flute]. Let me try something else, ha? Just short. [plays the whole piece, with lots of rubatos and *accelerandos*, long breaths… much more freely] Something like that, you know? This is a little bit sexier… We'll see what happens…

[**05:03**] I feel that I've run out of things to say. Maybe we should just seat down and turn the camera on the camera and talk through it together, I might be more inspired to…

[**05:14**] I think that today is just more of me trying to dramatically put into context of the whole recital, and seeing how they fit, how they work, how they breath, and giving them a little bit more space. I guess this might be one of the challenges of writing miniature pieces, that one wants to put so much information in a short period of time. And feeling that… as a great example of someone successful writing this is Kurtag, and I think why these pieces work so well is that he just allow… you know… he will give you a motive and just let it sit there. You know… And there's so much space that he gives you an opportunity to reflect on the material as opposed to reciting in this… it's sort of monologue, uh? Like where very little… there's a lot more pantomime and a lot more expression in the

meaning, and reflection on the meaning, than just a lot of content… And I feel the these three pieces, in particular, they are trying so hard to create content, and therefore it becomes a little bit like too much information, like I don't wanna know all that. [laughs]

[**06:42**] You know, I would prefer to have, in all of them, a little bit more air, in which I can reflect on the information, as opposed to being forced to… being forced feed it, you know? And it makes it for me somehow a little bit difficult to have a sense of piece and to have a sense of dramaturgy that's cohesive and coherent, because there's so much information… And it would be nice… And I think that I'll try to do, because I'm performing them today, like to put them in this space of breathing and reflection. And as opposed to generating just texture, and just information. I don't know if it will work, but… we'll see.

[**07:30**] Also, I don't think I need to practice them anymore, what I think I'll need to do is just sit sometime and think about some things… And… we will see how it plays it so far. I'm really not… this is just interestingly enough just beginning of trying to make sense of these things, it could be that a one of them sort of stick… but again, it's one of those things I could only know after performing them. So, we'll see how it goes. See you later!

ENTREVISTA

— We were talking about how to prepare a piece. Could you tell me a bit about it?

So there was a choice to not search for it to enter into a space of learning the piece without having any information and just using my intuition based upon my experience playing contemporary music, and trying to… Therefore, it was a lot of conversation just sort of like: "what is this?"

— And what is intuition for you?

I guess intuition in the case in this case is sort of a learned experience. And there are a lot of different levels of it. The knowledge of harmony and phrases and… that sort of this basic musical intuition that we all learn from when we're very young, you know, singing in church and… are under our own personal understanding of music, you know. And then I guess the other layer of intuition is this the recently learned information, so music of… At the moment, at the time in which I was preparing these three pieces I was using the intuition of the other music that I was learning at the time. (…) You know it's this sort of intuition that sort of this memory of… cognitive memory of other learning processes. And trying to depend on that, as opposed to any sort of ideas from the composer. (…)

And you know, I played music of Ferneyhough already, I play ensemble music of Matthias Pintscher… I've played ensemble music of Sciarrino. So, when you get there, all their music is… their language is the same. So you're familiar with them. But learning these three Brazilian composers I never… I wasn't familiar with. And learning these idiomatic expressions of composers that are unique to them… without having a dictionary, without knowing them. (…) So it was, it caused me… it put me in this place in which I felt I had to experiment in a lot of ways, which interestingly enough opened up more curiosity, musically…

— When you talk about intuition, you talk about objective things, like what you learned this or learned that. So, is it subjective or you transform this objectiveness into a subjective thing that you call intuition?

I guess intuition is the wrong word. It's like just the knowledge that… the knowledge that I have already. And somehow like… knowing what the thing is, knowing that "this is air sound" somehow… It becomes intuitive almost, because you do it so often. And I guess that's what I mean by intuition, just a knowledge.

But, you know,everyone has their own way of expressing certain things… and even like a great example is the difference between a key click and pizzicato and slap tongue in it, and the variations, the combinations of them. Every composer has his own idea of what that is, and what I can say is, "based upon my knowledge this is probably what this thing is".

— And do you get it from the piece or it's something external?

I get it from the piece, from the notation itself. Yeah… but sometimes that notation is very vague, sometimes things just aren't clear. And then that's when I that's when I use… try to find solutions that are maybe outside of the piece.

I don't know… Like the whole singing and playing thing, of the Victorio. I had no idea what he meant. It was the weirdest thing I have… probably because I was like "he can't mean this!", because if he

meant this it would look different. And so I was trying all sorts of things. (…) You'll hear it when you transcribe this. I was trying all sorts … I was trying to – because I had been playing this Matthias Pintscher thing – I thought maybe if I were to blow into the flute I could get different pitches, which was interesting. But it didn't work. (…) I think at one point I had a cool solution to it. Like doing whistle tones or something … but it still didn't … it wasn't really clear. And so, I had to ask someone … (…) And I think his piece was – although it was my favorite of the three – that one thing bothered me that there was no clarification of what he meant.

— Victorio was the one you liked the most.

I really liked … I really liked this concept, like these feather beams you know … That gives me … it would give you freedom to speed speed speed them up slow them down. But … and so I really liked practicing it.

Also … you know, before, I looked at the Ferraz and the *bisbigliando* thing … I had no idea what he meant, it is still quite vague. You know, with the whole tempo thing and it's … I don't really know why he chose to use it. Why he chose to use that notation? With the numbers and the symbols … all of this is the speed of the *bisbigliandi*?

Then I thought that kind of.. is too pedantic. I didn't enjoy doing that. So I use it as more of a guide as to how fast or how slow. (…) You know, that piece I don't think was very successful. It says something about it didn't really work. (…) And when I gave myself a little bit of release from the rigour of the of the notation … I found it quite rigorous. I thought I was too fast. Therefore, it built in … that meant that the bisbigliandi were faster. That meant that it didn't breathe in a way in which I thought it should. But in that space I was forced to play it slower, and I really enjoyed that. What I didn't enjoy was the second page. When there were these jumps. It just didn't … and also you know it's sort of you know … it wasn't fast or really it was just more hectic … really uncomfortable … in my ear, a lot of the intervals didn't make sense.

The other thing I find very interesting – I found – in this process is the fonts that they chose to use. Because each piece, all three pieces were very different in their layout. One was handwritten. One was written it really rigorously on finale and one was old school by computer like notation. And I found as a result the Ferraz was difficult because of how it was notated. How space didn't really equal time work. Some measures were shorter than others. Space should equal time. And I felt that this was one of the things that made it difficult for me to interpret, to have a sense of … Right, because you know what bothers me often, if a composer gives, you know, a very clear pulse then the spacing is off. (…)

Whereas in Victorio's piece, that was handwritten, it was so easy to interpret a sense of space and time, because it was almost spatial notation. Because he used feather beams, which was super helpful. That it does help this feeling of like fast to slow, slow to fast. (…) I still I feel that the most unsuccessful part in my execution and also in the writing was the singing and playing. (…) You know, it doesn't resonate properly if I sing it in my chest voice because I'm singing it down one octave, sometimes even two. I find it problematic.

— What about the French piece, "Uma Página"?

You know, as far as the material, I thought it was less interesting. But I enjoyed playing once I sort of … when I felt that it should have been spatially notated, you know … (…) It's one thing when it sort of makes sense metrically, and there was no … (…) And it did nothing for the music. (…) He doesn't get what the purpose of mixing meter is really, because you know for me it makes me … You should be able to feel that it's suddenly mixed meter. That's the whole point, and particularly at a slow tempo, you just don't really feel it.

Composers are performers these days. And they sometimes, they just don't get the reason, like the practicalities of doing certain things. And maybe it makes sense to them, in their mind, but in the performance of it, it doesn't make sense. So, what I chose to do in this instance is to sort of adjust certain things to make it – for the lack of a better term – more musical. So that the music speaks more clearly to me, personally. Because only if it speaks to me clearly do I feel that I can convey a clear message to other people. And that's for me always my limits as a performer. I am willing to commit 100 percent to whatever is on the page. But when it reaches the point where it doesn't make intellectual sense to me, it might – and I feel I'm a quite open minded person – I'm more than happy to adjust it. And ninety nine point nine five percent of the time a composer is grateful for that. Usually. Unless they're like … complete narcissists. (…)

And I guess maybe that comes with the experience of working with a lot of composers, and knowing

that composers do often put their trust in a person's interpretive prowess, and trust their quote marks "instincts", that sort of thing. Or "Oh [23:25] yeah you're right. This is not a practical solution." And the only person who has the right to say anything about this solution is the practitioner. (…)

So, for the French piece of Bosseur. I've found that… I had to create more atmosphere than what was on the page in order to make it do something, so that I could be satisfied with. (…) And I think I came up with some… like that the first four notes. (…) And he hasn't marked without any articulation. And I played it over and over again. And then I was like "What?" But later he does have a slur over it, it is like a similar figure but a slurred. And I was like "Maybe that was a mistake. Maybe… let me try this". And I thought "Oh it's much nicer." It's also more consistent, you know. (…)

Or in the Victorio. It was this E flat D flat thing, or something in the low register. (…) And it was clear to me that maybe it wasn't clear to him… What if I was able to convey, this repetition of pitch content, then it would speak somehow. (…)

I would play it I was like "Okay I'm done with this, I guess." But how do you get deeper or how do you go a little bit deeper. So the palimpsest, you see… like scrap and something else way and… find something new. (…)

I thought "oh, maybe how about if I do this" and I think I even said it in one of the videos that "I'm going to play this piece like *Pierrot Lunaire* "… you know, with this sort of like… like every gesture having a direction, taking more time between things… (…) Somehow it was more satisfying. Whether that's what he was going for or not, I don't know. But the piece is short enough that I thought "why not?" And I feel that I was able to achieve that in the performance.

— When do you consider that a piece is ready to perform?

I don't think a piece for me is ever ready. Ever! I'm never done! I consider myself… the work that I do is to do research. And one is never really complete with research, I think. You know… I never feel that it's done. This is the reason why I program pieces more than once. And I tell you I feel this way: because having a job in a new music ensemble, it never had that luxury. You know… you… rehearsal start on day A, and the concert is on day W. And you just have to work your ass off, and so you walk out on stage, when you're done: next programme!

But as a soloist, playing solo recitals, I feel that the work is never done. I… it is ready whenever when I have to walk out on stage and play it. I can work on these pieces for another year. I can play them over and over again, discover new things and have performances and more satisfied with them and less satisfied with. (…)

But generally speaking I'm rarely… I'd rarely think is ready. I think I can get it to a point where I feel… I feel OK without… with like taking my clothes off, and showing… showing my business to the world. You know what I mean? (…) I can get it to the point where I feel comfortable sharing it with people. That I can intellectualize in such a way that I can get from beginning to end, and it make… it can make sense.

— You think this is… when you play all the right notes then it's ready to…

No, not necessarily. No! But when I feel like I have a spirit of it. Yeah. Like it was ME meaning that. Like… you know, IT is the THING. It may not be the perfect version of the thing, what if there is one, but it is like: it's a cello, it's a sofa, it's a computer. You know… it's like… one becomes a 3-D printer. You know.. you just print it out! It's clear. [Sofia fala sobre "a coisa" também…]

— But you mean the "thing" should be there. This thing that you don't really know what it is.

Yeah, I know it's a vague and obscure thing to say. It's kind of vague. But, you know… it IS the piece. I can be satisfied. (…)

So, it's hard to say when it's ready but I think generally speaking it's ready when I can get through it and… more and be happy with the execution, the level execution.

— Because usually you have… - we were talking about it with the students - you have levels of preparation. The first level as you usually get the notes in the right place, or in the case of contemporary music, maybe the effects in the right place. But when you're in the final preparation of that. What do you look for?

Is… for me the final step of preparation is that I walk on stage and I have no doubt that things will work. (…)

But like that last level of preparation is that like… "that's not what I'm worried about." (…) I can

think about phrasing, I could think about the dynamics, that I can take special care to do this really beautiful pianissimo so pianissssssssssssimo. And that's when I know that I'm really prepared: when I can really focus on dynamics. (…)

For me that's like my… I guess if I answer your question like really specifically, I know that I'm ready to perform something really successfully is after a few performances of it, and we're all like think about these dynamics. I don't worry. I don't worry about anything technically. I don't worry about intonation, I don't worry about articulation…

— Would dynamics be the nuance?

Yeah.

— Because sometimes dynamics is just forte, piano… is that or something else?

It's something else for me. You know… the music that I really like are have extreme dynamics. (…)

— Many people talk about nuance. What is nuance?

For me is dynamics. In moving from one dynamic to the next, crescendi and decrescendi.

— Would this affect the time?

Not necessarily. Not necessarily.

— But when you take a decision of nuance, it's something in the piece that tells or it's external?

Sometimes it's sometimes it is in the piece. Sometimes it's implicit, what the composer writes. And sometimes it's in… it's sort of like… not necessarily there, but you can tell that it needs to be there. You know… I don't know if that makes any sense, but some composers don't have… you know. Some composers don't have a sense of nuance. (…)

I just happen to build it in and trust that just my musical experience will be my guide. Because I don't always trust composers to know what's best for their music, to be quite honest. Some good some composers don't take as much care into the music that they create. But it doesn't mean that it's less valid.

— Do you mean that it's not the composer that creates by himself but when you interpret you create.

Yeah, yeah. Definitely. Definitely you do, because every performance is something by… I'm sure that… you know, my performance of Victorio was wildly different than Cássia's performance in Victorio. Even if we both work really hard to be rigorous, you know, we have a different intonation in our bodies and different life experience. We have different physical… Everyone has their own tempo, their own sense of… natural pulse that you always come back to. But with that, I think that it is valid to say that everyone makes choices to do that thing differently. And that is an element of creation, you know. I think so. Particularly, in pieces that aren't completely rigorous and controlling, like… what the outcome is… you know, and everyone has to use their own experience, and intuition, or whatever to make it work for them. Every space is different. (…) What I do and sometimes I make decisions in performance that I normally wouldn't make, and in performance those decisions make all the sense in the world.

— You mean during the performance on stage.

Yes. And I feel that that's also an element of creation. Like on stage, in real time, in the space, with people in the audience, with the pressure of the lights on you. You know that you make decisions sometimes. That's when the most interesting and the most evocative things happen. (…) And that's the beauty of interpretation, the beauty of real time performance: that there is an element of creativity there. And some composers don't like that, and they try to build and control mechanisms to prevent that from happening. (…)

And our job is as… that's what we have to contend with as a performers, and therefore there is a level of creativity there, that is outside the composition. It's just the practicalities of things. And this is what we teach often. (…)

You know, because at the end of the day, as much as I respect these composers, they're not flute players. Clearly they're not! Because if they were, if, if there also was a flute player, he would not have done that thing where he has you [mostra a posição de trinar mi bemol e dó].

— How did you solve that?

I played slow. I just… I didn't play it simple. I just sort of like… I… to be quite honest, what I norm… what I would do, I might change that, might change it. It could just be the… the texture. But in the concert, I demonstratively did what he wrote, because I wanted to prove a point. I knew you were recording it.

— But what would you do in a situation that you don't have to do that? Would you create something? Well, if it's impossible to execute, so you could do something else?

What I might have done, is actually it's sort of like… stopped and done this [wiping oil on the pinky] and then done it. Meaning… wiping oil on from my nose up to my pinky… He gives you no time to do that. You know… And… then I would have sent him an email and said you know maybe you want to put like put this figure somewhere else so that it can be successful, if you really want this, these pitches. But I know from experience that like, you know… those pitches don't work. And, usually if you say "I'll play other pitches" the composer is completely fine with it. Because they're much more concerned not necessarily about pitch content, but the gesture itself. (…)

You know like… just be more clear about what it is and then other people… you can disseminate this information much easier because that's what it's about, right. It's about the clarity of content, so that… that the interpreter can get to the meaning of it, in a concise and clear way. So that they can interpret it. And therefore composers can get performances of it that are good. You know… I tell this to young composers all the time: write music that's clear so that you can get good material, you can get good performances, you can get good recordings, so that they can get more commissions. It's just that simple!

— Money and fame: what Cássia says!.

Yes. Totally!

— OK. Anything else to say?

That I love you very much.[laughs]

— I do, too.

That's all I have to say. [laughs]

Sarah Hornsby

(SH 01-10 1)

Sarah 01-10-17 (1) 4'59"

Oi, Valentina. É a primeira gravando sobre *Ritornelo Bis* para flauta solo, de Sílvio Ferraz. Então, a primeira coisa que eu gosto de fazer é falar um pouco sobre a bula e as indicações. Como sempre eu gosto de olhar bastante a partitura e pensar sobre uma estratégia que eu vou montar para estudar a peça e começa com a bula. Então, o primeiro efeito que ele tem aqui na bula é de "*almost measured bisbigliando*", que é um *bisbigliando* quase medido. Bom, quase… eu acho muito claro o ritmo que ele escreveu na partitura, então em vez de quase medido eu vou estudar exatamente como está na partitura antes de pensar em modificar o ritmo.

[**01:04**] Esse efeito eu conheço já na obra "Toada largo", para quinteto Pierrot do Sílvio, que ele usa um *bisbigliando* medido, que ele usa uma notação um pouco diferente — talvez seja interessante para você olhar, posso te mandar a partitura, se você já não tem. Eu escolhi já os dedilhados que eu vou fazer. Como sempre, eu tento procurar normalmente uma mudança de altura bastante audível. (isso é importante, a decisão poderia ser outra bem diferente e oposta, e ela apresenta a razão desta escolha) Porque dependendo da acústica na sala de concerto, quando tem uma acústica muito viva e você tem um *bisbigliando* muito sutil às vezes não dá para ouvir.

[**02:03**] Então esse primeiro fá eu prefiro o dedilhado do fá normal e depois você mexe a chave do dó [toca]. Infelizmente minha flauta não está funcionando muito bem no momento, está fazendo muito barulho e eu não quero nenhum barulho de chave, de metal enquanto eu faço isso porque assim muda a composição e pode ser que o público vá pensar que eu estou fazendo de propósito, e eu não quero!

[**02:43**] Bom o outro dedilhado que eu gostei, mas não tanto é fazendo o fá e mexendo o quarto dedo da mão direita, seria assim [toca]. É um pouco mais sutil, prefiro o outro. Vamos ver.

[**03:03**] Um segundo dedilhado seria lá, entanto eu escolhi – de novo eu usei o livro de Carin Levine

e a tabela dela – eu gosto desta aqui: você faz o lá e mexe os três dedos da mão direita ao mesmo tempo[mostra]. Eu gosto dessa porque muda o timbre e a altura, entanto faz um trilo sonoro um pouco mais complexo.

[03:41] Bom, p próximo é si. Si. Então.. Será que eu esqueci? Sim, esse é problemático mim, porque os dedilhados não no livro de Carin não… realmente não faz um trilo sonoro ou de timbre muito audível com minha flauta. Então eu inventei um que é um pouco difícil. [toca] Mexendo o indicador da mão direita. O problema com esse dedilhado é que se eu pressiono muito vai sair um trilo diatônico que não queremos. Então vou ter que estudar isso. Já o truque que eu estou usando, eu estou pensando em levantar a flauta pra cima enquanto eu faço isso para minimizar o movimento para baixo.

(SH 01-10 2)

Sarah 01-10-17 (2) 4'43"

Continuando os dedilhados dos *bisbigliandos*, trilos, a última que eu fiz foi o trilo da nota si. Agora mi bemol, dedilhado. Você faz o dedilhado do mi bemol grave, mas com o dedinho na chave de do sustenido e mexendo na borda da chave do quarto dedo (chave aberta) da mão direita. Esse pra mim é mais um trilo de quarto de tom, exatamente. É mais do que a altura que eu gostaria, mas foi a melhor opção que eu achei.

[00:47] Segue. Dó. Dedilhado que eu escolhi é o seguinte [mostra: P, ME1, ME3, MD2, MD3, MD4, trina MD1]. Dó sustenido [mexe ME2, ME3] estou mexendo esses dois dedos aqui. Si bemol. Faço si bemol com o polegar de si bemol, mais esses dois dedos [MD1, MD2] e trinando esse daqui [ME3], que de novo é um dedilhado que eu gosto muito porque tem uma mudança bastante clara de altura e de timbre também. Bom, e sobre os *bisbigliandos*, o que eu tento fazer é enfatizar a nota principal, e a melodia que tem com a nota principal.

[02:14] Deixa eu só tocar a melodia da primeira página, onde tem a maior concentração dos *bisbigliandos* sem fazer nenhuma mudança, sem fazer nenhum *frullato*, *bisbigliando*… só pra tentar ter uma ideia de qual tipo de melodia ele escreveu [toca as notas, sem as TE ou ornamentos]. Bom, essa é a primeira parte antes de ele começar com os *key clicks*, *strong staccato* e outros efeitos. O que facilita essa primeira parte e facilita o estudo da peça inteira é que os ritmos são simétricos. Tem uma pulsação de semínima e o que eu fiz já é que eu marquei as pulsações, com riscos, só para facilitar minha leitura. Porque na minha experiência quando tem um monte de efeitos, dinâmicas, indicações que você tem que fazer, qualquer ajuda com os básicos, o ritmo, escrito na partitura vai ajudar.

(SH 01-10 3)

Sarah 01-10-17 (3) 5'31"

Então, como eu estava falando, eu toquei esta melodia e eu percebi que é uma melodia que é bastante estática, tem mudanças de alturas, mas acho que o interesse nessa primeira página da peça é mais sobre timbre do que uma melodia direcionada, porque realmente não é. Mas mesmo assim, quando eu estudo os *bisbigliandos* eu vou pensar realmente na afinação da nota principal e na dinâmicas.

[00:37] Bom, voltando para a bula. Tem algumas coisas um pouco problemáticas ou irritantes na bula. Eu preciso falar. Esse *eolian sound*, *flatterzunger*, ou *frullato*, ele usa um triângulo vazado para a indicação e eu realmente não gosto muito disso porque não dá pra saber das vezes se ele está querendo uma semínima ou uma mínima.

[01:19] Por exemplo, já na segunda linha da peça tem esse mi bemol e realmente não sabemos se é uma mínima ou semínima. Essa é uma coisa que só o compositor pode resolver. A próxima nota, que também é mi bemol grave, com *eolian sound* e *frulatto*, é claro que é uma colcheia pontuada, e eu decidi que eu vou tocar uma semínima.

[01:57] Mas essa é uma coisa por exemplo que eu falaria já pro compositor, por favor pensa numa outra notação, porque essa não é muito clara. Outra observação que eu tenho sobre notação é que tem esse *eolian sound trills* e ele usa um acento pra indicar isso que a mesma indicação que ele usa para indicar *strong staccato* com *key click*, também seria melhor usar uma coisa diferente para os dois efeitos mas esse nano gera muita confusão na partitura.

[03:04] Ele tem um efeito, trilos *with* tktktk *lip articulation*, eu conheço esse efeito que é um efeito do Ferraz, que ele gosta de fazer, às vezes ele usa com um som belcanto [toca, tktkt normal] e às vezes *eolian sound* [toca com o efeito]. O último efeito ele escreveu *slap tongue*… bom esse é… eu prefiro *tongue ram*. Porque *slap tongue*, às vezes os compositores escrevem *slap tongue* e eles querem dizer *tongue pizzicatto*. Mas aqui é claro que ele quer o tongue eram porque ele indicou a nota que vai soar, então essa é uma outra coisa que eu falaria pro compositor, mas eu sei o que ele quer dizer.

[04:10] om, quando eu estava olhando na partitura eu percebi que tem uma estrutura bastante clara, ela tem essa primeira parte "*calmo e lontano*" com os *bisbigliandos* e essa melodia que eu toquei e depois tem uma pequena transição, onde ele está introduzindo mais efeito, os *key clicks*, *strong staccato*, e os súbito crescendos que ele indica com um tipo de triângulo. E depois na segunda página o material é diferente, *molto agitato*.

[04:47] É um tipo de escrita que normalmente ele está pensando num pássaro, um pássaro imaginário com *appoggiaturas* [cantarola tim, para param tim …]. Depois, na última parte tem também mais concentração rítmica e mais agitação. Ele mistura as linguagens. Ele mistura esse *bisbigliandos*, efeitos com material *molto agitato*. E …

(SH 01-10 4)

Sarah 01-10-17 (4) 5'13"

Eu gostaria de falar sobre essas *key clicks staccato*, efeito que ele está querendo. Às vezes funciona, às vezes não, e te a ver com o dedilhado da nota principal. Na primeira vez que acontece é na nota dó e esse funciona super bem, porque você pode tocar a nota do e mexer esses dedos aqui [está ser referindo aos dedos da mão direita], fazendo bastante barulho. Tenho que estudar isso, é um efeito que é um pouco difícil para fazer bem.

[00:41] Em geral, eu não gosto de key clicks, key clicks mais junto com sonoridade porque em geral os compositores não gostam do efeito, eles estão esperando uma coisa mais incrível e normalmente a gente não consegue geram muita sonoridade, ou não soa bem. Mas eu vou fazer o melhor possível [demonstra]. Quando você usa um som bel-canto junto com os key clicks e bastante som não dá para ouvir os *key clicks*, então talvez, não sei porque não estudei ainda, mas talvez eu vá usar os *eolian sounds* ou menos ar para tentar destacar o som percussivo das chaves [demonstra]. Com o som mais aerado dá para ouvir um pouco melhor. Bom, então… esse dó funciona por quê? Porque sobraram dedos para fazer os *key clicks*.

[01:55] No quinto pentagrama ele quer o *staccato key click effect* no ré grave. Bom, infelizmente não sobrou nenhum dedo [demonstra] estou usando todos os dedos. Eu vou fazer o key click como? Aqui [mostra a chave de dó grave] não dá porque vai sair uma outra nota ou essa aqui [chave de sol sustenido], a mesma coisa.

[02:27] Eu poderia talvez bater o dedinho contra a flauta assim [toca o ré e bate a unha do dedo mindinho da mão esquerda ME4 embaixo do tubo da flauta] mas na sala de concerto não vai fazer muito barulho, ou eu posso tocar um pouco mais lento usando por exemplo esse dedo [ataca várias vezes batendo o ME4 junto com o ataque da língua], mas tem que ser lento porque se eu faço rápido eu vou fazer uma outra nota [toca o trêmulo de lá com ré].

[02:58] Bom… problema. Eu vou ver como vou resolver isso. Às vezes quando tem um key click efeito que não funciona eu sugiro um *pizzicato*, um *tongue pizzicato*, alguma coisa como uma língua mais percussiva, só para ter alguma coisa de percussivo. Eu não sei o que vou fazer. Vou ver… Vou avisar você. Tem o mesmo problema com o dó grave na página 2, porque não sobrou nenhum dedo para fazer a percussão [demonstra, batendo a chave de sol e atacando o dó] e o andamento deve ser 60, takataka… [demonstra, mais rápido] (não funciona, pois soa o lá antes do dó)

[04:07] Realmente não dá para fazer. Provavelmente eu vou fazer um tipo de tongue pizzicato, para manter o andamento. Eu vou ver. Depois temos algum que funcionam, na terceira página dó sustenido funciona [demonstra]… Lá, dá para usar os mesmos três dedos da mão direita [MD2 MD3 MD4, demonstra] e vai sair algum som. No fá, como a minha flauta está fazendo muito barulho no pé eu acho que vai funcionar bem usando a chave de dó, mas é um problema que eu tenho que resolver. É um problema de composição mesmo, do compositor que não é flautista.

(SH 01-10 5)

Sarah 01-10-17 (5) 2'37"

Oi Valentina, essa é a última gravação da primeira sessão sobre Sílvio Ferraz. Eu gostaria de falar sobre dois problemas que eu identifiquei. Os últimos dois, por enquanto.

[00:17] Na página 2, no andamento de 72 a 76 dá para perceber já que não vai dar tempo pra fazer o tongue eram, ou o *slap tongue* como ele chama isso, claramente no andamento. Esse, como você sabe, é um problema comum nos compositores, que eles têm que calcular o tempo que demora para mudar a posição [toca as notas agudas e o *tongue ram*, que não funciona muito bem], porque você realmente precisa de tempo para preparar o *tongue ram*.

[01:00] Então provavelmente quando eu estudar isso eu vou modificar o andamento um pouco para poder fazer um bom tongue ram e também ele indicou fortíssimo, você realmente precisa de tempo para preparar isso. Na mesma página, eu vi na oitava linha [mostra a partitura], tem um trilo que não é exatamente possível que é dó grave para mi bemol [demonstra].

[01:43] Esse não é um trilo que vai sair muito rápido, então o que eu vou fazer é um truquezinho, eu vou atacar a nota com o dó grave e depois virar a flauta pra dentro e usar o dedilhado de dó sustenido-mi natural [demonstra, funciona bem!].

[02:24] Como eu resolvi o problema, eu nem mencionaria isso para o compositor, porque dá pra fazer… não é exatamente possível mas dá pra fazer. Então, até a próxima. Tchau.

(SH 12-09 1)

Sarah 12-09-18 (1) 5'33"

Video gravação número 6 da peça de Sílvio Ferraz. Eu vou começar a estudar e vou gravar sessão e falar um pouco sem planejar muito.

[00:14] Eu olhei um pouco na partitura sobre os dedilhados que eu fiz, as outras gravações, e ainda não estou super satisfeita com o dedilhado do si *bisbigliando*. Eu inventei um dedilhado que eu não achei no livro de Carol Levine, que é em que si pondo o quarto dedo da mão esquerda e treinando com direito três. [00:49] Fica assim. [toca] É muito sutil mas eu acho que dá pra ouvir.

[00:59] Acho que vou começar só tocando o ritmo com os crescendos e decrescendos da primeira linha. Tenho meu metrônomo aqui.[toca sem os *bisbigliandos*, com metrônomo e dinâmicas]

[01:31] De novo. [repete]

[01:46] Agora meu desafio é contar os ritmos do Bisbigliando.Vou fazer em pedacinhos. Esse primeiro seria 12. Significa seis batidas por semínima. [fala o ritmo com "ta"]. Then *bisbigliando*. [toca].

[02:40] Eu acho mais fácil entender a contagem pondo um dedo no começo de cada "*beat*". [toca]. Inicio. [toca e depois fala o ritmo para conferir] Tá tá tá… Segunda parte [Toca os primeiros *bisbigliandos*, parando para conferir o ritmo algumas vezes.]

[04:25] Vou solfejar isso, começando do fá sustenido. [fala o ritmo, buscando fazer crescendos e decrescendos - tatatata] Eu vou estudar lento. [toca até o início da segunda linha]

(SH 12-09 2)

Sarah 12-09-18 (2) 8'06"

Continuando a sessão do Sílvio Ferraz, essa é a gravação número 7. A segunda linha. Eu vou falar o ritmo, primeiro. [liga o metrônomo]

[00:43] Eu acho que ainda tem que ter um *crescendo* e *diminuendo*, quando não está escrito. Deixa eu mostrar. Começamos do fá sustenido. Vou fazer em pedacinhos. Para entender o ritmo. Temos [toca].

[02:15] Eu usei um outro dedilhado do fá. Era assim. Eu acho que não gostei. Vou mudar de volta para o primeiro. Essa é uma decisão. Sempre fazer o mesmo dedilhado, porque assim as notas ficam como objetos sonoros que sempre voltam na composição. Não sei, talvez seria uma ideia. [toca, fa *bisbigliando* com MD3]

[02:55] Mas aqui no lá, eu estava fazendo assim [demonstra: *bisbigliando* MD1]. Eu acho que por causa do dedilhado porque no fá está mexendo esse dedo [MD3] e se estou indo, eu acho melhor manter o dedinho no dó e mexer o terceiro dedo [MD2].

[03:38] Eu acho que eu vou estudar tudo isso um pouco mais lento. Pra entender se estou realmente contando todos os *bisbigliandos*. [toca]

[04:07] Eu acho que tem essa *appoggiatura*, ou grace note depois do mi bemol que é *frullato* e som do ar, que eu acho difícil. [toca]. [04:55] Nele você tem que mudar para som de verdade, no fim do *diminuendo*. [toca]

[05:29] Eu gostaria de não ter esse harmônico soando na segunda oitava que está saindo. [toca] Mas, com um pouco mais harmônicos aparece mais forte. Não sei. [toca]

[06:15] Ah, *appoggiatura*, eu acho que ele quer dizer… ele que a gente segure até o próximo tempo. [canta, estalando os dedos] Pra ter mais energia na pausa. Eu acho que é isso. [canta e depois toca]

[06:53] 10. Dez pode ser hipopotamus-hipopotamus [estala o dedo no tempo]. No metrônomo seria.[liga o metrônomo]. Hipopotamus, hipopotamus. É bem rápido. [toca] Ou pode ser tkt-tkt-tkt. E mais um. [toca]

(SH 04-10 1)

Sarah 04-10-18 (1) 8'23"

[**00:01**] Essa é a gravação número 8 do Ferraz. A última vez que eu estudei a peça foi há quase uma semana, então vou estudar do começo para ver se eu aprendi o que eu fiz na última sessão. E depois eu vou continuar lendo e estudando. [toca].

[**02:11**] Tem esses problemas… Na quarta linha… estou estudando um pouco fora do ritmo. Só pra tentar… estou tentando lembrar os *bisbigliandos*. E eu acho melhor decorar os *bisbigliandos*, os dedilhados. Está demorando para lembrar o que estou fazendo… Mas deixa eu começar da quarta linha, esses primeiros três pentagramas eu acho que eu entendi mais ou menos. Esse tktktkt. Eu entendi que é com som do ar e um forte tktktktk percussividade. [toca].

[**03:03**] Não, é colcheia. Seria… [fala o ritmo]. Talvez três tktktktktá. [fala o ritmo] Não sei quantas consonantes eu consigo no tempo. [toca] Piano, tktk, *frullato crescendo*, *frullato diminuendo* som normal.[toca] Acho que vou tentar fazer três.[toca]

[**04:27**] *Glissando* [toca] Estou fingindo que tô fazendo um glissando, porque assim eu consigo com o dedo só até o si bemol e depois.[demonstra o gesto, primeiro escorrega o dedo e depois move o queixo] [**04:56**] A ideia é convencer que eu estou fazendo um glissando direto, de lá a dó, que não é possível.[toca].

[**05:20**] Esse *key click*, em geral eu tento fazer um sinal visual, uma coisa visual, para mostrar ao público que estou fazendo alguma coisa, porque como eu acho que eu comentei antes que… dependendo da acústica às vezes nem dá para ouvir esse barulhos de chave. Então às vezes é mais um gesto teatral que uma coisa realmente auditiva audível. [demonstra]

[**05:59**] Eu tento não estudar *key clicks* porque machuca a flauta.[toca] *Tenuto*. *Accento*. *Staccato*. [toca e fala]

[**06:36**] Agora eu vou olhar e pensar sobre as dinâmicas. Então, *crescendo*, *forte* e *diminuendo*. [toca] Começando do *mezzo piano*. [toca] *Diminuendo subito*, parece. [toca]

[**07:10**] Agora, esse *key click*… [toca, não sai] Não tem. [toca] Porque batendo em qualquer coisa eu não consigo a mesma nota. Eu acho que eu simplesmente não vou fazer. Normalmente o que eu faria é ligar para o compositor e falar "Compositor, desculpe mas eu não consigo fazer isso." E depois eu pergunto: "Tem algum flautista que achou uma outra solução no passado?" E se eu não acho nada, eu vou mudar isso e não vou fazer key click.

[**08:05**] [toca] Talvez um som mais percussivo som a língua [toca até a última linha da página].

(SH 04-10 2)

Sarah 04-10-18 (2) 7'40"

[**00:01**] Gravação número 9, vou ler de novo essa primeira página. [toca].

[**01:33**] Ainda não estou gostando do *key click strong staccato*. Eu acho que talvez seria a melhor com um som do ar. [**01:53**] Talvez [toca]. Assim fica mais percussivo, eu acho que vou fazer isso. Sim, agora estou um pouco mais confiante com os dedilhados. Eu sei que está um pouco fora do andamento ainda, mas eu gostaria de ler a segunda página.[toca, devagar, mas com as *appoggiaturas*]

[**03:22**] Vou estudar sem as *appoggiaturas*. [toca bem lentamente, sem as *appoggiaturas*, depois repete a primeira linha com as *appoggiaturas*, ainda muito lentamente]

[**04:29**] Estou estudando fora do andamento porque eu quero ler todos os detalhes, as articulações. Vou tentar de novo [toca mais uma vez, muito lentamente, com as appoggiaturas; depois um pouco mais rápido].

[**05:13**] É interessante porque às vezes o assento fica na *appoggiatura*, às vezes na nota principal. Eu acho que esse é o jogo rítmico dele.

[**05:29**] [toca a continuação da página dois] Ré, nota nova agora. Teve só [toca o início da página] essa mesma coisa e esse é novo.[toca]

[**05:54**] É… problema. Eu falei numa outra gravação que é super difícil essa mudança, é muito chato, essa mudança rápida pra *tongue ram*. E ele quer um *tongue ram fortissimo* e isso precisa de uma certa preparação. Vou estudar lá.[toca] Eu imagino que ele está pensando no ritmo um pouco mais preciso, que flua melhor, mas é um problema de escritura.

[**06:48**] Ideal seria [canta]. [**07:03**] [toca]. Preciso estudar isso, e só minimizar a distância entre tocar assim [bocal na posição normal] e [toca o tongue ram]. É chato. Bom…

(SH 04-10-18 3)

Sarah 04-10-18 (3) 8'50"

Gravação número 10. Eu vou estudar essa parte na segunda página, "*molto agitato*". Eu vou estudar em pedacinhos com o metrônomo no andamento, porque quem não tem tempo pra estudar super lento e depois estudar a parte inteira um pouco mais rápido… não vou fazê las.

[**00:24**] Essa é uma super dica de Michel Debost, no livro *The Simple Flute*, que ele fala quando você tem… Muitas vezes, depende de passagem, mas quando você tem passagens rápidas, é melhor estudar em pedacinhos. 72 (liga o metrônomo e toca apenas a primeira figura algumas vezes]

[**01:05**] Meu objetivo é tocar claramente as articulações. [toca a primeira figura e vai para a próxima]. Eu não estou super confortável fazendo esse andamento, mas eu quero só acelerar um pouco o processo de estudo. É por isso que estou fazendo. Próximo. [toca a próxima figura]

[**02:45**] A anterior [toca]. Estou estudando a passagem mais difícil, que é a primeira, para mim. [toca, sempre com metrônomo] Vou marcar esse dó natural. [repete muitas vezes a primeira e a segunda figuras]. Assim.

[**04:38**] Eu desisti de colar os pedacinhos. Eu vou estudar cada um, rápido e depois talvez desacelerar o andamento e colar os fragmentos. [toca cada figura separadamente, com metrônomo] Fá sustenido, vou marcar. Essa porque aqui tem que ser estudada, não tem como. Tem que estudar, com concentração, tentando fazer todas as dinâmicas. Deixa eu fazer 60. [toca, com metrônomo]

[**06:59**] É porque era assim parece fácil. Agora estou relaxada, dá para tocar no andamento, porque eu fiz esse trabalho primeiro mais rápido. [toca o trecho mais uma vez]

[**07:27**] E como esse ré é uma nova nota, eu quero dar um pouco mais atenção, só para destacar a nota, porque é interessante. É novidade [toca, pára quando chega no *tongue ram*] Eu não sei como vou fazer isso [continua tocando, sempre precisando de tempo para preparar o *tongue ram*] (não parece muito satisfeita).

(SH 04-10 4)

Sarah 04-10-18 (4) 9'04"

[Toca do início da página, sem metrônomo]. Pentagrama oito, vou estudar um pouquinho [toca, primeiro sem as *appoggiaturas*, depois com].

[**01:14**] Marcando… mi natural. Eu estou pensando sobre a organização das alturas enquanto eu estudo, que tem essas oitavas que são uma vez, por exemplo… tem lá natural na segunda oitava, o lá bemol na primeira oitava. Estou observando a composição porque vai me ajudar a entender a peça e também aprender as notas mais rápido.

[**01:42**] Eu vou da sétima linha. [toca devagar, sem metrônomo, com *appoggiaturas*; repete do início mais rápido e com appoggiaturas] [**02:56**] Segue. [toca]

[**03:10**] Nesse, não é clara a notação. Tem esse triângulo, que na bula… Na bula eu não sei se esse significa som do ar, se significa *slap tongue*… Porque na primeira página tem um que eu toquei como slap tongue mesmo, que era [toca] Aqui, em um trilo tem o triângulo, é para fazer o quê? Se for *slap tongue* ou *pizzicato*… uma coisa assim pode ser, ou pode ser som do ar…

[**04:00**] Porque você tem *trillo*, que como eu falei no vídeo anterior não sei qual que esse *trillo* de dó-mi bemol é impossível… para mim. É possível que algum flautista no mundo consegue fazer isso. Eu não consigo, então eu vou… vou fazer [demonstra] No dó, vira a flauta tipo [demonstra] radicalmente para dentro. Estou fazendo dó sustenido - mi. Não é uma solução ideal mas como a dinâmica é em *mezzo-piano* eu acho que… acho que vai dar. [toca]. Eu não sei, não sei… não é claro. É som do ar.[toca]

[**05:48**] Que também não é exatamente possível, porque com som do ar, fá sustenido tem que ser assim [demonstra]. Não sei. Não sei, Valentina.

[**06:20**] Porque assim… o som do ar na bula é uma nota tipo vazia, em branco. Por exemplo, onde está escrito violento são vazias [toca], é som do ar. Triângulo, para mim, significa *pizzicato*. Como eu vou fazer um pizzicato rápido [demonstra]. Eu tenho que inventar alguma coisa, porque não dá para conversar com compositor.

[**07:13**] Segue. Estou aqui na última linha da segunda página.[toca até o final]

[**08:57**] Então… li a peça, finalmente até o final. Mais depois. Tchau.

(SE 08-05 1)

Sofia 08-05 (1) 8'01" Overview

Hi. This is my first recording for your project and I was thinking of just trying to look at the pieces to know where to start and with what. So that's what I'm going to do this first session and it's the 8th of May and six o'clock in the afternoon. OK.

[**00:34**] The first piece I have here is the one called One Page. I'm just going to see what kinds of extended techniques I don't know how to… I'm not so very sure about how to use. So I think I'm going to figure that out and look it up. And so and I remember you talked about it in your lecture with us.

[**01:02**] So I'm gonna look but get up here. I have some. Yeah that's the *bisbigliando*. OK. I didn't… I wasn't sure about that. That's with breath… Yeah.

[**01:28**] And the… and the three lines I wrote something about that I'm gonna check… but otherwise it's just the lines. That's not in the sign thing but I have notes about that. Okay that's fine.

[**01:48**] I am now I'm in the I'm looking at the *Exominiatura XI*.

[**02:03**] I'm gonna have some hard times just seeing what it says but I don't… There are not many weird things here, like extended things… is just it goes faster when the lines are… and then… yeah but then there's the thing. [looks at the score] OK so you're supposed to sing the upper line and play the second one. OK and then you switch notes. OK… makes sense.

[**02:59**] Not too many weird things here that I need to check… I need to read it a bit better. It was not as clear as the other one, but that's OK. Now it's the long one, it has…

[**03:18**] Ok. Has many pages… three pages *Ritornelo Bis*. This one… Ok I need to… Ok.

[**03:41**] That's *bisbigliando*… that's measured. OK, so… then I guess that means that it depends on how many times you do the key vibrato you take the actual notes maybe… Ok. Well why is it like… I really wonder why there's uh there's – what is it called in english – a number above the note without this thing… just plain note. Need to figure that out.

[**04:43**] Ok. But under there is instruction to this last one, what's good. Uh… Ok so it is a trill with tktktk. OK. That's weird. OK. That's the tongue ram. Ok.

[**05:04**] Interesting… but the weird thing about this piece was the… number that I really don't get why where there's a number three, because it says in the instruction that there's numbers… I don't get that. Maybe just like in relation to how long it's supposed to take. I don't know…

[**05:55**] I've written here because I missed the introduction because I had a doctor's appointment. But I wrote here like numbers… that someone gave me the instructions afterwards… what you said to the class that I missed. That the numbers are equal to… the number of times you take the note. But did why did I write that? I don't remember my notes. OK.

[**06:27**] And… but this seems kind of clear though… in the instructions. Maybe… So it's good to start with the *Ritornelo Bis* one. I think it's a good idea because I don't see… it's kind of clear, because you can find everything in the instruction.

[**07:02**] And that's I think that's a good start. So maybe I should start trying to get with a flute on the first page of it and then I can look up to the things I'm not sure about… what kind of techniques like the notation… I can look up because I can google that and then I can tell you later what I googled and got. So maybe I should start… Thinking about the finger vibrato… it's on a low F, it's like [plays it]

[**07:56**] Maybe I don't do it on the F… I need to google finger vibrato.

Primeiro olha (não toca) *Uma página* para ver que técnicas estendidas aparecem, não encontra dificuldades. Olha *Exominiatura XI*, comenta que terá dificuldade por conta da escrita à mão, mas que a obra não tem muitas "coisas esquisitas" e estendidas. Pega *Ritornelo Bis* e comenta logo que são três páginas. Sobre os números, comenta que deve ser u número de vezes que faz o *trillo* na mesma nota, mas fica intrigada. Comenta sobre as outras técnicas estendidas mas fica aliviada por ter instruções na bula e que assim parece tudo muito claro e então decide começar com essa peça. Leitura inicial da peça, lê a bula e comenta que vai procurar "*finger vibrato*" no Google.

(SE 08-05 2)

Sofia 08-05 (2) 8'16" *Ritornelo Bis*

Now I'm back. It's still eight of may and a little later than the last video. I googled and it was kind of hard to google the *bisbigliando* on flute. But I figured out that it must probably be something that… You want your tone to like [gesticulates] vibrate a bit. So I could just put on some keys that won't affect the pitch too much but still makes it different. So I'll try something like, because this in a low F. The only thing that I think makes sense, I don't know if I'm right or not, is to like… use the F sharp key because the pitch changes too much if I use the E key. Maybe I could… I could like… not push your whole key down. That's true.[plays] But I think that's harder when I should count it as all. But the F sharp on this and make that much of a difference. So maybe if it's enough.[plays the beginning, two first notes]

[**01:41**] It's easier when it's on the A because then I take both of these keys. [RH 2-3] I don't know if I'm doing right or wrong at all. It's hard.[plays]

[**02:05**] And then on the F sharp then I just use one key.[plays]

[**02:23**] That's hard on the B. [plays]. But it makes… It's hard,I need to do some more research about the *bisbigliando*… and I probably need to learn how to pronounce it as well. OK. That's a lot of the beginning. It's the *bisbigliando*. The next new technique is the eolian sound with *flatterzunge*.

[**03:02**] I really do the flatterzunge in the front of the mouth, because I really don't know how to do it in back. So we'll see how it goes. [plays the *frullato*] Something like that maybe? [plays again] Let's put more tongue. [plays] Oh, no… it's sort of see… [plays the *frullato* again, trying to change the sound; then plays a trill]

[**03:42**] Then there's the *pizzicato*… and more *flutterzung*.

[**03:45**] I think I need to google how to how to do the pizzicato and then practice doing that pizzicato before… I feel like I need to practice all these techniques more, before I played them in the piece. So maybe that's what I should do next. I can do that until the next video. So see you tomorrow.

Procurou no Google "*bisbigliando*", mas acredita que precisa pesquisar um pouco mais. Comenta que o *bisbigliando* no lá funciona melhor do que no si e que não consegue fazer o frulato com a garganta (na parte de trás da boca), somente com a língua (parte da frente). Diz que precisa pesquisar no Google sobre Pizzicato.

(SE 21-05 1)

Sofia 21-05 (1) 7'22" *Exominiatura XI*

Hi. It's the 21st of May and this the second session I will work on the *Exominiatura XI* by Victorio. So I'm just going to try to read it through and just try to do the techniques and I don't think… yeah it will go slow and I won't do all the nuances.

[**00:24**] I'll try to… but I think I will forget. So, I'm going to just try to figure the piece out.[plays from the beginning, until the first short fermata]

[**00:50**] There's a line above the notes… I think that has some meaning of course. And do we have an explanation?

[**01:08**] When it's a line written… it's a line on the notes. I have as a reference Takemitsu's *Voice*. I haven't played the piece but I bought it because I'm… if I was going to play it and I think there are many good explanations here. OK. So it's probably grace notes so when there is this line [shows the scores] This line. I need to check that.

[**02:07**] And then it goes faster. [plays until the G vibrato, no matter some mistakes]

[**02:26**] Ok. And I need some practice it through. [plays the next fast figure, slow] and that's OK. I need to practice the fingerings as well, to try to get it in my fingers. OK.

[**02:57**] [plays from the long low C]. I need to practice this all extreme vibrating sound too… And think did he write anything about the… [she means the different fermatas]

[**03:16**] Ok but here I got… This is good explanation for the other. That one and that one. So the fermata and the "sustain the sound longer", "sustain the sound shortly". Yeah, that's good to know.

[**03:36**] [plays from the same place, long C, second line]

[**03:40**] And then… split attacks *frullato*. [she didn't understand the calligraphy, and interpreted that "ff"(?) at the beginning of the 5s passage as *frullato*] and *frullato* is that…

[**04:19**] Think that's *flatterzungen*, right? [plays some short notes *frullato*, as she understood should

be the 5 seconds] And then slap tongue with key attacks. [plays the last 4 high notes after the 5s figure] Something like that.

[**04:25**] [plays from the middle of the third line until the frullato, next line].

[**04:41**] No. OK. The slap tongue with key attack. Yeah. This is [plays the figure after the frullato trying to make slap tongues]

[**04:51**] I need to google slap tongue. Do I have slap tongue in another piece? Where's Takemitsu? Here it is! I think it's good to have some kind of reference. [looks at Takemitsu's score] Slap tongue… I said like… you can see we have the other instructions from the other piece. [looks at her notes] Slap tongue. Yeah OK. Tongue ram. OK. OK! Then I get it.

[**05:53**] Yeah [plays some tongue rams] Something like that, I hope. Ok. This will take some practicing [plays tongue rams, slowly].

[**06:13**] That was interesting. Yeah. OK.[plays from after the 5s passage]

[**06:37**] Yeah. The wind sound is hard I think, because I want to blow tone. [repeats and keeps playing, now she does not play that slap tongue after the frullato on fourth line]

[**07:16**] Ok. Now I'm going to sing.

❖ Para ajudar a entender a notação que não conhece e não tem legenda, usa outras peças. Recorre a *Voice* de Takemitsu para a linha cortada que indica "o mais rápido possível" e à legenda de *Uma Página* para as diferentes fermatas (longa e curta). Na terceira linha, na figura de 5 segundos, ela entende o que está antes do parêntesis como *frullato* e o que segue (que seria som eólio) como "*slap tongue with key attacks*". Eu havia traduzido as partes escritas em português para o inglês, mas como já havia passado bastante tempo entre o primeiro encontro (do qual ela não pôde participar uma sessão e pegou as anotações com um colega) e ela pegar as peças para tocar, creio que daí tenha derivado uma certa confusão. Ela também entende que deve fazer os *slap tongues* depois do ré bemol *frullato* na quarta linha, onde não está anotado nada. Pesquisa sobre "*slap tongue*" e encontra que é o mesmo que *tongue ram*. Então faz *tongue rams* (com o orifício da flauta totalmente fechado) onde achava que deveria fazer *slap tongues*. Mas quando retorna da linha e toca novamente, toca as figura após o ré bemol com as notas regulares.

(SE 21-05 2)

Sofia 21-05 (2) 0'58" *Exominiatura XI*

Ok. With the closed mouth. I'm gonna sing a D. [plays a D to check the intonation and then sings it] But ok, so I'm going to with the closed mouth, sing and then play. [tries, sings and plays] But if I'm going to play my mouth can't be closed. That's weird. [tries and can sing and play] Yeah, I need to practice the techniques, but I think it's on this way. See you tomorrow.

❖ Treina "cantar e tocar", mas comenta que é esquisito estar escrito pedir para cantar com a boca fechada (que seria a tradução de *bocca chiusa*).

(SE 22-05 1)

Sofia 22-05 (1) 11'00" *Exominiatura XI*

Hi, again, it's the 22nd of May and I'm continuing the work that I did yesterday with *Exominiatura XI* by Victorio. I'm just gonna try to play and then we'll see along the way.

[**00:21**] [plays the first figure, some wrong notes] I'm having trouble to read this and see which note it is, actually. That's an A… that's an E flat… [tries some notes] I think it's like that. [plays the long A and goes on until the wind tones, second line]

[**01:33**] It's an F sharp. F sharp G sharp, I think. [keeps playing, repeats some notes on the way; at the figure of 5 seconds she plays tongue rams, with the flute turned in, instead of slap tongues; keeps playing until the fourth line]

[**02:47**] And now it's the singing part, playing and singing together. But I'm confused by that. Because it says *bocca chiusa*, and I get that that's closed mouth. And how am I supposed to have my mouth closed when I play? So, maybe. So, maybe I'm supposed to cover the hole, to make it in the tube. Because when I do the different tones with the keys I get different singing.

[**03:27**] I actually like the singing into the tube into the flute with the closed mouth. [demonstrates]

[**03:35**] Or I'm supposed to do like that [sings and plays] or [sings in the flute again]. But because I'm supposed to start playing before I start singing I guess that I'm just gonna play and then keep playing the note, so I get the flute sound too. I have to think about that.

[**04:22**] [plays a D to get the note she has to sing, then sings the D; sometimes plays the note that will sing to get the correct intonation; keeps playing, goes to next passage until the high D] Is that a D?! [keeps playing; the high grace notes she plays *frullato*; plays until the end of the page]

[**06:04**] This is interesting. [turns the page and plays the beginning of it] And then there's two dots, three dots above the quarter notes, which I'm not very sure about. So, I'm gonna see if I have some other instruction about the dots [looks at the instructions for *Uma Página*] No one on this one.[looks another] No. Let's see with Takemitsu. [looks for it] No. hmm.

[**07:01**] Ok, so the dots… I'm going to check my book where I wrote when we had our lecture (*I haven't talked about the specific symbols at the scores, just translated the Portuguese words) [reads the notes]

[**07:58**] I don't know, but here I see that slap tongue is not the same as tongue ram, it's with an open mouthpiece, mouth hole. So, I need to do that differently. [goes back to the 5 seconds passage, but plays kind of a tongue stop, but with the open mouth piece] But that doesn't sound like cool… Slap tongue… how to do the slap, maybe Takemitsu says anything about that [looks at the instructions for *Voice*]

[**09:07**] [plays the effect again] Something like that, maybe. [plays the tongue ram and compares with the "slap tongue" she is doing] I don't know. It's hard with the techniques. And the dots, I really don't know what they mean. [after a long silence, looking at the score, she keeps playing the piece, stops at the "slap tongue" figure]

[**10:35**] Yeah, I think I… there are some things I don't know about this piece, that I need to learn. And I need to google the thing with the three dots, but I think I'm gonna start looking at another piece, just to get some inspiration. So, I'll end the piece, *Exominiatura XI* for today and then I'll make a video with another piece. So, see you!

Ela procura ler a peça, sempre seguindo em frente, repete algumas notas de leitura mais difícil e continua. Tem alguma dificuldade com a caligrafia das notas. Faz *tongue rams* no lugar de *slap tongues* na figura de 5 segundos. Quando chega na parte de cantar e tocar, imagina como vai cantar com a boca fechada se tem que tocar flauta. Experimenta cantar dentro da flauta, com o orifício fechado e comenta que gosta muito de fazer isso. (É interessante que Eric Lamb também não sabia o que fazer nesse trecho e a princípio fez um outro efeito que gostava muito, soprando na flauta, por influência de outra peça que estava fazendo naquele momento) Repensa e comenta que como é preciso começar tocando, vai continuar tocando a nota e então acrescentar a voz. Para tocar o trecho, às vezes toca a nota que deve ser cantada para afinar a voz. Nas *acciaccaturas* da última linha ela faz *frullato* (pois provavelmente entende o sinal de *sforzando* – sfz – como *flutterzung*). No início da segunda página não sabe o que fazer em relação aos pontos sobre as notas. Procura instruções em outras peças (*Uma Página*, *Ritornelo Bis*, Takemitsu's *Voice*), mas não encontra. Encontra, entretanto, anotações sobre *slap tongue*, que não é com o orifício do bocal fechado e toca uma espécie de *tongue ram* sem virar a flauta para dentro. Não gosta do resultado. Depois volta para os pontos sobre as notas "Esses pontos, eu realmente não sei o que significam." Lê a peça até o fim e comenta que vai precisar pesquisar algumas coisas, que vai fazer outra peça para ver se "ganha alguma inspiração".

(SE 22-05 2)

Sofia 22-05 (2) 10'16" *Uma Página*

Hi, again. The next piece I'll look at is piece *Uma Página*, by Jean Yves Bosseur. I don't know how to pronounce that, but… I'm just gonna do the same thing, try to read it. It's only one page, so let's see how it goes.

[**00:22**] [starts playing and stops at the first bar] That's the first part. Is that a trill? …Yeah, I didn't get that far. [looks at the score] Because it's… it's an F sharp, and but it's still like… a trill. In this note says anything about that… But ok, I'll try to… should go with that. I'm gonna go on.

[**01:01**] [plays, second bar, plays just pick up and first note, regular tone] So, *poco* breath sound… Ok, so it's tiny breath sound, maybe. [plays until the end of second bar] Ok, so maybe that will go [makes a gesture, to indicate the arrow] to *flutterzung*, yeah. [plays next note] And this is a *bisbigliando*. [looks at the notes] So, that's key vibrato, so that vibrate between that keys?

[**01:41**] [plays from bar 2, repeats the cells sometimes to incorporate the extended techniques, until the D *bisbigliando* at second line, tries with different fingerings] I need to find good keys to, on each note to… when it's *bisbigl*… I don't know if I'm doing it right! I just have to try. [tries different keys for the *bisbigliando* on D; keeps playing until the beginning of third line; looks at the keynotes] And then this note is… with the sound of the key. Ok.

[**03:24**] [keeps reading, stops at the trill B-C]

[**03:45**] Because maybe that's a noted ???? trill, too. [looks at the keynotes] Interesting… And then end on the… on the. Ok. [plays until the end of the measure] Ok, that's ordinary and the goes into breath.

[**04:13**] [plays the F sharp going into breath; keeps reading; stops at the fifth line, key clicks]

[**04:55**] aham… [keeps playing, stops at the beginning of fifth line ; looks at the keynotes] I need to find… because I don't know the… I had the same problem in the other piece with the thing on the… Yeah, that's the grace notes. Ok, so everything is grace notes.

[**05:25**] [keeps playing, fifth line] That's a trill between notes… when it's… yeah. [keeps playing, stops at the beginning of last line, with the C harmonic, tries different positions, but plays as A instead (seems not to note it's a C); keeps playing until the end; tries different positions for the last *bisbigliando*]

[**06:45**] Really do not know if I'm doing [looks at the score] it right, but I think… just gonna have to… I think it's better if I just try to play it and then… So I get to play because now I was really out… I did not it right rhythmically, so maybe just try to get the whole thing of it.

[**07:16**] [plays from the beginning; stops, to make sure about the extended techniques (breathy sounds, *bisbigliandi*); plays until the end of fourth line]

[**08:34**] I need to do it with a metronome. [keeps playing, beginning of fifth line; plays until the end, stopping at some places to repeat them]

[**10:06**] I don't know. Maybe… yeah, I have to google some things but I think that's enough for today. So, see you tomorrow!

Ao ler a peça, identifica não estar certa sobre o trinado de fá sustenido e sol bemol no primeiro compasso, verifica que não há indicações sobre isso nas notas, mas segue em frente. No segundo compasso, as "três linhas" com uma flecha, que causou estranhamento a outros (e não está nas notas esse símbolo) ela rapidamente decide que vai fazer um *frullato* que entra gradualmente. Toma as decisões rápido e segue em frente com a leitura da peça. Comenta que não tem muita certeza se está fazendo as técnicas corretamente e que precisa acertar o ritmo. Retorna do início e em certo ponto comenta que precisa tocar com metrônomo. Ao final comenta que precisa procurar algumas coisas no google.

(SE 23-05 1)

Sofia 23-05 (1) 12'09" *Uma página* / ***Ritornelo Bis***

Hi! It's the 23rd of May, and I'm going to try to read through *Uma Página* once more, by Bosseur. I'm really just trying to… because it's good because it's the tempo here, so it will be easy to get like with the tempo. But I'll try just to get it into my fingers, just see if I do the… I don't know if I'm doing it right, so… but I have to do my… oh, English words… my interpretation of it. So… we'll see… it's just one note here in the beginning, it's like… I have a F sharp but I'm supposed to be trilling to a G flat? That's the same note… So, I don't know if it's something that's printed wrong… Because I think it sounds better to trill between the F and the F sharp than to the F sharp and the G sharp. So, I'm gonna… I think I'm gonna try to play an F just to make… the trill to make sense. I don't know.

[**01:14**] [plays from the beginning, stopping by a few times to fix some extended techniques,

and mistaken notes]

[**03:30**] I think I might need to google… I need to figure out this *bisbigliando* thing, if I'm doing it right. I need to google that. But I think I have to try the third piece that I haven't played that much.

[**03:49**] [looks at the score] The piece that's called *Ritornelo Bis*, by Sílvio Ferraz. And this is almost measured *bisbigliando* at the beginning. [plays, experiments different fingerings for the *bisbigliandi*, repeating the notes until thinks is satisfying; tries to incorporate the dynamics from the beginning; plays until the beginning of second line]

[**05:24**] I need to count that more. And then I have the… the *frullato*… it's *flutterzung*. Aham, ok, ok. [keeps playing, stops at the E flat]

[**06:45**] I am supposed to do the finger vibrato on that note. [keeps playing until the end of fourth line, with the repeated Cs]

[**07:33**] There's an instruction for that thing. "Strong staccato with key click, four fingers clapping." Ok. [plays, with double tonguing; almost ordinary sound; keeps playing until the end of the page; looks at the keynotes] Yeah, that's the crescendo thing (she means the symbol at the end of the page) [plays it, and turns the page; keeps playing; at the second page, tries to play straight with the grace

notes; then repeats the figure without then and again with]

[**09:05**] Ok. So, here there's the triplets and then sixteenths, though I don't know if I'm doing the rhythm right, I'm just trying reading through the piece. [plays until the end of first line, without the grace notes]

[**09:39**] Ok. This was hard, I think. I'm really not used to this. [looks at the score] Let's gonna try. [keeps reading the second line; with the extended techniques and the grace notes; stops ate the C - E flat passage; looks at the keynotes and keeps playing; the same thing for "*violento*" before the "*calmo subito*"; plays until the end of fourth line]

[**11:50**] Ok. This was hard I really need to… I think, I really need to get to try to do the symbols first, I need to read the instructions better. I'm gonna do that tomorrow. See you tomorrow!

Começa a sessão com *Uma Página*. No início fala sobre o trinado do primeiro compasso e cogita a hipótese de ter havido algum erro de impressão (não comenta sobre a possibilidade de que o compositor possa ter se equivocado ou de que os acidentes possam ser válidos apenas para a nota e não para o compasso). Decide que vai fazer o fá natural para trinar com o si bemol, pois "soa melhor" (a decisão foi a mesma que dos profissionais, apesar do caminho para chegar a ela ter sido outro). Toca mais uma vez a peça do início ao fim e então comenta que ainda não tem certeza dos *bisbigliandos* e que precisa buscar mais informações no google.

Na segunda parte dessa sessão ela faz a peça *Ritornelo Bis*. Vai lendo e experimentando os dedilhados para os *bisbigliandos* quando é preciso. No *bisbigliando* com mi bemol, depois de fazer apenas com *vibrato*, ela comenta que supostamente deveria fazer com a chave e segue em frente. Sempre comenta rapidamente sobre o que está fazendo, quando precisa lê a bula e segue em frente. Na passagem mais rápida da segunda página, comenta que está lendo direto e não vai se preocupar muito com o ritmo. Começa tentando fazer direto com as *acciaccaturas*, mas depois retoma e toca apenas as notas principais. Já na segunda linha, onde as notas regulares se mesclam com as técnicas estendidas, ela leu já com as acciaccaturas e os efeitos. Pára no trecho de trinado dó - mi bemol, olha a bula e continua tocando. Prossegue a leitura, pára algumas vezes para olhar a bula e continua tocando. No trinado dó - mi bemol acaba fazendo um ré entre essas duas notas. Mas continua tocando. No final comenta que o trecho é realmente difícil, que nunca tinha tocado algo assim e que precisa olhar melhor a bula para identificar melhor os símbolos.

(SE 24-05 1)

Sofia 24-05 (1) 09'47" Uma Página

Hi! It's the 24th of May and I'll just gonna try to continue my work as previous days. I'll have to… I think try to play several sessions instead of one. So, but I think I won't have time for one more this day. So, now it's half past three in the afternoon, and I think that *Uma Página* is a good piece today.

[**00:33**] [plays from the beginning; makes a strange trill on the F sharp, second bar; plays through until the end]

[**02:23**] Ok. I just played it through. I don't know if I'm doing it right, and I need to work more on rhythm and I think I need a metronome for that. I usually use my phone, but I think I have… I'm gonna get my metronome. [goes get it] I have it here, I don't know if it works because I always use my app. But… it says 56 on fourth. Beginning, so… could be nice try.

[turns the metronome on; plays the first figure, looks at the score; whispers the rhythm; plays the first line]

[**04:00**] Ok, I'll focus in the first… Still, the *bisbigliando* between the note. I don't know if it's [plays, second bar] because it's with ordinary tone. [decides to play without any *bisbigliando* – actually, there's no *bisbigliando* written there]

[**04:21**] [Plays the first figure again, counts the rhythm, dividing the beat in 32nds] tgtgtgtg, tgtgtgtg, [plays from the beginning until the end of first line]

[**04:48**] Ok, so I need to try to do the things right. [plays the trill F - G flat; tries with F sharp - G] Maybe the trill should F sharp - G instead. [plays the first line, with the F sharp - G trill] I'm too afraid of cracking in the wind tone sounds. [keeps playing and stops at the beginning of second measure, second line]

[**05:37**] What I need to do is like piece by piece, like bar by bar. And then, it's a 12/8 at the same tempo [turns the metronome on, counts subdividing the beat; plays the first measure second line, repeats it 3 times until the subdivision is correct; keeps playing, stops to count, keeps playing…]

[**07:47**] I need a metronome, but I also need to know the smaller rhythmical things. So, I need to

practice without it first, I think. [plays from the second line without the metronome; has some difficulty to play the 4th octave C marked as harmonic at the beginning of last line]

[09:21] Maybe the D harmonic? [tries a few times, it does not come out; keeps playing until the end of the piece]

[09:37] Ok. I think that's enough for today. But I will definitely make at least two recordings tomorrow, and I have that on video now, so I will have to do it! See you then! Bye!

❖ Toca uma vez a peça do início ao fim. Comenta que precisa verificar o ritmo e toca a primeira frase com metrônomo. No fá sustenido do segundo compasso pensa em fazer um *bisbigliando* (que não está escrito) mas depois se dá conta que é "ordinário," somente com *frullato*. Fica em dúvida quanto ao primeiro trinado (fá sustenido e sol bemol), e opta por fazer fá sustenido-sol. Resolve praticar com o metrônomo, fazendo leitura métrica. Mas depois chega à conclusão de que precisa entender as subdivisões rítmicas antes de tocar com o metrônomo. Tem dificuldade em tocar o dó super agudo que é marcado como harmônico no início da última linha.

(Obs: Dá a impressão de que a cada vez que ela toca os *key clicks* ela acha um pouco estranho. Mas não comenta nada. Entende o "*with the sound of the key*" como apenas o *keyclick* sem o som da nota).

(SE 25-05 1)

Sofia 25-05 (1) 11'05" *Uma Página*

Hi. It's the 25th of May, at two o'clock in the afternoon. And I think I'm just gonna start again with *Uma Página*. [00:12] [plays through from the beginning to the end]

[02:25] Yeah, I just played it through. And I really don't know what I'm doing, but I need to… Like I said yesterday, do it step by step. Bar by bar. I think with metronome, it's a good idea. And yeah.[turns on the metronome] See if it works. Kind of wants to give up. (talking about the metronome)Yeah, now it tuns off. I dropped it to too many times in the floor. No, I can't… it just shuts up, okay. And to try.

[03:17] It works. [with the metronome plays from the beginning, the trill is F natural - G flat; she works on the wind tone which does not come out properly]

[04:03] Now's the first line… Ok, I'm just going to take the first line again.

[04:14] Yeah, and I said I should do the f sharp G though.[plays again, with the f sharp G, this time (When she plays "naturally," not thinking about it, she plays the trill F-G flat. When she remembers what she had decided, she plays F sharp-G)]

[04:42] It's hard to get good wind sound, because I feel I'm too afraid that I'm going to get notes so I don't dare to… do it as… intense, you know? [practices only the wind tone] OK. That's a better one. [tries again, plays the previous note first] No! I am too scared like to get there… because it sounds weak, I think.

[05:22] [practices again, alternating the wind tone and the previous note] It's interesting how much sound I actually could get out. [practices the wind tone again] No. Then it's a note! I need to get the just wind sound. It's hard to do it in tempo.

[06:00] [plays again] I need to go a bit more up, I think.

[06:28] [plays again, the previous A *bisbigliando* and the low C wind tone; goes on to the next phrase and counts the tempo]. It is hard for me to get this to a eighth.[laughs]

[06:49] tgtgtg tgtgtg tgtgtg [vocalizes with metronome; then, second line, plays in tempo with metronome].

[08:28] And then I need to do some dynamics, but I think it's better if I just… I know, as a musician you're supposed to like… if you're a good sight reader, you should do the dynamic first as well. So I think it's hard for me just to try to play with the new techniques, so maybe I just add them later. I don't know if it's the right way to go, but I think so.

[08:51] [plays from the second line on, until the key clicks on fifth line, always with metronome]

[10:31] Yeah, I think I will do another video today, but I think that's it for now, so… because it's already 10 minutes easy. So, but I think this is how it needs to practice just to try to get the rhythmical tiny little cell parts motives into the right place. Just to try to box it up a bit before I can… so I can… because you need to know the structure before you can be free in it and make your own. So I need to be like strict and boxy before I can be free. So see you in a few hours.

❖ Sessão em que estuda com o metrônomo, com leitura rítmica. Comenta que para poder tocar com mais liberdade primeiro precisa deixar o ritmo "dentro da caixa".

Com relação ao primeiro trinado, é curioso que quando ela toca "naturalmente", sem pensar nisso, ela toca o trinado fá-sol bemol. Quando ela se lembra do que ela havia decidido, ela toca fá sustenido-sol.

(SE 26-05 1)

Sofia 26-05 (1) 10'53" *Exominiatura XI*

Hi. Today is the 26th of May and I think I will continue with the *Exominiatura XI*, by Victorio. [plays the first figure, three times] Have a hard time to read this. [starts again, plays the first line]

[**00:57**] That's supposed to go faster and faster. I need to learn it first and then I can play faster. [plays through until the end]

[**04:25**] Yeah… I need to do more what he says. But I think I'm just gonna focus on trying to get the right notes, now. Because there's some kind of weird intervals between the… when I have many notes in a roll.

[**04:44**] [plays from the beginning, first figure very slowly, repeats speeding up a little each repetition; keeps playing and whenever there's a fast figure does the same, then keeps going until before the singing and playing part]

[**06:50**] Yeah, I just think to continue working like this. But I really want to have time to do some *Uma Página* today as well, so I'm going to do that now. I really wish to do that with the metronome, if it works today.

[**07:14**] [plays the first line of *Uma página* from the beginning]

[**07:36**] [plays again; stops before the *bisbigliando* on second line and repeats that line; keeps playing until the middle of third line]

[**08:27**] That's kind of… I'm starting to like this piece. [plays from the second line, exaggerating the dynamics; repeating some cells to fix the rhythm; stops before the key clicks on fifth line]

[**10:42**] Yeah, I need to continue this work, and I'll do so tomorrow, because… yeah, that's what I have time for today. But see you tomorrow! Bye!

Começa a sessão tocando *Exominiatura XI* do início ao fim e comenta que "precisa fazer mais o que ele [o compositor] diz" mas que nesse momento a prioridade é aprender as notas primeiro. Toca a peça do início, parando nas sequências rápidas para limpar as notas, repetindo mais lentamente e depois acelerando, para em seguida continuar lendo as frases. Quando chega à parte de cantar e tocar, muda para a outra peça, *Uma Página*.

Lê a primeira frase com metrônomo e fica satisfeita, comenta que só precisaria "exagerar" mais. Depois de tocar com os "exageros" comenta que está começando a gostar da peça. Continua o trabalho com o metrônomo, verificando ritmo e as dinâmicas.

(SE 27-05 1)

Sofia 27-05 (1) 11'02" (*Uma Página / Ritornelo Bis*)

Hi! It's the 27th of May, and I'm just gonna continue as yesterday. Starting with *Uma Página*. [plays through, without metronome, from the beginning until the end (she plays the F natural - G flat on the first trill; on the last measure on 7th line (FIGURA) played C sharp - C natural; never did it before)]

[**02:16**] [long silence] I feel like I might need to have to put some more time into the pieces I haven't played so much, the *Ritornelo Bis*. Maybe I should try just to play that from page number two, as I left it earlier.

[**02:42**] [plays *Ritornelo Bis* from the second page, without grace notes] Yeah, I might need the metronome for this. I'm gonna put it slower… [turns on the metronome, solfeges, tries different tempi] I'll put it at 50, so I get everything.

[**03:29**] Kind of… funky… Maybe I should do straight… [plays slower, without the metronome] Ok. that's kind of cool!

[**04:13**] [plays half of the line] and I think because… it's the same in the other piece, because there are so many temporary sharps and flats that if there's nothing I shouldn't play, because there's no bar lines here. [looks at the score] Yeah, there's no bar lines, so… Yeah, I should just do… that everything is back to zero.

[**04:46**] [plays, repeats the 5th group many times, to check the A (not to play the second A also sharp); plays until the end of second line]

[**05:49**] Yeah, it will take me some time to figure this out, but it's a cool piece! I like it! [looks at the score] But… hmm if I can play it… right. I don't know.

[**06:00**] [plays from beginning of the page, still without the grace notes and begins a second time, with them, but only until the middle of the line]

[**06:33**] Here I just have to… do it step by step. [looks worried at the score for a few seconds] Yeah… [plays again from the beginning of the page, without the grace notes and then with them until the beginning of the quintuplet; looks at the score again, as if studying it mentally; picks the flute and plays again, with the grace notes but much slower, until the beginning of second line]

[**08:09**] Ok, so now I'm doing line two, page two. Just trying to read it through. [plays without the grace notes but with the tongue rams, more slowly]

[**08:30**] Oh, this is hard!! This is fast!! [keeps playing a little more] Oh, this will be… uhumm… interesting piece. [plays again, even more slowly, until the end of third line]

[**10:09**] [looks at the key notes] Trills with the tktk lip articulation. Ok. Strong staccato key click?

[**10:32**] [plays the tktk, and one more *bisbigliando*] Now, it's hard to read the things. It's kind of hard. But I think I won't have more time today, but I'll try to do more tomorrow. So, thank you, see you tomorrow.

- *Uma página* — Toca a peça inteira no início, o trinado inicial faz fá - sol bemol; no último compasso da segunda linha toca um do sustenido seguido de dó natural (comentará sobre isso no dia seguinte).
- *Ritornelo Bis* — Comenta, na segunda página, que deve considerar os acidentes apenas para a nota subsequente, pois a música não tem fórmula de compasso.

Depois de tocar a primeira linha duas vezes comenta que a passagem é legal ["kind of cool"]. Depois comenta novamente que vai demorar para aprender, mas que a peça é legal: "It's a cool piece! I like it!" Depois acrescenta: "But, hmm if I can play it! Right, I don't know." Não tem certeza se vai ser capaz de executá-la. Toca mais um pedaço e comenta novamente que é muito difícil de ler.

(SE 28-05 1)

Sofia 28-05 (1) 10'52" *Uma Página*

Hello. It's the 28th of May and that we emailed yesterday and… And then I think I changed my focus to really focus on the *Uma Página*, by Jean Yves Bosseur. And then… I take the pieces one by one. I think that's the smartest. And I think this piece is the one that it's… that's easiest to understand so it's a good start. Like to get through it first and then… take what I've learned from this piece into the next ones.

[**00:38**] So that's what I'm gonna do. So, I will start by playing it through. Because I didn't think I played it yesterday. [**00:45**] [plays it through from the beginning to the end]

[**02:57**] Ok, so… Still my problem. I need to do it with a metronome and I will, but I… feel like I should discuss, like how I think about the technique that I'm not sure about. So… because I had a hard time figuring out of if it's in the first bar. If it's an F sharp or an F that trills to a G flat or a G or something. But it makes sense that it should be an F to an F sharp G flat. Because, it if… he writes out of the temporary sharps and flats. So, if it's not written it shouldn… then it should. I just think it should just not be anything.

[**03:43**] And then… I really don't get… in bar two when it's them [plays] that he said *bisbigliando* underneath it. (There's a problem with the print, I warned the students but Sofia was not there.) And that's a key vibrato, and I really don't know how. If I should at every note or if it's a link between those notes, but it says I play ordinary. And… so I have to think about that because it's kind of fast… [plays] or if it's… but that's true. The *bisbigliando* is slightly… it's not under the whole figure, it's under the D. So maybe some kind of like… [plays] Oh, that's cool! I like that.

[**04:38**] You see [moves the finger LH 1 to do the *bisbigliando*] Yeah, I keep that! I like it. I like it!

[**04:55**] And their whole sustaining… [talking about the fermatas] should sustain the sound through. It's like a short fermata, and I need to decide how short they should be compared to the long one. It's also a matter of taste, I think… [plays]

[**05:26**] And just too. I feel like I need to take time and be more… Do it better… Like… with the… to do the nuances and the articulation more correctly, like it says, should like not just slop through it, and just to do it… just really do it well and as it's written, because I mean… that's the… There's so many things written in new pieces that we really should do exactly what it says, when it's clear and…

the articulation here is clear. So I need to do it better and do the… like… If it says from piano to forte, just really do it instead of just doing it in mezzo forte everything. So, I need to work on that. [plays beginning of second line]

[**06:19**] Then I think it's hard to go from piano to forte in like… four 32nd notes. So I just see effect. [plays from the second line, emphasising the dynamics, until the middle of sixth line]

[**07:58**] I always forget, like in the… second to last line, first bar that it's frullato without tone with like breath, with the eolian sound. I always forget that. [plays it]

[**08:20**] And I also do the frullato like with the tongue rrrrr. I really don't, and a lot of people who does it like in the back of the throat, but I really don't know how to make that is that rhrhrhrh. I really don't know how to make it a good one. And, in this piece, it actually works well. Because I've heard that it's easier in some notes, to do it in the back. But in this piece, it… it works quite well, even in softer dynamics, in the front.[plays (she really does not have any issue with frullato)]

[**09:21**] And I think the… that harmonic is really hard to do [she means the harmonic on high C at the last line]. And I tried to do it. I've tried both on an A. [plays]

[**09:50**] And also a D. But I don't know what's better or worse. [plays] I think that A is easier. So I'm gonna stick with A. [plays] And then just key click.

[**10:27**] I think that's enough for today, and I think it will be nice because now I've decided more about which way to go, with the things that are uncertain. So that even if I don't do it right, I have decided how to… I just have to remember what decided, but I think I will. And yeah, I like this piece! It would be nice to work to get to know it better. So see you tomorrow.

❦ Depois de perguntar por e-mail se, como não teria certeza que poderia preparar todas as três peças, seria melhor preparar uma até o fim e depois começar outra e eu confirmei que seria importante chegar ao fim e esclarecer as últimas decisões de performance, decide por prosseguir apenas com a peça "*Uma Página*" antes de continuar com uma das outras duas. Sua razão em decidir por esta é que "é mais fácil de entender e portanto seria um bom começo". Comenta que precisa ainda trabalhar com o metrônomo na peça.

(SE 29-05 1)

Sofia 29-05 (1) 08'46" *Uma Página*

It's the 29th of May. And I'm just going to do some playing cause I have to… I'm going to a concert in Copenhagen.

[**00:14**] So I'm in a bit of a hurry. But I will try to make a little… because I think it's good to try, to try it everyday. And I have time. [**00:24**] [plays from the beginning until 5th line key clicks]

[**01:34**] That's faster.[repeats the keyclicks and keeps playing until the end]

[**02:16**] I feel like I know where to put my fingers better, now. And now I just need to be more even and correct. Because now I feel like I know what to play. And that's nice, because I've decided how to do the techniques and it feels like I'm not as surprised anymore, even because now I know the piece, but I played through more. So, I need to just… now make it concert ready. Because when I know to have the right fingers on the right spot and… how to play, I just need to… make it better!

[**02:56**] So that's what I'm gonna do. [plays the second line, but before it she sets the tempo in her mind – says t-t-t- as subdividing the tempo before playing]

[**03:12**] That I really do… Like I said yesterday… to really do the articulation that is said. [plays] And I think it's because it's a note that in bar… I can show you how to I do it's to flip the camera. I don't know, but in hmmm… in the second line, bar two, that it's some they e flat from the previous bar is like suspended… it's together with the next note. So I think that's an E flat and not an E. That's how I play, just keep the same note. So that's what I'm doing. [**04:01**] [plays from second line until the end, repeating spots which were not correct]

[**06:10**] I like *bisbigliando*… if I do it right. I don't know, but I like the… I like how it… how the sound is. Yeah. I really like it! And I'm starting to like this piece. It would be funny to do stuff with it. [**06:29**] [plays the first line]

[**06:54**] I need to exaggerate more to it. So I'm just not playing it boring… I need to like… Because with contemporary music that there are no… where there's no melodies, I need… it still has to be like… feeling of something, not just boring. So I really want to make it interesting to listen to, like "oh, what's next?" So that it like makes an impact on the audience. I think that's really important, not just to… play it simply "I'm playing" and boring. That's the worst. I hate listen to… [laughs] I hate to listen to boring music. I'll try not to play boring. [**07:38**] [plays the first line]

[08:00] Like… to make that… to really make the accent on the eolian sound. I think it's… I'm really not familiar with the technique that much. So it's kind of hard, but I really want the effect like hhhhoo. Because it's nice, nice with the *bisbigliando* before and that khhh [08:18] [plays] Yeah… something like that, but with more… air.[plays it] Something like it can be heard all in the way in the back.

[08:42] But I think that's it for me today. And see you tomorrow have a nice day!

❦ Toca a música do começo ao fim. Comenta que agora que aprendeu todas as notas e técnicas precisa deixar a peça pronta para apresentar ("concert ready") e que precisa então deixá-la melhor ("make it better").

Diz que é importante fazer a articulação como está escrita e comenta que vai manter o bemol do mi que está ligado de um compasso para o outro porque entende que seja um prolongamento da nota.

Trabalha em alguns detalhes na primeira linha da peça, especialmente o último compasso. Comenta que gosta muito desse efeito do *bisbigliando* que vai para o som eólio e que precisa fazer isso soar com mais ar, que precisa exagerar mais.

Comenta que na música contemporânea, mesmo que você não tenha uma melodia, não pode deixar a música ficar chata ("boring") , que é importante deixá-la interessante e causar um impacto na plateia.

(SE 30-05 1)

Sofia 30-05 (1) 08'47" *Uma Página*

Ok, let's try this position. You can tell me if it's better or worse. Or if you can hear what I say.

[00:06] Today it's the 30th of May. And I'm going to continue with *Uma Página*. Maybe I think I will make two videos today.

[00:20] This is like a try… trying out the video position and then I can watch it. And so this will be shorter and then I can watch to see if it works. And then I can send you… make another one. Because I think it's good like… to try it, so that you see everything I do with the piece. So, yeah, let's go. [00:42] [plays through from the beginning]

[02:25] Ok, so… yeah, I still like… this piece, like I said yesterday, that I am starting to realize what I'm doing. And now I just need to… just work on the details.

[02:51] So for my next video, I will find my metronome and use it. And… Yeah, because I know it's like… I know where to put my fingers. So if we take a bit from the beginning. [03:06] [plays the first figure]

[03:11] I'm just to get the start clearance. It reminds me a bit about the Poulenc sonata, like… [sings the first passage of Poulenc] like there's this fast 32nd notes in the beginning. And these aren't legato… These are not staccato, these are just tonguing on every note, so it's like easy for to tttt. So I need to make them clear and to make the diminuendo, from fortissimo to piano… [03:44] [plays the first figure] So, if I use my diaphragm more, I think it's a lot better. And so you can see my emoji pillow. Yeah, I'm at home doing these videos. And yeah, I've been practicing a lot at home lately because it's so warm at school.

[04:13] Yeah, the diaphragm. I think that helps a lot [plays the first figure again] to make it clear, like [shows f-f-f-f-f] even the first notes, because it's a G sharp. It's kind of hard to get it. I think that note kind of hard to get clear. And then I'm just… I need to be really, really clear in my tongue. See, they're like… have the tongue further in the mouth, or just do it only with diaphragm it works as well, I think.

[04:44] [plays the first figure only with diaphragm] No. Maybe not.[plays the first figure a few times and then keeps playing until next bar]

[05:05] And then in the second bar with the triplets and the *bisbigliando*. I need to make the triplet like more even.[plays it] So I don't sustain it too much with the one with the *bisbigliando* on it. Yeah.[plays until the middle of third line, repeating some cells, to emphasize the dynamics]

[06:15] And I think it's hard – now we are in the third line, bar three – to like… the trill between A and C… And then to get it to a D, when I'm supposed to have all the keys on… it's easy to… I think it's easy to get it like sloppy and flabby. And I don't like that. And need… need to get it like… [plays] To like… make it from the notes, from note to note, you know? [06:50] [plays it]

[07:03] And that's when I tend to forget my diaphragm, and that makes it more unclear. Same bar. [07:11] [plays until beginning of last line, the harmonic does not come out]

[08:14] It's hard with the harmonic in the first bar of last line.[plays last line]

[08:40] Ok, so that's it from my first video, it's still eight minutes, almost nine. So, yeah, maybe too kind of long with it today.

❖ Comenta que o início da peça lembra a *Sonata* de Poulenc, mas que aqui todas as notas são com ataque. Trabalha nos detalhes do início, tanto articulação quanto dinâmica, comentando que o uso do diafragma é fundamental nessa passagem. Trabalha em alguns detalhes da peça (a tercina na primeira linha, para que ficasse mais uniforme; o trinado da terceira linha, para não soar sujo "sloppy"). O harmônico do início da última linha não sai bem, ela comenta que é difícil.

(lembrando que o Eric riu logo que viu esse harmônico marcado, comentou que não seria possível fazer e que faria a nota na posição natural)

(SE 30-05 2)

Sofia 30-05 (2) 08'07" Uma Página

Hi, it's still the 30th of May and I have my metronome and I'll continue some few minutes with *Uma Página*. [turns on the metronome; plays from the beginning, stops at the end of first line]

[**00:52**] Ok. I think the first line again, I need to get into the… tempo. [plays from the beginning until first bar of third line]

[**01:31**] And then I need to change the meter. But I think that's what's line two, and then first bar of line three. So, I'll take that again.

[**01:42**] [plays, takes the wrong fingering for the *bisbigliando* and then starts again] That's the wrong finger for the *bisbigliando*. So, take it again

[02:10] [plays the same passage]

[**02:26**] I'd like to take it again, because I need to get into the flow and do more the dynamics and stuff. [plays first bar of second line]

[**02:41**] That's from piano, need to go to forte. I need to make a crescendo and I hardly do, does nothing, so… [plays again, goes until the beginning of last bar, same line]

[**03:01**] And I need to be more like [sings] I think it's faster, I play faster then it should be. So, now last bar of line two [plays until third bar, line three]

[**03:38**] And it's a 6/8 [subdivides the tempo, plays; repeats the process] So, I have two 6/8 bar, so I'm going to do it in four, like 2-2, so I don't need to change the metronome.

[**04:14**] [plays from the end of third line until the trill on fifth line] Yeah, I'm gonna change (the metronome) to three. Now I'm in line 5, bar 2.

[**04:57**] [plays; changes the metronome again] then it's two, last bar of line five.

[**05:23**] [plays] and then it's four again [changes the metronome] I'm on second bar, 6th line. [plays, stops at the harmonic, that does not come out; repeats]

[**06:31**] Now, last bar, 6th line. [sings; then plays, repeats the first two figures and then the bar again four times, stopping at the first note last line (E flat before the high C)]

[**07:29**] And then it's ritardando in the last line, second bar. So, I'm gonna take from the last line, now. That's the conclusion of the day. [plays the last line, with the harmonics] And that's it for today. See you tomorrow!

❖ Dedicou essa parte da sessão a estudar a peça com metrônomo. No início comenta que precisa repetir a primeira linha mais vezes para pegar o fluxo da música ("to get into the flow") e fazer as dinâmicas.

Trabalha linha por linha, arrumando os ritmos e com muita atenção às dinâmicas.

(SE 31-05 1)

Sofia 31-05 (1) 08'52" *Uma Página*

Hi. Today it's the thirty first of May. And I'm at my mom's place right now. So we'll see how this works. I hope it works with the sound because I traveled all day to get here. So I only have time for a short video. So I will continue with *Uma Página*, and maybe tomorrow I will start looking at some other… maybe the *Exominiatura XI*. I'm just going to play through. [starts playing the first figure]

[**00:31**] I need to do the dynamics. [plays from the beginning, has an issue only at the end of sixth line]

[**02:16**] Yes, hmmm… Yeah. I need to… to do more of that, like what's written, I think. To make it concert ready, I need to just do what's written. And why is that so hard? I don't know. Why I just… don't?

[**02:35**] Or maybe it's because I should have done more it straight from beginning. I don't know, it's

hard that process to learn a new piece. If it's better to… I don't know, it's hard. Because you need to get it in your fingers as well to do what's written.

[02:52] It's hard. I'm gonna think from the start again. [02:55] [plays from the beginning, all the way through the end]

[04:40] Yeah, I feel like… Some rhythms I'm not sure about. [04:50] [plays, sixth line, third bar] I practice that – that's the second last line, line six, bar three. Practice that every day. I ever do. I got stuck there. I don't know why it's so hard to play the triplets! Because it's not. But I something… I'm get… I'm confused. [05:17] [plays from this spot until the end of the piece]

[05:46] Now, it was easier, but now I did my own tempo, I don't know. And as well, in the fifth line, when it's a tempo bar two. That, I really do… I mean that I do the key clicks in tempo, because they're 32nd notes, so they should be faster. And I'm a bit slow. Bit slow with the clicks, so I'm gonna take bar… I'm just gonna take the fifth line. [06:12] [plays, until the keyclicks]

[06:26] Something like that. I think so. And I tried to… should be reached… [tries different fingerings for the keyclicks]

[06:43] Just to find a good click, and… I think the middle finger of the left right hand is good for the C.[keeps trying]

[07:09] But also the… fourth finger, this finger. The ring finger. Ring finger! The… getting married finger on the left hand. That's right. The ring finger is a good click, too.

[07:29] Because I feel more tone with that one.[practices again]

[07:41] And then maybe for… [keeps trying different fingerings]

[08:11] Maybe it's good to start with the ring finger, so I don't have to do it twice with one finger.[keeps trying] I'm going to try the whole line. [plays fifth line]

[08:47] Kind of like that. I think I'm gonna keep that. But now it's enough for today. So see you tomorrow. Bye.

Toca a peça inteira do início ao fim, o único ponto em que teve algum problema foi no último compasso da sexta linha, com o ritmo.

Comenta que precisa fazer as dinâmicas e tocar mais "o que está escrito". "Para deixar a peça pronta para um concerto é só fazer o que está escrito! E por que isso é tão difícil? Não sei. (…) Porque você precisa deixar tudo embaixo do dedo e também fazer o que está escrito."

Procura fazer os ritmos com precisão, pratica especialmente o último compasso da sexta linha e comenta que não sabe por que não está saindo bem.

Para decidir sobre os *keyclicks*, ela testa várias opções de dedilhado, decidindo pelo que considera mais sonoro e evitando bater duas vezes o mesmo dedo, comentando que isso atrasa o efeito.

(SE 03-06 1)

Sofia 03-06 (1) 06'29" (*Uma Página* 2' depois *Exominiatura* 4'29")

Hi. It's the 3rd of June and I have had rehearsals all weekend and… yeah, that's why I didn't make a video, because I just didn't have time. And now I have my flute exam today. So now I will have time. And I'm just gonna make a quick video today because I'm really tired, but I'm gonna play through my *Uma Página*. and just remember the piece. [00:25] [plays from the beginning through the end]

[02:05] Yes, I feel like… I should try to play through the *Exominiatura XI* what I see if I remember that one, because I haven't played that in even a week. Just like… Because I'm still kind of tired, today. So just to see what work I can do on that one. It's really time to start working on it. So, it will be interesting. [02:36] [plays *Exominiatura XI* from the beginning]

[03:04] I already feel… I've played like two lines… that I… I have a lot of work to do with this piece. And I have about… I have a week left. And I can make more than one video a day, these last days. And I really haven't had so much time to do that before, so maybe I will… I will try to finish this piece and I will try to start looking at the third one, too. Because I feel like the *Uma Página* I will have time to finish.

[03:35] And it would be nice to finish this piece, too. And to get, like… started on the third one. That's my plan. So now I'm going to play the second line. [plays *Exominiatura XI* from the second line until the end]

[06:05] Yeah, I have a lot of… lots of work to do. And… but I think I could make it ok, because it's like, with the other piece, I just need to get to focus now to get it in my fingers. And that would be good.

[06:26] So see you tomorrow. Bye bye.

❖ Toca *Uma Página* do início ao fim uma vez. Comenta que está cansada e que vai tocar *Exominiatura XI* para relembrar, pois só tem mais uma semana até o prazo estipulado. Toca *Exominiatura XI* e comenta que tem muito trabalho a fazer, mas que deve conseguir deixar a peça "ok" porque a partir de agora terá mais tempo.

(SE 05-06 1)

Sofia 05-06 (1) 09'32" *Uma Página*

Hi. It's the 5th of June at around 1:30 o'clock in the afternoon. And it's super hot at the moment, I can't even imagine how you cope with the heat in Brazil. It's super, super hot. So yeah, we're not used to this… But I'm gonna continue my work with *Uma Página* today. [00'26] [plays from the beginning through the end]

[01:53] Yeah. I think it's hard with the "concert ready thing" because I feel like I'm really not concentrated, but I think… I don't think I'm at a level right now where I can make it that much better. I need to be more in time so I have my metronome, but I feel like maybe it's time to college quits, when… and when… I mean, I'm not at a level right now where I can do it so much better. I think I could do this better. But I mean, once I get it better in time asap (???). So I don't know… it's hard to decide when to… When to say enough is enough? You know? [02:33] [turns on the metronome; plays until end of second line, when the last note does not come out properly]

[03:04] I take that bar… last bar, second line.[plays until the 4/4 third line]

[03:27] And now here I swear I should change the meter. But then I take from third bar, third line.[plays until middle of fourth line]

[03:43] And here's some two. [changes teh meter on the metronome; plays] It didn't sound well t t t t [sings subdivinding the tempo] It's 6/8.[plays, last bar third line] It's so hot!! I mean, it's

[04:10] super, super, super hot. I'm going to take a last bar, third line again. [plays] And then the first bar, fourth line.[plays]

[04:35] Then he changes to four… so now second bar fourth line. [plays] No! [plays again] Yeah, it's like that. So I need to… to chill. Take the same bar. Second bar, fourth line. [plays] I take it again.[plays]

[05:15] And then it's on three, I'm just gonna wave from it. [plays] OK. And then it was… ah no, it's a three. OK, then I take the second bar of the fifth line.

[06:11] Yeah. That's faster. Okay. I think… the third bar on the fifth line. [plays] Yeah. Because it's just thirty eight. Yeah. I should put it on one or on zero, so I don't have to deal with a meter change… So now it's on zero. Ok, good. So then I'll take the fifth line.

[06:48] Yeah, it's like… I hold too long because that's… no! No. Oh, okay.

[06:59] I read the rhythm wrong. And it tipped to ninth in. Ah, that's… [makes notes on the score] 1, 2, 3… Because I read it totally wrong here.[shows the score] I thought the beat came on that one; but it's not, it's the same beat, as the second. One, two, three.

[07:28] Good! Then I should put it on three and do that bar. [sets the metronome] Three. And then it's the third bar, fifth line.[plays, repeats the bar many times] Oh, it's hard. Oh, something like that.[repeats more times]

[08:13] Ok! Now, I'm going to put it [the metronome] on zero again and then I'm gonna do the whole fifth line. [plays]

[08:49] I take from the sixth line again. [plays] I take it again.

[09:15] I need to stop. I need to take a break. It's… OK. It's nine minutes already, but… I'm sweating. I admire you in Brazil, but you probably have better air conditioning than we do here. So… I hope that! Because this is… crazy! See you soon.

❖ O dia está muito quente e ela explica que não consegue se concentrar muito bem. Diz que provavelmente poderia tocar a peça melhor, mas ao mesmo tempo que está nun nível em que não pode deixá-la melhor. Que é muito difícil decidir quando a peça está "pronta para o concerto". Decide que é importante trabalhar o ritmo da peça e toca tudo, pedaço por pedaço com metrônomo, colocando tudo exatamente no tempo.

(SE 05-06 2)

Sofia 05-06 (2) 05'18" *Exominiatura XI*

Hi, I'm back. I had some water. It's super hot, but I'm gonna continue the work. So, I'll do it once again from the top, with the metronome. [plays once from the beginning to the end]

[**01:48**] Yeah… I feel like I should do this more but I need to look at the *Exominiatura XI* today, as well. So, that's what I'm gonna do now. Just try it again in my fingers.

[**01:59**] [plays *Exominiatura XI* from the beginning, slowly; has some difficulty with the first figure] A flat. [plays the first figure again and keeps playing]

[**02:44**] I think I need to just try to get the fingers right in these fast passages [plays just some fast passages, repeating them slowly, increasing the tempo each repetition; then plays some excerpts]

[**04:18**] Because I feel like the little section [plays 4 notes: F-G F#-G# (end of third line, beginning of fouth)] comes back throughout the piece. So I think this is maybe one of the themes of this piece, and I should really like… point that out. But now I'm just to try to get it in my fingers. So, I'll start from the fourth line. [plays the fourth line] I'm sorry! I need to… It's so hot! I need to figure… maybe go to school to practice. Yeah. See you some other day. I'll find a less heated practice room.

Toca *Uma Página* mais uma vez, comenta que precisa trabalhar mais na peça mas que agora precisa tocar *Exominiatura XI* para relembrar.

Diz que tem que trabalhar mais nas passagens rápidas. Comenta que existe uma célula que parece ser um dos temas da música e que será preciso ressaltá-la, mas que no momento ainda precisa colocar a peça embaixo dos dedos ("get it in my fingers"). Como está muito calor não consegue estudar muito.

(SE 06-06 1)

Sofia 06-06 (1) 02'00" *Uma Página*

Hello! It's the 6th of June. It's 6:50 in the evening because now it's too late here. And I will play *Uma Página* today and start with the metronome. [turns on the metronome; plays from the beginning until fourth line] I'm gonna start from the fourth line again. [**01:11**] [keeps playing] I'm gonna do the fifth line again [plays] No! I'm gonna do the last bar of fifth line, because I'm too slow. [plays] That's how it's supposed to be. Like… approximately.

Toca *Uma Página* com metrônomo, sem muitos comentários.

(SE 06-06 2)

Sofia 06-06 (2) 06'35" (*Uma Página* / *Exominiatura XI*)

So sorry! It's still the 6th of June, but my friend called me so I had to… Yeah, so this is part two. And I'll just play *Uma Página* from line 5. [turns on the metronome; plays until middle of line 6]

[**00:45**] Oh, that's… yeah! I'm always late on that keyclick, because it's supposed to be off-beat, and I played on. Yeah… so, I'll take from the sixth line. [plays, the last line does not come out very well (harmonic, high F sharp…), makes a trill instead of *bisbigliando* at the end] I'll take the last bar. [plays; seems not concentrated]

[**01:34**] Ok, and I'll play it through without the metronome, to make it more about (??) when… I know I need to count better on some bars. But I'll do from the beginning.

[**01:46**] [plays from the beginning; when she finishes, looks for quite a few time at the score]

[**03:36**] I think I'm just gonna play through the *Exominiatura XI* as well, and I'll make another video when I focus more on things. Because now I'm just like… I really can't stand the heat, so I'm gonna find a better practicing situation tomorrow and… Because I thought I was gonna have so much time after the flute examination, but I've just been so tired. But I'll try these last days, and really make it.

[**04:09**] [plays *Exominiatura XI* from the beginning to the end]

[**06:22**] Ok. I need to take a break. I need to make short with it because of the heat. I should really start coping with it, because this is nice with summer, but [laughs] I need to learn how to play the flute with the heat. But see you soon. Bye!

Toca *Uma página* com metrônomo, depois do início, comenta que é preciso prestar mais atenção no ritmo. Toca uma vez do início ao fim sem metrônomo. Não consegue se concentrar por conta do calor. Toca *Exominiatura XI* e comenta que realmente está complicado tocar com o calor, que precisa aprender a lidar com isso.

(SE 07-06 1)

Sofia 07-06 (1) 08'55" *Exominiatura XI*

Hi. It's the 7th of June. Starting to being close to finished, and I feel like I have no time. But… I'll just have to try to do as much as possible and I will focus on the *Exominiatura XI* and the *Uma Página*.

[**00:17**] And it would be fun to just start look at the third piece, but I will finish this first. So, I think I'm going to start with the *Exominiatura XI* today and just try to get it in my fingers. And I think this is nice because it has no bar line so I could be more free. I just have to try to make it… make the figures fast in relation to the rest. So, but I think this nice because there's no given tempo. So, it will be interesting.

[**00:50**] [plays *Exominiatura XI* from the beginning]

[**01:53**] I had really trouble with frullato today. Because I, like I said a few weeks ago, I can't do it in the back so rrrrr to the front, and it was really hard today. I don't know because… It's the hottest Sweden. I mean, the pression, but I'm super sweaty, sweaty. And I'm going to take from line four.

[**02:13**] [plays] I can't do this frullato! I'm going to try to do in the back training, maybe I can do it tomorrow. [02:33] [plays, fourth line, until the end of the page]

[**03:17**] Now I could do frullato, that's so weird [tries again] And now I can't [keeps playing from the frullato at the end of the page until the end]

[**04:25**] Ok. I feel like I… need to get in my my fingers, but I feel like I have decided about the techniques now. So it will make it easier. So I think I will finish. Monday. I have… Seven today, eight, nine and then 10.

[**04:43**] So, I will send you evening, the 10th. I need the time. Sorry, so sorry, but it's been so much to do… with exam. And I think this is a really fun project. I want to do it… And properly, because I think is really… I learned so much about myself. And I think now will just… play it again and then practice the… the fast notes, so I get the right notes, right fingerings. Before I can do them like faster and slower, like it says… with the lines. So I need to know them first, so that's what I'm gonna do now. And also with the singing thing, that I get the right note. [05:30] [plays from the beginning of next page]

[**07:34**] I'll take the beginning of second page.[plays until the end]

[**08:42**] Ok. Now I see… I've made almost eight minutes, so I'm gonna make a second video. And I'm taking I'm taking a break and then making a second… due in a few minutes. So, same night.

Comenta que o tempo passa rápido e que pretende até o dia 10 (prazo combinado) finalizar *Uma Página* e *Exominiatura XI*. Toca *Exominiatura XI* para "colocar nos dedos". Comenta que como essa peça não tem compassos isso é bom porque ela consegue sentir-se mais livre e que o importante vai ser manter a relação das notas mais rápidas. Pela primeira vez os frullatos não saem direito. Ela responsabiliza o calor excessivo, pois nunca acontecera isso antes.

Comenta que está aprendendo sobre si mesma com o projeto e quer realmente finalizar, e fazer isso bem.

(SE 07-06 2)

Sofia 07-06 (2) 09'48" *Uma Página*

Hello. I'm back. It's been a few minutes and I… Now I'm gonna work on *Uma página* because I think it's good to switch pieces and then I will go back and work on the *Exominiatura XI*. I'll make another video for that. So first I'm just going to play through. [**00:22**] [plays]

[**02:09**] Yeah, and then I'm going to do with the metronome. Because I feel like I'm starting… If I do it in time to finish this piece, but it's like finish on the level where I am now, because I don't think that I'm capable to make it a lot better in the time that's left, and think it's gonna hard to like concert finish it. How… What kind of standard that is? I think it's gonna hard to decide, because we can always do better. I mean… But it's… it's hard to find the point where it's time to…to be done for now. You know?

[**02:57**] I'll play with the metronome.[turns on the metronome, plays *Uma Página* from the beginning until the end]

[**04:33**] I'm going to take the two last bars, because I started to do weird stuff there.[plays, not satisfied] Two last bars again.[plays]

[**04:55**] Ok, because I feel like I get it much more with a metronome now, so I'm going to play through again with metronome and then I will play it without the metronome and try to do the… rubbatos

and stuff that's… so it's not like the same tempo all the time. That is really good for me to do with a metronome because I think it's hard when I played without to switch between… when it's divided in eight and when it's divided in four.

[05:20] Like… when there's like 3 eighth notes each triplets, on each beat, and then 2 eighth notes. So I get confused with that. So, it's really good with the material, that's the steady tempo. So that's what I'm going to do again.

[05:39] [plays the first figure] And not like be, so… harsh and attacking. [05:45] [plays with metronome from the beginning through the end]

[07:15] Yeah, because I feel like… I get it more like in tempo now, but now it's boring because it's n-n-n-n-n. So, I will try to do it without the metronome now, and do it more like in time and in tempo. Yeah… Make it more interesting to listen to. Like… I… Okay. I will pretend that it's a concert now and you're my audience. [smiles]

[07:39] So. So then I can't… I have to go on and I can't stop. So, whatever happens is main time. And if you have flutes in the background, because there are many more flute people here, and they play like… chamber music.

[8:00] [plays *Uma Página* from the beginning, without metronome].

[09:36] I think that's it with *Uma Página*, today. And then I will make a third video, of the *Exominiatura XI* again. Because I have time today. So it's good. Ok, and see you soon. Just going to take a break.

- *Uma Página*. Comenta novamente que é difícil decidir quando a peça está "pronta para o concerto" porque sempre é possível fazer melhor. Prefere estudar mais uma vez com metrônomo, porque as várias mudanças de tempo são um pouco confusas e é preciso deixar tudo regular. Depois decide tocar sem metrônomo e fazer rubbatos e outras "coisas" para não ficar tudo sempre no mesmo tempo e para deixar a música mais interessante de ouvir. Faz uma prévia do "concerto", tocando do início ao fim não importando o que acontecesse.

(SE 07-06 3)

Sofia 07-06 (3) 06'45" *Exominiatura XI*

Hello, it's video number 3 and I'm playing the *Exominiatura XI* just like before, just to get into my fingers a bit more. [plays the first figure, makes mistakes] It's hard the first beginning, it's so hard because it's… it's so random, you know?

[00:20] [plays almost until the end]

[02:26] And now I'm in the second page, in the end of the third line, and that's like… I should do it more cantabile! It's a beautiful… it's like nothing weird, it's just regular flute playing. So, why don't I do it like… melody?

[02:47] [plays the two figures of the third line again] I like that I do like… up the sixteen notes and down in the 32nd notes. I need to do it more… as is written. [plays again] I need to do it like that.

[03:12] [plays until the end; then looks at the beginning of the score]

[03:35] I'm gonna do the slap tongue with the key attacks thing, third line. [plays; seems to play always the same notes, and not to consider – maybe does not notice – the 5 seconds mark)] I don't know if I'm doing it right. [shows tongue rams and slap tongues without turning the flute in, which is what she does] I don't know, but I've decided I'm going to do like that (not turning it in).

[04:05] [plays again, keeps playing until the end of fifth line]

[05:08] I need to be more clear and do the difference between 16th notes and 32nd notes. So, I'm gonna take like the last… after the singing part of the second two last lines… in the fifth line. So, that form you saw it, and I'll try to make the difference. [05:29] [plays until the repeated B's] I'm gonna take the same place. [plays again, until the end] And that's it for today and tomorrow I'll do the sforzandos better. See you tomorrow!

- Comenta que a primeira sequência é difícil, porque parece um pouco randômica. Toca a música do início até quase o fim, quando comenta que a passagem da penúltima linha de uma sequência que sobe e depois desce é muito bonita e melódica, que precisa fazer isso mais "cantabile".

Decide, mesmo sem ter certeza se é o "certo", vai que fazer slap tongues com o bocal aberto na passagem da terceira linha.

Estuda procurando enfatizar a diferença de velocidade entre as sequências com semicolcheias e fusas. Fazer mais "como está escrito".

No final, diz que no dia seguinte vai enfatizar os *sforzandos*.

❖ Sofia não considera (não se dá conta que existem) alguns sinais na partitura (terceira linha: 5s, ponto triplo na colcheia; quarta linha: respiração antes da fusa). Vamos ver o que acontece na sequência…

Para tocar as passagens de cantar e tocar, ela toca bem piano e staccato a primeira nota que deve cantar na sequência. Quando se sente perdida com o canto, faz a mesma coisa (toca a nota na flauta).

(SE 08-06 1)

Sofia 08-06 (1) 08'51" *Uma Página*

Hello, it's the 8th of June, and I'll continue my work and I'll play *Uma Página* today. And I'll start with the metronome. [turns on the metronome and plays from the beginning through the end]

[**01:56**] I'm gonna close the window. There's so many flutes, there. So [smiles]. Look at this beautiful Swedish Summer weather! Super nice! Well… now I felt a bit stressed about the metronome and not as free, but I think I'm gonna do it again, just to… Because I will see the benefits of doing some of both.

[**02:32**] [turns on the metronome again; plays from the beginning until the "a tempo" in fifth line] [**03:31**] I get a bit slower after the ritardando at the fifth line. So, I'm gonna take that again without the ritardando and then so I continue a tempo.

[**03:42**] [plays and stops right away] No! I don't know! ttt-ttt… I think I'm too late into triplets, I don't know. So, I'll do the fifth line again.

[**04:04**] [plays until the end]

[**04:39**] Yes. And now I need to do it more freely, without the metronome. Like I said yesterday I think I'm getting close to where I can't develop it to much more. You can always do better, but… for my level right now. So, I'm gonna do it again.

[**04:48**] [starts playing and stops] And also in the beginning, I don't want be too aggressive. And I think that's… like easy to be so aggressive that, it's not like note or anything. By I need to make it music.

[**05:15**] [plays it through until the end] [**06:41**] And I think… what I need to do now, because now I look at the structure, is that I need to make it… I need to make phrases and not only like segments of music. And if you like a whole idea of the whole piece, that's actually hard to speak, but like… hã - hã - hã [makes a gesture]. See, it's not like "this thing, this thing, this thing", it's like it needs to be connected, and needs to make a phrase. So, I'll try it and just phrase it. Like, so it's exciting.

[**07:15**] [plays through from the beginning to the end (beautiful!)]

[**08:42**] Yes, and I think that's for now, because now I'm up to nine minutes. So, I'll make more videos today. See you!

❖ Toca com metrônomo e diz se sentir estressada com isso, mas decide fazer mais uma vez com o metrônomo porque sabe de seus "benefícios".

Toca então sem metrônomo e comenta sobre a importância de fazer frases e pensar na música toda, não em segmentos. Diz que é muito difícil explicar, mas que precisa fazer as frases para a música ficar mais interessante ("*exciting*").

(SE 08-06 2)

Sofia 08-06 (2) 08'53" *Exominiatura XI*

Hello, it's still the 8th of June, a bit later today. In this video I'll do the *Exominiatura XI*, and the window is open. [plays from the beginning until beginning of fourth line]

[**00:56**] I feel I'm still a bit insecure about… what's happening because it's like "oh, ok. this part, oh." And I need to be more secure. So, I'll take again from the start and then try to… not hesitate so much.

[**01:15**] [plays all through]

[**03:22**] I need to do the… the two places with the… what's it called? Split attacks, slap tongue with the key attacks. To do the right slaps and the right fingerings and the right meter. [plays (figures out and plays always the same notes); repeats many times]

[**04:54**] So, I need to be more secure about that, and also the singing [plays the singing and playing part; sometimes she plays quickly the note that she has to song to check the intonation]

[**05:33**] Yeah, I just need to be more secure and I need to play it more. So, I'll do it, yes. Start just playing through and like to get familiar with, because there are no bar lines, so I could be more free. And

I think it's important to do each section as a section and still like keep the phrasing all, like to make it a whole. Like I talked about in *Uma Página*, it's like the same with the "whole" thing. So, I'm gonna do that. [**05:59**] [plays until the end of the page]

[**07:19**] I think I'm gonna take after the singing part, it's the end of the fifth line and beginning of the sixth, just to get into my fingers, because I'm really hesitating there.

[**07:32**] [plays once] I'm gonna take it some times. [first time plays it really slowly, then twice more, faster]. I'll gonna take a break, but I'll be back.

- Mesmo a parte que seria mais "aleatória" ela programa antecipadamente para saber exatamente o que vai tocar, talvez por um problema de notação(?). Não percebeu os 5s e 3s marcados na partitura.
- Comenta que ainda se sente insegura em alguns trechos, e precisa tocar mais para não hesitar e tocar com mais segurança. Diz que como não há barras de compasso, pode sentir-se mais livre.

(SE 08-06 3)

Sofia 08-06 (3) 11'21" *Ritornelo Bis*

Hi! It's still the 8th of June and I'll give it a try with *Ritornelo Bis* so that you have some content of that piece. I really don't think I'll finish it in two days. And I started with it, but then when you said and the I just focused in the other two, but it would be good to like… just play it through, so you can see. Because I think this is the hardest one. So, I'll start with the first page, and I have the instructions with me. So, let's go. [**00:32**] [plays from the beginning]

[**01:06**] Oh, it's flutterzung! Ok. I'll take from that. It's the second line in the middle of the rrrr. [keeps playing until E flat on the end of third line]

[**01:51**] Ok. How am I supposed to make *bisbigliando* on a.. a… E flat, where I use all the keys? [tries with every finger] Because I mean… I don't know how to do that, because… maybe… [tries to move just a little the LH4]. Because I have no extra keys to use. Maybe. [tries it again, moving just the G sharp key]

[**02:34**] Ok, but… I figured out I could do like [shows the position] not opening it all. Maybe this finger (RH1) is easy. ok! I will do that. Yes, I think I'll just play through. I don't think… There's too much to work on and I'll keep playing this piece. I'll try to learn it. But I don't have time in two days. But I'll play through and then I'm gonna go back to the *Exominiatura XI*. So, I'll start in the end of third line, with the *bisbigliando* on the E flat.

[**03:10**] [plays until the end of the page]

[**04:15**] Ok. This is the last thing in the last line of the page. [plays the last figure again] Seems something like that. Page two. Oh! This is the hardest one!

[**04:33**] [starts playing page two] No! It's… It's with the tempo. I'm trying to do it like… just to get the notes, without metronome.

[**04:42**] [plays staccato but very slowly and without the acciaccaturas]

[**05:04**] Oh, it's hard when it's changing from the triplets to the 16th notes. [plays the first line again, slowly but with the acciaccaturas]

[**06:10**] Now it's written Meno Mosso, it's in third line. Now, the trills I think it's hard with… when it's trilling to the low F because I… then it stay… the little finger and I really don't know any other way to do that… [looks at the score] Yeah… So, I'll take from Meno Mosso.

[**06:36**] [plays the beginning of meno mosso] I really don't know how to… how to make those trills. I really don't know, because it's like on… supposed to trill from the C to the E flat and I don't know how to do that with the fingers, because I have no fingers to trill with. So, I don't know how to do that section.

[**07:22**] [looks again at the score for a long time]

[**07:40**] So, I'm gonna try something and move on. So, I'll start from the fourth line on the second page. [tries the trill with many different fingers, then keeps playing]

[**08:25**] And that triangle that's filled… [looks at the keynotes] I have no instruction for… Maybe it's like a pizzicato. I think it's like t-t-t-t. Not tongue ram, but slap tongue. Let's do that. I think I did that earlier. I think it's slap tongue, let's do that. Ok, I'm going to take from the "Calmo subito" it's on the fourth line.

[**08:57**] [plays until the end of the piece]

[**11:01**] Ok. I really don't know this piece, so… I think I'll focus on the other two. But I think now

it's good… let me just have it played… kind of "played through". So, yeah… I'll make another video with the *Exominiatura XI* today. So, Bye!

❖ Decide tocar uma vez mais *Ritornelo Bis*, apesar de ter o foco nas outras duas peças.

No início da peça para no *bisbigliando* de Mi bemol e comenta que não tem nenhum dedo para fazer o *bisbigliando*. Depois, decide mover um dedo sem abrir totalmente a chave. O maios problema é o trinado de dó com mi bemol, ao que ela não chega a nenhuma conclusão de como fazer. Olha a partitura por muito tempo, parecendo pensar numa solução, mas não chega realmente a nada satisfatório e comenta que vai seguir em frente. Toca até o final e então diz que realmente não sabe essa peça. Mas que foi bom "tocar a peça inteira" (faz um gesto de "entre aspas"), pois não foi exatamente tocar tudo do início ao fim, já que parou algumas vezes no meio.

(SE 08-06 4)

Sofia 08-06 (4) 04'12" *Exominiatura / Uma Página*

Hi, again! Now, I'll play the *Exominiatura XI*, again. [plays through, from the beginning to the first line] I'll make a copy of the second page (it's printed both sides and there's a page turn). I don't know why I haven't done that, yet. [keeps playing until the end of the piece]

[02:16] I'll play though the *Uma página* and then I'll be done for today, I think. I think it's good to end it like… in this mood where I am right now, where I feel like… I don't know it but I can make some kind of atmosphere. Or I think I try it, I don't know how it sounds. You… I don't know.

[02:42] [plays *Uma Página* through] And see you tomorrow!

❖ Toca as duas peças do início ao fim. Comenta que apesar de não "saber" as peças ainda, consegue criar algum tipo de "atmosfera".

(SE 10-06 1)

Sofia 10-06 (1) 06'43" *Uma Página*

Hello! It's the 10th of June, deadline and I'll have time to do two of the pieces, *Uma Página* and *Exominiatura XI*. I fell more finished with *Uma Página* than the *Exominiatura XI*. But this is how far I worked, and I though I would have more time this week but I didn't because I was so tired after exams and had other stuff to do, but… Yeah, the third piece was a lot of work, so I didn't have time. But this is how far I got and I'll work with it. I'll make several videos today and I will say that this is "in the end", like… what's the final version of stuff. But I'll start just playing the *Exominiatura XI*. No, the *Uma Página* through.

[00:56] [plays it through]

[02:22] And I feel like… my problem is still to have it more horizontal than at a work vertical, like… there's the whole piece and not just the segments of the pieces. So, I'll try it again with the metronome to be more in time

[02:36] [plays] No! I forgot the flatterzung. So, I'll take it again!

[02:54] [plays from the beginning until one abr before the end]

[04:16] No! Why did I make it a triplet?It's [sings the bar] I will take the last line again. [plays it]

[04:43] And I feel I have more… I think I was more with the metronome, and I'm not as confused and I get it. So I think I'll play it through again and just try to make it more like… horizontal, and not segments. I'll make it a whole piece and keep the tension going through it all.

[05:09] [plays it through]

[06:37] And I'll make a second video now with the other piece.

❖ Comenta que quer conseguir a peça soar como um todo ("horizontal"), e não apenas segmentos. Toca a peça com metrônomo e acredita que assim consegue manter a "horizontalidade" mais facilmente.

(SE 10-06 2)

Sofia 10-06 (2) 09'39" *Exominiatura XI*

Hello, I'm back. And I'll play the *Exominiatura XI* by Victorio and I have… I don't feel that I know this piece as well as I know the previous one, the *Uma Página*. And I think it's really hard with the singing trying to find the right pitch os the voice, but I think it might be better than I just sing something. So, I'm gonna play it through.

[00:27] [plays]

[02:26] I really don't know if I'm playing it right, and I feel like some of the fast things are not in my fingers yet, so I'm gonna practice it a bit. But I feel like I'm starting to get the… like ah… (seems to try to find a word that does not come)… a structure of the piece. So, I'm gonna take it again from the start.

[02:48] [plays from the end until before the singing and playing part]

[03:38] I'm going to… in the middle of fourth line, because I played it wrong. The notes that… Yeah. [plays the fast notes before the singing and playing part] [03:53] So, I'm gonna do the fourth line again. [plays from fourth line until the end]

[05:11] I feel like the sforzandos on the low C is really hard to do. Because it's like… in the end, in the last line, a lot of those. And also the sforzato on the high A in the first line. I think that's really hard to do. And now I messed up the singing thing, but I think it's better that I sang something, and it's wrong if I have to try the pitch with the flute, so… I'll just try to make it work. But… it's also… I think it's hard to remember… because the lines is like how long I should hold the note and I think it's hard to do it even… like throughout the whole piece. Now I'm just doing something out of feeling, trying to switch in the right order, but I don't know. It's hard.

[05:58] So, I'll take it again. [plays until the beginning of second line]

[06:18] And here I need to make it more "windy sound", like sh-sh, the last F sharp and G sharp, in the second line. So, I'll do that better. So, I'll take it again, from the beginning. And this is "intenso" so, I need to be intense.

[06:34] [plays through]

[08:37] And here, with the gliss. I think… it just says [makes a gesture] more, and more and more… So, I do it like… with the harmonics in the end, just to push it more and more up. So, I'll take the last page again, and I need to hold the end notes, the end C's, longer, I think. And make, try to make more of sforzando. [plays the last page] Yes, and this is it for this video.

❖ Diz que não sabe essa peça tão bem quanto *Uma Página*, que a parte de cantar e tocar é realmente difícil e que algumas passagens rápidas ainda não estão saindo bem. Comenta também sobre a duração das notas com um traço, que está fazendo muito pelo "feeling" e deveria ser mais correto, de acordo com o comprimento da linha escrito.

Diz que está começando a pegar alguma coisa que não consegue nomear e depois chama de "estrutura" da peça.

(SE 10-06 3)

Sofia 10-06 (3) 05'08" Concert version (*Uma Página* e *Exominiatura XI*)

Hello. For the last time, this is my final video. And I will just play both little pieces without stopping. And whatever happens will happen. So this is like… the final mini concert I have for you! So thank you for this project. I think it's been really helpful to me to try these new pieces and the new techniques and try to… It's been developing for my ability to do this kind of music, and it's also interesting to see… to watch them later and see how my process of learning things are right now, and I think it will be really interesting to watch these videos in like a year or two, actually. So I will keep them.

[00:48] I will start with *Uma página*.[plays the piece through]

[02:24] And then I would play *Exominiatura XI* by Victorio. [plays]

[04:40] So thank you and I… did some mistakes, but I continued and… I have still things to learn about these pieces, and the third piece. But this what I have time for, until the deadline. And if you want me to record more, just write me an email and… Yeah! So thank you. And good luck with your PhD. And thank you for letting me be a part of it.

❖ Toca as duas peças, simulando um concerto, sem parar. Diz que cometeu alguns erros mas continuou e que ainda tem coisas a aprender sobre essas duas peças e sobre a terceira.

(SE 03-07 1)

Sofia 03-07 (1) 10'56" *Ritornelo Bis*

Hi again. It's the 3rd of July and I'm back and trying to… learn this third piece, *Ritornelo Bis* by Sílvio Ferraz. And thank you so much for your understanding with the deadline and the timing. It was a lot more overwhelming with all the work yourself than I thought. So I'm really glad that I get a second chance in doing this. So I'll just start from the beginning again, see if I remember anything.[plays just

the very beginning]

[**00:41**] Yeah, a lot of that *bisbigliando*, and then I used a key like this [shows RH3] to keep the F. [plays until beginning of second line]

[**01:29**] Now, it should… It says "almost measured *bisbigliando*" in the instructions, but I… I'm just trying to… now when I read through the piece that I get good keys to do the keys… key things with. That they get like a good key to move, so that if I hold an F that it's still an F, only just… it's different a bit in pitch. So that's why I didn't measure it now because I was just trying to get the fingering right. And now I need the instructions for the… eolian breathy sound with flutter tonguing. Because it's confusing, because it's different… hmmm different notations for the same things. OK, so that's an early eolian sound. So now take it from this eolian sound from the second line. Second line.

[**02:24**] [plays, repeats the frullato a few times before moving on]

[**02:48**] I think that – because I have no instructions for that – the thing it's the second to last thing in the second line, it's the thing before the F sharp. It's kind of a B natural with like two lines. And it's like a bit of a triangle like the B. So I would think that's like a pizzicato, because I mean… the tongue ram in the… in the.. .in the instruction… it's notated like… so it's seventh below. [plays] Like that. So I think this when it's not like that, then note… and then another one below. I think it's just a regular like… something [plays] like that. I think you do it like that. I'm not sure. But I would do it like that. So I'm going to do from the eolian sound place again, second line. And then, yeah, do it like that. [**03:58**] [plays until the E flat in the end of third line]

[**04:38**] Ok. Now, in the end of the third line, and it's like Bisbigliando on E flat… Or this is contemporary music, then it could be an E because it's like an E flat, that is… you know, with the line over to the next note, and that could be a regular E. [plays] [05:14] And then I have a key to do. I do it like [shows] Then I have a key to do it with. [shows] OK.

[**05:27**] That solves my problem. So it's an E and I'm going to do from the third line again. [05:34] [plays] Now, in the end of the fourth line, then it's the strong staccato with key click. [plays] Maybe something like that, I don't know. Maybe… I'm gonna take from that second thing. The last thing, the fourth bar. [**07:08**] [plays and continues until the last line]

[**07:51**] And now I'm in the end of the fifth line. So it's a very fast and strong crescendo from fortissimo keeping the fortissimo. Yeah, okay. [plays] OK, so I need a lot of air to do that.

[**08:08**] OK. I think I'm going to stay with the first page today because I know it gets even trickier… So I should… get a bit comfortable first, with this music. And as you said, it's longer and it's a bit harder than the other two. So I feel like this is good, so I get to know the techniques. So I'm going to play through once more. [**08:33**] [plays from the beginning until the end of the page]

[**10:48**] Ok, so that was kind of an introduction. So that's it for today. But see you tomorrow and I'm happy to start again!

- Volta a estudar a peça, agora com um novo prazo.

Como não há indicação para o símbolo que está no si do fim da segunda linha, decide fazer um slap tongue (pois a indicação é diferente do tongue ram, que na bula inclui a sétima abaixo que soa no tongue ram). No *bisbigliando* no mi bemol como é ligado e não aparece o bemol novamente, ela decide fazer um mi natural, assim resolve o problema de não existir posição para o *bisbigliando*.

(SE 05-07 1)

Sofia 05-07 (1) 09'00" *Ritornelo Bis*

Hello, today is the 5th of July and I'll continue with the *Ritornelo Bis*. And, yeah… it's Swedish Summer so I have the window open if there's any weird noises and stuff, so… yeah.

[**00:20**] [begins and stops right away] It's hard with the measured, almost measured *bisbigliando*, is it like 12 times. And I think it's like [plays] I think it's hard to just keep track of where I am but I'll try. I'll try now

[**00:50**] [plays from the beginning, slowly as counting the *bisbigliandos*, until the beginning of fourth line]

[**02:03**] Yeah, then I was… I mean in the end of third line it's the E flat it plays, and then it's an E. I should write that, like I did now. Now it's an E. So, I'll go from the third line of the first page. [FIGURA she wrote an E natural tied to the E flat; plays as she wrote; keeps playing; tries different ways to play the repeated low D, last line; stops at the end of the page]

[**03:52**] Ok. And that's the end of the first page and it's still like the… the strong staccato with key

click on the low D… because on C it's fine [plays] … because I change piches if I move fingers on the D. So, maybe it's like… [plays, tries different ways, not satisfied] Maybe it's supposed to be slower, and then… because I do dkdkdkdddd, maybe it's better if it's like… it's not faster and so I can move my fingers. [plays] Maybe like that. [plays again]

[**05:09**] Maybe like that! I like that! It's not 32nd notes like it says, but it's strong staccato. I'm gonna keep that!

Maybe I'll turn to the second page, because it's a lot harder, I remember and it has the tempo, which I'm not gonna do today. Today I'm just gonna try to play through. So, that's what I'm gonna start with, now.

[**05:35**] [starts playing and stops right away] Yeah, this is the triola , and then 16th notes, triola, triola, 16th. And that's with lots of like… beats before. I'm gonna just take away the small notes and try to get the core of it.

[**05:52**] [plays the first line as she said] I'll try the first line again. [plays] I'll try it a few times. [plays]

[**06:43**] I'll try to step my foot really slow, just like… a beat, so I make a difference between the triola and the 16th notes. [plays the first line once more]

[**07:24**] Ok! Now it's easier, and you don't hear my feet because I have this fluffy rug. But it's just to keep my own… to remind me how to divide them. [plays again]

[**07:50**] It's hard when it's like… triola-16th notes-triola-triola-16th notes, it switches just the rhythm, so… I'm gonna keep in track with that. [plays again, same way] And now the fif… quintola… on the end. Ok, I'll try this again. [plays] I'll try it again. [plays]

[**08:47**] Yeah, something like that. And I will make another video today, but I think it would be too long because it took really long time to upload the other ones, so I'll try to make them shorter and more. So, see you later!

Comenta sobre a dificuldade de fazer os *bisbigliandos* medidos. No *bisbigliando* de mi bemol, como ela entende que o acidente vale para cada nota e o *bisbigliando* de mi bemol não é possível, ela conclui que o mi ligado ao mi bemol anterior é natural e faz a anotação para tocar sempre assim. No "*strong staccato*" no ré grave, decide fazer um pouco mais lento para poder fazer os *key clicks*, já que qualquer alteração no dedilhado muda a altura da nota.

Para estudar a segunda página, toca sem as *acciaccaturas* para ficar só com o esqueleto ("*core*") da passagem. Estuda lentamente muitas vezes, pois comenta que o ritmo que alterna tercinas e semicolcheias é um pouco complicado, porque a alternância não é regular.

(SE 05-07 2)

Sofia 05-07 (2) 08'15" *Ritornelo Bis*

Hi! It's still the 5th of July and I'm continuing with the second page of *Ritornelo Bis*. [plays just the beginning of the line, no grace notes] It's hard with the change of triolas with the 16th notes. [plays the first line, same way]

[**00:45**] I'm gonna try a few times [plays]

[**01:19**] No, it's two (triolas) in a row. starts again; [repeats the first line three times, without the grace notes]

[**01:59**] Ok, I'll try once more and then I'll add the notes that are in between. [plays] Ok. I'll try to add the notes. [plays with the grace notes] Ok, I have some work to do and I'll try to read this again. [plays again, very slowly with grace notes as it's written]

[**03:10**] To have air enough to do the crescendo with the *flatterzung* twice… Ok. I'll just repeat this, because I think this is kind of hard because I don't think it makes sense. But I just have to get it in my fingers and in my system.

[**03:31**] [repeats the first line two times]

[**04:18**] Ok, I'll try to beat my tinny stomp here, but you can't hear so my fluffy rug, but I'll feel it and then I'll hopefully be better in time.

[**04:28**] [plays again] And, that is 5, not 4. So, I need to redo it, again. [plays] [05:07] Ok, I think I need more impulse but now and I'm getting better, so I'll try to do the second line, just the same way. [plays]

[**05:41**] Ok, I think I'm gonna… I have a pencil… and I'm going just to write some lines where the beats are because otherwise it's confusing. Beats every quarter note. [makes notes*] Ok, so… it's the second line again. I'll take it beat by beat.

[06:37] Ok. [plays it again, now trying to do the whole thing together, but still without the ornaments]

[07:23] I'll try with the notes in between, now. [plays] I'll try it again. [plays]

[08:06] Ok, and I think it was a good length of the last video, so I'll stop now and see you later.

❖ Trabalho de refinamento rítmico minucioso na segunda página. Comenta que o trecho não faz muito sentido, e que precisa deixá-lo embaixo dos dedos. Estuda primeiro sem os ornamentos e mais tarde, com o ritmo mais internalizado, acrescenta os ornamentos.

(SE 05-07 3)

Sofia 05-07 (3) 07'53" *Ritornelo Bis*

Hi, again. It's the third video of 5th July and I'll just continue a bit from the second line of the second page. Yeah. [plays, slowly, with the ornamentation]

[01:00] Yes, so… Yeah… I'll just try and I think it's hard and I have no idea if I'm doing it right, but this is what I think it says and I can do. I just have to go with that, so let's see how it sounds like, and hopefully a bit faster later on, but now I'm just trying to get it into my fingers [plays]

[01:38] Ok, I'll … it's not perfect but I'll try the third line. I'll take away the extra notes, I'll just do the main deal. I think I'm going to use the pen and mark the quarter notes here as well. [makes notes] [02:14] ok. [plays, until the beginning of meno mosso] Ah… tricky trills. Ok, I'll do the first part of it again. It's just so hard! Just to try to figure out where to put my fingers.

[02:52] [plays line three, no ornaments; until the C - E flat trill]

[03:45] Ok, now it's the trill between low C and E flat and I really don't know how to do, that. [tries again, different fingerings] I have to think and google that, because I really don't know. So, I'll try the first two and half lines of this part again.

[04:25] [plays, with ornaments, stops many times to repeat cells at the third line] So… I'll do the first part of third line, again, because I need to practice that more. [plays, no ornaments, slowly, at the end the notes go one octave higher]

[06:05] Yeah, I got over blowing. I'll try with the things I took away, now [plays with the ornaments] I'll take it again. [plays, does not look satisfied]

[06:49] I'll play from the beginning of first line, second page until the middle of the third line, so I cover that section. And that's it for today. [plays] Ok! that's it for today, and it's hard but… I'm started. So, that's good. See you tomorrow!

❖ Estuda a primeira parte da página 2, até o *Meno mosso*. Comenta que é muito difícil, que os dedos parecem não ir para o lugar, mas que pelo menos já é um começo de estudo.

(SE 08-07 1)

Sofia 08-07 (1) 09'11" *Ritornelo Bis*

Hi! I'm back and it's 8th of June (it's July). I've traveled to my mom's, so that's a new location and I'm a bit sick, so that's why I haven't been able to play the flute for two days, I have a cold. But I will continue with the *Ritornelo Bis* and I think I'll start from the beginning today, to freshen up a bit. I hope you can see and hear me from here, because I tried to make a small recording an I think it was ok.

[00:33] [plays from the beginning until the meno mosso (trill low C - E flat)]

[03:30] Ok. I think I need to work a bit more from the beginning… Yeah… because I'm gonna try to measure the *bisbigliandos* even more even. [plays again from the beginning until the end of first page]

[05:47] I think it's hard to do like… to make it even. And I think now I figured out how to do the different techniques, like which fingers to do the *bisbigliandos*. And… I think it's hard just to switch from playing normal to fast to the flatterzungen, because I do it on the front, so I feel like I'm a bit clumsy. And I feel like I need to make more really nuances, make even tempo, because now I'm just playing note by note. But I think… I should consider doing it again, with the second page, because that's harder.

[06:35] [plays second page, with ornaments] Ok. I'm gonna do the third line again, because that's hard. [plays, with and without the ornaments]

[08:12] third line again. [plays] I'm gonna do the second group [plays; then from the beginning of the line again] Ok, now I'll take just a small break and I'll be back.

❖ Toca do início até antes do meno mosso. Tenta fazer os *bisbigliando* mais regulares, mas comenta

que é difícil. Diz que agora conseguiu entender como fazer todos dedilhados dos *bisbigliandos*, e que vai precisar trabalhar mais com nuances e deixar os *bisbigliandos* mais regulares mas que por enquanto está ainda pensando nota por nota. Estuda principalmente a terceira lina (até a metade) porque considera muito difícil. Comenta que passar do som normal para o frullato para ela é difícil, poif faz o frullato na frente (rrr).

(SE 08-07 2)

Sofia 08-07 (2) 04'27" *Ritornelo Bis*

Hi, again. It's still the 8th of July and I think I'm just going to play the third page, because I haven't started that yet, so I'll just play it. [plays, with ornaments, repeating some passages and notes that do not come out, stops at the harmonics with A]

[**01:56**] ok, I'll try to do the flush… [means the harmonics, last line] I think it's an E… [tries and plays until the end]

[**02:37**] I think it's cool! I like the ending. I'll try to play through again. Start from the beginning of the third page. [plays the third page again] Ok, and I think that's it for today. See you tomorrow.

Estuda pela primeira vez a terceira página. Gostou muito do final da peça.

(SE 09-07 1)

Sofia 09-07 (1) 08'04" *Ritornelo Bis*

Hello, it's the 9th of June (it's July!) and… yeah! I think I'll play the third page again, actually. [plays a bit and starts over again, plays through until the end]

[**02:10**] I think it's hard to… to do the rhythms right, because there are so many weird stuff going on, so with the quintola – I don't know if that's the word, when it's five… I feel it's hard to do that really rhythmical. But I think it's good to just now to get to know the piece and to play it through, an I think I'll go back to the beginning. Because I think the hardest part is the middle of the piece. The middle section, so I'll do the beginning again.

[**02:50**] [plays through from the beginning until the end of first page]

[**04:31**] Maybe I… I'm in a flow, I'll continue. [plays, second page, some mistakes] I'll take from the second line, second page again. [plays through until the trill low C - E flat, third line]

[**05:33**] I'm now about the C - E flat trill thing. I guess that's where I gave up this page the last time [laughs]

[**05:48**] [tries to do the trill, does not work, looks at the key notes at the last page]

[**06:20**] Yeah… [plays slowly the trill with tktk] I actually don't know. I'll remember to google that. Ok, I'm going to take the fourth line of the second page. Oh, no! That's the trill! Ok, I'll just try to slide my fingers and try to make it a trill… [plays, the notes do not come out but she keeps playing until the end of the line]

[**07:12**] Ok, now it's like… tiny triangles and I'll treat them as t-t-t- [shows] slap tongues, not tongue rams. Slap tongues, because I did that earlier. And I think it makes sense. So, I'll take from the fifth line.

Toca do início, primeira página inteira fluente. Na segunda página fica parada novamente no trinado de dó grave e mi bemol. Diz que precisa pesquisar no google, e tem consciência de que na vez passada desistiu no mesmo lugar. Continua tocando sem decidir ainda o que fazer. Mantém a decisão de fazer slap tongues para os triângulos que não estão na bula.

(SE 09-07 2)

Sofia 09-07 (2) 08'48" *Ritornelo Bis*

Hi again, it's still the 9th of July. And I'll try I'll play focus on second page now and I will ignore that C E flat trill for today. And then I will figure out how to do it, and then I will do it. But for now, I'm just trying to do the rest of the stuff.

[**00:24**] [plays beginning of line two] I want do to it again.[plays the first line, with grace notes]

[**01:04**] I will do the second line.[plays until the third line]

[**01:26**] Ok, I will do the third line again. [plays]

[**01:36**] It's so weird! I think it's so, so weird! [laughs] But I think it would be cool when I get it up in tempo, but now I just need to get it in my fingers.

[01:45] [plays again] No, I wasn't supposed to get stuck in the trill. OK. I'll take that. After the trill on that fourth line. So, like in the middle of the fourth line.

[02:40] [plays until before the "agitato"]

[03:14] No, it says nothing about the triangle… because I thought it was like a [plays] slap tongue because I mean. Because what he calls I think … it's… yeah… What he calls slap tongue here is what you call a tongue ram, and then it's like written Is it like that… [shows the keynotes] it's a triangle that is underneath a note.

[03:50] So, when there's not a note above the triangle… and I thought it was like a Slap tongue, as your slap tongue. But it feels weird when it's a trill [plays] Like the trill between… maybe it's like that. peeweewee, maybe.

[04:17] Maybe I should try that. I will take line five of the second page.[plays the last line]

[04:49] Yeah. I like that! I'm going to do that.

[04:55] I will take them off page again.[plays the first line]

[05:10] I will take the last figure. The quintople. Yeah. No. And then it's a trill trill trill. And… I think it's so weird.

[05:56] [plays, attacking each note].

[06:13] So it's super weird. It really is. OK. But I will do like… after all the weird trills. Like the last part of the fourth line and then I will continue. [06:35] [plays until the end of the page]

[07:07] And I think as a conclusion, I will do the end.

[07:10] [plays the last page]

[08:21] Ok. So that's it for now. And tomorrow I start rehearsals with the musical. So I will try to… And do as much as I have time to or I'll take a break. Until the 19th, when we'll have had the premiere, so 20th, I will start recording again. So… yeah. Thank you so much for your flexibility with the deadlines. I really appreciate it. Thank you so much. And have a nice summer.

Nesta sessão ela diz que vai ignorar as coisas que ainda não resolveu, que é o *trillo* dó-mi bemol e o trinado com *staccato* da segunda página.

Seu foco é principalmente na segunda página, para aprender as notas (já estuda com as *acciaccaturas*). Comenta que essa passagem da segunda página é muito esquisita, mas que talvez venha a ficar legal ("cool") quando ela já tiver com as notas embaixo dos dedos. Acha muito estranho também o *staccato* com trinado.

(SE 10-07 1)

Sofia 10-07 (1) 08'00" ***Ritornelo Bis***

Hello, it's the 10th of July, and the rehearsal ended early today, so I actually have some time. So, I'll try to make one video. And I'll just play the piece from the beginning.

[00:17] [plays through until the trill Low C - E flat]

[03:18] Ok. I tried to… at the… low C- E flat trill, and I tried to google, and I really didn't find any trill chart where I could do that, so… … maybe it's like

[03:44] [plays Ds between the Cs and E flats] Maybe, because it's a D… [plays] But it only works at the beginning where's an actual D. I really don't get this… [looks at the score, at the key notes] Because it's C to E flat. [tries, sliding slowly the finger between the keys; then plays again with the D in between, really fast].

[04:54] I really don't know, because I think I could do like that, but then it's not a trill if I do that… or if I just do it to a D… [plays] But it says E flat so many times and I can't only… I really don't know! (seems really disappointed, stares at the score…) It's really… because I feel like… this has been the hardest thing so far in this project! [laughs] To figure out, actually!? Because I really have to make a decision. But I feel… maybe… I'll think more about that until the next video and now I will do from the end of fourth line of second page.

[05:49] [plays until the end of the piece] [07:48] And I think this is it for today and I see you some other day and I'll try to figure out how to do the trill stuff.

Toca do início até o trinado dó-mi bemol. Diz que pesquisou na internet, mas não encontrou nenhuma tabela que falasse sobre posição para esse trinado. Cogita em tocar o ré no lugar do mi bemol, mas decide que não porque a partitura diz muitas vezes que é mi bemol. Faz o trinado escorregando o dedo devagar, mas não fica satisfeita com o resultado. Então toca levantando o dedo entre uma e

outra nota, o que acarreta em soar um ré entre o dó e o mi bemol. Não consegue decidir o que fazer e diz que vai pensar para descobrir e dizer na próxima vez que fizer um vídeo.

(❖ Está ensaiando muito para um musical e combinamos que só voltaria a fazer vídeos depois da estreia, por isso esse longo intervalo)

(SE 23-07 1)

Sofia 23-07 (1) 06'16" ***Ritornelo Bis***

Hi! It's the 24th… 23rd of July and I'm back. We had a premiere this Friday, and then we had a show on Sunday, and then we have shows Wednesday to Sunday each week until August 10th. So, I'll try to do as much as possible, before the end of July, that's our deadline. But it will fun to start a bit again, and I'll make… I hope you can hear me because the dishwasher is on in the kitchen, it's down soon I think, but I hope you can hear me.

[**00:42**] I'll play the piece through from the beginning until the second page, beginning of fourth line; [plays the D between the notes on the trill]

[**03:05**] Because I feel it's hard now with the trill, and I tried to google it, and I found nothing. So, I think I'm gonna decide for the simplicity to do with [shows, lifting the finger and sounding a D in between the low C and E flat] like C- D - E flat. Because there's a tiny D in the music, so I think it makes more sense like dgdgdgtgdgtg [sings] and try to do it as fast as possible, so that's how I'm gonna do it. I know it's not a trill, but since I can't ask the composer and I don't find any info… or… Because I do it for now, and then I can try to google it again if I find more info. So, I'll play the piece from the fourth line of the second page. So, that's what I'm gonna do.

[**04:00**] [plays the beginning of the line] Because elsewhere, there was what looks like bird feet. [looks at the key notes] Yeah, it's a… breathy trill sounds with key clicks. yeah…

[**04:27**] [plays from this passage until the end] And I think that's it for today. I'll play it through and I'll see you tomorrow.

❖ Decide por tocar levantando o dedo entre uma e outra nota, com um ré entre o dó e o mi bemol. Diz que sabe que isso não é um trinado, mas como não encontrou uma outra possibilidade optou por essa, que considera mais simples. Também comenta que na partitura há um pequeno ré na partitura (que na verdade é parte do trinado anterior) e que faz mais sentido fazer como decidiu, tocando o mais rápido possível.

(SE 25-07 1)

Sofia 25-07 (1) 05'54" ***Ritornelo Bis***

Hi again, it's the 25th of July and I'll play the piece *Ritornelo Bis* from the beginning. It's really hot in here, so I'll make like… two short videos, I think. So, I need a break in between.

[**00:18**] [plays from the beginning, fluently, until the end of third line, second page.]

[**02:55**] The duck feet… [looks at the key notes] That was… ok. Strong key click staccato. So, I'm in the end of line three, page two. Because I always forget like… I think it looks like bird feet. So, I'll take there from…

[**03:13**] [plays until the end, does not make the differences among the *agitato-calmo* yet.]

[**05:09**] I think the main issue is that I don't know like… overall the sense of time. It's like… I need to be better in time… Yeah… I think that's like the main issue yet. Because now I feel like I'm starting to do the same thing every time I play the piece, so I have like a structure. But I need to like… play with a metronome. Yeah… So, I'll do that in the next video.

❖ Parece sentir-se bem à vontade para tocar a primeira página da peça. Quando chega no trinado dó-mi bemol, não parece confortável. Precisa novamente checar a notação de "pés de passarinho" como chama. Toca até o fim. Parece não notar as indicações para fazer as diferenças entre os andamentos, nem mesmo enquanto caráter, *agitato-calmo* da peça. Entretanto, comenta que precisa tocar mais a tempo, e para isso precisa estudar com metrônomo.

(SE 25-07 2)

Sofia 25-07 (2) 10'00" ***Ritornelo Bis***

Hi! I'm back and I think I changed my mind and I want to work on the second page, because that's the hardest one I think. So, I'll do that. It's still the 25th of July. [plays the first line of second page].

[**00:32**] Yeah… maybe I should say why I think it's the hardest one. And I think it's because so many

things happening fast at once and so many large intervals, and it's hard to have the time to do them properly. So, I'll take it again. [**00:51**] [plays until before the *meno mosso*].

[**01:25**] Ok, I'll do that segment for a while, I've done it before, but I need to refresh it now. And I think it's really hard with the intervals and to do the tongue ram and stuff. And it's [looks at the score] kind of fast, so… it says 72 to 76, so I need to get up to that speed. But first I need to learn it properly.

[**01:52**] [plays the section through]

[**02:19**] Ok, I think the first line is manageable. So, that's why I'm gonna take it step by step. I'll start from the second line, now. [plays the second line]

[**02:43**] And I don't really do it rhythmically now, because I just need to try to get all the notes. I'll do the second line again. [plays] I'm doing one A flat too much. It's not supposed to be A flat all the time. Gonna do it again. [plays] Yeah, I think it was correct notes. I'm gonna do it again. [plays]

[**03:44**] Ok. I'll do the second line once more, because I feel it's getting more manageable. [plays] Ok, and then I'll do the first part of the third line. [plays]

[**04:13**] It's confusing with the A naturals and the A flats, because… I'm getting confused. [plays again] I'll take it a bit slower. ok. I'll take the second group.

[**04:54**] [plays it] That's so… Yeah, I think I'll take that a few times. [plays, really slowly, with the ornaments] Ok, I'll take the third line. [plays, slowly, repeats]

[**05:40**] And now I'll take the third group. [plays, slowly, does not come out well] Oh! That's because I want to put the pinky when I shouldn't. So, that's why it gets weird with that notes. I'm gonna take the third group of the third line.

[**06:03**] [repeats the group many times, until it's a little faster] No! Oh, sorry. I'm just frustrated. Because I try not to put the pinky on, but it's like from the low e-flat to the high one… so I know I'm gonna to use the pinky and then it automatically wants to be a bit in advance.

[**07:00**] [repeats the figure again a few times] I'll try to do the third line again. [plays] A few times. [plays] No! It's E flat. I'll try it again. [plays] I'll do it again. [repeats a few time, gets more fluent] No! I'm confused by the rhythm as well. I'll try once without the pre notes [repeats a few times without the ornaments and then plays with them]. I'll try once more.

[**09:08**] [plays, third line] Ok. I'll try the section from the first line of the second page, just play it through. [plays] Yeah, I see there's some work still, but I have to go now, so see you tomorrow.

Para estudar a primeira parte da segunda página, faz linha a linha. Comenta que deve chegar a 72-76, mas que precisa tocar todas as notas apropriadamente primeiro. Divide a terceira linha em partes menores e faz cada pedaço mais devagar, para deixar mais "gerenciável." Estuda também sem ornamentos, depois acrescenta. Consegue uma certa fluência, mas tem consciência que precisa trabalhar mais no trecho.

(SE 27-07 1)

Sofia 27-07 (1) 06'13" *Ritornelo Bis*

Hi! It's the 27th of July, and I know I have only a few days left, but this piece is so much harder, so I don't think I'll get the middle section up to tempo, But I'll try. Still super, super hot here, but I think I'll play the piece through.

[**00:25**] [plays all through]

[**04:50**] Yes… and I still feel like timing is the big problem. The things that [looks at the keynotes] strong staccato and keyclick… it says to use almost four fingers clapping and I think it's hard, sometimes I don't use four fingers, I use less. Because I think it's hard to… get the tone good. I try to do it with as many fingers as possible, but I think it's more important that I get the pitch. So, that's why I do that. And on the little triangle notes, not the bird feet, but the triangles, I do like that [shows]… I don't remember. We called that slap tongue, no? Not like the [shows a tongue ram] the other tongue thing. I try to do that. Hmmm I think I will do more of the second page, but I'm gonna just make a pause and start again because it takes forever to send when they are long.

Toca a peça inteira, no final avalia que o maior problema é o tempo. Fala também do "*strong staccato and keyclick*", que acha mais importante que a nota saia do que usar os quatro dedos, por isso às vezes faz os *key clicks* com menos dedos.

(SE 27-07 2)

Sofia 27-07 (2) 4'20" ***Ritornelo Bis***

Now I'm back and I'm gonna do a bit the hard part of the second page that I've done so much but I still don't manage it. It's hard! So… I will practice that a bit. [plays from the beginning of second page until third line] [00:40] Now, it's hard, ok. Because… many progress I did a few days ago, but I forgot it again, so I'm gonna do the first half of the third line. [plays, very slowly]

[**01:09**] And the pinky is still on, on the low E flat and that's… it should not. So, I'll try not to… I'll try not to. [practices, first without the ornaments, then with them] Yes, now I'll do the second line. [plays]

[**02:22**] … I just need to take this one and a half lines again, because I think that's hard. [plays it twice]

[**03:12**] Ok, I will try to play the three lines. [plays]

[**03:50**] And I think that's it for today. I will make more videos tomorrow, because now I feel the deadline os coming.[A "data do concerto" sempre determina o estudo.] And I'm free from the shows Monday and Tuesday, so that's good, that's great. So, see you and have a nice time in Bologna, Italy. I'm sorry if I'm late answering your e-mails, but I will. See you! Have a nice holiday!

Estuda a segunda página e comenta que apesar de ter já estudado, acaba esquecendo e precisa estudar de novo (já está muito mais fluente). Diz que como a data final está próxima, no dia seguinte fará vários vídeos.

(SE 29-07 1)

Sofia 29-07 (1) 10'09" ***Ritornelo Bis***

Hi! It's the 29th of July and I'll start the session with the second page, again, by the tricky part. [plays second page from the beginning until middle of third line]

[**00:43**] It's hard as usual. I have my metronome today, so I'll try to get the structure of it. [turns the metronome on] Ok, it's fast so, I'm gonna slow it down to approximately 50, it's like 20, 25 underneath where it should be, but I think it's good. And I'll remove all the grace notes and stuff. [tries to play, but gets stuck at the first figures] Why is this so hard! Ok, I'm gonna try to sing it. Pa, pa, pa, papapapa pa… It's hard to switch between the triplets and the 16th notes. [sings the rhythm of the first line]

[**02:24**] Because I rush the 16th notes. [keeps singing the rhythm] Because I'm too slow in the triplets and I'm too fast on the 16th notes. [keeps singing the rhythm]

[**03:25**] I'll try to play. [plays, without the ornaments] I'll set it to 40, because it's too fast. [plays, slowly with the metronome, no ornaments, sings the rhythm again, plays again, sings, plays; trying to get the triplets and the 16th notes difference]

[**05:40**] [practices getting the rhythm with a single note]

[**06:29**] [plays the first line, no ornaments] Maybe if I take it to 45 it's easier, a bit faster. [plays, sings the rhythm; plays; repeats, keeps practicing this way, first line with the metronome, quarter note 40]

[**08:36**] Now I'm playing the wrong octave the high C, there… Ok, but I feel like if I tell myself to be in the flow with the triplets and I hold back with the 16th notes I'm almost there. [plays the first line, no ornaments but strictly in time; repeats a few times]

[**09:43**] Ok, I feel like it's getting there. I'll play the first line once more like this, because I need to do this, like this. [plays once more] So, see you later. Now it's ten minutes already, so see you later today.

Toda essa sessão é dedicada à primeira linha da peça. Trabalha com metrônomo, lentamente. Canta, toca, procura deixar estritamente no tempo. Comenta que se "fala para si mesma" que deve tocar as tercinas com mais fluência e segurar as semicolcheias consegue chegar lá, e realmente funcionou. No final conseguiu tocar a primeira linha estritamente no tempo, devagar e sem os ornamentos.

(SE 29-07 2)

Sofia 29-07 (2) 9'07" ***Ritornelo Bis***

Hi, again! It's still the 29th of July. In this video I'll do the beginning until the parts I started practicing last video. So, I'll do the beginning now. [plays until the end of third line]

[**01:20**] No! Ok, I'm going to stop there and do again from the beginning, because I think that I need to stop doing the *frullato*. No… the *bisbigliando*, the fingering thing. And where it says it's a normal note I need to do that better, and also I need to not continue with the eolian sound, when it's legato from wind sound to normal sound, I need to do the normal sound. I need to be better with that. So, I'm gonna do again from the beginning.

[01:55] [plays the first page through]

[03:37] Yeah… I'm gonna do it again, because I feel like… I need to get more in the spirit of it… Like, make it live by itself and make it more… more… make it more even, you know… like… I do it the same time of when the same thing. Things every time, and I need so like… … yeah… I'm gonna do it again, so I get in the feeling [Muito difícil explicar com palavras o que está faltando. No fim ela diz que vai tocar de novo, pra entrar no "feeling"].

[04:10] [plays until the middle of second line, the *frullato*] Yeah, because that's probably… after the frullato eolian the E flat, if I'm gonna be consequent of doing like that E to notice natural, without… if there's no like… short flat before, it's natural… [Está sendo coerente com o a decisão que tomou anteriormente] Then I should change from… [plays, making an E natural at the end of the eolian sound [plays] Yeah, I think I like that! I'm gonna do from the second line. [plays until middle of third line (seems satisfied)]

[06:02] Yeah! I think it's… yeah. It's a whole new thing, I think I'm gonna do… I don't know if it's right, but I wanna do that.[Não tem certeza de que está certo, mas decide fazer.] So, I'll do from the third line again. [plays until the end of the page]

[07:17] I like this a lot better! I'll keep it. I will play it once more through, and then this video is long enough. [plays from the beginning until the end of first page] and this… I'll stop this video now and I need to do more the dynamics also, so I'll continue doing that.

- *Primeira página*. Percebe que no final dos sons eólios em mi bemol não aparece o bemol em frente à nota novamente. Pensa, e para ser coerente com o que vinha fazendo antes, decide por, mesmo que a nota venha ligada com a anterior, mudar para o natural quando não está especificado que tem algum acidente. Assim, algumas passagens na primeira página mudam bastante. Ela gosta muito do resultado e diz não ter certeza de que é o correto, mas vai fazer isso. (Lembrando que isso começou nessa peça com o *bisbigliando* de mi bemol, que não tem como fazer pois nenhum dedo está livre e então ela chegou à conclusão de que o trinado seria com o mi natural, porque fazia mais sentido).

(SE 29-07 3)

Sofia 29-07 (3) 7'44" *Ritornelo Bis*

Hi, again. It's still the 29th of July. Now I'm gonna work with the third page of the *Ritornelo Bis* piece. Because I've done the hard part on second page and I have done the beginning and then I'll do the third page.

[00:20] [plays third page through until the eolian sound f sharp on middle of third line]

[01:30] Yeah… I need to do the things with the sharps and flats here, as well… Because I… I'm gonna take it again and then be more precise. [plays until the end, the accidents only for the very note after them]

[03:09] Ok. I need to be better in time, but I feel like I know more what I'm doing now, so I'm just gonna play it through once again.

[03:20] [plays through]

[04:23] … yeah… I need to do the tones, with the five… more in a good tempo. So, I'm gonna use the metronome, try to get like… in tempo. I'm going to have the metronome like 50, so slow. [plays the beginning] So, I feel like the tempo I have in me is like 50, and I think that's ok, so I have time to do everything.

[05:27] [plays, end of first line] Now I'm in the quintoles in the last part of first line on third page. [repeats, without and then with ornaments] Yeah, something like that. [keeps playing until beginning os next line] Yeah, it's.. yeah, ok. I know approximately the tempo. I'm gonna play once more through.

[06:39] [plays] And that's it for this video. So, see you. Bye!

- Terceira página. Muda também os acidentes para ter coerência. Fica satisfeita e comenta que agora já sabe melhor o que está acontecendo. Decide manter o tempo a 50, porque é o que tem dentro dela e que consegue fazer tudo.

(SE 29-07 4)
Sofia 29-07 (4) 6'16" *Ritornelo Bis*

And last but not least today I'm gonna work a bit more on the things I've worked on the first video, from the beginning of second page. The metronome is on 40 [plays the first line repeatedly with no ornaments, then tries with ornaments, but gives up].

[01:19] Oh, it's hard! I'm just gonna do the first line a few times. [plays a few times, with ornaments]

[01:56] oh, the hard one is [plays, last figure first line, repeats it and keeps playing to the beginning of next line]

[02:16] ok, I'm gonna do the first line once more. [plays, on time, with ornaments, until the end of second line] Ok, that… that was better! I don't know why. I'm gonna do it again, the second line. [plays, not as good as the first time]

[03:17] Here I don't know. I'm just gonna try. [plays] I'm too fast on the 16th notes again. [plays] Ok, I'm gonna do without the grace notes. [plays, not in tempo] No, I'm too fast! I don't know, I tried so but it's really hard. ok, I'm gonna do it again.

[04:10] [plays the second line, no ornaments] Something like that. I'm gonna do the grace notes. [plays] Ok, I'm gonna try the third line. I'm gonna do without the grace notes, of course.

[04:55] [plays, repeats with ornaments, no good] Ah!! I'm gonna do once more without the grace notes. [plays] Ah! Almost! I'm a bit late. Once more. [plays two more times] Ok, I still have some work to do, but now the heat is killing me, so I'll see you tomorrow. And I will keep working on this, because it's kind of fun! It's hard, but it's fun. So, see you!

Nessa sessão trabalha as três primeiras linhas da segunda página novamente. Com metrônomo, sem ornamentos, depois com ornamentos. Ganha fluência.

(SE 31-07 1)

Sofia 31-07 (1) 9'38" ***Ritornelo Bis***

Hi! It's 31st of July, so it's deadline day, and I don't feel like the piece is concert ready. I'll try to work on this as much as I can today, but I feel it's a lot harder than the other pieces. But this is what I had time to do on this what… Yeah, this is like… today in the last video it's like the final. I'll try to play it as it would be a concert, but I don't think I will made that middle section in tempo. Because it's really fast and I think it's really… really complicated. But I'm really glad for this opportunity to have done this project and I have learned a lot about myself and about contemporary music and extended techniques. So, thank you so much. I'm so happy to be part of your project! And thank you for your flexibility with all the deadlines, I really appreciate that. And I'm sorry that I haven't gotten further with this piece, but it's hard. That's the only thing: because it's hard. But now I will play. I will start from the beginning. [01:19] [plays until beginning of fourth line]

[02:25] Ok, I'll start it again, because I need to do, like I talked about, the sharps and the flats… Even if the note is linked with a slur, it's not… I should still like… if there's no flat or sharp in front of that particular note I should make it natural, and now I didn't do that. So, I'll take it again from the beginning and breath better, I think.

[02:57] [begins and stops] Oh! I see here it has the tempo! And that's 60 on the quarter notes. How can I… I've always been so stressed about the second page… I will try this tempo [turns on the metronome] Oh! That's a bit faster than I played, but it kind of makes sense with the almost measured *bisbigliando*… oh, I cut the hair, by the way… I have no hair left. And ah… yeah! I'm gonna play with the metronome. I'll try to make as many *bisbigliandos* as it says, like the number above. I'll try.

[04:16] [plays with the metronome, stops at the second line] Ok, it's a lot faster now than I… how can I have… How come I didn't realize this before, I feel so stupid now. Ok, but I'll try to play it regularly without *bisbigliando* just to try to get the rhythm. [plays, stops at the second line, wind tone]

[05:10] Because that's a… the eolian sound… is that like… I need to count… that's just a quarter note … yes, ok. So, it's just quarter notes, that's good to know. I'll take the second line. [plays, no *bisbigliando* until meddle of third lone] I'll do the third line. [starts and stops]

[06:04] Ok! Now I get it. Ok. [starts and stops] And that's the same… I'll make some lines. I think I have a pencil in my case. I'll make some lines, so I know where the beats are. My favorite thing to do… [makes notes] I think that's really good, because you make some lines and erase them later, but it's easier, it's a lot easier to be in time faster.

[07:22] Ok! Now I'll take the third line. [turns the metronome on and plays, no extended techniques, plays everything just regular] I think that's right. [plays again] Ok, now I'm just confused. I'm gonna slow the metronome to 50, so I can take it from the start.

[08:04] [plays from the beginning, no *bisbigliandos*, stops in the third line] It's the third line that's hard, so I'm gonna start from the third line. [plays] Something like that. I mean… Ok… I'll continue doing this. I don't know why I haven't noticed that earlier (seems disappointed). That's… yeah… but now I know that. To really like… check everything… I should have known that, but… better late than never. So, I'll make some more videos and we will try to see how it progresses.

❖ Ao tocar a primeira página novamente, dá-se conta de que há uma indicação de tempo da semínima a 60. Estuda com metrônomo, baixa para 50. Fica realmente chateada por não ter visto antes.

(SE 31-07 2)

Sofia 31-07 (2) 7'52" ***Ritornelo Bis***

Hi! It's still the 31st of July and I'll continue with the first page and the metronome. [turns on the metronome, plays from the beginning, no *bisbigliandos*, stops at the third line] It's the third line that's so hard. I'll do the third line again. [plays again, in tempo, but no *bisbigliandos* or trills and no dynamics or nuances]

[**01:36**] Ok, I'll do it again, from the beginning. [plays] The third line again! [plays until the end of the page]

[**02:51**] Ok. I'll try it again, I think this is good. [plays from the beginning, stops in the third line, wind tones] I need to do some lines here. [makes notes]

[**03:36**] Ok. I'll do from the second line. [plays, starts over three times and then plays until the end of the page]

[**05:24**] Ok, I feel like I get more the hold of it. I'll try in tempo now, playing like this, without the *bisbigliando* and stuff. [sets the metronome faster, 60 and plays] I'll do the third line again. [keeps playing, makes notes] I'll do the fourth line. [plays]

[**07:12**] Oh, that's hard, like in the end of the fourth line. I'll do the fourth line again. [plays] Ok, I think this is… yeah, I think it's a lot easier, to get it more structured, so I'll continue with another video because this is a bit long, now. So, see you.

❖ Dedica também essa sessão a deixar a primeira página no tempo indicado (ainda sem os *bisbigliandos* e trinados).

(SE 31-07 3)

Sofia 31-07 (3) 8'00" ***Ritornelo Bis***

Ok, it's still the 31st and I think that maybe it's better if I just now play a bit of the second page, so I… because I won't have time to do the first page as good as I want to, and then do… I think it's better that I have like… a whole. That the whole thing is like… more equal than some parts are really good and some parts not. Eh… yeah. I will do the second page.

[**00:45**] [turns the metronome on and plays, no ornaments] Ok. it's a bit too fast, I over estimated it. I'll have it on 50 and try to do it. [plays until the end of second line, no ornaments] It is hard, it's hard. And I should be calm, because now I'm stressed because I have little time and I have a show tonight, so I need to go soon. But I'll just be in the moment. I'll do from the second line of second page.

[**01:50**] [plays] Ok, I'll do it again. [plays] Try it again. [plays again, seems to be in a hurry] Ok,agin. Second line. [plays] And the third line. [plays] I will slow it down to 45. Because I won't be able to do this in tempo. But I… It's hard because I practiced it like… segments. And it's hard when I'm supposed to put them together, because it confuses me. And I think this is really hard, so it's good that I practiced it. I know I won't be able to play in 72 today. That could be my goal. I would try, but not today. I'll do the second line.

[**03:33**] [plays, stops at the beginning of third line because messes up] Yeah… it's like hard when… like I said, when I'm supposed to put it together. I'll do the third line. [plays (actually, 45 is a fast tempo for this part)] And again. And the pinky still wants to be there. I'll try it again. [plays twice] Ok, I'll do it a couple of times.

[**04:57**] [plays the third line] Ok. I hear that I'm rushing. I'm just stressed, because… yeah… Ok, I'll try it from the first on the second page, so I can get like…

[**05:25**] So, my goal for today is to play the whole piece through, not in tempo, because I won't be able to do that. But like… to make it… To have a whole piece, even if it's not as fast as it should be, I should have the idea of the piece, like… make an atmosphere, because that's what's the piece is about. To like make… that I have something to play! That's it's like… it's "a thing", you know? [turns the metronome on and plays the second page, stops at the beginning of third line]

[**06:20**] Oh! it's the transitions!! Ok, I'll try it again. [plays, with the metronome, stops right away] I'll try it again, I'll focus now. [plays the first part of page two]

[**07:03**] Ok. Now, I… yeah… I made it through, at least. And now I'll just play it again. [plays] Ok. it's not perfect but I don't think I'll be able to do it better. I need to practice the rest of the piece, and

I'll make another video because this is long now. So, see you soon.

❖ Practices the first part of second page. Comenta que como não vai conseguir deixar a primeira página tão boa quanto gostaria, é melhor estudar para ter uma peça "inteira" ao invés de algumas partes boas e outras muito ruins. Tenta tocar com metrônomo num tempo mais rápido, mas reduz para 45 (que, na verdade, já soa bastante rápido para quem ouve). Decide que o que precisa, já que é a data final, tocar para deixar a peça inteira ("a whole"), e que é difícil pois estudou muito por segmentos. Mas que vai tentar criar uma "atmosfera" para que a peça soe como algo completo ("a thing").

(SE 31-07 4)

Sofia 31-07 (4) 7'57" *Ritornelo Bis*

I will continue from the second half of the second page, and I will play that because I haven't spent too much time on that. And that's the weird. C - E flat trill that I decided to put a D in between the level. [plays] Because I tried to Google and low C - E flat trill and I couldn't find anything.

[**00:24**] Maybe add in Google… like… those who wrote the right words or something, but I had looked at several trill charts and I couldn't find… couldn't find one. So if you know one, you could it would be great to know. So if you maybe could tell me if you know that the project is over, like if you know a trill, because I really didn't keep up.

[**00:51**] Like the whole… [plays, sliding the pinky]

[**00:54**] I don't know. Maybe it's easier if you have the roll things on them on the keys, which I don't have. But, so I decided to put a little D between and that was because I saw that there is a D like in brackets… No not in brackets. I don't always call it in English, but it's like that. I did things around.

[**01:17**] So that's why I decided like "OK, this is maybe a solution that could work for now." And if I could ask the composer, I would definitely do that. But there's no [laughs]. Well, I think that's… that's my solution. And that's what I. Yeah, that's what I'm. Yeah.

[**01:39**] And I will continue from when it says 60 minimal, so on the third line. And I won't play it 60. I will now just to try to play it.[plays, tries to find another fingering]

[**02:26**] No, I can't find anything.[plays until the beginning of next line] Ok.

[**02:41**] I will try to do this in some kind of tempo. I still have my 45, I think that's good. I will start at the same place with 60 minimal. [plays from *meno mosso*].

[**03:00**] It's really fast. OK, I will try and just to… To get a clue about what I'm supposed to do. I'm going to try it again.[plays from the meno mosso]

[**04:07**] I will try it. ..Because the… I just need to… [plays]

[**04:34**] Yeah, I think that's like… how fast it should be in this tempo. I played 45, so it's 15 bpm under what it should be, but I think… I just need to be able to play through. I will take it from again. It's like [sings] Yeah, I think it's like that.

[**05:15**] I will take from *calmo subito*. It's in the fourth line. [plays]I will take it again.

[**05:34**] I'll take from the *bisbigliando* A [plays]

[**06:04**] Ok, now I'm lost. Ok. My conclusion is that I really should have worked with the metronome, earlier… I said that. But I was like… just trying to get it in my fingers and maybe… Maybe I can have it in my fingers enough. Maybe… I don't think I still have it enough, so I just need… I would have needed some more time, and like… But I think it's good to have a deadline. And I feel like… I thought that I would have more time than I had, because I'm so tired after all the evening shows.

[**06:43**] Hm… so, but if I… maybe it's good to tell you what I would do if I would continue working on this piece… And I will. I'm just gonna to… I'm just gonna do my Summer shows and then I could take it take it up again. But I would work with a metronome and… Maybe not like… I get it… only work to get the right fingerings, because that's important too, and it's… I need to know that before I put the metronome on, but to… maybe… take it every other session so I don't forget anything. I think it's good. So… That's what I would do differently. And I think it's good to tell you what I've learned from my mistakes, and… I… That's definitely what I would do.

[**07:45**] And. And then there are the basics, like more nuances and stuff… dynamics. But I think this is it for this video and I'm going to make another one.

❖ Fala sobre a decisão do trinado dó grave-mi bemol. Diz que realmente não encontrou em nenhum lugar como fazer, e que conversaria com o compositor para perguntar. Mas que foi a solução que encontrou, também porque antes aparece um ré entre parênteses e que então pareceu a (que é, na verdade, parte do trinado anterior) uma solução para o momento. Diz que vai continuar estudando

a peça, e que gostaria de saber se existe uma solução.

Não considera que a peça esteja realmente pronta, mas acha bom que tivesse uma data final. Fala sobre o que faria diferente, que estudaria desde antes com o metrônomo, não só para a agilidade dos dedos mas também para entender melhor a peça e não esquecer de nada. Diz que também faria melhor as coisas mais básicas, como nuances e dinâmicas.

(SE 31-07 5)

Sofia 31-07 (5) 11'00" ***Ritornelo Bis***

Ok, my plan for today is now to work on the third page and then I'll play the whole piece through, like a concert. It will not be as good as I wanted it to be, and I would not consider myself finished and concert ready, but this is what I… what I've done so far. And I think it's been a… I've learned a lot from it as well. I've talked so much, today. But I think it's like… when you're to conclude something you are… my mind is like u-u-u, then I realize a lot of stuff that I've should have done sooner or later, so…

[**00:33**] But now I'll play the third page. [plays the third page through]

[**01:39**] And… I know that… I would try to play with the metronome! [turns the metronome on]Ok! I'm taking it again. [plays the first line, not exactly with the metronome] Second line [plays] Argh!!! I need to be faster. Ok. But it's not as much as a disaster as I thought it would be, because I think the second page is far worse. I'll take second line. [plays] Ok. It could be better, could be worse.

[**03:24**] I think I'm gonna play it through and then… then I'm… I'm saying that this is how far I came with this piece now, and I would not play it in a concert like this, then I would freak out. I think it's a really tricky piece and I… I've learned a lot from it, and I really like it, actually. The whole… Even the second page, I like it! And I like playing it. But I would need to spend more time learning it. And I think I really will. When my summer job is over, I will. Because it will be cool to be able to play it. So… but thank you so much! As I said earlier today I really appreciate you having us, students, participating in this, as a Malmö Academy student. And I really… thank you so much for this opportunity and it's been really… I learned so much about myself and I my own process and what I could do better to be more effective with the time. And that I could do things… yeah… how I could improve my skills, my learning skills. So, that's been really cool.

[**04:56**] And I think also it will be really cool to save these videos and look at them in a year or two or something… It will be really cool, and then maybe like play the pieces again and see if I still think they're like I think they are now. So, thank you so much.

[**05:14**] And now you will hear my version of 31st of July for the *Ritornelo Bis* by… Silvio Ferraz. So, this is my version for now. (…) Yeah, but I think it's… it's fun. Ok.

[**05:37**] [plays, stops at the end of the first page] No!!! Because now I though about that I did wrong! Because I should not be a C sharp there, I think. Ok! Now I'll play the version two point zero. No, it's concert! No, it's concert. I should not stop. Ok.

[**07:23**] Now I'll play *Ritornelo Bis* by Silvio Ferraz. [plays the piece through]

[**10:55**] And thank you so much! And see you when you get to Malmö!

ENTREVISTA

— Do you have any special interest in contemporary music?

I only played like Fukushima before I for… up my application to here to the colleges, to the universities. (…) And then when I've been here, I've played. The Fukushima me as well. And then the… Because on Anders always these *Mourceau de Concours* in the spring. (…) So I played those pieces as well. Otherwise I have not played. Yeah. I played some Ian Clarke at pre-college. We played Maia duets. It's not really the same… (…) So that's what I have done. And I recently started with Ferneyhough *Cassandra's Dream*. So it was good to be here. We'll see how it goes.

— If it's different, in what sense preparing these pieces was different from preparing more traditional pieces?

Because there were so many things that I didn't know how to do. (…) I had to learn the extended techniques and… the notation and trying to figure that out. And that's that takes extra work. [With] traditional repertoire (…) you can like read the music and know what to do, (…) you can figure it out because you've seen it so many things like that before. But this is like… so many new things. So… figure out what it all means.

— Do you always follow the same steps to prepare a piece?

I don't think so. Maybe I should! Maybe that would make it easier. No… that's a good idea… I think it depends on the piece. From what I know from before, if I heard someone who played it or if I had played something similar, it's… I don't know. If I get a new piece, I try to play through. And then I take parts of it, So I get like the whole idea. And then I take first, I think, or I like take a small part and I play that through that part that even more. Yes, I think something like this.

— You have commented that when the fingers and the technique are in the right place, for you to make the piece "concert ready" you needed to make it better. What is "better"?

I mean more rhythmically correct (…) more like it's written. (…) And then when I know how to do it as written, then I can be more free with it.

— So the last step would be what?

Would be to like…to do it as written, but a bit more… that I know it so well that I could play around with it. (…) Because it's so "I know it" and then I don't have to think about it. (…) So… it's not really concert ready when you just play it. That's the first step of concert ready. Or becoming concert ready. That's to do it. And then to do it. (…) Because it is really boring to listen, someone is just such a tshtshtsh.

— Ok. And with Ritornelo Bis it's kind of the same because do you remember… almost at the end… you worked a lot… And then you decided to change the flats and sharps.

Yeah. I have some memory of that. Yes.

— Maybe because of that C - E flat, it started with that with the C - E flat. Then you thought you should do C - E. Then you changed the others. Then you had to do everything. So why did you decide that?

I don't know!! Because I think… because of that it has no bar lines. I think it was just like that… I thought that every new like flat or sharp should be written out again. I guess that was. Yeah. And I didn't remember that in the beginning… (…) I realize now that it doesn't make sense. They're tied, so they should be the same. But… it was like… So into it, and so intense at the time. So it's like… I got blinded by that, I think.

— Because you thought you had to finish?

Yeah. There's… Yeah. So, it's good to look at it now… and I would really like to play this one again so I can see… Because I really wanted to find out how it sounds like. And is good with some perspective over a few months of rest from it. And then I tried to: "What did I do?" Maybe watch some of the films again and how I played it then, huh.

— At some point you say you want to make that piece "sound as a whole" to be "a thing". You say a thing but you don't have the right word.

(She says the word in Swedish: "*helhet*") That is cohesive in that it's like a whole. But it's all together. A *whole thing.*

— Any other comments about these pieces specifically?

I think this [*Exominiatura XI*] was pretty clear once I like figured it out. It's clear. And it's clearly written and it's. Yes. And this [mostra na partitura a passagem de escrita mais aberta] is like a bit hard to see what it was at first. But then it was… I mean I love this one. Really. It was just about the singing… [gesticula mostrando que não saiu bem.]

— And at first you said that.. the Ritornelo Bis was the one that you would start with…

Yeah. Because I had no idea… Because it looked… was clear and had the directions.

— Then you changed your mind.

Yeah. I think this piece was actually really hard. And it's really weird to measure this. I think it's not what I'm used to do… but I get it. It's a good idea but it's like… Yeah, but I think the first page is kind of clear. But the worst thing is this [mostra a parte rápida da segunda página]. Yeah, this is this is better. But this page… Because I was like… Yeah. So I skipped that for a while. I think maybe that's how I

do. I divide and then I divide more parts and let it study. Because it's so… it's actually really fast! If you see what's the tempo that's written and to play this like… it's so much to do in not so much time. Huh. (…) I tried to make it rhythmically. You see I had like a drawing. Yes… I tried to make. (…) It is nice to be able to discuss the pieces.

— Thinking backwards, would you do anything differently from what you did regarding the preparation of these pieces?

Yeah. I think that I would actually rely more on my natural instinct. Like… not over analyse it. (…) Like… what first came to my mind. And often it's better to just stick with that than to change every tiny bit and… (…) I think it should be better like… Trust your instincts.

— What do you mean by "instincts"?

What naturally comes to your mind when you look at it. Because it's usually what you first think is… not always, but often, right. I don't know why.

— Do you think you lacked anything to prepare the pieces?

Yeah I would have… I wish I would have been more familiar with extended techniques. So I knew how to make them. (…) And like… how to make the sounds.

— When you take decisions about nuance. How do you do that?

I think I try to play what's written. And then… uh, yeah, I often come to the point that I need to like… expand the differences between them… so that I can play softer and much, much more. Because it's like everything's around *mezzoforte*. Most of it is on *mezzo forte*. I really try not to.

— So, you basically over exaggerate, maybe.

Yeah. Because it doesn't sound over exaggerated, out. You think you over exaggerate but you don't. When you when you listen to it later.

— You were supposed to give a concert version of the piece, what makes you decide that the piece is ready to be presented?

Usually it's like I don't have more time until the concert! That's most cases! I don't know! But I think it's like… well, we talked about before that. That you know a piece so well that you can do whatever with it. Like… you're free in the structure and just play it. I think… That would be the dream. And then it's like: "OK, I have a deadline!" I have to make something until the deadline!

— What's interpretation for you Sofia?

(…) It's like, you know how to play, like the structure, with the structure and how it's supposed to sound. What is it supposed to sound like? And then you make it personal. Like… You don't have to do many weird stuff. It's just like… You're singing it with your own voice or something. You understand what I mean? Because it's like.. two people singing the same song it won't sound the same. So it's like how to play it properly, and then you play it your way.

— Playing properly is?

Like… that you follow what's written.

— And what was the major challenge of this project for you? Was it a challenge?

Yeah, it really was, because I think it was to structure it. Because I asked for more time. I am sorry for that, but it was like… when to stop and when to be "Ok, this. I have to stop now to be able to do this." Like to "finish is finished." And to like… when I should move on to the next piece. And to structure the time so I don't waste time on trying to solve non-existing problems.

— So it's related to the question before, about the concert ready.

Yeah. And the deadline! To like… How much time do I have to… Because, of course, I would have had more time if I only had chosen one piece. So it's like when to be done with that piece. And then how much time to put on each.

— Any other comments you want to share?

I think… Yeah, about the pieces. These two (*Exominiatura XI* and *Uma Página*) were kind of clear.

And then this (*Ritornelo Bis*) is a question mark. Because I think it's like… many things solved itself during the way. So, things that looked really, really weird in the beginning were not that weird in the end. I don't know if I did them right, but I think it's just like trying to getting used to it. (…) Actually, like I said in the beginning, I should have started with this piece, so I would now have time (laughs). Because I think if I had done this piece, these two would be easier. So maybe… I should have trusted my instinct. I should have started with this.(laughs)

So thank you very much. I'm very happy that we could do this work together.

Andreani Papageorgiou

(AP 20-03 1)

Andreani 20-03 (01) - 9'16" *Exominiatura XI*

Hello, I'm Andreani. Today's date is March 20th, and today marks my first attempt playing one of the pieces Valentina gave to us, to our class. I have done no research about those pieces or about techniques we discussed in our first meeting, I have barely looked at the explanation she gave us on those pieces, and the ones the composers themselves gave to us, and I'll start with the piece by Roberto Victorio, which is this one [shows the score]. The reason I'm starting with this is because it's the handwritten one and I think it's gonna take me a while to properly read the text, meaning the notes. So, the first thing I'm gonna do is just play the notes without any accuracy of the tempo, just try to play the notes and check the dynamics and see what I might have an issue with, this regarding the extended techniques.

[**01:32**] [plays from the beginning, really slowly – at about 80 bpm each note of the runs (Muito diferente dos profissionais, que já liam apenas um pouco mais lentamente do que o tempo final)]

[**02:30**] So, I have played the first two lines. The only issue with the note I have so far is that at the very first part, this set of notes [shows the first figure]. It's kind of hard to read, I'm assuming that some are flats on the notes, and some of them are sharps, but I'm kind of going with what I think it's written. Besides that, it's pretty straight forward. So I'll try to play it again, just that first part.

[**03:15**] [plays repeatedly the first figure increasing the tempo and checking each time the notes (probably the sharps and flats)].

[**04:24**] Ok, now that I think I got the part down pretty much, I'll move on to the next. [**04:30**] [plays it slowly]

[**04:52**] Ok, I'm just trying to learn it. [**04:59**] [plays once more]

[**05:12**] Now, I'm gonna try to maintain some rhythmical accuracy, if not at the final tempo. So, I'll try to play it faster, just the part that needs to be played faster.

[**05:29**] [plays the first figure, only six of the notes accurately, slowly, increasing the tempo each time she repeats and then adds more notes to this first group, slowly and then increasing the tempo; when it's fast, keeps playing until the end of the phrase]

[**07:00**] So, now I have mostly played the first line. [**07:10**] [plays from the beginning again, repeating the first figure many times]

[**07:33**] I'm not sure about the first note, because it looks the composer would like it to be played natural, but there hasn't been no flats before. So, I'm not sure how to play it, if it's supposed to have a flat or not. But I'll play with a flat, because I think that makes more sense, musically.

[**08:12**] [plays from the beginning, repeats the first figure 9 times] [**08:49**] Now, it's not at the tempo it should be yet. However, because of this line here [show the score, the line that means "as fast as possible"] at the beginning, I suppose what the composer wants is for it to be played as fast as possible, so even if I started kind of the slow side, then I will accelerate, based on that.

** Essa sessão de estudo consiste em tocar lentamente o início da música, com atenção aos acidentes, que segundo a flautista não são claros por conta da escrita a mão. Ela toca até o início da segunda linha, buscando a precisão das notas. Sua estratégia é tocar apenas as passagens que não requerem técnicas estendidas e, nas figuras rápidas, começar com um grupo menor de notas, muito lentamente e acrescentar outras pouco a pouco, até conseguir maior fluência nas passagens. Para atingir fluência, ela repete em torno de 10 vezes cada passagem, acelerando o tempo. Não usa metrônomo.

(AP 20-03 2)

Andreani 20-03 (02) - 9'49" *Exominiatura XI*

This is the second video of March 20th. I started with playing Roberto Victorio's piece. So far I have played until the middle of the second line, just to learn the notes. Now I'll continue with the same thing with the rest of the line, and then with the rest of the piece, just the notes that don't require any extended techniques, yet. (Ao contrário da outra aluna, que começou se preocupando com as técnicas estendidas.)

[**00:35**] [plays each note very slowly, the figure after the "extrema oscilação"]

[**00:49**] Then I'll continue and not play the extended techniques stuff for now. [**00:49**] [plays slowly each note from the middle of the third line on, until the first fermata on fourth line]

[**01:22**] I'm having the same issue as at the previous video. Some of the notes it's not clear if it's sharp, flat or natural. So, I'll just play what seems logical, what seems to me more plausible.

[**01:42**] [plays the same passage again,slowly, skipping the parts which require extended techniques, making sure if the notes are right, goes until the following fermata, before the *b. chiusa* part]

[**03:15**] Now, I'll try to take just passages and try to get them more in tempo. Right now I have stopped at the fourth line.

[**03:32**] [plays the passage after the "extrema oscilação" repeatedly many times, beginning from the figure that goes down, and then adding the first two staccato notes]

[**04:27**] And then I'll be on to the fourth line, I'll play just one passage.

[**04:34**] [plays the fast passage using the same strategy of starting really slowly and increasing the tempo at each time she repeats it, the jump from the high to the low register requires more repetitions – more than 10 times]

[**05:27**] Ok. So, now at the fourth line of notes. After this there are some extended techniques which I'll pass for now and go straight to the next passage on the first page, with just normal, regular notes.

[**05:47**] [plays the last figure of fifth line, very slowly, until the highest C-D on the last line, where the last note does not come out].

[**06:23**] So, this is a C and a D, and I needed to be reminded of the fingering of this high D

[**06:38**] [plays just the C and then the D, staccato] [**06:42**] which I'm making a note to search later. But this has given me a useful information, from what we can se here [shows the last figure of fifth line], this theme is the same as in the beginning. Since here the composer wants it to be a natural B (the calligraphy is more clear, actually), I'm assuming that it's the same thing that he wants here [shows the first passage of the piece]. So, I'll also make a note of that, also to search for the fingering of he high D [makes notes on the score].

[**07:40**] I'll play the same thing, from the fifth line onwards. [plays it] The D which I have to check, and then we have [**08:02**] [plays the next part – repeated Bs with grace notes] and this concludes the first page. Then I'm moving on to the second page. I'll do the same thing, just try to take the passages that have normal way of playing, just to learn the notes first.

[**08:34**] [last page, second line: plays the passage slowly – but not as slowly as at the beginning (seems more comfortable) – learning the notes]

❦ Na continuação da sessão ela mantém a mesma estratégia de ler as notas e limpar as passagens rápidas que não apresentam técnicas estendidas até o fim da peça. Confronta duas passagens e verifica que são iguais, de modo que uma ajuda a decifrar a outra (ainda o problema da caligrafia no manuscrito). Ao final da sessão, parece mais confortável na leitura das passagens (já não inicia o estudo tão lentamente nota por nota e chega a um andamento mais rápido em menos tempo). Faz anotações quanto aos trechos semelhantes e para procurar a digitação do ré na quarta oitava (que aparece na última linha da primeira página da peça).

(AP 20-03 3)

Andreani 20-03 (03) - 4'28" *Exominiatura XI*

This is the third video of March 20th and I'm still working with Roberto Victorio's piece. I have done the first reading of the notes not supposed to be played with extended techniques and I have noticed that some notes have dots on them, which I didn't notice at first, like for example second page, these two notes here [shows the score], one of them has two dots on it and the other three, so I guess this is supposed to be articulation. So, I'm gonna go over the same passages and see if I messed up anywhere [reads the score silently].

[01:00] First line is clear of that, second too, the third line has a note with three dots, which means I have to practice again with the right articulation. The rest of the first page is, at first glance, clear of that, then there's the passage of the two notes I have already mentioned, another one with three dots and that's all. So, I'll try to go through those specific passages again with the articulation right.

[01:43] [plays the passages with the articulated, repeated, notes]. Now, second page, one note has two dots, the other has three. [plays the passage, no difficulty (what is more difficult is the wide interval to the next low note after the three repeated high ones)]. And that concludes the dots and the way I treat them.

[03:29] So, now I have read all the notes that are supposed to be played properly, which just require more practice on my part, I'll not show that on the camera (as soon as I got the video I told her to yes, practice with the camera!), just to get them on to tempo. [she looks at the score and thinks] So, the next thing I have to do… is actually go into the extended techniques. So, I'll stop the recording here, so that I'll work more on the same passages and that does not have to be shown in camera. Next time I work in camera will be to show how I deal with the extended techniques.

❖ Aqui o trabalho principal foi praticar a articulação das notas que tinham pontos duplos e triplos de *staccato*, o que ela não tinha dado conta antes (procurou sistematicamente por toda a peça onde estariam essas notas articuladas). Logo que entregou esses primeiros vídeos, avisei-a para filmar todo o processo de preparação das peças, mesmo que fosse apenas o trabalho de deixar as passagens rápidas no tempo.

(AP 22-03 1)

Andreani 22-03 (01) - 8'06" *Exominiatura XI*

This is March 22nd and also the second time I'm going to work on the piece by Roberto Victorio. I'm going to start by doing the exact thing of the last videos, just playing the passages that don't require any extended techniques and try to get them up to speed and the dynamics.

[00:32] [plays the first passage, including the dynamic on the long note]

[01:06] So, now I'm also guessing that this large line [shows the score] means that the note is supposed to be held for a long time. So, I'm going to also practice that. [01:23] [plays the same passage, with dynamics; repeats it about 10 times and goes to the next notes]

[02:40] Now, I suppose that this sign [shows the first fermata in the score] means a *tenuta*, but a short one than the round one. So, I'm going to practice it as such. [02:58] [plays the figure just after the fermata, repeats it some times, then only the slurred intervals slowly to check the sound; keeps practicing the passage to put it in tempo and then working on the rhythm – accelerando – and dynamics]

[06:20] No, this is supposed to be with eolian, so I don't play them yet. [plays the passage without the two last (eolian) notes; then from the beginning; repeats it three times]

❖ Usa a sessão para praticar o início da peça, continuando o trabalho do dia anterior. O interessante é que quando se dá conta que duas notas deveriam ter o som eólio, como seu objetivo era tocar apenas as notas "regulares, sem técnicas estendidas", a partir daí não toca essas duas notas (nem como treino de digitação). Muito empenhada em fazer aquilo que programou: tocar apenas as notas que são "normais" , sem técnicas estendidas.

(AP 22-03 2)

Andreani 22-03 (02) - 9'23" *Exominiatura XI*

This is March 22nd, second video and I'll continue with the regular flute playing passages.

[00:10] [plays, beginning from the second line, after the extreme vibrato passage; repeats the fast figure more than thirty times]

[02:00] [plays from the long C on third line; sometimes silently "sings" the passage and repeats again; improves the dynamics and rhythm; ignores the coma (') after the two first notes on fourth line]

[04:34] [plays the passage at the end of fifth line (skips the one after the *frullato* on fourth line) 6 times and then adds the first note of last line, repeats a few times and puts it all together; when she reaches the high D, the sound does not come; she silently finger the notes and then practices just the C-D;]

[05:32] [plays from the beginning of last line, very slowly at first; when reaches the C-D, D does not come; checks the fingering and repeats C-D many times; repeats the passage again, slowly, then sings in her mind silently; the high D sometimes comes and sometimes does not; practices emphasizing

some notes; even so the high D sometime does not come; plays just the fingerings, without sound; then adds air; plays slowly and then fast]

[09:10] ok… [plays, emphasizing the notes at the beginning of the slurs and crescendo to the D; gets it better]

❖ A passagem que inclui o ré na quarta oitava é a que demanda maior esforço. A flautista usa diversas estratégias para superar a dificuldade (murmura o trecho, toca apenas as duas últimas notas várias vezes – dó-ré agudo – treina apenas a digitação do trecho); tudo para deixar a passagem fluente e alcançar o ré no final da frase. Os intervalos muito grandes também causam uma certa dificuldade nesse trecho, especialmente quando o salto é de uma nota aguda para uma muito grave. Quando resolve estipular um fraseado, enfatizando especialmente as notas no início das ligaduras e crescendo até a nota aguda, consegue alcançar o ré com fluência. Os intervalos muito grandes também causam uma certa dificuldade nesse trecho, especialmente quando o salto é de uma nota aguda para uma muito grave.

(AP 22-03 3)

Andreani 22-03 (03) - 9'56" *Exominiatura XI*

Third video of March 22nd. I'm continuing with the same thing.

[00:10] [plays the passage after the high D, last line first page; repeats the first figure (the repeated Bs) a few times and adds the next cell; works on the wide interval, for the low note to come; repeats it a few times; puts together the previous passage, from the end of fifth line; repeats a few times; on the last page she works on the wide intervals, specially when they go down from the very high notes to low register; last page, second line works on the fast figure that goes up, slowly and then faster; then the one which goes down; after a while, she works going up and down, disconsidering the breath (marked with a coma) between them (what makes the passage even more difficult); in the last line, the issue is the wide interval, she practices with different amounts of air in order to get a resonant low register.]

[06:54] Ok, now that most of the passages are done, I'll try to look more into the extended techniques part. First I'll start by checking what extended techniques there are. So, there's a wind sound, extreme oscillation, then slap tongue with key, scattered attacks, *frullato*, singing with your mouth closed, some glissando and then the front embouchure, seventh minor down. Ok. I've done all of these before, except for the last one, which is the seventh minor down, so I will not need to check how something is done somewhere, I just have to practice it a bit. First, I'm gonna check what the extreme oscillation is, I kind of understand it, but I haven't played that way before. [08:13] [plays it, repeats a few times] [08:32] I'm not sure if the composer wants to go to another harmonic, but I guess that's what will happen, with the extreme oscillation. I'll try to play without it. [08:45] [plays, and still gets a few harmonics at the end] I guess he wants some harmonics. [plays, with harmonics, and goes on to the end of the passage] I guess is something like that… Is there anywhere else where this is used? [looks at the score] Yes, there's one more place where this is used. But along with glissando, here second page, this is used again… I'll try to just play the note, again. [plays it once]

❖ A flautista termina de limpar as passagens com as notas regulares, sem técnicas estendidas. Os saltos, especialmente os descendentes, com intervalos muito grandes é o que causa maior dificuldade. Depois de considerar satisfatório o trabalho com as notas regulares, começa o trabalho com as técnicas estendidas. Antes de tudo, identifica em toda a partitura quais são as técnicas estendidas que aparecem na peça e diz não conhecer apenas a última. Começa então a trabalhar a "extrema oscilação" e sua dúvida seria se o compositor gostaria que soassem outros harmônicos nesta oscilação (porque naturalmente isso acontece). Uma diferença com os profissionais é a preocupação com o que "gostaria" o compositor.

(AP 22-03 4)

Andreani 22-03 (04) - 9'45" *Exominiatura XI*

This is the fourth video of March 22nd, and I started practicing the extended techniques needed in this piece.

[00:11] [plays the "extreme oscillation" note] This is one of two instances where the oscillation is needed, there's another one on the first page [shows the score].

[00:48] I'll also do this one [plays, no issue] This is not as big as the other ones, so I'm gonna leave like that. So, then we have wind or eolian sound, starting from the second line of the first page. There are no suggestions, as to… if there would be some sound coming of or just the air. So, I'm gonna im-

provise and see what sounds the best. [**01:45**] [plays from the beginning of the line, first tries the extended technique eolian without tone, then with] Well, this is *sforzato*, which makes me believe that it's gotta be some sound on it, because otherwise we can't hear the air. So, I'm gonna try to practice that somehow. [**02:34**] [plays the notes without air then tries to add it (does not seem to be satisfied)]. I'm not sure how it's supposed to sound. [looks at the part, fingers the notes (looks worried); tries again the note with and without tone sound].

[**03:39**] I have the feeling that when the sound doesn't work that well in that high register… [thinks] if I play just with wind there will be no sound, then how is it gonna be sforzato? [**04:06**] [plays, just wind] Then it doesn't have an specific pitch. On the other hand, if I play with the sound, it's kind of hard to get the air sound out of it. [plays trying to combine air and sound] I think some kind of this combination is gonna work. Some kind of sound and a bit of wind, perhaps.

[**04:45**] [plays the whole passage] Perhaps something like that. Ok, let's see if anywhere else… yes, it's so so, in the third line [shows the part] first two notes are normal the other two are supposed to be played with wind sound, which is also high register… [**05:24**] [silence, then plays the four notes, at the beginning the two wind sounds with lots of wind, then balancing between sound and wind] Something like that, that view, it feels like that direction… [looks at the score] Any other wind sound…

[**06:15**] I think that on the first page there's no other wind sound… So, looking at the second page, do we have any wind sound there? No, we don't.

[**06:36**] [silence] No more wind sounds, so next technique that I see is slap tongue with key attacks… key attacks are scattered, sectioned… So, slap tongue. I'm gonna try it a bit, because I's been a while since I played it. [plays some attacks with air] So, I'm not sure if the composer wants [shows], if it's more backwards in the mouth or more in the front. Because I think both of them are cool slap tongues. Maybe I'll need to do some research on what is the most widespread way of slap tongue, what most composers think of what's slap tongue… backwards or on the front. If I do so I will reference it. But for now, I'll just see the note in the first page. So, the note is kind of, the notes are kind of unintelligible [shows the score] these notes right here… I can't really see what the notes are… I suppose they are all the G? But some of them are written higher than the others… So, like a G and then an A… I'll try with just G at first, I think it's supposed to be the same note. Now I'll try the slap tongue that is more on the back, of the mouth. [**08:57**] [plays repeated Gs, sometimes with key clicks, tapping the LH 1-2-3] [**09:11**] Oh, right. So, I need to fix the slap tongue because right now I played kind of irregularly, sometimes it's more on the back, sometimes it's more in the front. So, I need to practice it more so at least it's just one kind of slap tongue. And also we have key attacks, so… both at the same time. [**09:32**] [plays slowly, paying attention to the sound that comes out] The issue is more as it gets…

Na passagem em que o compositor não escreve exatamente se deseja um som com ou sem ar (essa vai ser uma decisão do intérprete), ela usa a palavra "improvisar": "Não há sugestões se deve haver ou não som ou apenas ar." Depois parece muito preocupada em estar fazendo o que o compositor deseja. Há um problema técnico que ela discute, que é o fato de haver notas com som eólio no registro agudo, com *sforzando*. O problema é o equilíbrio entre ar e som da nota, pois de acordo com sua percepção quando se toca com ar quase não se escuta a nota aguda e portanto o sforzando fica comprometido. Sua ideia é conseguir fazer a nota com som normal e buscar adicionar algum som de ar, para que tenha um sforzando e o som eólio. O interessante é que ele procura na partitura todas as partes que apresentam a mesma técnica (no caso, som eólio) e as pratica. Confere que não há mais passagens e então passa para a próxima técnica, *slap tongues* seccionados, com ataques de chave.* (*obs: os termos que estavam em português eu traduzi para o inglês, para evitar complicações desnecessárias) Ela comenta que o compositor não foi específico quanto ao tipo de *slap tongue* e cogitou pesquisar sobre qual deles seria o mais comum quando o compositor não especifica. Também com relação à altura das notas, decidiu fazer apenas o sol repetidamente, por achar que provavelmente era isso que o compositor queria – considerou essa uma parte ininteligível, notando que às vezes parece uma nota estar mais acima e outra mais abaixo, e que poderia às vezes ser Sol e às vezes Lá.

(AP 22-03 5)

Andreani 22-03 (05) - 1'39" *Exominiatura XI*

This is the fifth video of March 22nd, so the issue is that if the attacks get faster I can see that I loose control of the slap tongue. So, I need to focus more on that. [**00:15**] [plays repeated Gs with "slap tongues"] And I think it would a good idea just to keep the slap tongue, first.

[**00:27**] [plays, the same] I should do like that and I think there's another place with the exact same thing, second line of the second page. There we have [looks at the score] I still can't see what the note

is. [seems worried] Like… an A or a G, I'm not sure… if it's supposed to be the same as the one before. [looks and compares both parts] I think… I don't know… I'll just try an A, for now. [plays, experiments different key clicks] Yes, I'm going to use clicks of other notes. [taps RH 1-2 while attacking the As] Well, I'll need to practice more on the, on the next video.

❖ Na página 2, quando aparece a mesma figura, mais uma vez a flautista fica preocupada porque não consegue distinguir as notas que o compositor gostaria*. (*obs: as alturas são aleatórias, mas isso não está bem especificado na partitura)

(AP 25-03 1)

Andreani 25-03 (01) - 5'44" *Exominiatura XI*

Today is the 25th of March, and I'll continue with the extended techniques on Roberto Victorio's piece. I'll start with the extreme oscillation and try to practice those parts first, a bit.

[**00:20**] [plays repeatedly the first figure with extreme oscillation, without reaching other harmonics, then adding the following note, and then adding the dynamics]

[**01:45**] And then going on to the next extreme oscillation part. [plays it repeatedly, then adds the following high note; sometimes she makes longer silences, seems to evaluate how it's sounding and looks at the score]

[**03:26**] Then I'll find the next spot. [plays once, then shows the score] So, this part on the second page seems to be lasting longer, so I'll practice with that assumption. [**04:07**] [plays the figure twice] This is followed immediately by glissando, which I won't play for now, I'll just play that spot, with the oscillation* (*obs: o glissando, na verdade, é escrito não depois da extrema oscilação, mas no final dela, antes de acabar). [plays] [**05:04**] So, it seems that it's easier for me, in order to produce the oscillation, to use both the diaphragm and the embouchure, so I'll try to do that. So, there it goes the extreme oscillation. Then, I'll have wind sound, which I encountered some issue, I'll try to play it again. [plays repeated staccato wind tones]

❖ Quando pratica a extrema oscilação, desta vez não muda os harmônicos, diferente da primeira vez (parece ter praticado). Na última vez, quando aparece o glissando no final da extrema oscilação, ela decide não fazer o glissando, deixando-o para mais tarde.

(AP 25-03 2)

Andreani 25-03 (02) - 9'39" *Exominiatura XI*

This is the second video of March 25th, and about the wind sounds in the second line of the first page, I though last time that I would play with a bit of sound and a bit of wind sound, because otherwise it can be audible in that octave, so I'll try to work on that.

[**00:30**] [plays the two notes repeatedly not fast, first just regular sound and then adding air to the sound, quando soa mais ar do que som regular, ela retorna e faz mais som regular, buscando encontrar um equilíbrio.]

[**01:12**] The issue with this approach is that it still needs to be staccato, as I see, not staccato, and this is a bit too long, so I need to work on that, too. [**01:35**] [repeats the notes many times, then plays the whole figure – from the fast notes]

[**02:26**] I'm trying to connect to the previous part. I think this is the approach that I should have with this thing. And I'll see if there are any other wind tones [looks at the score] [**03:00**] At first glance I see no other wind tones. No, there is one. Third line, same notes. [plays repeatedly, ten times] [**03:27**] Something like that. So, exactly before that we have slap tongue with key and irregular scattered attacks… Last time I was wondering exactly what kind of slap tongue there is. Without any research yet, I'm trying to see what fits, what I feel about fit the ??? better [**03:56**] [plays the passage, slap tongue, attacking the G clicking different fingerings] [**04:19**] I feel that with the opening of the mouth all the time it's kind of counter-productive, I'll try to do it with… more like getting the tongue… [**04:35**] [plays the G repeatedly, with the key clicks] [**05:07**] I feel it doesn't help a lot, I can't change it easily. [plays the slap tongues more slowly and then speeds it up] [**05:47**] I think the solution is for me is if you have a more active tongue, so yeah… The same thing happens in the second page, the only difference is the amount of seconds [**06:06**] [plays the slap tongues (does not seem very satisfied)]. [**06:30**] Ok, moving on from the slap tongue. Then we have *frullato*, first time it appears is in the fourth line of the first page. The frullato I'm familiar with is the one on the front of the mouth with the tongue. So, I'm gonna use that.

[**06:59**] [plays the *frullato*, but gets more air than sound] I think I'm trying to change more towards

the back of the throat, because if it's to much at the front then we can't hear the note.

[07:25] [still, the sound of the note does not come out; then she plays a regular note and then adds the frullato, which works better; but when she tries to attack with the frullato at the beginning of the note, its sound does not come] [08:40] I think maybe this will work better than at the front of the mouth [plays again, sounds a little better]

❖ Nesta sessão faz comentários sobre as técnicas estendidas, revisando o que vinha fazendo antes. Quanto ao som eólio, comenta e que é importante tentar encontrar um som que inclua a própria nota, ou o som não será audível na oitava desejada. Recorda sobre como produzir o *slap tongue* e diz não ter pesquisado qual o mais adequado, que vai decidir pelo que soar melhor naquele lugar. Pratica para alcançar um slap tongue melhor e acredita que se não abrir tanto a boca ao final de cada ataque e fazer a "língua ficar mais ativa." Experimenta e, apesar de não ficar contente com o resultado, acredita que esse seja o caminho. Comenta que é difícil mudar o que fazia antes. Com relação ao *frullato*, como está numa nota grave, descreve que é melhor tentar fazê-lo não tão na parte frontal da boca, mas tentar colocá-lo mais para trás. O melhor resultado que alcança é quando ataca a nota lisa e depois incorpora o frullato. Depois de praticar um pouco dessa maneira, o ataque com frullato já sai melhor também.

(AP 25-03 3)

Andreani 25-03 (03) - 9'24" *Exominiatura XI*

Third video of March 25th, and I'm working on frullato.

[00:12] [plays, trying to get the sound an then adds the following notes of the passage] 1'07] Then check where else there's frullato.[Muito metódica. Faz todas as passagens com a mesma técnica, depois a outra.][looks at the score] Same note, same page. [plays again, still the sound does not come out at the beginning of the note if she starts with the frullato; then she seems to begin more piano and increases the amount of air a little after the attack, which works a little better]

[01:57] I'm having trouble because of the… because the note is low, so I need to practice more, how to get more sound out of such a low note with frullato (she looks disappointed) . [looks at the score] And I think there's no other frullato in the piece (she looks surprised). [02:23] So, then we have singing with my mouth closed, and I think this is going to take a while. So, let's try it! [02:38] [plays and sings the first two notes] I think I need to find the notes first. [Sings (humming) the voice part (with no help of piano or even the flute) and then tries to play and sing at the same time but fails; on the second try she executes the passage until the end, but does not seem to be satisfied] [03:46] It's hard for me to find this [shows the fast change in the voice, from F to E in the score], it's kind of hard for me to go from here (the E) to here (F-E) with my singing, I'll practice it. [04:08] [plays the whole passage twice; sings separately the difficult interval; then sings again, but sometimes when she changes the note on the flute the singing also changes and sometimes the flute does not sound] [06:15] Another issue is that my sound is cut off because of my singing… I just try to play the notes first [plays only the notes on the flute; then ads the singing; still the same thing happens]

[07:47] I think this will take a while to finding about this [plays again] [08:24] The hardest part is this finding this in the middle in the exact pitch [shows the score]. And then finding the balance so that we can hear the note that I'm singing but without losing the sound from the playing notes. [concentrates for 10 seconds and starts executing the passage; at the end plays a note on the flute and compares with the singing] I was a semitone downwards now, for example.

❖ Ela continua trabalhando no frullato da nota grave, que melhora um pouco quando começa a nota mais piano e depois cresce, mas não fica satisfeita, pois não consegue fazer o som consistente que deseja com o frullato e comenta que precisa praticar mais. Na parte de cantar e tocar, treina as notas a serem contadas e, na primeira vez que executa, as notas da flauta soam todas; apesar do canto não estar soando exatamente as notas escritas, ela chega até o fim. Ela comenta que a maior dificuldade é a passagem do meio, quando o canto tem uma colcheia que sobe para o Fá e volta para o Mi. Depois de tentar algumas vezes, então até mesmo o som da flauta começa a falhar. Na última vez que vai tocar, concentra-se por cerca de 10 segundos antes de começar e executa o trecho do início ao fim. Comenta que no fim estava um semitom abaixo do que deveria. Não fica satisfeita.

(AP 25-03 4)

Andreani 25-03 (04) - 6'11" *Exominiatura XI*

Fourth video of March 25th, continuing with the part of the playing and singing that has frullato before it (bottom of the page)

[00:20] [plays from the frullato until the end of "sing and play" part]

[01:36] I'll try to play the whole segment, from frullato, the end of first page until here [shows the score], which means not just playing the singing and playing part, just to have a better image of it.

[01:57] [plays it through] [02:55] Ok, then… second line of the second page we have another playing and singing part. [03:03] [plays, the voice part tends to move together with the flute part; difficulty to go down to C at the end, the sound of the flute fades out; repeats the passage a few times; then sings without playing; plays again, the sound is better and does not fade at the end] [05:03] Here the issue is changing from D to C with my singing voice. [05:13] [plays the passage again] But it's working out. [looks at the score] And that's all the singing and playing voice, I think.

❖ Continua praticando cantar e tocar. O problema é sempre mudar o canto e manter o som da flauta. Ela procura acertar a afinação de cada nota, repetindo as partes, às vezes cantando separado e depois juntando canto e flauta. Descer no final da passagem é a parte mais complicada, pois o som da flauta tende a desaparecer. Tem um bom progresso nessa sessão (e tem consciência desse progresso).

(AP 26-03 1)

Andreani 26-03 (01) - 3'57" *Exominiatura XI*

Today is March 26th, I'm still working on Victorio's piece. So, what I'm gonna do today is go to the piano and try to practice the singing with my mouth closed parts [shows the score], first starting with this one. I'm just gonna play both in the piano, so that I can then keep the pitch while I'm singing and playing. So, to the piano [00:38] [plays both voices on the piano; sometimes plays at the same time both notes to emphasize and listen to the intervals; pushes the sustain pedal; repeats a few times] [02:22] Ok, then I'll try to sing it together [plays on the piano and sings the voice line along] [03:05] Ok, now I'll try to sing without playing the singing part [does it] So, ok. We got this down (she means the last note pitch was a little flat) [repeats] Ok, so now I'll try to do the same on the flute.

❖ Para preparar a parte de cantar e tocar, ela estuda ao piano, primeiro tocando ambas as partes, depois acompanhando com o canto e depois tocando no piano a voz da flauta e cantando a parte da voz, em boca chiusa. Muito atenciosa à afinação, repete, corrigindo o canto até afinar todas as notas. Como havia percebido que era complicado manter a afinação e tocar ao mesmo tempo em contraponto (pois nesta peça a voz não caminha junto com a parte da flauta, e a tendência é sempre cantar em paralelo, isto é, quando a nota no canto ou na flauta mudam uma tende a acompanhar a outra) *Cássia fala sobre essa dificuldade de dissociação para o flautista.

(AP 26-03 2)

Andreani 26-03 (2) - 2'53" *Exominiatura XI*

Second video of March 26th, and I'll try to do the singing and playing part on the flute. The first, in the first page. [00:10] [plays, stops in the middle of the passage] [00:28] Ok, I'll probably need to breathe at some point. Let's see if I can solve this, somehow. [00:40] [plays, does not breathe in the middle; the F-E in the voice part can't quite be heard, but overall it's ok] [01:09] So, the only one I still can't get, the only singing note is the E flat. [01:18] [plays the passage, repeats] [02:12] That's more like it. Now, I need to try to do this a few times, also with the piano. [plays the passage again, more satisfied] So, now I'll try the other two parts on the piano.

❖ Depois de treinar no piano, canta com ais segurança, mas alonga as notas de modo que precisaria respirar no meio do trecho, mas após praticar algumas vezes consegue tocar o trecho todo sem respirar, mantendo melhor a afinação das notas. Percebe-se o trabalho detalhado para conseguir tocar o trecho com a maior precisão possível.

(AP 26-03 3)

Andreani 26-03 (3) - 3'28" *Exominiatura XI*

Third video, March 26th, now we have the singing and playing starting at he end of the first page. So, I'll start from there on the piano.

[00:16] [plays on the piano, same process of the other passage] So, it's just that and then goes like this… [first plays on the piano, then sings along the voice line, then plays the bottom line and sings the voice line]

[01:23] The second line of second page. [plays the first notes] Ok, this starts at the same way as the one on the first page. But it changes, in the first page it was [plays the beginning of first part and then this last part, comparing the intervals] So, I'll play so we have the first part of that down [01:57] [plays, compares the sounds, the intervals, listening carefully to each one; sings along the voice part, repeats

this many times until she can sing the upper line (voice) and play just the bottom line (flute)] [**03:26**] Moving on to the flute.

❖ Repete o mesmo processo de estudo na outra parte de "cantar e tocar". Compara com a primeira, toca os intervalos, pratica com o piano, escutando atentamente e depois com a voz.

(AP 26-03 4)

Andreani 26-03 (4) - 4'06" *Exominiatura XI*

March 26th, fourth video. I'll do the second page on playing and singing. [looks at the score] Ok, so, it has a crescendo.

[**00:20**] [plays] That's the easy part, and now the second line of the second page [**00:40**] [plays, repeats many times, sometimes the second note on the flute fades when the voice goes down; practices repeating until she can get the note]

[**01:50**] So, the playing note changes a bit when the singing pitch changes. Maybe that's what the composer wants, so before improving it I'll try to experiment with it a bit. Now, I'll just play the first singing and playing part, because that's a bit more tricky. [**02:14**] [practices the part, sometimes the first note fades when the singing part comes; the F-E voice part is audible, now; repeats the passage a few times] [**03:14**] I think we now see… got it down, as long as we improve the first bit. [**03:24**] [plays it again, guessing the first part is the difficulty] Yeah, I think that works, it will need a bit more practice with both the piano and the flute.

❖ Continua estudando os trechos de tocar e cantar, especialmente o primeiro, que considera mais difícil. Comenta que talvez seja vontade do compositor de que quando a voz desce a parte da flauta também mude um pouco, já que é isso que acontece naturalmente. "A nota tocada muda um pouco quando a altura da nota cantada muda. Talvez seja isso que o compositor queira, então antes de melhorar eu vou experimentar isso um pouco." Depois de estudar, a parte já sai inteira e ela considera que precisa praticar um pouco mais tanto apenas no piano quanto na flauta, que a ajudou bastante.

(AP 29-03 1)

Andreani 29-03 (1) - 9'40" *Exominiatura XI*

Today is the 29th of March and I'm still in Roberto Victorio's piece. Last time I did some training on the playing and singing using the piano, so it helped me to identify the pitch. So, after that there're two techniques that remain on the piece, these are "glissando" and the last note with the frontal embouchure. So, I'll start with glissando, to see where we have it. [examines the score] Nothing in the first page. So, in the second page, the first line we have two instances of glissando. First one seems pretty easy to identify.

[**01:06**] [plays the glissando from G to A, about ten times, more quickly and more slowly] [**01:32**] We don't have any indication on how long, how big it should be in terms of time. But assuming we have quarters, there's got to be some time in it, but not too much. So, on that basis I'll try to play it again.

[**01:58**] [repeats a few times] And after that we have the extreme oscillation right away. So, I'll try to incorporate that. [plays the glissando a few times]

[**02:32**] I'm trying to find the best way to play the glissando so as to keep both the notes good and also to have the best glissando possible, the most obvious and good one. [plays the glissando many times, sliding the finger and moving the head up; at the last time she incorporates the extreme oscillation that comes right after]

[**03:19**] And then right away we have another glissando, which honestly I don't know how to play. Because the glissando is supposed to go from A to the high B, and with the extreme oscillation. So, I'm not sure how to play it. I'll try something. [**04:00**] [plays from the first glissando to the high B; seems not convinced] First of all let's make sure it's a B [looks at the score] Yeah, it's a B. [plays the B] Ok, I'll see if there's any way to make a glissando sound from A to B, from two different octaves. Spanning two octaves, in between them actually. Without the oscillation, see if it can be done.

[**04:52**] [plays the two notes, tries to slur them with a glissando] Ok, so… my though is maybe we can use harmonics for the high B… But I think it's not gonna work that well… I'll try some harmonics from surrounding notes. [**05:33**] [tries to get the high B with different harmonic fingerings] I'm not sure about the fingerings. I would normally use my phone to check the fingerings, but I'm filming now so I can't do that right now. So, I'll behave as if I didn't have any phone with me. So, there is a harmonic

[06:08] [plays, trying to produce the glissando with the oscillation, doesn't get the B very properly at the beginning but improves with repetition]

[06:34] Not quite a glissando but still better than changing the fingering whole. Let's try it and see if it works. So, assuming we had the B closer to the A [plays A-B both on low octave, with a glissando sliding finger and putting chin up, and then a harmonic on B] It's quite a low harmonic [repeats the gesture many times]

[07:38] Something like that could work, but maybe I can find a better harmonic. Assuming that we also have the oscillation, it will make things more complicated, because the pitch changes a bit with the oscillation. I'll try it, now. [plays the glissando with the oscillation, repeats many times] Maybe that could work. Actually the outcome is not as bad as I expected at first. There is a way I think to play it … the way it's written. This harmonic is quite low, so I should try to find something around it. [tries different fingerings] Yes, I could just use this alternative fingering for normal B. [plays the passage with the new , repeats many times] So, this shows that actually what I have been playing isn't really a harmonic. Even before this one. It;s just an alternative fingering to the high B, and this works pretty well.

Com o primeiro glissando não há nenhum problema, comenta que não tem o tempo especificado, mas fará como se fosse uma semínima, não muito curto mas não tão longo. Quando se depara com o glissando junto com o vibrato de oscilação extrema, comenta que não sabe como executar, parecendo um pouco aflita. Procura um modo de fazer o glissando sem a oscilação, e decide fazer utilizando harmônicos. Normalmente, diz, utiliza o celular para verificar os dedilhados, mas como está utilizando o celular para filmar, não pode fazer isso e decide agir "como se não tivesse o celular." Acaba não usando exatamente harmônicos, mas um dedilhado alternativo para o Si agudo, que funciona muito bem. A passagem, que antes de tocar ela achava que seria muito difícil e não funcionaria muito bem, para sua surpresa saiu sem muitos problemas.

(AP 29-03 2)

Andreani 29-03 (02) - 9'40" *Exominiatura XI*

March 29th second video. So, we are up to the second glissando at the second page, and I've settled for this [plays the passage]. It still doesn't sound much like glissando, and I think [plays again] there's an even easier way to play the high B from A, but it sounds like glissando but not that much. And I'll try to play it again and this time try to extend the glissando as far as I can.

[00:45] [plays, making a longer glissando, repeats it many times, gets a smoother glissando, but always attacks the last high B]

[01:59] So, now I'm only focusing on fingers glissando but now I'm also to roll out the flute a bit, so that it sounds more natural. [plays, the glissando is more evident, repeats it many times]

[03:05 It's not very easy for me to roll out, finger glissando is much easier. I'll try one more time, just to try to make it even more even glissando between the two notes. Because right now its too abrupt when I cut to the higher B.

[03:45] [plays and slurs the high B this time] It still … it sounds a bit, I mean … first I played the wrong note but after that it still sounds a bit lower than the normal B. But I guess that's not that much of an issue. Now… [04:18] [plays the passage many times, now attacking the high B again] Those two last attempts I think are more like to the right direction, also I'm noticing that even if the sound breaks, if it goes one octave higher, actually adds to the glissando, because it creates some kind of bridge between the octave change, so it's not gonna bother me. I'll try a few more times and then I'll go on.

[05:13] [plays the passage four more times and at the last one actually slurs the B] I think that's all what I can do for now, so go on. But I'm fairly happy with the result.

[05:44] So, then the final extended technique we have is the frontal embouchure [reading the score, which was translated by me during a meeting with the students] where I close the mouthpiece, and then it sounds a seventh minor lower. Frontal embouchure, how this is going to work … So, in my instructions I've written that I'm supposed to shut off the tone hole, but pushing my tongue on the front and pushing the air so… I'll try to do that.* (*obs: eu havia, na apresentação do projeto, traduzido os termos em português para o inglês. Nesse lugar específico alguns alunos perguntaram sobre essa sétima menor abaixo, eu comentei que quando produzimos sons com o orifício do bocal fechado, soa uma sétima menor abaixo, por exemplo os tongue rams ou quando se produz o som que imita uma trombeta.) [06:27] [plays a C and rolls the flute in]

[06:50] I have no idea how to do that. It's been quite a while since we had the instructions. I don't re-

member, I have no… I actually have no experience with this. I'll try to experiment with that a bit more. [she plays, but actually does not close the embouchure hole] I don't think this is what the composer wanted. So, I'll try to search this up.

- Ela fica mais quase 6 minutos somente nessa passagem do glissando, experimenta diferentes posições, repete várias vezes até o glissando sair mais fluido. Chega à conclusão de que não é um problema misturar os harmônicos no glissando com oscilação, pois diz que "ajuda a criar uma ponte entre a mudança de oitavas" e portanto não vai "incomodá-la." Fica contente com o resultado. Com a última técnica estendida é o que o compositor nota como "embocadura frontal com sétima menor abaixo" (FIGURA). Esta ela não tem ideia de como fazer, tenta relembrar o que foi discutido na apresentação do projeto, mas realmente não crê que tenha conseguido fazer o que o compositor gostaria e afirma que vai pesquisar sobre isso.

(AP 29-03 3)

Andreani 29-03 (3) - 6'38" *Exominiatura XI*

This is the third video of March 29th,I encountered some issues at the very, very last note. This piece of Roberto Victorio which is the front embouchure. So, while at the practice room, the easiest thing I could research was videos on youtube, so I checked it. I checked pretty small videos and I found out another name for this, was tongue ram. Now, we know that youtube is not the most… it's not always the most credible source, but I remember the term tongue ram was mentioned during our first meeting. So, while checking the different videos and information I kind of figured out the theory behind it, which is also written. So, I think I understood it, but what remains is if I can bring it into reality myself. So, I brought the mirror in the room, and I'm gonna try to use it just to see how this works. (…) So, I'm supposed to cover the hole with my mouth and hit the embouchure with the tongue. [plays some "tongue hams", but not the way it's supposed to be, because she does not put the tongue to the front, but rather produces an attack with the hole covered] This is not that intention I have the feeling that, from my memories of our first meeting that it's not wanted. [plays the same effect a few times]

[03:15] Ok, so… this is supposed to sound a seventh minor down, but being the low C I find it hard. So, I'm trying with another note to see if it works generally, the way I do it. I'll try with a G. [03:34] [plays the same effect again]

[04:01] I'm having trouble I don't find the note. I does sound like a different note, but I'm not sure it's the one we want. I'll try it again. [same effect] Now, it just sounds like noise, not like a note, which means I still don't have it. This will need more playing and also checking other sources apart from videos on youtube. [same again, with G] I'll try with a higher note [tries with A, repeated times] Oh, ok. This actually mean different notes, which is not… what we want… (she seems confused) Oh, right. I think this will be the end of my practice today, because the search took quite a while. I feel I'm in a quite good position with the glissando and the rest of the extended techniques on this piece. The only one that needs some checking is the front embouchure. Actually ideally I would like a second opinion on slap tongue with the keys to be sure what it needed. Wind tone I've kind of found a way around this to make it sound well. So, what I take for today is more looking up the tongue ram or the front embouchure. Next time hopefully I'll be able to practice the whole piece and match everything together, both the extended techniques and normal playing.

- Tem problemas com a última nota (embocadura frontal) da peça. Procura no Youtube (comenta que sabe que não seria a melhor fonte) e acredita que seja um tongue ram. Comenta que também buscou a teoria em livros, mas não sabe se é capar de passar a teoria para a prática. Traz um espelho para a sala para tentar praticar os tongue rams. Mas em vez de bloquear o ar com a língua faz um ataque de som ventado com a flauta virada para dentro. Tenta algumas vezes e também com outras notas, mas não se convence de que a nota esteja soando uma sétima abaixo. Parece estar confusa. No final avalia que a sessão foi boa, que as outras técnicas estendidas estão saindo bem e que ficou faltando somente o tongue ram. Planeja na próxima vez juntas as partes (técnicas estendidas e notas regulares)

(AP 04-04 1)

Andreani 04-04 (1) - 9'16" *Exominiatura XI*

Today is April 4th, it's been a few days since I was able to practice this piece. So, I guess that shows that we always have too much to practice and that sometimes we need to speed up our process of learning a piece. So, I think today I should try to start assembling the whole piece, all the normal and extended techniques. Before that, I got this book from the library (Robert Dick's The Other Flute), I

already had part of that in my computer and I was checking the other day if there was something about the tongue ram in it, because I still find some difficulty grasping how it should work. So, I did checked a bit, without videoing myself to see how it was, what he has to say about it. I also tried, but just for a bit, on the flute. Today I'm gonna do it again. So, tongue ram is ate page… [looks for it in Dick's book]

[**01:40**] Ok, so… he writes this small part right here (p. 139 or 129??) about tongue stops or tongue rams. And he says that [reads the book] 'a tongue ram or tongue stop is performed by placing the embouchure hole between the lips an quickly forcefully stoping it with the tongue. And depending on the force with which the tongue strikes tongue stop may sound the dynamic range of pppp to ffff.'

[**02:15**] Ok. So, according to video on youtube I also watched last time, I need to have the flute with this – I have the mirror here, so I'll check – I have it here and I turn it and I hit with the tongue [she tries to do it, but but it sounds like she starts with a tongue attack instead of only with the air, and actually the book does not specifies it very precisely] So, I see that depending on where I hit, if I hit on the edge of the embouchure hole, if I hit more the inside, it's different sounds more or less percussive. So, I'm gonna try with C, with the note that is written on the score.

[**03:04**] [plays, same thing] I think it doesn't sound that much, so I'm still not sure if this is whats it's supposed to be, but at least this is what it says, so… [reads Dick's] 'production of tongue stops is aided by strong exhalation, which helps through the tongue towards the embouchure hole. But if the flutist does not cover and adjust the angle of the flute so it is completed turned in' – so it needs to be completed turned in, what I understand – 'a short jet whistle will sound before it is cut off by the tongue stop.'

[**04:05**] Ok, so I need to have it totally tuned in and I need to cover all the hole, so that I can hit with the tongue and exhale, but without any sound. Kind of weird. [plays, instead of exhaling, she inhales and attacks the same way she was doing before, she seems not to realize that the air should come first and then the tongue stops it]

[**04:50**] I guess this is what he wanted. I mean, there's the issue of how the last note is written, because it's supposed to be continuous, has a long line. So, I supposed it has to last some time because it goes from piano to pianississimo. But I don't see a way this can happen with tongue ram, because it's just "puf" and then it goes away. So, I'm not sure. [plays, an attack as she was doing before and then continues blowing inside the flute] Unless this is what he wants. The tongue ram but then just the sound continuing. [does it again] [**05:40**] And so, a seventh down is supposed to be a D. [plays, trying to listen to the pitch of the sound] I don't understand if that's the pitch I'm producing right now, I can't understand if that's what I'm doing. But I see that the tighter my lips are the better the percussive sound is.

[**06:30**] So, ok… with this in mind I'll go to the beginning and start playing normally and if there is anything with the extended techniques I'm finding trouble with again, then I'm gonna check the book. So, let's see. Let's see if I remember the notes, first. [plays from the beginning, repeats the first figure three times] Ok. It's been a while since I've played the notes themselves. [plays the first figure again]

[**07:27**] Ok, now I'll try to continue as written. [plays from the beginning, stops in the second line, with the aeolian attacks, which do not come out properly] Oh, this is the wind tone sound. [plays the wind tone, without an attack, just with the sound of the wind, different from what she had decided before – which was to melt flute sound and wind tone; keeps playing until the long C before the short fermata]

[**08:28**] So, as we can see it's been quite a while and some of the stuff I don't remember what it is. So, I go back and play it again. [looks at the score] Yes, it's wind sound. [plays from the beginning] I think this is supposed to be a long note, but it has a diminuendo up to pianissimo, so I need to do it kind of faster.

Ela passa mais de 6 minutos só na última nota. Pesquisou antes e trouxe o livro de Robert Dick, *The Other Flute*, como fonte para ajudar no *tongue ram*. Mesmo lendo atentamente as instruções, não faz exatamente um *tongue ram*, pois não bloqueia o ar com a língua. Creio que como não tem um exemplo para seguir e comparar, essa prática é complicada para entender a partir só da leitura. De qualquer forma, o que ela faz no final dá certo porque não está fazendo um tongue ram, pois se estivesse não haveria como continuar o sopro, que é bloqueado pela língua (daí também o nome de "*tongue stop*"). Quando reinicia a peça, pois agora a ideia seria tocar tudo, juntando as notas "normais" e as técnicas estendidas – e verificar no livro caso ainda pairasse dúvida sobre alguma delas – percebe que o início já não está tão fluente pois já fazia algum tempo que não tocava o trecho. "Já faz um bom tempo que não toco as notas em si." Já não lembrava prontamente também algumas técnicas. O ataque com som de vento na segunda linha, por exemplo, que tinha decidido fazer mesclado com som de

nota para poder fazer o efeito sforzato, faz som ente som de ar. "Como podemos ver, já tem um bom tempo [que não toco] e algumas das coisas eu não me lembro o que são."

(AP 04-04 2)

Andreani 04-04 (2) - 9'16" *Exominiatura XI*

It's still April 4th, it's the second video of the day. I'll start from the beginning of the piece. [plays from the beginning, plays through until the beginning of fourth line, C with short fermata; she does not stop at the minor mistakes that eventually happen]

[**01:09**] Ok. I'll need some water after that. [drinks] I think I should try to play it slower by now, because it's not quite precise the rhythm concerning the relations between one note and the other. I'll try to do it again. Just to remind myself, this is supposed to be a slap tongue, with key added, scattered and sectioned. And I'm not sure about what notes these are, so I'm just playing the G. Let's do it again, from the beginning.

[**02:00**] [plays, stops on the third line] Ok, what I didn't do, it's supposed to be 5 seconds, the slap tongue and keys here [shows the part]. It's supposed to last for 5 seconds. And I'll try to have less… how can I say… to have more difference between the dynamics, because now it sounds like kind of all the same. So, let's see. Same thing [**03:30**] [plays from the beginning, stops at the end of first line] I didn't do the *sforzato*, in the first… the sforzato was not played so I'll do it again. [plays from the beginning, until the same C as the first time] And now I'm at the same spot, as before, here before the *frullato*.

[**05:05**] I feel that I can make it more beautiful, now it's kind of aggressive. Because every time that there's extended techniques my instinct tends to go "all then, play it! very loudly, very aggressively", but… I don't know if this is the composer's intent. But for now I would like to try making it more agreeable to the listener. So, I'll play the same thing.

[**05:35**] Now, I'm trying to distinguish between this and this[shows the fermatas], I guess this one is shorter and this one is longer [the square and the round one]. And also, because there's no indication of whether introduce vibrato or not in the longer notes, for now I am but I'm using a kind of with moderation.

[**06:05**] [plays from the beginning, the same passage until fourth line] [**07:11**] Now, I'm gonna try to move along with. [plays from the frullato – it does not come properly – goes until the next short fermata] [**07:36**] Still in the frullato I'm having some trouble sounding the note and not just the trrrrrr, I'm gonna check what our friend Robert Dick has to say. So, we go to flutter tonguing, page 106. Ok. So, [reading] 'there are many varieties, ranging from slight pulsations to very loud buzzing noises.' Here we have from piano to forte, so let's keep that in mind. [reads again] 'we can roll the tongue and say rrrrrr, action with the tip of the tongue or the uvula' which is… I know what it , so now I keep that in mind 'at the end of the mouth the one that is hanging'. So, 'the uvula flutter is superior for all applications except those which cover an audible noise component in the sound.' So, if we want a stronger sound maybe the uvular flutter would not be the ideal choice. But let's keep reading. 'uvular flutter can be a trial, you need some practice' Ok. I myself have mostly used the rrrrr with the tongue instead of the rrrr with the uvula, so this might be a trial. 'If we master the uvula flutter tonguing we may perform all single pitches and generally it's most effective, but the tongue flutter is best applied with jet whistles, loud residual tones, and situations when clearly audible noise is desired in the sound.'

Ela tem bastante consciência do que foi esquecido e é preciso trabalhar. É a primeira vez que faz um julgamento estético, até agora só havia comentado sobre problemas técnicos. Faz uma revelação importante: "Eu sinto que posso fazer isso mais bonito, agora está meio agressivo. Porque toda vez que há uma técnica estendida, meus instintos tendem a dizer 'então! toque!' muito alto, muito agressivo. Mas… não sei se é essa a intenção do compositor. Mas por enquanto, eu gostaria de tentar fazer isso mais agradável para o ouvinte." (O interessante é que fala do compositor e da recepção, mas não comenta sobre a obra em si.) Quando chega no *frullato* grave que não sai, resolve consultar o livro de Robert Dick, onde encontra a orientação de que o *frullato* com a úvula é mais indicado do que o com a língua.

(AP 04-04 3)

Andreani 04-04 (3) 9'23" *Exominiatura XI*

April 4th, third video, and I'm checking what Robert Dick has to say about flutter tonguing. [reads] So, 'the most intense flutter tonguing may be called uvular which is producing the tone far back into the mouth, so we have pressure on the uvula, and we place the tip of the tongue behind the reach of

the upper teeth. But it has a sound that is not very supple', so we will exclude that. Now we have piano with some crescendo to mezzo forte. What I see, if we want sound we need to use the tip of the tongue on *frullato*, if we want more frullato we need to use the uvular one, (*actually it's the opposite) which I'm having trouble with.

[**01:00**] In general I can't say I have used flutter tonguing that much, so it's just lack of practice. I'll just try to use both practicing now on the note and see where it gets me. [tries to produce the flutter tonguing, it has more air sound than the note itself] I think maybe it's the pitch that doesn't help me, because if I play a note just normally and then add the frullato you can hear better, we can hear better, you know. But if I just go in, you just hear the air on the pitch.So, I'll try a different note to see. [plays a G frullato, then slurs with a low D, at first the low D does not come] I think that by changing the placing of my cheeks inside, creating… let's say… creating a space for the sound to resonate in, changing the position of my cheeks on the inside then changing the tongue a bit. Maybe I can find something better with this, so will keep experimenting with D, but I'll also move along, because we don't always have as much time to practice. So, I'll play this once more and then continue. [**03:39**] [plays from this frullato until the beginning of last line, high notes *staccato*] Ok.Now we… I need to practice singing with my mouth closed again. [plays the passage "sing and play".]

[**04:56**] Ok. And I'll check on the piano once more to see if my pitch s correct. [goes to the piano] I'll just play both notes on the piano [plays the passage on the piano] I feel that the E flat is hard to get each time. Because up until then is like [plays the intervals on the piano] And if I try to remove the small notes and to do [plays on the piano] Let's see if that helps me. [**06:42**] [plays the passage, can sing and play] Ok! [checks the last note on the piano, it's in tune; does the last part again and checks another time] Ok. This is the part I need to be careful. [shows the score, last part of "sing and play".]

[**07:39**] Nothing else I can do. Just practice more, right now. So, let's do the same thing and then go on. I need to remember how to play high D again. [plays C-D on the 4th octave, to prepare for the last line] This is the high D that's gonna come along here. I'm still not used to do it. Because I used to play Bs, which had this [plays a passage with repeated high Bs and a D] I always need to go back to that to remember how to play the high D. Ok, let's play the same thing, from the singing with my mouth closed part. [**08:23**] [plays from the *bocca chiusa* until before the *frullato* on last line] Ok, now I need to pay attention to the difference in those notes [shows the last group of notes on fifth line and first on last line] they don't have… they don't last for the same time. Now I'm playing them all the same, so I'm gonna start after the singing and playing part, to have a more accurate rhythm.

Continua trabalhando com o *frullato*, consulta o livro do Robert Dick, mas as explicações não resolvem muito. Comenta que tem que seguir em frente mesmo que o frullato não esteja como ela quer, porque "nem sempre se tem tanto tempo para estudar." A parte do cantar na primeira página e tocar sai bem, mas ela ainda não está satisfeita com a afinação das últimas notas do canto e usa o piano como auxílio. Antes de tocar o ré super agudo, recorda o dedilhado da nota. No fim, se dá conta que algumas notas não estão com o ritmo que deveriam. Na verdade, os acelerandos e desacelerandos representados por FIGURA não estão sendo levados em conta (creio que ela não tenha entendido a notação).

(AP 04-04 4)

Andreani 04-04 (4) - 9'47" *Exominiatura XI*

Fourth video, April 4th. I'm starting from the place I referenced in the last video. [plays the fast notes from the end of fifth line, first she does not make the 32nds shorter than the 16ths; when she repeats, then she does; looks ate the score and "sings" the passage silently] I'm trying to have a good sense of rhythm, even if it's free in time, even if the tempo is not precise. I'm trying to have a good relation between the notes. [repeats the passage many times]

[**02:00**] I think now it's kind of in a better place than before. So, I'll try to singing with my mouth close part on. [plays the low C and stops] I need to start with a better base note. [concentrates and starts again, plays until the *frullato* in the last line] [**02:57**] And the same. Ok, once again and then I go on. [plays from the same place, repeats the wide interval before the frullato many times, not satisfied; goes on until the first note of second page] I played the last part again to have some sense of continuity while I turn the page (que está impressa em frente e verso)]. So, I'm gonna play from this *frullato* [end of first page] onwards.

[**04:28**] [looks at the page, memorizes the last notes and turns to second page to play, the frullato does not come, it's too airy, she repeats and goes on until the end of first line, second page (the glissando is really good!)] And then we'll have the glissando part, which is more tricky [repeats the pas-

sage many times, not as good as when she played at first time, towards the end of the phrase; on the last time she repeats it is ok] [**06:09**] Maybe this is gonna be a better solution to the issue. Ok. So, I'm gonna do the same thing and then go on. [plays, but the sound on singing and playing fails] I'm trying to not stop the sound, because I'm trying to sing while playing and then I don't play more, just singing… I'll do it again. [plays from the frullato, until the end of second line; (she does not breath when there are the comas)]

[**07:57**] Ok, so… this one is gonna need some more polishing. So, I'll try to go from this part [shows, beginning of second line and plays until the end, repeats the last effect] I think this last part where I need to turn the flute in is gonna have some issues. But overall I think it's been quite a productive session. Because now for the first time I see the whole piece together. I think I need to pay some more attention to the character and then once I can play it with ease, all the piece together, then I'll try to see some kind of "theme" that the piece might have, some kind of character that maybe should be different, or some part that I should pay attention to. So, this is gonna be the next step. However I do need to work on the notes and dynamics a bit more, if not later today, then on another day.

Comenta sobre a importância de ter um bom senso rítmico, apesar da peça ter o tempo livre, e busca mostrar a diferença entre as semicolcheias escritas e as fusas. Em trechos mais longos, muitas vezes olha a partitura, concentrando-se por um tempo e só depois começa a tocar. Quando faz isso, o resultado é muito melhor. Quando vai tocar a frase que fica no meio da virada de página (pois a partitura está impressa em frente e verso), concentra-se para memorizar o início e não precisar virar a página. Respira e toca até o glissando, que é o final da frase, muito bem. Quando repete só o glissando para "praticar" já não sai assim tão bom. Somente na última repetição consegue tocar como saiu quando tocou a frase inteira.

Um fato interessante é que ela parece não ter percebido a existência das vírgulas que marcam as respirações, o que faz as frases ficarem diferentes do que se ela as respeitasse (às vezes fica bem mais difícil).

No final da sessão, ela avalia o trabalho e se diz contente, especialmente porque foi a primeira vez que pôde ver a peça como um todo. Diz que o próximo passo será, depois de tocar a peça com maior facilidade, buscar um "tema" ("tema" entre aspas, como gesticula, pois talvez não seja essa a palavra que procurava) uma caráter que talvez seja diferente e que não tenha prestado atenção.

(AP 10-04 1)

Andreani 10-04 (1) - 8'56" ***Exominiatura XI***

Today is the 10th of April and last time I started playing the whole piece together so that I can combine the traditional and nontraditional elements. So I'm going to continue with the same thing. It's still Roberto Victorio's piece and I thought I would start from the second page this time. Because usually we always know… We usually know the first part of every piece better, because that's what we usually play. So now I'm going to do the last page. Actually I'm going to start from here. [shows the score, last line D *frullato*] And then go on.

[**00:45**] So first I'm going to play this part, so that I remember it, and then I will turn the page and try to play it from memory, and then continue into the next. So that I don't have to split my playing while turning the pages.

[**01:16**] OK. Still some trouble with the flutter tonguing. Let's try that again. [plays D flat many times, alternating between with and without flutter tonguing]

[**01:55**] OK. I would do the same thing and I'll go on.[plays]

[**02:11**] Ok. It's quite a big jump. So that needs some extra care. [plays] I'll play the same thing.[plays until the glissando, page two] I started the glissando too early.

[**03:00**] OK. I think now it's shaping up pretty better. So I'm gonna do the same thing.

[**03:11**] I'm thinking that because of the flutter tonguing at the low D flat… it's supposed to be in the piano. So I don't need to put in too much strength and effort for sound. But there should still be some sound. So I'm aiming for that.[plays until before the glissando]

[**04:02**] No. Wrong notes. OK. Same thing. [plays the whole passage; repeats the glissando may times] OK

[**04:53**] Well there's still some dynamics and I'm not quite correct. This part [beginning of first line, second page] is kind of confusing because it's supposed to be crescendo so I keep the forte here although it's supposed to be mezzo forte I forget about that, and that takes some time. So I will try to do it again. [plays the same passage]

[05:53] Something like that I'm still not happy with the overall result but it's getting better, so I'm going to do it again.[plays]

[06:35] So this glissando I forget that it's not supposed… I don't think it's supposed to be that long. So I'm going to try to shorten it. Yeah, and I'm also trying to play the flutter tonguing without articulating the first time I hit the note, although that's easier but I'm trying not to do that. So I will try and.[plays the frullato] No that wasn't good. Again.[plays the passage again]

[07:41] Okay. I think now it's a much better result but I'm going to play it again, just to be sure. [plays the frullato] No, no sound at all. It needs more sound. [repeats the *frullato* a few times and goes on until the end of the second line.]

[08:47] Yeah I tried to immediately continue, but I need to be reminded of some notes. So that's the next thing I'm going to do.

❖ Estuda a segunda página, ainda tem problemas com o *frullato*. Começa a fazer algumas dinâmicas. Fica contente com o resultado.

(AP 10-04 2)

Andreani 10-04 (2) - 8'36" *Exominiatura XI*

Still April 10th, this is the second video I'm doing. I think… I'm not really sure about my breaths, when I'm supposed to take them, and how long they're supposed to be. [Muito diferente do que fizeram os profissionais, que logo de início já verificaram onde estavam as respirações indicadas na partitura (o que ajuda no fraseado)]. So, I think I need to do the same thing. And also this glissando, after it the high note… It's supposed to be cut, but I'm not sure how abruptly. So I should try that again because now [00:00:30] I think it's not like the result composer wanted.

[00:36] Ok I'm gonna start from this page, this time and skip the ending of the last one. [00:46] [plays the wide interval at the beginning of second page many times] Sometimes this works sometimes it doesn't. So I'm trying to make it work every time.

[01:11] I will do it again and then go on.[plays until the glissando] I think the glissando needs some work but… besides that it was easier do the rest of the thing. I'm going to do it again then try to connect it to the ending of the first page. [plays until the beginning of second line]

[02:14] Ok. Not quite the glissando… the last one needs some work. [plays] I'm thinking maybe I'm approaching it the wrong way. Because if I look at it carefully [shows the score] there's supposed to be glissando between the two notes. But it's nearly at the end of the oscillation, so maybe I'm starting it too early maybe need to be [sings] and then in the end change.

[02:48] I'm gonna try to do that, I'm gonna combine with the ending on the first page.[plays the ending of first page]

[03:11] No, not right. [plays again]

[03:30] Yeah I've played a wrong note and that threw me off track. So, I will do it again.[plays]

[04:29] Sort of… this was better. But I feel it still needs polishing. So I think we need to play the same thing again, that's the only way I can think of. [plays the *frullato.*]

[05:03] I have still to find… I have yet to find the absolutely correct way for this part to sound natural. So that's why I'm still struggling with.[plays]

[06:00] I think now something interesting happened in the first singing and playing. I think it was quite of more the sound effect that the composer might have wanted. OK [06:14] I will do the same thing.[plays again]

[07:07] And here… I need just to play the notes again. But, yeah! Now, overall it was better. One more time.[plays until the end of second line]

[08:04] Now I feel that while I repeated it, I found better ways to cope with the singing and playing and also the flutter tongue. So it was just repetition but also conscious… like attention to how it sounded. Because now I have a feeling that it sounded much better. At least the first singing and playing and that also gave it more conviction.

❖ Procura organizar as frases preocupada com o que o compositor gostaria. "Eu não tenho certeza sobre as minhas respirações, quando fazer, e quanto tempo devem durar. (…) E também esse glissando, depois a nota aguda … É para cortar, mas não tenho certeza do quão abrupto. Eu vou fazer de novo, porque eu acho que o resultado não está como o compositor queria". Fica satisfeita quando faz o que acha que é o que seria a vontade do compositor. "Eu acho que agora algo interessante aconteceu no primeiro 'cantar e tocar.' Acho que foi mais próximo do efeito sonoro que o compositor gostaria."

Comenta que com as repetições conseguiu lidar melhor com as técnicas estendidas, pois não era uma repetição com consciência do que estava soando. Considera que ter conseguido tocar bem o início da frase, que envolvia cantar e tocar, teve mais convicção para tocar o que se seguia. "Porque agora tenho a sensação de que soou muito melhor, pelo menos o primeiro 'cantar e tocar' e isso também deu mais convicção [à frase]."

(AP 10-04 3)

Andreani 10-04 (3) - 9'01" ***Exominiatura XI***

Third video of April 10th, and I'll go on to the second line of the second page from Victorio's piece. Now I'll try to learn those notes better [shows the fast passage at the end of the line] specially those, because they are supposed to be faster than those [compares the first to the second figure (primeira semicolcheia o mais rápido possível e segunda fusa o mais rápido possível)]. The second set of notes. [plays, repeats more than 10 times]

[**01:19**] Ok, I feel like I close the embouchure too much when I reach the lower notes, so I need to fix that. [repeats more than 10 times again, at the beginning the low notes are not focused, after a few repeats she gets a better sound sometimes; stops, sings, tries to play faster]

[**03:12**] Ok. I'll try to add the first set of notes. [plays; since she does not breath where it is marked, the passage becomes more difficult than it should be].

[**03:52**] Ok, so… I think I'm supposed to have a short pause in between, perhaps to put emphasis on the second group of notes? I'm not sure. So, with that in mind I'll play it again.

[**04:07**] [plays again, many times; does not really "pause" between the figures, but sometimes seems to breath very quickly; repeats many times, at the end it's better] [**05:24**] Kind of like that. I guess so I'll try to connect it with the whole second line. [plays] I didn't wait and didn't go well with the key clicks, so I'll try it again. [**05:59**] [plays the passage and this time breaths longer on the coma; then she's able to play until the middle of next line]

[**06:28**] Maybe the composer doesn't want such a big pause in between… but probably just a small [sings the passage] Not a big break in between, so I'll try to keep that in my mind. I also keep forgetting that it's supposed to be three seconds, the key click part [plays until the middle of last line] Then I need to address this… I think it's kind of getting together right now. Now I think maybe I'm kind of un-necessarily accelerating the key clicks and the articulation right there, so I'm trying to do that again and then I'll move on. [**07:57**] [plays until the end] Ahn… I need to do the last line, to also fix that.

Estuda as passagem rápidas da última página. Repara que o segundo grupo de notas é mais rápido que o primeiro, pois um é escrito com colcheias e o outro com fusas. Entretanto, não repara na vírgula que marca a respiração entre os dois. Assim, depois junta as duas figuras, o que, na verdade, é mais difícil do que está escrito – com a respiração. Depois, repara na vírgula: "Eu acho que eu deveria ter uma pequena pausa no meio, talvez para colocar ênfase no segundo grupo de notas? Não tenho certeza. Então, com isso em mente, vou tocar de novo." Entretanto, ainda não aproveita a respiração para separar mais as figuras, o que facilitaria a execução. Na segunda vez que toca, faz uma respiração um pouco mais longa e consegue ir mais longe com a frase. Entretanto, comenta que talvez não seja a vontade do compositor: "Talvez o compositor não queira uma pausa tão grande entre (…) Sem uma pausa maior no meio, vou tentar manter isso em mente." Toca então apenas com uma quebra bem pequena entre as duas figuras e fica mais satisfeita.

(AP 10-04 4)

Andreani 10-04 (4) 9'00" ***Exominiatura XI***

Still the 10th of April. This is the fourth video I'm making. I'm going to do the last line on Victorio's piece. [plays one note] Yeah. It has an accent on the top, that's what I wanted to check. Ok. So I'm going to accent. [**00:27**] [plays]

[**01:11**] Something I should try to make the Cs with the accent as similar as possible – if not entirely same – because I think this is… this is about like: the one note that keeps going on and then random flares "flare ups" of the notes. With that in mind then we'll play it again. [plays] Yeah

[**02:50**] One of the things I'm trying to do, hence the multiple repeats, is to not have any whisper tones – unwanted ones – when I go from mezzo forte to piano and the long notes. And then also directly go back to the character of the long note after the small interlude of smaller note.

[**03:55**] Mm.[plays, practicing the jumps going down]

[**04:05**] So, I'm thinking I will leave my fingers here [pinky on C] so that I can make my life easier

and see how it works. [plays]

[**04:38**] You know… what I'm thinking is: these are semi quavers and they're not the smallest and shortest notes that exist in this piece. So, although we have this right here [shows the score] this line cutting through, which as far as I know signifies that we are supposed to play them as quick as possible, I'm thinking that maybe they're not that quick after all, because if they were he would use a shorter note to show that. I'm going to try and a bit more… not "relaxed", that's not the right word, but at a more reasonable pace. [plays, more slowly]

[**05:46**] Now, I think it sounds better, but the question is: does it really sound better? Or does it just fit me better? […]

[**05:56**] But I really think, based on how it's written… I am finding hard to revert to the lower notes. And it is a hard thing. So perhaps the composer had in mind that you're not supposed to go directly from the higher note to the lower one. So that would make sense… that would call for not as fast notes.[plays]

[**06:41**] Ok. I think what I should do now is combine everything that was played today, which is from the ending of the first page to the rest of it. Just take it moderately, no need for it to go as fast as maybe I can, right now.[plays]

[**08:05**] I think it worked quite well, to be honest. It's still not perfect. And some of the stuff I did practice, now they didn't translate to everything. But I'm going to try it once again [plays the *frullato.*]

[**08:30**] Okay. Still the trouble with the same thing. [plays the frullato] And also I'm thinking that I'm having a kind of a break in between the two D flats and I don't think that's supposed to happen, but it does. So I think it should also fix that.

Na última linha, decide manter o polegar no Dó grave para facilitar a execução. Comenta que, como as notas rápidas estão escritas como semicolcheias, não seriam assim tão rápidas. Depois disso, toca e acha que o trecho soou muito melhor, mas questiona-se: "Soou mesmo melhor ou apenas ajustou-se melhor a mim?" *Essa é uma questão importante com relação à verdade na obra. Depois complementa: "Mas eu realmente acho que, com base em como está escrito… Estou achando difícil voltar para as notas graves. E isso é mesmo difícil. Então talvez o compositor tenha em mente que você não deveria ir diretamente da nota mais aguda para a grave. Então, isso faria sentido… exigiria notas não tão rápidas." Sempre com a mente no que seria a vontade do compositor.

(AP 10-04 5)

Andreani 10-04 (5) 5'22" *Exominiatura XI*

Fifth video of April 10th, and I'll continue from the spot I mentioned on the previous video. [plays from the end of page ann, not satisfied stops ate the beginning of last page] I'm thinking that maybe my issue is that I think that it's supposed to be piano, so I don't give it enough air. So, that's why the *frullato* doesn't happen how it should.

[**00:46**] Same thing, and I'll try to move on [plays until the end]

[**01:52**] And then I'm supposed to keep a note a bit, as we discussed at the previous day session. After the frontal embouchure is so that it continuous a bit, at least is this what I think it means.

[**02:04**] This one was not that bad, so I'm gonna try it one more time, hopefully the last, see if everything work out. [**02:14**] [plays the same passage]

[**03:17**] Not the last time, but something also didn't work out . I think I should play one more time, and then leave this art to grow a bit.

[**03:27**] [plays until the end] Overall, I think somethings got worse, because right now I'm not concentrating as well as in the beginning. So, I'll leave this, and the piece for today. And I think I should try to research a bit more about flutter tonguing, because right now it's not really working as well as I think it should. I'm not sure if it could sound better, so I'll try to find some more resources and then talk about them in the next session.

Ela tenta entender a razão pela qual o *frullato* do fim da primeira página não sai bem (tem consciência do problema e da causa): "Eu estou pensando que talvez o meu problema seja que eu acho que deveria ser piano [o ré bemol], então eu não uso ar o suficiente e é por isso que o *frullato* não sai como deveria."

Ao final da sessão avalia que nas última vezes que tocou algumas coisas já não saíram tão boas porque não estava conseguindo se concentrar mais. Como ainda não está satisfeita com o *frullato*, comenta que vai pesquisar mais em outras fontes e comentará na próxima sessão.

(AP 15-04 1)

Andreani 15-04 (1) 8'57" *Exominiatura XI*

Today is April 15th. And after my last recording I researched a bit about flutter tonguing because I had some trouble. So, apart from Robert Dick's book I also read some excerpts from Caroline Levine's techniques of flute playing or however it's called. And then I found some interesting stuff such as… the guttural letter taunting is more useful for the lower register. So, I'm going to try to practice that and then I will do the same thing the last time. I will try to practice flutter tonguing here and then I will revise the second page and then go back and practice the first page again.

[**01:00**] I want to start from another note of the low register for practice [plays a G *frullato*]. Something like this maybe will be more beneficial to some, I think. Rather than the rolling "r". The rrrrr is going kind of better. Okay, I'm gonna practice going down.[plays guttural *frullato* from G to F sharp] It's still not consistent, because it's gonna need some practice. But I can go dealing with this now and then make it better.[plays chromatically,going down from C, note by note until D flat, but the frullato is not consistent]

[**02:26**] [plays chromatically,going down from C, note by note until D flat, but the frullato is not consistent].

[**03:05**] So this is the note we're going for and I'm going to try to play piano but with enough sound to be audible, the pitch. Now so enough flutter tonguing.

[**03:29**] [plays a D flat *frullato*, seems satisfied] OK. I think this is gonna work out so I'm gonna try and play this and then continue to the second page.

[**03:47**] Ok let's see this.[plays until the end of the piece]

[**05:05**] Ok. So apart from the *frullato* and some things that I need to practice, it has a good pace. I think I should expand on this. I'm going to play it once again. [plays]

[**05:29**] [plays] no! I'll do the frullato again.[plays again]

[**06:32**] Okay. We had a few random wrong notes. Overall, I think it's getting better.

[**06:38**] So, I think this is a time to also practice the first page again from the beginning. At first kind of slowly and trying to integrate the traditional and nontraditional parts of the piece.

[**06:58**] Let's see what I remember.[plays from the beginning until middle of last line, first page]

[08:36] At some point I'm going to remember that high D, but not today. So there is quite a few things that need some brushing up against. I'm going to start and from the beginning and do the same thing but stopping in between to double check this stuff. I don't remember that well.

Buscou outra fonte para pesquisar sobre o *frullato* (Carol Levine), e então tenta fazer o frullato gutural, que seria mais indicado para as notas graves. Ainda assim, não sai bem o ré bemol *frullato* e ela comenta que precisa trabalhar nisso. Toca então desde o início da peça, para recordar o que já tinha visto e tocar tanto as técnicas estendidas quanto as notas regulares. Quando chega no Ré da quarta oitava, não lembra da posição.

(AP 15-04 2)

Andreani 15-04 (2) - 9'41" *Exominiatura XI*

April 15th, second video. Now I go from the beginning and check the things I don't remember again. [plays until the end of second line]

[**00:51**] And this is the same thing as the end of second page. Ok. I'm gonna play the same thing. [plays again, and again forgets the wind tone on the high G.]

[**01:32**] This is wind sound. I need to remember it, because I keep confusing it with slap tongue with key, for some reason. Now, just play that. [plays the wind tone a few times] Wind sound… Ok, from the beginning.

[**02:04**] [plays until the end of second line] This is the same thing as the second page. [repeats the passage a few times] I think it works better if I use this [shows fingering RH-1] for B flat because I don't have time to change to the auxiliary fingering [LH-Thumb], so I'm gonna use this finger. [plays, works better]

[**03:12**] Now, from the beginning. [plays until the same passage] I'm gonna stay here for now and play the same thing to try to integrate it, and remember it later.

[**04:05**] [plays] That's cool. [moves on to the next part] Again, notes. (she played some wrong notes) So, here I'm trying to start from really pianissimo dynamic because it says and then build it up but

without having the screeching noise behind that.

[05:03] [plays from the third line until the beginning of fourth line] Ok, I'm gonna take this part [shows middle of third line until the short fermata] until here, and try to focus on this because I have forgotten the notes I feel, and I need to revisit them. [plays the passage twice]

[06:25] Now, I think I have interpreted this the wrong way, because here [beginning of fourth line] there's a brief sign, a breath sign. So, this would be [sings]. Something like that. It's not really an appoggiatura, the short note, but I think it needs to go with the C, instead of the previous group. So, I'll try again.

[06:52] [plays as she planed] Maybe with a shorter break. [plays again] Hm. I think this one sounded better. Ok. I'm gonna play from the beginning. [plays] Ok, now I feel that this last part is quite melodic and then it makes a very big difference with the previous one, which is kind of screechy and loud. So, I'm gonna go from the beginning and try to pay somethings more attention to the dynamics and the character and just try to merge those two, the "contemporary" element with the more melodic one that still exists within that. Will try to focus on that.

[08:45] [plays until the C fourth line]

Comenta que o final da segunda linha é a mesma coisa que se tem no final da segunda página. Decide ali usar o dedilhado de si bemol com o primeiro dedo da mão direita, que funciona melhor pois não há tempo de usar a posição auxiliar com o polegar. Percebe a existência do sinal de respiração que separa as notas agudas, no início da quarta linha. "Agora, acho que interpretei isso da maneira errada, porque aqui [início da quarta linha] há um breve sinal, um sinal de respiração. (…) Não é realmente uma *appoggiatura*, a nota curta, mas acho que ela precisa ir com o dó, em vez do grupo anterior." Depois de tocar essa parte, comenta: "Ok, agora eu sinto que esta última parte é bastante melódica e então faz uma diferença muito grande com a anterior, que é meio estridente e forte. Então, eu vou tocar desde o início e tentar prestar mais atenção à dinâmica e ao caráter e tentar fundir esses dois, o elemento "contemporâneo" com o mais melódico que ainda existe dentro dele." Mas é interessante que ela, ao falar, indica com o gesto que seria "contemporâneo" entre aspas.

(AP 15-04 3)

Andreani 15-04 (3) - 8'23" *Exominiatura XI*

April 15th, third video. I'm gonna play the same thing and then go on and see if I can merge the first and second page together. [plays, until the flutter tonguing on fourth line, which do not come out] I'm having some problem with the flutter tonguing, so I'll play again this and then go on.

[01:22] [starts playing and stops to practice the flutter tonguing without the flute] I think I'm having an issue, at the very back of my throat and that's not how it works, it feel. So, then let's see [plays, same place; repeats some times, correcting mistakes with notes, and also the *frullato*].

[02:34] Quite astonishingly now, the rolling are flutter tonguing. A bit better, so I'm gonna keep it, for now [plays, same place, issue with some notes] No, it's so fast and I don't have time to play that lower note and then have it at the right dynamics.

[03:20] [plays again, stops at the sing and play part] No, no, no. That wasn't right. I should do that again. The same thing.

[04:00] [plays again, the sing an play part is very good; stops at the high D] I never seem to remember the high D! I only played it in one piece. I need to remind myself about that. Ok! I'm gonna do the singing and playing part again and then try to also practice those that come afterwards.

[05:14] [plays; forgets the D; repeats] This needs some revision [plays high D again; then from the fast passage before; the high D isn't good]

[06:39] Ok. I'll see… I need to practice the singing with my mouth closed and play more and also see this last notes a bit better before I can merge the two pages together.

[06:57] So, what I'm thinking that instead of checking longer sections everyday I practice this I should try to phase it out a bit, over a few days, with less videos of less time, every session so that it remains in my brain. Because I feel it's about time that this piece comes together and I can move to the next one. Because right now there's still time but I feel that with so many things we need to practice and with deadlines that we often have, it's not always viable that we have a lot of time to practice.

[07:42] So, I'm gonna stop here for today and then come back sooner than the previous time, so that I can keep a better pace on learning the piece. Because for now I actually know it, but because I'm leaving a few days in between, quite a few days, it comes somewhere in the back of my head and then it takes some time to remember again, so I waist time. So, that's my thought overall, it's not in a bad

place, it's in a very good place, but I need to come together. So, I'll try to keep that in mind for next time.

❖ Algumas coisas que tinham sido trabalhadas antes já não funcionam tão bem. Algumas passagens rápidas, o ré da quarta oitava e mesmo a parte de cantar e tocar. Ela decide que vai mudar a estratégia de estudo, que vai tentar fazer sessões mais curtas mas que não passe tanto tempo entre uma e outra. "Então, eu vou parar por aqui hoje e depois voltar antes do que na vez anterior, para que eu possa manter um ritmo mais constante ao aprender a peça. Porque, por agora, eu realmente já a aprendi, mas, como estou deixando alguns dias entre [as sessões de estudo], muitos dias na verdade, ela vai para algum lugar no fundo da minha cabeça e depois leva algum tempo para lembrar de novo, então desperdiço tempo."

(AP 16-04 1)

Andreani 16-04 (1) - 9'07" ***Exominiatura XI***

Today it's April 16th and in my last video I decided that from now on I'll work maybe a bit less every time but more often, so that all my practices actually stay with me and I remember it better. I this is what I should do at this point of the piece where I know what's written, but still need to put the piece together. Now. I'll go from the beginning. Actually no. Last time I stopped in the middle and so I'm gonna continue that and do this part from the second line [shows end of second line] until the singing and playing part, to practice it again.

[**00:56**] [plays until the high D, which comes out this time] This part. So, I thought I succeed today, I got it quite well in my mind. So, it needs to get some… a better flow… so to speak. So, I'll try it again, the same thing, and try to have a better response on the lower register, and have the dynamics a bit clearer.

[**02:18**] [plays, good phrasing, but the high D does not come out right away this time] This is the right one. [referring to the high D, in correct position and that comes out] Ok, now I'll take it from the beginning.

[**05:44**] [repeats the first passage, that is not clear] No. No! Wrong notes. [plays again, until the high A diminuendo] I think here I try to do the diminuendo a bit… I should do it a bit more gracefully, so that the sound is with us and then it doesn't disappear. Same thing. [plays from the beginning; repeats the figure after the G vibrato, to clean it up]

[**04:36**] Ok, this is a… part of the notes I still struggle a bit, because they change register. So, I'm gonna play just this passage here. [repeats the passage many times] Ok, using the auxiliary finger again [B flat thumb] . Now it works better. From the beginning.

[**05:13**] [plays the first figure a few times] I want it to be a little more melodic. [sings it in two different ways] I don't know if it makes sense, but I want to give more direction instead of focusing in each note individually, so I'm gonna try it again.

[**05:44**] [plays, with some mistakes, stops on second line and begins again] Not like the same thing, I'm gonna play from the beginning. [plays, again repeats the figure after the G vibrato, which goes to the lo C, but the C does not come very well]

[**07:00**] Right now I'm trying to demonstrate a bit better the change of dynamics. Here we have a diminuendo, which is kind of natural, because we're descending. But then we have kind of a *sforzato* (na verdade está escrito mf) on the lower note, I'm trying to show that a bit more clearly.

[**07:21**] [plays the figure many times] Ok. From the beginning. And then maybe I'll go on, if it turns on well.

[08:08] [plays from the beginning until the short fermata on line fourth, no mistakes, good dynamics] I think that turned out pretty well.

❖ Agora que os problemas técnicos já estão melhor resolvidos, ela procura descrever o que pretende com palavras mais abstratas, mas com um comentário da estratégia/técnica de como conseguir os efeitos. "So, it needs to get some… a better flow… so to speak. So, I'll try it again, the same thing, and try to have a better response on the lower register, and have the dynamics a bit clearer." "I think here I try to do the diminuendo a bit… I should do it a bit more gracefully, so that the sound is with us and then it doesn't disappear." "I want it to be a little more melodic. (…) I don't know if it makes sense, but I want to give more direction instead of focusing in each note individually." A caligrafia ainda causa algum problema, pois agora que está tentando enfatizar a dinâmica, o dó grave que deveria ser *mezzo-forte* ela entende como *sforzato*, o que torna a passagem no final da segunda linha ainda mais difícil, mas no final consegue realizar.

(AP 16-04 2)

Andreani 16-04 (2) 9'25" *Exominiatura XI*

Second video of April 16th, I'm gonna continue from the beginning to the point I reached in the previous video, and just let it "sink in." [plays with dynamics and no mistakes until after the *frullato* on fourth line; that figure is not clear and she repeats it many times; then keeps going until the high D on last line]

[**01:53**] Ok. I'm gonna go from the *frullato* and play from there again. [plays; has some difficulty with the frullato; repeats it; then decides to go from the C before the frullato and keeps playing; until the high D]

[**03:17**] I'm sort of realizing that when I start from the note that has the frullato, flutter tonguing or whatever, because it's a low register and I'm having trouble with it, but if I start from the previous one in my practice, then it's kind of better. That's what I did now and it worked! So, I'll just take the previous note every time I need to play it again. I'm gonna do the ending of this line (fifth line)and beginning of the next to get those notes really well.

[**03:56**] [repeats the figure many times] Something like that, it's gonna work. Ok, I'll play from the beginning until this point and let's see if I can get it.

[**05:18**] [plays the whole part] Ok, apart from the singing and playing, which were kind of wrong in my head, and some notes, I think it's quite better overall. It's still feels kind of fragmented, it doesn't feel like it's a whole thing. I need to pay some more attention to the pauses in between and try to create an atmosphere. With that in mind, I'll play again.

[**07:01**] [repeats the first figure twice; plays the first line] I think I can have a big… some kind of pause in between the long note and the pianissimo and after that. So, I'll try again.

[**07:50**] [plays the whole first page] Ok! I feel that now it was much better overall, it sounded like a whole instead of just fragments.

Percebe que quando toca o *frullato* no meio da música, depois de alguma nota, ele sai naturalmente, mas quando pára para estudar só a nota grave não sai. Decide que vai fazer sempre a nota anterior se quiser praticar o *frullato*. Toca a primeira página inteira. Na primeira vez acredita que não tenha soado como um todo, que parecia tudo muito fragmentado. "It's still feels kind of fragmented, it doesn't feel like it's a whole thing. I need to pay some more attention to the pauses in between and try to create an atmosphere. With that in mind, I'll play again." Na segunda vez que toca o trecho todo fica mais satisfeita. "I feel that now it was much better overall, it sounded like a whole instead of just fragments."

(AP 16-04 3)

Andreani 16-04 (3) 10'00" *Exominiatura XI*

Third video of the sixteenth of April. Now that I'm on a groove and it's going well, I'm gonna play everything from the… So, the ending of the first page, hopefully, just to connect everything together. [plays; has some trouble at the beginning of the playing and singing] No, it's too close.[keeps playing] Ok, despite the minor inconsistency, it's at a good place. Now I can move on to the second page and see how it worked out since yesterday. I'm gonna connect to the ending of first page, to singing and playing

[**02:15**] [plays until the end] Not too bad. It is working out. But it needs some polishing, it needs quite a bit of polishing. So, I'm gonna play the same thing and try to make the difference in dynamic when changing register, but clear. Even if I need to take a small "pause" in between, and then it will work out.

[**03:28**] [plays until the end] Ok. I think I need to change my breathings here (first line, after sing an play), because I cut a phrase. I think they can be, but shorter the notes. [repeats the end of first page a few times] Also, I'm trying not to change register in playing while I sing, because I understand that my voice actually stops the stream of air from coming out, so I'm trying to not have it, I'm trying to fix that, that's why I keep repeating the same thing.

[**05:09**] [plays until the end] Ok. So, there's still this issue of the ending: how the frontal embouchure would actually continue, because it has this (line), maybe there's still something about frontal embouchure and I'm not sure of how it's executed, but apart from that, I think it's good. Ok. I'm gonna try to play the whole thing, with a small pause here (before the *frullato*, ending of first page), so that I can turn the page, and see What I'll have or… next time what are my goals for the time.

[**06:45**] [plays the first figure and stops] Ok! First of all, what I though while I was distracted… Since

it says intense, I think I should not start with that big of a breath. I should breath like kind of "secretly" and my breath that's gonna show, it has to be a bit more intense. [plays until the middle of last line of the piece] I'm gonna play the last line again and try to have more impact in the dynamics.

[**09:17**] [plays until the end] Ok, in piano I was using this position (the G key was half open), so it's kind of "wrong", in frontal embouchure, I think. Overall, I feel that the second page is much more relaxed. Maybe it's the mind factor, because I know that "I don't have much left" so I can relax and I don't have to be so nervous. But I would like to extend it, this "relaxing feeling" to the first page. Next time.

Ela trabalha na segunda página da música, começando pelo final da primeira, do *frullato*. O objetivo é deixar a dinâmica mais clara, especialmente quando vai para o registro grave. Muda uma respiração de lugar por estar "cortando a frase." Outra coisa que comenta é que ainda não tem certeza da última nota, de "embocadura frontal." Quando começa do início para unir as duas páginas, observa o "intenso" escrito no início e diz que vai mudar a primeira respiração, antes de começar a música. "Since it says intense, I think I should not start with not that big of a breath. I should breath like kind of 'secretly' and my breath that's gonna show, it has to be a bit more intense." Parece meio confuso, mas ela começa a música com bastante concentração e vai até o final da página sem parar. Na última linha, repete para exagerar na dinâmica e seguir para a segunda página. Decide respirar mais longamente antes do *frullato* para poder virar a página (que foi impressa frente e verso). Comenta que a segunda página parece mais "relaxada" porque já está chegando ao fim: "Overall, I feel that the second page is much more relaxed. Maybe it's the mind factor, because I know that "I don't have much left" so I can relax and I don't have to be so nervous. But I would like to extend it, this "relaxing feeling" to the first page. Next time."

(AP 18-04 1)

Andreani 18-04 (1) 10'35" *Exominiatura XI*

Today is April 18th, and I'm still working on *Exominiatura XI*, and since last time I've been trying to merge the two pages together. The second has a more relaxed pace, because I feel that I have it, perhaps, more that the first page, that has more to do. So, now I'm trying to play the whole thing in piece together because I think it's almost of that stage of being ready. Just needs more assimilation, maybe. So, I'll start by playing the whole thing, hopefully, ad if I stop for some reason and re-do something I'll explain why.

[**00:46**] [plays from the beginning until the end, stops just to turn the page]

[**03:09**] Ok, so I think it's working out really well. Actually I think this is the first time I played this from the beginning to the end without stopping, so that's good. What I'm lacking is some specific dynamics that change abruptly, sometimes I don't do it. For example here (end of first line) I noticed when I was playing I didn't do the sforzando in the first line. While I see and I take it in but I don't do it because I don't have enough time, so I think I should work on that.

[03:44] I'll take that passage specifically and then work my way to the rest of it and try to find similar places and play just those passages. So, I'm starting from the ending of first line.

[04:01] [repeats the passage a few times] I think maybe the mezzo forte should be more quiet, not that loud [plays it again, repeats and goes until the low C second line] and if that high F sharp were not that screechy that would be nice. So, I'll play the same thing and stop at the same place. [plays until the low C] Oh, that would work out, if I did better. But without stopping that much here (before the wind tone). Because here there's a sign for breath or not really breath a pause, but it shouldn't be that big, I feel. I just let it be too big. Oh, right I'll play the same passage again.

[**05:19**] [plays just three notes] No! Another thing that I'm not doing is that this here, this line that opens up and split means from my experience that it's supposed to go faster as you play, and I don't really do that. I'll try to do it. [plays the figure once, with some accelerando] Ok, close enough. Again

[**05:55**] [plays until the low C, short fermata] Ok, perhaps that would be ???. I'll play it one more time. [stars] No, it was not audible the difference in the dynamics.

[**06:38**] I feel that both those two (as duas fusas marcadas como "o mais rápido possível") this one and this one should be slightly faster. I'll try to do it. [plays the passage] Perhaps. So, I'll play the same thing from the previous passage, the ending of first line.

[**07:17**] [plays] Ok! This actually worked out pretty well. I'll keep it that way and I'll see another point where I'm having an issue with the dynamics. Ok. So we have (middle of third line) this here, which I feel it's pretty good, with the piano and the mezzo forte, but then we have the forte and here (beginning of fourth line) we have a *sforzato* which I don't really do. I mean, it's already a high register,

so I don't think I should overdo it, but I think there should be some emphasis. I'll go to the middle of the third line, where the long notes start.

[**08:16**] [plays the passage once] I didn't do it, again. So, I'll play again. [plays once] I know there's supposed to be that small pause, that I should do. [plays] One more time [plays, no difference] I', so used to play it in a different way that it's not like … working out. Again. [plays with the "pause" which is marked] This is kind of better. One more time. So, perhaps if it didn't have a screeching note then that would be better, so I'll play one last time [plays the same passage] And now it's good.

❦ Toca a peça do início ao fim sem parar, depois volta do início para trabalhar em trechos pequenos. Além dos detalhes de dinâmica, trabalha no acelerando do final da primeira linha que a princípio ela não estava fazendo, bem como as fusas marcadas com o traço que significa "o mais rápido possível" da segunda linha. Entretanto, parece não perceber a indicação de "o mais rápido possível" entre as notas longas da terceira linha e não as faz rápido (faz lentamente, enfatizando cada uma). Talvez porque sejam colcheias, e não fusas.

(AP 18-04 2)

Andreani 18-04 (2) 9'30" ***Exominiatura XI***

Second video of April 18th, I've just played the passage that ends here (beginning of first line) and I'm pretty confident about it, so I can go on.

I should try to play those singing with my mouth closed, but before that let's just narrow it down to the abrupt changes of dynamics. And I think this quite falls into that category this here. (last line, repeated Bs) sings. This one, which is already kind of difficult because of the jump, but I think I'm playing the quavers too fast and I don't have to do that.

[**00:46**] So I'll play again.[repeats the passage a few times, more slowly]

[**01:17**] Something like that, I think … good work. And about the dynamics again.

[**01:27**] I think we're good. So let's go do the first singing and playing part where I have my groove. Now I know how it works, but still the register changes and I don't like that. This is not supposed to be, you know how it's supposed to be. So I'll try it again. I try to find a way to produce my voice as well as the sound without overpowering one or the other. And also without changing register, all those things together.

[**02:00**] Let's see how it works.[plays the passage] It works pretty well when you do it on its own, because I'm usually kind of "anxious" that I'm gonna run out of air, and that's why I do it much more stressfully for say. So… I would do it again and try to stabilize it. [plays the singing and playing passage again]

[**03:00**] Okay, so now that it's mostly working, I will try to do the dynamics. It's supposed to be piano and then mezzo forte first in voice. Second on the playing, which is a bit of a challenge but we'll work it out.

[**03:49**] [plays, with some dynamic] Cool. Okay. So I think what I'm trying to do, and why I repeated it, it's because I find that if I direct - in a way - my voice to a certain point that way it won't "pertube" (she means *disturb*) the sound and it will come out okay. But still, in the way that it can keep the piano and produce the next note. So we'll do it one last time. [plays again] Didn't work out. Once more.[plays]

[**04:59**] No this was too less of sound.[plays again]

[**05:21**] Ok! This is working out. It's kind of the same thing with the other two singing and playing notes.

[**05:34**] First we have a crescendo from piano to mezzo forte. [plays] I Find it hard to find a balance between the voice that drowns the sound and the voice that lets the sound scape.

[**06:31**] So, I will try to play it again.[plays again,some difficulty getting the sound] Ok. Now it's working.

[**07:12**] Next page. It's actually kind of the opposite it's mezzo forte, and then we have a diminuendo.[plays, beginning of second page]

[**07:42**] Great. And then the last playing and singing, singing and playing, the second line of the second page. That starts mezzo forte and then has a crescendo.[plays the passage, some difficulty to change the singing note]

[**08:52**] Ok. When it changes and when my note and the voice change that's the issue here. [tries again]

[09:20] I think it's gonna work out. I mean… right now was better. So I think I should leave it at this point. Singing and playing.

❖ Trabalha mais detalhadamente nas partes de cantar e tocar, tentando inclusive fazer as diferenças de dinâmica. "Eu tento encontrar uma maneira de fazer minha voz, assim como o som [da flauta], sem um sobrepor-se ao outro. E também sem mudar de registro, todas essas coisas juntas. (…) Eu acho que se eu direcionar de um jeito a minha voz para um certo ponto, dessa maneira não vai perturbar o som e ele vai sair bem. Mas ainda assim, de maneira que consiga manter o piano e produzir a próxima nota."

(AP 18-04 3)

Andreani 18-04 (3) 5'03" ***Exominiatura XI***

April 18th, third video. So, now that I've also cleared the singing and playing parts a bit, I'm gonna try and play the whole thing again, keeping in mind the abrupt changes in dynamics and the singing and playing, and see if it goes well.

[00:30] [plays] Once more, it was a bad start. [00:36] [plays until the end of second line]

[00:58] I'm gonna play this once again, because it wasn't that good, because of the dynamics, and I didn't do the things I practiced. So, once more.

[01:10] [plays from the beginning to the end]

[03:18] Ok. So, this was the prime example of those times when you practice things, but then they don't really work out with the whole thing. So, I think I should focus from now on to specific passages and not play the whole thing, from the start to the bottom. (she seems really disappointed) I know the last time I said that I should try to put the whole thing together so that I get used to it, and I should also do that. But at the same time I should not disregard individual passages that might be problematic. I think that is what I should do. So… I should play the first passage again. I'll go from here (after the long note) until here (before the G vibrato) and I'll stop after that.

[04:17] [plays, exaggerating the dynamics] Once more [plays again] Ok. And I think with this I'll stop for today, just to let everything sink in and I will return soon, so that I don't forget about everything I practiced today.

❖ Quando, depois de trabalhar as partes separadas, toca novamente a peça do início ao fim, fica decepcionada pois não sai como gostaria. Diz que esse foi um exemplo típico de quando isso acontece. Comenta que, além de tocar a peça inteira para se acostumar, o trabalho com as passagens problemáticas deve ser reforçado. E novamente, ao fim, diz que vai retornar em breve para não esquecer o que havia estudado naquele dia.

(AP 20-04 1)

Andreani 20-04 (1) 9'22" ***Exominiatura XI***

[00:01] Today is April 20th and I will start by working on some specific parts of the piece that I feel still need a bit of work. So that then it can come together more naturally. So I'm gonna start from the first line. This bar right here (last passage, first line) I do… I'm going to play until the end of the sequence (middle of second line, low C) and see how it goes.

[00:38] I'm gonna try to pay attention to the dynamics, to have them more precise as the composer writes them, and then see how it goes. [plays the passage]

[01:15] Okay. So I need to… I still need to get more used to this whole passage. So, I'll play it again.[plays the first three notes]

[01:33] This needs to be piano but not too closed off. So, start again.[plays again] Okay. So I feel that both this and this (as fusas, novamente) should be faster. So I will try to play it close to faster. I'm gonna pick this chair off.[moves a chair to another place] Oh ok, now that we're more comfortable let's do it again.[plays]

[02:43] Ok but this needs… the last note needs to be quite longer. So one more time. [starts] No, once again. [plays the whole passage]

[03:23] Ok, so this one is better. Let's see what else is the issue. Ok, I'm going to do the singing with my mouth closed again. Starting from here (ending of fourth line) up until the ending of just a part before I connect to next one. [plays]

[04:10] Ok, pretty good. I'm gonna play one last time on the piano to make sure that I have the pitches correctly.[plays on the piano and sings at the same time]

[04:37] This last E flat is the one I don't get correctly, I think it's the wrong pitch. I sing the wrong pitch there.[plays on the piano and sings again] [04:55] I think I sing an E natural. So, I'm gonna do the same thing. [plays on the flute and sings]

[05:17] No. There needs to be more… more sound despite the fact that it's piano because otherwise there one, the F one can't work, at least the way I played it. So we'll try to not be as intimidated in my playing. One.[plays again] Worked the first time, so I'm not sure why it's not working now. I'm doing something wrong with the way and producing the voice and thus I'm cutting the sound off. I would be sure to not do that. Unless you want or how, I'll try.[plays the passage again]

[06:29] Ok, it worked now and also the pitch was correct. Last time and then I'll be more precise in my dynamics.[plays again]

[06:57] Ok, now it's working. So now I'm going to continue with the bar right after that, until the next singing and playing point, before the *frullato* [plays the passage].

[07:20] I need to use a different finger for the high B, so that I can then play the F but I keep forgetting.

[07:27] Instead of [shows the fingerings] I should play [shows] so that I can do. [shows] and not [shows, using the RH2 to play the B, so that it's easier to use RH1 to play F] I will try to keep that in mind.[repeats the passage many times and goes on]

[08:07] Now it worked pretty well. One more time. Actually now I will try to combine the singing and playing part and this part [plays from the end of fourth line]

[08:34] Once again. I'll try again. [goes until the last line, before the *frullato*]

[09:17] And now we were pretty well (no mistakes, she seems satisfied).

❦ Sempre atenta em seguir o mais precisamente possível o que o compositor escreveu. Trabalha novamente o "cantar e tocar", procurando fazer as dinâmicas, com atenção à maneira como coloca a voz, para que o som fique equilibrado. Fica contente com o resultado.

(AP 20-04 2)

Andreani 20-04 (2) 9'42" *Exominiatura XI*

April 20th. Second video. And now I will continue from where I stopped. Which is a *frullato*. The end of the first page. And then I will actually do the whole thing until here. The last singing and playing.

[00:38] [plays; the frullato doe not come out, repeats and keeps going]

[01:11] So as I have mentioned before when I started the frullato attack note, the low D flat. It's harder to do if I started directly there. It doesn't work that well. So I think it… it's no use trying to redo it again because of that, because it works well… when I have played the whole piece that part works well.

[01:35] So we'll just play the same thing and try to fix the other small stuff besides that, the notes and the dynamics. And also the singing and playing, on the second page. When I go from this [plays the piano] to this, the sound is cutting off. So I'm trying to fix that.[plays from the *frullato*, the sound on the sing and play part does not come out]

[02:38] And not sure what happens is because I change the pitches.

[02:52] [plays the singing and playing]

[03:02] Maybe it's because I'm trying to sing a note that has a lower pitch than the note I'm playing. Because this is the only part of where this happens… And that's why… I don't know how to fix it, though.[plays again, the sound is cut off]

[04:01] I don't know maybe if I change the octave but it doesn't work.[she sings an octave higher] No, it's kind of drastic and I think that's not what the composer wants.

[04:22] If this happened, if this is the region where that happens and the composer wrote this note, either he didn't know, or he wanted it this way, or this is a thing that can be solved. And it's one of… either he wanted it to sound this way to cut off, either he knows it can be solved.

[04:49] So, I'll go with the first interpretation right now, and try to play the same thing from the ending of the first page.[plays the same passage] OK so this is what we got.

[05:48] I think now it's time to start to play it from the beginning. I'll try to play from the beginning with the goal of playing the whole thing, but I will see where we need some extra care to start practicing again.

[06:04] So let's do this. [plays from the beginning] I see now that the thing where I sing in the lower pitch. Lower pitch I'm playing is also the case here (first page, fourth line) But it doesn't really change

the register. Because when I changed from the B to the C then it's a different thing.

[08:41] It's like a changing, but still with my voice, and it's an internal mechanism that perhaps disrupts the playing or something like that [Cássia comenta isso…]. But all in all the rest of it is cool. So I will need to do some more research on singing and playing, because it's the one thing that I've always done kind of naturally, I haven't built so much into the mechanics of it, maybe I can find something to help me. And also I will check the coming out thing. The frontal embouchure again, because that I think it's not shaping up the way it's supposed to be. I think this is not how it was supposed to sound, maybe we trust they're in and the rest of the day were better. So yeah, some more extra research before revisiting the piece this coming week and hopefully I'm going to start with the next piece. So that is all. Happy Easter.

Continua o trabalho no cantar e tocar. Ao cantar a última nota, quase no fim da música, o Ré bemol muitas vezes falha. Ela atribui à nota cantada ser mais baixa que a tocada. Pensa em fazer uma oitava acima, e consegue, mas não fica feliz com o resultado e imagina que isso "não seria o que o compositor quer." Ela avalia no final que é apenas o trecho da "embocadura frontal" e este que precisam de um pesquisa melhor, pois sempre fez isso naturalmente: "Então eu vou precisar fazer mais pesquisas sobre cantar e tocar, porque isso é uma coisa que eu sempre fiz naturalmente, eu não precisei estudar seu funcionamento, talvez eu possa encontrar algo para me ajudar .

(AP 24-04 1)

Andreani 24-04 (1) - 7'18" *Exominiatura XI* - First Concert version

Today's April 24th. Since last time I did some minor research on singing and playing and simultaneously. This week I've read the excerpt on the matter from Robert Dick's book which I have mentioned before. There wasn't a lot on it, just the fact that it's quite more difficult to sustain both singing and playing sound when you have the dissonance or a perfect leak [interval] between the two notes – I'm not sure where the word is actually. So that's probably why I had some difficulties in just specific points.

[00:54] So, what I will try to do today is practice the whole piece and then see what it's like because then I will try to continue on one of the other two pieces, because I feel that this one took quite some time. But now that I'm used to the whole video or deal, I can speed up the process because it's already almost me. And there's also a lot of other things to study. It's almost exams time, so I will start from the beginning and see what else is there to concentrate on.[plays the whole piece]

[03:51] Some parts from some technical difficulties are probably due to the fact that I had a break before this video. There's just the singing and playing theme that needs to come together. I'm going to play the same thing from the beginning, trying to have a bit more a bit more flow, a bit more of a flow and feel like I'm actually playing this for other people. Have the feeling that it's a performance and not practice. [04:32] [plays the whole piece through]

[06:45] Apart from a few notes that were incorrect, the singing and playing was much better. So I think this is a time to leave this a bit too mature, so to speak… And get back to it later before June, Just to have a final assessment of how good it can be and see if I would play it in a concert.

[07:12] So now I will try to go on to one of the other pieces.

She had done some research on sing and play, and found out that some intervals are more difficult to do, what would explain some of her difficulties in specific spots. Plays the once more and decides that it was time to go to another one, due to lack of time (exams were coming).

(AP 24-04 2)

Andreani 24-04 (2) - 10'12" *Ritornelo Bis*

April 24th 2nd video so after *Exominiatura XI* we have *Ritornelo Bis* and *Uma Página*. I don't know how to pronounce. If it's paghina or pagina but, whatever. So, I think the best thing would be to take the longer one and perhaps harder one, to have more time. Because I'm not sure, quite frankly, if I can do both in the time that we have left. So I'll start with a longer and maybe harder one, so that at least I have that one down, so maybe then I can also do the other one. So, I'll start with *Ritornelo Bis*.

[00:55] And I think that the method that I had for *Exominiatura XI* was the correct thing to do. Start with the notes that are "normal," so to speak, and then see the extended techniques. So I will just check the piece and see if there is any normal note. Honestly, just making their a time, and just practice them.

[01:24] Ok. So, checking the first page… there's lots of *bisbigliando*, from what I've seen, which can be considered normal playing, then we have extended techniques. A few notes fairly normal, but not

a lot, honestly.

[**01:56**] Ok, second page… we have some regular flute playing. So [shows the second page] here, for example this is normal flute playing. And from what I see also here, apart from the tongue ram sequence. No, so here apart from some other symbols that I need to check. Ok. Second Page. Quite a lot of regular playing.

[**02:36**] Third page, some passages with regular playing. Quite a few. OK. So, overall at first glance, I can see that this is much more complicated. So, maybe will give me some issues to deal with. OK, so after this let's see what are the extended techniques we have in the notation instruction.

[**03:03**] So we have almost measured *bisbigliando*. We discussed *bisbigliando* a bit during our meeting. And I found out it's supposed to be a trill on the same note. It's usually done downwards and you're supposed to actually change the sound colour of the pitch you're playing, with the note you're playing, whatever means you use for that.

[**03:38**] It can be key vibrato, it can be a different fingering for a certain note. So I'll need to check that. [reading the key notes] So we have eolian sound, flutter tongue, and aeolian sound trills. Very strong breathy breathing sound; strong staccato with key click; very fast and strong crescendo to fortissimo; and trill with tktk lip articulation. But how is tktktk lip articulation? That's not very helpful. Talking about this one [shows the notation instructions]

[**04:38**] Notation instructions and says with lip articulation tktkt which is done with the articulation of the lip. If it was the lip articulation it would be "ppppp", right? But we'll get back to that and slap tongue, which is actually the tongue ram. Not slap tongue, I think is can cause some kind of confusion. Slap tongue is supposed to be [shows] but tongue ram with the seven minor down. It's supposed to be the thing we found in the previous piece. Ok.

[**05:27**] I think that I will start a bit differently here. I'll start at the beginning for the *bisbigliando* and see if there's any fingering I can use for it, for the notes that we have. So first we start with an F and then there's a simple melody in the first line, and I'll just play the melody first. And then figure out the *bisbigliando*. [plays until the beginning of second line]

[**06:23**] Nice melody. We can see that there's a lot more information. So that's gonna be helpful for the tempo. Ok. Bisbigliando on the F. [plays]

[**06:41**] This can be *bisbigliando* [RH3].

[**06:50**] Ok. So, that's helpful. So the number on top is supposed to be the times you even do it. But it's almost measured *bisbigliando*, so it's not supposed to bā-ā-ā but rather a freer form of that.[plays]

[**07:16**] Something like that. Then we have A. [plays]

[**07:53**] F sharp.[plays] We have a normal trill. [plays]

[**08:42**] With a small note which I presume means that that's a note we need to have a trill with. [plays]

[**08:59**] So this trill continues to the next note, which is an F, but then we also have *bisbigliando* and I'm not sure of what that's supposed to be. Here to here (end of first line) Is the trill supposed to continue but [plays]

[**09:40**] Ok. I think with the A it's better if I use all those fingers (RH123) It makes a better effect.[plays]

[**10:03**] Ok. Here I can use two fingers for B, as well and also three fingers for A, if it works.

Ela decide como segunda peça preparar *Ritornelo Bis*, porque acha que dará mais trabalho, por ser mais longa e parecer mais difícil. A princípio pensa em usar o mesmo "método" que usou para preparar *Exominiatura*, estudando primeiro apenas as notas e depois as técnicas estendidas e depois juntar tudo. Passa os olhos por toda a peça, identificando onde haveria passagens com notas "regulares". Lê com atenção as instruções. Comenta que algumas delas não ajudam muito, por exemplo: "trill with tktk lip articulation. (…) Notation instructions says with lip articulation tktkt which is done with the articulation of the lip. If it was the lip articulation it would be "ppppp", right? Depois de ler as instruções retorna para o início da peça para tocá-la e decide fazer diferente do que fez com a *Exominiatura*. Toca primeiro a melodia da primeira frase e depois inclui os *bisbigliandos*.

(AP 24-04 3)

Andreani 24-04 (3) 10'31" *Ritornelo Bis*

Third video April 24th. So far it *bisbigliando* seems quite straightforward and not so hard it's gonna work on a piece. And the other note that I haven't seen. How they work with *bisbigliando*.

[**00:16**] We have an E flat on the third line of the piece. I'm gonna check that. It's supposed to be…

[**00:56**] [tries different fingerings]. OK, now here is the E flat. I'm using all my fingers. So, I don't know how it's supposed to do *bisbigliando* with the key vibrato.

[**01:26**] So I'm going to go on. Keep that in mind just go on. We have a B after that, and A after that so that's cool. Have a C. Fifth line. [plays] Ok. Pretty easy. See again. Second page.

[**01:53**] I'll just get this *bisbigliando* for now and see if there is anything else that I should check. No. Same notes and then third page. This is a C flat, a B flat I'm sorry.[plays]

[**02:30**] I'm not sure if I'm gonna use the alternative fingering or the original fingering for the B flat, so I'm checking those. Ok. *bisbigliando*, we're done. At least I saw how I can do it, most notes.

[**02:46**] Now, second page. I'm going to try to do the passages that are regular playing. In the first line and the second line there's quite a few notes and I think I should start without the appoggiaturas, just the main notes, slowly.

[**03:14**] Why is there… OK so I stopped because here (beginning of second page) there is a… there's the natural for C but I didn't see any sharp or any others C.

[**03:30**] No. OK. No sharps before that. OK. [plays the notes, really slowly]

[**03:52**] ok, now there's the other thing. I'm not supposed to keep the sharps in both of case. I think I'm not supposed to do it. That's why we had the natural there. Okay I'm going to play again. And just keep the sharps and flats on the note they are supposed to be and no other note. Because we also have the bars. So I guess it's just the note at own any moment. Once more.[plays, beginning of page 2, very slowly]

[**05:10**] Gonna come to know to…. Let's see… at the ending of the second line. There's a triole and a quintole. Triole and a quintole that I'm playing, apart from small sign but I just played knowing no.[plays, end of second line, page two]

[**05:50**] No, I'm confused. I don't know. I think maybe they're supposed to stay in the same octave. The sharps in the flats, at least here (beginning of third line) for example we have… We have As.

[**06:07**] Here we have an A with a flat. [shows the score] OK. Here we have an A without a flat, let's suppose. I suppose that here it's a natural, but you have another one with the flat. What about this one? It's supposed to be with a flat without it? I don't know.

[**06:23**] If it isn't solved through the score than I'll solve it by myself, and check with someone. OK. I'm going go to the third page. Yeah, we have something there as well. So, I'll just try to play the first line of the seconds page, bit more. And then add the *acciaccaturas*.

[**06:43**] [plays,slowly, without the acciaccaturas a few times]

[**07:24**] Ok. I'm gonna try to play with the acciaccaturas. [plays]

[**08:04**] Confusing but I think it's gonna work out. [tries to play again, with the acciaccaturas]

[**08:37**] Okay, I will try to play just the notes with the acciaccaturas. [plays only the notes that have acciaccaturas]

[**09:50**] He also continued a bit down the road. Yeah. I feel that maybe I was frustr(…) I got into it way too fast. Maybe I should try to look into the score a bit more and study it and then continue practicing it, because honestly… it seems quite complicated. Way more than what I was used to. Or Victorio's piece. So, I guess this is enough for today. When I come back to it maybe I will figure out a more effective way of practicing it.

Comenta que para o mi bemol está usando todos os dedos e que não sabe como fazer *bisbigliando* com as chaves neste caso. Na segunda página comenta que não é claro que notas têm alteração: "Aqui [início da terceira linha] nós temos um lá com um bemol. Certo. Aqui nós temos um lá sem um bemol, vamos supor. Eu suponho que aqui é natural, mas você tem outro com o bemol. E este? É para ser com bemol ou sem? Eu não sei." Ao final da sessão fica bem insatisfeita. "Honestamente… parece bastante complicado. Muito mais do que eu estava acostumada. Ou a peça do Victorio. Então, acho que isso é suficiente por hoje. Quando eu voltar, talvez eu descubra uma maneira mais eficaz de praticá-la." (*Lembrando que mesmo o Eric Lamb, profissional acostumado a estrear diversas peças, achou essa passagem complicada demais, que parecia nunca estar embaixo dos dedos.)

OBS: Só vai voltar novamente 16 dias depois.

(AP 09-05 1)

Andreani 09-05 (1) 10'06" ***Ritornelo Bis***

Today is May 9th, and it's been quite a while that I worked of the pieces. Because I have to admit that when I started *Ritornelo Bis* I was kind of overwhelmed, because it's a new piece and the thought of

all the work for me to do for it was kind of intimidating. But this is also, I guess, part of the creative process of the performance. Sometimes you have so many things to do that you need to learn how to tackle the whole thing.

[**00:32**] So, what I did is that a few days ago I just sat somewhere with the scores and just looked through it and I saw this (key notes) again. And I also consulted Carin Levine's book on some things. One of them was *bisbigliando*, and I'm still not sure how to do it on the E flat, for example. But it helped me like… to deal like… this is less over the shore. It made me feel like… it's less difficult.

[**01:08**] So, since last time I mostly did the *bisbigliando* and some "regular flute playing," I'll just start from the beginning and I'll try to work a bit faster, because deadlines are approaching and there's a lot of work to do. So, I'll just start and try to see the whole first page, and connect it.

[**01:32**] [plays from the beginning, fixing the spots she needs until she gets to the E flat *bisbigliando*, where she stops to repeat and think]

[**03:36**] Yes, this is what I saw in Carin Levine's book. [moves the pinky half way to the C sharp key] That's kind of hard to do. [keeps reading until the end of the page] (she does not make the eolian sounds with flutter tongue, just does the flutter tonguing)

[**04:50**] Ok. So, now I can identify some key troubles. First of all, it's really hard for me to keep tempo and also count the *bisbigliandi* in my mind. I have a quarter, for example, or a quaver, and I need to count 2 and 6 and 7 and 8 and 12 and 3 and 4 bisbigliandi in it. So, that kind of distracts me for actually being on time. We'll probably need to use a metronome for that. I can't do it right now because my metronome is on my phone, and I can't use it while video, but next time I can bring another device.

[**05:33**] So, what should I do before that? I'm gonna look at the notation instructions again for just a few things. Ok. I want to recheck this one [shows it], I remember it's a crescendo but… [reads] "very fast and strong crescendo to fortissimo keeping the fortissimo immediately at the end". Ok. And I'll also see the inverted empty triangle again, which is "eolian breathy sound *flatterzunge*". So, I assume that when we use just the inverted empty triangle on its own, it just a breathy sound. And also has the "strong staccato with key clicks" hmm… the trills with the tktkt lip articulation is kind of weird, because I'm not sure how you can do tktk with the lip. That's more of a "p" and not a "t". But I think the first and for most to do is deal with the tempo, and the rhythm.

[**06:56**] I'll try to do it, play it slowly. I'll try to divide, for example: here I have (beginning), I begin with this note and I'm supposed to do twelve *bisbigliandi*. So, I'll try to play 6 bisbigliandi in each quarter – I think it's called. Yeah… for the rhythm, so I can keep up and I'll try to do the same… Here I go

[**07:30**] [looks at the score for a while, maybe counting in her head and plays a very slow *bisbigliando*] Hmm, yeah, I think of it as a triplet. [plays] I'll play it this way without the *bisbigliando*, from the start. [plays the beginning, tapping her foot on the floor to stress the beat] Ok. [plays with the *bisbigliando*] At least the first line, I think it's more comprehensible. I'll try to do it again. Right now I'm using my foot instead of a metronome. It can't be as precise as a metronome, but right now since there's no other choice, I'll just use that. I'll go from the first line again. [plays just the beginning] Ok. So, I noticed because I re-watched my last video and I noticed that in the *bisbigliando* I have a very obvious key click, because I slam on the keys too much. I think that's not what we need, so I'll try to use not that many keys at first and I'll also try to be softer on my *bisbigliando*.

No início da sessão diz que sentiu-se sobrecarregada desestimulada por ter que estudar uma peça que lhe parecia tão difícil, por isso demorou tanto a voltar para fazer o vídeo. Mas há alguns dias havia olhado novamente a partitura, as instruções e também o livro de Carin Levine, que a ajudou a encarar a obra como não tão difícil. Comenta que vai procurar trabalhar mais rápido com essa peça do que com *Exominiatura*, pois é um período com muitas coisas a fazer, e que talvez isso também faça parte do processo de como criar uma interpretação. Depois de tocar a primeira página, avalia que há alguns problemas principais e olha novamente as instruções da peça (os sons eólios, por exemplo, não tinha feito nessa leitura da primeira página). Considera que o mais importante no momento seria manter o tempo e fazer os *bisbigliandos* contados, o que ainda não estava conseguindo. Numa situação normal usaria o metrônomo do celular mas como estava filmando não poderia fazer isso e então marca o tempo batendo o pé, o que não é o ideal, segundo ela, mas era o que poderia fazer. Comenta também que havia assistido ao vídeo anterior e que fazia muito barulho indesejável com as chaves ao realizar o *bisbigliando*, e portanto tentaria usar menos dedos, para evitar tanto barulho de chave.

(AP 09-05 2)

Andreani 09-05 (2) - 09'27" *Ritornelo Bis*

May 9th, second video of the day. I'll go through the first line of the piece again. [plays from the beginning, stops] I'll also trying to tap my foot in quavers. [begins another time, tapping the foot very slowly, plays the first line] Ok, if I can do it in quavers than it actually works, because then I can divide, for example: here (first note) we have twelve, so it's 3 for every quaver. And then 3 and then we can see that the rhythm changes because we have four, instead, and then I divided in 4 and 3 for the group of seven notes. The hard thing is here (last A flat of the line) because I can't understand. We have the trill and at the same time the *bisbigliando*, it's kind of… to me it's kind of confusing, honestly. But we'll just proceed as… since it works, I'll figure it out. From the beginning. [plays the first line and stops at the first figure of second line]

[**03:40**] Now, we have a triplet of quavers, which is essentially one quarter. It's supposed to be [sings]. If I play it without the trill it would be [plays without the trill and then tries to add it] I'm not sure how to divide the seven… [plays] Ok, so… suppose I would play this triplet (still beginning of the second line) in quavers and not the way it's written… So, then we have two eighths, and for those two eights we would need seven *bisbigliandi*. So, the first one we would have four and the second one we would have three, for example. So, I'll try to play that way, without the trill, just to get it to my brain.

[**05:04**] [plays, without the first trill, but with the *bisbigliando*, attacking what would be each eight note] Something like that. [plays the figure once more] Now, let's assume I'm playing a quarter. [plays the figure] I'm playing this too fast [plays again, even more slowly]

[**06:00**] Ok, I'll try to add the trill. [plays] Maybe the trill is a bit procrastinate right now, I'll play it without the trill. [begins and stops]

[**06:26**] Oh, but it's also… Ok. So, we have a slur between this A and the next one, and actually the seventh *bisbigliando* is supposed to be faced out??? This is getting more complicated. I'll try again. [plays the figure once more]

[**06:55**] I guess it's something like that. Now, I know that this may look a bit clinical, I think that the composer's intent may not necessarily have been that precise, or that the *bisbigliandi* have the equal time between them. But for now this is the only way to understand it, so I'll try to be precise at first, so than later I can bend around them as I wish. [plays once more, without the first trill] Ok. I'll try with the trill.

[**07:39** [plays, trying to add the trill, repeats a few times and goes on until the end of the line (does not make the eolian flutter tongue] Ok. I think that, while is not perfect, it's definitely better than the in the beginning.

❦ Quando pára para verificar a primeira figura da segunda linha, por exemplo, encontra cada vez mais detalhes que a princípio não tinha levado em conta (e mesmo alguns que talvez não fossem intencionais). Comenta que sabe que talvez pareça um olhar "clínico" demais, e que talvez essa não fosse a intenção do compositor, mas que prefere assim, fazer tudo muito precisamente, pára para depois tomar alguma liberdade que deseje. Toca até o final da segunda linha e avalia que "não está perfeito, mas está certamente melhor do que no começo."

(AP 09-05 3)

Andreani 09-05 (3) 08'16" *Ritornelo Bis*

May 9th, 3rd video. I'll go from the start and try to recap on what I've worked on so far. [plays] OK. So now I've reached the end of the third line. I'm finding it kind of hard to play the *frullato* with a breezy sound because actually the pitch climbs an octave higher. I guess this was not intended. It's probably my own "clumsiness" so to speak.

[**02:24**] So try to play breathy frullato. I will start with the pitch [plays] and add the flutter tongue.[plays]

[**02:47**] Which is actually, if I'm being honest here, already a challenge. So we'll try to have some breathy sound. [plays] Perhaps it's something like that. I know that for a breathy sound there's various ways to do it. I haven't researched and so that's what I probably should check.

[**03:18**] But this might work better, like trying to… I'll try to focus my sound more and blow more in the flute and not just blow around.[plays] Of course this way is it doesn't really… you can't really hear the sound, but I guess that's what he wanted.

[**03:51**] So, there is a point that we didn't address in this movie yet. At the second line… Here (end

of second line) we have this thing, and I have actually written down that I'm not sure what it is. I'm not sure if it's a… I wasn't sure if it's supposed to be a tongue ram or slap tongue. But, checking the notation instruction, if it were a tongue ram it would also have another note. [shows the key notes] So, I believe that what the composer has written as slap tongue here (in the key note) is not what he thinks, he actually wants the tongue stop, the tongue ram. However, it's called here, which sounds a seventh down, a seventh below, and in the slap tongue that he wants is actually when he has the inverted triangle, of the black one, which is like the "t", or whatever he wants, we can figure out. So that's how I am proceeding, in this aspect.

[**05:06**] I will try to play the same thing and see if I'm lucky with the flutter tonguing this time.[plays, counting the quavers, slowly; the flutter tongue does not come out]

[**06:30**] Right. You now I've made a kind of mess with the tempi. Ok, so it's kind of hard for me to play the flutter tonguing.

[**07:31**] It's the hard thing is changing from the normal playing to the breathy sound, which maybe it's the octave I'm playing in that's making it harder. Maybe it's not. I will need some extra research on that. But apart from that it's going pretty well. I'm pretty satisfied I can see now that I was kind of… I'm still kind of intimidated for this piece because it's the longest one, but it's working so far. Okay, so I will try to go from here (A natural, middle of third line) and continue in the same way to figure out the tempo.

Ao final da segunda linha ela toca um *slap tongue*, e discute a notação, pois esse símbolo não está nas instruções da peça. Ela comenta que nas instruções o compositor chama de "*slap tongue*" o que é, na verdade, um *tongue ram* (pois ele quer que soe uma sétima abaixo). Entretanto, esse símbolo no final da segunda linha é diferente, pois não indica que seja para soar uma sétima abaixo. Assim, decide fazer um *slap tongue*, com o bocal aberto e não fechado.

Com relação ao *frullato*, ainda não consegue fazer como deseja. Ainda que o compositor tenha escrito que seja com som ventado (o que seria mais fácil para ela, pois já sai naturalmente ventado) ela pretende pesquisar mais sobre como fazer o *frullato*.

(AP 09-05 4)

Andreani 09-05 (4) 08'45" *Ritornelo Bis*

Fourth video of My 9th. What I want to say, I'll try to figure out the rhythm, not the tempo, with *bisbigliandi*. From that point onwards.

[**00:11**] [plays from the middle of third line, stepping the foot on the floor the 8th notes (colcheias)]

[**00:36**] Now we have the same again, the triplet. I'll do the same again, the triplet. [plays,end of third line] It would be normally [plays without the *bisbigliando* or *frullato*, to practice the rhythm, repeats the figure a few times then adds extended techniques, repeats a few more times]

[**01:40**] Now I'm hoping that I'm precise… but trying to count is kind of hard. So, here I'll try to divide the *bisbigliandi* to five and five, but not according to my foot or the normal quaver, but according to the quaver of the triplet, do it's gonna be faster. Ok, I'll go from the same spot as before.

[**02:08**] [plays, stopping to correct the notes that did not come out – at the tktktk and then the glissando with *frulatto*]

[**03:19**] Ok. The place in question is this one.(fourth line, A with glissando) Ok, so before this I take that tktkt lip articulation, like the trill with the tktk lip articulation is actually just tktkt. That's how I'm dealing with it right now. And I'll see if it changes, if I have it different later on, maybe I will try to… I will maybe I will find a way that's more in line with the lip articulation that's written there.

[**03:53**] Ok, I will go from the beginning of the fourth line, try and figure it out. Because I keep making some rhythm mistakes and turning quavers into some a semiquaver because I know that it's supposed to go to a kind of a faster tempo, not too fast but still kind of fast. So, I will try to keep in line with that.[plays, tapping the foot]

[**05:35**] Ok. Sneaky *frullato* keeps emerging when I don't know what it's written there. It is like I'm assuming everything I see is a frullato. Which is amusing. But, ok.

[**05:48**] All right so… the strong staccato with key clicks, it needs four fingers, supposedly. So, we'll go to the end of the fourth line and try to do this. It's supposed to be [plays] in my tempo.

[**06:06**] If I do the staccato without the key click [plays] I guess this is what it means.

[**06:37**] Ok, so… moving on the second, the second one is the same and the third one is the low D. This isn't an issue.

[**06:48**] [plays, makes the real sound of a D (not much staccato)]

[**07:04**] The issue is if I need to play it faster I won't be able to, because it takes some time. Well, despite that, ok it's not that bad.

[**07:21**] And then we have the *calmo* section in the middle of the fifth line.[plays]

[**07:57**] And this is how I'm trying to do the "abrupt and very strong crescendo". But I think that *frullato* with the strong breathy sound is starting to work.

[**08:11**] So, this concludes my session for today. Overall… I hope it was… We worked quite a bit. I can see that the first page is… almost entirely *bisbigliando* and other lot of other challenging stuff. So, what I need is to have it more round and more secure in the rhythmic aspect. And I hope the next one I can move on to the next pages and work that out as well.

Ela está especialmente preocupada com a parte rítmica dos *bisbigliandos*, faz subdivisões e marcações para estudar. Para fazer o efeito tktkt com "*lip articulation*" como indica o compositor, ela comenta que com tktkt não daria para fazer realmente um ataque de lábio, pois teríamos um pppp e não um tktkt (pois para o ataque de lábio, segundo ela, seria preciso fechar os lábios para atacar, o que faz um certo sentido). Ela resolve fazer o tktkt e não levar em consideração que seria uma articulação com o lábio, mas não se sente muito segura e pensa em pesquisar mais sobre "lip articulation" para ver se mudará de ideia. O efeito "*strong staccato with key click*" ela considera ter conseguido fazer, mas pensa que se tiver que fazer realmente rápido não será possível, porque a técnica leva tempo para fazer. *Como a nota não é escrita realmente com staccato e sim sem a cabeça, os intérpretes profissionais, apesar das explicações, interpretaram não como um staccato realmente, mas como apenas um ataque, com ênfase na articulação.

(AP 15-05 1)

Andreani 15-05 (1) 09'28" *Ritornelo Bis*

Hello! It's the 15th of May today and I'm gonna see what I remember from the first page of *Ritornelo Bis*. And see if I can continue also to the second one. [plays the first page]

[**03:14**] Ok. So, as I see, I've taken a step back, while I was playing I remember what I did last time more vividly. And I see that I have really made much progress, in my mind, for the rhythm. I keep stomping my foot, which helps me. So, I'm gonna play once again and try to take in what I did last time.

[**03:41**] [plays]

[**06:54**] Ok. So, this is the first page. I feel like I'm making progress, because it doesn't feel as foreign as the first two times, even the first time I played it. I feel like I'm much better ?? out for it. I'm gonna try the second page as well, which I remember is more straight forward, and I'll try without the grace notes, first. Just the "melody".

[**07:27**] [plays, slowly; begins and returns a few times] I discussed the first time that… actually I said I'm not sure if the sharps and the flats are also true for the octave, but I'm gonna assume that they're not. So, with that in mind I'm gonna go back.

[**08:12**] [plays until the tongue rams] What I still can't understand is why there's a tongue ram when you need a bit of time to prepare. So, either I'm doing it wrong, or I'm just a novice, which I am, or there's something else he had in mind or he doesn't probably understand the concept of tongue ram. I'm gonna assume that it's my fault, because I don't know the technique that well. I'm going to do it once again, without the grace notes.

Mais uma vez, depois de 6 dias, volta à peça e toca a primeira página. Comenta que está sentindo que a peça está melhor, muito melhor do que a primeira vez que tocou, porque agora já não parece tão "estrangeira". Os sons eólios com *frullato* ela faz sem se preocupar e saem com muito mais naturalidade (o compositor nas instruções diz mesmo que o som é eólio). Com relação à segunda página, comenta que os *tongue rams* parecem inexequíveis para ela: "O que eu ainda não consigo entender é por que há um *tongue ram* quando você precisa de algum tempo para se preparar. Então, ou eu estou fazendo errado, ou eu sou apenas uma novata, o que eu sou mesmo, ou há algo mais que ele [o compositor] tinha em mente, ou ele provavelmente não entende o conceito de tongue ram. Eu vou assumir que é minha culpa, porque eu não conheço a técnica tão bem." Na verdade ela não faz os *tongue rams* como "*tongue stops*", mas realmente o *tongue ram* demanda um tempo de preparação para que o flautista tenha tempo de virar o orifício da flauta para dentro.

(AP 15-05 2)

Andreani 15-05 (2) 10'21" *Ritornelo Bis*

May 15th, second video, going in the second page without the grace notes, once again. And see how far I can go. [plays, until middle of third line]

[**01:08**] ok. It's kind of confusing, with this tempo, which I suppose it's gonna be faster, with the tongue ram. Apart from that, it's also confusing how there's quite a few *frullati* and wind sounds interspaced in between. I'm gonna do the same thing (looks demotivated) [plays, stops at the end of first line to repeat a few times the *frullato* with wind tone, plays until the middle of fourth line (difficulty to play the E flat-C trill)]

[**03:49**] Ok. I'm gonna recheck what is written in the last page, because this can't be right. So, we have the strong staccato with the key clicks, really strong breathy sound with empty inverted triangle and then the triangle that is black which I presume, as I said last time, is a slap tongue. But this trill that is written is, you know, is a very obnoxious one. [tries to play the E flat-C trill] Yeah, this is going to be a hard one to do.

[**04:46**] Ok. I'm gonna go from this place [third line, *meno mosso*], I'll go and try to do what I can to decipher this. [plays] So, he means that he wants the slap tongue for the trill, on that notes. [tries to play E flat - C with tktkt, goes on reading]

[**06:44**] I'm also trying to play with the grace notes at this point, because it has different dynamics. [keeps playing, fifth line on – stops on the trill with tktk]

[**07:01**] [looks at the score] So, this inverted black triangle that I assume is slap tongue and that note is… I've written that down when you were here… [she snoozes, looks asleep] he uses a trill with that… [fingers A-F sharp] So… that will be kind of hard.

[**07:32**] The second page I've minded hard to decipher, and also hard to play if what I'm seeing is what I need to play. I'm gonna go from the top and try to also play the grace notes to tackle at least the more manageable regular flute playing parts. [**07:54**] [plays until the Meno Mosso]

[**09:16**] In my attempt to make it's like more… hearable? I've tried to also change the flutter tongue to the one from the throat and I think it's working, so I'm gonna keep that. Overall, this is the time I can spend today for the piece. I think it's not enough because it will be quite a bit of work, so I plan on getting back soon – as soon as I can – and tackling the most difficult parts, because if I leave it for long, because I feel like it's not manageable, then I'm not going to do it. And if it were a piece I was actually going to play somewhere, that could not happen. So, I'll give it a break just for today and then I'll get back to it with a fresh start, perhaps… to try to manage the issues.

Ela parece um pouco cansada e sonolenta. Toca do início da segunda página, ainda sem as *acciacaturas*. Comenta que essa parte é muito complicada, especialmente por ser num tempo mais rápido e com os *tongue rams* e outros efeitos entre as notas. Parece desmotivada. Depois de repetir, decide olhar novamente a bula para confirmar os efeitos. Comenta que o trinado de mi bemol com dó grave é obnóxio. Toca novamente, buscando fazer inclusive as dinâmicas. Ainda tem muita dificuldade nessa segunda página. Parece desmotivada porque considera a peça complicada demais. No final avalia a sessão. Comenta que está tentando fazer a peça "mais audível" e que precisaria dedicar-se a ela por mais tempo. Diz que voltará a ela o quanto antes porque caso contrário, se pensar que não é possível, iria acabar abandonando a peça. (Só vai retornar 8 dias depois)

(AP 23-05 1)

Andreani 23-05 (1) 9'42" *Ritornelo Bis*

Today is the 23rd of May. I'm gonna keep working on *Ritornelo Bis*. This time I'm gonna start from the second page, to see if I can get it a bit more coherent, all together better. So, I'm gonna try to play both the big and the small notes, as slow as I need to. 0'23] [plays really slowly until before the *meno mosso*].

[**01:16**] Ok. It's pretty tricky, but I think I'm in the right track. I'm gonna start playing and then playing it again, perhaps, cutting in between. I won't explain every time because it slows the process down pretty much, so if I stop and then play the same again, it's because I want to get better in terms of fingerings.

[**01:40**] [plays, stops once on the passage with the tongue ram]

[**02:26**] Ok. Already a bit better. Let's do it one more time. [plays the first lien] I'm staying in the first line, for now, and just play it again.

[02:55] [plays, repeats just the *frullato* a few times] Ok, once more. [same thing, plays from the beginning and repeats the frullato]

[03:53] Ok, I have the same issue with the flutter tongue, as I did in the other piece. When I do it it's too heavy on the tongue and I can't really hear the sound of the note. But I',m gonna get over it. I'll play it again.

[04:15] [plays just the *frullato* three times] Something like that. Ok, I'll play from the beginning.

[04:30] [plays (first lone sounds more fluent), plays until middle of third line]

[05:17] Ok, the first line was much better, so I'll do the same thing, if it holds up pretty well and then I'll move on to the second line. [plays the first line though]

[05:44] Ok, once again.[plays again] Ok. Now, I'll move on to the second line because I feel that the first one is decent.

[06:17] [plays, repeats the first figure a few times to overcome the tongue ram, keeps playing until the end of the line, repeats the tongue rams when they appear]

[06:42] I can't stop thinking that putting the tongue rams in this situation is kind of unfortunate since what I have read – if my experience is not enough, because I'm not that experienced in *tongue ram* – you are not supposed to use tongue rams in places where it's hard to get time to place the flute inwards, because right now I think it's not working out because I don't have the time to do it properly. I hope it's gonna be fixed by repetition. I'll do the same thing. The second line.

[07:15] [plays until the end of second line, some issues with the tongue rams] Ok. I'll stay here. Second line, again.

[07:54] [plays again, second line, a little better than the last time, but always stops before the tongue rams] Ok. And I'll play the first half of the third line, a bit slower because it got faster quavers, actually semiquavers.

[08:30] [plays the third line, really slowly, stops and repeats when she's not sure about the note]

[09:23] ok, it's hard to play the quintuplet with the appoggiaturas. So, I'll do just that – I mean this part right here [shows the score]. So, I'm gonna play this again.

Muito perspicaz de seus problemas, e de quando soa melhor, comenta que tem problemas com o *frullato* assim como na peça anterior (*Exominiatura*). Repete a primeira linha algumas vezes, e na última (quando soa bem melhor do que a vez anterior) segue em frente. Logo em seguida comenta que a primeira linha estava muito melhor. Tem problemas com o *tongue ram* (não faz a língua parar o ar, faz um ataque com a cabeça virada para dentro, o que ocupa ainda mais tempo e não soa realmente um tongue ram). Comenta que o trecho é um pouco infeliz, pois que leu que não se deve escrever *tongue rams* quando não há tempo para o *performer* se preparar e girar a flauta para dentro. Como ela ainda faz o *tongue ram* de um modo ineficaz, o que torna tudo ainda mais complicado. Comenta também que a quintina com as *appoggiaturas* é difícil e portanto precisa estudar só essa figura.

(AP 23-05 2)

Andreani 23-05 (2) 11'22" *Ritornelo Bis*

May 23rd, second video. I'm picking up from where I left in the previous video. [plays the quintuplet, repeats it 7 times] Now without the appoggiaturas. [plays without the appoggiaturas 6 times] And I'll start adding them one by one. [repeats many times, adding the appoggiaturas to the main notes, repeating again, the last, which is the high D going down to A flat, takes longer to fix]

[02:18] Now I think it works. Ok. I'll do from the start of third line. [plays, seems satisfied] Ok!! Now, it worked!! The magic of practicing just certain passages. Ok, I'll do the third line again. [plays again] Ok. I'll try from the beginning of this page.

[02:59] [plays from the beginning of second page, until the *meno mosso*, some minor mistakes, but had to repeat the *frullato* that did not worked]

[03:45] Ok, I think it worked better. I'll do the same thing, from the top of the page. The hard thing now is start to incorporating the accents, what I'm already trying to do. But now I'm a bit unfocused, because I'm trying to learn the notes, actually. So, I'll try to do the same thing, maybe do the accents a bit better, even if it that means staying a bit behind, "wrong rhythm", then I can fix that.

[04:19] [plays until the *meno mosso*, does not stop] I feel now, even though exaggerating a bit, it's working. So, I'll do the same thing. [plays from the beginning, repeats four times the *frullato* at the end of the line, since it does not come out properly, then keeps playing and repeats the passage with tongue rams, same reason; plays until before the *meno mosso.*]

[**06:00**] Ok. Now, the biggest issue I feel are the tongue rams [plays only tongue rams (she doesn't do it properly)] I feel this is ??? but it's not as explosive as it could be. Maybe I'll take a bit more time to play them, at least for now, until I get the hang of it. Ok. I'll do the same thing.

[**06:35**] [plays from the beginning of the page, same passage; does not stop, takes a little more time to play the tongue rams] Ok, I think it's working much better. [07:17] So, I'll go on. [looks at the score] This I the lip staccato that I'm not sure about. [shows the score, end of third line] … This one, the trill with lip staccato, which is so supposed to be tktktkt, as I've mentioned before, I don't see how it can be tktkt when the act is with the tongue, not with the lips. But I'll try. Once again. So, I'll confirm I'll have a tongue ram and then I'll continue

[**07:57**] [plays from the tongue ram before the *meno mosso*; repeats the tongue ram, then goes to the next note, tries the trill C-E flat, can't play it] And this is practicably unplayable, at least by me. [tries again, plays slowly, then plays trills of C with other notes; plays the tktkt (seems annoyed) and moves on until the "*calmo subito*."

[**09:00**] Yeah … I can't describe the feeling that I get when I get to this part, because I really can't play the C-E flat, and I think it's really poor on behalf of someone to compose it. But I guess that it's just me that … is having some difficulties, due to technical problems. So, I'll try to do it, try to practice it first. [plays the trill really slowly, as possible (seems satisfied)] Ah! It's done! It can be done, it just needs some practice. [tries again the trill (not so good this time), and then with the tktkt, playing until the "calmo subito" with some difficulty]

[**10:56**] And so, I think for now what I'm going to do is do a "kind of trill" but slower, and hopefully it will … by practicing it will get faster. I'm also having quite some trouble figuring out this [shows fourth line, slap tongue], that I've mentioned before, I guess that the inverted triangle is tongue slap. I'm not sure if it's supposed to be with the tongue or with the lips. So, that's why I'm trying both.

❖ Para estudar a terceira linha da segunda página, numa passagem difícil da quintina com *appoggiaturas*, decide fazer somente a figura sem as appoggiaturas e depois acrescentá-las uma a uma. Fica muito satisfeita com o resultado, pois consegue finalmente tocar o trecho todo da terceira linha. Procura tocar com os acentos, o que a ajuda a melhorar o trecho. Quando repete novamente, comenta que os *tongue rams* são aquilo que causa maior problema, que eles poderiam ser mais "explosivos," e que vai tentar usar mais tempo para executá-los enquanto não estão saindo com maior fluência e naturalidade – como ela não executa realmente como tongue rams, creio que não vai adiantar tomar mais tempo antes, porque somente batendo a língua como se fosse um ataque, o som realmente não é explosivo.

Comenta novamente sobre o "*lip staccato*" que o compositor sugere na bula. "Não vejo como [o trinado com staccato de lábio] pode ser tktkt quando a ação é com a língua, não com os lábios, mas vou tentar." Ela toma as instruções exatamente como o compositor escreveu, tenta não contestá-las, comenta que não parece ser exequível mas que vai buscar fazer. O início do "*meno mosso*" é a parte que contém mais problemas de execução para o flautista, especialmente se tentar seguir os detalhes propostos na bula, já que realmente não é um "*lip staccato*" (Cássia também comenta sobre isso logo no início da leitura da partitura, Sarah idem), também o trinado de dó com mi bemol, inexequível. Por fim, ela decide que vai praticar bem devagar, e fica satisfeita. Comenta que por enquanto vai tocar o trecho assim, com o trinado lento e espera que com a prática melhore.

(AP 23-05 3)

Andreani 23-05 (3) 8'31" *Ritornelo Bis*

23rd of May, third video. I'm in the second page of *Ritornelo Bis*, fourth line, third to fourth line. Ahm … I think right now, slap tongue without the lip, just with the tongue is what I'm going for, I think I like the sound of it best. I need to find a way to tackle the part with the trills, so that it's agreeable to the ear, even if it's not perfectly right, for now. So, I'll go from the middle of third line, where the tempo turns back to *meno mosso*.

[**00:35**] [plays the passage, still with some difficulty to play the trill, does not play the slap tongue, plays a regular note instead; keeps playing until the end of the page; making some stops to correct mistakes]

[**02:40**] And that's the second page. The last [covers her mouth with hands and whispers something like: part where I should work]. Ok. I'll go from the middle of the fourth line, here [*calmo subito*].

[**03:00**] [plays until the end, repeating when there are parts that do not come, mostly regarding extended techniques].

[**04:17**] Ok. So, it's not a big deal, it's just that it's out of tempo, because I'm trying to figure out the

notes. Ok. I'll practice the last four notes of fourth line. [plays, repeats the four notes many (7) times, and keeps playing until the slap tongues on next line, which she stops and repeats to get the sound, then goes on until the F (calmo)]

[**05:53**] Now I feel that both groups of notes, right now are… more secure. So, I'm moving on to the middle of last line [plays from "agitato", just first figure] I'll do it without the appoggiaturas [plays five times] I divided the last quavers in two semiquavers, so that it's more obvious that it's a group of six. [repeats five more times] Ok. [repeats the figure eleven more times and keeps playing until the end of the page]

[**08:03**] Ok. This concludes the second page. I think my biggest issue in this page is the trill C-E flat, and the tongue ram. [looks at the score] Ok. I think I should see what is in the third page, as well.

❖ Nesta sessão toca do *meno mosso* até o final da segunda página. Na leitura, a maior dificuldade é sempre com as técnicas estendidas. Para sobrepor dificuldades técnicas de digitação, ela repete as figuras problemáticas muitas vezes (10 vezes em média). Quando a figura é composta por *appoggiaturas*, ela toca primeiro sem os ornamentos para depois acrescentá-los. Seu estudo é baseado em repetir muitas vezes as figuras problemáticas. No fim da sessão avalia que os maiores problemas são o *tremolo* dó-mi bemol e os *tongue rams*.

(AP 23-05 4)

Andreani 23-05 (4) 7'17" *Ritornelo Bis*

23rd of May, fourth video. I haven't checked the third page of *Ritornelo Bis* at all, and I think I should, for we are running tight on time. So. I'll try to identify it first, by looking at it… we have some *bis-bigliandiiii* [looks at the score] in the first line and the third line as well. We've got some key clicks as well, key clicks with strong staccato… and most of it it's appoggiaturas and some flutter tonguing… Yeah… What I would be concerned about is tongue ram figures fast, but I see no tongue rams, so that's good. Ok. I'll try to start from the top and see how much I can manage to… just play, slowly. I'll try to keep the rhythmical relations between the notes.

[**01:10**] [plays the first figure very slowly three times; counts the rhythm silently] I'm doing this kind… I'm doing it quite slowly, some kind to figure out the triplet, but I think I got it.

[**01:41**] [keeps sight reading until the middle of second line] Ok. Seems confusing at first, but now I'm getting the general image what it's supposed to be. So, I'm gonna try do the same thing.

[**03:01**] [plays until the end of second line]

[**03:54**] ok. [looks at the score,as if looking for something] So, here we have an inverted triangle with trills, which I think I have encountered in this piece before, right here [shows the last trill figure of second line]. It's got the notation for the key click [looks at the other pages], but it's not a closed triangle, so it's a key click? But it can't just be a key click. [tries with the flute] But it also has an abrupt crescendo, which means there should be some sound. I'm gonna take it from the top.

[**04:55**] [plays until the "*calmo*", beginning of third line]

[**05:56**] Ok. But I think it's not… it's not that difficult. It's just hard to understand what he means… with this triangle. Ok. So, then we have the group of notes [plays, third line, "Agitato sub." until the end] And I reach the end, a bit abruptly, but I just wanted to check. Ok, then we have some harmonics. [tries them].

❖ A leitura da terceira página é mais fluente do que da primeira ou segunda, pois a flautista já está mais acostumada com o material. Percebe que algumas figuras de técnicas estendidas são as mesmas que já havia tocado. Novamente se depara com os *key clicks* que não funcionam, desta vez comenta que não pode ser apenas um *key click*, pois há um crescendo e portanto deveria haver algum som. Avalia que o trecho "não é difícil, o que é difícil é entender o que o compositor quer dizer," e complementa: "com o triângulo."

(AP 23-05 5)

Andreani 23-05 (5) 0'54" *Ritornelo Bis*

Fifth Video of May 23rd. I'm having an issue with my memory card on my phone so I have no more time.

[**00:07**] What I wanted to say is that I'm going to check the harmonics of this note. I think the right harmonic is this one.[plays]

[**00:14**] And also what I wanted to say is that today tried to work a bit more fast, because we don't

have as much time until June. And because I think this is quite a challenging piece, so I wanted to get as much done as possible so I feel like I've worked at the faster pace and I hope that it's gonna work out. So I'm gonna upload these and then I'm going to work again so that I'm ok with the memory card. And there's no footage gone. So. Anything else I want to say?

❖ Teve problemas com o cartão de memória.

(AP 27-05 1)

Andreani 27-05 (1) 10'06" *Ritornelo Bis*

Today is the 27th of May and I will return to *Ritornelo Bis* by starting from the last page, the third page, and work my way through it again.

[**00:15**] [plays from the beginning, reading until almost the end; apparently, the most difficulties are the repeated notes with "key clicks"]

[**01:55**] Ok, I stop just by from the end. So… I need to figure out what to do at the trill with the "lip staccato". I mean this one.[shows the score, beginning of third line] Which I also encountered in the previous pages. So it's supposed to be a trill with lip staccato. Just from lip staccato I… I'm not sure what the composer wants, because if it's staccato then it's not really lip staccato. Especially if it's tktkt because that's done with the tongue. And if it's done with the lips it's ppppp, at least from what I know. Is there some way I can play it with the lips as he asks?

[**02:53**] [tries, without the flute: tk] No. I don't think so. Hmmm… I will try to do it with tktkt, disregarding the lip staccato indication.

[**03:05**] I will start with just the trill. [plays the first trill, only the notes regularly slurred, repeats many times]

[**03:33**] And now I'll try to incorporate some kind of staccato.[plays, attacking each note]

[**04:03**] OK, so it's possible just not too fast at the stage where I am right now. So we'll try to do that. Before that, at the beginning of the page there's a few *bisbigliandi* and I will try to figure out the rhythm.

[**04:23**] [sings the rhythm] I think it helps if I do some kind of solfege when I don't… when I'm not sure of the rhythm. So, the beginning of the page we first have the semiquavers with the appoggiaturas. So… [keeps singing the rhythm] Okay. So if I divide the triplet [keeps singing] If it's a quarter [sings] So, that's why I should put in the *bisbigliando*. [keeps singing].

[**05:23**] Ok. I will try to play it. [plays from the beginning, slowly until repeated A, middle of second line]

[**06:08**] Ok. Just regarding the *bisbigliando*, and the first the very first group of notes, after the very first group of notes… the solfege is generally proven to be very valuable tool, at least for me, the way I work. So I'll keep it.

[**06:26**] Now, I need to make the appoggiaturas a bit better when it involves a big jump, like the first note, a B and then E flat. [repeats the first figure a few times and keeps playing until the middle of second line, again]

[**07:44**] OK. So then we reach another point where I'm not sure. [shows the score, the tktkt A-C second line] Here as I also said last time I'm not sure what this is.[looks at the key notes]

[**07:59**] It's a breathy sound. But… There's obviously a difference between just breathy sound and this breathy sound, because there's both an inverted triangle that's white, and an inverted triangle that's empty like this one. I'm not sure what the difference indicates. Maybe… they mean that… It's not supposed to be as intense? I'm not sure what this means. Let's see.

[**08:41**] [plays, tries to make an eolian sound, then tktk] Ok, so… this is used for the key clicks? The strong staccato! This is used for the strong staccato, as well. So, maybe it's a strong staccato like… but not the slap tongue because we already saw that the slap tongue is the inverted triangle that's black inside. I don't know… the whole triangle thing is kind of confusing and I really think that the composer could have chosen a more clear way. But I will make my way around it.

[**09:28**] So, we have just before that… the strong staccato with key clicks, and then we have this.

[**09:35**] [plays the repeated A, breathy sound with key clicks and the A - C tktkt tremolo, not convinced]

[**09:56**] Ok. I'm leaning towards it being… the breath sound, but I'm still not sure about it.

❖ Retoma a peça na terceira página. A maior parte dessa sessão é dedicada a decifrar o "*lip staccato*." Ela comenta: "Eu não tenho certeza do que o compositor quer, porque se é staccato então não é realmente staccato de lábio. Especialmente se for tktkt porque isso é feito com a língua. E se é feito com

os lábios é ppppp, pelo menos pelo que eu sei. Existe alguma maneira que eu possa tocar com os lábios como ele pede?[Cássia comenta logo no início que esse "lip staccato" é um erro dos compositores.]" Ela tenta, mas confere que não é possível e decide fazer o "tktk" desconsiderando o lábio. (Pela primeira vez confirma que vai fazer algo diferente do que o compositor sugere, mas apenas depois de verificar que aquela indicação realmente não é possível de ser executada)

Solfeja (somente o ritmo) o trecho e comenta que considera uma ferramenta muito útil para entender melhor quando tem ritmos complicados.

Fica muito confusa com a notação dos sons eólios, "*breathy sounds*," "*lip articulation*" e "*strong staccato*." Comenta que essa notação com os diferentes triângulos é muito confusa: "Eu não sei … todo essa coisa do triângulo é meio confusa e eu realmente acho que o compositor poderia ter escolhido um caminho mais claro. Mas eu vou contornar isso." Tenta tomar algumas decisões a partir da leitura da bula, mas ainda não se sente segura.

(AP 27-05 2)

Andreani 27-05 (2) 11'00" ***Ritornelo Bis***

Second video of 27th of May. I'll go from the beginning of third page. [repeats the first figure five times and moves on, repeats the C sharp with key click figure three times and moves on, repeats figures with key clicks and tktktk attacks, plays until the middle of last line; the rhythm is not correct]

[**01:42**] Ok. So far, I haven't really made any changes that are indicated, for example *agitato subito* or *calmo*. I'm still playing rather slowly, compared to what the composer wants. So, I won't make the distinction just yet. I think I need to do a better job at the quintuplets, so I'll start from the first line's quintuplets, the ending of first line. First, without the appoggiaturas.

[**02:22**] [plays, slowly, repeats the first figure three times, moves on to the next line, plays the first three quintuplets, without the appoggiaturas] Ok, I'll continue the second line, the first three quintuplets. [plays the passage slowly, without appoggiaturas, repeating and correcting when there are mistakes]

[**03:22**] Ok. Something like that. I think it's probably better. So, now… [looks at the score] I'll go from the ending of first line and then I'll be on to the second. [plays the passage slowly, without appoggiaturas, all through]

[**04:00**] Ok. Again. [plays again, same way, but more secure]

[**04:15**] Ok. Now I'll try to incorporate the appoggiaturas, maybe slightly slower. [plays] Ok. Once again. [plays]

[**04:51**] Ok. Now it kind of starts to make sense. Let's do it once again. [plays again] Once again [plays again]

[**05:34**] Ok. I think it's getting there. One last time, I'll try just a bit faster. [plays, faster no mistakes] One more time. [plays again] Ok.

[**06:10**] [looks at the score and sings silently some rhythm] I'll try from the beginning of the first line of third page. [starts playing, quits at the first figure]

[**06:35**] I really need to practice the lower note more. [repeats the first note with the appoggiatura and then keeps playing until the appoggiatura after the *bisbigliando*] No! Wrong note. I'll do it once more.

[**07:13**] [prepares for a few seconds and plays until the end of second line, some difficulty with the repeated "key click" notes]

[**07:54**] Ok. So, stopping towards the end of second line, the quintuplets are much better. I just need to repeat the very first group with the semiquavers, because of the jump between the appoggiaturas and the lower note. The lowest notes of the flute are generally my weakness, and many people's, so it needs quite a bit of "force" but without overdoing it. So, the accent that's on it makes a bit more difficult to me to regulate the force of the sound. So, I'll try just that first group.

[**08:37**] [plays the first figure more than 20 times, very slowly, taking care for the sound of the lower notes to come clear – some difficulty specially in the first note– and then keeps playing until the repeated A's at the second line]

[**10:44**] Ok, I tried a bit to play kind of faster after the practice of just the first group. And I think it's not anywhere near perfect, but I think it's working so far, the way I'm working on it.

❦ Sessão dedicada a "limpar" o início da terceira página. O início é especialmente difícil por conta das *appoggiaturas* com intervalo grande para as notas graves. Para sobrepor as dificuldades, ela toca

lentamente sem as *appoggiaturas*, repete muitas vezes e depois acrescenta as appoggiaturas, mais repetições, até conseguir um pouco mais de fluência. Comenta que ainda não está tentando fazer as distinções que o compositor pede, pois ainda precisa focar a atenção para tocar as notas certas. Avalia que apesar de estar longe da perfeição, o modo como vem estudando está trazendo bons resultados.

(AP 27-05 3)

Andreani 27-05 (3) 8'06" *Ritornelo Bis*

Third video of May 27th. I'll stay in the third page for the day and just try to repeat everything so that it gets to an appropriate result. So, I'll go from the top of the third page. [plays] Ok, so I at least I figure out a way for the… the trills to kind of work, that tktkt trills. I'll count five times – taka-taka-ta – so that I end in the note, in the primary note. And that's gonna be way easier for me to play in tempo.

[**01:50**] Like.[plays,repeats the gesture many times]

[**02:20**] Something like that. And that way I think it's gonna work out much better.

[**02:26**] Ok. So now I try to do a staccato on the trill with the open inverted triangles like this one [shows, third page, end of second line]. I think it doesn't work out that well, I think it's not what he wants. I think if it's one of the things we already know, it has to be the breathy breathing sound, whatever. So I will try that again. In this spirit. [plays the whole page].

[**04:12**] OK. So in the end, there's this cut up line, which I'm not sure what it signifies. [looks at the score] It's not legato. Maybe it is, but because it's the wind sound it can't really be connected to a normal sound so the composer has used… hmmm… a legato with some… like a line that is not complete in between to signify that it's two different kind of sounds. Maybe it shows that the phrase should not be cut. Not the legato. That's probably what it means.[plays the last figure]

[**05:24**] Maybe something like that. OK, so concerning the harmonic. [plays, fingers A and uses al the fingers of RH to trill] Something like that. I did. I think this is quite valuable.

[**05:56**] Ok so I want to play this quintuplet [shows the score, "agitato sub."] one last time, because I think I neglected it. [plays] Without the appoggiatura. [plays, slowly, repeats more than ten times, then incorporates the appoggiatura and repeats more times]

[**07:21**] Ok, so that's kind of the deal. Ok. So, the third page is quite straight forward, apart from just one or two things that I'm not sure about. I think it's gotten to a pretty good level. It's not perfect, but it can be played at a pretty good level. So, the thing that is left is to do the… indications for the character like the… *"agitato subito"* and *"calmo"*. There should be some difference in between, and then connect to the rest of the piece, the first two pages. So, that would be my task and the next time I will visit these.

Ela decide "contar" os trinados com tktkt, fazendo 5 vezes, pois assim começa e acaba na mesma nota, o que ela percebe como um facilitador. Ainda não tem segurança quanto à execução dos *staccatos* com "*breathy sound*" mas decide seguir em frente. Trabalha algumas outras passagens, e no final avalia que esta terceira página não é tão complicada. Considera que seria preciso seguir melhor as indicações de "caráter" como "*agitato subito*" e "*calmo*" mas que já está num bom nível de performance, apesar de não estar perfeita. Agora o que falta é juntar com as páginas anteriores e é o que fará na próxima vez.

(AP 30-05 1)

Andreani 30-05 (1) 7'44" *Ritornelo Bis*

It's the 30th of May today, and I'll start from the third page of *Ritornelo Bis* again, and see what I remember from our last session. I'll just start from the beginning and maybe at some point I'll stop to repeat something that I think needs some working on… just to "digest it" a bit better and then move on to the rest of the page.

[**00:29**] [plays until the "*calmo*"] Ok, I'm gonna stop here. I didn't do the *staccato* with "intense" key clicks at the first line, but overall I think I mostly remembered the stuff, so I'll try again.

[**01:24**] [plays only the first figure] Ok. These are the "leaps" that I need to fix.

[**01:40**] [starts again, concentrates for 6 seconds before playing, plays the first line with no mistakes and stops in the middle of second line, at the repeated A's to repeat the figure, then keeps playing until the "*calmo*"].

[**02:37**] Ok. So, I think that here [beginning of third line] it's better to count six times and end in the lower note of the trill. Now, what needs to be fixed, I believe, is the sound, because it's kind of all over

the place and not very focused. I'll try the same thing.

[**02:48**] [plays until the middle of the last line (*obs: she never does the tktkt attacks of the trills in the beginning of the third line, plays a regular tremolo)]

[**04:06**] Ok. So, I'll stop here. I tried to do this trill [middle of last line] but I did with the wrong note. Ok. I'll go to the third line, here [agitato sub.] I need to fix this thing.

[**04:22**] [plays slowly, with the appoggiaturas, repeats many times]

[**05:12**] Ok. I will go from the beginning of the page, again.

[**05:18**] [plays the first figure and stops right away] hmm it's kind of too closed off, the sound… I think it has also to do with the flute [changes the angle of the headjoint] so I'll try to make some adjustment to fix the sound.

[**05:58**] [plays from the until the end]

[**07:19**] Ok, so… I keep an F natural as an F sharp, but apart from that, and apart from the part I'm still not sure I have to play this [after the repeated A's second line] I think it's at a pretty good level. I'll try to work backwards. I'll go to the second page, and I'll start from there.

❦ Procura identificar as partes que precisam ser melhor trabalhadas tecnicamente. Repete as figuras que considera que não estão boas. Comenta que, no geral, o que precisa melhorar é o som, pois tudo está sempre muito igual. No final avalia que apesar de ainda haver alguns pequenos problemas essa página já está em um "bom nível."

(AP 30-05 2)

Andreani 30-05 (2) 7'33" *Ritornelo Bis*

It's the 30th of May 2nd video. I'll go to the second page of *Ritornelo Bis* and try to remember whatever I can [plays until the "*meno mosso*", just stops to repeat the frullato at the end of first line].

[**01:00**] Ok, so… so far, the hardest thing about the second page for me is the fact that it changes between different kinds of sound and colour and techniques. And I'm finding it kind of hard to keep up. We'll work on that. So I'll try and do the same thing through repetition and try to digest it better. [**01:32**] [plays until the "*meno mosso*"]

[**02:15**] Ok. So as it's becoming obvious, this is a general observation, at first… I'm not thinking about the sound, I'm trying to just play the notes. I'm still at that point. So I'd like to organize sound so that it becomes more focused, more coherent and more generally pleasing to the ears. But right now, that's not my priority, because I'm still struggling with the changes between the notes and the fingerings. So, I'll play the same thing. [**02:46**] [plays, same passage; does not stop anywhere this time]

[**03:22**] And again. Actually, first, I'll try to do this [shows the score, *frullato*] from the end of the first line. Change between this note and this note [the F] frullato between sound and breathing sound. I'll try to do this with the dynamics that are written. [**03:46**] [plays, frullato is always a little difficult to her] Ok, so if I do a frullato from the throat instead of from the one inside the mouth and then change the position of the tongue, I think it helps with this.

[**04:23**] So I'll go from the beginning. [04:30] [plays again, same passage]

[**04:58**] Last note was wrong. And… now that I'm trying to actually increase the tempo, it's becoming very obvious that the tongue ram or tongue stop or however it's called is really hard to play in between… So I think I will have to take some pauses in between my playing to do with. [**05:25**] [plays from the beginning, stops] OK. I'm doing the third… the third triplet is wrong on rhythmically. So, I'll to try and do it again and fix it. [**05:42**] [plays same passage, until the *meno mosso*].

[**06:18**] Ok. So as I already said, since I'm working on the notes themselves instead of the sound, I'm having quite the loss of sound and that needs to be fixed. I'll go from the third line in the beginning.

[**06:37**] Because that's where I'm having some trouble within those. [06:42] [plays the passage, repeats some times trying to emphasize the *frullato*].

[**07:27**] I kind of like this! So I think this is working out much better.

❦ Comenta que o maior problema dessa página é que há muita mudança de diferentes sons muito rápido, e que isso ainda é muito difícil para ela e que ainda está trabalhando para tocas as notas certas e no tempo. "Eu não estou pensando sobre o som, estou tentando apenas tocar as notas. Eu ainda estou nesse ponto. Então, eu gostaria de organizar o som para que ele se torne mais focado, mais coerente e mais agradável aos ouvidos. Mas agora, essa não é minha prioridade, porque ainda estou lutando com as mudanças entre as notas e os dedilhados." Comenta que antes dos *tongue rams*,

especialmente agora que está tocando num tempo mais andado, vai precisar fazer "pausas" para conseguir executá-los. (O fato de não conseguir pensar no som parece estar incomodando-a, comenta várias vezes sobre isso)

(AP 30-05 3)

Andreani 30-05 (3) 5'59" *Ritornelo Bis*

3rd of May and the last thing I'm going to do today is the second half of the second page. And especially this transition between the lower E flat and C is, I think during one of our last sessions I figured out the way to do it with my… with my fingers slide… So I'll try to do it again and I'll go from here [*meno mosso*] where the tempo changes.

[**00:51**] [plays; when she moves the finger to E flat, there's probably some leak and the sound doesn't come; keeps playing until the end of the page] Ok.

[**02:14**] First of all now we see that here we [last line, before "agitato"] have a tongue slap trill, which means that when there's an inverted triangle that's open an empty, like and the third page… then it's probably breathy sound with trill? Probably, since there's a different indication for this one. OK, so it seems that this needs quite a lot of work. The fingers slide. So… try again.

[**03:00**] [plays, tries carefully to slide the finger, gets a better result]

[**04:03**] Ok. So since we have the closed black inverted triangle, but then – and a trill – but then we have that the tktktk lip *staccato* trill… that is not the same thing. The one is the slap tongue and the other is just *staccato*. I'm not sure. [**04:27**] [plays the passage, repeats the trill with the *staccato*].

[**05:06**] I see. OK. So this just needs more practice, and I think my issue is that I lose quite a bit of air in this hole, in this key of the flute [last key of the body] when they do this. So if I use a different position of my fingers then maybe it can work.

[**05:25**] Well that's about most of it. This and the confusion around the slap tongue and the tktk lip staccato thrill is the worst in this though I think that… uh… the composer could have done a better job differentiating it. But this will need of course a revisit in my next session. Just this part of the second page… I think should be the first thing I should start with next time.

❖ Consegue fazer melhor o *tremolo* dó-mi bemol, deslizando o dedo mindinho (MD4) sobre as chaves. Comenta que esse *tremolo* e a confusão em torno do *slap tongue*, *lip staccato* são as piores coisas. Um pouco encabulada fala que o compositor poderia ter "diferenciado isso melhor". (fala muito rápido quando vai criticar o compositor)

(AP 02-06 1)

Andreani 02-06 (1) 9'13" *Ritornelo Bis*

Hey! Today is June 2nd and as I said last time I'll start from the second half of the second page of *Ritornelo Bis*, which means I'll start from here [*meno mosso*] to get the hang of the C and E flat.

[**00:19**] [plays until the end of the page; the trill C - E flat does not come out (she looks annoyed)]

[**01:47**] So, here we have the slap tongue that is supposed to be with the trill, the tktkt trill, and the infamous C - E flat leap. Ok. I'll try the same thing, again.

[**02:10**] [plays; the C-E flat trill does not come out; keeps playing anyway]

[**03:45**] So, if I don't really do a trill, but if I do a very slow trill, building up, then I think it's the only possible way for me to play this. So, I'll repeat.

[**03:59**] [plays, the trill even more slowly, but with sound]

[**05:22**] Ok. (looks upset) Now, I'll go from the beginning of the page and try to stitch the two half of the pages together.

[**05:35**] [prepares for 10 seconds and plays, now even with some dynamics; the C-E flat trill is not good (she seems really upset)]

[**07:20**] Ok. I'll try to do the same thing.

[**07:28**] [plays; not as much dynamics as before] Ok. It's not anywhere perfect, but at least it's kind of playable, now.

❖ Nesta sessão volta à segunda metade da segunda página, onde está o trinado dó-mi bemol. Está notavelmente chateada e às vezes irritada. Comenta "Então, aqui temos o *slap tongue* que supostamente estaria com o trinado, o trinado tktkt e o salto infame de dó-mi bemol." Comenta que a única maneira possível para ela fazer o *tremolo* é tocar bem devagar (foi essa a decisão de Eric Lamb). Toca o trecho algumas vezes e no final toca a página 2 inteira. Seu comentário final é que o trecho está

longe da perfeição, "mas pelo menos está tocável, agora."

(AP 02-06 2)

Andreani 02-06 (2) 6'49" *Ritornelo Bis*

Second video of June 2nd, I'll try to play the whole thing from the beginning and stop at certain points to maybe repeat if you think that don't sound that well, just for the sake of repetition and taking it in. And then see if I can play the whole thing.

[**00:19**] [plays almost all through; repeats the e-flat *bisbigliando* (end of third line); repeats the figure at "agitato" (middle of last line, second page); não faz muita dinâmica, mas procura tocar todas as notas corretamente e na medida do possível fazer as diversas sonoridades].

[**05:50**] Ok, so, now that I played the whole thing, I realize that it's been hell band it together. So… but this is all the time I can dedicate to this today. From the next session I think I'm gonna… I'm actually gonna focus on playing the whole thing through, at least once, maybe in the beginning of the session. Because now I have a better idea of the work that I have done and how it has work and what further needs are. I think the worst part is the rhythm and the tempo, the notes are getting there and the techniques as well. Although not perfect they're manageable, but the rhythmic relations between the notes and the changes of tempo are something that I need to work at. So, that's what I'm gonna do for next time.

Toca a peça do início ao fim pela primeira vez. Ao final avalia que é muito difícil juntar todas as partes e que fará isso nas outras sessões, pelo menos uma vez. Comenta que o ritmo e as mudanças de tempo é o que precisa trabalhar mais, pois as notas e as técnicas, apesar de não estarem perfeitas estão já melhor encaminhadas.

(AP 07-06 1)

Andreani 07-06 (1) 10'17" *Ritornelo Bis*

It's the 7th of June and starting today I'm gonna play *Ritornelo Bis* from the beginning, because I feel that now I've worked on separate parts quite a lot and it should start coming together, sooner or later. So, I'll just start from the beginning and then maybe stop at certain points to repeat some stuff that I might have forgotten temporarily, and so meaning to sound better. So, let's start.

[**00:35**] [plays through, really slowly – but that should probably by her choice for the *andamento* (with some dynamics); the e-flat *bisbigliando* does not come out, she repeats and then keeps playing until the beginning of fourth line, when the tktkt trill does not come out]

[**02:34**] I'll go from the last trill [keeps playing until the end of the page]

[**03:22**] Ok. Just a quick recap of some stuff. Hmm… Ok. Second to last line,towards the end of the glissando, I didn't do that. I'll go from de beginning and try to have a clearer sense of rhythm from the start, because I feel that note was not as it should be. Ok, so I'll go once again and try to do it with even clearer rhythm, keep the *bisbigliandi*, as close as to the rhythm as possible, as for the number write with note and try to do more intense dynamic changes.

[**04:11**] [starts to play and stops] Again, starting from the beginning I'm so busy counting the bisbigliandi that I forget the crescendo. So, once again. [plays, starts again twice and keeps playing; the e-flat *bisbigliando* is better this time, very slowly; repeats the glissando A-C twice, not very good but keeps playing; repeats the figure at the beginning of last line, which sounds at first one octave higher; plays until the end of the page; (although she tries to emphasize the dynamics, the result is no better than before; actually, a little worse)]

[**07:45**] Ok. I think I can move on to the next page. All at all, it's pretty good. I'm gonna keep this tempo for now, on the second page. And just see what it takes me.

[**08:00**] [plays, not that slow; the trill C - E flat at first is not bad; at the last line repeats the first figure three times (seems desatenta)]

[**10:06**] Ok. I think I'm gonna take it, page by page, and… it's better than just playing the whole thing through.

Toca a peça do início. Seu tempo é bem lento (Apesar de ainda não ter comentado sobre a escolha do andamento, toca muito lentamente, com a colcheia a cerca de 40. Não levou em conta a semínima a 60 e até agora não comentou sobre isso.) Quando chega no mi bemol *bisbigliando*, repete porque não sai (mesmo porque não é possível fazer um *bisbigliando*, que envolve mudança de dedilhado, no mi-bemol), segue em frente (esse é um problema que não foi realmente resolvido, pois sempre que chega ali deve repetir, e ainda assim não obtém resultado). Na segunda vez que toca, decidida

a enfatizar as dinâmicas, parece menos concentrada. O trinado dó-mi bemol sai melhor, mais lento. O resultado é tão bom. Vai para a página 2 e consegue manter uma boa relação rítmica entre as notas, apenas na última linha é que encontra alguma dificuldade, mas parece também ser por menor concentração. Esse é o único vídeo que grava nesse dia, não parece muito satisfeita.

(AP 09-06 1)

Andreani 09-06 (1) [12:07] *Ritornelo Bis* - Concert version

Today is June 9th, and I'll play *Ritornelo Bis* from the beginning and try to fix the rhythm and the tempo. I'll try to speed up the tempo, and gave better relations between the different quaver, semiquavers, something like that. So, from the beginning (does not use a metronome)

[00:24] [plays until the end of first page, slowly]

[02:42] Ok. So far, so good. I feel the only issue is that… sometimes I forget the tempo I myself set. Apart from that, though, it's better. You know, I'll try to go a bit faster from the second page. [03:08] [plays the first part of second page]

[03:41] And now I'm back to the previous tempo. [keeps playing, the C-E flat trill she plays really slowly and even so the result is not the best; keeps playing until the end of the piece]

[06:24] Ok. Now I have kind of a perception, so I'll try to play the whole thing once, without stopping. Just in the way I would try to play it to someone else.

[06:48] [plays all through]

[11:38] And that would be I, if I were to play it right now. Most of the stuff is straight forward, there are a few… quite a few places that I'm not sure how I would play if I had some help from a teacher, or some other student, or from the composer himself. So, yes. This is my final version of this piece.

(AP 09-06 2)

Andreani 09-06 (2) 3'05" *Exominiatura* - Concert version

Second video of June 9th. As you mentioned on your e-mail, if I got it correctly, so. I'd like to play *Exominiatura XI* one last time. The only thing I've done is trying to play the beginning off camera to see what I remember. Well, I think that I remember most of the stuff but, anyway, let's see how this would do if I were to play it in the concert right now.

[00:34] [plays the "final version" of Exominiatura] [02:48] And that would be *Exominiatura XI* if I were to play right now, if I were to play it in front of an audience.

[02:55] Now, this concludes my session. So, I'll stop this video and begin another one with a few thoughts.

(AP 09-06 3)

Andreani 09-06 (3) 3'57" Final Thoughts

This is the third video of June 9th and actually this was all the work I have managed to do so far about your project on your pieces. This is the most I can devote because the semester is over, so unfortunately there's no chance to Swedish premiere it maybe next year, if you're still interested in that and it works out for me.

[00:28] But this is the… the most I could gather from those pieces in this amount of time, without consulting anyone. I only did my personal research and I have a few thoughts about that. I think that it was hard for me to play it. I think that… on one hand it was really interesting, because I feel that I've developed my own sense about the pieces and my own ideas and I… had my own interpretation… about them which… would probably not be exactly the case, if I were to have consulted the composer first of all, and then my teacher or my classmates or someone else with more knowledge than I.

[01:20] At the same time, maybe it's… it's not the right thing maybe some things were meant to be played in a different way – and I guess that's what you wanted to gather. Out of the two pieces I managed to work on… I think it became quite obvious now that in the first one I worked quite a lot, and I wish I had the time for the second one as well, because it was interesting. Out of the two I feel the second one was harder for me to get into, because I feel like it was written in a different way from the flute and I had more of a technical challenge.

[01:56] The *Exominiatura XI* was much more straightforward for the flute. It was much easier for me in a sense to get into it, although I did have to pour quite a bit of research in it.

[**02:10**] But concerning the project overall, I think that the different thing while working on these pieces was the feeling that I would have to record myself. I think that put me in kind of a different environment. Sometimes it was harder for me to just… just put my video on and started recording because I would… I would have liked to work without having the feeling that I'm being I'm being monitored, because now it was… like I have the sense that someone would be watching you at all times.

[**02:45**] So, I don't know how much of this outcome was curated. I don't know if that's… if I could say that… was curated by the circumstances of the project, but I feel that I would have worked kind of in the same way, but maybe with much more freedom, and maybe the outcome would have been different. And also if there wasn't a pressure of time and of course if I had had the chance to consult someone.

[**03:17**] But overall this was what I managed to do and it was a really nice experience for me to do. And I'm going to keep those pieces, and maybe next year my second year of master or some other occasion I hope I will have the chance to present them to someone else, apart from you. I hope it helped you through the whole project and everything else we can discuss through e-mail. That's all.

ENTREVISTA

— How about contemporary music, do you have any especially interest?

And I remember in my second year where I had, prior to that I hadn't really had any special contact to contemporary flute techniques. But I remember that she gave a seminar to the composition students about the flute and they wrote pieces for flute, actually for a flute orchestra. So I remember that we had to deal with pieces for perhaps 14 flutes with contemporary techniques and with a variety of flutes. (…) And that was actually my first experience with contemporary techniques, which was kind of daunting because I hadn't had that before. (…) Then my third year, I worked with a piece from a Greek composer for the extra diploma I wanted for the conservatory, which was for flute and piano and had some contemporary techniques. (…)

— In what sense preparing these pieces was different from preparing other pieces? I mean… was it different from preparing a piece from the standard traditional repertoire?

Well, the thing is that I… here in this case, there was the extra… how should I say… Not really obstacle, but a different thing was the fact that I couldn't really find those pieces to listen to. To have the reference point. Because what I usually do with pieces that I have an issue with, if I don't know how to play something and I don't have my teacher there, I say, ok, let's try to find this piece online or the spotify to find some recording somewhere. But you couldn't really do that. So I had to read about some techniques that I thought I played, right, but I wasn't really sure. And then I just had to use my logic and maybe imagination. So that was kind of different.

— And do you always follow the Same steps when you prepare new piece?

I would say that No. I mean it depends on what kind of piece it is but sometimes it's something I know I already know. It might be a piece that I heard someone else play or it might be a piece that I already liked. And at some point I was ready to play. So if it's something that I already know, I might know that there is a part that sounds harder and I might start from there, say, OK, there's a nice melody. And then in the middle section, there's something that I don't know how to play. So this starts from that. And if there is a piece that I don't know, at all. And the contemporary one at that… with modern techniques. I almost always listen to it first, because it helps me hear the music behind the different techniques that are kind of confusing. Because sometimes when I look at the score, I see the techniques and I see that there's no real melody… So I don't really know how to approach. If I actually listened to it and I hear someone else put some meaning, should I say… to it, then I feel like I know how to proceed a bit better.

— Now about these pieces I have some questions. In Exominiatura… When you were studying, you decide to play just the notes with no extend techniques first. Why did you decide to do that?

Well it was mainly to have a certain… To be sure while practicing it, because I figured that if I didn't know exactly how this is supposed to sound… And if there are many things that I wasn't sure about, then it would be good to have a reference point. And the starting point… Maybe to take some things out of the way, like take the normal notes out of the way, practice them first and see that they get good and then use most of the time to work just on the extended techniques. Don't know if I'm making

sense. I basically thought that I would start with the easy stuff. So the… it ends the easy stuff, and I know the melody, how it goes, and then I can put the more hard stuff in between.

— So you would consider that the notes with extended techniques would be harder.

Yes. Because I think that although I have played some contemporary music, I still think that I'm not that knowledgeable or I haven't practiced them enough to just be able to play them at first try; I need to do a bit like *frullato*. I would need to do maybe an exercise or something. While with standard notes I basically know how to play them, it just takes a while to actually be able to play them right.

— In some of the decisions on the note, you say that you take them because it makes more sense musically. How do you decide that they are more musical or more logical… Sometimes you said more logical… Based on what?

For example, I remember that in this specific piece there were some motifs that repeated themselves. And at those instances when I wasn't sure about how a note was written, I would reference back to the previous motive(…), for example. And in my case I would not know… unless I would contact someone else that had some authority on this. For example with the extended techniques… sometimes they don't work in all notes or they don't work as well.

So when when in doubt, I think in the end I went with the thing that sounded better, because if there was a note where a specific technique didn't really yield results(…) and there was an option of two notes. I will choose the second one just so that the result sounds good.(…) I mean, depending on whether the note has a sound and that it works with a technique… then sounds good. I could say… It doesn't matter if it's not harmonic or something. I think that was my thinking behind it.

— There's a certain point for the Exominiatura XI you say that you're trying to merge the contemporary element with the melodic, one that still exists. What did you mean by that?

So one thing that we try to focus on during our lesson with Anders is that contemporary music doesn't mean that it's just the how should I say… like wild sounds and non melodic playing. There's still some… That can still be some feeling behind it. It can still be melodical and sound pleasing to the ear, even if it's not strictly standard or even if it's not very harmonical. So here I was trying to have a melodic flow like… that the music has a flow without being disrupted by the sudden contemporary techniques, so that it was all one piece and that the contemporary techniques were still music. They're not just noise, because they're not. So I think that's what I was trying to do.

— So the extended techniques with the melody. But are sometimes this the extended techniques also melodic, or you don't think so?

Well I would say yes, especially if we look at the singing with our mouth closed or however it works. It's still melodic.

— When we were about to finish this Exominiatura XI you decide to play trying to have the feeling that it's a performance. Not a practice. What does that mean for you. Would it be different?

I would say it would be different because when we practice we always think that there's gonna be another time. So if we make something wrong, we will play something wrong, or if we make a mistake, it doesn't seem that important because next is going to be another practice day. So okay, we can fix it, but when it's in performance, it's more urgent to play it right. So at least for me, I'm more focused and a bit more stressed as well. Even if I practice on my own, if I think that now I'm playing like a performance… There's some amount of anxiety in that. So I think that… I play… I want to play more focused and to try to concentrate on everything so that I don't really make many mistakes because I think this is my last chance to play this piece. And after this, I can't really make a mistake because this is there's people watching. So we think that's the difference.

— And for Ritornelo Bis your approach was different from that one. You did not try to play just the regular notes first. Any reason for that?

First of all, I had I already had the experience of playing *Exominiatura XI* first. So, I felt more sure in approaching this piece, but also in *Ritornelo Bis* there are way more notes that are not standard. So I felt like there weren't that many instances where I could just play the standard notes. I would be done very fast. It wasn't any meaning behind this. And also the third thing, but maybe the more or the most important, is that I took quite some time with *Exominiatura XI* and when I moved on, I was a bit stressed that I wouldn't make it on time. So I said, okay, now I need to go a bit faster. Let's go. Let's

dive right in and see how it works. So I think that's why.

— You thought that Ritornelo Bis was more difficult. What made it more difficult for you?

First of all, the fact that it's longer. It means that there are more notes to study, of course. Also, I think there was a bigger variety of extended techniques. And also, I think it was written in a more difficult way, should I say there were more intervals that I had to play. There were more fast notes. And I found it to be a bit more precise with the tempi and stuff like the semi quavers… were very… We had a lot of how should I say… The rhythm changed in between way more there were more triplets and semi quavers connected and dotted. And it was a bit more demanding tempo wise. (…) But also, I think that I found it more difficult because going into *Exominiatura XI* because it's written this way. I thought there was gonna be hard, but it actually wasn't that difficult. It was a piece with its difficulties. But I can't really say that it was very hard to learn, of course, to play it convincingly. It's a different thing. But you learn it wasn't that hard. So when I moved onto *Ritornelo Bis* and thought, 'OK, now it's written in a normal way, I don't have to strain my eyes'. And then I realized that actually it's not that easy because there's more notes to play in the faster tempo. And as I said, with more techniques and alterations between the rhythms. So I think that's why I found it more difficult, overall.

— Any of the comments about these pieces that you prepared, specifically? Do you have any other comments?

In general I think the hardest thing for me was be sure that I was playing the extended techniques in the right way, especially with sound like the tongue ram, the slap tongue, the seventh below that one. I have never encountered that before. So I tried to practice it on my own and read a bit about it. I even watched some YouTube videos from random flutists that I found to understand how it works. I'm still not sure if I played it right, but I think that… as long as I did it convincingly or something. It's a result. So yeah, I think that's a good thing.

— Anything that was more difficult in one of each one?

Yeah, I found in *Ritornelo Bis* the I found that it was hard to change between the extended technique notes and the standard notes because they were things that were supposed to be played, for example, fast. But it wasn't very easy for me to change from one way of playing to the other that fast. I had the feeling that the person who wrote this doesn't play the flute. I'm not sure of course, but they had the feeling that if it was someone that had played the flute, they would know that some things are not that easy to change in between that tempo. So I thought, OK, then how should I. Why? How should I go with it? Should I play a bit slower so that it's accurate or should play a bit faster as he wants? I know. I'm still not sure because I couldn't ask someone for what to do. So I decided that whatever I do is up to me. It's however, it sounds good. So I think I tried to be precise. Even if it wasn't that fast. I think that's what I was thinking

— Thinking backwards… Would you do anything differently from what you did regarding the preparation of the pieces?

I think I wouldn't spend that much time on the first one, because I wanted to reach a quite high level because I had in mind the in mind that it should be performance ready. But in the end I think it would have been better if I tried to deal with all three pieces and maybe not. Not play that? Not really. No, I wouldn't say not play that well, but just know all three pieces at the lower level so that I get to know them all.

— It was good because what you are so you remember you are supposed to have a concert ready.

Exactly. Well, the thing is that even at the end, I don't think that it was concert ready. I would have… wanted more time to feel secure, playing it in front of other people.

— And do you think you lacked anything to prepare the pieces the way you wanted?

I think that I'm not that well experienced in contemporary techniques and maybe someone else would not have to do so much research and to guess a bit about stuff, because maybe they have played things that were more like this before, so they would know that. Okay, this technique, it works this way. I can just try and play where at some points I just thought, "how can I play this?" So I needed to try a bit more and that took more time and effort

— Okay. So you think… Experience?

Yeah. I think I lack experience in this kind of pieces.

— Now about nuances… When both of these pieces, but generally when you take decisions related to nuance, how do you do that?

Yeah. I think that especially in this kind of music, it's important to have nuances and dynamics because sometimes it's not clear that it's still music. As I said before, it can be too noisy for some people's taste. So it's important to have nuances and dynamics because sometimes it's not clear that it's still music. As I said before, it can be too noisy for some people's taste. So it's important to show that it can still have some kind of melodic thing in it. So I just try to follow what was written. But to a bigger extent and sometimes it was hard because I was focusing on the extended technique that I had to play and I wasn't really thinking about, oh, this should be piano. That was an afterthought. So that's why I wanted to focus on that by the end, assuming that it was going to be concert ready. I should also show that to the audience.

— And that's the same thought that you have about the standard pieces.

Yes, definitely. It's just that in the standard pieces I have. Should I say less to think about… If there is a contemporary technique, an extended technique for the flute, It's an extra thing to consider when playing because it's not the way that we used to playing. So maybe playing in a certain dynamic takes the back seat for the moment and then you have to think about it after you have mastered the extended technique. The standard repertoire, you learn the notes, I think. And then you also have to learn the dynamics.

— Now, remember that you're supposed to give the concert version of the pieces. And this is a very important question. What makes you decide that the piece is ready to be presented?

The exam date! Yeah. Well, basically now that I am a student, the thing that I think about is that the piece should be as good as it can, before my deadline. And I usually consider it to be in a good condition when I can play comfortably. And do the most out of what's written, for example, dynamic wise. I'm ready to do it, or notes: I can play them all. Of course, if we play in a concert or in exams, it doesn't always mean that you're always play it correctly. But I think that it depends on me feeling secure above the piece mean feeling that I know it well. So I guess that is what makes it concert ready.

— What's interpretation for you, Andreani?

Interpretation? I think it's giving something to the audience that they're gonna remember. Like… they're are going to a concert and they're sitting there for 45 minutes and then they leave. I try not to make them feel bored. I try to make them that they are spending than their time doing something. And if afterwards they think "that was really beautiful" or "that was really sad" or "that girl a plays like that, like that, like that", I want to make an impression. Whatever that kind of impression maybe… And maybe bring something different to the table that what they've heard before.

— So interpretation would be something related to the audience for you.

Yeah. Because for me, I always think that when I play something, someone listens. I mean, of course I can interpret something playing it by myself, but it gains more importance when there's someone to listen and take it in and think something about it as well.

— What was the major challenge of this project for you?

Not being able to consult anyone about it. Because I'm still a student, so I'm used to turning to someone else for advice, whether it be my teacher or a colleague or a classmate or as I have done before, to the to the composers themselves. Because when I played both of those group pieces from the composers and my piece for from the Greek composer, I could always meet them or send them a question and ask about it or ask my teacher. But here I couldn't do that. So I think that was the biggest challenge.

— Any other comments you want to share?

I don't think so.

❖ Não grava sempre as sessões completas de estudo, especialmente quando há repetição; faz comentários sobre a música, a notação e descreve o que fez e o que vai fazer.

(AR 29-05 1)

Amanda 29-05 (1) 4'40" *Uma página*

So today it's the 29th of May. It's five minutes to 12. Just a little bit before lunch and I finally started working with this project. I… I meant to start a lot earlier, but as usual, spring semester is really busy. Lots of final examinations and stuff. But now I'm finished with all my lessons. So I have a lot of free time and hopefully I will be able to finish this project in time anyway.

[00:35] Yeah, it's been a long time since we began working with this project and I realized I forgot a what we talked about. So what I've been doing now is it's just looking at the pieces to fresh up my memory. And when I looked at the pieces, I decided to start working with *Uma Página*, because to me it seems like the least scary piece. I think it's really clear what you have to do. The notation is, yeah, it's really clear. And you have these instructions on the back of the piece that tells you what to do and what it means. And I feel like, yeah, I just have to start somewhere. So this feels like a good place to start. And what I've been doing is basically what I always do when I encounter a new contemporary piece.

[01:37] Yeah, at first I just read it through and try to highlight the tricky passages so that I can be more observant when I start practicing it because I feel like if you start practicing it correctly, if you know what I mean, it gets much, much easier because yeah, you don't want to make your brain remember the mistakes. So I feel like it's better to play it slowly and be very observant and play it right the first time, because then you won't make as many mistakes when you start learning it really well.

[02:22] So I've highlighted a few places, mostly where the time signature changes. If I were to play this piece in a concert, I probably wouldn't have as many notes in my score because it would distract me. But now, I'm in the beginning of the process of learning this. So now I feel like it will it will help me a lot to remember.

[02:54] And what I also tried to do when I play a new contemporary piece is just reading it through and singing the rhythms. Because if I… if I am very certain about how to play the rhythms, it will be much easier for me. My training teacher talked to me about that, that if you if you learn the rhythms really well, then it will be much easier.

[03:31] So, that's what I'm going to do now. I will set my metronome probably a bit slower than the full tempo and I will just try to read it through, sing the rhythms before I start playing it, because I feel like it will give me an advantage when I start playing it. So yeah, I will sing it and maybe not care so much about grace notes and trills and stuff. Just trying to… Just trying to be very certain of the rhythmical skeleton or how… I'm not sure how to explain it. Yeah. That's what I'm going to do now. I'm not sure I will film it because I'm not sure if it will be of any interest.

[04:34] Yeah, so I will stop this video for now and read it.

❖ Decide tocar *Uma Página* por parecer a "menos amedrontadora", com notação clara e instruções do que fazer. Explica que sempre lê a peça inteira e marca as passagens mais complicadas, trabalhando lentamente. Também lê e canta os ritmos.

(AR 29-05 2)

Amanda 29-05 (2) 3'05"

Ok. It's still a 29 for me. The time is 10 minutes past twelve and I've been looking a bit at *Uma Página*, trying to sing it through and that's what I'm going to do now. I will sing it. I will sing the rhythms. And I have a metronome set at 50, not 56, which isn't the full tempo because I feel like right now it's more important for me to do it right than do it full tempo. I will also try to be very careful with the subdividing because I think it will help me. Yeah. Let's just give it a go. I will not sing the correct notes. Just the rhythm.[turns the metronome on]

[00:54] [sings the rhythm through].

[02:50] Yeah, I made lots of mistakes, but I think you kind of get the idea of what I'm trying to do.

[02:59] Yeah, I will do that. A couple of times more, to be… to get more sure about the rhythms. And then I will try to just play through. Probably without grace notes and trills just to get it right. Yeah, see you in a minute.

❖ Canta os ritmos com o metrônomo a 50 e explica que naquele momento é mais importante fazer certo do que fazer no tempo final. Comenta que vai tocar do começo ao fim, sem as *appoggiaturas*.

(AR 29-05 3)

Amanda 29-05 (3) 4'41"

It's still the 29th of May. It's one o'clock. What I've been doing now is… I've just tried to read *Uma Página* through and play it, just to kind of get an idea about what the melody should sound like. And right now I will try to play it with a metronome.

[00:25] And right now, I won't play like the trills, the breathing sounds, or the *bisbigliandos*. I will just try to focus on the melody and the right rhythm to kind of lay the foundation for the piece. And later, when I feel like I can play the melody and the rhythms correctly, then I will add all the extended techniques and the nuances.

[00:53] But right now I will to just try to play through with a metronome and I will probably mess up, but at least I will know what kind of… what it should sound like.

[01:04] [turns the metronome on and plays from the beginning to the end].

[02:37] Now, when I did this, I feel like one of the tricky things to me is when it changes from like 4/4 to 12/8 or like 4/4 to 6/8. I feel like… I get a bit out of sync. So, it's something I will have to… look at.

[03:07] But now I have an idea about what it should sound like. I will probably play this through some more. Maybe I should just try to play it through once more or a couple of times to be more certain of it. I will probably play it slowly just to… just to kind of set some of the passages. Uh. And then I will add the other things.

[03:44] Yeah, I think I will just play some of the passages through right now to get the right fingerings.

[03:50] [plays the passages that included faster notes separately]

[04:30] Yeah, I think I want to shut the camera off now and just look at some other passages. Practice them slowly to get the right fingerings and then I will come back.

❖ Toca a peça para identificar que passagens são mais difíceis. Toca a peça inteira novamente e depois as passagens mais difíceis lentamente.

(AR 29-05 4)

Amanda 29-05 (4) 3'50"

It's still the 29th of May. It's 20 minutes to two. I will soon have my lunch break. But I want to try to play through once more with a metronome and see what happens and after I've played it, I'll see where I go from there

[00:19] [plays through from the beginning until the end].

[01:51] Ok, now I feel like I'm more secure when I play the melody. I mean, it's not good, it's not finished at all. But I feel like I have something to work with now, and I think that I'm ready to add the trills and the other things.

[02:16] I've been thinking about the notation and how to… how to interpret it? … I mean. there are quite clear instructions on the back of the piece. But it doesn't say anything about the small arrows.

[02:48] Over. Where is it? Yeah. This little arrow.[shows the score] But I think that it means that you should start the note like… normal. And then it kind of leads into flutter tonguing, so you start to play normal and then it's flutter tonguing. So that's what I'm going to do.

[03:17] What else? Yeah, I don't think there's any more questions for me concerning the notation. I feel like it's quite clear, I just have to kind of decide how I want to do it. Like this sounds with breath, how I want them to sound with this *bisbigliando* how I want to do them.

[03:41] I will have my lunch break and then I will make another film of.. how I will do these different techniques.

❖ Toca do começo ao fim sem os ornamentos e se diz mais segura para adicioná-los. Faz decisões sobre a notação de técnicas estendidas e comenta que agora sabe o que fazer, só precisa decidir como fazer.

(AR 30-05 1)

Amanda 30-05 (1) 7'06"

Alright. Today it's the 30th of May. It's a quarter past twelve. Unfortunately, I didn't have time to do anything more yesterday because I had to go to school and fix some stuff. But here we go again. I'm still working with *Uma Página.*

[**00:25**] When I finished yesterday, I had just played it through a couple of times with a metronome just to kind of get an idea about how it should sound like. But I kept it very basic. I didn't play the trills, the breathing sounds or the key trills, nothing like that, and not the tonal trills. I just played the melody. So today I think I will start looking at these kind of extended techniques and decide what I want to do with them or how I should do them. And the first thing I noticed, which made me a bit confused, is that in the second bar we have this triangle sign, which means that I should play with the breath.

[**01:34**] So I guess it's kind of like eolian sound. Yeah. So that's what I decided to do, some kind of eolian sound. And it says… It says *poco* and then it says *ordinario*, when I should play with the regular tone. But I realized that in the other places in the piece, where we have this triangular shape, it doesn't say when to stop doing it. But it does in the beginning. But I think it means that I should just play the note with a triangle, with the breathing sounds. And as soon it's… as it's the next note, I shall stop and play normally. Yeah, that's what I… That's what I'm going to do.

[**02:45**] And also, we're in the… let's see. The third system, the third bar, we also have this… this arrow pointing through towards the triangle and I think… yeah, I guess it means that I should start with the normal tone and then.. slowly change it to… the eolian sound, so I'm going to do that as well.

[**03:18**] We have kind of a similar thing, in the beginning of the piece and also later in the piece where we have the arrow pointing to flutter tonguing, so I'm going to do the same thing there as well. Start normal tone and then do the flutter tonguing.

[**03:36**] What else? Yeah, we'll have these *bisbigliandos*… Tonal trills, and I was thinking about how to do them. And the first system, last bar we have the *bisbigliando* on an A. And I think I'm just going to do like this. I tried some different things, but I think this sounds the best.[plays]

[**04:08**] So you just play a D and you trill with this finger. That's what I'm going to do. It sounds cool. And then in the second system, second bar, will have the same thing, but you start on a D and I couldn't come up with many things, many ways to do it. So I guess I'm just going to play a D and trill with this finger (RH 1) like this. [plays]

[**04:36**] I'm not used to doing this kind of trills, so maybe there are better ways to do them. Maybe I should Google it. But when I just played around with it, this is what I decided to do.

[**04:56**] Yeah. We also have to have one in… at the very end of the piece. The last note. You're supposed to trill on a B. And I think I will start playing an E, but do like harmonic and play a B and then. [plays] I think it sounds cool.

[**05:27**] What else do we have? Oh, yeah. We have these kind of… these notes marked with an X. That should be with the sound of the key. And I… I think it means that I should play, I should play like normal tone, but with key slaps.

[**05:57**] Yeah, that's what it means, I think. Uh, so these… these little marks here [shows the score]. Because in some pieces you play just the key slaps. But since it's like… it's a normal it's the normal note. But… with this little X's, so I think it's like tone and the key slap. So that's what I'm going to do.

[**06:39**] Yeah, I have to decide how I want to do the key slaps because I want them to sound quite a lot, but don't want to use too many fingers because then it might get tricky. Yeah, I will have a look at that and come back to this when I've decided how I want to do.

Toma decisões em relação às técnicas estendidas. Decide que quando aparece a flecha ela começa a nota com som regular e depois acrescenta a técnica estendida (no primeiro caso, sons eólios). Toma decisões bem rápido, com base no que soa melhor ("*sounds cool*"). Comenta que talvez haja alguma decisão melhor sobre os dedilhados dos *bisbigliandos* e que vai pesquisar no google, mas que por enquanto vai fazer assim como que é como soa "legal" ("*cool*"). Decide que vai tocar os *keyclicks* com o som da nota (toma sua decisão baseada na informação de que em algumas peças "você deve só bater a chave" mas como nessa peça tem um "x", ela acredita que seja som e chave – percebe-se assim que essa informação já é bastante padronizada) e quer que eles soem bastante, mas sem usar muitos dedos, para não ficar complicado. Diz que vai pensar sobre isso.

(AR 30-05 2)

Amanda 30-05 (2) 0'28"

I realized when I was re watching my last video that you can't see at all where I'm pointing. I meant these marks. Yeah. And that's what I think is. You play a normal tone, but with the key slaps. And not just to keep slaps. So that's what I'm going to do. Yeah. Time to practice some key slaps.

(AR 30-05 3)

Amanda 30-05 (3) 4'58"

It's still the 30th of May. It's 20 minutes to one. I've been thinking and playing around a bit with these key slaps. And the first key slap is the first bar of the third system. And I think… I think the easiest way is just to play the low C as you supposed to do it, because I think since it's a very soft nuance, I think it's gone to sound anyway. So I'm just going to do something like this.[plays, slapping the keys to get low C - not visible at the video]

[00:52] And I think that will do. And then it's a bit trickier in the fifth system, third bar, because there is quite… it's quite fast. So I think I will have to practice those slowly. But I think what I will do is to… Because you trill on a G sharp and then you have to go down the low C, and I think since I already have these fingers, I will just slap these and then [demonstrates]so. So here are quite many fingers, but I feel like it feels quite… yeah. It feels good. I think I can do it. But then I don't want to use too many fingers because it will be tricky and I will probably be too slow for these key slaps. So I will do what [demonstrates] I think it will sound quite a lot. Yeah, it's a soft nuance there as well, it's pianissimo, so I think… I think the slap will sound out. You will hear it in a way.

[02:16] Uh, yeah. And then the last system first bar. I don't think there are that many possibilities because I play the high C and then I go down to low C sharp. So I think… It's just to like slap all of them as fast as I can.

[02:43] Yeah, one thing I was thinking about when I was looking at this, again, is that, the first bar of the last system, it's the high C, it's a harmonic. And I'm not sure how to do that. Well, I know how to do it, but… I've tried to do it. But I… I can't get it. I tried playing an F, but… But I can't really get it. So I will try to practice some harmonics during the days. But I'm not sure that… that much will happen in this short time. So we'll see if I can play this high C harmonic or if I will just play it with normal fingering.

[03:45] I will probably. Look around on Google. If there are some better ways to play it. But I don't think so. But I might be wrong. There are lots of good fingerings that you don't know about.

[04:04] But yeah, for now, I will practice these key slaps to get them nice and smooth and I will also be practicing this air sounds, to decide how I want them to sound like.

[04:29] Yeah, I want a good sound. So we'll just… practice a bit the key slaps and the air sounds. And maybe some harmonics, before I continue with trying to add all these techniques and all the things to the piece and try to play the whole thing through. With the air sounds, with the tonal trills and everything. Yeah. Time to practice.

- Decide tocar o *keyclick* com o som da nota. Para decidir sobre quais dedos bater, prefere que não sejam muitos para não ficar complicado; entretanto, quando vai do sol sustenido para o dó grave, decide por bater todos os dedos, e a razão é porque apesar de serem muitos dedos, "it feels good" e como é uma nota grave pianíssimo, vai soar. Sobre o harmônico do dó agudo, comenta que talvez não faça como harmônico porque não sai direito e vai buscar no Google mas que provavelmente não vai encontrar nada, por enquanto vai fazer com a posição natural [A mesma decisão dos profissionais.]. Comenta que vai praticar os sons eólios para decidir como soa melhor: "I want a good sound".
- É muito coerente em suas decisões.

(AR 30-05 4)

Amanda 30-05 (4) 3'39"

Okay, it's five minutes past one now. What I've been doing now is just to kind of figure out and play round with these breathing sounds and… yeah, figure out how I want them to sound like. So…

[00:25] Yeah, for example, the second bar of the first system. It says "*poco*", so it's not all breathy, but kind of some core to the tone still. So what I did was just basically first trying to play with normal sound and then with these air sounds and then trying to do something in between.

[00:56] [plays] So that's normal sound then… and then tried to do the breathing sounds. [plays]

Yeah, and I find that a bit tricky because I still want the air to be kind of concentrated so you can actually hear it in the flute, but then you don't want it to be too concentrated because then you get the normal tone. But I played around a bit with that and then I tried to do something in between.

[01:30] [plays] So what I'm doing is basically… I try to have a quite large airstream, quite wide opening, quite big opening with my *embochure*, and then… I kind of press the flute against me a bit as well. And then I get this in-between sound. It's not normal tone and it's not just the air. It's somewhere in between.

[02:21] Yeah, and then I also practiced this bar… third system, third bar, where I'm supposed to start normal tone and then do the breathing, after a while. Yeah, and I found that a bit tricky, but I practice it a bit. It sounds something like this

[02:42] [plays] I think I have to practice it a bit more to really find a nice sound. And a good transition from the normal tone to the eolian sound. But I think I know what to do. I know what I want to do. I just need to. Yeah. Make it even clearer and better. Yeah, I think I will have lunch break now, and then… Yeah. Let's see what I will then.

❦ Comenta que é complicado buscar o equilíbrio entre fazer soar tanto o som da flauta quanto o som eólio soarem; que precisa praticar melhor os sons eólios e a transição para o som normal para conseguir um bom som ("nice sound"). Diz que sabe o que fazer, mas precisa praticar mais..

(AR 30-05 5)

Amanda 30-05 (5) 5'28"

Ok, so it's still the 30th of May. The time is ten to eight, I think. I've been practicing a couple of hours for my final examination this semester and I've been away doing a couple of things and I haven't been looking at *Uma Página* for a couple of hours now.

[00:21] I've been trying to just let it sink in and I had to do other things. I've been thinking about, a bit, about the *bisbigliandos* and I've changed my mind. I don't think I will do them with… with the harmonics, because I've tried some different things, now I think I will do something like this instead.

[00:51] [plays]. Because it's easier to accomplish with less fingers, and I think it sounds pretty good.

[01:04] Yes, I feel like before I finish for the day, I will just try to play it through once with everything. I will probably mess up. But yeah, I have to start somewhere. And yeah, if I just play through and see what happens, I will with everything, with the breathing sounds, with key clicks, then I will know where to go from there and what to do tomorrow

[01:31] [plays from the beginning to the end].

[03:12] Uh, yeah. I think… right now, I feel like I fake too much about what I'm supposed to do… how I'm supposed to play it. So I mess up the tempo and I played wrong notes. I think that I have to practice… the breathy sounds a bit, so I don't have to think as much when I do it, because I feel like… Yeah, I find it quite tricky to do them good, because it feels like I just make a really soft, regular tone, we are nothing at all, really. So I feel like I have to practice the… breathy sounds a bit more.

[04:16] What else? Yeah, I think I should practice more with the metronome, because I think that this is the kind of piece where you can let yourself be a bit more free, maybe… since you have these fermatas and stuff. But yeah… there is a tempo indication of how fast the piece should go. So maybe not too free. But yeah, I feel like for now it's important for me to just get the rhythms right and get the right notes.

[04:58] So I will probably not do much more today, but I will tomorrow. I think I will start with practicing the air sounds and then playing it with metronome. Also practicing the key clicks because I feel like they are too soft and messy. I don't know what I'm doing. They don't come out very good. Uh, yeah. Let's see what happens tomorrow.

❦ Pratica tocar do começo ao fim, com metrônomo. Comenta que ainda precisa melhorar muito, pois as notas e o tempo ainda não estão certos. Diz que precisa praticar os sons eólios, *keyclicks* e *bisbigliandos*.

(AR 02-06 1)

Amanda 02-06 (1) 4'50"

Today is the second of June. It's 20 minutes past 8:00 in the evening or something like that.

[00:13] Haven't been working with this a lot today because I've just been practicing for my final examination. But I felt like I wanted to do something. I wanted to work at least a little with this piece

today. So something that's been bothering me when I've been playing this the last couple of days is these air sounds because I felt like I didn't get them right. And I felt like the transition from regular sound to the air sounds or the other way round was kind of difficult to achieve. So I've been practicing that for a couple of minutes now.

[**01:08**] And what I've been doing is I've been playing with this airy sound and then I've been playing with regular sound and then trying to go from regular to the breathy sounds and back again. And just trying to find the breaking point and try to feel … how I should adjust my embouchure to make this as smooth as possible.

[**01:48**] Yeah. Like, for example, the. The second bar. Where you supposed to play somewhere in between, not just air sounds and not just regular tone … yeah, in this part I've been. Practicing like this? Yeah

[**02:08**] [plays]. When I practice like this I also found this "in between sound", as I call it, the sound, where I play with a lot of air, but you can still hear the regular tone. So I practice like that and then I found sound I want for that note.

[**02:50**] [plays]. When a practiced like that, like back and forth, then I found the sound I want and that's what I'm going to do in that specific bar.

[**03:18**] And then I just try to play the other bars where we have this breathy sound. And also this places where we have the transition from, uh … the ordinary sound to the air sounds. I tried to practice them a bit back and forth. Uh … when I felt like it made a difference, I feel like there are a lot more easy to play now. Yeah.

[**03:56**] Yeah, especially the third bar of the first system … I don't know why, but I found it even more tricky to go from this breathy sound to the regular sound in the low register. So I practiced that one a bit extra.

[**04:30**] And now when I feel more comfortable with playing these sounds, I think it will be much easier to play the whole piece because I won't have to think or work as much when I play it, because it will come to me much more natural.

⚜ Pratica as transições do som natural para o eólio. Busca conseguir um equilíbrio entre o som eólio e a nota real, em que você toca com bastante ar mas "ainda assim possa ouvir a nota regular." Pensa em como fazer com a embocadura para conseguir uma transição "o mais suave possível". Praticou bastante a passagem do som regular para o som eólio tanto em um sentido (regular-eólio) quanto no outro (eólio-regular) e isso a deixou mais segura para tocá-los, porque assim não precisa pensar tanto na hora de tocar, porque os sons eólios vem "mais naturalmente."

(AR 04-06 1)

Amanda 04-06 (1) 4'59"

Today is the 4th of June. It's 20 minutes to 7:00 in the evening. Yesterday I had my final examination for this semester, so I'm really happy because now I can focus fully on this project for a couple of days. What I've been doing today is that I've been working with *Uma Página* for a while now and I will continue doing that. I feel now that I know how I want to perform the different techniques. And I think that what's left is the interpretation. So right now, I think I'm going to practice this piece like I do when I studied my orchestral excerpts for examinations or recitals, auditions. And what I do when I practice my orchestral excerpts is, you know… when I when I can play them correctly, when I know how to play the right notes, I try to play them through a couple of times, maybe five times, 10 times, depending on how much time I have. And then I try to do every time differently, and try out different things. And then I decide which version I like the best. Because I feel with this piece, even if it's quite clear what the composer wants me to do, I still feel like there are different ways to do them.

[**01:37**] So I'm going to play it through a couple of times and try to do it differently every time and then decide how I want it to sound like. How I exactly wanted to sound like. I played *Le Merle Noir* by Messiaen in my examination yesterday, and I practiced that piece the same way as well. I practice the cadenzas that way, because I feel like you can do them in many different ways. So I play them through many times and did it differently every time.

[**02:15**] And I feel like it will help me to do that right now, to be more certain of how I want to play this piece, what I want to say with it. And also what I was thinking about today, not just today, every day, is that there are quite a lot of changes in nuances in this piece. All the time, in fact. It's often from fortissimo and then down to pianissimo and back again. [Muitas vezes quando fala de nuances, fala de dinâmica.]

[**02:48**] And what I like to practice to get these changes and nuances very good is … I like to practice

son filé. And we've been doing that quite a lot with our teacher Anders this semester for the whole year. In fact, I feel like it's very helpful to practice this, to make your nuances, the different nuances good. And how… when I practice this, I like to… I do it with my tuner to make sure I don't change the pitch when I go from soft to a loud, strong nuance. And I kind of try to… I have like an inner picture of a stereo where you change the volume and you have these steps. So you change it from like… softer a little bit louder, louder. And then the loudest. So what I do want to practice *son filé* is that… I start maybe on the low A, and then I started very soft, and then I think one, two, three, four. Sometimes I do it with a metronome, sometimes without. And then I try to picture these steps. So softer. The softest. Louder. Louder. And the loudest. And then back again. And then doing it with the tuner all the time.

[**04:20**] And I feel like it's improved. It has improved my playing a lot to do this. But I feel like, especially in this piece, it would be good for me to practice it a bit even more so. When I turn off the camera, I will practice some *son filé* and maybe I will show you how I do that, exactly. So you can get a clearer picture, and then I will just play the whole piece through a couple of times and do it differently every time and decide exactly how I wanted to sound like [Perguntar critérios para a decisão na entrevista].

❖ Diz que já sabe como pretende fazer as técnicas estendidas e que agora o que falta é a "interpretação". Comenta que para isso vai estudar do mesmo modo que estuda quando prepara trechos orquestrais ou recitais. Diz que repete muitas vezes, tocando cada vez de um modo diferente para decidir qual versão prefere. Comenta que para essa peça, apesar de ser claro o que o compositor quer, existem muitas maneiras de fazer. Diz que precisa trabalhar as "nuances", que pelo que comenta são os níveis de dinâmica. Para isso, pratica "*son filé*" (dinâmicas extremas) com afinador. Repete que depois de estudar o *son filé* vai tocar a peça várias vezes de modos diferentes para decidir "exatamente como quer soar."

(AR 04-06 2)

Amanda 04-06(2) 2'15"

Yeah, it's fourth of May, still. I will try to show, you know, how I practice my, uh… my *son filé.* I think I will start on the low A and then work my way up chromatically and I will start in a soft nuance. And then I will try to picture these "volume steps", as I call them. And I will play… I will think one, two, three, four, five, four, three, two, one. When one is the softest and five is the loudest. And I will look at my tuner to make sure I'm not too flat, not too high. And I'm not sure it will be very clear on the phone, because the microphone in my iPhone is very bad. And I realized that… you can't really hear the differences in nuances.

[**01:05**] Oh, yeah. Yeah. We will see if it will be clear or not

[**01:09**] [plays long notes, practicing *son filé* – crescendo and decrescendo]. And then I just continue on work my way up until I feel like I'm satisfied. When by practicing that, I feel like I got the results. So that's how I practice my *son filé*. I hope you understand what I'm doing. I feel like my English is not very good today.

❖ Demonstra como faz para praticar o "*son filé*". Com afinador, toca uma nota pensando em vários níveis de dinâmica do mais piano ao mais forte e voltando para o mais piano, cuidando para não desafinar.

(AR 06-06 1)

Amanda 06-06 (1) 2'19"

Today is the 6th of June. The time is 20 minutes past two. I feel like *Uma Página* is coming together quite nicely. I feel like I know what I want to do and I know what I have to practice and I think it will be ready to perform soon. I feel like the only thing that's left for me right now is the finishing touch.

[**00:31**] I think I could work a bit more with the fingerings to make it even clearer, because that's a difficulty for me since I began at the Academy. I have worked quite a lot with my finger technique and I feel like it's … it's getting there. I have improved a lot, but it's still something I have to focus a bit extra on when I play, to make it really clear and also not to rush when it's like fast passages or something, because I feel like I tend to make it more difficult for me than it is because I rush.

[**01:13**] So that's one thing that I will do today. I will just practice these fast passages, a bit extra. They're not really fast, but… Yeah, just to make them really clear. And also, I think I will focus a bit extra on nuances to maybe exaggerate them even more. That's about what I think is left to do with this piece.

[**01:46**] Yeah, because last time I practiced *son filé* to improve my changes and nuances. I've been practicing the breathy sounds. I've been practicing my key trills, and everything so.

[**02:11**] Yeah, I've spent some time just getting the finishing touch and then hopefully I will be ready to perform.

❖ Comenta que a peça está boa e que agora só precisa do "toque final". Para isso, precisaria deixar as passagens mais claras melhorando o dedilhado, especialmente não correndo nas passagens rápidas. Diz que vai dirigir a atenção para deixar as passagens mais claras e exagerar nas nuances.

(AR 06-06 2)

Amanda 06-06 (2) 2'20"

Yeah, it's the 6th of June. I thought that I might add that when I practice my finger techniques like in a piece like this one… For example, the very first bar. I feel it is a bit tricky. It's not super hard, really, but I feel like I played kind of sloppy… I tend to miss the D. [plays] I often miss the D, So you can only hear the G sharp, the F sharp and the E flat. So, when I work with these kind of passages, I try to break them down because obviously my difficulty is to play the whole thing. And since the D seems to be the problem, I try to play only the G sharp, the F sharp and the D, and stop on the D to really aim for that note. So maybe I just play those three notes a couple of times

[**01:10**] [plays] And then when I feel like that works out for me, then I add the next note [plays].

[**01:29**] Yeah, that's how I like to work with these kind of things. This is a very short passage, but sometimes when it's other pieces and you have this really long and fast passages, I practice them the same way, I try to break them down. My teacher, he calls them "stepping stones" and I feel like that method… it works really well for me because when you have a whole fast passage it might seem very long and difficult. When you break it down and kind of aim for some notes, then it's suddenly much easier, at least for me. It works very well for me, I think. So that's how I practice this kind of things.

❖ Demonstra como faz para praticar passagens rápidas, "quebrando- as" em partes menores para focar mais precisamente no que não está saindo bem. Comenta que desse modo as passagens parecem mais fáceis.

(AR 09-06 1)

Amanda 09-06 (1) 2'00" Concert version

Today it's the 9th of June, I'm in my parent's house and this is my concert version of *Uma Página*.
[plays the piece through]

ENTREVISTA

— And about contemporary music. Did you have any special interest? You know, in your repertoire?

Before I started my pre-college education, I didn't know a lot about contemporary music. So when I applied for the Academy Music first time, that was the first time I played anything contemporary. But I thought it was really interesting, especially, uh, pieces for solo flute. Because I feel like you use the flute in a different way than you're used to. And you can make so many different things and there are so many, uh, cool sounds that you can make. And I thought it was really interesting or something new, so. And I feel like I still really like, uh, solo flute music. I think it's really good.

— In what sense playing this pieces here… It was it different from preparing the other pieces? I mean, different from preparing from the standard traditional repertoire, or it was about the same?

Yeah, I think it's a bit different because… I feel like often it's not as strict as maybe the classical repertoire, you have a bit more freedom. When it comes to interpretation and when you listen to different recordings they can sound very different. So sometimes when I start working with a contemporary piece, it might be hard to know where to start. I think. So maybe it's not that different, but a bit, because it's different techniques and maybe rhythms that you're not used to… a bit trickier.

— And then you told me that you can listen, but these ones you couldn't listen.

Yeah, exactly. I couldn't listen to that. I guess then you have to read the score very carefully and try to get as much information as you can from the score and use your knowledge of music and what you know from before to try to decide what you're supposed to do.

— Was not listening was a big difference?

Yeah, that's a big difference. When you can't listen to the piece… Because I feel like it, especially when it comes to music, listening to other people playing something really helps. When learning. So whether he comes to like different techniques or learning, a piece suffered like not being able to listen to the pieces. Uh, it was a bit scary. Not scary. But it was it was hard, I think. Because I didn't have any references. When you play a piece by Mozart, you know the tradition then how it's supposed to sound. But when we got these pieces, I didn't know anything about how the composer wanted it to sound like. So it was a bit confusing, but also interesting. That's a really interesting process, I think, working with them.

— And do you always follow the same steps when you're preparing a new piece? Or it depends on the piece?

I think it depends on the piece. Maybe, but… Well, I guess follows basically the same, yeah.

What are those steps?

At First, I feel like I need to know how the rhythm should sound like and the melody. So I try to just play it through and to get an idea about what the melody sounds like, where it's going, and also try to… If they're really difficult rhythms then I try to sing them with a metronome to get it really even. And I play also play with a metronome to get the rhythms right. Because I feel like if you're not sure about the rhythms, then it's really hard to play the right notes. Also, because there are too many things to think about and you're uncertain of too many things. So I feel like the first step is to be secure in that rhythm and then you can focus on the melody and the right notes. And then when I feel like I can get through the piece. Playing the right notes and the right rhythms. Then I start working with interpretation a bit more. Because I feel like if I mix too many steps at the same time, then the process will be much longer. It might feel that it takes too much time. When you work one step at a time, but at least for me, I feel like it's more effective because then I learn each step more quick.

— You told me during the process, that you would play the pieces differently. Many times. And then decide what you want to sound. And how do you decide? Do you have any criteria or… How do you decide this? I know it's a difficult question.

Yeah. I feel like I did a bit the same as I do when I practice orchestral excerpts because Anders, he tells us to play them several times, and try to do them different every time and then decide what version you like the best. So that's what I did now as well. I play them a couple of times and try to do it's a bit different. And then… It's hard to tell why I felt like some versions were better than the others, but I guess it's just like a kind of… Just what I thought felt best musically. Huh? I just chose the versions that I felt sounded best in the most musical.

— So you decide then you played the whole piece. But you don't know exactly know how you'll decide it.

No! Just what feels as good.

— And thinking backwards. Would you do anything differently from what you did regarding preparing this piece?

I would have tried to start earlier. Then I would have been able to finish more pieces, because I thought it was a really interesting work. So, yeah… But in the process… I don't know. Oh, probably not. No, no, probably not. I think it worked. Worked out well. (…) Because I felt like I learned a lot during this process. I learned a lot about myself and how I work when I learn new pieces. So a lot of the methods I used when doing this, I've used when playing classical repertoire as well. And I guess I got a bit more confidence in my own interpretation and not trusting myself. Yeah, this sounds good and finding out stuff on my own.

— And do you think you lacked anything to prepare the pieces the way you wanted?

I feel like I don't have a lot of knowledge concerning extended techniques, and that's not something I've been practicing a lot. So that was a bit difficult for me because I felt a bit unsure about how to do them. And I think of that now as well, because a composer that works here at school, he's going to write a new piece for me. At the contrabass flute for my final examination. And he asked me about extended techniques. And I was a bit confused because I wasn't really sure about what all the techniques there are and how to use them. So, yeah, that that's something I felt I lacked when I was working with this

— When you have decisions about nuance, how do you usually do? How do take that decisions?

How I decide about what nuances? I guess you have to kind of find out where the… [silence] And. Well, like… The combination of the pieces where the… [silence] Oh, can't I get the English word? Like the… I can use Google Translate now. If I were translated directly into English, it would be like the highest point of the piece.

— The peak?

Yeah. The peak. Yeah. Exactly. Thank you. I guess you have to decide where the peak is. Or maybe there several peaks and then… You have. You have to like… You can't play stronger nuances than that, you're able to make… Like a very clear peak. Because if there's too strong you, as in the rest of a piece, then there won't be much of a peak. There will be so much difference, I guess. So if you're trying to decide where the peaks are, then you can decide the rest of the nuances according to that. Maybe.

— You were supposed to give a concert version of the piece. What makes you decide that the piece is ready to be presented?

For me, it's when I feel like I can play the whole piece through without being uncertain if I will make it. Like I know that I can play the whole piece. There's no questions about it. And it also it sounds good and I feel secure. Well, of course, you're always a bit nervous when you play the concert version. But… You don't have to wonder if the fingers will go where you want to. You know that they will. You know the piece and. Yeah. For me, at least when I don't have to wonder if I will make it through the piece, I know that I can make it.

— For you, Amanda. What's interpretation?

For me, it's how you choose to play pieces. Not just playing them through, but playing them also with a sense of musicality. So like with phrasing and nuances and also… Maybe a different tone, colours. (…) I feel like to interpret is to make the music more alive and make the music more interesting. Like, it's not just a straight line. There are phrases and it goes up and it goes down. And then you can have a different… You don't have to play the whole piece and the different character. You can play different characters like in the beginning, it might be more soft and shy and then it might be more confident and maybe even aggressive. And it can go back and be a little more laid back. Yeah, you can do anything and nuances as well. Yeah, I feel like it's to make the music interesting. That's interpretation.

— What was the major challenge of this project? If there was one?

I think for me it was to not being able to listen to the pieces. There was a major challenge and also extended techniques because that's not something we work with a lot here. At least I don't. So that was a challenge.

— Any other comments that you would like to share?

I don't know. I thought it was a very interesting project and I'm really glad that I got to be a part of it because I felt like I learned a lot. So it was a really good experience.

Oleksandra Kharytonyuk

(OK 21-01 1)

Oleksandra 21-01 (1) 5'06" Overview

Ciao. Oggi è il ventuno gennaio. Ho stampato i pezzi. Perché, anche si ho un tablet e luogo per suonare, preferisco sempre avere qualcosa su cui scrivere e mi trovo molto meglio con la carta. Anche se me tocca spesso ristampare più volte uno stesso pezzo perché diventa talmente scarabocchiato che dopo faccio fatica a capirci. hmmm. Sono molto più difficile di quello qui melo aspettavo, però va bene nel senso… mi hai anche mandato le indicazioni dei vari segni che posso trovare nei pezzi e credo che sarà la prima cosa che me andrò a cercare perché non ho mai affrontato questo tipo di tecnica nella pratica. Nella teoria meno male conosco alcune cose come il bisbigliando, colla voce, i vari tremoli, ma nella pratica ne me ha mai capitato di fare. Quindi o chiedo a mio professore o la cosa che faccio di solito è cercare sull'internet. Solo che di solito nei pezzi più complessi cerco di ascoltarlo prima, così indicativamente so cosa mi devo aspettare, so dove devo arrivare una volta che ho finito il pezzo.

[01:23] Senza copiare, ovviamente perché altrimenti poi lo studio non ha particolarmente senso, però

almeno so dove devo andare a parare una volta che inizio a studiare qualcosa.

[**01:36**] Qui, però, me rendo conta che più che le difficoltà con note e articolazioni avrò più difficoltà con la teoria, anche perché ho visto che il primo pezzo, *Uma página*, proprio anche a livello de solfeggio ci sono molti cambi di tempo, ci sono molti rallentando, non è velocissimo, è un 56 alla semiminima, però… comunque ci sono diverse figure che non sono proprio semplice da affrontare: le sestine, le terzine… sono tutte cose che ancora mi fanno un attimo… mi danno un attimo da pensare. Insomma…

[**02:20**] Quindi prima di quello, diciamo che andrò ad approfondire il discorso de le varie tecniche che dovrò andare a usare… col respiro, col suono della chiave, il sostenuto, il bisbigliando… sono tutte cose che non ho mai fatto, quindi…

[**02:39**] Ho già provato a cercare i pezzi su internet per ascoltargli, ma non gli ho trovati. [sorriso] Però, per le tecniche ci sono molti cose, ci sono diversissimi video anche su Youtube. Quindi, andrò a sentire quelli e probabilmente chiederò al mio professore.

[**02:57**] Un'altra cosa che me mette in difficoltà è questo pezzo (mostra *Exominiatura XI*) perché è scritto a mano. Ciò non è che mi sa molto difficile, probabilmente mi abituerò ma è una cosa che anche sullo… da dover affrontar psicologicamente mi mette in difficoltà. Quindi, sarà l'ultimo che affronterò, probabilmente. Per il resto, sono tutte cose che dovrò prima solfeggiare, cioè prima capire teoricamente cosa bisogna fare e dopo cercarlo de impostare a livello musicale, per darci un senso e un corpo. (…) Niente… Per quello che riguarda anche questo pezzo qui… Ritornello… ho visto che a livello de note non ha una grande estensione, però anche il fatto che manca l'indicazione di tempo qui me mette un attimo…

"Sono cose nuove, quindi affrontarle così di petto, mi mete un attimo in soggezione giustamente perché è una tipologia di musica, di genere, che non ho mai affrontato. E quindi per prima cosa credo che le prendo da lontano, diciamo così.

[**04:23**] Quindi, inizierò ad informarmi un po' di più sulle tecniche che si usano, inizierò a esercitarmi su le tecniche prima che sul pezzo. Così come prima magari di un pezzo difficile faccio una scala, o la scala cromatica o gli arpeggi, o faccio… o seguo l'articolazioni di quel pezzo li che mi riescono più difficile… Quindi di certo non gli affronto così subito, andando a cercare di suonare, non solo le prime battute… Anche perché nel secondo pezzo le battute non ci sono, quindi non ha molto senso. E poi vedremo di, poi vedrò di approcciarmi alla musica in se. Vediamo!

Olha as peças e comenta que são mais difíceis do que ela imaginava. Tenta procurar na internet, mas não as encontra. Diz que vai trabalhar antes sobre as técnicas estendidas, pois é a primeira vez que as abordará na prática, nunca tocou nada que as incluísse. Comenta que sobre as técnicas há muita coisa na internet. Sobre *Exominiatura XI* diz que será a última peça que abordará, pois sendo escrita à mão cria uma maior dificuldade.

(OK 23-01 1)

Oleksandra 23-01 (1) 30'56"

Ciao. Oggi è il 23 gennaio. Siccome questi giorno sono riuscita ad avere l'aula al conservatorio per degli spezzone di tempo, quindi non ho avuto una mezza giornata intera per fare tutta una cosa continua, mi sono concentrata più sulla pratica, e adesso ti espongo quello che era nel momento della teoria, quello che ben o male sto pensando e il modo in cui ci sono arrivata, insomma.

[**00:30**] Ho visto diversi video, ho visto molti tutorial, ho trovato anche di canali che adesso seguirò perché ci sono delle persone molto brave che me piacerebbe comunque approfondire certe cose, anche fuori dalla tua ricerca, diciamo. [**00:51**] Mi sono concentrata su poche tecniche, per cui ho deciso di fare una rassegna delle cose principali, fra cui adesso ti faccio vedere, perché farò un montaggio a questo punto dato che questa diciamo è la parte teorica inframmezzata a una parte pratica.

[**01:13**] È molto più complicato del previsto perché si usano delle tecniche che non hanno una notazione precisa. Nel senso che ogni compositore ogni magari anche flautista le interpreta o scrive in modo diverso, per quello che riguarda magari le cose un po' più particolare.

[**01:35**] Intanto, ho visto che il *fluttertongue*, che è il frullo, il frullato, non so come si chiama, quello qui si segna con tre righe sopra la nota, è una cosa che conoscevo già ed è molto fattibile, nel senso che è una cosa che posso imparare a far da sola, ed è proprio por questo motivo che è complicata.

[**02:19**] Mi ci devo allenare perché è questione di tecnica non è una de quelle cose che più o meno scorrendo le varie tecniche viene o non viene. Ci si deve allenare e ci deve prendere la mano, etc. etc… Quindi, quella sarà la prima cosa su cui mi concentrerò da qui in poi e le prossime volte che andrò a suonare il flauto.

[**02:39**] Poi, c'era una differenza che mi ha fatto notare una youtuber — che adesso non ricordo il nome, però è molto in gamba, ha un canale molto interessante, probabilmente la conosce o la avrai vista in giro – che distingue la differenza fra il frullato gutturale e quello di lingua.

[**02:59**] Io, con lo gutturale, non sono riuscita a farlo, quindi suppongo di non essere predisposta, diciamo così, ho supposto questo. Mi sono concentrata sul frullato di lingua che non mi è venuto subito, però a punto mi sono reso conto provandoci che è una di equilibrio, di allenamento, quindi semplicemente devo provarci e basta.

[**03:19**] [toca, tenta fazer o *frullato*, consegue mas no fim das notas longas ou das frases falha].

[**03:40**] É che finisco sempre per perdere quel punto di equilibrio che ancora non ho capito benne dove sta. Quindi, probabilmente è quello il problema. [toca novamente].

[**04:07**] É giustamente il cambio di registro. Quindi, penso che me allenerò a pezzi, a questo punto. Magari su triplette di note, probabilmente sol la si, ho visto che ben o male si articolano allo stesso modo, invece con re mi fa sol della ottava un po' più su inizia ad essere già diverso. [experimenta] Sì, per ora me alleno su queste dó-si-lá-sol, penso con le relative interazioni. Gli altri, vediamo. [toca o re oitava abaixo, mas o frullato não sai, toca o ré médio, consegue tocar mas não sustenta por muito tempo]

[**04:52**] Ok, qui bisogna soffiare magari più in alto, più in avanti… meno basso in rispetto all'altro registro, alle altri quattro note. [tenta re-mi mi-fá frullando].

[**05:16**] Ecco, di solito, quando suono, uno dei miei problema al inizio era che tendevo molto a suonare verso il basso, sprecando il corpo del suono, e mio professore mi ha "costretto" diciamo una spezie di "*forcing function*" a livello de psicologia proprio comportamentale, a suonare puntando verso al alto, mettendo il leggio a questa altezza [mostra com a mão, mais alto que o ombro] per cui ero costretta a stare in alto, non poteva stare così [baixa a cabeça], altrimenti avrei visto male, anche perché portando gli occhiali la sbarra mi chiedeva tutta la visuale…

[**05:51**] Per cui, credo che farò così anche in questo momento, in base al registro in cui suono, cercherò di modificare la mia posizione per evitare di… fino adesso… in modo che quando avrò più dimestichezza con la tecnica, magari eviterò di muovermi perché giustamente non è molto consigliabile, secondo me, visto che l'intonazione del flauto – è un strumento particolare in generale, quindi – l'intonazione e la qualità del suono dipende molto della posizione, più mi muovo più rischio di perdere questo punto di equilibrio che magari ho trovato suonando. Quindi, per adesso farò così.

[**06:36**] [tenta tocar una escala de sol com frullato buscando olhar para cima, tem dificuldade no registro médio, corta o vídeo, estuda o *frullato* no registro agudo (já sai melhor), corta o vídeo, toca no registro grave].

[**08:00**] Il problema è che più delle volte sì finisco solo per fare il frrrrrrr suono con la lingua, perdo quello che è effettivamente il suono del flauto, la nota che ci dovrebbe essere… [toca nota mais longas com *frullato*, consegue segurar um pouco mais de tempo] .

[**08:35**] Ok. Semplicemente da quello che ho capito, devo continuare a soffiare un po' più avanti, invece che più rasoterra del foro del flauto, per cui devo anche, allenando giustamente ad accumulare molto più fiato perché fondamentalmente così si spreca molta più aria, facendo questa tecnica qui. O semplicemente vedrò di migliorarmi, ma adesso vediamo per ora cerco di continuare così.

[**09:10**] [toca mais um pouco, um poco mais livre alternando frullato e nota lisa] Cercherò nelle altri video in cui magari spiego un po' meglio come approcciarsi…

[**09:39**] L' altra tecnica su cui mi sono concentrata era quella dei tasti. Del premere i tasti per fare venire i click. Ora, una delle preoccupazioni degli altri flautisti che ho visto era, anche mia logicamente, era quella che se rovinassero i cuscinetti del flauto. Però… intanto il mio flauto è molto vecchio, è molto vecchio, è già abbastanza rovinato, nel senso niente de impossibile, però diciamo che non è tra le mie preoccupazioni.

[**10:15**] La mia preoccupazione è che effettivamente non si senta. Anche perché ho visto che molti dei musicisti di youtube avevano i tasti forati. Ovviamente, il tasto forato dà una risonanza maggiore, una volta che viene premuto perché c'è un po' più d i corpo, per quel poco che c'è. Il tasto piato chiude semplicemente il buco e basta (na verdade, para os cliques de chave não faz muita diferença chaves abertas ou fechadas).

[**10:58**] Quindi, già si sente poco; con flauto a tasti chiusi non si sente quasi, quindi anche quella è una cosa su quale devo allenare perché si è stato insegnato da sempre di premere i tasti in modo adagio, piano piano, in modo che non si senta proprio appunto questo click. Quindi è una cosa che dovrò forzare perché mi sono abituato a fare tutt'altro. Però, anche quello non è difficile l'unica cosa che si sente poco

[**11:08**] [treina os cliques de chave].

[**11:47**] Si sente così poco si sente veramente pochissimo.[experimenta um pouco mais os cliques] In salita ovviamente è diverso perché bisogna… è molto più lento bisogna ribattere il tasto. In discesa…

[**12:17**] Che è veramente complicato perché si sente davvero poco.

[**12:23**] Per quel che riguarda il pizzicato, quindi il suono dentro rasenta la bocchetta del flauto, è molto bello! Mi sono divertito un sacco a farlo, anche se non so lo fatta perché… ho capito quello che…. Però, ho capito quello che devo fare. Deve essere un suono netto preciso e possibilmente con degli armonici, in senso che non deve essere semplicemente il fischio della nota alta. Per cui anche lì è questione di allenamento, solo che… non so se quel lì mi servirebbe il feedback di una persona che riuscisse a dirmi se sto facendo bene o no.

[**13:07**] Perché quella è una cosa… non è come magari il… va be', il frullato riesco a farlo da solo. Magari come il fischio, il soffiare dentro al flauto tutto chiuso… Anche questa cosa ci devo pensare perché devo effettivamente capire la correlazione fra quello che faccio con flauto e come si chiama nel genere della musica contemporanea. Cioè il pizzicato, *tongue* pizzicato… Ok, non è detto che si chiami così magari nei tuoi spartiti. Quindi questa è una cosa che devo ancora verificare.

[**13:42**] Cioè per farti capire: mi sono concentrata sulle tecniche, senza andare nello specifico della musica mi sono concentrata sulla musica contemporanea e sulle tecniche che prevede in generale.

[**13:55**] Il pizzicato ho provato a farlo sia spingendo più con le labbra quindi quel bvvvv, sia con la gola, sia in altri modi… però su quello mi ci devo ancora soffermare. Quindi, sarà la prossima cosa che affronterò dopo il frullato, perché penso che sia una di quelle tecniche che portano via abbastanza tempo se si vogliono fare bene e su quello visto che però ci sono molti video, quindi in teoria ascoltando, affinando l'orecchio – perché mi sono reso conto effettivamente che anche solo suonando con il frullato, una volta che veniva fuori… una volta che tornava pulito, il suono era totalmente diverso.

[**14:41**] Quindi penso che pian piano, così come è successo magari facendo le note lunghe… cose che ho iniziato a fare relativamente tardi qualche anno fa, a farle sistematicamente, a fare le scale… e c'è stato un periodo in cui mi sono reso a conto che stavo migliorando perché riuscivo a percepire meglio il suono. Poi, c'è stato un… mi è sembrato di vedere un netto calo della performance, ma semplicemente perché l'ora che si è raffinato e riuscivo a sentire tutte quelle… tutti i suoni brutti, e tutte quelle variazioni che, in una nota lunga sostenuta non ci dovevano essere. Quindi suppongo che succederà la stessa cosa anche per questo tipo di tecniche qui. Però, ci ho provato. Adesso so cosa devo… a cosa sta andando incontro, diciamo così

[**15:28**] [toca notas *staccato*, não exatamente *pizzicato*].

[**16:08**] Va be', mi eserciterò sul questo qua.

[**16:11**] Il "*whistle*", il fischio, ho capito riguardandolo poi che dovevo essere una cosa molto molto più fine e molto più leggera… però incontrollabile.[sorride] Quello è stato veramente difficile. Primo perché non si sente… cioè lo sento solo io e devono esserci delle condizioni giuste, poi perché effettivamente è un suono che non… che fai, perlomeno che io – e anche a detta di altri flautista che ho visto su Internet – è difficilissimo controllare. Quindi, se c'è negli spartiti viene quel che viene. Insomma non mi sembra il caso di perdere, perché sento che ci perdere molto tempo.

[**17:02**] Non mi sembra il caso di perdere così tanto tempo su una tecnica così fine e così poco produttiva, diciamo così, perché fondamentalmente il fischio… lo sento solo io quando suono. Quindi, non lo so. È una cosa su cui dovrò lavorare nel caso in cui mi verrà… nel caso in cui avrò la possibilità di continuare a studiarlo. Però, il fischio proprio fatto bene bene bene, seguendo gli armonici è tutto, io sinceramente non ho neanche l'orecchio per sentirlo… per sentire se sto facendo gli armonici le note giuste. Però, eventualmente non vedo perché non dovrei approfondire anche quello, se ne avessi la possibilità

[**17:44**] [pratica *whisper tones*, ar muito veloz, sem muito sucesso].

[**18:14**] E che non si sente quasi. Sto cercando di capire qual è il punto giusto per saper soffiare e la quantità di aria che devo soffiare. [tenta uma vez mais] Non si sente, ovviamente, però. Spero che qualcosa si capisce perché si capisca almeno quello che sto cercando di fare.[é possível, sim, ouvir, porém com muita velocidade de ar]

[**19:04**] Il soffio nel flauto (está falando do *jet whistle*) è stato fra i più istintivi… diciamo così. Era cercare di capire dove soffiare l'aria e quanto forte soffiarla e quanto velocemente soffiarla. Però è stato molto soddisfacente farcela, perché è una cosa che una volta che viene, si sente subito che viene bene, secondo me. Da quel che ho sentito io. Ed è anche divertente! Quindi… io per lo meno mi sono divertita a farlo. Dopo un po… ovviamente sono rimasta senza fiato dopo le prime quattro cinque volte,

però è stato comunque divertente.

[**19:46**] [pratica soprar dentro da flauta, como um *jet whistle*, mas não exatamente].

[**20:11**] E che non riesco a capire qual è il punto giusto in cui soffiare. Perché so che devo soffiare forte, ma le direzione non mi sembra quella. Quindi, se continua ad andare per tentativi rischio di svenire, anche. Per esempio… ai polmoni ne svuoto in secondo

[**20:29**] Deve essere tutto chiuso il flauto, comunque, le provo. [novamente, agora os *jet whistles* saem melhor] Ci siamo! [toca novamente, contente em conseguir fazer o *jet whistle*] Spero che non ce ne siano tanti di fila perché rischio di morire. [mais *jet whistles*].

[**21:10**] Il canto nel flauto, invece, era un altro di quelle cose che conoscevo già, anche perché il mio professore alle medie ciò l'aveva fatto fare. E quello è molto bello anche perché è una tecnica molto flessibile. Posso tenere una nota con il flauto e cantare con la voce. Posso tenere una nota con la voce cantare e suonare con il flauto. Posso fare entrambe le cose, posso andare in moto parallelo sia con la voce che col flauto. E anche lì. Io sarei un contralto, in teoria. Forse forse arrivo alle nozze nel soprano. Però di base possono aggiungere anche delle note abbastanza basse con la voce, quindi potrebbe essere una cosa sfruttabile anche più avanti, eventualmente.

[**22:02**] Se volessi, magari non so, cercare qualche composizione particolare che preveda anche il cantato. Mi interesserebbe molto anche questa cosa qui, anche perché comunque sono… uno degli ambiti in cui la musica contemporanea – magari mentre il clic o il soffiare dentro al flauto, il fischio, o le… il fischio il *whistle*… non riesco a pronunciarlo bene, il whistle dentro al flauto sono cose che sono controllabili in si ma che hanno un range di azione molto limitato, sono quasi percussivi comunque per il flauto, che è bello, però… non hai molta… molta possibilità di lavorare solo con quelli.

[**22:58**] Con il cantato dentro un flauto, invece, ho visto che ci si può lavorare molto e sarebbe anche molto bello scrivere un pezzo… Perché il flauto può produrre uno, al massimo due suoni. Mi ricordo la … mia professoressa nell'altro Conservatorio che frequentavo Pesaro, Elisa Corsini, e… riuscivo a fare due armonici e riuscimmo contemporaneamente a fare due suoni con una sola posizione, ed è stato bellissimo. Non ci ho provato, però effettivamente a questo punto, dato che già che ci siamo, insomma, potrei anche provare a cercare qualcosa riguardo a questo. E appunto il flauto non essendo uno strumento armonico, è uno strumento melodico che quindi segue una nota dopo l'altra, e difficilmente riesce a fare degli accordi, con la voce sopperisce a questa mancanza.

[**23:52**] Quindi, è molto interessante, è una cosa in più… è una cosa che dà una variabilità esponenziale allo strumento e infatti veramente lavorando su questa cosa, cercando di trovare qualcosa che sia diverso, che non sia un approfondire il campo di studi che conosco già. Quindi, musica classica, gli studi, tecnici, eccetera eccetera. Ma andare un po fuori dall'ordinario, dall'uso ordinario dello strumento, mi fa capire che effettivamente ci sono molte cose su cui devo lavorare, ma ci sono anche molte cose su cui ho la possibilità di lavorare anche da sola.

[**24:34**] Quindi è molto bello e molto molto stimolante da questo punto di vista. È difficile, perché si sta rivelando difficile, però… va bene. È una cosa che non mi dispiace, sinceramente, la difficoltà.

[**24:48**] [experimenta tocar e cantar ao mesmo tempo, primeiro em paralelo e depois tenta sustentar uma nota no canto e mudar na flauta e vice-versa].

[**26:27**]

[00:E per ultima ho provato a fare la tecnica del bisbigliando, ma su quella devo chiedere a qualcuno. Perché, sinceramente, su Internet, non sono sicura di aver trovato l'equivalente americano / inglese giusto, quindi farò qualche ricerca in più. Ci ho provato, anche quella è una cosa che secondo me è fattibile se la me studio da sola, però devo essere sicura di avere un punto di riferimento per sapere dove devo arrivare. Il mio problema – c'è il problema, è che il mio problema – in questo caso, la mia difficoltà è che mi è difficile riuscire a capire se sto facendo bene.

[**27:14**] Cioè, la mia autocritica è a dei livelli molto alti. Molto spesso, forse troppo alti, per cui devo trovare il giusto mezzo per capire dove sto sbagliando, ma allo stesso tempo tenere fermi dei punti per - come posso dire - per tenere fermi in punti buoni nel senso dove sono arrivata. Con il frullato. ok… e so che non posso farlo gutturalmente, lo faccio con la lingua e quel già va bene. So cos'è un frullato, intanto so cosa devo fare quando mi si chiede di fare il *flutter tonguing*, *trill*, il frullato in soma il frullo.

[**27:57**] E quindi… il bisbigliato mi ha messo in difficoltà. É una cosa su cui mi informano di più e ovviamente da sola, perché sinceramente non so se chiedere a un professore, non so se la tua ricerca lo prevede, intanto. Però, nel caso… cercherò qualche equivalente inglese che si avvicini al bisbigliato italiano, anche perché ho visto che la notazione non mi dà molti appigli, perché molti compositori scrivono delle cose magari che per altri compositori significa o per altri flautisti significano un'altra

cosa. E però anche su questo ci sono diversi dispense che ho scaricato e che adesso mi guarderò con calma e basta.

[28:48] Ho provato a fare il bisbigliato. Non saprei sinceramente se è quello, però logicamente penso che ci si possa avvicinare [28:58] [toca notas piano, com sons eólios].

[29:52] Troppo facile far venire fuori il suono, il contrario di quello che dovrebbe succedere

[29:57] [toca *whisper tones* que se transformam em sons eólios]. Forse soffiando in avanti, per quel che riguarda i suoni delle medie, dell'ottava media. Forse così. Non so se si sente. [toca mais alguns sons eólios].

Faz um vídeo editado, em que gravou como estudou as técnicas estendidas e comenta a posteriori o que estava fazendo. Diz que uma das dificuldades que encontrou é que a cada vez as técnicas estendidas são notadas de modo diverso. Começa estudando o *frullato,* e comenta que não consegue fazer o gutural, apenas o com a língua. Comenta que os cliques de chave soam muito baixo, que quase não se ouve. Comenta que o "*bisbigliando*" é complicado para pesquisar na internet, mesmo porque há diversos tipos de notação e que não tem certeza se consegue descobrir sozinha porque seu nível de autocrítica é muito alto e isso muitas vezes a coloca em dificuldade. Gosta muito do "cantar e tocar" porque segundo ela flexibiliza muito a possibilidade da flauta, que de outro modo tocaria apenas uma nota de cada vez.

(OK 26-01 1)

Oleksandra 26-01 (1) 4'31" reflexões

Ciao! Oggi è il 26 gennaio, e intanto mi scuso per l'altro video che adesso ti manderò perché sto facendo sul computer di casa che è più lento. Spero di farcela, finalmente! E poi ti volevo dire un paio di cose, che mi sono venute in mente oggi, mentre stavo studiando, però non avevo il telefono dietro e non sono riuscita a fare nel mentre.

[00:31] Ho dei problemi, che mi rendo conto un pochino di incontrare… è che mi rendo conto che sto facendo un video, nel senso: a me, di base, non piacciono le foto, non mi piace riprendermi, non ho mai avuto un buon rapporto con la videocamera, con la fotocamera. Infatti, mi sembra un po' una sofferenza riascoltare i video, prima di mandarteli, per vedere si funziona tutto, se si sente tutto, perché non è una cosa che mi piace, insomma… Ma apparti questo, mi rendo conto che non sono spontanea quando ovviamente mi trovo davanti al telefono e mi sto filmando o mentre suono. Non credo che possa essere un problema, perché alla fine il fatto che io te stia dicendo che è una cosa che mi non fa fare un video genuino, non dovrebbe più renderlo un problema, perché una volta presa coscienza di questa cosa, con il tempo penso che mi abituerò a far finta che effettivamente non ci sia nessuno, quindi ad essere molto più spontanea quando suono, quando dico queste cose, perché comunque anche adesso ho il foglietto sotto per tenere il conto di quello che ti devo dire, perché giustamente prima non avendolo dietro, non sono riuscita a fare il video. Però sono comunque delle cose che mi sembravano opportune di dirteli.

[02:11] Una altra cosa è che ho trovato un altro modo, oltre a vedere i video su youtube, ho trovato un altro modo per migliorare, diciamo, il mio approccio alle tecniche di musica contemporanea, che è quello di cercare lo spartito del pezzo e nel mentre ascoltarlo. Così effettivamente riesco a vedere come e quando si usano tutte quelle cose, tutte quelle parti extra-musicali che sono segnati sullo spartito.'' E anche li sono andata a rivisitare magari i pezzi che avevo già sentito, delle cose che avevo già ascoltato, autori che conoscevo già, con la partitura. Ovviamente, quelle poche cose che ho trovato, però comunque ci sono. Ho visto che ci sono parecchie cose su internet, di spartiti — non scaricabili, ma visualizzabili, sì, diverse cose. E anche quello mi aiutò molto perché anche ascoltando ho visto che ci sono moltissimi cose che non avevo sentito prima, magari, o che non avevo prestato attenzione.

[03:20] Poi, un'altra cosa che ho trovato, molto interessante, è il modo di "mutare" il flauto. Ho letto in una dispensa che h o trovato su internet che si possono mettere due striscioline di carta intorno alla bocchetta del flauto, intorno al foro, per rendere il suono un po' più ovattato. Ed è una cosa molto utile, perché io faccio molta fatica perché abitando in un condominio non riesco mai a provare, diciamo, a pieni polmoni come dovrebbe essere. Però, sì, adesso mi sarà molto utile anche questa cosa e quindi probabilmente riuscirò a mandarti più video in cui provo altre cose, perché giustamente essendo spesso a casa, anche la sera comunque mi devo esercitare e quindi i video alla sera non gli faccio. E intanto comunque non si sente niente, però con il flauto in sordina, tra virgolette, magari qualcosina in più riesco a fare.

[04:20] E — niente – spero a farti vedere finalmente l'altro video … e a presto! Ti faccio sapere appena ho qualche novità.

(OK 30-01 1)

Oleksandra 30-01 (1) 12'51" ***Uma página / Ritornelo Bis***

Allora, oggi è il 30 gennaio, e ho deciso di approcciarmi allo studio del primo pezzo, perché ormai fare gli esercizi fini a se stessi, secondo me, non ha più molto senso, quindi cerco almeno di iniziare a leggere questo qua — *Uma página*. [**00:30**] Iniziando con calma. Intanto il tempo 56 la semiminima.

[**00:44**] [Estala os dedos e canta o primeiro compasso.]

[**00:50**] Ok: va da un fortissimo a un pianissimo, che è sulla terzina. Quindi: senza tener conto del tempo, perché tanto a questo punto non penso abbia molto senso, giusto gli accenti.

[**01:05**] [toca a primeira figura] Qui è legato e c'è una… non, sarebbe poi fa diesis, e quindi me lo vado a segnare, se non me lo dimentico [anota na partitura e toca novamente a primeira figura]

[**01:27**] Ok. Ci sono anche le forcelle, quindi se dovesse pensare… Adesso sto pensando se a questo punto sarebbe meglio fare una battuta, o due o tre, però con tutti i segni che sono segnate o leggere semplicemente le note per cercare di capire come funziona il pezzo a livello proprio di tempo, di struttura. Perché per adesso sto forse solo alla prima riga che sembra una specie di introduzione, potrei iniziare a studiarmela e cerco di mettere tutti i pezzi, tutto ciò che è segnato, subito, direttamente.

[**02:16**] Perché di norma, in uno studio un più semplice, magari prima mi leggevo le note e poi andavo ad aggiungere tutto quello che era segnato come i colori, le dinamiche, gli accenti e i vari abbellimenti che ci sono, ma qui… Praticamente la parte… il ruolo principale c'è l'hanno gli abbellimenti, tutte quelle sovrastrutture che sono segnate nel pezzo. Vediamo. Intanto inizio a leggerlo. Quindi, dal fortissimo al piano…

[**02:46**] [toca o primeiro compasso] E qui giustamente il fa diesis non c'è più [continua tocando até o segundo compasso]

[**03:13**] Allora quel segno lì significa… "con fiato, *with breath*". Sarà un… [toca] Però un pianissimo, quindi sarà quasi un bisbigliando. Probabilmente, dal forte… [toca o mesmo trecho novamente]

[**03:55**] Forse così… Boh… Andrò a cercare ancora sul internet perché, appunto, i segni non sono uguali nelle partiture che ho guardato, adesso vediamo…

[**04:10**] [toca, procura já fazer com dinâmicas e com as técnicas estendidas]

[**04:30**] Ok, dal piano bisbigliando [canta e depois toca]

[**04:50**] Ecco le tre linee lì, vuol dire che diciamo, c'è un frullato, per andare verso il sol diesis [olha longamente a bula]

[**05:20**] Ok… stavo vedendo se per caso ci fosse qualcosa i segnato in questa partitura, però non lo vedo… Vedo solo il simbolino che ho ritrovato anche nella quarta battuta con le tre linee segnate sul sol bemolle che è un frullato, quindi che sarà così

[**05:49**] [toca o frullato] Però non mi sembra che sia il caso…

[**06:08**] Allora, mi sta dando parecchi problemi perché mi rendo conto che effettivamente, pure avendo visto diverse cose sull'internet, non corrispondono nella notazione a quello che vedo qui. Quindi sto rischiando di fare semplicemente tutto un po' accaso e il mio professore non sono riuscito a contattarlo perché sta ancora male, però a questo punto, credo che una cosa utile … intanto provo a chiedere a te, giovedì… Vediamo si riesci a dirmi qualcosa. Altrimenti, la mia idea sarebbe quella di andare a cercare a questi segni specifici qui.

[**06:54**] O comunque un compositore o un flautista italiano che metta a disposizione la partitura insieme alla musica, perché fino adesso non ho cercato, ma non era quello il mio… non avevo pensato a questo punto qui. Effettivamente un po' in generale, sì, le tecniche bene o male gli ho viste quali sono, però non ha senso sapere quali sono le tecniche se non so quando e come usarle, e quindi….

[**07:32**] Adesso studierò… cercherò sul pezzo i cerchi a matita e le parti che mi sembrano più confuse e vado a cercare quelle.

Ritornelo Bis

[**07:47**] Intanto allo stesso modo, probabilmente mi guarderò questo [Ritornello bis], perché mi sembra che ci siano forse più indicazioni… mi sa che ci siano tutte le indicazioni che riuscirò a trovare nel brano saranno queste: [mostra a bula de *Ritornelo Bis*]

[**08:10**] Quindi, a questo punto faccio un studio parallelo fra i pezzi: cerco le indicazioni di quello — Una pagina — e intanto mi metto a leggere questo, come ho fatto prima con quello li. In un modo magari un po' più sistematico.

[**08:27**] E intanto… sì ok, niente di… Ok: questo lo conosco… Forse i pallini *almost measured* bisbi-

gliando… Ma però sono mezzopiano, suppongo che sia qualcosa di questo genere: [toca um som piano com vibrato] Ecco… forse questo suono qua…

[09:18] [toca nota longa piano, com vibrato, novamente] Però il fatto che siano segnati numeri sopra i pallini, potrebbe significare… perché qui giustamente non ci sono le battute e quindi… 60, 60 b.p.m. …

[09:47] Sto pensando che cosa potrebbero significare i pallini bianchi e neri, che secondo me potrebbero essere una sorte di respiri; dodici respiri per fare la minima del fa legata alla croma… Questo non ho cercato sul internet, quindi forse potrebbe esserci da qualche parte.

[10:14] Però apparti questo penso che tutto il resto ci sia… forse l'unica cosa sono le crome, che sono segnate in un modo un po' diverso… forse è il tipo di scrittura del programma, che non so si può scriverlo… perché le crome qui — queste [mostra a partitura]— non hanno la gamba arrotondata, come sono abituata a vederle, e non vorrei che fossero magari un significato in più, un'indicazione in più che mi da l'autore per eseguire quella nota lì, che magari non è una croma normale, che ha il valore di una croma ma deve essere eseguita di un modo diverso; o una semicroma, insomma, quello che è.

[11:05] Questo provo a cercarlo, magari c'è sull'internet, però tutto il resto mi sembra che ci sia nelle indicazioni. E mi eserciterò anche su queste cose, sul tktkt — *lip articulation* — che questo non lo avevo trovato sul internet fra le cose che ho cercato e *slap tongue*, anche quella la avevo cercata, però è molto difficile da fare. Quindi sarà la prossima cosa su che mi concentrerò.

[11:38] Quindi… ok, bene o male o un programma per i prossimi due giorni e quindi il prossimo video verrà anche aggiornato sui lavori che ho fatto e che magari allego qualche studio, perché fondamentalmente penso che per la tua ricerca sia importante quello che penso, mentre mi esercito.

[12:00] Ma una volta che mi sono formato una forma di scaletta per gli esercizi … è meccanico, nel senso: sono lì, provo, e cerco di capire dove sto sbagliando, e vado avanti in modo molto automatico, per questo tipo di studio qui. Una volta che mi approccio al pezzo magari sarà diverso, però per adesso è uno studio molto, molto automatizzabile, insomma. Quindi non è che ci sia molto da pensare molto. Per ora, per questo tipo di studio qua… Prossimamente, appena ho il pomeriggio per studiare uno dei pezzi, per mettermi giù, farò un altro video. Quindi, alla prossima.

(OK 05-02 1)

Oleksandra 05-02 (1) 7'21" Técnicas estendidas

Ciao, oggi è il 5 febbraio. Ho guardato le pagine che mi hai inviato, soprattutto *Flute colors* con cui mi son trovata molto bene, anche perché spiega molto bene le varie tecniche, soprattutto sentendole eseguire specificamente c'è proprio quelle che mi sta indicando mi è molto comodo.

[00:26] Ho trovato difficoltà con i *bamboo tones*, per cui quando suonavo non avevo il cellulare dietro, quindi non sono riuscita a fare il video di quella prova precisa, intanto mi è difficile staccarmi della mia diteggiatura normale, però penso che sia questione di allenamento. Ma mi venivano fuori dei suoni molto poco precisi; cioè dei fischi, venivano dei suoni molto sporchi … so che magari essendo dei bamboo tones dovrebbero simulare quello che è il flauto di legno, quindi capisco che non devono essere precisi perché l'intento non è quello, però erano proprio poco fissati, poco fermi, diciamolo così.

[01:17] Per cui su quelli adesso ci devo lavorare perché comunque uno dei pezzi che mi hai mandato è solo sui *bamboo tones*, (ela confundiu *bisbigliando* com *bamboo tones*) quindi su quello li ci devo lavorare un po'.

[01:27] Però ho notato una cosa, che suonando proprio con questa difficoltà che sto trovando adesso, ho sviluppato una sensibilità maggiore e non solo a quello che sento, ma anche anche a come lo produco, cioè la posizione della bocca, e della lingua, e la mia posizione, la mia postura… ho iniziato a capire quale piccole cose effettivamente vanno modificare il suono che sto facendo in quel momento.

[02:02] Cosa che magari prima era un po'… mi sono reso conto che cercavo di migliorare il suono un po' a tentativi, senza effettivamente andare a capire quello che… Ad esempio, per farla breve. Tenevo il foro del flauto troppo aperto e invece di capire come metterlo, cercavo di… cioè, ci provarlo… eventualmente. Invece, se magari, avesse capito qual era veramente il problema, cioè il foro troppo aperto, oppure magari la posizione delle labbra, che era troppo rigida, oppure troppo chiusa, o troppo in avanti, troppo aperta.

[02:42] Se mi fosse concentrata maggiormente su quello aspetto specifico del difetto del suono, in funzione della posizione che sto usando in quel momento, o di quel particolare tipo di errore che sto facendo, allora a quel punto magari avrei risparmiato molto più tempo e sarei migliorata più in fretta,

cosa che adesso sto sentendo che, anche suonando — adesso sto suonando Piazzola con un mio collega chitarrista, cioè dovremmo suonare Piazzola, la Suite della *Histoire du Tango*, e io mi ricordo che uno dei pezzi, *Caffè 1930*, lo suonai l'anno scorso, e non venne proprio.

[**03:36**] Cioè era l'esame e quindi ci sta magari l'ansia e tutto, però non venne proprio benissimo.

[**03:45**] Invece, dopo una serie di prove che ho fatto quel pomeriggio, cioè ho studiato anche altre cose, però ho provato di studiare anche i *bamboo tones* e lo *whistle tones*, io ho acquisito appunto questa maggiore consapevolezza di quello che è la mia bocca, le mie mani, la mia postura. Mi sono reso conto che ho suonato molto meglio.

[**04:10**] Ma non perché magari mi ci soffermo per ragionare sopra, ma perché cercavo di capire cos'è che, quale parte, quale errore del mio corpo andava a influenzare l'errore nel suono. Che è una cosa molto positiva. Perché effettivamente, cioè, essendo comunque relativamente agli inizi, se così posso dire, ho ancora delle difficoltà che non sono proprio di… — come posso spiegare? — di incapacità fisica nel senso che il suono io lo tengo, le note lunghe le faccio, le scale anche, magari dovrei fare un po' di più, sì. Però quello, diciamo, riguarda a tutti gli strumentisti, perché alla fine non facciamo mai abbastanza scale, mai abbastanza scale cromatiche, etc. etc.

[**05:08**] Però il rendermi conto di poter selezionare quella piccola parte che va influenzare l'errore che c'è in quel momento nel suono, mi toglie un carico di lavoro enorme. Invece di andare a tentativi, a correggere, tutta la postura o tutta l'impostazione delle labbra, posso semplicemente concentrarmi su una cosa particolare che so che va influenzare quel suono, e correggere solo quella e imparare così a gestire meglio le dinamiche, a gestire meglio le posizioni, le articolazioni e risparmiare molto tempo e fatica, quindi è una cosa a prescindere dei pezzi che devo fare con te, è una cosa molto positiva per me.

[**05:53**] Però, anche su quello adesso ci dovrò lavorare perché comunque non sono cose che succedono in una settimana, però ci sto lavorando. Il sito *Flute Colors* soprattutto è molto comodo, molto molto utile.

[**06:08**] Adesso ho fatto degli esercizi che non ho registrato purtroppo perché ho dimenticato il cellulare a casa per due giorni di fila. E quindi quelle parti li non ce le ho. Però nel caso in cui — magari quando ci vediamo te lo chiedo — nel caso in cui volessi anche le registrazione degli esercizi le rifaccio e te le mando, però li per li, non è che… sì, ci ragiono ma questi sono proprio i ragionamenti a posteriori, nel senso questi momenti qua in cui mi fermo a pensare al lavoro che ho fatto e che ci ragiono sopra, che mi vengono in mente le cose giuste da dire.

[**06:50**] E li per li… me viene a dire "ok, no, aspetta! questa cosa qui ho sbagliata, quindi provo farla così." Cioè, sono tentativi, anche li. Quindi, non lo so, probabilmente per te sarebbe utile anche quello, però… per farti risparmiare tempo, diciamo, preferisco farti questi video così, perché almeno ho un filo di discorso da seguire, e non ti mando un video di mezz'ora in cui semplicemente provo a fare delle cose. Tutto qui.

❦ Ela comenta que estudar essas técnicas estendidas de música contemporânea a tem ajudado a tomar consciência de detalhes que lhe escapavam antes, que desenvolve uma sensibilidade mais apurada com relação ao corpo e se deu conta de que está tocando melhor.

(OK 19-02 1)

Oleksandra 09-02 (1) 3'48" reflexões

Ciao! Oggi è il 9 febbraio e io ho parlato con il mio maestro di fiati, musica di insieme per fiati, riguardo a… siccome non c'è il mio professore di flauto, non ho modo a cui chiedere per delle, come lo posso dire, un aiuto un po' più tecnico, diciamo così, non ovviamente per quello che riguarda l'interpretazione perché da quello che ho capito dovrebbe essere un affare dal mio sacco, per dire, nel senso che dovrebbe essere una cosa parte solo da me.

[**00:39**] Però dal punto di vista tecnico comunque continuando a guardare gli esercizi, cioè i video che ho trovato, alcuni esercizi, continuando a guardare, a cercare soprattutto di fargli, mi rendo conto che… è difficile riuscire a capire si sto facendo bene o si sto facendo male. Per questo c'è il professore, ho provato a chiedere a questo mio maestro, che mi ha consigliato di rivolgermi a una sua ex-allieva, che ho contattato, che però abita a Trento e quindi è abbastanza lontana, siccome comunque è stata tanto gentile da mandarmi dei pezzi, delle dispense, dei trattati, che adesso mi leggerò, e cercherò di lavorare un po' anche sulla teoria di quello che devo fare, nel senso… non solo la pratica perché ovviamente si non ho un feedback da qualcuno non ha senso che magari continue a esercitarmi e a rinforzare una tecnica che è sbagliata.

[**01:45**] Per cui adesso nel momento diciamo che continuerò a informarmi su queste cose, continuerò

a esercitarmi, soprattutto perché il maestro C. mi ha fatto notare che [01:55] musica contemporanea è un genere che non si può affrontare se prima non c'è delle basi solide dal punto di vista proprio musicale in generale. Che io, diciamo, essendo al primo anno, non ho.

[02:12] Per cui la prima cosa ovviamente è continuare a lavorare sul suono, sulla articolazione, sulla forza dei polmoni, del diaframma, etc. Che son cose che sto già facendo, e in parallelo cercherò di lavorare anche su queste tecniche, su quello che richiedono i brani che mi hai dato comunque.

[02:33] E per il resto sto continuando a fare gli esercizi, quindi fondamentalmente sono ripetizioni di quei video che ti avevo mandato prima, e non so si sia il caso di mandarti anche quelle registrazioni.

[02:49] Io magari le lascio su mio computer, e si tu le vuoi te le faccio aver in chiavetta, però, sono io che provo a suonare. È che li per li non ci penso perché appunto sono cose molto meccaniche che provo, provo a fare e quando sento che probabilmente mi sono venute, continuo a farle, e poi passo ad altro.

[03:13] Però appunto è tutto li, non ci sto a ragionare particolarmente; magari in questi momenti qui, quando ripenso il lavoro che ho fatto, mi viene da ragionarci su e da cercare di capire qual è il cambiamento che è avvenuto effettivamente, però sono esercizi fondamentalmente …

[03:39] Per il resto adesso continuerò a leggere queste dispense che mi hai mandato, molto interessanti tra l'altro, e continuerò a esercitarmi.

❖ Seu professor de música de câmara diz que a música contemporânea "não é um gênero que se deva encarar caso não se tenha primeiro uma base sólida do ponto de vista musical em geral." Coisas que ela, estando no primeiro ano, não teria. Ela parece sentir-se um pouco desestimulada, mas comenta que vai continuar, além de fazer notas longas e exercícios tradicionais, a trabalhar nas peças do projeto.

(OK 11-02 1)

Oleksandra 11-02 (1) 11'42" reflexões

Ciao! Oggi è l'undici febbraio e mi è venuta in mente una cosa, per cui magari quando ci vediamo ne parliamo, però intanto te lo chiedo così non mi dimentico. Si capisce tutto quando parlo? Perché ho la tendenza a parlare velocemente e magari senza pensare troppo a quello che dico, nel senso magari capisco che per la difficoltà della lingua ci potrebbero essere delle cose per cui mi spiego male e magari uso dei modi di dire che sono poco chiari o queste cose qui. Quindi magari se ti capita fammelo sapere senza nessuno problema.

[00:50] Poi, una cosa che ho notato, che giustamente fare il video, soprattutto il registrarsi, perché ho iniziato a fare una cosa, che non è quella di fare i video perché mi occupano un sacco di memoria, però una cosa molto utile che sto facendo adesso è registrare solo l'audio, con il telefono, dei tentativi che faccio nel… cioè prima lo facevo solo con le tecniche di musica contemporanea, ogni tanto, quando mi capitava di ricordarmelo, quando avevo più di mezz'ora, più di un'oretta per studiare, potevo mettermi li e fare sistematicamente quella cosa e basta.

[01:32] Adesso ne sto facendo anche con altre cose, magari quando faccio il riscaldamento con le note lunghe o le scale, mi registro; cioè non faccio il video ma mi registro e basta. È molto utile, stranamente! Perché magari li per li o non mi soffermo troppo sul suono o non mi rendo conto veramente di come sia, perché vuoi per l'acustica della stanza, vuoi per come sono io messa rispetto magari a un muro per cui il suono mi ritorna in un modo diverso, non lo so.

[02:15] Però li per li magari o non mi rendo conto di quanto sia il suono poco stabile, o se invece o beccato un'intonazione buona, però poi non la ho più mantenuta perché non ci sono soffermata. E quindi sono un po' più cosciente di quello che faccio adesso.

[02:38] Un'altra cosa, sì, sempre sulla coscienza di fare quello che faccio, è che alcuni miei amici mi hanno fatto notare — questa è una cosa che mi è stata consigliata di fare nei video; da tra altro adesso mi sono ricordata come si chiama la youtuber che sto seguendo, Robin Meiksins, mi sembra, è molto brava; parla in inglese ma si capisce benissimo.

[03:02] Per cui, ogni tanto, mi hanno detto, che faccio dei versi, dei suoni cioè che magari fanno parte delle tecniche di musica contemporanea, tipo [mostra ataque com a língua entre os lábios] Quelli per gli *whistle tones*, mi sembra, oppure i rrrrruuuu, quello per il trillo, il frullato… senza rendermene conta! Ma perché magari li per li sto pensando come potrebbe essere meglio e lo faccio inconsciamente, quindi sta diventando una cosa un po' molesta, però il rendermene conto mi diverte, perché anche Robin, appunto, aveva questo stesso problema, per cui quando si era messa a studiare le tecniche di musica contemporanea, c'erano dei momenti in cui, allenandosi inconsciamente, faceva questi suoni

estranei.

[**04:02**] Che devo starci un po' attenta perché se lo faccio in pubblico diventa un po' imbarazzante.

[**04:09**] Però, sono cose comunque che mi aiutano, nel senso che quando sono in casa, che non ho modo di suonare perché magari, non lo so, i miei genitori dormono o perché dà fastidio ai vicini, cose che succedono, purtroppo, i problemi per cui non riesco mai a suonare a casa il flauto, poiché è un strumento che non è che si può mettere in cuffia e dire "lo suono come mi pare perché tanto lo sento solo io.

[**04:36**] E quindi sono degli allenamenti che cerco di fare costantemente, ma senza il flauto. Per cui anche la diteggiatura, ci sono delle posizioni della ottava superiore che di solito non faccio, e ogni tanto mi sorprendo a cercare di diteggiarle senza il flauto, da sola.

[**04:54**] Però, sì, sono cose che adesso mi stano capitando più di frequente, ma probabilmente perché mi sto concentrando su una cosa nuova che va influenzare anche l'apprendimento di quello che ho imparato fino adesso.

[**05:11**] Quindi il capire come soffiare, e dove andare a soffiare, è una cosa su cui non credo più di essermi soffermata, purtroppo me ne rendo conto adesso, non credo di essermi soffermata su queste cose da quando ho iniziato a imparare il flauto. Sai, i primi mesi, no, va bene, diciamo il primo anno, i primi uno o due anni, che proprio ero agli inizi allora li, sì, che mi soffermavo a pensare dove e come andare a soffiare. Poi una volta che ho capito come funziona, non ci ho pensato più di troppo.

[**05:47**] Magari nelle parti in cui andavo a suonare delle note che di solito non facevo, tipo l'ottava molta bassa o l'ottava quella più alta. Però adesso mi rendo conto che sono delle… Non dico che sono delle lacune incolmabile, però sono delle difficoltà che sicuramente riprenderò anche più avanti, anche se dovessi superarle adesso, ma sono comunque… mi sembra che siano cose che ritornano prima o poi, nella carriera di un flautista, di un strumentista in generale, quella di riprendere i rudimenti.

[**06:22**] Quindi è ora di riprendere i rudimenti! e iniziare a lavorare su cose che pensavo di avere già ammaestrato, di avere già imparato a fare. Però effettivamente a prescindere da quello che richiede magari una tecnica precisa di musica contemporanea, c'è anche da dire che sono cose che mi aiutano a fare anche, non so, Rossini.

[**06:50**] Perché se posso raggiungere una pulizia del suono anche nella ottava alta che di solito non mi riesce molto bene soprattuto nelle parte in cui magari c'è un piano, e l'ottava alta ovviamente è giustamente relativamente difficile da fare piano, oppure le note forti nell'ottava bassa,

[**07:13**] il sapere che c'è un modo proprio fisico per impostare la mia posizione e riuscire a farlo mi toglie molta ansia, insomma, molte difficoltà psicologiche per l'approccio del suono, diciamo, e quindi è molto comodo per me.

[**07:35**] E niente… per adesso, tutto qui, perché fondamentalmente sto continuando a … cioè, adesso mi sono dovuta un po' a forza concentrare su altri pezzi che sto suonando al Conservatorio, perché ho iniziato… stiamo andando avanti con l'orchestra, e musica da camera, musica di insieme per fiati, quindi ho altri pezzi da studiare. Ma allo stesso tempo cerco, per non perdere tempo, per unire le due cose, cerco di applicare l'attenzione che pongo alle cose nuove che sto imparando, in quelle che sto studiando, che studierei magari normalmente.

[**08:18**] Mi porta via un po' più di tempo, però, mi rendo conto che forse è più utile. E probabilmente cercherò di stare anche attenta a questi versi molesti che faccio ogni tanto, per cercare di imparare queste tecniche anche senza il flauto sotto mano, però per adesso direi che sta andando abbastanza bene.

❦ Comenta que a prática de gravar o que estuda a tem ajudado a ficar mais consciente do que faz, que começou a registrar em áudio quando estudava não só as técnicas estendidas, mas as práticas mais básicas, como notas longas e escalas. Diz que é hora de retomar os "rudimentos" e que o estudo das técnicas contemporâneas a tem ajudado também, mas que precisa se concentrar nas peças do conservatório.

(OK 01-03 1)

Oleksandra 01-03 (1) 3'48" *Uma Página*

Come ti avevo già detto, purtroppo io ho perso tutti i video, che non era niente di che, perché alla fine erano semplicemente prove delle tecniche di cui avevamo parlato l'ultima volta e indicativamente erano degli…

[**00:22**] Cercavo di analizzare un attimo i pezzi, ma adesso mi sto soffermando sull'Una Pagina perché

sembra quello più corto e quello più – come posso dirlo? — quello più melodico. In cui c'è una melodia abbastanza intuitiva, e … soprattuto perché ci sono le battute. Cioè è il pezzo che visivamente mi a messo più a mio agio fra i tre.

[**00:48**] Perché i terzo cioè l'ultimo che mi hai mandato, *Exominiatura*, è scritto a mano e già quello mi mette un attimo… non dico a disagio, perché semplicemente probabilmente me lo riscriverò io, perché penso che farò molta fatica a leggerlo. [**01:08**] L'altro, quello – qual è che era? — quello delle due pagine, delle tre pagine… Bis, Ritornello bis, quello mi sembra molto più improntato sulle tecniche di musica contemporanea, proprio nello specifico e quello, magari una volta che avrò più padronanza delle tecniche me lo metto a studiare.

[**01:34**] Però per adesso, quello che visivamente mi sembra molto più simile ai pezzi che ho studiato fino adesso, è Bosseur. Però mi sono reso conto di una cosa, guardando anche gli altri pezzi: nel cercare di studiargli io mettevo le legature che sono le uniche cose che… cioè le legature di valore, ok; ma ad esempio le legature normali, le legature armoniche me le mettevo io da sola…

[**02:06**] E era una cosa di cui non mi avevo reso conto è che effettivamente è uno dei problemi che ho quando studio pezzi nuovi, perché magari le metto dove non sono segnate perché mi è comodo a livello di articolazione, a livello di respiro… Oppure stacco dove non devo staccare, per respirare, etc. etc. [**02:26**] Questa è un altra cosa di cui mi sono reso conto studiando queste… Cioè sto cercando di ricordare quello che ho detto negli altri video, che purtroppo gli ho persi tutti. Altre cose… [**02:40**] Sono cose che mi verrano in mente suonano e probabilmente te le ripeterò più volte nei video che verrano, perché non mi ricordo tutto quello che ho detto, anche perché essendomi abbastanza abituata, a parlare mentre mi registro, entro in flusso di coscienza e magari certe cose non mi rendo conto ne anche di dirlo finché non riguardo il video. [**03:10**] Però il grosso è questa cosa della familiarità che mi ha spinto a scegliere per primo Una pagina e il fatto che metto le legature e i respiri un po' dove mi pare a me, che non va bene! Però non sono segnati e quindi so che tu mi diresti sì che fa parte dell'interpretazione, quindi ci lavorerò poi io dopo, autonomamente. [**03:33**] Una volta che avrò padronanza con il pezzo magari deciderò anche di mettergli io dove crederò che sia meglio, però una volta che avrò padronanza con il pezzo, perché per adesso non ci siamo. Mi rendo conto che sono molto difficili. Cioè, per me sono abbastanza difficili comunque…

Decide estudar *Uma Página*, que é a que lhe parece mais familiar, parece ter "uma melodia mais intuitiva" e tem "divisão de compassos". *Exominiatura XI* assusta porque é escrita a mão, e *Ritornelo Bis* é muito mais baseada nas técnicas de música contemporânea, que ainda não domina. Comenta que por enquanto coloca as respirações e ligaduras um pouco por conta própria, e que depois que tiver aprendido melhor a peça poderá decidir onde fica melhor, o que não consegue fazer por enquanto. Comenta que as peças, para ela, são bastante difíceis.

(OK 03-03 1)

Oleksandra 03-03 (1) 6'03" *Uma Página*

Ciao! Oggi è il 3 marzo, ho ripreso in mano *Uma página*, perché ho pensato che, a prescindere dalle tecniche, credo che sia l'ora di iniziare a mettere mano ai pezzi e affrontargli man mano che gl'incontro perché ben o male ormai le ho incontrate, e allora… [**00:29**] Visto che comunque qui ci sono tempi, ci sono divisioni in battute, me lo solfeggio perché non è semplice, da quello che ho visto [**00:39**] [solfeja estalando os dedos] [**01:01**] E questo però, suppongo che le tre righe significhino un glissando… Va bene, allora a questo punto, magari, provo a studiare il pezzo senza aggiungere le parti che, diciamo, danno la caratteristica al pezzo. Quindi le dinamiche, tutto quello che sono… i trilli, bisbigliando, il suono… perché diciamo così inquadro il pezzo nella sua interezza. Per adesso me rimetto a suonarlo per come è scritto, con le note e basta.

[**01:46**] [solfeja a primeira linha]

[**02:05**] Ok, qui passa a 12/8… va be' [toca os dois primeiros compassos, olha a partitura]

[**02:34**] Sì, è un sol diesis… [toca do segundo compasso até o fim da primeira linha]

[**02:52**] Allora 12/8… Va bene, se il tempo rimane uguale, bene o male siamo… Ah, poi siamo in quattro quarti, è solo una battuta in dodici ottavi…

[**03:03** [solfeja] Hmmm… Un po' veloce, più che altro… Ah ben… 56 è … [olha o relógio e estala os dedos] uno, due, tre…

[**03:33**] [solfeja primeiro compasso da segunda linha]

[**03:52**] Poi passa in quattro quarti… Adesso provo a farlo un po' più lento…

[**04:06**] [toca, início da segunda linha, dois primeiros tempos] È perché è in do maggiore… eh, in

do maggiore nel senso che non ci sono alterazioni in chiave…

[04:15] [toca do início da segunda linha novamente, toca o primeiro compasso com certa dificuldade para ler as notas] Quindi, rimane così…

[04:29] [olha a parte, solfeja] fa sol re… È, questa sarà difficile, perché ho appena suonato il Brizzale e i salti di note mi stanno facendo un attimo impazzire, però… Proviamo.

[04:50] [toca os dois primeiros tempos da segunda linha novamente] Non riesco a capire come devo suonare questo passaggio… [solfeja novamente, toca dessa vez as notas certas do primeiro compasso da segunda linha, sofeja mais uma vez, toca o final do compasso e vai para o próximo compasso]

[05:52] Ok, penso che sia il caso di iniziare a inquadrare il pezzo nelle parti di cui è composto, perché così riesco a individuare una parte, a studiare quella, poi a passare al passaggio dopo, studiare quello, etc. etc. Perché di solito, magari, se vedo che sono abbastanza fluida nel pezzo me lo leggo tutto, e poi cerco le parti da rifare, le battute o i passaggi che non mi vengono e me li studio così… [06:25] Però questo non è fluido! Non mi sta venendo fluido per niente! E quindi lo suddivido in battute, in pezzettini e poi me lo studio…

❖ Começa a ler a peça, solfejando compasso a compasso, com dificuldade para ler as notas. Faz isso nas duas primeiras linhas. Comenta que normalmente lê a peça inteira e arruma pedaço por pedaço para adquirir fluência, depois se atém às partes mais difíceis, mas que esta peça não flui de maneira alguma.

(OK 15-03 1)

Oleksandra 15-03 (1) 10'11" reflexões

Ciao, oggi è il 15 marzo e ho un paio di aggiornamenti, più che per i pezzi, per quel che riguarda il flauto e lo studio in generale. Ho fatto una lezione praticamente con un amico del mio ragazzo, che è un flautista, Marco Carretta, molto molto bravo. Ha suonato con Pahud, con Galway… Cioè è abbastanza… è molto in gamba, comunque. Abbastanza afferrato in materia.

[00:35] E… diciamo che ho deciso di intraprendere un lavoro abbastanza sistematico con lui, nel senso che adesso… magari prima delle state, sì, durante l'estate un po' meno, però sicuramente l'anno prossimo con una frequenza assidua pensavo di fare delle lezioni con lui.

[00:58] E già ieri, ci siamo visti, e ho suonato un paio di cose e ha iniziato a cambiare – come posso dire? – la mia impostazione in generale, per quello che riguarda il flauto. Cosa con cui sono molto d'accordo perché già dalla prima prova mi son sentita molto a mio agio con le nuove posizioni che mi ha consigliato.

[01:24] Però questo diciamo che di iniziare a seguire una nuova impostazione mi mette in difficoltà per quello che riguarda tutto il resto dello studio, perché oltre a imparare le note, la respirazione, etc. etc. tutto quello che riguarda lo studio di un pezzo, io adesso devo concentrare gran parte della mia mente a l'automatizzare queste nuove posizioni, queste nuove cose che mi ha detto insomma. Cercare di non dimenticare i difetti che mi ha fatto notare, cioè un lavoro molto grande che devo fare.

[02:00] Però già le prime cose che mi ha detto stanno facendo effetto, nel senso che mi sento molto meno affaticata dopo aver suonato, mi sento molto meno male alle mani se magari suono per due ore di continuo, e riesco a tenere il fiato per più tempo, non ho più problemi di postura, nel senso… sì ok, il problema è che magari giro quasi tutto i giorni con un zaino troppo pesante e quello, sì, mi rendo conto che potrebbe diventare un problema a lungo termine.

[02:31] Però, mi sento molto più dritta, sto cercando di aumentare quella che è la propriocezione. Cioè, il capire dove sono le tensioni, dove mi fa male, quando sono storta, perché io tendo anche a stare molto gobbo, molto chiusa qui, e non va bene… Sono cose che, sì, mi sforzavo di tenere sotto controllo anche prima, ma adesso soprattutto, proprio perché diciamo dalla prima lezione le cose poi hanno funzionato molto molto bene.

[03:04] Quello che mi ha detto è innanzitutto il tenere il flauto. Io tendo molto a stare storta, colla schiena piegata e la spalla giù. Per cui, innanzitutto… E sopratutto a tenere in mignolo molto teso, sulla chiave del mi bemolle. Quindi uno dei problemi era che tenevo il pollice qui e spingevo verso l'alto.

[03:30] Quindi la primissima cosa che mi ha detto di fare è di mettere il pollice qui… così… Non sotto, ma spingendolo per fare da leva appunto qua… Precisamente, il lavoro che io faccio è questo… Poi un'altra cosa è che io, a me è sempre stato detto, c'è anche questa cosa da dire che avevo cambiato molti professori.

[03:55] Io ho avuto dei cambi di posizione praticamente ogni anno, quindi diciamo che l'ultimo che

mi ha stata imposta, è stata consigliata, ma alla fine mi imposta per storia e approccio generale allo strumento, nel senso è "così che si fa", mi han detto, è mettere il flauto qui

[04:18], appoggiarlo facendo su questo ossicino, e giustamente io ci ho messo un po' perché giustamente fa abbastanza male abituarsi, all'inizio venne il callo, etc. Ma avendo anche le dita corte per me è difficile perché la mano rimane aperta verso l'esterno e io quindi al sol faccio anche fatica ad arrivarci. Alla chiave, sì, ok, ma qui le dita sono tutte tese. Soprattutto il mignolo, per cui lui mi ha detto piega il gomito e appoggia il flauto qui…

[04:48] È stato un approccio molto soggettivo, cioè molto in base a cose più comode per me. Ed effettivamente mi trovo bene, adesso.

[04:57] Poi sono cose sempre molto discutibili, così perché come per la musica contemporanea si fa fatica ad avere una regola generale per quello è il whistle tone, per quello che è una tecnica, per quello che è una posizione da usare… Cioè sono tutte cose molto generiche, che però accumulandosi a me personalmente mettono in difficoltà.

[05:24] Quindi, visto che mi sto trovando bene con questo approccio qui, sto cercando di impostarmi per lavorare in questo modo, per suonare in questo modo, per studiare in questo modo. E che la differenza si sente, perché io faccio molto meno fatica, mi sto rendendo conto che ho molto meno tensione qui [mostra o pescoço], ogni volta che suono, che è una cosa anche psicosomatica perché so che è una tensione che mi viene ad esempio anche quando devo parlare in pubblico, o quando non mi sento rilassata in generale. Cioè la mia tensione è questa…

[05:58] E questo mi blocca tanto soprattuto nella respirazione perché quando io suono faccio questo: avvicino la gola, avvicino la faccia al flauto e non sto rilassata, come dovrei stare. Per cui qui è tutto bloccato. Apparti che faccio fatica a respirare, e soprattutto non ho continuità di aria che esce, e, va bene, sono tutte cose che lui mi ha fatto notare, e su questo sto lavorando.

[06:25] Per cui, approcciarmi adesso ai pezzi, mi sono resa conto, anche se me le studio, etc., non renderò mai al massimo, finché non avrò assimilato, finché non avrò introiettato queste nuove posizioni, queste nuove tecniche che lui mi ha fatto vedere.

[06:46] Per cui solo da mettere in posizione il flauto adesso è con il gomito un po' più alzata, la posizione un po' più aperta, rilassata, il pollice qui, che faccia da leva sul labbro, e questo gomito piegato. Ma sono tutte cose che io devo tenere sotto controllo ogni volta che mi metto a suonare. E quindi è una grande parte di concentrazione di attenzione che se ne va solo nel tenere su il flauto.

[07:15] E adesso sono un po' in difficoltà, diciamo così, perché è faticoso mantenere … Ecco vedi, anche adesso sono un po' tesa qui [mostra o pescoço]… È faticoso mantenere uno studio su un pezzo se io mi devo concentrare sulle base, base, base… di quello che mi si sta chiedendo di fare adesso, cioè cambiare di nuovo, per la ennesima volta la mia posizione rispetto allo strumento.

[07:45] Quindi per adesso farò un po' fatica, nel senso che mi soffermerò sulle note lunghe, sul cercare quello che mi ha detto di fare anche lui, sostanzialmente, che è quello che avevo fatto con mio scorso cambiamento, con l'ultimo cambiamento che mi ha detto di fare. Fare esercizi banali fondamentalmente, intervalli di semitono, scale, e cercare di fare esercizi di respirazione col diaframma, quindi cose di questo genere qua [toca, notas duplas sem ataque de língua]

[08:30] Cose così, per iniziare a rendermi conto di quanto volume mi stavo perdendo, di dove sono le tensioni, cioè cercare di automatizzare queste cose. E se io gli devo automatizzare, suonando il pezzo ci metto il triplo del tempo. Quindi, per adesso, io mi concentrerò su questi esercizi qui, studiando ovviamente tutto quello che devo studiare, perché alla fine a lezione ci devo andare, ho altri pezzi da suonare con altre persone, per musica da camera, musica d'insieme, orchestra, quindi… per studiare quelli pezzi li, cercherò di non pensare tanto a queste cose e di fargli semplicemente e basta.

[09:15] Invece, per quello che riguarda ai tuoi pezzi e per quello che riguarda magari un approccio un po' più sistematico allo studio in generale cercherò di lavorare prima su queste cose qua. E niente… a questo punto, gli esercizi continuo a fargli, quelli che mi avevi detto, di cantare al flauto per liberare l'epiglottide, di fare gli armonici perché comunque mi aiutano a fare l'orecchio su quello devo cercare quando faccio le note lunghe, su quello che devo andare a cercare quando faccio gli esercizi un po' più base, diciamo.

[09:51] Però per i pezzi, non so… Io adesso spetterei perché, cambiare di nuovo l'impostazione del flauto è difficile. Si sta rivelando un lavoro abbastanza… che si prospetta lungo, diciamo così…

Fez uma aula com um flautista e percebeu que tem problemas sérios com a base técnica da flauta e que precisa por um tempo trabalhar coisas bem simples, como segurar a flauta, respirar… Comenta que mudou inúmeras vezes a posição durante seus estudos.

Assim, pára por um tempo de trabalhar com as peças.

(40 dias depois)

(OK 27-04 1)

Oleksandra 27-04 (1) 12'59" Uma Página

Ciao oggi è il 27 aprile e… Ho ripreso in mano tutto il lavoro su Uma Pagina e adesso gradi di laurea su… facendoti appunto il video direttamente come richiesto tu. Allora va be 56 Bpm. Quindi un tempo abbastanza lento e abbraccia la quartina che va dal fortissimo al piano. Sulla terzina la Fa, La, Fa diesis

[**00:36**] [toca a primeira figura]. E qui dopo c'è il Fa diesis col punto e il sol bemolle, quindi immagino che sia… tipo solo che lavori sui microtoni e c'è la linea ondulata, con le due forcelle. Quindi immagino sia qualcosa tipo… alternare queste due chiavi forse [mostra MD 2 e 3]. Perché il fa e sol bemolle sono la stessa nota e quindi immagino che voglia dare un effetto di … non dico trillo perché il trillo magari va già da semitono… sì da semitono in su. Ciò, può essere solo di un semitono o di un tono.

[**01:37**] Immagino sia di tipo… [suona] Così. Poi c'è il Si pianissimo ve lo refacciamo. Questo sarà un po' difficile partire subito quel sol diesis… arrivare al piano

[**02:04**] [suona]. Sto lentissimo, mamma mia ma. Lo faccio più lento magari.

[**02:12**] [suona]. Il fiato quindi darsi che pianissimo. Qualcosa del genere forse. Suppongo che col fiato si riferisca magari a un suono un po' sporco. Quindi con molto più respiro che… che.

[**03:00**] "Ord." sarebbe ordinario quindi… normale penso. Dal piano al fortissimo. E poi c'è il segno del glissando verso il sol diesis. E il Bisbigliando hai detto che c'è il trillo quindi sarà [suona].

[**03:37**] Dunque dal piano al fortissimo [suona].

[**03:47**] Faaaa. [canta il ritmo]. Trova il suo prossimo fiato perché ancora non ho capito bene come farlo, forse…

[**04:07**] [suona]. No. Perché va da pianissimo quindi impossibile che sia così.

[**04:14**] [suona]. Forse questo [suona]. Però, d'altra parte mi viene da pensare che se è un… adesso è solo un'ipotesi. Però se il segno è un triangolo che mi ricorda molto il punto dello staccato. Forse dovrebbe essere qualcosa di incisivo, quindi non magari with breath. Quindi con un suono che continua con il respiro, ma… un attacco con respiro e poi che il suono diventa… che il suono sia pulito normale. Sarà tipo invece che…

[**05:10**] [suona]. Qualcosa tipo [suona]. Fatto meglio, magari però… [suona]

[**05:37**] Glissando. Non indica… che… a parte di questo segno qui io l'ho incontrato – le tre linee parallele – Io l'ho incontrato sia per il glissando che quindi [suona].

[**06:05**] Vabbè… che non lo so fare glissando anche… bisognerebbe se ne andrà probabilmente a cercare qualche video sul fare glissando con i tasti chiusi… perché con fori aperti magari un po più semplice che sposti il dito. Per arrivare al sol diesis ma io l'ho incontrato con il frullato, quindi non è proprio un glissando ma una specie di[suona].

[**06:33**] Arrivare alla nota molto velocemente col frullato della lingua. Io, per ora, lo metto tra parentesi. Nel senso che… magari molto banalmente se non riesco a… non mi viene bene glissando, visto che comunque c'è un forte, sarebbe bello effettivamente, c'è… avrebbe senso metterci il frullato con la lingua perché dopo il fortissimo vado al sol diesis e finisco sul La che ha il trillo. Quindi potrebbe essere diciamo soggettivamente musicalmente bello fare il frullato e arrivare al sol diesis. Però, se glissando… Bisognerà fare adesso mi riguardo le dispense che mi ha mandato magari dice qualcosa.

[**07:30**] Adesso, l'indicazione "with breath" la faccio con il respiro che si protrae e poi al massimo appunto anche li cerco di guardare qualcosa sulle dispense, vediamo

[**07:49**] [suona]. Adesso era pianissimo [SUONA]. Proprio brutta forte quelle si, però.

[**08:15**] Vabbè… intanto mi sto studiando i segni justo, perché per adesso ovviamente facendolo così spezzettato non sento la sequenza che dovrebbe venir fuori. Però… E quindi faccio anche fatica a decidere cosa fare. Però intanto finché non riesco a leggermi bene non prendere familiarità con almeno le prime due righe, mi devo per forza soffermarmi su ogni singola cosa, magari anche senza sentire come potrebbe suonare nell'insieme. Però, questo penso che lo farò un po più avanti.

[**08:52**] Allora quindi [toca, final da primeira linha, um trinado de la-si no lugar do bisbigliando]. E questo invece… Sostenere il suono brevemente "sustain the sound shortly". Non so… è un po difficile, perché va bene… la corona si sa… devi mantenere il suono ad libitum finché ti va… ma quello… non allungare troppo forse. Non so come interpretarlo. Saranno ad allungare il suono troppo, nel senso che… potrò sforare del valore di una croma. Che sarebbe anche troppo visto che un tempo

lento quindi anche non lungo di un pochettino e basta, per non sforare, quindi

[09:53] [toca o último compasso da primeira linha] E qui cambia il tempo. OK, quindi… dovrebbe essere uguale di valore

[10:10] [conta o tempo e estala o dedo]. 1 2 3 4.'… ta taa

[10:27] No perché dev'essere… Perché mi perdo su certe cose. È ok. Quindi sarà indicativa…

[10:35] Sarà sempre 56 però 1,2,3… [solfeja o ritmo estalando o dedo]

[10:47] Ok [toca, primeiro compasso segunda linha]. Questo cosa significa? Con Le tre linee sul sol bemolle… a parte le dinamiche che non lo seguite perché c'è di mezzo piano poi va pianissimo al forte sul sol. [11:14"] [canta, primeiro compasso segunda linha, depois toca].

[11:48] Forse anche lì, a questo punto avrebbe senso il trillo… c'è… a questo punto avrebbe senso considerare quelle tre linee come un frullato. Un trillo e frullato. Perché se lo ritrovo sulla barrette della nota significa che ovviamente non può esserci un glissando su una nota sola perché ciò non credo… non avrebbe molto senso. Per cui. Sì ok… facciamo che quello che facciamo con il frullato. Ok, aggiudicato. Vediamo si c'è d'altre parti per vedere se magari… potrebbe non avere senso effettivamente. Mmm. non mi sembra di vederlo da altre parti. Sì. Okay, potrebbe starci. Sì. avrebbe senso pensarlo come come il frullato. Ok. Aggiudicato. Lo teniamo come frullato, questo.

❖ Volta a estudar *Uma página*, desde o início novamente, mas já com as técnicas estendidas e dinâmicas, junto com o solfejo. Tem muita dificuldade, especialmente no ritmo, mas também nas dinâmicas e articulações. Estuda cada pedaço lentamente, solfejando, decidindo também sobre o que significariam as notações de técnicas estendidas.

(OK 29-04 1)

Oleksandra 29-04 (1) 11'16" *Uma Página*

Oggi il 29 Aprile pensavo di continuare con l'analisi di Uma Pagina, dell'altra volta. Lo so, credo di essermi fermata al cambio del tempo quindi al 12/8. Allora. Quindi è un tempo composto… dovrebbe essere superiore a 56.

[00:31] [fala o ritmo, estalando os dedos]

[00:42] [solfeja]. Quindi viene il 4/4. Quindi questa diciamo che è fattibile, l'unica difficoltà è quella propria di suonarla effetivamente [toca o primeiro compasso da segunda linha, com certa dificuldade]. Suppongo sia identico, perché.[fala o ritmo, estalando os dedos, solfeja]. Sol diesis .

[02:11] Sol diesis [toca, segundo compasso da segunda linha]. Solfeja.

[02:48] E cos'è quella nota? Sono altissimi, ci sono dei salti assurdi!

[02:55] Si bemolle [toca, terceiro compasso da segunda linha]. Adesso, c'è il bisbigliando, che non è proprio il trillo che dicevamo, quindi il re.

[03:39] Ci potrà fare così [toca o bisbigliando movendo ME 1, toca o compasso do início]. Visto che serve le click della chiave [olha a bula] Si, le suono del key. Sotto qui si potrebbe anche pensare di fare… perché lì c'è ogni suono della chiave. Sarebbe questo [mostra]. Per quanto mi permette mio flauto di fare un suono della chiave… Ma se solo sono della chiave o c'è anche la nota.

[04:55] Potrei farlo, visto che non si sente tanto, aggiunge sempre un pochino di suono, volendo. Quindi quasi tre quarti ma non cambia niente cambia solo [toca, primeiro compasso da terceira linha].

[05:36] Quindi dopo questo non lo scrivo aggiunge il suono della nota perché è tremente troppo debole. [solfeja]. Non sto aggiungendo le dinamiche ne il forte ne il piano perché… visto che mettere tutto insieme non ha senso, prima devo capire come fila il pezzo.

[06:08] E dopo aggiungere tutti i piani, pianissimo, fortissimo. Quando avrò un po più di dimestichezza con quella parte che non ho mai letto fondamentalmente. Ciò lo scorso è così, ma giusto per vedere quali erano i passaggi più complicati, passaggi di tempo ma… questo lavoro qua, cioè, fare un lavoro batutta per batutta, mi è molto più comodo

[06:30] [toca,segundo compasso da terceira linha, com dificuldade, vai para o próximo compasso] .

[06:57] Questa acciaccatura che fornisce così… Senza niente da senza niente che la segue sarà… bo.

[07:06] [toca]. Sarà così. Sarà corta corta, che non aggiunge valore.[toca, terceiro compasso terceira linha] Visto che dice… che c'è il triangolino con che segna "with breath", e con la freccia che punta verso il triangolo, suppongo che mi indichi che vuole che finisca con il solo soffio. Note staccate.

[07:47] [toca o terceiro compasso da terceira linha e segue para o próximo, sempre com certa dificuldade de leitura]

[**08:11**] C'è scritto piano… Perché c'è un piano sub. che non so cosa potrebbe significare… Per adesso ignorerò probabilmente, però dopo lo chiedo al Massimo. Vediamo se compare da altre parti. No. Compare solo lì. Quindi, va bene. Per quella cosa, per questa piccola cosa qua telo chiederò.

[**08:46**] Poi velocissimo [toca a partir do final do primeiro compasso da quarta linha até o próximo compasso].

[**08:57**] Queste però sono appoggiate, molto biene [toca]. [00:08:57]

[**09:04**] Forte. Ora farò forte [toca, segue para o próximo compasso] Essere legato, puntato insieme. Questo sol, mi… sol diesis mi do. [toca, com dificuldade, vai para o próximo compasso].

[**09:51**] Anche qui son quelli with breath che va finire… con la freccia che va finire with breath. Quindi… [olha longamente para a partitura, toca o primeiro compasso da quinta linha].

[**10:27**] Sono ritardando… quindi… questo do devo fare più piano. Devo ricordarmi di fare bene queste notte con il trattino sopra che significa appoggiato come nella notazione standard. Ok. A posto. Per adesso non vedo nessun problema inaffrontabile. A parte forse questo piano sub. che c'è alla quarta riga, nella prima battuta. Però… non sono… l'unica… è semplicemente come riesco a interpretarlo. Ok. Adesso… possiamo a dal ultimo.

⚜ Faz a leitura da peça compasso por compasso, até a quinta linha, procurando entender as técnicas estendidas e algumas dinâmicas. Tem muita dificuldade de leitura, especialmente quando há saltos maiores ou notas muito agudas.

(OK 30-04 1)

Oleksandra 30-04 (1) 11'16" ***Uma Página***

Oggi è il 30 aprile e volevo continuare a cercare di finire la lettura veloce del Uma Pagina.. L'ultima volta ero rimasta alla terzultima riga. Quindi. [**00:24**] [toca]

[**00:37**] Ecco. Anche il do è appoggiato e quindi non devo staccare la lingua [toca]. Anche le valore effettivamente andrebbero messi a posto, perché questo with breath ci deve stare nella minima che mi segna il tempo, quindi… probabilmente… sono passati.

[**01:13**] 3/4. Ok. è un po'… strano. perché c'è una pausa di croma e poi una terzina di… una terzina… una… tripletta di semicrome quindi sarebbe… Ah dio… Ok. Questa battuta è strana… mi sembra da sumici… mi metto con la matita a segnarla.

[**01:58**] Sembra un lavoro stupido, però su queste cose io mi perdo molto. Anche perché essendo abbastanza lento lento come pezzo. Nei valori… Preferisco seguirli con precisione, e poi magari prendermi un po più di libertà di allargare o diminuire l'andamento del brano… perché comunque… Potrei cercare di prendere questa libertà ma solo una volta che ho familiarità con un pezzo. Però i valori devo rispettare.

[**02:32**] Quindi… pausa di croma. Quindi, questo è un movimento, anche se è legato. Sol, fa, re. [solfeja]. Ok, quindi. Questa è una minima e una semiminima. Così. Poi, minima… Dovrei prendere metà del punto… che fatica! Perché fa così? Perché dopo c'è qualcosa che non vá, mi sembra.

[**03:17**] Forse era… forse era… Perché si vola all'indietro. Mi prende questo che… si, c'è qualcosa che non va. Infatti. Perché quella pausa di croma dovrebbe essere una pausa di semicroma. [É a única que comenta esse fato.]

[**03:31**] Scusa, faccio vedere [mostra a partitura]

[**03:45**] Questa battuta qua, questa pausa di croma e… non… mi fa strano il tempo, perché dovrebbe essere così un movimento. Poi c'è questo che va a rubare per fare tutta la A, per fare un altro movimento. Metà di questo punto e come me mi verrebbe a mancare… cioè…

[**04:05**] Quindi se io facessi tipo così… ad esempio sarebbe questo movimento quindi questo è uno [marca a partitura, transforma a pausa de colcheia em pausa de semicolcheia]. Questa è due e tutto questo è tre. E così, avrebbe senso. Posto. Risolto l'arcano. Non mi tornavano i conti infatti.Va be'… Anche perché io ho dei problemi col tempo, nel senso che se non analizzo bene bene bene tutto il brano, magari sulle battute quelli sincopi, o non so, un ritmo anacrusi che inizia con una pausa… Bisogna restare lì e analizzare bene il pezzo, perché è… perché se non lo capisco razionalmente, faccio fatica a sentirlo subito. Mi piace molto il fatto che ci sia la matematica nella musica, però… è una cosa che mi porta via molto tempo, spesso.

[**05:16**] Anche a questo quindi va bene così. Qui sarà.

[**05:26**] Anche qui, legato con i punti… non so. Vedrò di capire come fare… Forse dando dei colpi di diaframma però sulle semicrome mi sembra um po' difficile. [toca] Abbiamo detto che qui tra sono

dei… forse dei frullati e quindi…

[05:52] Quindi quel mi bemolle io capisco con la freccia che punta verso le tre linee, che dovrebbe diventare una specie di… [6:01][toca a nota que vai para um frullato]. Anche qui, quindi… sul sol diesis con il la fra parentesi e le ondine che mi dovrebbe indicare una specie di [toca trillo].

[06:25] Poi vorrei cercare, visto che non é un vero proprio trillo. Vorrei cercare di renderlo un po più morbido, un po più… Non proprio un la. Un la più tendente al sol diesis, quindi… un la bemolle diciamolo se proprio vogliamo entrare nello specifico. Quindi dovrebbe essere tipo [toca]. Se poi non ho più troppo in forma, sembra più difficile.

[07:03] Perché c'erano anche in altri punti, tipo nella terza riga. Mi ricordo che c'era il sì con il do, infatti. Però c'è scritto anche TR, che dovrebbe essere un trillo, quindi lì è già un po meno ma è già un po meno sottile l'indicazione. Erava scritto trillo. Sarà un [toca]. Quella lì. Qui., con la parentesi. la… farò uguale, perché… Perché a parte TR l'apparente c'è… tutto il resto delle indicazioni è lo stesso

[07:40] [toca]. Qui. Infatti, nell'altro video avevo detto che avrei cercato di mettere dove sono i key click, non solo i click ma anche un pochino di suono, perché altrimenti sembrano troppo deboli. Qui infatti c'è do re do pianissimo. Fatto che se segnato un pianissimo, mi fa pensare che ci debba essere una nota perché…

[08:18] Non posso regolare.. Cioè… è molto difficile regolare… Mi sembra strano che indichino di una dinamica su un suono meccanico come questo. C'è… Se lo faccio piano non si sente, e quindi… potrebbe essere… è più… mi viene più intuitivo pensare che l'indicazione sia sul suono della nota, anche se c'è il colpo della chiave…

[08:46] Mi sarà [toca, key click com um pouco de som]. Deve essere più veloce. Però… [toca] Eh sì, perché poi è legato anche alla croma del re, cioè re legato… Ah! che scema, è mi! [toca] Quindi, un po' di suono si deve essere per forza, si è legato a una croma dopo… Ok, questo l'abbiamo sbrogliato. Poi 2/4.

[09:31] [solfeja] fortissimo [toca].

[09:49] Acciaccatura. Quindi… mi re sol… Se questo sol c'è sia la linea che io ho pensato essere il frullato, sia il with breath, il triangolino.

[10:08] Quindi [toca]. Cercare di non farlo… Per la fretta che ha di fare il "with breath" rischia di farlo diventare una altra nota. Quindi [toca]. Qui è chiaro proprio. Acciaccatura con il suono della chiave sul re. Quindi è proprio un… non è che il tempo di metterci il suono dentro perché un colpo di chiave basta. Ok.

[11:11] Lo spezzo in due, questa qui sarà la prima parte, perché sono già 10 minuti.

Continua com a leitura da peça. Comenta que é importante para ela primeiro deixar tudo lento e no tempo para depois tomar alguma liberdade. Tem muita dificuldade com o ritmo e com as técnicas estendidas, mas já toma algumas decisões sobre como executá-las (o *keyclick* decide fazer com o som da nota, a flecha decide fazer para entrar gradualmente o *frullato*).

(OK 30-04 2)

Oleksandra 30-04 (2) 6'53" *Uma Página*

Questa è la seconda parte. E riprendo di dov'ero. C'è un segno di respiro, subito dopo il re, che suppongo sia più un'indicazione tecnica che di dinamiche del brano per cui… magari. Però si, in realtà effettivamente ci sarebbe una pausa prima di continuare con la penultima riga dove c'è la quintina. La quintina tra l'altro mi è stata insegnata mi è stato insegnato per comodità con… quel dire "ippopotamo". Quindi ippopotamo. In un movimento fa re mi sol laa. [solfeja]. Ecco qui è segnato un trillo sul fa. Che non ni era segnato prima. E quindi, questo vuol dire che devo interpretarlo in modo diverso, o semplicemente non è una dimenticanza, un qualcosa. Va be', tanto facciamo questa battuta.

[01:15] [toca, fica em silêncio]

[01:31] Sto solfeggiando nella testa perché non mi suore [canta].

[01:51] Do diesis [canta; toca o último compasso da quinta linha]. Ok. Creo che sia la battuta più melodica che ho incontrato fino adesso. Poi…ok. Mi bemolle… Dio! Quello cosa significa? C'è un segno che io non lo so, che non conosco. Che sarebbe sulla prima battuta dell'ultima riga dove c'è il… Sono senza occhiali, quindi metto a raccontarle l'intera storia.

[02:58] [conta as linhas]. Sì, Oh, Dio, c'è il do. C'è il do altissimo… [ela ri] Non mi viene mai…[toca o dó na posição natural] È assurdo, cioè… Ok, solo una acciaccatura col colpo della chiave, quindi

qui il suono io non cio lo meto perché fare un salto di due ottave… [toca] Mi devo ricordare della chiave del sol diesis, o il suono non virà mai. Però… Magari perché non è legato. Questo non mi da fastidio, non mi dà difficoltà.[toca novamente o primeiro compasso da último linha e solfeja o ritmo] A be', è 3/4, giusto… [solfeja mais uma vez o compasso, estalando os dedos para marcar o tempo] Mi - doooo, colpo di chiave.[novamente solfeja, e segue para o próximo compasso, toca] No, è una fa. Fa diesis. [toca do segundo compasso da última linha até o final] Dove fare il bisbigliando sul si… che non è il trillo, ma il… [toca, não fica convencida, olha para cima…]

[**05:43**] Un armonico forse, no? Cioè… di posizione per il si io conosco solo questa. Lo cercherò… Lo cercherò su internet perché finire col bisbigliando sarebbe molto bello però col sì.

[**06:08**] [toca mais uma vez o si, agora fazendo o bisbigliando com MD3] Forse la chiave del sol senza quella del la. [toca novamente] Sì, si sente. Allora aggiudicato: col sol, colla chiave di sol.

[**06:38**] Ok, adesso la prossima volta inizierò a studiarlo magari un po più defilato, con un senso quello in un senso più musicale che analitico, così. Vediamo.

Lê a peça até o final e comenta que na próxima vez a tomará com um sentido "mais musical que analítico". Não continuou com o projeto. Começou a trabalhar e não teve mais tempo de se dedicar.

Apesar de ter se interessado muito em participar e ter demonstrado um real interesse em se aproximar da música contemporânea, das novas sonoridades e técnicas estendidas, seu nível técnico não alcançava um patamar para que pudesse prosseguir com o trabalho. Ainda assim, trouxe contribuições muito importantes. Falou sobre como a aprendizagem das técnicas estendidas a ajudou a dar-se conta de problemas básicos de técnica, posição e embocadura; que aumentou a consciência do que não estava certo e a sensibilidade para ajustar o que seria necessário.

ENTREVISTA

— Hai un interesse sulla musica contemporanea. Dico… perché eri lì al corso di Nicola Baroni. Che cosa ti piace, qual'è il tuo interesse?

A me piace… non me piace la musica banale. Mi annoia subito, dà fastidio. Mi piace molto non solo ascoltare la musica ma anche capire cosa c'è dietro. Nella musica contemporanea c'è… c'è tanto materiale. Come me piace ascoltarla viene naturale anche cercare di imparare a suonarla. Quindi, sì c'è… principalmente a interesse personale, ma anche perché adesso, per gli strumenti che abbiamo noi che… comunque anche in quello digitale si possono fare tantissime cose interessanti. Il flauto comunque ho scoperto grazie a te, che offre delle tecniche molto molto ampie. Non pensavo che potesse essere così versatile come strumento. È bellissimo. La musica contemporanea me piace molto. Anche da ascoltare anche per cercare di impararla.

— La preparazione di questo piccolo pezzo per te sarebbe diverse di quelle che faresti preparando un pezzo più tradizionale?

Sì sì. Nel senso che c'è molto meno… Magari si dovesse preparare un pezzo tradizionale che non ha molti segni diacritici nella partitura, ci sarebbe molto meno lavoro teorico, ci sarebbe molto meno lavoro sulla partitura, molto più lavoro direttamente nella pratica. Magari sul pezzo tradizionale mi metto subito suonarlo, un pochino lento, leggerlo veloce e già scorrerlo un pochino a vedere più o meno…

— Segui sempre gli stessi passi per preparare un brano?

No, no. Cioè, per un brano un po più tradizionale di solito lo guardo. Guardo la partitura, cerco di individuare subito magari i cambi di tempo, i cambi di tonalità, i punti in cui che so che mi pare in difficoltà perché magari ci sono molti salti, oppure molte note veloci. Mentre magari nel brano… nella partitura di musica contemporanea che me avevi dato tu ero ero molto più concentrata sul decifrare i segni e di farmi un'idea prima mentale di come dovevo suonare il pezzo, cioè senza rappresentarlo magari il suono dalle note e senza presentarmi la melodia. Perché per alcuni brani la melodia mancava e comunque era molto difficile da trovare, così subito. Cercavo di immaginarmi come avrebbero suonato. Invece, in un brano tradizionale la melodia l'a trovi più o meno immediatamente quindi te la suono direttamente con il flauto, più o meno. E quindi magari su un pezzo a punto per gli esami mi butavo di più. Invece, sulla musica contemporanea c'era molto più lavoro teorico.

— Ma quando c'è per esempio un pezzo più facile, trovi sempre di… diciamo… anche capire cos'è il totale poi per andare alle parte più piccole… Non so se c'è questa… o no.

Sì sì. In quelli di musica contemporanea mi sono reso conto che guardavo molto più l'insieme, cioè…

partivo più dall'aspetto generale e poi andavo magari a suonare quelle varie parti che cioè… inizia dalla prima riga. Poi mi rendevo conto che non mi suonava bene perché nell'insieme non quadrava e quindi ripetevano dieci volte la battuta con quel soffio che dovrebe essere un po' diverso non… cioè…

Invece in quello di musica tradizionale, facevo le varie parti. Cioè… era molto più superficiale, diciamo. Poi per i brani che ad esempio ho portato all'esame, lì sono stata molto studiare e ho cercato di dare un aspetto più coerente nell'insieme dei pezzi. Però, normalmente… quelli di musica contemporanea me hanno suscitato molto di più la sensazione di volerlo guarda… Vorrei vederlo come un insieme, un intero più che degli altri pezzi tradizionali.

— Ok, abbiamo già parlato… cosa che ti ha mancato per essere possibile di finire questo pezzo…

Cioè… tutto, perché prima di tutto il tempo. Perché se avessi avuto il tempo, avrei anche cercato di migliorare la tecnica. Però, mi sono reso conto che a metà strada con delle basi che ho avuto fino fino ad allora… per fare un buon lavoro avrei dovuto di partire da ancora prima. Per cercare di non trovarmi a metà strada, magari ad aver imparato a pappagallo delle tecniche senza però riuscire a farne veramente bene, cioè senza saperle controllare. Perché, ad esempio, quelle con il soffio quelle con il respiro… richiedono da quale che ho visto una padronanza del diaframma che io non ho. Quindi lì sarebbe stato complicato. Però, mi so ritrovato a tornare sempre più indietro ma quando che andavo avanti nello studio dei brani. E quindi lì, si. Tecnica e tempo principalmente.

— E quando prendi queste decisioni di nuance, diciamo, di fraseado. Come fai per pensare che va bene o non va bene?

Ripeto tante volte finché… finché non mi suona… finché non mi suona spontaneo e quindi giusto. Cioè, cerco di… magari c'è un passaggio che mi preme molto migliorare. Cerco di immaginarlo come dovrebbe suonare, lo suono. Continuo a suonarlo finché smetto di pensare nelle dita perché le dita sono diventate automatiche. Smetto di pensare al fiato perché anche i respiri sono diventati automatici e posso concentrarmi sul suono, di… questioni di pulizia. Cioè… dipende, dipende dal brano. Dipende dal carattere che ci voglio dare. Non saprei come spiegarlo… So che quel brano è finito quando lo suono come mi immagino che dovrebbe essere suonato quel passaggio.

— E generalmente prendi di un ascolto? O no? Non è così chiaro…

Sì. Di solito sì, perché è più semplice avere un riferimento sicuro di un musicista professionista che esegue quel brano perché so quel brano è bello se eseguito così. Mentre magari se dovessi star lì a cambiare i colori a cambiare queste nuance, appunto come dici tu… ci metterei il doppio del tempo alla fine finirei per fare quello che cerca di fare un musicista professionista un per pezzo del brano lì. Insomma. Non so, dipende.

— Sì ma se ci fosse un pezzo semplice che non si può ascoltare non so… un semplice. Come faresti per decidere le frasi?

Se è un pezzo semplice… Arriva dal sentimento… Come lo preferirei io, come vorrei che suonasse. Come vorrei che… vorrei ascoltarlo, eseguito da qualcuno. Si è lento… parliamo di musica tradizionale, più generale?

— Sì, in generale.

Non so. In base a quello come suggerisce il tempo… Cioè in base a quello che suggerisce la partitura. Magari si son segnati il crescendo, il colore e rallentando, i vari rubati e me atengo a quelli, cerco di atenermi a quelli. Però, mi rendo conto che solo dopo molto tempo che ho ripetuto il brano, che continuo a suonarlo con… seguendo tutte le indicazioni, mi stacco dalla partitura e riesco ad ascoltarmi effettivamente. E lì cerco di seguire quello che dovrebbe essere il fraseggio del brano, senza fare… "ok, qui c'è un rallentando quindo adesso faccio il rallentando". Oppure, "qui c'è un crescendo, che adesso devo fare il crescendo" cerco di sentirlo. Non so come spiegarlo. Insomma è difficile…

— Un'altra cosa… So che non sia il caso del pezzo di "Uma Pagina" perché per tanti motivi non sia stata riuscita finirlo. Ma il compito era preparare un pezzo fino a quando penseresti che sarebbe pronto. Cosa ti fa decidere che un pezzo sia pronto per essere presentato?

È una bellissima domanda! Perché ti risponderei: niente. Per me è un pezzo è mai pronto. No però dai… Sì. Diciamo che idealmente… allora fino adesso mi sono detta che è un pezzo era pronto quando riuscivo a eseguirlo senza errori. Ok? Che fossero di colore, che fossero di note o di velocità, un pezzo senza errori. Idealmente se potessi dedicare il tempo che voglio alla musica, riterrei un pezzo

pronto quando suona esattamente come… come lo immagino io. Non magari… perché molto spesso per velocizzare il processo ascoltavo i brani che avevo da eseguire e cercavo di eseguirli in modo più simile possibile a come li ascoltavo, ai brani che sentivo. Sì, qualsiasi cosa. Ad esempio… ho dovuto eseguire una sonata di Boccherini e ho ascoltato per tante volte colla partitura sottomano l'esecuzione di un flautista che mi piaceva, che era molto simile dalla partitura che me aveva datto il professore. E quando ho eseguito ho cercato di seguire i suoi crescendo, ho cercato di seguire magari le sue cadenze, perché così mi ero più sicura di fare bene. Perché quello che mi manca è l'essere capace di giudicarmi. Io so io so quando il mio lavoro è fatto male, però non mi so correggere abbastanza bene. Idealmente, se sapessi correggermi bene saprei anche come dovrebbe suonare, secondo me, un pezzo finito. Una volta che hanno suonato senza errori, con la giusta intonazione, avendo ben presente di essere intonata rispetto al pianoforte, eccetera… allora FORSE a quel punto direi che ho finito. Però, forse. Magari no. Magari non erono mai così finito.

— Cos'è l'interpretazione per te?

L'interpretazione è questo. È il… È cercare di sentire come dovrebbe suonare quel brano, distaccandosi dalla partitura. Cioè vedendo il brano proprio nella interezza. Quindi, magari una frase che ha un crescendo e… ha un crescendo per un motivo. Non è che è un crescendo poi… finisce nel nulla. Vuol dire che viene qualcosa dopo che giustifica quel crescendo di prima. Ed è questa è l'interpretazione. Cioè capire come funziona il flusso della partitura. Dopo è molto personale… troppo. Quindi, io non mi sento ancora abbastanza coraggiosa da interpretare un brano. Rimango sempre molto attaccata alla partitura. Mi piacerebbe riuscire a… vedere… cioè riuscire a conoscere un brano talmente bene da staccarmi dalle indicazioni dell'autore, del compositore e darsi un carattere insomma. Poi, è sempre questione di tempo purtroppo che si vuole, in queste caso.

— Qual è stata la maggiore sfida del questo progetto?

La maggiore sfida? Purtroppo una costanza. Perché avrei tanto voluto essere più costante nei video, essere più costante nella… nell'esercizio delle tecniche. Però la sfida maggiore probabilmente è stata proprio… Se mi limito a quando… a quando studiavo i brani che hai passato tu, è stato interpretare i segni.

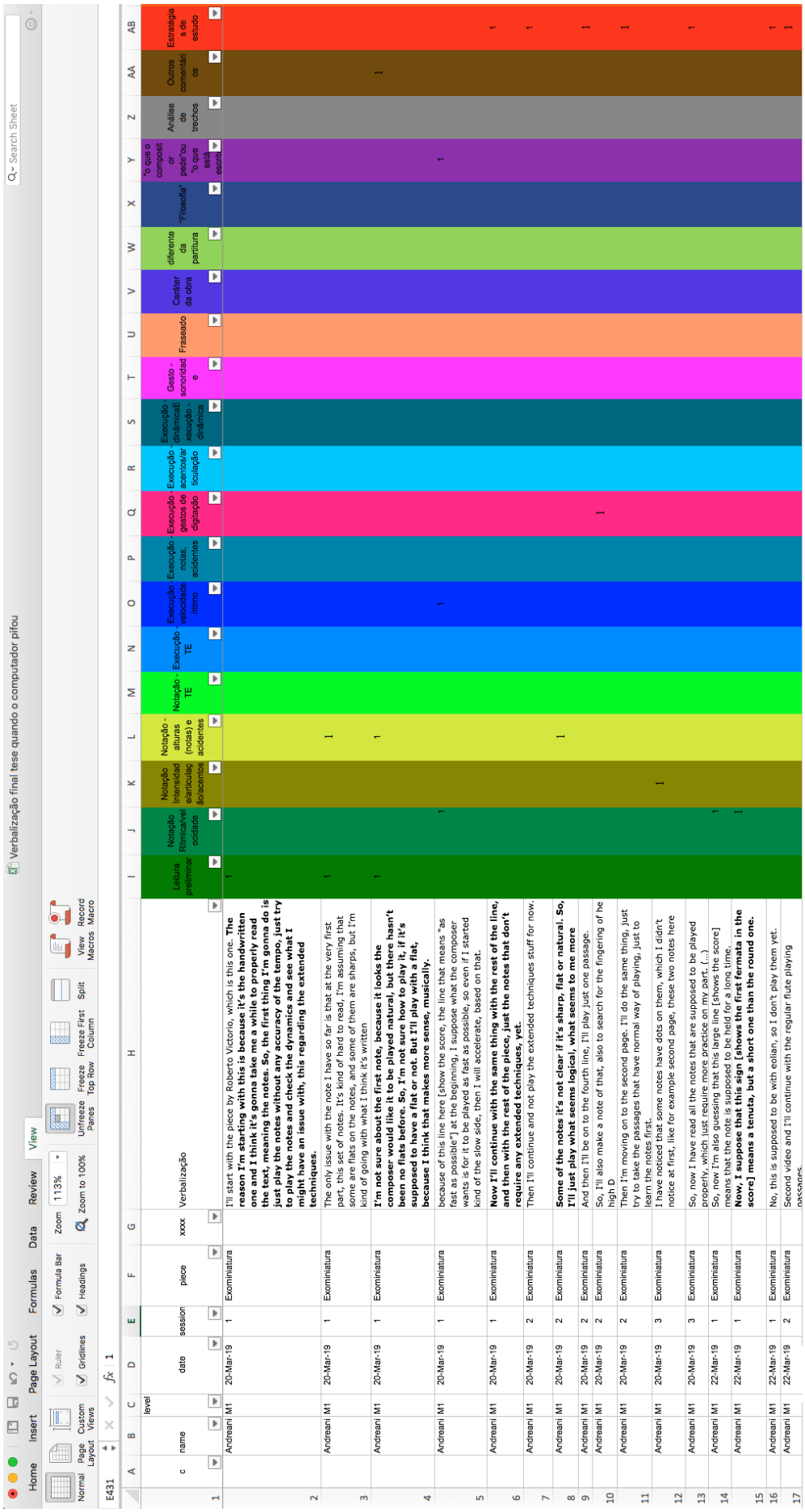
— Interpretare i segni?

Interpretare proprio le indicazioni che c'erano sulla partitura. Perché a punto quel discorso che facevamo anche noi che… magari non so… un compositore scrive un abbellimento, un'indicazione nella partitura, per lui significa una cosa, per un altro compositore che magari abituato a leggere diverse cose significa tutt'altra, e quindi non hai mai le l'esecuzione uguale del… di un brano contemporaneo fra compositori diversi. Questo è difficile. E poi imparare le tecniche. Imparare, al mio livello, è stato… mi è stato abbastanza complicato imparare tecniche, purtroppo. Però, penso che sono cose che sempre col tempo si riescono a fare.

— C'è qualcos'altro che volevi parlare di questo progetto?

Grazie a te! Che mi ha aiutato tantissimo. Hai mi aiutato davvero tanto. Ho acquisito quello che… quell'autocritica che mi mancava. Cioè… mi mancava l'auto percezione di me mentre suono. Nel senso… Ho sempre… sempre avversato. Io e il flauto come due cose separate che io ha discusso lo strumento, non una cosa che funziona insieme. Questo è stato uno sblocco che mi ha fatto che mi ha messo molto in difficoltà.

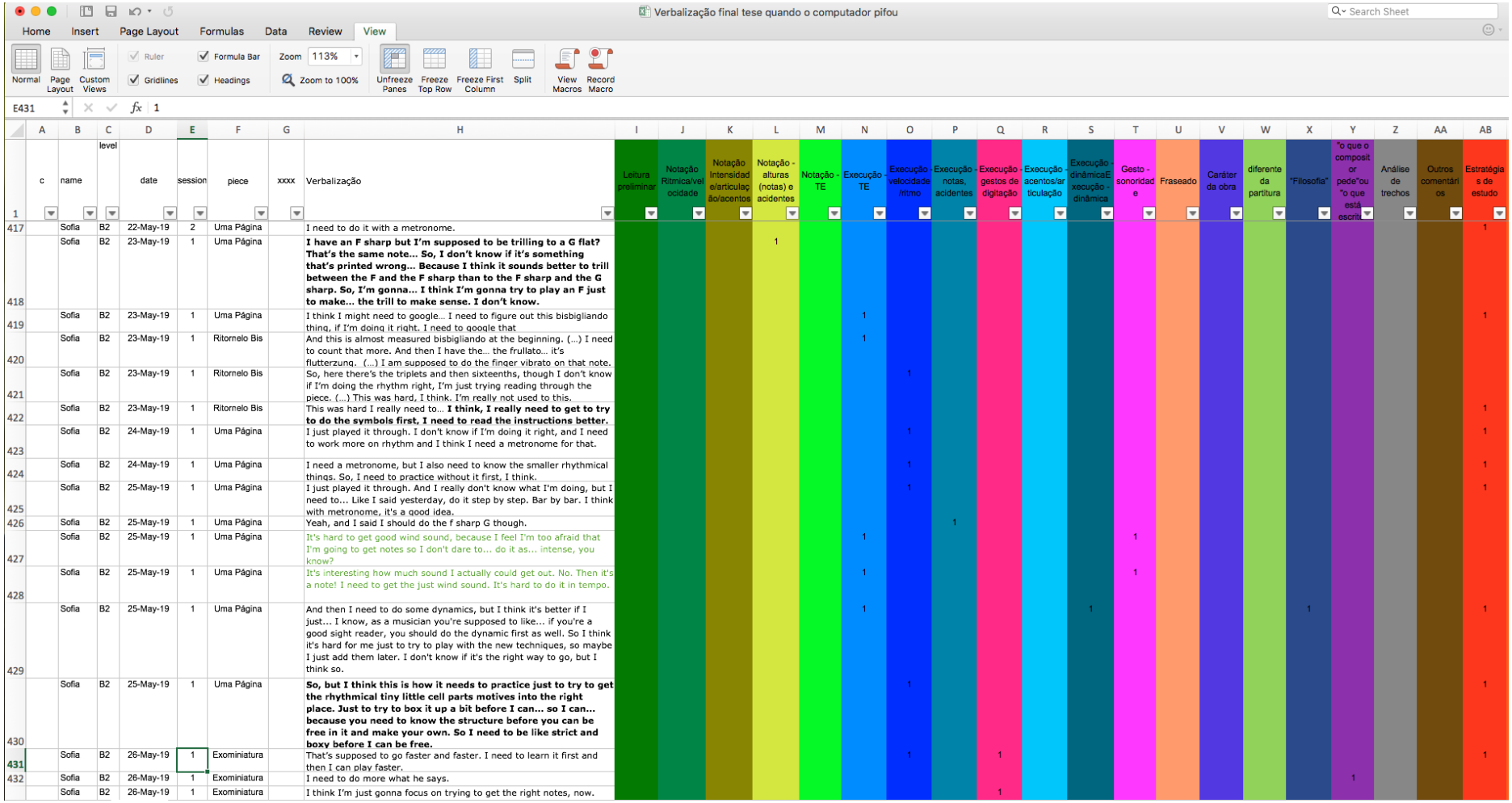
Apêndice F – Exemplos da tabela com as verbalizações categorizadas



Verbalização final tese quando o computador pifou

	c	name	level	date	session	piece	xxxx	Verbalização	Leitura preliminar	Notação Rítmica/velocidade	Notação intensidade/articulação/acentos	Notação - alturas (notas) e acidentes	Notação - TE	Execução TE	Execução - velocidade/ritmo	Execução - notas, acidentes	Execução - gestos de digitação	Execução - acentos/articulação	Execução - dinâmica/Execução - dinâmica	Gesto - sonoridade	Fraseado	Caráter da obra	diferente da partitura	"Filosofia"	"o que o compositor pede"ou "o que está escrito"	Análise de trechos	Outros comentários	Estratégias de estudo
1																												
2		Andreani M1		20-Mar-19	1	Exominiatura		I'll start with the piece by Roberto Victorio, which is this one. **The reason I'm starting with this is because it's the handwritten one and I think it's gonna take me a while to properly read the text, meaning the notes. So, the first thing I'm gonna do is just play the notes without any accuracy of the tempo, just try to play the notes and check the dynamics and see what I might have an issue with, this regarding the extended techniques.**	1																		
3		Andreani M1		20-Mar-19	1	Exominiatura		The only issue with the note I have so far is that at the very first part, this set of notes. It's kind of hard to read, I'm assuming that some are flats on the notes, and some of them are sharps, but I'm kind of going with what I think it's written		1		1																
4		Andreani M1		20-Mar-19	1	Exominiatura		**I'm not sure about the first note, because it looks the composer would like it to be played natural, but there hasn't been no flats before. So, I'm not sure how to play it, if it's supposed to have a flat or not. But I'll play with a flat, because I think that makes more sense, musically.**		1		1													1			
5		Andreani M1		20-Mar-19	1	Exominiatura		because of this line here [show the score, the line that means "as fast as possible"] at the beginning, I suppose what the composer wants is for it to be played as fast as possible, so even if I started kind of the slow side, then I will accelerate, based on that.							1												1
6		Andreani M1		20-Mar-19	1	Exominiatura		**Now I'll continue with the same thing with the rest of the line, and then with the rest of the piece, just the notes that don't require any extended techniques, yet.**																		
7		Andreani M1		20-Mar-19	2	Exominiatura		Then I'll continue and not play the extended techniques stuff for now.																			1
8		Andreani M1		20-Mar-19	2	Exominiatura		**Some of the notes it's not clear if it's sharp, flat or natural. So, I'll just play what seems logical, what seems to me more**																			
9		Andreani M1		20-Mar-19	2	Exominiatura		And then I'll be on to the fourth line, I'll play just one passage.																			1
10		Andreani M1		20-Mar-19	2	Exominiatura		So, I'll also make a note of that, also to search for the fingering of he high D									1										
11		Andreani M1		20-Mar-19	2	Exominiatura		Then I'm moving on to the second page. I'll do the same thing, just try to take the passages that have normal way of playing, just to learn the notes first.																			1
12		Andreani M1		20-Mar-19	3	Exominiatura		I have noticed that some notes have dots on them, which I didn't notice at first, like for example second page, these two notes here			1																
13		Andreani M1		20-Mar-19	3	Exominiatura		So, now I have read all the notes that are supposed to be played properly, which just require more practice on my part. (...)																			1
14		Andreani M1		22-Mar-19	1	Exominiatura		So, now I'm also guessing that this large line [shows the score] means that the note is supposed to be held for a long time.			1																
15		Andreani M1		22-Mar-19	1	Exominiatura		**Now, I suppose that this sign [shows the first fermata in the score] means a tenuta, but a short one than the round one.**			1																
16		Andreani M1		22-Mar-19	1	Exominiatura		No, this is supposed to be with eolian, so I don't play them yet.																			1
17		Andreani M1		22-Mar-19	2	Exominiatura		Second video and I'll continue with the regular flute playing passages.																			1

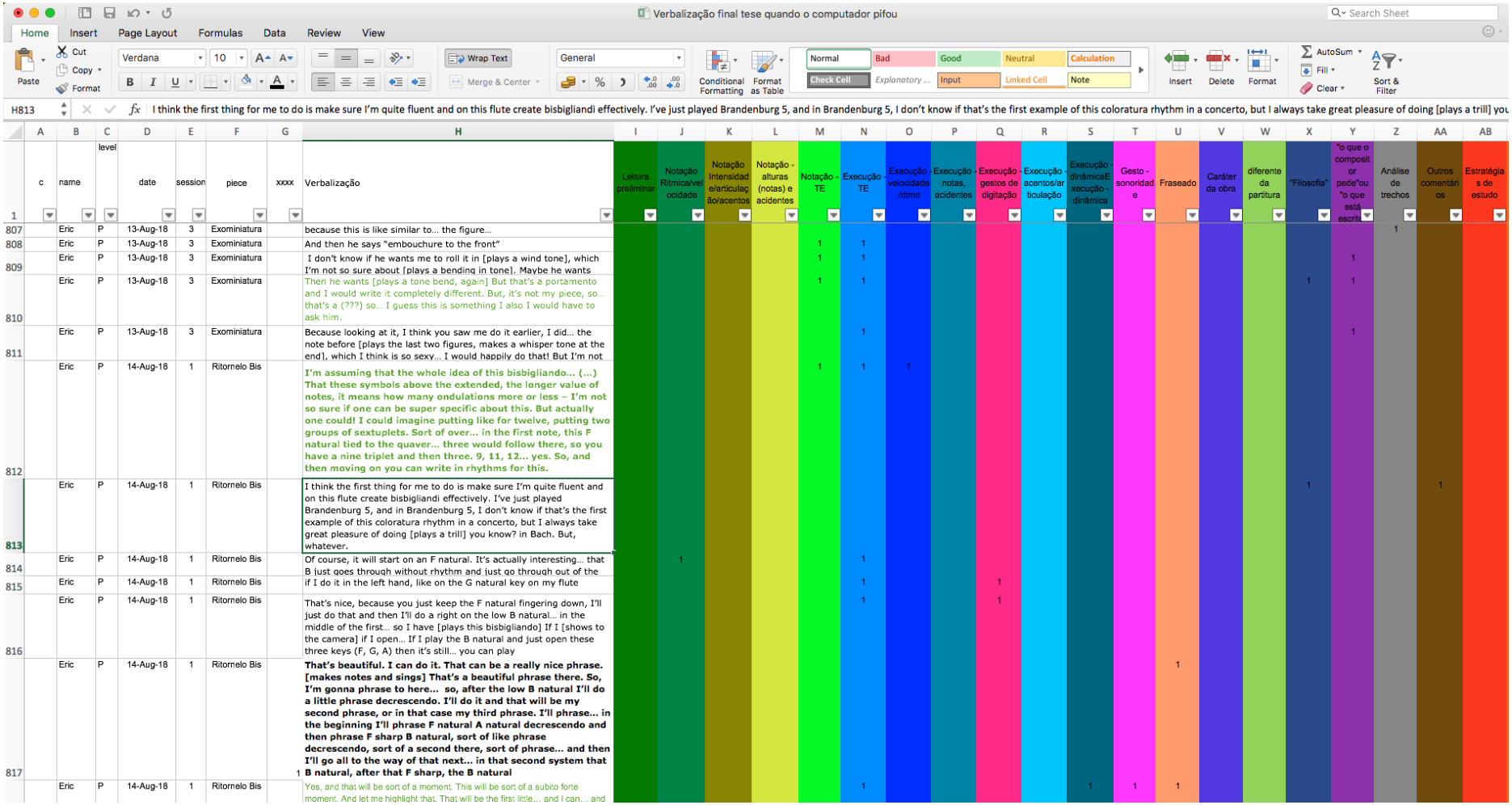
F2



Verbalização final tese quando o computador pifou

	c	name	level	date	session	piece	xxxx	Verbalização	Leitura preliminar	Notação Rítmica/velocidade	Notação intensidade/articulação/acentos	Notação - alturas (notas) e acidentes	Notação - TE	Execução - TE	Execução - velocidade/ritmo	Execução - notas, acidentes	Execução - gestos de digitação	Execução - acentos/articulação	Execução - dinâmica: Execução - dinâmica	Gesto - sonoridade	Fraseado	Caráter da obra	diferente da partitura	"Filosofia"	"o que o compositor pede"ou "o que está escrito"	Análise de trechos	Outros comentários	Estratégias de estudo
1																												
417		Sofia	B2	22-May-19	2	Uma Página		I need to do it with a metronome.																				1
418		Sofia	B2	23-May-19	1	Uma Página		**I have an F sharp but I'm supposed to be trilling to a G flat? That's the same note... So, I don't know if it's something that's printed wrong... Because I think it sounds better to trill between the F and the F sharp than to the F sharp and the G sharp. So, I'm gonna... I think I'm gonna try to play an F just to make... the trill to make sense. I don't know.**				1															
419		Sofia	B2	23-May-19	1	Uma Página		I think I might need to google... I need to figure out this bisbigliando thing, if I'm doing it right. I need to google that						1														1
420		Sofia	B2	23-May-19	1	Ritornelo Bis		And this is almost measured bisbigliando at the beginning. (...) I need to count that more. And then I have the... the frullato... it's flutterzung. (...) I am supposed to do the finger vibrato on that note.						1														
421		Sofia	B2	23-May-19	1	Ritornelo Bis		So, here there's the triplets and then sixteenths, though I don't know if I'm doing the rhythm right, I'm just trying reading through the piece. (...) This was hard, I think. I'm really not used to this.							1													
422		Sofia	B2	23-May-19	1	Ritornelo Bis		This was hard I really need to... **I think, I really need to get to try to do the symbols first, I need to read the instructions better.**																				1
423		Sofia	B2	24-May-19	1	Uma Página		I just played it through. I don't know if I'm doing it right, and I need to work more on rhythm and I think I need a metronome for that.							1														1
424		Sofia	B2	24-May-19	1	Uma Página		I need a metronome, but I also need to know the smaller rhythmical things. So, I need to practice without it first, I think.							1														1
425		Sofia	B2	25-May-19	1	Uma Página		I just played it through. And I really don't know what I'm doing, but I need to... Like I said yesterday, do it step by step. Bar by bar. I think with metronome, it's a good idea.							1														1
426		Sofia	B2	25-May-19	1	Uma Página		Yeah, and I said I should do the f sharp G though.								1												
427		Sofia	B2	25-May-19	1	Uma Página		It's hard to get good wind sound, because I feel I'm too afraid that I'm going to get notes so I don't dare to... do it as... intense, you know?						1							1								
428		Sofia	B2	25-May-19	1	Uma Página		It's interesting how much sound I actually could get out. No. Then it's a note! I need to get the just wind sound. It's hard to do it in tempo.						1							1								
429		Sofia	B2	25-May-19	1	Uma Página		And then I need to do some dynamics, but I think it's better if I just... I know, as a musician you're supposed to like... if you're a good sight reader, you should do the dynamic first as well. So I think it's hard for me just to try to play with the new techniques, so maybe I just add them later. I don't know if it's the right way to go, but I think so.						1					1					1				1
430		Sofia	B2	25-May-19	1	Uma Página		**So, but I think this is how it needs to practice just to try to get the rhythmical tiny little cell parts motives into the right place. Just to try to box it up a bit before I can... so I can... because you need to know the structure before you can be free in it and make your own. So I need to be like strict and boxy before I can be free.**							1													1
431		Sofia	B2	26-May-19	1	Exominiatura		That's supposed to go faster and faster. I need to learn it first and then I can play faster.							1		1											1
432		Sofia	B2	26-May-19	1	Exominiatura		I need to do more what he says.																	1			
		Sofia	B2	26-May-19	1	Exominiatura		I think I'm just gonna focus on trying to get the right notes, now.									1											

F3



	c	name	level	date	session	piece	xxxx	Verbalização	Leitura preliminar	Notação Ritmica/Velocidade	Notação Intensidade/articulação/acentos	Notação - alturas (notas) e acidentes	Notação - TE	Execução - TE	Execução - velocidade /ritmo	Execução - notas, acidentes	Execução - gestos de digitação	Execução - acentos/articulação	Execução - dinâmicaExecução - dinâmica	Gesto - sonoridade	Fraseado	Caráter da obra	diferente da partitura	"Filosofia"	"o que o compositor pede"ou "o que está escrito"	Análise de trechos	Outros comentários	Estratégias de estudo
807		Eric	P	13-Aug-18	3	Exominiatura		because this is like similar to... the figure...																		1		
808		Eric	P	13-Aug-18	3	Exominiatura		And then he says "embouchure to the front"					1	1														
809		Eric	P	13-Aug-18	3	Exominiatura		I don't know if he wants me to roll it in [plays a wind tone], which I'm not so sure about [plays a bending in tone]. Maybe he wants					1	1										1				
810		Eric	P	13-Aug-18	3	Exominiatura		Then he wants [plays a tone bend, again] But that's a portamento and I would write it completely different. But, it's not my piece, so... that's a (???) so... I guess this is something I also I would have to ask him.					1	1										1	1			
811		Eric	P	13-Aug-18	3	Exominiatura		Because looking at it, I think you saw me do it earlier, I did... the note before [plays the last two figures, makes a whisper tone at the end], which I think is so sexy... I would happily do that! But I'm not						1										1				
812		Eric	P	14-Aug-18	1	Ritornelo Bis		**I'm assuming that the whole idea of this bisbigliando... (...) That these symbols above the extended, the longer value of notes, it means how many ondulations more or less – I'm not so sure if one can be super specific about this. But actually one could! I could imagine putting like for twelve, putting two groups of sextuplets. Sort of over... in the first note, this F natural tied to the quaver... three would follow there, so you have a nine triplet and then three. 9, 11, 12... yes. So, and then moving on you can write in rhythms for this.**					1	1	1														
813		Eric	P	14-Aug-18	1	Ritornelo Bis		I think the first thing for me to do is make sure I'm quite fluent and on this flute create bisbigliandi effectively. I've just played Brandenburg 5, and in Brandenburg 5, I don't know if that's the first example of this coloratura rhythm in a concerto, but I always take great pleasure of doing [plays a trill] you know? in Bach. But, whatever.																1		1		
814		Eric	P	14-Aug-18	1	Ritornelo Bis		Of course, it will start on an F natural. It's actually interesting... that B just goes through without rhythm and just go through out of the		1				1														
815		Eric	P	14-Aug-18	1	Ritornelo Bis		if I do it in the left hand, like on the G natural key on my flute						1			1											
816		Eric	P	14-Aug-18	1	Ritornelo Bis		That's nice, because you just keep the F natural fingering down, I'll just do that and then I'll do a right on the low B natural... in the middle of the first... so I have [plays this bisbigliando] If I [shows to the camera] if I open... If I play the B natural and just open these three keys (F, G, A) then it's still... you can play						1			1											
817		Eric	P	14-Aug-18	1	Ritornelo Bis		**That's beautiful. I can do it. That can be a really nice phrase. [makes notes and sings] That's a beautiful phrase there. So, I'm gonna phrase to here... so, after the low B natural I'll do a little phrase decrescendo. I'll do it and that will be my second phrase, or in that case my third phrase. I'll phrase... in the beginning I'll phrase F natural A natural decrescendo and then phrase F sharp B natural, sort of like phrase decrescendo, sort of a second there, sort of phrase... and then I'll go all to the way of that next... in that second system that B natural, after that F sharp, the B natural**													1								
		Eric	P	14-Aug-18	1	Ritornelo Bis		Yes, and that will be sort of a moment. This will be sort of a subito forte moment. And let me highlight that. That will be the first little... and I can... and						1					1	1	1							

PROFISSIONAIS

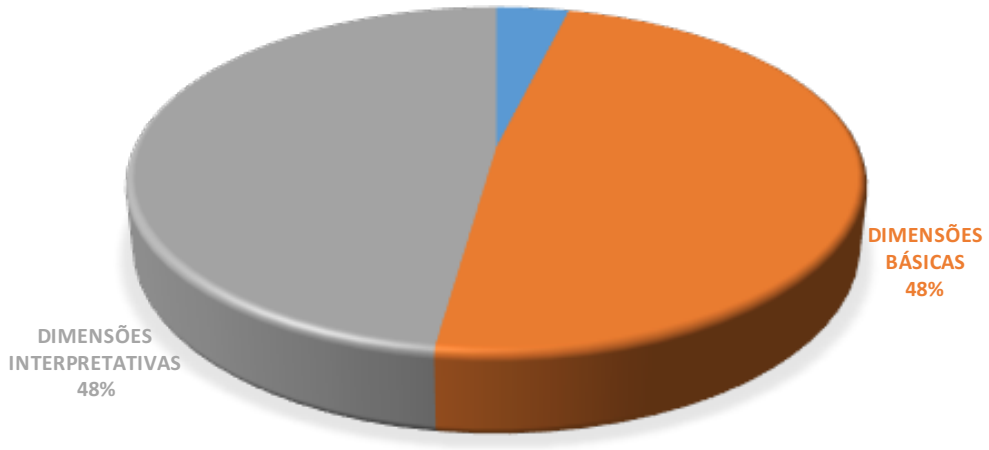


Gráfico 1a – Leitura preliminar, dimensões básicas e dimensões interpretativas – profissionais.

ESTUDANTES

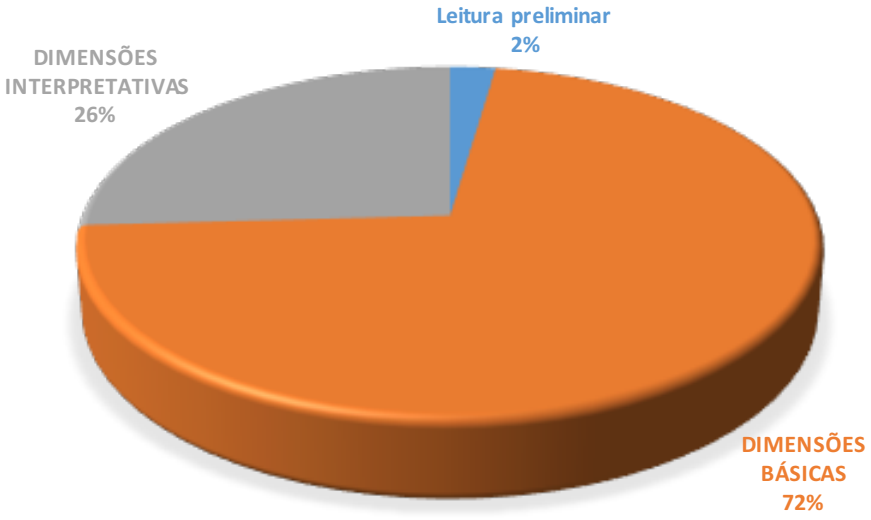


Gráfico 1b – Leitura preliminar, dimensões básicas e dimensões interpretativas – estudantes.

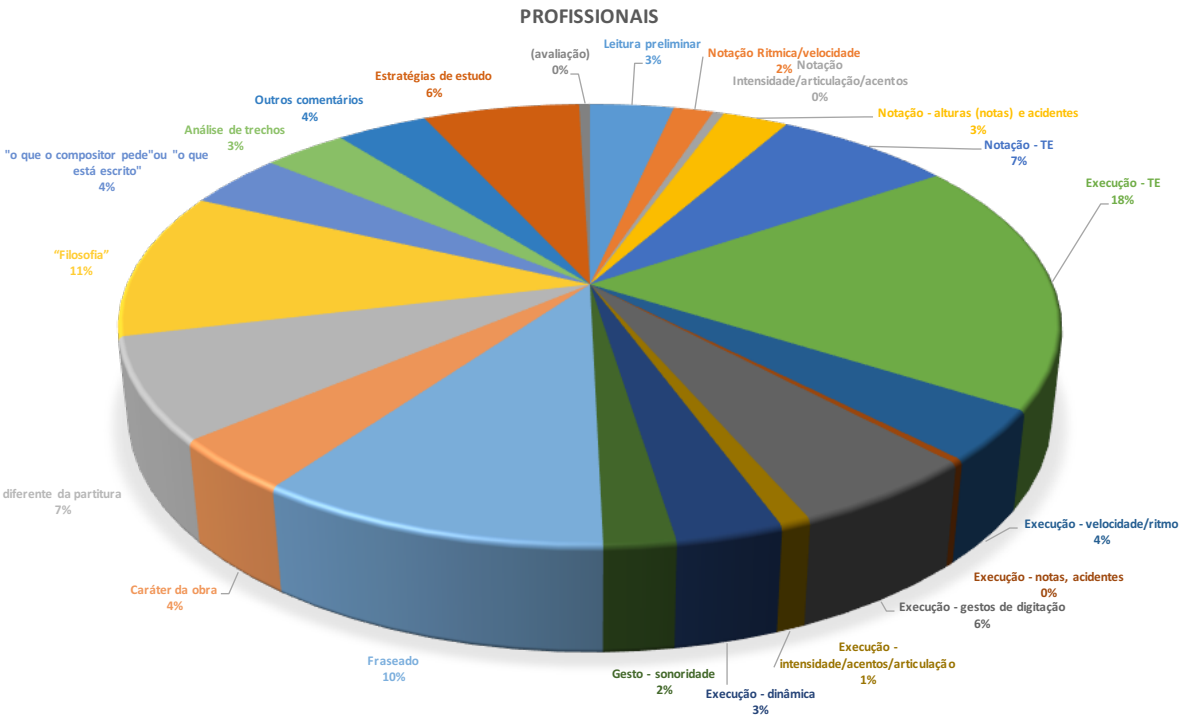


Gráfico 2a – Todas as categorias – profissionais.

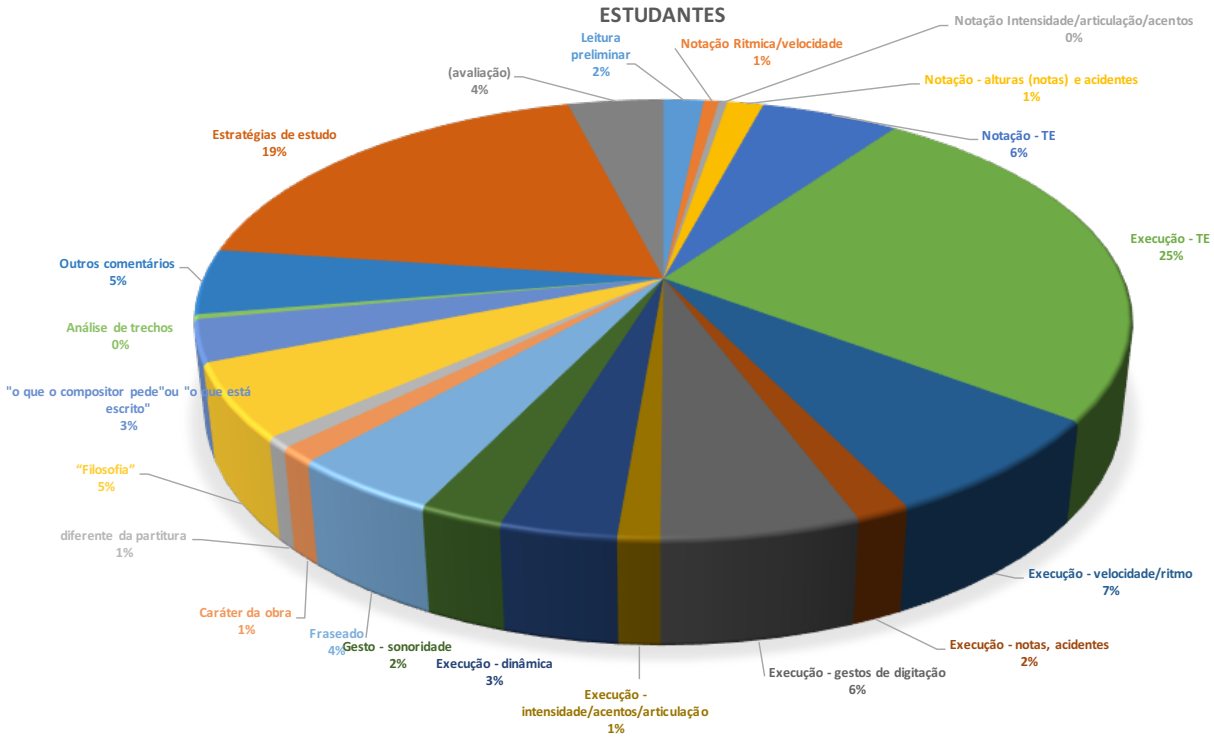


Gráfico 2b – Todas as categorias – estudantes.

Gráfico 3a – Notação tradicional e notação de técnicas estendidas.

Gráfico 3b – Notação tradicional e notação de técnicas estendidas – profissionais.

Gráfico 3c – Notação tradicional e notação de técnicas estendidas – estudantes.

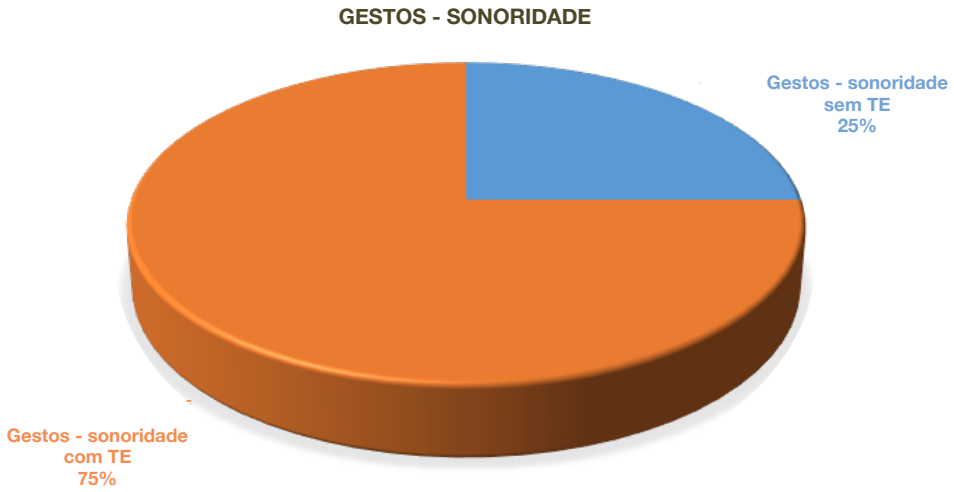


Gráfico 4a – Gestos relativos à sonoridade, com e sem técnicas estendidas.

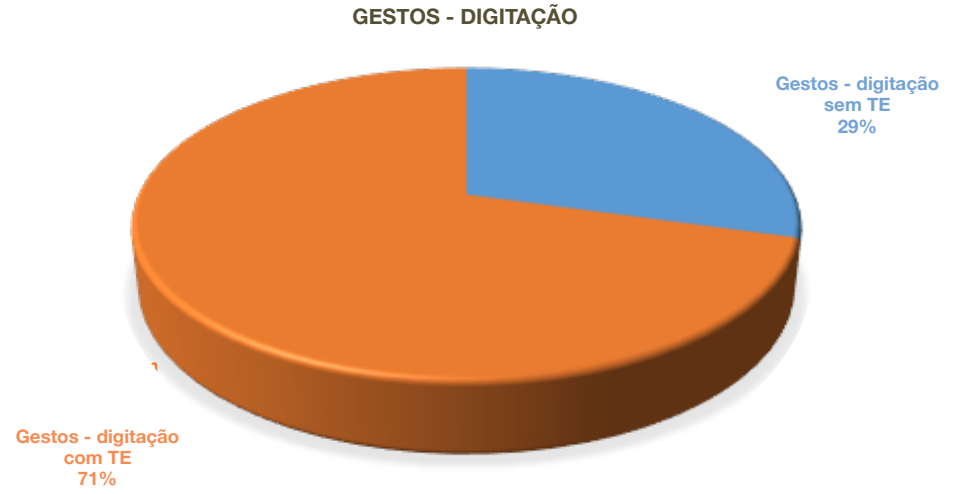


Gráfico 4b – Gestos relativos à digitação, com e sem técnicas estendidas.

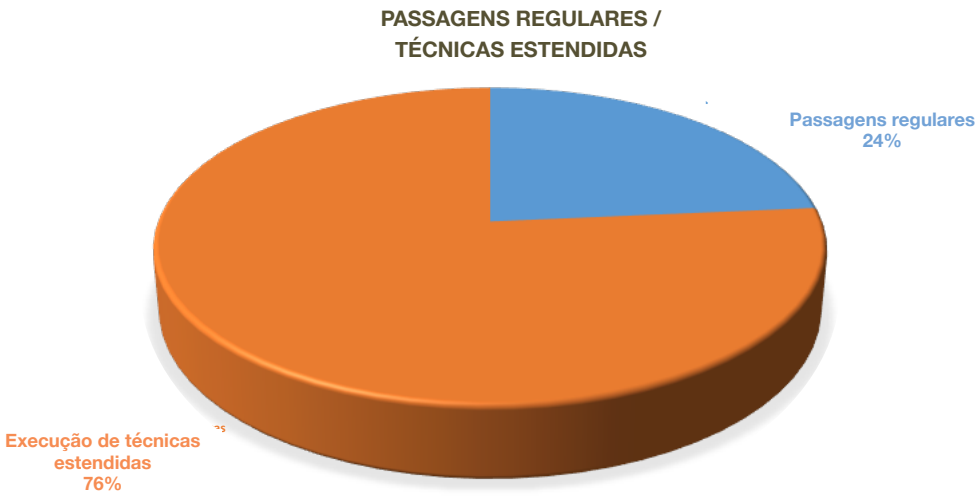


Gráfico 4c – Passagens regulares e passagens com técnicas estendidas.

INTÉPRETES	*Was preparing these pieces different from preparing other pieces? In What sense?*	*Do you always follow the same steps to prepare a piece?*	*Would you do anything differently from what you did regarding the the preparation of these pieces*	*Do you think you lacked anything to prepare the pieces?*	*How do you take decisions about nuance?*	*What makes you decide that the piece is ready to be presented?*	*What was the major challenge of this project for you?*
Amanda	I feel like often it's not as strict as maybe the classical repertoire, **you have a bit more freedom**. [...] So sometimes **when I start working with a contemporary piece, it might be hard to know where to start.** I think. So maybe it's not that different, but a bit, because it's different techniques and maybe rhythms that you're not used to... a bit trickier. that's a big difference. **When you can't listen to the piece... Because I feel like it, especially when it comes to music, listening to other people playing something really helps**. When learning. So whether he comes to like different techniques or learning a piece suffered	At First, I feel like **I need to know how the rhythm should sound like and the melody. So I try to just play it through and to get an idea about what the melody sounds like**, where it's going, and also try to... If they're really difficult rhythms then I try to sing them with a metronome to get it really even. And I also play with a metronome to get the rhythms right.[...] And then when I feel like I can get through the piece. Playing the right notes and the right rhythms. Then I start working with interpretation a bit more.	**I would have tried to start earlier. Then I would have been able to finish more pieces,** because I thought it was a really interesting work. Because I felt like I learned a lot during this process. I learned a lot about myself and how I work when I learn new pieces. So a lot of the methods I used when doing this, I've used when playing classical repertoire as well. And I guess I got a bit more confidence in my own interpretation and not trusting myself. Yeah, this sounds good and finding out stuff on my own.	I feel like I don't have a lot of **knowledge concerning extended techniques**, and that's not something I've been practicing a lot.	I guess you have to kind of find out where the...[silence] And. Well, like... The combination of the pieces where the...[silence] Oh, can't I get the English word?[...] **I guess you have to decide where the peak is. So if you're trying to decide where the peaks are, then you can decide the rest of the nuances according to that.** Maybe.	For me, it's when I feel like **I can play the whole piece through without being uncertain if I will make it**. Like I know that I can play the whole piece. There's no questions about it. And it also it sounds good and I feel secure.(...)You don't have to wonder if the fingers will go where you want to. You know that they will. (...)	I think for me it was to **not being able to listen to the pieces.** There was a major challenge and also **extended techniques** because that's not something we work with a lot here.
Sofia	Because there were so many things that I didn't know how to do. (...) **I had to learn the extended techniques and... the notation and trying to figure that out. And that's that takes extra work.** [With] traditional repertoire (...) you can like read the music and know what to do, (...) you can figure it out because you've seen it so many things like that before. But this is like... **so many new things. So... figure out what it all means**.	**I don't think so.** Maybe I should! Maybe that would make it easier. No... that's a good idea... **I think it depends on the piece.** From what I know from before, **if I heard someone who played it or if I had played something similar**, it's... I don't know. If I get a new piece, **I try to play through. And then I take parts of it, So I get like the whole idea.** And then I take first, I think, **or I take a small part and I play that through that part that even more**. Yes, I think something like this.	Yeah. I think that **I would actually rely more on my natural instinct.** Like... not over analyze it. (...) Like... what first came to my mind. And **often it's better to just stick with that than to change every tiny bit** and... (...) I think it should be better like... Trust your instincts.(...) What naturally comes to your mind when you look at it. Because it's usually what you first think is... not always, but often, right. I don't know why.	Yeah I would have... I wish I would have been **more familiar with extended techniques**. So I knew how to make them. (...) And like... how to make the sounds.	I think **I try to play what's written**. And then... uh, yeah, I often come to the point that I need to like... **expand the differences between them**... so that I can play softer and much, much more. Because it's like everything's around mezzoforte. Most of it is on Mezzo forte. I really try not to.	**Usually it's like I don't have more time until the concert!** That's most cases! I don't know! But I think it's like... well, we talked about before that. That you know a piece so well that you can do whatever with it. **Like... you're free in the structure and just play it. I think... That would be the dream.** And then it's like: "OK, I have a deadline!" I have to make something until the deadline!	Yeah, it really was, because **I think it was to structure it. Because I asked for more time.** I am sorry for that, but it was like... when to stop and when to be "Ok, this. I have to stop now to be able to do this." Like to "finish is finished." And to like... when I should move on to the next piece. And **to structure the time so I don't waste time on trying to solve non-existing problems.**

H2

Andreani	Well, the thing is that I... here in this case, there was the extra... how should I say... Not really obstacle, but **a different thing was the fact that I couldn't really find those pieces to listen to. To have the reference point.** Because what I usually do with pieces that I have an issue with, if I don't know how to play something and I don't have my teacher there, I say, ok, let's try to find this piece online or the spotify to find some recording somewhere. But you couldn't really do that. So I had to read about some techniques that I thought I played, right, but I wasn't really sure. And then I just had to use my logic and maybe	I would say that No. I mean it depends on what kind of piece it is but sometimes it's something I know I already know. It might be a piece that I heard someone else play or it might be a piece that I already liked. And at some point I was ready to play. So **if it's something that I already know, I might know that there is a part that sounds harder and I might start from there, say, OK, there's a nice melody**.(...) **And the contemporary one at that... with modern techniques. I almost always listen to it first**, because it helps me hear the music behind the different techniques that are kind of confusing. **Because sometimes when I look at the score, I see the techniques and I see that there's no real melody... So I don't really know how to approach**. If I actually listened	**I think I wouldn't spend that much time on the first one**, because I wanted to reach a quite high level because I had in mind the in mind that it should be performance ready. But in the end I think it would have been better if I tried to deal with all three pieces and maybe not. Not play that? Not really. No, I wouldn't say not play that well, but just know all three pieces at the lower level so that I get to know them all.	I think that **I'm not that well experienced in contemporary techniques** and maybe someone else would not have to do so much research and to guess a bit about stuff, because maybe they have played things that were more like this before, so they would know that. Okay, this technique, it works this way. I can just try and play where at some points I just thought, "how can I play this?" So I needed to try a bit more and that took more time and effort	**So I just try to follow what was written. But to a bigger extent** and sometimes it was hard because I was focusing on the extended technique that I had to play and I wasn't really thinking about, oh, this should be piano. That was an afterthought. So that's why I wanted to focus on that by the end, assuming that it was going to be concert ready. I should also show that to the audience.	**The exam date**I Yeah. Well, basically now that I am a student, the thing that I think about is that the piece should be as good as it can, before my deadline. And I usually consider it to be in a good condition **when I can play comfortably.** And do the most out of what's written, for example, dynamic wise. I'm ready to do it, or notes: I can play them all. Of course, if we play in a concert or in exams, it doesn't always mean that you're always play it correctly. But I think that it depends on me feeling secure above the piece mean feeling that I know it well. So I guess that is what makes it concert ready.	**Not being able to consult anyone about it.** Because I'm still a student, so I'm used to turning to someone else for advice, whether it be my teacher or a colleague or a classmate or as I have done before, to the to the composers themselves. Because when I played both of those group pieces from the composers and my piece for from the Greek composer, I could always meet them or send them a question and ask about it or ask my teacher. But here I couldn't do that. So I think that was the biggest challenge.
Oleksandra	Sì sì. Nel senso che c'è molto meno... Magari **si dovesse preparare un pezzo tradizionale che non ha molti segni diacritici nella partitura, ci sarebbe molto meno lavoro teorico**, ci sarebbe molto meno lavoro sulla partitura, molto più lavoro direttamente nella pratica. Magari sul pezzo tradizionale mi metto subito suonarlo, un pochino lento, leggerlo veloce e già scorrerlo un pochino a vedere più o meno...	No, no. Cioè, **per un brano un po più tradizionale di solito lo guardo. Guardo la partitura, cerco di individuare subito magari i cambi di tempo, i cambi di tonalità, i punti in cui che so che mi pare in difficoltà perché magari ci sono molti salti, oppure molte note veloci**. Mentre magari nel brano... **nella partitura di musica contemporanea che me avevi dato tu ero ero molto più concentrata sul decifrare i segni e di farmi un'idea prima mentale di come dovevo suonare il pezzo**, cioè senza rappresentarlo magari il suono dalle note e senza presentarmi la melodia. Perché per alcuni brani la melodia mancava e comunque era molto difficile da trovare, così subito.(...) Invece, sulla musica contemporanea c'era molto più lavoro teorico.		Cioè... tutto, perché **prima di tutto il tempo. Perché se avessi avuto il tempo, avrei anche cercato di migliorare la tecnica.** Però, mi sono reso conto che a metà strada con delle basi che ho avuto fino fino ad allora... per fare un buon lavoro avrei dovuto di partire da ancora prima.(...) Però, mi so ritrovato a tornare sempre più indietro ma quando che andavo avanti nello studio dei brani. E quindi lì, sì. **Tecnica e tempo principalmente.**	Ripeto tante volte finché... finché non mi suona... finché non mi suona spontaneo e quindi giusto. Cioè, cerco di... magari **c'è un passaggio che mi preme molto migliorare. Cerco di immaginarlo come dovrebbe suonare, lo suono.** Continuo a suonarlo finché smetto di pensare nelle dita perché le dita sono diventate automatiche. Smetto di pensare al fiato perché anche i respiri sono diventati automatici e posso concentrarmi sul suono, di... questioni di pulizia. Cioè... dipende, dipende dal brano. Dipende dal carattere che ci voglio dare. Non saprei come spiegarlo... So che quel brano è finito quando lo suono come mi immagino che dovrebbe essere suonato quel passaggio.	È una bellissima domanda! Perché ti risponderei: **niente. Per me è un pezzo è mai pronto.** No però dai... Sì. Diciamo che idealmente... allora fino adesso mi sono detta che è **un pezzo era pronto quando riuscivo a eseguirlo senza errori.** Ok? Che fossero di colore, che fossero di note o di velocità, un pezzo senza errori. Idealmente se potessi dedicare il tempo che voglio alla musica, riterrei un pezzo pronto quando suona esattamente come... come lo immagino io.Non magari... perché molto spesso per velocizzare il processo ascoltavo i brani che avevo da eseguire e cercavo di eseguirli in modo più simile possibile a come li ascoltavo, ai brani che sentivo. Sì, qualsiasi cosa. (...)E quando ho eseguito ho cercato di seguire i suoi crescendo, ho	La maggiore sfida? **Purtroppo una costanza.** Perché avrei tanto voluto essere più costante nei video, essere più costante nella... nell'esercizio delle tecniche. Però la sfida maggiore probabilmente è stata proprio... Se mi limito a quando... a **quando studiavo i brani che hai passato tu, è stato interpretare i segni.**