

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO

ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE NOVE PEÇAS DO REPERTÓRIO CARIOCA
PARA CONJUNTOS DE FLAUTAS TRANSVERSAS

MARIA CAROLINA DE LIMA CAVALCANTI

RIO DE JANEIRO, 2008

ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE NOVE PEÇAS DO REPERTÓRIO CARIOCA PARA
CONJUNTOS DE FLAUTAS TRANSVERSAS

por

MARIA CAROLINA DE LIMA CAVALCANTI

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Laura Tausz Rónai.

Rio de Janeiro, 2008

A Laura Rónai e à amiga Ana Paula Cruz, pelos ensinamentos.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pelo apoio ao estudo e a todas as pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para a realização desta pesquisa.

CAVALCANTI, Maria Carolina de Lima. Análise e Interpretação de Nove Peças do Repertório Carioca para Conjuntos de Flautas Transversas. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de

Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Diante da ausência quase total de informação sobre o repertório original brasileiro para conjuntos de flautas transversas, esta pesquisa em Práticas Interpretativas pretendeu disponibilizar aos flautistas e aos demais interessados no assunto, uma análise crítica e interpretativa de nove peças escritas na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1981 e 2005, assim como as biografias de seus autores. As publicações de Lester (1989) e Guerra-Peixe (1988) serviram de referenciais teóricos para a análise das peças. Para a elaboração das biografias, foram utilizados questionários e pesquisas bibliográficas. Chamou atenção a diversidade de estilos e técnicas utilizadas nas composições analisadas, fator que enriquece o repertório do flautista.

CAVALCANTI, Maria Carolina de Lima. Analysis and Interpretation of Nine Pieces for Flute Ensemble, by Composers from Rio de Janeiro. 2008. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Considering the almost complete lack of information about original Brazilian scores for flute ensembles, this research in Performance practices tries to provide flutists and others interested in the subject with a critical and interpretative analysis of nine pieces written in the city of Rio de Janeiro between the years 1981 and 2005, as well as a short biography of their respective composers. For the elaboration of these biographies, specific questionnaires as well as bibliographical research were utilized. The diversity of styles and techniques of the pieces analyzed is noticeable, being one more factor that can enrich the flutists' repertory.

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE QUADROS E FIGURAS	vii
LISTA DE ANEXOS	viii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	ix
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – DA CONFECÇÃO DESTA PESQUISA	10
CAPÍTULO 2 – RELAÇÃO DAS PEÇAS E BIOGRAFIA DE SEUS COMPOSITORES	21
CAPÍTULO 3 – DUOS	39
3.1 GUERRA-PEIXE, César.	
3.1.1 Em Duas Flautas	
3.2 TURANO, Leandro.	
3.2.1 Pastoral nº 2	
CAPÍTULO 4 – TRIOS	50
4.1 BRUCHER, Nikolai Almeida.	
4.1.1 Sugestão e Elaboração	
4.2 OLIVEIRA, Sergio Roberto de.	
4.2.1 Trio para Flautas nº 1	
4.2.2 Trio para Flautas nº 2	
4.3 PAPARGUERIUS, Ivan.	
4.3.1 Trio Breve nº 1 (O dito e o implícito)	
CAPÍTULO 5 – QUARTETOS	67
5.1 LEITE BARBOSA, Luciano.	
5.1.1 Versinhos	
5.2 MIRANDA, Ronaldo.	
5.2.1 Quadilha	
5.3 SENNÁ, Caio.	
5.3.1 Pulgas, Lesmas e Baratas	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84
ANEXOS	87

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Quadros.

Quadro 1. Obras abordadas por esta pesquisa.....	p.4
Quadro 2. Tessitura geral e específica de cada voz. <i>Em Duas Flautas</i> , de César Guerra-Peixe.....	p.40
Quadro 3. Tessitura geral e específica de cada voz. <i>Pastoral nº 2 (Pássaros)</i> , de Leandro Turano.....	p.47
Quadro 4. Tessitura geral e específica de cada voz. <i>Sugestão e Elaboração</i> , de Nikolai Brucher.....	p.52
Quadro 5. Tessitura geral e específica de cada voz. <i>Trio para Flautas nº 1</i> , de Sergio R. de Oliveira.....	p.53
Quadro 6. Tessitura geral e específica de cada voz. <i>Trio para Flautas nº 2</i> , de Sergio R. de Oliveira.....	p.62
Quadro 7. Tessitura geral e específica de cada voz. <i>Trio Breve nº 1</i> , de Ivan Paparguerius.....	p.63
Quadro 8. Tessitura geral e específica de cada voz. <i>Versinhos</i> , de Luciano Leite Barbosa.....	p.68
Quadro 9. Tessitura geral e específica de cada voz. <i>Quadrilha</i> , de Ronaldo Miranda.....	p.73
Quadro 10. Tessitura geral e específica de cada voz. <i>Pulgas, Lesmas e Baratas</i> , de Caio Senna.....	p.80

Figura:

Figura 1. Simetria intervalar retrógrada que divide a escala de oito sons da seção A de <i>III – Afro Sofisticado</i> , 3º movimento de <i>Em Duas Flautas</i> , de Guerra-Peixe.....	p.43
---	------

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1. QUESTIONÁRIO I.....	p.86
ANEXO 2. QUESTIONÁRIO II.....	p.87
ANEXO 3. RELAÇÃO DE PEÇAS CARIOCAS PARA CONJUNTOS DE FLAUTAS ENCONTRADAS DURANTE ESTA PESQUISA.....	p.91
ANEXO 4. PARTITURAS.....	p.94

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

- Exemplo musical 1. Relação de segundas e tensão melódica no primeiro movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [1-16].....p.40-41
- Exemplo musical 2. Relação de segundas e afrouxamento melódico no segundo movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [1-12].....p.41
- Exemplo musical 3. Seção *A* e 1º compasso da seção *B* do terceiro movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [1-9].....p.42
- Exemplo musical 4. Diferenças entre as seções *A* e *B* do quarto movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [4-11].....p.44
- Exemplo musical 5. Síncopes e mudanças rítmicas entre as frases de *Frevo*, último movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [an.1-15].....p.44-45
- Exemplo musical 6. *Petite reprise* em *Cantiga*, quarto movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [an.1-6].....p.46
- Exemplo musical 7. Escrita musical e sugestão de caráter em *Pastoral nº. 2*, duo de flautas composto por Leandro Turano, [1-24].....p.47-48
- Exemplo musical 8. Melodia principal exposta na primeira voz de *Sugestão*, primeiro movimento de *Sugestão e Elaboração*, de Nikolai Brucher, [1-2].....p.50
- Exemplo musical 9. Melodia principal exposta em *Elaboração*, segundo movimento de *Sugestão e Elaboração*, de Nikolai Brucher, [1-6.1].....p.50
- Exemplo musical 10. Retorno da melodia principal sob desenvolvimento da estrutura melorrítmica da parte anterior, em *Sugestão*, primeiro movimento de *Sugestão e Elaboração*, de Nikolai Brucher, [26 - 34].....p.51
- Exemplo musical 11. Superposição de partes em *Elaboração*, segundo movimento de *Sugestão e Elaboração*, de Nikolai Brucher, [54 - 58].....p.51
- Exemplo musical 12. Constante rítmica característica da primeira e da última seção de *Apresentação*, primeiro movimento do *Trio para Flautas nº 1*, de Sergio Roberto de Oliveira, [1-2].....p.53
- Exemplo musical 13. Solo jazzístico da terceira voz em *Apresentação*, primeiro movimento do *Trio para Flautas nº 1*, de Sergio Roberto de Oliveira, [42-47].....p.54
- Exemplo musical 14. Paradigma cíclico do acompanhamento de *Miriana*, segundo movimento de *Trio para Flautas nº 1*, de Sergio Roberto de Oliveira, [1-2].....p.55
- Exemplo musical 15. 1ª frase da melodia principal de *Miriana*, segundo movimento de *Trio para Flautas nº 1*, de Sergio Roberto de Oliveira, [18-24.2].....p.55
- Exemplo musical 16. Início da fuga e polirritmia entre as vozes no terceiro movimento do *Trio para Flautas nº 1*, de Sergio Roberto de Oliveira, [1-13].....p.56

Exemplo musical 17. Fragmento da melodia principal e baixaria da terceira voz em <i>Anacruzes para Ana Cruz</i> , primeiro movimento do <i>Trio para Flautas nº 2</i> , de Sergio Roberto de Oliveira, [an.1-3.1].....	p.58
Exemplo musical 18. Solo da terceira voz e entrada imitativa das demais vozes em <i>Anacruzes para Ana Cruz</i> , primeiro movimento do <i>Trio para Flautas nº 2</i> , de Sergio Roberto de Oliveira, [19-31.2.1].....	p.58
Exemplo musical 19. As pausas como elemento expressivo no solo de <i>Coral da Carol</i> , segundo movimento do <i>Trio para Flautas nº 2</i> , de Sergio Roberto de Oliveira, [1-5].....	p.59
Exemplo musical 20. Pausas coletivas em <i>Coral da Carol</i> , segundo movimento do <i>Trio para Flautas nº 2</i> , de Sergio Roberto de Oliveira, [11-22].....	p.59
Exemplo musical 21. Cômone e acordes menores no final de <i>Coral da Carol</i> , segundo movimento do <i>Trio para Flautas nº 2</i> , de Sergio Roberto de Oliveira, [44-58].....	p.60
Exemplo musical 22. Figuração rítmica do baião em <i>Rondó do Rudi</i> , terceiro movimento de <i>Trio para Flautas nº 2</i> , de Sergio Roberto de Oliveira, [1-3.1].....	p.61
Exemplo musical 23. Figuração rítmica do maracatu no <i>Rondó do Rudi</i> , terceiro movimento de <i>Trio para Flautas nº 2</i> , de Sergio Roberto de Oliveira, [34-36.1].....	p.61
Exemplo musical 24. Introdução e exposição do tema principal pelas duas vozes superiores do <i>Trio Breve nº 1</i> , de Ivan Paparguerius, [an.1-14].....	p.64
Exemplo musical 25. Passagem entre a primeira e a segunda seção do <i>Trio Breve nº 1</i> , de Ivan Paparguerius, [45-53].....	p.64
Exemplo musical 26a. Tema principal 'a' (motivo melódico inicial) de <i>Trio Breve nº 1</i> , de Ivan Paparguerius, [7 - 9.1.1].....	p.65
Exemplo musical 26b. Tema 'b', [19 - 20.2.3].....	p.65
Exemplo musical 26c. Tema 'c', [33 - 34].....	p.65
Exemplo musical 26d. Tema 'd', [50 - 51.1.3].....	p.65
Exemplo musical 27. Acompanhamento do tema 'e', [72-73].....	p.65
Exemplo musical 28. Descida modulante por relação de segundas no <i>Trio Breve nº 1</i> , de Ivan Paparguerius, [19 - 28].....	p.66
Exemplo musical 29. Movimentação rítmica sonoramente análoga ao movimento de uma pinça no quarto movimento de <i>Versinhos</i> , de Luciano Leite Barbosa [1-4].....	p.68
Exemplo musical 30. Interação entre as vozes em <i>Alfinetes</i> , primeiro movimento de <i>Versinhos</i> , de Luciano Leite Barbosa, [an1-4].....	p.69
Exemplo musical 31. Interação entre as vozes em <i>Pinças</i> , quarto movimento de <i>Versinhos</i> , de Luciano Leite Barbosa, [13-16].....	p.69
Exemplo musical 32. Modificação da textura ao final de <i>Alfinetes</i> , primeiro movimento de <i>Versinhos</i> , de Luciano Leite Barbosa, [9-12].....	p.70
Exemplo musical 33. Modificação da textura ao final de <i>Agulha e Linha</i> , último movimento de <i>Versinhos</i> , de Luciano Leite Barbosa, [15-27].....	p.70-71
Exemplo musical 34. Trecho da melodia principal de <i>Quadrilha</i> , de Ronaldo Miranda, [an.1-4].....	p.73

- Exemplo musical 35. Frase de transição entre a seção C e seção A em *Quadrilha*, de Ronaldo Miranda, [72-74.1].....p.74
- Exemplo musical 36. Final de *Quadrilha*, de Ronaldo Miranda, [90-93].p.74
- Exemplo musical 37. Pulgas saltando e sugando o sangue de sua presa, sugestão de imagens em *Pulgas*, primeiro movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [an.1-5].....p.75
- Exemplo musical 38. Movimento melódico em *Lesmas*, segundo movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [1-12].....p.76
- Exemplo musical 39. As baratas, após serem atingidas por fortes pisadas, agonizam brevemente, em *Baratas*, terceiro movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [1-2].....p.77
- Exemplo musical 40. As baratas se encaminham, uma após a outra, para um mesmo lugar, em *Baratas*, terceiro movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [7-16].....p.77-78
- Exemplo musical 41. Após reunidos, os insetos são novamente atacados, mas escapam voando, em *Baratas*, terceiro movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [19-29.1].....p.78
- Exemplo musical 42. As tentativas de exterminar os insetos levam seus perseguidores à loucura, em *Baratas*, terceiro movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [44-54].....p.79
- Exemplo musical 43. Pisoteadas diversas vezes, as baratas, vencidas, ainda agonizam antes do golpe de misericórdia, em *Baratas*, terceiro movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [78-91].....p.79-80

INTRODUÇÃO

O problema desta pesquisa surgiu quando, ao procurar material brasileiro para conjuntos de flautas transversas, a autora desta dissertação se deparou com uma espécie de vácuo. Com pouca partitura impressa e quase nenhum estudo sobre esse material, o que se observou foi uma ausência quase total de informação. Este fato somado à curiosidade em descobrir tal repertório e ao desejo de compartilhar este conhecimento levou à realização desta pesquisa em Práticas Interpretativas, cuja atenção é dirigida a nove peças escritas na cidade do Rio de Janeiro, no período compreendido entre os anos de 1981 e 2005.

O local de origem das peças foi escolhido devido à facilidade de acesso às mesmas e à importância da cidade, que durante anos foi a Capital Federal e centro do desenvolvimento cultural do país. Hoje em dia, este último status é também dividido com cidades como São Paulo e Recife. As datas limites escolhidas coincidem com a da composição da primeira peça para conjunto de flautas de César Guerra-Peixe – o duo *Em Duas Flautas* (1981) – e com o ano em que esta pesquisa de mestrado foi admitida no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

A prática de compor para conjuntos de flautas é bastante remota. De acordo com o artigo *A Referência Mais Antiga de Música para Flauta Transversal*, escrito por Oscar Dourado (2000), o registro mais remoto de música conveniente para o instrumento é encontrado no repertório renascentista, dentro daquilo que se conhece como História da Música Ocidental. Trata-se de duas coleções de canções publicadas por Pierre Attaignant, em 1533, com partituras indicadas ora para quatro flautas transversas, ora para quatro flautas doces, e em alguns casos, para ambas as formações.

Foi Attaignant o responsável pela simplificação da técnica de impressão de partituras na França no início do século XVI, tornando-as “o primeiro produto musical de consumo de massa” (op. cit., p.2). Sua inovação promoveu uma aceleração em relação às técnicas anteriores, pois o pentagrama e as notas passaram a ser impressos simultaneamente, o que inflacionou enormemente

a tiragem de exemplares (op. cit., p.1). Ou seja, a partir desse momento produz-se um número maior de vestígios de impressos musicais para serem descobertos pelos 'arqueólogos' da música.

Obviamente, o conjunto de flautas transversas da renascença se distingue do conjunto contemporâneo, pois o instrumento sofreu diversas modificações ao passar do tempo, assim como também aconteceu com vários outros instrumentos, como os de teclado, por exemplo. A coincidência entre o achado musicológico e o assunto desta pesquisa por certo revela a importância dos conjuntos de flautas, além de refletir o gosto pela formação, pelo menos por parte dos franceses, como revela Dourado:

parece que o conjunto de flautas transversais foi mais cultivado na França que em qualquer outro lugar na Europa. No século XVI o número de descrições verbais e pictóricas de flautas transversais sendo tocadas em conjuntos de câmara serve para ilustrar a popularidade do instrumento dentre os profissionais e amadores daquele tempo. Evidências adicionais têm sido encontradas examinando-se os inventários das cortes, dos fazedores de flautas, e dos instrumentistas *maîtres jouers d'instrumens*¹. (op. cit., p.9).

Os conjuntos de flautas também gozaram de popularidade entre compositores de épocas posteriores. François Couperin (1668-1733), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), Johann Joachim Quantz (1697-1773), Michel Blavet (1700-1748), Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), François Devienne (1759-1803), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Friedrich Kuhlau (1786-1832), Giuseppe Gariboldi (1833-1905), Paul Hindemith (1895-1963) e John Cage (1912-1992) são apenas alguns nomes encontrados no catálogo de James J. Pellerite (1965) entre aqueles que contribuíram para o repertório.

A música de câmara exclusiva para flautas está presente desde o início da formação do flautista. Todo método para o ensino do instrumento contém um vasto número de peças para esse repertório, sendo a maioria delas, duetos. São, sem dúvida, os conjuntos camerísticos mais práticos de se trabalhar em aula devido à facilidade de montagem das peças, pois sempre há no mínimo dois flautistas presentes: o aluno e o professor. Além de desenvolver as capacidades técnicas e interpretativas individuais, os conjuntos de flautas contribuem imensamente para o desenvolvimento de cognições associadas ao tocar junto como, por exemplo, afinação, pulsação e ritmo coletivos, percepção geral da música etc. No método brasileiro elaborado por Celso Woltzenlogel (1995), por exemplo, existe um duo, analisado nesta dissertação, um trio e um quarteto escritos por César Guerra-Peixe. São as suítes para flautas do ilustre compositor petropolitano.

¹ A expressão francesa *maîtres jouers d'instrumens* quer dizer 'mestres executantes de instrumentos' em português.

Pode-se afirmar que todo flautista conhece um bom número de peças para duas ou mais flautas, principalmente de compositores estrangeiros do período clássico-romântico, que chegam até nós por meio das grandes editoras de música da Europa e dos Estados Unidos. Infelizmente, o mesmo não acontece com as peças de compositores brasileiros. Muitas permanecem guardadas em gavetas ou discos rígidos e acabam pouco conhecidas entre os flautistas e ainda menos entre o público. Das peças desta dissertação, apenas a de Guerra-Peixe está publicada, e mesmo assim, como parte de uma obra didática de outro autor. As demais ainda permanecem manuscritas ou foram editadas pelos próprios compositores, com o auxílio de programas de computador.

No entanto, uma boa notícia é o convite feito pela editora estadunidense *Falls House Press* ao compositor Sergio Roberto de Oliveira para a publicação de toda a sua vasta obra para flauta. Para se ter uma idéia, até o início de 2008, o catálogo de obras deste compositor contava com quase uma dezena de peças somente para conjuntos de flauta. Obviamente, essa rica produção não é fruto do acaso. Oliveira, que tem o piano como primeiro instrumento, estudou flauta transversa com Laura Rónai, orientadora desta dissertação. Até hoje, o compositor mantém uma estreita relação com esta professora, assim como acontece com muitos de seus ex-alunos, pois uma das qualidades de Rónai é conseguir passar seus conhecimentos e idéias musicais a todos que desejam aprender, porém sem desprezar as características intrínsecas de cada indivíduo. No caso de Oliveira, o valor dos ensinamentos de Rónai transparece no fato dele dedicar a ela exatamente todas as suas composições para flauta. Sem dúvida, a bela contribuição deste compositor para com o repertório flautístico se deve em muito a sua relação essa flautista.

Obviamente, só a edição não basta para a divulgação das obras, mas é um grande passo, sobretudo se considerarmos a possibilidade de perpetuação através do registro impresso, fato observável no caso das composições remanescentes de séculos anteriores, principalmente da Europa. É preciso que haja mudanças na relação dos intérpretes com o repertório voltado para seus instrumentos. Uma reflexão sobre o que se toca e 'sempre' se tocou, por exemplo, poderá despertar uma curiosidade em relação ao que se produz em outros lugares e épocas, e a como outras formas de música podem ser inseridas no estudo sério do instrumento. A comercialização de partituras por valores sensivelmente mais baixos certamente tornaria mais atraente a aquisição do material impresso por parte dos músicos em geral.

Hoje em dia, a necessidade de difundir a obra dos compositores brasileiros é certa. Considero um dever do instrumentista brasileiro conhecer e propagar o repertório local, fortalecendo e enriquecendo nossa cultura musical. Isso não significa excluir o estrangeiro, mas incluir o nacional, tudo em prol da musicalidade, técnica e criatividade.

Assim, esta pesquisa pretendeu disponibilizar aos flautistas e aos demais músicos interessados no assunto, uma análise crítica e interpretativa de nove peças do repertório brasileiro exclusivo para flautas transversas, preenchendo assim parte da lacuna no conhecimento acadêmico referente às mesmas. A formação, título, ano e o autor das nove obras aqui analisadas estão expostos no quadro 1, de acordo com a ordem em que aparecem neste relatório:

Quadro 1. Obras abordadas por esta pesquisa.

Formação	Título da obra	Ano	Compositor
Duo de flautas	<i>Em Duas Flautas</i>	1981	César Guerra-Peixe
	<i>Pastoral nº 2</i>	2005	Leandro Turano
Trio de flautas	<i>Sugestão e Elaboração</i>	2005	Nikolai Brucher
	<i>Trio para Flautas nº 1</i>	2001	Sergio Roberto de Oliveira ²
	<i>Trio para Flautas nº 2</i>	2005	
	<i>Trio Breve nº 1</i>	2004	Ivan Paparguerius
Quarteto de flautas	<i>Versinhos</i>	2005	Luciano Leite Barbosa
	<i>Quadrilha</i>	1984	Ronaldo Miranda
	<i>Pulgas, Lesmas e Baratas</i>	1996)	Caio Senna

Procurou-se responder às seguintes questões: Quem são e onde atuam os compositores destas peças? Quais as características composicionais de cada obra? O que interessa aos intérpretes saber a respeito destas peças?

Três objetivos foram fixados para responder a essas questões. O primeiro foi identificar seus compositores através da elaboração de uma breve biografia individual. Para tal, um questionário foi distribuído entre os compositores e devolvidos preenchidos pelos mesmos. O segundo foi apresentar aos leitores as características de cada obra por meio de uma análise musical fundamentada em Joel Lester (1989) e Guerra-Peixe (1988). O terceiro foi tecer sugestões interpretativas baseadas nos objetivos anteriores e em informações sobre as peças. Essas informações extra, que não se encontram nas partituras, foram captadas através do questionário citado e de perguntas complementares feitas aos compositores.

² Devido à intensa produção de Oliveira para o instrumento e para essas formações de uma maneira geral, este é o único compositor com duas peças analisadas nesta dissertação.

A importância deste estudo reside no fato de o conhecimento do repertório brasileiro para conjunto de flautas ainda ser bastante limitado entre flautistas e músicos em geral. É comum intérpretes ignorarem composições de colegas, mesmo quando ligados à mesma instituição. Isso geralmente ocorre por deficiência na comunicação entre os mesmos. A própria autora teve conhecimento de um segundo quarteto de flautas do compositor Caio Senna, professor de harmonia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com quem estudou durante a graduação, após ter recebido o questionário preenchido pelo compositor. E este é apenas um dos casos que se tornaram freqüentes no decorrer desta pesquisa.

Os motivos de tal falha comunicativa são diversos e envolvem tanto os compositores quanto os instrumentistas, sejam professores ou alunos, profissionais ou amadores. Digo ainda que envolvem esferas de poder acima dos músicos, pois não existe uma política efetiva, por parte dos governantes, de incentivo à criação e à difusão cultural. Como já foi dito, partituras editadas de música brasileira são poucas, principalmente se comparada à produção musical de nossos compositores, e mesmo se houvesse grande variedade e oferta no reduzido número de lojas especializadas, a realidade financeira da maioria dos brasileiros não permitiria a livre aquisição das edições.

Se existe um grande número de peças para conjuntos de flautas transversas escritas ao longo da história da música ocidental, o mesmo já não pode ser dito em relação ao número de pesquisas acadêmicas que tratem deste repertório, muito menos da parte incluída no recorte proposto por esta dissertação. Após pesquisas em sítios de programas de pós-graduação e em bibliotecas, pouco material relativo à flauta transversa ou à análise interpretativa de um conjunto de obras de diferentes compositores foi encontrado. Talvez por conta da incipiência das pesquisas em Práticas Interpretativas, ao que parece, este é o primeiro estudo inteiramente dedicado ao assunto.

Em relação aos textos sobre flauta transversa, dentre não muitos, foi selecionada para uma revisão bibliográfica a dissertação de Stael Malamut, *A Flauta na Música de Câmara de Guerra-Peixe*, defendida em 1999, e em relação aos trabalhos que abordam uma série de obras de diversos compositores, a dissertação de André Nobre Mendes, *Música Brasileira para Viola Solo*, defendida em 2001. Ambas as pesquisas foram realizadas no PPGM da UNIRIO.

Malamut (1999) reserva um sub-capítulo, *Os estudos de Guerra-Peixe para Flauta e as Suítes – Em Duas, Três e Quatro Flautas*, para a análise do material escrito pelo compositor

fluminense exclusivamente para o método de Celso Woltzenlogel. Porém, apesar de apresentar algumas informações bastante relevantes sobre a composição das peças, trata-se de uma análise pouco profunda no âmbito da interpretação, seguindo um caminho talvez mais próximo à musicologia que às práticas interpretativas.

Apesar de se debruçar sobre um outro instrumento, a viola, pertencente a outra família, a das cordas, a pesquisa de Mendes (2001) analisa 16 peças de compositores distintos, baseando sua visão não só na análise musical, mas também na biografia dos autores. Ou seja, a análise dos dados feita por esse autor segue uma linha muito próxima à que se pretendeu neste estudo.

Além dos trabalhos acadêmicos, existem algumas publicações que compilam peças brasileiras para conjunto de flautas. O já citado método de Woltzenlogel (1995) traz seis peças originais, sendo um duo de João Baptista Siqueira, *Toada dos Pifeiros*, as três suítes de Guerra-Peixe e dois estudos para duas flautas, um de Alberto Arantes e outro de Hermeto Pascoal. Além destas, traz também dois arranjos para duo de Murilo Barquette, *Carinhoso* e *Brasileirinho*. No entanto, não encontramos informação alguma sobre os compositores ou sobre as peças, à exceção de uma breve nota antecedendo o estudo de Pascoal onde podemos ler em quatro idiomas diferentes, entre eles o português, é claro: “Estudo para duo de flautas, concebido para desenvolver o ritmo e a harmonia” (op. cit., p.293). Lamentavelmente, mesmo com a aprovação e recomendação do célebre flautista Jean-Pierre Rampal estampada na capa e apesar de, segundo Malamut, ser “muito difundido no meio acadêmico e ‘flautístico’” (1999, p.108), este método ainda não é amplamente utilizado pelos professores do instrumento, que na sua maioria continuam a adotar os métodos franceses do início do século XX. Este fato acaba por contribuir com a pouca difusão do repertório contido no livro.

Existem ainda alguns álbuns de peças para flauta, como, por exemplo, os dois volumes de *Música Brasileira para Conjunto de Flautas*, organizados pelo mesmo Woltzenlogel, reunindo arranjos de A. Arantes para conjunto de flautas de peças populares brasileiras. Outro exemplo é o *Nova Música Brasileira para Flauta*, que traz três peças para duas flautas, uma de Gilberto Mendes, uma de Jorge Antunes e uma de Fernando Cerqueira, todas escritas especialmente para o álbum. Este já nos propicia algumas informações tanto a respeito do compositor quanto da peça, o que contribui para uma interpretação mais consciente. Neste álbum, ainda há três peças para flauta solo.

Durante a revisão da bibliografia, percebi que diversos estudos vêm desenvolvendo uma análise crítica das obras, levando sempre em consideração o contexto histórico social, cultural e

musical no qual elas estão inseridas. Observemos, por exemplo, um trecho do resumo da dissertação de Anderson Rocha, *Os quartetos de cordas de Alberto Nepomuceno*, defendida na USP, em 2000: “o projeto desenvolvido visou o estudo de alguns dos aspectos formais das referidas obras musicais, *vinculando-as ao seu contexto histórico-cultural*” (grifo meu).

No caso desta pesquisa, sua inserção numa história contemporânea dificulta a análise e definição deste contexto uma vez que o mesmo está se construindo agora. No entanto, pode-se contextualizar essa construção. As duas décadas que imediatamente antecederam os primeiros anos desta periodização, foi uma época de esmagadora presença da vanguarda musical, relegando a um segundo plano antigas tendências, como, por exemplo, o nacionalismo idealizado por Mário de Andrade. Segundo Ricardo Tacuchian, “os anos 70 foram o clímax da música de vanguarda, cujas raízes estavam na década anterior” (s.d., p. 11). Tacuchian associa esse fato com a conjuntura política e social da época. A repressão exercida pela ditadura despertava no povo o desejo de transgredir e criava um ambiente simpático para a disseminação da novidade. Ironicamente, o nacionalismo se relacionava com a tradição, com o passado. A vanguarda trazia o frescor do ‘signo novo’. A música de concerto, na verdade a música puramente instrumental como um todo, não enfrentou muitos problemas com a censura, uma vez que para aplicar-lhe qualquer veto era preciso que os censores da ditadura fossem especialistas em música, o que não era o caso.

Somente em 1989, com a volta das eleições diretas para presidente, chega-se definitivamente ao fim o regime militar, apesar de não terem ocorrido grandes mudanças nos nomes daqueles que sempre estiveram no poder. Tal fato representou o encerramento de um longo período de mobilizações populares, como as *Diretas Já* e a *Assembléia Nacional Constituinte*.

Nos anos 80 e 90 a música brasileira de concerto apresentou notáveis mudanças que a distinguem daquela das décadas de 60 e 70. Constatamos que, no lugar da polarização nacionalismo/vanguarda, entre outras antinomias, a música passou a apresentar uma pluralidade estética mais diversificada. Além disso, as posições estéticas passaram a ser menos rígidas, com os compositores apresentando oscilações estéticas de uma obra para a outra e, às vezes, até dentro da mesma obra. Este fato, em parte, foi o reflexo do que chamamos de ‘maior tolerância estética’ da comunidade musical, da crítica e do público ao invés do radicalismo anterior. Foi também reflexo do fim da era das autoridades consideradas incontestáveis e de um melhor preparo técnico de novos compositores treinados em grandes centros no exterior, da facilidade de acesso à comunicação, do intercâmbio com outras culturas e da superação de um certo provincialismo (sic) que sempre permeou a música brasileira, com raras exceções (Tacuchian, 1998, p.148).

Essa “maior tolerância estética” apontada por Tacuchian se estende como uma realidade na vida musical brasileira até os dias de hoje. Basta observarmos a diversidade de linguagens utilizadas por diversos compositores atuais em eventos como as Bienais de Música Contemporânea. Como bem disse Tacuchian, um mesmo compositor pode, dentro de uma única peça, utilizar elementos de

diversas tendências estéticas. Este fato pode ser comprovado com a leitura da análise da grande maioria das peças nesta dissertação, principalmente no caso de compositores mais jovens.

Os títulos e partituras foram coletados através de pesquisa realizada até o final de julho de 2007. Para realizar esta pesquisa, os seguintes métodos foram utilizados: visitas a bibliotecas públicas e particulares no Rio de Janeiro; visitas a sítios com banco de dados de partituras na *Internet*; comunicação pessoal com compositores da UNIRIO, da UFRJ ou ligados a outras instituições de ensino e; envio de chamada para o boletim do Centro de Documentação em Música Contemporânea (CDMC).

As visitas às bibliotecas particulares, especificamente de flautistas, foram mais frutíferas do que às públicas. A biblioteca setorial da UNIRIO, por exemplo, nada tinha a oferecer, o que demonstra imediatamente um problema no envio e na recepção das obras dos compositores da própria instituição. Isso induz a pensar em quanto instrumentistas e compositores sairiam ganhando com o acesso livre às partituras nas bibliotecas públicas? A aquisição do hábito de enviar uma ou mais cópias de suas peças a essas bibliotecas por parte dos compositores, por exemplo, já faria bela diferença. É de se esperar que os intérpretes passem a freqüentar mais as bibliotecas em busca de partituras, uma vez que encontrem nelas uma boa variedade de títulos disponíveis.

Tal como as buscas em bibliotecas, as realizadas pela *Internet* permitiram o conhecimento de obras de compositores até então desconhecidos pela autora desta dissertação e de peças como *Quadrilha*, de Ronaldo Miranda, quarteto de flautas de 1984 que não consta em seu catálogo disponível na *Internet*.

A comunicação com alguns compositores revelou dois fatos positivos e um negativo. Um dos positivos, com certeza, foi saber da existência de peças, até então desconhecidas, de compositores que a autora conhece e admira. Este fato denuncia o negativo, pois evidencia a pouca divulgação por parte dos próprios compositores de sua obra aos intérpretes que os circundam. O segundo fato positivo foi perceber que o interesse de cada compositor pelo instrumento se desdobra freqüentemente em várias peças em que a flauta ocupa lugar de destaque. As razões para tal são variadas. No caso de Guerra-Peixe e de Sérgio Roberto de Oliveira, por exemplo, o interesse partiu de uma colaboração muito próxima com dois professores de flauta, Celso Woltzenlogel, no primeiro caso, e Laura Rónai, no segundo, como foi visto anteriormente. Além disso, chega a ser uma

decorrência quase orgânica que um compositor que escreva um quarteto, por exemplo, tenha igualmente em seu catálogo obras para outros conjuntos para flauta.

O envio de chamada ao CDMC foi o único método que realmente não funcionou. Apesar de terem enviado uma mensagem eletrônica confirmando o recebimento da chamada feita pela autora, junto à promessa de colaborar com esta pesquisa, nada aconteceu.

Após saber os nomes dos autores vivos das peças 'descobertas' por esta pesquisa, foi enviado um primeiro questionário com seis itens que compreendem dados biográficos e informativos sobre as composições. Ao perceber a ineficiência de algumas questões, este primeiro questionário foi desdobrado num segundo, conseqüentemente, muito mais extenso. Uma cópia de ambos os questionários, que serviram como base para a elaboração das biografias, se encontra em anexo. Cabe dizer que a resposta aos questionários serviu como seleção dos autores que participam desta dissertação. As peças foram selecionadas em conjunto com a orientadora da pesquisa.

No caso do já falecido Guerra-Peixe, realizou-se um levantamento puramente bibliográfico sobre sua vida. No de Ronaldo Miranda, por sugestão do próprio compositor, que prontamente se declarou sem tempo para o preenchimento do segundo questionário, o levantamento de seus dados foram feitos através de acessos aos sítios indicados pelo mesmo. A sugestão foi aceita devido à importância de Miranda no nosso meio musical e à sua demonstração de interesse por essa pesquisa.

Pensando em uma boa organização do relatório desta pesquisa, teremos as seguintes unidades de análise, por capítulo: *CAPÍTULO 1 – Da Confecção desta Pesquisa*, que se ocupa da discussão metodologia empregada pela pesquisa; *CAPÍTULO 2 – Biografias dos Compositores Abordados*, que apresenta uma breve biografia dos compositores das peças analisadas; *CAPÍTULO 3 – Duos*, *CAPÍTULO 4 – Trios* e *CAPÍTULO 5 – Quartetos*, nos quais as análises das partituras são expostas juntamente às propostas interpretativas para as peças.

CAPÍTULO 1

DA REALIZAÇÃO DESTA PESQUISA

Esta pesquisa pretende apresentar ao público flautístico e demais interessados nove peças do repertório brasileiro para conjunto de flautas transversas. Para isso, me apoio em dados da vida musical dos compositores assim como na análise musical de cada peça. A biografia torna conhecida um pouco da formação e da atuação de cada profissional e contribui para contextualizar sua obra. A análise identifica e apresenta aos leitores as características gerais das peças, assim como fundamenta as sugestões interpretativas.

Ao longo da pesquisa, dois questionários foram preparados para a elaboração das biografias, sendo o segundo um aperfeiçoamento do primeiro, pois duas das poucas questões deste questionário suscitaram respostas um pouco vagas, principalmente aquela na qual era pedido o currículo do compositor. Deste modo, o segundo questionário aborda três aspectos que considero indispensáveis para melhor compreender a produção dos compositores: seus dados pessoais, formação e atuação musical. Todas as biografias procuraram seguir essa estrutura. Na medida do possível, todos os textos foram lidos e corrigidos, quando necessário, pelos próprios compositores.

A análise musical é uma ferramenta essencial para o intérprete. Parece-me impossível conduzir uma frase musical até seu fim sem conseguir especificar pontos onde esta começa e termina; ou então valorizar alguma nota importante sem saber distingui-la das ornamentais; ou ainda enfatizar estruturas características de uma peça musical — como a entrada do tema completamente alterado — sem ter noção da maleabilidade que essas estruturas podem ter. No caso dos instrumentistas de sopro, este conhecimento torna-se ainda mais vital, pois a respiração do executante deve ser condizente com o fraseado da composição.

Concordo inteiramente com Salomea Gandelman quando esta, ao observar os passos do intérprete na preparação de uma obra, diz que “a fase da leitura já possibilita ao intérprete uma primeira visão de seu campo de trabalho, permitindo-lhe, até certo ponto, perceber quais questões técnico-interpretativas deverão ser trabalhadas” (s.d., p.1). Esta “primeira visão” (op. cit.) permite ao

instrumentista, mesmo que de maneira ocasional, vislumbrar uma breve análise da peça. Ao procurar o sentido musical da partitura, o intérprete busca compreender e interagir com as idéias do compositor, desde as primeiras leituras.

A metodologia empregada para a análise das peças desta pesquisa é fundamentada em dois livros: *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, de Joel Lester (1989) e *Melos e Harmonia Acústica* (1988), de César Guerra-Peixe. Do primeiro, utilizei a primeira unidade e do segundo, apenas as partes referentes ao *Melos*³ e às outras maneiras de tratar a melodia e, por extensão, a harmonia.

O livro de Lester, como o próprio nome diz, trata das maneiras de analisar as composições do século XX. A proximidade entre esse e o século no qual estamos faz com que o conhecimento musical produzido naquele período ainda exerça grande influência na escrita dos compositores da atualidade. Porém, o enfoque da obra é restrito à música produzida nos países da Europa e nos Estados Unidos, ou seja, não engloba o Brasil e outros países ou centros fora desse eixo. Assim, o livro de Guerra-Peixe contribui para esta pesquisa acrescentando elementos relativos à música brasileira de concerto.

De acordo com Lester (1989), toda música possui cinco aspectos fundamentais: altura, ritmo, textura, timbre e forma. Todos esses aspectos colaboram na composição de uma peça, seja ela tonal ou não. No primeiro caso, são usados para enfatizar cadências, distinguir seções, temas, frases e etc. Já no segundo caso, esses aspectos tanto podem ser usados da mesma maneira que no tonalismo, quanto podem assumir novas características.

Tratando-se das alturas e de como elas são organizadas em uma composição, tanto melódica quanto harmonicamente falando, Lester observa que o tonalismo possui uma linguagem particular, a qual todas as músicas tonais compartilham necessariamente. A harmonia funcional e a condução de vozes são o cerne dessa linguagem de relações de alturas. Cada nota (ou altura) possui uma função específica em cada tonalidade. Tal função é identificada pelo grau escalar que a nota representa em cada tom.

No entanto, não existe uma linguagem de relação de alturas única, que seja compartilhada por todas as peças não tonais, mesmo porque estas – como a própria classificação “não tonal” indica – incluem tudo o que não for tonal, seja modal, serial, etc. As notas não mais têm funções como no

³ “Aos estudos da melodia denominei <<Melos>>, expressão que os gregos da Antiguidade (sic) usavam para indicar os estudos específicos do ponto de vista unicamente intervalar” (GUERRA-PEIXE, 1988, p.5).

tonalismo; foram abolidas as dominantes, sensíveis, tônicas e etc. Nas composições não tonais, a relação entre as alturas pode acontecer de muitas maneiras, sem a obrigatoriedade de se obedecer a um padrão específico, dando muito mais liberdade ao compositor de traçar seus próprios caminhos.

Segundo Lester, “os motivos na música não tonal têm um papel essencial na determinação das alturas da peça”⁴ (op. cit., p.4). Para exemplificar sua afirmação, o autor utiliza o dodecafonismo. Nessa técnica composicional, desenvolvida por Arnold Schoenberg em 1921, o motivo é a própria série de doze sons e suas possíveis variantes (todas as transposições da série original, retrógrada, inversa e retrógrada da inversa). “A condução de vozes e as harmonias tonais já não servem mais como base da estrutura de alturas de uma peça. Em seus lugares, a relação motivica entre grupos de alturas gera a harmonia e a melodia”⁵ (op. cit., p.10). Por outro lado, em uma peça tonal, os motivos são criados com base na linguagem de relações de alturas e “interagem com a harmonia e a condução de vozes, que são comuns a toda música tonal”⁶ (op. cit., p.4). A diferença funcional do motivo no tonalismo e no atonalismo faz com que seja necessária uma distinção do termo. Assim, na música não tonal, aquilo que baseia a estrutura harmônico-melódica passa a ser chamado *conjunto*; a palavra *motivo* continua a ser usada no caso da música tonal.

As inovações ocorridas durante todo o século XIX (como o largo uso do cromatismo, as freqüentes modulações para tons afastados, o uso de escalas não diatônicas e modais, o incremento do uso de dissonâncias e a omissão de proposições básicas da harmonia funcional) foram dissolvendo aos poucos a linguagem tonal. O tonalismo chega ao final do século XIX totalmente desfigurado. Porém,

nem toda música após esse período de transição é desprovida de um sentido de uma tônica ou de momentos de tonalidade funcional. Muitos compositores continuaram a escrever música que é tonal, no sentido tradicional, mesmo que freqüentemente com novos tipos de harmonias e condução de vozes, não encontrados na música tonal antes de 1900 [como ocorreu no Brasil]. Além disso, um grande número de músicas não tonais possui um pólo tonal. Mas (...) um pólo tonal fora da música funcionalmente tonal não é uma tônica com tudo o que este termo conota. Tríades, acordes de sétima, acordes de nona, e outros acordes que aparecem na música tonal também aparecem em algumas músicas não tonais, mas não necessariamente como acordes funcionalmente tonais”⁷ (op. cit., p.7).

⁴ “Motives in nontonal music play an essential role in determining the pitches of the piece” (LESTER, 1989, p.4).

⁵ “Tonal voice leading and harmonies no longer provide a basis for the pitch structure of a piece. In their place, motivic relationships among groups of pitches generate melody and harmony” (op. cit., p.10).

⁶ “(...) interact with the harmony and voice leading common to all tonal music” (op. cit., p.4).

⁷ “Not all music after this transitional period is without a sense of tonic or without moments of functional tonality. Many composers continued to write music that is tonal in the traditional sense, although often with new types of harmonies and voice leadings not found in tonal music from before 1900 [like in Brazil]. In addition, a great deal of nontonal music has focal pitches. But (...) a focal pitch outside of functionally tonal music is not a tonic with all that term connotes. Triads, seventh chords, ninth chords, and other chords that occur in tonal music also occur in quite a bit of nontonal music, but not necessarily as functionally tonal chords” (op. cit., p.7).

Em se tratando de ritmo, Lester nos dá as seguintes definições:

“O termo *ritmo* denota aqueles aspectos da música que têm a ver com andamento e com a organização do tempo. Em seu uso mais comum, ritmo se refere às *durações*: de notas individuais, das harmonias (o *ritmo harmônico*), do fraseado, de mudanças de dinâmicas, de mudanças na textura, entre outras. Ritmo também engloba os tipos de *acentuação* que dão vida a esses modelos de duração: acentos métricos, acentos causados por notas longas, por notas agudas e graves, por mudanças harmônicas, por ênfases dinâmicas, etc. E, finalmente, ritmo se refere à *continuidade e fluxo* dos gestos musicais no decorrer dessas durações e acentuações”⁸(op. cit., p.15).

Segundo o autor, existem distinções no trato rítmico de acordo com a linguagem de relações de alturas usada pelo compositor. No caso de uma peça tonal, a *regularidade métrica* é uma característica, principalmente em se tratando do pulso. A seqüência de pulsações fortes e fracas (na realidade, pulsações fracas que separam uma pulsação forte de outra) nos dá a idéia de compasso: ternário, quaternário, simples, composto, etc. No entanto, uma peça tonal não se mantém ritmicamente regular, em todos os níveis, por muito tempo. Frequentemente, as subdivisões serão modificadas, por exemplo, de colcheia para tercina (como exemplifica Lester), e ambas as subdivisões podem inclusive coexistir. O número de pulsações por compasso também pode ser alterado, apesar disso acontecer mais raramente comparando-se à alteração do número de subdivisão das pulsações. Intencionalmente, essas mudanças enfatizam pontos de chegada harmônico-melódicos ou caracterizam seções de uma peça ou movimento.

A influência da música e da dança de culturas extra-européia-ocidentais (as ragas indianas e o folclore europeu-oriental e do oriente próximo, por exemplo) e da percepção de que vivemos realmente no caos faz com que a regularidade métrica seja preterida em função das “expansões e contrações do motivo melódico”⁹ (op. cit., p.18) em muitas obras não tonais. Ao invés de ajustarem o ritmo da frase para que esta se encaixe perfeitamente no compasso pré-estabelecido, como fizeram os compositores até o século XIX, os do século XX preferiram manter a irregularidade métrica do fraseado e alterar o tamanho do compasso de acordo com a necessidade da frase. Outras decorrências da irregularidade métrica são a *polimetria*, onde ritmos diferentes são superpostos, e a *modulação métrica*, em que a alteração da subdivisão das pulsações conduz para uma nova unidade de tempo e de compasso. Por conta dessas irregularidades, alguns compositores optam por omitir a fórmula de compasso no início da peça ou, no caso específico de polimetria, escrever cada voz em

⁸ “The term *rhythm* denotes those aspects of music that deal with time and the organization of time. In its most common usage, rhythm refers to *durations*: of individual notes, of harmonies (the *harmonic rhythm*), of phrase lengths, of change in dynamics, of changes in texture, and so forth. Rhythm also encompasses the qualities of *accentuation* that enliven these durational patterns: metric accents, accents caused by long notes, by high and low notes, by harmonic change, by dynamic stresses, and the like. And, finally, rhythm refers to the *continuity and flow* of musical gestures across all of these durations and accentuations” (op. cit., p.15).

⁹ “Expansions or contractions in melodic motives” (op. cit., p.18).

sua métrica própria. Mas isso só funciona com peças para poucos instrumentos. Quanto maior o número de intérpretes, mais clara e objetiva deve ser a partitura, se isso é possível.

As três texturas básicas oriundas da tradição tonal européia e de períodos anteriores são a *monofonia* (única linha melódica solista), a *polifonia* (duas ou mais vozes de importância relativamente igual) e a *homofonia* (voz solista com acompanhamento). Para Lester, “a textura é, em parte, o resultado do número e da relativa importância das partes individuais”¹⁰ (op. cit., p.33). A outra parte fica por conta de

“fatores adicionais [que] também têm um papel crucial em determinar de que maneira ouvimos uma textura. Entre esses fatores estão a *tessitura* (o quão próximas ou afastadas as partes estão), o *registro* (se as partes estão predominantemente no grave, no médio ou no agudo), o *ritmo* (se existem níveis iguais ou desiguais de atividade em todas as partes da textura, se predominam valores rápidos ou lentos, e se as mudanças nas diferentes partes da textura são sincronizadas ou não sincronizadas), e ainda o *timbre* ou *colorido sonoro* (seja homogêneo ou contrastante). Esses aspectos, separadamente e em combinação, criam possibilidades praticamente infinitas de variedade textural”¹¹ (op. cit., p.33).

Existem algumas maneiras bastante comuns de se trabalhar a textura na música tonal. Uma delas é o destaque para uma linha de baixo, que muitas vezes funciona como um contracanto, que sustenta a condução de vozes nos registros superiores. Outra nos indica a entrada de novos temas ou seções, ou ainda a chegada em algum ponto importante da peça (uma cadência, por exemplo), através de mudanças neste aspecto. De acordo com Lester, muitas “peças do século XX compartilham com a música tonal não só os tipos de textura que empregam, mas também a maneira pela qual as mudanças na textura (tais como no registro, nos níveis de atividade, ou na tessitura) sustentam a articulação dos objetivos”¹² (op. cit., p.39).

No entanto, novos tipos de texturas surgiram na música não tonal, pois “na ausência da harmonia funcional, não existe necessidade de sincronização de todas as partes de uma textura. Como resultado, texturas em que muitos componentes seguem seus caminhos são comuns à música de muitos compositores”¹³ (op. cit., p.40). Assim funciona a “*textura em camadas* (isto é, varias

¹⁰ “Texture is in part the result of the number and relative prominence of individual parts” (op. cit., p.33).

¹¹ “Additional factors also play crucial roles in determining the way we hear a texture. Among these factors are *spacing* (how close or far apart the parts are), *register* (whether the parts are predominantly low, medium, or high in range), *rhythm* (whether there are equal or unequal levels of activity throughout the texture, whether fast or slow values predominate, and whether changes in different parts of the texture are synchronized or unsynchronized), and even *timbre* or *tone color* (whether blended or contrasted). These aspects, separately and in combination, create a virtually infinite range of textural variety” (op. cit., p.33).

¹² “Twentieth-century pieces share with tonal music not only the types of texture they employ, but also the manner in which changes in texture (such as in register, in levels of activity, or in spacing) support the articulation of goals” (op. cit., p.39).

¹³ “In the absence of functional harmony, there is no need for synchronization of all parts of a texture. As a result, textures in which several components proceed in their ways are common to the music of many composers” (op. cit., p.40).

camadas sonoras independentes que resultam na textura inteira) (...). Normalmente, uma ou mais camadas dessas texturas são *ostinatos*¹⁴ (op. cit., p.40).

Quanto ao timbre, vale ressaltar que esta pesquisa analisa peças timbristicamente homogêneas, pois foram escritas para conjuntos de um mesmo instrumento, a flauta transversa. Mesmo assim, o desenvolvimento de novas técnicas de execução para todos os instrumentos faz com que possamos diversificar seus timbres. De acordo com Lester, “para os instrumentos de madeiras e de metais, as possibilidades timbrísticas incluem o *frulatto*, *multifônicos* (duas ou mais notas tocadas ao mesmo tempo), *pedais tonais* (registros graves de notas fundamentais) e percussão nas chaves para as madeiras”¹⁵ (op. cit., p.47). Não foi encontrado nenhum outro documento que corrobore a informação sobre a possibilidade de se executar o pedal tonal num instrumento de madeira, principalmente na flauta. Esse é um efeito próprio dos instrumentos de metal. Às novas técnicas citadas por Lester, acrescenta-se o uso de notas obtidas diretamente através da série harmônica, de notas executadas na flauta simultaneamente com notas executadas vocalmente pelo flautista assim como o *slap tongue*, tipo de ataque no qual a língua se posiciona entre os lábios, e não atrás da arcada dentária, como de costume. Além disso, “registros ou articulações diferentes podem criar o efeito de uma variação de timbres”¹⁶ em peças como as por mim analisadas (op. cit., p.51).

Finalmente, o último dos cinco elementos citados por Lester, contidos em todas as composições, seja tonal ou não: a *forma*. De acordo com o autor,

“no século XIX, a maioria dos músicos concebia forma musical como um esboço ou molde a ser preenchido pelos temas de determinada peça. Nos dias de hoje, muitos músicos consideram forma musical de uma maneira mais abrangente. Em seu novo sentido, forma se refere à unidade que surge do casamento de *todos* os aspectos de uma composição—a ordenação dos temas, mas também as estruturas harmônico-melódicas, as conduções de vozes, os movimentos tonais, os fraseados, as texturas, etc. O foco de atenção é a unidade conceitual de cada peça, e não o grau em que uma peça segue ou não um padrão abstrato qualquer”¹⁷ (op. cit., p.56).

Muitos compositores continuam a utilizar formas tradicionais, como a sonata, por exemplo, para estruturar algumas de suas obras. “Mas a falta de uma tonalidade, a adição de novos aspectos

¹⁴ “*Layered textures* (that is, several independent layer of sound that produce the entire texture) (...). Often, one or more layers of these textures are *ostinatos* (repeated figures)” (op. cit., p.40).

¹⁵ For woodwind and brass instruments, timbral possibilities include *flutter-tongue*, *multiphonics* (two or more notes at once), *pedal tones* (low-register fundamental notes) and *key clicks for woodwinds*” (op. cit., p.47).

¹⁶ “Different registers or articulations may create the effect of a range of timbres” (op. cit., p.51).

¹⁷ “In the nineteenth century, most musicians conceived of a musical form as an outline or mold to be filled in by the themes of a given piece. Nowadays, many musicians regard musical form in a more comprehensive manner. In this newer meaning, form refers to the unity that arises from the marriage of *all* aspects of a composition—the ordering of the themes, but also the harmonic-melodic structures, the voice leadings, the tonal motions, the phrasings, the textures, etc. The focus of attention is on the conceptual unity of each piece, not the degree to which that piece does or does not follow some abstract pattern” (op.cit., p.56).

(assim como simetrias formais e variações contínuas), e o uso de novas escalas de tempo (brevidade ou comprimento extremo) criam novas construções em muitas destas obras”¹⁸ (op. cit., p.61).

Esses cinco aspectos (altura, ritmo, textura, timbre e forma) interagem ao mesmo tempo em que participam da linguagem tonal e a fortalecem. Todavia, não havendo tonalidade, os compositores ficam mais livres para manipulá-los. Ao longo do séc. XX, muitos compositores desbravaram caminhos distintos do tonalismo, várias vezes caminhos que vão e voltam ao passado tonal, mas o fizeram, e ainda fazem, sem receio, pois perceberam que as regras não são intocáveis ou divinas, pois foram elaboradas por seres humanos, obviamente cultos, mas ainda assim humanos, como qualquer um de nós.

Aqui no Brasil, a história da música tem suas peculiaridades. Uma delas é o forte movimento nacionalista encabeçado por Mário de Andrade que, ao influenciar a grande maioria dos compositores da primeira metade do século XX, fez com que o ambiente musical brasileiro se tornasse hostil aos novos conhecimentos musicais europeus. A situação política e social favorecia esse ambiente. No início do século passado, nosso novo país procurava sua identidade olhando para a própria população, em sua grande maioria, rural.

O livro *Ensaio sobre a Música Brasileira* (2006), que teve sua primeira edição em 1928, serviu como uma verdadeira bíblia para a maioria esmagadora dos compositores brasileiros durante grande parte do século passado. Nele, Andrade apregoou a nacionalização da nossa música erudita (ou desinteressada, como o próprio diz) por meio de estudo e intensa pesquisa de campo sobre nossa música popular (a feita pelo povo, sem fins comerciais) e folclórica. Compositores de outras nacionalidades, como o húngaro Bartók, por exemplo, já apontavam para esse caminho.

No folclore e na música popular, a relação de alturas é essencialmente tonal e modal. Tomemos como exemplo a coletânea de canções folclóricas e populares brasileiras organizada por Ermelinda Azevedo Paz¹⁹ para perceber, já no índice, uma realidade de peças exclusivamente tonais e modais. Isso explica por que, para os nacionalistas, toda música que não fosse escrita em uma dessas linguagens era considerada antinacional e, portanto, desprovida de valor.

A hostilidade entre a corrente nacionalista e a modesta corrente *cosmopolita*, o grupo *Música Viva*, encabeçado por Hans-Joachim Koellreutter, atingiu um ápice em 1950, com a veiculação da

¹⁸ “But the lack of a key, the addition of new aspects (such as formal symmetries and continuous variation), and the use of new time scales (extreme brevity or length) creates novel constructions in many of these works” (op.cit., p.61).

¹⁹ PAZ, Ermelinda Azevedo. *500 Canções Brasileiras*. Rio de Janeiro: Luís Bogo Editor, 1989.

Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, redigida por Mozart Camargo Guarnieri. Nela, o principal discípulo de Andrade procura alertar a todos sobre os *perigos* que rondavam nossa cultura musical. Em um trecho, acusa indiretamente Koellreutter ao dizer: “introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos” (Guarnieri, 1950, apud Silva, 2001, p.143). Ao longo de todo o documento, Guarnieri ataca apaixonadamente as idéias disseminadas pelo Manifesto Música Viva, de 1946. No entanto, ao comparar o Manifesto e a Carta Aberta no artigo *As Querelas Musicais dos Anos 50: ideário e contradições*, Ricardo Tacuchian observa que “apesar de estarem em pólos opostos, paradoxalmente eles apresentam pontos em comum: o mesmo tom messiânico e autoritário, a mesma preocupação com a educação musical dos jovens compositores e a mesma denúncia contra o formalismo (só que agora com outro sentido)” (s.d., p. 11).

Um dos possíveis *espíritos desprevenidos* insinuados por Guarnieri é Guerra-Peixe. Este estudou consecutivamente com Newton Pádua, nome relacionado ao nacionalismo, e Koellreutter. Por alguns anos, Guerra-Peixe participou do *Música Viva*, mas desistira do dodecafonismo e retornou convicto ao nacionalismo²⁰.

Melos e Harmonia Acústica foi publicado em 1988. Ao analisar o livro, percebi as seguintes preocupações por parte do professor Guerra-Peixe. A primeira é a de evitar o menor senso tonal em uma composição. Em vários trechos o autor nos indica isso. Observem quando ele diz para, “na medida do possível, não escrever sugestões de **centro tonal** segundo a tradição clássica-acadêmica (complexos melódicos dos quais resultem acordes tonais). (...) Prefira-se o caráter **modal** de qualquer fragmento melódico” (1988, p.9, grifo original). Em outro trecho, Guerra-Peixe pede que o aluno evite fazer “**arpejo sobre acordes da harmonia clássico-tonal**, exceto em se tratando de acorde de quinta diminuta” (op. cit., p.10), pelo menos inicialmente. Depois, diz que “é admitido **arpejo formado de duas quartas na mesma direção**” (op. cit., p.11). Mesmo antes, no *prelúdio* do livro, já havia confessado que “uma preocupação tem sido a de eliminar do estudante as idéias que se limitam ao sistema tonal clássico, isto é, fugir do Dó maior e do Dó menor. E o resto que fique por conta do estudante, tomando ele o caminho que preferir, o mais condizente com a sua sensibilidade” (op. cit., p.5).

²⁰ Mais informações sobre a vida musical de César Guerra-Peixe, ver p. 24-26.

Nessa última frase percebe-se uma outra preocupação do mestre, que vem a ser, inclusive, uma de suas características, a de não restringir a criatividade de seus alunos. Apesar de fazer uma série de ponderações iniciais quanto ao desenvolvimento melódico, Guerra-Peixe admite que “a melodia pode e deve conter os intervalos que o interessado ache mais <<bonitos>>, <<esquisitos>>, <<dissonantes>>, <<modernos>>, <<avançados>>, <<atuais>>, etc. desde que sejam da predileção do estudante” (op. cit., p.15).

Quanto à estruturação melódica de uma composição, Guerra-Peixe apresenta alguns conceitos ao longo do livro. Um deles é a *relação de segundas*, tanto *superior* quanto *inferior*. Estas são definidas respectivamente como a movimentação por grau conjunto das notas mais agudas e mais graves de uma melodia. No entanto, esta movimentação geralmente não acontece de maneira direta, é freqüente, e até desejada, a presença de outras notas entre aquelas da seqüência. Outros dois conceitos complementares seriam o de *tensão* e o de *afrouxamento melódico*. O primeiro, *tensão melódica*, é “a direção ascendente do fragmento, realizada gradativamente (...) para quebrar a rigidez” (op. cit, p.12) e o segundo, o seu oposto. Também são apresentados os *pontos culminantes*: *parciais* (responsáveis pela relação de segunda), *superiores e inferiores* (as notas mais agudas e mais graves em uma frase ou idéia melódica) e o *ponto culminante máximo ou clímax*.

O inciso, que conhecemos como “o menor grupamento da sintaxe musical (...) no qual a **Thesis** se insere” (SCLIAR, 1982, p. 22, grifo original), é chamado por Guerra-Peixe de célula melódica. O autor adverte o aluno que evite repetir os mesmos intervalos durante a estruturação da célula, alegando que tal fato anula a naturalidade da linha melódica. Uma vez elaborada (sem intervalos repetidos, é claro), a célula melódica deve ser trabalhada variando-se a mesma tal qual se varia a série dodecafônica, obtendo suas originais, inversas, retrógradas e retrógradas das inversas (1988, p.13-4).

Existem ainda outros aspectos melódicos importantes destacados na segunda parte do livro, e que se referem à estruturação do ritmo e das alturas em uma melodia, ou simplificando, à “estruturação melorrítmica”, como denomina o autor. Temos, por exemplo, os elementos *conjuntivo* e *disjuntivo*, respectivamente “notas seguidas, sem interrupção dos sons, e (...) as pausas e as cesuras” (op. cit., p.21). Guerra-Peixe ressalta duas funções desses elementos: 1) “caracterizar as células e motivos e dar forma à melodia; bem como [2)] contribuir para o estilo do compositor” (op. cit., p.21). Outros aspectos melódicos são: a *monorrítmica*, que ocorre em melodias que mantêm o

ritmo idêntico; os momentos *estático* ou *dinâmico*, em que, “por comparação, os ritmos são tranquilos (sic) ou agitados” (op. cit., p.22); o *ponto de apoio*, caracterizado pela “posição métrica das notas; e [pela] (...) maior duração relativa dentro da estrutura” (op. cit., p.22); a *pseudopolifonia*, que ocorre quando a movimentação melódica “sugere a existência de fragmentos melódicos em dois níveis” (op. cit., p.22) e; a *tensão e afrouxamento* melódico, agora acrescentando parâmetros *rítmicos*. “Partindo de notas graves para agudas, ocorre gradativo <<aceleramento>> rítmico por meio da diminuição de valores, até sua chegada ao clímax” (op. cit., p.22), explica-nos Guerra-Peixe.

A terceira parte trata da estruturação de peças a duas vozes, compreendendo-se por voz “cada uma das partes melódicas da composição” (op. cit., p.25). Certamente influenciado pela harmonia acústica, o pensamento estrutural de Guerra-Peixe se baseia nos intervalos e nas forças que estes possuem. Os intervalos recebem, então, uma classificação que pode ser: *consonância perfeita ou imperfeita* — oitava Justa (8ªJ), quinta Justa (5ªJ) e quarta Justa (4ªJ) no primeiro caso e sexta Maior (6ªM) sexta menor (6ªm), terça Maior (3ªM) e terça menor (3ªm) no segundo —, *dissonância branda ou aguda* — sétima menor (7ªm) e segunda Maior (2ªM) no primeiro caso e sétima Maior (7ªM) e segunda menor (2ªm) no segundo — e *neutro* — o trítono, que divide a escala ao meio.

De acordo com Guerra-Peixe, as consonâncias são os intervalos que possuem maior força harmônica e, por isso, são os *intervalos de repouso*. “Servem para concluir a peça musical, caracterizar as cadências ao final de cada trecho e criar estabilidade” (op. cit., p. 27). Ao contrário, as dissonâncias produzem *movimento* e “servem para dinamizar o trecho musical através da **instabilidade**” (op.cit., p.27, grifo original).

Além dos intervalos também são enfatizadas, nesta terceira parte, as chamadas *energias convergentes e divergentes*. Segundo o autor, trata-se de “forças que equilibram a construção de duas ou mais melodias ao mesmo tempo” (op. cit., p. 27). São caracterizadas pelo movimento direto e pelo movimento contrário, respectivamente.

Em entrevista concedida a Luiz Paulo Horta, Guerra-Peixe nos revela que com Koellreutter aprendeu “coisas muito importantes, mas que os livros não ensinam (...). Como preparar um ponto culminante, ou seqüências como a que se chama *relação de segundas*, que torna a melodia muito mais clara, muito mais compreensível” (2007, p.179, grifo meu). Mais tarde, no ‘Prelúdio’ do *Melos* (1988), o autor nos diz que sua intenção ao produzir o livro foi orientar o estudante de composição no

aprendizado da melodia e da harmonia acústica. Ou seja, apesar de normalmente se ensinar de maneira maniqueísta que Guerra-Peixe teria rejeitado toda a estética preconizada pelo *Música Viva* ao se converter ao nacionalismo, o que percebo, na realidade, é que aquilo que o compositor aprendeu com Koellreutter, ele não queria e nem poderia esquecer. Como prova disso, acabou escrevendo um livro que finalmente ensinasse o “que os livros não ensinam”, como ele mesmo disse a Horta (2007, p. 179).

Ao analisar as partituras, tentei entender como cada um dos cinco aspectos discutidos por Lester (1989) se relacionam em cada composição. Ou seja, procuro observar como se estabelece a relação entre as alturas, incluindo aqui o quanto os elementos melódicos ensinados por Guerra-Peixe (1988) são desenvolvidos em dada composição; observar se a construção rítmica é baseada em características tonais, como as discutidas anteriormente neste capítulo²¹, ou não, se apresenta características como irregularidade métrica, polimetria, etc.; como funciona a textura; em relação ao timbre, por se tratar de pesquisa voltada para peças para flautas, considere variações timbrísticas as diferenças entre os níveis dinâmicos, tipos de articulação e de golpe de língua, assim como o uso de efeitos realizáveis no instrumento e como ocorrem na peça e; se a forma dada às composições são moldes tonais ou outro padrão qualquer. Com essa base, busco fundamentar algumas sugestões interpretativas, sob o meu ponto de vista, no que diz respeito ao direcionamento de frase, à intenção desejada em cada peça e à interpretação das subjetividades da partitura.

²¹ Discussão sobre o ritmo na p.13 desta dissertação.

CAPÍTULO 2

BIOGRAFIA DOS COMPOSITORES ABORDADOS

A intenção ao escrever as biografias que integram este capítulo, foi a de buscar uma melhor compreensão da obra de cada compositor com base no conhecimento da trajetória musical destes profissionais. São abordados oito músicos de diferentes gerações, embora contemporâneos em algum momento de suas vidas: César Guerra-Peixe (1914-1992), Ronaldo Miranda (1948), Caio Senna (1959), Sergio Roberto de Oliveira (1970), Nikolai Brucher (1979), Ivan Paparguerius (1981), Luciano Leite Barbosa (1982) e Leandro Turano (1985).

Os textos, organizados em ordem alfabética de sobrenome, foram elaborados com base nas respostas aos questionários I e II²², no caso dos seis mais jovens, e com base em pesquisa bibliográfica e virtual, no caso dos mais velhos. Esta distinção foi feita devido ao fato dos compositores do primeiro grupo possuírem pouco ou nenhum estudo sobre si ou sua obra, em oposição a Guerra-Peixe e Miranda.

Assim, as biografias de Brucher, Leite Barbosa, Oliveira, Paparguerius, Senna e Turano, foram padronizadas seguindo a apresentação do questionário II e são mais específicas e minuciosas nas informações. Já as outras duas biografias, por terem mais material para dialogar, foram elaboradas livremente.

2.1 BRUCHER, Nikolai Almeida (13/01/1979).

Ainda criança, o carioca Nikolai Brucher teve seu primeiro contato com o aprendizado musical na escola, através das aulas de musicalização infantil. Segundo o próprio compositor, após esse primeiro momento, teve aulas particulares de piano, violão e teoria “de maneira irregular”²³.

Aos 18 anos de idade, decidiu estudar música a sério e ingressou em *Os Seminários de Música Pro Arte*, no bairro de Laranjeiras, zona sul do Rio de Janeiro. Iniciou com aulas de piano

²² Os questionários contém perguntas relativas a formação e a atuação musical dos compositores. Ambos se encontram em anexo (p.86-87).

²³ Citação retirada do currículo resumido do compositor.

orientadas pela professora Elza Schachter. Nessa mesma época, Brucher esboçou seus primeiros ensaios como compositor. Dois anos mais tarde, passou a cursar as aulas de regência coral e de análise musical do professor Carlos Alberto Figueiredo, na mesma instituição, vindo a concluir ambos os cursos.

Ingressou para o curso superior em composição do *Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* (IVL-UNIRIO) em 1999. Lá estudou composição, orquestração e contraponto com Dawid Korenchender, harmonia com Antônio Guerreiro, análise musical com Carole Gubernikoff, composição eletroacústica com Vânia Dantas Leite, piano com Estela Caldi, trompete com Nailson Simões e viola com Marco Antônio Lavigne, dentre outras matérias com diferentes professores.

Em 2002, trabalhou como arquivista da *Orquestra Sinfônica Brasileira da Cidade do Rio de Janeiro* (OSB). No ano seguinte, Brucher concluiu sua graduação. O recital de formatura de sua turma de composição apresentou duas peças de sua autoria, ambas usando técnicas da música eletrônica. São elas: *Extrações* (2003), para Violino e recursos eletrônicos, e *Verfall* (2003), obra eletroacústica com processamentos a tempo real.

Entre os anos de 2005 e 2007, Nikolai Brucher se dedicou à pesquisa sobre as tendências da música sinfônica contemporânea no Brasil. Esta pesquisa, orientada pela prof^a Dr^a Carole Gubernikoff, foi realizada durante seu curso de mestrado no PPGM-UNIRIO. Sua dissertação, *Tendências na Música Sinfônica Contemporânea do Brasil: Edino Krieger, Almeida Prado e Ronaldo Miranda*, foi defendida em 16 de Março de 2007.

Seu catálogo de obras apresenta um total de 20 peças até o final do ano de 2006. Suas quatro primeiras composições datam de 2001: uma para piano solo, uma para orquestra de câmara, uma para orquestra de cordas e uma para coro. Apenas a peça para piano foi composta a título de trabalho para a faculdade, as outras três foram escritas voluntariamente pelo compositor, evidenciando a preferência de Brucher por formações maiores.

A peça *Abertura para Orquestra de Câmara* (2001) foi estreada pela Orquestra da UNIRIO em setembro do mesmo ano de sua composição. Em outubro de 2003, a mesma orquestra foi a responsável pela estréia do conjunto de quatro canções escritas por Brucher sobre textos de Fernando Pessoa, *Paisagem de uma alma ao contrário* (2003), para soprano, coro e orquestra. Além da orquestra, diversos outros grupos ligados à UNIRIO foram responsáveis pela estréia de grande

número de suas peças. Dois exemplos são o *Grupo de Trompetes da UNIRIO*, organizado pelo professor Nailson Simões, e o *Grupo Novo da UNIRIO* (GNU), coordenado pelos professores Marcos Lucas e Caio Senna. Possivelmente, a proximidade de Brucher com intérpretes e professores responsáveis por ministrar disciplinas de música de câmara na UNIRIO contribui em muito com o fato de quase todas as suas peças já terem sido executadas. Ou seja, mesmo jovem e ainda pouco conhecido, o compositor quase não possui obra inédita.

Brucher recebeu o prêmio de primeiro lugar em dois concursos de composição dos quais participou nos anos de 2005 e 2006. As peças premiadas foram a obra sinfônica *Tri Kartina* (2004) e a obra para vibrafone e quarteto de cordas *Vibrações Variantes* (2005), esta premiada no *Concurso Quinteto Amizade 2006* e aquela no *1º Concurso de Composição Cláudio Santoro*, organizado pela Academia Brasileira de Música em parceria com a Orquestra Petrobrás Sinfônica em 2005. Além desta orquestra, a Ortenau Orchester, sob a regência de Walter-Michael Vollhardt, também interpretou *Tri Kartina* em concerto realizado na cidade de Offenburg, Alemanha, em março de 2007.

O compositor possui três peças selecionadas e executadas em importantes festivais de música contemporânea e uma peça encomendada pela organização do *XII Rio International Cello Encounter*. Na *XVI Bienal de Música Contemporânea*, realizada em 2005, foi apresentada a peça para quinteto de sopros *Epeisodion* (2004) na interpretação do Quinteto Villa-Lobos; nas edições XXII e XXIII do *Panorama da Música Brasileira Atual*, evento realizado pela *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (EM-UFRJ), foram interpretadas *Vibrações Variantes* e *Germi* (2006), para quinteto de metais, nos anos de 2005 e 2006 respectivamente. *Temata II* (2006), obra adaptada para flauta, sax-alto, violoncelo e piano a partir da obra *Temata* (2005), original para flauta, clarineta, trompete e sax-tenor, foi a peça escrita sob encomenda para o festival de violoncelo. Foi executada pelo Trio Slavko Osterc da Eslovênia durante o evento realizado em 2006.

Nikolai Brucher é integrante do grupo *Cia. dos Compositores*. O objetivo dos jovens compositores que formaram este grupo em 2005 é similar ao que originou outro grupo de compositores atuante no cenário musical carioca, o *Prelúdio 21*²⁴. Pablo Panaro, Luciano Leite Barbosa²⁵, Bruno Martagão e Nikolai Brucher, todos alunos e ex-alunos da UNIRIO partiram do princípio de que juntos conseguiriam mais espaços para a apresentação de suas peças. Assim surgiu o *Cia. dos Compositores*, que em 2006 realizou cinco concertos em diferentes locais do Rio de

²⁴ Mais informações sobre o grupo nas páginas 33 desta dissertação.

²⁵ Ver biografia deste compositor na p.26 desta dissertação.

Janeiro, com o projeto *Octeto Novamúsica* onde, a princípio, quatro jovens pianistas interpretaram peças para piano solo dos quatro compositores que integram o grupo.

2.2 GUERRA-PEIXE, César (18/03/1914 - 26/11/1993).

O compositor petropolitano César Guerra-Peixe começou a se envolver com a música ainda criança. Seu pai tocava bandolim. Segundo Mariz, “dos sete aos 12 anos viajou por algumas localidades dos estados do Rio e de Minas Gerais, participando sempre de conjuntos típicos” (2005, p.317). Só depois dessa experiência é que Guerra-Peixe foi matriculado na Escola de Música Santa Cecília, em sua cidade natal. Nesse estabelecimento estudou violino, além de piano e teoria. É dessa época sua primeira premiação, a medalha de ouro dada pela antiga *Associação Petropolitana de Letras* devido ao seu ótimo desempenho nas aulas de violino. Na dedicação de Guerra-Peixe ao instrumento pode estar a origem de sua conhecida inclinação pela melodia.

Em 1931, Guerra-Peixe adotou nova rotina de viagens. Vinha freqüentemente ao Rio de Janeiro, onde passou a estudar sob a tutela da violinista Paulina d’Ambrosio. Um ano depois, ingressou no *Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro*, dando prosseguimento aos estudos. Somente em 1934 Guerra-Peixe se transferiu definitivamente para o Rio de Janeiro. O compositor se sustentava tocando violino nas noites cariocas.

Em 1938, influenciado pelas idéias andradianas, procurou Newton Pádua para lhe dar aulas. Três anos mais tarde, entrou no Conservatório Brasileiro de Música (CBM), onde estudou contraponto e fuga, instrumentação, orquestração e composição ainda com Pádua, que, na opinião do próprio Guerra-Peixe, foi seu grande mestre. Ainda segundo o compositor, em entrevista concedida a Luiz Paulo Horta por ocasião de seus cinquenta anos de vida musical, suas próprias aulas eram uma mistura do modo de Newton Pádua com o seu (HORTA, 2007, p.179).

Somente em 1944, após concluir os cursos do CBM, foi que Guerra-Peixe procurou a orientação de Hans-Joachim Koellreuter em estudos sobre a técnica dodecafônica, análise, estética musical, harmonia, harmonia acústica e problemas de música para microfone, indo completamente contra a maré nacionalista. Quanto a isso, Guerra-Peixe afirma: “não [o] procurei antes para não magoar o Newton” (apud HORTA, op. cit., p.179). Inicia aqui, sua participação no movimento Música Viva. Após o domínio da técnica dodecafônica, Guerra-Peixe inicia experimentos para conciliá-la com a música brasileira, juntamente com Cláudio Santoro e Eunice Katunda. Porém, acabou por se

convencer de que a técnica não se adaptava à música brasileira, pelo menos à sua idealização. Nas palavras do próprio Guerra-Peixe: “um dia eu verifiquei que, à medida que nacionalizava a minha criação, ia abandonando o dodecafonismo. Conclusão lógica: se eu quero fazer música nacional, tenho de abandonar o dodecafonismo” (op. cit., p.182).

Em 1949, após uma breve estada no Recife, o compositor foi morar em Pernambuco, no final deste mesmo ano. Lá, realizou pesquisa de campo sobre a música da região, bem de acordo com a sugestão de Mário de Andrade em *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Seu trabalho de pesquisa sobre os maracatus acabou lhe rendendo a monografia *Maracatus do Recife*. Em 1953, vai para São Paulo, onde continuou a pesquisar sobre nossa música folclórica e popular até 1960. Para Horta, Guerra-Peixe “foi o nosso Bartók” (op. cit., p.177). O mesmo autor nos diz sobre a estética musical defendida pelo compositor: “um nacionalismo que não venha só da inspiração ou da intenção, mas do estudo permanente das matrizes folclóricas” (op. cit., p.178).

Guerra-Peixe também trabalhou em rádios do nordeste e sudeste brasileiro. Na *Rádio MEC*, trabalhou inclusive como instrumentista, sendo um dos segundos violinos da *Orquestra Sinfônica Nacional*. Guerra-Peixe é reconhecido como um dos grandes arranjadores da nossa música popular, figurando ao lado de nomes como o do compositor gaúcho Radamés Gnattali. Sua contribuição mais relevante neste ramo vem, inquestionavelmente, da composição.

Outra faceta importantíssima do compositor é a docência. Guerra-Peixe trabalhou em instituições como, por exemplo, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Os Seminários de Música Pro Arte (Pro Arte). Nelson Salomé de Oliveira ainda relembra que “além de sua atuação em importantes centros de ensino musical do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, [Guerra-Peixe] lecionou em caráter informal, contribuindo para a formação de inúmeros musicistas brasileiros” (OLIVEIRA, 2007, p. 87). Segundo o mesmo, o compositor petropolitano “valorizava (...) a formação básica, o ensino tradicional, porém recorrendo sempre a formas sintéticas e dinâmicas, visando agilizar os processos ensino/aprendizagem” (op. cit., p.88)

O compositor é, sem dúvida, um dos nomes mais importantes da música brasileira. Sua carreira foi extremamente produtiva. O conjunto de sua obra, (incluindo a música de concerto e a popular) é rico tanto nas linguagens quanto nos estilos musicais usados. Além de *Maracatus do*

Recife, outra publicação importante, que evidencia o lado didático do compositor, é *Melos e Harmonia Acústica*, usada nesta dissertação com fins metodológicos.

2.3 LEITE BARBOSA, Luciano (04/03/1982).

O compositor carioca Luciano de Souza Leite Barbosa teve seu interesse pela carreira musical despertado devido à sua participação no Coral do Centro Educacional de Niterói (CEN), regido por Ermano Soares de Sá, entre os anos de 2000 e 2003. Leite Barbosa ainda atua como coralista, integrando, desde 2001, o *Grupo Laetare*, coro de câmara dirigido pelo mesmo regente. No entanto, o compositor não ambiciona a carreira de cantor. Segundo ele, suas participações em corais, assim como seus estudos de piano, têm fins meramente didáticos para a sua carreira composicional.

No ano 2000, Leite Barbosa também iniciou seus estudos de percepção musical, com o professor Luiz Carlos Peçanha, e piano, sob a orientação de Philippe Baden Powel, ambos por meio de aulas particulares. Ainda no mesmo ano, ingressou no curso básico da Escola de Música Villa-Lobos (EMVL), onde participou das turmas dos professores Cristina Nascimento (piano), Tato Taborda e Leopoldo Touza (Noções de Estética), entre outros.

Em 2001, teve aulas de harmonia com Felipe Trotta. No ano seguinte, após concluir o curso da EMVL, Leite Barbosa entrou no Curso Livre de Piano do Conservatório Brasileiro de Música, no Centro, onde prosseguiu seus estudos de piano com Cristina Nascimento, de quem ainda é aluno. Mais recentemente, em 2006, ingressou na turma de análise musical do professor Carlos Alberto Figueiredo, nos Seminários de Música Pro Arte.

Além desses cursos, o compositor participou de diversos festivais e 'master classes' ao longo de sua jovem trajetória, como, por exemplo, da XIX Oficina de Música em Curitiba, onde teve aulas de Canto Coral com o professor Eduardo Lakchevitz; da I Oficina Coral da Associação de Canto Coral (ACC), com aulas ministradas pelo professor Carlos Alberto Figueiredo; do I Fórum Rioacappella, com palestras dos regentes corais Carlos Alberto Figueiredo, Ermano Soares de Sá, Elza Lakchevitz, entre outros; da 'Master Class' internacional de Piano com o pianista Gregor Vidovic (Bósnia); e de 'Master Class' internacional de Regência com o maestro Kurt Masur (Alemanha).

Em 2005, foi admitido no curso de bacharelado em composição do IVL-UNIRIO. Seus professores mais relevantes são: H. Dawid Korenchender (contraponto e composição); Ricardo Tacuchian (orquestração); Carlos Alberto Figueiredo (análise musical e regência coral); Antônio Guerreiro (harmonia); Marcos Lucas (harmonia avançada); Carole Gubernikof (análise musical

avançada); e Vânia Dantas Leite (música experimental). Leite Barbosa foi monitor da cadeira de percepção musical entre os anos de 2004 e 2006.

Suas obras mais relevantes são: *1º Motivo da Rosa* (2003), para coro misto a quatro vozes *a cappella*; *Variações Cinzas, Op.6 - sobre um tema de H. Dawid Korenchender* (2006), para piano solo; *Variações Sobre a Noite, Op.1 - oito variações sobre um tema original* (2004), para piano solo; *Sete Faces de Um Poema* (2003), para coro misto a quatro vozes *a cappella*; *Caça aos Ratos* (2005), para flauta, oboé, clarinete em *Si bemol*, fagote, trompa em *Fá*, piano, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.; e *Suíte Sinfônica, Op. 11* (2007), para grande orquestra (2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetes, clarinete baixo, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas em F, 2 trompetes em C, dois trombones, trombone baixo, tuba, tímpanos, 3 percussionistas, harpa, violinos I, violinos II, violas, violoncelos e contrabaixos). Esta última obra recebeu menção honrosa no Concurso Nacional Camargo Guarnieri de Composição 2007.

Algumas peças de Leite Barbosa já foram executadas em eventos como o *Panorama da Música Atual Brasileira* (UFRJ), o *Fórum de Composição* (UNIRIO), a *Série Espaço Contemporâneo* (Sala Cecília Meireles) e em algumas apresentações do *Grupo Laetare*, como a realizada no Teatro Municipal de Niterói. Suas obras também têm sido divulgadas através do rádio. Sua peça *Variações Sobre a Noite*, gravada pela pianista Renata Vieira, foi apresentada no programa *Compositores Brasileiros*, apresentado por Jorge Ayer e transmitido pela MEC FM. Leite Barbosa participou deste programa juntamente com o grupo *Cia. dos Compositores*²⁶, do qual é integrante e um dos fundadores.

Além da música de concerto, o compositor também atua na área teatral e cinematográfica. Há alguns anos, Leite Barbosa vem sendo o responsável pela trilha sonora dos espetáculos do grupo *Teatro da Transcendência*, conduzido pela dramaturga e diretora Camila Diehl, tais como *Lilith* (2004); *Ecos da Alma* (2004); *Aeternitatis* (2005); *Sistema Quântico* (2005); *Silenciosas Sentinelas de Pedra* (2006); *Amêndoas e Caracóis* (2007) e *Eres Kigal – esculturas* (2007). No cinema, o compositor fez a trilha sonora dos curtas metragens *O Nosso Livro* (2005), de Cláudia Rabelo Lopes, pela qual ganhou o prêmio de melhor trilha sonora no 10º Festival de Cinema de Curitiba; *A Carta* (2006), de Rafael Saar; *Que Bom que Eu te Encontrei* (2007), de Rafael Rodrigues e *Medo da Eternidade* (2007), outro de Saar.

²⁶ Informações sobre o grupo *Cia dos Compositores* na p.23 desta dissertação.

2.4 MIRANDA, Ronaldo Coutinho de (26/04/1948)

O compositor Ronaldo Miranda, Professor Doutor e acadêmico da ABM desde 1994, possui três graduações, duas em música e uma em jornalismo. Esta última foi a responsável pelo início de sua vida profissional. Durante dezenove anos, de 1966 a 1985, trabalhou para o *Jornal do Brasil* exercendo inúmeras atividades, dentre elas a de crítico musical.

Voltando à área puramente musical, Miranda estudou na Escola de Música da UFRJ, onde se formou em piano em 1970, tendo aulas com Dulce de Saules, e em composição seis anos depois, orientado por Henrique Morelenbaum. Em 1987, o compositor recebeu o grau de mestre ao defender a dissertação *O Aproveitamento das Formas Tradicionais em Linguagem Musical Contemporânea na Composição de um Concerto para Piano e Orquestra*, orientada pelo Prof. Dr. Saul Herz Morelenbaum, na mesma instituição. Na Universidade Federal de São Paulo (USP), obteve o título de doutor em música, em 1997. A tese, orientada pela Prof^a. Dr^a. Eudinyr Fraga, versa sobre sua ópera *Dom Casmurro* (1992).

Miranda possui três peças para conjuntos de flautas transversas em seu catálogo de obras²⁷: o duo *Três Invenções para Duas Flautas* (1999), escrito em homenagem ao aniversário de 70 anos da flautista Odette Ernest Dias; o trio *Oriens III* (1977), obra que representou o Brasil nos festivais *World Music Days* em Aarhus, Dinamarca, em 1983, e *BrazilFest'91*, promovido pela Universidade de Akron, EUA; e o quarteto *Quadrilha* (1984), composto para o Conjunto de Flautas da Escola Corcovado. Esta última é uma das nove peças que integram esta dissertação. As duas primeiras possuem uma gravação cada, o duo no cd da flautista Odette Ernest Dias²⁸ e o trio no cd *Trajatória*²⁹, somente com obras do compositor, tendo como intérpretes os flautistas Fernando Brandão, Murilo Barquete e Andréa Ernest Dias.

Ao descrever algumas das obras de Miranda, Vasco Mariz (2005) procura evidenciar as múltiplas técnicas e linguagens utilizadas pelo compositor. Não obstante, sua biografia é umas das onze que integram o capítulo sobre a “terceira geração independente”, ou seja, compositores não vinculados a uma tendência estética específica. O texto de Mariz se concentra basicamente na produção musical do compositor.

²⁷ As três peças aparecem no catálogo de obras de Ronaldo Miranda disponível no sítio da Academia Brasileira de Música (ABM). O endereço está nas referências bibliográficas desta dissertação.

²⁸ ODETTE ERNEST DIAS. *Três Invenções para duas Flautas* (tantos min e tantos s). Ronaldo Miranda [compositor] In: _____ . Odette Ernest Dias. Rio de Janeiro: Selo Rádio MEC, s.d. 1 CD. RM 00024.

²⁹ RONALDO MIRANDA. *Trajatória*. Rio de Janeiro: RioArte Digital, s.d. 1 CD. RD 020.

Segundo o autor, a principal contribuição de Miranda está na área da música de câmara (op. cit., p. 463). Considerando o número de gravações já realizadas de uma obra como critério de relevância da mesma na carreira de um compositor, constata-se uma predominância de peças escrita para poucos intérpretes, mas não uma exclusividade, o que em parte corrobora a opinião de Mariz. No entanto, não se pode esquecer que gravar música de câmara ou solo é muito mais simples e menos dispendioso do que realizar gravações com orquestras, o que torna tal conclusão precipitada. De acordo com os dados disponíveis na página de Miranda na *Internet*, atualmente, a obra mais registrada do compositor é *Appassionata* (1984), para violão solo, com oito gravações, sendo uma delas em vídeo. Na seqüência, *Cantares*, para coro misto (1969/1987) ou voz e piano (1969/1984)³⁰, e *Tango* (1991), para piano a quatro mãos, com cinco registros cada. Outra obra para música de câmara aparece logo depois, *Recitativo, Variação e Fuga* (1980), para violino e piano, com quatro gravações. O *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* (1986), a peça de maior porte dentre as cinco mais gravadas, tanto em relação ao número de intérpretes quanto em relação ao tempo de duração, possui três gravações: duas com a Orquestra de Câmara de Blumenau, sob a regência de Norton Morozowicz, com duas pianistas diferentes, Glaci Antunes e Martina Graf, e uma realizada pelo Lontano Ensemble, de Londres, regida por Odaline de la Martinez, com Clélia Iruzun ao piano.

Observando os prêmios já recebidos pelo compositor, percebe-se um bom número referente a obras orquestrais. Dentre as premiações conferidas dentro e fora do país, destacam-se dois Prêmios APCA, da Associação Paulista de Críticos de Arte, o mais recente em 2006, pela melhor obra experimental, com a ópera *A Tempestade* (2006), baseada na obra homônima de William Shakespeare, e o anterior em 1982, pela obra sinfônica *Variações Sinfônicas* (1981); o 1º lugar no Concurso Nacional de Composição América 500 Anos (1992), com a peça orquestral *Horizontes* (1992); o 1º Prêmio no Concurso Nacional de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na categoria música de câmara, com *Trajétoria* (1977); além do 2º lugar no Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil (1980), promovido pelo Instituto Nacional de Música (INM) da FUNARTE, com a obra *Borba Gato* (1979); 2º lugar no Concurso Nacional de Composição “Uma Canção de Natal” (1980), também promovido pelo INM/FUNARTE, na categoria coro infantil, com a peça *Canto de Natal* (1980); e do 3º lugar no Concurso Internacional de Composição de Budapeste (1986), com a peça *Três Momentos para Violoncelo Solo* (1986). Miranda

³⁰ Além dessas duas versões comentadas, a peça *Cantares*, com texto de Walter Mariani (sucessores), possui uma terceira versão para voz, flauta doce, cravo e viola de gamba.

também possui prêmios oferecidos em reconhecimento ao seu valor artístico, como o Troféu Golfinho de Ouro, do Governo do Estado do Rio de Janeiro (1981); o *Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres*, do Ministério da Cultura da França (1984) e o Troféu Carlos Gomes, da Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo e Alice Carta Promoções (2001).

O compositor é freqüentemente requisitado para compor peças para diferentes formações e ao analisar suas obras comissionadas, encontra-se um número bem mais elevado de obras sinfônicas³¹ do que de obras camerísticas, onze no total, com destaque para a *Sinfonia 2000* (1999), encomendada pelo Ministério da Cultura. Já as obras exclusivamente corais são cinco, sendo uma delas *Liberdade* (1986), “comissionada pelo Jornal do Brasil como peça de confronto para corais juvenis do X Concurso de Corais do Rio de Janeiro” e gravada por intérpretes como o coral *Canto em Canto*, conduzido pela respeitada regente coral Elza Lakschevitz, em cd dedicado à obra coral de Miranda³². Existem também cinco composições para música de câmara, dentre elas a peça sobre texto de Hermann Hesse, *Unterwegs* (2003), para barítono, piano, flauta e percussão, escrita a pedido da *Apollon Stiftung* (Bremen – Alemanha) para integrar o programa do ciclo *Amazônia Deslendada – Vozes do Inferno Verde*, apresentado em diversas cidades européias e em duas capitais brasileiras; e três para um único instrumento solo, como *Lúdical* (1983), para clarinete solo, encomendada para ser peça de confronto no II Concurso Nacional *Jovens Intérpretes da Música Brasileira*, pelo INM/FUNARTE.

Suas cinco obras mais relevantes, na opinião do próprio compositor, são a já citada *Sinfonia 2000*; *Alternâncias* (1997), para violino, violoncelo e piano; a ópera *Dom Casmurro* (1992), inspirada na obra de Machado de Assis; o *Concerto para Piano e Orquestra* (1983); e seu trio de flautas *Oriens III*. Tudo isso mostra que a análise de Mariz em relação à importância da música de câmara na carreira do compositor, talvez esteja um pouco ultrapassada, pois é evidente o papel fundamental da música para orquestra, assim como o da música coral. No entanto, isso só enfatiza ainda mais a multiplicidade de linguagens, formas, tendência e etc, também apontada por Mariz ao considerar o compositor Ronaldo Miranda como um dos integrantes da “terceira geração independente” da música erudita brasileira.

³¹ Considerando como sinfônica toda a obra para orquestra; solista(s) e orquestra; coro, solistas e orquestra e peça para banda sinfônica.

³² CANTO EM CANTO. *Liberdade - A Música Coral de Ronaldo Miranda* [Elza Lakschevitz, regente]. Rio de Janeiro: Oficina Coral do Rio de Janeiro, s.d. CD. CEC 001.

Além de atuar na área da composição, Miranda, como a grande maioria dos músicos brasileiros, também seguiu carreira como professor. Já lecionou em algumas das mais importantes universidades públicas do Brasil, como a UFRJ e UERJ. Miranda foi professor, inclusive, de um dos compositores abordado por esta dissertação, Caio Senna³³. Atualmente, reside em São Paulo devido ao emprego de professor de composição do departamento de música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), lecionando tanto na graduação quanto na pós-graduação.

2.5 OLIVEIRA, Sergio Roberto de (24/10/1970).

Sergio Roberto de Oliveira, carioca, começou a se interessar por música na adolescência, através do repertório popular. Segundo o próprio compositor, até aproximadamente seus quinze, dezesseis anos, a música erudita não despertava seu interesse, a não ser pelos LPs com obras de Villa-Lobos que pertenciam a seu pai. Os compositores da nossa música popular que orientaram Oliveira em sua busca por sonoridades são Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo, Elomar, sambistas e chorões de antigas gerações, entre outros. Para o compositor, a música de Elomar exerce grande influência na sua escrita modal. Além da Música Popular Brasileira (MPB), o jazz também está presente em sua formação musical, mesmo antes do compositor iniciar seus estudos mais aprofundados sobre música. Por essas e outras razões, que aparecerão ao longo desta biografia, as composições de Oliveira possuem um sotaque popular espontâneo.

Seu primeiro professor de música foi Claudionor Cruz, “chorão importantíssimo” segundo as palavras do próprio Oliveira. Esse renomado compositor e violonista da música popular brasileira, que faleceu em 1995, aos oitenta e cinco anos, passara os últimos anos de sua vida ensinando jovens interessados em sua música e em MPB, de uma maneira geral. Segundo Oliveira, Claudionor “tinha uma espécie de escola de música informal (com poucos alunos), bem como um grupo de choro”. Seu contato com Claudionor lhe rendeu uma parceria com esse grande nome da MPB, em uma composição neste gênero urbano carioca.

Aos quinze anos ingressou na Escola de Música Villa-Lobos, onde iniciou estudos mais sérios de piano com Leopoldo Touza e participou por dois anos da oficina de composição com o compositor Tato Taborda. Entre 1990 e 1992 teve como professor, na mesma escola, o compositor César

³³ Biografia de Caio Senna na p.35 desta dissertação.

Guerra-Peixe, de quem sofreu profunda influência. A admiração que Oliveira nutre por ele pode ser constatada em entrevista concedida a Tom Moore³⁴, em que comenta seu contato com o mestre nos seguintes termos: “Era como se eu estivesse diante da música”³⁵.

Em 1993 foi aprovado no vestibular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro³⁶, UNIRIO, para o curso de composição. Entre os professores que teve durante o curso estão Dawid Korenchender, com quem estudou composição, instrumentação e orquestração, contraponto e fuga; Vânia Dantas Leite, professora de composição de música experimental; Laura Rónai, com quem estudou flauta transversa por três anos e a quem dedica desde então todas as suas composições para o instrumento; e Marcelo Salles, professor de violoncelo.

Sua proximidade com a flautista Laura Rónai e, conseqüentemente, com os inúmeros flautistas que a rodeiam, dentre alunos, ex-alunos e amigos, certamente ajuda a explicar o elevado número de peças escritas para o instrumento. São quase trinta peças para conjuntos de flautas, flauta e piano, flauta e violão, flauta solo e etc. Por esse motivo, este é o único compositor com duas obras apresentadas nesta dissertação.

Em conversa pessoal, Oliveira contou que se considera um neo-nacionalista. A influência da música popular e de idéias transmitidas por Guerra-Peixe são fatos que respaldam esse enquadramento estético. O depoimento do compositor americano Mark Hagerty, também aponta para a mesma conclusão: “sua afeição pela rica tradição musical de seu país é clara, mas seu uso do vernáculo nunca é uma questão de mera referência ou citação; ao contrário, sua música é inspirada com a essência das tradições e sentimentos brasileiros”³⁷. O flautista chileno Alejandro Lavanderos ficou bastante impressionado com o *Duo para Flautas* (1999) durante festival de música de câmara realizado em Curtitiba, do qual participei como bolsista. Lavanderos valorizou muito a escrita de Oliveira pela utilização de elementos típicos da cultura brasileira, chegando a considerá-lo um dos melhores compositores brasileiros contemporâneos que ele já conheceu.

A boa receptividade do público em relação às obras de Oliveira é constatada por seus intérpretes. O flautista Tom Moore relata que “a música de Oliveira tem o raro mérito de ser compreensível e agradável à primeira audição”³⁸. Laura Rónai comenta o mesmo quando diz que as obras do compositor “fazem enorme sucesso de público e de crítica” (idem). Esses dois flautistas são

³⁴ Entrevista disponível em inglês no sítio do compositor na Internet; endereço na bibliografia.

³⁵ Do original em inglês: “It was as if I was in front of the music”.

³⁶ Este é o nome atual da UNIRIO. Naquela época, chama-se Universidade do Rio de Janeiro.

³⁷ Disponível em: <www.sergiodeoliveira.com.br>

³⁸ Op. Cit.

responsáveis por estréias mundiais de diversas composições de Oliveira e suas palavras valem para todas as platéias para as quais se apresentaram.

Oliveira é membro fundador do grupo de compositores *Prelúdio 21*, atualmente integrado também por Alexandre Schubert, Caio Senna³⁹, Heber Schünemann, José Orlando Alves, Marcos Lucas e Neder Nassaro. O grupo foi criado no final de 1998, com formação diferente da atual, e desde então vem conseguindo ampliar o espaço da música contemporânea, principalmente nos palcos cariocas. Já realizou concertos em locais como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o Centro Cultural da Justiça Federal, o Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, entre outros. Junto aos membros deste grupo, Oliveira participou de vários programas transmitidos pela Rádio MEC.

Com Marcio Conrad, formou o duo *Tasto - dois compositores ao piano*. A respeito deste duo especializado em música contemporânea, o compositor comenta ser este o espaço onde suas peças são tocadas da maneira como ele havia pensado, pois é seu próprio intérprete. Obviamente considera neste comentário o princípio da subjetividade na escrita musical, tão comentado em artigos sobre Práticas Interpretativas. Também atua como pianista, além de arranjador e diretor musical, em um quarteto vocal chamado *Estação Carioca*. As aulas de arranjo vocal que Oliveira teve com Nestor de Hollanda Cavalcanti certamente o habilitaram para a tarefa.

Em 2006, o compositor lançou seu primeiro cd individual, *Sem Espera*, contendo apenas obras para flautas transversas. Seu lançamento, realizado no Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, também celebrou os dez anos de carreira de Oliveira.

Os Estados Unidos é o segundo país onde mais ocorreram estréias de obras do compositor, todas com grande êxito. Não por acaso, a conceituada editora norte-americana *Falls House Press*, especializada no repertório flautístico, que já possui duas obras de Oliveira em seu catálogo, *Faces* e *Mot pour Laura*, em breve publicará todas as suas demais peças para flauta, que somam hoje um total de 23, incluindo também peças para traverso (flauta barroca) e flauta doce. Dessas peças, sete foram escritas para conjunto de flautas transversas sendo três duos, dois trios, um quarteto e um octeto, esta última ainda não estreada.

2.6 PAPARGUERIUS, Ivan (14/06/1981).

³⁹ Biografia do compositor Caio Senna na p.35 desta dissertação.

O compositor e violonista carioca Ivan Paparguerius começou a se interessar por música em casa, ouvindo sua mãe dedilhar algumas músicas no violão. Seu tio, que também toca amadoristicamente o instrumento, lhe ensinou suas primeiras notas.

Em 1998, Paparguerius entrou para o curso básico da Escola de Música Villa-Lobos (EMVL). Lá, teve aulas de harmonia e guitarra com Randolf Miguel, entre outros professores. O compositor também participou de uma das edições do curso de inverno de Juiz de Fora, organizado pela *Pró Música*, freqüentando a classe de violão do professor Jodacil Damasceno, e, como ouvinte, participou das *master-classes* dos professores Carlos Barbosa Lima e Boris Caggere (Bélgica).

Em 2000 ingressou para o curso de licenciatura em música da EM-UFRJ, que cursou durante um ano e meio. Durante este período, teve aulas de violão com Nelson Caiado e, a partir de 2001, com Bartholomeu Wiese, com quem continuou a estudar após a transferência para o bacharelado em violão, curso concluído em 2005. Violonista conhecido no meio musical popular e um dos integrantes do conjunto de choro *Galo Preto*, Wiese, além de ter orientado Paparguerius no aperfeiçoamento de sua técnica instrumental, também foi o responsável por impulsionar a carreira do jovem compositor, incorporando algumas obras deste em seu repertório. Além dos já citados, outros professores relevantes na formação de Paparguerius foram Sara Cohen, percepção, Graça Alan, leitura à primeira vista, e Rodrigo Cicchelli, composição.

Por ser ainda jovem, Paparguerius considera prematuro enquadrar sua obra em alguma tendência estética, mas observa um distanciamento em relação às tendências modernas e contemporâneas, oriundas da Europa e Estados Unidos, e uma proximidade com a música popular brasileira, principalmente quanto ao elemento rítmico.

Merecem destaque suas obras *Maracanã*⁴⁰ (2003), para violão solo, e o quarteto de cordas *Reverenciando Radamés* (2005). A primeira faz parte do repertório de diversos violonistas, sendo o mais importante deles, o próprio Wiese. Em duas de suas participações no programa *Sala de Concerto* (2003 e 2004), transmitido pela *Rádio MEC FM*, o intérprete executou *Maracanã*. A obra também foi apresentada em concerto no *Teatro Municipal de Niterói*, realizado por Wiese em 2005.

A segunda obra, que homenageia o compositor gaúcho Radamés Gnattali, foi selecionada pela comissão do *XXII Panorama da Música Brasileira Atual*, realizado em 2005, e executada pelo *Quarteto Continental* no mesmo evento.

⁴⁰ Esta composição é o terceiro movimento da suíte *Paisagens Cariocas* (2003).

O compositor contribuiu duplamente com o repertório para conjuntos de flautas transversas. Paparguerius possui em seu catálogo de obras, atualmente, dois trios: *Trio Breve nº 1* (2004)⁴¹ e *Trio Breve nº 2* (2006). A composição de ambas as peças foi influenciada pelo duo de flauta e violão que Paparguerius manteve com a autora desta dissertação, que aliás foi quem lhe encomendou o primeiro trio com o intuito de incrementar o repertório do *Trio Rónai*. Mais tarde, este conjunto foi responsável pela execução gravada e transmitida pela *Rádio MEC FM*, no programa *Música e Músicos do Brasil*, apresentado por Lauro Gomes, em 2006. O segundo trio foi composto em decorrência do primeiro, o que evidencia a influência que a encomenda de obras por parte dos intérpretes pode ter no incremento do repertório para o instrumento.

Além de atuar na área de composição e de interpretação musical, Paparguerius também atua na área docente. É professor particular de violão e, por dois anos, trabalhou como professor substituto deste instrumento na EM-UFRJ.

Atualmente, Paparguerius tem se dedicado ao estudo do acordeão. Além disso, o compositor acaba de ingressar no mestrado em música da EM-UFRJ, onde, sob a orientação do Prof. Dr. José Alberto Salgado, realizará pesquisa sobre Radamés Gnattali, compositor que tanto influencia sua escrita musical.

2.7 SENNA, Caio (11/10/1959).

O compositor paulista Caio Senna iniciou seus estudos musicais aos 17 anos, quando já residia na cidade do Rio de Janeiro. Wilma Graça⁴² foi sua primeira professora e lhe ensinou piano, teoria e percepção musical durante sete anos. Na carreira de Senna, a importância desta pianista e professora se evidencia na dedicatória da homenagem ao dedicar-lhe a peça para piano solo *In Memoriam, Wilma Graça* (2003).

Entre 1985 e 1987, Senna prosseguiu seus estudos no instrumento com Sônia Maria Vieira. Além do piano, o compositor estudou harmonia funcional com Ian Guest; técnica de regência, percepção e análise musical com Carlos Alberto Figueiredo. Também participou de várias edições do

⁴¹ Análise desta peça nas p.62-66.

⁴² "**Graça (Wilma)** [16/5/1928 Rio de Janeiro RJ – 8/5/1988 id.] Pianista, professora de piano e teoria musical. Deu o primeiro recital aos 7 anos, no Teatro Municipal (RJ), tendo no repertório, além de Beethoven, Mozart, Villa-Lobos e Francisco Mignone, composições dela própria(...). Concluiu o curso no Conservatório Brasileiro de Música (1943) e estudou harmonia com José Siqueira. Entre fins da década de 1950 e meados da década de 1980, foi professora de piano de Chico Buarque, Edu Lobo, Milton Nascimento, Francis Hime, Ivan Lins, Gilson Peranzetta, Eduardo Souza Neto, Joyce, Nana Caymmi, Danilo Caymmi, além dos integrantes do MPB-4 e do Quarteto em Cy, entre outros" (ALBIN, 2006, p. 330).

Curso Internacional de Regência Coral, realizadas no estado do Rio de Janeiro.

Senna graduou-se em composição pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM-UFRJ) em 1982, na classe de Ronaldo Miranda⁴³. Também por esta instituição, Senna recebeu o título de Mestre em 1995, orientado pela Prof^a Dr^a Marisa Resende. Em 2007, conclui o doutorado em música na UNIRIO. Sua tese, orientada por Luiz Paulo Sampaio, é um estudo sobre textura e sua relação com o controle da forma.

No conjunto de sua obra, é grande o número de peças para formações pouco convencionais. Basta observar as obras destacadas pelo compositor, em resposta ao questionário que orientou a confecção da maior parte das biografias desta pesquisa: *O Jardim das Veredas que se Bifurcam* (1999), para clarinete, trombone, contrabaixo e piano; *A Luneta Mágica* (1997), para flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano e *Três Ângulos* (2006), para duo de percussão (Musicon, em 10/12/07).

Seu catálogo de obras apresenta diversas peças para piano, para voz (coral ou solista) e para flauta. A freqüência de obras com este último instrumento é fruto da relação do compositor com a flautista Tina Pereira. Durante cinco anos, Senna manteve com ela um duo de flauta e piano. Após esse período, Pereira fundou o grupo *Flautistas da Pro Arte* e, desde então, Senna é um de seus principais arranjadores. Além dos arranjos, o compositor também escreveu dois quartetos para flautas⁴⁴ dedicados a integrantes do conjunto.

Senna já participou de diversos concertos e apresentações como pianista, tecladista, regente coral e compositor. Para ele, todos os eventos musicais dos quais já participou são igualmente importantes para sua carreira e por isso, prefere não fazer menção especial a qualquer deles.

Em 2000, o compositor lançou o cd *Primeiro Diálogo*, primeiro disco exclusivamente com obras de sua autoria. Outras composições de Senna também foram gravadas em disco por intérpretes como, por exemplo, a *Camerata Contemporânea do Rio de Janeiro*, que gravou *Narizinho* (2001), para flauta, clarinete, violino e violoncelo; Rosana Lanzelotte, *Convulsões Delicadas* (1999), para cravo solo; o *Grupo Música Nova da UFRJ*, *Quinteto* (1998), para violino, clarineta, trombone, violoncelo e contrabaixo; Inácio de Nonno e Laís Figueiró, que interpretaram *Sambas* (1996), para voz e piano; o *Coral Altivoz*, *Madrigal 1* (1999), para coro misto a capella; e Armildo Uzeda, que gravou *Das Horas e Das Distâncias* (2007), para violão solo. Em 2001, Senna ganhou o 1º prêmio na categoria composição para orquestra de cordas do *Concurso Nacional Funarte de Composição*, com

⁴³ Compositor inserido nesta pesquisa. Biografia na p.28 desta dissertação.

⁴⁴ Para ler a resenha analítica do quarteto *Pulga, Lesmas e Baratas*, ver p.75 desta dissertação.

a obra Pulsar.

O rádio é outro meio de divulgação de sua obra. Na época do lançamento de seu disco, participou de diversos programas como o *Música e Músicos do Brasil*, transmitido pela *Rádio MEC FM*. Fora a carreira individual, Senna também participa do *Prelúdio 21*, grupo no qual entrou em 2003, e junto aos outros compositores do grupo, tem suas peças freqüentemente executadas em séries de concertos e programas de rádio.

Em sua atividade docente, além de aulas particulares, o compositor já ministrou um curso em Ouro Preto, Minas Gerais, durante o *I Seminário Brasileiro de Música Instrumental*; foi professor de piano popular nos Seminário de Música Pro Arte, entre os anos de 1986 e 1996, além de ter lecionado em alguns dos *Festivais de Verão de Música Brasileira* e no *Curso de Verão de Música Popular Brasileira* promovidos por esta mesma instituição. Desde 1997, Senna é professor do Departamento de Composição e Regência do IVL-UNIRIO.

2.8 TURANO, Leandro (08/12/1985).

O jovem músico carioca Leandro Turano atua em duas frentes no cenário musical. Além de se dedicar à composição, também se dedica à interpretação, como pianista.

Turano iniciou seus estudos musicais aos oito anos de idade, ingressando no Curso Livre de Piano do Conservatório Brasileiro de Música (CBM), na Tijuca. Após seis anos de estudo do instrumento com a professora Marilda Dabul, passou para o Curso Técnico de Piano, ainda com a mesma professora. Neste curso, concluído em 2003, Turano também estudou harmonia com o professor Marcelo Carneiro. Além dos cursos do CBM, Turano freqüentou festivais de música como os de Campos – RJ, em 2001 e 2004, e de Brasília — DF, em 2005. Em Campos, teve aulas de piano com Maria Teresa Madeira e Paulo Gazaneo, e em Brasília estudou piano e música de câmara com Sergei Ducachev e Maria Teresa Madeira, respectivamente. Esses e outros festivais de música, que ocorrem, em sua maioria, durante as férias escolares, proporcionam uma valiosa vivência musical àqueles que deles participam. Devido à curta duração, geralmente de uma a duas semanas, os alunos praticam música intensamente. São excelentes ambientes para a difusão e troca de conhecimento, pois se convive com músicos de diversas regiões do país e do mundo, com práticas e cultura distintas mesmo em um mundo supostamente globalizado. Somando a tudo isso, todos os

dias são oferecidos concertos gratuitos aos participantes, estendendo-se ao público geral da cidade. Participar de tais festivais é, sem dúvida, uma experiência musical bastante enriquecedora.

Em 2004 Leandro ingressou simultaneamente nos cursos de graduação em música da EM-UFRJ e do IVL-UNIRIO. No primeiro, estuda regência com o maestro André Cardoso e no segundo, composição com Ricardo Tacuchian. Outros professores merecem destaque na formação de Turano, como Homero Capatti e Miriam Grosman, professores de piano da UFRJ, João Guilherme Ripper, professor de análise musical da mesma instituição e Caio Senna, professor de harmonia da UNIRIO.

O jovem compositor possui duas premiações como pianista, ambas de primeiro lugar. A primeira foi em 2001, no I Concurso Instrumental Interno do CBM-Tijuca, e a segunda cinco anos mais tarde, no 5º turno do V Concurso Nacional de Piano Maria Teresa Madeira.

Turano participa de diversas apresentações de música contemporânea como compositor e como intérprete. Sua peça *As Moscas* (2004), para piano solo, foi selecionada pela comissão da XVI Bienal de Música Brasileira Contemporânea e executada pelo próprio compositor na Sala Cecília Meireles durante o evento, em 2005. Neste mesmo ano, *As Moscas* foi apresentada também em Brasília. Além desta, outras composições de sua autoria já foram executadas em diversas cidades brasileiras e também fora do Brasil. São elas, *Primeira Valsa*, para piano, violino e violoncelo; *Quebra-Cabeça de 5 Peças*, para piano solo; e *Canção*, para marimba e flauta doce; apresentadas respectivamente em Campos (2004); em Caxambú (2005) e na Bolívia (2006), durante uma palestra sobre a produção musical contemporânea da UNIRIO ministrada pelo compositor Christian Grosselfinger; e em Uberlândia (2007).

Em 2006 iniciou um trabalho de música de câmara com o flautista Márcio Angelloti. Este duo, que se dedica à execução do repertório original para flauta e piano escrito em todas as épocas, já realizou concertos em espaços como o Auditório Lorenzo Fernandes, no CBM; a Sala da Congregação, na EM-UFRJ; a Sala Villa-Lobos e Sala Chiquinha Gonzaga, na UNIRIO e a Sala Baden Powell, em Copacabana.

CAPÍTULO 3

DUOS

3.1 GUERRA-PEIXE, César.

3.1.1 *Em Duas Flautas* (1981).

Esta peça foi publicada em 1983, como parte integrante do *Método Ilustrado de Flauta*, do flautista Celso Woltzenlogel (1995). As primeiras palavras do autor, no prefácio de seu livro, tornam explícita a importância de Guerra-Peixe no desenvolvimento do método. Segundo Woltzenlogel, o “trabalho nasceu graças ao incentivo do grande compositor brasileiro César GUERRA-PEIXE” (op.cit., p.5, grifo original). De fato, a contribuição do compositor se explicita na elaboração de 47 exercícios melódicos⁴⁵ sobre os quais o flautista pode trabalhar as diferentes possibilidades de articulação, intervalos melódicos simples, golpes de língua e dedilhados para trinado. Além dos exercícios e do duo em questão, outras duas composições para flautas, *Em Três Flautas* e *Em Quatro Flautas*, também foram publicadas no método de Woltzenlogel.

Segundo Stael Malamut, que em sua dissertação de mestrado analisou a obra de música de câmara para a flauta transversa de Guerra-Peixe, “o compositor, vendo o êxito de Celso Woltzenlogel como flautista e professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e também a boa desenvoltura de todos os seus alunos, resolveu propor ao instrumentista a criação de um Método de flauta bem brasileiro” (1999, p.108). Cabe observar que, nessa época, Guerra-Peixe trabalhava na *Irmãos Vitale Editores*, sendo o responsável pela edição *Opus*, não por acaso a mesma editora pela qual o método foi publicado. A preocupação do compositor com a didática musical voltada para os futuros músicos profissionais se torna cada mais inquestionável.

Mesmo publicado dentro de um método de flauta transversa, com o propósito primeiro de oferecer ao estudante um repertório camerístico para ser facilmente praticado em sala de aula com seu professor e colegas, esse duo funciona perfeitamente como repertório de concerto devido à beleza e interesse (ou desinteresse, segundo Andrade) artístico. É formado por cinco pequenos

⁴⁵ Um desses exercícios é uma edição de *A Retirada da Laguna – Alegria em Nioaque* visando a prática do golpe simples (WOLTZENLOGEL, 1995, p. 102).

movimentos: I – *Prelúdio*, II – *Valsinha*, III – *Afro Sofisticado*, IV – *Cantiga* e V – *Frevo*. Destacaria como características gerais desta peça a primazia melódica da primeira voz sobre a segunda, observando que as vozes nunca se cruzam; o uso abundante de cromatismo em estrutura diatônica livre; a liberdade no uso de princípios da harmonia acústica; a regularidade métrica quanto à fórmula de compasso; a forma ternária (A-B-A) de todos os movimentos; e o tratamento dado à melodia baseado nos parâmetros do próprio Guerra-Peixe (1988).

O quadro 2 mostra a tessitura dentro da qual a peça foi escrita, razoavelmente confortável para flautistas em diversos níveis de desenvolvimento.

Quadro 2. Tessitura geral e específica de cada voz. *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe.

	Nota mais grave	Nota mais aguda
Geral	Dó 3	Sol 5
1ª voz	Fá 3	Sol 5
2ª voz	Dó 3	Mi b 4

Nos dois primeiros movimentos temos bons exemplos de como o compositor trabalhou alguns dos princípios expostos em *Melos e Harmonia Acústica*. No *Prelúdio* (exemplo musical 1), o acompanhamento da segunda voz é basicamente composto por notas longas, mas não deixa de possuir um caráter essencialmente melódico, provavelmente conferido pela relação de segundas. Uma constante tensão melódica é gerada pela ascensão gradual e quase sempre cromática da linha melódica do acompanhamento. Sendo assim, o intérprete da segunda voz deve projetar suas frases de modo bastante amplo e atento em direção ao clímax do movimento, quando sua nota mais aguda é alcançada (*Sol 4*). É preciso que a energia passe de uma nota para a outra sem interrupção, seja esta ocasionada por tensão muscular desnecessária ou por falta de sincronia entre língua e dedos, para que o ouvinte não perca a linha da condução melódica do acompanhamento.



Exemplo musical 1. Relação de segundas e tensão melódica no primeiro movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [1-16].

Uma rápida observação: este exemplo evidencia um outro problema para o intérprete, relativo à emissão e sonoridade. O duo é iniciado por uma nota longa tética (*Dó 4*) executada pela primeira voz e, dois tempos depois, a segunda voz entra disfarçadamente na mesma nota uma oitava abaixo. Assim, o intérprete desta voz deve estar bastante atento à afinação e ao timbre da nota executada por seu parceiro, que por sua vez deve ser bem definida, para que o efeito sonoro seja o de reforçar e aumentar o número de harmônicos da nota e não o de gerar batimentos.

No 2º movimento, a relação de segundas está associada a um afrouxamento melódico. Vejamos o exemplo musical 2:

Exemplo musical 2. Relação de segundas e afrouxamento melódico no segundo movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [1-12].

Em oposição ao 1º movimento, além do afrouxamento melódico em ambas as vozes, ocasionado pelo direcionamento descendente de suas frases, *Valsinha* é construída com base em notas curtas em *stacatto*. O exemplo 2 também exhibe a grafia que enfatiza as hemíolas criadas na primeira voz pela repetição de células melódicas de quatro colcheias em compasso ternário. Na realidade, o movimento inteiro possui uma construção curiosa com base em dois contra três, em simples contra composto, binário contra ternário, intervalos de segunda contra de terceira, etc. Enfim, uma brincadeira com nossa percepção métrica que será melhor percebida através de uma interpretação justa em relação ao tempo, pensando na música como uma engrenagem movendo-se harmoniosamente por meio da moção de seus mais variados componentes.

O 3º movimento pode ser considerado o mais simples da peça. É ritmicamente estável, sem mudanças bruscas dentro da mesma seção, apenas quando há mudança entre elas. A primeira seção apresenta uma melodia com dobramento de oitava, sem acompanhamento, como podemos observar no exemplo musical 3.

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff. The second system starts with a dynamic marking of *p* (piano) in the bass staff, followed by a section marked *f*, then a section marked *Fine*, and finally a section marked *p*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Exemplo musical 3. Seção A e 1º compasso da seção B do terceiro movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [1-9].

Essa simplicidade levanta algumas questões: o que o compositor quis dizer com o título *Afro-Sofisticado*? E como podemos interpretar esses dois termos? Ao analisar este movimento, Stael Malamut (1999) encontrou elementos rítmicos do folclore brasileiro juntos com o uso de uma “escala **‘Blue’**, semelhante às escalas dos negros norte-americanos” (p.114, grifo original). Desta forma, a

de toda a peça, as tonalidades de Si menor e Si maior marcam a diferença entre as seções A e B. A textura e o ritmo também caracterizam cada seção, como vemos no exemplo musical 4.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents, while the lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The second system also consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano).

Exemplo musical 4. Diferenças entre as seções A e B do quarto movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [4-11].

O último movimento é o mais enérgico do duo, sem dúvida nenhuma devido a sua referência direta ao frevo. Os intérpretes, principalmente no caso de estarem realizando leitura à primeira vista, devem se concentrar nas subdivisões do pulso – semicolcheias, neste caso – para que não se atralhem com as síncopes e constantes variações rítmicas entre frases (ver exemplo musical 5).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in 2/4 time and consists of two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The second system continues the piece with a *cresc.* (crescendo) and *poco a poco* (poco a poco) marking, ending with a *mf* (mezzo-forte) dynamic.

Exemplo musical 5. Síncopes e mudanças rítmicas entre as frases de *Frevo*, último movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [an.1-15].

Em nota de rodapé, o compositor escreve: “o frevo é uma forma pernambucana de marcha, cujo andamento pode variar de uma para outra composição, jamais um galope!” (WOLTZENLOGEL, 1995, p. 250). Pode-se concluir que Guerra-Peixe deixa o intérprete realmente à vontade para seguir, ou não, sua sugestão metronômica de semínima aproximadamente igual a 120. Mas o que ele quis dizer com “jamais um galope”? Não muito rápido? Que não se parece com a “dança em tempo binário, de origem inglesa, conhecida em Pernambuco no séc. XIX” (ANDRADE, 1989, p.238)? Ou que não pode se assemelhar ao som seco do galope de um cavalo?

O significado *não muito rápido* entra em contradição com as definições apresentadas por Andrade (op.cit.) e Cascudo (2002). Ambos concordam que o frevo é uma marcha em tempo binário com andamento rapidíssimo, originada pela polca militar. Cascudo reforça a idéia ao dizer que esta “dança de rua e de salão, é a grande alucinação do Carnaval pernambucano. Trata-se de uma marcha de ritmo sincopado, obsedante, violento e frenético, que é a sua característica principal” (2002, p.251). As músicas gravadas no CD *Frevos de Rua - Os Melhores do Século*, pela Orquestra do Maestro Duda, são todas executadas em andamento igual ou superior a 120 bpm. No entanto, outra fonte fonográfica, o CD *Capiba – 25 Anos de Frevo*, trás gravações em andamento bem mais moderado que as do Maestro Duda, o que deixa essa primeira hipótese em aberto. A segunda hipótese não parece ser muito convincente, ainda mais se considerarmos o comentário de Andrade de que “não se tem descrição” de tal dança (1989, p.238). Sendo desconhecida, do que Guerra-Peixe estaria nos previnindo? A última hipótese é a que mais simpatizo. Existe até um trecho no movimento em que as vozes executam uma rítmica semelhante ao galopar do cavalo, como mostra o 2º sistema do exemplo musical 5.

De uma maneira geral, pode-se dizer que os cinco aspectos discutidos por Lester (1989) – relação de alturas, ritmo, textura, timbre e forma – funcionam na composição de Guerra-Peixe de

maneira análoga ao tonalismo do século XIX. Mudanças marcantes nesses aspectos, a exceção da forma, valorizam cadências, seções diferentes, ou seja, ocorrem justamente nos lugares em que estávamos esperando. Em relação ao timbre, em vários momentos aparecem repetições de frases com variação de dinâmica tal como acontece na *petite reprise* barroca (ver exemplo musical 6).



Exemplo musica 6. *Petite reprise* em *Cantiga*, quarto movimento de *Em Duas Flautas*, de César Guerra-Peixe [an.1-6].

No entanto, o emprego de técnicas composicionais oriundas do período clássico-romântico da música europeia não condiciona o estilo e as características estéticas da peça. O estudo de diversas manifestações culturais populares realizado por Guerra-Peixe, somado aos conhecimentos que adquiriu nas aulas do professor Koellreuter e de outros professores, é que criam a atmosfera de sua obra.

3.2 TURANO, Leandro.

3.2.1 *Pastoral n° 2 (Pássaros)*⁴⁶ (2005).

Este duo foi estreado em 2005, em concerto realizado na Sala Villa-Lobos, UNIRIO, tendo como intérpretes Rudi Garrido e Pablo Aldunate. Após a estréia, o compositor fez alguns ajustes na peça. A versão modificada, analisada nesta dissertação, foi executada em público pela mesma dupla de flautistas, em 2006, em concerto da série *UNIRIO Musical*, que na época, acontecia no Museu de Ciências da Terra.

⁴⁶ *Pastoral n° 1* é uma composição para guitarra solo.

A tessitura usada na obra se limita às primeiras duas oitavas do instrumento, como podemos observar no quadro 3.

Quadro 3. Tessitura geral e específica de cada voz. *Pastoral nº 2 (Pássaros)*, de Leandro Turano.

	Nota mais grave	Nota mais aguda
Geral	Dó # 3	Si 4
1ª voz	Dó # 3 ⁴⁷	Si 4
2ª voz	Dó # 3	Si b 4

Pastoral nº 2 é uma peça curta, de caráter contemplativo moldado por amplos gestos musicais. Estes estão compreendidos entre as marcações de respiração indicadas pelo compositor em toda a partitura. Pode-se considerar que as notas brancas simbolizam, na escrita musical, o caráter sereno deste duo. Também participam da criação desta atmosfera a opção pela mínima como unidade de tempo, o andamento sugerido em aproximadamente sessenta e oito batidas por minuto (68 bpm), a marcação binária do compasso em toda a peça, dando ênfase ao andante, e o sentido descendente, no qual quase todas as frases são desenvolvidas. Em concordância com tudo isso, as palavras do compositor, deixadas entre parêntesis no rodapé da partitura, dão aos intérpretes liberdade em relação ao pulso, desde que seja com a intenção de realçar o desenho das frases musicais. Ou seja, o foco principal deve estar na movimentação melódica e não desenvolvimento rítmico. O exemplo musical 7 clarifica essas idéias.

⁴⁷ Na partitura aparece Ré b 3, seu enarmônico.

Exemplo musical 7. Escrita musical e sugestão de caráter em *Pastoral n.º 2*, duo de flautas composto por Leandro Turano, [1-24].

Outros aspectos chamam a atenção neste exemplo. O mais evidente é a entrada defasada entre as vozes, sempre imitativa e com um compasso de diferença, criando um eco que se repete a cada início de frase. Essa imitação motivica, que chega ligeiramente a sugerir uma fuga, é destacada pelo compositor como uma das características principais deste duo. Outro aspecto é a variação no tamanho das frases. Observe que a primeira é a única com quatro compassos, todas as outras quatro frases possuem um a mais. No decorrer da peça, existirão as de até oito compassos.

A última frase do exemplo 7 é destoante em relação ao resto. Essa frase cria uma tensão inexistente no duo até este momento, que tem início com a entrada dos efeitos, ainda na frase anterior, e culmina com a tensão melódica causada pelo salto de oitava no último compasso do exemplo. Outras frases com características semelhantes (tensão e efeitos) aparecerão no decorrer da peça, com intervalo cada vez menor entre elas. Funcionam como uma interrupção na idéia melódica predominante, como um elemento estranho à peça.

A exploração de efeitos também é apontada por Turano como característica principal desta obra. Expostos numa bula ao final da partitura, os efeitos variam dentre tradicionais e os não-tradicionais. Como exemplo do primeiro caso, temos o *trinado* e o *frullato*. Do segundo temos a *curva*⁴⁸, que “é a mudança da afinação [de uma nota] sem mudança de digitação”⁴⁹ (Dick, s.d., p.27)

⁴⁸ Esse efeito é definido por Turano como “oscilações de 1/2 tom para cima e para baixo”, no entanto, de acordo com o flautista estadunidense Robert Dick, a variação de semitom só é possível de ser atingida quando abaxamos a afinação da nota. Ao subi-la, o autor indica um limite máximo próximo de um quarto de tom (s.d., p.27).

da mesma, e o que o compositor chamou de *sopro 'mudo'*, feito por sem foco (lábio superior relaxado) com a intenção de não produzir um som definido.

Turano trabalha com a relação entre as alturas de uma maneira não tonal, mas existe uma espécie de pontuação no constante retorno à primeira frase. Existe uma recorrência das notas *Ré* e *Si* que, associada aos 'elementos estranhos', dão sentido formal à peça. O ritmo e o timbre são mais marcantes nas frases que desenvolvem a idéia melódica central do que naquelas que interrompem essa idéia. Assim, pode-se dizer que esses dois aspectos funcionam aqui, de uma maneira muito próxima à música tonal, pois caracterizam as partes que constituem a forma musical. Esta, por sua vez, pode até se aproximar de um tema com variações, mas na realidade não segue nenhum padrão relacionado à música tonal européia. Os parâmetros de construção melódica apresentados por Guerra-Peixe (1988) não foram observados, o que permite concluir que os mesmos não serviram de base para o desenvolvimento fraseológico da peça.

Este duo pode ser um excelente material para leitura a primeira vista de estudantes e mesmo de flautistas profissionais, pois contribui para o desenvolvimento da concepção de música não tonal. A leitura da bula antes de iniciar a leitura é necessária, pois Turano usa sinais não convencionais para efeitos como o frullato, por exemplo. Assim, evitam-se sustos e interpretações errôneas no meio da execução. Para a apresentação em recital, sugiro que se reflita sobre a disposição dos intérpretes no palco. Devido ao efeito de eco provocado pela imitação motívica, talvez fosse interessante que os flautistas se posicionem em lugares opostos.

⁴⁹ "Es el cambio de afinación sin cambio de digitación" (Dick, s.d., p.27).

A estrutura básica da *Elaboração* é a de uma fuga, quase sempre com entradas a uma terça menor ascendente, seguindo a organização do acorde diminuto. Se no movimento anterior foi possível perceber uma superposição entre partes (ver exemplo musical 10), neste, esta superposição acontece de maneira ainda mais deliberada (ver exemplo musical 11).

The image shows a musical score for three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and melodic lines with slurs and ties. Dynamic markings include 'mp legato' in the bottom staff. Fingering numbers '6' are visible throughout the score.

Exemplo musical 10. Retorno da melodia principal sob desenvolvimento da estrutura melorrítmica da parte anterior em *Sugestão*, primeiro movimento de *Sugestão e Elaboração*, de Nikolai Brucher, [26 - 34].

The image shows a musical score for three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and melodic lines with slurs and ties. Dynamic markings include 'mf' in the top and middle staves. A triplet marking '3' is visible in the bottom staff.

Exemplo musical 11. Superposição de partes em *Elaboração*, segundo movimento de *Sugestão e Elaboração*, de Nikolai Brucher, [54 - 58].

Essa característica torna o trio bastante complexo. A não-hierarquia entre as vozes e a relação atonal de alturas dificultam ainda mais a compreensão da peça, principalmente numa leitura à primeira vista, durante a qual prestamos atenção muito mais à escrita do que à música propriamente dita. Por esse motivo, o trio não é uma boa opção para essa prática. No entanto, é um ótimo material

para o trabalho de música de câmara, pois exige dos intérpretes uma compreensão global de todas as vozes funcionando isoladas e conjuntamente para a transmissão da idéia musical.

Nenhum efeito é pedido durante a peça e as poucas variações de timbre ficam a cargo das diferenças de dinâmica. A tessitura é bastante confortável (quadro 4) e a nota mais aguda de cada voz é atingida raras vezes. No entanto, os intérpretes devem possuir boa versatilidade na passagem de um registro para o outro, pois são muitas as vezes em que isso acontece, e de forma variada, por condução ou salto.

Quadro 4. Tessitura geral e específica de cada voz. *Sugestão e Elaboração*, de Nikolai Brucher.

	Nota mais grave	Nota mais aguda
Geral	Dó 3	Lá 5
1ª voz	Dó 3	Lá 5
2ª voz	Dó 3	Fá 5
3ª voz	Dó 3	Sol b 5

Pode-se dizer que *Sugestão e Elaboração* é muito bem escrita e muito bem pensada. Percebe-se um controle precioso no desenvolvimento de cada elemento, que afasta da peça qualquer ar de improvisação, de liberdade no encadeamento das idéias. O ritmo e a textura são os principais aspectos que distinguem as partes, principalmente no primeiro movimento. Pode-se notar nesta composição o emprego de diversos princípios expostos por Guerra-Peixe (1988), como a relação de segundas, a utilização de elementos conjuntivos e disjuntivos, o tensionamento e afrouxamento melódico etc.

4.2 OLIVEIRA, Sergio Roberto.

4.2.1 *Trio Para Flautas nº 1* (2001).

Esta peça foi escrita a pedido da flautista Ana Paula Cruz para incrementar o repertório do *Trio Syrinx*, conjunto de flautas que manteve durante sua graduação em música na UNIRIO com Daniele Palmares e Rafaela Dionísio, também estudantes da mesma instituição. Segundo a flautista, o que a levou a fazer a encomenda foi a dificuldade de encontrar peças originais do repertório brasileiro para conjunto de flautas.

A obra foi estreada em 22 de Novembro de 2001 pelo próprio *Trio Syrinx*, em concerto do grupo *Prelúdio 21* na série Música no Fórum⁵⁰. Possui três movimentos: *I - Apresentação*, *II - Canção (Miriana)* e *III – Fuga*. A gravação desta peça no CD *Sem Espera* (2006) foi feita pelo *Trio Rónai*.

O título desta obra é bastante vago, informando-nos apenas a quantidade necessária de flautistas para a sua execução e dando uma referência numérica que sugere uma futura série de trios para o instrumento. No entanto, os títulos de cada movimento já esboçam alguma idéia sobre o caráter de cada um deles. A peça tem início com a *apresentação* dos flautistas ao seu público, com direito a pequenas exibições individuais de cada intérprete. No título do segundo movimento, um caráter de *cantabile appassionato* é sugerido, pois Miriam é o nome da esposa do compositor. Uma fuga, a três vozes, finaliza a composição, sendo este o único movimento que possui indicação metronômica.

O quadro 5 demonstra a tessitura empregada na peça como um todo, e em cada voz.

Quadro 5. Tessitura geral e específica de cada voz. *Trio para Flautas nº 1*, de Sergio R. de Oliveira.

	Nota mais grave	Nota mais aguda
Geral	Dó 3	Sol b 5
1ª voz	Mi 3	Sol b 5
2ª voz	Ré 3	Mi 5
3ª voz	Dó 3	Si 4

O primeiro movimento possui forma ternária, na qual a primeira e a última seção são facilmente identificadas devido à presença de uma constante rítmica (veja o exemplo musical 12). A segunda seção se diferencia principalmente pela interrupção quase total dessa constante. Sugerimos, para que se toque com o 'balanço' necessário, que os intérpretes imaginem que tocam pandeiro no lugar de flauta, dando um vigor percussivo à constante rítmica.



Exemplo musical 12. Constante rítmica característica da primeira e da última seção de *Apresentação*, primeiro movimento do *Trio para Flautas nº 1*, de Sergio Roberto de Oliveira, [1-2].

⁵⁰ Série até hoje realizada no Salão Dourado do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, na Praia Vermelha.

As exibições das duas primeiras vozes acontecem na primeira seção, tendo a constante rítmica como acompanhamento. No solo da terceira voz, que ocorre na segunda seção, é curioso notar que o acompanhamento se torna bastante reduzido, não passando de ataques esporádicos das outras vozes. Pode-se dizer que temos aqui uma situação análoga aos momentos de improviso do contrabaixo nos conjuntos de jazz. Para dar mais destaque ao solo, há um recuo não só rítmico como também de volume de todo o pessoal responsável pela 'cozinha'. Como visto na biografia deste compositor, um dos estilos que influenciam sua escrita é o jazz. Validando ainda mais a comparação, o solo da terceira voz é todo desenvolvido no registro grave do instrumento e cria uma subdivisão ternária do tempo, característica do *swing* desta música negra norte-americana (ver exemplo musical 13).

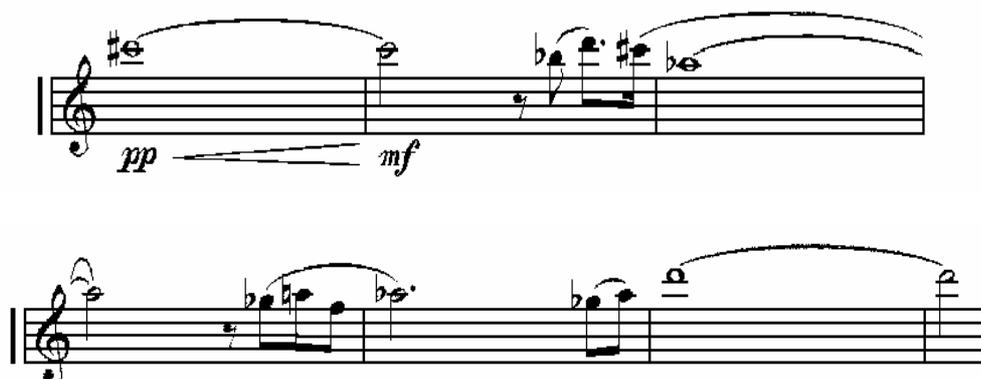
Exemplo musical 13. Solo jazzístico da terceira voz em *Apresentação*, primeiro movimento do *Trio para Flautas nº 1*, de Sergio Roberto de Oliveira, [42-47].

Miriana, movimento lento da peça, é um pedido de desculpas a sua esposa após uma discussão entre eles. De fato, sua forma quaternária repete sempre a mesma idéia, como uma pessoa repete inúmeras vezes o pedido de perdão após reconhecer seu erro, sempre com uma entonação diferente, mas falando a mesma coisa. Logo no início a segunda voz estabelece um paradigma cíclico, um moto contínuo (exemplo musical 14), que será desenvolvido praticamente ao longo de todo o movimento, através de sua repetição e variação. Melhor dizendo, este paradigma caracteriza a fórmula do acompanhamento. Sua figuração a cada dois tempos faz com que o compasso 4/4 possa ser entendido também como um 2/2.



Exemplo musical 14. Paradigma cíclico do acompanhamento de *Miriana*, segundo movimento de *Trio para Flautas nº 1*, de Sergio Roberto de Oliveira, [1-2].

A melodia principal só entra no compasso 18. A demora na entrada do tema pode ser relacionada aos meandros que comumente realizamos para falarmos algo que nos é difícil, como no caso de reconhecermos nossos erros e nos desculparmos por eles. O lirismo inequívoco da melodia principal, de uma beleza clássica, faz com que instintivamente se perceba este movimento como uma declaração de amor. Esta melodia, executada pela primeira voz, é constituída de duas frases muito parecidas, diferenciando-se apenas pelo final, como mostra o exemplo musical 15.



Exemplo musical 15. 1ª frase da melodia principal de *Miriana*, segundo movimento de *Trio para Flautas nº 1*, de Sergio Roberto de Oliveira, [18-24.2].

Na *Fuga* é interessante observar que apesar de não se estruturar em uma harmonia tonal, as entradas acontecem geralmente com uma quarta ou uma quinta de diferença em relação à anterior, assim como ocorre na construção tradicional da fuga. A complexidade rítmica deste movimento o torna extremamente difícil, tanto no que diz respeito à execução isolada das vozes quanto à sua execução em conjunto. Temos quiáteras simultaneamente a subdivisões regulares do tempo, assim como enorme variação rítmica em cada pauta (ver exemplo musical 16), acentos deslocados, ou seja, tudo o que poderia contribuir para o caos interpretativo. Assim, antes de se atingir o andamento proposto pelo compositor, cem batidas por minuto, é extremamente necessário praticar várias vezes numa velocidade lenta para compreender o que acontece a cada momento da partitura.

The image displays a musical score for three flutes (Fl. 1, Fl. 2, and Fl. 3) in 3/4 time. The score is divided into four systems. The first system shows Fl. 1 starting with a melody marked *mf*, while Fl. 2 and Fl. 3 have rests. The second system shows Fl. 1 and Fl. 2 with polyrhythmic patterns, with Fl. 1 marked *mp* and Fl. 2 marked *mf*. The third system shows Fl. 1 and Fl. 2 with polyrhythmic patterns, with Fl. 1 marked *mp* and Fl. 2 marked *mf*. The fourth system shows Fl. 1 and Fl. 2 with polyrhythmic patterns, with Fl. 1 marked *mp* and Fl. 2 marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo musical 16. Início da fuga e polirritmia entre as vozes no terceiro movimento do *Trio para Flautas nº 1*, de Sergio Roberto de Oliveira, [1-13].

Quanto aos aspectos discutidos por Lester (1989), é interessante notar a mistura de características oriundas da música tonal e da não tonal. Em relação aos princípios de Guerra-Peixe, observa-se que Oliveira os conhece muito bem e os emprega para desenvolver suas melodias, até mesmo porque, como foi dito em sua biografia, este compositor foi aluno daquele importante músico petropolitano.

4.2.2 *Trio para Flautas nº 2* (2005).

O *Trio para Flautas nº 2* foi escrito a pedido do *Trio Rónai* durante gravação do *Trio para Flautas nº 1*, no estúdio do próprio compositor, no início de 2005. Na hora, Oliveira perguntou como os flautistas queriam que fosse esse segundo trio. Garrido pediu uma peça cheia de ritmos brasileiros

e Cruz deu liberdade para o compositor escrever o que achasse melhor. Cavalcanti, autora desta dissertação, respondeu de brincadeira que queria uma música sem *dó susenido*, devido a uma dificuldade no momento da gravação em relação a esta nota, e sem *si bemol*, que, de acordo com uma lenda que circula entre ex-alunos da Escola de Música Villa-Lobos, é a nota mais difícil de se tocar em toda a escala. Na verdade, é bem possível que apenas o compositor tenha levado a sério as sugestões dos intérpretes, pois as seguiu a risca.

A peça possui três movimentos, cada um deles um trocadilho feito entre o nome dos integrantes do *Trio Rónai* e uma característica própria do movimento. Desta maneira, o primeiro, *Anacruses para Ana Cruz*, se caracteriza pelas frases sempre anacrústicas, o segundo, *Coral da Carol*, pela textura coral harmônica e o terceiro, *Rondó do Rudi*, pela sua forma. A distribuição das vozes foi pensada por Oliveira no momento da composição, ficando a autora com a primeira voz, Garrido com a segunda e Cruz com a terceira. De qualquer maneira, esta divisão não estabelece nenhuma hierarquia entre as vozes, pois estas se cruzam constantemente, sendo todas igualmente importantes sob o ponto de vista melódico e harmônico.

O 1º movimento possui características próprias do choro⁵¹. Sua forma segue o padrão estilo rondó deste gênero musical, mas com a seguinte diferença: no choro tradicional temos AABBACCA, e nesta peça temos AABACC'A'A'. Cada voz é responsável pela melodia em pelo menos uma das seções. As flautas que não estão com o tema executam o acompanhamento harmônico, geralmente bastantes simples. A voz mais grave tem função semelhante a do violão de sete cordas na roda de choro, executando as 'baixarias', pequenos membros que servem como elemento de ligação entre as frases da melodia (ver exemplo musical 17).

⁵¹ Renato Casimiro escreve sobre a origem deste gênero musical, na apresentação do 2º volume dos *Cadernos de Choros* da coleção *Princípios do Choro*: "tudo começou nos salões e quintais cariocas na segunda metade do século XIX, onde a música de origem européia encontrou um certo jeito de ser executada que mesclava melancolia e galhofa em seus acordes" (2003, p.6). Selecionei alguns trechos do verbete *Choro*, do Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade, onde podemos ler: "1. 'Inspirar' do instrumento. (...) 2. (...) A concepção do choro como designativo de agrupamento instrumental ainda se prova pelo caráter decisivamente anticancioneiro e anticoreográfico de certos choros. (A discoteca nacional exemplifica isso muito bem). (...) Também a natureza conceptiva das músicas 'choronas' prova que o choro é um termo que designa agrupamento musical puro. Peças há, choronas, em que o movimento já não se coaduna mais com a dança, pelo menos com as danças brasileiras. A rapidez é cada vez maior, se percebendo que a peça é concebida exclusivamente pra execução instrumental (até virtuosística...) sem que sirva para mais coisa nenhuma, nem pra se cantar nem pra se dançar. Um exemplo admirável é o *Sai Faísca* (disco Odeon 10946-b) que atinge um dionisismo rítmico de admirável gratuidade. A rapidez é já de verdadeiro *Alegro erudito* e o clarinetista é exigido com habilidade virtuosística, excepcional no povo. Outro disco a citar é o *Urubu*, maravilhosamente executado por Pixinguinha, uma das excelências da discoteca brasileira. (Ver se este é também rapidíssimo e implica solista único). (...) O conceito parece que mais inerente à palavra *choro* é esse pois: Um conjunto instrumental livre, de função puramente musical, composto de um pequeno grupo de instrumentos solistas, exercendo o resto do conjunto uma função acompanhante, antipolifônico, de caráter puramente rítmico-harmônico". (1989, p.136).

Exemplo musical 17. Fragmento da melodia principal e baixaria da terceira voz em *Anacruzes para Ana Cruz*, primeiro movimento do *Trio para Flautas nº 2*, de Sergio Roberto de Oliveira, [an.1-3.1].

Antes da entrada da seção C, temos a melodia num andamento bastante confortável, com sugestão de semínima igual a 52. Os intérpretes são induzidos a pensar em um *choro canção*, conduzindo as frases de maneira bastante *cantabile*, aproveitando ao máximo as ligaduras escritas na partitura. A partir de C ocorre uma grande mudança de caráter provocada pelo andamento mais rápido, com sugestão de semínima igual a 132, passando-se para um *choro ligeiro*. Após uma pausa de dois tempos, durante a qual todos os flautistas devem se olhar, permanecendo com o instrumento a postos, como que a espera de alguma decisão, a terceira voz inicia uma melodia solo muito mais sincopada do que as anteriores, num andamento acelerado como quem diz às outras: “Olhem só como se toca! Quero ver me acompanhar!” (ver exemplo musical 18).

Exemplo musical 18. Solo da terceira voz e entrada imitativa das demais vozes em *Anacruzes para Ana Cruz*, primeiro movimento do *Trio para Flautas nº 2*, de Sergio Roberto de Oliveira, [19-31.2.1].

Nota-se que a entrada em síncope das outras duas flautas é exatamente a frase tocada três tempos antes pela solista, só que em terças menores paralelas. É como se depois do silêncio provocado pelo impacto da mudança brusca do andamento da música pela terceira voz, as outras duas, enfim, aceitassem o desafio lançado por aquela e voltassem a participar da música, mostrando que também sabem tocar rápido e com *swing*.

Todas as pausas desta peça possuem um caráter expressivo, principalmente as que compõem o segundo movimento. Neste, elementos conjuntivos e disjuntivos permeiam toda a sua construção, o que aproxima o discurso musical do discurso falado. Este fato é percebido desde o solo da primeira voz, que inicia o movimento (ver exemplo musical 19).



Exemplo musical 19. As pausas como elemento expressivo no solo de *Coral da Carol*, segundo movimento do *Trio para Flautas nº 2*, de Sergio Roberto de Oliveira, [1-5].

Mesmo após a entrada das duas outras vozes, momentos de silêncio absoluto continuam costurando o movimento, como mostra o exemplo musical 20.

Exemplo musical 20. Pausas coletivas em *Coral da Carol*, segundo movimento do *Trio para Flautas nº 2*, de Sergio Roberto de Oliveira, [11-22].

A característica mais marcante do último movimento é a presença de dois ritmos da música popular do Nordeste brasileiro, o baião⁵³ e o maracatu⁵⁴. O primeiro é caracterizado pelo compasso binário e pela figura rítmica de colcheia pontuada com semicolcheia (ver exemplo musical 22).

Exemplo musical 22. Figuração rítmica do baião em *Rondó do Rudi*, terceiro movimento de *Trio para Flautas nº 2*, de Sergio Roberto de Oliveira, [1-3.1].

O segundo, também binário, é caracterizado por figuração rítmica sincopada, que se completa a cada dois compassos (ver exemplo musical 23).

Exemplo musical 23. Figuração rítmica do maracatu no *Rondó do Rudi*, terceiro movimento de *Trio para Flautas nº 2*, de Sergio Roberto de Oliveira, [34-36.1].

Este movimento é formado por um estribilho e dois *couplets*⁵⁵. O maracatu é desenvolvido no último deles. Neste momento, é importante que os intérpretes observem o equilíbrio entre todas as vozes, pois o registro grave no qual a terceira executa sua parte, a base rítmica característica do

⁵³ O verbete em Andrade (1989) define o baião como “dança ou canto encontráveis no nordeste brasileiro” (p.36).

⁵⁴ O verbete em Andrade (1989) define o maracatu como sendo um “rancho carnavalesco de Pernambuco, cortejo real que dança nas ruas com acompanhamento de instrumentos de percussão” (Andrade, p.305). A descrição é referente ao maracatu nação.

⁵⁵ De acordo com o Dicionário Grove de Música, em sua edição concisa, *couplet* é um “termo usado no sécs.XVII e XVIII (sic.) para as seções ou episódios intermediários de um rondó” (Sadie, 1994, p.231)

maracatu, é facilmente encoberto pelo som das outras vozes no registro mais agudo do instrumento. O descaso com o equilíbrio pode transformar uma parte ritmicamente rica e de resultado particularmente interessante numa grande massa disforme. Este *couplet* representa o clímax não só do movimento como de toda a peça, justamente por sua diversidade rítmica e pela ampla tessitura de duas oitavas, a mais larga de todo o trio.

A tessitura desenvolvida neste trio é apresentada no quadro 6. Apenas a primeira voz trabalha uma tessitura maior que duas oitavas.

Quadro 6. Tessitura geral e específica de cada voz. *Trio para Flautas nº 2*, de Sergio R. de Oliveira.

	Nota mais grave	Nota mais aguda
Geral	Ré 3	Sol 5
1ª voz	Mi 3	Sol 5
2ª voz	Mi 3	Mi 5
3ª voz	Ré 3	Ré 5

Percebe-se que vários aspectos discutidos por Lester (1989), funcionam de forma próxima ao tonalismo, com mudanças evidenciando passagens entre seções e frases. A forma rondó de dois dos movimentos são outros vestígios da tradição tonal. No entanto, a relação de alturas se baseia em aspectos não tonais, como os acordes de quarta. Outras características da música não tonal também aparecem nesta composição, como a polirritmia e a textura em camadas. Os princípios discutidos por Guerra-Peixe também são igualmente percebidos, como a relação de segundas, o uso de elementos conjuntivos e disjuntivos etc. Não é pedido nenhum tipo de efeito, ficando a variação em relação ao timbre a cargo apenas das diferenças de dinâmica.

4.3 PAPARGUERIUS, Ivan.

4.3.1 *Trio Breve nº 1* (2004).

Dedicado à autora desta dissertação, este trio foi escrito a pedido da mesma, que na época, mantinha um duo de flauta e violão com Paparguerius e procurava peças brasileiras para serem trabalhadas pelo *Trio Rónai*. Este grupo foi o responsável pela gravação que marcou a estréia desta peça, apresentada no programa *Músicas e Músicos do Brasil*, transmitido pela *Rádio MEC FM*, em dezembro de 2006.

De movimento único e caráter animado, *Trio Breve nº 1* apresenta elementos da música popular brasileira, principalmente da música nordestina. A sonoridade gerada por esses elementos

desperta no ouvinte uma simpatia, uma familiaridade, que, junto a outros fatores, transforma a peça numa boa opção para trabalhar leitura à primeira vista com alunos que já tenham mais destreza no instrumento, pois requer certa agilidade na leitura rítmica.

Se o ritmo pode ser considerado um problema, o mesmo não se pode dizer da tessitura utilizada, que não ultrapassa a segunda oitava do instrumento, como se observa no quadro 7.

Quadro 7. Tessitura geral e específica de cada voz. *Trio Breve nº 1*, de Ivan Paparguerius.

	Nota mais grave	Nota mais aguda
Geral	Dó 3	Si 4
1ª voz	Ré b 3	Si 4
2ª voz	Dó 3	Lá 4
3ª voz	Ré 3	Lá 4

É curioso notar que a terceira voz, de tessitura mais curta que as demais, não chega a atingir as notas mais graves das vozes superiores. No entanto, não há subordinação entre elas. Todas as vozes executam a melodia em momentos distintos, e se revezam no acompanhamento. Este, ora prioriza uma levada rítmica, ora valoriza uma linguagem mais polifônica, ora nem existe, como acontece, por exemplo, na primeira exposição do tema principal (ver exemplo musical 24). Durante toda a peça, não há superposição melódica, o que a torna razoavelmente simples.

The image displays two systems of musical notation for a Trio. The first system consists of three staves in 2/4 time. The top staff features a melodic line with a glissando and a forte (ff) dynamic, followed by a sixteenth-note pattern. The middle staff has a similar pattern with a glissando and forte (ff) dynamic. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with a forte (ff) dynamic and a triplet of eighth notes. Dynamics include mp and Fr (fermatas). The second system shows a melodic line with dynamics mf, f, and ff, and a bass line with mf dynamics.

Exemplo musical 24. Introdução e exposição do tema principal pelas duas vozes superiores do *Trio Breve nº 1*, de Ivan Paparguerius, [an.1-14].

A relação de alturas é baseada em um modalismo melismático com predominância do modo Mixolídio, comumente usado na música nordestina. As *modulações* (mudança de finalis) acontecem geralmente nas mudanças de frase e, algumas vezes, numa mesma frase, mas não distingue a passagem da primeira seção para a segunda e, por isso, não contribuem para evidenciar a forma ternária da peça. Uma rápida *transição*, desenvolvida com base na célula melódica do motivo inicial, além da presença da barra dupla na partitura, marcam discretamente essa passagem (ver exemplo musical 25).

Exemplo musical 25. Passagem entre a primeira e a segunda seção do *Trio Breve nº 1*, de Ivan Paparguerius, [45-53].

Na realidade, a falta de elementos contrastantes é que dificulta a distinção imediata entre essas seções. Quase todos os temas desenvolvidos no trio derivam de alguma maneira, do motivo

melódico inicial, no qual o ponto de apoio aparece em tempo fraco, deslocando o acento. De uma maneira geral, pode-se dizer que o que varia entre os temas é o paradigma rítmico da melodia, o padrão e a textura do acompanhamento. Observe os exemplos musicais 26.



Exemplo musical 26a. Tema principal 'a' (motivo melódico inicial) de *Trio Breve nº 1*, de Ivan Paparguerius, [7 - 9.1.1].



Exemplo musical 26b. Tema 'b', [19 - 20.2.3].



Exemplo musical 26c. Tema 'c', [33 - 34].



Exemplo musical 26d. Tema 'd', [50 - 51.1.3].

Apenas um tema, desenvolvido no meio da segunda seção, parece não se relacionar com o motivo inicial. No entanto, o contrário acontece no desenho arpejado do acompanhamento deste, como se percebe no exemplo musical 27.



Exemplo musical 27. Acompanhamento do tema 'e', [72-73].

Voltando ao exemplo musical 24 (p.63-64), após ter analisado outros trechos, percebe-se que o momento de maior contraste tímbrico ocorre justamente na introdução, que parece funcionar como um rufo de caixa ao criar tensão e expectativa para o início do discurso musical.

A utilização de princípios do Melos é bastante discreta. Um exemplo é a descida modulante em relação de segundas que caracteriza o tema 'b', assim como seu acompanhamento (ver exemplo musical 28).

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of three staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a gradual increase in volume (*cresc. poco a poco*), and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues the piece, featuring a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes in the final measure.

Exemplo musical 28. Descida modulante por relação de segundas no *Trio Breve n° 1*, de Ivan Paparguerius, [19 – 28].

CAPÍTULO 5

QUARTETOS

5.1 LEITE BARBOSA, Luciano.

5.1.1 *Versinhos* (2005).

Este quarteto é dedicado ao professor Marcos Lucas e ao seu grupo GNU. Foi composto para um trabalho do curso de harmonia avançada, ministrado pelo mesmo professor, na UNIRIO. A estréia de *Versinhos* ocorreu na Sala Alberto Nepomuceno, na própria universidade, dentro do concerto da classe de harmonia avançada II, em 2005. Os intérpretes foram Felipe Rossi, Márcio Angelotti, Michele Ximenes e a autora desta dissertação, Maria Carolina Cavalcanti⁵⁶.

A peça é composta por seis pequenos movimentos, todos mais curtos do que um minuto. De acordo com as palavras do próprio compositor, cada um deles “funciona como uma micro-poesia para um objeto pontiagudo. Portanto, o nome *Versinhos*”⁵⁷ (grifo original). Os objetos que nomeiam cada movimento são: alfinetes; foices; tesouras; pinças; bisturis; agulha e linha. Em alguns casos, os títulos dos movimentos são evocados em imagens musicais quase gráficas, como em *1. Alfinetes...*, repleto de notas *staccato*, em que o próprio sinal de articulação é uma representação apropriada da cabeça do alfinete, e o som curto e percutido lembra a sensação física de rápidas e repetidas alfinetadas. *2. Foices...*, em contraste lírico com o primeiro movimento, tem uma sonoridade francamente pastoral, e, pelo menos para a autora, lembra os camponeses no campo, preparando a roça. Na parte *Poco piu mosso*, os *sforzandos* lembram a lâmina cortando em golpes breves e os *frulattos* parecem espelhar os zumbidos de insetos em torno dos trabalhadores. *3. Tesouras...* traz motivos escorregadios que se picotam e entrecruzam, como as lâminas de uma tesoura cortando papel. As mudanças métricas são sugeridas por cortes no compasso padrão de 2/4, visualizados por linhas pontilhadas. *4. Pinças...*, com suas figuras rítmicas de semínima ligada a colcheia, em compasso binário composto, lembra o movimento de fechar e abrir destes objetos (ver exemplo musical 29). As notas longas parecem indicar o momento em que a pinça finalmente consegue segurar aquilo que pretendia alcançar desde

⁵⁶ A ordem de apresentação dos intérpretes não corresponde à distribuição das vozes no concerto

⁵⁷ Citação da ‘folha de rosto’ da partitura editada por Leite Barbosa (2005).

o início. Em 5. *Bisturís...* as vozes se movem, sempre aos pares, em figuras que são como *appoggiaturas* (duas notas ligadas, com apoio na primeira), uma representação apta para o apoio da lâmina na pele que antecede a puxada do corte. Nos compassos 10 e 11, único trecho com notas contínuas, temos a sensação de presenciar o corte mais amplo e profundo que será aquele suturado ao fim da operação. 6. *Agulha e linha...* é uma fuga com suas linhas melódicas costuradas.

Exemplo musical 29. Movimentação rítmica sonoramente análoga ao movimento de uma pinça - quarto movimento de *Versinhos*, de Luciano Leite Barbosa [1-4].

Algumas características musicais são freqüentes em *Versinhos*. Uma delas, apontada pelo próprio compositor, é a condução paralela de acordes. Uma segunda é a escrita coral, preservando a hierarquia entre as vozes na maior parte do tempo. Outra característica é a constante variação da fórmula de compasso, o que não ocorre apenas em um dos seis movimentos.

O quadro 8 demonstra a tessitura geral da peça, assim como a específica de cada voz.

Quadro 8. Tessitura geral e específica de cada voz. *Versinhos*, de Luciano Leite Barbosa.

	Nota mais grave	Nota mais aguda
Geral	Dó 3	Lá 5
1ª voz	Sol # 3	Mi b 5
2ª voz	Fá 3	Ré 5
3ª voz	Ré # 3	Ré b 5
4ª voz	Dó 3	Lá 4

Apesar da tessitura ser confortável para flautistas de nível médio e até para alguns iniciantes, principalmente na segunda e terceira voz, outros fatores fazem com que a peça não seja recomendável para alunos neste estágio. No entanto, não perde seu valor didático para flautistas mais experientes e para os profissionais, para quem, até mesmo pela sua brevidade, constitui excelente material também para leitura à primeira vista.

A variação métrica, comentada anteriormente, é um fator que pode deixar a execução pesada, pois o intérprete deverá pensar sempre na figura rítmica de menor valor para não perder a pulsação da música. Observando pedagogicamente esta dificuldade, a peça se transforma em um bom instrumento didático, pois apresenta constantemente mudanças de compasso.

Devido à dominação de uma cultura musical fortemente baseada no tonalismo, a harmonia não-tonal empregada por Leite Barbosa se transforma em um outro fator que dificulta a boa execução peça. Em *Versinhos*, as idéias melódicas não são delimitadas por clichês harmônicos, como ocorre na maioria das músicas que integram nossa cultura. Se o intérprete não buscar outros elementos que o ajudem a definir o fraseado, como, por exemplo, o nome dos movimentos, as pausas e até mesmo as mudanças de compasso, facilmente perderá o direcionamento melódico deste quarteto. É interessante frisar que as quatro vozes funcionam como um único instrumento. Geralmente, o sentido de uma voz só se completa quando interage com as demais (ver exemplo musical 30 e 31).

Exemplo musical 30. Interação entre as vozes em *Alfinetes*, primeiro movimento de *Versinhos*, de Luciano Leite Barbosa, [an1-4].

Exemplo musical 31. Interação entre as vozes em *Pinças*, quarto movimento de *Versinhos*, de Luciano Leite Barbosa, [13-16].

Ao analisar o ritmo de uma única voz, tem-se uma impressão de irregularidade. No entanto, ao realizar a análise rítmica do quarteto como um todo, uma outra realidade toma vulto. Consta-se uma conversa organizada entre pares de vozes, o que torna a peça um bom desafio camerístico para flautistas mais experientes.

Em *Versinhos*, as dinâmicas são exploradas em um âmbito bem amplo, mas os efeitos pedidos pelo compositor são poucos, todos remanescentes de séculos passados.

De maneira geral, a textura permanece a mesma dentro dos movimentos, até mesmo porque estes são curtos demais para que possam ocorrer mudanças excessivas. Porém, os movimentos 1. *Alfinetes...*, 2. *Foices...* e 6. *Agulha e Linha*, são pontuados, pelo menos em um momento, por variação textural. No primeiro e no último caso, esta variação ocorre no final do movimento, funcionando como um aviso de que estamos chegando ao final do movimento (ver exemplos musicais 32 e 33).

Exemplo musical 32. Modificação da textura ao final de *Alfinetes*, primeiro movimento de *Versinhos*, de Luciano Leite Barbosa, [9-12].

The image shows a musical score for the piece 'Agulha e Linha' by Luciano Leite Barbosa. It is divided into two systems, each with four staves. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system starts with a 'rall.' (rallentando) marking and a 'Lunga' (longa) marking, indicating a change in texture and tempo. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score features various musical notations, including notes, rests, and slurs, illustrating the change in texture at the end of the piece.

Exemplo musical 33. Modificação da textura ao final de *Agulha e Linha*, último movimento de *Versinhos*, de Luciano Leite Barbosa, [15-27].

Em ambas as ocasiões, esta mudança também promove uma sensação de alargamento rítmico. No exemplo musical 30 é possível observar a textura e o padrão rítmico que prevalecem durante todo o primeiro movimento. Assim, ao analisar os mesmos aspectos no exemplo 32, nota-se uma clara mudança em relação a eles. A interrupção do motivo de colcheias em *stacatto* em [9.2] e a inserção de novas figuras rítmicas na primeira e na terceira voz no mesmo ponto da partitura, sugerem um *cedendo* que, por sua vez, prepara para a cadência final. Executada pela primeira voz, esta cadência é o momento em que o intérprete pode tomar mais liberdade em relação ao andamento, em toda a peça.

O último movimento, 6. *Agulha e Linha*, é uma fuga (a retomada do tema acontece no compasso 18 do ex. musical 33). A idéia polifônica, com quatro vozes distintas, prevalece durante quase todo o movimento. No entanto, como é possível observar no exemplo musical 33, em [22.2.2]

inicia-se a redução da independência das vozes, preparando o final do movimento e do quarteto como um todo.

Em 2. *Foices...*, a mudança de textura pontua dois momentos, ambos na segunda metade do movimento. Desta maneira, determinam-se quatro partes de acordo com a textura utilizada em contraposição à forma simples da maioria dos outros movimentos, à exceção da fuga. Em geral, eles se desenvolvem a partir de apenas um motivo rítmico-melódico, sendo formado por um pequeno número de frases, mas não de seções.

5.2 MIRANDA, Ronaldo.

5.2.1 *Quadrilha* (1985).

Esta peça foi escrita a pedido do *Conjunto de Flautas da Escola Corcovado*, escola regular situada na cidade do Rio de Janeiro, e dedicada ao referido conjunto. *Quadrilha* não consta no catálogo de obras disponível na página oficial do compositor na Internet. Miranda suspeita que o quarteto nunca tenha sido tocado, pois não recebeu nenhuma notícia sobre sua execução desde a época em que foi escrito. No entanto, um dado curioso parece apontar para uma hipótese contrária: apesar de não ser citada no catálogo oficial de Miranda, a peça aparece no catálogo de obras principais deste compositor, disponível na página da Academia Brasileira de Música.

Quadrilha possui apenas um movimento. É uma peça curta e leve, com ares de século XVIII, na qual todos os aspectos discutidos por Lester funcionam exatamente como no tonalismo. Sua forma rondó, o uso da harmonia tonal, com a predominância de tríades, e a textura de melodia acompanhada fazem com que os temas, principalmente o das seções A, sejam facilmente decorados (ver exemplo musical 34). É o tipo da música que o público vai para casa cantando.

Exemplo musical 34. Trecho da melodia principal de *Quadrilha*, de Ronaldo Miranda, [an.1-4].

É uma peça excelente para o uso didático. Sua simplicidade estrutural a torna uma ótima opção para os trabalhos camerísticos de estudantes de flauta. Cada seção possui apenas uma idéia melódica, normalmente executada pela primeira voz. Os modelos rítmicos do acompanhamento são bastante regulares e só variam em lugares óbvios, ou seja, quando a melodia é repetida dentro da mesma seção, o que acontece em todas elas, ou quando há mudança de seção. Esses fatores, aliados ao emprego da linguagem tonal, facilitam a execução e a compreensão da peça por parte dos alunos. Além disso, o aluno responsável pela primeira voz, que executa a melodia durante a maior parte do tempo, terá a oportunidade de exercer a liderança do grupo.

O quadro 9 mostra a tessitura geral da peça, assim como de cada voz em particular.

Quadro 9. Tessitura geral e específica de cada voz. *Quadrilha*, de Ronaldo Miranda.

	Nota mais grave	Nota mais aguda
Geral	Dó 3	Lá 5
1ª voz	Lá 3	Lá 5
2ª voz	Mi 3	Ré 5
3ª voz	Dó 3	Dó 5
4ª voz	Dó 3	Lá 4

A primeira voz alcança sua nota mais aguda somente em dois momentos. Na primeira vez, que acontece na finalização da frase de transição da seção C para a última entrada da seção A, a nota é atingida por um salto ascendente de 8ª justa (exemplo musical 35). Na segunda e derradeira vez, ela é preparada por escala diatônica ascendente, que ocupa todo o antepenúltimo compasso da peça (exemplo musical 36). Observando as duas maneiras como essa nota aparece na peça,

percebe-se que em ambas ocasiões existem fatores que facilitam a emissão da nota pelo flautista: a nota que se quer atingir por salto ascendente de 8ª justa, já está presente na sonoridade da nota anterior, pois este intervalo é a primeira parcial harmônica de um som fundamental e a nota atingida por meio de subida escalar, na qual as notas entre o pólo mais grave e o mais agudo soam como ornamentação (nota de passagem), surge conduzida por um gesto musical suave.

Exemplo musical 35. Frase de transição entre a seção C e seção A em *Quadrilha*, de Ronaldo Miranda, [72-74.1].

Exemplo musical 36. Final de *Quadrilha*, de Ronaldo Miranda, [90-93].

O fato de ser uma peça simples não a impede de ser aproveitada como peça para repertório de concerto de músicos profissionais ou amadores. Pode funcionar intercalando obras mais

complexas, como um ponto de relaxamento no meio do programa; pode também abri-lo, cativando a platéia logo no início por sua graciosidade; e, por sua brevidade e apelo musical, ainda é uma ótima sugestão para um bis.

5.3 SENNA, Caio.

5.3.1 *Pulgas, Lesmas e Baratas* (1996).

Esta peça bem-humorada foi dedicada a duas alunas de prática de conjunto – quarteto de flautas – da professora Tina Pereira: a flautista Ana Paula Cruz, uma das intérpretes da estréia do quarteto, e a autora desta dissertação, ambas ainda adolescentes e principiantes no instrumento. Sua primeira audição aconteceu apenas em 2002, em concerto da série *Música Nova na UNIRIO III*, com a interpretação do *Trio Syrinx*⁵⁸ e da flautista convidada Michele Ximenes.

São três movimentos e cada um representa cada um dos animais do título, exatamente na mesma ordem. As vozes simulam melódica e ritmicamente os movimentos desses bichos, tidos por muitas pessoas como repugnantes.

Como pulgas, as notas do primeiro movimento 'pulam' de um registro para o outro, geralmente distâncias de sétimas, como vemos no exemplo musical 37. Notas longas, que se movimentam na maioria das vezes por grau conjunto podem ser consideradas pulgas sugando o sangue de sua presa ou ainda o incomodo provocado nesta pela mordida daquelas, momentos antes do impulso de coçar o local.

Exemplo musical 37. Pulgas saltando e sugando o sangue de sua presa, sugestão de imagens em *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [an.1-5].

⁵⁸ O *Trio Syrinx* era formado pelas flautistas Ana Paula Cruz, Daniele Palmares e Rafaela Dionísio, todas as três, alunas de flauta da professora Laura Rónai, na UNIRIO.

Graficamente, as pulgas são representadas pelas notas pretas e pelos pontos de aumento. Os intérpretes devem tomar cuidado para não apoiar muito as notas longas, considerando aqui também as colcheias duplamente pontuadas e principalmente elas. O critério deve ser o de não deixar que se perca o caráter.

O visgo deixado pela lesma em seu caminho é deixado também no segundo movimento. A melodia avança vagarosamente em direção ao agudo, permanecendo muito tempo em torno de uma mesma nota. Na verdade, a linha de desenvolvimento melódico nunca perde o contato com as notas pelas quais já passou, mantido pelo rastro pegajoso do animal (ver exemplo musical 38).

Exemplo musical 38. Movimento melódico em *Lesmas*, segundo movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [1-12].

No terceiro movimento, a ambientação é incrementada por fortes pisadas no chão e pelo *frullato*, que sugere o ruído do bater de asas da barata. Sua forma é quase uma narrativa, só faltam as palavras. Esta música bem poderia ser um conto, ou um curta-metragem sobre uma árdua tentativa de matar os insetos. Pode-se até imaginar um roteiro: subitamente, quatro baratas invadem

o palco e são atacadas por fortes pisadas (exemplo musical 39). Atingidas, agonizam brevemente (exemplo musical 39, *frullato*), mas se recuperam. Uma após a outra, começam a ir na mesma direção (exemplo musical 40). Passa-se um bom tempo até serem novamente percebidas e atacadas. Desta vez elas escapam voando, assim como o andamento da música, que passa de oitenta para cento e dez batidas por minuto (exemplo musical 41). Uma série de tentativas de aniquilá-las tem início e leva a loucura seus perseguidores. Descontrolados, batem cada vez mais os pés no chão (exemplo musical 42). Acabam vencendo as baratas, que ainda agonizam antes do golpe de misericórdia (exemplo musical 43).

The image shows a musical score for Example 39, consisting of four staves. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The first two staves have a melodic line of eighth notes, while the last two staves have a more rhythmic line of eighth notes. Annotations include 'frullato' above the notes and '(batendo com o pé)' below the notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Exemplo musical 39. As baratas, após serem atingidas por fortes pisadas, agonizam brevemente, em *Baratas*, terceiro movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [1-2].

The image shows a musical score for Example 43, consisting of four staves. The first three staves are mostly empty, with a few notes in the fourth measure. The fourth staff has a melodic line of eighth notes. An annotation 's. II.' is placed above the first measure of the fourth staff. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Exemplo musical 40⁵⁹. As baratas se encaminham, uma após a outra, para um mesmo lugar, em *Baratas*, terceiro movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [7-16].

Exemplo musical 41. Após reunidos, os insetos são novamente atacados, mas escapam voando, em *Baratas*, terceiro movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [19-29.1].

⁵⁹ A sigla *s.n.* indica onde o *frullato* deve ser interrompido.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system shows a dense, rhythmic texture with frequent sixteenth-note patterns and rests. Above the staves, the instruction 's.n.' (sordina) is written four times. The second system continues this texture, with the instruction 'frullato' (tremolo) appearing above the staves in the later measures.

Exemplo musical 42. As tentativas de exterminar os insetos levam seus perseguidores à loucura, em *Baratas*, terceiro movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [44-54].

This image shows a single system of four staves of musical notation. It continues the complex rhythmic pattern of sixteenth notes and rests seen in the previous systems, maintaining the dense and chaotic texture characteristic of the piece.

The image shows a musical score for four voices, arranged in four staves. Each staff begins with a tempo marking of a quarter note equal to 80. The music is in 4/4 time. The score includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are markings for 'frullato' (trill) and 's.n.' (soprano) above certain notes. The key signature is one flat (B-flat).

Exemplo musical 43. Pisoteadas diversas vezes, as baratas, vencidas, ainda agonizam antes do golpe de misericórdia, em *Baratas*, terceiro movimento de *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna, [78-91].

Pulgas, Lesmas e Baratas é uma peça divertida e com certeza agrada qualquer platéia, sendo uma ótima opção para integrar um programa de concerto ou mesmo para o bis, apresentando apenas um dos movimentos, neste caso. Para intérpretes mais experientes, é também uma descontraída sugestão para a prática de leitura à primeira vista. As tessituras usadas nesta peça podem ser observadas no quadro 10.

Quadro 10. Tessitura geral e específica de cada voz. *Pulgas, Lesmas e Baratas*, de Caio Senna.

	Nota mais grave	Nota mais aguda
Geral	Dó 3	Lá 5
1ª voz	Ré 3	Lá 5
2ª voz	Dó # 3	Fá # 5
3ª voz	Dó # 3	Ré # 5
4ª voz	Dó 3	Mi 5

A análise desta peça deixa claro que Senna possui pleno domínio de várias técnicas composicionais. O compositor faz uso de diversos princípios apresentados por Guerra-Peixe (1988). Por exemplo: em todos os três movimentos há um tensionamento melódico conduzindo para o ponto culminante. Esse tensionamento acontece através da ida cada vez mais para o agudo e também do adensamento rítmico. Observando o funcionamento dos aspectos discutidos por Lester (1989) neste quarteto, podemos destacar a forma ternária, pelo menos nos dois primeiros movimentos. A relação de alturas é não tonal, mas as recapitulações de temas são feitas geralmente na mesma altura ou

com diferença de intervalo justo, como em *Lesmas*, onde o tema inicial com pólo em *Mi* reaparece no final do movimento, com o pólo em *Si*. Concluindo, o conhecimento do compositor é uma caixa de ferramentas musicais, que utilizado como tal, faz arte e não mera demonstração de habilidades instrumentais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início deste árduo trabalho, sabia-se que seria uma aventura difícil e solitária, esbarrando principalmente no problema da não formação do intérprete em pesquisa acadêmica. No entanto, a persistência e vontade de contribuir da melhor maneira possível com a incipiente área das Práticas Interpretativas, possibilitaram descobertas maravilhosas e instigantes, que aumentaram ainda mais a curiosidade e paixão da autora pelo belo repertório de música brasileira dos nossos dias.

Foi satisfatório perceber o interesse de compositores de diferentes gerações, em relação aos conjuntos de flautas. A maioria possui mais de uma peça para essas formações. O contato dos compositores com intérpretes do instrumento é um dos fatores que favorece o incremento do repertório flautístico brasileiro.

A diversidade de estilos das peças aqui analisadas contribui enormemente para a riqueza do repertório. Todas as peças analisadas por esta pesquisa possuem excelente potencial para serem trabalhadas por grupos de flautistas, em diversos níveis de desenvolvimento, com fins de estudo ou de apresentação. Um importante passo nesta direção seria a divulgação deste material por parte dos compositores. A aquisição do costume de deixar cópias de suas composições com os professores dos instrumentos e mesmo nas bibliotecas com certeza já faria diferença. É essencial que os intérpretes tenham o acesso facilitado a essas partituras, assim como possuem àquelas que constituem o chamado 'repertório' do instrumento, para que essas músicas tenham iguais chances de serem executadas.

Foi possível constatar o emprego de diversos princípios de construção melódica apresentados em *Melos* (Guerra-Peixe, 1988) nas composições analisadas. Cabe ressaltar que muitos deles estão presentes em obras muito anteriores à publicação de Guerra-Peixe, tais como o uso de relação de segundas, de elementos conjuntivos e disjuntivos, tensão e afrouxamento melódico etc. A intenção de Guerra-Peixe foi montar um guia de estudos para os estudantes de composição, uma compilação de informações a respeito de como desenvolver uma melodia. Assim, não se pode

afirmar que o uso dos princípios do *Melos* nas composições analisadas nesta pesquisa é reflexo do estudo direto desta publicação por parte dos compositores aqui abordados.

Percebe-se que nas peças dos compositores mais velhos, os aspectos discutidos por Lester (1989) funcionam de maneira muito próxima ao tonalismo, enquanto que uma maior liberdade no trato desses aspectos foi observada nas composições dos autores mais novos.

Espera-se que esta pesquisa sirva de estímulo a outros colegas que tenham interesse no estudo da obra de compositores brasileiros, uma vez que este é um universo extremamente rico e ainda pouco mapeado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicações:

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84; Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989. - (Coleção reconquista do Brasil. 2. série; v. 162)

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ALBIN, Ricardo Cravo (criação e supervisão geral). *Dicionário Houaiss Ilustrado [da] Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª edição. São Paulo: Global, 2002. p.251-252.

CASIMIRO, Renato. Apresentação. In CARRILHO, Mauricio & PAES, Anna (orgs.). *Princípios do Choro – cadernos de choro, vol.2*. 1ª edição. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p.6.

DOURADO, Oscar. *A Referência mais Antiga de Música para Flauta Transversa*. Dezembro de 2000. In Urucungo – Periódico On-line de Música. Disponível em: <<http://www.manuka.com.br/artigos>> Acesso em 29 nov. 2006.

FARIA, Antônio Guerreiro de. Guerra-Peixe e a estilização do folclore. *Revista de Música Latinoamericana Latin American Music Review*. University of Texas, Austin, v.21, n.1, p.169-189, fall/winter 2000.

GANDELMAN, Salomea. *A Relação Análise Musical/Performance*. Rio de Janeiro: [s.e.], [s.d.].

GUERRA-PEIXE, César. *Melos e Harmonia Acústica: princípios de composição musical*. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1988.

HORTA, Luiz Paulo. Guerra-Peixe, compositor. In: FARIA, A.G. de; BARROS, L.O.C.; SERRÃO, R. (orgs.). *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007, p. 177-84.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & company, 1989.

MALAMUT, Stael Viegas. *A Flauta na Música de Câmara de Guerra-Peixe*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MENDES, André Nobre. *Música Brasileira para Viola Solo*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A Didática no Ensino de Composição e Orquestração. In: FARIA, A.G. de; BARROS, L.O.C.; SERRÃO, R. (orgs.). *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007, p. 87-103.

PELLERITE, James J. *A Handbook of Literature for the Flute*. Bloomington, Indiana: Zälo Publications, 1965.

ROCHA, Anderson. *Os quartetos de cordas de Alberto Nepomuceno*. 2000. Disponível em: <<http://poseca.incubadora.fapesp.br/portal/musica/outros-artes/dados/diss-ano>>. Acesso em 1º dez. 2006.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SILVA, Flávio. Anexo 4: A Carta aberta de 1950. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri, o Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte, Imprensa Oficial SP, 2001.

TACUCHIAN, Ricardo. *Duas décadas de Música de Concerto no Brasil: Tendências Estéticas*. In: *Anais do XI Encontro Nacional da ANPPOM*. Campinas: Unicamp, 24 a 28 de agosto de 1998. p.148-149.

_____. *As Querelas Musicais dos Anos 50: ideário e contradições*. [s.l.]: [s.e.], [s.d.]

_____. *Transição e Ruptura nos anos 60*. Rio de Janeiro: [s.e.], [s.d.].

WOLTZENLOGEL, Celso. *Método Ilustrado de Flauta*. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 3ª edição, 1995.

Registros Fonográficos:

CAPIBA. *Capiba – 25 Anos de Frevo (Claudionor Germano)*. Recife: Inter Records, 2000. 1 CD (ca. 36 min.). 7895509220072.

MAESTRO DUDA E SUA ORQUESTRA. *Frevos de Rua: os Melhores do Século*. Recife: 2000. 1 CD (ca. 35 min.). Série Nossos Valores, vol. 1. LG 000.010.

SERGIO ROBERTO DE OLIVEIRA. *Sem Espera*. Rio de Janeiro: A Casa Discos, 2006. 1 CD (ca.57 min.). AA00010000.

Sítios da Internet:

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Ronaldo Miranda - Obras Principais*. Disponível em: <www.abmusica.org.br/obras13acadronaldomiranda.doc>. Acesso em: 15 de março de 2008.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Biografia de César Guerra-Peixe*. Disponível em: <<http://www.bn.br/fbn/musica/guerra/guerra.htm>>. Acesso em: 29 de setembro de 2007.

MÁRCIA DISTASIO. *Homenagem ao Meu Grande Mestre e Amigo – Claudionor Cruz*. Disponível em: <<http://meuwebsite.com.br/marciadp/claudionor1.html>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2006.

SERGIO ROBERTO DE OLIVEIRA. Disponível em: <http://www.sergiodeoliveira.com/pt_prn.html>. Acesso em: 07 de maio de 2006.

Entrevista:

OLIVEIRA, Sergio Roberto. Entrevista por correio eletrônico: dia 15 de Dezembro.

ANEXO 1

Questionário I

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado – Práticas Interpretativas

Meu nome é Maria Carolina de Lima Cavalcanti. Sou flautista graduada pela UNIRIO e atualmente estou cursando o mestrado na mesma instituição, com bolsa do CNPq. O título provisório da pesquisa que venho realizando sob a orientação da Prof^a Dr^a Laura Tausz Rónai é *O Repertório Original para Conjunto de Flautas Transversas Escrito entre 1977 e 2005 na Cidade do Rio de Janeiro: Análise Estrutural, Contexto e Interpretação*.

Peço a todos os compositores que tiverem em seu catálogo peças abordadas pela pesquisa, a gentileza de responderem o questionário abaixo.

Meus contatos são: 2447-7211 e 2447-4088 (tels. res.); 9634-0491 (cel.); mcarolcavalcanti@yahoo.com.br (e-mail) e Rua Coronel Vercessi, 77, Freguesia/Jacarepaguá, Rio de Janeiro/R.J., cep.: 22750-530 (endereço residencial).

Desde já agradeço a colaboração e a boa vontade de todos os compositores.

Maria Carolina Cavalcanti.

Questionário

1 - Nome do(a) compositor(a):

2 - Data e local de nascimento:

3 - Currículo profissional (o currículo poderá ser enviado a mim ou por e-mail ou da maneira que achar mais adequada):

4 - Peça(s) composta(s) para conjunto de flautas (nome, ano, formação e dedicatória, caso haja):

5 - Primeira audição (data, intérpretes e local):

6 – Informações complementares sobre a(s) peça(s) em questão:

ANEXO 2
QUESTIONÁRIO II⁶⁰

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado – Práticas Interpretativas

Meu nome é Maria Carolina de Lima Cavalcanti. Sou flautista graduada pela UNIRIO e atualmente estou cursando o mestrado na mesma instituição, com bolsa do CNPq. O título provisório da pesquisa que venho realizando sob a orientação da Prof^a Dr^a Laura Tausz Rónai é *O Repertório Original para Conjunto de Flautas Transversas Escrito entre 1977 e 2005 na Cidade do Rio de Janeiro: Análise Estrutural, Contexto e Interpretação*.

Meu objetivo principal é disponibilizar ao público um panorama da literatura para conjuntos de flautas transversas escritas entre os anos de 1977 e 2005 na cidade do Rio de Janeiro, como sugere o título. Para isso, apresentarei na dissertação uma análise musical de cada peça “encontrada” e uma breve biografia dos compositores e compositoras que contribuíram para com o repertório. Sendo assim, peço a colaboração de todos vocês, compositores e compositoras que possuem em seu catálogo de obras uma ou mais peças abordadas pela pesquisa, respondendo a este questionário.

O questionário está estruturado em três itens — 1 Dados Pessoais; 2 Formação Musical; 3 Atuação na Área Musical —, cada qual subdividido em um número variado de sub-itens. Caso o espaço disponível na versão impressa deste questionário não seja suficiente para a resposta de algum sub-item peço que utilizem o verso da página, identificando o sub-item através de sua numeração e, no caso dos quadros, seguindo a ordem interna das questões.

Desde já agradeço a colaboração e a boa vontade de todos e todas.

Atenciosamente,
Maria Carolina Cavalcanti.

Contatos:

Tels.: 2447-7211 / 2447-4088 / 9634-0491

E-mail: mcarolcavalcanti@yahoo.com.br

Endereço residencial: Rua Coronel Vercessi, 77, Freguesia - Jacarepaguá, Rio de Janeiro/R.J.,
C.E.P.: 22750-530.

1 Dados Pessoais

1.1 Nome Completo:

1.2 Nome Artístico:

1.3 Data de nascimento:

1.4 Local de nascimento (cidade, estado e país, caso não brasileiro):

2 Formação Musical

2.1 O que lhe motivou a estudar música?

⁶⁰ Observação: os quadros que contêm marcação alfabética (letra a) aparecem cinco vezes no questionário original (letras de a-e). Esta é a versão digital do questionário II.

[Aos autodidatas: após responder à questão 2.1, por favor, pulem para a questão 2.5]

2.2 Aulas e cursos realizados (ex.: aula de composição, aula de piano, curso técnico, etc.)

a)

Denominação da aula ou curso:

Professor(es):

Período (mês e ano do início e do término):

2.3 Festivais e Master Classes

a)

Denominação:

Professor(es):

2.4 Cursos superior e pós-superior

2.4.1 Graduação

Curso:

Instituição:

Professores mais relevantes e disciplinas ministradas por eles:

Período (ano de entrada e ano de conclusão):

2.4.2 Mestrado

Curso:

Instituição:

Linha de pesquisa:

Orientador(a):

Título da dissertação:

Professores mais relevantes e disciplinas ministradas por eles:

Período (ano de entrada e ano de conclusão):

2.4.3 Doutorado

Curso:

Instituição:

Linha de pesquisa:

Orientador(a):

Título da tese:

Professores mais relevantes e disciplinas ministradas por eles:

Período (ano de entrada e ano de conclusão):

2.4.4 Pós-Doutorado

Curso:

Instituição:
 Linha de pesquisa:
 Orientador(a):
 Título da tese:
 Professores mais relevantes e disciplinas ministradas por eles:
 Período (ano de entrada e ano de conclusão):

2.4.5 Lato Sensu

Curso:
 Instituição:
 Período (ano de entrada e ano de conclusão):

2.5 [Só para autodidatas] Como você descreveria sua formação de músico autodidata?

3 Atuação na área musical

3.1 Peças para duas ou mais flautas transversas de sua autoria

a)

Nome:
 Ano: Duração aproximada:
 Formação:
 Dedicatória (caso haja):
 Estréia (concerto; ano; intérpretes; teatro; cidade/estado):
 Caso possua gravação em disco, qual o nome do disco e quem são os intérpretes?
 Descreva, em poucas palavras, esta composição:

3.2 Você encaixaria sua produção em alguma tendência estética? Qual?

3.3 Premiações

a)

Nome do prêmio:
 Ano da premiação:
 Colocação:
 Peça premiada:
 Instituição(ões) promotora(s):

3.4 Obras mais relevantes

a)

Nome:
 Ano da composição:

Formação:

3.5 Concertos mais relevantes

a)

Nome:

Ano:

Peça de referência:

Intérpretes:

Nome do local onde foi realizado:

Cidade; Estado; País (caso estrangeiro):

3.6 Gravações

3.6.1 Número de discos gravados com obras de sua autoria:

3.6.2 Gravações mais relevantes

a)

Nome do disco:

Todas as composições do disco são de sua autoria? sim () não ()

Peça de referência:

Intérpretes de suas obras no disco:

Ano do lançamento:

3.7 Programas gravados

a)

Meio: rádio (); televisão (); Internet (); outros (): qual?

Nome do programa:

Apresentador(a):

Emissora:

3.8 Docência (aulas em universidades, festivais, escolas de música, cursos livres, etc.)

a)

Aula(s) ministrada(s):

Instituição:

Período trabalhado:

3.9 Publicações

a)

Artigo (); Livro (); Livro de partituras (); Outros (): qual?

Título:

Nome da publicação principal (exceto em caso de livro ou livro de part.):

Editora:

Breve resumo:

ANEXO 3

RELAÇÃO DE PEÇAS CARIOCAS PARA CONJUNTOS DE FLAUTAS ENCONTRADAS DURANTE
ESTA PESQUISA

Compositor	Formação	Título da peça
AHMED, Diogo	trio	<i>Variações Brasileiras sobre o Tema de Paganini</i>
BARBOSA, Luciano Leite	quarteto	<i>Versinhos</i>
BAUER, Guilherme	duo	<i>Sugestões de Inúbias</i>
BRUCHER, Nicolai A.	trio	<i>Sugestão e Elaboração</i>
CAMPOS, Glicia Silva	quarteto	<i>Arrependimento</i>
CARON, Jean-Pierre	trio	<i>Procissão para três Flautas</i>
CSEKÖ, Luiz Carlos	duo	<i>Distâncias 1</i>
EISENBERG, Alexandre J.	duo	<i>Quatro peças para Duo de Flautas</i>
GUERRA-PEIXE, César	duo	<i>Em Duas Flautas</i>
	trio	<i>Em Três Flautas</i>
	quarteto	<i>Em Quatro Flautas</i>
GUERREIRO, Antonio	duo	<i>Para duas Flautas</i>
LUCAS, Marcos	quarteto	<i>Quasar</i>
MIRANDA, Ronaldo	duo	<i>Três Invenções para Duas Flautas</i>
	trio	<i>Oriens III</i>
	quarteto	<i>Quadrilha</i>
OLIVEIRA, Sergio Roberto	duos	<i>Duo para flautas</i>
		<i>Mot pour Laura</i>
		<i>Miss You</i>
		<i>Silêncio</i>
trios	<i>Trio nº 1</i>	
	<i>Trio nº 2</i>	
quarteto	<i>Sem espera</i>	
octeto	<i>Bis</i>	
PAPARGUERIUS, Ivan	trio	<i>Trio breve nº 1</i>
PASCOAL, Hermeto	quarteto	<i>Quarteto para Flautas</i>
	20 flautas	<i>Suíte Mundo Bom</i>
PUIG, Daniel	trio	<i>Caotrios 1</i>
		<i>Caotrios 2</i>
RAMOS, Bernardo	quarteto	<i>Para Que o Mundo Todo Saiba</i>
SENNÁ, Caio	duo	<i>Em Vulcano, urutais cantam de dia</i>
	quarteto	<i>Pulgas, Lesmas e Baratas</i> <i>Olhai para o céu! Contemplai as estrélas!</i>
SIQUEIRA, João Baptista	duo	<i>Toada dos Pifeiros</i>
TURANO, Leandro	duo	<i>Pastoral nº 2</i>
VIANNA, Marcus Vinicius	trio	<i>Três Flautas,... e Um Menino!</i>