



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

RAFAEL DIAS SANTOS ALMEIDA

**MICRORRELAÇÕES DE PODER COMPOSITOR-
INTÉRPRETE NA MÚSICA DE CONCERTO**

Salvador

2018

RAFAEL DIAS SANTOS ALMEIDA

**MICRORRELAÇÕES DE PODER COMPOSITOR-
INTÉRPRETE NA MÚSICA DE CONCERTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música na Área de Criação Musical – Interpretação, Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do título de Mestre em Música, com foco no instrumento Flauta Transversal.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto

Salvador

2018

A447 Almeida, Rafael Dias Santos

Microrrelações de poder compositor-intérprete na música de concerto /
Rafael Dias Santos Almeida. - Salvador, 2018.
131 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto
Trabalho de conclusão (Mestrado Profissional) – Programa de
Pós-Graduação Profissional em Música / Universidade Federal da
Bahia, Escola de Música.

1. Flauta Transversal – estudo e ensino. 2. Interpretação (Música).
I. Título.

CDD 788.32



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de **RAFAEL DIAS SANTOS ALMEIDA**, intitulado "Microrrelações de poder compositor-intérprete na música de concerto", **foi aprovado**.

Dr. Lucas Robatto
Orientador

Dr. Flávio José Gomes de Queiroz

Dr. Antônio Carlos Portela

Dr. José Maurício Brandão

Salvador, 28 de março de 2018.

ALMEIDA, Rafael Dias Santos. Microrrelações de poder compositor-intérprete na música de concerto (Trabalho de Conclusão Final – PPGPROM) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

O seguinte memorial trata de uma descrição da trajetória do autor deste trabalho no curso realizado, em seus aspectos artístico, teórico e profissional, relatando as experiências vividas e os conceitos – adquiridos e estimulados – para que se chegasse ao produto de seu projeto. O artigo tem como tema as relações de poder entre compositor-intérprete, relacionando-se no âmbito da música erudita ocidental, onde o intérprete define o termo microrrelação e aborda as dinâmicas de poder entre as funções estudadas através de um viés conceitual oriundo de filósofos como Foucault e Bourdieu, buscando assim, ao explicitar tais relações, trazer à tona ações que contribuam para o delineamento de posturas éticas que tenham como objetivo equilibrar o poder entre o compositor e o intérprete em todo o contexto sociológico no qual a música – especificamente no campo da música de concerto ocidental – atua, de forma que se possa criar um ambiente saudável para a prática musical.

ALMEIDA, Rafael Dias Santos. Microrrelações de poder compositor-intérprete na música de concerto (Trabalho de Conclusão Final – PPGPROM) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

The following memorial try to describe the author's final paper trajectory in the class, both artistic and theoretical aspects, reporting the live experiences to arrive to the draft's product. The academic paper has as theme the power's relations between composer and performer in the classical music context, where the performer defines the term "microrelations" and approaches the power's dynamics between the studied functions through the conceptual view arising from philosophers like Foucault and Bourdieu, thus seeking, explaining these relations, bring out actions that support an ethic that has as objective balance the power between composer and performer in whole sociological context in which the music – specifically classical music – acts, so that afford make a healthy ambient for the music practice.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 Prelúdio – Início antes do encontro
- Figura 2 Prelúdio – Início Versão Final
- Figura 3 Prelúdio – Trilo não especificado
- Figura 4 Prelúdio – Trilo Versão Final
- Figura 5 Acorde Místico de Scriabin
- Figura 6 Suinguinto Nº2 – Tema de Time, Pink Floyd
- Figura 7 Suinguinto Nº2 – Tema de Ijexá, Edi Pacheco e Clara Nunes
- Figura 8 Suinguinto Nº2 – Reflexões sobre o vibrato
- Figura 9 Suinguinto Nº2 – Final
- Figura 10 Insistência – Transição antes dos questionamentos
- Figura 11 Insistência – Transição Versão Final
- Figura 12 A Flauta Trágica – Som de Shakuhachi
- Figura 13 A Flauta Trágica – Seção com voz antes do encontro
- Figura 14 A Flauta Trágica – Seção com voz Versão Final
- Figura 15 A Flauta Trágica – Transição de seções antes do encontro
- Figura 16 A Flauta Trágica – Transição de seções Versão Final
- Figura 17 A Flauta Trágica – BeatBox antes do encontro
- Figura 18 A Flauta Trágica – BeatBox Versão Final
- Figura 19 A Flauta Trágica: Tema da Rainha da Noite
- Figura 20 Souvenirs d'Enfance – Sextina de semicolcheias
- Figura 21 ABD Ilustração
- Figura 22 Abdução: ABD Efeito
- Figura 23 Abdução – Tema do compositor
- Figura 24 Tema transcrito da abertura de Digimon
- Figura 25 Abdução: Tema de Digimon
- Figura 26 Abdução: Tema de Arquivo X
- Figura 27 Exemplo da peça Anjos Xifópagos
- Figura 28 Logomarca do grupo de composição Troca Interativa

Figura 29 Peça do autor deste trabalho estreada pelo grupo Troca Interativa

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1. Memorial | 9 |
| 1.1 O início de tudo..... | 9 |
| 1.2 O projeto..... | 15 |
| 1.2.1 Flávio de Queiroz | 15 |
| 1.2.2 André Fidelis | 18 |
| 1.2.3 Nathália Martins | 21 |
| 1.2.4 Menahem Hein | 23 |
| 1.2.5 Kedson Silva | 28 |
| 1.3 Meu novo caminho..... | 31 |
| 1.4 Grupo Troca Interativa..... | 35 |
| 2. Artigo | 37 |
| 2.1 Microrrelações de poder compositor-intérprete na música de concerto..... | 37 |
| REFERÊNCIAS | 57 |
| APÊNDICE A | 59 |
| APÊNDICE B | 61 |
| APÊNDICE C | 63 |
| APÊNDICE D | 65 |
| ANEXO I | 67 |

1. MEMORIAL

1.1 O início de tudo

Ao terminar minha graduação na UFBA em 2015.2, resolvi partir logo para o mestrado. Decidi entrar para a seleção do mestrado em 2016.1, por questão de tempo (para ter um mestrado na minha juventude), e porque eu não queria deixar o ambiente acadêmico, onde poderia através de aulas, adquirir mais conhecimento musical e continuar buscando experiências de saber teórico que aprofundassem minha capacidade interpretativa. Tudo isso porque eu queria que meu tocar fosse enriquecido, e também porque eu buscava experiências neste mesmo âmbito, a exemplo do primeiro concurso de jovens solistas da Escola de Música da UFBA¹. Ao ganhar este concurso ocorrido no primeiro semestre do ano de 2017, pude tocar o Concerto para Flauta e Orquestra de Jacques Ibert² com a Orquestra Sinfônica da UFBA (OSUFBA) no dia 31 de agosto às 20h sob a regência do maestro José Maurício. Foi em busca de experiências como essa que decidi fazer o mestrado, e foi também nessa busca que decidi escolher fazer o Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, pois nele eu teria a chance de ser avaliado pelo meu aspecto artístico tanto quanto pelo aspecto acadêmico.

Porém, qual seria o meu projeto? Eu não tinha a mínima ideia do que fazer como meu projeto, porém uma coisa era clara: eu queria tocar. Esse desejo que desde que comecei a aprender a tocar flauta permanece, e é a única coisa que me fez escolher o ser um músico profissional. A partir desse desejo procurei um amigo que tinha mais experiência acadêmica que eu, e no momento em que pedi ajuda a César Diniz³, ele sugeriu várias coisas, e eu falei para ele “eu só quero tocar”. Foi aí que ele sugeriu um anteprojeto que me possibilitaria focar em minha performance. O anteprojeto era basicamente chamar compositores para compor peças onde o processo criativo das mesmas seria acompanhado por mim, criando assim uma interpretação e estreando as peças. Esta sugestão se encaixou muito bem no que eu

¹ Com o nome de Horst Schwebel, em homenagem ao professor de banda da EMUS que fez história na UFBA: Universidade Federal da Bahia.

² Achava e ainda acho esse concerto muito interessante, e tinha o desejo de tocá-lo desde meu primeiro semestre na graduação.

³ Graduado em Música pela Universidade Federal de São João Del-Rei (2010) e Mestre em Música pela Universidade Federal da Bahia (2015) através do PPGMUS (Mestrado Acadêmico). Na época em que me ajudou, era mestrando em música, também na UFBA, porém através do PPGPROM (Mestrado Profissional).

queria, porque eu fiz amigos na graduação que se formaram em composição, tornando assim o projeto sugerido por César um projeto leve, interessante e inovador. Naquele momento inicial eu não sabia, mas já havia uma definição para isto: relação compositor-intérprete. Pois bem, obtive a aprovação e comecei a cursar o mestrado. Em 2016.1 – meu semestre inicial – o curso oferecia uma matéria obrigatória e uma optativa. Como obrigatória, Estudos Bibliográficos; como optativa, Música, Sociedade e Profissão, matéria oferecida pelo meu orientador Prof. Dr. Lucas Robatto. Pude aprender muitas coisas sobre pesquisa em Estudos Bibliográficos, mas Música, Sociedade e Profissão, me fez pensar/refletir sobre vários aspectos sociológicos que eu não tinha conhecido até o momento. A matéria destacada tinha como base discussões em sala de aula fundamentadas em textos escolhidos pelo professor com o intuito de estimular a reflexão dos alunos sobre aspectos sociais da música que não costumam ser discutidos no meio musical.

A partir deste tema seguiram-se vários textos nesta matéria, mas alguns me impactaram mais. O primeiro que me causou impacto foi uma parte do livro “A distinção”⁴, que falava da construção do gosto de um indivíduo. Percebi ali, que tais gostos individuais tem uma construção muito mais complexa do que inicialmente pode-se crer. Cada singularidade sociológica, desde seu lugar de nascença, até o seu grau escolar, faz construir o indivíduo de forma única, conseqüentemente então, construindo seu gosto, incluindo o musical. Mesmo o texto sendo de difícil leitura, com o passar do tempo consegui entender muitas das questões que Bourdieu estava propondo. Somando isso aos questionamentos colocados nas discussões durante as aulas, pude adentrar numa reflexão mais profunda sobre o porquê de alguns gostos serem socialmente hierarquizados acima de outros. Por exemplo, o fato de que muito frequentemente a música erudita ocidental é tida como padrão de referência para o treinamento do músico profissional.⁵ E além disso há outros questionamentos que derivam do reconhecer essa hierarquia de gostos, tais como: por que tal música é boa e a outra não aos olhos de um indivíduo? Por que a interpretação de um instrumentista famoso é considerada superior à de outros músicos menos conhecidos? Devo abdicar de minha autenticidade para admitir o gosto de outro sobre o meu tocar? Estas indagações começaram a surgir para mim, e, se olharmos através delas, pode-se

⁴ BOURDIEU, P. A distinção. 2ª Edição, Porto Alegre: Editora Zouk, 2011. 556p.

⁵ A exemplo da grande maioria dos cursos de formação superior em música em todo o mundo, que priorizam este gênero musical a outros de maior apelo popular e comercial.

perceber que são indagações sobre o poder, as quais me levaram ao tema do meu artigo.

Um outro texto que me chamou atenção foi o artigo do Prof. Dr. Lucas Robatto com o título “ A interpretação musical: o trânsito entre prática e academia mediado pela ideologia”. Estudando este texto pude perceber a importância que a ideologia tem com o agir para com o outro. Pude descobrir que existem definições de ideologia que clarificam como alguns trâmites de informação se chocam sem necessidade, e também como podemos analisar uma ideologia à nossa frente para sabermos se a absorvemos, ou se a abandonamos por não nos parecer uma ideologia adequada ao que desejamos enquanto noção de mundo e de relações com a sociedade.

Através dos textos acima mencionados e de outros apresentados na referente disciplina, pôde-se direcionar a discussão em sala para o aspecto hierárquico que pode ocorrer no meio musical, e foi a partir daí que as reflexões advindas de Bourdieu começaram a se encontrar com as novas informações obtidas e a se confirmar como reflexões válidas. A hierarquia investigada no artigo do presente trabalho advém de ideologias que verticalizaram padrões de aceitação em relação ao fazer música tentando estabelecer padrões absolutos de qualidade. Tais reflexões só me motivaram mais a investigar a questão da relação de poder: e o que é poder, onde ele pode estar localizado, como opera, etc. Afinal, a ideologia que ronda o meio da música de concerto ocidental é adequada? Ou são adequadas? A ideologia que escolhi para mim neste meio é adequada? Tais ideologias permitem o equilíbrio de poder entre as funções que trabalham para e no meio musical? Isto me incomodou e me fez pensar sobre o meu lugar e o lugar do outro no fazer musical, questionando assim o poder e sua ação no meio social da música, especificamente na área que sou formado, que é música de concerto. E ainda mais: investigar o poder clarificaria as questões trabalhadas em sala de aula e ajudaria também a clarificar a definição de uma saudável relação compositor-intérprete.

O mais interessante disso tudo é que eu nunca pensei que me daria tão bem elaborando um artigo. Como citado no início deste texto, o meu desejo é e sempre foi somente tocar. Por isso, as aulas de filosofia e sociologia que tive na escola passaram despercebidas por mim, pois eu só as fazia por obrigação; o que eu queria mesmo era tocar. Toda sexta às 10h45 da manhã eu estava no conservatório de música do Colégio Adventista de Salvador pronto para ensaiar com a banda do colégio.

Ironicamente agora no mestrado, o artigo de meu trabalho final é na área de duas das matérias que eu menos entendi, menos tive compromisso e menos apreciei no colégio. O tema era tão distante de mim que quando falo a área do meu artigo, as reações de amigos próximos costumam ser de surpresa – só isso sugere o nível do deslumbramento que os textos me trouxeram.

Passado o semestre inicial, me matriculei somente em uma matéria obrigatória: Fundamentos da Interpretação, também oferecida pelo Prof. Dr. Lucas Robatto. Também nela pude ler vários textos, mas um em específico me abriu caminhos para completar a ideia das microrrelações de poder entre o compositor e o intérprete: “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance” de Nicholas Cook⁶. Este texto me mostrou um possível porquê para o desequilíbrio de poder entre o compositor e o intérprete. Cook discorre sobre como a fidelidade ao texto musical (obra) se tornou um fetiche no qual o intérprete e/ou a performance eram deixados de lado e só o texto importava. Em uma analogia, é como se as palavras fossem mais importantes do que o que quer ser dito. Quando entendi isso, as relações de poder se mostraram presentes novamente e com isso eu tinha agora outro pilar no qual apoiar o meu artigo.

No terceiro semestre escolhi uma matéria que tinha como nome “Estudos Especiais em Educação” só para cumprir o requisito de carga horária de matéria optativa. Chegando na primeira aula do módulo eu descobri que a matéria na verdade tinha como nome “Métodos” e era direcionada àqueles que tinham como projeto de pesquisa o desenvolvimento de métodos de ensino musical. Após perceber que este tema não tinha relação com meu projeto de pesquisa, decidi trocar de matéria. A matéria que escolhi foi “Improvisação”, ministrada pelo Prof. Dr. Rowney Scott. A matéria era voltada para reflexões sobre improvisação através de textos, e prática de improvisação em uma forma experimental, a qual era dirigida pelo próprio professor. Eu, porém, não sabia que era assim. Pensava que chegando lá todos saberiam os temas mais tocados no Jazz e a aula seria improvisar em cima desses temas. Com isto, fiquei um pouco receoso de fazer, tanto que perguntei ao Prof. Dr. Rowney Scott se era exigido o requisito de saber improvisar para poder fazer parte da turma, e ele disse que não. O que me ajudou a ficar tranquilo, além dessa resposta do professor, foi o fato de que eu estaria dentro de uma relação compositor-intérprete comigo

⁶ COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Per musi – Revista acadêmica de Música, Belo Horizonte, n.14, p. 5-22, jul. – dez. 2006

mesmo, pois no momento da improvisação, há o interpretar e o compor instantaneamente. E além de tudo isso, há o fato de que eu gosto muito de improvisação e queria ter o gostinho de participar desse mundo. Dentro desta matéria pude compartilhar experiências como único músico de formação erudita na turma que não tinha trabalhado com música popular, e aprender muito com todos. Pude perceber também que questões motivicas usadas pelos compositores que trabalharam comigo no meu projeto eram utilizadas, e muito necessárias na improvisação. A parte prática da matéria foi bastante experimental, pois não trabalhamos com temas, e sim com palavras, ou ritmos. A partir de tais definições nós buscávamos criar uma música naquele momento que encaixasse em tal expressão. Isso era muito interessante pois o processo criativo estava em ação a todo momento, tanto tecnicamente, quanto intuitivamente, pois as relações do grupo sempre guiavam o produto sonoro para algo novo baseado nas reações do momento, e claro, baseado em cada indivíduo como ele é. Como produto final da matéria começamos a buscar improvisações totalmente livres, de forma que todos tocassem, juntos ou em pequenos grupos, sempre com a consciência de que teríamos que buscar uma coisa nova a partir da essência deixada pelo grupo ou instrumentista anterior. E o recital da turma foi nesse formato. Foi uma experiência muito boa, pois toquei com músicos incríveis!

Além dessas matérias cursadas houve uma outra experiência que me marcou – e esta foi uma que me surpreendeu muito, que foi o I Festival de Pesquisa em Música da UFBA⁷, o Paralaxe⁸. Eu não sabia como era um evento relacionado à pesquisa. Não sei, porém, se ainda pereço no desconhecimento, porque a ideia do Paralaxe era justamente fazer um evento de pesquisa diferenciado dos que já aconteciam na área da música, e, para mim, tal ideia foi concretizada porque foi um evento muito completo, tanto artisticamente, quanto relacionado à parte teórica. O que eu pensava ser uma coisa muito complexa, por se tratar de um evento que parte de uma área (pesquisa) que eu não estava acostumado a trabalhar/participar, se mostrou um evento muito agradável que me aproximou mais da pesquisa em música, facilitando meu processo de escrita do artigo presente neste trabalho. Espero participar de mais edições de tal

⁷ Acho interessante separar uma pequena parte deste trabalho para falar sobre esse evento.

⁸ Evento realizado no Museu de Arte Sacra no período de 5 a 7 de dezembro de 2016 pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia a partir da interação dos dois cursos de pós-graduação da universidade – PPGPROM e PPGMUS – em parceria com a Pró-Reitoria de Ensino de Pós-Graduação (PROPG) e a Pró-Reitoria de Pesquisa, Criação e Inovação (PROPCI).

evento. Neste evento, além do “Duo de flautas: Pocket Estreia”, escolhi participar também de algo teórico, justamente para tentar me habituar com essa parte da pesquisa, e estive no trabalho que se intitulou “Os campos de atuação profissional em música: uma visão bourdiesiana de suas práticas e dinâmicas de funcionamentos”, onde eram aplicados conceitos criados por Bourdieu nas respectivas áreas formadas pelos profissionais em música⁹. Tal trabalho também me abriu os olhos ainda mais sobre Bourdieu, me tirando o medo de utilizá-lo em meu artigo.

As aulas de flauta no curso também foram de grande valor para mim. Pude continuar o trabalho que tinha iniciado na graduação trabalhando em sala e nos estudos individuais peças cada vez mais complexas, tanto em nível técnico como em nível interpretativo, como por exemplo o “Concerto para flauta em Ré Maior” de Mozart; o “Concerto para flauta e orquestra” de Jacques Ibert; “Chant de Linos” de Jolivet; e, separadamente, aspectos técnicos isolados. Houve um momento no curso em que surgiu um concurso com vaga para flauta numa orquestra em Curitiba, e foram nessas aulas – que correspondem à atividade complementar chamada Oficinas de Prática Técnico Interpretativas – que pude, sob a orientação do professor, me preparar para o concurso, trabalhando trechos orquestrais tais como “Sonhos de uma noite de verão” de Mendelssohn; “Pedro e o Lobo” de Prokofiev; o solo de flauta do quarto movimento da “4ª Sinfonia de Brahms”; “Daphnis et Chloe” de Ravel; dentre outros. Não fui aprovado no processo seletivo, mas gostei muito de meu resultado lá. Também trabalhei música contemporânea nas aulas, as quais me ajudaram muito a desenvolver o aspecto interpretativo, porque me fizeram ver mais de perto os padrões de procedimentos adotados por compositores; e só a partir de um nível de interpretação que enxergue e entenda esses procedimentos esse estilo musical passa a fazer sentido. Desde que toquei “Density 21.5” (Varèse) e “Itinerant” (Takemitsu) na graduação, meu ganho para processos interpretativos só fez aumentar, e culminou no meu projeto de pesquisa que realizei no curso.

⁹ Trabalho em grupo apresentado com grande parte dos colegas de turma da matéria “Música, Sociedade e Profissão”, já citada na página na p. 2.

1.2 O projeto

Vamos então ao meu projeto. Depois de aprovado no mestrado, decidi colocar em prática o que eu planejava. Entrei em contato com alguns compositores, e dei um prazo de entrega das peças. Os que participaram do projeto foram Flávio de Queiroz, Kedson Silva, Menahem Hein, Nathália Martins e André Fidelis. Mais à frente explicarei os processos com cada um; mas o método que pretendia utilizar para alcançar mais ganho interpretativo e construir peças coesas, era acompanhar o processo criativo deles, opinando com base na carga interpretativa que eu já possuía. O desafio desse método é que não há um modelo no qual se possa seguir; eu teria que criar um modelo para poder testar no meu projeto.

No final de minha graduação, eu, sem pretensão alguma, pedi para meu amigo compositor Kedson Silva (já citado acima) compor uma peça para mim. Meus motivos eram buscar novos desafios para mim mesmo e dar vida sonora à música de um amigo. Entre esse pedido e o produto do mesmo, eu pude acompanhar Kedson em suas dúvidas quanto ao instrumento e quanto às suas técnicas estendidas, via e-mail, Facebook e encontros presenciais planejados ou não; e, caso o compositor precisasse ouvir um trecho para saber como soava, eu tocava a passagem na flauta. Assim foi formada a peça chamada “Matagal”. Esse era o único modelo que eu tinha, que, felizmente deu certo. Então, tentei seguir esse modelo e percebi que é diferente para cada compositor. Cada um tem suas preferências, suas formas de pensar, seus compromissos; o que fez com que esse modelo se modificasse de forma que abrangesse a cada compositor em sua singularidade. E isso não só falando do outro – de minha parte pude perceber que a abordagem precisava ser diferente com cada um, o que me faz lembrar de Bourdieu quando cita a construção de gosto, onde cada evento na construção do indivíduo afeta o mesmo em suas percepções futuras. Os testes que precisei fazer do modelo que construí com Kedson deram certo, me mostrando que na verdade o modelo não era imutável, mas deveria ser algo amorfo para que assim se encaixasse de forma diferente em cada compositor.

1.2.1 Flávio de Queiroz

O Prof. Dr. Flávio de Queiroz é graduado em Instrumento Musical (Órgão) pela Universidade Católica do Salvador e Doutor em Etnomusicologia pela Universidade

Federal da Bahia (UFBA), onde ministra a matéria de LEM (Literatura e Estruturação Musical) desde 1992¹⁰. Escolhi o Prof. Dr. Flávio porque além dele ter sido meu professor, ele o foi de meu pai Jafé Martins (1994.2 – 2000.2)¹¹ e de minha mãe Kayla Almeida (2005 – 2012)¹², e por ser amigo de longas datas da família, seria uma honra para mim tê-lo participando do meu projeto. Ele também participou de minha banca da graduação, pelos mesmos motivos citados acima, de forma a contribuir ainda mais para a minha escolha de chamá-lo para o projeto.

Dei o prazo e ele me enviou uma primeira versão da peça completa. Já aí houve uma diferença no modelo o qual eu tinha, pois Kedson me mandava partes da peça. Então o que fiz a seguir foi olhar a peça, listar questionamentos interpretativos e marcar um encontro presencial com o Prof. Dr. Flávio para que nós pudéssemos discutir tais questionamentos. O meu objetivo era que com esses questionamentos o texto musical pudesse sofrer alterações e ficar mais claro, para que a ideia do compositor estivesse escancarada no texto. E deu certo. As sugestões foram aceitas e as mudanças tornaram a interpretação mais consequente e a *performance* mais segura. Posso citar dois exemplos aqui que mudaram totalmente o caráter de trechos da peça e conseqüentemente da peça como um todo.

O primeiro exemplo está logo no início da peça. Havia lá semicolcheias que sempre antecediam notas longas. Perguntei então se eu fazia a frase para frente ou para trás. A resposta foi: “Estou em dúvida se era pra você fazer como fez, ou se eu queria fazer [onomatopeia de appoggiaturas], (como) se fosse acciaccatura mesmo né”. Experimentei a maneira que ele falou, e era realmente isso! O texto ainda não estava falando o que o compositor queria dizer, e a relação compositor-intérprete fechou essa brecha.

¹⁰ <http://www.escolademusica.ufba.br/corpo-docente/33/Flavio-de-Queiroz>, acessado em 14/02/2018 às 11h22m

¹¹ Período em que estudou na UFBA

¹² Período em que estudou na UFBA

Prelúdio

(Pra Rafael Dias)

Flávio de Queiroz



Figura 1 – Prelúdio: Início antes do encontro

Prelúdio

(Pra Rafael Dias)

Flávio de Queiroz



Figura 2 – Prelúdio: Início Versão Final

Outro exemplo foi quando perguntei da maneira a ser realizado um trinado que havia na peça. A resposta do Prof. Dr. Flávio foi: “Eu não pensei nisso, não pensei na terminação do trilo, [...] brusco é interessante, [...] obrigado não tinha pensado o final do trilo, a gente pensa o trilo né, pelo menos organista, cravista; [...] o trilo é a resolução da cadência, mas aqui é a resolução na pausa”.



Figura 3 – Prelúdio: Trilo não especificado



Figura 4 – Prelúdio: Trilo Versão Final

O nome da peça é “Prelúdio” e foi escrita baseada no acorde místico de Prometheus, acorde criado por Scriabin e advindo da sua 5ª Sinfonia. Estes dois exemplos que citei aqui são alguns dos mais importantes que ocorreram no acompanhamento do processo criativo de Flávio de Queiroz nesta peça.

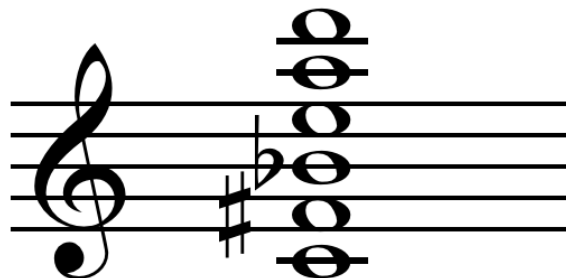


Figura 5 – Acorde Místico de Scriabin¹³

1.2.2 André Fidelis

Um processo que aconteceu semelhante a este foi o de André Fidelis. Enquanto estava pedindo ajuda a meus amigos procurando pessoas para participar de meu projeto, me sugeriram André Fidelis. Ele entrou antes de mim na universidade então eu só o conhecia por amigos de amigos. Minha escolha de chamá-lo se concretizou porque anteriormente eu tinha participado de um projeto do MAB¹⁴ com ele. O projeto era uma chamada para compositores criarem peças para a formação de Quarteto *Pierrot*¹⁵ para serem tocadas para as crianças nas escolas. Por meio

¹³ https://es.wikipedia.org/wiki/Acorde_m%C3%ADstico#/media/File:Mysticchord.png, acessado em 14/02/2018 às 11h24m

¹⁴ Música de Agora na Bahia

¹⁵ Flauta, Clarinete, Violino e Violoncelo.

disto, toquei uma peça interessante do compositor chamada “É só mais uma...”. Era uma peça divertida de tocar e escutar; então, conhecendo o trabalho dele, chamei-o para participar de meu projeto.

O compositor entregou o duo totalmente pronto e, após estudo, eu e César Diniz tocamos-lo a Fidelis. Então trabalhamos com o compositor perguntas sobre aspectos interpretativos que tivemos dúvidas ao estudarmos e ensaiarmos juntos. O nome da peça é “Suinguito N°2”, e basicamente, como diz o título da mesma, é um *swing* muito pequeno que ocorre entre passagens *cantabiles* e movidas. Tal *swing* tem seus motivos retirados de duas músicas: “Time” de *Pink Floyd*, gravada no álbum “*The Dark Side of the Moon*”, lançado em 1 de março de 1973¹⁶; e “Ijexá” de Edil Pacheco, na versão de Clara Nunes do LP “Nação” lançado em 1982¹⁷.

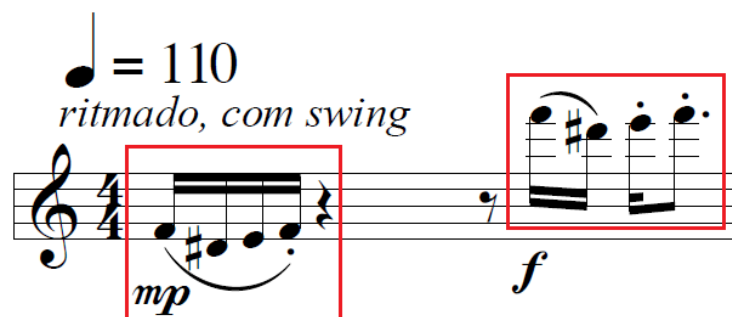


Figura 6 – Suinguito N° 2: Tema de Time, Pink Floyd



Figura 7 – Suinguito N°2: Tema de Ijexá, Edi Pacheco e Clara Nunes

O conceito da peça é definido pelo próprio compositor em dois pequenos parágrafos enviados por e-mail a mim:

“Suinguito N°2 é uma breve peça para duo de flautas, onde o compositor se inspira em dois materiais musicais: Um material proveniente da nossa cidade (Salvador) e com todo o idioma musical bastante autêntico que nossa terra possui, através de seus grandes compositores; o outro material vem de uma terra bem distante (Inglaterra), que foi um dos berços onde o rock progressivo floresceu, e daí se tornou conhecido em todo o mundo. Estripulias, brincadeiras e lirismo... é nessa fusão de dendê com a terra

¹⁶ https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Dark_Side_of_the_Moon, acessado em 14/02/2018 às 11h25

¹⁷ http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/clara_nunes.htm, idem.

da rainha que ‘Suinguito N°2’ foi feita. Uma singela homenagem a essas duas vertentes musicais aparentemente distantes, mas que talvez tenham encontrado um certo ‘ponto comum’ na vida deste compositor.”

A primeira sugestão do compositor em relação à música estava logo nos compassos 2 e 3. Neste trecho ele pediu que a partir do “fá em uníssono *molto vibrato* gradualmente indo pro *senza vibrato* e do *senza vibrato* indo aumentando pra o *molto vibrato* novamente”. César questionou: “então o vibrato segue as dinâmicas”; e o compositor respondeu “sim, exato”. Nós testamos em ensaios essa ideia e a praticamos em parte. O vibrato simultâneo ao trinado deixava o som “embaralhado”, “embaçado”, e eu e César decidimos não fazer vibrato no trinado, pensando em um som mais limpo.

The image shows a musical score for 'Suinguito N°2'. It consists of two staves in 4/4 time. The tempo is marked as 'ritmado, com swing' with a quarter note equal to 110. The score includes dynamics like *mp*, *mf*, *f*, *p*, and *f*, and a vibrato marking. A red box highlights a section where the vibrato is applied to a note, with dynamics *p* and *f* indicated.

Figura 8 – Suinguito N°2: Reflexões sobre o vibrato

Além disso, com o compositor, resumidamente o que foi trabalhado foi a preferência dele sobre vibratos que não estavam escritos na peça, e um sotaque de *swing* maior onde o mesmo estava proposto.

Um ponto que eu acho de grande valia ressaltar sobre a interpretação dessa peça é o seu fim. É um final bem excitante e feliz, e, no final da frase que se encaminha para o término da peça há uma pausa de semicolcheia. O ponto que quero ressaltar é justamente a ideia que César teve sobre essa pausa, e que, para nós, causou um bom efeito de surpresa, que aumentou o impacto do final da peça. Em música de câmara, é comum e muito indicado um músico ficar responsável por dar as entradas da música. Após a pausa em questão, em teoria seria necessário um gesto da primeira flauta para a entrada simultânea das duas flautas nas duas fusas subsequentes à pausa de semicolcheia. Porém César sugeriu de não haver tal gesto e que cada um

contasse, a partir do dó cabeça deste quarto tempo em que há a pausa de semicolcheia com fermata, aproximadamente, dois tempos, sendo que as fusas seriam anacruses partindo do final desses dois tempos em direção ao primeiro tempo do último compasso da música; fazendo assim com que a ausência do sinal de entrada provocasse um efeito de surpresa no público. Testamos a ideia, e deu certo; a aplicamos em todas as apresentações em que tocamos juntos “Suinguito N°2”.

The image shows a musical score for two flutes, Fl. 1 and Fl. 2, covering measures 93 to 96. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 93 starts with a dynamic of *mf*. Fl. 1 plays a melodic line with a slur over the first two notes. Fl. 2 plays a triplet of eighth notes. Measure 94 continues the melodic line in Fl. 1 and the triplet in Fl. 2, with dynamics increasing to *f*. Measure 95 features a dynamic of *ff* in Fl. 1 and *f* in Fl. 2. A red arrow points to a note in Fl. 1, and another red arrow points to a note in Fl. 2. Measure 96 concludes with a dynamic of *sfz* in both parts.

Figura 9 – Suinguito N°2: Final

1.2.3 Nathália Martins

Um outro duo que trabalhei junto a César foi “Insistência”, peça de Nathália Martins. Ela, assim como Fidelis, entrou na faculdade antes de mim, porém a conheci através de Menahem (um outro participante de meu projeto, que é noivo dela). Não falava muito com ela na época, mas foi muito gratificante trabalhar com Nathália. Assim, decidi chamá-la para participar do trabalho. Interessante que “Insistência” foi a primeira peça que toquei da compositora, e quando toquei, senti que deveria ter buscado tocar outras músicas dela antes, pois é uma peça muito boa de se tocar e muito boa de se escutar também, tanto que é uma das peças do meu trabalho que já foi tocada fora da Bahia.

O acompanhamento do processo com ela teve o início semelhante aos dois que acabei de relatar acima, no que se diz à peça sendo entregue completa aos intérpretes (eu e César). A diferença veio quando estudamos a peça e eu tive umas dúvidas sobre a estrutura formal da peça. Para mim, a transição entre a primeira e a segunda seções estava confusa, um pouco abrupta. Resumidamente eu diria que o final da frase da primeira seção não abria espaço para a frase que iniciava a seção seguinte ter significado. Falando com mais liberdade, eu sentia que faltava alguma coisa ali que ligasse as seções. Isto para mim se configurou como o maior problema

musical da peça. Conversando com a compositora sobre esse meu questionamento, ela disse que iria ponderar sobre, e ver se o que eu falei tinha sentido.

The image shows a musical score for two flutes, Fl. 1 and Fl. 2, covering measures 11 to 15. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score begins in 4/4 time at measure 11 and transitions to 12/8 time at measure 15. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to approximately 108 beats per minute. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). The Fl. 1 part features melodic lines with slurs and accents, while the Fl. 2 part provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Figura 10 – Insistência: Transição antes dos questionamentos

This image shows the same musical score as Figure 10, but labeled as the 'final version'. It covers measures 11 to 15 for Fl. 1 and Fl. 2. The key signature remains three flats. The tempo is 'Moderato' (♩. = c. 108). Dynamics include *f*, *p*, and *mp*. The Fl. 1 part is similar to the previous version, but the Fl. 2 part in the 12/8 section features a more rhythmic, eighth-note pattern.

Figura 11 – Insistência: Transição Versão Final

Nessa época, as inscrições para o Paralaxe¹⁸ estavam abertas, e eu juntamente com César submetemos o projeto “Duo de Flautas: Pocket Estreia” onde estreariamos duas peças, as quais escolhemos “Suinguito N°2”¹⁹ e “Insistência”. Perguntei então se Nathália autorizava colocar a música dela lá, e ela aceitou. Inscrevemo-nos e ela perguntou para mim “eu vou poder continuar mexendo na

¹⁸ Ver p. 5.

¹⁹ Ver p. 10.

peça?” Questionando a possibilidade de outras mudanças além das que eu tinha apontado. Eu respondi “se você entregar rápido, talvez”, porque estávamos conversando no período de inscrições do Paralaxe, e para estrear a peça, obviamente precisaríamos dela pronta. Passados alguns dias, ela entregou a peça pronta com uma nova ligação entre as duas primeiras seções, que para mim solucionou o problema que apontei ao ver a primeira versão. Estreamos então a peça com as modificações feitas através da relação compositor-intérprete.

1.2.4 Menahem Hein

Partindo para outra peça, veremos agora o processo criativo da peça para flauta solo chamada “A Flauta Trágica”, de Menahem Hein. O título dessa peça é de extrema importância para a interpretação da mesma e deve ser dada a ele atenção diferenciada. Isto porque o título surgiu logo quando o chamei para trabalhar neste projeto. Perguntei-o se desejava participar e ele respondeu veementemente animado que sim, e completou dizendo que o título da peça seria esse, e realmente foi. Tal título busca fazer uma referência irônica à ópera de Mozart “A Flauta Mágica”. O nome “Trágica” que vem no título, quando relacionado ao texto musical, busca remeter ao intérprete que ele está em uma situação de estudo individual e não está muito concentrado, e fica errando passagens, perdendo o som, afinação, e até se distraindo misturando o tema da ópera citada acima com BeatBox. Por essa explicação já dá para entender o porquê do título dessa peça ser tão importante para sua interpretação.

Decidi chamar Menahem para participar do projeto porque ele foi um amigo que fiz na graduação, e além disso se tornou amigo próximo de amigos meus que entraram junto comigo na graduação. E conseqüentemente, assim como a Kedson e Nathália, ele teria uma peça que ganharia vida sonora através de uma interpretação minha. Inclusive esse era um desejo específico meu: dar oportunidades a estudantes de composição da UFBA, especialmente a amigos meus, de ouvir suas próprias peças sendo tocadas, já que poucas peças de estudantes são tocadas em seu período de curso.

Falando do processo criativo, Menahem me entregou uma versão completa. Dei uma olhada e marquei um encontro com ele porque eu precisaria explicar a ele certas peculiaridades do BeatBox na flauta; e claro, aproveitar e perguntar sobre outras questões. No começo da peça havia um timbre airoso não identificado, e nesse

encontro pudemos decidir entre o Pizzicato e o “Ataque como Shakuhachi”. Por escolha do compositor, ficamos com o ataque como shakuhachi.

Flute

Voz

$\text{♩} = 100$

f

Figura 12 – A Flauta Trágica: Som de Shakuhachi

Dentre outras escolhas que mudaram o rumo da peça há uma que foi muito importante. Na seção minimalista da peça haviam uns compassos em que a voz era utilizada, e por haver uma concentração rítmica articulada com muitas separações, colocar a voz, seja simultânea ou separadamente, dificultaria muito tal seção e não era essencial para a definição do caráter da peça; então a decisão foi de retirar as interferências da voz nesta seção.

29

29

f

f

a a a

Figura 13 – A Flauta Trágica: Seção com voz antes do encontro

28

f

Figura 14 – A Flauta Trágica: Seção com voz Versão Final

Ao passar desta seção para a parte B da música, como a chamou o próprio compositor, havia uma transição que carecia de significado, de forma que a seção anterior não parecia estar conectada com a primeira frase da seção posterior, assim como aconteceu na peça de Nathalia descrita acima²⁰. Conversando sobre esta transição, sugeri que colocasse uma fermata para que a parte B fosse como que uma surpresa. O compositor, porém, escolheu utilizar um dos materiais rítmicos que havia na peça para que, estendendo-o, formasse uma transição para a parte B. Isto foi feito e funcionou perfeitamente.

The image displays two systems of musical notation for Flute (Fl.) and Voice (Voz).
 The first system covers measures 38 to 42. The flute part begins with a dynamic of *f*, followed by a crescendo to *p*, then another *f*, a trill, and a crescendo to *p*, and finally another *f* with a trill. A green vertical line at the end of measure 42 is labeled "TRANSIÇÃO". The voice part is silent in this system.
 The second system covers measures 43 to 47. The flute part starts with *f*, then *p*, then *f*. A tempo marking of quarter note = 60 is shown. A yellow vertical line at the start of measure 45 is labeled "PARTE B". The voice part has lyrics: "B Ps B B Ps h k".

Figura 15 – A Flauta Trágica: Transição de seções antes do encontro

²⁰ Não que seja obrigatória esta forma de conexão e até mesmo a própria conexão em si, afinal, pode-se trabalhar com o aspecto da surpresa, dentre outros conceitos criados pelo artista; mas era possível, para mim, enxergar que o compositor desejava esta conexão, tanto que, como explica a sentença posterior à desta nota no texto, sugeri trabalhar com surpresa, porém o compositor não o quis.

The image displays three systems of musical notation for Flute (Fl.) and Voice (Voz).
 - The first system (measures 40-43) shows the flute part with dynamics *p*, *f*, and *p*. The voice part has rests.
 - The second system (measures 44-46) features a *rit.* (ritardando) marking, a green vertical line labeled "TRANSIÇÃO", and a flute line starting with a forte (*f*) dynamic and a triplet. The voice part has rests.
 - The third system (measures 47-50) includes an *a tempo = 60* marking, a yellow vertical line labeled "PARTE B", and a flute line with a piano (*p*) dynamic. The voice part has rests and rhythmic symbols: B, Ps, B B, Ps, h k, with a forte (*f*) dynamic marking below.

Figura 16 – A Flauta Trágica: Transição de seções Versão Final

Outra e uma das mais importantes questões a serem tratadas na peça é o BeatBox. O termo BeatBox foi usado primeiramente para designar máquinas de percussão que foram ainda primeiramente chamadas de máquinas de ritmo. Nasceu como arte de rua nos Estados Unidos nos primórdios do Hip-Hop, quando os *rappers*, que não tinham dinheiro para comprar as máquinas de percussão, tiveram que improvisar e utilizar um instrumento que era acessível a todos, que era a boca. Sendo assim as oportunidades foram aparecendo e na década de 80 um grupo chamado *The Fat Boys* ganhou um concurso de talentos da *Radio City Music Hall* utilizando-se do BeatBox na pessoa de *Buffy*. Além dele *Doug E Fresh*, também nos anos 80, fez sua primeira aparição como *beatboxer* num *single* chamado *Pass the Budda*, e ele defende que foi ele quem inventou o termo *human beatbox*. Nesse contexto a palavra *human* (humano) é utilizada para diferenciar a máquina do ser vivo na criação de ritmos. Além desta participação *Doug E Fresh* era muito conhecido por seu estilo diferenciado, o que o possibilitou a adentrar ainda mais nos caminhos da cultura emergente do Hip-Hop. Um outro *beatboxer* dos anos 80 e que foi de suma importância para a disseminação do BeatBox foi o *Biz Markie*. Como *rapper*, ele

decidiu praticar o BeatBox e criou muitas técnicas importantes, com destaque para o canto simultâneo à batida. Com o passar do tempo o BeatBox foi tomando forma e adentrando outros estilos, como por exemplo o Jazz, por meio do famoso *Bobby McFerrin*²¹.

Mais tarde terminou entrando em contato com instrumentos musicais, como por exemplo o violoncelo (*Kevin Olusola*²²), o saxofone (*Derek Brown*²³) e a flauta transversal na pessoa de Greg Patillo, que em 2007 começou a postar vídeos no YouTube que geraram milhões de visualizações, misturando o BeatBox até mesmo a músicas eruditas como a “Pedro e o Lobo” de Prokofiev. Com a destreza a qual performa suas criações, e a fama que conseguiu por meio da internet, ele abriu portas para o BeatBox instrumental e se tornou a principal figura deste estilo no mundo.

Menahem escreveu a partitura desta peça baseada na peça “Three Beats for BeatBox Flute”, de Greg Patillo. Sendo assim, o guia utilizado já era um texto musical que não explicitava minúcias do instrumento para aquela técnica em específico. Então expliquei certas impossibilidades e certas dificuldades, tal como um motivo tercinado na flauta enquanto o BeatBox fazia uma colcheia pontuada com duas fusas, e assim esta seção foi repensada.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Voice (Voz). The Flute part is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It features a melodic line with triplets and slurs. The Voice part is written in treble clef and consists of rhythmic patterns represented by 'x' marks on a staff, with lyrics 'B Ps B B Ps h k B Ps B B Ps h k B Ps B B Ps h k' written above the staff.

Figura 17 – A Flauta Trágica: BeatBox antes do encontro

²¹ Todas as informações citadas neste parágrafo foram obtidas no site <https://www.humanbeatbox.com/articles/history-of-beatboxing-part-2/> acessado em 14/02/2018 às 14h22; Tradução Livre.

²² <https://www.youtube.com/channel/UCJ0VEgM5pu2ZfOQWzxnHWQ> acessado em 14/02/2018 às 14h24

²³ <https://www.youtube.com/user/beatboxsax>, acessado em 14/02/2018 às 14h25

Figura 18 – A Flauta Trágica: BeatBox Versão Final

É interessante salientar que é nesta seção que a história do título da peça²⁴ é realçada. Parte do tema da Rainha da Noite é misturado com o beatbox numa transcrição quase que literal.

Figura 19 – A Flauta Trágica: Tema da Rainha da Noite

1.2.5 Kedson Silva

A penúltima peça de que vamos tratar relacionada a meu projeto é a “Souvenirs d’Enfance” de Kedson Silva. Já havia trabalhado com ele em outra ocasião, que foi a aplicação já citada neste trabalho da relação compositor-intérprete e a percepção de sua eficácia na construção da peça “Matagal”. Eu poderia citar este trabalho como sendo o único motivo da minha decisão e chamá-lo para o projeto, mas pensado bem, tiveram outros. Isto porque, ao entregar a primeira versão deste memorial para meu orientador, este me convidou a refletir e escrever sobre minhas motivações no, e para o projeto de mestrado, e a partir desta orientação pude alcançar maior ponderação sobre a minha trajetória no curso.

A exemplo de outros motivos que alcancei na minha contemplação, entendi que o fato de eu já conhecer Kedson desde antes de entrar na faculdade, já foi uma

²⁴ Ver p. 15

motivação para tê-lo contatado. Ele estudou no mesmo colégio que eu²⁵, porém nós éramos de turmas distintas, então o convívio era quase nulo. Além disso praticávamos (e ainda praticamos) a mesma religião. Nossos familiares também já se conheciam, então, olhando por esses fatos, entende-se que nos conhecíamos, mas não éramos próximos. Kedson então viajou para o internato adventista em Cachoeira²⁶, onde desenvolveu ainda mais suas habilidades musicais. Lá também começou a ser conhecido no meio musical adventista baiano, o que refletiu na vida dele até hoje, onde permanece atuando nesse meio. A partir do dia que nos encontramos para prestar o vestibular foi que pudemos estreitar os laços de amizade. Sendo assim, todo este contexto possibilitou a minha decisão para chamá-lo e confiar a ele a confecção do único quarteto de flautas fruto do meu projeto.

“Souvenirs d’Enfance” tem esse título porque o compositor gosta muito do estilo Impressionismo, que teve suas raízes na França. No recital que fiz mostrando os produtos do meu mestrado²⁷, ele mesmo falou que não sabe pronunciar corretamente o título da música; mas mesmo assim ele colocou o nome em francês para remeter às raízes do impressionismo. A peça é um quarteto de flautas e o interessante nesse processo todo foi que ocorreram poucas dúvidas da parte de Kedson ao compor esta peça, por estar habituado a trabalhar, desde “Matagal”, com o instrumento flauta transversal. A principal dúvida que ele teve foi “quantos compassos o intérprete poderia tocar sem interromper o fluxo de semicolcheias em sextina” que ele havia colocado. Baseado no andamento que ele deu, dei o número aproximado de 4 compassos.

²⁵ Colégio Adventista de Salvador

²⁶ Cidade localizada na Bahia

²⁷ Recital realizado dia 21/05/2017, às 16h no Museu de Arte da Bahia, onde toquei todas as peças descritas aqui neste memorial.

Souvenirs d'enfance 7

The image shows a musical score for four flutes (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Fl. 4) in the piece 'Souvenirs d'enfance'. The score is divided into two systems, starting at measures 26 and 27. Flute 1 and 3 play a continuous eighth-note pattern with triplet markings. Flute 2 has rests in the first system and a melodic line in the second. Flute 4 plays a similar eighth-note pattern with triplet markings.

Figura 20 – Souvenirs d'Enfance: Sextina de semicolcheias

Depois o que ocorreu foi a marcação de um ensaio em que ele nos ouviria tocar e sugeriria coisas. Toquei esta peça com Clara Letícia²⁸, Flávio Hamaoka²⁹ e César Diniz, e nos ensaios que fizemos houve partes em que mudamos a dinâmica, para que se destacasse melhor o tema principal que estava ocorrendo, e aconteceu também que tivemos que escurecer o timbre para que soasse muito piano. O

²⁸ Bacharel em Flauta Transversal pela Universidade Federal da Bahia, 2017.

²⁹ Bacharel em Flauta Transversal pela Universidade Federal da Bahia, 2007, e Mestre em Performance, Flauta Transversal, pela mesma universidade, 2018.

interessante nisso tudo é que o compositor pediu a mesma coisa que nós sugerimos em relação às mudanças de dinâmica, e estas foram as únicas mudanças necessárias na peça.

1.3 Meu novo caminho

A última peça é um duo chamado “Abdução”, composto por mim. Sim, eu sou intérprete, porém, ao realizar tantas mediações entre o compositor e o intérprete (que neste caso fui eu), decidi compor baseado nos conhecimentos obtidos nestas relações; nos conhecimentos adquiridos na minha caminhada na graduação nas matérias teóricas, e nos conhecimentos interpretativos aprendidos nas aulas de flauta. Nessas aulas eu pude aprender a interpretar peças procurando padrões de procedimento teórico e composicional oferecidos pelos compositores por meio de várias peças. Assim, o processo de aquisição destes conhecimentos e minha percepção de dentro das relações compositor-intérprete, me permitiram ver que os padrões teóricos que encontrei nas músicas são os métodos que os compositores utilizam para tornar a peça coerente; e estes fatores ajudaram a construir minha peça e o meu compor. Aprendi então que uma maneira de estudar composição é estudar as estratégias e teorias utilizadas por outros compositores para criar sua própria peça – o que o intérprete também pode fazer – a diferença, porém, são os objetivos: o objetivo dos compositores é criar peças, e o objetivo dos intérpretes é criar performances. Estas considerações foram o principal ponto de partida para a criação da minha peça (ou das minhas peças, pois após esta eu continuei compondo).

Eu não considero uma mudança de objetivo a escolha de compor. Após olhar para trás e ver que aos 15 anos eu compus uma peça sem saber teoria musical avançada (apenas sabia montar acordes) com o nome de “Barroquisse Extrema”, vejo que a minha escolha de compor, agora que já sou músico profissional, é uma continuação da minha curiosidade, e de um desejo que já estava ali, dentro de mim. Porém, por buscar me especializar na função de intérprete, e por, subliminarmente, entender que intérprete e compositor são funções separadas que exigem dedicações diferentes, tal desejo não tinha tido oportunidade de se realizar. Hoje, gosto de compor. Sinto satisfação ao ver uma peça minha tomando forma sonora e ecoando aos ouvidos do público.

A história desta minha peça é bem interessante. Em algum dos momentos de divagação com o instrumento em mãos, eu descobri um efeito que eu nunca tinha visto em música alguma, nem mesmo em música contemporânea. Tal efeito só funciona em flautas de chaves abertas³⁰. O efeito ocorre quando o flautista mexe os dedos na horizontal mantendo a pressão necessária para que as chaves permaneçam em contato com o corpo da flauta, causando assim um distúrbio no som que, para mim, remete aos sons utilizados em filmes para retratar comunicações de seres extraterrestres.

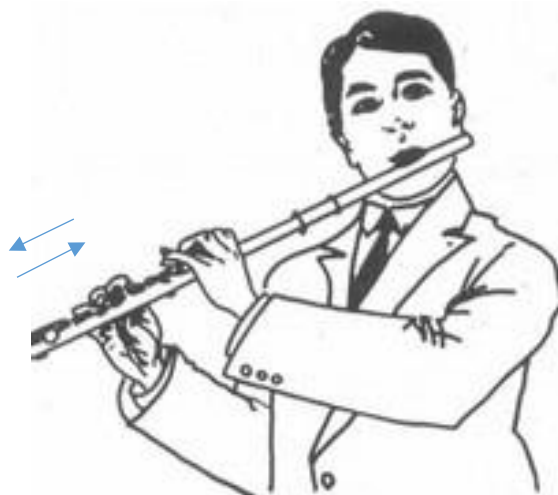


Figura 21 – ABD Ilustração³¹

Neste momento decidi que comporia uma peça baseada nesse efeito e que ela se chamaria Abdução. O efeito decidi chamar de ABD, ouvindo uma sugestão do amigo Paulo Pitta³².

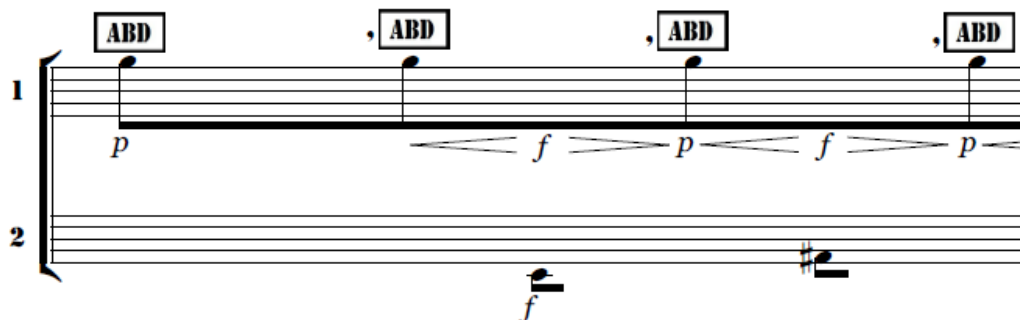


Figura 22 – Abdução: ABD Efeito

³⁰ Porque é necessário que os dedos interajam com os furos que estão nas chaves

³¹ Imagem retirada da seção de postura do Método Completo de Flauta Taffanel & Gaubert

³² Graduando em Composição pela Universidade Federal da Bahia. Ingressou no semestre 2016.1.

Criei então uma história para me servir de guia na construção da peça. Tal história está escrita dessa maneira no rascunho da peça:

“Dois amigos estão viajando pela estrada à noite quando de repente são abduzidos, porém continuam conscientes, mas não conseguem se mexer; o final desta história é apenas audível.”

Partindo então para o campo da teoria musical, decidi procurar por intervalos musicais que incentivassem a ideia de E.T.’s. O primeiro que veio à mente foi o trítono. Depois escolhi utilizar terças e sextas menores junto ao trítono, e acabou que terminei formando e utilizando uma escala que, ao tentar nomeá-la, seria algo como: dó menor harmônica com a quarta aumentada (porque usei o dó como base). Após estas escolhas, procurei conectá-las a um caráter misterioso e seguir a pequena história escrita acima. Se a peça for ouvida com a procura dos fatos apresentados pela história em mente, o momento em que o efeito que eu mencionei acima (ABD³³) aparece é o momento em que os dois amigos são abduzidos. Juntamente à história e à escolha dos intervalos, escolhi também que, além de um tema criado por mim, eu gostaria que na peça tivessem temas de músicas relacionadas à aspectos ufológicos, ou que se encaixassem na escala que utilizei. O primeiro tema que aparece na música é o meu.



Figura 23 – Abdução: Tema do compositor

Além dele, escolhi também o tema da primeira abertura do anime³⁴ Digimon³⁵, que aqui no Brasil teve sua música cantada por Angélica, em uma adaptação da música utilizada pela abertura do anime nos Estados Unidos – este tema é relacionado à escala já citada.

³³ Ver página anterior

³⁴ Anime é uma animação produzida por estúdios do Japão. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Anime>, acessado em 19/04/2018 às 16h64m.

³⁵ Digimon fala “sobre criaturas homônimas, habitantes de um mundo digital”. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Digimon>, acessado em 19/04/2018 às 16h48m.



Figura 24 – Tema transcrito da abertura de Digimon

Figura 25 – Abdução: Tema de Digimon³⁶

O outro tema é o tema da abertura da série Arquivo X, e este encaixou tanto na escala como no fato da série ser sobre fenômenos paranormais.

Figura 26 – Abdução: Tema de Arquivo X

A escrita da peça se dá com uma notação baseada na notação de Anjos Xifópagos de Eduardo Bértola. A tal notação se dá o nome de Notação Proporcional ou Espacial.

Figura 27 – Exemplo da peça Anjos Xifópagos

³⁶ Presente na Flauta 1.

As peças citadas acima e os processos criativos e interpretativos que as acompanharam, foram o núcleo do meu projeto e se apresentaram, para mim, como um produto sólido para a proposta inicial do mesmo.

1.4 Grupo Troca Interativa

Após o recital que fiz com as peças descritas, aconteceu de parte dos compositores que trabalharam comigo nessa relação compositor-intérprete se juntarem e me chamarem para fazer parte de um grupo de composição. Eu aceitei a proposta e nós formamos o grupo Troca Interativa. O grupo tem esse nome porque o principal objetivo dele é fomentar a criação de peças a partir, principalmente, da relação compositor-intérprete; mas também da relação compositor-compositor (conversações e análises das peças do grupo), compositor-público, e intérprete-público, fechando assim todas as relações possíveis no triângulo compositor-intérprete-público. A proposta de cobrir todo este triângulo advém da necessidade de uma busca por um construir musical que se encaixe num ponto de visão comum destas três pontas do triângulo. Um construir música em que nenhum ponto esteja isolado ou afastado, mas que se forme um triângulo equilátero, igualando as distâncias do fazer música em seu âmbito social. Em nossa logomarca, escolhemos a estante de partituras para representar o encontro do compositor com o intérprete e o público, lembrando assim nosso objetivo enquanto grupo de composição.



Figura 28 – Logomarca do grupo de composição Troca Interativa

No grupo eu sou o único com graduação em instrumento. Todos os outros membros são graduados em composição, e assim pudemos formar um grupo em que há as duas visões de uma peça – a do compositor e a do intérprete – criando, ao meu

ver, uma performance mais completa por ter visões que se complementam. Os componentes do grupo são: Nathalia Martins, Kedson Silva e Menahem Hein.

Inicialmente nossa ideia era compor para nós mesmos tocarmos, e foi assim que aconteceu. Estamos agora no processo de convidar pessoas para trabalharem conosco. Tivemos nosso primeiro recital no dia 31 de outubro de 2017, onde, para apresentar o grupo, toquei as já citadas peças “Matagal”, “Insistência” e “A flauta trágica”, com o intuito de mostrar os primeiros frutos da relação compositor-intérprete dos membros do grupo. Este mesmo recital tinha como tema “Gilberto Gil”. Então, após essa breve apresentação do grupo, tocamos nossas peças, onde, antes de as tocarmos, explicávamos todo o processo criativo da peça e o que ela significava. A peça que eu compus, foi baseada na música “Domingo no parque”, de Gilberto Gil. Se chama “Segundo Domingo” e foi composta para a formação: Flauta, Escaleta, Sanfona e Baixo Elétrico. Eu me concentrei no texto da música que conta a história de um duplo homicídio, e fiz a minha visão musical dessa história. Coloquei para os personagens serem representados por instrumentos específicos e o baixo elétrico como uma espécie de narrador. Após esse recital seguimos trabalhando e buscando espaço para mostrarmos nossa música.

SEGUNDO DOMINGO

RAFAEL DIAS
OP.5

The musical score for "SEGUNDO DOMINGO" is presented in two systems. The first system consists of two measures. The top two staves (Flute and Clarinet) and the bottom two staves (Saxophone and Electric Bass) each begin with a whole rest. Above the first measure of the first system, there are markings for tempo: "rit." followed by a dashed line, then "A tempo", followed by another "rit." and a dashed line. The second system also consists of two measures, with similar tempo markings. The bass line in the second system begins with a tempo marking of "♩ = 101" and a dynamic marking of "mf". The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a "5" indicating a fifth fret on the electric bass.

Figura 29 – Peça do autor deste trabalho estreada pelo grupo Troca Interativa

Paralelamente a todos estes fatos é importante ressaltar que sempre tive aulas de flauta com o Prof. Dr. Lucas Robatto. Desde a graduação até o término da minha jornada no curso de mestrado profissional, adquiri ferramentas interpretativas através dessas aulas (principalmente com a música contemporânea) onde o professor me ajudou na ampliação das percepções necessárias para minha formação como músico. Através de toda a trajetória relatada neste memorial, pude amadurecer meu tocar, pois as experiências das aulas somadas com o acompanhamento do processo criativo dos compositores, me ajudaram a olhar a música de uma forma mais completa, tanto no fazer musical prático, quanto à filosofia que o envolve. E ainda mais: tal trajetória, somada às trajetórias de vida dos compositores, enriqueceram grandemente o trabalho, de forma que pôde-se alcançar alta diversidade cultural que veio desde o BeatBox, passando por Ijexá, Pink Floyd e impressionismo, até Digimon.

2. ARTIGO

2.1 Microrrelações de poder compositor-intérprete na música de concerto

A música não atua fora das relações sociais, ela é um fenômeno social que une indivíduos, primariamente, pelo som. As relações necessárias para que a música aconteça caracterizam essa totalidade da socialização, e clamam por existir, pois a arte vive da subjetividade, e a imensa diversidade de indivíduos produz diversidade de relações, trazendo assim a subjetividade ao seu grau máximo, pois não há clones andando por aí, cada pessoa é única, o que gera produtos diferentes.

Já é inerente ao intérprete planejar um concerto pensando em seu público, fato este que também explicita que as relações sociais estão presentes no fazer musical. Para melhor ilustrar que a música depende diretamente de relações sociais é interessante observar o exemplo de Beethoven ao escrever sua terceira sinfonia, que primeiramente a escreveu em homenagem a Napoleão Bonaparte; porém reescreveu o nome da peça para "*Eroica*" ao Napoleão se proclamar imperador da França. Sobre isso, Ferdinand Ries, assistente de Beethoven, fala:

Ao escrever esta sinfonia Beethoven tinha pensado em Bonaparte, mas Bonaparte como Primeiro Cônsul. Naquela época, Beethoven tinha a maior estima por ele e o comparou aos máximos cônsules da antiga Roma. Não só eu, mas muitos dos amigos mais próximos de Beethoven, vimos esta sinfonia em sua mesa, lindamente copiados

à mão, com a palavra "Bonaparte" inscrito no topo da página-título e "Ludwig van Beethoven" na parte inferior. ...Eu fui o primeiro a dizer a notícia de que Bonaparte havia se autodeclarado imperador, quando de repente teve um acesso de fúria e exclamou, "Então ele não é mais do que um mortal comum! Agora, também, ele vai pisar no pé de todos os direitos do homem, saciando somente a sua vontade; agora ele vai pensar que é superior a todos os homens, se tornando um tirano!" Beethoven foi até a mesa, pegou a página-título, rasgou ao meio e jogou-o no chão. A página tinha de voltar a ser copiada e foi só agora que a sinfonia recebeu o título de "Sinfonia *Eroica*".³⁷

Como percebido nessa fala de Ries, Beethoven pensou a peça em homenagem a Bonaparte, por sua conduta política, o que claramente afirma uma relação social entre música e seu processo criativo, e reforça que a música depende dessas relações, pois se Beethoven não conhecesse Napoleão de alguma forma, essa sinfonia seria diferente. Essa simples informação passada do compositor (neste caso passada por seu assistente) ao intérprete, define o conceito de microrrelação que será abordado neste trabalho: uma relação social que atinge somente dois indivíduos em suas decisões e em suas questões no/do âmbito em que trabalham. Vale ressaltar que um compositor ao criar uma peça e perpetuá-la em forma de texto musical tem relação com várias pessoas (como por exemplo a *Eroica*, que sendo apresentada em público se dá numa relação de Beethoven com várias pessoas simultaneamente em uma sala de concerto), caracterizando-se como uma macrorrelação; porém este trabalho quando mais à frente relatar o processo de interação com o texto, estará focado somente na microrrelação de um intérprete e um compositor; de somente um indivíduo em relação ao outro; de um com função intérprete e outro com função compositor, que tem sua relação mediada pelo texto.

Desta maneira, uma investigação sobre hierarquias contidas nestas relações talvez desvende mistérios que sondam a construção de uma interpretação/performance, tornando assim a compreensão de peças e do fazer musical mais claras. O objetivo deste trabalho é, então, investigar as relações de poder na microrrelação compositor-intérprete – que está inserida no triângulo compositor-intérprete-público – e o que é obtido por cada uma das partes em processos comuns interpretativos e criativos. Para isso serão abordados conceitos como: poder, soberania, capital cultural e autenticidade; os quais ajudarão na

³⁷ http://www.napoleon-series.org/ins/scholarship98/c_eroica.html#1; acessado em 20/02/2017 às 18:11

investigação das microrrelações de poder na relação compositor-intérprete no âmbito da música erudita, e na perspectiva dos músicos profissionais.

Para este exame sobre as dinâmicas de poder na microrrelação proposta, é necessário o esclarecimento sobre o conceito de poder. Uma definição coesa e certa é a formulada por Max Weber:

[...] cada chance de impor, dentro de uma relação social, a vontade própria mesmo contra relutância, não importando em que essa chance se baseia. (WEBER *apud* HERB, 2013, p. 1)

A partir dessa definição pode-se pensar que o poder costuma estar detido por um indivíduo que esteja numa relação explícita em que precise exercê-lo, como por exemplo uma autoridade política; porém de acordo com Foucault, o poder está nas mãos de todos:

Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui. (FOUCAULT, 1998, p. 75)

Isto deriva do questionamento: quem exerce o poder? Como dito no exemplo anterior, o indivíduo que possui um cargo político, detém temporariamente o poder. E se dá temporariamente pelo fato de que, para ele exercer poder, a população exerceu poder anteriormente por meio do voto eleitoral. Sendo assim, o poder não está detido em um indivíduo; ele está sempre em transmissão, em transferência, não somente em macrorrelações (autoridade política – população), mas em qualquer relação social, em/de qualquer lugar. Em suma, todos estão posicionados de igual forma em relação ao poder, porque “o poder não vai ser aplicado sobre os indivíduos, ele passa através deles” (FOUCAULT *apud* HERB, 2013, p. 14). Porém, mesmo com esta característica, é útil uma reflexão mais profunda sobre a questão conceitual: o que é poder? Mais precisamente: o que é poder na relação compositor-intérprete?

Para responder essa questão vale ressaltar que o lado maquiavélico do poder não será fator direcional deste estudo, pois ele aborda o poder como algo que, ao ser buscado, corrompe a moral; fala de poder como ferramenta para alcançar ambições, mas o foco deste artigo é a distribuição de poder contida na relação compositor-intérprete. É um mapeamento do poder nessa microrrelação.

Nessa investigação sobre o poder é importantíssimo ressaltar a definição de soberania, porque essa é a face mais clara de um quadro de poder desbalanceado. Não se deve ignorar a soberania, pelo contrário, deve-se conhecê-la para que sejam montados mecanismos de defesa ideológicos que se oponham a ela quando necessário, e quando não, para lapidar um senso político individual.

O termo soberania traz consigo a adjetivação de poder incontestável, acima do qual não existe qualquer outro; é o poder “de decisão em última instância de todos os seus assuntos, internos ou externos, não dependendo de ninguém e a ninguém precisando consultar” (GALLO, 2006, p. 36)

Esta definição tirada de uma revista de informação legislativa publicada pelo Senado Federal Brasileiro, esclarece que soberania é quando o poder está concentrado em um só indivíduo ou em uma só instância. Assim, quando se concorda com a soberania em relações sociais, o equilíbrio de poder não existe, porque a quantificação de poder nesta balança penderá para o lado do soberano. Posto isto, na microrrelação compositor-intérprete, há uma relação de soberania ou uma relação equivalente de poder? Para buscar esta resposta devemos perscrutar numa direção em que as influências do poder nos fazeres que envolvem a música na relação social proposta neste estudo sejam o catalisador do nosso raciocínio.

É de suma importância, para obter essa resposta, entender que o compor e o tocar (realizar uma performance) se complementam para que a música seja concretizada no seu ato comunicativo e social junto ao público. Para esmiuçar este pensamento, Nicholas Cook argumenta que a há uma convenção muito forte na música de concerto ocidental que faz com que a performance seja tratada alheia ao texto musical e não inerente a ele.

[...] a gramática básica da performance é que você interpreta alguma coisa [*perform something*], você apresenta uma performance “de” alguma coisa. Em outras palavras, a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta; é isto que nos leva a falar naturalmente sobre música “e” sua performance, da mesma forma que os teóricos do cinema falam do filme “e” sua música, como se a performance não fosse parte integral da música (e a música do filme). (COOK, 2006, p.2)

Com esta separação, a obra (a partir daqui sempre se referindo a obra como sinônimo de texto musical) torna-se um objeto autossuficiente e intocável a ser

apreciado e transmitido. O intérprete seria meramente um condutor inerte no “passar” a obra aos seus ouvintes; seria como uma interferência no perfeito texto que foi escrito. Isso é ilustrado quando Schoenberg diz que o intérprete “é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de as suas interpretações tornarem a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (SCHOENBERG *apud* COOK, 2006, p.1). Desta forma, contendo a obra este imenso valor, o compositor recebe extrema e excessiva valorização porque é o criador da obra, não porque ele necessariamente deseje esta valorização, mas porque, nesta tradição cultural, ao menos no que diz respeito a músicos profissionalmente treinados, o texto significa mais que a performance; assim aquele que o criou recebe a maior parte do poder justamente pelo título de criador que lhe é devido.

Partindo do pensamento de Cook, percebe-se que separar performance do texto musical – de forma que a ação performática seja uma “leitura correta”³⁸ da obra e não uma performance “real”³⁹ baseada em todas as relações sociais que cercam o intérprete sendo o texto apenas um guia (*script* como define Cook) para uma expressão musical que se completa no seu contexto social – é um erro ideológico que causa um direcionamento desnecessário de poder para aquele que concebeu a obra, no caso, o compositor.

O impacto que a obra tem no contexto de conferir poder, criando assim autoridade soberana na figura do compositor, é melhor visualizado quando olhamos para a questão da edição musical. Uma música pode ter várias edições, o que é normal; mas a edição que traria mais fidelidade (do desejo do compositor transcrito no texto musical) ao tocar, seria a edição mais próxima do compositor, que seria a mais autêntica, de preferência o manuscrito direto dele.

Porém, uma postura hiper crítica, frequentemente demasiadamente especulativa levou alguns editores novos a se decidirem por versões prévias e a sempre desconfiarem da versão autorizada, a “versão de última mão”, quando esta é apresentada de forma somente impressa, e não por um autógrafo.⁴⁰ (DADELSEN, p.6)

³⁸ Apenas uma representação sonora do texto musical

³⁹ Momento em que a peça é usada como um guia para um ato sociocomunicativo, por exemplo, um recital, sendo a peça transmitida através da interpretação e um intérprete.

⁴⁰ Tradução Livre

Sendo assim a versão fisicamente mais próxima do compositor seria a versão com mais autoridade para guiar o intérprete, ou seja, teria mais autoridade por ser a mais autêntica, o que caracteriza a posse de grande quantidade de poder pelo compositor. Autenticidade na música é uma palavra forte, pois ela remete à avaliação artística de uma performance. Kivy, em seu livro *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*⁴¹ explora o significado que é usado no meio artístico e os muitos outros significados que esta mesma palavra pode ter, sendo alguns desses significados “Oposto de copiado” e “Realmente vindo do autor”⁴² (KIVY, 1995, p.3). Essas duas definições se completam e prefiguram a busca da melhor edição da obra; da versão mais importante, que está mais próxima do compositor. Porém Kivy ainda cita mais uma importante definição de autenticidade que é “Possuir inerente autoridade” (Ibid). Então, a obra, criada pelo compositor, passada adiante como não copiada de ninguém, e tendo como carga o status do compositor como criador da obra, tem, por fim, uma autoridade inerente a ela mesma, que pode ser analisada como uma autoridade emanada do compositor por ele ter – no caso estudado da obra como centro do fazer musical – poder adquirido através do posto de criador da música. Fica ainda mais claro quando Kivy cita três ramificações que explicam a autenticidade como autoridade:

[...] aderindo fielmente às intenções performáticas do compositor, conformidade com a prática performática do período histórico do compositor, produzir sons muito similares ou idênticos aos sons produzidos numa performance durante o tempo de vida do compositor.⁴³ (Ibid, p.4)

Um destaque maior para a primeira ramificação⁴⁴ onde fala claramente que o compositor tem autoridade suficiente para o intérprete seguir suas “intenções performáticas”, somente por ele ser autêntico. Isso torna então o texto musical parte de sua autenticidade, carregando assim a autoridade do compositor por todas as performances que vão ser realizadas. Por isso a facilidade em aceitar o manuscrito do compositor como superior às outras edições. Há claro, exceções que não serão

⁴¹ KIVY, P. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1995, 299 p.

⁴² Tradução Livre

⁴³ Tradução Livre

⁴⁴ É importante salientar que as outras duas ramificações “conformidade com a prática performática do período histórico do compositor” e “produzir sons muito similares ou idênticos aos sons produzidos numa performance durante o tempo de vida do compositor” não serão explicadas neste trabalho.

estudadas neste trabalho, porém são mostradas por Dadelsen no seu texto “A versão de última mão”⁴⁵, acima mencionado⁴⁶.

Nisso, ao não se dar importância à performance e considerar que da obra emana a autoridade do compositor por ela carregar a autenticidade do mesmo, percebe-se que o compositor tem certa facilidade em deter o poder para si, justamente por causa do direcionamento desnecessário que ocorre quando se considera a obra como principal fonte de expressividade e não a performance. Isto é produto da “ética modernista” (DOMENICI, 2012, p.1).

Então, já que o poder está detido em um único local, há uma fuga do caráter revezador do poder entre os indivíduos, tal como descrito por Foucault, nesse caso, entre o compositor e o intérprete. Sendo assim, o direcionamento de poder na relação compositor-intérprete nada mais é que uma espécie de contrato – conceito de poder especificado por Thomas Hobbes. Assim, para ocorrer o acúmulo de poder, tal como mencionado no parágrafo anterior, é necessário que um dos lados ceda o próprio poder ao outro lado, ocorrendo assim o contrato, que é um conceito que explica como essa retenção de poder direcionado é legitimada (ganha soberania).

[...] o contrato se apresenta como única saída possível: ele monopoliza o poder nas mãos do soberano. (HOBBS *apud* HERB, 2013, p.7)

Ora, se o compositor recebe poder através da obra, por ela ser considerada um elemento isolado da performance e não parte dela, então o compositor detém o poder como soberano nessa microrrelação, não pela relação em si, mas pela lógica contratualista que guia o meio erudito: a obra tem que ser reverenciada, e emana poder (em forma de autoridade) do compositor, logo, ela confirma o poder de seu criador e serve como legitimação desse poder, ou seja, um contrato. Contrato este que é “assinado” pelo intérprete a partir do momento em que ele concorda não em interpretar e apresentar a peça, e sim em somente ler, em apenas executar a obra em formato sonoro, seja por vontade própria, ou seja porque ele, ao ser inserido na cultura de música de concerto, foi colocado num fluxo onde a obra já era engrandecida. Em outras palavras, se o poder está detido com alguém, é porque os outros indivíduos inseridos na relação social concordaram com esta detenção, abdicando de sua parte

⁴⁵ Título original: “Die ‘Fassung letzter hand’ in der Musik”

⁴⁶ Ver p. 33.

do poder para se render, neste caso, ao texto musical (lembramos sempre da definição de Foucault que o poder é cíclico, e todos tem sua parte). Porém, fora do contexto de veneração da obra, o intérprete também pode tomar o poder para si, como será explanado mais à frente neste trabalho.

Hobbes também aponta características que definem um contrato, isso ele as chama de sinais de contrato. Ele diz que “Os sinais podem ser expressos ou por inferência”, e definindo sinais de contrato expressos ele diz que “[...] são palavras proferidas pela compreensão do que significam” (HOBBS, 2003, p.116). Esta com certeza não é a lógica do contrato regido pela obra; não houve ninguém que falou: “a partir de hoje vamos todos olhar a obra alheia à performance”. Foi um processo. O fato foi que, ao ser construída essa ideologia, quando no século XX alguns grandes compositores como Schoenberg e Stravinsky não pediam interpretação da peça e somente sua execução, a consequência dessa construção e da posterior inércia relacionada à mesma possibilitaram o contrato que pode ter seu sinal classificado como por inferência. Como definição “Os sinais por inferência são às vezes consequências de palavras, [...] do silêncio, [...] de ações” ou “da omissão de ações” (Ibid). Ou seja: todo este processo criou uma lógica contratualista focada na obra, transferindo assim, desnecessariamente, demasiada quantidade de poder do intérprete para o compositor, tirando a música de um contexto social e colocando-a num contexto em que o indivíduo se relaciona apenas com a parte teórica da mesma. Em todo este contexto, o compositor é como um soberano na microrrelação.

Ainda no mesmo âmbito, se o compositor é soberano, como o intérprete pode ser classificado na microrrelação? Hobbes define contrato como “A transferência mútua de direitos”. (Ibid, p.115) A partir disto então, se o compositor recebeu vantagens via obra, e tais vantagens advém de direitos cedidos por alguém, este alguém é o intérprete. Este cede seu direito de realizar uma performance enquanto música para acatar a obra como centro de seu dizer artístico. Porém ele também deveria receber certa “parte” nisto. Em teoria, a parte do contrato que o compositor oferece é a obra, porém nada mais que isso, porque, lembrando, ao tratar o texto musical alheio à performance, o intérprete cede seu poder de interpretar para atender a demanda de apenas executante da obra. Ou seja, a parte do contrato que o intérprete recebe é o próprio contrato em si. Em um exemplo fora do contexto musical, é como se fosse uma “democracia monárquica de um candidato só”. O candidato

único cria um sistema de votos para que o povo possa escolher quem o vai governar, só que o candidato afirma que a cidade só pode subsistir se seguirem o que ele sugerir. Então a única saída do povo é “assinar um contrato” com ele através do voto que dê o poder para candidato governar sobre eles, tornando assim a única escolha do povo abdicar de suas escolhas e segui-lo como a um rei. Então, este contrato “assinado” pelo intérprete, é um contrato que limita sua própria função, tornando soberana a função do compositor. Esta transação não é mútua quanto a definição de Hobbes: é uma entrega do poder possuído a outrem, normatizada em forma de ideologia de reverência à obra, utilizada em nível de mensagem subliminar através do contrato.

Partindo dessa lógica e olhando para o lado do intérprete, a obra (ao atuar como contrato) serve como medida disciplinar para mantê-lo longe de interpretar uma música. Foucault explica que há “Um direito de soberania e um mecanismo de disciplina” e que “é dentro destes limites que se dá o exercício do poder” (FOUCAULT, 1998, p.189). A princípio tanto o compositor como o intérprete têm o direito de soberania, mas só o compositor tem o mecanismo de disciplina (obra = contrato = mecanismo disciplinador), o que o torna capaz de tomar para si tal direito de soberania. Sendo o compositor o soberano desta microrrelação a partir dos moldes de contrato acima citados, o intérprete é o indivíduo que, ao ceder seus direitos⁴⁷, é disciplinado pela obra, sendo assim a obra a lei que limita o intérprete. Pode-se assim comparar a obra a um código jurídico que mantém o intérprete dentro dos moldes propostos pela mesma. Isto faz com que o soberano se sustente como tal. Somando sua soberania a ações disciplinares de poder e afirmando-a através das mesmas, torna assim sua soberania suprema e obducta. Esta é a máscara que sustenta a soberania do compositor na microrrelação. O compositor tendo a obra, a utiliza como contrato, e também como mecanismo disciplinar que coage o intérprete a ocupar o lugar de mero reproduzidor textual em forma sonora. Todo este desbalanceamento do poder ocorre, de fato, quando a obra é exaltada acima da performance.

A tudo isto também vale a reflexão de que o intérprete também está passível de ter o poder tomado para si causando o desbalanceamento de poder na microrrelação social estudada neste artigo. O intérprete não é uma mera marionete

⁴⁷ Direitos esses que estão relacionados com sua função de intérprete.

que em todos os momentos vai ser levado à situação descrita anteriormente – ele também tem suas escolhas como indivíduo e tais escolhas podem levar ao desequilíbrio na balança do poder. Tudo começa quando o intérprete tem a possibilidade de escolher o que vai tocar. É neste momento em que ele pode escolher assinar o contrato ou não. Se escolhe tocar a peça, então existem quatro possibilidades: venerar a obra e aceitar a ética modernista já abordada aqui neste trabalho; escolher procurar uma relação fora dessa ética em busca do equilíbrio de poder juntamente ao compositor (seja em conversas ou com decisões musicais proporcionais entre o seu desejo e o do compositor); tornar suas decisões absolutas e criar uma performance baseada exclusivamente em seu gosto, ou se recusar a tocar a peça.

A primeira opção já foi abordada neste trabalho; na segunda não há (ou não deveria haver) desbalanceamento de poder; na quarta, por haver recusa, não há relação compositor-intérprete, e assim, não há assinatura do contrato. Sobra então a terceira opção que se resume em o intérprete poder escolher tocar a peça do compositor e fazer o que ele quiser na performance, ignorando todo o contexto, criando assim uma performance de alto teor egocêntrico.

[...] eu acho deplorável que devem haver intérpretes arrogantes que acreditam que a satisfação de suas individualidades, suas visões artísticas, ou o que quer que seja, são de tanta importância central que todas as outras considerações podem ser legitimamente ignoradas por eles⁴⁸. (URMSON, 1993, p. 163-164)

Foi basicamente disto que surgiram as edições “trabalhadas” e a filosofias ao redor das mesmas (DADELSEN, 1961, p.5). O intérprete colocava nessas edições o que ele pensava para a performance, editando assim a peça do compositor, e ainda mais, eternizando suas modificações. Desta forma o intérprete ignora os desejos do compositor, colocando os desejos dele mesmo como novas versões do texto musical criado pelo compositor.

Os editores, em via de regra famosos pianistas, violinistas ou regentes, colocavam no papel as suas experiências interpretativas [...] E tais intervenções e complementações eram somente raramente indicadas de forma especial. O público não queria tocar

⁴⁸ Tradução Livre

Beethoven na maneira de Beethoven, mas sim na maneira de Hans von Büllow, Eugen d'Albert ou Frederic Lamond⁴⁹. (DADELSEN, 1961, p.5)

Essa citação reflete então que o intérprete ao modificar as obras dos compositores de acordo com suas preferências, tem o poder retido em si. Essa valorização ocorre, mas ao observar a questão do texto, vê-se que ainda há a lógica contratualista agindo de forma subliminar, que se reflete no fato de que, mesmo o texto sendo modificado pelo intérprete, ainda assim há ali o poder do compositor agindo pelo fato do texto ter sido criado por ele. Ou seja, o intérprete pode fugir da lógica contratualista ao rejeitar a realização da performance de uma certa peça; mas, quando utiliza do poder retido em si para construir uma edição “trabalhada” (DADELSEN, 1961, p.5), não pode fugir da lógica contratualista, pois ainda é sujeito à rendição do texto que veio do compositor. E é dentro das escolhas que o compositor sabe que pode fazer em uma obra, que ele pode escolher se busca um equilíbrio de poder na relação compositor-intérprete ou se utiliza do poder detido nele mesmo pelo contrato para ignorar a busca desse equilíbrio na relação.

Em sua visita à Universidade Federal da Bahia no ano de 2017, Anders Ljungar-Chapelon, em reunião com alguns orientandos do Prof. Dr. Lucas Robatto, contou uma história sobre a peça “*Unity Capsule*” de Brian Ferneyhough, quando o autor deste artigo explanou o tema sobre o qual estava escrevendo:

Ferneyhough criou a peça *Cassandra's Dream Song* pensando que seria muito difícil algum intérprete tocar tudo o que estava escrito corretamente, até que houve alguém que conseguiu tal feito. Então, após ficar intrigado com tal acontecimento, Ferneyhough decidiu criar a peça chamada *Unity Capsule*, onde há um trecho que é realmente impossível de executar. Onde o intérprete perdeu seu valor? (Informação Verbal)

Esta é justamente a pergunta intrigante da qual se busca resposta: “Onde o intérprete perdeu o seu valor?” Na justificativa de Ferneyhough, esta impossibilidade proposital é uma forma de expressividade, onde a peça vai ser interpretada e apresentada de maneiras distintas por indivíduos distintos, de acordo com seus estados físico e mental.

Na visão de Taruskin, o trabalho de Ferneyhough promove a última concepção modernista de um intérprete como um trabalhador habilidoso para ser julgado em seu

⁴⁹ Tradução Livre

nível de efetiva subjugação à intenção do compositor. Dessa perspectiva, *Unity Capsule* surge para tipificar as relações de poder desbalanceadas prevaletentes na divisão de labor entre compositores e intérpretes. À luz de uma associação de longa data de Brian Ferneyhough com Darmstadt, um ponto focal indigno para a ira dos críticos pós-modernistas com respeito ao modernismo institucionalizado em música, a análise de Taruskin poderia parecer primeiramente não problemática. Entretanto, uma diferença fundamental entre a realidade performativa de *Unity Capsule* e as sustentações ideológicas que Taruskin vê nela são insinuadas no próprio critério de julgamento de Ferneyhough por meio de fidelidade como oposta à exatidão. Dada a futilidade de uma interpretação de todos os parâmetros de forma precisa em qualquer dimensão, uma performance de sucesso repousa em uma fiel, em vez de uma precisa, tentativa de realização, mediada através das limitações físicas e mentais do intérprete. Nesse sentido, o flerte de *Unity Capsule* com a beira da possibilidade serve para remover o compositor de seu “monopólio criativo... sobre o intérprete”.⁵⁰ (AULICH, 2016, p. 5-6)

Então, de acordo com a citação acima, a impossibilidade (ou como na citação, “o flerte com a beira da possibilidade”) da peça tem o propósito de acabar com o monopólio do compositor sobre o intérprete. Porém, ironicamente, foi o compositor que tomou a decisão de que a impossibilidade citada seria a saída filosófica da libertação do intérprete. Ou seja, o intérprete mais uma vez teria que se voltar para a obra, para então ser libertado do poder colocado nas mãos do compositor através do processo contratualista; o qual já estava em andamento anteriormente em cada peça composta, e, neste exemplo, está em andamento novamente para uma prometida libertação do intérprete. É um ciclo vicioso; um pleonasma filosófico: a libertação do monopólio está em o indivíduo aceitar o contrato que o colocou em posição de inferioridade.

A reflexão a ser trazida agora não é uma novidade, e sim a indagação feita anteriormente: “Onde o intérprete perdeu o seu valor? ” Ou, repensando de acordo com o embasamento que foi trazido acima: Onde o intérprete estava quando o compositor decidiu o meio de sua libertação⁵¹? E, como notado, começando pela última pergunta, chega-se à conclusão de que ele não estava lá. O intérprete estava mais uma vez fora das decisões. O intérprete não participou da construção de uma peça na qual iniciaria uma revolução no pensar de interpretação e performance. O

⁵⁰ Tradução livre

⁵¹ Do contrato, moldado pela ética modernista.

intérprete não foi chamado para argumentar sobre sua prática, com o intuito de buscar a tal libertação do monopólio. E dessas respostas pode-se buscar a resposta para a primeira pergunta: o intérprete perdeu o seu valor em *Unity Capsule*, quando Ferneyhough decidiu pelo intérprete seu meio de libertação. Se o intérprete tivesse valor, ele não seria considerado apenas em suas capacidades com o instrumento e/ou como um instrumento, comparando-se a um operário que só realiza trabalhos braçais para um objetivo imposto; ele seria considerado em sua função, como um porta-voz que dá vida a peças e tem a oportunidade de construir um processo artístico momentâneo ou durável que se encaixe no contexto social em que vive completando lacunas próprias e alheias que só a arte o pode contemplar.

Então, o intérprete lembrado somente como indivíduo habilidoso dá razão a Taruskin quando, como já dito, diz que tais trabalhos promovem “a última concepção modernista de um intérprete como um trabalhador habilidoso para ser julgado em seu nível de efetiva subjugação à intenção do compositor” (Taruskin *apud* Aulich, 2016, p.5). Indo ainda mais longe, George Kautzenbach impressionantemente escreve sobre como tais mecânicas entre compositores e intérpretes se assemelham à luta de classes mostrada por Karl Marx, ao afirmar que “a descoberta do fantasma de Marx assombrando os procedimentos era tão bizarra [...] a única maneira de lidar com isso era considerar engraçado.”⁵² (KAUTZENBACH, 1977, p. 197) E mais à frente no texto ele explica como ele percebeu as ideias de Marx enquanto estava assistindo um concerto orquestral:

Em vez de uma orquestra em ação, eu vi poder em ação: um compositor impondo seus desejos à intérpretes acorrentados. Nem tampouco é só com este compositor e estes intérpretes. É todo o compositor que já foi venerado sobre um intérprete e todo intérprete que já teve que se submeter. É – e de repente eu vi isso – a luta de classes em *pur sang*, lutada pela linha de divisão de labor entre cabeça e mão. A classe do compositor, a classe alta desde que nos modos de produção a cabeça joga na função decisiva, assenhorando-se sobre a classe dos intérpretes, a classe baixa por causa do aspecto manual nos seus meios de ganhar a vida. (KAUTZENBACH, 1977, p. 197-198)

O que seria uma classe alta e uma baixa, se não concentração de poder desbalanceada? Continuando a busca por entender este desbalanceamento, uma definição sintetizada de poder é conceituada por Hobbes: saber é poder (*Scientia*

⁵² Tradução livre

propter potentiam)⁵³. Esta frase complementa a definição de Weber citada no início deste trabalho e ajuda nesta investigação pelo fato de que, tanto o compor como o tocar tem sua parte intelectual. O compor relaciona-se com o criar um discurso coeso e lógico, para que possa ser receptivo tanto ao intérprete como ao público. E o tocar relaciona-se com intelectualidade quando se trabalha a parte interpretativa, para que o discurso, ao soar, seja convincente. Ambos feitos de forma virtuosística, dão ao indivíduo um status de “muito bom” no que faz (compor ou interpretar), ao passo que ele passa a possuir um poder caracterizado e adquirido pela sua intelectualidade, que é transfigurada e medida em capital cultural, um conceito definido por Bourdieu em seus estudos que busca expressar, uma medida para status e “aptidões” intelectuais vinculadas a cada indivíduo.

O capital cultural pode existir sob três formas: *no estado incorporado*, ou seja, sob a forma de disposições duráveis do organismo; *no estado objetivado*, sob a forma de bens culturais - quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas, que constituem indícios ou a realização de teorias ou de críticas dessas teorias, de problemáticas, etc.; e, enfim, *no estado institucionalizado*, forma de objetivação que é preciso colocar à parte porque, como se observa em relação ao *certificado escolar*, ela confere ao capital cultural - de que é, supostamente, a garantia - propriedades inteiramente originais. (BOURDIEU, 1999, p. 74)

Conhecendo as três formas do capital cultural, partir-se-á para uma análise de cada ponto em relação ao compositor e ao intérprete, para buscar quantificar o poder na microrrelação compositor-intérprete.

O capital cultural não é palpável, sendo assim, ele é um tipo de status que acompanha cada indivíduo em suas singularidades. Assim, ele pertence a cada indivíduo em seu íntimo. E este é um ponto de partida importantíssimo para entendermos a primeira forma do capital cultural: o estado incorporado. Quando se fala em incorporado, na raiz da palavra, quer dizer que está no corpo. E é justamente isso que esta forma abrange:

A maior parte das propriedades do capital cultural pode inferir-se do fato de que, em seu estado fundamental, está ligado ao corpo e pressupõe sua incorporação. A acumulação de capital cultural exige uma incorporação que, enquanto pressupõe um trabalho de inculcação e de assimilação, custa tempo que deve ser investido

⁵³ HOBBS *apud* HERB, 2013, p. 5

pessoalmente pelo investidor [...] Sendo pessoal, o trabalho de aquisição é um trabalho do 'sujeito' sobre si mesmo (BOURDIEU, 1999, p. 74)

Esta forma é fundamental para o entendimento do capital cultural, porque especifica que em seu cerne é um capital especialmente pertencente a relações sociais. É como se fosse a moeda invisível que dá valor social a um indivíduo. Desta maneira, completa-se a definição de capital cultural:

O capital cultural é um ter que se tornou ser, uma propriedade que se fez corpo e tornou-se parte integrante da "pessoa", um *habitus*. (Ibid, p. 74)

Partindo destas definições, ao olhar para o músico, sendo compositor ou intérprete, percebe-se que existem similaridades na construção de carreira:

- Houve tempo disposto pelo compositor e pelo intérprete para o aprendizado, em suas muitas formas, necessário para o compor e o tocar ([...]“custa tempo”[...]⁵⁴).
- Foi um investimento pessoal para que assim pudessem tanto compor como tocar em sua forma completa ([...] investido pessoalmente pelo investidor [...]⁵⁵).
- O compor e o tocar são reflexos de vivências, personalidades e conhecimentos, tanto do compositor como do intérprete ([...] aquisição é um trabalho do sujeito sobre si mesmo[...]⁵⁶).

Vê-se então uma busca simultânea de conhecimento e capital cultural, por estarem intimamente ligados. E, depois de um tempo na trajetória como músico profissional, adquire-se, por encargo da profissão, uma grande quantia de capital cultural. Tendo assim, tanto o compositor como o intérprete, grandes quantias. E, ressaltando, o ponto mais importante dessa forma de capital cultural, é o fato dele estar incorporado, preso no corpo, sendo tão particular a ponto de dificultar a transmissão, caracterizando mais profundamente o possuidor com “[...] um grau de dissimulação mais elevado do que o capital econômico e, por esse fato, está mais predisposto a funcionar como capital simbólico, ou seja, desconhecido e reconhecido, exercendo um efeito de (des)conhecimento [...]”. (Ibid, p. 75)

A segunda forma do capital cultural é o estado objetivado. Já descrito acima, este estado define-se relacionado a coisas palpáveis. Se o indivíduo tem quadros,

⁵⁴ BOURDIEU, 1999, p. 74

⁵⁵ BOURDIEU, 1999, p. 74

⁵⁶ BOURDIEU, 1999, p. 74

livros e afins, quer dizer que seu capital cultural está sendo refletido nestas posses físicas, reafirmando o status do possuidor; “Assim, os bens culturais podem ser objeto de uma apropriação material, que pressupõe o capital econômico, e de uma apropriação simbólica, que pressupõe o capital cultural”. (BOURDIEU, 1999, p. 77) O que poderia ser caracterizado como bens culturais do compositor, que remetesse ao estado objetivado do capital cultural? A resposta para isso, por um viés filosófico, é: suas obras. A partir do momento em que uma peça está sendo formada, o compositor mostra seu capital cultural no estado incorporado, por ser uma criação advinda dele mesmo como indivíduo único no meio social. Depois de formada, a peça se define também como estado objetivado por mostrar e definir que o compositor possui tal capital cultural (que já estava no estado incorporado). Ao intérprete não pertence a peça em relação ao seu texto musical (porque o compositor a criou), mas passa a pertencer na performance, quando o mesmo, ao interpretar tal texto, mostra o próprio capital cultural em seu estado incorporado, tornando a performance única.⁵⁷

A terceira e última forma do capital cultural é o estado institucionalizado. Basicamente, por definição, é quando se adquire capital cultural por ter um “certificado escolar” – e por certificado escolar utilizar-se-á o diploma como exemplo.

Com o diploma, essa certidão de competência cultural que confere ao seu portador um valor convencional, constante e juridicamente garantido no que diz respeito à cultura, a alquimia social produz uma forma de capital cultural que tem uma autonomia relativa em relação ao seu portador e, até mesmo em relação ao capital cultural que ele possui, efetivamente, em um dado momento histórico (Ibid p.78)

Nesta forma, tanto o compositor como o intérprete possuem o capital estudado. Porém, nas palavras de Bourdieu da citação acima, entende-se que é uma forma relativa, e muito mutável. Por exemplo, em um concurso, pode ocorrer uma disputa de títulos, e, mesmo que todos os participantes tenham um capital cultural em seu estado incorporado e institucionalizado, ao chegar no momento da disputa de títulos, tal capital tem seu valor apenas em seu estado institucionalizado; e, mesmo com este valor sendo o mesmo para todos⁵⁸, certos diplomas terão mais valor para os avaliadores daquele concurso em específico, por diversas razões, dentre elas, a relevância para a posse do cargo, etc. Então também, tanto o intérprete quanto o

⁵⁷ O que não se caracteriza como estado objetivado.

⁵⁸ Parte-se do pressuposto que cada diploma tem o mesmo valor por terem a mesma definição: representação física que o indivíduo está formado em sua área.

compositor tem o capital cultural neste estado. Além disso, o valor do diploma, por um indivíduo tê-lo adquirido através de estudos teórico-musicais, tem seu valor modificado no meio profissional, por conta de uma dicotomia existente: o compositor é o indivíduo “da teoria” e o intérprete o “da prática”. Tal divisão está enraizada na construção do saber musical desde a antiguidade, como disse Aristóteles:

Rejeitamos, então, a profissionalização no ensino musical e na execução com instrumentos, e consideramos a execução em competições como uma atividade profissional, pois o executante não participa das mesmas para seu aperfeiçoamento, mas para o prazer de seus ouvintes, e este é um prazer vulgar; por isto não consideramos a execução condizente com a condição de homem livre, mas extremamente subalterna; os executantes se tornam vulgares, uma vez que seu escopo é mau, já que a vulgaridade da audiência geralmente influencia a música, de tal forma que ela dá aos artistas que a executam com o fito de ser agradáveis à audiência um caráter peculiar, e também um aspecto corporal diferente por causa dos movimentos que eles fazem (ARISTÓTELES *apud* ROBATTO, 2013, p. 8).⁵⁹

Ao cruzar a citação acima com a de Kautzenbach, que mostra o compositor como a classe alta (cabeça) e o intérprete como a classe baixa (corpo), percebe-se que o compositor é relacionado com a parte teórica – a cabeça pensante do cenário estudado. Assim, sendo o compositor o detentor da teoria, ele tem o estado institucionalizado como uma reafirmação do capital cultural em seu formato incorporado. Não que o intérprete não possa também realizar esta reafirmação⁶⁰, este também o faz; mas o compositor como teórico, e além disso como criador, ultrapassa a quantia de capital cultural do intérprete, por ter seu capital também em estado objetivado, que é a sua peça, advinda de suas próprias vivências (processo criativo), e criada com a teoria (informação musical), destacando assim seu status de “teórico” (aquele que manuseia a teoria); e então, relativizando, como descrito por Bourdieu, o estado institucionalizado do capital cultural.

Após todo este apanhado, pode-se então entender que tais quantias invisíveis (de capital cultural) estão ligadas ao processo de aquisição de informação, e especificamente neste caso, informação e formação musical, a serem culminadas no ato de fazer música. Retomando a síntese de Hobbes, “saber é poder” (*Scientia*

⁵⁹ É certo que Aristóteles estava falando sobre processos que aconteceram na época em que estava vivo; porém, percebe-se que este texto se encaixa perfeitamente na descrição da diferença de funções e hierarquias na relação compositor-intérprete, quando pautada na ética modernista.

⁶⁰ Através do capital institucionalizado.

propter potentiam). E, após o estudo de Bourdieu, agora relacionado com o tema proposto neste artigo, pode-se mudar tal síntese para: “capital cultural é poder”, conseguindo assim uma nomenclatura para a quantificação do poder. E já que se trata de quantificação, o compositor torna-se superior por possuir mais desta “moeda” do poder que o intérprete, através de, e sob as condições de, tudo isto que foi estudado neste trabalho, a saber o ponto crucial da veneração desnecessária da obra.

Imprescindível é a reflexão de que não há a razão para a qual o status obtido via capital cultural seja automaticamente ligado à soberania. Seja este pensamento consumado e quem detiver este poder primeiro será um ditador de fazeres musicais a ser seguido cegamente por indivíduos que almejam ter o mesmo status; seja este pensamento consumado e a diversidade de interpretações será extinta simplesmente porque há um soberano que dita o seu gosto pessoal. O capital cultural, o qual mede poder, e que abre portas para o ser um grande intérprete ou compositor, é obtido pelo estudo da história, da prática do instrumento, da teoria musical e da observação da diversidade interpretativa em forma de áudio ou vídeo para enriquecimento expressivo, e não na busca da absorção dos ditames de um indivíduo pseudo-soberano.

Além de, e partindo de todos esses conceitos, há um outro fator que desequilibra o balanceamento de poder e hierarquiza as classes: a ideologia. O que acontece é que para estes poderes serem desiguais, as ideologias das classes precisam ser diferentes; ou podem ser iguais de forma que tais ideologias possam se espelhar na lógica contratualista – caso não venha a acontecer de nenhuma dessas maneiras, o poder estará balanceado. O Prof. Dr. Lucas Robatto em seu artigo “A Interpretação Musical: o trânsito entre prática e academia mediado pela ideologia” lista algumas características e funções da ideologia através das definições de Paul Ricouer, as quais são: “integradora ou mediadora, a função dissimuladora, a função de dominação e a função de deformação” (ROBATTO, 2013, p.3). Cada indivíduo, especificamente no recorte das relações de poder que envolvem a prática musical, tem uma ou algumas dessas funções prevaletentes em seu fazer.

Resumidamente a função integradora é a que media “as relações de indivíduos que se constituem em um grupo.” (Ibid, p. 3), ou seja, é aquela que une indivíduos em grupos coesos e distintos. A função dissimuladora é a que “começa a constituir um modo de pensamento ou crença[...]” (Ibid, p.4), sendo assim é aquela que move

o sistema de crenças que define o grupo. A função dominadora “se dá quando o nível da dissimulação interage com a função integradora, estabelecendo relações de autoridade e legitimação dentro do grupo ” (ROBATTO, 2013, p. 4); sendo assim, ela é uma ideologia que separa as funções no grupo, fornecendo autoridade para cada uma delas. A última função é a deformadora, que “opera atrás de nós, mais do que a possuímos como um tema diante de nossos olhos”⁶¹. Assim, ela é a função que age dentro de nós quase que como um instinto, advindo de pensamentos já solidificados em cada indivíduo.

Como dito, para um desbalanceamento de poder as ideologias precisam ser diferentes ou agirem num nível que possibilite o contrato. Destarte, é viável pensar que para se conseguir que o texto fosse enaltecido acima da performance uma ideologia prevaleceu sobre a outra, o que reforça o comparativo com Marx no que se diz a uma luta de classes, onde há a classe dominante e a classe dominada. Nesse caso, a ideologia da ética modernista (cabeça) prevaleceu sobre a ideologia da performance musical (corpo), colocando-se em um contexto e função social superiores. Poder-se-ia pensar que, dentre as duas funções citadas acima, esta última foi a que prevaleceu. Em parte, sim. Porém, além dela, as outras funções também agiram para a criação do cenário da ética modernista.

Ao olhar para a função da ideologia dominadora, percebe-se a lógica contratualista atuando através desta função. Em um comparativo, percebe-se o fazer musical imerso na relação compositor-intérprete refletido em cada uma das funções da ideologia: os músicos, em suas diferentes funções (compositor e intérprete) tem o mesmo pensamento e formam grupos coesos (músicos), formando assim uma ideologia integradora, pois todos integram o fazer música. Na função dissimuladora o pensamento que é construído é que o compositor é respeitado como, e porque é o criador da peça, remetendo assim ao conceito da ética modernista que mostra a obra como objeto de veneração, tornando esta ética o sistema de crenças do grupo. Além disto há o patamar em que ocorre o desbalanceamento de poder (pois nos citados anteriormente haviam apenas a formação do grupo e a divisão de funções), desequilíbrio este que ocorre ao perceber o compositor como criador da peça e

⁶¹ <http://estadohobbesiano.blogspot.com.br/2011/10/o-problema-da-ideologia-em-paul-ricoeur.html> (acessado em 11/02/2018 às 12:00)

entender que para um puro produto final a obra deve ser enaltecida, causando assim uma escolha de autoridade no grupo (ideologia dominadora). É neste exato momento que o intérprete se despoja de seu direito, e cede seu poder ao compositor através do contrato assinado com a cláusula subliminar que venerar a obra é mais importante que a performance, escolhendo assim colocar o compositor em posição de autoridade e soberania. Cada intérprete que escolhe este caminho assina o contrato da ética modernista e cede seu poder, desequilibrando estas relações de poder; e cada compositor ao se deixar levar pelo fazer música somente voltado ao texto musical esperando assim uma fidelidade extrema da parte do intérprete impedindo a co-criação do mesmo⁶², da vazão à assinatura do contrato contribuindo da mesma forma com a perpetuação da ética citada. Estas escolhas, com o passar do tempo, levaram o grupo dos que praticam música a obter uma ideologia deformadora no formato da ética modernista – tais normas foram então passadas ao longo do tempo e agora o normal é que se venere a obra; o venerar a obra termina sendo muito forte e “opera atrás de nós”.⁶³

O poder é um fenômeno relacional. Ele surge quando os indivíduos buscam interagir entre si e chegar a acordos. E isso não se dá somente em grandes esferas – pode acontecer simplesmente em uma situação de congestionamento no trânsito, onde um motorista cede seu direito de passagem a outro motorista. Ora, o primeiro motorista tinha a escolha de, com o poder de estar onde estava, não ceder espaço, exercendo seu direito. Mas, se não houvesse congestionamento, não haveria necessidade da relação descrita acima, e então não haveria a dinâmica de poder exemplificada. “O poder surge entre os homens quando eles agem juntos e desaparece no momento em que se dispersam” (Arendt *apud* HERB, 2013, p.10). Desta forma, a relação compositor-intérprete que busca o equilíbrio de poder tem a capacidade de não se submeter ao que foi ensinado e perpetuado pela ética modernista. Sendo assim, uma relação compositor-intérprete saudável deve buscar este equilíbrio. E, é interessante considerar que mesmo quando não era pensado sobre isso ainda, as relações de poder já estavam lá, pois já haviam relacionamentos entre os encargos. A diferença é que a não busca por essa relação de simbiose criou

⁶² Interpretação e performance, ou até mesmo a criação colaborativa da peça.

⁶³ <http://estadohobbesiano.blogspot.com.br/2011/10/o-problema-da-ideologia-em-paul-ricoeur.html> (acessado em 11/02/2018 às 12:00)

um desequilíbrio entre as relações de poder entre compositor e intérprete, que pode ser reparada.

Este artigo é apenas o começo da busca por essa reparação. Nada do que foi escrito aqui deve ser tomado como regra, mas se houve espaço para essa reflexão, então há algum mecanismo que está fazendo a máquina dessa relação social girar desta forma, engrenando as vidas dos que estão inseridos neste contexto. Assim, este conteúdo será mais explorado em trabalhos porvir na incansável busca por um ambiente de vida e prática musical saudáveis.

REFERÊNCIAS

AULICH, J. Power, agency, deference and difference Examining the politics of composer-performer relationships in the wake of recent innovations. *Fields: Journal of Huddersfield student research*, Huddersfield, v. 2, n. 1, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5920/fields.2016.2116>

BOURDIEU, P. *Escritos de Educação*. 2ª Ed. Pretópolis: Editora Vozes, 1999, 256 p. Organização de Maria Alice e Afrânio Catani.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per musi – Revista acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n.14, p. 5-22, jul. – dez. 2006.

DAELENSEN, G. von. Die “Fassung letzter Hand” in der Musik. *Acta Musicologica*. Basel, v. 33, n.1, jan.-mar. 1961. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/931903>. Acessado em 28 fev. 2018.

DOMENICI, C. A voz do performer na música e na pesquisa. *Anais do II SIMPOM*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 169-182, nov. 2012.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998. 295 p.

GALLO, R. G. Soberania: poder limitado. *Revista de informação legislativa*, Brasília, v. 43, n. 169, jan.-mar. 2006. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/93064>. Acessado em 10 dez. 2017

HERB, K. Além do bem e do mal: o poder em Maquiavel, Hobbes, Arendt e Foucault. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n.10, p. 267-284, jan.-abr. 2013.

HOBBS, T. *Leviatã ou matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Lida, 2003, 615 p.

KAUTZENBACH, G. Composer, performer and Marx. Perspectives of New Music, Seattle, v. 16, n. 1, outono - inverno 1977. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/832857>

KIVY, P. Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1995, 299 p.

ROBATTO, L. A interpretação musical: o trânsito entre prática e academia mediado pela ideologia. In: VIEIRA, Lia Braga; TOURINHO, Ana Cristina Gama dos Santos; ROBATTO, Lucas (org.). Trânsito entre fronteiras na música, Belém, p. 56-94, 2013.

SITES

<http://www.escolademusica.ufba.br/corpo-docente/33/Flavio-de-Queiroz>, acessado em 14/02/2018 às 11h22m

https://es.wikipedia.org/wiki/Acorde_m%C3%ADstico#/media/File:Mysticchord.png, acessado em 14/02/2018 às 11h24m

https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Dark_Side_of_the_Moon, acessado em 14/02/2018 às 11h25

http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/clara_nunes.htm, acessado em 14/02/2018 às 11h25

<https://www.humanbeatbox.com/articles/history-of-beatboxing-part-2/> acessado em 14/02/2018 às 14h22

<https://www.youtube.com/channel/UCJ0VEgLm5pu2ZfOQWzxnHWQ>

<https://www.youtube.com/user/beatboxsax>

http://www.napoleon-series.org/ins/scholarship98/c_eroica.html#1; acessado em 20/02/2017 às 18:11

APÊNDICE A – Relatório de registro de práticas profissionais orientadas:
Preparação de recital/concerto solístico

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Rafael Dias Santos Almeida
216123421

Matrícula:

Área: Criação Musical e Interpretação

Ingresso: 2016.1

| Código | Nome da Prática |
|------------|--|
| MUSD 53 | Preparação de Recital/Concerto Solístico |

Orientador da Prática: Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Preparação do Recital de Estreias

2) Carga Horária Total: 122H

3) Locais de Realização: EMUS – UFBA, Casa dos Compositores, Âmbito Virtual

4) Período de Realização: 04/07/2016 a 21/05/2017

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de compositores e acompanhamento do processo criativo – 15h

Recrutamento de compositores; encontros presenciais e virtuais para o acompanhamento do processo criativo das peças como produto do projeto.

b) Estudo Individual para o recital – 40h

Após as peças ficarem prontas em setembro de 2016, aconteciam os estudos individuais paralelamente aos estudos das peças trabalhadas nas Oficinas de Prática Técnico-Interpretativas.

c) Ensaaios para o recital – 24h

Nas peças deste recital houveram três duos e um quarteto de flautas, os quais demandaram tempo de ensaio.

d) Composição de peça autoral para o recital – 40h

Primeira imersão minha dentro do mundo da composição; tal imersão se deu como produto inesperado do projeto de pesquisa.

d) Recital – 3h

Recital resultante dos processos descritos acima e organização dos bastidores do mesmo.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Criação de peças para meu projeto de mestrado
- b) Ganho em saber interpretativo musical
- c) Produto artístico em forma de recital

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Peças
- b) Recital
- c) Parte do memorial

8) Orientação:

- a) Orientação realizada via e-mail ou presencialmente nas aulas de flauta

8.1) Carga horaria da Orientação: 10h

8.2) Formato da Orientação:

- a) Trocas de e-mails
- b) Encontros nas aulas de flauta

APÊNDICE B - Relatório de registro de práticas profissionais orientadas:
Prática docente em ensino individual instrumental/vocal

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Rafael Dias Santos Almeida
Matrícula:216123421

Área: Criação Musical e Interpretação

Ingresso: 2016.1

| Código | Nome da Prática |
|------------|---|
| MUSD 57 | Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal |

Orientador da Prática: Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Aulas Individuais de Flauta Transversal

2) Carga Horária Total: 72H

3) Locais de Realização: Casa do professor, casa do aluno

4) Período de Realização: 25/05/2016 a 01/05/2017

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Aulas Individuais: Paulo Pitta – 6h

Aulas de flauta transversal para estudante de saxofone e composição na UFBA, com o fim de aproximar o estudante do instrumento para melhorar sua prática

composicional. Encontros semanais de 1h que ocorreram durante dois meses.

b) Aulas Individuais: Elizeu Ataíde – 60h

Aulas de flauta transversal para estudando particular com o intuito de ensinar o instrumento, dando subsídios para o aluno tocar o que ele deseja para si.

Encontros semanais que variavam entre 1h e 2h, dependendo da necessidade do aluno.

c) Planejamento de aulas – 6h

Planejamento para as aulas dadas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Troca de conhecimentos
- b) Criação de conhecimento
- c) Experiência pedagógica

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Conhecimento Pedagógico

8) Orientação:

- a) Orientação realizada através da observação da postura do orientador em aula.

8.1) Carga horaria da Orientação: 10h

8.2) Formato da Orientação:

- a) Encontros nas aulas de flauta

**APÊNDICE C - Relatório de registro de práticas profissionais orientadas:
Prática Camerística**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Rafael Dias Santos Almeida

Matrícula:216123421

Área: Criação – Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

| Código | Nome da Prática |
|--------------------|----------------------------|
| MUSD 50 | Prática Camerística |

Orientador da Prática: Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Duos e Quarteto de Flautas e Prática Camerística com Violão

2) Carga Horária Total: 46h

3) Locais de Realização: EMUS – UFBA, Casa dos componentes

4) Período de Realização: 21/11/2016 a 09/09/2017

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) **Ensaios para o recital de estreias – 24h**

*Ensaios para o Recital de Estreias dos duos: “Insistência” (Nathália Martins),
“Suinguito Nº2” (André Fidelis) e “Abdução” (Rafael Dias), e do quarteto*

“Souvenirs d’Enfance” (Kedson Silva).

b) Ensaaios para apresentação no MAB – 4h

Ensaaios para a série “Diálogos Contemporâneos” realizada pelo Museu de Arte da Bahia, a convite do diretor Pedro Arcanjo.

c) Flauta e Violão – 18h

Ensaaios para prática camerística com o violonista José Maurício Souza Azevedo em 6 encontros semanais com duração de 3h cada.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolvimento da prática de tocar em conjunto
- b) Desenvolvimento de processos interpretativos e sociais

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Recitais

8) Orientação:

- a) Orientação realizada via e-mail ou presencialmente nas aulas de flauta

8.1) Carga horaria da Orientação: 10h

8.2) Formato da Orientação:

- a) Trocas de e-mails
- b) Encontros nas aulas de flauta

**APÊNDICE D - Relatório de registro de práticas profissionais orientadas:
Oficinas de prática técnico-intropretativa**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

**Aluno: Rafael Dias Santos Almeida
216123421**

Matrícula:

Área: Criação Musical e Interpretação

Ingresso: 2016.1

| Código | Nome da Prática |
|--------------------|---|
| MUSD 48 | Oficinas de Prática Técnico-Interpretativa |

Orientador da Prática: Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Aulas de Flauta Transversal com o Prof. Lucas Robatto

2) Carga Horária Total: 408H

3) Locais de Realização: EMUS – UFBA

4) Período de Realização: 04/07/2016 a 09/09/2017

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Mastreclasses – 204h

Masterclasses com o professor Lucas Robatto, com duração e 3h, uma vez por semana, durante três semestres (2016.1 e 2, 2017.1). Também contando másters

temáticos sobre apoio, acústica e afinação.

b) Estudo Individual – 204h

Estudos individuais para apresentação na sala de aula e formação de repertório pertinente ao curso e carreira.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Maestria técnica no respectivo instrumento
- b) Ganho em saber interpretativo musical
- c) Apresentações em recitais da classe

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Recitais
- b) Repertório Solidificado
- c) Parte do memorial

8) Orientação:

- a) Orientação realizada via e-mail ou presencialmente nas aulas de flauta

8.1) Carga horaria da Orientação: 51h

8.2) Formato da Orientação:

- a) Encontros nas aulas de flauta

ANEXO I

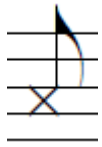
Neste anexo estão contidas as partituras das peças que tiveram o acompanhamento do processo criativo realizado proposto no projeto, assim como são as partituras das peças que foram citadas no memorial. Elas estão em suas edições finais prontas para a interpretação e performance.

A FLAUTA TRÁGICA

BULA



Setas indicam se a afinação deve ser baixa ou alta na respectiva nota em que se encontra.



Nota com este formato de cabeça deve ser tocada como que imitando o ataque do Shakuhachi (pode-se pensar em utilizar o fonema ‘sh’).

B Som de bumbo, produzido com os lábios. Deve ser cheio, ruidoso e profundo. Como pronunciar com seus lábios um som de “p”, mas com altura muito baixa e com a garganta aberta.

Ps Este é um som de caixa com os lábios e com a direção do ar em forma de expiração. Deve ajudar a execução o pensar em misturar o som de soco do “p” com um “s” um pouco modificado, quase que como um “f”.

h Este não é uma imitação de um instrumento, mas somente um ataque do diafragma (sem a língua). Também é escrito como uma ligadura com pontos na linha da flauta, mas algumas vezes acontece sem o som da flauta. Quando escrito sozinho, sem a flauta, somente pronuncie o “h” como um ruído branco.

k Um som de hit-hat, produzido com a parte de trás da língua. Vai ser fácil de fazer se pensar na parte mais de trás da língua que é usada pra fazer o “k” no golpe duplo de língua.

ch Este não é uma imitação de um instrumento, mas é mais propriamente uma articulação para a flauta, usando o “ch”. Deve ser produzido com o mesmo volume do som da flauta. É parecido com o ataque Shakuhachi, porém mais próximo de um som de chocalho, no caso desta peça.

Os termos “B”, “Ps”, “h”, “k” e “ch” foram retirados e traduzidos da peça “Three Beats for Beatbox Flute” de Greg Patillo, e em alguns casos com comentários do primeiro intérprete que tocou essa peça, Rafael Dias.

A flauta trágica

Menahem Hein Farias

♩ = 100

Flute

f *fp* *f*

4

6 6 6 6

p *f*

7

3 3

mf *f* *mp* *f*

12

f *p* 6 *f*

16

f súbito

20

mf

24

3

f *mf*

28

f

31 Fl. *p* *f*

34 Fl.

37 Fl.

40 Fl. *p* *f* *p*

44 Fl. *rit.* *f*

47 Fl. *a tempo* $\text{♩} = 60$ *p* *p*

B Ps B B Ps h k *f*

50 Fl. *f*

50 Voz B Ps B B Ps h k B Ps B B Ps h k

52

Fl.

Voz

B Ps B B Ps h k B Ps B B Ps h k

54

Fl.

Voz

B Ps B B Ps h k B Ps B B Ps h k

56

Fl.

Voz

B Ps B B Ps h k B B Ps B B B B Ps B B

58

Fl.

Voz

B B Ps B B B B Ps B B ch k ch k

60

Fl.

Voz

B ts BPs B ts B B ts BPs Bts B B ts BPs B ts B B ts BPs B BPs B B B BPs B B

63
Fl. *f*

63
Voz

B BPs B B B BPs B B B ts BPs B ts B B ts BPs B ts B B ts BPs

66
Fl. *p* *f*

66
Voz

B BPs B B B BPs B B B BPs B B B BPs B B

69
Fl. *mf* *f > p* *f > p* *f > p*

f > p *> p*

74
Fl. *f* *f* *fff*

$\text{♩} = 100$

> p

79
Fl.

79
Voz

INSISTÊNCIA

Nathália N. Martins

♩ = 80

Flute 1

Flute 2

espress. p rall.

pp

f

Fl. 1

Fl. 2

mp

mf

mf

Fl. 1

Fl. 2

f

p

f

p

Moderato (♩ = c. 108)

Fl. 1

Fl. 2

p

mp

Fl. 1
Fl. 2

p

Fl. 1
Fl. 2

p

Fl. 1
Fl. 2

mp

Fl. 1
Fl. 2

f

Fl. 1
Fl. 2

f

Insistência

Fl. 1
Fl. 2

26

3/4

Fl. 1
Fl. 2

28

$\text{♩} = 80$

f *p*

4/4

3/4

f *p*
Moderato (♩. = c. 108)

Fl. 1
Fl. 2

32

p *p*

Fl. 1
Fl. 2

38

p *p*

3 3

Fl. 1
Fl. 2

43

f *f*

3 3

48

Fl. 1

Fl. 2

p

53

Fl. 1

Fl. 2

58

Fl. 1

Fl. 2

p

$\text{♩} = 80$

64

Fl. 1

Fl. 2

p

71

Fl. 1

Fl. 2

mf

Insistência

78

Fl. 1

Fl. 2

mp

85

Fl. 1

Fl. 2

mp

90

Fl. 1

Fl. 2

f

f

p

96

Fl. 1

Fl. 2

p

p

102

Fl. 1

Fl. 2

mf

mf

108

Fl. 1

Fl. 2

mf

114 *mp*

F1. 1

F1. 2

120

F1. 1

F1. 2

f *p*

f *p*

Prelúdio

(Pra Rafael Dias)

Flávio de Queiroz

♩ ≈ 145

Flauta

mf

Trillo,
finalizar bruscamente

p

f *p* *pp* *cresc.*

mp *cresc.*

f *subito p* *acelerando...*

f *rápido (♩)*

molto cresc. *ff* *mf*

31

3

36

cresc **f** **p**

39

cresc **mf**

43

3 **f** **pp** *sempre pp* *tr*

47

f *rall* **ff**

51

livremente.... *Ligeiro* **pp** **f** **ff** **fff** **pp** *tr* *al niente....*

Salvador, 16 de setembro de 2016

Suinguito N°2

André Fidelis

♩ = 110
ritmado, com swing

Flauta 1

Flauta 2

mp *f* *p* *f*

mf *f* *p* *f*

Fl. 1

Fl. 2

p *sfz* *mf* *cresc.*

p *sfz* *mf* *cresc.*

dolce *dolce*

Fl. 1

Fl. 2

f *sfz* *mf* *cresc.*

f *sfz* *mf* *cresc.*

Fl. 1

Fl. 2

f *sf* *mf*

f *sf* *mf*

Fl. 1

16

cresc.

Fl. 2

cresc.

Fl. 1

19

f

mf

f

Fl. 2

f

mf

f

Fl. 1

22

p

f

mf

f

mf

Fl. 2

p

f

mf

f

mf

Fl. 1

25

f

p

f

Fl. 2

f

p

f

28

Fl. 1

Fl. 2

mf *f* *mf* *f*

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

31

Fl. 1

Fl. 2

dim. *p* *mp* *f*

dim. *p* *mp* *f*

dolce *dolce*

$\text{♩} = 80$

37

Fl. 1

Fl. 2

subito p *sfz* *subito p* *f* *dim.*

subito p *sfz* *subito p* *f* *dim.*

rit.

$\text{♩} = 70$

42

Fl. 1

Fl. 2

p *p* *f* *p*

p *p* *f* *p*

47

Fl. 1

Fl. 2

f *p* *f* *mf*

f *p* *f* *mf*

51

Fl. 1

Fl. 2

f *mf* *mp* *f*

f *mf* *mp* *f*

55

Fl. 1

Fl. 2

$\text{♩} = 110$

f *p* *mf* *f*

f *p* *mf* *f* *mf*

59

Fl. 1

Fl. 2

mf *f* *fp* *f* *dim.*

f *fp* *f* *dim.*

63

Fl. 1

Fl. 2

mp *cresc.*

69

Fl. 1

Fl. 2

f *dim.* *p* *rit.*

75

♩ = 80

Fl. 1

Fl. 2

mf *cresc.* *sfz* *subito p* *mf* *sfz*

79

rit. ♩ = 70

Fl. 1

Fl. 2

subito p *mf* *f* *dim. poco a poco* *rit.*

85 $\text{♩} = 110$

Fl. 1 *p* *mf* *f* *mp* *f*

Fl. 2 *p* *mf* *f* *mf* *f*

88

Fl. 1 *mf* *f* *mf* *f*

Fl. 2 *mf* *f* *mf* *f*

90

Fl. 1 *mf* *sfz* *mf* *f*

Fl. 2 *mf* *sfz* *mf* *f*

93

Fl. 1 *mf* *f* *ff* *f* *sfz*

Fl. 2 *mf* *f* *ff* *f* *sfz*

Souvenirs d'enfance

Para o amigo Rafael Dias

Kedson Silva - Setembro de 2016

$\text{♩} = 100$

Musical score for Flute 1, 2, 3, and 4, measures 1-5. The score is in 4/4 time. Flute 1 has rests in measures 1-4 and a dynamic marking of *f* in measure 5. Flute 2 has a dynamic marking of *f* in measure 1 and *mf* in measure 3. Flute 3 has a dynamic marking of *f* in measure 3 and *mf* in measure 5. Flute 4 has rests in all measures.

Musical score for Flute 1, 2, 3, and 4, measures 6-9. The score is in 4/4 time. Flute 1 has a dynamic marking of *mf* in measure 7 and *p* in measure 8. Flute 2 has a dynamic marking of *p* in measure 7. Flute 3 has a dynamic marking of *p* in measure 7. Flute 4 has rests in all measures.

10

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

pp

f

Detailed description: This system covers measures 10 and 11. Flute 1 and Flute 3 have rests. Flute 2 plays a melodic line consisting of eighth-note triplets, marked *pp*. Flute 4 plays a bass line with quarter notes, marked *f*. A sharp sign is present on the second measure of Flute 4. A large slur covers the entire passage.

12

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

mf

pp

Detailed description: This system covers measures 12 and 13. Flute 1 has a rest. Flute 2 plays a single note with a breath mark, marked *mf*. Flute 3 plays a melodic line consisting of eighth-note triplets, marked *pp*. Flute 4 plays a bass line with quarter notes. A large slur covers the entire passage.

13

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

pp

pp

f

mp

14

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

pp

pp

f

mp

f

mp

16

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f* *pp* *mf*

Fl. 3

Fl. 4 *p*

18

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *f*

Fl. 3 *pp*

Fl. 4 *f* *f*

20

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

22

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

f

pp

mf

mf

24

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

♩ = 70

25

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

pp

f *mp*

pp

pp

Souvenirs d'enfance

26

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Musical score for measures 26-27, Flutes 1-4. Flute 1, 3, and 4 play a melodic line with triplets. Flute 2 is silent.

27

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Musical score for measures 27-28, Flutes 1-4. Flute 1, 3, and 4 continue the melodic line with triplets. Flute 2 plays a short melodic phrase.

Souvenirs d'enfance

30

Fl. 1 *p*

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

31

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

f *pp*

f *pp*

f *pp*

f *pp*

$\text{♩} = 60$

rit.

35

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 35 through 45. It features four staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), and Flute 4 (Fl. 4). The music is in 3/4 time. Fl. 1 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note G4. Fl. 2 and Fl. 3 play similar parts with some rests. Fl. 4 has a half note G4, a quarter rest, and then a half note G4. A dynamic marking of *f* is placed under Fl. 1 in measure 45. The tempo marking *rit.* is positioned above the first staff.

♩ = 50

46

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

mp

mp

mp

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 46 through 50. It features four staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), and Flute 4 (Fl. 4). The music is in 3/4 time. Fl. 1 plays a melodic line starting with a half note B4, followed by quarter notes C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, and C6. Fl. 2, Fl. 3, and Fl. 4 play supporting parts with various rests and notes. A tempo marking of ♩ = 50 is placed above the first staff. Dynamic markings of *mp* are placed below the first three staves.

Souvenirs d'enfance

52 $\text{♩} = 70$

Fl. 1 *p* *mf*

Fl. 2 *mf*

Fl. 3 *mf*

Fl. 4 *mf*

56

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf* *p*

Fl. 3 *mf*

Fl. 4 *mp*

63

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

p

65

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

mp

ppp

dolce

pp

pp

dolce

pp

p

ppp

♩ = 40

86

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

This system contains measures 86 and 87. Flute 1 (Fl. 1) plays a melodic line with a slur over measures 86-87, ending with a fermata. Flute 2 (Fl. 2) plays a similar melodic line, also with a slur and fermata. Flute 3 (Fl. 3) plays a triplet of eighth notes in measure 86, followed by a triplet of eighth notes in measure 87, and then a dotted quarter note with a trill (tr) in measure 87. Flute 4 (Fl. 4) plays a triplet of eighth notes in measure 86, followed by a dotted quarter note with a trill (tr) in measure 87. Dynamics include *f* (forte) for Fl. 1 and Fl. 2, and *f* for the triplets in Fl. 3 and Fl. 4.

88

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

This system contains measures 88 and 89. Flute 1 (Fl. 1) has a whole rest in measure 88 and a whole note with a fermata in measure 89. Flute 2 (Fl. 2) plays a continuous eighth-note triplet pattern starting in measure 88 and ending with a slur and fermata in measure 89. Flute 3 (Fl. 3) plays a triplet of eighth notes in measure 88, followed by a triplet of eighth notes in measure 89, and then a triplet of eighth notes in measure 89. Flute 4 (Fl. 4) plays a triplet of eighth notes in measure 88, followed by a triplet of eighth notes in measure 89, and then a triplet of eighth notes in measure 89. Dynamics include *p* (piano) for Fl. 2, and *mp* (mezzo-piano) for Fl. 3 and Fl. 4.

90

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

This system covers measures 90 and 91. Flute 1 (Fl. 1) has a whole rest in measure 90 and a melodic line in measure 91. Flute 2 (Fl. 2) plays a continuous eighth-note triplet pattern in measure 90 and has a whole rest in measure 91. Flutes 3 (Fl. 3) and 4 (Fl. 4) play dotted quarter notes in measure 90 and eighth-note triplets in measure 91. A large slur spans across measures 90 and 91 for all parts.

92

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

This system covers measures 92 and 93. Flute 1 (Fl. 1) has a whole rest in measure 92 and a melodic line in measure 93. Flute 2 (Fl. 2) plays a continuous eighth-note triplet pattern in measure 92 and has a whole rest in measure 93. Flutes 3 (Fl. 3) and 4 (Fl. 4) play dotted quarter notes in measure 92 and eighth-note triplets in measure 93. A large slur spans across measures 92 and 93 for all parts.

94

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Detailed description: This system covers measures 94 and 95. Flute 1 (Fl. 1) starts with a treble clef and a key signature of one flat. It plays a melodic line with a slur over the first two notes, a fermata over the third, and a triplet of eighth notes at the end of the measure. Flute 2 (Fl. 2) has a whole rest in measure 94 and a continuous eighth-note triplet pattern in measure 95, with a slur over the first four notes. Flute 3 (Fl. 3) plays a sequence of eighth notes, with slurs and triplet markings under groups of three notes. Flute 4 (Fl. 4) plays a similar sequence of eighth notes with slurs and triplet markings.

96

rit.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Detailed description: This system covers measures 96 and 97. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the first staff. Flute 1 (Fl. 1) plays a sequence of eighth notes with slurs and triplet markings. Flute 2 (Fl. 2) has a continuous eighth-note triplet pattern in measure 96, followed by a slur over the first four notes of measure 97, and then continues with eighth-note triplets. Flute 3 (Fl. 3) plays eighth notes with slurs and triplet markings. Flute 4 (Fl. 4) plays eighth notes with slurs and triplet markings.

♩ = 70

98

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

f

p

f

f

100

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

101

Fl. 1: Treble clef, quarter notes, slurred across measures 101-104.

Fl. 2: Treble clef, eighth notes, slurred across measures 101-104. Trills marked with '3' are present in measures 101, 102, 103, and 104.

Fl. 3: Treble clef, rests in measures 101-104.

Fl. 4: Treble clef, dotted quarter notes, slurred across measures 101-104.

102

Fl. 1: Treble clef, quarter notes, slurred across measures 105-108.

Fl. 2: Treble clef, eighth notes, slurred across measures 105-108. Trills marked with '3' are present in measures 105, 106, 107, and 108.

Fl. 3: Treble clef, rests in measures 105-108.

Fl. 4: Treble clef, dotted quarter notes, slurred across measures 105-108.

103

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Fl. 3 *p*

Fl. 4 *p*

104

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

105

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

106

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

p

f

accel.

$\text{♩} = 80$

108

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

110

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

accel.

111

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Fl. 3 *p*

Fl. 4 *p*

112

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

♩ = 90

113

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

p

p

f

114

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

115

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

116

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

mf

f

mf

mf

accel.

♩ = 100

118

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

p

p

p

p

121

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

ff

ff

ff

ff

♩ = 110

accel.

Souvenirs d'enfance

♩ = 70

124

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

fff *fff* *fff* *fff*

p *p* *p* *p*

128

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

pp *pp* *pp* *pp*

Souvenirs d'enfance

Para o amigo Rafael Dias

Kedson Silva - Setembro de 2016

Flute 1

$\text{♩} = 100$

4

f *mf* *p*

10

pp *pp*

15

17

f *pp*

20

22

f

$\text{♩} = 70$

25

pp

27 *f* *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

29 *f* *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

31 3 3 3 3 3 3 3 3 *f* *pp* $\text{♩} = 60$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

37 *f* *rit.* $\text{♩} = 50$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

48 $\text{♩} = 70$ *p* *mf*

56 *mf* *p*

61 $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$

Souvenirs d'enfance

65 $\text{♩} = 50$
dolce
mp $\text{♩} = 40$ *ppp*

75 $\text{♩} = 70$
f *p* *mf* **Allegro** ($\text{♩} = 120$)

85 *f* *f*

91

96 *rit.* $\text{♩} = 70$ *p*

100

103 *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Souvenirs d'enfance'. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 65-74) starts with a tempo of 50 (quarter note) and a dynamic of *mp*, marked *dolce*. It features a melodic line with slurs and accents. The second staff (measures 75-84) changes tempo to 70 (quarter note) and includes dynamics *f*, *p*, and *mf*. It contains a 4-measure rest and a 2-measure rest. The third staff (measures 85-90) features a *f* dynamic and a 2-measure rest. The fourth staff (measures 91-95) continues the melodic line. The fifth staff (measures 96-99) includes a *rit.* marking, a tempo of 70 (quarter note), and a *p* dynamic, with several triplet markings. The sixth staff (measures 100-102) is a dense, fast-moving passage. The seventh staff (measures 103-104) ends with a *f* dynamic.

Souvenirs d'enfance

accel.

107 *p*

109 *accel.* $\text{♩} = 80$

111 *f*

116 *mf*

119 *accel.* $\text{♩} = 100$ *accel.* *p*

122 *ff* $\text{♩} = 110$ *fff*

125 $\text{♩} = 70$ *p* *pp*

Souvenirs d'enfance

Para o amigo Rafael Dias

Flute 2

Kedson Silva - Setembro de 2016

$\text{♩} = 100$

7 *f* *mf*

11 *p* *pp* *mf* *pp*

14 *pp*

16 *f* *pp* *mf* *f*

22 *pp*

24 $\text{♩} = 70$ *f* *mp*

28 *p*

30

31

37

48

54

57

60 *cantabile*

68

f *pp*

rit. $\text{♩} = 60$

mp $\text{♩} = 50$

mf $\text{♩} = 70$

p $\text{♩} = 50$

mf *dolce* $\text{♩} = 40$ $\text{♩} = 70$ *pp*

ppp *f* *p*

101

103 *f* *accel.* $\text{♩} = 80$ *p*

108 *accel.* $\text{♩} = 90$

111 *f* *p*

114

116 *f* *accel.* $\text{♩} = 100$ $\text{♩} = 110$ *accel.*

120 *p* *ff* *fff* $\text{♩} = 70$

126 *p* *pp*

Souvenirs d'enfance

Para o amigo Rafael Dias

Flute 3

Kedson Silva - Setembro de 2016

$\text{♩} = 100$

8

13

17

20

22

$\text{♩} = 70$

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

26

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

28

3 3 3 3 3 3 3 3 *f mp*

31

f pp ♩ = 60

38

rit. ♩ = 50 *mp*

49

♩ = 70 *mf*

56

mf

60

p p

Souvenirs d'enfance

64 $\text{♩} = 50$ dolce $\text{♩} = 40$

pp *ppp*

73 $\text{♩} = 70$

f *p*

Allegro ($\text{♩} = 120$)

84 *mf* *f* *mp*

tr

90

95 *rit.* $\text{♩} = 70$ *f* *f*

rit. $\text{♩} = 70$ *f* *f*

100 *p*

p

104

Souvenirs d'enfance

107 *f* *accel.* $\text{♩} = 80$

111 *p* $\text{♩} = 90$

113 *p*

116 *mf* $\text{♩} = 100$ $\text{♩} = 110$ *accel.*

120 *p* *ff* *fff* $\text{♩} = 70$

125 *p* *pp*

Souvenirs d'enfance

Para o amigo Rafael Dias

Flute 4

Kedson Silva - Setembro de 2016

$\text{♩} = 100$

9

f

15

mp
p

17

19

f
f
mf

$\text{♩} = 70$

25

pp

27

Souvenirs d'enfance

29 $\text{♩} = 60$
f mp f pp

34 *rit.*

46 $\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 70$
mp mf

54 *mp*

60 *p*

63 *p*

65 $\text{♩} = 50$ *dolce* $\text{♩} = 40$
p ppp

Souvenirs d'enfance

73 $\text{♩} = 70$

f *p*

84 **Allegro** ($\text{♩} = 120$)

mf *f* *tr*

89

mp

94 *rit.*

f

99 $\text{♩} = 70$

f

103

p

105

p

