



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO INTERINSTITUCIONAL UFBA / EMBAP**

**GIAMPIERO PILATTI**

***IMPROVISO Nº 3 PARA FLAUTA SOLO  
DE CAMARGO GUARNIERI:  
DESCONSTRUÇÃO DA OBRA A PARTIR DOS  
ELEMENTOS RÍTMICOS E MELÓDICOS  
COMO PROCESSO AUXILIAR NA  
PERFORMANCE MUSICAL***

Salvador  
2008

GIAMPIERO PILATTI

*IMPROVISO Nº 3* PARA FLAUTA SOLO  
DE CAMARGO GUARNIERI:  
DESCONSTRUÇÃO DA OBRA A PARTIR DOS  
ELEMENTOS RÍTMICOS E MELÓDICOS  
COMO PROCESSO AUXILIAR NA  
PERFORMANCE MUSICAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Execução Musical  
Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto.

Salvador  
2008

**Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 1416-9ª.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

P937i Pilatti, Giampiero  
*Improviso nº 3* para Flauta Solo de Camargo Guarnieri: desconstrução da obra a partir dos elementos rítmicos e melódicos como processo auxiliar na performance musical. / Giampiero Pilatti. – Salvador, 2008.  
141f. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto.  
Dissertação (Mestrado em Execução Musical) – Universidade Federal da Bahia - Programa de Pós-Graduação em Música, 2008.  
Inclui bibliografia.

1.Flauta solo - Teses. 2. Interpretação - Teses. 3. Performance musical - Teses. 4. Camargo Guarnieri - Teses. I. Robatto, Lucas. II. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. IV. Título.

CDU 788.5(81)

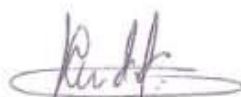
A Dissertação de Giampiero Pilatti foi aprovada



Lucas Robatto  
Orientador



Heinz Schwebel



Orlando César Fraga

Curitiba, 10 de outubro de 2008

## **AGRADECIMENTOS**

À Margareth pelo incentivo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Lucas Robatto pela disponibilidade e atenção, pela orientação segura, minuciosa, pontual e eficiente que possibilitou a conclusão deste trabalho.

Ao amigo Carlos Alberto Assis pelo apoio com as questões analíticas.

Aos coordenadores do MINTER que tornaram possível a concretização do convênio entre a Universidade Federal da Bahia e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Prof. Dr. Zeferino Perin, Profa. Dra. Lea Lígia Soares, Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini, Profa. Dra. Diana Santiago da Fonseca.

À Diretora da EMBAP, Profa. Anna Maria Lacombe Feijó e a Vice-Diretora, Solange Garcia Pitangueira, pelo empenho e estímulo em disponibilizar o MINTER UFBA/EMBAP.

Às secretárias Elaine, Rosângela da EMBAP e Maísa da UFBA e aos demais envolvidos neste projeto, que se disponibilizaram e participaram com empenho e dedicação.

*O homem quase nada inventa. Na maior parte das vezes descobre, recorrendo à sua experiência do mundo exterior e de seu mundo interior, quer se trate da descoberta do princípio da roda ou da Teoria da Relatividade. Ambas foram deduções inspiradas a partir da realidade imediata. Todo o nosso desenvolvimento se faz, de fato, através de análise, associação de indícios, observação e reflexão, para chegar, finalmente, à criação de algo novo.*

**YEHUDI MENUHIN**

## RESUMO

Este trabalho trata de questões relativas a “desconstrução” da obra *Improviso nº 3* para Flauta Solo de Camargo Guarnieri. Foi proposto a partir de uma “excursão analítica”, a investigação e o desmembramento da estrutura musical geral em pequenas partes, tal qual um “quebra-cabeça” que teve suas peças separadas, incluindo exemplos no formato de partituras para melhor visualização. Partindo da observação dos pequenos elementos e a junção destes no texto musical, foi proposta a criação de alternativas e recursos de estudo através da divisão dos elementos melódicos-rítmicos e suas implicações com os aspectos técnicos flautísticos, visando auxiliar o intérprete na performance musical da obra e estimulando a criatividade interpretativa através de uma visão analítica instrumental, despertando ainda o interesse em outros intérpretes a “fabricar” suas próprias “desconstruções”, construindo a performance de uma obra por outros meios que não os mais usuais.

A “excursão analítica” utilizou como referendo de base para a questão analítica formal, a obra de Arnold Schoenberg, *Fundamentos da composição musical*, complementada pelas definições fraseológicas de Breno Braga e Esther Scliar.

O objetivo principal do presente trabalho foi o registro de uma prática de performance, demonstrando a visão analítica de um intérprete na medida em que este necessita abordar o maior número de parâmetros possíveis de modo a construir a obra com coerência e com uma observação que visa o todo da obra.

**Palavras-chave:** Camargo Guarnieri; *Improviso nº 3* para Flauta Solo; Interpretação; Performance; Excursão Analítica; Desconstrução;

## ABSTRACT

This paper deals with the issues concerning the “deconstruction” of Camargo Guarnieri’s *Improviso nº 3* for Solo Flute work. It has been proposed, based on an “analytical excursion”, the investigation and the dissection of the general musical structure in small parts, like a puzzle that had its pieces split apart, including some examples in score format, in order to offer a better visualization. Starting from the observation of the small elements and the integration of these in the musical text, it has been proposed the creation of alternatives and study resources by dividing the rhythmic-melodic elements and its implications within the flute technical aspects, in order to assist the performer during the work’s musical execution and stimulating the interpretative ingenuity through an instrumental analytical vision, hence awakening the interest in the performers to “produce” their own “deconstructions”, building the work’s performance through other means than the usual ones.

The “analytical excursion” has used as reference grounding for the formal analytical question, the work of Arnold Schoenberg, *Fundamentos da composição musical*, coupled with the phrasing definitions of Breno Braga and Esther Scliar.

The main purpose of this paper was the recording of a performance practice, presenting the analytical vision of an interpreter to the level where this would comprise the highest number of possible parameters, in order to build a coherent work, though under a holistic viewpoint.

**Keywords:** Camargo Guarnieri; *Improviso nº 3* for Solo Flute; Interpretation; Performance; Analytical tour; Deconstruction;



## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	Sugestão de divisão da obra em seções.....	80
QUADRO 2	Sugestão de articulação de frase na seção A.....	80
QUADRO 3	Sugestão de articulação de frase na seção B.....	81
QUADRO 4	Sugestão de articulação de frase na seção A'.....	81
QUADRO 5	Sugestão de articulação de frase na Coda.....	82
QUADRO 6	Divisão estrutural – padrões – perspectiva tética.....	116

## **LISTA DE EXEMPLOS EM PARTITURA**

PARTITURA 1	Segmentação fraseológica – perspectiva anacrústica.....	110
PARTITURA 2	Divisão estrutural - padrões – perspectiva tética.....	121
PARTITURA 3	Cópia partitura editada.....	140

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	nota polarizadora.....	73
FIGURA 2	motivo gerador.....	73
FIGURA 3	repetição e variantes do motivo gerador.....	74
FIGURA 4	motivo gerador + nota polarizadora.....	74
FIGURA 5	motivo gerador + anacruse de colcheias.....	74
FIGURA 6	anacruse de colcheias.....	75
FIGURA 7	variantes da anacruse.....	75
FIGURA 8	impulso + repouso.....	76
FIGURA 9	repetição e variantes do motivo gerador + anacruse.....	76
FIGURA 10	quíaltera em síncope.....	77
FIGURA 11	quíaltera em semínimas.....	77
FIGURA 12	quíaltera em semínimas – isoladas.....	77
FIGURA 13	quíaltera em colcheias.....	78
SEGMENTAÇÃO FRASEOLÓGICA.....		82
FIGURA 14	frase 1 – c. 1-5.....	82
FIGURA 15	frase 2 – c. 5-6.....	82
FIGURA 16	frase 3 – c. 7-11.....	83
FIGURA 17	frase 4 – c. 11-14.....	83
FIGURA 18	frase 5 – c. 14-16.....	83
FIGURA 19	frase 6 – c. 16-21.....	83
FIGURA 20	frase 7 – c. 21-23.....	84
FIGURA 21	frase 8 – c. 23-25.....	84
FIGURA 22	frase 9 – c. 25-30.....	85

FIGURA 23	frase 10 – c. 30-33.....	85
FIGURA 24	frase 11 – c. 33-36.....	85
FIGURA 25	frase 12 – c. 36-38.....	86
FIGURA 26	frase 13 – c. 38-41.....	86
FIGURA 27	frase 14 – c. 41-42.....	86
FIGURA 28	frase 15 – c. 42-44.....	87
FIGURA 29	frase 16 – c. 44-47.....	87
FIGURA 30	frase 17 – c. 47-48.....	87
FIGURA 31	frase 18 – c. 48-51.....	87
FIGURA 32	frase 19 – c. 51-52.....	88
FIGURA 33	frase 20 – c. 53-54.....	88
FIGURA 34	frase 21 – c. 55-59.....	88
FIGURA 35	frase 22 – c. 59-60.....	89
FIGURA 36	frase 23 – c. 61-65.....	89
FIGURA 37	frase 24 – c. 65-69.....	89
FIGURA 38	frase 25 – c. 69-72.....	89
FIGURA 39	frase 26 – c. 72-74.....	90
FIGURA 40	frase 27 – c. 74-77.....	90
	“DESCONSTRUÍDO”.....	91
FIGURA 41	frase 1 – c. 1-5.....	91
Figura 41 A	exemplo da “desconstrução”.....	91
Figura 41 B	exemplo da “desconstrução”.....	92
Figura 41 C	exemplo da “desconstrução”.....	92
Figura 41 D	exemplo da “desconstrução”.....	92
Figura 41 E	exemplo da “desconstrução”.....	92
Figura 41 F	exemplo da “desconstrução”.....	92
Figura 41 G	exemplo da “desconstrução”.....	93

Figura 41 H	exemplo da "desconstrução" .....	93
Figura 41 I	exemplo da "desconstrução" .....	93
Figura 41 J	exemplo da "desconstrução" .....	94
FIGURA 42	frase 2 – c. 5-6.....	94
Figura 42 A	exemplo da "desconstrução" .....	95
Figura 42 B	exemplo da "desconstrução" .....	95
Figura 42 C	exemplo da "desconstrução" .....	95
FIGURA 43	frase 3 – c. 7-11.....	96
Figura 43 A	exemplo da "desconstrução" .....	96
Figura 43 B	exemplo da "desconstrução" .....	96
Figura 43 C	exemplo da "desconstrução" .....	96
Figura 43 D	exemplo da "desconstrução" .....	97
Figura 43 E	exemplo da "desconstrução" .....	97
FIGURA 44	frase 4 – c. 11-14.....	97
Figura 44 A	exemplo da "desconstrução" .....	98
Figura 44 B	exemplo da "desconstrução" .....	98
Figura 44 C	exemplo da "desconstrução" .....	98
Figura 44 D	exemplo da "desconstrução" .....	98
FIGURA 45	frase 5 – c. 14-16.....	99
FIGURA 46	frase 6 – c. 16-21.....	100
Figura 46 A	exemplo da "desconstrução" .....	100
Figura 46 B	exemplo da "desconstrução" .....	101
FIGURA 47	frase 7 – c. 21-23.....	101
FIGURA 48	frase 8 – c. 23-25.....	101
FIGURA 49	frase 9 – c. 25-30.....	102
FIGURA 50	frase 10 – c. 30-33.....	102
Figura 50 A	exemplo da "desconstrução" .....	102

Figura 50 B	exemplo da "desconstrução".....	102
FIGURA 51	frase 11 – c. 33-36.....	103
FIGURA 52	frase 12 – c. 36-38.....	103
FIGURA 53	frase 13 – c. 38-41.....	104
FIGURA 54	frase 14 – c. 41-42.....	104
FIGURA 55	frase 15 – c. 42-44.....	104
FIGURA 56	frase 16 – c. 44-47.....	105
FIGURA 57	frase 17 – c. 47-48.....	105
FIGURA 58	frase 18 – c. 48-51.....	106
FIGURA 59	frase 19 – c. 51-52.....	106
FIGURA 60	frase 20 – c. 53-54.....	106
FIGURA 61	frase 24 – c. 65-69.....	107
FIGURA 62	frase 25 – c. 69-72.....	108
FIGURA 63	frase 26 – c. 72-74.....	108
FIGURA 64	frase 27 – c. 74-77.....	109

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>Introdução.....</b>	<b>15</b>
<b>2</b>	<b>Interpretação e Análise.....</b>	<b>26</b>
<b>3</b>	<b>Aspectos Técnicos Flautísticos.....</b>	<b>38</b>
<b>4</b>	<b>O Improviso e os Aspectos Fraseológicos, Harmônicos e Rítmicos.....</b>	<b>44</b>
	<b>4.1 Aspectos fraseológicos.....</b>	<b>45</b>
	<b>4.2 Aspectos harmônicos-intervalares.....</b>	<b>49</b>
	<b>4.3 Aspectos rítmicos.....</b>	<b>53</b>
<b>5</b>	<b>O Compositor e a Obra Para Flauta.....</b>	<b>59</b>
<b>6</b>	<b>A Desconstrução do Improviso.....</b>	<b>72</b>
	<b>6.1 Divisão da obra em seções e divisão fraseológica.....</b>	<b>79</b>
	<b>6.2 Segmentação fraseológica – perspectiva anacrústica.....</b>	<b>82</b>
	<b>6.3 Desconstruindo.....</b>	<b>91</b>
	<b>6.4 Divisão estrutural da obra a partir de padrões – perspectiva tética.....</b>	<b>114</b>
<b>7</b>	<b>Conclusão.....</b>	<b>125</b>
	<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>131</b>
	<b>Anexo – cópia da partitura editada.....</b>	<b>139</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A escassez de publicações que ajudem a entender e a estruturar o repertório brasileiro para flauta transversal nos leva a crer que é necessário procurar novos mecanismos que ajudem a solucionar os problemas tanto de origem técnica quanto interpretativa, sem que isso necessariamente implique na necessidade de desenvolvimento de uma metodologia única específica que dê conta de todo esse repertório.

Fausto Borém comenta sobre a necessidade de novos referenciais para a área de performance musical.

A área de Performance Musical ainda é a sub-área da música mais carente de quadros teóricos de referência específicos ou procedimentos metodológicos consolidados. Mas é também a sub-área que tem apresentado a maior demanda e o maior número de trabalhos defendidos na pós-graduação brasileira, ao mesmo tempo em que apresenta uma grande diversidade de interfaces de pesquisa, permitindo uma interação significativa dentro e fora da área de música. (BORÉM, 2005, p. 14)

Ray comenta sobre os problemas musicais que a performance enfrenta em face das inúmeras dificuldades encontradas no sistema de ensino no Brasil.

O conteúdo do texto musical e suas múltiplas abordagens na performance musical estão diretamente ligados à estrutura de ensino no Brasil, seja na formação de base, seja na formação musical do *performer*. A não obrigatoriedade do ensino de arte na formação básica (ensinos fundamental e médio) do brasileiro é responsável pela quase inexistente exposição do



estudante ao conteúdo estético da música e das artes em geral. Exceções são detectadas em instituições privadas e iniciativas isoladas, e não suprem a demanda nacional.

O contato do *performer* com o conteúdo estético-musical se dá praticamente junto com o contato físico com o instrumento e junto com sua preparação para a exposição ao público. Entretanto, se este contato com o instrumento se intensifica à medida que o músico percebe seu próprio crescimento e desenvolvimento, o estudo do texto musical passa a ser um elemento de segundo plano, isto é, um item a ser estudado em uma disciplina específica (história, estética ou estruturação musical) cada vez mais dissociados do momento da performance ou de sua preparação. No ensino universitário, a predisposição para a manutenção da rigidez de estrutura e funcionamento afasta cada vez mais os estudantes das associações teórico-práticas na assimilação deste conteúdo. Com isso, a execução de música contextualizada, em particular obras contemporâneas compostas por compositores ainda ativos, torna-se ainda mais rara. Nestas obras, o estudo do contexto estético-musical é fundamental e por vezes indispensável – vistas as limitações da grafia convencional, por exemplo – demandando um trabalho de pesquisa para o qual o estudante de música não foi treinado em sua formação como *performer*.

(2005, p. 41 e 42)

O papel do intérprete em transmitir a mensagem contida na partitura é sempre polêmico. Wolney Unes comenta:

O intérprete é aquele que torna possível ao leitor comum o acesso a uma determinada obra que se encontra codificada num sistema (...) cujas regras são desconhecidas pelo leigo. A atividade do intérprete seria semelhante ao papel exercido por um tradutor, estabelecendo semelhanças entre estas atividades na decodificação e mediação de signos que, de outra maneira, não seriam compreendidos. (...) o intérprete traduz signos gráficos em signos sonoros (e o tradutor) traduz signos idiomáticos desconhecidos em signos compreensíveis. (*apud* WINTER e SILVEIRA, 2006, p. 65)

A idéia de **desconstruir** o *Improviso nº 3* para flauta solo de Camargo Guarnieri, tal qual um quebra-cabeça que teve suas peças separadas, visou buscar elementos que poderiam fornecer ao intérprete uma maior visualização da obra como um todo, despertando seu interesse em construir a interpretação de uma obra por outros meios que não os mais usuais e levá-lo a “fabricar” suas próprias desconstruções. Através

de uma **excursão analítica**, investigando e desmembrando a estrutura musical geral em pequenas partes, foi proposto a criação de ferramentas e soluções criativas partindo dos pequenos elementos e a junção destes no texto musical, uma “brincadeira”, um exercício de criatividade que, auxiliando na divisão dos elementos melódicos-rítmicos e suas implicações na hora de trabalhar os aspectos técnicos relativos à dificuldade da obra, pudessem fornecer uma opção a mais para o intérprete, estimulando a criatividade interpretativa através de uma visão analítica instrumental.

Pode-se dizer que, no momento da performance musical, a reconstrução do que foi estudado, planejado, idealizado e contextualizado durante a preparação da performance é indispensável para que a musicalidade possa ser percebida e transmitida pelo performer. (RAY, 2005, p. 51)

Através da observação dos elementos que constituem a obra, dos menores (motivos, células ou incisos), ao maior (a forma geral da obra), pretendeu-se verificar a construção fraseológica<sup>1</sup>, ou seja, a sintaxe ou pontuação musical, através da delimitação dos contornos melódicos e suas implicações harmônicas, a recorrência de células melódicas-rítmicas, bem como o desenvolvimento dos motivos temáticos durante a peça.

Isolando elementos e verificando seu formato dentro do todo da peça, foi possível singularizar possíveis dificuldades de ordem técnica e interpretativa e sugerir escolhas na construção da interpretação e da performance da obra, através do intercâmbio entre os elementos encontrados e analisados e a transformação dos mesmos na performance.

Winter e Silveira discutem essa possível multiplicidade de abordagens no processo de construção de uma interpretação.

---

<sup>1</sup> Segundo BRAGA (1975, p. 9-10-11) o estudo da extensão e natureza dos motivos, frases, semi-frases denomina-se *Fraseologia Musical*. Segundo SCLIAR (1982, p. 9) os sons tendem a se articular em pequenos agrupamentos delimitados por cesuras. Estes agrupamentos concatenam-se entre si, formando conjuntos maiores, os quais se encadeiam com os seguintes, formando novos grupos. O caráter desta projeção é sintático, semelhante ao discurso verbal. Seu estudo: *Fraseologia*.

A interpretação e a execução de uma obra musical pressupõe a realização de escolhas. Dependendo das escolhas adotadas, o intérprete propõe diferentes interpretações para uma mesma obra, influenciando na mensagem transmitida. Para que estas escolhas sejam fundamentadas, é necessário embasá-las em um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam elas teóricas, instrumentais, histórico-sociais, estilísticas, analíticas, baseadas em práticas interpretativas de época, organológicas, iconográficas etc. Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam a interpretação de uma obra e, conseqüentemente, a performance. Contudo, a performance poderia até mesmo prescindir desse conjunto de conhecimentos e, ainda assim, constituir-se em uma performance coerente e válida. (WINTER e SILVEIRA, 2006, p. 67)

Os autores acima citados partem do princípio que a busca por informações fornece ao intérprete subsídios para suas escolhas interpretativas, mas que apesar desta fundamentação ser de grande importância, o campo da arte compreende a possibilidade de construções performáticas isentas de fundamentação e ainda assim coerentes e válidas, revelando que a intuição artística também é um elemento presente da interpretação musical.

A **excursão analítica** na obra *Improviso nº 3*, compreendeu princípios e enfoques encontrados em diversos modelos e métodos, sem eleger um em específico, mas mesclando-os e relacionando-os de maneira pessoal e criativa com o objetivo de demonstrar a visão analítica de um intérprete. Poderíamos aqui emprestar o termo de Schenker e afirmar que a peça será abordada através de uma “análise de superfície”, buscando alternativas e recursos de estudo que possam contribuir para a concepção global da obra.

Os procedimentos metodológicos, a partir da excursão por algumas abordagens analíticas conhecidas, porém sem priorizar nenhuma delas, tiveram o intuito de utilizar a observação metodológica não como uma fórmula teórica e de encaixe da música, mas apenas como pontos referenciais coerentes.

O analista Joseph Dubiel reconhece que a falta de ortodoxia metodológica em análise pode ser algo desejável.

Se você está articulando uma concepção distinta e interessante de como uma peça procede, você está fazendo tudo o que é necessário fazer. Se, por alguma razão, você permanece preocupado em definir um tipo especial de discurso sobre as peças que será especialmente identificável como teoria da música, então eu suponho que você possa pensar em nós teóricos como pessoas que falam sobre música que estão especificamente preocupadas em como as peças produzem o efeito que nós atribuímos a elas. Mas na verdade eu não vejo muita razão para despendermos energia policiando nossas fronteiras com censura, apreciação musical, e assim por diante. (...) Penso que deveríamos olhar os territórios vizinhos com mais avidez. A melhor coisa que podemos fazer por nós mesmos no mundo, é sermos reconhecidos como uma fonte de conceitos aguçados, atrativos e úteis para compreender nossas experiências de música. (DUBIEL, 2000, p. 6)

Segundo Gubernikoff, (1995, p. 82) “é preciso cuidar para que à distância, ou o grau de mediação, não produza um afastamento da obra, que a análise musical permaneça um instrumento do músico e não uma finalidade em si mesma”.

Cook (*apud* CORRÊA, 2006, p. 52) comenta que a análise deve atender os interesses envolvidos nas práticas de performance, aliando seu cunho científico as necessidades dos músicos.

(...) pessoalmente eu desaprecio a tendência da análise converter-se em uma disciplina quase científica em seu direito próprio, essencialmente independente de interesses práticos da performance, composição ou educação musical.

Aquino, corroborando Cook, também acredita nas práticas analíticas direcionadas para a interpretação, ofertando subsídios e embasando os procedimentos interpretativos.

Hoje há um consenso sobre a relevância da abordagem analítica voltada para interpretação, ou seja, a importância da aplicação de ferramentas analíticas capazes de subsidiar e oferecer soluções práticas para os problemas interpretativos. (AQUINO, 2003, p. 105)

A prática analítica pode compreender diversas abordagens dentro da atualidade. Nattiez comenta sobre a coexistência de diversos modelos de análise, considerando a matéria plural. O ponto de partida é o significado primário do termo: observar.

A análise musical é plural: enquanto até data recente todo inventor de um novo modelo de descrição e explicação dos fatos musicais fazia de conta que o recém-nascido substituía os precedentes e os anulava, entramos numa fase histórica da análise musical que nos obriga a admitir a coexistência dos diferentes modelos disponíveis. (1990, p. 50)

A base estrutural do trabalho teórico relacionado ao *Improviso nº 3* de Camargo Guarnieri teve em primeiro plano a pesquisa dos aspectos interpretativos da obra do compositor, analisando informações referentes ao caráter do seu estilo e as influências que sofreu no decorrer da sua história. Sobre esse aspecto, a musicóloga Marion Verhaalen cita:

Os ritmos fortes e incisivos dos cocos e emboladas, as suaves e ondulantes síncopas das toadas e modinhas de caráter nostálgico, as alegres rodas-todos são encontrados com freqüência na obra de Guarnieri. (2001, p. 82)

O livro *Camargo Guarnieri – Expressões de uma vida*, da autora citada anteriormente, foi uma das importantes referências usadas como fonte desse trabalho para a abordagem histórica e estilística da obra.

Outra fonte importante consultada foi o livro *O tempo e a música* com organização de Flávio Silva, onde no texto *Camargo Guarnieri – O homem e episódios que caracterizam sua personalidade*, a autora Maria Abreu faz o seguinte comentário em relação às fontes de inspiração do compositor:

Guarnieri começou por escutar a música implícita no silêncio. E, à sua maneira, pintou a cidade natal. Esse foi o primeiro degrau na longa escala que irá percorrer, vivenciando profundamente um tema inesgotável: a identificação com a própria terra e as decorrências do ambiente que dela brotam. (2001, p. 33)

Demais fontes, como artigos, dissertações e teses, serviram de complemento para a formação do referencial bibliográfico.

A abordagem das dificuldades técnicas do *Improviso nº 3*, teve seu embasamento em autores representativos da pedagogia flautística, buscando elementos auxiliares que pudessem contribuir para melhorar a performance musical. No âmbito nacional, uma referência importante foi *Método Ilustrado de Flauta*, do Prof. Celso Woltzenlogel. Sobre esse trabalho, o próprio autor diz:

As informações aqui contidas não são novas; representam, entretanto, o resultado de anos de pesquisa, na experiência obtida como instrumentista de orquestra e na prática do magistério. (1982, s. p.)

Entre os autores que foram priorizados está o flautista Peter-Lukas Graf, que também tem a preocupação de desenvolver obras de cunho didático. Ele mesmo no seu trabalho intitulado *Check-up* afirma que: “Quanto melhor a técnica, melhor serão as possibilidades de tocar de modo expressivo”. (1993, p. 4) Outras obras relevantes do autor, *Interpretation for flute: how to shape a melodic line* (Hal Leonard Books, 2001) e *The Singing Flute: How to Develop an Expressive Tone* (Hal Leonard Books, 2003), também proporcionaram considerações significativas tendo em vista a qualidade musical de Graf como intérprete solista, camerista e em orquestras sinfônicas.

O livro do flautista Michel Debost, *The Simple Flute*, (Oxford University Press, 2002) trouxe significativas referências técnico-musicais.

O *Método Elementar*, de Pierre-Yves Artaud (Editora Universidade de Brasília, 1995), também foi objeto de consulta no que diz respeito à criatividade e ao estudo musical, assim como flautistas que escreveram métodos tradicionais como Marcel Moyse, Taffanel & Gaubert, James J. Pellerite, André Maquarre que não poderiam ser deixados de fora pela representatividade obtida no desenvolvimento técnico flautístico do último século.

Encontramos nas palavras do educador Pedro Demo inspiração para uma reflexão criativa sobre Música:

É preciso construir a necessidade de construir caminhos, não receitas que tendem a destruir o desafio da construção. [...] a atitude de aprender pela elaboração própria, substituindo a curiosidade de escutar pela de produzir". (2005, p. 10)

Para embasar a excursão analítica formal foi utilizada a obra de Arnold Schoenberg, *Fundamentos da composição musical* (EDUSP, 2008), complementada pelas definições fraseológicas de Breno Braga e Esther Scliar. Para embasar questões harmônica-intervalares a obra de Vincent Persichetti, *Harmonia do século XX* (Real Musical, 1985) e quanto às questões rítmicas o livro de James Morgan THURMOND, *Note Grouping: a method for achieving expression and style in musical performance*. (EUA, Pennsylvania: JMT Publications, 1991)

Os problemas quanto à interpretação e a performance de uma obra para flauta solo composta no século XX e por um compositor brasileiro, foram abordados através do embasamento teórico de leitura de textos que exemplificaram as questões interpretativas e possíveis soluções para elas, pois, o processo de elaboração de ferramentas adicionais que ajudam no aprofundamento do conhecimento técnico-musical tem como objetivo final uma performance equilibrada, ou seja, que o intérprete demonstre consciência artística em suas escolhas e que estas sejam, o quanto possível, fundamentadas pela pesquisa e reflexão, evidenciando sustentação, contrabalançando os conhecimentos adquiridos com os intuitivos.

Partindo do princípio que a obra de Camargo Guarnieri *Improviso nº 3* para flauta solo é uma composição escrita no séc XX e que teve como fonte de inspiração elementos de estilo e linguagem musical brasileira, possibilita um direcionamento individual e pessoal em sua observação.

Assis coloca a questão analítica como uma forma de auxílio na compreensão das relações sonoras, principalmente no que concerne ao repertório de música brasileira. O autor acredita que a análise esclarece

questões interpretativas, sejam elas conscientes ou intuitivas e que a prática analítica possibilita revelar, esclarecer e confirmar as questões suscitadas pelo intérprete.

Dentro do repertório brasileiro, em especial o da segunda metade do século, temos lidado com linguagens bastante ecléticas, um repertório pouquíssimo divulgado, às vezes inédito, nos vemos a sós com a obra, intuindo, experimentando, manuseando, perguntando, às vezes respondendo, pesquisando, enfim tentando traduzir as suas relações. A análise se coloca então como uma ferramenta indispensável, que atende a nossa necessidade de melhor compreender as manifestações sonoras. Ela é imposta pela obra como forma de esclarecimento às questões interpretativas suscitadas, desde a confirmação de uma intuição até o desvelamento de elementos estruturais intencionais ou não e que, portanto, servirão de apoio às decisões de intérprete. (ASSIS, 1997, p. 86)

Toda elaboração dessa Dissertação de Mestrado visou de uma maneira objetiva, extrair da obra de Camargo Guarnieri *Improviso nº 3 para Flauta Solo*, o maior número possível de elementos que constituem a peça e que possam gerar dificuldade ao intérprete de ordem técnica-interpretativa, oferecendo possíveis soluções que sirvam de sustentação para o estudo dos próximos intérpretes interessados em executá-la.

A publicação de artigos em periódicos nacionais e internacionais tem equilibrado a relação entre uma produção artística de excelência e a oferta de fundamentos teóricos necessários para o desenvolvimento desta produção.

O incremento da produção bibliográfica ajudou a derrubar o mito, injustamente criado, de que o intérprete não tem capacidade de reflexão nem de articular suas idéias. Ademais, a qualidade de muitas destas publicações vem comprovar a importâncias da visão do intérprete em relação ao seu repertório. (AQUINO, 2003, p. 105)

O autor acredita que o músico necessita passar por etapas durante a estruturação performática e que a excelência artística está diretamente relacionada aos estudos prévios que o músico faz.



(...) reflexão, análise, pesquisa musicológica, além, obviamente, do estudo dos problemas técnicos inerentes a cada instrumento, são etapas essenciais para se alcançar o nível de excelência artística. (...) o produto final da produção artística está diretamente relacionado ao nível a aprofundamento das análises, bem como dos estudos previamente realizados. (AQUINO, 2003, p. 104)

Sonia Albano de Lima (2005, p. 100) apoiando-se no filósofo Richard Palmer, comenta que a interpretação enquanto explicação aponta para o aspecto discursivo da compreensão, levando o intérprete a se preocupar não apenas com a dimensão expressiva do texto, mas também com sua dimensão explicativa.

A explicação apoiar-se-á certamente nas ferramentas da análise objetiva, mas a seleção das ferramentas relevantes é já uma interpretação da tarefa compreensiva. A análise é interpretação; sentir a necessidade de análise é também uma interpretação. Assim, a análise não é realmente uma interpretação básica, mas sim uma forma derivada; [...] o processo explicativo fornece o palco da compreensão. [...] podemos dizer que um objeto não tem sentido fora de uma relação com alguém e que a relação determina o significado. Falar de um objeto independentemente de um sujeito que o perceba é um erro conceptual causado por um conceito realisticamente inadequado, quer da percepção quer do mundo. (PALMER *apud* Sonia Albano de LIMA, 2005, p. 100)<sup>2</sup>

Em resumo, podemos afirmar que o objetivo principal do presente trabalho foi o relato e registro de uma prática de performance, demonstrando a visão analítica de um intérprete, na medida em que este necessita abordar o maior número de parâmetros possíveis, de modo a construir a obra com coerência e com uma observação que visa a totalidade da obra.

A presente dissertação foi dividida em sete capítulos. O segundo capítulo, denominado *Interpretação e Análise*, apresenta aspectos significativos sobre a interação entre a execução musical e observações analíticas que possam levar o músico a buscar alternativas interpretativas na construção de sua prática.

---

<sup>2</sup> As elipses (...) são de LIMA.

O terceiro capítulo, denominado *Aspectos técnicos flautísticos*, aborda problemas na execução da obra *Improviso nº 3* pertinentes à flauta transversal e possíveis caminhos para solucioná-los.

O quarto capítulo, denominado *O Improviso e os aspectos fraseológicos, harmônicos e rítmicos*, apresenta algumas definições para improvisação e sua relação com a obra em questão, assim como considerações sobre fraseologia, composição e harmonia, bem como alguns aspectos rítmicos a serem abordados na obra.

O quinto capítulo, denominado *O compositor e a obra para flauta*, demonstra alguns aspectos relevantes para o entendimento da obra de Camargo Guarnieri escrita para flauta transversal e sua correlação com o *Improviso nº 3*.

O sexto capítulo, denominado *A Desconstrução do Improviso*, é o referendo de base do presente trabalho, onde o processo de excursão analítica é demonstrado com exemplos no formato de partitura, bem como a relação entre a segmentação, interpretação e performance da obra.

O sétimo e último capítulo, denominado *Conclusão*, apresenta a maneira pela qual a excursão analítica e a desconstrução do improviso interligou-se na prática interpretativa e de performance.

## **2. INTERPRETAÇÃO E ANÁLISE**

As relações entre os fatores que determinam o processo interpretativo são muito complexas. Ao fazer uma abordagem de determinada obra, o músico necessita partir de algum ponto ou princípio, seja ele baseado em informações provenientes de áreas teóricas da Música, em subsídios que a prática de performance constrói ao longo dos anos, em origens históricas ou na interligação de diversas fontes.

De maneira geral um intérprete, em um primeiro momento de contato com a obra a ser interpretada, busca senti-la através da execução e possivelmente deste momento pode surgir empatia pela peça e pelo compositor, assim como pela sonoridade que a música grafada expressa. Nesta primeira impressão muitas vezes é possível o intérprete perceber suas limitações em conhecimentos artísticos e técnicos em relação à obra que pretende executar e a partir deste contato refletir de que maneira irá buscar soluções para estes fatores. Estes talvez sejam os pontos de impacto que uma obra pode causar no intérprete em um primeiro momento.

Investigar as diversas possibilidades existentes para solucionar algumas questões de ordem técnica e interpretativa, que podem surgir desde o primeiro momento de contato com a obra e durante o desenrolar de sua concepção, tendo em vista uma performance final, pode levar o intérprete a agregar conhecimentos múltiplos, tais como: estilísticos, históricos, biográficos, analíticos, entre outros que podem contribuir de maneira sensível para o crescimento da performance.

A pianista e pesquisadora Saloméa Gandelman afirma que, de modo geral, a preparação de uma obra musical segue alguns passos obrigatórios, iniciando com a leitura-observação.

A fase de leitura já possibilita ao intérprete uma primeira visão de seu campo de trabalho, permitindo-lhe até certo ponto, perceber quais questões técnico-interpretativas deverão ser trabalhadas. Nessa fase, a atividade é de natureza exploratória, quando frequentemente, soluções são buscadas por processo de ensaio e erro, empiricamente, envolvendo um tipo de pensamento que não é de pronto traduzido em palavras. Isto não quer dizer que o intérprete não saiba o que está buscando – às vezes sim, outras não, caso em que a solução emerge da experimentação – mas que procura não só reproduzir no instrumento, como aperfeiçoar, a imagem mental que vem construindo da obra. O músico competente sabe que a partitura contém uma enorme quantidade de informação cuja decodificação toma tempo, esforço e introspecção, ou seja, estudo e ensaio, quando for o caso.

Dependendo do grau de complexidade da peça, precisará recorrer à análise musical, mas as soluções buscadas através dela já estão, em certa medida, pré-determinadas pelas questões suscitadas pela própria execução e restritas à vivência artística e à bagagem cultural do intérprete. Mas entre as soluções buscadas estarão, inevitavelmente, aquelas que dizem respeito à segmentação e à determinação dos elementos estruturantes da peça em estudo, visando à sua projeção e à sua percepção como um todo coerente. (GANDELMAN, 2001, p. 490)

Gandelman complementa dizendo que o músico concentra seu tempo em esforços e em domínios muito além da prática do instrumento, e que a interpretação musical não existe em si mesma, dependendo de relações com outros campos musicais para ser efetiva.

(...) seu alvo transcende o âmbito do domínio instrumental e se corporifica na tradução da partitura – notação em música – som – forma. É justamente nessa tradução que se revela o quanto a interpretação de um texto depende de vivências prévias informadas e conhecimentos analíticos e histórico-estilísticos, ou seja, o quanto ela não é um campo autônomo. (GANDELMAN, 2001, p.489)

A busca por uma interpretação que possibilite demonstrar detalhes, refinamentos e particularidades do compositor e da obra, pode levar o intérprete a procurar referências em outras fontes que não só a leitura e decodificação da partitura grafada. Em resumo, o processo de estudo para alcançar uma interpretação e performance musical de qualidade, pressupõe uma série de fatores e quanto mais exploramos as possibilidades de abordagens estéticas, analíticas, técnicas e práticas, maior chance de compreendermos a música que tocamos e de transmitirmos esta compreensão com sucesso ao ouvinte. No entanto, nem sempre o conhecimento técnico do intérprete, de domínio instrumental, está no mesmo grau do conhecimento de ordem teórico-musical, estes últimos, importantíssimos sob o ponto de vista artístico.

Possivelmente a falta de interligação no ensino do conhecimento teórico aliado com a prática instrumental, possa ter causado esta dicotomia entre pensar e tocar, um fator comum entre os instrumentistas e que muitas vezes gera um desequilíbrio no conhecimento de ordem intelectual em relação ao conhecimento físico durante uma execução. A complementação, melhor dizendo, a unificação dos conhecimentos intelectuais como os de ordem físico-motor, ambos contextualizados, pode propiciar maior qualidade na performance.

Sônia Ray comenta como “são poucos os estudos disponíveis que focalizam os vários elementos que interagem durante uma performance musical, ou seja, os elementos que compõem uma performance musical”, e que talvez o problema esteja na pouca tradição que os performers têm em documentar suas práticas, sendo que seria necessário que os professores de performance musical refletissem sobre o fazer musical e registrassem suas reflexões, parecendo ser este um caminho fértil na busca pela consolidação de um quadro teórico de estudos sobre performance musical. (RAY, 2005, p. 40 e 41)

Em suma, acreditamos que o equilíbrio entre o conhecimento intelectual e o conhecimento intuitivo pode gerar qualidade musical e interpretações de maior coerência. A pesquisa, a reflexão, a

contextualização histórica do compositor, a análise da partitura, entre tantas outras formas de pensar a Música, de maneira consciente ou inconsciente, podem levar o intérprete a atingir um discurso musical de qualidade, alcançando uma nova vivência da realidade sonora e modificando a relação do intérprete com as ocorrências musicais.

A pesquisa pode construir um amálgama de conhecimentos em todos os sentidos, permitindo observar e refletir por todos os passos que o intérprete necessita seguir em direção à criação de sua própria identidade e personalidade musical, pois ao final de um levantamento de dados, cada intérprete utiliza os conhecimentos obtidos de maneira pessoal, aquilo que em determinado ponto converge com as suas aptidões físicas e intelectuais, seus gostos e preferências, acabando por salientar a sua individualidade musical.

Santiago enfoca os inúmeros aspectos da individualidade de um músico, "(...) ao tocar o músico utiliza-se necessariamente dos múltiplos aspectos de sua individualidade, o cognitivo, o afetivo, o psicomotor". (SANTIAGO, 2001, p. 1)

O flautista Peter-Lukas Graf, também comenta a respeito da individualidade no processo de interpretação musical.

Relações complexas sempre trazem em si diversos aspectos que podem ser avaliados diferentemente. Presumindo que *todos* os aspectos foram levados em consideração, um intérprete pode tender mais para o cantabile melódico ou mais para a clareza da articulação; em uma ouverture francesa pode-se realçar mais o rítmico ou o melódico; podem-se realçar especialmente os aspectos sonoros, ou a atmosfera geral, ou a estrutura da composição, entre outros aspectos. Portanto, não necessitamos estabelecer soluções definitivas. Ao contrário: o fazer música torna-se vivo exatamente quando constantemente buscamos e encontramos novas soluções. Aqui finalmente se encontra o momento criativo da interpretação musical, em outras palavras: a liberdade para infinitas nuances individuais. Não alcançamos esta liberdade exclusivamente através de instinto sem direção, nem através do analítico, mas sim através da conexão do sentimento com a razão, da cabeça com o

coração, da "sensibilidade" com a "ciência". (GRAF, 2001, p.120)<sup>3</sup>

Os diversos critérios existentes no meio musical para fundamentar a interpretação musical sempre foram motivo de polêmica há vários séculos de história da música. Afinal, como uma obra escrita dentro de proporções matemáticas, muitas vezes com indicações de tempo, articulação, dinâmica, pode levar a tantas formas de execuções diferentes? Não deveríamos obedecer ao que está estipulado na partitura? Isto é realmente possível ou a grafia musical tem suas limitações? E uma vez estes parâmetros grafados se estritamente obedecidos não levariam a um padrão interpretativo? Quais seriam os fatores que permitem ao intérprete tomar atitudes e decisões de maneira a modificar a partitura escrita pelo compositor?

Laboissière comenta sobre a difícil tarefa de encontrar informações para a interpretação de uma obra tendo apenas como referencial a partitura, sendo que muitas das informações importantes se perderam com o passar da história.

(...) a construção temporal da performance expressa em gestos sonoros o conceito de imagem sonora se torna presença tão determinante quanto a escrita da obra, pois, embora seja vista como uma lei para o entendimento sonoro, a escritura por si só não é música. Convém considerar, no entanto, que música envolve um fluir temporal, um outro existir. Isso confirma que, em qualquer circunstância, a notação tem o seu poder reduzido sem a participação do intérprete que, "completando-a" no momento performático e sempre interagindo, vai ao encontro do seu sentido. (LABOISSIÈRE, 2007, p. 41-42)

A partitura funciona como uma carta, um mapa que oculta uma série de informações correspondentes ao momento vivido pelo compositor e ao momento de concepção e escrita da obra musical. Dependendo do período musical em que foram compostas, muitas obras não registram totalmente os costumes óbvios para quem tocava na época e ao tocarmos

---

<sup>3</sup> Tradução do alemão: ROBATTO, Lucas.

essas obras séculos mais tarde, nos faltam elementos, os quais buscamos como intérpretes muitas vezes em conformidade ao gosto pessoal.

Harnoncourt comenta sobre a complexidade da música escrita e o quanto sua “decodificação” provoca divergências.

(...) há séculos, vem sendo usado o mesmo tipo de grafia musical; o que se esquece, todavia, é que a escrita musical não é simplesmente um método intemporal e internacional para transcrever a música, que possa permanecer o mesmo com o correr dos séculos. (HARNONCOURT, 1990, p. 34)

Gusmão e Gerling (2005, p. 69) fazem algumas considerações sobre a prática de performance e os aspectos envolvidos, comentando que “a partitura como um registro das idéias do compositor oferece apenas informações limitadas”, sendo que “cabe ao executante tomar as decisões quanto aos aspectos que não estão suficientemente definidos na partitura” e que “muitas decisões são tomadas intuitivamente, sofrendo influências das experiências musicais prévias do intérprete”, e finalmente: “uma abordagem sistemática da obra através de uma ‘análise interpretativa’ pode complementar as decisões tomadas a partir do conhecimento intuitivo”. Os dois autores (2005, p. 92) consideram que “o que garante um bom grau de compreensão da obra é a familiaridade com a peça”.

Esse complexo entendimento entre a obra grafada, o compositor e o período histórico em que viveu e a dimensão da atuação do intérprete, tem gerado uma série de discussões não só em relação às questões referentes à interpretação e execução de uma obra, mas também quanto às questões emocionais que a Música com seu abstracionismo pode suscitar, despertando envolvimentos psicológicos. Como poderíamos então definir e expressar musicalmente as emoções que o compositor teria durante a composição de determinada obra, e que fatores o levaram a tomar decisões sobre que tonalidade ou andamentos e mais uma série de elementos que compõe o discurso musical com o intuito de expressar suas emoções?



Se por um lado o intérprete tem a função de transmitir aos ouvintes a possível mensagem e as diversas atmosferas criadas pelos compositores em suas obras, por outro também podem utilizar a Música como um veículo de transmissão de suas particularidades, emoções e características pessoais que prevalecem no seu caráter, seu modo de agir e pensar individualmente e socialmente, tornando a música um reflexo de sua personalidade.

Gandelman sugere que as questões subjetivas da interpretação musical ficam sujeitas às escolhas do intérprete e reconhecendo que estas são feitas de acordo com as particularidades de cada Músico.

(...) questões expressivas, veladas na escritura, que se traduzem em definição de caráter, de sonoridades, identificação de ambigüidades formais, escolha e relação entre andamentos, flutuações de dinâmica e agógica, maior ou menor rigor na execução das configurações rítmicas, interpretação do rubato, de ornamentos, uso do pedal – quando se tratar de obras para piano – e na relação entre todos esses fatores, ficam parcialmente entregues à subjetividade do artista, subjetividade que, como a intuição, é forjada no conhecimento, na cultura, na experiência e na musicalidade do intérprete. (GANDELMAN, 2001, p. 490 e 491)

Ao estudarmos uma música trabalhamos com múltiplos conhecimentos, os quais devem ser conectados com a finalidade de transformar o material gráfico em som. Esta metamorfose que ocorre entre uma partitura e a origem de um material sonoro requer uma série de habilidades.

Ray comenta sobre as relações envolvidas em uma performance musical.

Toda performance musical envolve pelo menos um agente (instrumentista, cantor ou regente) e quatro fundamentos: 1) o domínio da manipulação física do instrumento; 2) o amplo conhecimento do texto musical a ser interpretado, bem como as considerações estéticas a ele relacionadas; 3) condições de interagir com os aspectos psicológicos no exercer da profissão e 4) condições de reconhecer os limites do seu corpo

constantemente e prioritariamente no contato com o instrumento. (2005, p. 41)

A relação da performance com outras áreas musicais, possibilita o encontro de referências e subsídios para a interpretação. Uma fonte ampla e que pode propiciar um forte embasamento interpretativo é a **Análise Musical**, uma área do conhecimento em Música que investiga profundamente a partitura grafada, levantando dados e contextos não disponíveis à primeira vista.

Refletindo sobre o significado essencial da palavra **análise**, encontramos no Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa a definição de que Análise é a decomposição de um todo em suas partes constituintes, o exame de cada parte de um todo para conhecer sua natureza, suas proporções, suas funções, suas relações, o estudo pormenorizado, a observação crítica e a determinação dos elementos que se organizam em uma totalidade dada ou a construir, material ou ideal. (FERREIRA, 1995, p. 40)

Em relação ao significado original do verbo **analisar**, encontramos como definição: observar, examinar com minúcia, esquadrinhar, ou decompor elementos. (FERREIRA, 1995, p. 40)

No último século alguns teóricos em música escreveram teorias analíticas que se converteram em modelos ou métodos. Citando os mais expressivos teremos nomes como: Ian Bent, responsável pelo verbete em 1980 no Dicionário Grove, Jonathan DUNSBY e Arnold Whittall com Análise Musical na Teoria e na Prática, Nicholas COOK com seu Guia para Análise Musical, Schenker com a teoria reducionista sobre a harmonia tonal, Allen Forte e a Set-Theory (teoria dos conjuntos para a análise de músicas atonais), Cooper e Leonard Meyer com modelos de análise rítmica e melódica, Meyer com análise estilística, Rudolph Rétí com análise motívica e temática, a semiologia musical com Nattiez, Schoenberg com um modelo de análise formal e harmônica, entre tantas outros modelos analíticos. (NATTIEZ, 1990, p. 50, 51 e 52)

Cada um destes formatos analíticos, acima citados, aborda a música sob determinado ângulo ou aspecto, alguns se complementam e outros se opõem.

Esta variedade de modelos analíticos proclama divergências de opiniões a respeito de uma mesma obra. Cada modelo ou método também compreende um processo de interpretação em si mesmo, uma vez que os critérios levantados sobre as relações musicais são passíveis de apreciações individuais e cada músico que se vale de um método ou modelo também de certa maneira adiciona seus próprios conceitos e definições, o que invariavelmente pode gerar outras abordagens e conseqüentemente novos modelos. Jean-Jacques Nattiez comenta:

A análise musical é plural: enquanto até data recente todo inventor de um novo modelo de descrição e explicação dos fatos musicais fazia de conta que o recém-nascido substituía os precedentes e os anulava, entramos numa fase histórica da análise musical que nos obriga a admitir a coexistência dos diferentes modelos disponíveis. (NATTIEZ, 1990, p. 50)

Independentemente da adoção de um modelo ou método, a essência da observação analítica deve estar presente nas práticas musicais do intérprete. Procurar entender os caminhos percorridos pelo compositor para a concepção de uma obra ou conjunto de obras, investigar proporções, funções e relações existentes dentro da música.

Borém comenta sobre a importância dos estudos de cunho analítico.

Os estudos de natureza analítica mostram-se especialmente significativos para a performance musical quando subsidiam a interpretação de uma obra, obras (especialmente em estudos comparativos) ou de estilos. Ao buscar o viés do performer, estes estudos, não raro, combinam diversas abordagens para explicar pontos específicos das decisões interpretativas. (BORÉM, 2005, p. 31)

Todas as metodologias a respeito das possíveis maneiras de se analisar uma obra musical, podem funcionar como a definição de um idioma para que os diversos intérpretes possam trabalhar com os vários estilos e períodos da música, elegendo o modelo mais específico ou

criando modelos pertinentes às suas necessidades. As informações e os parâmetros contidos em cada modelo fornecem à aqueles que procuram nele orientação interpretativa, variáveis que vão além do trabalho de execução do instrumentista, independentemente de que corrente ou modelo ele adotou.

Mannis nos lembra que “a análise é sempre um ponto de vista, e nunca deve ter o objetivo de estabelecer uma verdade absoluta, uma vez que o objeto musical, por sua natureza é movediço”. (2005, p. 98)

Nattiez complementa Mannis dizendo que:

[...] uma análise jamais propõe uma imagem realista da obra estudada que desta revele a essência, mas, sim, uma construção que seleciona, no seu objeto, um certo número de aspectos considerados como adequados para explicar a obra. (NATTIEZ *apud* ASSIS, 2007, p. 5)

Uma boa interpretação pode estar diretamente relacionada a algum tipo de análise, não resumindo o processo analítico em apenas uma maneira formal e sistematizada de compreender a partitura. Muitas vezes quando executamos uma obra estamos observando como ela se constitui e se desenvolve, criamos divisões e damos a ela uma forma pela qual seguiremos criando a interpretação. Somado a isto, também procuramos informações que acrescentem argumentos teóricos à performance final, e em linhas gerais, estamos analisando.

Gusmão e Gerling consideram que “a interpretação de uma obra musical consiste na efetivação de um ato analítico-mesmo que tal análise tenha-se processado de forma intuitiva e não sistemática”. (2005, p. 68)

A análise da obra feita a partir da execução pode instintivamente fornecer opções musicais que constituem na prática fatores tão complexos quanto as demais maneiras teóricas de fazê-la. A subjetividade de critérios do que é ou não mais relevante musicalmente é motivo de busca entre ambas práticas, na tentativa de encontrar um ponto em comum na realização da interpretação.

Rink acredita que a “intuição informada” pode levar os músicos a construírem melhor sua prática, comentando que:

Os intérpretes estão continuamente engajados em um processo de “análise”, porém de um tipo diferente daquelas baseadas em teorias analíticas consagradas. A análise processa-se simultaneamente a algumas das abordagens tradicionais, quais sejam, pesquisar o estilo do compositor, determinar o contexto histórico da obra e experimentar a obra no instrumento. (*apud* GUSMÃO E GERLING, 2005, p. 69)

Jonathan Dunsby (1989, p. 4) acredita que a melhor maneira de se caracterizar uma análise para o executante é vê-la não como uma forma de se achar uma verdade, mas como uma atividade que auxilie na resolução de problemas. O autor fala sobre teoria e intuição na performance acreditando no equilíbrio na busca das informações e no seu uso.

Os teóricos tendem cada vez mais a valorizar a intuição do executante, da mesma forma que os compositores, através dos tempos, têm dado grande atenção à sabedoria daqueles que têm habilidades especiais para fazer de suas composições uma realidade. (...) o intérprete precisa encontrar um equilíbrio entre o espiritual e o real, sem desvalorizar nenhum deles. Esse equilíbrio pode começar a ser alcançado, ao se fazer uma distinção bastante simples – e que tem sido menosprezada – entre interpretação e execução. Uma determinada análise poderá levar à convicção de que um determinado tipo de interpretação é essencial, mas como passar essa interpretação para o ouvinte durante uma execução é outro problema. (...) (1989, p. 2 e 10)

Leonard Meyer (*apud* GANDELMAN, 2001, p. 491 e 492) considera que a performance de uma peça é a atualização de um ato analítico, mesmo que essa análise seja intuitiva e assistemática. O que o executante faz é tornar claro, para ele mesmo e para a mente de um ouvinte experimentado, as relações e padrões potenciais da partitura.

Após tantas reflexões podemos concluir que interpretar é uma ciência que requer fundamentos e teorias. Não podemos conceber Música

apenas com atributos de ordem física ou somente a partir das complexas relações de análise.

A interpretação é dependente de outras áreas do conhecimento, não se sustenta por si só e nem é livre para tomar todas as decisões que envolvem um ato de performance. Por outro lado, as práticas analíticas também dependem do intérprete que queira utilizá-las a fim de comprovar sua eficiência na compreensão do texto musical e sua efetividade na performance de uma obra. Então, interpretação e análise podem se completar a fim de construir dados coerentes sob o ponto de vista intelectual e também sobre o ponto de vista prático-artístico, um ato de performance.

Segundo Aquino, (2003, p. 103-104) “as atividades de performance encontram-se atualmente em seu melhor e mais sólido momento, com amplas perspectivas de crescimento e consolidação”, demonstrando o quanto o músico prático é capaz de referendar suas práticas com coerência e derrubando o mito veiculado no mundo acadêmico que a performance é uma área “menor” da música, reforçando o quanto a prática de interpretação e performance exige do intérprete estudo e pesquisa.

(...) já existe um certo consenso de que a produção artística, como atividade intelectual, é resultado de intenso estudo e reflexão prévia. Da mesma forma que a composição musical requer o conhecimento das linguagens, processos técnicos e estilos composicionais, a execução de um concerto ou recital, como ato de recriação da partitura, demanda um longo período de preparação. (AQUINO, 2003, p. 104)

### 3. ASPECTOS TÉCNICOS FLAUTÍSTICOS

O *Improviso nº 3* para flauta solo tem vários aspectos da técnica flautística importantes a serem observados. Trata-se de uma relevante obra do repertório flautístico brasileiro na qual o executante encontrará um bom número de dificuldades técnicas relacionadas ao estudo do instrumento.

O compositor Camargo Guarnieri (que também estudou flauta) explorou a flauta transversal praticamente em toda a sua extensão, utilizando desde o extremo grave (*SI 2*) até a região super aguda (*DO# 6*), assim como uma grande variedade de intervalos, em sua maioria em *legato*. Devido a estes fatores a performance desta obra requer do intérprete uma capacidade técnica avançada.

A peça tem uma gama de notas conhecidas por sua relativa dificuldade. Inicia em um *DO# 4*, uma nota muito delicada sob o ponto de vista da afinação e sonoridade, com estabilidade problemática em sua emissão, ainda mais se tratando de um ataque em *piano*, como aparece no início da peça. O interessante é que o compositor usa a nota *DO#* praticamente durante toda a obra em dinâmica *piano*, sendo que no único momento em que ela aparece em fortíssimo, é na região super aguda da flauta, em um trecho da peça que surge quase como uma explosão sonora antes da parte final. As notas da terceira oitava, como *MI 5*, *FA# 5* e *SOL# 5*, também apresentam dificuldades em sua estabilidade sonora e em relação ao timbre e a afinação, sendo utilizadas em momentos de intensidade sonora importantes do improviso. O *SI 2*, âmbito mais grave

do instrumento, é utilizado poucas vezes. É importante ressaltar que algumas flautas transversais não possuem essa chave específica, fazendo com que o intérprete tenha que tocá-la uma oitava acima.

A digitação é um fator técnico muito bem explorado na obra. O fato de a peça apresentar uma grande variedade de intervalos que transitam entre as oitavas, principalmente entre a região média e aguda, determina o aparecimento de combinações por vezes difíceis para o intérprete, requerendo deste uma boa independência dos dedos. As mudanças de digitação fogem ao padrão de escalas e arpejos tradicionais por se tratar de uma peça não tonal, evidenciando o cuidado e a precisão que o intérprete necessita ter nos momentos de passagens mais críticas.

Basicamente a articulação predominante é o *legato*. Guarnieri alterna durante a música grandes frases nessa articulação se contrapondo com momentos mais rítmicos onde ele utiliza notas em *staccato*. Nestas ocasiões, as notas em *legato* são usadas geralmente em articulação de duas em duas. Também encontramos na peça notas em articulação de *portato*. O compositor se revela detalhista em relação a articulação, apresentando na obra *legatos, detachés, portatos, acentos e staccattos*, provendo a peça de efeitos sonoros resultantes dessa gama de articulações diferentes.

O uso de grandes ligaduras talvez justifique o caráter *Lamentoso* do Improviso, oferecendo ao intérprete a oportunidade de trabalhar a respiração de modo bastante expressivo, criando grandes possibilidades de explorar musicalmente a obra, com uma certa liberdade de expressão própria.

A dinâmica neste improviso vai do *piano* ao *forte*, em mudanças por muitas vezes repentinas o que exige do flautista boa amplitude sonora. Aparecem marcações de dinâmicas, (como exemplo no compasso 23) *piano sonoro*, demonstrando que os contrastes são muito explorados. Trata-se de uma composição que pode ter uma sonoridade bastante refinada dependendo do trabalho do intérprete, podendo este, abordar o material musical sob vários aspectos.



O professor e musicólogo João Caldeira Filho faz o seguinte comentário sobre a sonoridade na obra de Guarneri:

É grande a sedução que a sonoridade exerce sobre a musicalidade de Camargo Guarneri. Uma só nota, nos metais, soando longamente – era uma ponte entre dois movimentos de uma obra sinfônica - revelava, mais do que a peça, o mundo de brasilidade, geográfica, se quiserem – sugestões de planuras sertanejas – mas sempre profundamente emotiva. O valor intrínseco da sonoridade não como pesquisa tímbrica, mas como indiscreto revelador de segredos espirituais, é uma das características da música de Camargo Guarneri. (CALDEIRA FILHO, 2001, p. 17)

A dinâmica de crescendo e decrescendo propicia grande expressividade na música, sendo praticamente recorrente em toda a peça como se fosse uma “onda”, criando assim um movimento natural.

Esta forma de tratar o movimento melódico em sua obra também foi comentário da musicóloga Marion Verhaalen:

Quando Guarneri cria uma linha melódica longa, como o faz nos movimentos lentos de suas obras mais extensas, essas linhas parecem suspensas, místicas. Em geral, elas possuem uma sutil insinuação de movimento rítmico que as leva adiante através de contínuo e delicado apoio. A interação rítmica entre a linha melódica e o acompanhamento é sempre suave e sofisticado, porém não se afasta da liberdade rítmica das formas mais primitivas das canções africanas nas quais o compositor se alimentava. A suavidade da linha melódica é tudo em seu movimento lentos. (VERHAALLEN, 2001, p. 82)

Um dos principais pontos de dificuldade técnica são os intervalos que ocorrem durante a música, principalmente por serem em sua maioria em *legato*. Encontramos na peça desde segundas, até intervalos de décima e nesse ponto a flexibilidade dos lábios é colocada à prova. Os intervalos em articulação de *legato* representam um ponto problemático na maioria dos instrumentos de sopros. A combinação da digitação com a emissão da coluna de ar com precisão, requer muita habilidade do instrumentista. Sobre essa dificuldade o flautista Michel Debost diz:

A tensão na primeira nota de um intervalo é como a ação de um gatilho: progressiva e imperceptível. Se o acionamento for muito brusco, o rifle se move e você erra o alvo. O esforço necessário para um intervalo não ocorre na digitação, mas ligeiramente antes. O intervalo em si é o relaxamento. (DEBOST, 2002, p. 128)<sup>4</sup>

Tendo consciência de que o estudo dos intervalos é fundamental para a execução desta obra, poderíamos pensar em algumas alternativas de apoio técnico, para que não se transforme o estudo do Improviso em um exercício puramente técnico.

Autores tradicionais como Marcel Moyse, Taffanel & Gaubert, e músicos da atualidade como Peter-Lukas Graf, Michel Debost entre outros, propõem uma grande quantidade de exercícios que envolvem o trabalho de emissão de intervalos diversos. No âmbito nacional temos o Método para Flauta do professor Celso Woltezenlogel que aborda muito bem este aspecto da técnica flautística, tanto na parte do estudo das escalas quanto na série de exercícios escritos especialmente para essa publicação pelo compositor Guerra-Peixe. Seria de grande valia para o intérprete elaborar paralelamente ao estudo do Improviso uma pequena coletânea de estudos sobre os diversos intervalos apresentados nessa obra. Apresento no capítulo cinco algumas sugestões para o estudo intervalar da peça.

Sobre os intervalos Debost comenta:

Trate os intervalos como o treinamento de seus dedos tanto quanto de seu som. Pense nos orifícios envolvidos e escolha o mais próximo do bocal para ser aberto. Evite movimento excessivo dos lábios. Exercícios de sonoridade são tão técnicos quanto exercícios de digitação. Eles são também a expressão da alma. (DEBOST, 2002, p. 133)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> The tension on the first note of an interval is like the action on a trigger: progressive and imperceptible. If the squeezing is too brutal, the rifle moves and the target is missed. The effort needed for an interval does not come on the change, but just before it. The actual interval is like a release. (tradução minha)

<sup>5</sup> Treat intervals as a cultivation of your fingers as much as tone. Think of the tone holes involved and vent the one closest to the mouthpiece first. Avoid most lipping. Tone work is as technical as finger twisters are. It is also the expression of soul. (tradução minha)

Outro aspecto importante a ser verificado é a maneira de utilização do *vibrato* nesta obra, um recurso que freqüentemente é motivo de polêmica entre os flautistas devido as diversas formas em que pode ser usado. O *vibrato* tanto pode ressaltar o fraseado como torná-lo monótono caso seja usado mecanicamente. Para realizar tecnicamente seu uso com coerência é necessário analisar as frases, a maneira como o compositor desenvolve a dinâmica e onde são criados os momentos mais intensos da obra. Lembrar que a peça tem um caráter *Lamentoso*, serve de referência para o flautista.

Geralmente o *vibrato* representa musicalmente uma forma de expressão individual do intérprete. A respeito do seu uso o Professor Celso Woltezenlogel comenta:

Após anos de magistério chegamos à conclusão de que a melhor maneira de produzir o vibrato é antes de mais nada, pensar que ele deve ser o mais natural possível (sem ondulações simétricas, ou pulsações rítmicas, como afirmam alguns autores) e sobretudo saber que é inato, que corresponde ao próprio sopro da vida. É através dele que o executante transmitirá os seus sentimentos e as suas emoções. (WOLTEZENLOGEL, 1982, p. 65)

Todos esses aspectos, entre tantos outros ocultos na obra, devem ser bem abordados pelo intérprete, aumentando a quantidade de informações, integrando conhecimento e conseqüentemente a possibilidade de realização dos aspectos técnicos-instrumentais específicos, aliando-os a ferramentas de estudo que propiciem boas decisões interpretativas e uma ótima performance da peça *Improviso nº 3* de Camargo Gaurneri.

Debost comenta sobre a abordagem do material musical nos seus mais variados aspectos:

Uma composição musical é fruto de pensamento, trabalho e inspiração. Nossa interpretação deve dividir a música através de análise, e reuni-la em forma de performance. Forma precede o conteúdo, mas é um meio para o fim que é a expressão e o sentimento. Todas as nossas ferramentas

servem para esse propósito. Inteligência nunca deve ferir a emoção. (DEBOST, 2002, p. 123)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> A musical composition is the fruit of thought, craft, and inspiration. Our interpretation must take the score apart through analysis, then put it together again in performance. Form precedes content, but it is a means to the end of expression and feeling. All our instrumental tools serve that purpose. Intelligence has never hurt emotion. (tradução minha)

#### **4. O IMPROVISO E OS ASPECTOS FRASEOLÓGICOS, HARMÔNICOS E RÍTMICOS**

Observar o texto musical tentando encontrar a unidade em sua construção permite ao intérprete encontrar variedade de parâmetros para a abordagem instrumental.

A idéia de explorar uma obra musical separando-a em pequenos elementos figura como mais uma opção para o intérprete de decifrar a obra que irá interpretar, pois ao se dividir as frases, subtrair elementos, trabalhar os diversos intervalos, compreender as células rítmicas que formam o corpo motor da obra faz-se uso da criatividade no estudo.

O formato da obra como um todo global pode ser compreendido e sentido quando percebemos sua essência através da análise de seus menores elementos e sua relação com o todo. A observação pode levar o intérprete a aguçar sua percepção e determinar escolhas importantes.

A questão do gênero da obra aqui abordada foi um ponto de partida em algumas das reflexões feitas para que a essência primeira fosse contemplada como um elemento primordial e presente na interpretação.

Julio Bas, autor do livro *Tratado de la forma musical* faz uma definição muito pertinente de improviso escrito, como é o caso do *Improviso nº 3* da Camargo Guarnieri.

Pertencente à família de obras que não possuem uma forma predeterminada – como o Prelúdio, a Fantasia, a Tocata, o Estudo e o Capricho – o Improviso surge de um estímulo melódico, uma seqüência harmônica ou uma configuração rítmica que lhe servem de mote e se prestam a um livre

desenvolvimento. São determinantes a fantasia do autor, seus conhecimentos da linguagem musical e sua capacidade de tomada de decisão durante a execução. (BAS, *apud* ASSIS, 2007, p. 24)<sup>7</sup>

Carlos Assis comenta sobre a diferença entre os processos de criatividade em relação ao gênero improviso, enquanto obra acabada e a improvisação como maneira peculiar de criação artística musical, relacionada ao fazer musical da música popular. O processo do improviso escrito, segundo Assis, no caso mesmo gênero abordado no presente trabalho, leva em conta o princípio de estruturação musical com características peculiares da música erudita, onde elementos de organização formal entre outros, fazem parte da criação do compositor, que estabelece meios e recursos para a configuração de idéias dentro de princípios organizadores. (2007, p. 23)

Como o improviso de Camargo Guarnieri já vem “montado” não podemos conceber o gênero da mesma maneira que é abordado no choro, na música popular ou no jazz. A idéia de desconstruir para construir o improviso do título na interpretação, parte em princípio da idéia que o intérprete possa encontrar nos elementos contidos na partitura uma maneira de expressar em sua execução, a essência original da palavra improvisar, que sem dúvida alguma remete a liberdade.

#### 4.1 ASPECTOS FRASEOLÓGICOS

As questões fraseológicas configuram-se fundamentais para a compreensão do discurso musical, principalmente em relação a obras que ainda pertencem a modelos tradicionais formais de composição, como é o caso do Improviso aqui abordado.

Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa fraseologia é uma parte da gramática que estuda a construção da frase. Frasear ou

---

<sup>7</sup> Tradução ASSIS, Carlos Alberto.

fraseado, significa dispor as idéias em frases ou em um conjunto orgânico de palavras. (FERREIRA, 1995, p. 307)

Podemos observar o fraseado como uma forma de pontuação em música, que revela a sintaxe musical através dos elementos que constituem a peça, como sílabas tônicas e átonas, vírgulas e repousos. O conhecimento dos elementos fraseológicos que constituem uma peça, são de significativa importância para a elaboração e interpretação da mesma.

Encontraremos algumas definições abaixo para exemplificar como as questões fraseológicas são tratadas por diversos teóricos da Música.

Segundo Esther Scliar, (1982, p. 9) os sons tendem a se articular em pequenos agrupamentos delimitados por cesuras. Estes agrupamentos concatenam-se entre si, formando conjuntos maiores, os quais se encadeiam com os seguintes, formando novos grupos. O caráter desta projeção é sintático, semelhante ao discurso verbal, seu estudo é denominado de Fraseologia. A autora complementa dizendo que quanto maior a afinidade entre os componentes estruturais, maior coesão e vice-versa.

A autora comenta o fato de encontramos designações diferentes para a organização dos elementos fraseológicos.

O menor elemento fraseológico é o *inciso*. Dois ou mais incisos formam um *membro de frase*. Dois ou mais membros de frase formam uma *frase*. Duas ou mais frases formam um *período*. (...) A propósito do inciso, há muitas controvérsias no que se refere ao significado e significante. Riemann e Bas empregam como sinônimo o termo **motivo**. Para o último, tais elementos constituem o germe da composição musical, (...). Vincent d'Indy utiliza o vocábulo célula, referindo-a como o menor elemento sintático e morfológico. Para Erickson e Leichentritt, os motivos constituem a matéria-prima da construção musical. Tacchinardi usa a terminologia grega "kolon" para expressar qualquer figuração sintática. Schönberg se refere apenas ao motivo-germe da idéia, considerado como o "mínimo múltiplo comum" da composição. Stein propõe "figuração" como a menor unidade da construção musical: elemento formado no mínimo por um intervalo característico, (...) (SCLIAR, 1982, p. 22)

Breno Braga, (1975, p. 9-10-11) complementando Scliar, exemplifica a construção da fraseologia musical dizendo que a “propagação musical” é feita por seqüências ou segmentos de impulso e repouso. Ao menor conjunto envolvendo a pulsação impulso-repouso dá-se o nome de inciso ou célula, que ao se desenvolverem dentro da obra com um grau maior de importância transforma-se em motivo temático. A reunião de duas células (construção binária) ou de três células (construção ternária) formam um conjunto denominado semi-frase. Por conseguinte a reunião de duas semi-frases formam um conjunto maior denominado de frase. Uma seqüência de frases forma um período musical onde encontramos um sentido completo. O estudo da extensão e natureza dos motivos, frases, semi-frases denomina-se *Fraseologia Musical*. (BRAGA, 1975, p. 9-10-11)

Cooper e Meyer (*apud* SCLIAR, 1982, p. 9) consideram que agrupamento fraseológico “é o produto da semelhança, diferença, proximidade ou separação dos sons percebidos pelo ouvido e organizado pela mente”.

Em relação aos menores elementos que compõem uma estrutura ou o fraseado musical, Schoenberg comenta:

A menor unidade estrutural é o motivo, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. (SCHOENBERG, 2008, p. 29)

Pode-se perceber pelas citações acima mencionadas que a reunião dos pequenos elementos que formam uma obra, sua concatenação ou suas inter-relações, constituem o todo, a forma global da peça. Em relação à forma global Schoenberg declara:

Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*. (SCHOENBERG, 2008, p. 27)



O compositor pode ser considerado como de fundamental importância na definição de modelo formal ao propor em seu livro *Fundamentos da composição musical*, um pequeno manual da forma, definições terminológicas referentes a questão de estrutura das frases.

O teórico Ian Bent declara na citação abaixo a importância de Schoenberg no campo analítico de estrutura formal.

(...) Schoenberg estabelece definições de termos na construção temática antes de proceder às pequenas formas, as partes subsidiárias das formas maiores, formas rondó e sonata-allegro. O material era destinado para compositores, mas ele baseia-se em exemplificações analíticas e até certo ponto um manual de análise, apoiado particularmente em exemplos das sonatas para piano de Beethoven.

Schoenberg via a forma como implicando compreensibilidade em duas dimensões: como subdivisões, as quais permitem à mente compreender o todo através de unidades; e como lógica e coerência, sem as quais tais unidades permanecem desconectas. Foi sobre as questões de coerência que Schoenberg foi mais original. Ele aderiu à visão do século XIX da música como (sendo) orgânica. A construção começa com o motivo, o motivo por sua natureza precisa ser repetido e a repetição requer variação. Ele assim explorou os meios de variação rítmicas, intervalares, harmônicas e melódicas, subdividindo cada um sistematicamente, e então considerou a variação por adição de notas auxiliares e a conexão de diferentes formas de motivo. Tudo isto é demonstrado com exemplos analíticos. No decorrer de sua exposição ele supriu o analista com um valioso conjunto de definições de trabalho para termos como 'motivo', 'frase', 'antecedente' e 'conseqüente', 'período', 'sentença' e 'seção'. (...) O aspecto mais influente do livro, conforme ele foi sendo disseminado através do seu ensino, é a divisão atômica do motivo em 'elemento' ou 'característica'. O elemento é geralmente um único intervalo sustentando um padrão de notas, e ele próprio sendo submetido à repetição, transposição, inversão, multiplicação interna, contração e todos os outros processos aos quais o motivo está sujeito. (BENT, 2008, p. 18 e 19)

Outro autor, Bennett (1986, p.9) explica Forma como a estrutura total da peça que é preenchida por uma variedade de materiais musicais. Através da forma o compositor ordena, constrói e projeta suas idéias musicais, com equilíbrio e continuidade.

Segundo o compositor Aaron Copland, a forma em música nada mais é que a organização do material que o artista tem a sua disposição.

A estrutura musical não é diferente da estrutura de outras artes: é simplesmente a organização coerente do material de que dispões o artista. Mas o "material", na música, tem um caráter bastante fluido, quase abstrato; assim, o trabalho de estruturação do compositor é duplamente difícil, devido à própria natureza da música. (...) a forma não pode ser senão o crescimento gradual de um organismo vivo, a partir de uma premissa qualquer adotada pelo compositor. (COPLAND, 1974, p. 84)

Vincent D'Indy nos fala da importância de se conhecer os detalhes, distinguir as partes, para depois apreciar e perceber o todo de uma obra musical, o que corrobora a perspectiva proposta neste trabalho.

Em certas artes, arquitetura, escultura, pintura, o todo aparece antes do detalhe: a assimilação do trabalho se encaminha do geral para o particular. Em outras artes, como na música e na literatura, os detalhes despertam primeiro a atenção e levam a assimilação do todo. A percepção caminha do particular para o geral. (D'INDY, *apud* FARIA, 2002, p. 67)

Bruno Kiefer complementa D'Indy, comentando sobre a importância da compreensão formal de uma obra, o que pode levar o intérprete a ter sucesso em suas escolhas interpretativas.

(...) uma obra musical é sempre um todo formado de partes que se relacionam, de diferentes modos, entre si e com o todo. Por esta razão, determinada forma musical só adquire significado a partir do momento em que se desvelam as inter-relações – e suas funções – entre as partes e entre estas e o todo. Elementos formais não são apenas as seções, partes e movimentos de determinada peça, mas também o jogo de tensões harmônicas, as variações rítmicas, as mudanças na composição vocal ou instrumental (...) (KIEFER, 1968, p. 6)

#### 4.2 ASPECTOS HARMÔNICOS-INTERVALARES

As obras escritas para instrumento solo têm muitas vezes sua análise harmônica dificultada ou oculta pela falta de harmonias em tríades para serem observadas. A obra em questão, *Improviso nº 3* para flauta

solo de Camargo Guarnieri, é constituída por uma grande variação intervalar sob o ponto de vista harmônico. Não possui armadura de clave e pelo número de acidentes que a constitui podemos perceber o plano cromático da peça.

O Dicionário Grove de Música coloca a harmonia como um elemento não dissociável do ritmo. O uso de dissonâncias e consonâncias podem gerar um poderoso impulso pelas tensões que cria. A harmonia também pode ser um elemento que indica onde a música pontua, através de progressões que marcam o final das frases de forma evidente. (SADIE, 1994, p. 407)

Persichetti comenta sobre a compreensão do plano harmônico a partir do ponto de vista intervalar.

A compreensão do processo harmônico pode começar com o entendimento dos intervalos melódicos e harmônicos do som. Um intervalo, como qualquer outra sonoridade musical, pode ter diferentes significados para diferentes compositores. Enquanto suas propriedades físicas são constantes, seu uso varia de acordo com o contexto da obra a que ele pertence. Durante séculos os teóricos distinguiram através da acústica, graus de tensão interválica e desde então se desenvolveu um conceito das qualidades relativas da consonância-dissonância dos intervalos. Ainda que este conceito de consonância-dissonância está afetado por inumeráveis fatores dentro de qualquer estilo dado, e pode variar consideravelmente de uma época a outra, os sons de um intervalo isolado – soando simultaneamente ou sucessivamente – têm uma qualidade básica. Esta qualidade está determinada pelas propriedades físicas particulares das vibrações sonoras e harmônicas do intervalo. Um som isolado, ao soar, gera uma série de harmônicos que formam intervalos relacionados entre si por uma proporção matemática. Geralmente na escala temperada, se consideram intervalos consonantes aqueles formados com os sons mais graves das séries de harmônicos, produzindo os harmônicos superiores intervalos dissonantes. Na prática, esta relação nota a nota de um ilimitado número de intervalos, tem sido reduzida pelo uso da escala temperada cromática de doze sons que retem as características de sua contrapartida na série de harmônicos. (PERSICHETTI, 1985, p. 11 e 12)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> La comprensión del proceso armónico puede comenzar con la comprensión de los intervalos melódicos y armónicos del sonido. Un intervalo, como cualquier otra sonoridad musical, puede tener diferentes significados para distintos compositores. Mientras sus propiedades físicas son constantes, su uso varía con el contexto de la obra a que pertenece.

O autor complementa abordando o processo de composição e sua rede relacional, afirmando que dela deriva o plano total da obra. Persichetti frisa a importância de se inventariar aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos para se obter a compreensão do processo criativo que guiou o compositor o que talvez possibilite maior compreensão musical no momento interpretativo e de performance.

Uma célula melódica de dois ou mais sons, pode formar o núcleo a partir do qual se modela o material temático de uma obra completa e se deriva a harmonia. O processo compositivo torna-se insensato a não ser que as expressões temáticas sejam identificadas, porque a continuidade e coerência são efectivas através da retenção auditiva dos motivos. É imperativo que o sentido do tempo, das dinâmicas e do meio formem parte da concepção temática. Inclusive um simples som pode servir como ponto de partida através dos envolvimentos dinâmicos e timbrísticos; (...) Deve-se fazer um cuidadoso inventário dos aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos das idéias temáticas, porque segundo estes é que uma obra progride, mesmo quando estes elementos são utilizados independentemente uns dos outros. (...) A associação de ideias musicais é criada pelo motivo melódico, pela sucessão harmônica e pela conduta rítmica. Nenhum destes elementos formais se torna funcional até ser transformado pelo processo musical criativo, sendo que durante seu desenvolvimento é que as idéias específicas para modelar a estrutura formal estimulam a escrita criativa (...). (PERSICHETTI, 1985, p. 279 e 280)<sup>9</sup>

---

Durante siglos los teóricos han distinguido, a través de la acústica, grados de tensión interválica y desde aquí se ha desarrollado un concepto de las cualidades relativas de la consonancia-disonancia de los intervalos. Aunque este concepto de consonancia-disonancia está afectado por innumerables factores dentro de cualquier estilo dado, y puede variar considerablemente de una época a otra, los sonidos de un intervalo aislado – bien sonando simultánea o sucesivamente – tienen una cualidad básica. Esta cualidad está determinada por las particulares propiedades físicas de las vibraciones sonoras y armónicas del intervalo. Un sonido aislado, cuando suena, genera una serie de armónicos que forman intervalos relacionados entre sí por una proporción matemática. Generalmente, en la escala temperada, se consideran intervalos consonantes aquellos formados con los sonidos más graves de las series de armónicos, produciendo los armónicos superiores intervalos disonantes. En la práctica, esta relación nota a nota de un ilimitado número de intervalos, ha sido reducido por el uso de la escala temperada cromática de doce intervalos que retienen las características de su contrapartida en la serie de armónicos. (tradução minha)

<sup>9</sup> Una célula melódica de dos o más sonidos, puede formar el núcleo a partir del cual se modela el material temático de una obra completa y se deriva la armonía. El proceso compositivo es insensato a menos que las expresiones temáticas sean identificables, porque la continuidad y coherencia son efectivas a través de la retención auditiva de los motivos. Es imperativo que el sentido del tiempo, dinámicas y medio forme parte de la concepción temática. Incluso un simple sonido puede servir como punto de partida a través de las implicaciones dinámicas y tímbricas; (...) Debe hacerse un cuidadoso

Uma possibilidade para a determinação de um campo harmônico em uma peça monofônica é a análise do conteúdo intervalar de sua linha melódica.

Persichetti, em seu livro *Harmonia do século XX* classifica os intervalos da seguinte maneira:

- quintas e oitavas justas – consonâncias abertas;
- terças e sextas maiores e menores – consonâncias brandas;
- segundas menores e sétimas maiores – dissonâncias fortes;
- segundas maiores e sétimas menores – dissonâncias suaves;
- quarta justa – consonante ou dissonante;
- quarta aumenta ou quinta diminuta (trítano) – ambíguo, podendo ser neutro ou instável.

Persichetti comenta como é difícil classificar o trítano e a quarta justa fora do contexto musical. O trítano pode soar neutro em passagens cromáticas e instável em passagens diatônicas. A quarta justa soa consonante em um ambiente dissonante e dissonante em um ambiente consonante. (1985, p. 12 e 13)

Os intervalos podem seguir em ordem a qualquer outro e podem ordenar-se para formar qualquer modelo de ação recíproca de tensão. (...) uma série de intervalos pode começar com um intervalo de pequena tensão e terminar com um intervalo de grande tensão. A qualidade da quarta justa e trítano se determinará somente pelo seu contexto. (...) Pode-se utilizar a tensão interválica para satisfazer qualquer idéia ou função da música. As propriedades de consonância-dissonância dos intervalos podem ser usadas para sustentar ou opor, com diversos propósitos expressivos, outras forças tais como timbre instrumental, dinâmica e tempo. (...) Ao mesmo tempo que variam as atitudes e práticas dos compositores o conceito de consonância e dissonância pode variar. Diversos graus de tensão podem ser aceitos como consonância. Os intervalos

---

inventario de los aspectos melódicos, rítmicos y armónicos de las ideas temáticas, porque según progresa una obra, estos elementos son a menudo utilizados independientemente unos de otros. (...) La asociación de ideas musicales es creada por el motivo melódico, la sucesión armónica y la conducta rítmica; ninguno de estos elementos formales se vuelve funcional hasta ser transformado por el proceso musical creativo. Es durante su desarrollo cuando las ideas específicas para modelar la estructura formal estimulan la escritura creativa (...). (tradução minha)

consonantes podem soar dissonantes em um ambiente dominado por intervalos dissonantes, e em uma harmonia formada por intervalos fortemente dissonantes, estes com freqüência, convertem-se na regra de "consonância" da organização musical. (PERSICHETTI, 1985, p. 13 e 14)<sup>10</sup>

Complementando a ótica da classificação intervalar, Scliar afirma que o critério para a caracterização das consonâncias sofreu mudanças através da história. Segundo a autora, os gregos consideravam como intervalos consonantes aqueles cujas expressões numéricas, em termos de comprimento do corpo sonoro, representassem as relações mais simples segundo a Teoria de Pitágoras, de 500 a. C. Estes intervalos eram a 8ª Justa, a 5ª Justa e a 4ª Justa.

No século XVI, com a fixação da linguagem harmônica, as 3<sup>as</sup> e as 6<sup>as</sup> maiores e menores passaram a ser consideradas como consonantes, segundo as Teorias de Zarlino e Rameau. Como estas consonâncias não são tão estáticas, são denominadas de imperfeitas. (SCLIAR, 1985, p. 72)

#### 4.3 ASPECTOS RÍTMICOS

Na edição concisa do Dicionário Grove de Música, encontramos a definição de ritmo como a divisão do tempo em seções perceptíveis agrupando sons musicais em relação a sua duração e ênfase. Os

---

<sup>10</sup> Los intervalos pueden seguir en orden a cualquier outro y pueden ordenarse para formar cualquier modelo de acción recíproca de tensión. (...) una serie de intervalos puede comenzar con un intervalo de pequeña tensión y terminar con um intervalo de gran tensión. La cualidad de la cuarta justa y tritono se determinará sólomente por el contexto. (...) La tensión interválica puede utilizarse para satisfacer cualquier idea o función de la música. Las propiedades de consonancia-disonancia de los intervalos pueden usarse para sostener u oponer, con diversos propósitos expresivos, otras fuerzas tales como timbre instrumental, dinámica y tempo. (...) Lo mismo que varían las actitudes y prácticas de los compositores el concepto de consonancia y disonancia puede variar. Diversos grados de tensión pueden ser aceptados como consonancia. Los intervalos consonantes pueden sonar disonantes en un pasaje dominado por intervalos disonantes, y en la armonía formada por intervalos fuertemente disonantes estas disonancias a menudo se convierten en la norma "consonante" de la organización musical. (tradução minha)

agrupamentos constituem-se geralmente em grupos de duas ou de três unidades e seus compostos, como quatro e seis unidades. A disposição da pulsação em grupos é a métrica de uma composição e a velocidade das pulsações seu andamento. (SADIE, 1994, p. 788)

O Dicionário Grove também constata que o ritmo como um elemento fundamental da música, só pode existir no tempo e tem um papel muito importante a desempenhar em outros aspectos musicais, como na estruturação melódica, influenciando as progressões harmônicas e afetando aspectos como textura, timbre e ornamentação. (SADIE, 1994, p. 788)

O sistema proporcional de valores como hoje o conhecemos surgiu com a marcação regular da música com travessões. A questão da barra de compasso também é um fator importante na demarcação da métrica em música. Na sua essência nem sempre as barras precederam o tempo forte como ocorre na música de hoje levando muitas vezes o intérprete a enxergar ritmicamente a música dentro de "grades", quebrando o fraseado natural em células binárias e ternárias que a escrita antiga permitia.

Ainda no Dicionário Grove encontramos uma excelente afirmação sobre o ritmo e a barra de compasso, demonstrando como os compositores buscaram evitar estruturas rítmicas regulares a fim de alcançar um ritmo mais flexível.

(...) mesmo nos períodos em que aceitavam a "tirania da barra de compasso" os compositores usaram vários recursos para evitar estruturas rítmicas monótonas ou estéreis: síncope (deslocamento da acentuação); notas mais breves em tempos acentuados do compasso (ao contrário das notas mais longas, mais naturais, nos tempos fortes do compasso); frases que evitam os padrões regulares de quatro ou oito compassos; elisão de frases uma na outra, ou frases expandidas; deslocamento da acentuação por breve tempo (comum em cadência barroca, hemíola) (...) (SADIE, 1994, p. 788)

Thurmond comenta sobre a grafia musical e sua limitação na delimitação do fraseado.

É necessário, devido à complexidade dos compositores modernos, e a grande quantidade de pautas nas partituras, que o esquema métrico seja imediatamente visível ao leitor; conseqüentemente ritmos, notas e grupos de notas, dos menores aos maiores, sejam escritos e impressos de acordo com a métrica e não com os motivos ou frases. (THURMOND, 1991, p. 53)<sup>11</sup>

Scliar faz uma excelente explanação sobre as origens rítmicas (1982, p.12-14 e 18) comentando que os elementos fraseológicos subordinam-se às leis do movimento, este, constituído de duas fases, impulso ou *Arsis*, apoio ou *Thesis*. Cada um dos movimentos possui uma tendência específica. O impulso é a manifestação de energia, tendendo a durar o menos possível, enquanto que o apoio se identifica com o repouso, tendendo a durar mais. Em muitos agrupamentos a *Arsis* está omitida, cabendo a *Thesis* a complementação. Segundo Scliar algumas vezes o desenho se inicia na *Thesis*, mas seu caráter é anacrústico. Este caráter se deve fundamentalmente ao parâmetro duração, ou seja, rapidez das emissões, muitas vezes reforçadas por saltos e movimentos ascendentes.

Segundo a autora, os agrupamentos de maior extensão são constituídos de várias *thesis*. A primeira e a última são os principais pontos de apoio, denominando-se *ictus*.

Scliar ainda diz que os sons de breve duração tendem a se concatenar com os seguintes, caracterizando por seu ritmo impulsivo, os ritmos anacrústicos. A autora também comenta que a fraseologia é uma manifestação do ritmo. (SCLIAR, 1982, p. 12-14 e 18)

---

<sup>11</sup> It is necessary of course due to the complexity of modern musical compositions, and the large number of staves in the scores, that the metric scheme be immediately apparent to the reader; consequently measures, notes, and groups of notes, from the smallest to the largest, are written and printed according to the meter and not the motive or phrase. (tradução minha)



Scliar usa os conceitos de *arsis* e *thésis* para determinar seções analíticas estruturais. James Morgan Thurmond, autor do livro *Note Grouping: a method for achieving expression and style in musical performance*, propõe uma Teoria da Organização Rítmica e suas possíveis aplicações e conseqüências na interpretação e performance de uma obra, usando os mesmos conceitos de Scliar para determinar a execução da obra, onde pontuar as frases. O autor parte do princípio da pontuação a partir dos motivos, destes para as frases e seções até a forma global da obra.

Ao iniciarmos uma análise do problema de onde pontuar ou frasear, é importante lembrar que na música, assim como na literatura, a percepção da arte progride do motivo (o qual é comparável à sílaba ou palavra na prosa) à expressão; e então à frase, ponto, e, finalmente, à obra como um todo. (THURMOND, 1991, p. 50)<sup>12</sup>

Complementando suas observações o autor acredita que um dos obstáculos mais desafiadores a ser administrado pelo músico é a questão de onde pontuar, onde cantores e músicos de instrumentos de sopro devem respirar e onde os músicos de cordas devem arquear. O enigma para Thurmond, seria o reconhecimento imediatos dos limites dos motivos e frases, e a partir desta tarefa a execução da música de maneira a definir adequadamente tais frases para que sejam percebidas pelo ouvinte de acordo com sua importância dentro da obra. O autor propõe um método de agrupamento de notas que transcende a barra do compasso e agrupa motivos. (THURMOND, 1991, p. 50)

Thurmond coloca a questão da colocação da barra de compasso na história da música tomando como medida básica o tempo tético, ou seja, começa em tético e termina em arsis. Nesta evolução da notação musical criou-se uma noção de que a primeira nota do compasso é a mais

---

<sup>12</sup> In approaching the analysis of the problem of where to punctuate or phrase, it is important to remember that in music, as in literature, the perception of the art progresses from the motive (which is comparable to the syllable or word in prose) to the phrase; and then to the sentence, period, and finally to the work as a whole. (tradução minha)

importante e a ela deve ser dado maior ênfase apenas porque ocupa o primeiro lugar. O que acontece segundo o autor é que a partir deste princípio as thesis são reforçadas e as arsis negligenciadas nas execuções musicais. (THURMOND, 1991, p. 39)

O musicólogo Hugo Riemann (*apud* THURMOND, 1991, p. 41) defendia o uso do que ele chamava de leitura de marcas, pequenas marcas verticais para separar os motivos e as frases independentemente da barra do compasso, nos indicando que a fraseologia transcende os travessões.

Thurmond propõe para uma reorganização rítmica da partitura, uma outra leitura a partir da perspectiva do intérprete, onde a anacruse comanda o movimento. Agrupamentos que transponham o travessão e sigam uma fraseologia métrica não dependente do tempo forte do compasso.

O autor cita alguns teóricos a fim de constatar sua afirmação sobre o valor das anacruses na interpretação:

Lussy (*apud* THURMOND, 1991, p. 43) acredita que as anacruses tem a capacidade de dinamizar o movimento de uma frases musical, modificando o movimento geral da música, produzindo várias nuances, sendo a alma das execuções.

Gevaert (*apud* THURMOND, 1991, p. 43) afirma que a arsis perante a thesis é uma unidade de medida mais lógica se pensarmos que cada batida em um instrumento de percussão é precedida de um movimento.

Hugo Leichtentritt compara a anacruse com o impulso de movimento físico.

(...) assim como no caminhar, deve-se antes levantar o pé para então colocá-lo no chão, portanto o motivo normalmente começa em uma anacruse (anacruse: levantar, arsis; tempo forte: repouso, thesis). Obviamente que existem vários motivos que iniciam no tempo forte, porém eles são exceções que envolvem um corte artificial do motivo anacrústico normal (...) (*apud* THURMOND, 1991, p. 44)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> (...) just as in walking one must first raise the foot before putting it down, so too the motive normally begins on an upbeat (upbeat: lifting, arsis; dowbeat: lowering, thesis)

Thurmond complementa dizendo que na maioria dos casos onde motivos ou expressões parecem iniciar no tempo ou no tempo forte, deve-se imaginar uma anacruse subentendida antes da nota inicial. (1991, p. 44)

(...) a anacruse ou arsis, qualquer uma delas, é o fator criador de movimento no motivo ou na expressão; grandes compositores corroboram isto, já que a maioria deles escreveu sua música de maneira a evidenciar a importância da anacruse. O reconhecimento adequado deste fato pelo artista irá assegurar uma execução tranqüila e corretamente expressada da composição; fora algumas exceções, os verdadeiros motivos e expressões iniciam com anacruses, sendo que se deve simplesmente ir de uma anacruse até o próximo tempo antes da anacruse inicial do motivo subsequente! Frasear ou "pontuar" na música são quase sinônimos de expressão. Portanto, se a importância apropriada é dada à anacruse, e as porções téticas da métrica não são evidenciadas, o fraseado será mais correto e conseqüentemente a expressividade da música será melhorada. (THURMOND, 1991, p. 49)<sup>14</sup>

---

Of course there are many motives which begin with the downbeat, but they are exceptions involving an artificial foreshortening of the normal upbeat motive (...) (tradução minha) \* As elipses (...) são de Thurmond.

<sup>14</sup> (...) that the arsis or anacrusis, whichever it may be, is the motion-creating factor in the motive or phrase; and that the great composers must have felt this to be true, since the majority have written their music in a manner that highlights the importance of the anacrusis. Proper recognition of this importance by the artist will insure that in performance the composition will be phrased correctly and with ease; for if, with few exceptions, the true motives and phrases begin with anacruses, one has only to phrase from one anacrusis to the next thesis before the next "motive-beginning" anacrusis! Phrasing, or "punctuation" in music is almost synonymous with expression. Therefore if proper significance is given to the anacrusis, and the thetic portions of the measure are not stressed, phrasing will be more correct and consequently the expressiveness of the music will be enhanced. (tradução minha)

## 5. O COMPOSITOR E A OBRA PARA FLAUTA

A história da flauta na vida de Camargo Guarnieri (1907-1993) teve início quando ele, ainda jovem, começou a estudar esse instrumento com o seu pai, o que talvez tenha contribuído no momento de compor para instrumentos de sopro, pois segundo Verhaalen, suas partituras orquestrais demonstram que ele possuía grande facilidade para escrever para sopros. (2001, p. 389)

Nascido no interior de São Paulo na cidade de Tietê, Guarnieri iniciou seus estudos musicais aos dez anos com o professor de piano Virgínio Dias, ao qual dedicou sua primeira composição *Sonho de Artista*. Em 1923, muda-se para a capital paulista passando a tocar em um loja de música e cinemas da cidade, a fim de auxiliar no orçamento doméstico. Em 1924 passa a estudar com Ernani Braga e Antônio Sá Pereira. De 1926 à 1930 estudou composição com Lamberto Baldi, regente italiano que estava morando em São Paulo. De 1927 à 1933 ministrou aulas de piano no Conservatório Dramático Musical de São Paulo.

Em 1928, conhece Mário de Andrade, que torna seu mestre intelectual. Muitas das canções escritas por Camargo Guarnieri foram sobre textos de Mário de Andrade, incluindo a ópera *Pedro Malazarte*.

Embora não tenha muitas obras escritas para sopros, foi em 1931 que Guarnieri apresentou uma das suas primeiras composições que alcançou respeito do público e da crítica: o *Choro nº 3* para flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa, apresentada pela primeira vez num concerto no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro.

No ano de 1938, Guarnieri foi premiado pelo Conselho de Orientação Artística de São Paulo o que lhe propiciou uma viagem à Europa. Em Paris estudou contraponto, fuga, composição e estética musical com Charles Koechlin (1867-1950), compositor que escreveu grande número de obras para flauta e que possivelmente influenciou Guarnieri estilisticamente, podendo-se perceber esta influência nos três improvisos para flauta solo. Após breve estada na França retornou ao Brasil em 1939 por causa da Segunda Guerra Mundial. (DUPRAT, 1998, p. 350)

Segundo Neves, Guarnieri em Paris, também foi discípulo de Nádya Boulanger em composição e de Franz Rühlmann em regência de orquestra e coro. O autor afirma que nesta época o compositor já possuía uma técnica extremamente refinada e que a tendência ao classicismo, a busca dos ideais clássicos da forma, já fazia parte do seu pensamento musical. (1981, p.68)

A partir de então suas obras musicais começaram a ser executadas no mundo e somente depois de conhecido no exterior começou a ser reconhecido também no Brasil.

Guarnieri foi autor de uma grande polêmica quando em 1950 publicou a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, na qual condenou as técnicas modernistas de Hans-Joachim Koellreutter, que segundo ele, estariam influenciando os compositores jovens a destruírem os fundamentos da cultura herdada da Europa.

O compositor no decorrer da sua vida escreveu inúmeras obras para as mais variadas formações tanto instrumentais como vocais. Sua produção soma mais de 700 obras sendo provavelmente o segundo compositor brasileiro mais executado no mundo, superado apenas por Villa-Lobos. Detentor de vários prêmios durante sua vida, recebeu em 1992, pouco antes de sua morte, em 13 de janeiro de 1993, o *Prêmio Gabriela Mistral*, da OEA – Organização dos Estados Americanos, conferindo a ele o título de maior compositor contemporâneo da Américas.

Atualmente, boa parte do acervo de partituras e objetos deixados por Guarnieri encontram-se no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. (DUPRAT, 1998, p. 350)

As diversas influências recebidas pelo compositor durante sua vida traçaram sua personalidade musical, transparecendo esta mistura em sua obra. Assis faz uma colocação sobre os pólos de influências recebidas por Guarnieri.

De um lado, a absorção inconsciente e natural dos elementos nacionalistas já arraigados no espírito coletivo, por meio de influências imediatas – exercidas pela música popular enquanto expressão da alma nacional, através da dicotomia e interpenetração dos universos rural e urbano – e de influências indiretas – advindas das repercussões e conseqüências das propostas da Semana de Arte Moderna – mediadas, principalmente, por seu mentor, Mário de Andrade. E de outro lado, a expressão e manifestação dessas influências e seus reflexos em sua produção musical, em seu idiomático e em sua postura como compositor e professor. (2007, p. 5)

Examinando o catálogo de Camargo Guarnieri percebe-se que ele escreveu relativamente pouco para instrumentos de sopro. Dentre as obras escritas por Guarnieri estão os três *Improvisos* para flauta solo nos anos de 1941-1942-1949 e editados em 1958 pela Rongwen Music Inc, Nova York. Segundo Verhaalen, os *Improvisos* para flauta revelam o dom de Guarnieri para o desenvolvimento melódico sem acompanhamento.

Além dos três improvisos, a obra de Camargo Guarnieri para flauta consta de: um *Estudo* para flautim (1953), *Sonatina para flauta e piano* (1947), *Choro para flauta e orquestra* (1972), *Improvisação para flauta e orquestra de cordas* (1987), *Duo para flautas* (1989). (VERHAALLEN, 2001, p. 389)

Dedicada a Carleton Spraguer Smith, a *Sonatina para flauta e piano* foi composta nos Estados Unidos e a respeito da obra temos o comentário da musicóloga Marion Verhaalen:

A sonatina é uma obra alegre, em três movimentos, composta em Nova York nos meses de janeiro e fevereiro de 1947. Suas

dissonâncias resultam da independência entre os elementos lineares que, no contexto, criam um efeito espiritual. O primeiro movimento exige um legato consistente em suas linhas melódicas conjuntas. O movimento lento não cria grandes problemas para o flautista, porém o último possui um constante fluxo de notas rápidas em staccato que deixa pouco tempo para respirar. O espírito leve da obra faz com que seja uma peça encantadora. (2001, p. 391)

O *Choro para flauta e orquestra de câmara* foi estreado por Antônio Carlos Carrasqueira em 25 de outubro de 1981, com a Orquestra Sinfônica Nacional, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência de Alceo Bocchino. Guarnieri utilizou o termo *choro* para indicar um concerto de caráter nacional. A peça tem três movimentos interligados. Sobre a obra Lutero Rodrigues diz:

Por volta de 1965 consolidava-se uma nova fase da obra de Guarnieri, cuja característica mais marcante era a ausência da tonalidade. Surpreendendo aos que o julgavam incapaz de empreender novas experiências aos 60 anos de idade e descontentado os conservadores que o tinham como seu mais firme partidário, o compositor produziu um número significativo de obras que não figuram entre as suas mais conhecidas criações.

Entre as obras que se enquadram perfeitamente dentro da nova concepção estética está o *Choro para flauta e orquestra de câmara* (...) (2001, p. 494)

Sobre o *Choro Verhaalen* comenta:

A obra foi escrita na linguagem atonal desse período da vida composicional de Guarnieri e seu caráter não é austero nem totalmente alegre, mas uma expressão refinada e equilibrada da música "Pura". (2001, p.393)

A *Improvisação para flauta e orquestra de cordas* foi dedicada a Norton Morozowicz e teve sua estréia com a Orquestra de Câmara de Blumenau, no Teatro Carlos Gomes – SC, sob a regência e solo do próprio Norton. Verhaalen comenta a obra:

As cordas iniciam a obra com uma introdução linear que cresce em intensidade até a entrada da flauta. As dissonâncias lineares se intensificam ligeiramente e a parte da

flauta se torna mais proeminente depois do primeiro clímax, as ondulantes linhas melódicas se desenvolvem com pequenos pontos de intensidade. O pequeno interlúdio das cordas prepara para uma nova entrada da flauta. A peça decresce suavemente em intensidade e termina com um senso de paz. (2001, p.396)

O *Duo de flautas* foi dedicado e estreado por Bárbara e Frank Suetholz em Milwaukee, Wisconsin, Estados Unidos. É uma peça breve e alegre que começa com a segunda flauta imitando os dois primeiros compassos antes de seguir seu próprio caminho, algumas vezes com escrita em espelho, outras totalmente independente.

Bárbara e Frank Suetholz, ao quais a obra foi dedicada, consideram a peça "excitante e difícil, um vendaval que praticamente termina antes de começar. O trabalho de embocadura é um desafio pelos saltos em oitavas descendentes que surgem perto do final. (*apud* VERHAALLEN, 2001, p. 393)

E finalmente sobre os três Improvisos, a musicóloga acrescenta:

Essas três peças para flauta solo foram compostas, respectivamente, em 1941, 1942 e 1949. Elas atestam o dom de Guarnieri para o desenvolvimento melódico sem acompanhamento, evidente sobretudo nestas peças. Há contornos em quartas, figurações que se expandem ou contraem por intervalos que vão de segundas a oitavas, estruturas rítmicas livres no interior das frases e, finalmente, uma orientação tonal bastante imprecisa. (VERHAALLEN, 2001, p. 389 e 390)

O *Improviso nº 3* também foi alvo de comentário da autora:

Como caráter, este é o mais contido dos três Improvisos. As notas longas são empregadas com frequência, apesar das frases apresentarem tendência de ser mais curtas. (2001, p. 391)

Barbosa também comenta sobre os improvisos:

Guarnieri em sua trilogia flautística, as *Three Improvisations*, demonstra um belo domínio da idiosincrasia do instrumento ao qual o compositor foi apresentado por seu pai. Aqui,



Guarnieri compõem três episódios de caráter improvisatório, com características diferenciadas, perfeitamente adequadas ao instrumento, numa escrita impecavelmente flautística. Pode-se observar uma possível tentativa de retratar as personalidades dos flautistas aos quais as três peças foram dedicadas, respectivamente a Moacyr Liserra, Sprague Smith e Alfério Mignone. (2005, p. 15)

O *Improviso nº 3* foi escrito em andamento tranqüilo, denominado pelo autor como *Lamentoso*, apresentando uma articulação estrutural facilmente visível e próxima do tradicional ABA. A obra foi dedicada a Alfério Mignone, pai do compositor Francisco Mignone.

Guarnieri desenvolveu e utilizou com regularidade um tipo de forma ABA na qual a seção B não contém material novo, mas sim um desenvolvimento do material A. Esta conduta confere grande naturalidade às suas peças, fazendo com que várias delas pareçam improvisadas, como na verdade algumas de suas obras escritas o foram. A parte central da seção B em geral se inicia imperceptivelmente, como uma continuação do material inicial, chega a um clímax, e então há um bem-vindo retorno, freqüentemente harmonizado de maneira nova, projetando nova cor e nova luz sobre o tema original. Assim, muitas composições de Guarnieri são monotemáticas, sobretudo as escritas para piano solo, fato que, em si, leva ao uso de técnicas contrapontísticas nas quais os temas e sujeitos se desenvolvem através de seqüências, repetições, inversões, alargamentos, fragmentações ou extensões, todos encontrados em sua música. (VERHAALLEN, 2001, p. 82)

Verhaalen contribui com um interessante comentário sobre a improvisação em Guarnieri dizendo que o ato de improvisar foi o início do desenvolvimento criativo de Guarnieri e teve influência definitiva em sua música, na fluência e espontaneidade que o caracterizam. (2001, p. 20)

Muitas de suas peças mais suaves possuem uma qualidade de improvisação. Na realidade, algumas delas nasceram desse modo. Seus primeiros anos como criança de Tietê, quando improvisava escondido, frutificaram na naturalidade de sua fluência melódica. No entanto, com relação às obras maiores, ele explicava que as construía mentalmente, certas vezes durante vários meses, criando-as como que em período de gestação. Então, quando sentava para escrever, compunha a obra completa, "todas as partes ao mesmo tempo". (VERHAALLEN, 2001, p. 82)

Quanto às características composicionais de Guarnieri encontramos na declaração de Caldeira Filho (*apud* GROSSI, 2004, p. 32) uma importante informação sobre a questão da forma, embasando algumas das considerações analíticas, que serão feitas no capítulo seis. Em 1968, o autor declarou que Guarnieri não pode e jamais poderá libertar-se da forma. Para o compositor, dotado de um espírito lúcido e reflexivo, a forma é uma necessidade de expressão, o elemento integrante e coordenador, com propósito de inteligibilidade, de tudo aquilo que ele utiliza como material de construção da obra de arte musical.

Diana Santiago que efetuou ampla pesquisa sobre o compositor e os *Ponteios* para piano corrobora a citação na questão da importância forma para Camargo Guarnieri.

Considerando-se que a organização formal confere distinção à música de Guarnieri, é necessário também considerar que, em grande parte, essa distinção provém da maneira como ele lida com o parâmetro altura, quer no referente à organização tonal e harmônica, quer na elaboração de melodia e contraponto. A necessidade de entender como Guarnieri tece, sobre uma base essencialmente tonal, toda uma rede de técnicas cromáticas, de uso múltiplo de dissonâncias, bem como de inserções modais, deve ter suscitado o grande número de comentários que aparecem na literatura. (SANTIAGO, 2002, p. 155)

Lutero Rodrigues (2001, p. 325) corrobora a afirmação acima citada observando que a música e forma são irmãs siamesas para Guarnieri, inseparáveis e dependentes uma da outra. O autor afirma que Guarnieri preferia partir das formas tradicionais, principalmente a ternária, procurando modificá-la. A diversidade formal em sua obra vem das transformações orgânicas das estruturas internas, através da mudança da disposição dos elementos estruturais.

Sou um brahmsiano: a forma é minha alucinação. Isto não quer dizer que ela me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e de minha expressão. O que vale na forma é seu aspecto geral, dentro dela, recrio sempre novas propostas. (GUARNIERI *apud* TACUCHIAN, 2001, p. 447)

A ligação de Guarnieri com uma estética neo-clássica, onde sem dúvida alguma a forma representa um ponto alto em suas concepções estéticas, é também retratada no *Improviso nº 3*, este, com fortes características neo-clássicas apresenta como incremento alguns elementos de flexibilidade, como por exemplo o tamanho irregular das frases.

Grossi (2004, p. 31) coloca como característica marcante do idiomático de Guarnieri, o predomínio da textura polifônica. Segundo a autora, Guarnieri estudou contraponto durante aproximadamente cinco anos, com o maestro italiano Lamberto Baldi que o estimulou a desenvolver um estilo nacional que enfatizasse os procedimentos polifônicos. O compositor (*apud* GROSSI, 2004, p. 31) afirma que a música brasileira pela própria elasticidade e entrelaçamento de linhas melódicas, deve ser preferencialmente tratada polifonicamente.

Nas questões harmônicas, segundo Rodrigues (*apud* GROSSI, 2004, p. 33) o compositor pensava a harmonia mais como uma ambiência do que um conjunto de sons orgânicos, segundo seus próprios potenciais atrativos e conseqüentes direcionalidades. Tinha um gosto especial pelas dissonâncias, utilizando-as com finalidade expressiva e colorística.

A obra apresenta no capítulo seis, o relato da questão desse tonalismo de ambiência. Apesar de a peça não possuir armadura de clave não é possível considerá-la atonal pelas relações de centro harmônico encontradas. O cromatismo pode ser considerado o idioma harmônico principal da peça, onde alguns repousos e finalizações indicam a presença forte de um pólo tonal. As dissonâncias são um ponto de expressividade encontrado na obra.

Barbosa concebe o *Improviso nº 3* como uma obra de tonalismo expandido, onde co-existem pontos com centros tonais definidos e pontos de certa ambigüidade planejada. (2005, p. 17)

O que talvez possa ter contribuído para a construção harmônica no idioma de Guarnieri foram as análises feitas em obras de Schoenberg, Alois Haba, Berg e Hindemith, emprestadas da biblioteca de Mário de Andrade. Verhaalen afirma que suas composições começaram a refletir

essas influências e ele entrou no que costumava chamar “período de namoro com o atonalismo”, que perdurou até 1934. (2001, p. 28)

(...) por volta de 1934 senti que minha sensibilidade não era compatível com o atonalismo. Comecei, então, a escrever obras que eram livres de um sentido tonal, não tonais em vez de atonais. Possuíam tonalidade indeterminada, não eram maiores nem menores, não eram em Dó nem em Ré (...) (GUARNIEIRI apud VERHAALLEN, 2001, p. 28)

Como comentado anteriormente, o *Improviso nº 3* não pode ser enquadrado como uma obra de linguagem atonal pela característica de apoio ou pontuação harmônica, porém a relação harmônica mais livre pode indicar a presença dos estudos feitos por Guarnieri na obra dos compositores acima citados.

Guarnieri (apud SILVA, 2001, p. 212) quando criticado por Mário de Andrade em relação as suas concepções harmônicas diz: “(...) você se engana em pensar que uso a dissonância pela dissonância por ser moda. A razão pela qual elas foram usadas é de ordem puramente expressiva (...) tem função de ambiente”.

A evolução que houve em minha obra foi a transformação da própria harmonia, uma liberdade maior no uso de acordes (...) Desde o princípio, cada vez mais eu agia sob todos os pontos de vista para uma liberdade, afastando-me cada vez mais do tonalismo harmônico; minha música foi se tornando imprecisa, devido às conquistas que foram incorporadas. (GUARNIERI apud GROSSI, 2004, p. 32 e 33)

Este não tonalismo presente na peça *Improviso nº 3* torna difícil a compreensão das relações harmônicas existentes na obra, pois ao mesmo tempo que não temos hierarquias ou funções tonais, encontramos a forte presença de pólos. As relações sonoras não são tão evidentes como as encontradas no tonalismo convencional propiciando dubiedade nas análises feitas.

Em 1991 Guarnieri declarou: “Eu não tenho preocupação com tonalidade. Hoje nem me interessa saber o acorde, o que vale é o som

que eu ouço. Aquilo que sinto, vou escrevendo. A minha mensagem musical é emocional, não é conceitual". (apud GROSSI, 2004, p. 34)

Milazzo e Carvalho comentam sobre os recursos que o compositor usava a fim de poder se expressar harmonicamente sem se deixar prender pelas relações harmônicas convencionais do tonalismo.

Manter um acorde acrescentando notas estranhas ou torná-lo ambíguo são alternativas usadas por Guarnieri para se afastar da tonalidade, bem como o uso da escala de tons inteiros para desviar-se do padrão regular dos modos maior e menor e sua inerente tonalidade tônica-dominante. Embora tanto a linguagem musical tonal como atonal possam emergir dessa massa sonora, o efeito final não é nem tonal nem atonal, mas algo diferente de ambos. (2004, p. 23)

Os autores acima citados também comentam a influência da música popular na formação de Guarnieri, enraizando no compositor o espírito nacionalista difundido por Mário de Andrade.

Foi nas formas populares que Guarnieri identificou o caminho para que suas composições pudessem expressar as idéias nas quais acreditava e voltadas para a inclusão do elemento nacional em música. Guarnieri teve contato com gêneros populares tanto na vida rural quanto urbana, os quais acabaram tornando-se sua matéria prima. Nas obras compostas no período inicial de sua carreira, Guarnieri utilizou o termo choro em sua "acepção popular". (2004, p. 13)

Milazzo e Carvalho constataam a fundamentação do compositor na linguagem brasileira através do uso do material popular em suas composições, sendo possível encontrar na obra *Improviso nº 3* uma forte influência advinda do título, demonstrada sutilmente através da inspiração presente no ato de improvisar, familiar na maneira de tocar dos músicos populares e revelando-se como um elemento significativo ao intérprete para a concepção estilística da obra.

O recurso de lançar mão do material popular em composições eruditas já não era um procedimento composicional novo. Utilizando esse recurso, Guarnieri se inspira em referências concretas, mas as transcende em sua representação musical. Em outras palavras, o compositor fundamenta-se nas raízes

da linguagem brasileira através do material popular, mas ao invés de apropriar-se dela, ele a assimila e a incorpora em sua atividade criadora transmitindo-a sutilmente, através da elaboração da escrita. (2004, p. 25)

Quanto às características de concepção melódica do compositor na obra *Improviso nº 3*, encontramos oscilações rítmicas embutidas na escrita dos valores, aumentados e diminuídos de acordo com o movimento pretendido pelo compositor. As repetidas seqüências de graus conjuntos são contrabalançadas por intervalos distantes, originando movimentos expressivos advindos destes contrastes. Na citação abaixo, Verhaalen faz um interessante comentário muito cabível na obra *Improviso nº 3*, onde a descrição feita pela autora atende a diversos aspectos identificados na peça.

Quando Guarneri cria uma linha melódica longa, como o faz nos movimentos lentos de suas obras mais extensas, essas linhas parecem suspensas, místicas. Em geral, elas possuem uma sutil insinuação de movimento rítmico que as leva adiante através de contínuo e delicado apoio. A interação rítmica entre a linha melódica e o acompanhamento é sempre suave e sofisticado, porém não se afasta da liberdade rítmica das formas mais primitivas das canções africanas nas quais o compositor se alimentava. A suavidade da linha melódica é tudo em seus movimentos lentos.

As melodias também são totalmente imbuídas das qualidades emocionais das modinhas e toadas melancólicas. O caráter modal é o principal meio de demonstrar esses sentimentos. O modo mixolídio (sétimo grau abaixado) é freqüente na música de Guarneri, assim como o modo do nordeste, que também usa o quarto grau levantado do modo lídio. O emprego deste modo encantador e peculiar é uma das características mais marcantes de sua música. (2001, p. 82)

Em relação ao timbre, Grossi (2004, p. 34) o considera como “uma das fortes características do idiomático de Guarneri”. A autora comenta que no diz respeito à exploração dos recursos timbrísticos e a valorização da dinâmica pode-se perceber uma variedade de intensidades sonoras:

O gosto pela improvisação e seu domínio técnico do piano geraram uma familiaridade e uma motivação interior para a pesquisa contínua dos recursos timbrísticos do instrumento.

Os recursos técnico-composicionais, adquiridos durante sua vida, trouxeram elementos condutores de expressividade demonstrados através do caráter intimista de sua obra. (GROSSI, 2004, p. 34)

As questões sobre o timbre acima mencionadas são identificadas na obra foco de observação do presente trabalho, onde a diversidade de matizes e nuances sonoras solicitadas pelo compositor, identificam sua pretensão em uma paleta de cores, determinando elementos contrastantes na condução da obra, que exigirão observações apuradas do intérprete para que possam ser evidenciados durante a performance.

Cavazotti comenta em linhas gerais sobre o estilo composicional de Guarnieri indicando o quanto a questão formal é fundamental para o compositor:

Duas tendências destacam-se e mesclam-se, configurando as características mais marcantes do compositor: a) a utilização de elementos oriundos do folclore brasileiro, que ajudam a determinar o conteúdo das obras, e b) o emprego de procedimentos composicionais provenientes da tradição européia e o esmero pela forma, que determinam os aspectos estruturais das obras. (*apud* ASSIS, 2007, p. 9).

Assis (2007, p. 15) complementa afirmando que a influência de Mário de Andrade em uma geração de músicos brasileiros e o intenso contato do compositor com suas propostas fizeram com que Camargo Guarnieri absorvesse uma concepção de mundo dentro da visão modernista, de maneira bem pessoal, defendendo esta postura por toda a sua vida:

Representou, em sua obra, a síntese desta proposta de uma maneira fiel e eloqüente, aglutinando em sua linguagem elementos nativos e universais, sempre atento às possibilidades inovadoras, mesmo mantendo uma postura estética arraigada nos moldes da perfeição formal clássica. (2007, p. 10)

Grossi que efetuou ampla pesquisa sobre Guarnieri comenta que o compositor brasileiro é um dos mais estudados da atualidade, o que atesta sua crescente importância na música brasileira. (2004, p. 29)

Encontramos na citação de Marília Laboissière uma interessante informação sobre a opinião do compositor e a interpretação de suas obras:

Entre 1967 e 1977, inúmeras vezes Camargo Guarnieri, em suas passagens pelo Instituto de Artes da Universidade federal de Goiás, manifestou verbalmente seu entusiasmo em relação às performances de suas obras por outro intérpretes. Guarnieri costumava evidenciar como o performer tinha se firmado como uma figura importante da produção musical, a ponto de imprimir à sua leitura particularidades pessoais deliberadas, as quais às vezes fogem da tradicional leitura dos signos indicativos, subvertendo parte do senso comum, tradicional, do que seria uma interpretação ideal de obras consagradas. Ao performer é possibilitada alguma "liberdade" de interpretação na busca da semelhança com o indicativo textual, sempre caracterizada pela diferença em cada repetição. (2007, p. 150)



## 6. A DESCONSTRUÇÃO DO IMPROVISO

A obra *Improviso nº 3* para Flauta Solo de Camargo Guarnieri, pode ser dividida em três seções e Coda. A segunda seção pode ser considerada um desenvolvimento do material temático da primeira seção.

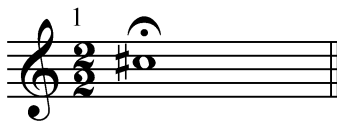
Aparecem quatorze mudanças de compasso na peça. As que são significativas sob o ponto de vista rítmico e métrico são as duas que vão para compasso quinário com unidade em semínima (c. 41 e c. 67) e a que vai para compasso binário composto com unidade em mínima pontuada (c.76). Estas mudanças modificam as inflexões fraseológicas e indicam uma construção de frases diferenciadas, irregulares, distante da tradição de frases com quatro compassos e evidenciando o pensamento melódico do compositor, com expansões e encurtamentos no tamanho das frases. A alternância de fórmulas de compasso produzem um leve desvio de acentuação do pulso e da métrica, contudo, estas irregularidades estão muito bem inseridas dentro da estrutura maior, resultando em enriquecimento rítmico.

A organização fraseológica da obra *Improviso nº 3*, aqui apresentada, não pode ser considerada como única possibilidade de concepção, esta, também pode ser vista sob outras óticas. No presente trabalho a segmentação baseou-se em uma concepção anacrústica, apesar do ritmo inicial estar grafado como tético. A delimitação foi de acordo com as pontuações mais contundentes e os repousos parciais do movimento em notas longas. A pertinência em relação às respirações flautísticas também foi observada e fundamental para as decisões de

segmentação. O compositor não grafou ligaduras fraseológicas, mas apenas as de articulação.

Foi possível detectar uma polarização melódica na nota *DO#* que por diversas vezes é ressaltada através de pontuações, principalmente no início de cada seção.

### FIGURA 1 - nota polarizadora



A este *DO#* são agregadas duas notas que constituem uma célula motívica de carácter melódico-rítmico e com um papel importante na organização da obra, uma quiáltera em mínimas que determina uma concepção ternária dentro de um compasso binário.

### FIGURA 2 - motivo gerador <sup>15</sup>



Este motivo melódico-rítmico é fundamental para a estrutura do improviso, pois dele surgem pequenos improvisos, na realidade variações, sendo este motivo recorrente em diversos trechos da peça, sofrendo variantes intervalares.

<sup>15</sup> Os números de compasso aparecem acima das barras de compasso de cada exemplo.

**FIGURA 3 - repetição e variantes do motivo gerador**

Somando a nota polarizadora e a célula motívica originada dela, temos a seguinte estrutura:

**FIGURA 4 - motivo gerador + nota polarizadora**

São agregadas três colcheias ao *motivo gerador*; estas funcionam como uma anacruse dentro da fraseologia da peça.

**FIGURA 5 - motivo gerador + anacruse de colcheias**

Esta anacruse em colcheias é apresentada sob diversas variantes no decorrer da peça, indicando a transformação do material temático e configurando o impulso rítmico de fluência. Ao final da obra sua articulação é modificada apresentando uma nova inflexão em fraseado de duas notas.

**FIGURA 6 - anacruse de colcheias**



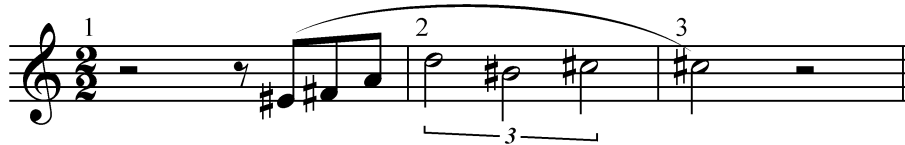
**FIGURA 7 - variantes da anacruse**



A aglutinação destas células (figura 2 + figura 6) pode ser considerada como os motivos geradores da obra pela recorrência, determinando a construção fraseológica da peça, onde as inflexões são concebidas a partir de células que impulsionam o ritmo para frente em termos de fluência. Os repousos que ocorrem durante a obra configuram-se temporariamente, pois a concepção anacrústica faz com que uma

célula encadeie em outra. O exemplo abaixo cria a sensação de repouso devido ao desaceleramento rítmico, um *ritardando* escrito:

**FIGURA 8 - impulso + repouso**



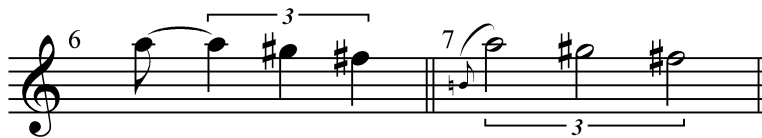
Estes *motivos geradores* acompanhados de uma anacruse vão se transformando durante a obra pelo princípio da variação.

**FIGURA 9 - repetição e variantes do motivo gerador + anacruse**

Uma variante expressiva é encontrada nos compasso 6 e 7 e novamente reprisadas no compasso 60 e 61. A síncopa na quiátera de semínimas provoca uma nova inflexão rítmica e este motivo com as notas

*LA*, *SOL#* e *FA#* também é recorrente na peça. Aqui temos novamente uma desaceleração rítmica.

**FIGURA 10 - quiáltera em síncope**

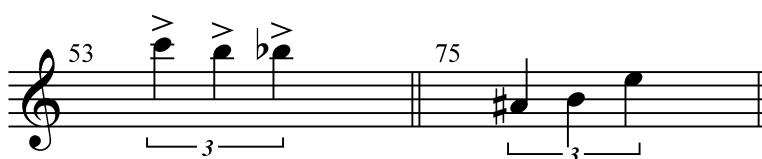


Além dos motivos de base encontramos motivos de caráter improvisado, originados da célula principal, a quiáltera em mínimas, e transformados em células de valores menores, indicando movimento e fluência melódica e rítmica. Essas derivações indicam contraste no material musical gerando o princípio organizador da peça, a transformação dos elementos principais. O elemento rítmico da quiáltera proporciona fluência gerando um acelerando natural.

**FIGURA 11 - quiálteras em semínimas**



**FIGURA 12 - quiálteras em semínimas – isoladas**



**FIGURA 13 - quiáteras em colcheias**

O idioma harmônico tem predominância de intervalos em graus conjuntos, evidenciando cromatismo e indefinição tonal. A proximidade dos intervalos determina instabilidade e por conseguinte, movimento. A nota *DO#* é polarizada insistentemente na peça podendo ser considerada o pólo melódico-harmônico da peça, dando a sensação de que a nota está o tempo todo sendo ornamentada.

As consonâncias e dissonâncias encontradas na obra, determinam o espaço sonoro, contornos melódicos de repouso ou movimento, um duelo entre afinidades e atritos.

Muitas linhas melódicas apresentam uma segunda voz (melodia polifônica), uma polifonia oculta em um instrumento monofônico como a flauta, apresentando esta segunda voz, muitas vezes uma linha melódica em graus conjuntos, evidenciando cromatismo.

Também podem se encontrados elementos que possibilitam flexibilidade no tempo, própria da interpretação do gênero de improviso,

tais como cromatismo em seqüências, saltos intervalares, a presença de tercinas e ornamentações escritas.

## 6.1 DIVISÃO DA OBRA EM SEÇÕES E DIVISÃO FRASEOLÓGICA

### - PERSPECTIVA ANACRÚSTICA E DE RESPIRAÇÃO DO INSTRUMENTISTA -

A divisão fraseológica em um instrumento de sopro, de modo geral, busca coerência dentro dos padrões de respiração possíveis para uma execução. Nem sempre estes padrões corresponderão a uma divisão fraseológica de caráter estrutural, quebrando por vezes a coerência interna da obra.

A questão fraseológica pode ser configurada pela extensão e pela pontuação mais contundente, um repouso ou um semi-repouso. Os critérios analíticos tradicionais, como o princípio da similaridade (repetição literal ou variada) e do contraste, também podem indicar uma construção fraseológica.

SCLIAR comenta sobre a análise no repertório, cuja linguagem não se enquadra no tonalismo tradicional e com critérios sintáticos bem diversos em relação a fraseologia. Diversas características são encontradas neste repertório, muitas vezes de fraseologia assimétrica, tais como: a autonomia de intensidade e timbre; o ritmo livre; o uso de registros distanciados; pausas de longa duração; movimentos pluridirecionais; coesão melódica e rítmica entre as frases; agrupamentos considerados como estruturas; prevalectimento da concepção motívica sobre a frase; e a importância das características intervalares e da configuração rítmica. (1982, p. 90 e 94)

A segmentação fraseológica apresentada na desconstrução (item 6.2 e 6.3) foi feita sob a ótica da respiração flautística, uma condição essencial tratando-se de uma obra para um instrumento de sopro. Essas



marcações foram concebidas levando em consideração o movimento anacrústico observado em grande parte da obra, partindo do princípio de transformar uma estrutura tética (grafada na partitura) em um organismo sonoro artisticamente interessante, anacrústico. A segmentação levou em conta os pontos contundentes de repouso (notas longas) e semi-repouso (notas de duração mais curta).

#### QUADRO 1 – SUGESTÃO DE DIVISÃO DA OBRA EM SEÇÕES

FORMA GERAL DA OBRA	
A	c. 1 à cabeça do tempo do c. 23
B	c. 23 em anacruse ao c. 54
A `	c. 55 à c. 69
CODA	c. 65 à 77

#### QUADRO 2 – SUGESTÃO DE ARTICULAÇÃO DE FRASE NA SEÇÃO A

FRASE 1	c. 1 à cabeça do 2º tempo do c. 5 (colcheia)
FRASE 2	2º tempo do c. 5 + c. 6
FRASE 3	c. 7 à cabeça do tempo do c. 11 (colcheia)
FRASE 4	1ª semínima do c. 11 à cabeça do tempo do 2º tempo c. 14 (colcheia)
FRASE 5	três últimas colcheias do c. 14 à cabeça do 2º tempo do c. 16 (colcheia)
FRASE 6	2ª colcheia do c. 16 à semínima pontuada do c. 21
FRASE 7	1ª colcheia do c. 21 à semínima pontuada do c. 23

## QUADRO 3 – SUGESTÃO DE ARTICULAÇÃO DE FRASE NA SEÇÃO B

FRASE 1	4 semicolcheias do c. 23 à cabeça do tempo do c. 25 (mínima pontuada)
FRASE 2	quíaltera do c. 25 à cabeça do tempo do c. 30 (semínima)
FRASE 3	2ª semínima do c. 30 à cabeça do tempo do c. 33 (mínima)
FRASE 4	2ª mínima do c. 33 à cabeça do 2º. tempo do c. 36 (colcheia)
FRASE 5	2ª colcheia do c. 36 à cabeça do 2º. tempo do c. 38 (colcheia)
FRASE 6	2ª colcheia do c. 38 à cabeça de tempo do c. 41 (colcheia)
FRASE 7	2ª colcheia da 1ª quiáltera do c. 41 à cabeça do 2º. tempo do c. 42 (colcheia)
FRASE 8	2ª. Colcheia do c. 42 à cabeça do 2º. tempo do c. 44(colcheia)
FRASE 9	2ª colcheia do c. 44 à 1ª colcheia do c. 47
FRASE 10	2ª colcheia do c. 47 à cabeça do 2º. tempo do c. 48(colcheia)
FRASE 11	2ª colcheia do 2º. tempo do c. 48 à cabeça do tempo do c. 51(semínima pontuada)
FRASE 12	1ª colcheia do c. 51 e c. 52
FRASE 13	c. 53 e 54 (ou cabeça de tempo do 55) indicando elisão <sup>16</sup> na nota <i>DO#</i>

## QUADRO 4 – SUGESTÃO DE ARTICULAÇÃO DE FRASE NA SEÇÃO A `

FRASE 1	c. 55 à 1ª colcheia do c. 59
FRASE 2	2ª colcheia da 1ª quiáltera do c. 59 e c. 60
FRASE 3	c. 61 à cabeça do tempo do c. 65 (colcheia)
FRASE 4	1ª semínima do c. 65 à 1ª colcheia do c. 69

<sup>16</sup> Quando uma mesma nota termina uma frase inicia a frase seguinte. (também imbricamento: sobreposição parcial)

## QUADRO 5 – SUGESTÃO DE ARTICULAÇÃO DE FRASE NA CODA

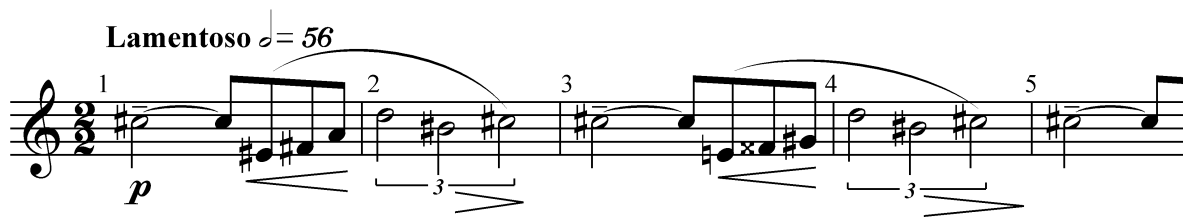
FRASE 1	2ª colcheia do c. 69 – funcionando como ponte ou anacruse – à cabeça do tempo do c. 72 (mínima)
FRASE 2	2ª colcheia do c. 72 à cabeça do tempo do c. 74 (mínima)
FRASE 3	2ª colcheia do 2º tempo do c. 74 ao c. 77

## 6.2 SEGMENTAÇÃO FRASEOLÓGICA

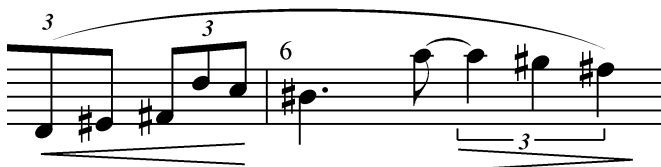
– PERSPECTIVA ANACRÚSTICA E DE RESPIRAÇÃO DO INSTRUMENTISTA –

**FIGURA 14 – frase 1 – c. 1-5**

A respiração será feita após a apresentação do motivo temático. Como os compassos 1 a 4 são praticamente iguais (com uma leve alteração intervalar) a sugestão é que se faça a respiração após o momento de repouso no compasso 5, depois da nota *DO#*.

**FIGURA 15 – frase 2 – c. 5-6**

Temos aqui uma pequena variação do motivo melódico com sonoridade destacada para o *SI#*, respirando após um semi-repouso na nota *FA#*.



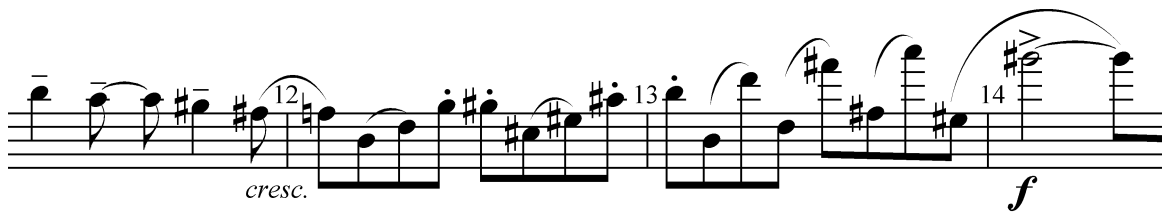
### FIGURA 16 – frase 3 – c. 7-11

Após uma respiração mais ampla temos uma variação das tercinas iniciais seguidas de grupos de colcheias, criando um crescendo. Para evitar a quebra deste crescendo podemos optar em fazer a respiração após um semi-reposo no *SOL#* do compasso 11,



### FIGURA 17 – frase 4 – c. 11-14

propiciando a possibilidade de apoio nas notas sincopadas e de criar um grande crescendo até o *SOL#*, onde encontramos um novo repouso.



### FIGURA 18 – frase 5 – c. 14-16

Através da respiração conseguimos valorizar bem a acentuação das colcheias que seguem até o próximo ponto de repouso no *DO#* do compasso 16.



### FIGURA 19 – frase 6 – c. 16-21

Neste trecho, que inicia com um movimento de aceleração através das tercinas, é interessante executá-lo em uma única respiração, para

mostrar ao ouvinte esta gama de variação rítmica sem interrupção, respirando novamente no repouso após a nota *SI* no compasso 21.

**FIGURA 20 – frase 7 – c. 21-23**

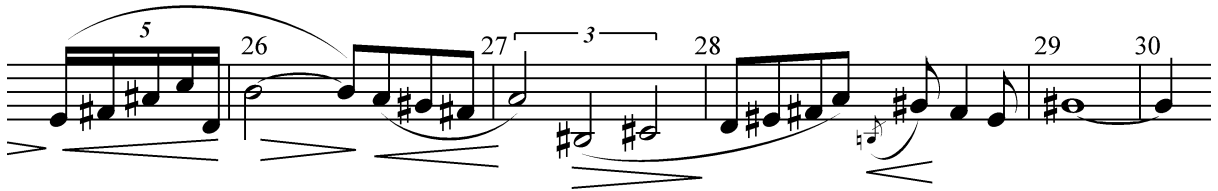
Para ressaltar a finalização da parte **A**, é possível fazer um pequeno *ritardando* com as notas em *portato* e em seguida uma respiração maior após o repouso na nota *RE*.

**FIGURA 21 – frase 8 – c. 23-25**

Começamos a parte **B** valorizando o movimento anacrústico com este espaço criado pela respiração e fechamos novamente o trecho com uma nova respiração após o repouso na nota *DO#* do compasso 25.

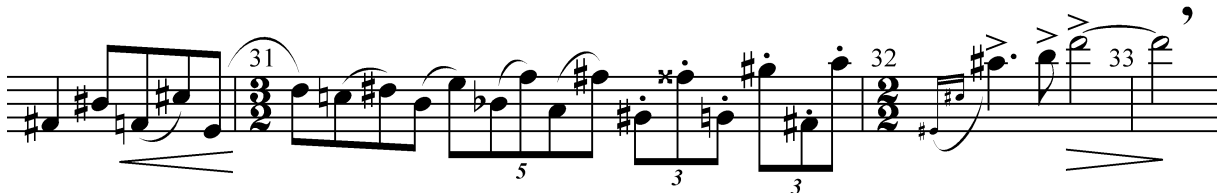
### FIGURA 22 – frase 9 – c. 25-30

Novamente a opção foi seguir mostrando o motivo modificado sem interrupção, concluindo o trecho no repouso na nota *SOL#* do compasso 30.



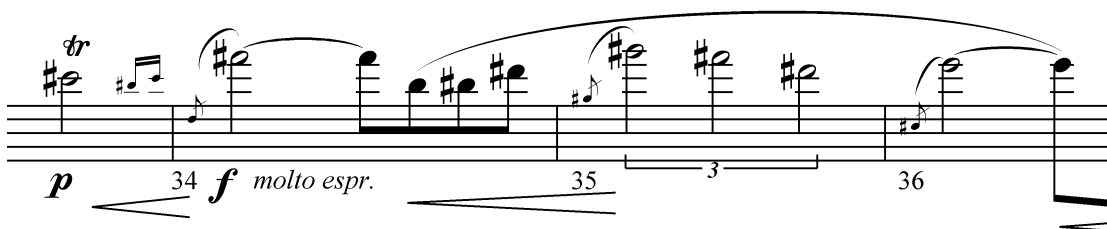
### FIGURA 23 – frase 10 – c. 30-33

Através da respiração anterior temos a possibilidade de executar esta linha de caráter cromático sem interrupção, culminando na nota *RE* que caracteriza um novo repouso, onde encontramos uma respiração marcada pelo compositor, indicando o término da frase.



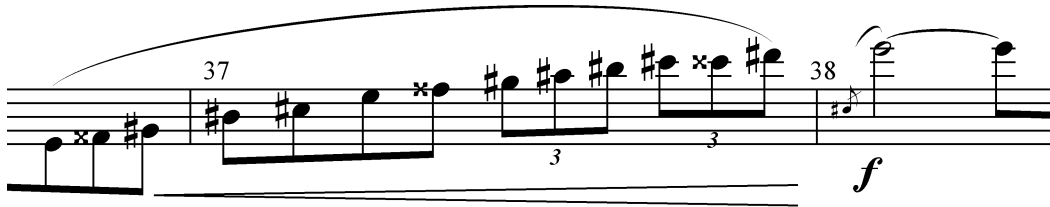
### FIGURA 24 – frase 11 – c. 33-36

Após essa grande respiração encontramos marcado pelo compositor a expressão *molto espressivo*, sendo interessante manter a intensidade sonora até o repouso na nota *MI* a fim de valorizar a expressividade do trecho.



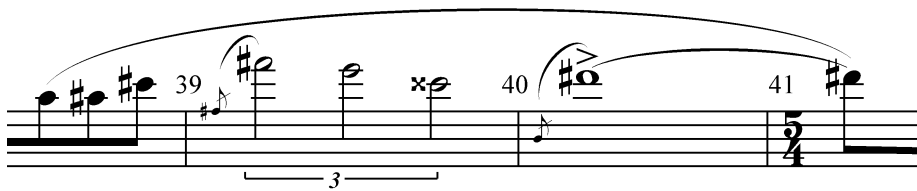
**FIGURA 25 – frase 12 – c. 36-38**

Respirando neste ponto impulsionamos com mais vigor esta passagem de caráter cromático repousando novamente na nota *MI*.



**FIGURA 26 – frase 13 – c. 38-41**

O movimento respiratório mantém aqui a intensidade anterior até o repouso na nota *RE#*.



**FIGURA 27 – frase 14 – c. 41-42**

Depois de respirar mantemos ainda a intensidade sonora, preparando a seguir com as figuras de colcheias, um leve *ritardando*, até o repouso na nota *MI* com a intenção de valorizar a nova entrada anacrústica.



**FIGURA 28 – frase 15 – c. 42-44**

Através do *ritardando* é possível retomar o movimento anacrústico de modo calmo e expressivo até o novo repouso na nota *RE* no compasso 44.

**FIGURA 29 – frase 16 – c. 44-47**

A fim de não perder o movimento seqüencial de arpejos evitamos respirar até o repouso na nota *LAb*.

**FIGURA 30 – frase 17 – c. 47-48**

Neste pequeno trecho fazemos um repouso na nota *SOL* no compasso 48, fazendo a seguir uma nova respiração com a intenção de executar a nova seqüência de arpejos sem interrupção.

**FIGURA 31 – frase 18 – c. 48-51**

Com uma ampla respiração é possível executar o *affrettando* marcado com grande amplitude sonora, repousando na nota *FA#* no compasso 51.





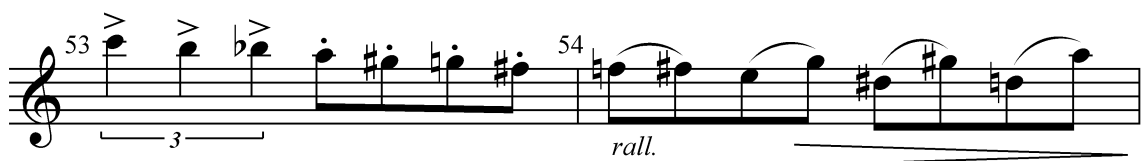
**FIGURA 32 – frase 19 – c. 51-52**

Intensificamos o desenho de tercina até o trinado na nota *DO*, onde encontramos um repouso longo.



**FIGURA 33 – frase 20 – c. 53-54**

Após a última respiração, conclui-se a parte **B** neste trecho que prepara a reexposição da seção **A**. A próxima respiração feita antes da nota *DO#* do compasso 55, valoriza por um momento uma perspectiva musical tética no retorno do motivo temático, dando seqüência ao movimento anacrústico evidenciado na obra.



**FIGURA 34 – frase 21 – c. 55-59**

Vide figura 14.



**FIGURA 35 – frase 22 – c. 59-60**

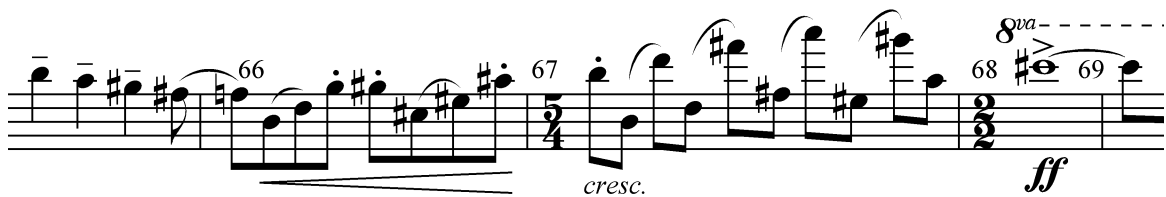
Vide figura 15.

**FIGURA 36 – frase 23 – c. 61-65**

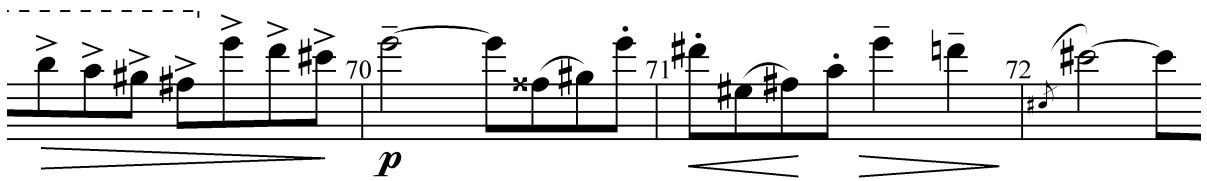
Vide figura 16.

**FIGURA 37 – frase 24 – c. 65-69**

Através da respiração anterior preparamos um grande crescendo para o momento mais sonoro da peça em direção a nota *DO# 6*, região super aguda da flauta, onde novamente temos um repouso em nota longa.

**FIGURA 38 – frase 25 – c. 69-72**

Após este momento de intensa expressividade temos uma pequena ponte, em dinâmica decrescente, que prepara a entrada da **CODA**, grafada em dinâmica piano e com um primeiro repouso na nota *DO#* no compasso 72.



**FIGURA 39 – frase 26 – c. 72-74**

As respirações tornam-se cada vez mais expressivas a cada repouso, sendo a última no compasso 74 com a nota LA.



**FIGURA 40 – frase 27 – c. 74-77**

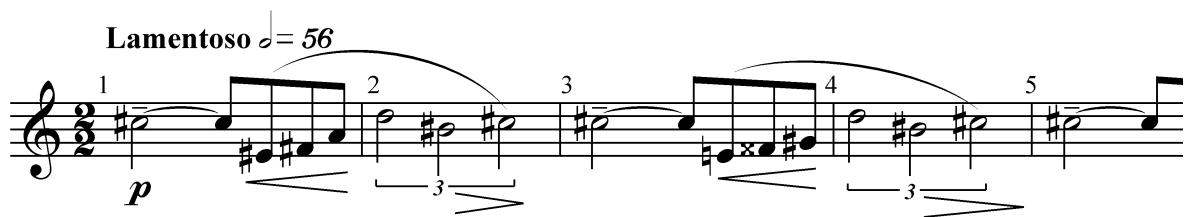
A música encerra no repouso final na nota FA#.



### 6.3 DESCONSTRUÍDO

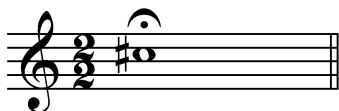
Iniciamos o processo de desconstrução da obra *Improviso nº 3* para Flauta Solo de Camargo Guarnieri, com a marcação dos pontos de respiração. Começamos com os quatro primeiros compassos e metade do quinto onde será feita a primeira respiração.

**FIGURA 41 – frase 1 – c. 1-5**



O Improviso de caráter *Lamentoso*, inicia-se com a nota *DO# 4*, a qual se repete por cinco vezes até a primeira respiração. Por ser uma nota muito sensível tanto de sonoridade quanto de afinação é preciso durante esta frase observar sua escrita em *portato*, quando colocada na cabeça do compasso, e sem esta articulação no motivo da tercina. Podemos estudá-la com articulações diferentes para obtermos o melhor efeito possível de pedal que a nota *DO#* cria nesta frase. Seria interessante tocá-la com *vibrato* e posteriormente sem ele, dando início ao processo de definição de sonoridade para esta nota, a qual será um dos elementos importantes de coesão e polarização por toda a obra.

FIGURA 41 A



Apesar de iniciar no tempo forte do compasso a peça revela movimento anacrústico que caracteriza a condução do fraseado no Improviso, neste trecho, realizado pelas colcheias.

FIGURA 41 B



As colcheias funcionam como anacruse para a entrada do motivo melódico-rítmico que será o ponto norteador de toda a obra.

FIGURA 41 C - 3ª. m desc. + 2ª. m asc.



Este motivo aparecerá no decorrer de toda a música, algumas vezes com variações intervalares, gerando inflexões e contornos melódicos diferentes, como nos exemplos abaixo:

FIGURA 41 D - 2ª. m desc. + 2ª. M asc.



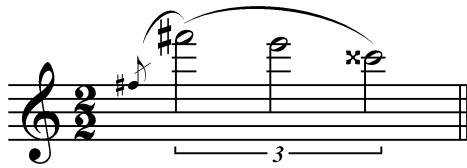
FIGURA 41 E - 7ª. d desc. (soa como 6ª. M) + 2ª. M asc.



FIGURA 41 F - 2ª. M desc. + 3ª. m desc.



FIGURA 41 G - 2ª. m desc. + 3ª. d desc. (soa como 2ª. M)



Para entendermos melhor esse movimento anacrústico que acontece vamos retirar as colcheias da frase:

### VIDE FIGURA 41 B

Teremos a seguinte estrutura básica:

FIGURA 41 H



Tocando apenas a estrutura vemos sua importância no fluxo do movimento, inclusive porque ela tem a função de criar o crescendo da dinâmica marcada. Aproveitamos para observar como a nota DO# 4 é utilizada e sua importância dentro da concepção de sonoridade. Como exercício para auxiliar na dinâmica escrita, temos a seguinte proposta:

FIGURA 41 I



Ainda nesta frase temos dois intervalos que merecem atenção, as últimas colcheias de cada compasso que formam intervalos com as tercinas em mínimas. Devemos estudá-los separadamente para assegurar uma boa afinação no trecho, sendo que o primeiro intervalo é de 4ª justa e o segundo de 5ª diminuta.

FIGURA 41 J



Reagrupando novamente todos esses elementos temos uma visão geral do desenho da frase reestruturada a partir da desconstrução anteriormente feita.

### VIDE FIGURA 41

Os crescendos e decrescendos anotados pelo autor ficam mais evidentes quando impulsionamos as colcheias em *legato* enfatizando os intervalos de 4ª justa e 5ª diminuta. Quanto ao DO# 4, podemos sugerir um pouco de *vibrato* quando ele está na cabeça do tempo e marcado em *portato*. Quando ele se encontra na figura da tercina, sugerimos que ele seja tocado praticamente sem.

A próxima frase, a partir do segundo tempo do quinto compasso onde a frase inicia, aparecem tercinas mantendo a característica de *levare* do movimento anacrústico e criando uma aceleração em direção ao SI# 3.

### FIGURA 42 – frase 2 – c. 5-6



Podemos sugerir no primeiro compasso desta frase, um pequeno exercício para auxiliar tecnicamente na execução do trecho.

FIGURA 42 A



O apoio no *SI# 3* gera tensão e ao mesmo tempo impulso em direção a uma nova tercina.

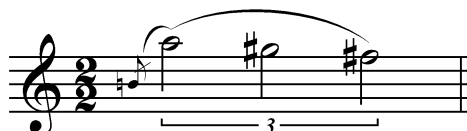
FIGURA 42 B



Usando mais vigor na sonoridade e também o *vibrato* com um pouco mais de intensidade nas notas *SI# 3* e *LA 4*, podemos valorizar o efeito do diminuindo que vem a seguir, criando um pequeno rallentando e enfatizando assim a respiração que surge.

A nova frase começa com o motivo melódico-rítmico apresentado no início da peça, neste momento aparecendo com os mesmos intervalos da tercina do compasso anterior. A *appoggiatura* com a nota *SI 3* chama a atenção para a entrada do *LA 4*, que pode ser tocado com muito cantabile, este, para contrastar com a parte mais rítmica que segue pode ser mantido até o final da ligadura.

FIGURA 42 C



Em seguida inicia uma frase que apresenta um desenho que tem o efeito de polifonia nas tercinas em semínima, prolongado nas colcheias.



**FIGURA 43 – frase 3 – c. 7-11**

Podemos lembrar que na música barroca esse efeito foi muito usado no repertório para flauta solo, principalmente em compositores como J. S. Bach, G. Ph. Telemann, C. Ph. E. Bach.

Para melhor compreensão da frase vamos separar as vozes dos compassos 7 e 8 e tocá-las, em figuras mais longas, não como um exercício mecânico, pelo contrário, com bastante amplitude sonora e o mais cantabile possível. Observamos que ambas as vozes realizam um movimento inverso, de caráter cromático, ascendente e descendente.

FIGURA 43 A



FIGURA 43 B



Em seguida as vozes dos compassos 9 e 10:

FIGURA 43 C



FIGURA 43 D



FIGURA 43 E



Nos compassos 9 e 10 temos um baixo realizado pela notas *LA 3*, *SOL# 3*, *FA# 3*, *MI 3*, *RE 3* e *DO# 3*, uma polifonia oculta em cromatismo que necessita ser observada para a realização do fraseado, dando ênfase a esse efeito em vozes. A valorização das notas graves ajuda a criar melhor o efeito de duas vozes, assim como, o staccato tocado de forma precisa, ajuda a conduzir a voz superior. O flautista pode criar um efeito de dueto nesta e em outras passagens similares que aparecerão na obra.

Visualizamos novamente a frase para melhor compreensão do todo:

### VIDE FIGURA 43

Em seguida, no compasso 11, inicia uma frase em movimento sincopado. Encontramos aqui o mesmo efeito polifônico, em dinâmica de crescendo e culminando em um *SOL# 5*, uma nota muito sensível em relação à afinação. Podemos acrescentar à digitação tradicional desta nota, o dedo médio e o anular da mão direita para controlar melhor a afinação.

### FIGURA 44 – frase 4 – c. 1-14



Observamos que as notas do ritmo sincopado,

FIGURA 44 A



são as mesma da tercina da frase anterior.

FIGURA 44 B



Extraímos novamente as notas da voz superior,

FIGURA 44 C



em seguida, as da voz inferior. Esta visualização facilita e colabora para a elaboração do fraseado.

FIGURA 44 D



Quando colocamos as duas frases em seguida percebemos todo o efeito polifônico. Propomos que a articulação seja executada o mais clara possível, com vigor na sonoridade, lembrando que estes contrastes de sonoridade e dinâmica são muito importantes quando se trata de uma peça solo para um instrumento melódico.

**VIDE FIGURA 43****VIDE FIGURA 44**

Observamos até agora que o motivo das tercinas tem sido objeto de pequenas improvisações, aparecendo no decorrer de toda a obra. Pensar em valorizá-las, principalmente no que se refere à sonoridade, propicia realçar aspectos que derivam de uma idéia fundamental, as tercinas da figura 41 C.

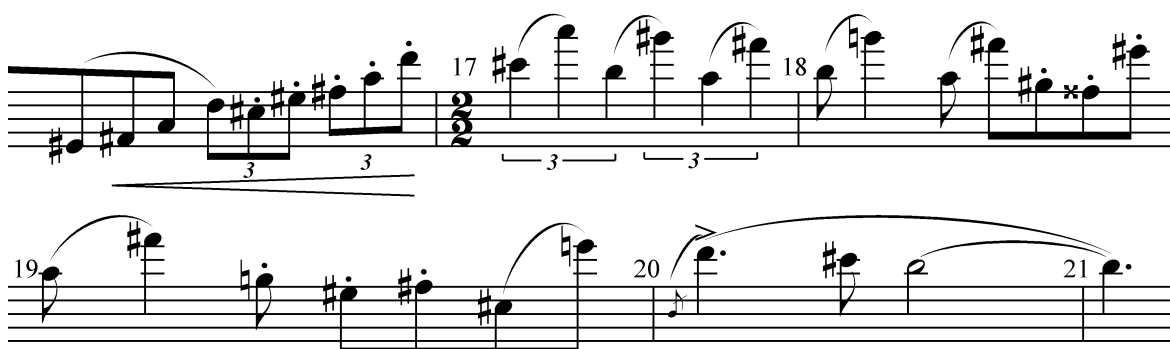
Os compassos 14 e 15 nos mostram três entradas em intervalos de quartas descendentes, bem acentuadas, caminhando para um súbito diminuindo novamente em direção ao *DO# 4*. Podemos suavizar a sonoridade do *LA 4* que aparece na síncope e demais notas até o final da ligadura, criando um contraste entre os acentos e preparando a entrada do *DO# 4* em dinâmica piano.

**FIGURA 45 – frase 5 – c. 14-16**

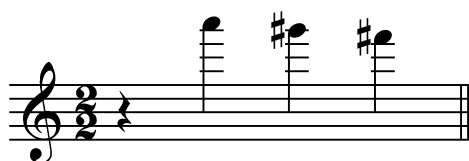
Após a respiração tem início a nova frase, com a figura da anacruse em colcheias como no início da música.

**VIDE FIGURA 41 B**

Em seguida há uma aceleração rítmica feita pelas tercinas em *staccato*.

**FIGURA 46 – frase 6 – c. 16-21**

No compasso seguinte, as tercinas em intervalos de sexta, lembram na voz superior, na terceira oitava da flauta (*LA 5, SOL# 5, FA# 5*),

**FIGURA 46 A**

o mesmo motivo utilizado anteriormente, indicando a transposição intervalar motívica.

**VIDE FIGURA 41 D**

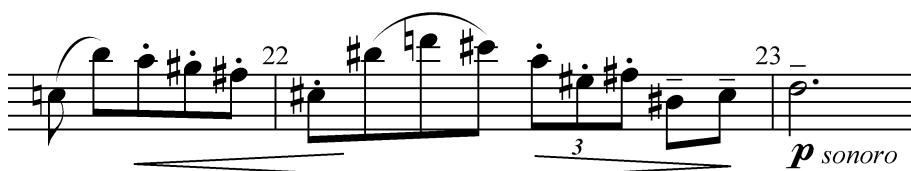
No compasso 18, o ritmo torna-se sincopado nas notas em legato, ainda em intervalos de sextas, até terminar o compasso em um intervalo de décima. Esses intervalos distantes podem ser trabalhados separadamente para garantir maior precisão e controle, possibilitando a realização de um cantabile com as notas mais agudas, tanto nas tercinas quanto nas síncopes.

FIGURA 46 B



Através de variações de articulações, temos um efeito de *ritardando* feito pelas notas em *portato*, pontuando o final da seção **A**.

FIGURA 47 – frase 7 – c. 21-23



Entre o final da seção **A** e o início da seção **B**, podemos fazer uma respiração calma entre as frases, iniciando a anacruse de semicolcheias de maneira leve, a fim de valorizar o *DO#* 4. Esta seção inicia-se com a repetição do primeiro compasso da música, onde o crescendo nas colcheias é retomando e uma *appoggiatura*, não apresentada anteriormente, valoriza o *DO#*, dando insistência na polarização harmônica desta nota.

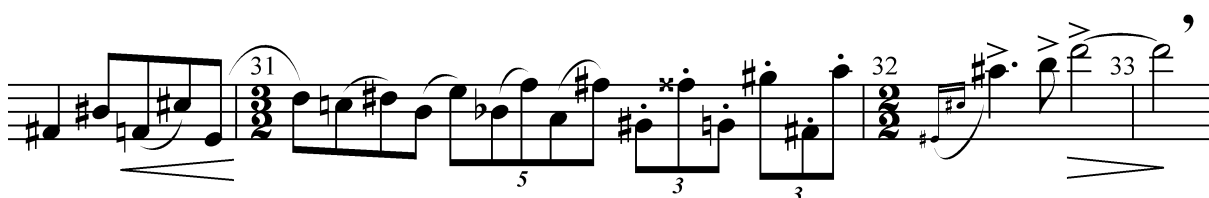
FIGURA 48 – frase 8 – c. 23-25



A frase seguinte prossegue no movimento anacrústico, através de uma quintina em direção ao *SI* 3, uma nova anacruse conduz novamente ao motivo melódico-rítmico da peça, tercinas em mínimas, o qual pode ser tocado com bastante ênfase.

**FIGURA 49 – frase 9 – c. 25-30**

Um novo efeito polifônico surge:

**FIGURA 50 – frase 10 – c. 30-33**

Nesta frase temos mais uma vez um desenho à duas vozes, em cromatismo ascendente e descendente.

FIGURA 50 A



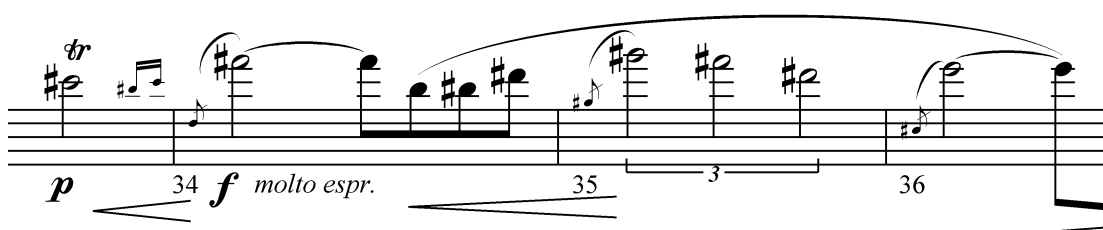
FIGURA 50 B



Sugerimos a execução desta frase muito bem articulada, enfatizando os acentos, para poder realizar a grande respiração marcada pelo próprio compositor.

No compasso 33 chegamos ao *DO#* 5, com um trinado em crescendo súbito de *piano* para forte, um dos momentos mais expressivos da obra.

**FIGURA 51 – frase 11 – c. 33-36**



Novamente o motivo melódico-rítmico é salientado.

**VIDE FIGURA 41 F**

Este seria um momento ideal para intensificar o volume sonoro e o uso do *vibrato*, porém tendo cuidado com as notas que sobem facilmente de afinação. Sugerimos continuar o crescendo com grande intensidade até a nota *MI* 5. Esta nota por sua tendência de subir a afinação quando tocada muito forte, necessita de recursos para ser corrigida em sua altura. Para tanto, recomendamos tirar o dedo mínimo da mão direita como auxílio para baixar um pouco a afinação.

Nos compassos 36-38 é importante deixar a divisão rítmica muito clara, devido a passagem de duas colcheias para três, em tercinas.

**FIGURA 52 – frase 12 – c. 36-38**

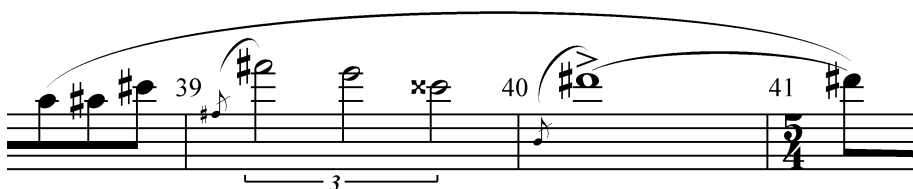


No compasso 39 é necessário cuidado em relação à emissão do *FA#*, uma nota muito sensível na afinação. Como opção, para um controle



maior da afinação, é possível usar o dedo médio no lugar da posição feita pelo anular.

**FIGURA 53 – frase 13 – c. 38-41**



O caráter *molto espressivo*, marcado pelo compositor e intensificado pela dinâmica em *forte* e concluído em uma descida constituída por intervalos de sétima. Esta descida oculta uma polifonia em intervalos de terças, que conclui em um pequeno cromatismo (3 notas) descendentes de semitons, que se inicia na nota *FA#* até a nota *MI* 4. Esta pode ser tocada com suavidade e seguida de uma respiração muito tranqüila antes do início da nova frase.

**FIGURA 54 – frase 14 – c. 41-42**



Nos compassos 42-44, com o intuito de contraste, podemos conceber esta frase em caráter suave e usando um com pouco *vibrato* na nota *RE* que a conclui, onde temos o *portato* grafado.

**FIGURA 55 – frase 15 – c. 42-44**



Nos compassos 44-47, podemos mudar um pouco a sonoridade, executando os arpejos menores em dinâmica *piano*, *re* menor e *do* menor, intensificando o som e o *vibrato* nos arpejos maiores, *La* Maior e *Lab* Maior, até a chegada no *Lab* 3. É importante ressaltar que este é um dos poucos trechos da peça onde encontramos harmonias triádicas em forma de arpejos.

### FIGURA 56 – frase 16 – c. 44-47

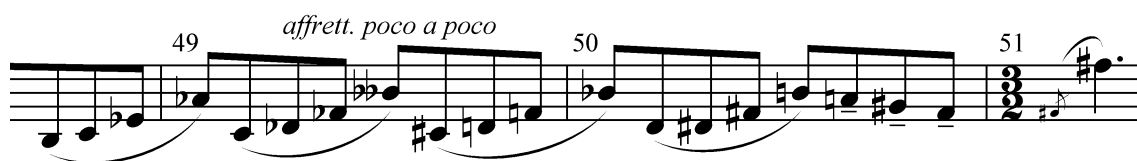


No compasso 47, podemos executar a anacruse um pouco lenta, marcando bem as notas em *portato*, criando um efeito de suspensão na nota *SOL*.

### FIGURA 57 – frase 17 – c. 47-48



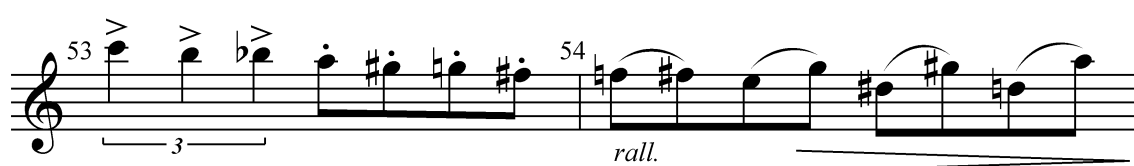
Nos compassos 48-51, podemos executar a seqüência interválica com apoio no grave e crescendo gradativo em cada grupo de quatro colcheias até o final das ligaduras. As três notas finais do compasso 50, um motivo de caráter anacrústico em graus conjuntos descendentes e grafado em *portato*, segura o movimento rítmico de *affretando* para pontuar na nota *FA#* 4 que vem acompanhada de uma *appoggiatura* em oitava.

**FIGURA 58 – frase 18 – c. 47-51**

Nos compassos 50-51, podemos criar um crescendo em função dos intervalos quebrados: segundas, terças, quartas, quintas e sétimas, culminando no trinado de *DO* com *REb*.

**FIGURA 59 – frase 19 – c. 51-52**

Nos compassos 53-54, um movimento cromático descendente bifurca-se em intervalos de terças, quartas e quintas. Encontramos aqui, mais uma vez, uma grande variação de articulações, estas, se tocadas com bastante precisão, criam a dinâmica de decrescendo marcada pelo compositor. Este efeito se inicia com acentos fortes e bem marcados, passando a *staccatos* leves e tornando-se suave com a entrada das colcheias em *legato* de duas em duas. A própria articulação cria a dinâmica, mesmo assim, o intérprete tem a possibilidade de diminuir ainda mais o som.

**FIGURA 60 – frase 20 – c. 53-54**

No compasso 55 aparece o retorno da seção **A** e a volta do tema inicial. Este *DO# 4* pode ser concebido como nota final da seção **B** e nota inicial do retorno de **A**, uma elisão. A reprise é idêntica até o final do compasso 67, onde a modificação da fórmula para 5/4 adiciona um grupo de duas colcheias.

**VIDE FIGURA 41**

**VIDE FIGURA 42**

**VIDE FIGURA 43**

As duas colcheias acrescentadas no final do compasso 67 culminam em um salto de décima onde Guarnieri pela primeira vez coloca a nota *DO# 6*, região da oitava super aguda da flauta e de difícil execução. Esta é a única vez que aparece a nota *DO#* em dinâmica *fortíssimo*, explorando realmente o extremo do instrumento e atingindo uma espécie de ápice da polarização harmônica da nota. Este *DO#* é a nota que diferencia esta frase de sua equivalente na exposição.

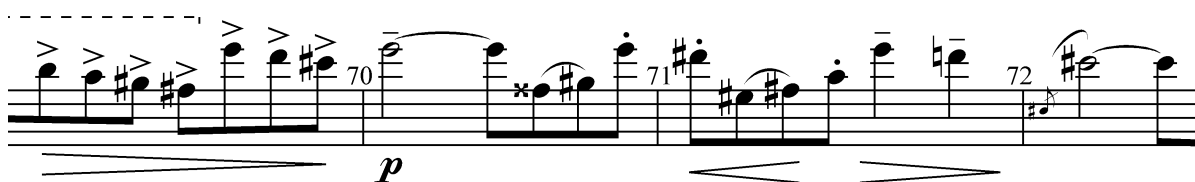
**FIGURA 61 – frase 24 – c. 65-69**



Em seqüência ao *DO# 6* encontramos um motivo em graus conjuntos descendentes arrefecendo o clímax e preparando a entrada da **CODA** no compasso 70. As colcheias acentuadas fazem um corte abrupto na dinâmica, sendo possível aqui ser realizado um pequeno *rallentando*, usando o *DO# 5* como uma anacruse para ressaltar a entrada do *MI 5*, que também funciona como elisão entre as seções.

No início da **CODA**, compasso 70, podemos utilizar um novo efeito sonoro executando as colcheias que estão grafadas ligadas de duas em duas, como um acompanhamento da linha melódica que as notas em *staccato* e *portato* conduzem, trabalhando novamente com uma concepção polifônica: notas em graus conjuntos ascendentes contrapostas às notas em graus conjuntos descendentes.

**FIGURA 62 – frase 25 – c. 69-72**



Nos compassos 72-74, os *staccatos* se tocados bem leves, também propiciam um diálogo com as notas em *portato*.

**FIGURA 63 – frase 26 – c. 72-74**



O final, grafado em *rallentando*, lembra as anacruses do início da peça. As *appoggiaturas* encontradas no compasso 76, se tocadas com muita suavidade, dão um caráter melancólico e *lamentoso* às notas finais, reportando às notas da tercina, tão improvisada melódica e ritmicamente nesta obra.

**VIDE FIGURA 41 D**

**FIGURA 64 – frase 27 – c. 74-77**

The musical score for Figure 64, phrase 27, covers measures 74 to 77. It is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece begins with a *rall.* (rallentando) marking. Measure 75 features a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all with a fermata. Measure 76 starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note C5. Measure 77 begins with a half note G4 with a fermata, followed by a quarter note A4. The piece concludes with a *p* (piano) dynamic marking. A hairpin crescendo is shown below the staff, starting from measure 76 and ending at measure 77.

# IMPROVISATION No. 3

For Flute Solo

M. Camargo Guarnieri  
(1949)

**A** Lamentoso  $\text{♩} = 56$

*p*

*cresc.*

*f*

IMPROVISATION No. 3

Musical staff 18-21. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measures 18-21. Measure 21 ends with a double bar line and a diagonal slash.

Musical staff 22-24. Treble clef, key signature of two sharps. Measures 22-24. Measure 23 has a dynamic marking *p sonoro*. Measure 24 has a dynamic marking **B**. Measure 24 ends with a double bar line and a diagonal slash.

Musical staff 25-28. Treble clef, key signature of two sharps. Measures 25-28. Measure 25 has a dynamic marking *p*. Measure 26 has a dynamic marking *f*. Measure 27 has a dynamic marking *f*. Measure 28 has a dynamic marking *f*. Measure 28 ends with a double bar line and a diagonal slash.

Musical staff 29-31. Treble clef, key signature of two sharps. Measures 29-31. Measure 29 has a dynamic marking *p*. Measure 30 has a dynamic marking *f*. Measure 31 has a dynamic marking *f*. Measure 31 ends with a double bar line and a diagonal slash.

Musical staff 32-36. Treble clef, key signature of two sharps. Measures 32-36. Measure 32 has a dynamic marking *p*. Measure 33 has a dynamic marking *f*. Measure 34 has a dynamic marking *f*. Measure 35 has a dynamic marking *f*. Measure 36 has a dynamic marking *f*. Measure 36 ends with a double bar line and a diagonal slash.



IMPROVISATION No. 3

Musical notation for measures 37-40. Measure 37 features a triplet of eighth notes. Measure 38 has a dynamic marking of *f*. Measure 39 has a triplet of eighth notes. Measure 40 has a sharp sign above the staff.

Musical notation for measures 41-43. Measure 41 has a triplet of eighth notes. Measure 42 has a dynamic marking of *p*. Measure 43 has a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 44-47. Measure 44 has a sharp sign above the staff. Measure 45 has a sharp sign above the staff. Measure 46 has a sharp sign above the staff. Measure 47 has a sharp sign above the staff.

Musical notation for measures 48-50. Measure 48 has a sharp sign above the staff. Measure 49 has the instruction *affrett. poco a poco*. Measure 50 has a sharp sign above the staff.

Musical notation for measures 51-52. Measure 51 has a sharp sign above the staff. Measure 52 has a sharp sign above the staff.

IMPROVISATION No. 3

54 *rall.* 55 *a tempo* 56 57

58 59 60 61

62 63 64

65 66 67 *cresc.*

*ff* CODA *p*

68 69 70 71 72

73 74 75 76 77 *p*

*rall.*

## 6.4 DIVISÃO ESTRUTURAL DA OBRA A PARTIR DE PADRÕES – PERSPECTIVA TÉTICA –

A fim de referendar e complementar as escolhas fraseológicas interpretativas feitas sob a perspectiva respiratória do intérprete, apresentamos ao final deste capítulo uma segunda observação fraseológica da obra *Improviso n.º. 3* para flauta solo de Camargo Guarnieri sob a perspectiva de padrões, a partir do princípio da similaridade e do contraste.

A segunda ótica priorizou uma observação dentro do ritmo inicial grafado na partitura, no caso tético. A estrutura fraseológica apresentou-se diferenciada da análise sob a perspectiva interpretativa flautística, em termos de divisão das frases e das seções, demonstrando a diversidade que diferentes critérios de observação propicia.

O contraste obtido entre as duas óticas de observação possibilita uma visão mais ampla da obra, uma pode complementar a outra e enriquecer a performance final da obra. No caso da desconstrução, o movimento anacrústico é a chave para todo o pensamento de concepção interpretativa da música, enquanto a leitura de perspectiva tética, apresenta uma visão da obra despreendida de preocupação com a performance, pois nela não foram priorizados pontos de busca para respiração como na primeira.

A desconstrução foi feita com o principal objetivo de auxiliar o músico durante a performance, por isso os pontos de respiração foram priorizados. Na segunda abordagem o objetivo foi fornecer uma visão de pontos similares e de contraste, demonstrando a estrutura que se desenvolve na obra através dos motivos e do motivo temático. Esta segunda leitura possibilita uma melhor visualização do **todo da obra**, menos visível na segmentação fraseológica que leva em conta as respirações. É possível perceber a repetição e a derivação dos padrões a partir do motivo temático e que deles as seções são estruturadas. Nesta

segunda leitura as sub-seções se iniciam a partir do motivo denominado de a 1, demonstrando unidade na concepção da peça.

Evidentemente que caso pontos de respirações fossem concebidos a partir desta segunda leitura, de cunho estrutural tético, teríamos uma ótica fraseológica e interpretativa diferente da obra.

A justificativa de demonstrar uma segunda abordagem foi de complementar a **visão global** do *Improviso*, evitando o pensamento segmentado, necessário para o instrumentista de sopro, mas muitas vezes distinto da concepção geral do compositor.

O interessante é verificar que um intérprete pode gerar duas ou mais análises diferentes para uma mesma obra, usando processos distintos de raciocínio, com coerência e validade interpretativa. O processo de elaborar versões acaba por influenciar uma as outras, pois, a reflexão que surge em torno da obra e suas possíveis leituras, propicia ao intérprete muitas opções de escolha, partindo do global para o particular e vice-versa.

QUADRO 6

DIVISÃO ESTRUTURAL – PADRÕES – PERSPECTIVA TÉCNICA

Proposição: divisão **não** anacrústica aglutinando motivos aos pares a partir do motivo temático formado pelas células **a 1** (1º. compasso) e **a 2** (2º. compasso) todas as seções assim como os episódios internos iniciam pelo motivo **a 1**

SEÇÃO A

Apresentação do motivo temático (C. 1 - C. 4)		
(1+2)		
Motivo A		
<b>a 1</b> mínima + colcheias	<b>a 2</b> quiáltera em mínimas	<b>a 1'</b> mínima + colcheias leve variação intervalar
		<b>a 2</b> quiáltera em mínimas
Motivo A'		

1º. Episódio (c. 5 - c. 15)				
(5+6)	(7+8)	(9+10)	(11)	(12+13)
a 1 variado e ampliado + a 2 variado em síncope	a 2 variado nos intervalos + a 2 variado e aumentado	b derivado de a 1 colcheias + a 2 quiáltera (motivo ampliado)	a 2 variado em síncope	b' derivado das colcheias do motivo a 1
episódio 1 A			episódio 1 B	
			(14+15)	
			a 1 variado nos intervalos + a 2 variado em síncope + colcheias de a 1	

2º. Episódio (c. 16 - c. 22)		
(16+17)	(18+19)	(20)
a 1 variado e ampliado + a 2 variado e aumentado	c derivado de a 1 variado colcheias + a 2 variado síncope	repouso
episódio 2 A		episódio 2 B
		(21+22)
		b derivado de a 1 colcheias + a 2 quiáltera (motivo ampliado)

## SEÇÃO B

3º. Episódio (c. 23 - c. 33)			
(23+24+25)	(26+27+28)	(29)	(30+31)
a 1 variado + a 1 variação intervalar + a 1 variado	a 1 variação intervalar + a 2 variação intervalar + c encurtado	repouso	b derivado de a 1 colcheias + a 2 quiáltera (motivo ampliado)
episódio 3 A			episódio 3 B
			(32+33)
repouso			

4º. Episódio (c. 34 - c. 41)			
(34+35)	(36+37)	(38+39)	(40)
a 1 variação intervalar + a 2 variação intervalar	a 1 variação intervalar + a 2 variado e ampliado	a 1 variação intervalar + a 2 variação intervalar	repouso
episódio 4 A		episódio 4 B	
		(41)	
		a 2 variado e ampliado	

50. Episódio (C. 42 - 54)							
(42+43)	(44+45)	(46)	(47+48)	(49+50)	(51)	(52)	(53+54)
a 1 variação intervalar + a 2 variado aumentado	a 1 variado + b' variado e encurtado	repouso	a 1 variado + a 1 variado	b' variado	a 2 variado e ampliado	repouso	a 2 variado + b' encurtado
episódio 5 A			episódio 5 B			episódio 5 C	

SEÇÃO A '

reexposição do motivo temático (C. 55 - c. 58)			
(55+56)	(57+58)		
A			
A'			
a 1 Mínima + colchetas	a 2 quiáltera em mínimas	a 1' Mínima + colchetas leve variação intervalar	a 2 quiáltera em mínimas



Reexposição variada do 1º. Episódio (c. 59 – c. 64)						
(59+60)	(61+62)	(63+64)	(65)	(66+67)	(68)	(69)
<b>a 1</b> variado e ampliado + <b>a 2</b> variado em síncope	<b>a 2</b> variado nos intervalos + <b>a 2</b> variado e aumentado	<b>b</b> derivado de <b>a 1</b> colcheias + <b>a 2</b> quíáltera (motivo ampliado)	<b>a 2</b> variado em síncope	<b>b'</b> variado	repouso	<b>b'</b> encurtado
episódio 1 A			episódio 1 B			

Coda (c. 70 – 77)			
(70+71)	(72+73)	(74+75)	(76+77)
<b>a 1</b> variação intervalar + <b>a 1</b> variado	<b>a 1</b> variação intervalar + <b>a 1</b> variado	<b>a 1</b> variação intervalar + <b>a 1</b> variado	Repouso por desaceleração rítmica

# IMPROVISATION No. 3

For Flute Solo

M. Camargo Guarnieri  
(1949)

Lamentoso  $\text{♩} = 56$

*p*

a1 a2 a1 a2

APRESENTAÇÃO DO MOTIVO TEMÁTICO

a1 VARIADO a2 VARIADO a2 a2 VARIADO

1º EPISÓDIO

*♩* (a1 + a2) a2 VARIADO

*♩* a1 VARIADO

a2 VARIADO a1 VARIADO a2 VARIADO

2º EPISÓDIO

IMPROVISATION No. 3

C (a 1 VARIADO + a 2 VARIADO) REPOUSO II

a 1 VARIADO a 1  
3º EPISÓDIO

a 1 VARIADO a 1 a 2 C

REPOUSO II

REPOUSO a 1 a 2 a 1  
4º EPISÓDIO

IMPROVISATION No. 3

a 2 VARIADO " a 1 a 2 REPOUSO

a 2 VARIADO a 1, a 2 VARIADO  
5º EPISÓDIO

a 1 VARIADO b) REPOUSO " a 1 VARIADO

a 1 VARIADO b)

a 2 VARIADO REPOUSO " a 2 VARIADO



IMPROVISATION No. 3

*rall.* *a tempo* *p*

b<sup>1</sup> a1 a2 a1

REEXPOSIÇÃO DO MOTIVO TEMÁTICA

a2 a1 VARIADO a2 VARIADO a2

REEXPOSIÇÃO DO 1º EPISÓDIO

a2 VARIADO b<sup>1</sup>

II a2 VARIADO b<sup>1</sup>

REPOUSO a1 a1 VARIADO a1

CODA

a1 VARIADO a1 a1 VARIADO REPOUSO (DESACELERAÇÃO RÍTMICA)

## 7. CONCLUSÃO

A idéia de utilizar como base para este estudo a **desconstrução** do *Improviso nº 3* para flauta solo de Camargo Guarnieri, teve o intuito de estimular o desenvolvimento de novas abordagens em interpretação e performance, o que possibilita a renovação e a transformação na forma de estudar, através da reflexão analítica e da ampliação de diretrizes ou tendências que possam ser efetivas ao campo do conhecimento musical.

Borém constata a relação entre Análise e Performance comentando o quanto este enlace propicia ao intérprete compreender melhor a partitura que executa.

Entre as categorias de pesquisa em Performance Musical "Interdisciplinar", não parece se coincidência que a que mais se destaca é a interface Performance Musical e Análise Musical. Afinal, ela oferece uma diversidade de arcabouços teóricos que tem sido úteis na tentativa de dissecar e explicar o texto musical e prover subsídios para sua interpretação. (BORÉM, 2005, p. 19)

As diversas abordagens nos mostram que diversas interpretações são possíveis e aceitas no meio artístico e acadêmico. Muitas chegam por caminhos diferentes à conclusões parecidas. Em interpretação não há verdades, mas sim opções de escolha. A pesquisa e o estudo aprofundado da obra a ser interpretada possibilita uma ampliação na visão do instrumentista, de maneira que as escolhas feitas sejam justificadas, surgidas da reflexão e dos questionamentos que a pesquisa proporciona, dando subsídios ao intérprete.

A **desconstrução** do *Improviso nº 3* de Camargo Guarnieri possibilitou a partir de um conjunto de observações a organização de informações e alternativas na maneira de estudar e conceber a peça na sua totalidade, propiciando referências aos músicos interessados em executar esta obra. As observações analíticas e técnicas-instrumentais foram guiadas de modo a aproximar o músico da Música, operacionalizando estratégias de interpretação e performance sem deixar de acolher a possibilidade de múltiplas leituras que a peça pode oferecer.

No comentário de Flavio Apro podemos perceber o quanto interpretar e por conseguinte executar são tarefas relacionadas ao intelecto do músico.

A interpretação musical é, antes de tudo, fruto do pensamento. Se o pensamento de um indivíduo é organizado, sua execução musical se refletirá em uma performance coerente. (...) a interpretação em música envolve conceitos imensuráveis. (APRO, 2006, p. 25)

Recursos analíticos para formulações interpretativas são amplamente usados por intérpretes e professores. Este tipo de abordagem pode propiciar ao músico uma visão da obra escrita, bem mais ampla e que possibilita novos direcionamentos interpretativos através da observação sistemática, desenvolvendo princípios criativos no estudo musical. Mannis (2005, p. 96 e 97) afirma que "(...) toda a análise musical deveria ter um propósito, ou seja, deve fornecer a alguém subsídios para uma melhor compreensão de um texto musical" e uma execução é apresentação sonora dos resultados dessa compreensão.

O autor acredita na observação analítica como um recurso para a performance.

Torna-se obrigação para a análise contemporânea re-estabelecer sua capacidade musical prática, transformando-se em efetivos subsídios para uma melhor compreensão da linguagem musical, uma melhor interpretação de uma obra e uma audição que melhor possa interagir com o público. (MANNIS, 2005, p. 97)

A **desconstrução** apresentada no presente trabalho mostra detalhadamente como o intérprete pode visualizar separadamente alguns aspectos da peça, tais como: células melódico-rítmicas; semi-frases e a estrutura das frases originadas pelas células; seções e a forma global, assim como as relações intervalares de tensão e relaxamento, e elementos da configuração rítmica da obra, implicando em maior assimilação das partes e a partir destas, a abertura a diversas possibilidades na utilização dessas informações na concepção da peça, fomentando ainda, novas possibilidades interpretativas, ricas e variadas.

Além dos elementos de caráter fraseológico, harmônico-intervalar e rítmico, foram verificados elementos pertinentes à técnica instrumental flautística, tais como: afinação, respiração, uso do *vibrato*, digitações, variações de articulação e dinâmicas, flexibilidade sonora e sua relação com o caráter da peça, entre outros.

A investigação e a observação destes elementos contidos na partitura, bem como a identificação de padrões que repetem-se literalmente ou pelo princípio da variação, possibilitou além da compreensão individual das partes a compreensão global da peça, permitindo a partir da **desconstrução** sua possível **reconstrução** em uma interpretação e performance fluente, através das escolhas feitas a partir dos materiais encontrados na segmentação das partes, aliando estes conhecimento à contextualização histórica e informações pertinentes ao compositor.

A linha mestra de pensamento que guiou esta pesquisa visou, através do estudo das peculiaridades flautísticas da obra, associar simultaneamente o desenvolvimento técnico ao desenvolvimento musical, enfocando a interpretação e performance como produto final no pensamento musical, onde as questões artísticas, criativas e de cunho pessoal, estejam presentes de maneira que não se reproduza execuções tradicionais, mas sim novas maneiras de se estudar e interpretar uma obra musical.



Vale lembrar que muitas vezes as escolhas feitas pelo intérprete são feitas com critérios de ordem pessoal, o que imprime a personalização de cada interpretação, porém uma escolha não exclui as outras necessariamente e estas podem se diferenciar. Bredel e Cavazotti comentam como o fenômeno musical pode ser percebido sob formas diversas pelo intérprete levando inevitavelmente a variadas interpretações.

(...) porque mostra como o ser humano “dá conta” do mundo através da percepção, escolhendo ou se permitindo ver essa ou aquela face de um fenômeno. Com a comparação da análise direta com a mediada, pode-se concluir que muitos aspectos pesquisados por nós estão contidos na interpretação dos músicos e que, em vários trechos, os músicos, explicitando o fenômeno musical, tocam de modo diferente do escrito na partitura, conduzindo a percepção do ouvinte a perceber a música como ela “quer” se mostrar. (BREDEL e CAVAZOTTI, 2005, p. 79)

Complementando os autores acima citados, Assis amplia as informações relatando a importância do músico criar uma interpretação pessoal, evitando cópias.

Ademais, enquanto intérpretes, buscamos aliar o que deveria ser a busca de uma interpretação pessoal – com todas as implicações e significações que a expressão encerra – com o que a obra deve expressar através das supostas intenções do compositor. Embora esta seja uma equação difícil de equilibrar, importa achar um meio de transcender a simples resolução de problemas técnicos e expressivos básicos e buscar um aprofundamento cada vez maior na compreensão e apreensão dos elementos que não podem ser expressos graficamente. (ASSIS, 2007, p. 7)

Acreditamos que a interpretação e a performance musical pressupõe uma série de conhecimentos tanto teóricos como práticos, além dos muitos fatores emocionais não abordados no presente trabalho. A proposta de realizar uma pesquisa acadêmica procurando unir estudos intelectuais e estudos de interpretação, considerando os fatores relativos a performance de uma peça para flauta solo, como por exemplo a

respiração, (que representa um fator de grande importância durante a execução) converge com a necessidade que os nossos intérpretes tem de informação sobre a interpretação e execução de obras do repertório de música brasileira para flauta. É possível contribuir com trabalhos e publicações feitos de “músicos para músicos”, possibilitando aliar uma abordagem teórica com um enfoque prático de execução.

Durante o desenvolvimento do presente trabalho tivemos a preocupação em elaborar o material da forma mais clara possível, exemplificando o capítulo da **desconstrução** propriamente dita com os exemplos musicais no formato de partituras, com o objetivo de facilitar o acesso à informação aos intérpretes interessados.

A preocupação com a abrangência de vários aspectos musicais é fundamental na elaboração da obra para tentarmos determinar na prática as características peculiares do compositor. Contudo, em face da amplitude dos elementos que constituem uma obra há a necessidade de delimitá-los.

A criação deste referencial de estudo não pretendeu abordar ou esgotar todas as possibilidades existentes, apenas visou através da descrição do desmembramento da peça, aliada à informações reflexivas sobre interpretação, algumas opções sobre a realização dos fraseados e respirações. Além disso, conhecer as possibilidades de conceber a performance da obra *Improviso nº 3* para flauta solo de Camargo Guarnieri, provendo os executantes interessados em iniciar o estudo do *Improviso* com ferramentas auxiliares.

Rememorando o que foi apresentado na Introdução, podemos concluir afirmando que o objetivo principal do trabalho visou o relato e registro de uma prática de performance, na intenção de demonstrar como um instrumentista constrói suas práticas e de que maneira estas necessitam de uma abordagem multidisciplinar, correlacionando a partitura com outras informações pertinentes, de modo a atingir uma maneira mais completa e eficiente na execução instrumental, configurando assim uma prática musical consciente.

Toda contribuição que possamos dar para o bom entendimento da Arte auxilia o desenvolvimento artístico das próximas gerações e mesmo que por diversas vezes estas contribuições gerem conflitos de idéias, podem possibilitar ganho qualitativo através da diversidade de tendências que possam surgir, ampliando as expectativas em Arte e Música e na vida, como parte dos relacionamentos humanos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. In: **Per Musi-Revista Acadêmica de Música**. Belo Horizonte: nº. 1, p.16-24, 2000.

ABREU, Maria. Camargo Guarnieri – O homem e episódios que caracterizaram sua personalidade. In: SILVA, Flávio (Org.) **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte, Imprensa Oficial, p. 33-55, 2001.

APRO, Flávio. Interpretação musical. Um universo (ainda) em construção. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org.) **Performance e Interpretação musical. Uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, p. 24-37, 2006.

AQUINO, Felipe Avellar de. Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e propostas. In: **Revista Opus nº. 9**, p. 103-112, 2003. Disponível em: <http://www.anppon.com.br/opus/>

ARTAUD, Pierre-Yves. **A flauta transversa: método elementar**. Tradução: GONÇALVES, Carmem Cynira Otero e D'ÁVILA, Raul Costa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

ASSIS, Ana Cláudia de. Interpretação: tradução ou traição? In: **Revista de pesquisa musical**. Belo Horizonte: nº. 3, p. 83-89, 1997.

ASSIS, Carlos Alberto. **Coesão e proporções nos Improvisos para piano de Camargo Guarnieri**. Dissertação de Mestrado. Universidade federal da Bahia – UFBA, 2007.

BARBOSA, Julio César Costa. **Um Estudo sobre o aspecto sonoridade na obra Improvisation nº. 3 para flauta solo de Camargo Guarnieri**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás / UFG, 2005, 32 fls.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. São Paulo: Perspectiva, s. d.

BAS, Julio. **Tratado de la forma musical**. 8ª ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.

BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música**. Tradução: CSĚKO, Luiz Carlos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BENT, Ian. **Analysis**. Capítulo de História da Análise. Tradução: BORDINI, Ricardo Mazzini. Acessado em março de 2008.

Disponível em: [http://www.clem.ufba.br/bordini/top\\_teo/analise.pdf](http://www.clem.ufba.br/bordini/top_teo/analise.pdf)

BORÉM, Fausto. Metodologias de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiência. In: RAY, Sonia. **Performance Musical e Suas Interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, p. 13-38, 2005.

BRAGA, Breno. **Introdução à análise musical**. São Paulo: Musicália, 1975.

BREDEL, Pierre. CAVAZOTTI, André. Três peças de César Guerra-Peixe: uma abordagem fenomenológica. In: **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**. Belo Horizonte: n.º. 12, p. 65-81, 2005.

CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARRILHO, Altamiro. **Chorinhos didáticos**. Rio de Janeiro: Bruno Quaino Material Cultura, 1993.

CAVAZOTTI, André. Pesquisas brasileiras em Performance musical na Contemporaneidade. In: **I Seminário de Pesquisa em Música**. Ray, Sonia (Org.) Goiânia: UFG, p. 6-7, 2001.

CONE, Edward T. **Musical Form and Musical Performance**. New York: W.W. Norton, 1968.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música enquanto performance. In: **Per Musi-Revista Acadêmica de Música**. Belo Horizonte: n.º. 14, p.15-22, 2006. Tradução de Fausto Borém.

\_\_\_\_\_. **A Guide to Musical Analysis**. London: Dent & Sons, 1994.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

\_\_\_\_\_. **A nova música**. Rio de Janeiro: Grafica Record Editora, 1969.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. In: **Revista Opus n.º. 12**, p. 33-53, 2006.

Disponível em: <http://www.anppon.com.br/opus/>

CORTOT, Alfred. **Curso de Interpretação**. Tradução: SOARES, Joel Bello. Brasília: Editora Musimed, 1986.

DAVIES, Stephen; SADIE, Stanley. Interpretation. In: **The New Grove Dictionary of Music Online**. MACY, L. (Ed.), 2000.  
Disponível em: <http://www.grovemusic.com>

DEBOST, Michael. **The Simple Flute**. New York: Oxford University Press, 2002.

DEMO, Pedro. **Pesquisa: princípio científico e educativo**. 11ª ed. São Paulo: Cortez, 2005

DUBIEL, Joseph. Análise, descrição e o que realmente acontece. In: **Music Theory Online. The online journal of the Society for Music Theory**. vol. 6, nº 3, 2000.  
Disponível em: [www.clem.ufba.br/bordini/top\\_teo/dubiel.pdf](http://www.clem.ufba.br/bordini/top_teo/dubiel.pdf)

DUNSBY, Jonathan. *Performance*. In: **The New Grove Dictionary of Music Online**. MACY, L. (Ed.), 2000.  
disponível em: <http://www.grovemusic.com>

\_\_\_\_\_. Execução e Análise Musical. Tradução: MAGALDI, Cristina. In: **Revista Opus**, vol. 1, nº. 1, p. 6-23, 1989. Trad. Cristina Magaldi.

DUPRAT, Régis. (Verb.) **Enciclopédia da Música Brasileira**. ART EDITORA: PUBLIFOLHA, 2ª ed, São Paulo, p. 351, 1998.

ECO, Humberto. **Como de faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

EGG, André. A Carta Aberta de Camargo Guarnieri. In: **Revista Científica FAP**. Curitiba: v. 1, p 1-12, 2006.

FARIA, Antonio Guerreiro de. Análise Musical: a sintaxe do movimento x efeito – paradigma. In: **Anais da XIII ANPPOM**, p. 66-70, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

FIALKOW, Ney. **The Ponteiros of Camargo Guarnieri**. Lecture-recital essay submitted ins parcial fulfillment for the degree Docyor of Musical Arts. Johns Hopkins University, 1995. 114 fls.

FILHO, João Caldeira. Camargo Guarnieri – Uma trajetória. In: SILVA, Flávio (Org.) **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte, Imprensa Oficial, p. 17-19, 2001.

GANDELMAN, Saloméa. **36 compositores brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

\_\_\_\_\_. A Relação Análise Musical / performance e a Pesquisa em Práticas Interpretativas no Programa de Pós-graduação em Música da Uni-Rio. In: **Anais da XIII ANPPOM**, p. 489-495, 2001.

GERLING, Cristina Capparelli. SOUZA, Jusamara. A Performance como objeto de investigação. In: **Anais do I Seminário nacional de pesquisa em performance musical**. Belo Horizonte: UFMG, p. 114-125, 2001.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GRAF, Peter-Lukas. **Check- up**. Mainz: B.Schott's Söhne, 1993

\_\_\_\_\_. **The Singing Flute: How to Develop an Expressive Tone**. Hal Leonard Books, 2003.

\_\_\_\_\_. **Interpretation for Flute: How to Shape a Melodic Line**. Hal Leonard Books, 2001.

GROSSI, Alex Sandra. O Idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano. In: **Revista Opus**, p. 29-36, dez. 2004.  
Disponível em: [http://www.anppom.com.br/opus/opus10/d\\_alex.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/opus10/d_alex.pdf)

GUBERNIKOFF, Carole. A pretexto de Claude Debussy. In: **Cadernos de estudo: análise musical**. São Paulo: Atravez, nº. 8/9, p. 79-104, 1995.

GUERSCHFELD, Marcelo. Pesquisa em práticas interpretativas: situação atual. In: **Anais da IX ANPPOM**, Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, p. 60-66, 1996.

\_\_\_\_\_. Uniformidade e diversidade em Interpretação musical. In: **Anais da VIII ANPPOM**. João Pessoa, 1995.  
Disponível em: <http://www.anpom.com.br/anais/>

\_\_\_\_\_. A questão da pesquisa em execução e interpretação. In: **Revista Em Pauta**, Porto Alegre: v. 3, p 54-58, 1991.

GUSMÃO, Pablo da Siva. GERLING, Cristina Capparelli. O tempo e a dinâmica na construção de uma Interpretação Musical. In: RAY, Sonia. **Performance Musical e Suas Interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, p. 65-93, 2005.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons. Caminhos para uma nova compreensão musical**. Tradução: FAGERLANDE, Marcelo. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

HOLST, Imogen. **ABC da Música**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HORTA, Luiz Paulo. **Caderno de música. Cenas da vida musical**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

\_\_\_\_\_. (Editor) **Dicionário de Música ZAHAR**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

KERR, Dorotéa. **Bases metodológicas da pesquisa musical**. São Paulo: UNESP, 1996.

KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Movimento, 1979.

\_\_\_\_\_. **Música e dança popular – sua influência na música erudita**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

\_\_\_\_\_. **História da Música Brasileira. Dos Primórdios ao Início do Séc. XX**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

\_\_\_\_\_. **História e significado das formas musicais**. São Paulo: s. ed., 1968

KOELLREUTTER, Hans Joachim. **Terminologia de uma nova estética musical**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

\_\_\_\_\_. **Estética**. São Paulo : *Novas Metas*. (s. d.)

\_\_\_\_\_. **Introdução a estética e a composição musical contemporânea**. 2ª ed. Porto Alegre : Movimento, 1987.

KRAUS, Michael. Rightness and Reasons in Musical Interpretation. In: KRAUS, M. (ed.) **The Interpretation of Music: philosophical essays**. New York: Clarendon, p.75-87, 2001.

LABOISSIÈRE, Marília. A performance como um processo de recriação. In: **Revista ICTUS**. Salvador: v. 4, p. 108-114, 2002.

\_\_\_\_\_. Música e performance. In: **Revista ICTUS**, Salvador: v. 5, p. 7-16, 2004.

\_\_\_\_\_. **Interpretação Musical. A dimensão recriadora da “comunicação” poética**. São Paulo: Annablume, 2007.

LIMA, Paulo Costa. **Invenção & Memória. Navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música & adjacências**. Salvador: EDUFBA, 2005.



LIMA, Sonia Albano de. Performance: Investigação Hermenêutica nos Processos de Interpretação Musical. In: RAY, Sonia. **Performance Musical e Suas Interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, p. 95-117, 2005.

\_\_\_\_\_. O virtual e o real da interpretação musical. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org.) **Performance e Interpretação musical. Uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, p. 48-64, 2006.

LIMA, Sonia Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Marcio. Performance, prática e interpretação musical. Significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org.) **Performance e Interpretação musical. Uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, p. 11-23, 2006.

LOUREIRO, Maurício Alves; PAULA, Hugo Bastos de. Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. In: **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**. Belo Horizonte: nº. 14, p.57-81, 2006.

LUBISCO, Nidia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

MANNIS, Guilherme Daniel Breternitz. Rumos para a inter-receptividade na análise musical contemporânea. In: **Revista ICTUS**, vol. 6, p. 86-104, 2005. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br>

MAQUARRE, André. **Daily Exercises for the Flute**. New York: Schirmer, (s. d.)

MARCONDES, Antônio Marcos. (Ed.) **Enciclopédia da Música Brasileira**. ART EDITORA: PUBLIFOLHA. 2ª ed. São Paulo, 1998.

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

MENUHIN, Yehudi; DAVIES, Curtis W. **A música do homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MILAZZO, Elaine e CARVALHO, Any Rachel. Afastamentos e aproximações composicionais no *Choro Torturado* de Camargo Guarnieri. In: **Revista Música Hodie**, vol. 4, nº 2, p. 11-25, 2004.

MOYSE, Marcel. **Enseignement Complet de la Flûte**. Paris: Alphonse Leduc, (s. d.)

\_\_\_\_\_. **Exercices Journaliers**. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Semiologia musical e pedagogia da análise. In: **Revista Opus**, vol. 2, nº. 2, p. 50-58, 1990. Disponível em: <http://www.anppon.com.br/opus/>

NESTROVSKI, Arthur. Entrevista realizada para Cadernos de Estudo. Por Carlos Kater e Sílvio Ferraz. In: **Cadernos de estudo: análise musical**. São Paulo: Atravez, nº. 8/9, p. 139-150, 1995.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PELLERITE, James. **A Modern Guide to Fingerings for the Flute**. Indiana: Zalo Publications, 1964.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia Del Siglo XX**. Tradução: SANTOS, Alicia Santos. Madri: Real Musical, 1985.

PICCHI, Achille. Interpretação musical: uma aforismática provocativa. In: **Cadernos da Pós-Graduação da UNICAMP**. São Paulo, Campinas: vol 4 - nº. 2, p. 17-21, 2000.

RAY, Sonia. Os conceitos de EPM, potencial e interferência, inseridos numa proposta de mapeamento de estudos sobre performance musical. In: RAY, Sonia. **Performance Musical e Suas Interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, p. 39-64, 2005.

RODRIGUES, Lutero. A música, vista da correspondência. In: SILVA, Flávio (Org.) **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte, Imprensa Oficial, p. 321-335, 2001.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANTIAGO, Diana. Aspectos da construção da performance pelo músico: uma revisão bibliográfica. In: **Anais do Simpósio de pesquisa em Música**. Curitiba: UFPR, p. 9-18, 2004.

\_\_\_\_\_. Sobre Análise para executantes. In: **Revista da escola de Música da UFBA**. Salvador: UFBA, ART 21. p. 81-86, dez. 1992.

\_\_\_\_\_. Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. In: **Revista Em Pauta**. Porto Alegre: v. 13, nº. 20, p. 143-185, jun. 2002.

\_\_\_\_\_. **Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2001.

SANTOS, José Vianey dos. Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa. In: **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**. Belo Horizonte: nº. 13, p.72-84, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução: SEINCMAN, Eduardo. São Paulo: EDUSP, 2008.

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

\_\_\_\_\_. **Elementos de teoria musical**. 2ª. ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.

SILVA, André Cavazotti e. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: Crônica de um Relacionamento. In: **Anais da XII ANPPOM**, 1999.

Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/>

SILVA, Flávio. (Org.) **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte, Imprensa Oficial, 2001.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TAFFANEL & GAUBERT. **Méthode Complete de Flûte**. Paris: Alphonse Leduc, 1958.

THURMOND, James Morgan. **Note Grouping: a method for achieving expression and style in musical performance**. EUA, Pennsylvania: JMT Publications, 1991.

UNES, Wolney. **Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete**. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Imprensa oficial, 2001.

WINTER, Leonardo Loureiro. SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. In: **Per Musi – Revista de Performance Musical**. Belo Horizonte: nº. 13, p. 63-71, 2006.

WOLTZENLOGEL, Celso. **Método Ilustrado de Flauta**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1982.

**ANEXO**

To Alfiero Mignone  
**IMPROVISATION No. 3**  
For Flute Solo

GIAMPIERO PII ATTI

Duration: 2:25 minutes

M. Camargo Guarnieri  
(1949)

Lamentoso (♩ = 56)

*p*

*cresc.*

*f*

*p sonoro*

*f molto espr.*

GIAMPIERO PILATI

*f*

*p*

*affrett. poco a poco*

*a tempo*

*rall.*

*p*

*cresc.*

*ff*

*p*

*rall.*

*p*