

O papel da notação na performance da música nova e das técnicas estendidas para flauta transversal¹

Valentina Daldegan²

Centro Universitário Internacional Uninter | Brasil

Resumo: A notação da música contemporânea apresenta uma série de peculiaridades para sua interpretação. Este artigo se propõe a discuti-la, particularmente com relação a sonoridades estendidas na flauta transversal, dos pontos de vista histórico, gráfico, de sua performance, e da necessidade de que seja clara e inequívoca.

Palavras-chave: notação; performance; música nova; técnicas estendidas; flauta transversal.

Abstract: Contemporary music notation has a number of peculiarities to its performance. This article aims to discuss it, particularly regarding extended sonorities for flute, from historical, graphic, performing points of view, and the need for the notation to be clear and unambiguous.

Keywords: notation; performance; new music; extended techniques; flute.

¹ *The role of Notation on the performance of New Music and extended techniques for the flute*. Submetido em 01/11/2016. Aprovado em 19/12/2016.

² Valentina Daldegan é flautista, formada pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, com mestrado em Música pela Universidade Federal do Paraná, com pesquisa sobre o ensino de música contemporânea e técnicas estendidas para crianças iniciantes na flauta transversal. Doutoranda pela mesma instituição, na área de performance, participa do Grupo de Estudos e Prática da Música dos Séculos XX e XXI. É professora no Centro Universitário Uninter, onde também é pesquisadora, fazendo parte do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Linguagens, Educação e Novas Tecnologias. Email: valentinadaldegan@gmail.com

Recentemente o número de flautistas que tocam música contemporânea vem aumentando. Obras que incluem técnicas estendidas são parte do repertório dos cursos de graduação e de concursos, e apresentadas com certa frequência em concertos. Porém, não são muitos os intérpretes que se aventuram a construir uma interpretação de uma peça absolutamente nova e estreá-la. Isso é particularmente evidente quando a peça inclui técnicas estendidas e notação não-convencional. Esta lacuna parece decorrer de uma série de fatores pouco estudados, entre eles a relação entre o texto musical e a construção de uma interpretação que não tem como base interpretações anteriores da mesma peça e muitas vezes nem mesmo de peças estilisticamente semelhantes e o nível de conhecimento/desconhecimento por parte dos intérpretes das diferentes notações utilizadas pelos compositores na música de hoje.

É importante pontuar que há uma diferença entre interpretação (que envolve a *poiesis*) e performance (que seria a *práxis*):

Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa mas repleto de imprevisíveis variáveis. (Almeida 2011, 64)

Sobre essa distinção, Almeida aponta ainda que “a noção de interpretação musical requer a pré-existência de um texto, de algo a ser interpretado, ao passo que performance abarca poéticas musicais que não pressupõem um enunciado previamente estabelecido” (*idem*).

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

O papel da notação na música nova: caminhos percorridos

Sobre a notação, é importante frisar que seu papel é crucial na construção de uma interpretação, pois, ainda que tenha limitações, é o meio pelo qual o compositor pode registrar sua criação. A não ser no caso hipotético de um compositor-intérprete, em que ele mesmo execute suas próprias peças e não tenha a ambição de que outros o façam, a partitura é o ponto intermediário que marca tanto a

responsabilidade do compositor (de deixar claro o que pretende com a obra) quanto a do intérprete (que deve transformar em sons as ideias notadas). No caso da música nova, já que não existe uma tradição socialmente compartilhada nem para a criação e nem para a notação (pois cada peça pode ser um mundo novo) o desafio do intérprete em “montar” a música partindo do que está notado, é ainda maior do que nas peças que fazem parte do repertório tradicional até o século XIX e início do século XX ou ainda aquelas cuja linguagem se assemelha a essas. A leitura deste tipo de repertório é tarefa que demanda de seus intérpretes a superação de desafios relacionados tanto à complexidade quanto à diversidade da escrita, pois “diante de uma obra contemporânea, o intérprete se confronta com um universo musical em grande parte singular e novo, ao contrário da prática interpretativa na música tradicional, que lida com uma escritura histórica, amplamente decodificada e compartilhada.” (Almeida 2011, 73)

Para abarcar as novas demandas da música que começam no início do século XX, e tornam-se mais acirradas a partir da segunda metade do século, a notação necessita, além de agregar novos símbolos, tomar novas apresentações. É justamente na escrita que ocorre uma das mais importantes alterações que surgem com a música nova. A esse respeito, Lopes (1990, 177) diz que “novos sistemas de notação foram criados para corresponder às novas necessidades expressivas, aos novos materiais sonoros e às novas lógicas e disposições das obras”, e ainda enfatiza que

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

Ainda que essas “legendas” busquem clarear o que a partitura não consegue informar ao intérprete, há uma lacuna que ele precisa preencher. Mesmo em partituras tradicionais isso sempre foi necessário, mas com a música nova essa lacuna é potencializada, pois não há uma tradição que ajude a suprir essas informações faltantes.

Em texto de 1963, Leonard Stein, que fora assistente de Schoenberg na Califórnia, discorre sobre a riqueza das novas técnicas experimentais que estavam surgindo e que então contribuíam para a falta de entendimento do idioma contemporâneo. Segundo o autor, em períodos mais antigos havia uma “prática comum” e os símbolos na partitura representavam “relações definidas entre alturas, durações, dinâmicas, e modos de ataque, definidas por progressões harmônicas regularmente ordenadas interagindo com acentos métricos, fraseado rítmico e tempo para produzir estruturas maiores.” Ao compositor caberia

designar alguns desvios da prática comum ou sugerir sutilezas de execução, caso desejasse. Na composição a partir do século XX, entretanto, em que cada situação pode ser única, (...) parece que cada ocorrência musical necessitaria de sua própria descrição especial, e que apenas através de uma considerável experiência e exposição a novos métodos o intérprete poderia ter alguma luz lançada sobre práticas ou estilos contemporâneos. (Stein 1963, 63)

Segundo ele, a busca por “notações definitivas” tornara-se uma preocupação para os compositores.

Ainda hoje, apesar de muitas tentativas de padronização, não há realmente o que poderíamos chamar de uma “notação definitiva”. Apesar disso, muitas das práticas que iniciaram na segunda metade do século XX já tornaram-se “tradicionais” na música contemporânea, e podemos afirmar que a notação de certas sonoridades que provém de técnicas estendidas e mesmo algumas outras convenções caminham para práticas notacionais comuns. Kanno destaca que

Notar música precisamente é seguir as regras existentes o mais precisamente que a tradição da interpretação da notação permite. O melhor resultado que a notação pode atingir é aproximar a música usando a linguagem das convenções, deixando de fora muitos parâmetros e valores que também são parte constituinte da música mas indefinidas na notação. Naturalmente, a situação torna-se desafiadora quando uma obra musical não pode ser expressa em termos convencionais e portanto esse tema é mais relevante para a música contemporânea. (Kanno 2007, 233)

Assim é que David Behrman, em um artigo seminal intitulado “What indeterminate notation determines”, esclarece que tradicionalmente a notação deveria “fixar certos elementos da performance e deixar outros para a ‘musicalidade’ repassada ao instrumentista por seus professores e absorvida por seu meio.” Segundo ele, muito dos detalhes fundamentais para uma boa execução, como “desvios dos valores métricos, diferenciações no timbre e na intonação, tipos de pedal e ataques ou ligaduras” não estavam na partitura — bem como a interpretação de termos vagos como ‘con foco,’ ‘lebhaft’ — e mesmo assim “dava-se como certo que qualquer intérprete poderia obedecer às demandas literais da notação. Se ele tinha talento ou não dependia de sua ‘musicalidade’ poder ou não ‘dar vida’ à música.” (Behrman 1965, 58).

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

o leque de sons que um instrumentista é capaz de realizar é tão extenso e suscetível a nuances que nenhuma notação poderia esperar controlar tudo, especialmente não tudo ao mesmo tempo. (...) Quanto mais o compositor tenta controlar, maior o número de elementos sobre os quais o instrumentista precisa distribuir suas forças de concentração, e mais convencional será sua execução de elementos individuais — mais será deixado a cargo de reflexos técnicos construídos ao longo de sua formação. (Behrman 1965, 59)

Com relação a interpretações de peças notadas na direção do controle absoluto, Jean-Yves Bosseur, por sua vez, frisa que

Esta determinação excessiva e deliberada dos princípios da notação, encontra-se mais recentemente em Brian Ferneyhough. Orientando a interpretação num sentido de transcendência (termo já utilizado aos propósitos dos “estudos transcendentais” da notação do século XIX), o músico deve colocar entre parênteses seu ego para se perder na complexidade do labirinto de prescrições e tender, como precisa o compositor em *Cassandra’s Dream Song* para flauta, a reproduzir o maior número de detalhes das notações fixadas com uma minúcia deliberadamente excessiva. (Bosseur 2014, 106).

Assim, após a tendência ao controle exacerbado de cada detalhe em cada nota que surge no serialismo da geração de compositores do fim da década de 1940 — em que o *performer* tinha pouquíssima liberdade na interpretação, tendência que culminaria mais tarde no movimento da nova complexidade do qual Ferneyhough faz parte — tivemos, na direção oposta, partituras de “obras abertas” com notação “indeterminada,” em que as decisões, em um leque que pode variar desde a própria escolha das notas até a combinação de elementos extra-musicais na performance (cena, movimento), cabiam ao *performer*. Philip Thomas, em “Determining the indeterminate”, faz alusão a Behrman, e discute os papéis do compositor e do intérprete frente a partituras de notação indeterminada:

Colocar a obra e o compositor dentro de um contexto de prioridades composicionais e estéticas pode ser vital ao dar forma à interpretação de partituras com notação indeterminada. Assim como fornecer indicações quanto ao conteúdo (altura, duração, dinâmica, etc.), uma compreensão e apreciação das intenções do compositor podem guiar o intérprete na decisão sobre o que determinar (e como determinar) e sobre o que não determinar. (Thomas 2007, 132)

Thomas defende que

(...) O *performer* sensível vai arranjar todas as decisões de performance de modo a encorajar o *som* a ser o foco da atenção e não o *performer*. Talvez seja esse tipo de abordagem da qual o compositor dependa para que sua música tenha as performances que merece, ao invés de sua forma ser dada por elementos superficiais como dinâmica e tempo. (Thomas 2007, 137)

A variação dos graus de controle que o compositor deseja para o resultado final da música é outro fator a ser considerado pelo intérprete. Hoje temos, muitas vezes, obras que combinam diferentes notações. Numa mesma peça podemos ter trechos em que o compositor especifica mais detalhadamente suas intenções e outros com maior liberdade para o músico. Num certo sentido, alguns compositores estão mais preocupados com a intenção do ataque da nota, por exemplo, do que com a nota (altura) em si. Não é incomum que as orientações da notação sugiram mais explicitamente gestos e timbres do que notas e ritmos (o resultado sonoro relevante em certas ocasiões dependerá mais daqueles do que destes).

Flauta transversal: sons não (ou *quasi?*) tradicionais

Mais especificamente com relação à flauta transversal, Lesley Olson discute longamente a questão da notação contemporânea, apontando os pontos positivos e negativos de cada sistema e propondo o que considera mais adequado, de acordo com questões que segundo ela definiriam a “legibilidade” da notação: a correspondência unívoca — a um símbolo deve corresponder sempre uma mesma ação; a *distingüibilidade* — cada símbolo deve ser claramente distinto dos outros, a uma distância normal de leitura; *sugestividade* — o símbolo deve, de alguma forma, sugerir a ação; *memorabilidade* — o símbolo deve ser facilmente memorizado; *estabilidade* — o símbolo deve levar em conta a legitimidade histórica, dada pelo uso por outros compositores; e *reproduzibilidade tipográfica* — o símbolo deve ser de fácil reprodução com procedimentos de impressão normais (Olson 1998, 109-111).

A respeito da notação de sons não-tradicionais, Lopes afirma que

O grande problema que surgiu foi afinal o de saber como escrever um som que não é som, ou seja, que, segundo a tradição, é ruído e que, portanto, não se encontra codificado (na realidade, ele está codificado do ponto de vista da física e da acústica); pois trata-se afinal sempre de conceber elementos de um código e uma chave de decodificação para cada som. (Lopes 1990, 178)

Por outro lado, como dissemos, alguns desses sons que outrora não eram “codificados” são hoje parte de um leque já conhecido, e na música instrumental são os sons produzidos por técnicas estendidas (maneiras não-tradicionais de tocar o instrumento). Na flauta transversal, o uso de técnicas estendidas como recurso poético teve seu marco inicial em 1936 com a peça *Density 21.5*, de Edgard Varèse, que, além de outros recursos pouco explorados na escrita flautística, incorporou sons percussivos (cliques de chave) pela primeira vez em uma peça para flauta solo (Toff, 1996).

Hoje, além dos cliques de chave, vários sons que são produzidos por técnicas estendidas são amplamente utilizados por compositores, e sistematizados em métodos, estudos e manuais que podem servir como “guias” para intérpretes e compositores. Como exemplo de manual de técnicas estendidas, temos *Metodo per flauto*, de Pier Luigi Mancarelli (1975), parte da coleção “Nuova tecnica per istrumenti a fiato di legno” de Bruno Bartolozzi — pioneiro na sistematização de técnicas estendidas para instrumentos de madeira. Mais recente e complementar ao trabalho de Mancarelli, os livros de Robert Dick, *Tone Development through Extended Techniques* e *The Other Flute*, são também referência no estudo das técnicas estendidas, especialmente nos Estados Unidos (Dick 1986 e 1989). Outra fonte bastante rica e muito utilizada tanto por intérpretes quanto por compositores é o tratado *Flûtes au présent*, do flautista Pierre-Yves Artaud e do compositor Gerard Geay, que, além de tabelas de posições tanto para flauta de concerto quanto para flautim, flauta contralto e flauta baixo, traz descrições detalhadas das técnicas

estendidas mais usadas, com uma sugestão de notação bastante aceita na literatura contemporânea para flauta, especialmente na Europa (Artaud 1980). Temos também, de Hiroshi Koizumi, *Technique for contemporary flute music for players and composers* que inclui tabelas muito completas com dedilhados de multifônicos, trêmolos, portamentos e quartos de tom, por exemplo, para toda a família das flautas — desde a flauta baixo até o piccolo (Koizumi 1996). Além destes, vários outros flautistas têm se dedicado à sistematização das técnicas estendidas mais usadas no repertório contemporâneo, inclusive divulgando seus trabalhos em sites abertos na internet (são exemplos Wil Offermanns³, Larry Krantz⁴, e John McMurtery⁵). Mathias Ziegler também descreve e toca técnicas estendidas, com exemplos em vídeo muito úteis tanto para intérpretes quanto para compositores no seu site⁶. Em sua página pessoal⁷, Ziegler também apresenta algumas peças para diferentes flautas que fazem uso de técnicas estendidas.

Sons estendidos tradicionais na flauta transversal – breve discussão sobre a notação e a performance

É importante ressaltar que a clareza com que a música é escrita é crucial para o *performer*. Em entrevista com a flautista do *Ensemble Intercontemporain*, Sophie Cherrier, a também flautista Nina Perlove discute vários tópicos relativos à interpretação de música contemporânea, desde as dificuldades encontradas em notações imprecisas até problemas de passagens impossíveis de se executar, seja por falta de conhecimento do compositor quanto à extensão do instrumento, seja por demandas que extrapolam as possibilidades virtuosísticas por exigirem gestos que são inexecutáveis.

É muito difícil [na música contemporânea] que os compositores nunca tenham o mesmo sistema de notação. Isso é muito desagradável. Apesar de não ser o fim do mundo, é muito irritante quando você está em frente a uma partitura e não sabe o que o compositor quer. Oh, la la... isso me irrita muito. Por exemplo, *Froissements d'Ailes*, de Michael Levinas é uma boa peça contemporânea de flauta solo, mas a partitura é difícil de decifrar (figura 1, abaixo). Não temos certeza se ele quer *wind tones* ou um som com um pouco de ar no início. (Perlove 1998, 45)

³ “For the contemporary flutist” <http://www.forthethecontemporaryflutist.com/index.html>

⁴ “Extended Techniques Resource Page,” <http://www.larrykrantz.com/et/et.htm>

⁵ “Extended techniques for flute: alternate sonorities,” <http://cnx.org/contents/zPIA7Vsa@2/Extended-Techniques-for-Flute->

⁶ “Flute Expansions - Contemporary Flute Resources: a laboratory for performers and composers”, <http://www.flutexpansions.com>

⁷ <http://www.matthias-ziegler.ch/english/klangwelten/instrumente.html>

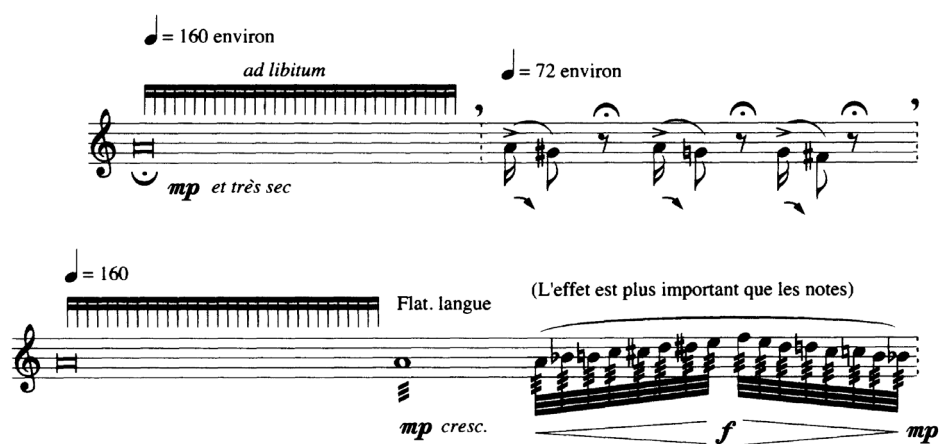


Figura 1 – Michael Levinas, *Froissements d'Ailes* (Perlove 1998, 46).

Relatos como os de Cherier não são incomuns e retratam uma situação que até certo ponto pode ser minimizada, especialmente se o compositor fizer uso de símbolos notacionais que já sejam amplamente utilizados. Nesse sentido, discutimos aqui a notação e performance de algumas dessas técnicas que são *standard* na música de hoje, com sugestões de notação e execução (veja também Daldegan, 2009), que podem servir tanto a compositores quanto a *performers*.

Trilo tonal

Às vezes chamado “*bisbigliando*” (“murmurando” em italiano, termo que deve entretanto ser evitado, porque é usado por diferentes autores para efeitos diversos), ou “vibrato de chave”, ou “trinado enarmônico”, ou “trinado de timbre” (“*timbral trill*”). Enquanto o trinado tradicional é obtido alternando-se uma nota com outra um semitom ou um tom acima da principal, no trilo tonal a alternância é entre dois timbres diferentes da mesma nota, aquele obtido com a posição normal e um segundo usando-se de uma posição adicional, esta muitas vezes com alteração da afinação um pouco para baixo. Há várias notações diferentes para este efeito.

Takemitsu (1996) nota um sinal de trinado normal com a indicação da posição das chaves que se alternam entre abertas e fechadas (figura 2), que é bastante claro e muito utilizado. A notação aprovada pela conferência de Gent (figura 3) é uma notação tradicional de trinado com a nota a ser alternada entre parênteses (Olson 1998, 116) — no caso, sempre a mesma nota, dado que o trinado é de timbre. Essa notação deixa a cargo do *performer* que posição usar para executar o trinado. Isso acarreta em menor controle por parte do compositor sobre o resultado sonoro final, já que para algumas notas há muitas possibilidades de variação timbrística, dependendo do dedilhado escolhido.

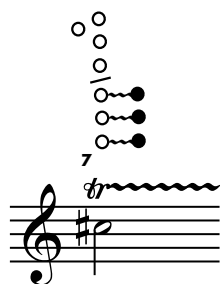


Figura 2 – Notação de trilo tonal usada por Takemitsu.

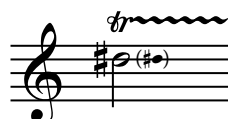


Figura 3 – Notação de trilo tonal sugerida na Conferência de Gent.

Sons de vento ou *wind tones*

No “som de vento” (ou “som eólico”), escuta-se somente o sopro — som do ar no tubo da flauta — e não o som natural da nota. Segundo Offermans (1992, 39), para a sua produção, a abertura do lábio deve ser maior e a direção do ar mais horizontal do que na produção do som natural. Artaud (1980, 118) indica que, para obter uma altura precisa, a tessitura deve estar entre o mi grave e o mi médio, mas que seria possível produzir sons de alturas menos precisas até o si₂ médio e também abaixo do mi grave. Artaud sugere ainda que a digitação deve ser a tradicional entre o dó grave e o ré₂ médio, e que a chave correspondente ao indicador da mão esquerda deve ficar aberta, mantendo-se os outros dedos nas posições tradicionais, entre o mi médio e o si₂ médio.

É possível também misturar o som de vento ao som normal e além disso passar de um para o outro. A notação usada por Artaud é a seguinte:

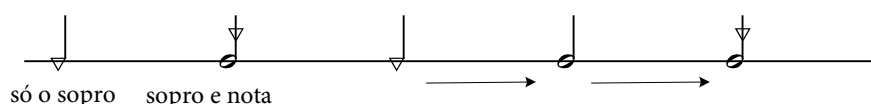


Figura 4 – Notação da transformação de som de vento em som normal, adotada por Artaud.

De acordo com Olson (1998, 116) esta notação, com uma cabeça de nota triangular, seria a que vem se tornando mais aceita para os sons eólicos. Entretanto, não a considero a mais clara e adequada, por duas razões: é muito parecida com a notação de *tongue ram* (ver abaixo figura 8), o que pode gerar confusão; e causa dificuldade na notação rítmica, pois a distinção entre uma mínima e uma semínima faria com que fosse necessário ou preencher o triângulo vazado — o que causa ainda mais confusão com o *tongue ram* — ou indicar-se o ritmo paralelamente, fora da pauta.

A notação utilizada por Offermans (1992, 7), como sugerida nas figuras 5 e 6 parece muito mais apropriada. Olson (*ibid.*) comenta ser esta notação “agradavelmente intuitiva, sugerindo sopros de vento como os desenhados por cartunistas” e distintas dos demais símbolos usados para T.E., apesar de ainda não ser usada por muitos compositores.



Figura 5 – Notação de sons de vento, usada por Offermans.

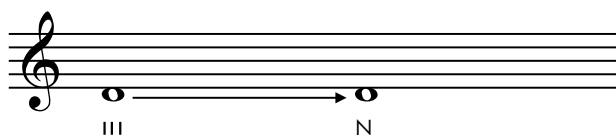


Figura 6 – Notação da transformação gradual de som de vento em som normal, usada por Offermans

Tongue ram

O “*tongue ram*” é um efeito percussivo obtido quando se cobre o porta-lábio com a boca e, através de um movimento rápido, fecha-se a passagem de ar com a língua. O som resultante soa uma sétima maior abaixo da nota digitada (McMurtery sd). Artaud (1980) sugere que a extensão para o *tongue ram* seja do dó grave (que soa o ré \flat , uma sétima maior abaixo) ao dó \sharp médio (que soa como ré grave).

Segundo o autor, “além desta tessitura o efeito de *tongue ram* se conserva, mas a sonoridade é mais um objeto sonoro do que um som preciso”. Outro fato a ser considerado é que, numa sequência de *tongue rams*, o intérprete deve ter tempo para que a língua volte à posição inicial e seja possível proceder ao *tongue ram* seguinte. A mesma preparação deve ser levada em conta quando o *tongue ram* entra em meio a uma sequência de notas tradicionais, pois ainda soma-se o tempo necessário para que o flautista consiga posicionar o instrumento na boca, girando-o para dentro para cobrir o orifício completamente.

Tanto a notação adotada por Artaud — referência na Europa — quanto por Dick — que exerce grande influência na América do Norte — incluem as iniciais “TR” e uma cabeça de nota em forma de diamante. Artaud inclui ainda um símbolo para indicar que a embocadura é encoberta e um outro indicando o som resultante do *tongue ram*, semelhante à notação dos harmônicos. (figura 7)



Figura 7 – Notação usada por Artaud para o *tongue ram*, dentro da tessitura sugerida.

Para evitar alguma possível confusão, especialmente com a notação de harmônicos, a sugestão é o uso de uma notação semelhante à de Salvatore Sciarrino (1990, 12), que também tem boa aceitação na Europa, em que se indica somente a posição dedilhada para o *tongue ram*, como mostra a figura 8:

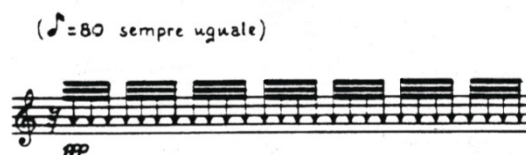


Figura 8 – Notação de *tongue ram* por Sciarrino.

Sciarrino acrescenta que os *tongue rams* podem ser produzidos inspirando ou expirando, o que possibilita maior velocidade nos ataques.

É importante distinguir entre *tongue ram* e *tongue slap* (também chamado de *tongue pizzicato*), que às vezes são confundidos. O *tongue slap* é também produzido por um golpe de língua, mas sem a oclusão do orifício pelos lábios, e portanto não soa uma sétima abaixo. Para estes, as notações mais comumente encontradas são como as da figura 9 e 10:



Figura 9 – notação usada para *pizzicato* ou *slap tongue*.



Figura 10 – notação usada para *pizzicato* ou *slap tongue*.

O compositor ainda pode notar algum som consonantal em especial para acompanhar o ataque (p – k – t – d – sh – tsh são os mais comuns). É justamente em situações assim (quando há confusão entre termos, execução e sonoridades) que o compositor deve estar atento em deixar claro o que pretende com a notação.

Whisper tones

O *whisper tone* (“som de sussurro”, ou *whistle tone* — “som de assobio”) é produzido soprando-se muito suavemente no tubo da flauta — com uma coluna de ar lenta, porém focada — de maneira tal que o ar na flauta não vibra completamente e reforça um dos harmônicos parciais em detrimento do resto do espectro sonoro. O som obtido lembra o som de um assovio, tênue porém muito expressivo. (Offermans 1992, 50; Dick 1986, 26)

Artaud (1980, 120-1) indica duas possibilidades de uso desta técnica:

- 1) Pode-se usar o som do harmônico parcial correspondente à posição da nota. Segundo o autor, essa técnica é relativamente fácil no registro agudo, e vai se tornando mais difícil quanto mais grave for a nota, sendo praticamente impossível no registro grave.
- 2) É possível produzir uma “varredura” (*balayage*) do espectro sonoro a partir de uma só nota (preferivelmente uma nota grave). Este uso de *whisper tones* é também chamado “efeito de guimbardeira”.

O segundo é de execução mais simples e seu efeito é amplamente explorado na música nova. A notação sugerida por Artaud (figura 11) para esta técnica é gráfica — um diamante para indicar a posição da nota e uma linha sugerindo o caminho dos harmônicos parciais — para dar mais liberdade ao intérprete.

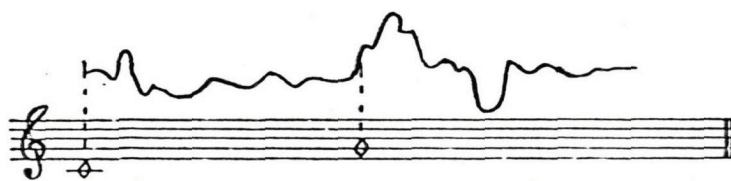


Figura 11 – Notação da varredura (*balayage*) de *whisper tones*, adotada por Artaud.

As letras WT são também amplamente utilizadas na literatura (Dick 1989; Koizumi 1996; entre outros). A sugestão nesse caso é que se use a letra e mais a indicação de *balayage* de Artaud, como na figura 12:



Figura 12 – Sugestão de notação de *balayage* com *whisper tones*.

Percussão de chave

Este efeito (também chamado de “clique de chave” ou “*key slap*”) é obtido com um golpe rápido da chave ao fechar um orifício do instrumento. A princípio, a percussão de chaves é possível com qualquer posição básica da flauta. Artaud (1980, 112), entretanto, chama a atenção que, para que seja possível a percepção de uma altura específica, a tessitura deve ser limitada a dó grave–lá médio, e que para as notas da segunda oitava (ou registro médio) deve-se abrir a chave correspondente ao indicador da mão direita. Para a sua execução, o flautista posiciona os dedos para uma nota específica e percute uma chave (geralmente do anelar da mão esquerda ou do último dedo mais à direita usado na posição da nota).

O clique de chave pode ser executado sem o ar soprado pelo tubo da flauta ou combinado com o sopro. No seu website, Krantz chama atenção para o fato de que, mesmo que o ar não seja usado, a flauta deve estar posicionada no queixo, na posição de tocar, com os lábios semi-abertos pois, caso contrário, os cliques de chave ficarão desafinados (muito altos). A notação geralmente usada para o clique de chave é com um “x” no lugar da cabeça da nota quando não se usa o ar, ou uma nota regularmente escrita com um sinal “+” junto a sua cabeça (figura 13).



Figura 13 – Notação de clique de chave, sem usar e usando ar, respectivamente.

Ainda assim, mesmo para a percussão de chave — técnica muito comum e já há muito tempo no repertório, — é possível encontrar notações distintas, notações que em nada colaboram para sua leitura e execução, como discutido anteriormente.

Considerações (nada) finais

O *performer* que tem por hábito ler e, especialmente, estrear peças contemporâneas, sabe que a notação está diretamente relacionada ao tempo que se leva para “decifrar” uma partitura. A experiência indica que isso pode ter várias implicações, entre elas:

1. Se a notação logo de início já é muito complicada e demanda a leitura cuidadosa, inúmeras vezes, de uma “bula” muito grande, o compositor corre o risco do intérprete desistir;
2. Quando a notação é imprecisa, e não há bula, o intérprete vê a necessidade de pesquisar em outras fontes; se as fontes que o compositor usou não são as mesmas que o intérprete encontra, existe o risco de que algumas

sonoridades esperadas pelo compositor não sejam executadas de acordo com o que ele imaginava;

3. Uma peça bem escrita tem muito mais chances de ser executada mais vezes e por diferentes intérpretes do que uma peça que pode até ser muito boa, mas carece de explicações para que o intérprete possa executá-la a contento;

4. Há várias técnicas estendidas que já são tradicionais no repertório, e para essas há notações que são difundidas; se o compositor resolve notá-las de outra maneira isso pode causar confusão e será motivo para que o intérprete se desinteresse da peça, exceto se essa nova notação acrescenta informações úteis à interpretação.

Enfim, além das técnicas estendidas que são consideradas *standard* — como *tongue rams*, *whisper tones*, trilos tonais, percussão de chaves, *slap tongues*, discutidos aqui, entre outras — o intérprete que se aventura a tocar peças desse repertório que está em constante construção depara-se frequentemente com novos desafios propostos pelos compositores que estão em busca contínua por novas sonoridades e formas. A precisão na notação tem papel fundamental para uma interpretação coerente. Nem sempre haverá contato direto entre compositor e intérprete, e quanto menos “ruído” houver nesta comunicação, cujo meio é justamente a partitura notada, maiores as chances de que mais e melhores interpretações — (re)criações da obra, levando em conta sua intencionalidade — aconteçam.

REFERÊNCIAS

- Almeida, Alexandre Zamith. “Por uma visão de música como performance.” *Opus* 17, n.º 2: 63-76, 2011.
- Artaud, Pierre-Yves, e Gérard Geay. *Flûtes au présent: traité des techniques contempo-raines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flûtistes*. Paris: Éditions Jobert, 1980.
- Behrman, David. “What Indeterminate Notation Determines.” *Perspectives of New Music* 3, n.º 2: 58-73, 1965.
- Bosseur, Jean-Yves. *Do som ao sinal: história da notação musical*. Tradução de Marco Aurélio Koentopp. Curitiba: UFPR, 2014.
- Daldegan, Valentina. *Música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças*. Curitiba: Antigoa Typographia, 2009.
- Dick, Robert. *Tone Development through Extended Techniques*. Saint Louis: Multiple Breath, 1986.
- Dick, Robert. *The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques*, 2ª ed. Saint Louis: Multiple Breath, 1989.
- Kanno, Mieko. “Prescriptive Notation: Limits and Challenges.” *Contemporary Music Review* 26, n.º 2: 231-254, 2007.
- Koizumi, Hiroshi. *Technique for contemporary flute music for players and composers*. Tokio: Schott Japan, 1996.
- Lopes, José Júlio. “As escritas da abertura na música contemporânea.” *Revista de Comunicação e Linguagens* 10/11: 176-186, 1990.
- McMurtery, John. SD. “Extended techniques for flute: alternate sonorities,” <http://cnx.org/contents/zPIA7Vsa@2/Extended-Techniques-for-Flute->
- Mencarelli, Pierluigi e Bruno Bartolozzi. *Metodo per flauto*. Milão: Edizioni Suvini Zerboni, 1975.
- Offermans, Wil. *For the contemporary flutist: twelve studies for the flute with explanations in the supplement*. Frankfurt: Zimmermann, 1992.
- Olson, Lesley Carol. “The Pedagogy of Contemporary Flute Music.” Tese de doutorado em Artes Musicais, University of Illinois, Urbana-Champaign. 1998.

Perlove, Nina, e Sophie Cherrier. “Transmission, Interpretation, Collaboration – A Performer’s Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier.” *Perspectives of New Music* 36, n°. 1: 43-58, 1998.

Sciarrino, Salvatore. “Come vengono prodotti gli incantesimi?”, in *L’Opera per flauto* Milano: Ricordi, 1990.

Stein, Leonard. “The Performer’s Point of View.” *Perspectives of New Music* 1, n°. 2: 62-71, 1963.

Takemitsu, Toru. *Air, for flute*. Tokio: Schott Japan, 1996.

Thomas, Philip. “Determining the indeterminate.” *Contemporary Music Review* 26, n°. 2: 129-140, 2007.

Toff, Nancy. *The flute book*. New York: Oxford University Press, 1996.

Uscher, Nancy. “Luciano Berio, *Sequenza VI* for Solo Viola: Performance Practices.” *Perspectives of New Music* 21, n°. 2: 286-293, 1983.