

# De corpo presente: Uma perspectiva dos gestos em Kristallklavierexplosionsschattensplitter<sup>1</sup>

Joana Cunha de Holanda<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo enfoca a performance de uma peça contemporânea para piano solo: *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*, (2006) de Tatiana Catanzaro (1976). Apresenta uma reflexão sobre os elementos que contribuíram para o processo de construção desta performance: do aporte da partitura à importância do trabalho com a compositora. A realização de técnicas estendidas é cotejada com especificidades da notação, que combina uma notação tradicional, descritiva, com a notação prescritiva. Por fim, a acepção de gesto musical vinculado à sua realização física embasa a discussão apresentada sobre a fusão dos gestos na performance de *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*.

**Palavras chave:** Performance musical; Música Contemporânea; Piano Estendido; Gesto Musical

**Abstract:** This article focuses on the performance of a contemporary piece for piano solo: *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*, (2006) by Tatiana Catanzaro (1976). It discusses several aspects involved in the process of maturing the interpretation: from the score's support to the importance of the collaboration with the composer. The realization of extended techniques is discussed alongside specificities of the piece's score, which uses both prescriptive and descriptive notations. It also presents a discussion on the Fusion of Gestures in *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*, musical gesture being here understood in close relation to the physical gesture in performance.

**Keywords:** Musical Performance; Contemporary Music; Extended Piano; Musical Gesture.

---

<sup>1</sup> The Body Presence: A Perspective on Gestures for *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*.

<sup>2</sup> Joana Holanda é bacharel em Música pela UNICAMP, mestre em Artes pela Iowa University (EUA) e doutora em Música pela UFRGS. Desde 2006 é professora adjunto do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, UFPel. Integra o Núcleo de Música Contemporânea da mesma instituição. Sua produção artística e de pesquisa vem sendo apresentada em espaços como festivais, simpósios e congressos internacionais. Em 2013 lançou seu primeiro CD, Piano Presente, pelo selo SESC-SP. Email: joanaholanda10@yahoo.com.br

O presente artigo trata de aspectos relativos à performance e à construção da interpretação da peça para piano solo *Kristallklavierexplosionsschattensplitter* (2006), da compositora brasileira Tatiana Catanzaro (1976). Embora diversas de suas peças envolvam o instrumento em formações camerísticas, *Kristall*<sup>3</sup> é sua única peça para piano solo. Há também uma versão expandida para grupo de câmara (2008), mas o piano permanece como elemento central.

Neste artigo, a abordagem da peça para piano solo oferece uma perspectiva a partir do “banco do piano”, ou seja, uma reflexão que parte da vivência da autora em seu estudo e interpretação. Discutiremos a realização física da performance, cotejada com a representação na partitura. As questões abordadas tem como alicerce a experiência da performance, sem a qual não poderiam ser problematizadas:

O paradigma contemporâneo dos estudos de performance, que se desenvolveu primeiramente no contexto dos estudos teatrais e da etnomusicologia, enfatiza o grau em que o sentido é construído por meio do próprio ato da performance... (COOK, 2006, p.11)

*Kristall* é dedicada a Giovanni Olivieri, avô de Tatiana Catanzaro, falecido à época de sua composição. Peça rica em sobreposições e contrastes, traz uma carga afetiva cuja manifestação sensorial se expressa também nos gestos físicos do intérprete. Neste sentido, estes gestos podem ser ao mesmo tempo, “ação e signo”. (GOUVEIA, 2010, p.49)

O engajamento do performer na reflexão sobre sua prática, e portanto na expressão de sua voz, é um imperativo para o campo da pesquisa em música. Tal postura é defendida veementemente por Domenici:

Portanto ao invocar a voz, invoca-se a relação de um self com outros - entre o eu, o tu e o nós - ao mesmo tempo em que se propõe pensar a performance e a pesquisa em performance contemplando simultaneamente a escrita e a oralidade, o conhecimento científico e o conhecimento corporificado. (DOMENICI, 2012, p.170)

É neste campo de produção de conhecimento que se situa o presente trabalho. O artigo parte da trajetória de construção da performance para depois apresentar uma discussão sobre os gestos e pontos de articulação importantes na construção desta interpretação.

## 1. Trajetória da Construção da Performance- entre a escrita e a oralidade.

Tive oportunidade de tocar em público as duas versões de *Kristall*, a sua versão para grupo de câmara e a versão para piano solo. Posteriormente, fiz um registro da peça para piano solo em cd. Um

---

<sup>3</sup> Doravante utilizaremos a abreviação *Kristall* em referência à peça.

breve relato da construção das performances a partir do primeiro contato com a peça serve como introdução à discussão deste artigo e situa a performance como processo.

Desde o primeiro contato com a peça, em 2008, até a gravação do cd, em 2012, trabalhei com a compositora Catanzaro a performance de *Kristall* em mais de uma ocasião, distanciadas no tempo. Primeiramente via comunicação por email, depois em um encontro presencial no âmbito de um Festival em 2008, e depois ainda via skype, nas vésperas da gravação do cd, em 2012.

O meu primeiro contato com *Kristall* se deu a partir da versão camerística, no contexto de um Festival de Música Contemporânea, em 2008. A peça foi programada em um dos concertos de música de câmara do Festival e eu fazia a parte do piano no grupo<sup>4</sup>.

Estudando a partitura antes do primeiro ensaio, já senti necessidade de contatar a compositora para esclarecer algumas dúvidas que emergiram da leitura da peça. Era o meu primeiro contato com a sua música, e assim a partitura foi um meio e um aporte, a ser redimensionada a partir do contato com a compositora.

Na música contemporânea, quando tradições de performance ainda não estão estabelecidas, o contato com o compositor é crucial. Para o performer, a interação permite acesso aos elementos estilísticos do compositor que escapam à notação musical. Longe de resultar em um conjunto de regras e instruções de caráter normativo para uma “performance correta”, a interação cria um terreno de possibilidades interpretativas que oferecem resistência à força centrípeta dos automatismos do próprio performer. (DOMENICI, 2012b, p.83)

No primeiro contato com Catanzaro, por email, procurei esclarecer dúvidas referentes à realização da notação propriamente dita. Questões fundamentais à concepção da peça já emergiram a partir daí. Ao esclarecer opções por um tipo de detalhamento na notação em detrimento de outro, Catanzaro trouxe questões relevantes à sua concepção da sonoridade da peça. Quando questionada especificamente sobre a notação do final de um glissando nas cordas na região grave, a compositora escreve:

quer dizer até onde eu quero o gliss com a unha nas cordas (que é aproximadamente um sol3) - porque aí todo mundo tem um ímpeto de meter a mão (já que é ff) até os confins do grave do piano, então achei que era melhor colocar uma sensação de onde é, mas não delimitar altura, porque eu estou preocupada com o som, e não com a nota em si. (CATANZARO, 2008, s/p.)

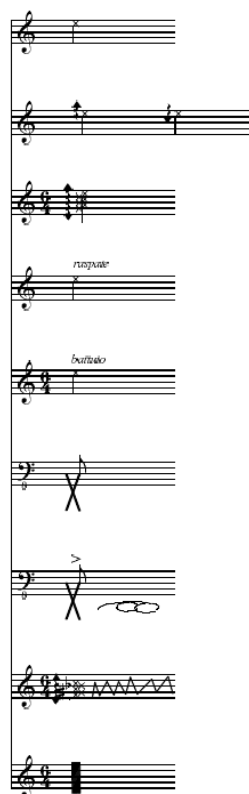
*Kristall* explora diversas técnicas estendidas<sup>5</sup> de realização instrumental: a bula da partitura apresenta instruções para nove delas. Muito embora a notação dessas técnicas de execução já dialogue com todo um legado de novos símbolos utilizados na notação de novos recursos expressivos por

<sup>4</sup> A formação é piano, viola, clarineta, trompete e instrumentos de percussão. Os aspectos referentes à performance camerística da peça não serão abordados neste artigo.

<sup>5</sup> Termo utilizado a partir da segunda metade do século XX para designar modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. (PADOVANI, J.C. ; FERRAZ, S. 2011, p.11)

outros compositores<sup>6</sup>, o seu detalhamento é um guia importante para o pianista e elucida especificidades da peça.

### Instructions



pick the string directly as if it was a harp

gliss. across the three strings of a determinate pitch

Move your hand in circles while touching the strings within a determinate region

*raspate*  
speedily scratch the strings longitudinally with your nails

*battuto*  
simply hit the strings

Hit a cluster with the palm of your hand directly on the strings in the very low frequencies

Move your hand in circles while touching the strings in the very low cluster

rub with the rhythm of a quintuplet over the region indicated in short and a little bit nervous movements

press the "una corda" pedal and release it abruptly so the resonant sounds from the sound box may be heard

Fig. 1 Instruções em *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*.

A escrita de *Kristall* combina dois tipos de notação: a descritiva e a prescritiva. A notação tradicional, descritiva, indica o ritmo, altura e a dinâmica. Já a notação prescritiva não indica o resultado sonoro, mas a ação a ser realizada para a produção do som (KANNO 2007, p. 232) - uma escrita de ação.

Entre as técnicas estendidas presentes em *Kristall*, destacamos diversas ações nas cordas do instrumento: *pizzicattos*, *glissandos* nas cordas, *battuto* (cordas percutidas com dedo), *raspate*, (glissando com a unha no sentido longitudinal), cordas percutidas com a palma da mão, etc. (vide Fig. 1)

Há instruções específicas também para o uso dos pedais. Na bula, a última instrução refere-se ao uso do pedal *unacorda*. Ao lado do signo respectivo, lê-se: “Pressione o pedal *unacorda* e libere-o de forma abrupta, para que as ressonâncias da caixa sejam ouvidas” (CATANZARO, 2006). Em *Kristall* o pedal *unacorda* não é utilizado para alterar o timbre a partir da variação nas cordas a serem acionadas

<sup>6</sup> Remonta ao ano de 1923, com a composição de *Aeolian Harp* de Henry Cowell, a primeira notação de glissandos nas cordas do piano, por exemplo. (BURDGE, 1990, p.123)

pelos martelos. Além do som ruidoso provocado por sua liberação, este uso do pedal visa às ressonâncias produzidas no instrumento pela ação abrupta de sua liberação.

A ressonância do piano é amplamente explorada na peça. A indicação *ped.sempr* no c.[1] para o pedal direito indica sua utilização ininterrupta, do começo ao final da peça. Com o pedal sempre acionado, são liberadas as frequências de ressonâncias de todo o piano, favorecendo o som sustentado, prolongado. Este uso do pedal pode também situar-se no contexto em discussão de técnicas estendidas, pois “é uma expansão das possibilidades do piano trazida pela música do século XX”. (CERVINI, 2008, p.165)

No primeiro encontro presencial, Catanzaro e eu experimentamos livremente a realização pontual dessas “ações” ao piano, ela também demonstrando ao instrumento. Assim pude refinar minha primeira abordagem a partir do que trabalhamos juntas. Por mais precisa que seja a notação, trará sempre a limitação inerente a um signo e assim a interação com a compositora foi fundamental.<sup>7</sup>

Do nosso contato muito posterior via skype, em 2012, destaco o comentário de Catanzaro no que se refere justamente à fusão dos gestos que alicerça a nossa concepção e performance da peça. Defendendo uma máxima integração e fusão desses gestos, a ponto de não serem identificáveis isoladamente em algumas seções, a compositora utilizou a seguinte metáfora:

No turbilhão de sentimentos vivenciados por uma pessoa que está prestes a se matar, ela não vai pensar que para saltar da janela é necessário tirar o vaso de flores da frente, abrir a janela, colocar um banquinho pra ser mais fácil de saltar do balcão, verificar a temperatura, etc. Não. É tudo confundido. Ela simplesmente corre e seja o que Deus quiser...(comunicação pessoal)

## 2. Gestos

Como as ações prescritas pela notação das técnicas estendidas tem implicações diretas nas sonoridades extraídas do instrumento, e no próprio processo musical, cada ação é entendida aqui como um gesto musical. Entre as muitas acepções de “Gesto Musical”, dialogamos com a que o vincula ao movimento do corpo do performer:

Gesto é entendido aqui não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo. É, portanto, um movimento dotado de significação especial. É mais do que uma mudança no espaço, uma ação corporal, ou um movimento mecânico: o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento. (IAZZETA, 1996, p.25)

---

<sup>7</sup> Domenici discute detalhadamente a importância da dimensão aural/oral na construção de uma performance. “Portanto, se consideramos o estilo um elemento essencial à voz do compositor, decorre que a partitura jamais pode atuar como seu substituto. O estilo só é acessível pela dimensão oral/aural, seja através da tradição de uma prática de performance ou, quando essa tradição ainda não está formada, das interações entre compositor e intérprete, como venho mostrando em meus trabalhos. Ao considerar a importância do estilo para a sua arte, o performer se insere necessariamente em um contexto social, renunciando à posição de um agir solitário sobre o texto.” (DOMENICI, 2012, p.173)

O controle, a experimentação e a realização desses gestos em *Kristall* estão nas mãos (e no corpo!) do pianista. Em última instância, é ele quem conduzirá o processo, no ato da performance, construindo a ponte entre os diversos gestos. O movimento, sua apropriação sensorial no corpo e o som estão intimamente relacionados.

Em nossa interpretação de *Kristall*, a fusão de vários dos gestos musicais assumiu importância central. Esta fusão será discutida a partir da notação e do processo de escuta como mobilizador do movimento. Conforme já salientado, *Kristall* deve ser tocada com o pedal direito acionado durante toda a sua execução. Dessa maneira, a ressonância assume importância central para a exploração das sonoridades e também para a conexão e fusão dos diversos gestos.

No trecho seguinte apresentamos um exemplo de conexão de gestos musicais mediados pela escuta e pela simbiose dos movimentos. No c. [3], um curto glissando ascendente nas cordas realizado em dinâmica *forte* com a mão esquerda é combinado à execução nas teclas com a mão direita. O gesto seguinte, um glissando nas cordas em crescendo e acelerando em direção ao grave inicialmente em dinâmica *mp*, emerge da ressonância do gesto anterior. A conexão é mediada portanto pela escuta e pela flexibilidade dos movimentos na transição entre os gestos e em sua execução.

**Kristallklavierexplosionsschattensplitter**  
para Giovanni Olivieri

Tatiana Catanzaro

Ex. 1. *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*, c. [1]-[3]

No exemplo acima, podemos observar o fino detalhamento das dinâmicas e da articulação na notação já nos primeiros compassos da peça. No primeiro ataque, c.[1] temos a simultaneidade da dinâmica *pp* na voz inferior e *mf* na voz superior, com acentos. Esta sobreposição cristalina, em duas vozes, do uso das dinâmicas, está relacionada à constituição do timbre da primeira sonoridade da peça.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> A tensão das cordas e a força do impacto do martelo estão entre os fatores relativos que influenciam a constituição do timbre no piano (McFERRIN, W.V. ,1972,p.42) Além disto, a dinâmica mais forte para a nota aguda evidencia os sons decorrentes da percussão do martelo nas cordas.

No exemplo seguinte, o ataque em dinâmica fortíssimo na região aguda ao começo do c.[8] já impulsiona o movimento em direção ao cluster seguinte com a palma da mão no registro grave. Ou seja, o ataque funciona como uma alavanca de um gesto que conduzirá, em um movimento de arco, a mão esquerda para o cluster. Os dois ataques nascem de sua fusão em um movimento só. Da mesma maneira, é da ressonância deste cluster que emerge o movimento nervoso nas cordas que culminará no *raspate* em *ff*. Muito embora possam ser compreendidos como elementos singulares e na notação estejam representados separadamente, é da fusão destes movimentos neste contexto que emerge a apropriação do gestual para a execução.

2

Kristallklavierexplosionsschatten

Ex. 2 – *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*, c. [7]-[8]

*Kristall* é uma peça que apresenta demandas ao pianista muito específicas e singulares em seu uso do corpo. A experiência sensorial na execução é intensa, com deslocamentos físicos para estados diferentes, o que empresta à execução também uma provocação visual impactante. É importante situar os novos recursos técnicos em sua relação com a performance:

Nesse contexto, não é apenas a partir da expansão das possibilidades instrumentais que as técnicas estendidas devem ser entendidas, mas também a partir de uma situação de *performance estendida*. Uma analogia que explicita tal situação é aquela de um instrumento múltiplo, tal qual trabalha-se na percussão múltipla: um só instrumentista sendo encarregado de articular um número grande de gestualidades, modos de jogo e intenções expressivas, como se estivesse face a um grupo de instrumentos. (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 25)

Demandas como estas estão presentes no repertório contemporâneo, e vem sendo discutidas pelos músicos, como o flautista Jorge Correia, tratando do aprendizado de uma obra com técnicas estendidas para flauta “... a necessidade de Jorge em negociar a peça com o seu corpo foi uma maneira de sedimentar as bases para imprimir significado à obra.” (DAVIDSON; CORREIA, 2001, p.74, tradução nossa).

Algumas das demandas físicas para a realização dos gestos em *Kristall* exigem em uma postura que aproxima o corpo do instrumento. É o caso do trecho no exemplo seguinte, em que para se tocar simultaneamente um cluster com as palmas da mão nas cordas no registro grave e um cluster nas teclas no registro agudo é necessário que o pianista realize a passagem de pé, numa postura que lembra um abraço ao instrumento.

Ex. 3 – *Kristallklavierexplosionsschattensplüßer*, c. [19]-[20]

O piano é muito frequentemente apontado como um instrumento com “um maior distanciamento entre os movimentos corporais e o resultado sonoro pois a natureza do instrumento leva a uma maior quebra da ‘continuidade da cadeia cinética que vai da tecla ao elemento vibrante’”. (GOUVEIA, 2010, p.59). No exemplo citado, ao contrário, há uma profunda relação entre a gestualidade do corpo e o resultado sonoro. Os deslocamentos necessários para a realização deste trecho, que justapõe e intercala as explosões de ataques nos registros grave e agudo à fragilidade da melodia em dinâmica *ppp* executada nas teclas do registro médio/agudo, são um paralelo físico de seu caráter musical de grande instabilidade.

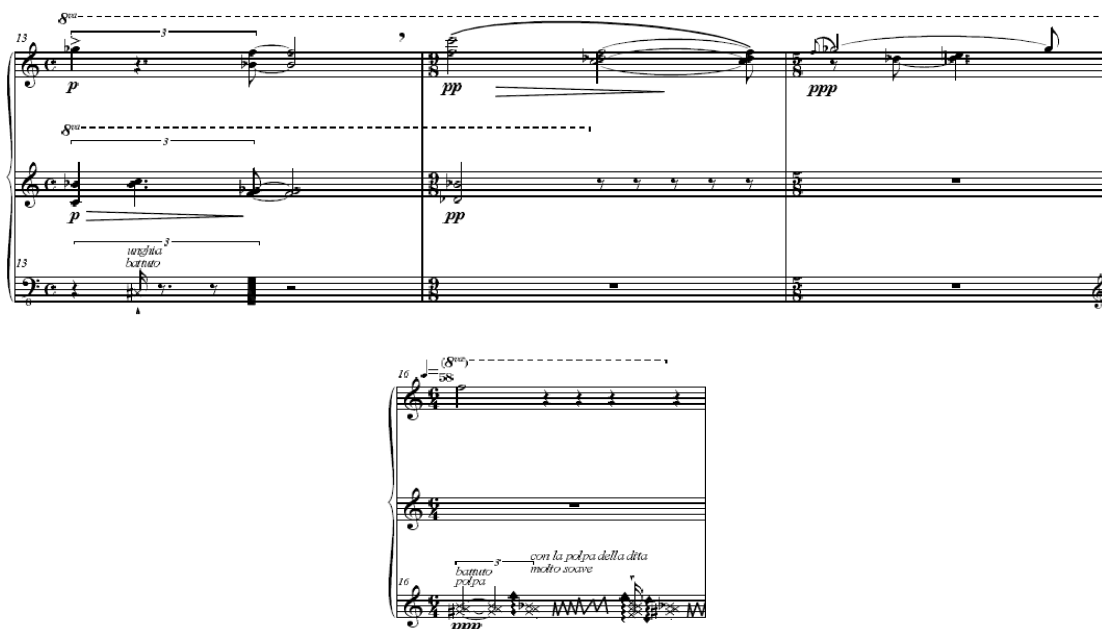
Quanto à representação gráfica, a escrita em três pautas favorece a apreensão dos planos, dos diversos gestos e técnicas de execução. Segundo a violinista especializada em música contemporânea Mieko Kanno, “De fato, se a notação tem algum valor para o performer além do da comunicação da informação sônica, é o poder de suprir articulação musical na forma de expressão gráfica.” (2007, p. 241, tradução nossa). No Ex. 3 temos na partitura a combinação de notações descritivas e prescritivas, com a melodia notada de forma tradicional “ilhada” na segunda pauta.



### 3. Pontos de articulação na Performance

*Kristall* é uma peça curta. O seu registo em cd totalizou 03:43 min.<sup>9</sup> Não obstante, há uma articulação do discurso em alguns pontos. Sinalizarei dois deles, que considero importantes na concepção desta performance.

O primeiro é um ponto onde a articulação se estabelece a partir da maior queda de tensão da peça. Isto se dá através do decrescendo gradual à dinâmica *ppp*, um desacelerando rítmico entre c. [13] e c.[14], aliado à posterior rarefação da textura. O repouso da linha melódica na altura fá no c.[16] marca o final desta seção e o começo da seção posterior. Do ponto de vista do gestual da performance, este “repouso” musical e físico, articula a peça e oferece uma respiração para o acúmulo de tensão que se seguirá. Uma flexibilização do tempo, a ser retomado no c.[16] é coerente com o caráter do trecho.



Ex. 04- *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*, c. [13]-[16]

O segundo ponto de articulação a ser destacado é justamente o ápice do aumento de tensão de *Kristall*, no c. [24]. Em termos afetivos, e fazendo um paralelo com o título da peça, é o ponto em que ocorre a maior explosão sonora e o gesto de performance mais extremo. A reiteração obstinada de clusters nas teclas no registo agudo, em ritmo irregular, que posteriormente agrega também a sonoridade produzida simultaneamente pela palma da outra mão nas cordas do registo grave, conduz o crescente que culmina no *ffff* da batida da tampa do piano no c.[24]. Neste ponto o pianista está de pé, com a tampa do piano fechada, e o volume de ressonância acumulada e realimentada pelo impacto do fechamento da tampa do piano é o maior desde o começo da peça.

<sup>9</sup> Desnecessário reforçar que esta é somente uma das interpretações possíveis.

Então vem a coda. Depois da explosão, um delicado *pizzicato* nas cordas pontua o semitom fá-mi do início da peça, em meio ao gradual esvanecimento do continuum formado pela ressonância prolongada. Concomitantemente ao decay<sup>10</sup> natural do som, ao final da peça o material inicial de *Kristall* é rerepresentado (c. [25]). Nesta lenta e gradual extinção do som, o contexto de rerepresentação é impregnado pela memória de tudo que passou, aqui representado também pela ressonância residual. Um homem não passa duas vezes pelo mesmo rio.

Ex. 05 *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*, c. [21]-[25]

<sup>10</sup> Tempo que um som ou uma nota demora a passar da máxima intensidade obtida após o ataque para uma intensidade mais baixa que será mantida durante o tempo de duração.

## Conclusões

Este artigo abraçou o desafio de refletir sobre a experiência musical a partir da perspectiva do performer. Desta forma, a reflexão apresentada está intrinsecamente vinculada ao lugar ocupado por mim em um processo específico: a construção da performance de uma composição para piano solo de uma compositora da atualidade. Ainda que circunscritas à preparação da performance de *Kristall*, as discussões apresentadas situam a performance como um processo constituído a partir de uma “polifonia de atores”<sup>11</sup>: o pianista, o texto, o compositor, a ecologia (o instrumento), etc.

A concretude da notação na partitura foi cotejada com a experiência de realização física em nossa interpretação. A discussão apresentada contribui para a reflexão sobre alguns dos processos criativos do intérprete em sua construção da performance, especialmente no tocante à construção de seus gestos, em amplo sentido.

Ao propormos uma abordagem que situa o corpo do intérprete para refletirmos sobre a performance musical, temos um resultado que é ao mesmo tempo uma contribuição individualizada, posto que parte da experiência de um indivíduo, mas que, ao manifestar-se, pode encontrar ressonâncias em outras práticas e processos criativos.

## Referências Bibliográficas

BURDGE, D. *Twentieth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990.

CATANZARO, T. Correspondência via correio eletrônico em 06 jul 2008.

\_\_\_\_\_. *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*. Para piano solo. Paris: 2006. Partitura.

CERVINI, L. *Continuum, Processo e Escuta em Territórios de L'Oubli: Concepção de uma Interpretação*. Dissertação (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. (Fausto Borém, tradutor). *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.

DAVIDSON, J.W.; CORREIA J.S. Meaningful musical performance: A bodily experience. *Research Studies in Music Education*, Londres, nº17, p.70-83, 2001.

DOMENICI, C. A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. In: SIMPOM-SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, II, 2012a, Rio de Janeiro. *Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música: O contexto brasileiro e a pesquisa em música*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música/ UNIRIO, 2012a. v. 1. p. 169-182.

\_\_\_\_\_. His Master's Voice: a Voz do Poder e o Poder da Voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPEL*. Pelotas, nº 5, p. 65-97, 2012b.

GOUVEIA, H. Os Jogos (*Játékok*) de György Kurtág para piano:

---

<sup>11</sup> Termo utilizado por Domenici (2012a, p. 175)

*corpo e gesto numa perspectiva lúdica*. Dissertação (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

IAZETTA, F. *Sons de Silício, Corpos e Máquinas fazendo Música*. Dissertação (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

KANNO, M. Prescriptive Notation: Limits and Challenges. *Contemporary Music Review*, New York, n° 26, 2, p.231-254, 2007.

McFERRIN, W.V. *The Piano- It's Acoustic*. Boston: Tuners Supply Co, 1972.

PADOVANI, J.H.; FERRAZ, S. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Música Hodie*, Goiânia, v.11, n°2, p.11-35, 2011.