

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ MARTÍNEZ

**TÉCNICAS ESTENDIDAS NO REPERTÓRIO URUGUAIO PARA FLAUTA DOCE
NOS SÉCULOS XX E XXI**

Porto Alegre

2020

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ MARTÍNEZ

**TÉCNICAS ESTENDIDAS NO REPERTÓRIO URUGUAIO PARA FLAUTA DOCE
NOS SÉCULOS XX E XXI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas – Flauta Doce.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lucia Becker Carpena.

Porto Alegre

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Martínez, José Antonio Rodríguez
Técnicas estendidas no repertório uruguaio para
flauta doce nos séculos XX e XXI / José Antonio
Rodríguez Martínez. -- 2020.
148 f.
Orientadora: Lucia Becker Carpena.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Flauta doce. 2. Técnica estendida. 3. Técnica
tradicional. 4. Música contemporânea. 5. Flauta doce
no Uruguai. I. Carpena, Lucia Becker, orient. II.
Título.

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ MARTÍNEZ

**TÉCNICAS ESTENDIDAS NO REPERTÓRIO URUGUAIO PARA FLAUTA DOCE
NOS SÉCULOS XX E XXI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas – Flauta Doce.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lucia Becker Carpena.

Aprovada em: Porto Alegre, 3 de setembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dra. Lucia Becker Carpena (Orientadora e presidente da banca)
UFRGS

Prof^a. Dra. Daniele Cruz Barros
UFPE

Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha
UFRGS

Prof^a. Dra. Marília Raquel Albornoz Stein
UFRGS

As assinaturas estão na ata 08/2020 de defesa de mestrado N°258

A meus pais, Antonio e Carmen.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Carmen pelo amor, dedicação, incentivo e por estar sempre presente.

A meu pai Antonio por ter acompanhado meus passos na música desde o início e pelo apoio incondicional ao longo de toda a minha história musical. Após uma vida inteira de felicidades, amor, aprendizagens e bons momentos, o acompanhei em sua última noite de descanso no hospital. Por mais difícil que fosse o momento, sentimos que ele cumpriu sua missão.

Aos meus amigos Carlos, Damián, Darlei, Lourdes, Micaela, Rosa e Sergio pelos anos de companheirismo e tanto afeto.

Aos meus professores e muitos deles amigos Felipe Silveira, Myriam Mouro, Raul Botella, Rosalba Rodríguez, Ulises Ferretti pela generosidade de compartilharem seus conhecimentos.

À minha orientadora professora Lucia Carpena pelo amor, incentivo e generosidade. Pela competência, confiança, paciência, atenção assim como pelo esmero na orientação deste trabalho, e também brilhante orientação artística ao longo desses anos, o que me promoveu um grande desenvolvimento como músico e flautista doce.

A todos os flautistas compositores e colegas que me concederam entrevistas, depoimentos, relatos e lembranças.

Aos meus colegas Acácio, Adrián P, Adrián T, Clara, Eduardo, Elizander, Fernanda, Rafa, Ricardo e Walkiria por suas críticas, incentivo, amizade e vinhos compartilhados.

À UFRGS, à Cidade de Porto Alegre e o Brasil por me acolherem.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

“Before the player can occupy his mind with his final musical story he first has to get all the basic ‘equipment’ under his belt”.

Walter van Hauwe, 1984.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo a descrição dos tipos de técnicas estendidas que aparecem no repertório para flauta doce, composto por autores uruguaio nos séculos XX e XXI. Para tal, apresenta um mapeamento das obras e das técnicas estendidas usadas nas duas últimas décadas do século XX e nas duas primeiras do XXI. As técnicas são apresentadas segundo a nomenclatura utilizada pelos próprios compositores. Estudaram-se quais elementos da técnica tradicional (ar, língua, dedos) são usados para desenvolver as técnicas estendidas. A metodologia da presente dissertação de mestrado envolve trabalho de cunho analítico-reflexivo, baseado na coleta do repertório para flauta doce composto por autores uruguaio. Este texto está estruturado em três capítulos assim organizados: “Capítulo I, Breve panorama da flauta doce na cena musical uruguaia”, permite compreender a inserção da flauta doce no ambiente musical uruguaio, oferece uma comparação com a situação do instrumento na região (Argentina e Brasil) e mostra um levantamento das obras e dos compositores uruguaio para flauta doce; “Capítulo II, Técnica estendida na flauta doce no repertório uruguaio”, levanta os conceitos de técnica e técnica estendida do nível geral ao particular e descreve as técnicas estendidas presentes no repertório uruguaio para flauta doce e “Capítulo III, Técnicas estendidas: o que elas nos falam do repertório uruguaio para flauta doce?”. Como resultado, o processo de pesquisa atesta a presença de novas técnicas estendidas desenvolvidas pelos compositores e nos permite refletir sobre um processo dialético gerado pelo uso de técnicas estendidas e os benefícios que pode gerar na técnica tradicional do instrumento.

Palavras-chave: Flauta doce. Técnica estendida. Técnica tradicional. Música contemporânea. Flauta doce no Uruguai.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo describir los tipos de técnicas extendidas presentes en el repertorio para flauta dulce compuesto por autores uruguayos en los siglos XX y XXI. Para ello se presenta un listado de obras y de las técnicas extendidas utilizadas en las últimas dos décadas del siglo XX y en las dos primeras del siglo XXI. Las técnicas son presentadas teniendo en cuenta la nomenclatura utilizada por los compositores. Se estudió cuáles elementos de la técnica tradicional (aire, lengua, dedos) son usados para desarrollar las técnicas extendidas. La metodología utilizada en este texto, involucra trabajo de tipo analítico-reflexivo, basado en la recolección del repertorio para flauta dulce compuesto por autores uruguayos. Este trabajo está estructurado en tres capítulos organizados de la siguiente manera: Capítulo I, Breve panorama de la flauta dulce en la escena musical uruguaya, este capítulo nos permite comprender la inserción de la flauta dulce en el ambiente musical uruguayo y nos ofrece una comparación con la situación del instrumento en la región (Argentina y Brasil), ofrece además un delineamiento del repertorio uruguayo para flauta dulce mostrando los resultados obtenidos con la recogida de obras y compositores; Capítulo II, Técnica extendida en la flauta dulce en el repertorio uruguayo, presenta los conceptos de técnica y técnica extendida desde un nivel general al particular, presenta una descripción de las técnicas extendidas en el repertorio uruguayo y Capítulo III, Técnicas extendidas: ¿qué es lo que nos dicen del repertorio uruguayo para flauta dulce? El proceso de investigación deja de manifiesto la presencia de nuevas técnicas extendidas desarrolladas por los compositores y nos permite reflexionar sobre un proceso dialéctico generado por el uso de técnicas extendidas y los beneficios que puede provocar en la técnica tradicional del instrumento.

Palabras clave: Flauta dulce. Técnica extendida. Técnica tradicional. Música contemporánea. Flauta dulce en el Uruguay.

ABSTRACT

This research aims to describe the types of extended techniques present in the repertoire for recorder, composed by Uruguayan authors in the 20th and 21st centuries. A collection of works and extended techniques used in the last two decades of the 20th century and in the first two decades of the 21st century is presented here. The techniques are presented taking into account the nomenclature used by the composers. Which elements of the basic technique (air, tongue, fingers) are used to develop extended techniques were analyzed. The methodology used in this paper involves analytical-reflective work, based on the collection of the repertoire for recorder composed by Uruguayan authors. This work is structured in three chapters organized as follows: Chapter I, a brief overview of the recorder in the Uruguayan music scene, this chapter allows us to understand the insertion of the recorder in the Uruguayan musical environment and offers a comparison with the situation of the instrument in the region (Argentina and Brazil), also offers an outline of the Uruguayan repertoire for recorder showing the results obtained with the collection of works and composers; Chapter II, presents the concepts of technique and extended technique from a general level to a particular one, and also presents a description of the extended techniques in the Uruguayan repertoire and Chapter III, Extended technique: what do they tell to us about the uruguayan recorder repertoire? As a result, the research process raised the presence of new extended techniques developed by the composers, and allows us to reflect on a dialectical process generated by the use of extended techniques and the benefits that it can bring in the traditional technique of the instrument.

Key-words: Recorder. Extended technique. Traditional technique. Contemporary music. Recorder in Uruguay.

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1 - Ficha Catalográfica	35
Tabela 1 - Número de obras e quantidade de técnicas estendidas	45
Quadro 2 - Técnicas segundo sua execução	58
Quadro 3 - Classificação das técnicas estendidas segundo Benassi, baseado em Van Hauwe	59
Quadro 4 - Bula da obra <i>Psikhé</i>	60
Quadro 5 - Obras e compositores que usam técnicas estendidas	67
Quadro 6 - Técnicas estendidas na obra de Iván Fernández.....	76

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Assoprar dentro do instrumento sem fazer soar a nota, como som de respiração	46
Imagem 2 - Assoprar tapando o bisel (vento)	46
Imagem 3 - Bater com as chaves.....	47
Imagem 4 - Cantar uma nota grave dentro do instrumento (“som duplo”)	47
Imagem 5 - Forçar o som ao harmônico	48
Imagem 6 - Justaposição de duas técnicas estendidas.....	48
Imagem 7 - <i>Frulato</i> de língua	49
Imagem 8 - <i>Frulato</i> de garganta.....	49
Imagem 9 - Glissando “ <i>artificial</i> ”	50
Imagem 10 - Glissando por pressão de ar	50
Imagem 11 - Harmônicos	51
Imagem 12 - K Som estourado som <i>eclaté</i>	51
Imagem 13 - <i>Nota rolante</i>	52
Imagem 14 - Variação de afinação + - 1/4 de tom.....	52
Imagem 15 - Som S dentro do instrumento.....	53
Imagem 16 - Som SH dentro do instrumento.....	53
Imagem 17 - Som tapado	54
Imagem 18 - <i>Tremolo</i> de garganta	54
Imagem 19 - Vibrato lento em quarto de tom	55
Imagem 20 - Vibrato rápido em quarto de tom.....	55
Imagem 21 - Multifônico e <i>tremolo</i>	56
Imagem 22 - Símbolos de micro afinação.....	56
Imagem 23 - Multifônicos com 1/4 de tom.....	57
Imagem 24 - Multifônicos.....	57
Imagem 25 - Bula (<i>Psikhé</i>).....	60
Imagem 26 - Disposição no palco (<i>Psikhé</i>).....	61
Imagem 27 - Transcrição da bula da obra <i>Relación I</i> de Graciela Paraskevaídis	62
Imagem 28 - ¼ de tom	62
Imagem 29 - Indicações em rodapé, som estourado	63
Imagem 30 - Indicações de glissando e dedilhados de multifônicos.....	63
Imagem 31 - Indicações de execução na partitura (<i>Impromptu</i>).....	64
Imagem 32 - Gráfico dos compositores que usam técnicas estendidas.....	65
Imagem 33 - Gráfico das obras que usam técnicas estendidas.....	66
Imagem 34 - Técnicas estendidas mais usadas	68
Imagem 35 - [Bater com as] chaves	71

Imagem 36 - Glissando na flauta soprano	72
Imagem 37 - <i>Tremolo</i> ou trinado?.....	73
Imagem 38 - <i>Tremolo</i> de garganta ou vibrato?	73
Imagem 39 - Glissando artificial ou escala?	74
Imagem 40 - Notação não-tradicional para indicar duração	75
Imagem 41 - Notação não-tradicional para indicar duração	75
Imagem 42 - Notação não-tradicional para indicar duração	75

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AFLADU	- Asociación de Flauta Dulce del Uruguay.
CBM	- Conservatório Brasileiro de Música.
EnFlautUy	- Encuentro Internacional de Grupos de Flauta Dulce-Uruguay.
EUM	- Escuela Universitaria de Música.
IAML	- International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centers.
MERCOSUL	- Mercado Comum do Sul.
NMN	- Núcleo de Música Nueva.
OSSODRE	- Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial De Representaciones y Espectáculos.
RISM	- Répertoire International des Sources Musicales.
TCC	- Trabalho de Conclusão de Curso.
UdelaR	- Universidad de la República.
UFPE	- Universidade Federal de Pernambuco.
UFRGS	- Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
UFRJ	- Universidade Federal do Rio de Janeiro.
UFSM	- Universidade Federal de Santa María.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 BREVE PANORAMA DA FLAUTA DOCE NA CENA MUSICAL URUGUAIA	20
1.1 Os pioneiros da flauta doce no Uruguai	20
1.2 A flauta doce nos espaços institucionalizados de ensino no Uruguai	23
1.3 A flauta doce uruguaia no palco	26
1.4 Um parêntesis: a flauta doce na Argentina e no Brasil	27
1.5 Reflexões sobre o repertório uruguaio para flauta doce: história e contemporaneidade .	30
1.5.1 Breve descrição do catálogo	32
1.5.2 Conceituações teóricas sobre o catálogo	33
2 TÉCNICA ESTENDIDA NO REPERTÓRIO URUGUAIO PARA FLAUTA DOCE	37
2.1 Abordando o conceito de Técnica	37
2.2 Técnica estendida e técnica estendida na flauta doce	39
2.3 Relação entre técnicas estendidas e a morfologia da flauta doce	42
2.4 Inventário das técnicas estendidas na flauta doce no repertório uruguaio	44
2.5 Bulas e símbolos usados pelos compositores	60
3 TÉCNICAS ESTENDIDAS: O QUE ELAS NOS FALAM DO REPERTÓRIO	
URUGUAIO PARA FLAUTA DOCE?	65
3.1 Técnicas estendidas mais usadas	68
3.2 Técnicas da música antiga reformuladas nos séculos XX e XXI	70
3.3 Discrepâncias entre notação e efeito	71
3.4 Uso de notação não-tradicional	74
3.5 Um destaque no repertório	76
3.6 Elementos técnicos necessários para executar as técnicas estendidas analisadas	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	83
APÊNDICES	87
APÊNDICE A: CATÁLOGO ORGANIZADO POR INSTRUMENTAÇÃO	87
APÊNDICE B: LISTAS	132
1 Obras Organizadas por Nome de Compositor	132
2 Obras Organizadas por Título	134
3 Obras Organizadas por Data de Composição	136
ANEXOS:	139
ANEXO A: BULA DA OBRA <i>RELACIÓN I</i>, DE GRACIELA PARASKEVAÍDIS	140
ANEXO B: <i>PIEZA PARA FLAUTA DULCE CONTRALTO</i> – IVÁN FERNÁNDEZ	140
ANEXO C: TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE PARTITURA	148

INTRODUÇÃO

Antes de apresentar esta dissertação, penso que é importante alertar o leitor que este trabalho tem como ponto de partida minhas experiências como músico uruguaio no cenário musical do meu país. Como musicólogo de formação, com uma linha de pensamento influenciada pelo Materialismo Histórico, minha percepção dos fenômenos musicais fica inserida nos processos políticos e econômicos que se desenvolvem, neste caso, na sociedade uruguaia dentro das datas assim definidas durante o processo da análise dos documentos levantados nesta pesquisa (1976 – 2018). Grande parte da bibliografia utilizada foi em inglês ou espanhol, sendo necessária a realização das traduções correspondentes, feitas por mim.

Preciso também mencionar que, por se tratar de um trabalho de pesquisa dentro de um Mestrado Acadêmico em Práticas Interpretativas/Flauta doce, qualquer menção a conceitos musicais, estará sujeita a uma concepção eurocêntrica. Diante do exposto, esta dissertação enquadra-se dentro de uma matriz musicológica euro referenciada, sendo seu objeto de estudo obras e compositores da área acadêmica.

Muitas vezes, nós, músicos que estudamos flauta doce, encontramos opiniões preconcebidas sobre o nosso instrumento. É comum que as pessoas perguntem: Você vai tocar com isso? Por que você não toca um instrumento de verdade? É possível afinar esse instrumento? Você é formado em flauta doce, a de plástico? É possível fazer recitais com essa flautinha? É lógico pensar que essas questões surgem de uma pessoa que não entende muito de música, ou que vive afastada da influência de músicos e conservatórios. Porém, no contexto musical uruguaio, músicos e não músicos expressam essas questões. Colegas, professores e músicos de diferentes instituições de ensino musical acham muito estranho “dar-se conta” de que a flauta doce é um instrumento como outro qualquer, que possui um amplo repertório e que as possibilidades técnicas não sejam apenas aquelas que as pessoas associam com a “flautinha de plástico”.

Na verdade, a realidade não muda tanto nos diferentes países da América. Só para citar um exemplo, a flautista Patrícia Michelini Aguilar (2017, p. 10) em sua tese de doutorado, descreve a situação da flauta doce no Brasil: “Quem toca flauta doce já sabe. Mais cedo ou mais tarde, vai ouvir a velha piada infame: Você toca flauta doce ou salgada? Só toca flauta doce? Quando vai passar para um instrumento de verdade? [...]”

Na Europa a realidade também não é diferente. Alba Berdiel (2014, s/p), professora do *Conservatorio Superior de Sevilla* (Espanha) fala que: “Muitas vezes as pessoas que fazem o curso de flauta encontram certos tabus e opiniões preconcebidas sobre o nosso instrumento. Deparamo-nos com perguntas como: «Ah, mas a flauta doce é uma especialidade, aquela que se estuda na escola?»”¹

Para contextualizar o estado da arte nesta pesquisa é necessário ter em conta que até o momento, a única investigação que versa sobre a flauta doce no ambiente musical uruguaio é a que desenvolvi como Trabalho de Conclusão (TCC) do curso de Musicologia, em 2016, e que foi focalizada na elaboração de um catálogo de obras de compositores uruguaio para flauta doce. É este catálogo que serviu de base para esta dissertação.

Esta pesquisa tem como foco a apresentação e a descrição dos tipos de técnicas estendidas que aparecem no repertório uruguaio para flauta doce, composto por autores do meu país nos séculos XX e XXI. Este estudo permitirá aos flautistas ter uma primeira ideia das dificuldades e do nível de exigência que esta música demanda, além de difundir a produção musical do Uruguai em geral, e, em particular, a relacionada à flauta doce. Numa primeira leitura, o corte cronológico parece ser muito abrangente, mas quando comecei a fazer o levantamento de dados, descobri que as primeiras composições datam dos anos 1970. O repertório sondado até o momento de concluir o levantamento de dados (dezembro de 2018) abrange um total de dezenove compositores (dos quais 10 utilizam técnicas estendidas), e noventa e sete obras (das quais 13 empregam técnicas estendidas), sendo esta quantidade de dados gerenciável para o prazo de duração do mestrado.

É objetivo geral desta pesquisa identificar, reunir e descrever as técnicas estendidas utilizadas pelos compositores uruguaio nos séculos XX e XXI. Considerando os anteriormente mencionados, são objetivos específicos: discutir o nível de exigência técnica que a música contemporânea uruguaia demanda ao intérprete e promover um maior espaço de colaboração entre intérpretes e compositores na criação de obras para flauta doce.

No que diz respeito à justificativa desta pesquisa, o presente texto envolve a flauta doce e a música contemporânea uruguaia. A *República Oriental del Uruguay* é o único país do Mercado Comum do Sul (MERCOSUL) que não oferece curso superior de flauta doce na Universidade, nem no nível de graduação nem de pós-graduação. Já se passaram mais de vinte anos desde que foi feita uma tentativa de criar um curso de graduação, mas,

¹ Muchas veces las personas que estudiamos la carrera de flauta de pico nos encontramos con ciertos tabúes y opiniones preconcebidas respecto a nuestro instrumento. Nos topamos con preguntas como: “Ah, pero ¿la flauta de pico es una especialidad? ¿La del cole?” [tradução do autor].

infelizmente, as negociações ainda não tiveram os resultados desejados. Nos últimos quatro anos, tem havido uma série de eventos que parecem reportar um notável avanço do instrumento no entorno social, artístico e acadêmico. É possível enumerar alguns deles: radicação no país de um flautista profissional, criação da *Asociación de Flauta Dulce del Uruguay* (AFLADU), apresentação e discussão na *Escuela Universitaria de Música* (EUM) de um projeto pela criação do curso superior de graduação² de flauta doce e realização de quatro edições do *Encuentro Internacional de Grupos de Flauta Dulce-Uruguay* (EnFlautUy).

Inserida nesta conjuntura, a presente dissertação pretende ter uma dupla função, tanto acadêmica como política. Este trabalho intenta, em concordância e ampliando os objetivos já mencionados, tornar visíveis as possibilidades técnicas que a flauta doce possui e que são encontradas no repertório uruguaio. Pretende fomentar, deste modo, uma maior produção musical para o instrumento e incentivar os intérpretes a informar-se sobre as novas formas de produção de som na flauta doce. Também aspira contribuir para a visibilidade e difusão do repertório contemporâneo uruguaio e sua inserção no cenário musical latino-americano e estimular um ambiente de mútua colaboração entre compositores e intérpretes.

A musicologia no Uruguai tem como uma das suas áreas de conhecimento o estudo das práticas interpretativas e das produções dos compositores contemporâneos. Todo processo de reflexão em torno das disciplinas mencionadas fica no âmbito desta ciência. Os compositores e intérpretes são vistos apenas como colaboradores da pesquisa. Em contrapartida, no Brasil, o processo de pesquisa nas áreas das práticas interpretativas e da composição é feito pelos próprios atores. Penso que minha formação como musicólogo e a experiência e conhecimento que estou adquirindo no mestrado em práticas interpretativas se conjugam como fortes pilares para o desenvolvimento de um sólido processo reflexivo sobre o tema da pesquisa. Por um lado, posso falar como ator e por outro, analisar, me afastando tentando manter a objetividade de um observador externo.

Minha motivação para desenvolver esta pesquisa é dupla, tanto como flautista como musicólogo. A curiosidade e a metodologia científica própria do segundo a serviço do primeiro; o flautista preocupado com o desenvolvimento e a difusão do seu instrumento e seu repertório, e o musicólogo auxiliando na observância da objetividade científica.

² O Uruguai considera como cursos superiores universitários: tecnólogo (3 anos), bacharelado e diploma intermediário (4 anos), casos como os bacharelados de arquitetura, medicina e direito (6 anos). A UdelaR não oferece curso de licenciatura em música.

Devido à variedade metodológica que encontrei em boa parte da bibliografia utilizada, escolhi a intersubjetividade para mostrar as coincidências e discordâncias implícitas e explícitas e, assim, ser capaz de descartar erros de abordagem. Essa busca de objetividade, utilizando a concordância intersubjetiva como critério de evidência, é típica do paradigma interpretativo, que, como explica Mario de Miguel (1988, p. 66), pretende compreender de um ponto de vista holístico uma realidade complexa, mostrando suas inter-relações e a interação de fatores.

Quando se busca entender o comportamento dos sujeitos em um processo, tentando captar suas interações, significados e relações com seu ambiente, é mais apropriado partir da abordagem qualitativa, onde o interesse prioritário está na descrição dos fatos observados, sua interpretação e sua compreensão no contexto global em que ocorrem (COOK E REICHARDT, 1986, p. 14). Essa estrutura interpretativa enfatiza o importante papel do contexto na determinação do comportamento e das inter-relações estruturais dentro dos sistemas (MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, 1990, p. 9 e 12). A metodologia qualitativa parte de desenhos flexíveis, com questões vagamente formuladas para, com base nos dados coletados, desenvolver indutivamente os conceitos e teorias que devem ser investigados (TAYLOR E BODGAN, 1994, p. 20). É nesse paradigma que enquadrei esse trabalho. A construção do espaço provisório da “verdade intersubjetiva” baseada em erros e ideias descartadas levará inevitavelmente, como Frega propõe (1986, p. 42), a novos problemas, novas questões que devem ser respondidas pelas novas gerações de pesquisadores.

Como dito anteriormente, esta pesquisa teve como ponto de partida meu TCC, que apresentei como requisito para obter o diploma de Bacharel em Musicologia na *Universidad de la República* (Udelar). Este TCC forneceu entrevistas semi-estruturadas que me permitiram realizar uma contextualização histórica da flauta doce na cena musical no Uruguai e também resultou no primeiro catálogo de obras para este instrumento escritas por compositores uruguayos. Publicado em 2016, está em contínua revisão. Nesta investigação, foi aprimorada a ficha catalográfica também como foram adicionados novos compositores e obras criadas após a primeira publicação e coletados até dezembro de 2018.

Esta dissertação está baseada em revisão bibliográfica e centrada na descrição das técnicas estendidas encontradas nas obras contidas no catálogo acima mencionado. Considerando todo o exposto, o público alvo deste texto será: flautistas doces, professores de flauta doce, compositores e musicólogos.

1 BREVE PANORAMA DA FLAUTA DOCE NA CENA MUSICAL URUGUAIA

Este primeiro capítulo apresenta um breve panorama da cena acadêmica e artística uruguaia em que o instrumento, foco desta pesquisa, está inserido. Para isso, é feita uma breve menção aos primeiros professores e flautistas doces. Também é analisada a presença da flauta doce em espaços de ensino institucionalizados, relacionando a formação dos flautistas com o uso do instrumento na vida artística. Apresenta-se ainda, uma comparação entre os processos de inclusão social e acadêmica da flauta doce nos países vizinhos (Argentina e Brasil). Este elemento foi adicionado, de maneira breve, como forma de mostrar as diferenças que marcaram seu desenvolvimento no Uruguai em relação aos países antes mencionados³.

Na última parte do capítulo, se abordam as características gerais do repertório da flauta doce e daquele que é tocado com mais frequência pelos flautistas, para finalmente, descrever o catálogo que serviu como ponto de partida para esta investigação.

1.1 Os pioneiros da flauta doce no Uruguai

Para tentar reconstruir a história da flauta doce no Uruguai, foi necessário recorrer, como principal fonte, à memória daqueles que se dedicam ao instrumento, porque, como já mencionado, a única investigação que versa sobre a flauta doce no ambiente musical uruguaio é a que desenvolveu o autor como TCC. Não exaurindo a análise possível, o objetivo é sinalizar o panorama da utilização da história oral na produção do conhecimento, o que nos permite ter um acercamento à História da flauta doce no Uruguai. Nesse sentido, o uso de comentários e relatos que aparecem em conversas coloquiais, juntamente com os dados obtidos no TCC acima mencionado, permitiu construir um esboço da narrativa da história do instrumento no Uruguai.

Nas áreas da Antropologia, Ciências Sociais, História, e Musicologia, entre outras, é comum o emprego de entrevistas de história oral e demais relatos de experiência pessoal nas suas pesquisas. Conforme Alberti (2005, p. 155),

a História Oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravador à fita. Ela consiste na realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam acontecimentos e conjunturas do passado e do presente.

³ Este ponto é apresentado como um grande resumo, porque aprofundar nesta temática não é o escopo da presente investigação.

Por outro lado, Éder da Silva (2007, p. 36) afirma que “[...] para a produção da(s) História(s), torna-se indispensável recorrer à memória”. Da mesma forma, ele acha que a história oral foi rejeitada quando a História começou a adquirir o estado de ciência. Mas, nas últimas décadas do século XX, Da Silva (2007, p. 36) afirma que “a ideia de um objetivismo histórico, onde a ciência poderia responder a tudo ou chegar a verdades absolutas, como acreditavam os historiadores do paradigma tradicional ou marxista, já não se sustenta”. Da Silva (2007, p.37) assinala que a história precisa recorrer a outras fontes, começando a perceber que a realidade histórica não é independente do sujeito. Verdade ou realidade é uma construção cultural na qual a visão do indivíduo de si mesmo e do mundo intervém.

O trabalho do historiador, nesta nova visão, é o de conhecer e compreender como as diferentes verdades foram construídas pelo sujeito histórico. Neste sentido, Da Silva (2007, p.37) afirma que:

a história, passada de geração a geração, é entendida muitas vezes por quem a recebe não como uma cópia autêntica do ocorrido, sem subjetividade. Cada indivíduo, enquanto sujeito histórico, compreende e interpreta construindo uma representação particular do ocorrido, modificando, muitas vezes, a tradição.

Com base no dito, neste capítulo, será feita uma tentativa de mostrar ao leitor as diferentes formas de interpretações da vida, formas de compreensão do senso comum, significados variados atribuídos pelos participantes às suas próprias experiências.

Um dos nomes que aparece com muita recorrência na memória dos flautistas veteranos uruguaios é o do professor Raúl Botella Methol (?-?); ele foi um dos pioneiros que abriu as portas para a prática da música de câmara com flauta doce. O Uruguai, na segunda metade do século XX, testemunhou uma proliferação de grupos de flautas doces, integrados principalmente por amadores. O professor Botella introduziu na cena musical uruguiaia as primeiras flautas de madeira compradas em lojas alemãs, suíças e inglesas e gerou uma intensa atividade de divulgação deste instrumento através de aulas particulares, destacando-se seu trabalho na Escola de Música do Instituto Crandon⁴, em Montevideu. Entretanto, sua formação era na área da flauta transversal, porque na época não havia no país professor especialista em flauta doce. Seu trabalho com a flauta doce focalizou-se no desenvolvimento da prática de música no âmbito doméstico, no estilo da tradição alemã conhecida como *Hausmusik*. Botella trabalhou basicamente com adultos, desenvolvendo repertório para quarteto de flautas doces.

⁴ Escola de ensino fundamental e médio que forma parte da comunidade da Igreja Metodista do Uruguai.

Nos primórdios do século XXI, durante três anos, surgiu, para o autor, a oportunidade de trabalhar, de forma remunerada, com Botella, num formato que foi uma novidade: ele tinha alunos privados e para dar aula contratava mais dois flautistas, para dessa maneira criar um quarteto para tocar junto com seu aluno. Os alunos eram majoritariamente imigrantes alemães e judeus alemães com atividade na área da advocacia, medicina ou empresários. Uma vez por ano o professor viajava para Europa trazendo flautas e partituras encomendadas por seus alunos, com os custos da viagem cobertos por eles.

A aula iniciava às nove horas da manhã e após uma hora de trabalho, se tomava o café da manhã continuando trabalhando até o meio-dia. O repertório estudado era de música renascentista. O professor não permitia que seus alunos realizassem apresentações em público, por achar segundo sua própria fala que, o público uruguaio não estava acostumado a este tipo de repertório e não entenderia esta música. Com certeza trata-se de uma afirmação polêmica, mas é um dos dados que pode ser considerado para a flauta doce ter permanecido dentro da prática amadora, no âmbito doméstico, como já foi mencionado anteriormente.

Outros músicos, como por exemplo, o multi-instrumentista e compositor Ulises Ferretti (1953-2014), que trabalhou na cidade de Florida, e o clarinetista Santiago Bosco Júnior (?-?), que trabalhou nas cidades de Colonia e La Paz, desenvolveram atividade docente concomitantemente ao professor Botella, levando a flauta doce para o interior do país, formando grupos de música de câmara com adultos. Todos eles tinham o mesmo denominador comum: não tiveram professor especialista com quem estudar e eram integrantes da *Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Representaciones y Espectáculos* (OSSODRE). Possuíam estudos em clarinete, flauta transversal ou oboé, adaptaram a técnica dos seus instrumentos para a flauta doce gerando uma grande difusão do instrumento.

Os grupos de câmara acima mencionados passaram a existir nos anos 1970 com atividade até meados dos anos 1990 e caracterizavam-se por utilizar um instrumental capaz de interpretar peças da Renascença e do Barroco. Estes músicos amadores utilizaram, por três décadas, réplicas de instrumentos de seus homônimos históricos como *Krumhorn*⁵, flautas doces renascentistas e barrocas, alaúdes, espinetas, percussão, *Kortholt*⁶, entre outros.

⁵ Instrumento de sopro de palheta dupla encapsulada com forma de bengala invertida.

⁶ Instrumento de sopro de palheta dupla encapsulada.

Graças a estas atividades de divulgação do instrumento, alguns flautistas como Gustavo Garcia Lutz (*1958), Alicia Sena (?-?) e Aníbal Gil (?-?) alcançaram um nível técnico que lhes permitiram dar continuidade no Uruguai ao trabalho iniciado por seus professores. Outros lograram estudar nos Estados Unidos, Suíça e recentemente, no Brasil, desenvolvendo intensa atividade artística e docente no exterior. Infelizmente, alguns destes flautistas não voltaram ao país, como, por exemplo, Marcos Volonterio (?-?), que estudou com o professor Aníbal Gil e seguiu seus estudos na Suíça. Atualmente, Volonterio é professor no *Conservatoire populaire de musique, danse et théâtre*, situado na cidade de Genebra, Suíça.

1.2 A flauta doce nos espaços institucionalizados de ensino no Uruguai

O Uruguai desenvolveu há 78 anos um sistema de 21 Escolas de Música dentro do ensino fundamental com aulas no contraturno⁷. Nestas escolas, por muitos anos foi utilizada a *Swanson Tonette*⁸ e nos anos 1970 começou-se a utilizar a flauta doce. Os estudantes podem escolher estudar piano, violão, trompete ou flauta doce, além de ter outras disciplinas obrigatórias: percepção, história da música, danças tradicionais uruguaias, expressão corporal e canto coral. No ano de 2015 estas escolas transformaram-se em Escolas de Artes e foram incorporadas na grade curricular aulas de teatro, desenho e literatura, sendo retiradas as disciplinas de história da música e percepção. As crianças iniciam os estudos com nove anos de idade e estudam por até quatro anos. Quando concluem os estudos na Escola de Artes, é muito difícil, senão impossível, para os alunos dessas escolas continuarem estudando flauta doce, porque apenas dois dos dezenove conservatórios municipais⁹ do país oferecem o ensino deste instrumento.

⁷ O decreto-lei de 24 de agosto de 1877 estabeleceu a educação musical como parte do currículo das escolas de ensino fundamental no Uruguai, permitindo e fomentando a criação das Escolas de Música. A Lei Nº 18.437 de 12 de dezembro de 2008 ratifica a educação artística no ensino fundamental e médio.

⁸ A *Swanson Tonette* é uma pequena flauta de baquelite, que já foi popular na educação musical americana, possui sistema de bisel e seis orifícios, com a opção de poder furar mais dois para tocar alterações.

⁹ Uruguai está dividido em 19 departamentos, cada capital departamental possui um conservatório municipal onde é possível estudar instrumentos de orquestra e canto. Alguns deles incluem outras opções como violão, bandoneon ou flauta doce.

Neste contexto podemos nomear ao menos duas grandes problemáticas: 1) os professores de flauta doce nestas escolas não são especialistas e 2) ao finalizar o curso, os alunos não têm nenhuma instituição de educação continuada onde possam dar prosseguimento aos seus estudos. Alguns alunos prosseguem suas formações em conservatórios municipais, tocando fagote, clarinete ou flauta transversal, e outros desistem dos estudos musicais por não se verem tocando outros instrumentos que não seja a flauta doce. Beatriz Zopollo (2016), flautista da OSSODRE afirma:

[...] O nível alcançado [pelos flautistas doces] é baixo, pois não há como desenvolver uma atividade que permita ao artista dedicar-se à flauta doce como um modo de vida. Isso leva a nunca atingir um nível profissional, simplesmente porque não há dedicação total. Outro fator básico é o fato de que não há espaços de trabalho para ser um profissional da flauta doce. E hoje o apoio político ao desenvolvimento profissional não se concentra nesse tipo de instrumento, não há espaços de formação em que seja dada a importância estilística da idade de ouro da flauta doce. Sendo um instrumento barato, de emissão fácil e rápida, a formação do artista é negligenciado e é considerado um instrumento fácil para as crianças brincarem, levando ao conceito errado de que é um instrumento de “introdução” aos outros instrumentos¹⁰ (apud RODRIGUEZ, 2016, p.103).

Como se observa na citação acima, existe um problema comum a todos os flautistas doces: o emprego como músico profissional. Em termos gerais esta situação é própria do instrumento. São muito poucas as instituições que possuem grupos estáveis de câmara com vagas para empregar flautistas doces. Outro aspecto que é bastante comum, e que aparece no texto citado, reside no fato de se considerar a flauta doce como um instrumento de introdução a outros instrumentos, o que a professora Zopollo pensa ser uma concepção errada. Para essa professora, um elemento importante que diferencia a inserção da flauta doce no ambiente acadêmico uruguaio (universidade e conservatórios municipais) é a falta de interesse político para gerar espaços onde fomentar o estudo profissional de instrumentos de música antiga.

¹⁰ [...] El nivel al que se llega es bajo dado que no hay manera de desarrollar una actividad que le permita al ejecutante dedicarse a la flauta dulce como una manera de vivir. Esto lleva a que nunca se llegue a un nivel profesional, simplemente porque no hay una dedicación total. Otro factor básico es el hecho de que no hay espacios laborales para ser un ejecutante profesional de flauta dulce. Y hoy día el apoyo político para un desarrollo profesional no está enfocado a este tipo de instrumento, no hay espacios de formación donde se le dé la importancia estilística de la época de oro de la flauta dulce. Por ser un instrumento barato, de fácil y rápida emisión se descuida la formación del ejecutante y se considera un instrumento fácil para que los niños jueguen llevando al concepto equivocado de que es un instrumento de “introducción” a los otros instrumentos [tradução do autor].

No contexto escolar no qual se insere a flauta doce no Uruguai, fica clara a ideia de não ser necessária ter uma formação apurada no instrumento. Esta situação se espelha em outros contextos, gerando uma formação mais frágil dos instrumentistas, impactando de forma negativa em uma possível inserção artística de nível profissional no âmbito musical. Já Castelo (2018, p. 13) aponta, na sua tese de doutorado esta mesma situação:

Se, por um lado, trata-se de um instrumento largamente utilizado na iniciação musical; por outro lado, é um instrumento para o qual é dedicado repertório de elevado nível técnico. A ideia da não necessidade de conhecimento técnico específico para execução da flauta doce tem impactos negativos profundos desde a própria eficácia do instrumento na iniciação musical até sua utilização para fins de “performance musical” em nível profissional. Isso frequentemente acarreta uma descontinuidade na formação de flautistas doces, ao contrário do verificado no processo de formação profissional de outros instrumentos.

Embora Castelo não defina em qual ou quais cidades ou regiões observou esta situação, ela revela notável semelhança com o cenário da flauta doce no Uruguai.

No século XXI, pelo menos dois fatores permitiram desenvolver um interesse crescente nos compositores para escrever obras de diferentes combinações instrumentais com flauta doce. Um deles foi a criação do grupo Interpresen na primeira década do século, no âmbito da UdelaR. Idealizado por compositores, professores e ex-professores da Universidade, o grupo pretendia manter uma tradição enraizada no ambiente universitário uruguaio: a do Grupo de Estudos. Esta figura educacional consiste em reunir uma turma de estudantes, professores e profissionais em torno do estudo de um tópico específico, sem ter um professor ou orientador e sem formar parte de uma disciplina. Todos os membros do grupo contribuem com sua experiência no mesmo nível de igualdade para construir conhecimento entre todos.

Neste caso, Interpresen reuniu-se com o objetivo de estudar, interpretar e divulgar a música contemporânea latino-americana. Uma característica do grupo era a heterogeneidade dos instrumentos que os participantes¹¹ tocavam: contrabaixo, flauta doce, flauta transversal, piano, saxofone, trombone, violino, violão e violoncelo (às vezes se incorporava trompa¹²). Por causa desta diversidade surgiu a necessidade de criar ou adaptar peças especialmente para este grupo. Inicialmente o professor Felipe Silveira fez transcrições de obras de Leo Brower,

¹¹ Adriana Genta (saxofone), Carlos Florit (trompa/compositor), Carmen Geloz (saxofone), Daniela Figueroa (contrabaixo), Emiliano Aires (piano/regente), Felipe Silveira (violão/compositor), Fernanda Lazaga (violino), Inés Agosto (saxofone), José Iturriberry (piano/compositor), José Rodríguez (flauta doce), Matilde Fernández (violoncelo), Natalia Bibbó (flauta transversal), Natalia Sanabria (trombone) e Ulises Ferretti (flauta doce/compositor).

¹² O compositor uruguaio Carlos Florit é trompista da orquestra de San Juan, Argentina. Habitualmente visitava o Uruguai e nessas viagens participava dos ensaios e às vezes dos recitais de Interpresen.

mas os compositores que formaram parte ou colaboraram com Interpresen rapidamente começaram a escrever suas próprias obras para a instrumentação disponível no grupo.

Outro dos fatores que contribuíram para a composição de obras para flauta doce foi o *Encuentro de Música Contemporánea Montevideo* (2007-2009). Compositores argentinos como Marcelo Villena (*1972), brasileiros como Antônio Cunha (*1952) e uruguaios como Felipe Silveira (1957-2009), José Iturriberri (*1936) e Ulises Ferretti (1953-2014), entre outros, escreveram peças que foram estreadas nestes encontros com uma instrumentação onde a flauta doce tinha participação. Neste contexto Interpresen fez contato com grupos argentinos (*Ensamble Contemporáneo Andino*) e brasileiros (*Ex-Machina*) dedicados à composição e interpretação de música contemporânea, participando de concertos em ambos países. Interpresen também criou vínculos com o *Núcleo de Música Nueva* (NMN), que é uma organização dedicada à divulgação da música contemporânea e a mais antiga do Uruguai (54 anos).

No século XX, a flauta doce foi utilizada na Argentina, no Brasil e no Uruguai pelos imigrantes como um instrumento de iniciação musical, mas, exceto no Uruguai, o instrumento foi incorporado ao ensino superior, permitindo assim um maior aperfeiçoamento na formação dos flautistas. Até a conclusão desta dissertação nem a EUM ou a UdelaR geraram alguma iniciativa a favor da criação do curso de bacharelado em flauta doce.

1.3 A flauta doce uruguaia no palco

Por outro lado, no Uruguai o instrumento permaneceu fortemente vinculado ao ambiente doméstico, de prática amadora, e, diferentemente da Argentina e do Brasil, ainda não oferece formação em nível superior. No Uruguai a flauta doce sempre esteve no âmbito doméstico, tendo adultos como estudantes, mas não crianças, com exceção das experiências já mencionadas nas Escolas de Artes e no *Instituto Crandon*. Esse fato levou o instrumento a permanecer na esfera da prática amadora no ambiente da *Hausmusik*, como foi definido em parágrafos anteriores.

Na cena da música antiga, a organista Cristina García Banegas criou o *De Profundis*, conjunto vocal e instrumental dedicado ao repertório barroco latino-americano. Neste grupo participaram a flautista Lucía Beltrán, formada em Química (que estudou flauta doce com a oboísta da OSSODRE, Mariana Berta), e a flautista Cecilia López, formada em Direito (que estudou flauta doce com Lucía Beltrán e Raul Botella). Beltrán (2016), sobre seus estudos em flauta doce, afirma:

Na época em que estudava na Faculdade de Química, estudava com uma amiga cujo irmão havia começado a estudar flauta doce e o ouvi estudar e tocar acompanhado de um violonista. Naquele momento da minha formação, prestes a terminar [a faculdade], eu estava ansiosa para começar uma atividade completamente diferente da científica e achei que era um instrumento de execução fácil para começar nos meus então 24 anos¹³ (apud RODRIGUEZ, 2016, p. 85).

A escolha pela flauta doce parece responder à ideia de ser um instrumento simples, mas depois de anos tocando Lucía (2016) pensava que:

Continua sendo um instrumento associado a iniciantes ou amadores, mas acho que nos últimos anos vem ganhando um pouco mais de prestígio. Também se deve ao fato de que nosso nível como flautistas doces não está à altura do nível profissional de outros instrumentistas ou outros flautistas do exterior. Ainda estamos no meio do caminho¹⁴ (apud RODRIGUEZ, 2016, p. 88).

Na citação, Lucía reflete sobre o nível dos flautistas doces uruguaios e o compara com o nível de expertise que possuem os profissionais de outros instrumentos e flautistas do exterior. Pensa que não se consegue desenvolver um maior grau de proficiência por ser considerado ainda um instrumento para iniciantes ou amadores.

Outros grupos, como *Interpresen*, *AlSur*, *Bergerette*, *Amalgama*, *San Felipe y Santiago*, também como apresentações de flautistas de outros países (Alemanha, Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, EUA, Japão e México), que de forma esporádica se apresentam nos palcos uruguaios, junto com o *EnFlautUy*, geram uma atividade artística que permite inserir a flauta doce de forma ativa na cena musical uruguaia.

1.4 Um parêntesis: a flauta doce na Argentina e no Brasil

Comparando a atividade com a flauta doce no Brasil e na Argentina, o Uruguai teve uma origem e um desenvolvimento paralelos e praticamente com os mesmos determinantes destes dois países. Apontaremos brevemente algumas diferenças que levaram a posicionar a flauta doce nesses países vizinhos de maneira profissional.

¹³ En la época en que me encontraba cursando mi carrera en la Facultad de Química, estudiaba con una amiga cuyo hermano había comenzado a estudiar flauta dulce y lo escuchaba estudiar y tocar acompañado de un guitarrista. A esa altura de mi carrera, ya a punto de terminar, estaba ansiosa por comenzar con una actividad que fuera completamente diferente a la científica y me pareció que era un instrumento de fácil ejecución como para comenzar con mis entonces 24 años [tradução do autor].

¹⁴ Continúa siendo un instrumento que se asocia con principiantes o amateurismo pero pienso que en los últimos años ha ido ganando un poco más de prestigio. También es debido a que el nivel nuestro como flautadulcistas no está a la altura profesional de otros instrumentistas o de otros flautadulcistas del extranjero. Estamos como a medio camino aún. [tradução do autor].

Na Argentina, a professora Susana Graetzer (?-?), esposa do professor Guillermo Graetzer (Viena, 1914 - Buenos Aires, 1993), fundador do *Collegium Musicum*, estudou flauta doce na Europa com uma das filhas da família Trapp e após retornar à Argentina introduziu o ensino de flauta doce no *Collegium Musicum* no ano de 1948.

Outro nome importante é o de Filóstetes Martorella. Ariel Juan (1998, p. 11) menciona que Martorella era originalmente professor de clarinete no Conservatório Nacional. “Ele foi autodidata, porque onde iria encontrar um professor de flauta doce? Naquela época, foi um dos primeiros professores do instrumento”¹⁵ (JUAN, 1998, p. 11).

Graças a Martorella, a flauta doce foi introduzida nos cursos de iniciação no *Conservatorio Nacional* no início da década de 1970. Foi a primeira vez que este instrumento entrou no âmbito acadêmico. Perto de 1977 foi introduzido primeiro como disciplina no Conservatório Municipal primeiro e depois no [Conservatório] Nacional, mas a formação na sua totalidade (com 10 anos de estudo) não foi implementada até perto dos anos 1990¹⁶ (JUAN, 1998, p. 11).

Na citação é possível observar que na Argentina a flauta doce foi rapidamente introduzida no âmbito acadêmico, ocupando o lugar de instrumento musical para a prática profissional, e não de instrumento para amadores. Da mesma maneira que no Uruguai, os primeiros professores foram autodidatas.

Mario Videla (*1939) é considerado o grande pioneiro na história da flauta doce argentina. Suas pesquisas sobre repertório antigo em bibliotecas europeias, transcrevendo obras de fac-símile para notação moderna e publicando-as, geraram grande impacto na Argentina, no Brasil, no Chile e no Uruguai. Videla conseguiu posicionar o estudo da flauta doce de tal forma que as escolas públicas argentinas de ensino fundamental incorporaram o ensino do instrumento ao currículo. Ele fundou e dirigiu grupos de música antiga, gerando a necessidade em seus intérpretes de obter um nível técnico mais elevado. Assim, atualmente a Argentina possui o ensino da flauta doce e outros instrumentos antigos em instituições de alto nível como o *Conservatorio Manuel de Falla*, contando com professores argentinos que estudaram no exterior.

¹⁵ Él fue autodidacta, porque ¿dónde iba a encontrar un profesor de flauta dulce? En esa época, él fue uno de los primeros maestros del instrumento [tradução do autor].

¹⁶ Gracias a Mortorella, la flauta dulce fue introducida en los cursos de iniciación en el Conservatorio Nacional a comienzos de la década de 1970. Era la primera vez que este instrumento entraba en el ámbito académico. Cerca de 1977 fue introducido como carrera en el Conservatorio Municipal primero y luego en el Nacional, pero la carrera en su totalidad (con los 10 años de estudio) no se implementó hasta cerca los 90 [tradução do autor].

Segundo a pesquisa de doutorado feita por Patrícia Michelini Aguilar (2017, p. 182), professora de flauta doce da UFRJ, a flauta doce esteve presente no Brasil pelo menos desde 1551. Na sua tese, ela menciona que “A flauta foi usada sistematicamente como instrumento de iniciação musical dos meninos índios durante toda a segunda metade do século XVI”. No decorrer do século XVII, as flautas foram usadas por índios adultos e incorporadas ao culto religioso, mas no século XVIII as menções à flauta desaparecem. “Fora dos ambientes jesuítas, não encontramos documentos que registram a presença de flauta doce no Brasil durante o período colonial, o que não significa, obviamente, que ela não tenha sido utilizada” (AGUILAR, 2017, p. 183). No século XX, segundo a pesquisa da professora Aguilar (2017, p. 185):

Os primeiros flautistas e professores de flauta doce que atuaram no Brasil no século XX, eram, em sua maioria, imigrantes alemães que haviam estudado flauta doce na escola quando crianças [...] Muitos outros foram autodidatas. De todas as informações recolhidas, verificamos que apenas Isolde Frank tinha formação em flauta transversal e flauta doce pela *Musikhochschule* de Stuttgart antes de vir para o Brasil.

De acordo com o que surge da investigação da professora Aguilar, após um período de quase dois séculos em que não há registros da presença da flauta doce, ela ressurgiu em meados do século XX, como instrumento de iniciação musical. A partir dos anos 1970, é rapidamente introduzida em cursos universitários de licenciatura e bacharelado, como na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), UFRGS, também se faz presente em conservatórios públicos e privados como o Conservatório Brasileiro de Música (CBM).

Muitos flautistas brasileiros estudaram na Europa e em seu retorno ingressaram como professores em conservatórios e universidades públicas e privadas. Mais recentemente, em 2018, foi criado o primeiro e até agora único Mestrado em Música na área de concentração em Práticas Interpretativas-Flauta Doce do Brasil, na UFRGS. Desta forma, mesmo em um país de dimensões continentais como o Brasil, o nível alcançado pelos flautistas brasileiros é consideravelmente elevado. Considerando o exposto, em relação à história da flauta doce no Brasil, esse conjunto de ações e possibilidades de formação é e foi fundamental para o desenvolvimento profissional de seus intérpretes.

1.5 Reflexões sobre o repertório uruguaio para flauta doce: história e contemporaneidade

Neste subcapítulo é contextualizado o tipo de repertório que tem sido abordado pelos flautistas doces. Para isso serão feitas comparações entre a cena artística e educacional da América do Sul e da Europa.

À primeira vista a julgar pelo tipo de repertório que é trabalhado nos conservatórios e universidades e o que é apresentado na cena pública, parece que o leque de possibilidades se limita aos séculos que compõem o Barroco e que, fora desse período, a atividade da flauta doce não existe. No entanto, isso está muito longe da realidade.

No artigo “*El desconocimiento sobre la flauta de pico*” de Alba Berdiel (2014, s/p), publicado na revista do *Conservatorio de Sevilla* (Espanha), ela considera que a maioria dos instrumentos sinfônicos tem um conjunto de obras que contempla um período de dois séculos e meio (do Classicismo ao século XX), ao contrário da flauta doce, cujo repertório abrange pelo menos sete séculos (do século XIV ao século XX, além do já composto no século XXI). A exceção é o Classicismo e o Romantismo, períodos em que a flauta doce é praticamente ausente da cena musical pública, exceto pelas obras para *csakan*¹⁷ e *flageolet*¹⁸. Tem-se, portanto, obras em quase todos os estilos e períodos da história da música ocidental, e essa característica da flauta doce é por vezes desconhecida até pelos próprios intérpretes durante boa parte de sua etapa de formação. É muito comum que as obras tocadas por um estudante de flauta doce correspondam apenas a alguns estilos e períodos de todo o repertório disponível.

Na América do Sul não é diferente, no caso da Argentina, por exemplo, a professora Vavrecka (2014, p. 68) menciona, no *Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla*, de Buenos Aires, as obras contemporâneas presentes na súmula não utilizam a técnica estendida da flauta doce. O site da *Pontificia Universidad Católica* do Chile, inclui a flauta doce dentro do Departamento de Música Antiga, o que, por óbvio, exclui o aprendizado do repertório contemporâneo.

No Brasil, segundo Castelo (2018, p. 13), no que concerne às utilizações dadas ao instrumento, a flauta doce é destinada para fins pedagógicos, bem como para fins da performance. Esta dupla função é responsável por gerar uma situação paradoxal, tanto pela grande popularidade da flauta doce, quanto pelo generalizado desconhecimento a respeito de

¹⁷ Evoluiu da flauta doce e se tornou muito popular em Viena no século XIX. Tem a forma de um bastão e chaves (BERDIEL, 2014, s/p).

¹⁸ Tipo de flauta doce com chaves. O fabricante inglês William Bainbridge o desenvolveu e patenteou, além de criar um *flageolet* de tubo duplo em 1805 (HEAD, 2004-15, s/p).

seu repertório e suas possibilidades técnicas. Neste país o trabalho de divulgação de música contemporânea para flauta doce é feito de várias maneiras, principalmente nas universidades, onde a presença da flauta doce no ensino superior está consolidada há pelo menos 40 anos, em nível de graduação e pós-graduação. Esta presença se dá pela inclusão do repertório contemporâneo na súmula das disciplinas, realização de recitais, formação de conjuntos de flautas doces, edição de partituras, pesquisas e mediante o esforço cooperativo entre professores de composição e de flauta doce.

Se lembramos de todos os dados apresentados neste subcapítulo, fica claro que a flauta doce está associada a um certo período e tipo de repertório dentro da história da música ocidental. A pouca presença da música contemporânea nos concertos em geral significa que, quando se trata especificamente da flauta doce, o problema ainda é maior se considerarmos os preconceitos falados acima. A música contemporânea, em termos de difusão, apresenta uma séria crise; há poucos artistas que se sentem à vontade para tocar um repertório exclusivo desse tipo de música, e os professores encontram grande resistência de seus alunos quando estes são incentivados a estudar música contemporânea. Se levarmos em conta o reduzido público que assiste a recitais de flauta doce no Uruguai, a situação torna-se insustentável no caso de um programa *stricto sensu*, composto inteiramente por repertório contemporâneo. É possível encontrar uma abordagem semelhante em Walter Van Hauwe (1992, p. 6) no volume três do livro *The Modern Recorder Player*. Este autor afirma que, nesta época (final do século XX), várias gerações estão mais interessadas na música do passado do que na do presente. Considera também que esta é uma situação única de nosso tempo e que é reforçada pela educação musical “[...] na qual fomos sempre treinados para olhar para o passado e não para o futuro”¹⁹ (VAN HAUWE, 1992, p. 6). Reforça este pensamento com a seguinte ideia: “Atualmente, nós, flautistas doces, gostamos de nos ver como muito familiarizados com a música barroca, fingindo que a conhecemos por dentro e por fora, mas ao mesmo tempo demonstramos vergonhoso pouco interesse pelo tipo de música que é realmente do nosso tempo”²⁰ (VAN HAUWE, 1992, p. 6). A posição deste flautista é clara e ratifica as ideias levantadas acima sobre a relação entre a flauta doce, a música contemporânea e os atores envolvidos (professores, flautistas, alunos, público e políticas culturais).

¹⁹ [...] in which we were trained always to look back rather than forward [tradução do autor].

²⁰ We recorder players like to see ourselves today as very familiar with baroque music and pretend to understand all the ins and out of it, while at the same time we show a shamefully low interest in the kind of music which are really of our own time [tradução do autor].

O repertório uruguaio de música contemporânea escrito por compositores deste país para flauta doce catalogado até dezembro de 2018 possui noventa e sete obras compostas entre *ca.* 1975 e 2017. A instrumentação é variada, contendo, por exemplo, peças solo, duetos, trios, quartetos e policorais utilizando apenas flautas doces. Também foi possível encontrar combinações instrumentais incorporando outros instrumentos como piano; violino e violoncelo e outras mais inusitadas como: flauta transversal, violino, saxofone, trombone e piano. Podemos perceber que esse repertório é amplo e diverso, mostrando um leque heterogêneo na utilização de instrumentação, linguagem e ferramentas compositivas.

No próximo subcapítulo, mostra-se uma síntese do conteúdo do catálogo base desta pesquisa que representa um resumo do repertório contemporâneo do Uruguai. Desta forma, o leitor terá uma primeira abordagem sobre o tipo de obras contemporâneas que os flautistas doces uruguayos podem acessar. Também será apresentada uma breve descrição de como foi desenvolvido o processo de catalogação das obras descritas neste trabalho.

1.5.1 Breve descrição do catálogo

Como mencionado anteriormente, este catálogo foi preparado com base no desenvolvido anteriormente, em 2016, o qual continha obras compostas entre *ca.* 1975 e 2015. Nesta dissertação foi aprimorada a complementação do primeiro que contém obras compostas entre 2015 e 2017.

O processo de coleta das obras, em alguns casos foi difícil, e às vezes impossível de acessar a partitura. Certos compositores, como por exemplo, Telechea (1980), apresentam seu próprio catálogo de obras com uma organização precisa, mas em contrapartida, identificamos Ferretti (1953-2014), que apenas fornece gravações totais ou parciais de suas obras chegando a se constatar, infelizmente, a perda total de um número de composições, das quais só se possui referências orais. Em outros casos, como o antes mencionado Telechea, que demonstra preocupação na proteção do seu material, afirmou que perdeu partituras ficando apenas o registro de áudio. Vale ressaltar, que as partituras foram achadas na biblioteca da EUM e nos acervos pessoais dos compositores.

No período definido para esta pesquisa de mestrado, foi possível catalogar noventa e sete composições para flauta em diferentes combinações instrumentais. Quanto aos documentos resgatados, existem diferentes suportes, desde manuscritos autógrafos (treze obras), impressões feitas pelo autor, arquivos digitais em pdf (sessenta e cinco obras), cópias reprográficas (onze obras), arquivos em formato de áudio (uma obra) e partituras editadas

comercialmente (três obras), até registros em dissertações de mestrado e teses de doutorado (quatro obras).

As obras mais antigas achadas até agora (três peças) estão disponíveis em um volume, publicado na Argentina em 1979²¹, onde seu direito de cópia é datado em 1976. As formações mais comuns encontradas são o duo e o quarteto de flautas doces, mas o dado mais notável é que não se trata do típico quarteto de flautas doces, formado por soprano, contralto, tenor e baixo. A instrumentação quase padrão encontrada para os quartetos é conformada por sopranino, soprano, contralto e baixo. No que concerne aos duos, as flautas soprano e tenor são os instrumentos mais usados.

De um total de dezenove compositores, foi possível determinar que nenhum deles é afro-descendente e apenas três são do sexo feminino. Esses dados revelam que, mesmo nas últimas décadas do século XX e nas duas primeiras do século XXI, no Uruguai, a composição ainda é um território predominantemente branco e masculino. Como o estudo de gênero ou etnia não representa o centro desta pesquisa, não se pretende aprofundar neste tópico, mas pode ser considerado um tema para o desenvolvimento de investigações futuras.

1.5.2 Conceituações teóricas sobre o catálogo

O catálogo que constitui a base para este trabalho de pesquisa foi elaborado como parte do TCC do Bacharelado em Musicologia, realizado na EUM, em Montevideu pelo autor. Na época, se pretendia resgatar uma parte do patrimônio imaterial da produção artística do Uruguai, oferecendo um banco de dados que permitisse registrar e difundir o acervo musical dos compositores uruguaios dos séculos XX e XXI no que se refere à produção de música para flauta doce.

O catálogo oferece diferentes possibilidades de uso. Em sendo o primeiro mapeamento do repertório uruguaio para flauta doce, proporciona aos intérpretes um panorama das obras existentes, como um guia para que escolham seus repertórios. Já os musicólogos, por exemplo, podem desenvolver futuras pesquisas sobre a música contemporânea uruguaia, os professores podem ter uma primeira ideia do material existente para uso pedagógico e os compositores podem vir a se sentir estimulados a criar novas obras para flauta doce.

²¹ PERERA, Homero. **Tango, Milonga, Tango**. Buenos Aires: Barry, 1979. 1 partitura. Três flautas doces soprano e violão.

Os fundamentos para mudar e aprimorar o catálogo feito por Rodríguez (2016) foram achados em Guerra Cotta (2011, p. 31): “Um catálogo descreve o acervo ou os acervos de um arquivo como um todo, para que o pesquisador possa saber a existência de um documento antes de visitar pessoalmente o arquivo [...]”²². Todo catálogo descreve o conteúdo de todos os documentos de acordo com uma ordem cronológica, temática, onomástica, entre outros pontos, e Guerra Cotta menciona ainda que, no caso de fontes musicais manuscritas, é possível consultar “*Rules for cataloguing music manuscripts*”, publicado pela *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centers* (IAML) em 1975, e as regras do *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) (Espanha, 1996), que devem ser usados em combinação com a perspectiva arquivística.

Guerra Cotta (2011, p. 30) também menciona que os elementos mínimos de descrição recomendados pelo RISM são: a) nome do autor, b) título e forma musical, c) título próprio, d) documento manuscrito (autógrafo, se aplicável) ou impresso, e) tipo de documento (grade, redução, parte, etc.), f) *Incipit* musical, g) nome da biblioteca ou arquivo, cidade e país/responsável pela descrição.

Para reorganizar este catálogo, e que ficasse conforme aos requerimentos desta pesquisa, foram usados diferentes modelos de referência como: o livro-catálogo “Prata da Casa”, desenvolvido por Carpena (2014), o livro da Pesquisadora Daniele Barros (2010): “A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil”, que trabalha com catálogos de obras brasileiras e as orientações metodológicas para montar catálogos musicais propostas por Guerra Cotta (2011).

O catálogo desenvolvido tenta descrever ao máximo cada obra encontrada, utilizando para isso uma ficha catalográfica (quadro 1) para cada composição, portanto, segundo Cotta (2011, p. 31), é um catálogo analítico. A ficha possui onze campos, que são resultado da soma dos elementos definidos por Carpena, Guerra Cotta, IAML, RISM, selecionados e adaptados pelo autor:

²² Catálogo. Describe el fondo o los fondos de un archivo como todo, de manera que el investigador pueda conocer la existencia de un documento antes de visitar personalmente el archivo [tradução do autor].

Quadro 1 - Ficha Catalográfica.

1. Nome do compositor	
2. Título da obra	
3. Data de composição	
4. Data e local da estreia	
5. Intérprete(s) da estreia	
6. Tipo de documento	
7. Número de seções/movimentos	
8. Instrumentação	
9. Comentário sobre a peça	
10. <i>Link web</i>	
11. <i>Incipit</i>	

Fonte: Autor.

Algumas considerações sobre a ficha catalográfica a se ter em conta: no que diz respeito ao ponto 9 (comentário sobre a peça), este é utilizado como um espaço aberto no qual serão incluídos: anotações que possam aparecer na partitura feitas pelo próprio compositor, bem como comentários realizados pelo compositor em entrevistas e aqueles feitos pelos intérpretes ou pelo autor desta investigação. Optou-se pela inclusão do *Incipit* porque se julgou o elemento mais adequado para descrever o início de cada obra. Praticamente todas as peças utilizam uma escrita convencional e apenas duas das obras catalogadas apresentam uso de meios mistos. Outra decisão metodológica, foi incluir o ponto 10 (*link web*) como mais uma forma de poder acessar as composições em um formato que se adapte aos elementos tecnológicos disponíveis no momento histórico em que este trabalho foi escrito.

Para esta dissertação, se apresentam as fichas catalográficas organizadas pelo tipo de instrumentação (ver Apêndice A). A decisão de organizar o catálogo dessa forma foi baseada na experiência do autor como intérprete e nos diferentes catálogos consultados, especialmente o desenvolvido por Carpena (2014, p. 16), que coloca: “Optou-se por adotar o critério de instrumentação, por sua objetividade e porque entendemos que os principais interessados no acervo seriam flautistas e professores de flauta doce”.

No momento de montar um programa de concerto, o intérprete pode procurar obras por tipo de instrumentação, de acordo com a formação instrumental que possui (duo, trio, quarteto, entre outros), e este é o principal fator que motivou as decisões no momento de elaborar o catálogo. Também se criaram listas, tomando como base as indexações desenvolvidas por Carpena (2014, p. 187-195), com a finalidade de organizar as obras por nome de compositor, título e finalmente, por data de composição. Desta forma, os pesquisadores podem acessar o material contido no catálogo partindo de um destes quatro dados presentes nas fichas catalográficas e nas listas.

Este material (fichas catalográficas e listas) foi incluído nos anexos por não constituir o foco central da presente investigação, porém representa uma ferramenta importante para o desenvolvimento desta pesquisa.

2 TÉCNICA ESTENDIDA NO REPERTÓRIO URUGUAIO PARA FLAUTA DOCE

Como o foco desta pesquisa é as técnicas estendidas utilizadas pelos compositores uruguaios em suas composições para flauta doce, foi necessário determinar dois conceitos básicos: técnica e técnica estendida.

Neste capítulo, por meio de uma revisão bibliográfica e utilizando um processo dedutivo, apresenta-se uma breve discussão do pensamento de vários autores sobre esses dois conceitos e, a partir deles, se expõe a definição operacional para cada termo que é utilizada no texto.

2.1 Abordando o conceito de Técnica

Toda atividade humana na medida em que começa a se especializar, adquire um vocabulário que é definido segundo suas próprias necessidades e características. Este conjunto de palavras e expressões é conhecido como vocabulário técnico. Quando se começou a aprofundar nesta pesquisa, se lidou com uma série de expressões técnicas próprias do fazer musical. Mas, em conversas com estudantes e professores se percebeu que muitas das palavras da linguagem técnica musical adquirem um tratamento superficial que beira o coloquial. Às vezes pensamos que todos os músicos, do ambiente acadêmico, atribuem a mesma definição ou mesmo conteúdo a uma palavra, mas é muito comum haver dificuldades no momento de definir com precisão algum dos termos utilizados. Neste contexto, foi necessário, para esta dissertação, partir de uma definição operacional para os termos “técnica” e “técnica estendida”.

Segundo Oliveira (2008), uma constante na história da humanidade é a busca do conhecimento para desvelar e compreender o mundo. Juntamente com esta necessidade que toda sociedade tem de compreender seu microcosmos simbólico, subjaz o desejo de dominar e controlar, conhecer para ter controle. “É uma busca que faz parte do ser humano enquanto ser racional e de seu enfrentamento com a natureza. Esta procura por conhecimento integra a própria estratégia de sobrevivência da espécie humana” (OLIVEIRA, 2008, p. 10). No intento de chegar a uma definição operacional para esclarecer a palavra técnica, a leitura de diversos autores nos conduziu até o pensamento de diferentes filósofos que se baseiam na Filosofia da Grécia Clássica.

Segundo a filósofa Eva Oliveira (2008, p. 2), a técnica, a *tekhné* e a tecnologia correspondem às três fases do desenvolvimento histórico da técnica. O desenvolvimento destes conceitos atende a relação do homem com a natureza, na necessidade de criar ferramentas para superar as dificuldades impostas por ela. Para esta pensadora a técnica é um saber fazer que caracteriza a presença de uma cultura humana. A professora Oliveira, parafraseando o filósofo italiano Nicola Abbagnano (2000, p. 239) considera que o “sentido geral do termo técnica coincide com o sentido geral de arte. A técnica é qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer” (apud OLIVEIRA, 2008, p. 3).

Podemos pensar que *tekhné* envolve a educação, no sentido que é transmissível e que está ligada a uma certa atividade específica. Neste sentido, Vargas (1994, p. 18) afirma: “As ‘*tekhné*’ gregas eram, em princípio, constituídas por conjuntos de conhecimentos e habilidades profissionais transmissíveis de geração a geração”, porém a *tekhné* está interessada na solução dos problemas práticos (apud OLIVEIRA, 2008, p. 9).

Heidegger (2007, p. 377) menciona que “aquilo que tem como consequência um efeito, denominamos causa”. Neste sentido é possível pensar que a existência da música gera a necessidade de desenvolver técnica para sua execução; a música (causa) tem como efeito o desenvolvimento da técnica. Esta relação torna-se um ciclo de dependência ou de retroalimentação positiva (processo dialético): a técnica (transforma-se em causa) tem como efeito a música, “a técnica é um modo de desabrigar” (HEIDEGGER, 2007, p. 380). “Causa, *casus*, pertence ao verbo *cadere*, cair, e significa aquilo que efetua, que faz com que algo surja dessa ou daquela maneira no resultado” (HEIDEGGER, 2007, p. 377).

A palavra “técnica” é um elemento onipresente na vida de todo músico. Aliás, quando os autores desta pesquisa começaram a tentar definir o termo, se observou que, em geral, ele é pensado a partir de um ponto de vista meramente mecânico (físico-motor). Entretanto, percebe-se que na concepção de corpo se compreende o mesmo de uma forma holística, no qual ele participa, segundo mencionam Gerling e Souza (2000, p. 118) de um todo que inclui aspectos como “resposta musical, perceptiva, motórica e afetiva”. Castelo (2018, p. 28) relaciona aspectos expressivos aos mecânicos e pensa que reduzir a técnica a um aspecto meramente motriz pode gerar limitações na expressão musical:

A técnica instrumental é comumente discutida sob o viés do mecanismo de seu funcionamento. Ainda que, para fins didáticos, possa haver um foco maior no aspecto mecânico, a incapacidade de abordá-la sob um ponto de vista que a contextualize (a questões estilísticas, por exemplo) pode acarretar a limitação de seu potencial expressivo.

No entanto, Walter van Hauwe (1984, p. 7) considera a técnica, voltada para a execução de um instrumento musical, como um aspecto menos subjetivo do que a interpretação musical. Ele pensa que todo intérprete tenta comunicar seus pensamentos e emoções pessoais por meio do seu instrumento ou pela voz. Segundo van Hauwe (1984, p. 7) a arte de tocar e interpretar é basicamente um composto de três tipos de habilidades: “(a) habilidade puramente musical: a emoção pessoal ‘abstrata’; (b) habilidade técnica: aspecto puramente físico e (c) a assim chamada técnica ‘musicalmente orientada’: como transformar uma ideia musical em seu som correspondente”²³. Baseado nestes três tópicos, Van Hauwe afirma que, para poder atingir o ponto (a), é preciso primeiro desenvolver os pontos (b) e (c). Este autor estabelece uma estreita relação entre aspectos físicos (técnica) e de transmissão de emoções.

Os autores acima ampliam o conceito de técnica, incorporando ao aspecto puramente mecânico elementos áudio-perceptivos e proprioceptivos, e colocam a técnica como um componente a mais dentro do processo da interpretação musical. Neste trabalho a técnica será entendida como um conjunto de procedimentos (mecânicos, sensório-motores, áudio-perceptivos e proprioceptivos), que servem para desenvolver o domínio do instrumento posto ao serviço da interpretação musical dentro de um contexto social, geográfico e histórico determinado.

2.2 Técnica estendida e técnica estendida na flauta doce

Para que exista uma técnica estendida, devem estar consolidadas uma ou várias tradições que concordem na forma com que um instrumento deve ser tocado; reconhecer um conjunto de técnicas como estendidas implica que estas representam um rompimento a uma tradição (CASTELO, 2018, p. 28). Alexandre Rosa (2014, p. 14) apresenta uma revisão bibliográfica na qual distingue duas visões no que concerne ao conceito de técnicas estendidas: elementos inovadores e elementos tradicionais em contextos diferentes. O autor, baseando-se na pesquisadora Sonia Ray, considera que o elemento mais difícil é tentar definir se as técnicas estendidas são técnicas inovadoras ou se são técnicas tradicionais que evoluíram até se transformar numa nova técnica (ROSA, 2014, p. 15).

²³ (a) the purely musical one: the personal “abstract” emotion. (b) the technical one: the purely physical aspect. (c) the so-called “musically-oriented” technique: how to transform a musical idea into the corresponding sound” [tradução do autor].

As técnicas estendidas podem ser compreendidas como maneiras de explorar possibilidades diferentes das estabelecidas para tocar ou cantar. Morales-Ossio pensa que “a flauta doce é interessante porque é um instrumento que é conhecido como da música antiga, porém para mim é um sintetizador”²⁴ (apud VAVRESCKA, 2014, p. 69).

Este autor se refere à flauta doce como sintetizador no sentido de que ela é capaz de desenvolver muitas possibilidades tímbricas. Pode-se considerar que todo instrumento musical pode se tornar um sintetizador quando o compositor, em conjunto ou não com o intérprete, faz uma busca sistemática sobre as possibilidades sonoro-expressivas que o instrumento pode oferecer. Sustentando esta ideia, o contrabaixista Frederic Stochl disse: “O intérprete é um músico e instrumentista, não apenas um tocador reduzido à função de ser um mero receptáculo de técnicas rígidas aprendidas pela repetição e imitação, mas alguém que explore seu instrumento com propósitos musicais e, de certa forma, explore a si mesmo” (apud ROBERT, 1995, p. 59).

O surgimento e desenvolvimento das chamadas técnicas estendidas aconteceu ao longo do século XX para praticamente todos os instrumentos musicais. Foi um processo que gerou um espaço colaborativo entre os compositores e os intérpretes. Benassi (2012, p. 1) menciona que “Um dos mais importantes desenvolvimentos da música do século XX foi, sem dúvida, a expansão das técnicas instrumentais, que levaram a uma reavaliação das capacidades dos instrumentos musicais”. Em concordância com Benassi, quanto à expansão das técnicas instrumentais, pode-se considerar que é uma falsa dicotomia pensar as técnicas desenvolvidas no século passado, nesse contexto, como estranhas à técnica convencional do instrumento. Se se pensa que a técnica era passada de geração a geração, seu aperfeiçoamento e evolução são inevitáveis. Também não se pode esquecer que o desenvolvimento da técnica se retroalimenta com as ideias musicais presentes no repertório de cada época. Os compositores, nos seus processos criativos, compõem segundo as possibilidades conhecidas do instrumento na época; conforme a estética muda, a procura de novas formas de expressão pode resultar na criação de novas técnicas de execução instrumental, gerando um processo dialético contínuo.

Muitas das obras para flauta doce que utilizam as chamadas “técnicas estendidas” datam de meados dos anos 1960 (há quase 60 anos), e essas peças têm sido gravadas e tocadas por intérpretes reconhecidos na cena internacional da flauta doce. Entretanto, foi observado que as técnicas estendidas têm sido incorporadas em um ritmo muito lento ao leque das

²⁴ La flauta dulce es interesante porque es un instrumento que se lo conoce como de música antigua, sin embargo para mí es un sintetizador [tradução do autor].

técnicas “tradicionais” do instrumento. É possível pensar que a dificuldade que a comunidade de flautistas doce apresenta em termos de assimilação das técnicas estendidas, dentro do conjunto de técnicas aceitas como tradicionais, faz parte de uma situação maior: incorporação da música contemporânea no repertório do instrumento. Aliás, este processo se desenvolve junto com o repertório que deu origem à nova técnica; conforme passa o tempo, os dois (técnica e repertório) se consolidam. Entretanto, a incorporação das técnicas estendidas ao conjunto de técnicas dos flautistas depende muito da inclusão, nos cursos de formação e no repertório estudado, de obras que requeiram estas técnicas.

Nesta dissertação, e com base no que define Castelo (2018), será considerado como técnica estendida qualquer forma de uso do instrumento que seja diferente das técnicas desenvolvidas para a execução do repertório compreendido entre os séculos XVI e primeira metade do século XVIII. Em sua tese de doutorado, David Castelo (2018, p. 28) tenta distinguir e fazer uma definição operacional da técnica tradicional e das estendidas: “[...] técnica tradicional (entendida como aquela contida nos tratados históricos) e as [...] técnicas estendidas (as desenvolvidas a partir da década de 1960)”. Aclara que, no decorrer do tempo, as técnicas estendidas tendem a ser assimiladas como uma técnica tradicional (CASTELO, 2018, p. 28).

Segundo van Hauwe (1984, p. 6), a volta da flauta doce à cena musical pública, de concerto, a partir dos anos 1950, implicou no desenvolvimento de novas técnicas que surgiram da necessidade de expressão exigida pelos compositores na busca de novas linguagens musicais. Esta busca gerou, dentro do âmbito científico, reflexões e pesquisas sobre as novas técnicas conhecidas atualmente como técnicas estendidas ou expandidas.

Tomando como referência o artigo de Benassi (2012, p. 2), as técnicas estendidas na flauta doce podem ser divididas em quatro categorias: 1) dedilhados alternativos, que possibilitam a produção de harmônicos, microtons, multifônicos, variações de dinâmica e de timbre; 2) articulação, que pode ser feita com a língua, os dedos, a glote ou o diafragma; 3) vibrato, que pode ser produzido com a garganta, a língua, o joelho, os lábios ou o diafragma e 4) efeitos especiais, que aparecem vinculados ao uso do corpo do instrumento. “O grupo dos efeitos especiais é o grupo que acomoda a maior parte das técnicas expandidas da flauta” (BENASSI, 2012, p. 6). Pode-se bater no corpo do instrumento e utilizar apenas algumas partes da flauta, entre outras opções.

Estas categorias têm como referência os elementos básicos da técnica padrão da flauta doce, assim definidos por Walter Van Hauwe (1984, p. 8): condução/manejo do ar, uso da língua (articulação) e dedos/digitação.

É viável, portanto, pensar que o desenvolvimento de técnicas estendidas implica em descobrir possibilidades sonoras latentes no instrumento. Bogiages e Da Silveira (2014, p. 173) consideram que a introdução das técnicas estendidas acontece sempre que o compositor ou intérprete leva a técnica de sua época ao limite.

2.3 Relação entre técnicas estendidas e a morfologia da flauta doce

Na literatura especializada é possível encontrar artigos que descrevem em detalhes as características físicas do instrumento. Pina (2014, s/p) apresenta no seu artigo o desenvolvimento da flauta doce na cultura europeia ocidental, abrangendo da Idade Média até o século XXI. A autora estabelece uma divisão dos modelos das flautas doces em cinco grupos: Idade Média, Renascença, Período de Transição, Barroco e Modernas. Descreve a forma de fabricação e as diferenças expressivas nas qualidades do som de cada grupo. Sáez (2013, s/p) descreve a flauta Helder e acrescenta informações com o uso de áudios, o que permite ter uma maior compreensão das novas possibilidades que a adição da tecnologia²⁵ gerou nas flautas doces contemporâneas.

Nestes artigos, é possível apreciar que a incorporação de tecnologia ao instrumento não necessariamente gerou novas técnicas. Assim, é plausível inferir que as novas tecnologias, por um lado, facilitam a execução de certas passagens do repertório histórico, e por outro, permitem que o instrumento interaja com elementos tecnológicos externos, como computadores ou pedais de efeitos. Existe a possibilidade de traçar um paralelo com o que aconteceu no Renascimento e no Barroco. Em ambos os casos (da “música antiga” e da música contemporânea), a incorporação de tecnologias não implicou forçosamente no desenvolvimento de técnicas estendidas, mas permitiu, por exemplo, facilitar a execução de certos trechos musicais ou expandir a extensão do instrumento.

Um aspecto que não é abordado na bibliografia consultada é a ausência de uma definição operacional que permita determinar se o simples fato de incorporar tecnologia em um instrumento estabelece um tipo de técnica estendida ou se a técnica estendida é produzida por uma ação mecânica do músico. Por exemplo, no vídeo sobre a flauta Elodie,

²⁵ Para se referir ao termo tecnologia, será utilizada a definição de Fidalgo (2009, p. 3): “A tecnologia engloba qualquer conjunto de ações sistemáticas cujo destino é a transformação das coisas, ou seja, sua finalidade é saber fazer e saber por que se faz”. De acordo com esta definição, será considerada tecnologia qualquer modificação física, feita ou adicionada à flauta doce. (La tecnología engloba a todo conjunto de acciones sistemáticas cuyo destino es la transformación de las cosas, es decir, su finalidad es saber hacer y saber por qué se hace) [tradução do autor].

disponibilizado no site da empresa Mollenhauer²⁶, é apresentada a incorporação de uma chave que amplia a extensão da flauta contralto ao mi^3 e uma conexão que permite interação com pedais de som e amplificação. Essas tecnologias por si só não geram técnicas estendidas, mas facilitam a criação e a execução das mesmas.

Por outro lado, Sarah Jeffery (2020), no caso das flautas quadradas (Paetzold), afirma que “alguns [flautistas doces] reclamam do barulho produzido pelo mecanismo das chaves [das flautas] Paetzold”²⁷. Esse elemento, juntamente com a facilidade que esse instrumento oferece em termos de produção de *sputato*, compõe o timbre característico dessas flautas. Este é um exemplo em que a adição de tecnologia na flauta doce produz mudanças significativas na produção de som, gerando, portanto, técnicas estendidas. Até o momento em que foi finalizada a revisão bibliográfica desta dissertação, não se encontrou nenhuma pesquisa que levantasse essa questão, apenas algum comentário achado em canais de *YouTube*, como o caso acima mencionado.

Segundo Castelo (2018, p. 28), o fato de a flauta doce possuir bibliografia tanto antiga quanto moderna, contribuiu para que sua técnica tenha sido organizada em dois eixos principais: o da técnica descrita nos tratados históricos (a técnica tradicional), e o daquelas desenvolvidas a partir da década de 1960.

Entre os autores do século XX, Gerhard Braun (1976), Ursula Schmidt (1981) e Eve O’Kelly (1990) desenvolvem diferentes sistemas de catalogação das técnicas estendidas. Segundo Braun, as novas técnicas são definidas em função da maneira como a flauta é utilizada: flauta inteira, flauta preparada e partes da flauta: cabeça, cabeça e centro, centro e pé, pé (apud CARPENA, 2010, p. 6 e 7). Para Schmidt, as técnicas desenvolvidas no século XX podem ser agrupadas de acordo como a técnica é produzida. A autora adota a terminologia estabelecida por Erhard Karkoschka em 1966, baseada na notação. Tanto a notação precisa quanto a notação livre tem como parâmetro para subdivisões o andamento/velocidade de execução, a duração, a dinâmica e a altura (apud CARPENA, 2010, p. 7). Já O’Kelly sugere uma taxonomia baseada na própria evolução da técnica do instrumento, a partir do repertório (apud CARPENA, 2010, p. 9).

A partir dos três autores citados por Carpena, podemos observar que a classificação das técnicas depende do parâmetro a ser adotado. O trabalho de Braun tem um aporte bem diferenciado quanto a definir as técnicas estendidas partindo do uso do instrumento. Seu pensamento parte da forma como é possível gerar novas fontes de produção sonora a partir

²⁶ <https://www.mollenhauer.com/en/catalog/recorders/series-overview/elody#content>

²⁷ [...] some people are struggle with Paetzold instrument is the clicking of the keys [...] [tradução do autor].

das diferentes partes do instrumento (cabeça, corpo, pé.) e analisa como esta maneira, que escapa à tradição, desenvolve uma nova técnica totalmente diferenciada das utilizadas.

No caso de Schmidt, sua análise parte da notação musical. O principal problema nesta proposta é que a escrita musical pode ser um sistema totalmente novo, mas não necessariamente gera uma técnica nova na execução do instrumento. Esse conceito será analisado no capítulo três, na escrita musical usada por diferentes compositores uruguaios em suas obras.

Dessa forma, se constatou que a literatura revisada não apresenta até agora um estudo comparativo e reflexivo da técnica tradicional do instrumento e daquelas que surgem das novas linguagens musicais desenvolvidas na segunda metade do século XX. Às vezes, pensa-se que certa maneira de tocar corresponde a uma técnica estendida, mas na verdade é uma técnica histórica, tradicional. O problema está na falta de uma análise mais aprofundada, consistente e sistematizada. Além disso, essa literatura não apresenta informações sobre o uso das técnicas empregadas em outros instrumentos, sejam eruditos ou étnicos que, quando aplicadas à flauta doce, se transformam em técnicas estendidas.

2.4 Inventário das técnicas estendidas na flauta doce no repertório uruaio

Se considerarmos as seções anteriores como um preâmbulo, esta parte nos convida a entrar no núcleo da pesquisa em questão. Nesta seção se apresentamos as técnicas estendidas levantadas no repertório uruaio para flauta doce, trazendo exemplos extraídos das partituras. Também se mostram, nas páginas 58 e 59, dois quadros, sintetizados pelo autor, como resumo das técnicas utilizadas nas composições. Num deles se exhibe as técnicas estendidas segundo sua execução e no outro a classificação delas segundo Benassi (2012). Já no final, são expostas bulas e símbolos usados pelos compositores.

Para a visualização da ocorrência de técnicas estendidas nas obras catalogadas, foi criada a tabela N° 1, na qual as obras estão organizadas cronologicamente. Em cada ano ou período estão contabilizados o número de obras compostas e a ocorrência de técnicas estendidas encontradas. A tabela está organizada da seguinte forma: coluna um, ano/período de composição; coluna dois, quantidade de obras escritas naquele ano (n° de obras compostas); e, coluna três, ocorrência de técnicas estendidas. O total apresentado na coluna três não representa a quantidade de técnicas estendidas (por tipo), mas sim o somatório de vezes que são empregadas.

Na tabela N° 1 é possível apreciar que onze obras não têm informações sobre a data de composição e nelas só se encontraram duas técnicas estendidas. No momento de estruturar os dados da tabela, se constatou que um dos compositores se apresenta com um grande número de obras que ele mesmo agrupa em extensos períodos de tempo.

Tabela 1 - Número de obras e quantidade de técnicas estendidas.

Ano/período de composição	N° de obras compostas	Ocorrência de técnicas estendidas
1975	1	2
ca. 1976	3	0
1982	1	3
1983	1	6
1991	1	0
1993	2	4
1997-98-99 ²⁸	14	0
2000	10	1
2001-02-03 ²⁹	41	13
2005	2	4
2006	2	0
2007	1	8
2008	1	0
2009	1	3
2012	1	0
2014	1	0
2015	2	0
2017	1	0
Obras sem data	11	2
TOTAL:	97	46

Fonte: Autor.

O dado que mais se destaca na tabela N° 1 é que a maior produção de obras ocorre entre 1997 e 2003, com 65 obras e 14 vezes são usadas as técnicas estendidas. Esses dados podem refletir a interação de diferentes fatores que convergem nesse período e podem envolver aspectos econômicos e políticos, entre outros. Se tivermos em mente os objetivos que orientam o escopo desta investigação, e porque não se possui o tempo, nem os meios para aprofundar esses dados, qualquer tentativa de explicar os dados mostrados na tabela N° 1 permaneceria como mera especulação, distanciando esta investigação de seus objetivos. Com certeza esses dados abrem uma porta a serem abordados em pesquisas futuras.

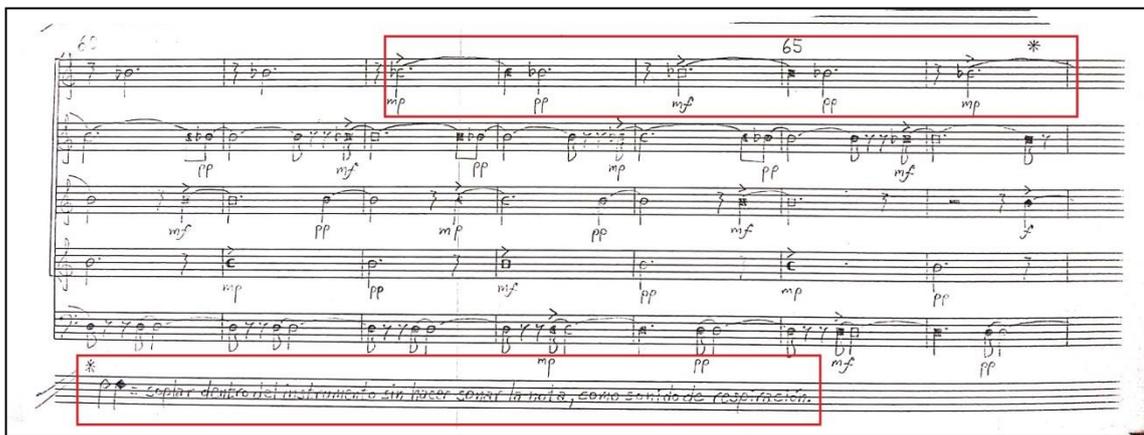
²⁸ As 14 obras foram compostas neste período de tempo pelo compositor Telechea sem discriminar qual foi feita em cada ano.

²⁹ Telechea tem 38 obras compostas entre 2001 – 2003. Neste mesmo período de tempo temos uma composição de Fernández (2001), uma de Suárez (2002), e uma de Biriotti (2003).

Continuando com a descrição das técnicas estendidas presentes no repertório uruguaio, abaixo se apresentam (imagens 1-21), em ordem alfabética as 21 técnicas estendidas presentes nas obras catalogadas, segundo a nomenclatura usada pelos próprios compositores³⁰. Os multifônicos, neste repertório analisado, aparecem em diferentes situações. Considerou-se classificá-los do geral ao particular. Nesse sentido, são descritos como uma técnica estendida subdividida em três variações (imagens 21, 23 e 24). Os exemplos musicais não foram editados em programa digital, para preservar a personalidade expressiva da caligrafia dos compositores:

1. Assoprar dentro do instrumento sem fazer soar a nota, como som de respiração.³¹

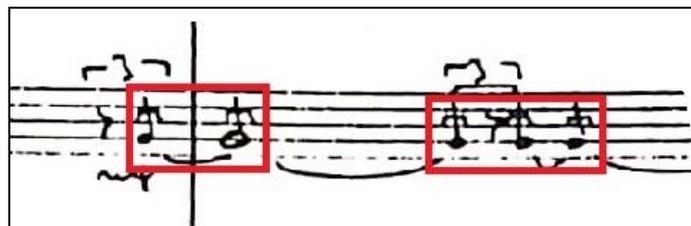
Imagem 1- Assoprar dentro do instrumento sem fazer soar a nota, como som de respiração.



Fonte: Gabriel González, *Lullaby*. Página 4, compasso 66 (flauta doce soprano).

2. Assoprar tapando o bisel (vento).³²

Imagem 2- Assoprar tapando o bisel (vento).



Fonte: Eduardo Fernández, *Psikhé*. Página 9, compassos 87 e 88 (flauta doce soprano 3).

³⁰ Nota-se que em alguns dos exemplos se adiciona uma explicação para esclarecer o apontado pelo compositor.

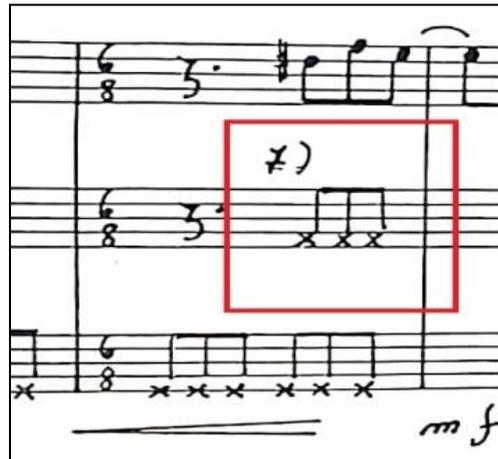
³¹ Soplar dentro del instrumento sin hacer sonar la nota, como sonido de respiración [tradução do autor].

³² Soplar tapando el bisel (viento) [tradução do autor].

3. [Bater com as] chaves.³³

Neste caso o compositor não adiciona a palavra “bater” ou “percutir”, mas em concordância com o símbolo utilizado, se faz uma clara referência a uma execução percussiva.

Imagem 3 – [Bater com as] chaves.

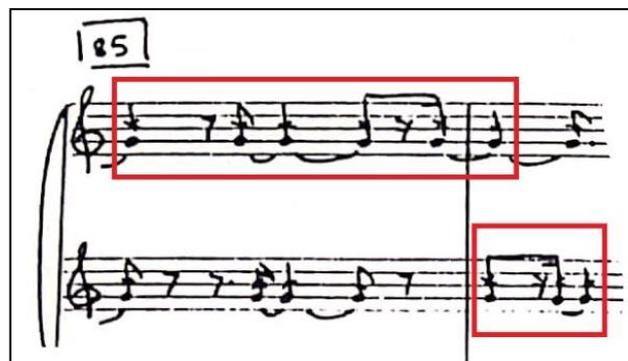


Fonte: Carlos Florit, *Trío N°4*. Página 3, sem número de compasso³⁴ (flauta doce contralto).

4. Cantar uma nota grave dentro do instrumento (“som duplo”).³⁵

Neste caso o compositor está solicitando o som produzido pelo dedilhado correspondente à nota Sol 3 da flauta doce soprano, e ao mesmo tempo o som da voz do flautista, gerando o que ele denomina “som duplo”.

Imagem 4 - Cantar uma nota grave dentro do instrumento (“som duplo”).



Fonte: Eduardo Fernández, *Psikhé*. Página 9, compassos 85 e 86 (flautas doces soprano 1 e 2).

³³ Llaves [tradução do autor].

³⁴ A obra apresenta fórmula de compasso, mas não está dividida em compassos.

³⁵ Cantar una nota grave dentro del instrumento (doble sonido) [tradução do autor].

5. Forçar o som ao harmônico.³⁶

Neste caso o compositor está solicitando, a partir do dedilhado, forçar o som até atingir o primeiro harmônico (oitava).

Imagem 5 - Forçar o som ao harmônico.



Fonte: Eduardo Fernández, *Psikhé*. Página 2, compassos 26 e 27 (flautas doces soprano 1, 2, 3 e 4).

6. “Justaposição de técnicas”

O compositor Eduardo Fernández emprega a justaposição de técnicas estendidas gerando, portanto uma técnica nova. (Forçar o som ao harmônico e Assoprar tapando o bisel [vento]).

Imagem 6 - Justaposição de duas técnicas estendidas.



Fonte: Eduardo Fernández, *Psikhé*. Página 9, compasso 88 (flautas doces soprano 2).

³⁶ Forzar el sonido al sobreagudo [tradução do autor].

7. *Frulato de língua*.³⁷Imagem 7 - *Frulato de língua*³⁸.

Fonte: Gabriel González, *Lullaby*. Página 3, compasso 42 (flauta doce soprano).

8. *Frulato de garganta*.³⁹Imagem 8 - *Frulato de garganta*⁴⁰.

Fonte: Gabriel González, *Lullaby*. Página 3, compassos 47 e 48 (flauta doce soprano).

³⁷ Frulato de lengua [tradução do autor].

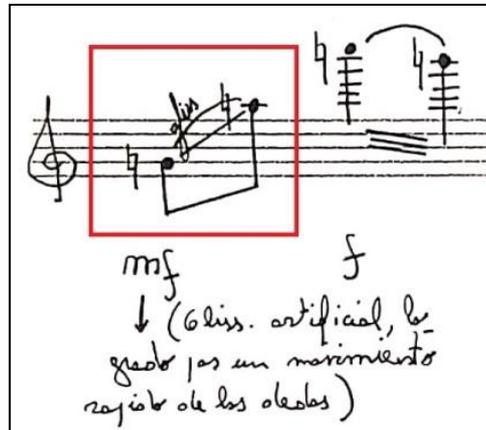
³⁸ Na imagem 29, página 63, se mostra a nota de rodapé que o compositor usa para descrever este símbolo.

³⁹ Frulato de garganta [tradução do autor].

⁴⁰ Vide nota de rodapé 39.

9. Glissando artificial (alcançado pelo movimento rápido dos dedos).⁴¹
Esta técnica será abordada com maior detalhe no subcapítulo 3.3

Imagem 9 - Glissando “artificial”.

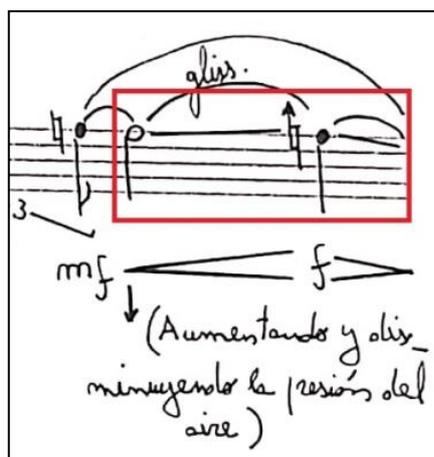


Fonte: Iván Fernández, *Pieza para flauta dulce contralto*. Página 7⁴².

10. Glissando (aumentando e diminuindo a pressão do ar).⁴³

Estamos diante de uma definição muito precisa, fornecida pelo compositor, sobre o que ele considera a execução do glissando. Em geral, eles são tocados deslizando os dedos para descobrir gradualmente os orifícios na flauta doce, mas neste caso, o compositor oferece outra possibilidade.

Imagem 10 - Glissando por pressão de ar.



Fonte: Iván Fernández, *Pieza para flauta dulce contralto*. Página 4.

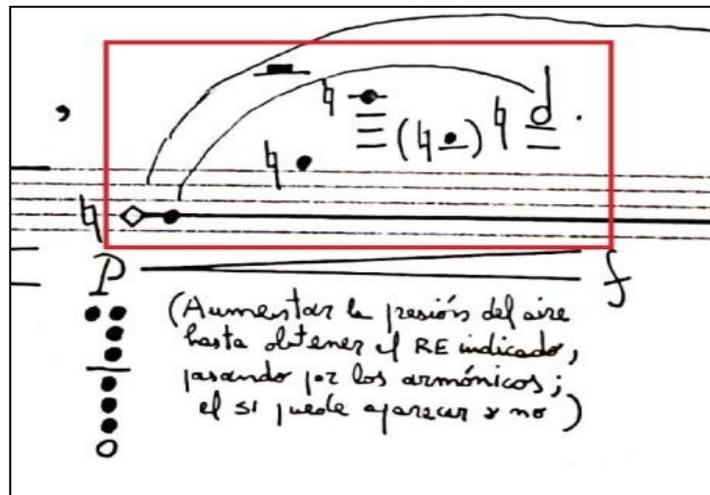
⁴¹ Glissando artificial, logrado por un movimiento rápido de los dedos [tradução do autor].

⁴² A obra apresenta fórmula de compasso, mas não está dividida em compassos.

⁴³ Aumentando y disminuyendo la presión del aire [tradução do autor].

11. Harmônico; (aumentar [gradualmente] a pressão do ar até que a nota Ré indicada seja obtida passando através dos harmônicos, a nota Si pode aparecer ou não).⁴⁴

Imagem 11 – Harmônicos.

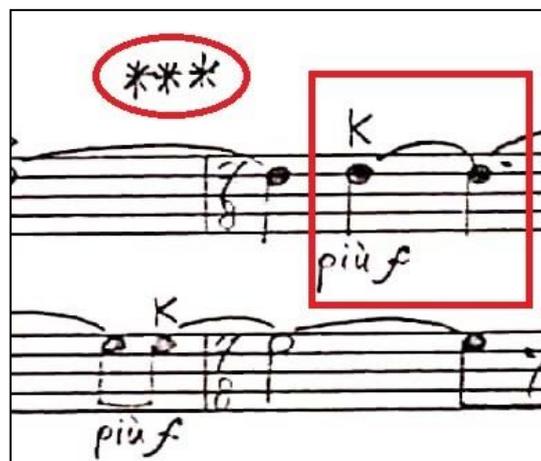


Fonte: Iván Fernández, *Pieza para flauta dulce contralto*. Página 1.

12. **K** Som estourado, som *eclaté*.⁴⁵

Esta técnica pode ser executada falando a consoante K dentro do instrumento produzindo, dessa forma, um som estourado com a sonoridade da consoante e sem deixar de assoprar para manter a duração solicitada na notação musical.

Imagem 12 – **K** Som estourado som *eclaté*.⁴⁶



Fonte: Gabriel Fernández, *Lullaby*. Página 3, compasso 44 (flauta doce sopranino).

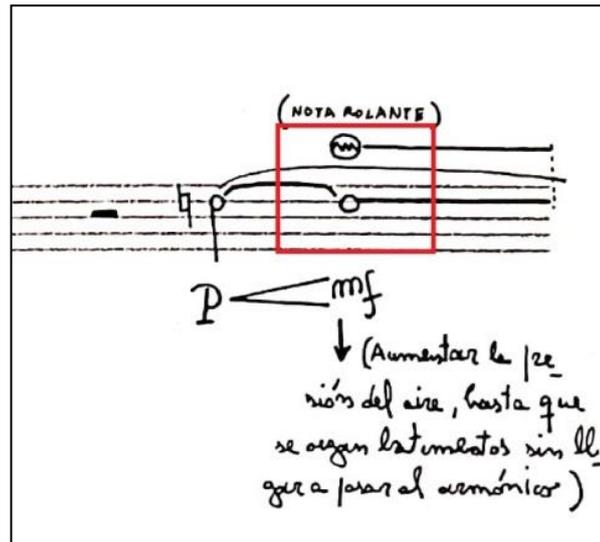
⁴⁴ Aumentar la presión del aire hasta obtener el RE indicado, pasando por los armónicos; el Si puede aparecer o no [tradução do autor].

⁴⁵ **K** Sonido reventado, *son eclaté* [tradução do autor].

⁴⁶ Vide nota de rodapé 29.

13. *Nota rolante*.

Como o compositor bem descreve, para executar essa técnica o flautista deve "aumentar [gradualmente] a pressão do ar, até que se ouçam batimentos sem produzir o harmônico"⁴⁷ (FERNÁNDEZ, 2001, p.3). Podemos compará-lo ao ruído (“barulhinho”) de uma velha televisão sintonizada em um canal sem transmissão.

Imagem 13 - *Nota rolante*.

Fonte: Iván Fernández, *Pieza para flauta dulce contralto*. Página 2.

14. Variação de afinação + - 1/4 de tom.⁴⁸

Imagem 14 – Variação de afinação + - 1/4 de tom.

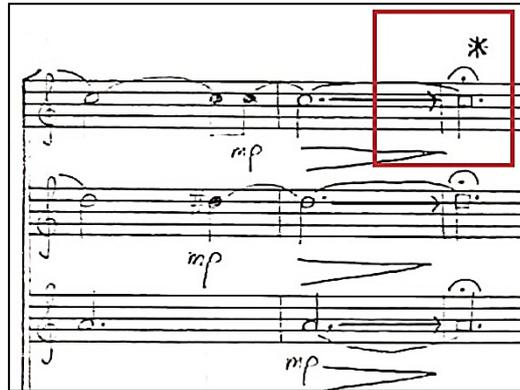
Fonte: Carlos Florit, *Trío N°4*. Página 1 (flauta doce contralto).

⁴⁷ Aumentar la presión del aire, hasta que se oigan batimentos sin llegar a pasar al armónico [tradução do autor].

⁴⁸ Variación de afinación + - 1/4 de tono [tradução do autor].

15. Som **S** dentro do instrumento.⁴⁹

Neste caso o compositor indica, com o uso da seta, que o som gradualmente se transforma em som **S**, mas não explica como deve ser executado.

Imagem 15 - Som **S** dentro do instrumento⁵⁰.

Fonte: Gabriel Fernández, *Lullaby*. Página 3, compassos 38 e 39 (flauta doce soprano).

16. Som **SH** dentro do instrumento.⁵¹

É um caso idêntico ao anterior (Nº 15).

Imagem 16 - Som **SH** dentro do instrumento.

Fonte: Gabriel Fernández, *Lullaby*. Página 2, compasso 20 (flauta doce soprano).

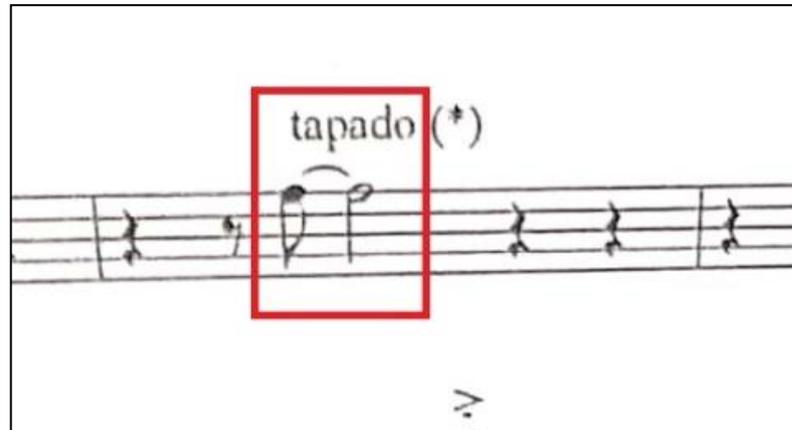
⁴⁹ Sonido “S” dentro del instrumento [tradução do autor].

⁵⁰ Vide nota de rodapé 29.

⁵¹ Sonido “SH” dentro del instrumento [tradução do autor].

17. [Som] tapado (cobrir com a perna o furo do pé da flauta).⁵²

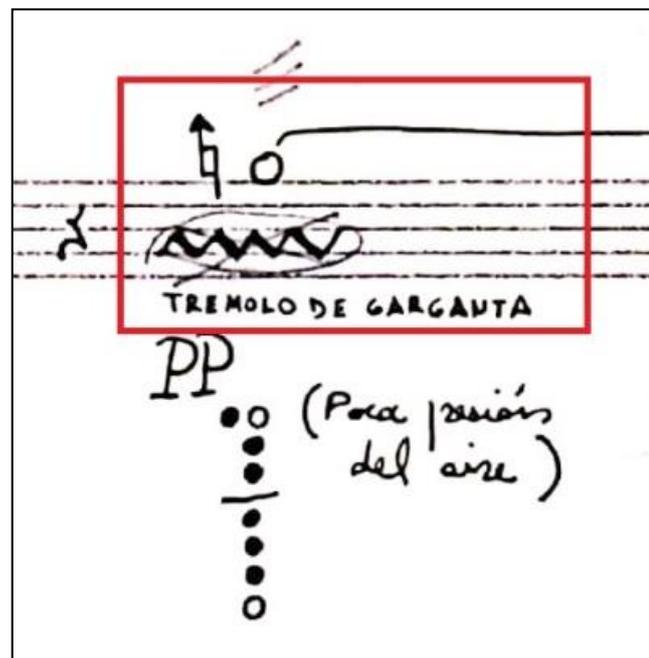
Imagem 17 – [Som] tapado.



Fonte: Ulises Ferretti, *Impromptu*. Página 1, compasso 3 (flauta doce contralto).

18. *Tremolo* de garganta.

Imagem 18 - *Tremolo* de garganta.

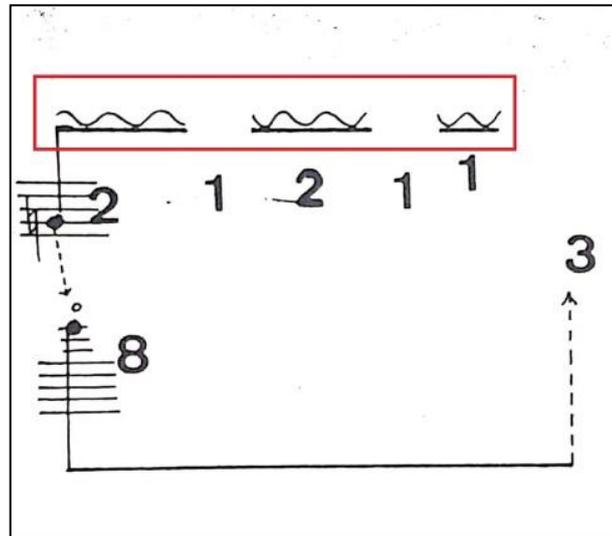


Fonte: Iván Fernández, *Pieza para flauta dulce contralto*. Página 1.

⁵² Tapar con la pierna el orificio del pie de la flauta [tradução do autor].

19. Vibrato lento em quarto de tom.⁵³

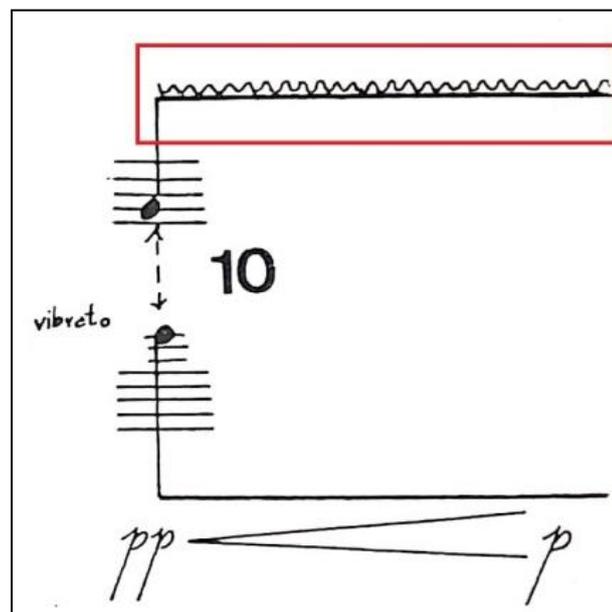
Imagem 19 - Vibrato lento em quarto de tom.



Fonte: Graciela Paraskevaídís, *Relación I*. Página 7 (flauta doce em fá).

20. Vibrato rápido em quarto de tom.⁵⁴

Imagem 20 - Vibrato rápido em quarto de tom.



Fonte: Graciela Paraskevaídís, *Relación I*. Página 7 (flauta doce em fá).

⁵³ Vibrato lento por $\frac{1}{4}$ de tono [tradução do autor].

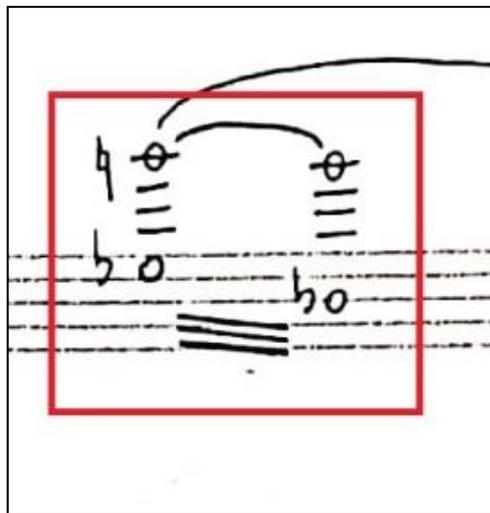
⁵⁴ Vibrato rápido por $\frac{1}{4}$ de tono [tradução do autor].

Por ter uma escrita clara, já incorporada ao vocabulário dos flautistas doces, os multifônicos não aparecem nas indicações ou nas bulas feitas pelos compositores. Entretanto, também são consideradas técnicas estendidas.

Abaixo, nas imagens N° 21, 23 e 24, apresentam-se exemplos de situações envolvendo os diferentes tipos de multifônicos. Consideram-se três tipos diferentes de multifônico: o primeiro (imagem 21), com as notas na altura dada pela escrita tradicional y com *tremolo* (fazendo justaposição de duas técnicas):

21. Multifônico e *tremolo*.

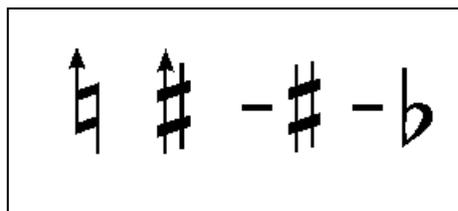
Imagem 21 - Multifônico e *tremolo*.



Fonte: Iván Fernández, *Pieza para flauta dulce contralto*. Página 2.

No segundo tipo de multifônico, na imagem N° 22, as notas têm que ser micro afinadas, e, para indicae a micro afinação, o compositor utiliza a seguinte grafia:

Imagem 22 - Símbolos de micro afinação.



Fonte: sintetizado pelo autor.

22. Multifônico com 1/4 de tom.

Imagem 23 - Multifônicos com 1/4 de tom.

Fonte: Iván Fernández, *Pieza para flauta dulce contralto*. Página 2.

No caso do compositor Florit, na obra *Amalgama – op. 51 a* (2009), ele não escreve as notas do multifônico deixando à escolha do intérprete (imagem 24).

Imagem 24 – Multifônicos.

Fonte: Carlos Florit, *Amalgama - op. 51 a*. Página 2, compassos 14 e 15 (flautas doces tenor 1 e 2).

Foram elaborados pelo autor dois quadros nos quais estão reunidas todas as técnicas estendidas presentes no repertório estudado, de forma a poder visualizá-las com mais clareza. Em ambos os quadros são usadas as denominações empregadas pelos compositores.

No quadro N° 2 o critério desenvolvido foi criar duas colunas, na primeira colocou-se a técnica propriamente dita, e, na segunda, a forma de executá-la. Lembrando que são utilizados os nomes atribuídos pelos compositores. Foi necessário criar a categoria “outros efeitos”, naquelas técnicas em que o compositor gerava um efeito sonoro totalmente novo.

Segundo o exposto, no quadro N° 2 apresenta-se, em ordem alfabética, os tipos de técnicas estendidas utilizadas e suas possibilidades de execução:

Quadro 2 - Técnicas segundo sua execução usando a nomenclatura dos compositores.

Tipo de técnica	Possibilidades de execução
<i>Frulato</i>	de língua; de garganta.
Glissando	de dedo; por pressão de ar.
Harmônico	por pressão de ar.
Multifônicos	com notas sem alteração de afinação, com quartos de tom.
Outros efeitos	assoprar dentro do instrumento sem fazer soar a nota, como som de respiração; assoprar tapando o bisel (vento); bater com as chaves; cantar uma nota grave dentro do instrumento (“som duplo”); K som estourado <i>som eclaté</i> ; <i>nota rolante</i> ; nota tampada; som S ; som SH .
Quarto de tom	variar a altura da nota por pressão de ar.
<i>Tremolo</i>	de garganta; <i>tremolo</i> com multifônico.
Vibrato	lento em quarto de tom; rápido em quarto de tom.

Fonte: autor.

O quadro N°3 também possui duas colunas, mas o critério utilizado foi baseado em Benassi (2012). Entre parêntesis foram colocados os elementos da técnica descrita por Van Hauwe (1984) e que são utilizados como base para produzir as técnicas estendidas. Na primeira coluna: “Categoria (recursos)” é apresentado o tipo de técnica tradicional utilizada, e na segunda “tipo de técnica”, se mostra a técnica solicitada de acordo com a nomenclatura usada pelos compositores. A ideia de desenvolver esse quadro, foi pensando em tornar visíveis os elementos da técnica tradicional definida no Vol 1, de *The Modern Recorder Player* de Walter Van Hauwe (1984), para ter uma referência de como eles são utilizados para criar efeitos sonoros novos que se podem considerar como técnicas estendidas.

Quadro 3 - Classificação das técnicas estendidas segundo Benassi, baseado em Van Hauwe.

Categoria (Recursos)	Tipo de técnica
Dedilhados alternativos (Dedos e ar)	forçar o som ao harmônico; glissando artificial; glissando de dedo; multifônico; multifônico 1/4 de tom; quartos de tom.
Articulação (Língua e ar)	<i>frulato</i> de língua; K som estourado som <i>eclaté</i> ; <i>tremolo</i> de garganta; <i>tremolo</i> com multifônico.
Vibrato (Ar e dedos)	vibrato lento em quarto de tom; vibrato rápido em quarto de tom.
Efeitos especiais (Ar, dedos e língua)	assoprar dentro do instrumento sem fazer soar a nota, como som de respiração; assoprar tapando o bisel (vento); bater com as chaves; cantar uma nota grave dentro do instrumento (“som duplo”); harmônicos por pressão de ar; <i>nota rolante</i> ; nota tampada; som S ; som SH .

Fonte: autor.

Pode-se ver nos quadros Nº 2 e 3 que as técnicas definidas como “outros efeitos” e “efeitos especiais” possuem maior quantidade de possibilidades. Pode-se pensar que elas correspondem às técnicas estendidas que o compositor desenvolveu especificamente para uma obra em particular, em busca, provavelmente, de novos efeitos de som para poder ampliar os recursos de sua linguagem⁵⁵ musical.

Para o intérprete é um desafio o estudo de estas novas técnicas (outros efeitos/efeitos especiais). Uma das principais problemáticas está no fato que nem todos os compositores explicam como deve ser executada a técnica requerida. Isto oferece uma grande oportunidade para o flautista poder testar diferentes formas de produzir o efeito solicitado e nesse processo desenvolver um maior conhecimento do instrumento.

⁵⁵ “Usa-se também o termo para designar todo sistema de sinais que serve de meio de comunicação entre os indivíduos. Desde que se atribua valor convencional a determinado sinal, existe uma LINGUAGEM” (CUNHA e CINTRA, 2008, p. 1).

2.5 Bulas e símbolos usados pelos compositores

Dos compositores estudados apenas dois deles, Eduardo Fernández (1952) e Graciela Paraskevaídis (Buenos Aires, 1940 – Montevideu, 2017), criaram bulas, nas quais apresentam o símbolo que corresponde à técnica estendida requerida e o que ele representa. Outros compositores, como Carlos Florit (1956), Gabriel González (1979), Iván Fernández (1973) e Ulises Ferretti (1953-2014), colocam as indicações do lado da técnica requerida ou no rodapé.

Na imagem N° 25 se apresenta a bula criada por Eduardo Fernández para a obra *Psikhé* (1982), para quatro flautas doces soprano. Na bula, o compositor usa três símbolos (apresentados no quadro 4), além de explicar o tipo de execução:

Quadro 4 – Símbolos da bula da obra *Psikhé*.

□	Assoprar tapando o bisel (vento) ⁵⁶
X	Cantar uma nota grave dentro do instrumento (som duplo) ⁵⁷
↑	Forçar o som ao harmônico ⁵⁸

Fonte: sintetizado pelo autor.

Imagem 25 - Bula (*Psikhé*).

lo más largo posible
dim...

Notas:

♯ soplar tapando el bisel (viento)
 ‡ cantar una nota grave dentro del instrumento (doble sonido)
 Atacar cada sonido con suavidad, excepto indicación contraria.
 ↑ Forzar el sonido al sobreguido
 Quasi calante: rubati (manteniendo aprox. el tiempo)
 Duración aproximada: 7 minutos.
 Terminado 5/I/1982

Fonte: Eduardo Fernández, *Psikhé*. Página 10.

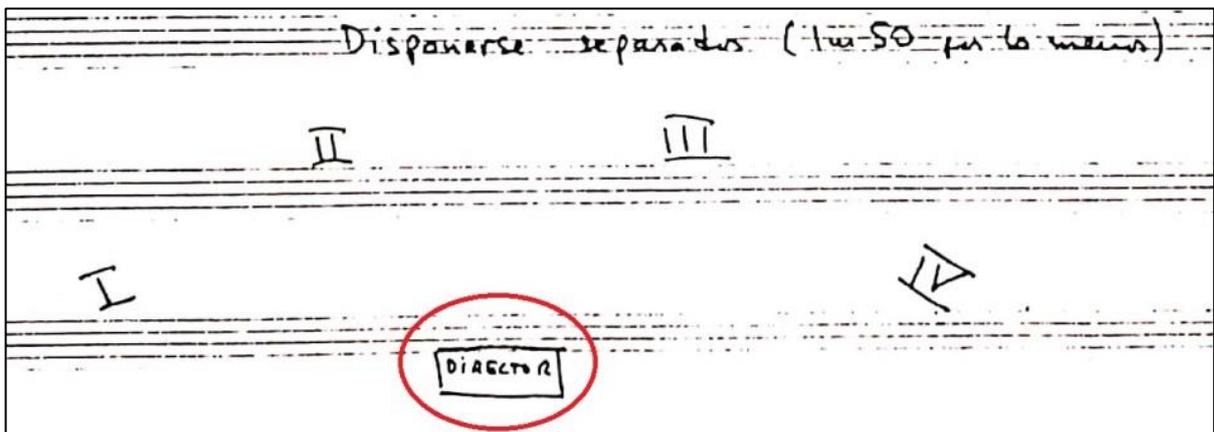
⁵⁶ Soplar tapando el bisel (viento) [tradução do autor].

⁵⁷ Cantar una nota grave dentro del instrumento (doble sonido) [tradução do autor].

⁵⁸ Forzar el sonido al sobreguido [tradução do autor].

Eduardo Fernández (1952) apresenta a disposição dos intérpretes no palco e indica que a obra tem que ser regida (imagem 26). A localização no palco pode adquirir diferentes configurações, elas podem variar ou depender de acordo com diferentes circunstâncias (acústica, iluminação, estéticas, entre outras). Como base na experiência artística do autor na Argentina, Brasil e Uruguai, observa-se que é uma prática comum para os flautistas doces adotar uma configuração em forma de leque no palco, organizando os instrumentos do agudo ao grave. Neste caso, o compositor mostra um interesse marcante na localização espacial dos músicos/instrumentos no palco. A ideia de ordenar os músicos no palco de certa maneira (a uma distância de pelo menos 1,50 metro um do outro), torna visível o conceito de espacialização das fontes sonoras. Este fato acrescenta um elemento a mais na especificação das condições em que sua música deve ser apresentada, não deixando à livre escolha do intérprete a disposição no palco. A noção do compositor de gerar uma espacialização intencional das fontes sonoras no palco poderia ser entendida como um componente tradicional, mas neste contexto, gera uma inovação.

Imagem 26 – Disposição no palco (*Psikhé*).



Fonte: Eduardo Fernández, *Psikhé*. Página 10.

Na imagem N° 27 apresenta-se a transcrição⁵⁹ da bula da compositora Graciela Paraskevaídis (1940-2017) criada para a obra *Relación I* (1975). Nela, a compositora usa nove símbolos e também explica que os *ff* dos dois instrumentos (flauta doce e baixo elétrico) tem que estar balanceados. O original consta no apêndice C.

⁵⁹ Foi necessário realizar este procedimento porque o original oferece muitas informações em espanhol e não era possível ampliar a imagem sem perder qualidade e legibilidade.

Imagem 27 – Transcrição da bula da obra *Relación I* de Graciela Paraskevaídis.

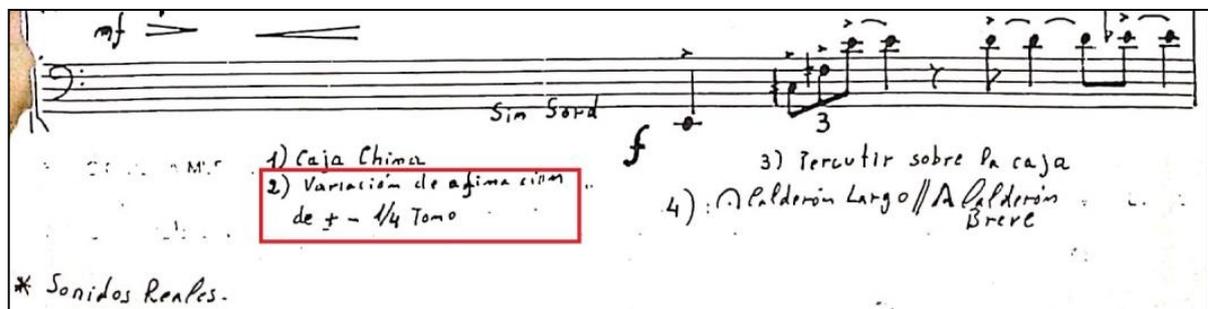
	<i>Piu presto possibile.</i>	Nota:
	Duração em cm.	Os intérpretes levarão em conta que as intensidades de ambos os instrumentos devem-se corresponder. Assim, o volume do baixo deve ser ajustado de forma que seu <i>ff</i> fique próximo ao da flauta doce e não a ultrapasse.
5	Duração em segundos.	
	¼ de tom mais agudo.	
	¼ de tom mais grave.	
	Vibrato lento por ¼ de tom.	
	Vibrato rápido por ¼ de tom.	
	Executar ao mesmo tempo.	
	Executar imediatamente depois.	
Relação de duração: 1cm=1''		
* A indicação de execução permanece em vigor até que seja anulada pela próxima.		

Fonte: autor.

Nas imagens N° 28-31 se apresentam alguns exemplos das indicações presentes nas partituras dos compositores que escolheram não criar bula, fazendo suas indicações diretamente no local da partitura em que as técnicas ocorrem.

- Carlos Florit (*Trío N°4*, 1993):

Imagem 28 – ¼ de tom.



1) Caja China
2) Variación de afinación de + - 1/4 Tomo
3) Percutir sobre la caja
4) Palderón Largo // A Palderón Breve

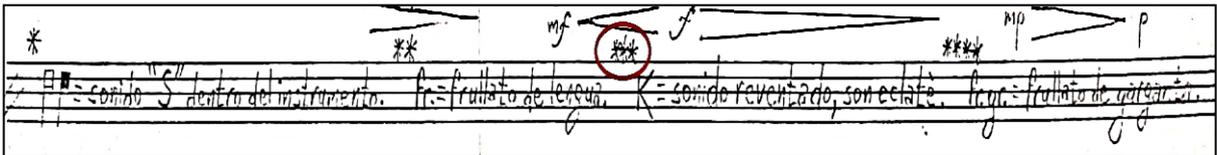
* Sonidos Reales.

Fonte: Carlos Florit, *Trío N°4*. Página 1.

Na imagem Nº 28, o compositor coloca as indicações no rodapé, no rectângulo vermelho se pode ler: Variação de afinação de $\pm 1/4$ de tom.⁶⁰

- Gabriel González (*Lullaby*, 2007), coloca as indicações no rodapé (imagem 29):

Imagem 29– Indicações em rodapé, som estourado.⁶¹



Fonte: Gabriel González, *Lullaby*. Página 3.

Na imagem acima podemos ler: Som “S” dentro do instrumento; *fr.* = frulato de língua; *K* = som estourado, som *eclaté*; *fr.gr.* = frulato de garganta.⁶²

- Iván Fernández (*Pieza para flauta dulce contralto*, 2001) coloca as indicações abaixo da técnica a ser executada (imagem 30):

Imagem 30 – Indicações de glissando e dedilhados de multifônicos.

Fonte: Iván Fernández, *Pieza para flauta dulce contralto*. Página 2.

⁶⁰ Variación de afinación de $\pm 1/4$ de tono [tradução do autor].

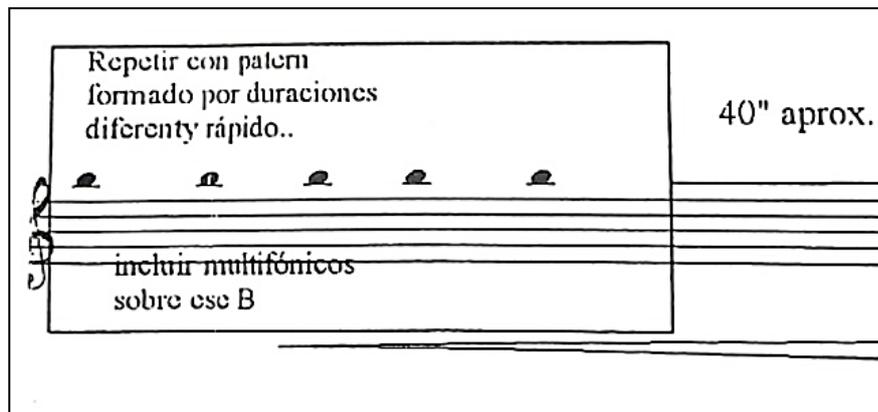
⁶¹ Sonido Reventado, *son eclaté* [tradução do autor].

⁶² Sonido “S” dentro del instrumento; *fr.* = frullato de lengua; *K* = sonido reventado, *son eclaté*; *fr.gr.* = frullato de garganta [tradução do autor].

Na imagem acima, nas indicações do autor podemos ler, da esquerda para a direita: com o polegar, estas notas são obtidas como harmônicos⁶³.

- Ulises Ferretti (*Impromptu*, 2005) coloca as indicações acima e abaixo da técnica a ser executada (imagem 31):

Imagem 31- Indicações de execução na partitura (*Impromptu*).



Fonte: Ulises Ferretti, *Impromptu*. Página 4.

Na imagem 31, acima da pauta podemos ler: repetir com um padrão formado por durações diferentes e rápido. Abaixo da pauta podemos ler: inclua multifônicos na nota Si⁶⁴.

Este compositor gera uma situação de coautoria com o intérprete, dando sugestões para adicionar elementos à performance, mas de forma bastante livre. Esta situação faz com que em cada interpretação o resultado seja marcadamente diferente.

⁶³ Con el pulgar. Estas notas se obtienen como armónicos [tradução do autor].

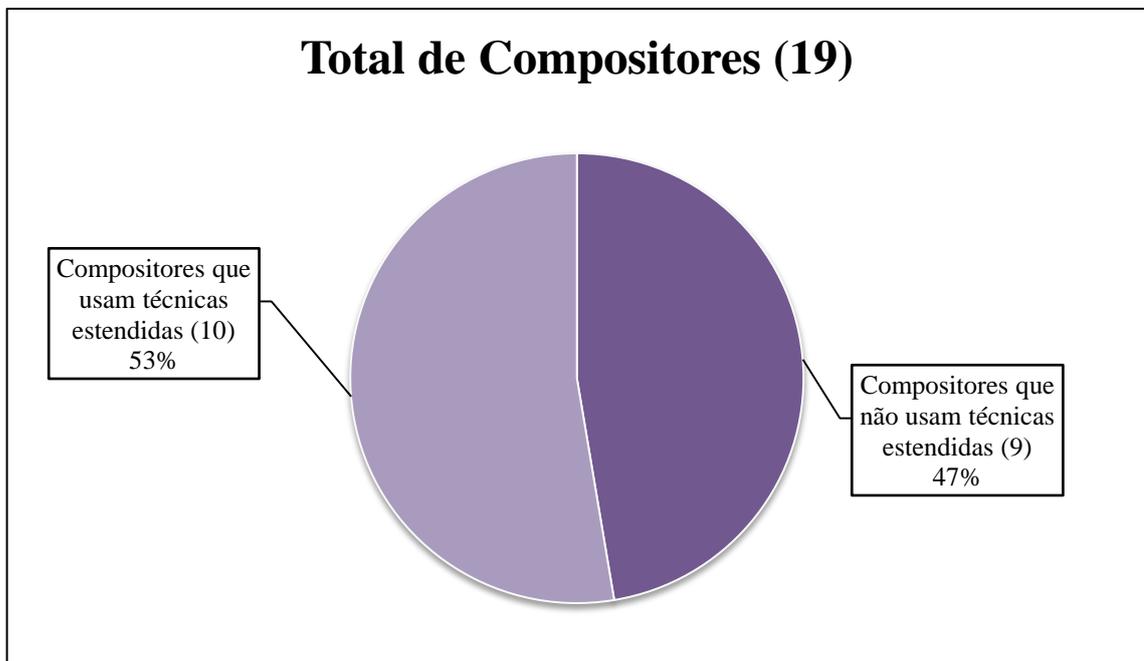
⁶⁴ Repetir con patern formado por duraciones diferenty [diferentes y] rápido.. Incluir multifónicos sobre esse B [tradução do autor].

3 TÉCNICAS ESTENDIDAS: O QUE ELAS NOS FALAM DO REPERTÓRIO URUGUAIO PARA FLAUTA DOCE?

Neste capítulo se exibem os resultados da análise descritiva das técnicas estendidas contidas nas obras do repertório uruguaio para flauta doce. Esta seção apresenta os compositores que utilizam técnicas estendidas em suas obras. Também traz o levantamento das técnicas estendidas mais usadas, as composições que utilizam maior quantidade de técnicas e aquelas que menor número de técnicas empregam. Analisa-se a discrepância entre a nomenclatura usada pelos compositores e o efeito sonoro obtido. Se faz também um destaque na obra do compositor Iván Fernandez (1973) por ser a composição que utiliza a maior quantidade e recorrência de técnicas estendidas. No final, são exibidos os elementos técnicos necessários para executar as técnicas estendidas presentes no repertório uruguaio para flauta doce.

Para este trabalho foram analisadas noventa e sete obras de dezenove compositores. Na imagem N° 32 podemos ver um gráfico que mostra o total dos compositores (19), dos quais dez empregam técnicas estendidas, representando 53% do total.

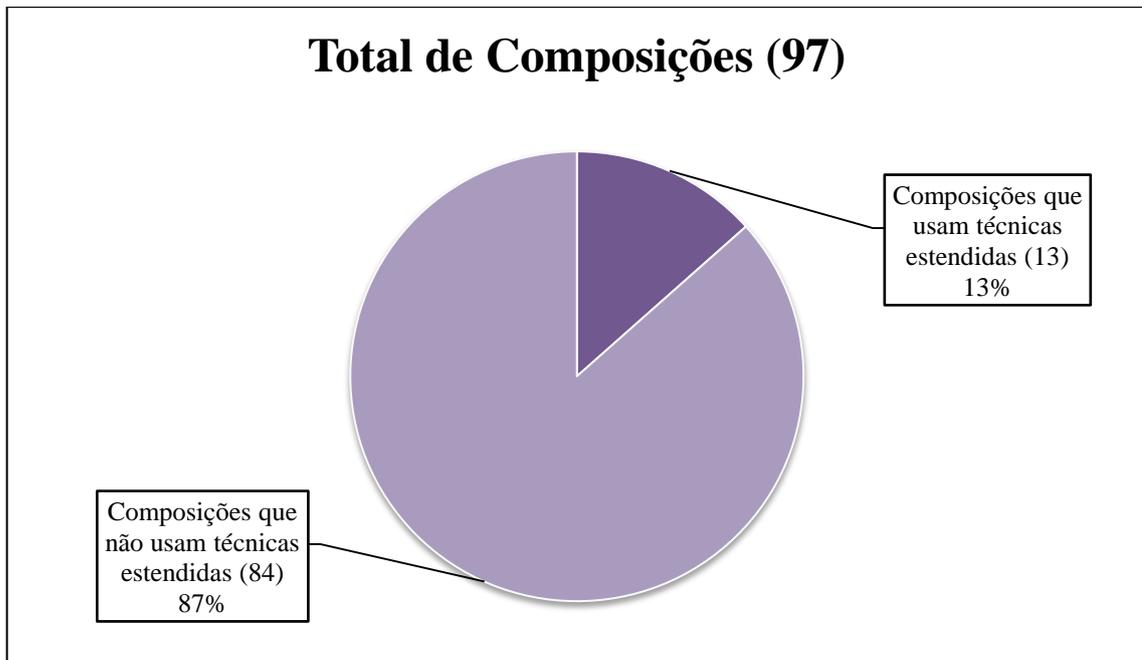
Imagem 32 – Gráfico dos compositores que usam técnicas estendidas.



Fonte: autor.

No seguinte gráfico (imagem 33) se apresenta a relação entre o total das obras catalogadas e as que utilizam técnicas estendidas. De noventa e sete obras apenas treze empregam técnicas estendidas, representando 13% do total.

Imagem 33 – Gráfico das obras que usam técnicas estendidas.



Fonte: autor.

Para além das informações que interessam diretamente a esta dissertação, os gráficos provocam outros questionamentos. Por exemplo: a produção total de peças e a quantidade de compositores é bastante numerosa, mas a porcentagem das obras que apresentam técnicas estendidas ainda é pequena. A relação da porcentagem entre os compositores que empregam as técnicas estendidas ou não é muito estreita (53% vs. 47%). Em contrapartida, a quantidade de obras com tais técnicas (13%) é eclipsada pela grande produção (87%) de composições que não as utilizam. Considerando estes dados, um aspecto que poderia ser abordado em futuras pesquisas relacionadas com a área da composição musical, e, que não foi desenvolvido nesta proposta, por envolver práticas interpretativas, está envasada na seguinte questão: qual é o motivo estético que levou os compositores uruguayos a não utilizarem técnicas estendidas na maioria de suas obras (87%)?

Abaixo é apresentada uma lista, sendo um resumo do catálogo base desta pesquisa. Está organizada em ordem alfabética e exhibe os dez compositores com as treze obras que usam técnicas estendidas:

Quadro 5 - Obras e compositores que usam técnicas estendidas.

Carlos Florit (1956)	- <i>Amalgama Op. 51 a</i> (2009), trio para duas flautas doces (soprano e contralto) e violoncelo; - <i>Trío N°4</i> (1993), para duas flautas doces (soprano e contralto) e violoncelo.
Diego Legrand (1928-2014)	- <i>Un día más</i> (?), quarteto para flauta doce ⁶⁵ , flauta transversal, piano e contrabaixo.
Eduardo Fernández (1952)	- <i>Psikhé</i> (1982), para quatro flautas doces soprano.
Gabriel González (1979)	- <i>Lullaby</i> (2007), quinteto para flauta doce sopranino, flauta transversal, clarinete, saxofone e trombone.
Graciela Paraskevaídis (1940-2017)	- <i>Relación I</i> (1975), duo para flauta doce em fá e baixo elétrico.
Juan José Iturriberry (1936)	- <i>Música para tres</i> (2000), trio para flauta doce tenor, violão e piano.
Iván Fernández (1973)	- <i>Pieza para flauta dulce contralto</i> (2001), para flauta doce solo.
León Biriotti (1929)	- <i>Noneto Ex-Presen</i> (2003), para flauta doce ⁶⁶ , saxofone tenor, fagote, trombone, viola, violoncelo, baixo elétrico e piano.
Silvia Suárez (?)	- <i>Pulsaciones</i> (2002), para três flautas doces ⁶⁷ .
Ulises Ferretti (1953-2014)	- <i>Impromptu</i> (2005), para flauta doce contralto e meios eletroacústicos; - <i>Lamentos</i> (1983), para flauta doce contralto solo; - <i>Coral</i> (2005), para flauta doce contralto, flauta transversal, clarinete em Sib, saxofone soprano, fagote, trombone, viola, violoncelo e contrabaixo.

Fonte: autor.

A ideia de criar este quadro foi para extrair, do catálogo base desta pesquisa, as obras e compositores que utilizam técnicas estendidas. Isso permitirá ao leitor ter uma visão mais clara do contexto descrito nos gráficos apresentados anteriormente.

⁶⁵ O compositor não indica qual flauta deve ser usada.

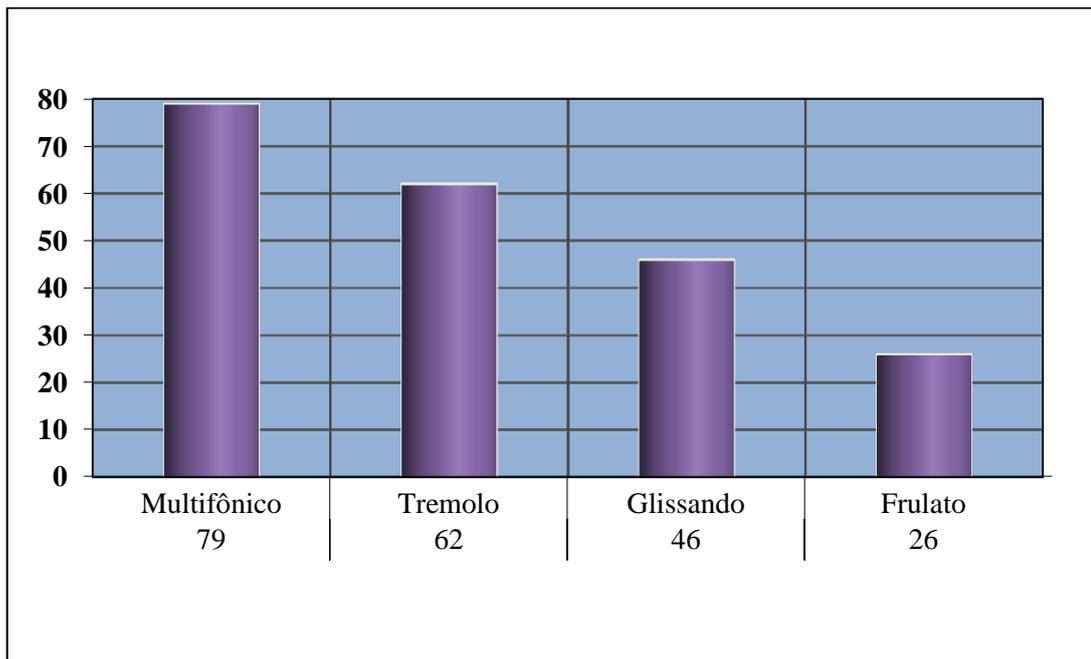
⁶⁶ O compositor não indica qual flauta deve ser usada.

⁶⁷ A compositora não indica qual flauta deve ser usada.

3.1 Técnicas estendidas mais usadas

Nesta investigação, foi possível mapear (imagem 34) que o multifônico é a técnica estendida mais usada, aparecendo 79 vezes, seguido por *tremolo* (62 vezes), *glissando* (46 vezes) e diferentes tipos de *frulato* (26 vezes).

Imagem 34 - Técnicas estendidas mais usadas.



Fonte: autor.

Foi constatado que a época em que houve mais emprego de técnicas estendidas foi entre 2000 e 2003 quando os compositores José Iturribery (2000, *Música para tres*), Iván Fernández (2001, *Pieza para flauta dulce contralto*), León Biriotti (2003, *Noneto Ex-Presen*) e Silvia Suárez (2002, *Pulsaciones*), usaram as técnicas estendidas apresentadas na imagem Nº 34, e outras que se denominam como efeitos especiais/outros efeitos (quadros 2 e 3), sendo Iván Fernández o que empregou maior quantidade de técnicas estendidas. Por se tratar de uma obra excepcional, pelas características já mencionadas, se dedica a ela um subcapítulo especial, mais à frente.

As obras que apresentam menor quantidade de técnicas estendidas são as dos compositores: Diego Legrand, *Un día más* (sem data, *frulato* e glissando); Graciela Paraskevaídis, *Relación I* (1975, vibrato por quarto de tom); José Iturriberry, *Música para três* (2000, cantar notas dentro do instrumento, som duplo), León Biriotti, *Noneto Ex-Prisen* (2003, *frulato*), Silvia Suarez, *Pulsaciones* (2002, glissando) e Ulises Ferretti, *Coral* (2005, *frulato*).

Em relação à recepção que os compositores tiveram na estréia de suas próprias obras, León Biriotti (1929) não ficou satisfeito com o resultado sonoro ao vivo. Numa conversa após a estreia da obra *Noneto Ex-Prisen* (2003), falou para os intérpretes que ele tinha uma ideia sonora bem diferente do resultado sonoro ao vivo. Infelizmente o compositor, decidiu não escrever mais para flauta doce, porque segundo sua própria fala, ainda não conhece suficientemente o instrumento e não aprendeu a aperfeiçoar sua escrita para tal. Biriotti explicou que sua forma de escrever extrapola a extensão do instrumento, exigindo várias mudanças de flautas, mas isso implicava em variações tímbricas que não lhe agradavam. Explicou também, que ainda não conseguiu lidar com o desequilíbrio de volume do instrumento quando colocado em conjunto com saxofone ou trombone⁶⁸. Do mesmo modo, o compositor Lires Alonso (?-?), numa conversa após a estreia da obra *Las Cuatro Hermanas* (2006), falou aos intérpretes que havia tido uma ideia sonora bem diferente do resultado obtido ao vivo⁶⁹. Infelizmente, pouco tempo depois ele faleceu, sem poder testar outras possibilidades de escrita para flauta doce. Este compositor, apesar de não utilizar técnicas estendidas na sua composição, apresenta as mesmas preocupações faladas por Biriotti quanto ao resultado sonoro esperado. Essa situação pode estar denunciando um possível desconhecimento, entre os compositores uruguaios, das possibilidades técnicas e expressivas da flauta doce.

Após a análise descritiva das técnicas estendidas encontradas nas treze obras, foi constatado que as técnicas que mais raramente são usadas, referem-se àquelas que o compositor desenvolveu especificamente para uma obra em particular, sem ter voltado a repetí-las. As técnicas estendidas mais utilizadas são aquelas já reconhecidas no ambiente da música contemporânea. Neste sentido, as treze obras uruguaias que as empregam refletem, em boa parte, a trajetória do repertório da flauta doce a partir da década de 1960 na Europa e registrada na literatura consultada. Outro dado que é possível observar nesta análise é que as

⁶⁸ Lembre-se que Biriotti compôs para o Interpresen e esses instrumentos faziam parte deste grupo.

⁶⁹ Este compositor se caracterizou por ser reservado e não ofereceu maiores detalhes.

técnicas estendidas se conformam como elementos estruturais das obras e não como ornamentos.

3.2 Técnicas da música antiga reformuladas nos séculos XX e XXI

Um dado a considerar é que, para este trabalho, foram incorporadas, ao conjunto das técnicas estendidas, algumas técnicas já conhecidas desde o século XVI, como os dedilhados de quartos de tom, vibrato e *tremolo*. As justificativas para isso estão apresentadas abaixo.

Como recurso em si, o uso de quartos de tom não é novidade. Silvestro Ganassi (1535), entre outros tratadistas da época, já os usava em suas tabelas de dedilhados, mas eles não eram grafados nas partituras. Isso ocorre porque esses dedilhados tinham função de ajuste da afinação, não de efeito sonoro. Entretanto, nas composições uruguaias eles têm função de efeito sonoro dentro do discurso musical. Acontece a mesma situação com o vibrato, que é um recurso amplamente registrado nos tratados da Renascença e do Barroco, principalmente associado à ornamentação e à expressão, mas que no repertório uruaio aparece associado a uma amplitude específica de quarto de tom, mencionada pelos compositores Carlos Florit (*Trio N°4*, 1993) e Graciela Paraskevaídis (*Relación I*, 1975).

No caso do *tremolo*, este efeito também aparece na literatura do século XVI e foi empregado como um elemento de ornamentação, às vezes nomeado como “trinado de repetição”, de livre escolha do intérprete. No caso dos compositores analisados nesta pesquisa, eles fazem uso do *tremolo* como um elemento estrutural, de execução obrigatória pelo intérprete. Essa decisão tem como base o exposto no editorial da pesquisadora Sonia Ray (2011), onde ela afirma que:

Talvez o ponto mais conflitante esteja nas tentativas de definir se ‘estendidas’ são ‘técnicas inovadoras’ ou técnicas tradicionais que evoluíram até se transformarem em uma nova técnica. Se inovadoras, tende-se a querer definir se são estendidas por seu ineditismo na ‘forma de execução’ ou no ‘contexto em que são executadas’.

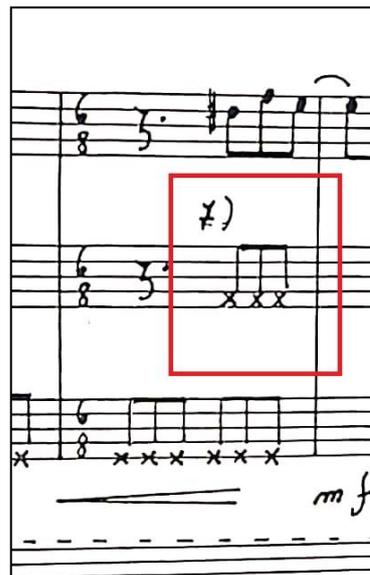
Neste sentido, e tomando o falado por esta pesquisadora, os três elementos mencionados acima (quartos de tom, vibrato e *tremolo*), apesar de estarem presentes na literatura da Renascença e do Barroco, no contexto empregado pelos compositores uruguaios eles são ressignificados e utilizados como elementos estruturais, adquirindo uma nova forma: a de técnica estendida.

3.3 Discrepâncias entre notação e efeito

Analisando a nomenclatura usada pelos compositores, pode-se observar que alguns deles nomeiam uma determinada técnica de uma forma, mas, na hora de tocar, a execução produz outro efeito ou requer outra forma de produção. Serão citados abaixo exemplos que ilustram esta situação.

No caso do compositor Carlos Florit (1956), no início do *Trio N°4* (1993) ele especifica as flautas a serem utilizadas (soprano e contralto) e na página 3 (imagem 35) indica bater com as chaves do instrumento. Entretanto, as flautas que ele especifica não possuem chaves. Aqui, para se proporcionar o efeito desejado pelo compositor, de percussão na flauta, a técnica a ser utilizada poderia ser bater com os dedos nos furos da flauta ou com um anel no corpo do instrumento. Contudo, esta possibilidade geraria um efeito sonoro diferente do pedido na partitura pelo compositor.

Imagem 35 – [Bater com as] chaves.



Fonte: Carlos Florit, *Trio N°4*. Página 3.

Na mesma peça (imagem 36), o compositor escreve o símbolo de glissando, mas o resultado sonoro é de escala descendente ligada. A flauta requerida é uma soprano e o intervalo para o qual aparece a indicação de glissando torna quase impossível a execução da técnica solicitada, por causa das quebras de registro encontradas e também, pelo fato de o glissando ser descendente. Se fosse ascendente, a execução seria um pouco menos problemática.

Imagem 36 - Glissando na flauta soprano.



Fonte: Carlos Florit, *Trio N°4*. Página 3.

Nos seguintes exemplos foi necessário ter uma definição precisa e contextualizada no ambiente acadêmico do Uruguai. Foram tomados como base conceitos registrados na bibliografia usada no âmbito acadêmico da EUM, pensando que é o primeiro material ao qual os compositores, intérpretes e estudantes uruguaios têm acesso.

Ao iniciar o estudo da *Pieza para flauta dulce contralto* (2001) do compositor Iván Fernández (1973), percebe-se que algumas notações empregadas por ele para representar uma técnica tinham outro efeito quando executadas. Como exemplo, cita-se o *tremolo*.

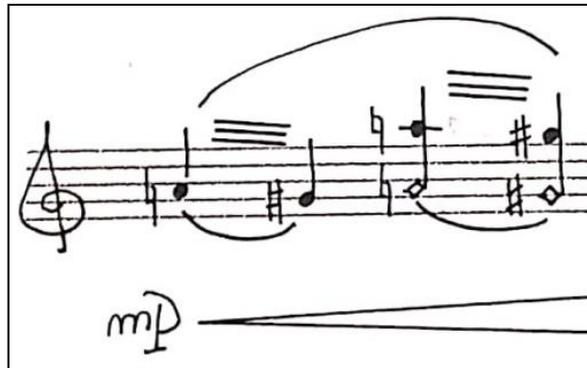
No *Atlas de Música*, de amplo uso na EUM, Ulrich Michels (1985, p. 79) define o *tremolo* como: “tremor, ou seja, alternância rápida de dois sons, separados por um intervalo de terça ou mais (em contrapartida, trinado, à distância de um intervalo de segunda [...] nos instrumentos de corda, rápida repetição de um som”⁷⁰. Michels esclarece também, que não devemos confundir o *tremolo* com o trinado. Segundo esta definição, na flauta doce é possível considerar a interpretação do *tremolo* como a repetição de uma mesma nota ou pela alternância de duas notas, em uma distância maior do que um intervalo de segunda para não ser associado com o trinado.

Nas imagens N° 37 e 38 se apresenta o uso do *tremolo* na obra acima mencionada de Iván Fernández (1973) e se analisa a discordância entre os símbolos utilizados pelo compositor e a definição de Michels:

⁷⁰ Trémolo, temblor, es decir rápida alternancia de dos sonidos, separados una tercera o más (en cambio trino, a la distancia de una segunda) [...] en los instrumentos de cuerda, rápida repetición de un sonido [tradução do autor].

Tremolo (com e sem multifônico, imagem 37): pode-se considerar que o efeito sonoro é de trinado dado que a distância entre as notas é de semitom.

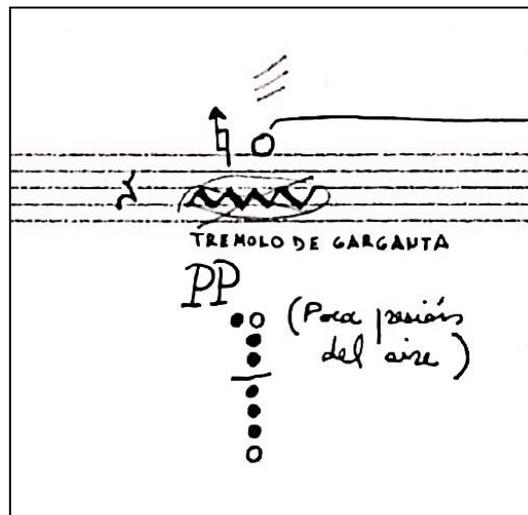
Imagem 37 - *Tremolo* ou trinado?



Fonte: Iván Fernández, *Pieza para flauta dulce contralto*. Página 7.

Tremolo de garganta (imagem 38): aqui o efeito é de vibrato. Considera-se que para produzir a nuance solicitada (*mp*), com o dedilhado sugerido pelo compositor, a pressão de ar tem que ser muito fraca, e, mesmo assim, o resultado sonoro é de vibrato.

Imagem 38 - *Tremolo* de garganta ou vibrato?



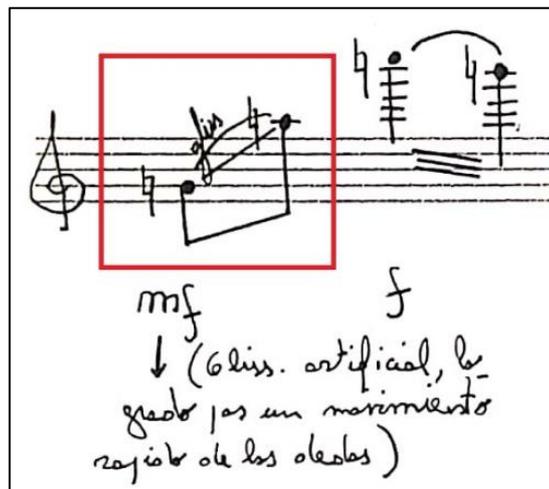
Fonte: Iván Fernández, *Pieza para flauta dulce contralto*. Página 1.

Glissando Artificial (imagem 39): o efeito é de escala. O problema maior aqui é determinar o significado do termo “artificial”. Consultado o compositor, via correio eletrônico, ele esclarece:

Neste caso, o glissando artificial refere-se ao fato de que todas as alturas cromáticas entre essas notas são tocadas muito rapidamente e que produzem um efeito de glissando, mas não é o que resulta da mudança de pressão e do deslizamento dos dedos como em um glissando normal. O resultado é mais "granulado", se lhe convém⁷¹ (FERNÁNDEZ, 2020).

Considerando o exposto pelo compositor o efeito é de escala cromática ascendente.

Imagem 39 - Glissando artificial ou escala?



Fonte: Iván Fernández, *Pieza para flauta dulce contralto*. Página 7.

3.4 Uso de notação não-tradicional

Utilizando o critério de Erhard Karkoschka já mencionado no capítulo dois, identificamos (imagens 40 - 42) o uso de notação não-tradicional nas composições de Graciela Paraskevaídes (*Relación I*, 1975), Silvia Suárez (*Pulsaciones*, 2002) e Ulises Ferretti (*Impromptu*, 2005). Entretanto, esta notação não-tradicional não implicou no uso de técnicas estendidas; refere-se apenas à notação de alturas e durações de uma maneira alternativa à tradicional. Silvia Suárez (*?) indica simultaneidades balizadas por linhas verticais (imagem 40).

⁷¹ En este caso gliss artificial se refiere a que se tocan todas las alturas cromáticas entre esas notas, muy rápido y que produce un efecto de gliss, pero no es el que resulta del cambio de presión y deslizamiento de dedos como en un gliss normal. El resultado es más 'granulado', si se quiere [tradução do autor].

Imagem 40 - Notação não-tradicional para indicar duração.

Fonte: Silvia Suárez, *Pulsaciones*. Página 1.

No caso da obra de Graciela Paraskevaïdis (1940-2017), a compositora define o número de segundos que cada nota deve durar (imagem 41).

Imagem 41 - Notação não-tradicional para indicar duração.

Fonte: Graciela Paraskevaïdis, *Relación I*. Página 3.

Ulises Ferretti (1953-2014) na imagem N° 42, indica somente as alturas sem o uso de hastes e com duas possibilidades de duração (simbolizadas pelas cabeças pretas e brancas das notas).

Imagem 42 - Notação não-tradicional para indicar duração.

Fonte: Ulises Ferretti, *Impromptu*. Página 1, compassos 17, 18 e 19.

Nas imagens N° 40 e N° 41, as compositoras, nas obras *Relación I* (1975) e *Pulsaciones* (2002), estão preocupadas com uma interpretação mais precisa, utilizando um sistema de grafia mais acurada nas durações. Em contrapartida, no último exemplo (imagem 42) o compositor deixa maior liberdade ao intérprete para a execução rítmica.

3.5 Um destaque no repertório

A composição que apresenta a maior quantidade de técnicas estendidas é a obra de Iván Fernández (1973), *Pieza para flauta dulce contralto* (solo), de 2001. Nela o compositor emprega um total de dez tipos de técnicas estendidas. O quadro N° 6, mostra em ordem alfabética o tipo de técnica estendida, segundo a descrição usada pelo compositor e o número de ocorrências ao longo da peça:

Quadro 6 - Técnicas estendidas na obra de Iván Fernández.

Tipo de técnica	Número de ocorrências
Harmônicos	1
Glissando	17
Multifônicos com duas notas	39
Multifônicos com duas notas em ¼ de tom	36
Nota rolante	2
Quartos de tom	8
<i>Tremolo</i> de garganta	1
<i>Tremolo</i> de multifônicos	15
<i>Tremolo</i> melódico	14
<i>Tremolo</i> ¼ de tom	8

Fonte: autor.

Um dado a considerar é que Iván Fernández utilizou uma flauta doce contralto de resina da marca Melos para compor a *Pieza para flauta dulce contralto*. Todas as técnicas estendidas que ele usou nesta obra foram testadas e desenvolvidas por ele naquele instrumento. Não sendo considerado de nível profissional, oferece uma flexibilidade de grande destaque para a obtenção de multifônicos e harmônicos, maior do que com flautas profissionais de madeira, nas quais estes efeitos às vezes são difíceis de produzir.

Fernández é muito apurado na escrita, adiciona dedilhados para tocar *glissandi*, multifônicos, *tremolos* e trinados (ver imagens 11, 21 e 23). Ele também explica como usar diferentes tipos de pressão de ar combinando-os com dedilhados para obter efeitos especiais (ver imagem 13).

Na obra deste compositor é possível observar a busca de novas sonoridades na flauta doce mediante o uso da coluna de ar. A maior parte das técnicas estendidas utilizadas nesta obra se baseia na condução da coluna de ar para gerar diferentes efeitos (este elemento será explicado com maior profundidade no subcapítulo 3.5).

Também pode-se observar que o compositor gera grandes contrastes usando linhas melódicas e estruturas com multifônicos, sendo esta a técnica estendida mais usada. Aparece um total de setenta e cinco vezes. O nível de dificuldade dessa composição é abordado de forma progressiva. As diferentes técnicas estendidas são apresentadas pouco a pouco e, nas últimas três páginas, a densidade da textura aumenta, sendo gerada pelo uso exclusivo de técnicas estendidas.

Ao estudar esta obra para apresentá-la no segundo concerto obrigatório do mestrado em flauta doce, em uma das aulas com a orientadora artística, professora Carpena, surgiu a ideia de incorporar na performance o gesto corporal que a execução da nota fá#5 exige⁷². Pensamos que esse grande gesto deveria ser incorporado à interpretação, para que o visual se ligue ao som como um todo. As técnicas estendidas podem demandar do intérprete uma série de elementos gestuais que relacionados com o som, geram um efeito tanto visual como sonoro. Encontramos em Rosa (2014, p. 47) sustento para esta situação:

Pode-se afirmar ainda que elementos gestuais e expressivos necessários para a execução combinam-se de maneira imprevisível gerando um contexto em que as TE podem ser entendidas não apenas como expansão das possibilidades instrumentais, mas também como uma situação de *performance* estendida.

No caso da *Pieza para flauta dulce contralto*, a interpretação ao vivo pode gerar uma situação onde os sentidos da audição e da visão do público se complementam para dar forma à obra.

⁷² Para a execução da nota fá#5 o flautista precisa tampar com a perna o orifício do extremo da flauta, no caso de estar tocando de pé, precisa levantar a perna encostando-a na flauta.

3.6 Elementos técnicos necessários para executar as técnicas estendidas analisadas

O flautista Walter van Hauwe no seu livro *The modern recorder player*, Vol. 1 (1984, p. 8) define que a técnica da flauta doce compreende os seguintes pilares: “1) como segurar a flauta - execução «balanceada»; 2) como mover os dedos – a «máquina» relaxada; 3) como respirar – o som; 4) como articular – o «falar»”⁷³. É possível relacionar os quatro pilares apontados por van Hauwe nos seguintes elementos, sobre os quais se baseia a técnica da flauta doce: condução do ar (relacionada à qualidade do som), uso da língua (relacionada à articulação) e uso dos dedos (relacionado à maneira de segurar a flauta e à execução dos dedilhados).

Van Hauwe (1984, p. 8) pondera que, antes do flautista ter seus pensamentos no que pretende dizer por meio do instrumento, primeiro tem que ter todos os elementos da técnica sob controle. No caso contrário, poderia ficar frustrado ao perceber que suas ideias musicais não conseguem ser apresentadas, porque a técnica não atinge o nível adequado. Na citação do parágrafo anterior podemos perceber que o ponto número 1 faz referência a como segurar o instrumento na forma balanceada e equilibrada. Este é o requisito base para uma execução livre e relaxada. Sobre o ponto 2, Van Hauwe (1984, p. 8) diz que “os dedos [...] são simplesmente a maquinaria do lado de fora do instrumento [...]”⁷⁴. O ponto número 3 é dividido em duas partes: a primeira é um aspecto meramente técnico, refere-se aos músculos que o flautista deve controlar, e a segunda diz respeito à qualidade de som que se quer produzir. O último ponto (número 4) faz com que se entenda o que o flautista está querendo executar.

No repertório uruguaio, analisado neste trabalho, foi possível constatar que as técnicas estendidas mais recorrentes são em ordem decrescente: Multifônico, *Tremolo*, Glissando y *Fruato* (ver imagem 34). Com base no entendimento de Van Hauwe sobre técnica, sem uma coluna de ar estável e sem uma boa condução desta coluna não se consegue executar nenhuma das técnicas estendidas do repertório. Os flautistas sendo cientes deste elemento da técnica básica do instrumento, poderão isolar a língua para deixá-la frouxa e assim poder executar o *frulato* e fazer o mesmo com os dedos para executar *tremolo* e glissando.

⁷³ 1. How to hold the recorder – “balanced” playing; 2. How to move the fingers – the relaxed “machine”; 3. How to breathe – the sound; 4. How to articulate – the “speaking” [tradução do autor].

⁷⁴ The fingers, [...] are only the machinery outside the instrument [...] [tradução do autor].

No que se refere aos efeitos especiais/outros efeitos (quadros 3 e 4), com a exceção de bater com as chaves que implica o uso percussivo dos dedos, todas as outras técnicas fazem uso da coluna de ar em combinação com o uso da mão ou dos dedos. Como se observa: Assoprar dentro do instrumento sem fazer soar a nota, como som de respiração; Assoprar tapando o bisel com a mão (vento); Cantar uma nota grave dentro do instrumento (“som duplo”); Forçar o som ao harmônico de algum dedilhado dado⁷⁵; Produzir harmônicos por pressão de ar a partir de um dedilhado dado⁷⁶; *Nota rolante*; Nota tampada; Som **S**; Som **SH**; Som **K** estourado, *Tremolo* de garganta.

Observa-se que a maneira como os efeitos especiais são usados nestas peças implica em uma busca da “alma” da sonoridade da flauta doce. Se considerarmos a classificação dos instrumentos musicais desenvolvida por Hornbostel e Sachs em 1914, a flauta doce é um aerofone⁷⁷. Portanto, o ar como matéria-prima está em processo de repensar seu uso. Carpena (2014, p. 34) considera que este processo de reflexão sobre a importância da coluna de ar pode ser identificado a partir dos anos 1980, e “de todos os aspectos da técnica do instrumento, o que apresenta maiores desafios e dificuldades é justamente aquele que diz respeito ao uso e à condução da coluna de ar”. A presença de nove elementos inovadores (efeitos especiais), que enfatizam o uso do ar pode ser entendida como uma busca de uma nova sonoridade do instrumento, voltando à essência mesma da flauta doce, de aerófono (CARPENA 2014, p. 34). Em concordância com Bogiages e Campos (2014, p. 179), a definição do que constitui um som bonito é desafiada abertamente e constantemente reinventada, num processo onde os únicos pré-requisitos são uma mente aberta e o desejo de aprender e experimentar coisas novas. Aventurar-se no caminho de aprender técnicas estendidas demanda lidar com um conjunto de novos sons, movimentos corporais, dedilhados e a utilização do controle da respiração, entre outros aspectos.

⁷⁵ Neste caso, o compositor está solicitando o aumento da pressão do ar para atingir o primeiro harmônico (oitava).

⁷⁶ Neste caso, o compositor está solicitando aumentar gradativamente o ar para produzir os harmônicos um por um.

⁷⁷ Na subclassificação de instrumentos de sopro, com arestas ou flautas, com canal de insuflação interno, isolados, abertos e com orifícios: 421.221.12 (HORNBOSTEL, 2015, p. 45). Foi usada a tradução do original em alemão de Anthony Baines e Klaus Wachmann (2015).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa me permitiu conhecer em maior profundidade o repertório da música uruguaia contemporânea para flauta doce. Ao estudar as obras com técnicas estendidas⁷⁸, para o segundo recital obrigatório do Mestrado, apresentadas nesta pesquisa, pude reconhecer e experimentar outras possibilidades da técnica que a flauta doce pode oferecer. Também desenvolvi uma maior consciência sobre a importância do uso do ar como base para a produção do som. A língua, por meio da articulação, é responsável por tornar inteligível o que estou querendo contar com o instrumento, e os dedos complementam o trabalho da execução musical, definindo o tamanho da coluna de ar e as alturas. Se considerarmos que a flauta doce é também um instrumento histórico, para o qual foi dedicada extensa bibliografia, especialmente na primeira metade século XVIII, se unem de maneira frutífera passado e presente. Neste sentido, o estudo específico de duas técnicas estendidas (*frulato* e multifônicos) me permitiu melhorar a produção sonora na flauta doce, e com isso, a qualidade do meu som.

Quando comecei a me familiarizar com as diferentes técnicas estendidas utilizadas pelos compositores uruguaios, nas obras presentes neste trabalho, surgiram várias perguntas: 1) Qual é o nível técnico que um flautista precisa para executar essas obras? 2) Existem intérpretes de flauta no Uruguai, com nível técnico que lhes permite tocar essas obras? 3) Existem flautistas uruguaios interessados em abordar esse repertório? 4) Quais fatores estimularam os compositores a escrever obras para flauta doce?

Para responder a essas quatro questões, foi necessário buscar as informações mencionadas no capítulo 1, como forma de entender a flauta doce no contexto histórico, social e musical em meu país. No início, a flauta no Uruguai teve um desenvolvimento paralelo como seus vizinhos (Argentina e Brasil). Porém, a grande diferença que marcou a quase ausência de profissionais da flauta doce no Uruguai é a falta de cursos de nível superior nas instituições que poderiam oferecê-los, tais como os conservatórios municipais e a UdelaR.

⁷⁸ *Trío N°4* de Carlos Florit e *Pieza para flauta dulce contralto* de Iván Fernández.

Atualmente, no Uruguai existe apenas um flautista (brasileiro) de formação profissional e que conseguiu se inserir e atuar no meio artístico, cujo foco é o repertório barroco. Lembremos que a cena musical da flauta doce no Uruguai foi basicamente desenvolvida no âmbito da prática amadora, fato que, aliado à inexistência de formação continuada em nível superior, faz com que o nível técnico alcançado pela maioria dos flautistas uruguaios seja aquém do que seria possível, a despeito de todo o interesse que estes músicos têm pelo instrumento. A existência de políticas públicas de educação musical no ensino fundamental e médio e da estrutura de conservatórios torna possível que haja um bom número de interessados em prosseguir com seus estudos em flauta doce, que se vêem sem possibilidades de fazê-lo.

A experiência de viver dois anos em Porto Alegre me permitiu ter contato com o curso de Graduação em Música da UFRGS, onde o estudo da flauta doce se faz presente na Licenciatura e no Bacharelado. Com o que observei neste período, posso estimar que um estudante de 3º ou 4º semestre de bacharelado ou licenciatura tem os elementos técnicos para abordar o repertório aqui analisado. Enquanto isso, para um flautista uruaio o esforço necessário para preparar estas peças pode frustrar sua tentativa de abordar um repertório que geralmente lhe é estranho.

Aqui temos três das quatro perguntas respondidas, em relação à última (Quais fatores estimularam os compositores a escrever obras para flauta doce?), para responder esta pergunta podemos considerar que: Três dos dez compositores que utilizaram técnicas estendidas: Iván Fernández, José Telechea e Ulises Ferretti, tocavam flauta doce. Iván e Ulises demonstraram uma grande interesse por novas linguagens composicionais, experimentando técnicas estendidas. Ulises Ferretti participou do grupo de estudo Interpresen, visando à divulgação de música contemporânea especialmente latino-americana. Ele também organizou o Encontro de Música Contemporânea de Montevideu e fundou o Trio Amalgama, dedicado à interpretação da música renascentista e contemporânea.

Todas as ações mencionadas acima, junto com a presença de pelo menos dois grupos interessados na interpretação de música contemporânea, despertaram interesse dos compositores uruguaios em escrever obras para flauta doce. Outro fator que gerou interesse nos compositores foram as entrevistas que realizei para meu TCC. Três compositores (Álvaro Martínez, Carlos Florit e Gabriel Rüginitz) escreveram obras depois que os entrevistei, e Rüginitz, especialmente, compôs uma obra para ser estreada no pelos grupos que participaram do EnFlautUy, em 2017.

Chegamos aqui a um ponto importante: o da difusão da música contemporânea, um problema que não afeta apenas a flauta doce. É da responsabilidade dos intérpretes, professores de instrumento e do poder público, via políticas culturais, propiciarem condições para a melhor difusão das novas criações. Para uma apropriada difusão das obras contemporâneas se vislumbra um longo e árduo caminho para educar o público, os professores, os estudantes e os intérpretes no desenvolvimento da apreciação musical. E assim, poder se relacionar com a música contemporânea de concerto da mesma forma que com música de outras épocas. Também considero que o papel da crítica musical e dos meios de divulgação, continua sendo uma forma de divulgação e reflexão sobre o ambiente cultural do Uruguai e poderia receber maior incentivo do Estado.

Concluindo, para executar o repertório uruguaio aqui levantado, penso que é necessário desenvolver um nível técnico intermediário-alto. O flautista precisa dominar no mínimo, quatro técnicas estendidas: *frullato*, glissando, multifônico e *tremolo*, além de prestar especial atenção nas obras que ressignificam o uso do ar como uma inovação no desenvolvimento de técnicas estendidas. Penso também que o estudo de técnicas estendidas contribui para o aprimoramento da técnica básica do instrumento.

Ações contínuas na cena musical e acadêmica do Uruguai como o EnFlautUy, o *Encuentro de Música Contemporânea* e as atividades artísticas desenvolvidas por diferentes grupos, voltadas para a difusão de música contemporânea, tem incentivado os compositores a escrever obras para flauta doce. Por existirem estas ações e iniciativas, somadas à presença de um professor estrangeiro, radicado no Uruguai e com um futuro mestre uruguaio com área de concentração em flauta doce, atuando em seu país, as possibilidades de melhorar o nível dos flautistas doces aumentam. Considerando estes fatos, o ambiente musical da flauta doce e da música contemporânea no meu país tem um horizonte promissor.

REFERÊNCIAS

Bibliografía

- AGUILAR, Patrícia. **A flauta doce no Brasil: da chegada dos jesuítas à década de 1970.** Orientadora: Monica Isabel Lucas. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2017. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde.../PatriciaMichelineAguilarVC.pdf. Acesso em: 08 nov. 2018.
- ALBERTI, V. O que documentam narrativas de experiência pessoal? Possibilidades heurísticas de entrevistas de história oral. *In: 17º CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA MESA REDONDA “NARRATIVAS E BIOGRAFIAS NA PESQUISA EMPÍRICA: MÉTODOS E PERSPECTIVAS”.* Coordenação Prof. Dr. Hermílio Santos Anais electrónicos: 2015. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/17191/O%20que%20documentam%20narrativas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 maio 2020.
- BENASSI, Claudio. **A flauta doce hoje: técnicas expandidas,** 2012. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/a-flauta-doce-hoje-tecnicas-expandidas/98994>. Acesso em: 16 abr. 2019.
- BERDIEL, Alba. **El desconocimiento sobre la flauta de pico,** 2014. Disponível em: <https://flautadepico.consev.es/el-desconocimiento-sobre-la-flauta-de-pico/>. Acesso em: 08 nov. 2018.
- BOGIAGES, C.; CAMPOS. **Free improvisation: field of study for extended oboe techniques.** In: ANAIS DO CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL. ABRAPEM, Vitória, v. 1, n. 1, 2014.
- CARPENA, L. **Prata da Casa: obras para flauta doce escritas por compositores ligados à UFRGS.** Porto Alegre: UFRGS, 2014.
- CARPENA, L. **Técnicas expandidas.** Curso de flauta doce. Porto Alegre: UFRGS, 2010. (no prelo).
- CASTELLO, D. **A técnica estendida como elemento veiculador da expressão musical na performance contemporânea da flauta doce.** Orientadora: Sonia Ray. 2018. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2018.
- COOK, T. D.; REICHARDT, C. S. **Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa.** Madrid: Morata, 1986.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Luís. **Nova gramática do português contemporâneo.** 5 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

DA SILVA SILVEIRA, Éder. **História Oral e memória**: pensando um perfil de historiador etnográfico. *MÉTIS: história & cultura*, v. 6, n. 12, p. 35-44, jul./dez, 2007. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/835/592>. Acesso em: 23 maio. 2020.

FERNÁNDEZ, Iván. **Saludos y Preguntas** [mensagem pessoal] mensagem recebida por ljoeroma@gmail.com. em 15 jul. 2020.

FIDALGO, José ; FERNÁNDEZ, Manuel; FERNÁNDEZ, Noemí. **Tecnología Industrial**. España: Ed. Everest, 2009.

FREGA, Ana L. **Educación musical e investigación especializada**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1986.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. *In: ANAIS DO I SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL*, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

GUERRA COTTA, A. Archivología musical: conceptos, principios, futuro. *In: ARCHIVOS Y MÚSICAS: REFLEXIONES A PARTIR DE EXPERIENCIAS DE BRASIL Y URUGUAY*. Montevideo: Ed: Tradinco, 2011. p. 15-36.

HEAD, J. **William Bainbridge**: 1768/9 - early 1831. The Pleasant Companion: The Flageolet Site. Disponível em: <http://www.flageolets.com/biographies/bainbridge.php>. Acesso em: 29 jun. 2020.

HEIDEGGER, M. **A questão da técnica**. *Scientiae Studia*, v. 5, n. 3, p. 375-398, 1 set. 2007. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-31662007000300006>. Acesso em: 10 maio. 2018.

HORNBOSTEL, E; SACHS, C. **Classification of Musical Instruments translated from the original German by Anthony Baines and Klaus Wachmann, with additions and revisions by Febo Guizzi**. Venezia: Fondazione Levi, 2015.

JEFFERY, S. **Testing 3D-printed Solo Paetzold Tenor recorders!** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qRWaQmbPB-M>. Acesso em: 04 jun. 2020.

JUAN, A. **La flauta dulce en Argentina**. *Revista de flauta de pico*, Sevilla, v. 11, p. 11 – 14, maio 1998. Disponível em: https://www.dropbox.com/sh/akmjf61ube7zonc/AAB1_QZy13EUGT1BUEJFVDyTa?dl=0&preview=REVISTA_de_FLAUTA_de_PICO_n11.pdf. Acesso em: 12 set. 2019.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Juan B. (ed.). **Hacia un enfoque interpretativo de la enseñanza**. Granada: Universidad de Granada, 1990.

MIGUEL, Mario de. Paradigmas de la investigación educativa española. *In: DENDALUCE, I. ASPECTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA*. Madrid: Narcea, p. 60-77, 1988.

MOLLENHAUER. **Flautas Elody**. Disponível em:

<https://www.mollenhauer.com/en/recorders/recorders/series-overview/elody-2#content>. Acesso em: 07 maio. 2018.

MICHEL, U. **Atlas de música, I**. Madrid: Editorial Alianza, 1985.

OLIVEIRA, E. **A técnica, a techné e a tecnologia**. Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia do Campus Jataí UFG, Jataí, v. 2 n.5, p.1-13, jul-dez. ISSN 18079342. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/rir/article/view/20417>. Acesso em: 10 maio. 2018

PINA, I. **Modelos de flauta de pico**, 2014. Disponível em:

<https://flautadepico.consev.es/modelos-de-flauta-de-pico/>. Acesso em: 07 maio. 2018.

RAY, S. **Editorial**. Revista Música Hodie, Goiânia, v.11, n.2, 2011. Disponível em: revistas.ufg.br/musica/article/view/21749/12801. Acesso em: 12 ago. 2019

ROBERT, J.P. **Modes of playing the double bass: a dictionary of sounds**. Trad. Anaïs Smart. Paris: Musica Guild, 1995.

RODRIGUEZ, J. **La flauta dulce en el Uruguay del S XXI: Breve panorama sobre la formación académica de sus intérpretes**. Orientador: Gustavo Goldman. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Musicologia) – Escuela Universitaria de Música, Universidad de La República, Montevideo, 2016.

ROSA, A. **Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil: revisão de literatura, performance e ensino**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SÁEZ, Guillermo. **Flauta armónica de Helder**, 2013. Disponível em:

<https://flautadepico.consev.es/flauta-armonica-de-helder/>. Acesso em: 07 maio. 2018.

TAYLOR, S. J.; BOGDAN, R. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación**. Barcelona: Paidós, 1992.

URUGUAY. **Instrucción Pública. Enseñanza Primaria, Ley N° 1350. 24 de agosto de 1877**. Disponível em: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/1350-1877>. Acesso em: 17 dez. 2019.

URUGUAY. **Ley General de Educación, Ley N° 18437. 16 de enero de 2009**. Disponível em: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18437-2008>. Acesso em: 17 dez. 2019.

VAN HAUWE, W. **The modern recorder player**. V1. London: Schott & Co. Ltd., 1984.

VAN HAUWE, W. **The modern recorder player**. V3. London: Schott & Co. Ltd., 1992.

VARGAS, M. **Para uma filosofia da tecnologia**. São Paulo: Alfa - Omega, 1994.

VAVRECKA, J. **Informe final de investigación la enseñanza de la técnica extendida de la flauta dulce**. Revista panamericana de investigación. 2015. Disponível em:

<http://artesmusicales.org/web/index.php/tapa/149-tapa.html>. Acesso em: 07 maio. 2018.

Partituras

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Psikhé**. Montevidéo: Edição do autor, 1982. 1 partitura. Quatro flautas doces soprano.

FERNÁNDEZ, Iván. **Pieza para flauta dulce contralto**. Montevidéo: Edição do autor, 2001. 1 partitura. Flauta doce contralto solo.

FERRETTI, Ulises. **Impromptu**. In: FERRETTI, U., CUNHA, A., Entorno sonoro del cotidiano: cinco piezas instrumentales. Porto Alegre: 2006. vol 2, p. 104. 1 partitura. Flauta contralto amplificada e sons amplificados.

FLORIT, Carlos. **Amalgama Op. 51a**. San Juan: Edição do autor, 1993. 1 partitura. Flautas doces soprano, contralto e violoncello.

FLORIT, Carlos. **Trío N°4**. San Juan: Edição do autor, 1993. 1 partitura. Flautas doces soprano, contralto e violoncello.

GONZÁLEZ, Gabriel. **Lullaby for a girlfriend's corpse**. Montevidéo: Edição do autor, 2007. 1 partitura. Flauto di becco sopranino, flauto traverso, clarinetto in sib, sassofono alto (mib) e trombone tenore.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. **Relación I**. Montevidéo: Edição do autor, 1975. 1 partitura. Flauta doce em fá e baixo elétrico.

SUÁREZ, Silvia. **Pulsaciones**. Montevidéo: Edição do autor, 2002. 1 partitura. Três instrumentos.

APÊNDICES

APÊNDICE A: CATÁLOGO ORGANIZADO POR INSTRUMENTAÇÃO

1. Flautas *a capella*

- 1.1. Flauta doce solo
- 1.2. Duas flautas doces
- 1.3. Três flautas doces
- 1.4. Quatro flautas doces
- 1.5. Cinco ou mais flautas doces
- 1.6. Número variável de flautas doces

2. Música de câmara com outros instrumentos acústicos

- 2.1. Flauta doce e instrumentos de teclado
- 2.2. Flauta doce e violão
- 2.3. Flauta doce e formações heterogêneas

3. Flauta doce e meios eletroacústicos

1.1 Flauta Doce Solo

1. Nome do compositor Iván Fernández (1976)	
2. Título da obra	<i>Pieza para flauta dulce contralto</i>
3. Data de composição	Junho de 2001
4. Data e local da estreia	23 de setembro de 2019. Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS. (Estreia mundial) 13 de novembro de 2019. <i>Sala Cristal, Sinergia Design Montevideo</i> . (Estreia para Uruguai)
5. Intérprete(s) da estreia	José Rodríguez
6. Tipo de documento	Partitura manuscrita
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta doce contralto
9. Comentário sobre a peça	A obra foi estreada em primeira audição mundial no Brasil, no segundo recital obrigatório do mestrado em música, práticas interpretativas-flauta doce. Estréia em primeira audição no Uruguai no <i>IV Encuentro Internacional de Grupos de Flauta Dulce Uruguay-2019</i> em 13 de novembro de 2019
10. link web	https://www.youtube.com/watch?v=kDeE0PPBb5Q
11. Incipit	Vide abaixo

PIEZA PARA FLAUTA DULCE CONTRALTO

YUAN FERNÁNDEZ
MAYO-JUNIO 2001

♩ = 80

1. Nome do compositor Ulises Ferretti (1953-2014)	
2. Título da obra	<i>Lamentos</i>
3. Data de composição	1983
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	CD
7. Número de seções/movimentos	2
8. Instrumentação	Não informada (flauta doce solo, presume-se contralto)
9. Comentário sobre a peça	Não foi possível resgatar a partitura. Foi achada uma cópia do Cd <i>Imágenes</i>
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Não disponível

1.2 Duas Flautas Doces

1. Nome do compositor Álvaro Martínez (1973)	
2. Título da obra	<i>Shaman Blues</i>
3. Data de composição	Fevereiro de 1993
4. Data e local da estreia	9 de maio de 2009. <i>Estudio Auditorio del SODRE sala "Héctor Tosar"</i> , Montevidéo
5. Intérprete(s) da estreia	José Rodríguez e Ulises Ferretti
6. Tipo de documento	Grade impressa
7. Número de seções/movimentos	Três movimentos: <i>Parte I "in sen"</i> , <i>Parte II "11.9.73-5.30"</i> , <i>Parte III "Shaman blues"</i>
8. Instrumentação	Duas flautas doces: soprano e contralto
9. Comentário sobre a peça	Indicação original: <i>flauta de pico</i> . No que concerne ao título da obra, o compositor disse: "Justo agora me dei conta que <i>Shaman Blues</i> é um tema ou alguma coisa dos <i>Doors</i> . Eu peguei de uma pichação que tinha visto na rua na frente da parada de ônibus para ir à EUM na época que comecei o bacharelado"
10. link web	https://www.youtube.com/watch?v=CDTD3kHR-C8&t=42s
11. Incipit	Vide abaixo

SHAMAN BLUES

Para dos flautas de pico (soprano - contralto)

Alvaro Martínez (1973)
Compuesta en febrero de 1993
Montevideo - Uruguay

H: 34

$\text{♩} = 72$

PARTE I "in sen"

flauta de pico soprano

flauta de pico contralto

1. Nome do compositor Jorge Luis Cueik (?-?)	
2. Título da obra	<i>Diálogo para un amigo</i>
3. Data de composição	2014
4. Data e local da estreia	12 de fevereiro de 2015, <i>Sala Odisea</i> , Montevideú
5. Intérprete(s) da estreia	José Rodríguez e Micaela Bordahandy
6. Tipo de documento	Grade impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Original para duas flautas doces soprano
9. Comentário sobre a peça	Modificada pelo autor por sugestão dos intérpretes para duas flautas doce tenor
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Diálogo para un amigo.

Jorge Luis Cueik

2014

Moderato ♩ = 100

Soprano Recorder

Soprano Recorder

S. Rec.

S. Rec.

1.3 Três Flautas Doces

1. Nome do compositor Silvia Suárez (?-?)	
2. Título da obra	<i>Pulsaciones</i>
3. Data de composição	Novembro de 2002
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade manuscrita
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Três instrumentos
9. Comentário sobre a peça	Consultada a compositora, a obra foi escrita para três instrumentos, mas sempre foi tocada com flautas doces
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

4

3 x *pulsaciones*

A

B

C

1.4 Quatro Flautas Doces

1. Nome do compositor Cristina Piñeyro (1983)	
2. Título da obra	<i>Cavilaciones sobre el asfalto caliente</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade e partes impressas
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Violino, violoncelo, flauta doce baixo y flauta doce tenor (sopranino, soprano, tenor e baixo)
9. Comentário sobre a peça	Dedicada à Bergerette. O flautista José Rodríguez com autorização da autora fez uma transcrição para quarteto de flautas doces (sopranino, soprano, tenor e baixo)
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Cavilaciones sobre el asfalto caliente

Adaptación para cuarteto de flautas dulces José Rodríguez Cristina Beatriz Piñeyro

tempo di milonga

The image shows a musical score for four flutes. The title is 'Cavilaciones sobre el asfalto caliente' by Cristina Beatriz Piñeyro, adapted for a quartet of sweet flutes by José Rodríguez. The tempo is 'tempo di milonga'. The score is written for Soprano (Sopranino), Soprano, Tenor, and Bajo (Bass). The Soprano and Tenor parts have a melodic line starting with a quarter note followed by eighth notes. The Soprano and Bajo parts have a harmonic accompaniment of quarter notes. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

1. Nome do compositor Eduardo Fernández (1952)	
2. Título da obra	<i>Psikhé</i>
3. Data de composição	1982
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade manuscrita
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Quatro flautas doces soprano
9. Comentário sobre a peça	O compositor aponta na partitura: Terminada em cinco de janeiro de 1982
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Handwritten musical score for four soprano flutes (I, II, III, IV) in common time. The tempo is marked as quarter note = 60. The score shows the beginning of the piece with various dynamics and articulations.

Tempo: $\text{♩} = 60$

Instrumentation: I, II, III, IV (Soprano Flutes)

Key signature: One flat (B-flat)

Time signature: Common time (C)

Score details: The score is handwritten and shows the first few measures of the piece. It includes dynamics such as *p*, *mf*, and *f*. There are also articulations like accents and slurs. A box containing the number 5 is visible above the first staff.

1. Nome do compositor Lires Alonso (?-?)	
2. Título da obra	<i>Las cuatro hermanas</i>
3. Data de composição	Julho de 2006
4. Data e local da estreia	14 de novembro de 2006, Sala <i>La Spezia</i> , Montevideu
5. Intérprete(s) da estreia	José Rodríguez, Liliana Maqueira, Micaela Bordahandy e Ulises Ferretti
6. Tipo de documento	Grade impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Original para flautas doces soprano, contralto, tenor e baixo
9. Comentário sobre a peça	Modificada pelo autor por sugestão dos intérpretes para flautas doces soprano, dois tenores e baixo
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

"Las cuatro hermanas"

Lires Alonso
Montevideo, Julio de 2006

1.5 Cinco ou mais Flautas Doces

1. Nome do compositor Gabriel Rüginitz (1978)	
2. Título da obra	<i>Quinteto para flautas dulces Experimento N°5</i>
3. Data de composição	2012
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Cinco flautas doces sem indicação de extensão
9. Comentário sobre a peça	Se presume duas sopranos, contralto, tenor e baixo
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Quinteto de flautas dulces
Experimento N° 5 *2012* Gabriel Rüginitz

Sonido Real

Flute 1 *mp*

Flute 2 *f*

Flute 3 *mp*

Flute 4 *mf*

Flute 5

1. Nome do compositor Gabriel Rognitz (1978)	
2. Título da obra	<i>Diálogos: encuentros y desencuentros</i>
3. Data de composição	2017
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Três quartetos de flautas doces: – Quarteto 1: sopranino, contralto e dois tenores – Quarteto 2: dois tenores, baixo em fá e baixo em dó – Quarteto 3: dois tenores e dois baixos em fá
9. Comentário sobre a peça	O compositor pensou em criar a obra como uma forma de experimentar as possibilidades do instrumento e a dedicou para os flautistas do <i>Encuentro Internacional de Grupos de Flauta Dulce-Uruguay</i> . O compositor informou que a obra pode ser interpretada com apenas um dos três quartetos
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Coro 1

DIALOGOS

Encuentros y desencuentros Gabriel Rüginitz

ff

DIALOGOS

Encuentros y desencuentros Gabriel Rüginitz

6

f

6

6

6

mp

Coro 3

DIALOGOS

Encuentros y desencuentros Gabriel Rüginitz

14

14

ff

mf

14

14

1.6 Número Variável de Flautas Doces

1. Nome do compositor José Manuel Telechea (1980)	
2. Título da obra	<i>Catorce piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i>
3. Data de composição	Compostas entre 1997/1998/1999
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	PDF
7. Número de seções/movimentos	<ul style="list-style-type: none"> - Duo nº 1 em Sol maior - Duo nº 2 em Fá maior - Duo nº 3 em Dó maior - Duo nº 4 em Ré maior - Duo nº 5 em Fá maior - Duo nº 6 em Fá maior - Duo nº 7 em Sol maior - Duo nº 8 em Ré maior - Duo nº 9 em Ré maior - Duo nº 10 em Ré maior - Duo nº 11 em Fá maior - Trio nº 1 em Dó maior - Quarteto nº 1 em Dó maior - Quarteto nº 2 em Dó maior
8. Instrumentação	Flautas Doces: <ul style="list-style-type: none"> - Soprano e tenor - Sopranino e contralto - Duas contralto - Soprano e contralto - Soprano, contralto e tenor - Soprano, contralto, tenor e baixo - Sopranino, soprano, contralto e baixo
9. Comentário sobre a peça	Sem comentários
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Não disponível

1. Nome do compositor José Manuel Telechea (1980)	
2. Título da obra	<i>Nueve piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i>
3. Data de composição	2000
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	PDF
7. Número de seções/movimentos	<ul style="list-style-type: none"> - Duo nº 1 - Duo nº 2 - Trio nº 1 - Trio nº 2 - Quarteto nº 1 - Quarteto nº 2 - Quarteto nº 3 - Quarteto nº 4 - Quinteto nº 1
8. Instrumentação	Flautas doces: <ul style="list-style-type: none"> - Sopranino e contralto - Sopranino e contralto - Sopranino, contralto e baixo - Sopranino, contralto e baixo - Sopranino, soprano, contralto e tenor - Sopranino, contralto, tenor e baixo - Sopranino, soprano, tenor e baixo - Sopranino, soprano, contralto e baixo - Sopranino, soprano, contralto, tenor e baixo
9. Comentário sobre a peça	Sem comentários
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Não disponível

1. Nome do compositor José Manuel Telechea (1980)	
2. Título da obra	<i>Siete piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i>
3. Data de composição	2001
4. Data e local da estreia	Não informada
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	PDF
7. Número de seções/movimentos	<ul style="list-style-type: none"> - Duo nº 1 - Duo nº 2 - Trio nº 1 - Trio nº 2 - Trio nº 3 - Trio nº 4 - Quarteto nº 1
8. Instrumentação	<p>Flautas doces:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Soprano e tenor - Soprano e tenor - Sopranino, contralto e baixo - Sopranino, contralto e baixo - Soprano, contralto e baixo - Sopranino, contralto, tenor e baixo - Contralto, tenor e baixo
9. Comentário sobre a peça	Sem comentários
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Não disponível

1. Nome do compositor José Manuel Telechea (1980)	
2. Título da obra	<i>Catorce piezas para flautas dulces o instrumentos de registros adaptables</i>
3. Data de composição	2001 e 2002
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	PDF
7. Número de seções/movimentos	<ul style="list-style-type: none"> - Duo nº 1 - Duo nº 2 - Duo nº 3 - Duo nº 4 - Duo nº 5 - Duo nº 6 - Duo nº 7 - Trio nº 1 - Trio nº 2 - Trio nº 3 - Trio nº 4 - Quarteto nº 1 - Quarteto nº 2 - Quarteto nº 3
8. Instrumentação	Flautas doce: <ul style="list-style-type: none"> - Soprano e contralto - Soprano e tenor - Contralto e baixo - Soprano e tenor - Soprano e tenor - Contralto e baixo - Duas contraltos - Sopranino, contralto e baixo - Sopranino, contralto e baixo - Sopranino, contralto e baixo - Soprano, contralto e baixo - Sopranino, soprano, tenor e baixo - Sopranino, soprano, contralto e baixo - Sopranino, soprano, contralto e baixo
9. Comentário sobre a peça	Sem comentários
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Não disponível

2. MÚSICA DE CÂMARA COM OUTROS INSTRUMENTOS ACÚSTICOS

2.1 Flauta Doce e Instrumentos de Teclado

1. Nome do compositor José Manuel Telechea (1980)	
2. Título da obra	<i>Dúo en dos movimientos</i>
3. Data de composição	2003
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	PDF
7. Número de seções/movimentos	2
8. Instrumentação	Original para flauta doce ou transversal e piano
9. Comentário sobre a peça	Sem comentários
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Não disponível

1. Nome do compositor José Manuel Telechea (1980)	
2. Título da obra	<i>Obras para flauta dulce (o flauta traversa) y piano: Ocho Preludios</i>
3. Data de composição	2002 y 2003
4. Data e local da estreia	Não informada
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	PDF
7. Número de seções/movimentos	8
8. Instrumentação	Flauta doce (o flauta transversal) e piano
9. Comentário sobre a peça	A extensão da flauta doce não foi informada
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Não disponível

1. Nome do compositor José Manuel Telechea (1980)	
2. Título da obra	<i>Ocho piezas para flauta dulce (o flauta traversa) y piano</i>
3. Data de composição	2001
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	PDF
7. Número de seções/movimentos	8
8. Instrumentação	Flauta doce ou transversal e piano
9. Comentário sobre a peça	A extensão da flauta doce não foi informada
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Não disponível

2.2 Flauta Doce e Violão

1. Nome do compositor Diego Legrand Castellanos (1928-2014)	
2. Título da obra	<i>La noche</i>
3. Data de composição	1991
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade manuscrita
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Violão e flauta transversal (flauta doce)
9. Comentário sobre a peça	Na partitura o compositor adiciona o gênero musical (estilo). Na partitura o compositor anula a indicação <i>recorder</i> e substitui por <i>flauta ou recorder – flauta dulce</i> . Penso que pode ser interpretada com flauta doce tenor por ter a possibilidade de se tocar com flauta transversal
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

1

La noche (estilo)
- para guitarra ~~flauta~~
flauta ou recorder – flauta dulce Diego Legrand (1991)

Lentamente

Diego Legrand

1. Nome do compositor Homero Perera (1939-2019)	
2. Título da obra	<i>Charcos</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Edição. Barry, Buenos Aires, 1979
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Três flautas doces soprano ou outros instrumentos melódicos e dois violões ou teclado
9. Comentário sobre a peça	Publicado em 1979 por Barry. O <i>Copyright</i> é datado em 1976. O compositor indica o gênero musical na partitura (milonga)
10. link web	https://www.youtube.com/watch?v=yn5-4nmQVmw
11. Incipit	Vide abaixo

CHARCOS - PUDDLES
Milonga
Homero R. Perera

♩ = 96

Flautas doces / Descant recorders

S. 1

S. 2

S. 3

Guit. I

Guit. II

1. Nome do compositor Homero Perera (1939-2019)	
2. Título da obra	<i>Domingo</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Edição. Barry, Buenos Aires, 1979
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Duas flautas doces soprano ou outros instrumentos melódicos e dois violões ou teclado
9. Comentário sobre a peça	Publicado em 1979 por Barry. O <i>Copyright</i> é datado em 1976. O compositor indica o gênero musical na partitura (tango)
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

DOMINGO - SUNDAY
Tango
Homero R. Perera

♩ = 112

Flautas doces
Descant. recorders

S. 1
Legato

S. 2
Legato

Guit. I

Guit. II
simile

2. Nome do compositor Homero Perera (1939-2019)	
2. Título da obra	<i>Hojas</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Edição. Barry, Buenos Aires, 1979
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Três flautas doces soprano ou outros instrumentos melódicos e dois violões ou teclado
9. Comentário sobre a peça	Publicado em 1979 por Barry. O <i>Copyright</i> é datado em 1976. O compositor indica o gênero musical na partitura (tango)
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

HOJAS - LEAVES
Tango
Homero R. Perera

♩ = 80

Flautas dulces
Descant recorders

S.1
S.2
S.3

Guit. I
*
Guit. II

simile

2.3. Flauta doce e formações heterogêneas

1. Nome do compositor Álvaro Martínez (1973)	
2. Título da obra	<i>Passacaglia</i>
3. Data de composição	Outubro de 2015
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade e partes impressas
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Duas flautas doces soprano, violino e violoncelo
9. Comentário sobre a peça	Segundo o compositor ele se inspirou para compor esta obra por causa da difusão feita do duo escrito por ele mesmo (<i>Shaman blues</i>), e também pelas entrevistas feitas para meu TCC. Este duo foi estreado por Interpresen no <i>Segundo Encuentro de Música Contemporánea del Uruguay 2009</i>
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Passacaglia
(para dos flautas dulces soprano, violín y violoncello)

Alvaro Martínez (1973)
Compuesta en octubre de 2015

The musical score is presented on a single page (page 13) and includes staves for two soprano flutes (Flauta Dulce Soprano 1 and 2), violin (Vln.), and cello (Vc.). The tempo is marked as quarter note = 72. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*, and performance instructions like *poco rit.*, *a tempo*, and *poco accel.*. The piece is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

1. Nome do compositor Augusto Lopetegui (1987)	
2. Título da obra	<i>Fughetta</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta transversal, oboé o corno inglês e fagote
9. Comentário sobre a peça	Adaptada pelo autor para flauta doce em dó, violino e violoncelo
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Fughetta

A.Lopetegui

Flute

Oboe (cor anglais)

Bassoon

Fl.

Ob.

Bsn.

1. Nome do compositor Carlos Florit (1956)	
2. Título da obra	<i>Amalgama Op.51 a</i>
3. Data de composição	2009
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade e partes impressas
7. Número de seções/movimentos	Três movimentos: <i>Largo, Andante calmo e Allegro vivace</i>
8. Instrumentação	Duas flautas doces soprano e contralto, e violoncelo
9. Comentário sobre a peça	Modificada pelo autor por sugestão dos intérpretes: primeiro movimento duas flautas doces tenores, e violoncelo; segundo e terceiro flautas doces tenor e baixo e violoncelo. Dedicada ao Trio Amalgama
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Amalgama- op. 51 a
(2009)
Dos Flauta Dulces y Violoncello

Carlos Florit Servetti

Largo ♩ = 50

Soprano

Alto

Violoncello

1. Nome do compositor Carlos Florit (1956)	
2. Título da obra	<i>Trío N°4</i>
3. Data de composição	1993
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade manuscrita
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flautas doces soprano, contralto e violoncelo
9. Comentário sobre a peça	Gravada por Interpresen em 2008, selo discográfico Sondor
10. link web	https://www.youtube.com/watch?v=hBTeqihEVqU&t=11s
11. Incipit	Vide abaixo

Carlos Florit Servetti

TRIO N° 4 (1993)

Jose Rodriguez 2:37

Flautas

Soprano ± 50

* Alto

Violoncello

Sord.

pp *mp* *mf* *pp* *mf* *mf*

p *mf* *mf*

1. Nome do compositor Cristina Piñeyro (1983)	
2. Título da obra	<i>Anticipaciones</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	2015. <i>Espacio Cultural Vissi d'arte</i> , Montevideú
5. Intérprete(s) da estreia	Bergerette (José Rodríguez, Micaela Bordahandy, Sergio Morales e Matilde Fernández)
6. Tipo de documento	Grade e partes impressas
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Quarteto de cordas
9. Comentário sobre a peça	Adaptada pela autora junto aos intérpretes da estreia (Bergerette) para flautas doces: duas soprano e duas contralto, violino e cello
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

ANTICIPACIONES

Cristina Beatriz Piñeyro

The image shows the beginning of a musical score for 'Anticipaciones'. It features four staves: Soprano, Alto, Violin, and Violoncello. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 12/8. The Soprano and Alto parts have a melodic line that starts with a quarter rest, followed by eighth notes. The Violin and Violoncello parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. There is a repeat sign after the first measure of the vocal parts.

1. Nome do compositor Cristina Piñeyro (1983)	
2. Título da obra	<i>Cascarada</i>
3. Data de composição	2015
4. Data e local da estreia	2015. <i>Espacio Cultural Vissi d'arte</i> , Montevideú
5. Intérprete(s) da estreia	Bergerette (José Rodríguez, Matilde Fernández, Micaela Bordahandy e Sergio Morales)
6. Tipo de documento	Grade e partes impressas
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Duas flautas doces em fá, violino e violoncello
9. Comentário sobre a peça	Sem comentários
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Cascarada *2015* Cristina Piñeyro

The image shows the beginning of a musical score for 'Cascarada' by Cristina Piñeyro. The score is for four instruments: Flauta I, Flauta II, Violín, and Cello. The music is written in 3/4 time and B-flat major. The Flauta I part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The Flauta II part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The Violín part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The Cello part starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4.

1. Nome do compositor	
Diego Legrand Castellanos (1928-2014)	
2. Título da obra	<i>Un día más</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade manuscrita
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta transversal, flauta doce, piano e contrabaixo
9. Comentário sobre a peça	O compositor informou que é possível trocar o contrabaixo por violoncelo
10. link web	https://www.youtube.com/watch?v=shot7SRaxlc
11. Incipit	Vide abaixo

Diego Legrand -

Un día más...
Para flauta, piano e contrabaixo

Fl. Alto
Fl. Tenor
Piano
C. Baixo

1. Nome do compositor Felipe Silveira (1957-2009)	
2. Título da obra	<i>Caminando con Joseph</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade manuscrita
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta doce (sem indicação de extensão) e dois instrumentos melódicos um soprano e outro baixo
9. Comentário sobre a peça	Se presume flauta doce contralto por ter escrita em altura real
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Caminando con Joseph. (1)

The image shows a handwritten musical score for the piece "Caminando con Joseph. (1)". It is written on three staves, labeled A1 (Soprano Flute), A2 (Alto Flute), and B1 (Bass Flute). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The music features rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. There are some handwritten annotations and markings above the notes, including what appears to be a "3" above a group of notes in the first measure of the top staff.

1. Nome do compositor Felipe Silveira (1957-2009)	
2. Título da obra	<i>Cuatro micro piezas</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade manuscrita
7. Número de seções/movimentos	<i>Micropieza I, Micropieza II, Micropieza III e Micropieza IV</i>
8. Instrumentação	Para flauta doce (sem indicação de extensão, presume-se tenor), flauta transversal ou violino, violoncelo ou saxofone e trombone
9. Comentário sobre a peça	Sem comentários
10. link web	https://www.youtube.com/watch?v=e5uOT3Qu0OQ
11. Incipit	Vide abaixo

Micropieza nº I Felipe Silveira

Flauta doce

Flauta transversal/violino

Cello/saxo tenor

Trombone

1. Nome do compositor Felipe Silveira (1957-2009)	
2. Título da obra	<i>El viento incesante</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade manuscrita
7. Número de seções/movimentos	4- <i>El agua, El fuego, El agua, El viento</i>
8. Instrumentação	Flauta doce (sem indicação de extensão), flauta transversal, saxofone tenor em si bemol, trombone, violino, violoncelo e piano
9. Comentário sobre a peça	A obra foi composta para Interpresen. A flauta doce a ser usada presume-se flauta doce tenor por ter escrita em altura real. Gravada por Interpresen em 2008, selo fonográfico Sondor
10. link web	https://www.youtube.com/watch?v=ZWX8JkrC5CA
11. Incipit	Vide abaixo

Handwritten musical score for the piece "El viento incesante" by Felipe Silveira. The score is for a 3/4 time signature and consists of 14 measures. The instruments listed are Fl. dulce, fl. trav., saxo ten (Sib), t. rb., Vn., Vc., and Piano. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*, and performance instructions like "a niente". The piece is marked with a "2" at the end of the first measure and a "2" at the end of the 14th measure.

1. Nome do compositor Gabriel González Fernández (1979)	
2. Título da obra	<i>Lullaby for a Girlfriend's Corpse</i>
3. Data de composição	31 de maio de 2007
4. Data e local da estreia	2008, San Juan, Argentina
5. Intérprete(s) da estreia	Interpresen
6. Tipo de documento	Grade manuscrita
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	<i>Flauto di becco sopranino, flauto traverso, clarinetto in sib, sassofono alto (mib) e trombone tenore</i>
9. Comentário sobre a peça	Estreia feita na Primeira Bienal de Música Contemporânea do Cono Sul
10. link web	https://www.youtube.com/watch?v=WK88jplywOk
11. Incipit	Vide abaixo

durata ca. 6'20"
♩ = 43

«Lullaby for a Girlfriend's Corpse»
quintettino per flauto di becco sopranino, flauto traverso,
clarinetto in sib, sassofono alto (mib) e trombone tenore

Música de Gabriel González.-
MVD. 31-V-2007

1. Nome do compositor Graciela Paraskevaídis (1940-2017)	
2. Título da obra	<i>Relación I</i>
3. Data de composição	1975
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta doce em fá e baixo elétrico
9. Comentário sobre a peça	Não é informado o tipo de flauta doce em fá
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Handwritten musical score for the beginning of the piece. The score is for Flute (flauta doce) and Electric Bass (Bajo eléctrico). The flute part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'ppp' (pianissimo), and 'sempre p' (sempre piano). There are also performance instructions like 'Arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The first measure of the flute part has a 'p' dynamic and a '1' above it. The first measure of the bass part has a '5' below it. The second measure of the flute part has a '2' above it. The second measure of the bass part has a '1' below it. The third measure of the flute part has a '2' above it. The third measure of the bass part has a '5' below it. The fourth measure of the flute part has a '2' above it. The fourth measure of the bass part has a '2' below it. The fifth measure of the flute part has a '5' above it. The fifth measure of the bass part has a '2' below it. The sixth measure of the flute part has a '2' above it. The sixth measure of the bass part has a '2' below it. The score ends with a double bar line.

1. Nome do compositor José Iturrberry (1936)	
2. Título da obra	<i>Música para tres</i>
3. Data de composição	1º de octubre de 2000
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade manuscrita
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta doce tenor, violão (6ª em ré) e piano
9. Comentário sobre a peça	Gravada por Interpresen em 2008, selo discográfico Sondor
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

*Juan José Iturrberry
Montevideo, 12 de octubre de 2000.*

♩ = 46

-MÚSICA PARA TRES-

Flauta dulce tenor.
(en actitud de comenzar a tocar): mp pp mf p (siempre) pp

f.d.
Suiztana (6ª en Ré)
pp pp pp pp pp

1. Nome do compositor León Biriotti (1929)	
2. Título da obra	<i>Noneto (ex-presen)</i>
3. Data de composição	Agosto 2003
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem Dados
6. Tipo de documento	Grade manuscrita
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta, flauta doce soprano, saxofone tenor, fagote, trombone, viola, violoncelo, baixo elétrico e piano
9. Comentário sobre a peça	Dedicada a Ex-Machina (Porto Alegre-Brasil) e Interpresen (Montevideú-Uruguai). O autor indica <i>recorder</i> para denominar flauta doce
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

*1ª e 2ª edição
2003 - Montevideú*

EX-PRESEN
NONETO

León Biriotti

Allargato moderato

1. Nome do compositor León Biriotti (1929)	
2. Título da obra	<i>Sinfonietta VI</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Parte da flauta doce impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta doce sopranino, flauta, clarinete, fagote, trompa, trombone, percussão, piano, viola, violoncelo e contrabaixo
9. Comentário sobre a peça	<i>In Memoriam</i> do professor Felipe Silveira
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

SINFONIETTA VI
In Memoriam Felipe Silveira

León Biriotti

Flauta II

Andante moderato

The image shows the beginning of a musical score for Flauta II. It starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Andante moderato'. The key signature has one sharp (F#). The first measure is a whole rest. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third measure has a quarter note followed by an eighth note. The fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. The fifth measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixth measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventh measure has a quarter note followed by an eighth note. The eighth measure has a quarter note followed by an eighth note. The ninth measure has a quarter note followed by an eighth note. The tenth measure has a quarter note followed by an eighth note. The eleventh measure has a quarter note followed by an eighth note. The twelfth measure has a quarter note followed by an eighth note. The thirteenth measure has a quarter note followed by an eighth note. The fourteenth measure has a quarter note followed by an eighth note. The fifteenth measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixteenth measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventeenth measure has a quarter note followed by an eighth note. The eighteenth measure has a quarter note followed by an eighth note. The nineteenth measure has a quarter note followed by an eighth note. The twentieth measure has a quarter note followed by an eighth note. The twenty-first measure has a quarter note followed by an eighth note. The twenty-second measure has a quarter note followed by an eighth note. The twenty-third measure has a quarter note followed by an eighth note. The twenty-fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. The twenty-fifth measure has a quarter note followed by an eighth note. The twenty-sixth measure has a quarter note followed by an eighth note. The twenty-seventh measure has a quarter note followed by an eighth note. The twenty-eighth measure has a quarter note followed by an eighth note. The twenty-ninth measure has a quarter note followed by an eighth note. The thirtieth measure has a quarter note followed by an eighth note. The thirty-first measure has a quarter note followed by an eighth note. The thirty-second measure has a quarter note followed by an eighth note. The thirty-third measure has a quarter note followed by an eighth note. The thirty-fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. The thirty-fifth measure has a quarter note followed by an eighth note. The thirty-sixth measure has a quarter note followed by an eighth note. The thirty-seventh measure has a quarter note followed by an eighth note. The thirty-eighth measure has a quarter note followed by an eighth note. The thirty-ninth measure has a quarter note followed by an eighth note. The fortieth measure has a quarter note followed by an eighth note. The forty-first measure has a quarter note followed by an eighth note. The forty-second measure has a quarter note followed by an eighth note. The forty-third measure has a quarter note followed by an eighth note. The forty-fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. The forty-fifth measure has a quarter note followed by an eighth note. The forty-sixth measure has a quarter note followed by an eighth note. The forty-seventh measure has a quarter note followed by an eighth note. The forty-eighth measure has a quarter note followed by an eighth note. The forty-ninth measure has a quarter note followed by an eighth note. The fiftieth measure has a quarter note followed by an eighth note. The fifty-first measure has a quarter note followed by an eighth note. The fifty-second measure has a quarter note followed by an eighth note. The fifty-third measure has a quarter note followed by an eighth note. The fifty-fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. The fifty-fifth measure has a quarter note followed by an eighth note. The fifty-sixth measure has a quarter note followed by an eighth note. The fifty-seventh measure has a quarter note followed by an eighth note. The fifty-eighth measure has a quarter note followed by an eighth note. The fifty-ninth measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixtieth measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixty-first measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixty-second measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixty-third measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixty-fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixty-fifth measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixty-sixth measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixty-seventh measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixty-eighth measure has a quarter note followed by an eighth note. The sixty-ninth measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventieth measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventy-first measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventy-second measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventy-third measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventy-fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventy-fifth measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventy-sixth measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventy-seventh measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventy-eighth measure has a quarter note followed by an eighth note. The seventy-ninth measure has a quarter note followed by an eighth note. The eightieth measure has a quarter note followed by an eighth note. The eighty-first measure has a quarter note followed by an eighth note. The eighty-second measure has a quarter note followed by an eighth note. The eighty-third measure has a quarter note followed by an eighth note. The eighty-fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. The eighty-fifth measure has a quarter note followed by an eighth note. The eighty-sixth measure has a quarter note followed by an eighth note. The eighty-seventh measure has a quarter note followed by an eighth note. The eighty-eighth measure has a quarter note followed by an eighth note. The eighty-ninth measure has a quarter note followed by an eighth note. The ninetieth measure has a quarter note followed by an eighth note. The hundredth measure has a quarter note followed by an eighth note.

1. Nome do compositor Ulises Ferretti (1953-2014)	
2. Título da obra	<i>Amanece</i>
3. Data de composição	2000
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Parte de flauta doce e flauta transversal impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta doce contralto, flauta transversal, saxofone, violoncelo e trombone
9. Comentário sobre a peça	Gravada por Interpresen em 2008, selo discográfico Sondor. Não foi possível resgatar o resto das partes ou a grade
10. link web	https://www.youtube.com/watch?v=J3IDirD5b18
11. Incipit	Vide abaixo



1. Nome do compositor Ulises Ferretti (1953-2014)	
2. Título da obra	<i>Con motivos de antes</i>
3. Data de composição	2008
4. Data e local da estreia	2008. <i>Salón Dorado, Argentino Hotel de Piriápolis</i>
5. Intérprete(s) da estreia	José Rodríguez, Matilde Fernández e Ulises Ferretti
6. Tipo de documento	Foi achado o vídeo da estreia
7. Número de seções/movimentos	Um movimento, forma <i>Allegro de Sonata</i>
8. Instrumentação	Duas flautas doces tenor e violoncello
9. Comentário sobre a peça	Dedicada ao Trío Amalgama
10. link web	https://www.youtube.com/watch?v=2LaIjBOLkbc
11. Incipit	Não disponível

1. Nome do compositor Ulises Ferretti (1953-2014)	
2. Título da obra	<i>Construcción I</i>
3. Data de composição	Não informada
4. Data e local da estreia	Março de 2005. <i>Festival Mus Con Sur</i> ; San Juan, Argentina
5. Intérprete(s) da estreia	Interpresen e Conjunto Música Andino
6. Tipo de documento	Grade impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta doce soprano e sopranino, duas flautas transversais, clarinete em Sib, saxofone tenor, fagote, trompa, trombone, percussão (três percussionistas: 9 WB, maracas agudas, 2 caixas (<i>snare drums</i>), 4 Tom-toms, um caibro pequeno de obra), viola, violoncelo, contrabaixo e baixo elétrico
9. Comentário sobre a peça	Sem comentários
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Não disponível

1. Nome do compositor Ulises Ferretti (1953-2014)	
2. Título da obra	<i>Coral</i>
3. Data de composição	2005
4. Data e local da estreia	2006. Local não informado
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta doce contralto, flauta transversal, clarinete em Sib, saxofone soprano, fagote, trombone, viola, violoncelo e contrabaixo
9. Comentário sobre a peça	Sem comentários
10. <i>link web</i>	Não disponível
11. <i>Incipit</i>	Não disponível

1. Nome do compositor Ulises Ferretti (1953-2014)	
2. Título da obra	<i>Rua República</i>
3. Data de composição	2006
4. Data e local da estreia	Sem dados
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flautas doces contralto, soprano e sopranino, flauta transversal, saxofone tenor, fagote, trombone, viola, violoncelo e contrabaixo
9. Comentário sobre a peça	Sem comentários
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Não disponível

2. FLAUTA DOCE E MEIOS ELETROACÚSTICOS

1. Nome do compositor Ulises Ferretti (1953-2014)	
2. Título da obra	<i>Ambiente I</i>
3. Data de composição	Sem dados
4. Data e local da estreia	2008. <i>Museo Nacional de Artes Visuales</i> . Montevideu
5. Intérprete(s) da estreia	José Rodríguez
6. Tipo de documento	Parte de flauta doce impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	<i>Flauta dulce contralto y medios mixtos</i> (meios eletroacústicos e som de água ao vivo)
9. Comentário sobre a peça	Forma parte da instalação sonora “ <i>Agua en la Ciudad</i> ” Foi possível resgatar a parte impressa da flauta doce
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

ambiente I

Ulises Ferretti

FL.DULCE CONTRALTO

1. Nome do compositor Ulises Ferretti (1953-2014)	
2. Título da obra	<i>Impromptu</i>
3. Data de composição	2005
4. Data e local da estreia	2006. Local não informado
5. Intérprete(s) da estreia	Sem dados
6. Tipo de documento	Grade impressa
7. Número de seções/movimentos	1
8. Instrumentação	Flauta doce e meios eletroacústicos
9. Comentário sobre a peça	O compositor a tocava com flauta doce contralto. Foi Achada a parte da flauta doce
10. link web	Não disponível
11. Incipit	Vide abaixo

Impromptu
para flauta dulce y medios electroacústicos

Ulises Ferretti, 2005

Tocar con gran libertad

mult.

tapado (*)

f *sfz*

APÊNDICE B:
Listas das obras do catálogo

1 Obras Organizadas por Nome de Compositor

A

Álvaro Martínez (1973)	– <i>Passacaglia</i> – <i>Shaman blues</i>
Augusto Lopetegui (1987)	– <i>Fughetta</i>

C

Carlos Florit (1956)	– <i>Amalgama op.51 a</i> – <i>Trío N°4</i>
Cristina Piñeyro (1983)	– <i>Anticipaciones</i> – <i>Cascarada</i> – <i>Cavilaciones sobre el asfalto caliente</i>

D

Diego Legrand Castellanos (1928-2014)	– <i>La noche</i> – <i>Un día más</i>
---------------------------------------	------------------------------------------

E

Eduardo Fernández (1952)	– <i>Psikhé</i>
--------------------------	-----------------

F

Felipe Silveira (1957-2009)	– <i>Caminando con Joseph</i> – <i>Cuatro micro piezas</i> – <i>El viento incesante</i>
-----------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------

G

Gabriel González Fernández (1979)	– <i>Lullaby for a girlfriend's corpse</i>
Gabriel Rüginitz (1978)	– <i>Diálogos: encuentros y desencuentros;</i> – <i>Quinteto para flautas dulces</i> – <i>Experimento N°5</i>
Graciela Paraskevaídis (1940-2017)	– <i>Relación I</i>

H

Homero Perera (1939-2019)	– <i>Charcos</i> – <i>Domingo</i> – <i>Hojas</i>
---------------------------	--------------------------------------------------------

I

Iván Fernández (1973)	– <i>Pieza para flauta dulce contralto</i>
-----------------------	--------------------------------------------

J

Jorge Luis Cueik (?)	– <i>Diálogo para un amigo</i>
José Iturribery (1936)	– <i>Música para tres</i>
José Manuel Telechea (1980)	– <i>Catorce piezas para flautas dulces o instrumentos de registros adaptables</i> – <i>Catorce piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i> – <i>Dúo en dos movimientos</i> – <i>Nueve piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i> – <i>Ocho piezas para flauta dulce (o flauta travesa) y piano</i> – <i>Ocho preludios</i> – <i>Siete piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i>

L

Lires Alonso (?-?)	– <i>Las cuatro hermanas.</i>
León Biriotti (1929)	– <i>Noneto (ex-presen)</i> – <i>Sinfonietta N°6</i>

S

Silvia Suárez (?)	– <i>Pulsaciones</i>
-------------------	----------------------

U

Ulises Ferretti (1953-2014)	– <i>Amanece</i> – <i>Ambiente I</i> – <i>Con motivos de antes</i> – <i>Construcción I</i> – <i>Coral</i> – <i>Impromptu</i> – <i>Lamentos</i> – <i>Rua República</i>
-----------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

2 Obras Organizadas por Título

A

<i>Amalgama Op.51 a</i>	Carlos Florit (1956)
<i>Amanece</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
<i>Ambiente I</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
<i>Anticipaciones</i>	Cristina Piñeyro (1983)

C

<i>Caminando con Joseph</i>	Felipe Silveira (1957-2009)
<i>Cascarada</i>	Cristina Piñeyro (1983)
<i>Catorce piezas para flautas dulces o instrumentos de registros adaptables</i>	José Manuel Telechea (1980)
<i>Catorce piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i>	José Manuel Telechea (1980)
<i>Cavilaciones sobre el asfalto caliente</i>	Cristina Piñeyro (1983)
<i>Charcos</i>	Homero Perera (1939-2019)
<i>Con motivos de antes</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
<i>Construcción I</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
<i>Coral</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
<i>Cuatro micro piezas</i>	Felipe Silveira (1957-2009)

D

<i>Diálogo para un amigo</i>	Jorge Luis Cueik (?)
<i>Diálogos: encuentros y desencuentros</i>	Gabriel Rüginitz (1978)
<i>Domingo</i>	Homero Perera (1939-2019)
<i>Dúo en dos movimientos</i>	José Manuel Telechea (1980)

E

<i>El viento incesante</i>	Felipe Silveira (1957-2009)
----------------------------	-----------------------------

F

<i>Fughetta</i>	Augusto Lopetegui (1987)
-----------------	--------------------------

H

<i>Hojas</i>	Homero Perera (1939-2019)
--------------	---------------------------

I

<i>Impromptu</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
------------------	-----------------------------

L

<i>La noche</i>	Diego Legrand (1928-2014)
<i>Lamentos</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
<i>Las cuatro hermanas</i>	Lires Alonso (?-?)
<i>Lullaby for a girlfriend's corpse</i>	Gabriel González Fernández (1979)

M

<i>Música para tres</i>	José Iturribery (1936)
-------------------------	------------------------

N

<i>Noneto (ex-presen)</i>	León Biriotti (1929)
<i>Nueve piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i>	José Manuel Telechea (1980)

O

<i>Ocho piezas para flauta dulce (o flauta travesa) y piano</i>	José Manuel Telechea (1980)
<i>Ocho preludios</i>	José Manuel Telechea (1980)

P

<i>Passacaglia</i>	Álvaro Martínez (1973)
<i>Pieza para flauta dulce contralto</i>	Iván Fernández (1973)
<i>Psikhé</i>	Eduardo Fernández (1952)
<i>Pulsaciones</i>	Silvia Suárez (?)

Q

<i>Quinteto para flautas dulces</i>	Gabriel Rüginitz (1978)
-------------------------------------	-------------------------

R

<i>Relación I</i>	Graciela Paraskevaídis (1940-2017)
<i>Rua República</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)

S

<i>Shaman blues</i>	Álvaro Martínez (1973)
<i>Siete piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i>	José Manuel Telechea (1980)
<i>Sinfonietta N°6</i>	León Biriotti (1929)

T

<i>Trío N°4</i>	Carlos Florit (1956)
-----------------	----------------------

U

<i>Un día más</i>	Diego Legrand (1928-2014)
-------------------	---------------------------

3 Obras Organizadas por Data de Composição**1975**

<i>Relación I</i>	Graciela Paraskevaídis (1940-2017)
-------------------	------------------------------------

1976

<i>Charcos</i>	Homero Perera (1939-2019)
<i>Domingo</i>	Homero Perera (1939-2019)
<i>Hojas</i>	Homero Perera (1939-2019)

1982

<i>Psikhé</i>	Eduardo Fernández (1952)
---------------	--------------------------

1983

<i>Lamentos</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
-----------------	-----------------------------

1991

<i>La noche</i>	Diego Legrand (1928-2014)
-----------------	---------------------------

1993

<i>Shaman blues</i>	Álvaro Martínez (1973)
<i>Trío N°4</i>	Carlos Florit (1956)

1997-1998-1999⁷⁹

<i>Catorce piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i>	José Manuel Telechea (1980)
-----------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------

⁷⁹ As 14 obras foram compostas neste período de tempo pelo compositor Telechea sem discriminar qual foi feita em cada ano.

2000

<i>Música para tres</i>	José Iturriberry (1936)
<i>Nueve piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i>	José Manuel Telechea (1980)

2001

<i>Ocho piezas para flauta dulce (o flauta travesa) y piano</i>	José Manuel Telechea (1980)
<i>Pieza para flauta dulce contralto</i>	Iván Fernández (1973)
<i>Siete piezas para flautas dulces, o instrumentos de registros adaptables</i>	José Manuel Telechea (1980)

2001-2002⁸⁰

<i>Catorce piezas para flautas dulces o instrumentos de registros adaptables</i>	José Manuel Telechea (1980)
----------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------

2002

<i>Pulsaciones</i>	Silvia Suárez (?)
--------------------	-------------------

2002-2003⁸¹

<i>Ocho preludios</i>	José Manuel Telechea (1980)
-----------------------	-----------------------------

2003

<i>Dúo en dos movimientos</i>	José Manuel Telechea (1980)
<i>Noneto (ex-presen)</i>	León Biriotti (1929)

2005

<i>Coral</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
<i>Impromptu</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)

2006

<i>Las cuatro hermanas</i>	Lires Alonso (?-?)
<i>Rua República</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)

2007

<i>Lullaby for a girlfriend's corpse</i>	Gabriel González Fernández (1979)
------------------------------------------	-----------------------------------

⁸⁰ As 14 obras foram compostas neste período de tempo pelo compositor Telechea sem discriminar qual foi feita em cada ano.

⁸¹ As 8 obras foram compostas neste período de tempo pelo compositor Telechea sem discriminar qual foi feita em cada ano.

2008

<i>Con motivos de antes</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
-----------------------------	-----------------------------

2009

<i>Amalgama op.51 a</i>	Carlos Florit (1956)
-------------------------	----------------------

2012

<i>Quinteto para flautas dulces</i>	Gabriel Rüginitz (1978)
-------------------------------------	-------------------------

2014

<i>Diálogo para un amigo</i>	Jorge Luis Cueik (?)
------------------------------	----------------------

2015

<i>Passacaglia</i>	Álvaro Martínez (1973)
<i>Cascarada</i>	Cristina Piñeyro (1983)

2017

<i>Diálogos: encuentros y desencuentros</i>	Gabriel Rüginitz (1978)
---------------------------------------------	-------------------------

3.1 Data não informada

<i>Amanece</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
<i>Ambiente I</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
<i>Caminando con Joseph</i>	Felipe Silveira (1957-2009)
<i>Cavilaciones sobre el asfalto caliente</i>	Cristina Piñeyro (1983)
<i>Construcción I</i>	Ulises Ferretti (1953-2014)
<i>Cuatro micro piezas</i>	Felipe Silveira (1957-2009)
<i>El viento incesante</i>	Felipe Silveira (1957-2009)
<i>Fughetta</i>	Augusto Lopetegui (1987)
<i>Sinfonietta 6</i>	León Biriotti (1929)
<i>Un día más</i>	Diego Legrand (1928-2014)
<i>Anticipaciones</i>	Cristina Piñeyro (1983)

ANEXO A:

BULA DA OBRA *RELACIÓN I* DE GRACIELA PARASKEVAÍDIS


piu presto possibile.


 duración en cm.

5
 duración en segundos.


 1/4 de tono más alto.


 1/4 de tono más bajo.


 vibrato lento por 1/4 de tono.


 vibrato rápido por 1/4 de tono.


 ejecutar en el mismo momento.


 ejecutar inmediatamente después.

Relación de duración: 1cm = 1"

* La indicación de ejecución rige hasta que es anulada por la siguiente.

• NOTA

Los ejecutantes tendrán en cuenta que la intensidad de ambos instrumentos se correspondan. Así, deberá regularse el volumen del bajo de modo que *soff* sea aproximado al de la flauta dulce y no lo sobrepase.

②

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a half note G4 with a flat, followed by a quarter note A4 with a flat, and a quarter note B4 with a flat. A slur covers these three notes, with 'gliss.' written above. The second measure contains a quarter note C5 with a sharp, followed by a quarter note D5 with a sharp, and a quarter note E5 with a sharp. A slur covers these three notes, with a trill symbol above. Below the staff, dynamic markings are shown: a wedge from *f* to *ff* under the first measure, and a wedge from *p* to *f* under the second measure.

(Mover el anular de la mano der., hasta destacar totalmente el agujero)

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a half note G4 with a flat, followed by a quarter note A4 with a flat, and a quarter note B4 with a flat. A slur covers these three notes. The second measure contains a quarter note C5 with a sharp, followed by a quarter note D5 with a sharp, and a quarter note E5 with a sharp. A slur covers these three notes. The third measure contains a half note F5 with a sharp. A slur covers this note. The fourth measure contains a half note G5 with a sharp. A slur covers this note. Below the staff, dynamic markings are shown: *mf* (dinámica cómoda) under the first measure, *p* under the second measure, and *mf* under the fourth measure. A circled 'x' is under the first note of the fourth measure, with '(NOTA SOLANTE)' written above it. Fingerings are indicated by dots below the notes: 1-2-3 for the first measure, 1-2-3 for the second measure, 1 for the third measure, and 1 for the fourth measure.

(Aumentar la presión del aire, hasta que se oigan latidos sin llegar a parar al armónico)

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a half note G4 with a flat, followed by a quarter note A4 with a flat, and a quarter note B4 with a flat. A slur covers these three notes, with 'gliss.' written above. The second measure contains a quarter note C5 with a sharp, followed by a quarter note D5 with a sharp, and a quarter note E5 with a sharp. A slur covers these three notes, with a trill symbol above. The third measure contains a half note F5 with a sharp. A slur covers this note. The fourth measure contains a half note G5 with a sharp. A slur covers this note. Below the staff, dynamic markings are shown: *mf* under the first measure, *p* under the second measure, *f* under the third measure, and *mf* under the fourth measure. A circled 'x' is under the first note of the fourth measure. Fingerings are indicated by dots below the notes: 1-2-3 for the first measure, 1-2-3 for the second measure, 1 for the third measure, and 1 for the fourth measure.

(con el pulgar)

(Estas notas se obtienen como armónicos)

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a half note G4 with a flat, followed by a quarter note A4 with a flat, and a quarter note B4 with a flat. A slur covers these three notes, with 'gliss.' written above. The second measure contains a quarter note C5 with a sharp, followed by a quarter note D5 with a sharp, and a quarter note E5 with a sharp. A slur covers these three notes. The third measure contains a half note F5 with a sharp. A slur covers this note. The fourth measure contains a half note G5 with a sharp. A slur covers this note. Below the staff, dynamic markings are shown: *mf* under the first measure, *mf* under the second measure, *mf* under the third measure, and *mf* under the fourth measure. Fingerings are indicated by dots below the notes: 1-2-3 for the first measure, 1-2-3 for the second measure, 1 for the third measure, and 1 for the fourth measure.

(gliss. moviendo el pulgar hasta abrir todo el agujero)

③

Handwritten musical score for a saxophone piece, consisting of four staves. The first staff includes dynamic markings (*mf*, *mp*, *f*) and a performance instruction in Spanish: "(Disminuir la presión del aire, con la misma digitación)". The score features various musical notations including slurs, accents, trills, and fingerings.

Staff 1: *mf* (Dynamic), (Disminuir la presión del aire, con la misma digitación) (Instruction), *mp* (Dynamic), *f* (Dynamic). Includes a slur over the first two measures and a trill in the fourth measure.

Staff 2: *P* (Dynamic), *P* (Dynamic), *f* (Dynamic), *f* (Dynamic). Includes a slur over the first two measures and a trill in the fourth measure.

Staff 3: *P* (Dynamic), *f* (Dynamic), *P* (Dynamic), *f* (Dynamic), *f* (Dynamic), *f* (Dynamic). Includes a slur over the first two measures and a trill in the sixth measure.

Staff 4: *mf* (Dynamic), *mf* (Dynamic), *mp* (Dynamic), *P* (Dynamic). Includes a slur over the first two measures and a trill in the fourth measure.

⑤

f *mp* *mf*

p *mf* *f* *mf*

p *mp* *f* *p*

glus.

(con una presión de aire más débil de lo normal, y aumentar)

mf *f* *mp* *f*

⑥

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords and melodic lines with dynamics ranging from *f* to *mf*. The second and third staves continue this musical material, with dynamic markings of *f* and *mf*. The third staff includes a handwritten note: "(las notas en negra, también se escuchan)" with an arrow pointing to a specific chord. The fourth staff concludes the piece with a *f* dynamic and a *mf* dynamic. Below the staves, two diagrams illustrate trill fingerings on the guitar fretboard, showing the sequence of notes and the trill symbol.

7

Handwritten musical notation for the first system, including a treble clef staff with notes and slurs, and a corresponding guitar chord diagram below it. The diagram shows a barre on the first fret with various fingerings and trills.

Handwritten musical notation for the second system, including a treble clef staff with notes and slurs, and a corresponding guitar chord diagram below it. The diagram shows a barre on the first fret with various fingerings and trills.

mf *f* *mf* *f* *f* *mf*

↓ (Gliss. artificial, le
guedo por un movimiento
rapido de los dedos)

↓ (con la misma di-
gitación, reducir la presión
de aire)

Handwritten musical notation for the third system, including a treble clef staff with notes and slurs, and a corresponding guitar chord diagram below it. The diagram shows a barre on the first fret with various fingerings and trills.

mp *f* *f*

Handwritten musical notation for the fourth system, including a treble clef staff with notes and slurs, and a corresponding guitar chord diagram below it. The diagram shows a barre on the first fret with various fingerings and trills.

mf *f* *mf*

⑧

f

f

tr

mf *f*

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

gliss.

(Mover el anular de la mano izquierda hasta destacar totalmente el agujero)

ANEXO C:

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE PARTITURA

Termo de autorização para uso de partitura



CARTA DE CESSÃO

Eu, **Iván Fernández la Banca**, nacionalidade **Oriental**, documento de identificação **C.I. 2636717-3**, declaro para os devidos fins que autorizo a publicação da partitura completa da obra por mim composta: *“Pieza para flauta dulce contralto”*, para fins de investigação e divulgação em meio acadêmico, como parte da dissertação de mestrado de José Antonio Rodríguez Martínez, regularmente inscrito no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação acadêmica da Prof^a. Dr^a. Lucia Becker Carpena, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data.

16 de julho de 2020.

Assinatura