

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU* EM MÚSICA
ESPECIALIZAÇÃO EM PERFORMANCE MUSICAL

LUIZ FERNANDO CAMPELO CORREIA DE SOUZA

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO COLABORATIVO ENTRE INTÉRPRETE E
COMPOSITOR NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DE UMA OBRA PARA
FLAUTA TRANSVERSAL

CURITIBA

2022

LUIZ FERNANDO CAMPELO CORREIA DE SOUZA

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO COLABORATIVO ENTRE INTÉRPRETE E
COMPOSITOR NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DE UMA OBRA PARA
FLAUTA TRANSVERSAL

Artigo científico apresentado ao Curso de Pós-graduação
Lato Sensu - Especialização em Performance Musical da
Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Campus de
Curitiba I - EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do
Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de
Especialista em Performance Musical.

Orientador: Profa. Dra. Margareth Maria Milani

CURITIBA

2022

RESUMO

Este artigo apresenta as reflexões resultantes de um processo colaborativo entre intérprete e compositor a partir de uma obra para flauta transversal solo, por mim encomendada para este trabalho, denominada *PEDRAS, LAJOTAS, CIMENTO MOLHADO* “*Quanto tempo pra passar o próximo?*” do compositor paranaense Miguel Peres Colhado. Descrevo todas as etapas envolvidas na construção da interpretação e performance musical desta peça (configurada com elementos musicais que abordam técnicas estendidas), desde as primeiras impressões em relação ao texto musical (partitura) até a performance da obra (disponibilizada no artigo no formato de link), objetivo final deste projeto. Retrato o percurso desenvolvido em colaboração com o compositor, o qual se mostrou criativo e profícuo uma vez que os diálogos travados trouxeram contributos para ambos, tanto em relação às possibilidades de escritura flautística, quanto em relação ao processo técnico-interpretativo desenvolvido para a execução da peça. Ao final dessa trajetória pude concluir que houve uma contribuição mútua e que ambas as partes foram contempladas com informações valiosas para futuros trabalhos na área. A experiência de tocar a obra de um compositor vivo e de ter contato direto com este compositor, me proporcionou a certeza de uma performance mais condizente com as ideias composicionais, retratando de maneira mais autêntica a projeção sonora e expressiva da obra. Alguns ajustes na escrita composicional, que pontuei no decorrer do trabalho, e realizados pelo compositor, puderam amenizar dificuldades e inviabilidades técnicas acerca do idiomático da flauta transversal, indicando que o intérprete também pode ter um papel valioso nas práticas de composição.

Palavras-chave: Processo colaborativo entre intérprete e compositor; Flauta transversal; Técnicas estendidas.

ABSTRACT

This article presents the reflections resulting from a collaborative process between the performer and the composer above a piece for solo transverse flute, ordered for this work, called PEDRAS, LAJOTAS, CIMENTO MOLHADO “Quanto tempo pra passar o próximo?” by the composer Miguel Peres Colhado. Here, I describe every step involved in the construction of interpretation and musical performance of this piece (set with musical elements which cover extended techniques), from the first impressions towards the musical text (sheet music) to the performance (available in the article as a link), the final goal of this project. I depict the path developed in collaboration with the composer, which proved to be creative and fruitful, considering that the discussions have contributed for both parts, regarding the possibilities in flute writing and the technical-interpretative process developed for the fulfillment of the piece. At the end of this path I managed to conclude that there has been a mutual contribution and that both parts have been contemplated with valuable information for future projects in the acting field. The experience of playing the work of a living composer and having direct contact with him, provided me the certainty of a performance befitting the compositional ideas, depicting the piece’s sound and expressive projections in the most authentic way. Some adjustments in the compositional writing, punctuated during the project and accomplished by the composer, managed to ease difficulties and technical unfeasibilities concerning the transverse flute idiomatic, indicating that the performer can also have a valuable role in the composition practice.

Key words: Collaborative process between performer and composer; Transverse flute, Extended techniques.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Técnicas Estendidas utilizadas pelo compositor.....	14
TABELA 2 – Seções da peça.....	17

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Septina entre tercínas.....	16
Figura 2: Septina seguida por tercína.....	16
Figura 3: Variação de quintinas apresentadas na obra.....	16
Figura 4: <i>Lip pizzicato</i> seguido de um som harmônico a partir da digitação da nota ré grave.....	19
Figura 5: <i>Lip pizzicato</i> seguido de som aerado.....	19

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO COLABORATIVO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DE UMA OBRA PARA FLAUTA TRANSVERSAL

Luiz Fernando Campelo Correia de Souza¹

Este texto tem como objetivo refletir sobre os processos colaborativos existentes na relação intérprete e compositor da obra escrita para flauta transversal denominada *PEDRAS, LAJOTAS, CIMENTO MOLHADO* “*Quanto tempo pra passar o próximo?*” do compositor Miguel Peres Colhado².

Em geral, esses processos colaborativos ocorrem quando um compositor escreve para um instrumento com o qual ele não possui muita familiaridade, domínio ou conhecimento técnico, podendo assim, fazer experimentações diretamente com o instrumentista e sanar suas dúvidas acerca do idiomático desse instrumento. Por outro lado, esse processo de colaboração também possibilita que o músico tenha uma orientação interpretativa diretamente com quem idealizou e escreveu a obra. Portanto, o processo colaborativo entre intérprete e compositor possibilita ao compositor informações acerca da estrutura sonora da obra, antes desta ser publicada, revelando de maneira pontual, as questões de configuração técnica-idiomática do instrumento para o qual ele escreve, ao mesmo tempo em que proporciona ao músico, uma experiência de construção interpretativa distinta da tradicional, na qual o instrumentista se baseia somente no texto escrito. Nessa experiência, informações que não são passíveis de serem grafadas, tendo em vista os limites da escrita musical, podem ser discutidas e aprofundadas em um processo colaborativo, trazendo relevantes contribuições para ambas às partes.

Neste artigo apresento a trajetória de um processo colaborativo com o compositor Miguel Peres Colhado (1993), a partir de uma obra por mim encomendada. Descrevo todas as etapas envolvidas na construção da interpretação e performance musical da obra *PEDRAS, LAJOTAS, CIMENTO MOLHADO* “*Quanto tempo pra passar o próximo?*”, desde as primeiras impressões em relação à: precisão da grafia, leitura da obra, viabilidade técnica em

¹ Acadêmico do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu - *Especialização em Performance Musical* (2020-2022). UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba I - EMBAP - Escola de Música de Belas Artes do Paraná.

² Curitiba - PR, Graduando no Curso de Composição e Regência. Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Campus de Curitiba I - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

sintonia com o idiomático da flauta transversal e possíveis questões interpretativas a partir do texto escrito, incluindo a performance pública como etapa final do projeto. Retrato o percurso desenvolvido em colaboração com o autor da obra, o qual se mostrou criativo e profícuo uma vez que os diálogos travados trouxeram contributos para ambos, tanto em relação às possibilidades de escritura flautística, quanto em relação ao processo técnico-interpretativo desenvolvido para a execução da peça.

No ano de 2018, tive a oportunidade de estreiar uma obra de Miguel, intitulada de: “... *AO CÉU CINZA. Negros ramos da araucária*” para flauta transversal e piano, no SiMN (Simpósio Internacional de Música Nova e Computação Musical)³ e tivemos uma experiência de colaboração mútua que despertou em mim uma afinidade e identificação com suas obras e um interesse maior na prática colaborativa.

A afinidade entre as partes envolvidas pode ser um fator determinante para os resultados de um trabalho dessa natureza, pois como afirma Ishizaki e Machado, “colaborações tendem a funcionar melhor quando os colaboradores possuem afinidades estéticas suficientemente próximas e algum nível de flexibilidade em relação a experimentalismos, bem como alguma vivência musical em comum” (2013, p. 101).

Acredito que a troca de informações, e pontos de vista entre compositor-intérprete, possa contribuir para uma performance mais fiel às expectativas do compositor, proporcionando ao intérprete reflexões sobre o ato interpretativo, da mesma maneira com que todos os diálogos configurados durante o processo, podem contribuir para futuros estudos sobre a idiomática do instrumento e processos composicionais.

A linguagem compositiva de Colhado⁴ busca realizar uma textura melódica com gestual dramático e polifonia carregada, explicitando a influência de Bach, Mozart, Chopin, Schoenberg, Anton Webern, Messiaen, Harry Cowl, Arthur Kampela e Brian Ferneyhough, e trazer esses elementos ao encontro das modulações finas de timbres e sonoridades encontradas nas obras de compositores como Salvatori Sciarrino, Pierluigi Billone, Panayiotis Kokoras, Valéria Bonafé e George Crumb. Miguel tenta trazer a ambiguidade em sua obra, elemento que para o compositor é fundamental nas artes. Em suas composições a ambiguidade pode ser apresentada na forma, na harmonia ou no tratamento do material temático.

³ Ocorrido em Curitiba, no Paço da Liberdade SESC Paraná, no dia 21 de setembro de 2018. Disponível em: <https://soundcloud.com/miguel-peres-11/ao-ceu-cinza-negros-ramos-da-araucaria-soraia-luders-luis-campelo-estreia-no-simn-2018>

⁴ Depoimento do compositor (por e-mail em 13.04.21) descrevendo brevemente seu estilo composicional.

A peça PEDRAS, LAJOTAS, CIMENTO MOLHADO “Quanto tempo pra passar o próximo?” é configurada com elementos musicais que abordam técnicas estendidas, tais como: *tonal trill*, *lip pizzicato*, portamentos ascendentes e descendentes, som aerado⁵ e alterações de timbres a partir de digitações indicadas pelo compositor. Para auxiliar na compreensão de tais técnicas não tradicionais, o compositor criou notas de performance, contendo informações detalhadas sobre cada evento apresentado na obra, a fim de melhor orientar o intérprete à maneira idealizada por ele na concepção da peça.

Algumas produções musicais no início do séc. XX começaram a explorar técnicas composicionais/instrumentais diversificadas e não tradicionais, buscando novos timbres e novas sonoridades. Esses processos compositivos, com o uso de técnicas estendidas⁶, introduziram a prática de um trabalho colaborativo entre compositor e intérprete a fim de construir um diálogo condizente com as novas linguagens musicais que estavam despontando e que utilizavam uma grafia distinta da convencional.

Na década de 20, o pianista e compositor norte-americano Henry Cowell (1897-1965) foi possivelmente o primeiro compositor a experimentar o uso de técnicas estendidas em suas composições para piano. Em sua obra *Harpa Eólia*, de 1923, Cowell explora novos timbres ao piano, produzindo sons diretamente a partir das cordas do instrumento. O compositor foi o sistematizador do *Cluster*, efeito sonoro que é produzido ao piano com o emprego do antebraço, do punho ou da mão espalmada, tocando várias notas simultaneamente. Mais tarde outros compositores fizeram uso dessas técnicas apresentadas por Cowell, como afirma a autora Luciane Cardassi:

Décadas antes de Crumb fazer uso da sua “nova maneira de manusear sonoridade e timbre”, Henry Cowell já surpreendia as platéias do início do século XX ao tocar diretamente nas cordas do piano. Cowell escreveu peças para o que ele chamou de piano de cordas (*string piano*), termo que seu aluno mais famoso, John Cage, adotou nas suas primeiras peças para piano preparado (CARDASSI, 2011, p. 61)

⁵ *Tonal trill* é a técnica de trinado feita a partir de dois timbres diferentes de uma mesma nota. *Lip pizzicato* é o efeito gerado a partir de um estalo de lábios ou de língua no momento da emissão de ar para dentro do instrumento. O portamento ascendente ou descendente é obtido a partir do giro de bocal ou mudando a angulação da embocadura da flauta. Som aerado é produzido com a utilização dos ruídos de ar gerados no momento da emissão de ar para dentro da flauta.

⁶ Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão *técnicas estendidas* se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em *técnicas estendidas*. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo *técnica estendida* equivale a *técnica não usual*: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural (PADOVANI & FERRAZ, 2011, p. 11)

No cenário flautístico, a exploração de parâmetros não habituais e técnicas estendidas, deu-se início principalmente a partir da criação de Edgar Varèse (1883-1965), com a obra *Density 21.5*, composta em 1936 e revisada pelo compositor em 1946, peça encomendada pelo flautista francês Georges Barrèse (1876-1944) para a inauguração de sua flauta de platina. “Nesta peça, Varèse explorou o instrumento de uma maneira completamente inovadora, colocando a flauta em outra esfera de possibilidades e sonoridades.” (Garcia, 2001, p. 373). Garcia evidencia também os principais fatores que deram à peça, um notório reconhecimento de revolução no campo composicional para o instrumento:

A variedade de cores/timbres, articulação e mudanças de registro presentes em *Density 21.5* não tinham precedentes no repertório da flauta até então, demandando do executante um enfoque diferente do instrumento, mais relacionado com variedade do que com homogeneidade de som. Os limites do instrumento são ampliados em termos de frequência (o “novo” Ré superagudo), volume, cores contrastantes (incluindo um novo efeito) e articulação. Ao mudar o foco das regras harmônicas tonais e seriais para o som como matéria prima da música, Varèse inaugurou uma nova era para a flauta. Varèse empregou ainda uma notação altamente detalhada em *Density 21.5* para deixar suas intenções musicais claras. Entretanto, alguns aspectos de notação, como o uso do vibrato, estão ausentes (GARCIA, 2001, p. 373-374).

Outro exemplo são as 14 composições de Luciano Berio (1925-2003) intituladas de *Sequenze*⁷, obras para diversos instrumentos solos. Em sua primeira Sequenza, para flauta solo, Berio explora muitas possibilidades rítmicas com notação não tradicional, alguns efeitos de som poucos explorados até então, como *frullato*, harmônicos, som percussivo das chaves e multifônicos⁸. Para a composição dessa obra, Berio teve a colaboração do flautista Severino Gazzeloni (1919-1992), o que possibilitou ao compositor compreender e ter domínio das possibilidades técnicas do instrumento e de sua funcionalidade como um todo, como afirma a autora Cibele Palopoli:

O referido domínio da escrita para flauta teve, inegavelmente, suas origens no relacionamento compositor-intérprete travado entre Berio e Severino Gazzelloni. Ressaltamos que, no auge de seus trinta e três anos, Berio certamente possuía conhecimentos suficientes para compor a *Sequenza I*. Não obstante, o contato e diálogo com o intérprete – evidenciados neste artigo através das correspondências - proporcionaram-lhe escolhas extremamente acertadas e que corroboraram com a

⁷ As *Sequenze* (plural de *Sequenza*) são uma série de obras, compostas entre 1958 e 2003, para instrumentos solistas (flauta, harpa, voz feminina, piano, trombone, viola, oboé, saxofone soprano, violino, clarinete, saxofone alto, clarone, trompete em dó, violão, fagote, acordeon, violoncelo e contrabaixo) que exploraram novas possibilidades técnicas e sonoras desses instrumentos.

⁸ O *frullato* é produzido através da vibração de língua ou da garganta. Harmônicos são os sons produzidos através da digitação de uma nota fundamental. Som percussivo, também chamado de clique de chaves ou *key slap*, acontece a partir do golpe rápido da chave ao fechar um orifício do instrumento. Multifônicos são duas ou mais notas tocadas simultaneamente.

consequente perpetuação da obra. Tal colaboração foi igualmente desenvolvida entre Berio e outros músicos nas demais peças da série de *Sequenze* (PALOPOLI, 2014, p. 670).

O trabalho colaborativo na música, também é muito explorado pelo compositor inglês Brian Ferneyhough (1943). As obras de Ferneyhough apresentam uma grande complexidade técnica, muitas vezes utilizando a sobreposição de técnicas estendidas, o que exige do intérprete um alto nível de controle técnico do instrumento e uma grande capacidade de concentração. Em suas criações e experimentações, o compositor teve a colaboração de famosos instrumentistas, como reiteram os autores Ribeiro, Ribeiro e Pena:

Ressalta-se também que o trabalho colaborativo entre Ferneyhough com Artaud e Fabbriani – dois ícones na performance de música contemporânea e ao mesmo tempo dois elementos fundamentais tanto para a pedagogia de ensino no instrumento quanto o trabalho enquanto construtores de novas tecnologias – foi crucial para o desenvolvimento desta estética (RIBEIRO; RIBEIRO; PENA. 2016, p. 128).

A literatura acadêmica apresenta alguns trabalhos que desenvolveram um processo colaborativo entre intérprete e compositor e que foram relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Cito Valdir Caires de Souza, que em sua tese (2016) evidencia a importância do trabalho colaborativo com instrumentos de madeira em relação à construção da interpretação, a expansão de recursos estendidos desses instrumentos, sem ajuda dos meios eletrônicos e sobretudo na influência em pesquisas realizadas com novas possibilidades sonoras. Em sua pesquisa, o autor descreve os protocolos seguidos na preparação técnica e interpretativa de duas obras contemporâneas para fagote dos compositores Nelson Almeida⁹ e Ricardo Brafman¹⁰, em que, através de entrevistas e ensaios supervisionados pelos compositores, obtiveram contributos positivos tanto em relação à compreensão da funcionalidade do instrumento para cada técnica estendida apresentada nas obras, quanto em relação à aspectos interpretativos.

O relato das nossas conversas e a entrevista com os compositores Nelson Almeida e Ricardo Brafman também foram fundamentais e de grande valia em nossa pesquisa, porque por meio deles pudemos descrever todo o processo colaborativo, sempre abordando aspectos relevantes sobre as obras e sua interpretação. Esses encontros também foram oportunos para sugerir mudanças nas obras, discutindo com os compositores os assuntos relativos à parte do fagote solo (SOUZA, 2016, p. 18).

⁹ Doutor em composição musical, nascido em 1954, e professor na Universidade Federal de Pernambuco – UFPB.

¹⁰ Doutor em composição musical, nascido em 1964, e professor na Universidade Federal de Pernambuco – UFPB.

Em uma pesquisa desenvolvida a partir de uma obra encomendada para violão solo, o músico Igor Silva Rosa de Oliveira observa a relevância do processo composicional em colaboração com o instrumentista, propiciando uma interpretação consensual dos envolvidos bem como possibilitando diminuir lacunas em relação à performance e execução de sons não convencionais, uma vez que a notação nem sempre é eficiente ou consegue apresentar fielmente o que o compositor quer expressar. O autor conclui que:

Pode haver uma maior preservação sgnica da obra através da colaboração, os sinais podem ser melhor interpretados se houver a oportunidade da troca de impressões do material musical. Também a obra resultante pode conter prescrições e descrições que auxiliem o próximo intérprete na execução” (OLIVEIRA, 2018, p. 66).

A flautista e pesquisadora Valentina Daldegan, aborda em um artigo acerca da importância da notação de técnicas estendidas para flauta transversal na performance do repertório contemporâneo para o instrumento. A performance da música nova pode causar muitas dúvidas e inseguranças no intérprete, pois ao contrário do repertório tradicional, ainda não há gravações que podem ser utilizadas como referências para os flautistas, desta forma, sendo imprescindível que os eventos apresentados na obra sejam notados e descritos de forma clara e inequívoca. Daldegan ressalta que “a precisão na notação tem papel fundamental para uma interpretação coerente. Nem sempre haverá contato direto entre compositor e intérprete” (2016, p. 14).

Outras pesquisas também contribuíram para a escrita deste artigo. Trabalhos como o de Daniel Aparecido de Oliveira, sobre o processo colaborativo entre compositor e intérprete, em um concerto para clarinete e orquestra escrito por Magnus Lindberg¹¹, no ano de 2002, em parceria com o clarinetista Kari Kriikku¹² nos faz perceber a importância da parceria e na implicação que ela têm para novas produções musicais, e também por incentivar a prática de outras colaborações, intencionando o desenvolvimento da literatura instrumental com peças mais idiomáticas e a contribuição para o desenvolvimento técnico e descoberta de novas sonoridades, tornando essa prática “um enriquecedor processo de pesquisa e crescimento profissional e pessoal” (OLIVEIRA, 2020, p. 60).

1. O campo de pesquisa

¹¹ Pianista e compositor, nascido em 27 de junho de 1958, em Helsinki, Finlândia.

¹² Clarinetista finlandês, nascido em 29 de abril de 1960, ganhador dos prêmios *Gramophone* e *Music Magazine BBC*, pela performance do Concerto para Clarinete (2002) de Magnus Lindberg, no ano de 2006.

1.1 Diálogos preliminares com o compositor

Após ter realizado a performance da obra “... *AO CÉU CINZA*, de Miguel Colhado, em 2018, despertou em mim o interesse pelo processo de colaboração com o compositor, mas foi em 2020 que aconteceu o primeiro contato para essa parceria, mediante a encomenda de uma obra para flauta solo, convite aceito pelo compositor.

No dia 22.04.2021, foi realizado o primeiro diálogo com Miguel, por meio de uma plataforma digital, após ele ter me enviado um esboço da obra (ainda sem título). Nessa conversa houve uma troca de informações baseada nas primeiras impressões que eu pude perceber acerca dos eventos musicais apresentados na peça, como questões da idiomática do instrumento e a forma como as técnicas estendidas foram indicadas na partitura.

Em um primeiro momento constatei a ausência de bula, que serve como legenda para os símbolos de notações não tradicionais e que orienta a forma como a técnica deve ser executada. Indagando o compositor acerca da necessidade e importância dessas indicações para o intérprete, este, respondeu que ainda não havia apresentado uma bula, por se tratar apenas de um esboço da obra e por querer saber a minha opinião acerca da forma de escrita das técnicas estendidas. Sendo assim, trocamos algumas conversas sobre as possibilidades de execução de algumas técnicas, como o *lip pizzicato*, que possui duas formas de execução, podendo ser realizado com o lábio ou com a língua. Conversamos sobre a forma como o compositor sugere a condução fraseológica da peça utilizando uma linha tracejada em alguns trechos da partitura e falamos ainda sobre o referencial teórico usado por Miguel, para auxiliar na indicação de algumas digitações alternativas, sugeridas por ele.

Ainda nessa versão preliminar da obra, Miguel apresentou na partitura algumas sugestões de digitação¹³ para a execução de trilos tonais¹⁴, que servem para fazer pequenas variações de timbres de uma mesma nota. As dinâmicas e o andamento da obra estão indicados precisamente, assim como o uso de vibrato. Conversamos também sobre as duas formas possíveis para obter o som de *pizzicato*¹⁵ na flauta transversal, que pode ser feito com um ataque de língua ou com um estalo de lábios. Na ocasião, o compositor sugeriu que, sob seu ponto de vista, a melhor forma seria a exercida com o lábio, por soar menos agressiva no

¹³ Termo utilizado para indicar a posição dos dedos sobre às chaves do instrumento.

¹⁴ Diferentemente de trilos tradicionais que são configurados com a alternância entre duas notas, meio tom ou um tom acima da nota principal, os trilos tonais são obtidos alternando-se dois timbres diferentes da mesma nota, que são produzidos com o uso de posição normal e posição alternativa da mesma, podendo haver uma pequena alteração de afinação para baixo.

¹⁵ Também conhecido como técnica de *slap tongue*, quando produzido pelo ataque de língua, ou pode ser chamado de *lip pizzicato*, quando produzido pelo afastamento dos lábios rapidamente.

contexto da obra. Sobre essa técnica, tivemos acesso à um vídeo explicativo¹⁶ contendo a explicação e demonstração das formas de executá-la. Nessa conversa que tivemos, o compositor se mostrou receptivo para todas as informações e indagações que surgiram durante o diálogo. Assim como eu, no papel de intérprete, estava suscetível a fazer experimentações com todas as técnicas estendidas e sugestões interpretativas sugeridas por Miguel.

No dia 28.07.21, o compositor me enviou a primeira versão completa da obra, e nesse momento, contendo título e orientações técnicas e interpretativas em uma bula, denominada por ele de *notas de performance*. Algumas indagações sobre a versão final da peça começaram a surgir: de que maneira o título tão subjetivo estaria ligado à forma escrita tão precisa e complexa ritmicamente? Partindo desse primeiro questionamento, comecei a organizar minhas sessões de estudos e análises da obra, que me provocaram dúvidas a serem esclarecidas com o compositor nos próximos encontros.

1.2 Organização preliminar às sessões de prática

Com a versão completa da obra, pude começar a planejar minhas sessões de estudos com o objetivo de prepará-la para ser gravada. Resolvi selecionar alguns trechos que apresentavam uma maior dificuldade técnica, como por exemplo, todas as técnicas não tradicionais e também ritmos mais complexos.

O compositor usou algumas técnicas estendidas na obra e para facilitar a compreensão, ele as colocou nas notas de performance, com uma pequena explicação de como executá-las.

Abaixo uma tabela que apresenta as técnicas estendidas utilizadas pelo compositor na obra.

	<i>Lip pizzicato</i>	<p>Também conhecido como técnica de <i>slap tongue</i>, quando produzido pelo ataque de língua, ou pode ser chamado de <i>lip pizzicato</i>, quando produzido pelo afastamento dos lábios rapidamente</p>
---	----------------------	---

¹⁶ Disponível em: <https://youtu.be/ZdNeu0NhSHA>

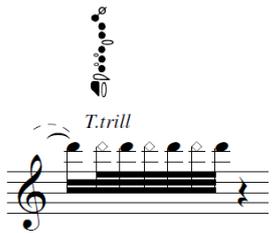
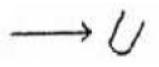
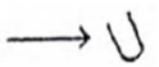
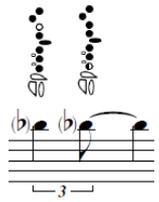
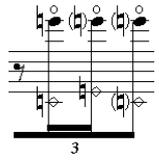
	<p><i>Tonal trill</i> (trilo tonal)</p>	<p>O trilo tonal é produzido a partir da alternância de dois timbres de uma mesma nota, o primeiro em posição normal e o segundo usando-se uma posição alternativa, geralmente especificada pelo compositor.</p>
	<p>Som aerado</p>	<p>Também pode ser chamado de “som eólio ou som de vento”. É obtido pelo aumento do orifício labial e pela direção mais horizontal da coluna de ar.</p>
	<p>Portamento ascendente</p>	<p>Realizado mudando-se o ângulo da flauta com relação ao lábio, girando o bocal para fora e/ ou levantando o queixo.</p>
	<p>Portamento descendente</p>	<p>Realizado mudando-se o ângulo da flauta com relação ao lábio, girando o bocal para dentro e/ ou abaixando o queixo.</p>
	<p>Digitação alternativa</p>	<p>São posições diferentes da digitação natural da nota, que produzem uma pequena diferença de timbre e/ ou afinação da mesma nota.</p>
	<p>Harmônicos com indicação de nota fundamental</p>	<p>As notas agudas devem ser obtidas a partir da posição da nota mais grave, indicada pelo compositor.</p>

Tabela 1: técnicas estendidas utilizadas pelo compositor

A grande variedade rítmica apresentada pelo compositor na forma de quiálteras, me fez perceber que a precisão rítmica seria um grande desafio para a performance, especialmente as septinas e quintinas.

A pedido do compositor a septina não necessita soar metricamente precisa. Em uma das reuniões com Miguel, ele me orientou de que as septinas poderiam soar de forma mais

livre, dando a sensação de ser uma tercina “atrasada”, e tal atraso, seria dado pelo uso de uma pausa de fusa no início dessa quiáltera.



Figura 1: septina entre tercínas



Figura 2: septina seguida por tercína

As quiálteras de cinco notas (quintinas) são apresentadas em formatos diferentes no decorrer da obra, e essas pequenas variações rítmicas, podem ser facilmente confundidas com outras formas de escrita. Separei alguns trechos em que tive a impressão de que poderia estar tocando de forma errada as quintinas e tentei resolver ritmicamente antes de começar a tocar a peça.

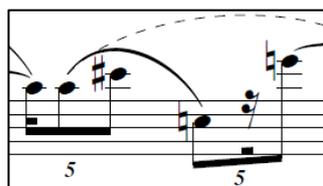
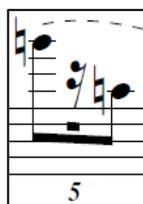


Figura 3: variação de quintinas apresentadas na obra

Antes de começar a tocar a peça, resolvi estudar primeiramente os eventos musicais pontuados acima. Para as dúvidas técnicas, o compositor compartilhou comigo seus principais

materiais de pesquisa, como métodos¹⁷ dedicados ao ensino de técnicas estendidas para o instrumento e alguns materiais de vídeos explicativos disponíveis em canais no *Youtube*¹⁸ e em outros *websites*¹⁹. Com o acesso a esses materiais, incluí a prática das técnicas em minha rotina de estudo, dedicando um tempo de aproximadamente 20 minutos diariamente, geralmente, como material de aquecimento nos meus ensaios, e somente depois de resolver essas questões técnicas e rítmicas, me senti apto a iniciar a construção musical da obra.

Para otimizar minhas sessões de estudo, dividi a obra em quatro seções, que já estavam bem evidenciadas pelo compositor através das mudanças de andamentos e sugestões de caráter. Cada uma dessas quatro partes contém algumas linhas tracejadas que indicam as ideias de conduções fraseológicas propostas pelo compositor e no geral, a partitura é muito clara com todas as indicações de dinâmicas e articulações.

Abaixo apresento uma tabela com a divisão da obra em seções.

Seção 1	Tranquilo, indicando um andamento equivalente a 56 bpm e com pouco uso de vibrato. Nessa primeira parte o compositor pediu que a execução seja bem precisa metricamente.
Seção 2	Delicado, um pouco mais lento, com indicação de 52 bpm e uma observação pedindo o uso de muito ar nos sons aerados.
Seção 3	Um pouco acelerado, o andamento aumenta para 60 bpm e o compositor deixou que o uso de vibrato ficasse a gosto do intérprete.
Seção 4	Um pouco menos, o andamento reduz novamente para 52 bpm.

Tabela 2: seções da obra

Em mais um diálogo com o compositor, tive a oportunidade de questioná-lo sobre o que lhe inspirou para a criação da obra e como estaria esta inspiração relacionada ao título por ele escolhido. Miguel me explicou, em uma de nossas conversas, que sua inspiração veio de momentos corriqueiros, situações do nosso cotidiano em que estamos caminhando, muitas vezes com pressa e de repente precisamos parar, e nesse instante em que paramos, podemos observar pequenos detalhes da paisagem urbana, como algumas plantas que nascem entre as pedras da calçada, entre rachaduras de cimento ou aquelas que ficam protegidas por grades de ralos, pelas ruas por onde passamos. Esses pequenos detalhes que enfeitam o percurso das

¹⁷ O compositor teve como referência alguns materiais didáticos de técnicas estendidas para flauta transversal, como os métodos de: Robert Dick (*Tone development through extended techniques*, 1986), Carin Levine e Christina Mitropoulos-Bott (*The techniques of flute playing*, 2002).

¹⁸ Vídeos explicativos disponibilizados na plataforma *Youtube*:
Helen Bledsoe - Ensemble Musikfabrik <https://youtu.be/05Nvebw5jm8>

¹⁹ <https://www.flutecolors.com/>
<https://www.emiferguson.com/flutes-extendedtechniques>
<http://www.altoflute.co.uk/05-percussive-effects-and-articulation/extended-articulations.html>

nossas rotinas, lhe serviram como inspiração. Sendo assim, passei a encarar a partitura com essa imagem em mente, cada técnica estendida na obra, passou a ser como um desses detalhes delicados vislumbrados pelo compositor.

Após essa conversa com Miguel, lhe pedi para que tais explicações acerca da inspiração da obra fossem apresentadas na partitura, para que qualquer intérprete que venha a ter acesso à peça, possa embasar-se na contextualização da obra pelo olhar do compositor. Sendo assim, Miguel acrescentou o seguinte texto introdutório à sua composição: “Entre as lajotas das ruas e calçadas, nas rachaduras do cimento ou protegidas pela grade de algum ralo crescem plantas que trazem pequenos detalhes à paisagem urbana. Em nossas rotinas apressadas as vezes nos deparamos com momentos que nos vemos obrigados a parar e então, quem sabe, observar e sentir o ambiente a nossa volta, talvez até a beleza da chuva e do vento, antagonistas do pedestre atrasado. Mas fica a dúvida: o quanto que vou ter que esperar para embarcar?” (MIGUEL, 2021).

1.3 Sessões de prática

As sessões de estudos iniciaram logo na primeira semana de agosto, sem o contato com o instrumento, apenas fiz um acompanhamento mental de tudo que a obra apresentava em termos gráficos. As práticas com o instrumento iniciaram-na primeira quinzena do mês de setembro. Nesse período, eu realizei seis sessões nas quais trabalhei trechos específicos em cada dia, não passando de 45min de prática em cada sessão.

No início da segunda quinzena de setembro (entre os dias 15.09 e 29.09), a performance da obra estava se desenvolvendo bem, consolidando a expectativa de que logo a peça estaria pronta para ser apresentada ao compositor, porém fui acometido pela *Covid-19*, o que me impossibilitou de dar continuidade nos estudos por algumas semanas.

No mês de outubro, consegui retomar minha rotina de estudos e já pude constatar que necessitaria voltar aos primeiros passos da construção dos estudos da obra. Voltei a fazer aquecimentos na flauta usando as técnicas estendidas, utilizando, por exemplo, um som aerado nas notas longas a fim de aquecer o instrumento, e assim como no estudo de escalas. Com todas as adversidades apresentadas anteriormente, consegui retomar a obra de modo satisfatório e dar continuidade na ideia de apresentá-la ao compositor e gravá-la a fim de analisar a performance resultante do trabalho de campo. Nesse período fiz ao todo dez ensaios da peça, (entre os dias 05.10 e 28.10) e pude apresentá-la na íntegra ao meu orientador artístico, que fez algumas pontuações importantes, tais como: a importância de uma pulsação

sempre precisa e constante, para que a condução rítmica da peça fosse mais evidente, corroborando com a fluidez das frases no texto musical, o que me proporcionou segurança para tocar a obra para o compositor.

1.3.1 Adversidades técnicas apresentadas durante as seções de estudos

Minha maior dificuldade técnica na execução da obra, apresentou-se na segunda parte da peça, no trecho em que o compositor sugere um andamento delicado. O problema encontra-se na junção de duas técnicas estendidas (*lip pizzicato* seguido de som harmônico e *lip pizzicato* seguido de som aerado), e essa confluência se repete seis vezes no decorrer da peça.



Figura 4: *Lip pizzicato* seguido de um som harmônico a partir da digitação da nota ré grave

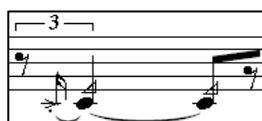


Figura 5: *Lip pizzicato* seguido de som aerado

Em ambos os trechos, a execução se torna um pouco mais complexa de ser tocada, pelo fato de que para se realizar o pizzicato, o intérprete perde quase que completamente o contato dos lábios com a flauta, tornando difícil a emissão do som seguinte de forma ligada, sem precisar interromper o um som para fazer o próximo.

1.4 avaliação da prática e planejamento das sessões seguintes

No dia 05.11.2021, pude apresentar a performance da obra completa para o compositor, que de maneira geral gostou da execução. Algumas observações foram realizadas por ele, que solicitou a manutenção de uma métrica mais precisa, sem flexibilizar demais algumas figuras rítmicas para não correr o risco de comprometer a condução fraseológica da peça, principalmente na primeira parte da obra.

Miguel, também observou que alguns sons aerados e outros efeitos mais delicados, não estavam soando da maneira como ele havia idealizado, e possivelmente, o fato desses efeitos não terem soados adequadamente, possa ter sido em função das instabilidades geradas na qualidade sonora da chamada de vídeo (via *whatsapp*), que em alguns momentos chegou a cortar o som não sendo possível ouvir as finalizações de frases, por exemplo. Conversamos sobre a possibilidade de fazer um encontro presencial antes ou até mesmo no dia da gravação da versão final da peça para fazer alguns ajustes, caso necessário, e principalmente para não haver dúvidas a respeito de possíveis erros ou falhas que possam na verdade, terem sido percebidos por problemas na transmissão sonora da plataforma digital.

No dia 17.11.2021, realizei a primeira gravação da obra. O compositor esteve presente, e antes de gravar pude tocar a obra para fazermos mais alguns ajustes em relação às dúvidas que surgiram na última reunião (via *whatsapp*). Miguel reforçou a ideia de pouco uso de vibrato na primeira parte da obra, para não comprometer a intenção dos fraseados. Outro ponto observado por ele, foi acerca da emissão de um harmônico, na parte final da peça, em que a partir da posição da nota fá grave, deve-se obter o som de um lá agudo. Nesse trecho, Miguel permitiu a alteração da nota fundamental, de um fá grave para o lá grave, pois o resultado sonoro foi melhor e a execução se tornou mais acessível também.

No dia 20.11.2021 realizei a gravação da versão definitiva da obra, sem a presença do compositor. As duas gravações foram feitas sem recursos profissionais para captação de áudio e vídeo, apenas com o uso de um aparelho celular. A primeira gravação ocorreu na minha casa e apresentou um excesso de ruídos externos, e por isso, houve a necessidade de se fazer outra gravação, que veio a ser realizada no palco secundário de um teatro localizado na cidade de Joinville - SC, denominado de *Harmonia Lyra*. A gravação apresentou menos ruídos e o resultado foi considerado satisfatório pelo compositor. Como sugerido por Miguel, gravei a obra em duas partes, e no vídeo houve um pequeno corte, em função de não perder a continuidade da projeção do discurso musical, em que retirei a imagem em que virei as páginas da partitura. Posteriormente o vídeo foi editado para ser apresentado em uma única faixa de vídeo.

Considerações finais

O processo colaborativo deste trabalho teve como objetivo construir a performance da obra *PEDRAS, LAJOTAS, CIMENTO MOLHADO* “*Quanto tempo pra passar o próximo?*”, do compositor paranaense Miguel Colhado, descrevendo os principais eventos acontecidos no decorrer dessa preparação e a importância da troca de experiências que emergiram no diálogo entre intérprete e compositor, diálogos que elucidaram dúvidas acerca da funcionalidade de algumas técnicas estendidas na flauta transversal, que puderam ser experimentadas juntamente com o compositor, para que este, tivesse um conhecimento prévio das mesmas, antes de utilizá-las em sua composição. Este processo, trouxe conhecimentos valiosos não apenas para o percurso de pesquisa descrito neste artigo, mas uma metodologia que poderá ser aplicada em futuros trabalhos associativos, que relacionem processos composicionais e processos interpretativos. Ao todo, foram necessárias aproximadamente 22h de trabalho, distribuídas entre análise da partitura, diálogos com o compositor, sessões de práticas e a gravação da peça. Ao final dessa trajetória, posso concluir que houve uma contribuição mútua e que certamente ambas as partes foram contempladas com informações valiosas para futuros trabalhos na área. A experiência de tocar a obra de um compositor vivo e de ter contato direto com este compositor, me proporcionou a certeza de uma performance mais condizente com as ideias composicionais, retratando de maneira mais autêntica a projeção sonora e expressiva da obra. Alguns ajustes na escrita composicional, que pontuei no decorrer do trabalho, e realizados por Miguel, puderam amenizar dificuldades e inviabilidades técnicas acerca do idiomático da flauta transversal, indicando que o intérprete também pode ter um papel valioso nas práticas de composição.

Percebi que a vivência de uma organização acadêmica de uma prática de performance, me trouxe excelentes reflexões em relação ao papel do intérprete, que vai além de decodificar uma obra musical, pois o contato com o compositor, trouxe uma experiência performática intensa e meditativa, transcendendo os limites do texto escrito. Para o compositor, essa vivência trouxe a possibilidade de conhecer de maneira mais profunda as possibilidades idiomáticas da flauta transversal, em relação à escrita e aos efeitos sonoros, propiciando conhecimentos significativos para próximas composições para este instrumento.

No decorrer do processo colaborativo abordado neste artigo, sobretudo nos diálogos com o compositor, pude perceber que a abordagem desta temática pode contribuir de forma profícua no desenvolvimento de materiais pedagógicos para a literatura instrumental,

abordando didaticamente o uso de técnicas estendidas e outros aspectos que cooperam para o desenvolvimento e criação de novos estilos composicionais e estéticas musicais.

Essa pesquisa resultou em uma performance da obra²⁰ do compositor Miguel Colhado intitulada *PEDRAS, LAJOTAS, CIMENTO MOLHADO* “*Quanto tempo pra passar o próximo?*”²¹, que disponibilizo aos leitores deste artigo.

²⁰<https://youtu.be/9NraQ4U2L7o>

²¹ Em anexo a partitura da peça liberada pelo compositor por e-mail.

REFERÊNCIAS

CARDASSI, Luciane. O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro. *In: Revista Música Hodie*, v. 11, n. 2, 2011, pp. 58-78.

DALDEGAN, Valentina. O papel da notação na performance da música nova e das técnicas estendidas para flauta transversal. *In: Revista Vórtex, Curitiba*, v.4, n.3, 2016, pp.1-15.

GARCIA, Maurício Freire. Density 21.5 de Edgard Varèse: uma análise espectrográfica. *In: Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPON*, Belo Horizonte – MG, 2001, pp. 373-381.

ISHIZAKI, Bruno Yukio Meireles; MACHADO, Marco Antônio Crespim. A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes. *In: Revista do Conservatório de Música da UFPel – Universidade Federal de Pelotas*. 2013, pp. 71-102.

OLIVEIRA, Daniel Aparecido de. A colaboração entre o compositor e intérprete – Concerto para clarineta e orquestra de Magnus Lindberg: abordagens interpretativas. Universidade de São Paulo. São Paulo – SP. 2020, pp. 102.

OLIVEIRA, Igor Silva Rosa de. O processo de colaboração entre compositor e intérprete na construção de uma obra para violão. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia – MG. 2018, p. 66.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *In: Revista Música Hodie*, v. 11, n.2, 2011, pp. 11-35.

PALOPOLI, Cibele. Colaboração intérprete-compositor: o contato de Luciano Berio com intérpretes flautistas e a composição da *Sequenza I*, para flauta solo. *In: Anais do III SIMPOM 2014 – Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*. 2014, pp. 663-671.

RIBEIRO, Felipe de Almeida; RIBEIRO, Fabrício Vallério; PENA, Paul Franz Wegmann. Apontamentos sobre os recursos idiomáticos da flauta transversal relativos às técnicas estendidas: levantamento de sua utilização nos séculos XX e XXI. *In: Opus*, v. 22, n. 1, pp. 119-144, 2016.

SOUZA, Valdir Caires de. *A colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação da técnica estendida em duas peças contemporâneas brasileiras para fagote: Vitrais e Fantasia*. Tese (Doutorado em Música) Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, pp. 233, 2016.

PARTITURA

COLHADO. Miguel Peres. *PEDRAS, LAJOTAS, CIMENTO MOLHADO “Quanto tempo pra passar o próximo?”*. Curitiba: ed. do compositor, 2021.

Miguel Colhado

PEDRAS, LAJOTAS, CIMENTO MOLHADO

“Quanto tempo pra passar o próximo?”

CURITIBA

2021

PEDRAS, LAJOTAS, CIMENTO MOLHADO

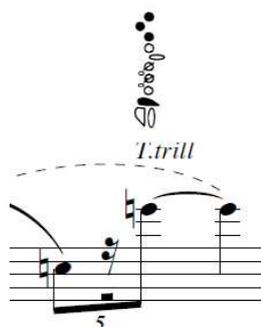
“Quanto tempo pra passar o próximo?”

Entre as lajotas das ruas e calçadas, nas rachaduras do cimento ou protegidas pela grade de algum ralo crescem plantas que trazem pequenos detalhes à paisagem urbana. Em nossas rotinas apressadas as vezes nos deparamos com momentos que nos vemos obrigados a parar e então, quem sabe, observar e sentir o ambiente a nossa volta, talvez até a beleza da chuva e do vento, antagonistas do pedestre atrasado.

Mas fica a dúvida: o quanto que vou ter que esperar para embarcar?

NOTAS DE PERFORMANCE

Tonal Trill – trinado de timbre, alternar entre duas digitações de uma mesma nota, digitação sugerida acima do início do trinado. A velocidade de execução é livre quando não houverem figuras representando o ritmo de alternância. Não corrigir a diferença de afinação entre as posições.

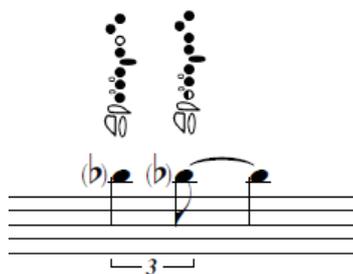


Trinado livre.



Trinado escrito.

Posições alternativas – realizar a nota indicada com a digitação alternativa sugerida para alterar o timbre, retornando ao ordinário quando indicado *posição natural* ou quando aparecer uma nota diferente. Não corrigir a afinação de notas produzidas por harmônicos ou digitações alternativas.



Portamentos realizados inclinando o bocal e mudando a distância da embocadura.



Portamento descendente, inclinando bocal para dentro.



Portamento ascendente, inclinando o bocal para fora.

Lip Pizzicato – pizzicato de lábios na nota indicada. Quando esta for ligada por uma ligadura deve se realizar a emissão da nota ligada imediatamente após realizado o pizzicato.



Som aerado com bocal aberto e emissão da nota indicada.



Som aerado com bocal fechado e pronúncia segundo o fonema indicado.



Linhas de expressão – Linhas pontilhadas indicando a intenção de frases em notas desligadas.



Pedras, lajotas, cimento molhado

"Quanto tempo pra passar o próximo?"

Miguel Colhado

Tranquilo (♩ = 56)

pouco vibrato

Flauta

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

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

f *mf* *p*

p *mf p*

Pedras, lajotas, cimento molhado

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various articulations. A slur covers a sixteenth-note triplet starting with a '6' fingering. This is followed by a quarter note with a '5' fingering, another sixteenth-note triplet with a '5' fingering, and a quarter note with a '3' fingering. The dynamics are marked *mf*, *p*, and *f mf*. A dashed line indicates a slur over the final two notes, which are a quarter note with a '3' fingering and an eighth-note triplet with a '3' fingering.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat. The staff begins with a trill marked 'T.trill' and a dynamic of *f*. This is followed by a quarter note with a '3' fingering, a quarter note with a '5' fingering, and a quarter note with a '5' fingering. The dynamics are *f*, *mf*, and *ff*. A dashed line indicates a slur over the next two notes, which are a quarter note with a '5' fingering and a quarter note with a '3' fingering. The dynamics continue with *f* and *mf*.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat. The staff begins with a trill marked 'T.trill' and a dynamic of *f*. This is followed by a quarter note with a '6' fingering, a quarter note with a '3' fingering, a quarter note with a '5' fingering, and a quarter note with a '5' fingering. The dynamics are *f*, *mf*, *p*, *mf*, and *p*. A dashed line indicates a slur over the final two notes, which are a quarter note with a '3' fingering and a quarter note with a '3' fingering.

Delicado (♩=52) muito ar nos sons aeólios

lip. pizz.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various articulations. A slur covers a quarter note with a '3' fingering, a quarter note with a '3' fingering, and a quarter note with a '3' fingering. The dynamics are *p* and *pp*. This is followed by a quarter note with a '3' fingering, a quarter note with a '3' fingering, and a quarter note with a '3' fingering. The dynamics are *p* and *pp*. A dashed line indicates a slur over the final two notes, which are a quarter note with a '3' fingering and a quarter note with a '3' fingering.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat. The staff begins with a slur over a quarter note with a '3' fingering and a quarter note with a '3' fingering. The dynamics are *p*. This is followed by a quarter note with a '3' fingering, a quarter note with a '3' fingering, and a quarter note with a '3' fingering. The dynamics are *p* and *pp*. A dashed line indicates a slur over the final two notes, which are a quarter note with a '3' fingering and a quarter note with a '3' fingering.

Pedras, lajotas, cimento molhado

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. It begins with a triplet of eighth notes marked *mf*, followed by a half note marked *p*. A triplet of eighth notes is marked *3*. The staff concludes with a half note marked *5*. A handwritten 'U' with an arrow above the staff indicates a slur.

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. It starts with a triplet of eighth notes marked *3* and a slur above. This is followed by a half note marked *6*. A triplet of eighth notes is marked *3*. The staff ends with a half note marked *6* and a slur above. A handwritten 'U' with an arrow above the staff indicates a slur.

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. It begins with a half note marked *f*, followed by a half note marked *mf*. A triplet of eighth notes is marked *3*. The staff concludes with a half note marked *pp* and a slur above, followed by a half note marked *mf* and a half note marked *p* with a slur above. A handwritten 'U' with an arrow above the staff indicates a slur.

um pouco acelerado ($\text{♩} = 60$) vib. ad lib.

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. It starts with a half note marked *pp* and a slur above, followed by a half note marked *mf*. A triplet of eighth notes is marked *3*. The staff concludes with a half note marked *mf* and a slur above. A handwritten 'U' with an arrow above the staff indicates a slur.

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature. It begins with a half note marked *p* and a slur above. This is followed by a half note marked *f* and a half note marked *p*. A triplet of eighth notes is marked *3*. The staff concludes with a half note marked *mf* and a slur above, followed by a half note marked *f* and a half note marked *mf*. A handwritten 'U' with an arrow above the staff indicates a slur.

Pedras, lajotas, cimento molhado

→ U

f *mf* *f*

3 7 3 5

mf *p* *mf*

3 5 5 5

3 5 5 7 5

→ U

5 3 3 5

f

3 3 5 5

T.trill T.trill T.trill

Pedras, lajotas, cimento molhado

Musical staff with sixteenth-note runs. A dashed line connects the first two runs. A trill is marked above the final note of the second run. The number '6' is written below the first run, and '5' is written below the second and third runs. A dynamic marking *ff* is shown with a wedge-shaped hairpin below the staff.

Musical staff with slurs and triplets. The text "um pouco menos (♩=52)" is written above the first run. The text "pos. nat." is written above the final run. A dynamic marking *mf* is below the first run, *f p* is below the middle section, and *ff* is below the final run. The number '5' is below the first run, and '3' is below the triplets.

Musical staff with slurs and dynamic markings. The number '6' is written below the first and second runs. A dynamic marking *f* is written below the first run.