

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA I – ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ

RAFAEL CORAZA ZAMBIAZZI

**RELAÇÕES ENTRE COMPOSITOR, COMPOSITOR-INTÉRPRETE, E INTÉRPRETE EM
OBRAS QUE UTILIZAM A IMPERFEIÇÃO COMO PARÂMETRO CRIATIVO: ESTUDO
PERFORMATIVO DE OBRAS ORIGINAIS PARA PIANO, FLAUTA E DUO**

CURITIBA

2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA I – ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ

RAFAEL CORAZA ZAMBIAZZI

**RELAÇÕES ENTRE COMPOSITOR, COMPOSITOR-INTÉRPRETE, E INTÉRPRETE EM
OBRAS QUE UTILIZAM A IMPERFEIÇÃO COMO PARÂMETRO CRIATIVO: ESTUDO
PERFORMATIVO DE OBRAS ORIGINAIS PARA PIANO, FLAUTA E DUO**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao curso de Graduação em Música, Bacharelado em Música, Curso Superior de Composição e Regência, da Universidade Estadual do Paraná, Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Campus de Curitiba I), como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Artium Márcio
Steuernagel

CURITIBA

2025

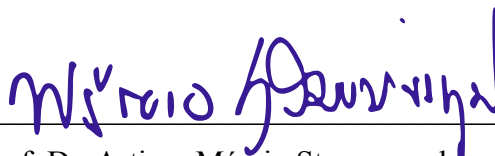
TERMO DE APROVAÇÃO

RAFAEL CORAZA ZAMBIAZZI

RELAÇÕES ENTRE COMPOSITOR, COMPOSITOR-INTÉRPRETE, E INTÉRPRETE EM OBRAS QUE UTILIZAM A IMPERFEIÇÃO COMO PARÂMETRO CRIATIVO: ESTUDO PERFORMATIVO DE OBRAS ORIGINAIS PARA PIANO, FLAUTA E DUO

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Música, Curso Superior de Composição e Regência, da Universidade Estadual do Paraná, Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Orientador:



Prof. Dr. Artium Márcio Steuernagel

Colegiado Bacharelado em Composição e Regência



Prof. Dr. Maurício Soares Dottori

Colegiado Professor Titular da Universidade Federal do Paraná. DeArtes (aposentado)

Curitiba PR, 11 de dezembro de 2025.

Dedico este trabalho aos meus pais, Nilva Maria Zambiazzi e Aldrin Antonio Zambiazzi, que apoiaram a minha decisão de estudar música e me proporcionaram o melhor ambiente para que isso fosse possível.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Artium Márcio Steuernagel, pela orientação, pelas aulas impecáveis e inspiradoras e por contribuir de forma decisiva para minha formação como um músico mais maduro e reflexivo.

Ao flautista Fabrício Ribeiro, pela competência, profissionalismo e dedicação demonstradas ao longo deste projeto.

Aos professores doutores Hugo Martins Correa, Fábio Poletto, Carlos Yansen, Felipe de Almeida Ribeiro e Cristiane Otutumi, pelos ensinamentos enriquecedores.

À Anne Yumi, pelo apoio indispensável na elaboração deste trabalho.

Ao Natan e ao João Antônio, pela valiosa amizade que encontrei na Belas Artes.

Aos demais colegas de turma, pela convivência generosa e pelo apoio constante.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar a utilização da imperfeição como ferramenta composicional e suas influências nas ações de um compositor, de um compositor-intérprete e de um intérprete. A pesquisa fundamenta-se nos estudos sobre imperfeição musical desenvolvidos por Márcio Steuernagel. Adota-se uma abordagem baseada na minha prática composicional, na qual são analisados o processo de trabalho com intérpretes e a performance pública, por meio da documentação em áudio e vídeo, além da autorreflexão realizada ao longo da pesquisa. Entre as conclusões, destaca-se como a incorporação de imperfeições em uma composição musical pode afetar a interação entre os agentes envolvidos na concepção das obras, bem como o potencial fértil que o desenvolvimento de peças nessa estética pode oferecer.

Palavras-chave: Imperfeição. Composição musical. Compositor. Intérprete. Erro.

ABSTRACT

The aim of this work is to investigate the use of imperfection as a compositional tool and its influence on the actions of a composer, a composer-performer, and a performer. The research is grounded in the studies on musical imperfection developed by Márcio Steuernagel. It adopts an approach based on my own compositional practice, in which the working process with performers and the public performance are examined through audio and video documentation, as well as through self-reflection conducted throughout the research. Among the conclusions, it is highlighted how the incorporation of imperfections into a musical composition can affect the interaction among the agents involved in the conception of the works, as well as the fertile potential that the development of pieces within this aesthetic can offer.

Keywords: Imperfection. Musical composition. Composer. Performer. Error.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela. 1 – Informações sobre os Ensaios.....	5
Figura. 1 – Hecatomb.....	8
Figura 2 – Manuscrito de Olo.....	10
Figura 3 – Modo utilizado em Hecatomb.....	10
Figura 4 – Modo utilizado em Olo.....	11
Figura 5 - Ostinato em que me afastei da regra.....	12
Figura 6 - Glissandos em que me afastei da regra.....	12
Figura 7 – Símbolo que indica o esvaziamento completo do ar dos pulmões.....	13
Figura 8 – Início de Olo.....	13
Figura 9 – Segundo fragmento de Olo.....	14
Figura 10 – Primeiro e segundo fragmentos de Olo.....	14
Figura 11 – Redução do sétimo e oitavo compasso de Also sprach Zarathustra.....	15
Figura 12 – Frase musical após a abertura.....	15
Figura 13 – Nota a ser executada com uma quantidade mínima de ar.....	16
Figura 14 – Codetta do tema.....	17
Figura 15 – Símbolo indicando a recuperação do ar próximo à embocadura.....	17
Figura 16 – Símbolo indicando que o performer deve cobrir a embocadura da flauta com os lábios.....	18
Figura 17 – Variação do tema.....	18
Figura 18 – Repita as notas entre ritornellos até o ar acabar.....	19
Figura 19 – Esvaziar o ar dos pulmões, executar o Dó ₅ com som de ar, realizando a transição para o som ordinário e sustentando a nota o máximo possível com a menor quantidade de ar. Em seguida, recuperar o ar tampando a embocadura da flauta com a boca, na posição de um Dó ₃	19
Figura 20 – Executar o Si bemol em frullato com o mínimo de ar.....	19
Figura 21 – Executar a sequência de notas em staccato entre os primeiros ritornellos até o ar acabar e então recuperar o ar próximo à embocadura executando as mesmas notas no segundo compasso entre ritornellos.....	20

Figura. 22 – Quadro 1.....	26
Figura 23 – Quadro 2.....	28
Figura 24 – Quadro 3.....	28
Figura 25 – Quadro 4.....	29
Figura 26 – Quadro 5.....	30
Figura 27 – Quadro 6.....	31
Figura 28 – Quadro 7.....	31
Figura 29 – Quadro 8.....	32
Figura 30 – Quadro 9.....	33
Figura 31 – Quadro 10.....	33
Figura 32 – Clave que representa a performance direta nas cordas do piano.....	34
Figura 33 – Representação do gesto de deslizar as unhas dos dedos suavemente sobre as cordas do piano.....	34
Figura 34 – Pressionamento das teclas sem emitir o som das notas e transição gradual de um conjunto de notas para outro.....	35
Figura 35 – Material melódico das seções de interlúdio.....	40
Figura 36 – Material melódico das seções temáticas.....	40
Figura 37 – Material melódico das seções de interlúdio.....	44
Figura 38 – Material melódico das seções de interlúdio.....	44
Figura 39 – A marcação de tremolo indica golpear rapidamente a mão nas cordas mais graves do piano, criando uma textura que remete ao som do vento.....	45
Figura 40 – Representação do gesto de deslizar suavemente os dedos sobre as cordas mais agudas, criando uma textura “brilhante”.....	45
Figura 41 – Performance com baquetas de superball.....	45
Figura 42 – Ação de tremer a mão sobre as cordas graves.....	46
Figura 43 – Bordadura da melodia de Chacarera del Rancho.....	46
Figura 44 – Transição de som de ar próximo à embocadura para som de ar distante da embocadura.....	46
Figura 45 – Letra “E” de ensaio.....	47
Figura 46 – Gestos de ambos os instrumentos descritos acima.....	48

Figura 47 – Sobreposição métrica.....	48
Figura 48 – Dissolução da canção e do tempo.....	49
Figura 49 – Chacarera e ativação da próxima textura.....	49
Figura 50 – Nova textura.....	49
Figura 51 – Trecho descrito acima.....	50
Figura 52 – SUPERBALL Mallet CADENZA.....	51
Figura 53 – Gestos descritos acima.....	52

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. ESTUDO DE CASO: ASPECTOS GERAIS.....	4
3. ESTUDO DE CASO: <i>OLO</i>	7
3.1 CONCEPÇÃO E COMPOSIÇÃO.....	7
3.2 MOMENTOS NOTÁVEIS NO PROCESSO DE ENSAIO.....	20
4. ESTUDO DE CASO: <i>galeria dos sons remanescentes</i>	23
4.1 CONCEPÇÃO E COMPOSIÇÃO.....	23
4.2 QUADROS.....	26
4.3 PROMENADES.....	34
4.4 MOMENTOS NOTÁVEIS NO PROCESSO DE ENSAIO.....	36
5. ESTUDO DE CASO: <i>EL CAMPO IMAGINARIO</i>	38
5.1 CONCEPÇÃO E COMPOSIÇÃO.....	38
5.2 MOMENTOS NOTÁVEIS NO PROCESSO DE ENSAIO.....	52
6. CONCLUSÃO.....	55
REFERÊNCIAS.....	57
APÊNDICE A – <i>Olo</i>	60
APÊNDICE B – <i>galeria dos sons remanescentes</i>	67
APÊNDICE C – <i>El Campo Imaginario</i>	75

1. INTRODUÇÃO

Este é um trabalho de composição e estudo performativo que examina a relação entre compositor, compositor-intérprete e intérprete em três obras originais: uma peça para piano, da qual sou o performer; uma peça para flauta, executada por outro intérprete; e um duo para piano e flauta, no qual atuo em conjunto com o flautista. O segundo eixo deste estudo aborda a imperfeição musical, fundamentando-se na pesquisa desenvolvida pelo meu orientador.

Na história da música, assim como no estudo de diversas artes, é natural que aprendizes desenvolvam afinidade com as tendências artísticas de seus mestres. Como estudante de composição, comigo não foi diferente. A minha proximidade com o compositor, regente, pesquisador e professor Dr. Artium Márcio Steuernagel exemplifica esse processo. Tendo sido seu aluno nas disciplinas de composição, regência e estética, passei a ter contato constante com sua linha de pensamento e com os trabalhos que desenvolve.

Entre esses trabalhos, o mais recente — sua tese de doutorado *Playing with Imperfection: Imperfection in Music as a Fundamental Compositional and Performative Dimension* (*Brincando¹ com a imperfeição: a imperfeição na música como fundamento composicional e performático*) — despertou em mim especial interesse e motivou o desejo de pesquisar o tema. É ancorado nessa tese que desenvolvo a presente investigação, a qual dialoga diretamente com meu processo como compositor e como performer ao piano. Por esse motivo, opto por redigir este trabalho em primeira pessoa.

A imperfeição, termo que admite múltiplas interpretações, raramente é buscada de forma consciente na produção musical ou artística em geral. Ainda assim, aspectos associados à imperfeição estão inevitavelmente presentes em toda manifestação artística. Este trabalho tem como ponto de partida a aplicação deliberada de elementos considerados “imperfeitos” em três obras compostas por mim: uma peça para piano solo (*galeria dos sons remanescentes*), uma peça para flauta solo (*Olo*) e um dueto para piano e flauta (*El Campo Imaginario*), culminando em um concerto público. O piano foi interpretado por mim, enquanto a parte da flauta foi executada pelo mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná e ex-primeiro flautista da Orquestra Sinfônica do Paraná, Fabrício Ribeiro.

¹ A palavra *playing*, em inglês, possui diversos significados, como jogar, brincar, tocar (um instrumento, por exemplo), interpretar (um papel, em uma peça) ou reproduzir (um vídeo ou uma música). Considero que vários desses sentidos seriam igualmente adequados ao título em questão. Reconheço, porém, que ao traduzir o título para o português acabo por privilegiar apenas um desses significados e deixar os demais em segundo plano. Ainda assim, entendo que a escolha dessa palavra de múltiplas interpretações por Steuernagel foi deliberada, de modo que, até mesmo no título se manifesta um certo senso de imperfeição vigente na contemporaneidade envolvendo o sentido de completude e a não admissão da multiplicidade, conforme discutido no desenvolvimento deste trabalho.

Por meio dessas composições, busco analisar as relações entre o compositor, o compositor-intérprete ao piano e o intérprete da flauta, considerando a interação de cada um com o repertório, no qual a imperfeição não é algo a ser evitado, mas reconhecida em sua inevitabilidade e utilizada como ferramenta composicional.

Steuernagel realiza um levantamento abrangente — e, como ele mesmo pontua, de forma alguma completa — dos sentidos operantes da imperfeição na prática musical comum. Por se tratar de uma palavra morfológicamente negativa, o autor identifica a necessidade de compreender previamente a noção de “perfeição”. Assim, dedica um capítulo de sua tese à filosofia do século XVIII, especialmente aos pensadores Alexander Baumgarten, David Hume e Immanuel Kant. Sua justificativa é que “este é o contexto histórico em que esse conceito [a perfeição] desempenha um papel mais forte nos discursos de estética e filosofia da música”² (STEUERNAGEL, 2022, p. 10, tradução nossa). Outra razão é sua decisão de não definir um conceito único de imperfeição; ao contrário, opta por investigar os sentidos já presentes na prática musical real. Como afirma: “a maioria dos sentidos nos quais músicos intérpretes realmente utilizam termos e noções relacionados à imperfeição e perfeição acabam estando mais relacionados a noções antigas do que a discursos contemporâneos em filosofia e estética”³ (STEUERNAGEL, 2022, p. 11, tradução nossa).

O autor também reconhece e reúne pesquisas recentes sobre o tema, organizando-as em quatro grupos — produções artísticas que exploram a imperfeição de maneira semi-reflexiva; imperfeição em relação à tecnologia e medialidade; imperfeição em outros contextos culturais; e imperfeição associada à improvisação — os quais não serão detalhados aqui. Alguns dos autores citados por Steuernagel também fundamentam esta pesquisa, como o compositor italiano Luigi Nono e o filósofo Andy Hamilton, figura central no debate sobre imperfeição musical vinculada à improvisação.

A base desta pesquisa artística concentra-se no estudo de caso das três obras, elaborado a partir dos ensaios com Fabrício Ribeiro — nos quais estive ativamente envolvido —, do concerto público e de uma abordagem autorreflexiva sobre meus processos de composição e performance.

O estudo de caso está dividido em quatro capítulos. O primeiro apresenta uma visão geral do projeto, reunindo informações essenciais para sua compreensão, além de aspectos e

² “this is the historical context in which this concept plays a stronger role in the discourses of aesthetics and philosophy of music”.

³ “[...] most of the senses in which performing musicians actually employ terms and notions related to imperfection and perfection happen to be mostly related to older notions, rather than to contemporary discourses in philosophy and aesthetic”.

processos comuns às três obras. Os três capítulos seguintes são dedicados individualmente a cada composição. A estrutura adotada aproxima-se daquela utilizada por Steuernagel no estudo de caso de seu ciclo para oboé solo: inicialmente expõem-se informações referentes aos aspectos composicionais e, em seguida, os momentos significativos da prática de ensaio — abordagem que será discutida detalhadamente no primeiro capítulo.

Neste trabalho, investigo a imperfeição na música a partir da minha prática composicional e performática, bem como da prática de um intérprete não familiarizado com pesquisas sobre imperfeição musical — neste caso, Fabrício Ribeiro. A análise não se limita à documentação performática dos ensaios, registrada em áudio e vídeo e utilizada como base da pesquisa, mas também considera como elementos associados à imperfeição influenciaram o concerto público, igualmente documentado.

Toda a discussão aqui desenvolvida é fundamentada e constantemente relacionada à tese de Steuernagel e a outros autores relevantes. Dessa forma, não se faz necessário dedicar capítulos inteiros a explicações teóricas aprofundadas sobre a imperfeição musical, já tratadas de maneira exemplar por Steuernagel em seu capítulo dedicado à filosofia do século XVIII e em outro capítulo de sua tese, intitulado *Senses of Musical Imperfection (Sentidos da imperfeição musical)*, no qual investiga e articula conceitos oriundos de sua própria prática composicional.

Reconheço que existem abordagens mais rigorosas para o estudo da imperfeição musical — o próprio trabalho de Steuernagel é um exemplo significativo —; contudo, um dos objetivos deste estudo é investigar esse assunto de modo a permitir-me experimentar esse campo no âmbito de minha prática composicional.

Diante desse panorama, este trabalho propõe ampliar a investigação de como a imperfeição pode constituir um parâmetro composicional, capaz de orientar decisões estruturais, gestuais e estéticas na criação musical. Além disso, pretende-se aprofundar a compreensão sobre como intérpretes reagem e dialogam com propostas composicionais que os expõem ao erro, examinando de que forma essas situações influenciam suas escolhas performáticas e suas percepções sobre a obra.

2. ESTUDO DE CASO: ASPECTOS GERAIS

Este capítulo dedica-se à análise das composições desenvolvidas neste trabalho. O texto está organizado em três partes — uma para cada obra — e cada uma delas divide-se em duas seções: a primeira trata dos aspectos composicionais, como concepção, estrutura, poética e notação; a segunda aborda questões relacionadas à performance, incluindo tanto o processo de trabalho com o intérprete quanto minha própria experiência como instrumentista e os aspectos que emergiram durante o concerto público.

Nas seções dedicadas à composição, explico conceitos que exerceram influência significativa sobre as decisões criativas de cada obra. Além de comentar a estrutura e o desenvolvimento musical, busco também evidenciar, na maior parte das vezes de modo linear, como certas escolhas se deram. Ao expor estas decisões, é refletida a minha relação como compositor ao trabalhar com aspectos relativos à imperfeição.

Já nas seções dedicadas à performance, apresento nesta introdução alguns pontos gerais, para em seguida abordar os aspectos específicos de cada obra nos subcapítulos correspondentes. Faço isso para evitar redundâncias, uma vez que determinadas informações se repetem em todas as peças analisadas.

O processo de trabalho com o flautista Fabrício Ribeiro iniciou-se em 13 de julho de 2025, quando enviei o material no estado em que se encontrava naquele momento. Até o dia 17 de setembro — data em que encaminhei a última versão de *Olo* a ser trabalhada nos ensaios —, mantivemos principalmente trocas sobre a poética das obras, questões logísticas, dúvidas técnicas e atualizações das partituras. Devido a compromissos externos, o intérprete teve pouco tempo para estudar individualmente antes do primeiro ensaio, de modo que seu primeiro contato performático efetivo com a obra ocorreu apenas nesse momento.

Essa circunstância, no entanto, não comprometeu significativamente o andamento do processo: em alguns momentos foi necessário reforçar certas informações, o que acabou evidenciando o quanto determinadas posturas performáticas — muitas vezes associadas a um ideal de perfeição — permanecem fortemente enraizadas no contexto da música de concerto, como é possível observar no item “a” e “b” do Capítulo 3.2.

Realizamos oito ensaios até o concerto público, todos devidamente registrados em áudio e vídeo. Nenhum desses encontros incluiu *galeria dos sons remanescentes*. A tabela a seguir apresenta um resumo das principais informações sobre os ensaios:

	DATA	HORA	OBRAS TRABALHADAS
ENSAIO 1	18/09/2025	08:47 - 10:09	El Campo Imaginario Olo
ENSAIO 2	25/09/2025	08:43 - 10:02	Olo
ENSAIO 3	02/10/2025	08:32 - 9:28	El Campo Imaginario
ENSAIO 4	09/10/2025	08:27 - 10:03	El Campo Imaginario
ENSAIO 5	13/10/2025	08:42 - 09:55	Olo
ENSAIO 6	14/10/2025	08:51 - 09:55	Olo El Campo Imaginario
ENSAIO 7	16/10/2025	08:58 - 09:58	Campo Imaginario Olo
ENSAIO 8	17/10/2025	08:38 - 09:58	Campo Imaginario Olo

Tabela. 1 – Informações sobre os Ensaios

O concerto público ocorreu em 19 de outubro de 2025, no auditório Mário Schoemberger, durante meu recital de formatura intitulado *galeria dos sons remanescentes* — título homônimo à obra para piano solo.

Durante a apresentação, o público foi disposto sobre o palco, junto aos músicos. Essa escolha refletiu uma decisão estética e prática: não compus essas obras para grandes salas de concerto. Elas demandam escuta atenta e proximidade, pois lidam com sonoridades delicadas, muitas vezes imperceptíveis à distância. Acredito que o ouvinte, ao se aproximar do instrumento, é recompensado com o acesso a detalhes que poderiam se perder em um espaço maior.

Compartilho aqui de um pensamento do compositor italiano Luigi Nono (1924–1990). Em seu texto *L'errore come necessità*, ele afirmava compor com o espaço: “ela [a música] nunca é a mesma em qualquer espaço, mas trabalha junto com ele”⁴ (NONO, 1983, p. 522–523, tradução nossa).

⁴ “essa non è mai uguale in qualsiasi spazio, ma lavora con lui”.

Após a apresentação dessas informações gerais sobre a performance, os subcapítulos intitulados “Momentos notáveis do processo de ensaio” discutirão os aspectos mais relevantes do processo de ensaio de cada uma das obras, dispostas em uma lista organizada por letras minúsculas.

3. ESTUDO DE CASO: OLO

3.1 CONCEPÇÃO E COMPOSIÇÃO

A peça para flauta solo *Olo* foi composta entre abril e agosto de 2025. Nesta obra colaborei com o flautista Fabrício Ribeiro, a quem a peça é dedicada.

A composição é estruturada em um único movimento, com duração aproximada de quatro minutos. Seu foco está na instável, arriscada e falha produção de som obtida com pouquíssimo ar — uma investigação sobre a imperfeição tanto no idiomatismo do instrumento quanto na própria intenção do performer.

O meu objetivo inicialmente era compor um ciclo de pequenos movimentos constituindo uma única obra. No entanto, à medida que o processo avançava, me dei conta que não haveria tempo hábil para tal feito. Até o momento em que ainda acreditava nessa concepção inicial, elaborei uma lista de possíveis “imperfeições” da técnica da flauta que poderiam servir como base para cada movimento do ciclo.

Naquele momento, minha intenção era explorar aspectos imperfeitos que não haviam sido abordados por Steuernagel em seu próprio ciclo para flauta. Ainda assim, não descartei a possibilidade de utilizar elementos semelhantes — como será possível observar na lista a inclusão da exploração das transições entre técnicas distintas, proposta por Steuernagel no estudo *Transitions (Inbetweennesses)*, parte da obra para flauta solo *The Great in-Betweenness* composta em 2020 durante o seu doutorado —, embora considerasse que isso diminuiria o grau de mérito sobre as minhas composições. Essa ideia de transição entre técnicas, entretanto, acabou sendo retomada posteriormente no dueto, em outro contexto composicional.

A lista era constituída pelas seguintes ideias⁵:

- Executar glissandos de embocadura até os limiares da interrupção do som, sempre havendo o risco de “quebras”;
- Sustentar notas ou sons pelo maior tempo possível, utilizando a mínima quantidade de ar disponível nos pulmões;

⁵ Curiosamente, em uma fase posterior desta pesquisa, percebi que a estratégia adotada por Steuernagel na concepção de seu ciclo para oboé *Becoming* foi semelhante.

- Explorar musicalmente os movimentos de posicionamento da flauta na boca;
- Investigar o som presente entre a transição de uma técnica para a outra.

Naquele momento, iniciei o processo de composição a partir do conceito que considerei mais interessante da lista, motivado também por uma certa familiaridade com tal conceito. No final de 2024, eu havia composto um pequeno trecho que intitulei de *Hecatomb* baseado na execução de notas com pouquíssimo ar para piccolo e saxofone soprano. Essa breve peça foi posteriormente desenvolvida durante o curso de composição da 42ª Oficina de Música de Curitiba, em janeiro e fevereiro de 2025, ministrado por Márcio Steuernagel; as aulas foram realizadas na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), campus Curitiba.

O flautista responsável pela execução do piccolo neste microlúdio foi o próprio Fabrício Ribeiro, que, naquela ocasião, demonstrou certa resistência e até um leve incômodo com essa proposta de performance — algo que, pelo escopo do projeto, não é comprovável, mas que suponho constituir uma atitude recorrente entre intérpretes de música de concerto tradicional ao se depararem com essa técnica.

Talvez seja significativo que, em uma segunda abordagem com essa mesma técnica, sua postura tenha sido completamente distinta: ao trabalhar *Olo*, mostrou-se mais confortável com essa proposta e profundamente interessado em compreender a concepção da obra.



Antes da execução de cada nota, deve-se inspirar uma quantidade extremamente mínima de ar e sustentar a nota pelo máximo de tempo possível, mesmo que ocorram falhas durante o processo. Cada instrumentista segue seu próprio tempo com base nas suas capacidades, evitando sempre respirar e atacar as notas juntos.

*Os instrumentistas devem iniciar juntos.

*Não se deve utilizar respiração circular.

Figura. 1 – Hecatomb

Diferentemente da proposta desenvolvida na Oficina de Música no início do ano, desta vez eu poderia — e deveria — elaborar um material mais consistente. Meu ponto de partida foi listar todos os contextos em que conseguia imaginar que a execução da flauta com pouquíssimo ar poderia gerar sonoridades interessantes. A lista resultante foi a seguinte:

- Nota normal;
- *Frullato*;
- Glissando de embocadura;
- Multifônico;
- *Frullato* com glissando de embocadura;
- Trinado;
- Nota com som de ar;
- Transição de som de ar para som normal;
- Transição de som normal para som de ar;
- Diversas notas em andamento rápido;
- *Whistle Tone*;
- Diversas notas rápidas em *staccato*.

Nem todos os elementos apresentados foram efetivamente utilizados; ainda assim, o processo permitiu uma melhor organização dos possíveis materiais disponíveis. A partir desse primeiro passo, iniciei a etapa de estruturação e desenvolvimento dos materiais. Para isso, adotei o método que costumo empregar em minha prática composicional: registrar, em uma folha em branco (sem pautas), todos os gestos musicais, sem me preocupar inicialmente com a definição das alturas — embora já tivesse uma noção prévia de como se dariam as escolhas de notas. Essa definição será esclarecida com maior detalhe mais adiante.

Aqui, utilizo o termo *gesto* no sentido proposto pelo professor da Southern Methodist University, Marcell Steuernagel — ao discuti-lo baseado em conceitos desenvolvidos pelos compositores Trevor Wishart e Mark Sullivan —, como um sistema de elementos musicais formantes orientados por uma intencionalidade que atravessa tanto o processo de criação quanto o de escuta (2015, p.157).

Houve alguns esboços das sequências de gestos musicais até se chegar à versão mais próxima da partitura final. O manuscrito desses gestos foi concluído em 9 de agosto, durante uma viagem de Curitiba a São Paulo, mais especificamente na passagem por São Lourenço da Serra.

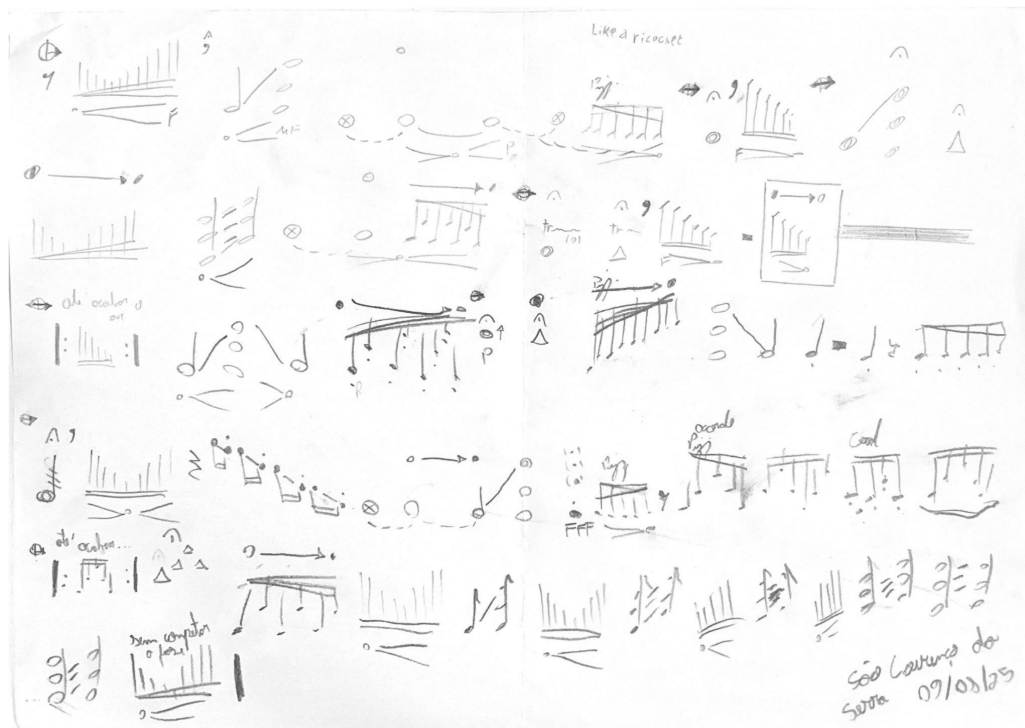


Figura 2 – Manuscrito de Olo

Após essa etapa, restava definir as alturas e elaborar a partitura digital, bem como as notas de performance. Até então, a escolha das notas seria determinada por um sistema de organização de alturas que desenvolvi originalmente para a peça *Hecatomb*.

Esse sistema consistia na criação de um modo musical a partir das doze notas de uma oitava, mas com uma diferença fundamental: as doze alturas só se completam integralmente após a extensão de duas oitavas.

A sequência construída foi a seguinte:



Figura 3 – Modo utilizado em Hecatomb

Em *Hecatomb*, essa sequência de notas é executada pelo piccolo, enquanto o saxofone soprano apresenta uma transposição da sua versão retrogradada.

Uma prática recorrente em meu processo composicional — ou talvez uma de suas fragilidades — é a escolha do título das obras apenas após a conclusão da escrita. Com *Olo*, não foi diferente. Ao longo do desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso, mantive

anotações com ideias que poderiam ser úteis, desde procedimentos composicionais até possíveis títulos. Ao revisar esses registros, encontrei o nome *Olo*, correspondente à nova cor descoberta no ano de 2025.

Segundo Fong et al., essa cor só pode ser percebida pelo olho humano por meio de um novo princípio para apresentar cores, que foi chamado de Oz: “estimular opticamente grandes conjuntos de células fotorreceptoras da retina em escala populacional para controlar diretamente seus níveis de ativação”⁶ (2025, p. 1, tradução nossa). Os participantes do experimento relataram que *Olo* “parece azul-esverdeado, com saturação sem precedentes”⁷ (FONG et al., 2025, p. 1, tradução nossa).

Na música há a tradição de relacionar o timbre de algum instrumento à sua cor, logo fiz essa analogia ao compor uma obra que busca extrair possíveis novos timbres da flauta.

Como parte dessa poética, considerei mais coerente substituir as notas inicialmente escolhidas na construção do modo de duas oitavas. A nova seleção de alturas surgiu de uma sensação estritamente pessoal acerca do que poderia corresponder sonoramente a um azul-esverdeado de saturação intensa. O princípio estrutural permaneceu o mesmo: cada uma das doze notas é utilizada uma única vez, completando-se obrigatoriamente ao longo de duas oitavas. O novo modo resultante é o seguinte:



Figura 4 – Modo utilizado em *Olo*

Diferentemente de *Hecatomb*, em que as notas correspondiam literalmente à exposição direta do sistema criado — tanto ascendente quanto descendente —, em *Olo* esse mesmo sistema foi tratado de forma mais elaborada. Essencialmente, eu o percorri nos dois sentidos, mas sem me prender de modo rígido ao ponto exato do modo em que cada frase musical deveria iniciar. As próprias frases podem ser compreendidas como execuções de um modo ou de uma escala, funcionando como repetições parciais do sistema — inclusive começando em pontos intermediários — e geralmente apresentadas em andamento rápido, o que remete aos tradicionais estudos de escalas instrumentais.

⁶ “[...] a new principle for displaying color, which we call Oz: optically stimulating individual photoreceptor cells on the retina at population scale to directly control their activation levels”.

⁷ “appears blue- green of unprecedented saturation”

Na maior parte do tempo, as notas soam exatamente no registro em que foram concebidas. Assim, por exemplo, o Ré $\flat$ tende a aparecer sempre como Ré $\flat_3$, pois foi nessa altura específica que ele foi originalmente definido quando o sistema foi criado.

Um dos momentos em que me afasto dessa regra aparece na figura 5: ali, o Ré $\flat$ surge como Ré $\flat_4$, juntamente com outras alturas que não foram concebidas originalmente nesse registro. Essa escolha decorre da intenção de construir, naquele trecho, um *ostinato* baseado nas notas de um acorde, formado exclusivamente por alturas pertencentes ao sistema. Qualquer nota poderia ser utilizada, desde que seguisse ascendentemente a nota previamente escolhida na ordem interna do sistema. Julguei, contudo, que o acorde mais adequado para aquele momento seria composto por notas específicas que, para produzir o efeito desejado, precisavam soar uma oitava acima; por isso, optei conscientemente por romper a regra.

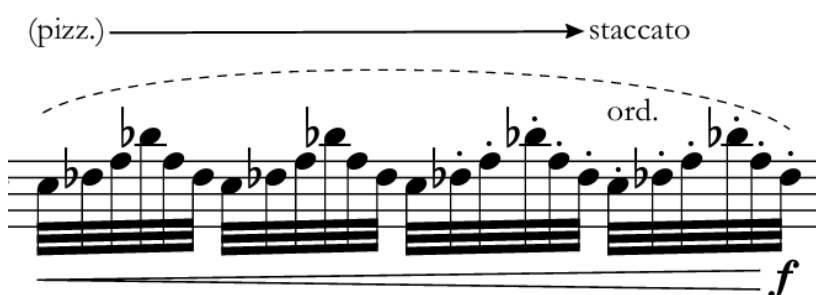


Figura 5 - *Ostinato* em que me afastei da regra

Outro afastamento ocorre na figura 6, onde o intérprete deve realizar glissandos de embocadura — indicados pelo símbolo ondulado — seguidos de ataques em *staccato* nas notas de chegada. Esse trecho exige a utilização de vários graus conjuntos descendentes, procedimento que o sistema original não permitiria. A necessidade de inserir esse gesto descendente e conjunto na estrutura levou-me a suspender momentaneamente as restrições impostas pelo sistema.



Figura 6 - Glissandos em que me afastei da regra

Vale destacar que os *tremolos* de multifônicos não seguem, em nenhum momento, o sistema previamente estabelecido. Isso se deve ao fato de eu não possuir um conhecimento aprofundado sobre essa técnica específica da flauta, tampouco ter realizado a composição com o auxílio de alguém especializado no assunto. Em razão disso, optei por utilizar apenas trêmolos multifônicos já testados.

Exponho, a seguir, de forma linear, os principais acontecimentos e elementos que considero mais relevantes no desenvolvimento desta peça.

Olo inicia com um símbolo que desenvolvi (figura 7), indicado nas notas de performance da seguinte maneira: “*Empty all the air from your lungs*” (“esvazie todo o ar dos pulmões”). Em seguida, surge uma sequência de notas provenientes do modo comentado anteriormente, com a indicação de andamento *Lento, gradually accelerates a lot* (Lento, gradualmente acelera muito). Logo abaixo, há indicações auxiliares de performance, que, traduzidas para o português, dizem: “Execute a frase com uma quantidade extremamente mínima de ar, de modo que ela permaneça incompleta, mas continue a digitação como se as notas estivessem sendo tocadas” (figura 8).

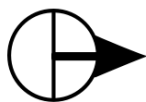


Figura 7 – Símbolo que indica o esvaziamento completo do ar dos pulmões

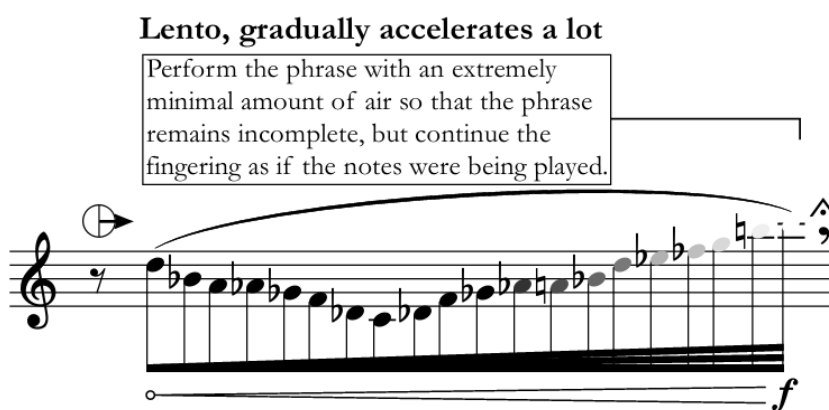


Figura 8 – Início de *Olo*

O uso do degradê nas cores das cabeças de nota — que vai do preto ao branco — foi uma sugestão do próprio Fabrício, que considerou insuficiente a indicação textual de que a frase deveria soar incompleta.

Após a *fermata* curta no símbolo de respiração, ocorre a aparição gradual — representada pelo símbolo de glissando — de um multifônico na posição da nota Dó mais grave da flauta, com uma dinâmica *dal niente* até *mezzo forte* (figura 9). Esses dois primeiros fragmentos da obra integram um mesmo discurso musical (figura 10): o primeiro apresenta ao ouvinte a natureza e o caráter da composição, enquanto o segundo evidencia aquilo que considero uma espécie de “acorde em crescendo” que inaugura uma grande peça orquestral.

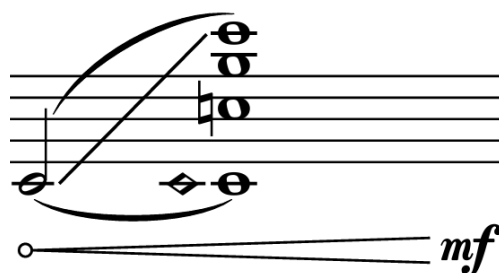


Figura 9 – Segundo fragmento de *Olo*

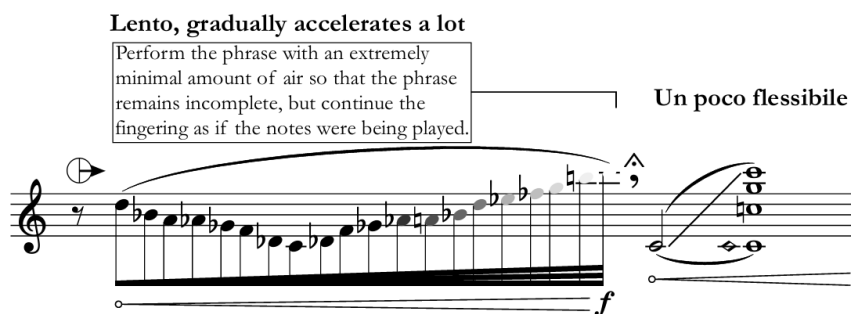


Figura 10 – Primeiro e segundo fragmentos de *Olo*

Buscando uma forma de tornar mais clara minha concepção sobre esse multifônico, recordei-me do poema sinfônico *Also sprach Zarathustra*, de Richard Strauss. Do sétimo ao oitavo compasso dessa obra, há um gesto que considero próximo àquilo que eu pretendia expressar no segundo fragmento de *Olo* (figura 11).



Figura 11 – Redução do sétimo e oitavo compasso de *Also sprach Zarathustra*

Após esta abertura “triunfal” ocorre uma frase composta por um *tongue stop/ram* (representado por uma cabeça de nota em forma de um “X” dentro de um círculo) que possui uma representação do seu *decay* pelo som de ar indo *al niente*. Em seguida, há o gesto retrógrado destes elementos — som de ar vindo *del niente* culminando em um *tongue stop/ram* —, finalizando a frase com cinco notas em *accelerando* escrito, executadas com a técnica de *pizzicato* (figura 12).

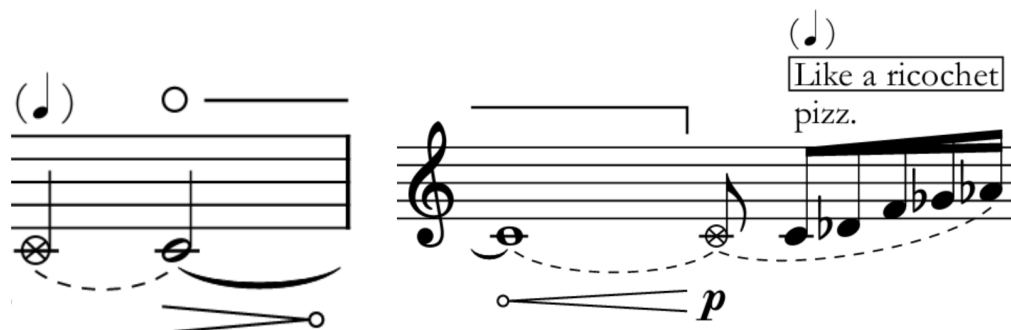


Figura 12 – Frase musical após a abertura

Em seguida, ocorre o aparecimento do elemento central da obra: a execução de notas com pouquíssima quantidade de ar. Diferentemente do início, dessa vez a técnica é aplicada em uma única nota. Assim, as qualidades sonoras incontrolláveis que emergem — como ruídos, harmônicos, ritmos resultantes de interrupções na saída do ar e variações súbitas de dinâmica, entre outras — tornam-se mais evidentes.

Além da instrução textual que orienta o intérprete a executar a nota (ou notas) com uma quantidade mínima de ar, há também uma notação específica para indicar quando essa técnica deve ser empregada: uma cabeça de nota envolta por um círculo (figura 13). Nas notas de performance, essa indicação é descrita da seguinte forma: “*Inhale an extremely small*

amount of air and hold the note for as long as possible” (“Inspire uma quantidade extremamente pequena de ar e sustente a nota pelo máximo de tempo possível”).

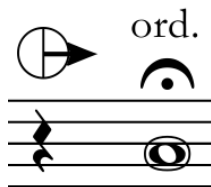


Figura 13 – Nota a ser executada com uma quantidade mínima de ar

Para mim é importante que o performer tente executá-las o mais limpo possível, embora saiba que é uma tarefa que se torna impossível em algum momento. Aqui temos uma imperfeição em relação à intencionalidade do performer. “O intérprete que pretende produzir um determinado som e obtém outro diferente não tem, na prática de execução predominante, qualquer justificativa: só pode ser um erro, um engano” (STEUERNAGEL, 2022, p.84, tradução nossa)⁸. O que por outro lado, não pode ser considerada uma imperfeição em relação à minha intencionalidade como compositor, uma vez que, nesta obra, elaborei um campo de possibilidades em que tais falhas já eram previstas. Márcio Steuernagel, ao se referir a um dos movimentos do seu ciclo para flauta, escreve:

Existe uma distinção diferente entre intencionalidade específica e intencionalidade geral. Essas duas podem estar em conflito. Neste estudo, enquanto minha intenção geral como compositor prevê que algumas notas falhem, não posso, no mesmo sentido, dizer que é minha intenção que um *whistle tone* específico falhe. [...] Cada *whistle tone* falho ou errado continuará sendo uma imperfeição em relação às intenções do intérprete, apesar da compreensão geral. Mas, em relação às intenções gerais, essas imperfeições específicas não constituem uma imperfeição⁹ (STEUERNAGEL, 2022, p.85, tradução nossa).

Até esse momento, temos o que considero o tema principal da composição, o qual será posteriormente submetido a variações. Antes disso, contudo, ocorre o que podemos entender como uma *codetta* desse tema (figura 14). Nesse trecho, há a execução rápida de algumas notas com dinâmica *forte al niente*, seguida da produção de um multifônico com

⁸ “[...] the performer intending to produce a certain sound and obtaining a different one has, in the prevalent performance practice, no justification: it can only be an error, a mistake”.

⁹ “A different distinction exists between specific intendedness, and general intendedness. These two might be at odds. In this étude, while my general intention as a composer predicts that some notes fail, I cannot in the same sense say that it is my intention that one specific whistle tone fails. [...] Each failed or wrong whistle tone will continue to be an imperfection in relation to the intentions of the performer, despite general comprehension. But, regarding general intentions, these specific imperfections do not constitute a general imperfection”.

pouco ar. O elemento mais significativo dessa passagem, porém, é o gesto de recuperação do ar, realizado com a embocadura da flauta posicionada próxima o suficiente da boca para que sejam produzidos sons residuais durante a expiração.

A maneira como representei graficamente essa ação — a recuperação do ar — foi por meio de uma cabeça de nota triangular (figura 15). Nas notas de performance, essa indicação aparece descrita da seguinte forma: “*Recover the air close to the embouchure, in the position of the indicated note, with the aim of generating residual sounds*” (“Recupere o ar próximo à embocadura, na posição da nota indicada, com o objetivo de gerar sons residuais”).

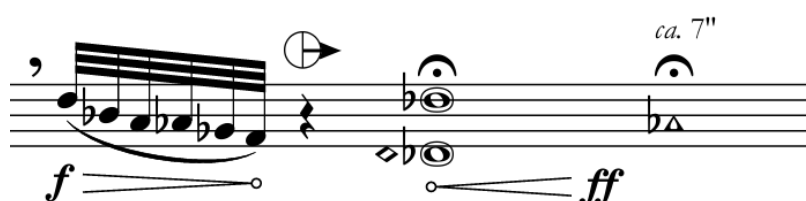


Figura 14 – Codetta do tema

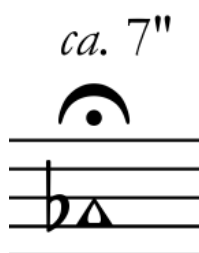


Figura 15 – Símbolo indicando a recuperação do ar próximo à embocadura

A seguir, apresenta-se uma variação do tema principal. No tema original, o primeiro gesto inicia-se em um registro extremamente *piano*, no qual as notas emergem gradualmente até se tornarem audíveis, desaparecendo novamente à medida que o ar se esgota. Nesta primeira variação, entretanto, o processo ocorre de forma inversa: o performer inicia a frase com a boca completamente cobrindo a embocadura (representado pelo símbolo indicado na figura 16) — impedindo que as notas soem de forma clara — e, gradualmente, retorna à posição ordinária de execução. A dinâmica acompanha esse movimento, partindo de *forte* e decrescendo até *pianississimo*.



Figura 16 – Símbolo indicando que o performer deve cobrir a embocadura da flauta com os lábios

No tema, após o primeiro fragmento, ocorre a aparição de um multifônico. Na variação, esse elemento é retomado, porém transformado em um *tremolo* de multifônico¹⁰. Seguindo a lógica da sequência do tema, agora seria o *tongue stop/ram* com o *decay* de som de ar — e é exatamente isso que ocorre. Contudo, diferente do tema, o som de ar não se encontra mais na posição do Dó. Durante o crescendo, há uma alternância entre as notas Lá e Ré, em um *accelerando* escrito, no qual o som de ar se transforma gradualmente em um som de nota ordinária.

Após este gesto, ocorre a variação do trecho em que a nota era sustentada com pouquíssimo ar, seguida da recuperação do ar com a embocadura próxima à boca. Nesta variação, entretanto, em vez da execução de uma única nota, esses elementos aparecem em forma de *tremolo* e *trinado*. Toda essa sequência pode ser observada a seguir:

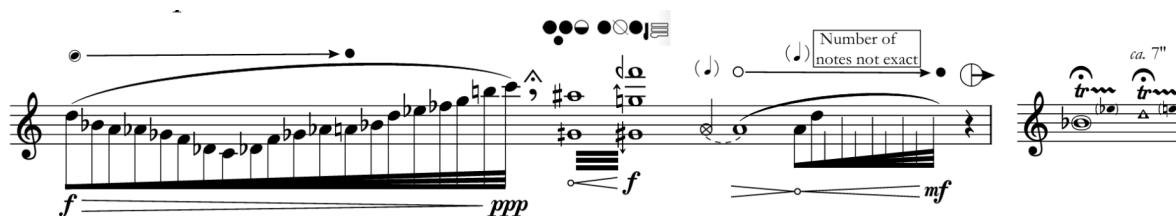


Figura 17 – Variação do tema

Considero esta obra estruturada como um tema com variações, intercalado por pequenas seções de interlúdios e finalizado por uma coda que desenvolve os materiais do interlúdio em diálogo com os do tema. A seguir, apresento os momentos subsequentes em que explorei a execução “imperfeita” da flauta, descritos diretamente nas legendas das figuras.

¹⁰ Os *tremolos* de multifônico utilizados nesta peça foram retirados do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2p1pSr4ljXA>



Figura 18 – Repita as notas entre *ritornellos* até o ar acabar

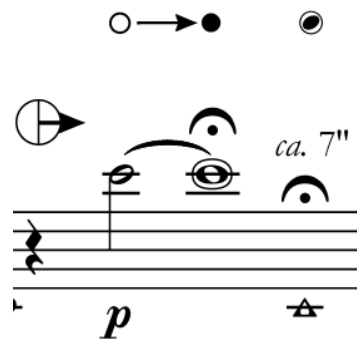


Figura 19 – Esvaziar o ar dos pulmões, executar o Dó₅ com som de ar, realizando a transição para o som ordinário e sustentando a nota o máximo possível com a menor quantidade de ar. Em seguida, recuperar o ar tampando a embocadura da flauta com a boca, na posição de um Dó₃



Figura 20 – Executar o Si bemol em *frullato* com o mínimo de ar

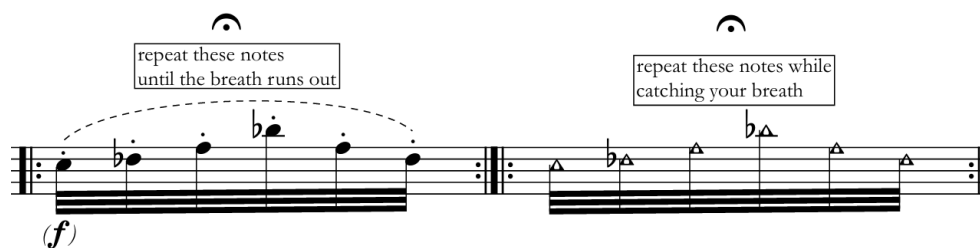


Figura 21 – Executar a sequência de notas em *staccato* entre os primeiros *ritornellos* até o ar acabar e então recuperar o ar próximo à embocadura executando as mesmas notas no segundo compasso entre *ritornellos*

Como é de se observar, todos estes fragmentos foram previamente concebidos na minha ação inicial ao compor a obra: listar possíveis contextos em que tocar flauta com uma quantidade mínima de ar poderia soar interessante.

3.2 MOMENTOS NOTÁVEIS NO PROCESSO DE ENSAIO

a. No modo que abre a peça, há a instrução para que a frase seja executada com uma quantidade mínima de ar — inclusive, antes dela, encontra-se o símbolo que indica ao performer esvaziar completamente os pulmões — e, portanto, a frase não deve soar completa.

No primeiro ensaio, durante o primeiro contato performático com a obra, Fabrício chega ao final da frase, mesmo com todas as instruções presentes na partitura — e também aquelas que eu havia fornecido verbalmente —, ainda com ar de sobra. O diálogo que se seguiu foi o seguinte:

Eu: Sinto que você conseguiria ir até o final.
 Fabrício: Como ir até o final? Sim, eu fui até o final.
 Eu: Não pode ir até o final.
 Fabrício: É um negócio muito inorgânico, entende?¹¹

Esse foi um problema que persistiu até o concerto. No último ensaio, Fabrício me fez uma sugestão de notação que poderia ajudar na compreensão da ideia: utilizar um degradê na cabeça de nota, passando da cor preta à branca, para simbolizar o gesto de perda gradual do ar¹², como é possível observar na figura 8. “Esta situação evidencia as limitações da partitura em relação às práticas instrumentais que operam de forma inconsciente por parte do intérprete. Mesmo que minha notação estivesse correta, ela não era forte o suficiente. Na

¹¹ *Ensaio 1*. [00:18:37]. Disponível em: <https://youtu.be/t97-TePVoWs?t=1117>

¹² *Ensaio 8*. [00:00:04]. Disponível em: <https://youtu.be/NJlihd2gU9M?t=4>

prática, era insuficiente para sobrepor o hábito do intérprete”¹³ (STEUERNAGEL, 2022, p.293, tradução nossa).

Após essa sugestão, Fabrício comentou:

Fabrício: A gente que toca música tradicional e está acostumado, a gente quer ouvir a nota, não adianta, a gente vai querer sempre ouvir a nota, não o gesto.¹⁴

Essa tendência de colocar a altura no topo da hierarquia musical foi observada por Steuernagel (2022) nos “*Noteworthy moments*” (“Momentos notáveis”) dos ensaios de seu ciclo para oboé solo *Becoming*: “parece haver uma prioridade da nota sobre outros parâmetros”¹⁵ (STEUERNAGEL, 2022, p.291, tradução nossa).

b. Não consigo discernir com clareza se se trata de uma condição humana ou de uma questão decorrente de anos de prática em um instrumento de sopro, mas a verdade é que houve uma dificuldade considerável em manter a execução de uma nota com pouquíssimo ar até o momento em que realmente não houvesse mais ar a expelir.

Em diversos ensaios, chamei a atenção de Fabrício para esse aspecto, dizendo que gostaria de ouvir até os últimos resquícios de ar, sem que houvesse um corte abrupto do gesto. No sexto ensaio, ao voltar a mencionar essa questão, ele sorriu e disse: “quarenta anos fazendo isso desse jeito”¹⁶ — o que me faz crer que há uma justificativa inerente à prática flautística.

Eu buscava, no momento final da execução, não mais ouvir a nota especificada para essa técnica; entretanto, o performer encerrava o gesto antes que a nota começasse, de fato, a desaparecer. Steuernagel define esse tipo de atitude como *playing safe* (*jogar seguro*): “fazer o máximo que você pode para garantir que haja menos erros”¹⁷ (STEUERNAGEL, 2022, p. 286, tradução nossa).

c. No momento do concerto — talvez em razão de uma mudança de mentalidade, de querer dar tudo de si —, Fabrício executou a técnica mencionada no item “b” com tanta precisão que acabou reduzindo significativamente o espaço para o surgimento de elementos

¹³ “This situation sheds light on the limitations of the score in relation to the unconsciously operating instrumental practices of the performer. Even though my notation was correct, it was not strong enough. In practice, it was insufficient to override the habit of the performer”.

¹⁴ *Ensaio 8*. [00:00:27]. Disponível em: <https://youtu.be/NJlihd2gU9M?t=27>

¹⁵ “there seems to be a priority of the pitch over other parameters”

¹⁶ *Ensaio 6*. [00:05:53]. Disponível em: <https://youtu.be/maTFYwYzgkQ?t=353>

¹⁷ “Doing the most you can to guarantee there will be less mistakes”

não intencionais de uma riqueza tímbrica¹⁸. Isso me levou a concluir que existe uma certa dosagem de ar necessária para que o som rico que busco emergja — não se trata apenas de utilizar uma quantidade mínima de ar, mas também de evitar que essa quantidade seja insuficiente. Há, portanto, uma borda, um limite delicado, em que o “pouco ar” ainda é suficiente para gerar riqueza sonora, mas não pode ser ultrapassado.

¹⁸ *Concerto de formatura*. [00:09:14]. Disponível em: https://youtu.be/Qazcvp_3rjA?t=554

4. ESTUDO DE CASO: *galeria dos sons remanescentes*

4.1 CONCEPÇÃO E COMPOSIÇÃO

A palavra “perfeito” tem origem do latim *perfectus*, entre cujos significados está “completo”¹⁹ (ONIONS, 1966, p.667, tradução nossa). David Hume corrobora com este significado afirmando que “O objeto mais acabado com o qual estamos familiarizados é naturalmente suposto ter alcançado o ápice da perfeição”²⁰ (HUME, 1757, p.225, tradução nossa). *galeria dos sons remanescentes* é sobre sons não completos, o que sobra deles, resíduos.

Composta entre maio e agosto de 2025 e dedicada a Márcio Steuernagel, esta obra, assim como a peça para flauta solo, nasceu com a intenção de integrar um ciclo de pequenas peças, cada uma explorando algum aspecto da imperfeição. Novamente, pelo tempo restante até o dia do concerto — e ainda por um motivo mais honroso do que a mera falta de tempo: o fato da composição possuir aproximadamente vinte minutos de duração —, não haveria sentido em transformá-la em um movimento de um ciclo.

E seguindo os mesmos métodos da pré-composição de *Olo*, elaborei uma lista de possíveis imperfeições a serem trabalhadas em uma obra para piano. A lista era constituída pelas seguintes ideias:

- Harmônicos que exigem muita precisão para soarem, tornando a performance arriscada;
- A causalidade indeterminada da utilização de meio pedal *sostenuto*, um quarto de pedal e outras proporções;
- Mãos em defasagem;
- Saltos enormes induzindo ao erro;
- Sustentar os resíduos de uma ressonância com o pedal *sostenuto*.

Como é de se notar, a última ideia apresentada foi a escolhida a ser elaborada, contudo ao invés da apresentação de resíduos apenas pela sustentação da ressonância das notas, o conceito de resíduos passou a ser o cerne da obra.

¹⁹ “complete”

²⁰ “[...] the most finished object with which we are acquainted is naturally supposed to have reached the pinnacle of perfection”.

Desde a decisão de utilizar resíduos como material composicional, passei a me preocupar com a forma de estruturar uma obra dessa natureza. Os experimentos que realizei com elementos do piano que poderiam ser considerados resíduos — os quais serão apresentados posteriormente — exigiram uma escuta prolongada, atenta e desprovida de distrações. Trata-se de ouvir o *attack*, *decay*, *sustain* e *release* do som do piano até *al niente*. O ataque, no entanto, é o estágio menos relevante para esta peça. Particularmente, meu desejo é que os ouvintes desvinculem completamente o ataque do restante do som — o que constitui uma tarefa extremamente complexa.

A maneira que encontrei de elaborar a forma musical foi estruturá-la como a macroestrutura de *Quadros de uma Exposição*, de Modest Mussorgsky — obra originalmente escrita para piano e posteriormente orquestrada por Maurice Ravel.

Na peça de Mussorgsky, cada movimento representa uma pintura de Viktor Hartmann, intercalada por *promenades* — pequenas seções que simbolizam o deslocamento do observador entre as obras da exposição.

Em *galeria dos sons remanescentes*, porém, não há um movimento separado para cada “pintura” e cada *promenade*. Em vez disso, temos uma única composição na qual as “pinturas” são sugeridas por acordes formados a partir de sons residuais entre longas, monótonas, mas também belas *promenades*.

Finalmente, após a decisão do material que eu iria utilizar para esta peça, tive que experimentar diferentes formas de execução ao piano e justificar o motivo de cada escolha de som ser considerado algum tipo de resíduo. Irei apresentar primeiramente os resíduos utilizados enumerados e depois a sua justificativa respectivamente de acordo com o seu número.

1. A cauda de uma nota sem seu ataque (*sustain e release*);
2. Notas muito agudas que, por não possuírem abafadores no piano, continuam soando até se extinguirem naturalmente, independentemente do uso do pedal *sostenuto*;
3. Sons produzidos por ressonância simpática;
4. O pressionamento do pedal *sostenuto* logo após a execução de uma ou algumas notas, capturando a ressonância;
5. Com o pedal *sostenuto* pressionado, abafar a corda da nota tocada, permitindo que soem apenas os harmônicos sem a fundamental;

6. liberar gradualmente o pedal *sostenuto* enquanto se sustentam seletivamente algumas notas.

1. Representa o que permanece após o ataque — o momento de maior energia e definição. O que resta é a vibração da corda, modulada pela ressonância do corpo do piano e pelo ambiente acústico.

2. Nas regiões mais agudas do piano, a ausência de abafadores faz com que as cordas vibrem livremente apesar do uso do pedal *sostenuto*. O som persiste até se extinguir naturalmente, independente da intenção performática.

3. Do ponto de vista acústico, a ressonância simpática ocorre quando determinadas cordas do piano vibram em resposta a outras notas executadas, devido à coincidência de parciais. As notas produzidas por ressonância simpática são compreendidas como resíduos porque não resultam de uma ação direta sobre o instrumento, mas surgem naturalmente proveniente da construção do instrumento e da física.

4. Ao pressionar o pedal *sostenuto* logo após a execução de uma nota ou notas no piano, permite que apenas a repercussão do som no corpo do piano e pelo ambiente seja evidenciada e prolongada.

5. Quando o pedal *sostenuto* está pressionado, todas as cordas ressoam livremente. Abafar apenas a corda da nota tocada elimina a fundamental da percepção, permitindo que apenas os harmônicos produzidos por ressonância simpática permaneçam audíveis.

6. Ao soltar gradualmente o pedal *sostenuto* do piano, algumas notas são abafadas pelos feltros antes de outras. Dessa forma, é possível sustentar apenas algumas das notas previamente executadas, embora não seja possível controlar exatamente quais permanecerão soando, já que os abafadores do piano não atuam de forma perfeitamente uniforme. Como resultado, algumas notas continuam a vibrar por mais tempo que outras, e o efeito varia de instrumento para instrumento, pois cada piano responde de maneira distinta. Aqui vive um senso de imperfeição quanto a repetibilidade caso a obra seja executada em diferentes instrumentos.

Assim como na obra de Mussorgsky, também compus dez “quadros”, que em minha composição são representados por acordes construídos por um ou mais sons residuais provenientes da classificação apresentada acima. Entre cada um dos meus “quadros”, há uma *promenade*, boa parte das vezes exatamente iguais em relação à notação. Antes de cada quadro há uma pequena seção chamada de *preparation* que serve como preparação da técnica

necessária para a apresentação do próximo “quadro”. Algumas sessões de preparação não especificam nenhum material a ser preparado, mas ainda assim é importante que o intérprete espere brevemente após a *promenade*, criando uma transição perceptível antes da próxima exposição.

Conduzo a explicação de cada momento da obra da seguinte maneira: no início, apresento cada “quadro” exatamente como aparece na composição, primeiramente com uma imagem da partitura, e então explico os elementos nela presente. Em seguida, abordo as *promenades*, evitando redundâncias naquelas que são idênticas em termos de notação — esta similaridade será discutida posteriormente.

4.2 QUADROS

Quadro 1:

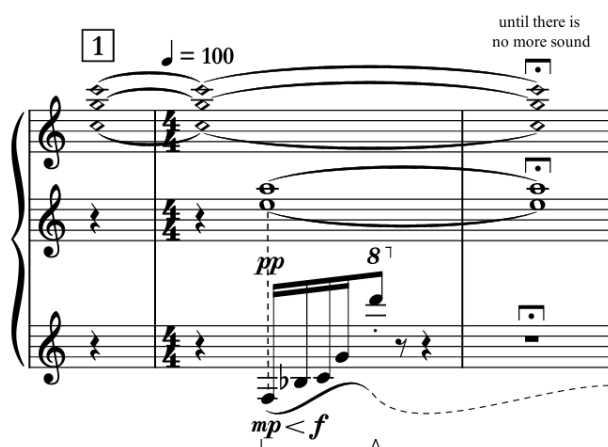


Figura. 22 – Quadro 1

Para esclarecer cada um dos elementos residuais utilizados, irei explicar a ação de cada pauta separadamente. Na primeira pauta, temos três notas com cabeça de losango. Nas notas de performance, esta forma de cabeça de nota indica que a tecla deve ser pressionada sem emitir som, apenas liberando os abafadores das cordas. Essa ação faz com que essas três cordas sejam ativadas pela terceira e quarta nota da pauta inferior. Como descrito em relação ao fenômeno da ressonância simpática:

Impulsos periódicos desse tipo geralmente provêm de outro corpo que já está vibrando regularmente e, nesse caso, os balanços deste último, ao longo de algum tempo, colocam em movimento os balanços do primeiro. Nessas circunstâncias, temos o processo chamado de oscilação simpática ou ressonância simpática. A essência do efeito mecânico é independente da velocidade do

movimento, que pode ser rápida o suficiente para excitar a sensação sonora, ou lenta o bastante para não produzir nada do tipo. Os músicos estão bem familiarizados com a ressonância simpática. Quando, por exemplo, as cordas de dois violinos estão em uníssono exato e uma corda é tocada com o arco, a outra começará a vibrar”²¹ (HELMHOLTZ, 1885, p. 36, tradução nossa).

As três cordas livres da pauta superior serão ativadas pelo Dó₃ da pauta inferior por serem o segundo, terceiro e quarto harmônico desta nota. O Sol₃ da pauta inferior reforçará a ressonância do Sol₄ presente na pauta superior, por ser segundo harmônico.

Na pauta do meio temos duas notas que parcialmente serão mascaradas pelas pauta inferior devido à dinâmica, além de “colorir” este acorde. A linha tracejada que os conecta com o Dó₃ da pauta inferior é colocada para resolver um possível equívoco na hora da performance: o pianista pode encarar as semicolcheias da pauta inferior como um acorde a ser arpejado. O arpejo, tradicionalmente, tende a vir um pouco antes do pulso em que está escrito. Assim, esta linha tracejada indica ao performer que a pauta do meio e a inferior devem começar simultaneamente.

A pauta inferior inicia com quatro notas em semicolcheias, executadas com o pedal *sostenuto* ativo. As duas primeiras notas têm a função de tornar o acorde mais interessante, enquanto as duas seguintes já foram comentadas anteriormente. Em seguida, ocorre a execução em *staccato* do Ré mais agudo do piano.

Há uma marca de troca de pedal exatamente nesta nota Ré, o que faz com que todas as notas da mão na pauta inferior sejam abafadas — exceto o próprio Ré, por não possuir abafador — e, ao pressionar novamente o pedal, apenas o que resta da ressonância é sustentado. A representação dessa sustentação residual é indicada pelo símbolo de *legato* com linha tracejada.

Desta forma, ao final de todas essas ações, teremos soando — até não haver mais som, como indicado na partitura acima da *fermata* longa (*until there is no more sound*) — as notas ativadas por ressonância simpática, as notas da pauta intermediária, o Ré da pauta inferior e a ressonância “capturada” das demais notas dessa mesma pauta.

²¹ “Periodic impulses of this kind generally proceed from another body which is already vibrating regularly, and in this case the swings of the latter in the course of a little time, call into action the swings of the former. Under these circumstances we have the process called sympathetic oscillation or sympathetic resonance. The essence of the mechanical effect is independent of the rate of motion, which may be fast enough to excite the sensation of sound, or slow enough not to produce anything of the kind. Musicians are well acquainted with sympathetic resonance. When, for example, the strings of two violins are in exact unison, and one string is bowed, the other will begin to vibrate”.

Quadro 2:

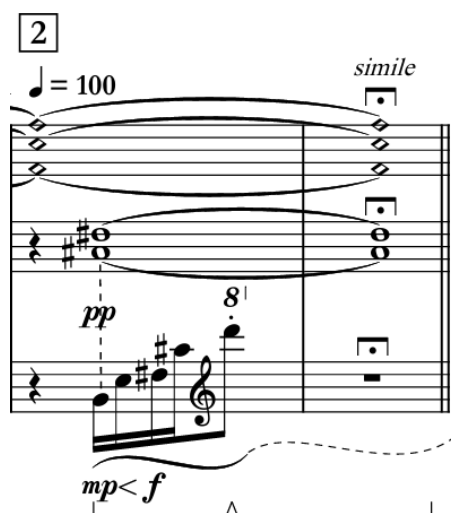


Figura 23 – Quadro 2

Neste segundo “quadro”, temos exatamente os mesmos elementos que produzem os resíduos do primeiro, com a diferença de que todas as notas foram transpostas a uma distância de um trítono abaixo. Apenas o Ré mais agudo do piano permanece inalterado em sua altura, o que introduz um leve grau de dissonância ao “quadro” e diferencia a percepção do ouvinte em relação ao primeiro.

Quadro 3:

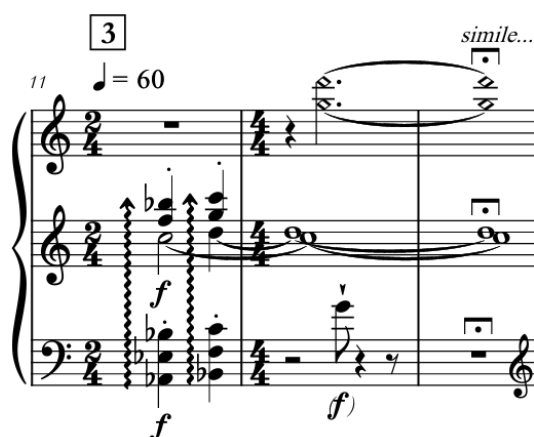


Figura 24 – Quadro 3

O primeiro compasso do terceiro “quadro” inicia com dois acordes arpejados, dos quais se sustentam apenas uma nota de cada arpejo. O ataque dessas notas sustentadas não é muito claro, pois se mistura ao surgimento de diversas outras notas. No segundo compasso, ocorre a sustentação dessas duas notas. No segundo tempo deste compasso, na pauta superior,

é solicitado ao performer que pressione duas teclas sem emitir som. Já no terceiro tempo, há um ataque em *staccatissimo* do Sol₃, o qual irá acionar, por ressonância simpática, as notas da pauta superior — correspondentes ao segundo e ao terceiro harmônicos desse Sol.

Assim, ao final deste “quadro”, permanecem soando as duas notas sustentadas do primeiro compasso, juntamente com as notas ativadas por ressonância simpática na pauta superior.

Quadro 4:

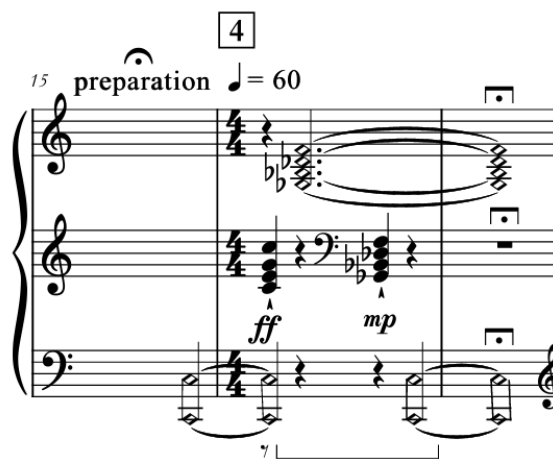


Figura 25 – Quadro 4

Na pauta inferior, é indicado que se execute um *cluster* formado pelas notas brancas de uma oitava, do Dó₁ ao Dó₂. Em seguida, na pauta intermediária, solicita-se o ataque, em *fortissimo*, de um acorde de Dó maior cujas notas são parciais da série harmônica de alguma das notas do *cluster*. Os harmônicos desse acorde coincidem com harmônicos das notas do *cluster*, fazendo com que estas também ressoem nas cordas livres correspondentes.

Após esse gesto, o pianista deve acionar o pedal *sostenuto*, mantendo a vibração das cordas livres do *cluster* e liberando as mãos para executar outras ações.

No segundo tempo deste compasso em 4/4, solicita-se que o pianista pressione silenciosamente um acorde de G $\flat$ 7M (sem emissão de som de notas), seguido pela execução em *staccatissimo* do mesmo acorde uma oitava abaixo. Essa ação ativa a ressonância do G $\flat$ 7M da pauta superior, já que todas as notas deste acorde correspondem ao segundo harmônico das notas do acorde inferior.

Em seguida, o intérprete deve tocar novamente o *cluster* — sem emissão de som — mantendo ainda pressionado o acorde de G $\flat$ 7M. Nesse momento, o pedal *sostenuto* deve ser

liberado, de modo que apenas as cordas correspondentes ao *cluster* e ao G $\flat$ 7M continuem ressoando.

É irônico que, ao final, apenas as cordas das teclas que não emitiram som sejam as que permanecem soando.

Quadro 5:



Figura 26 – Quadro 5

O objetivo deste “quadro” é que um acorde seja executado de forma ordinária e, quando o som desse acorde se extinguir, outro acorde passe a soar por ressonância simpática.

Para isso, solicita-se que o performer pressione sem emitir som uma espécie de acorde de D7, porém sem a sua terça maior. Em seguida, é executado normalmente um acorde arpejado de Cm6(9)/D. Todas as notas desse acorde coincidem com as notas do D7 (sem a terça) que permanecem pressionadas silenciosamente.

A terça maior do D7 surge no momento em que o intérprete é instruído a tocar as duas notas Fá $\sharp$ mais agudas do piano. O acorde resultante pode ser interpretado como um Cm6(9/ $\sharp$ 11)/D.

Por fim, a marca de pedal é encerrada, permitindo que apenas o D7 — agora em seu estado completo — permaneça soando.

Considero pertinente endereçar que ainda operam em minha prática determinadas leituras tonais, das quais por vezes me aproveito para tomar algumas decisões. Por essa razão, recorro ao sistema de cifragem sempre que necessário. Mais adiante, apresento um esclarecimento acerca dos aspectos de harmonia funcional presentes neste “quadro”.

Quadro 6:

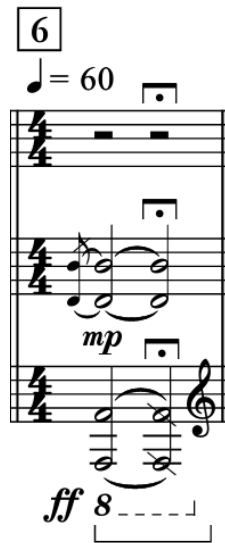


Figura 27 – Quadro 6

No sexto “quadro”, solicita-se que o pianista execute uma *appoggiatura* entre os dois Lás mais graves do piano e o intervalo harmônico de sexta maior formado entre Ré₃ e Si₃, com o pedal *sostenuto* acionado durante toda a ação.

Em seguida, o performer deve abafar as cordas dos dois Lás — indicado pelas cabeças de nota cortadas por uma linha — criando assim um “filtro” permitindo que apenas os harmônicos dessas notas permaneçam soando, perdendo as fundamentais.

O resultado é a fusão entre os harmônicos dos Lás abafados e o intervalo de sexta maior.

Quadro 7:

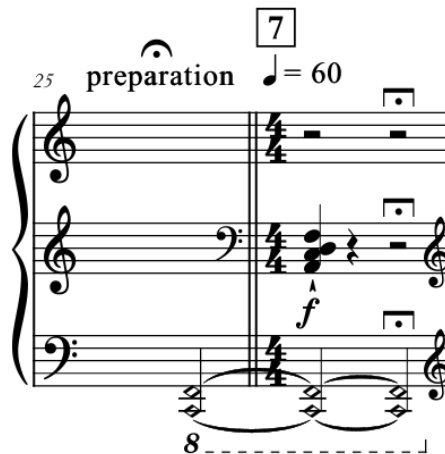


Figura 28 – Quadro 7

O resultado sonoro ocorre de maneira análoga à relação entre o *cluster* e o acorde de Dó maior apresentado no quarto quadro, não havendo, portanto, necessidade de explicações adicionais.

29 preparation $\text{♩} = 60$

The musical score for the 'preparation' section (measures 29-31) is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 60. It consists of three staves: two bass staves and one treble staff. Measures 29 and 30 are marked with a fermata and the word 'preparation'. Measure 31 begins with a forte (f) dynamic and contains a series of eighth notes in the bass staves and a half note in the treble staff.

Neste “quadro”, o performer mantém pressionado silenciosamente o Ré₂, sem emissão de som, e em seguida executa o Dó₁ e o Ré₁. O Ré₁ é indicado em *staccatissimo*, pois sua função é apenas ativar a ressonância do Ré₂, devendo ter seu som interrompido imediatamente após o ataque.

Ao final do “quadro”, obtém-se o intervalo de quarta justa formado entre o Ré₂ — soando por ressonância simpática — e o Sol₂ — resultante do harmônico do Dó₁.

Quadro 9:

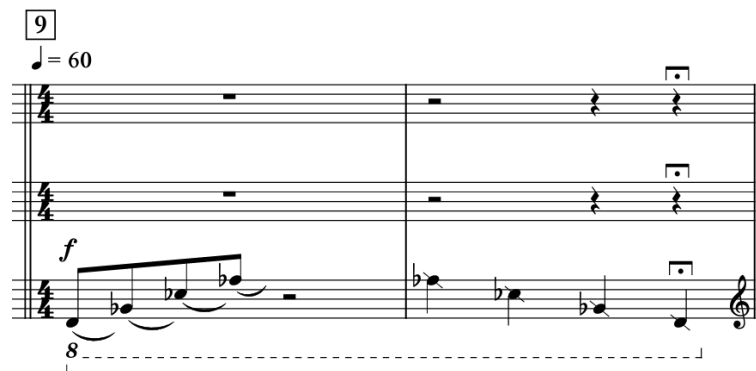


Figura 30 – Quadro 9

Aqui, apresenta-se um arpejo ascendente em colcheias formado por intervalos de quartas justas, seguido pelo abafamento das cordas correspondentes às notas do arpejo, agora de forma descendente e em semínimas.

O efeito resultante é a perda das fundamentais das notas do arpejo, permitindo a escuta da combinação das parciais da série harmônica de cada uma delas.

Quadro 10:

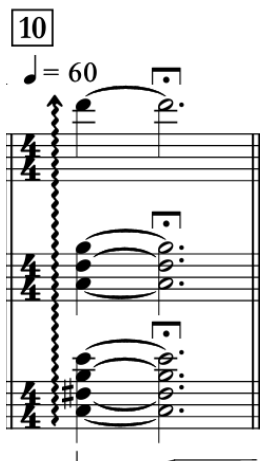


Figura 31 – Quadro 10

Trata-se de um grande acorde arpejado. Neste “quadro”, solicita-se ao performer que libere gradualmente o pedal *sostenuto*, interrompendo o movimento no momento em que apenas uma — ou poucas — notas permaneçam soando.

4.3 PROMENADES

As primeiras quatro *promenades* mais a sexta, são escritas e possuem o mesmo conceito de performance, entretanto podem, e é encorajado que soem diferentes.

Nesta partitura, eu adoto um novo símbolo de clave, representando a performance direta nas cordas do piano.



Figura 32 – Clave que representa a performance direta nas cordas do piano

Sempre após esta clave, há pontilhados na pauta que sugerem o gesto de deslizar as unhas dos dedos suavemente sobre as cordas do piano.



Figura 33 – Representação do gesto de deslizar as unhas dos dedos suavemente sobre as cordas do piano

Até que não haja nenhuma ação que retire os abafadores das cordas, este ato tem como resultado um som abafado e sem ressonância e esta não é a sonoridade buscada. Na pauta inferior são escritos sete grupos de notas que devem ser pressionadas sem emitir vibrações nas cordas. Ao fazer isso, o deslizar das mãos pelas cordas fará com que as notas pressionadas passem a emitir som. Conectando estas notas, há um *legato* com linhas tracejadas que indica uma transição gradual de um conjunto de notas para outro. A alteração deve ser feita por uma nota de cada vez, em qualquer ordem, mantendo as demais notas sustentadas até que sejam substituídas.

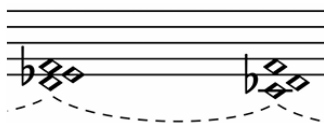


Figura 34 – Pressionamento das teclas sem emitir o som das notas e transição gradual de um conjunto de notas para outro.

As seções de *promenade* devem durar aproximadamente um minuto e meio. São longas, semelhantes e monótonas. Há alguns motivos para essa decisão composicional: o primeiro é que caminhar por uma galeria de arte costuma ser uma ação tranquila; o segundo é que, em um contexto de uniformidade, qualquer mudança perceptível torna-se muito evidente. Busca-se, assim, criar um senso de expectativa no ouvinte, que aguarda por alguma transformação — especialmente quando o longo percurso chega ao fim, momento em que surge um “quadro” que, após o breve ataque, resta apenas apreciar o que sobra do som até que ele se esvaia.

Ao relatar sua experiência em um concerto com obras que exigem paciência e escuta atenta por parte do público — de compositores como Stuart Marshall, Mary Lucier e Alvin Lucier —, Tom Johnson, compositor norte americano associado ao minimalismo, pontua:

A abordagem minimalista e em câmera lenta dá tempo para se envolver com as imagens de maneira muito pessoal. E se você conseguir fluir com isso, e parar de querer que algo dramático aconteça, pode ser extremamente rico. A abordagem intensa, rápida e que mantém o show em movimento com a qual todos nós crescemos não é, de forma alguma, a única maneira de realizar um concerto²² (JOHNSON, 1989, n.p, tradução nossa).

Agora sobre as variações destas *promenades* podemos falar primeiramente da menos significativa para a obra: na quinta aparição de uma *promenade*, o grupo de notas que se repete ao longo de toda a obra — anteriormente formado por Sol e Lá — passa a ser composto por Sol, Lá e Si. A inclusão desta nova nota faz alusão à função harmônica de subdominante, dominante e tônica. O “quadro 5” apresenta a sequência de acordes Cm e D7, desconsiderando suas extensões. Ao adicionar a terça maior de Sol ao primeiro conjunto de notas, cria-se a sugestão do acorde de Sol maior — com nona e sem quinta, evidentemente. Assim, estabelece-se a progressão harmônica iv–V–I. Estou ciente de que, dada a delicadeza

²² “The minimal, slow-motion approach gives one time to become involved in images in a very personal way. And if you can flow with it, and stop wanting something dramatic to happen, it can be extremely rich. The slam-bang-fast-pace-keep-the-show-moving approach we have all grown up with is not the only way to put on a concert, by any means”.

da técnica, a percepção dessa progressão é comprometida. Contudo, ter a oportunidade de aplicar uma microcoerência estrutural, por mais que mínima, afeta minhas decisões.

A partir do compasso 27, as transformações dessas seções tornam-se mais significativas. Passa-se a requisitar do performer a execução de notas de forma ordinária ao piano. Essas notas, escritas na pauta superior, foram desenvolvidas da seguinte maneira: primeiramente, por puro gosto pessoal, escolhi uma nota para cada grupo, buscando aquelas que considerei mais interessantes quando tocadas em conjunto com o respectivo agrupamento — sendo que, para o terceiro e quarto conjuntos, escolhi a mesma nota. Em seguida, determinei a ordem de aparecimento dessas notas, mantendo, nas *promenades* subsequentes, as notas já apresentadas anteriormente. A sequência escolhida foi a seguinte: conjunto 4; conjuntos 1 e 7; conjuntos 3 e 5; e, por fim, conjuntos 2 e 6. Quando há notas ordinárias no terceiro e quarto conjuntos, elas são ligadas.

Nas notas de performance, é indicado que algumas dessas notas podem ser executadas durante a transição de um acorde para outro.

4.4 MOMENTOS NOTÁVEIS NO PROCESSO DE ENSAIO

a. O bônus — que, ao mesmo tempo, carrega um fundo de ônus — de ser o intérprete da própria obra, está no fato de que eu sabia exatamente o que queria — ou pelo menos, o campo de possibilidades do que seria a sonoridade aceitável para o conceito de resíduo sonoro — e como cada passagem deveria ser executada; não necessitava de instrução alguma. Entretanto, como é possível explicar com precisão o que deve ser feito a outro performer que não terá contato comigo, especialmente em um repertório que trabalha aspectos da imperfeição — mais especificamente, os resíduos? Como descrever o som desejado a um intérprete, ainda que de música contemporânea de concerto, que nunca se deparou com esses conceitos?

A verdade é que não tenho certeza de como isso se daria. Até o momento da escrita deste trabalho, não houve nenhuma interpretação desta peça por outro pianista, e uma investigação sobre como esse performer reagiria não cabe no escopo desta pesquisa.

b. Por ser um compositor-intérprete, ao executar uma obra autoral, é natural que eu tivesse uma autorização quase inquestionável para alterar a peça. Isso me legitimou a modificar constantemente os “quadros”, mesmo após os dez já estarem finalizados,

contendo-me inclusive no dia do concerto para não alterar um deles e assim evitar possíveis erros de performance durante a apresentação.

Essa experiência levou-me a refletir que futuros intérpretes com aspirações composicionais poderiam se interessar pelo conceito de resíduos e, a partir dele, criar, substituir ou integrar à obra seus próprios “quadros”. Por esse motivo, acrescento esse convite nas notas de performance:

Esta partitura representa apenas uma possível sugestão para a organização dos quadros; formas alternativas de arranjo e estrutura são bem-vindas e incentivadas, assim como a criação de novos quadros pelo intérprete²³ (ZAMBIAZZI, 2025, tradução nossa).

Reconheço que a metodologia inicialmente adotada se mostrou insuficiente e não gerou resultados satisfatórios. Minha proposta de realizar uma autorreflexão sobre a performance de minha própria obra revelou-se limitada, produzindo apenas algumas observações pontuais. Suspeito que, para obter resultados mais consistentes ao me colocar simultaneamente como objeto e observador — isto é, performer e analista de minha própria execução — eu necessitaria de uma metodologia mais rigorosa, com maior volume de registros e documentação. Uma das alternativas é apontada e reconhecida na conclusão deste trabalho.

Enquanto compositor, consigo explicitar com clareza os procedimentos adotados durante o processo criativo; contudo, ao tentar analisar minha atuação como intérprete, o campo reflexivo tornou-se subitamente impreciso e difuso. Presumo que isso ocorra pois o modo de pensamento que orienta a execução musical não costuma ser tão analítico nem tão verbalizado quanto o pensamento composicional. Assim, acredito que determinadas perspectivas de uma obra oferecem maior potencial de discussão teórica que outras.

²³ “This score represents only one possible suggestion for the organization of the paintings; alternative forms of arrangement and structure are welcome and encouraged, as is the creation of new paintings by the performer”

5. ESTUDO DE CASO: *EL CAMPO IMAGINARIO*

5.1 CONCEPÇÃO E COMPOSIÇÃO

Homônima de uma canção de Claudio Vitale, com letra de seu irmão Cristian Vitale — ambos argentinos — *El Campo Imaginario* é uma peça para piano e flauta que retrata a experiência distante e indelével do campo na memória do eu lírico. Esses momentos são revividos pelo imaginário, às vezes de forma bastante vívida.

A diferença poética entre a canção e minha composição reside no modo de evocação da memória: enquanto os irmãos Vitale a expressam por meio da letra, eu apresento uma sugestão exclusivamente pessoal — como será explicado posteriormente — da memória do campo, expressa através dos sons.

A seguir, apresento uma descrição da canção *El Campo Imaginario* feita por Cristian Vitale, cedida gentilmente por Claudio.

Há experiências que nos definem. Todos temos fragmentos de nossa vida que acabam ocupando toda a nossa existência. Aquilo que é indelével. No nosso caso (dois irmãos: letrista e músico), foi sem dúvida a experiência do campo, da planície bonaerense. Tê-lo deixado, depois, foi quase um detalhe em nossa formação vital. O campo continua vivendo em nós, formando-nos de dentro para fora. Claro que já não é (ou raramente é) o campo físico, material, feito de texturas reais. O campo que hoje ocupa nossas vidas é um campo, digamos, interior — um campo que recordamos, revivemos ou imaginamos.

É a esse campo que dedicamos esta canção. Um campo que se percorre pela memória. Podemos caminhar por ele, vividamente, percorrê-lo lentamente, chegar a uma acácia branca, voltar a sentir a vastidão, a incrível amplitude do céu, a plenitude do horizonte, o canto entrelaçado dos pássaros e até, nesse feitiço momentâneo, sentir o cheiro inesquecível dos cavalos ou perceber a leve aspereza do couro das rédeas sobre as mãos.

É a essa vida que retorna que cantamos. Esse campo que nos chega desde a infância e ocupa, ainda que transitoriamente, tudo até fazer cair no esquecimento as cidades nas quais hoje, como diria um cineasta, esculpimos o nosso tempo²⁴

²⁴ “Hay experiencias definitivas. Todos contamos con fragmentos de nuestra vida que nos ocupan luego la vida entera. Eso imborrable. En nuestro caso (dos hermanos: letrista y músico), ha sido sin duda la experiencia del campo, de la llanura bonaerense. Haberlo dejado, luego, fue casi anecdótico en nuestra formación vital. El campo continúa viviéndonos, formándonos desde adentro. Claro que ya no es (o pocas veces lo es) el campo físico, material, hecho de texturas reales. El campo que ocupa hoy nuestras vidas es un campo digamos interior, un campo que recordamos, revivimos o imaginamos. Es a ese campo al que le hemos hecho esta canción. Un campo que se recorre en la memoria. Podemos andar por él, vividamente, lentamente recorrerlo, llegar a una acacia blanca, volver a sentir la vastedad, la amplitud increíble del cielo, la plenitud del horizonte, el canto entremado de los pájaros, incluso acceder a sentir en ese hechizo momentáneo, el olor inolvidable de los caballos, o percibir la aspereza liviana del cuero de las riendas sobre las manos. Es a esa vida que vuelve que le cantamos. Ese campo que nos llega desde la infancia y lo ocupa transitoriamente todo hasta dejar en el olvido las ciudades en las que hoy, como diría un cineasta, esculpimos nuestro tiempo”.

(VITALE, Cristian. Descrição da canção *El Campo Imaginario*, comunicação pessoal cedida por Claudio Vitale, 2025, tradução nossa).

Em minha obra, o “som do pensamento” é predominante; reminiscências da canção folclórica argentina *Chacarera del Rancho* — que aqui representa a minha pessoal sugestão sonora do campo — infiltram-se nesse devaneio com direito a nítidos momentos desta obra popular.

A escolha dessa canção específica para compor a memória do campo se deve às seguintes razões:

- Pela canção folclórica²⁵ argentina, muitas vezes, estar relacionada à tradição campestre;
- Por ser uma das canções mais emblemáticas do folclore argentino;
- A descendência dos Vitales;
- Como o título sugere com a palavra *rancho*, a canção faz menção a vida rural — mesmo que seja com um caráter festivo;
- Por um apreço pessoal pelo gênero de dança e música *chacarera*;
- Uma conexão pessoal com o manifesto musical bucólico do noroeste argentino.

A *chacarera* é um estilo de dança e música folclórica com forte presença no noroeste argentino e no sul da Bolívia. Sua instrumentação típica inclui violão, violino, acordeão e *bombo legüero*.

A musicóloga, educadora e cantora argentina María del Carmen Aguilar, ao escrever sobre o ritmo básico do gênero e suas implicações rítmicas — especialmente na execução do violão e do *bombo legüero* —, observa que “a base rítmica da *chacarera* é uma polirritmia: ouvem-se os sons agudos que correspondem ao compasso de 6/8 ao mesmo tempo que os graves, que marcam o segundo e o terceiro tempo do 3/4”²⁶ (AGUILAR, 1991, p. 19, tradução nossa).

²⁵ Diferente do Brasil que o termo “folclórico” é usado de modo mais etnográfico e menos musicalmente institucionalizado, na Argentina, a palavra “folclórico” (ou música *folklórica* argentina) designa um campo musical ativo, reconhecido e institucionalizado, com gêneros definidos, circuitos profissionais, festivais, artistas consagrados e uma indústria fonográfica própria e uma identidade nacional fortemente vinculada à ideia de ‘lo criollo’ ” (aquilo que é autóctone, tradicional, do interior).

²⁶ “[...]la base rítmica de la *chacarera* es una polirritmia: se están escuchando los sonidos agudos que corresponden al compás de 6/8 al mismo tiempo que los graves, que son el segundo y tercer tiempo del 3/4 ”

A forma da *chacarera* é caracterizada pela alternância entre interlúdios de 6 ou 8 compassos e seções temáticas de 8 ou 12 compassos. Há também uma introdução, e a terceira seção temática é conectada à quarta sem a presença de interlúdio. Esta quarta seção pode repetir o material melódico das seções anteriores ou apresentar um novo tema (MADOERY, 2016, n.p.).

Segue, a seguir, o material melódico e harmônico das seções de interlúdio e das seções temáticas da *Chacarera del Rancho*:



Figura 35 – Material melódico das seções de interlúdio



Figura 36 – Material melódico das seções temáticas

Após a canção dos irmãos Vitale, minha principal referência — especialmente no que se refere ao aspecto formal — foi *Allegoria della notte* (1985), de Salvatore Sciarrino, e a sua forma em janelas descrita por Acácio Tadeu de Camargo Piedade. É a partir da ótica desse autor que interpreto Sciarrino em meu trabalho.

Janelas abrem para o plano de frente da obra musical cenários que originalmente se encontram em outro espaço-tempo, desta forma transportando o ouvinte para outra dimensão, de um lugar para outro, de um momento para outro. Muitas vezes as janelas trazem memórias do passado, aparecendo como fantasmagorias musicais de composições que embalaram os tempos remotos [...]. Ou simplesmente trazem trechos musicais já apresentados anteriormente na mesma obra. Note-se que as janelas não são propriamente espaço de variação ou repetição de material: elas funcionam basicamente como operadores da descontinuidade na dimensão espaço-temporal, ou seja, agem diretamente no desenrolar da obra na

percepção temporal da audiência, onde o fio narrativo da obra é localizado (PIEADADE, 2017, p.135).

Em outras palavras, o conceito de “janela” consiste na inserção de materiais internos (janela para dentro) ou externos (janela para fora) à obra, com o intuito de produzir rupturas e descontinuidades no tempo musical.

Sobre a obra *Allegoria della notte* de Sciarrino, Piedade comenta:

[...] onde pequenos fragmentos do Concerto em Mi menor para Violino e Orquestra de Mendelssohn são apresentados logo no início, em seguida são abandonados para uma longa fantasmagoria repleta dos efeitos tradicionais de Sciarrino para cordas, criando uma textura misteriosa que, ao final, sofre a irrupção de outros fragmentos que caem sobre ela como meteoros (PIEADADE, 2017, p.142).

A ideia estrutural da minha composição *El Campo Imaginario* é muito parecida com a precisa descrição sobre a obra de Sciarrino por Piedade.

Outro aspecto da música de Salvatore destacado por Piedade (PIEADADE, 2017, p. 143) é o conceito que ele denomina de *nublamento*: um tipo de distorção sonora que opera como se houvesse um muro entre o ouvinte e a música original. Esse “muro” encobre parte da referência, permitindo que apenas fragmentos dela sejam percebidos.

Em minha obra, uma das imperfeitas formas de se gerar o *nublamento*, e um dos aspectos centrais da peça é a exploração das indistintas e incontrolláveis possibilidades sonoras na transição entre diferentes técnicas da flauta, — presente na lista que fiz para conceber a obra *Olo* — assim como de suas qualidades tímbricas, que criam texturas que representam o “som do pensamento”.

Esta “ ‘Indistinção’ gera uma percepção confusa e uma cognição borrada”²⁷ (STEUERNAGEL, 2022, p.237, tradução nossa). Em uma prática comum de performance, há valores perfeccionistas relacionados à exatidão, precisão e controle, em que o intérprete busca manter distinto o que é “A” do que é “B” (STEUERNAGEL, 2022, p. 237).

Ao abordar algo próximo do que, em minha obra, considero o “campo imaginário” de possibilidades transicionais da flauta, Steuernagel escreve:

Pois, se ele está tocando algo que não é nem *whistle tones* nem um ordinário, o que ele está tocando? O que eu, o compositor, quero ou pretendo nesses momentos de interstício? Nem eu nem ele sabemos. Não apenas não sabemos como será o som, mas também não sabemos exatamente o que esperar, nem mesmo o que

²⁷ “ [...] ‘Indistinctness’ generates a blurred perception and a blurred cognition”.

desejar. Esse “não saber” é um sério impedimento do ponto de vista de um perfeccionista²⁸ (STEUERNAGEL, 2022, p.239, tradução nossa).

Outro aspecto de imperfeição musical explorado nesta peça é a improvisação. É possível considerar como uma forma de improviso as texturas — em ambos os instrumentos —, uma vez que não possuem precisão de escrita, apresentando apenas uma linha de partida e uma linha de chegada. “Portanto, foca no momento ou evento da performance, enquanto sua rival enfatiza a atemporalidade da obra”²⁹ (HAMILTON, 2000, p. 170, tradução nossa).

Com o conceito de obra, que surge no decorrer da história da música, a ideia de ter uma obra fixa, imutável descrita em um papel se torna vigente — e predomina o contexto da música de concerto até os dias de hoje. Este conceito “é contraposto por uma estética da imperfeição associada à improvisação”³⁰ (HAMILTON, 2000, p.170, tradução nossa).

O improviso explícito — que, em minha composição, chamo de *cadenza*, pela tradição da música de concerto — ocorre no compasso 102. Nesse momento, o pianista atua diretamente sobre as cordas do piano, bem como em suas paredes internas e externas, friccionando-as com baquetas confeccionadas a partir de metade de uma *superball*³¹. As instruções para o pianista são as seguintes:

Improvise no piano utilizando baquetas de superball dentro do instrumento, empregando as técnicas descritas nas notas de performance do pianista, por aproximadamente 1 a 2 minutos, enquanto o flautista sustenta uma textura de fundo, criando uma sonoridade que o intérprete imagine ser o “som da mente”. Ao final da cadência, o pianista deve sinalizar ao flautista para indicar sua conclusão, e então, a peça prossegue³² (ZAMBIAZZI, 2025, tradução nossa).

Use duas baquetas feitas a partir de metade de uma superball. Deslize-as ao longo do comprimento das cordas em um movimento de vai e vem (longitudinal), que é a técnica preferida. Alternativamente, podem ser utilizados movimentos transversais sobre as cordas (da direita para a esquerda ou vice-versa, atingindo mais de uma corda ao mesmo tempo). Siga a intensidade indicada na partitura. As

²⁸ “For, if he is playing something that is neither a whistle-tone nor an ordinario, what is he playing? What do I, the composer, want or intend in these moments of in-betweenness? Neither me nor him know. We not only do not know what will sound, but we do not know exactly what to expect, not even what to wish for. This “not knowing” is a serious impediment form a perfectionist perspective”.

²⁹ “[...] thus focuses on the moment or event of performance, while its rival emphasizes the timelessness of the work”.

³⁰ “[...] is opposed by an aesthetics of imperfection associated with improvisation.

³¹ Uma [...] *Superball* é uma bola de brinquedo saltitante feita de um tipo de borracha sintética inventada em 1964 pelo químico Norman Stingley (SUPERBALL. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Super_Ball. Acesso em: 14 nov. 2024, tradução nossa).

³² “Improvise on the piano using a superball mallet inside the instrument, employing the techniques described in the pianist’s performance notes, for approximately 1–2 minutes, while the flutist sustains a background texture, creating a texture of what the performers imagine to be the sound of the mind. At the end of the cadenza, the pianist should give a signal to the flutist to indicate its conclusion, after which the piece continues”.

baquetas também podem ser utilizadas nas paredes internas — e, ocasionalmente, externas — do piano³³ (ZAMBIAZZI, 2025, tradução nossa).

Mais detalhes sobre a improvisação serão discutidos posteriormente.

O ponto de partida em relação à escrita da obra foi a elaboração de uma lista de texturas, ou simplesmente sonoridades, que considere interessantes para a peça em ambos os instrumentos, classificando-as de acordo com possíveis associações tímbricas. A classificação resultante foi a seguinte:

1. **Piano:** golpear rapidamente a mão sobre as cordas mais graves.
Flauta: produzir som de ar com a boca cobrindo completamente a embocadura; produzir som de ar próximo à embocadura;
2. **Piano:** passar suavemente os dedos sobre as cordas mais agudas.
Flauta: *whistle tones*;
3. **Piano:** pressionar rapidamente uma tecla enquanto, levemente, o dedo é deslizado o mais distante possível ao longo da corda correspondente, em direção aos martelos.
Flauta: *tremolo* com som de ar;
4. **Piano:** harmônico.
Flauta: *whistle tone* buscando manter a nota especificada na partitura;

Essa classificação foi determinante para algumas escolhas de combinações tímbricas ao longo da peça.

Assim como em *Olo*, houve a elaboração de um manuscrito dos gestos; entretanto, diferentemente da obra para flauta solo, em determinado momento passei a escrever diretamente no *software* de notação musical.

É a partir desse princípio estrutural que a obra tem início.

³³ “Use two mallets made from half of a superball. Move them along the length of the strings in a back-and-forth (longitudinal) motion, which is the preferred technique. Alternatively, transversal motions across the strings (from right to left or vice versa, striking more than one string at a time) may also be employed. Follow the intensity indicated in the score. The mallets may also be used on the inner — and, occasionally, outer — walls of the piano”.

O primeiro motivo da *Chacarera del Rancho* na flauta é o que abre a peça. Em seguida, a melodia se desfaz gradualmente através de um glissando de embocadura descendente de um semitom — entre Lá e Sol# —, enquanto a nota é rapidamente encoberta por som de ar. Nesse momento, solicita-se que o intérprete passe a emitir som dentro da caixa do piano — através de uma variação da figura 32 —, de modo a tornar o timbre mais encorpado, com um leve eco e ressonância por simpatia das cordas (figura 37).

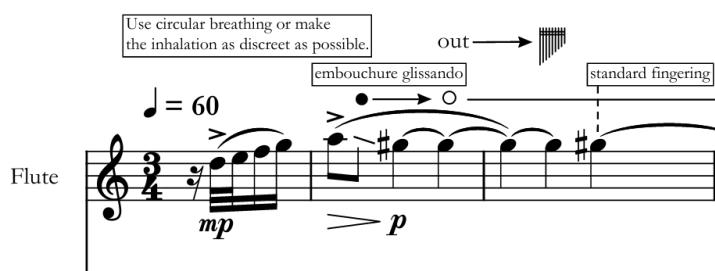


Figura 37 – Material melódico das seções de interlúdio

Para preservar a qualidade do som e evitar o risco de uma emissão frágil, o flautista deve alterar para a digitação ordinária do Sol# — como é possível observar no terceiro tempo do segundo compasso da figura 37.

Logo depois, em um contraponto imitativo, o piano executa o mesmo motivo inicial da flauta, uma quarta justa abaixo. Como sugestão de imitação da dissolução da flauta, o pianista executa o terceiro harmônico do Lá₁ em dinâmica *forte*. Esse ataque desencadeia uma constante variação dinâmica na flauta, representada pelo símbolo do *piano* crescendo até *mezzo piano* e retornando ao *piano* (figura 38).

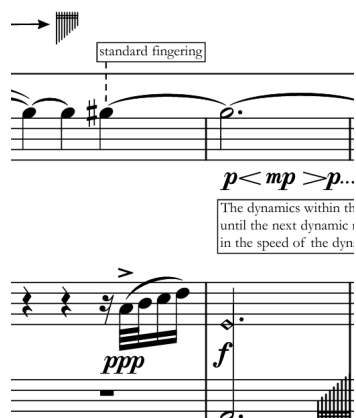


Figura 38 – Material melódico das seções de interlúdio

Assim, como na obra *galeria dos sons remanescentes*, a clave que representa a performance direta nas cordas do piano é utilizada nesta composição (figura 32). Aqui novos símbolos são empregados para a performance nesta região do corpo do instrumento — descrição de cada símbolo diretamente nas legendas das figuras:



Figura 39 – A marcação de *tremolo* indica golpear rapidamente a mão nas cordas mais graves do piano, criando uma textura que remete ao som do vento

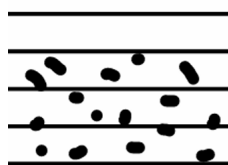


Figura 40 – Representação do gesto de deslizar suavemente os dedos sobre as cordas mais agudas, criando uma textura “brilhante”



Figura 41 – Performance com baquetas de *superball*

Na primeira aparição desta nova clave, é requisitado que o pianista passe a preencher o espaço sonoro com a textura obtida pela ação de tremer a mão sobre as cordas graves — o limite até onde o pianista deve executar essa técnica é indicado pela linha grossa preta, ocorrendo da mesma forma nas demais técnicas de execução nas cordas do piano:



Figura 42 – Ação de tremer a mão sobre as cordas graves

Essa textura se mantém até o compasso 44 — sendo que a mesma ideia de oscilação de dinâmica, como acontece na flauta, tem início no piano no compasso 32. Os harmônicos espaçados que o piano executa até o compasso 23 delineiam uma ascensão por semitons seguida de uma descida — uma grande e espaçada bordadura³⁴ derivada da melodia da *Chacarera del Rancho*:



Figura 43 – Bordadura da melodia de Chacarera del Rancho

Na letra de ensaio “A”, o resultado sonoro da flauta se transforma: o flautista deve transicionar gradualmente do som de ar próximo à embocadura para o som de ar com a boca a cerca de 5 cm de distância dela³⁵:

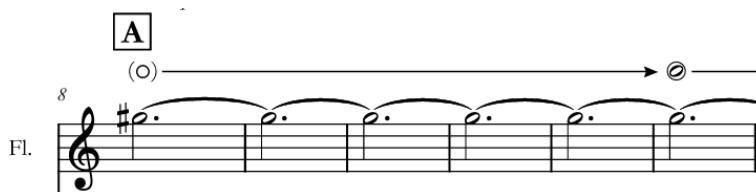


Figura 44 – Transição de som de ar próximo à embocadura para som de ar distante da embocadura

³⁴ “Uma bordadura (ou auxiliar) é uma nota não harmônica situada um tom inteiro ou meio tom acima ou abaixo de uma nota harmônica. Ela é abordada a partir do som harmônico e retorna a ela” (KENNAN, 1999, p.41).

³⁵ Comentário do autor: os símbolos e a descrição detalhada de cada técnica utilizada pela flauta nas transições está presente nas notas de performance do apêndice C.

Até o compasso 44, são solicitadas diversas outras transições técnicas. De forma resumida, elas envolvem: som de ar afastado da embocadura → nota ordinária → som de ar próximo da embocadura → som de ar com a boca cobrindo totalmente a embocadura, transicionando a vogal da emissão de “i” para “u” → som de ar afastado → som de ar próximo → *whistle tones* (parciais aleatórias) → *whistle tones* (nota definida).

A textura do piano migra, então, das cordas graves para as cordas agudas — sugerida simbolicamente pela figura 40. A flauta executa uma reminiscência da *Chacarera del Rancho* em *whistle tone* com nota definida, que logo se dissolve em parciais aleatórias. Essa instabilidade cria uma “cama sonora” para o piano, que, em harmônicos, reapresenta o motivo inicial uma quarta justa descendente à quatro oitavas abaixo.

Mais adiante, na letra de ensaio “E”, o pianista abandona o teclado, pega duas baquetas de *superball* e passa a friccioná-las nas cordas. A flauta retorna gradualmente ao som de ar; em seguida, o pianista solta uma das baquetas e, com a mão livre, retoma a textura nas cordas graves, combinando-a com o som produzido pela *superball* (figura 45).

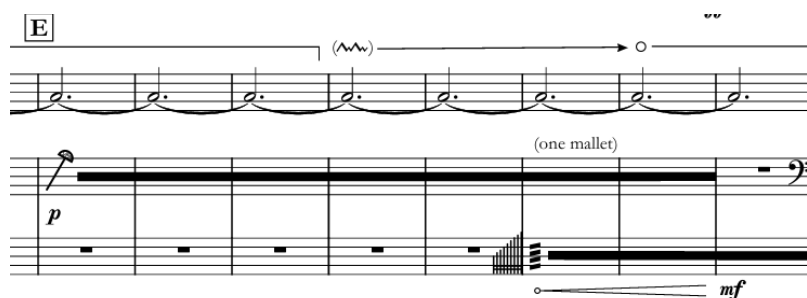


Figura 45 – Letra “E” de ensaio

O trecho culmina em um *accelerando* escrito na flauta, executando repetida e melodicamente uma quarta justa que desemboca em um *tremolo* que gradualmente transiciona de som de ar para som ordinário. Paralelamente, o pianista desliza o dedo pela corda do Lá₁³⁶, desde a região mais distante até próxima ao martelo, também em *accelerando* escrito. Ambos crescem em dinâmica até o *forte*, culminando em um último ataque conjunto na nota Lá:

³⁶ Comentário do autor: explicação do gesto, bem como de seus fatores simbólicos, encontra-se nas notas de performance do apêndice C.”

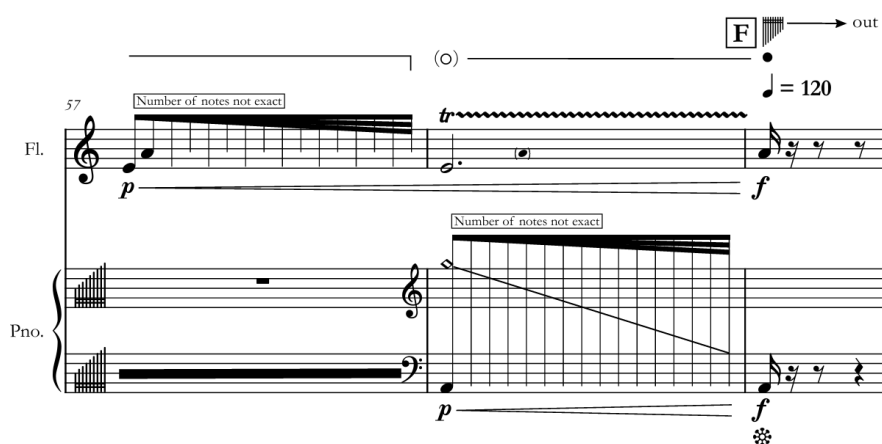


Figura 46 – Gestos de ambos os instrumentos descritos acima

Após esse clímax, a flauta se afasta da caixa do piano e a *Chacarera del Rancho* se torna audível em sua forma clara.

Do compasso 60 ao 70, a canção é apresentada em um arranjo desenvolvido por mim, evidenciando a sobreposição métrica de 2 composto contra 3 simples, característica do gênero (figura 47). Aqui, a “janela se abre para fora”.



Figura 47 – Sobreposição métrica

Em seguida, a flauta retorna ao interior do piano, executando *whistle tones* de nota definida, enquanto o piano retoma a textura das cordas graves, trazendo novamente a sensação de dissolução da canção e do tempo (figura 48). Essa textura dura pouco: a *chacarera* retorna, o piano e a flauta — que está aproximando-se do interior do instrumento de teclas — crescem gradualmente, culminando em um *overblow*³⁷ e em um *cluster* em *fortississimo*, ativando assim a próxima textura (figura 49).

³⁷ “A técnica pela qual os instrumentistas de sopro alcançam os registros mais agudos de seus instrumentos, possibilitada pela capacidade do tubo de emitir sons em certos intervalos acima de sua frequência fundamental de vibração através do aumento da pressão do ar” (LATHAM, 2020, verbete *Overblowing*, tradução nossa).

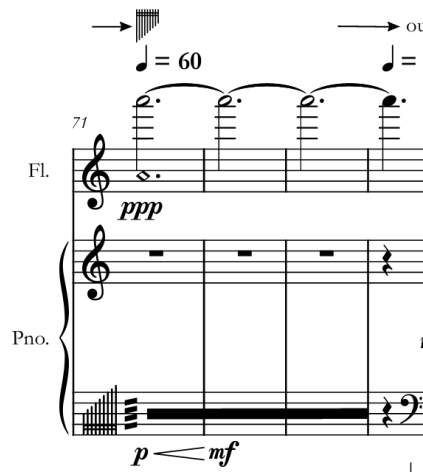


Figura 48 – Dissolução da canção e do tempo



Figura 49 – Chacarera e ativação da próxima textura

Essa nova textura é construída a partir das notas do *cluster* anterior da pauta da clave de Sol, agora executadas de maneira aleatória e melódica, porém não muito rápida. Na clave de Fá, permanece a técnica de *tremolo* das cordas graves. Na flauta, aparecem *whistle tones* de notas definidas, com espaçamento entre os ataques:

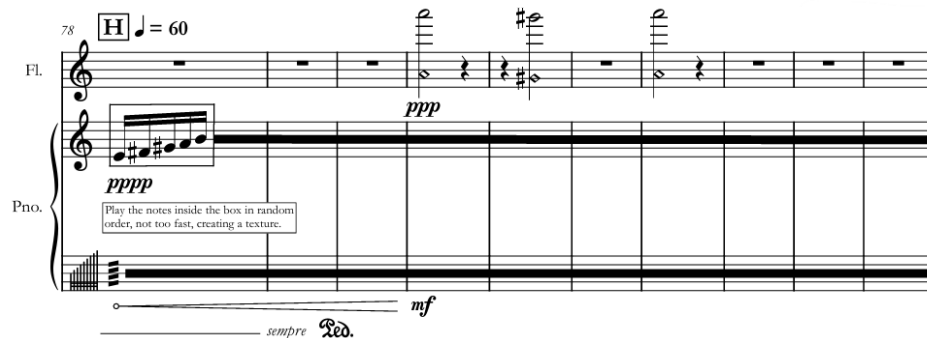


Figura 50 – Nova textura

Esta seção cessa com a execução de um harmônico no piano. A seguir, retorna a textura das cordas agudas, e o primeiro motivo da canção é retomado pela flauta — agora “desafinando” pela embocadura. Na última nota desse trecho, o Sol $\sharp$ — naturalmente a mais “desafinada” na flauta — é acompanhado pelo ataque do 5º harmônico do Mi $_1$ no piano, que também resulta em um Sol $\sharp$, desafinado na afinação temperada em aproximadamente menos 14 cents.



Figura 51 – Trecho descrito acima

Este último ataque “desafinado”, executado por ambos os instrumentos, dá início à seção de improvisação — intitulado *SUPERBALL Mallet CADENZA*. O pianista, utilizando baquetas de *superball*, improvisa durante aproximadamente um a dois minutos sobre as cordas, bem como sobre as superfícies internas e externas do instrumento. Simultaneamente, o flautista cria uma textura nebulosa, transitando pelas técnicas estendidas previamente descritas para a flauta, cada uma com duração aproximada de dez segundos, sustentando assim o solo de fricções. A única indicação poética referente à sonoridade desejada para a improvisação é que ela deve remeter ao “som da mente” — cujo sentido permanece deliberadamente aberto à interpretação individual do performer (figura 52).

SUPERBALL MALLET
CADENZA *ca.* 1-2'

Transition between the figures inside the box in the indicated order, returning to the first one after reaching the last. Each transition between figures should last approximately 10 seconds.

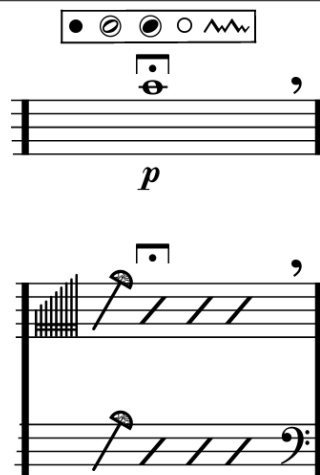


Figura 52 – SUPERBALL MALLET CADENZA

Repetindo o gesto apresentado na figura 46 — agora com a modificação das notas que formam o intervalo de quarta e com a substituição do contato do dedo pela passagem da baqueta de *superball* sobre a corda —, a música avança, reintroduzindo a sugestão de campo evocada pela *chacarera*, que logo se desfaz em uma variação da textura mostrada na figura 53.

Pela última vez, o “campo imaginário” tenta se sobrepor às demais texturas. Com maior intensidade, surgem novos materiais melódicos e harmônicos, criando a impressão de uma resolução iminente. Entretanto, o acorde final, cuja chegada é sugerida pelo encadeamento harmônico, não se realiza. O que permanece são apenas os resíduos das últimas notas do piano, capturados pelo pedal *sostenuto*, e a última nota da flauta, igualmente prolongada pela ressonância simpática gerada pelo mesmo pedal (figura 53).



Figura 53 – Gestos descritos acima

Nas palavras do próprio Claudio Vitale, este dueto evoca o mundo misterioso do norte da Argentina: sons de animais, fenômenos naturais, ecos nas montanhas, flautas...

5.2 MOMENTOS NOTÁVEIS NO PROCESSO DE ENSAIO

a. No primeiro ensaio com Fabrício, adotei a seguinte estratégia: acompanhá-lo na leitura da obra — sem executar o piano — auxiliando-o nas dúvidas e em eventuais equívocos da compreensão da peça.

A primeira discussão significativa sobre performance surgiu quando chegamos ao primeiro trecho que utiliza *whistle tones* — letras de ensaio “D” e “E”. Inicialmente, apareceram dúvidas quanto à notação de um *whistle tone* com altura definida, questão que não gerou debates mais aprofundados. Contudo, após algumas repetições deste trecho, ele comentou: “difícil este controle do *whistle tone* por muito tempo e com tanto detalhe de crescendo”³⁸.

Com outras palavras, pergunto se ele já teve contato com a obra *étude: whistle tones (a fugue of failures)*, de Steuernagel, e comento que o descontrole inerente aos *whistle tones* é o eixo central dessa peça — aspecto que busco, não tão profundamente, replicar. A partir disso, desenvolvemos o seguinte argumento:

Fabrício: Ele é incontrolável, né? Mas até onde vai isso? Aí, acho performances assim... acho meio complicado, né?

Eu: Mas uma hora sai, entende?

³⁸ *Ensaio 1*. [00:08:34]. Disponível em: <https://youtu.be/t97-TePVoWs?t=514>

Fabício: Então, mas como a gente manipula o tempo nisso, né? ³⁹

Posteriormente, ele continua:

Fabício: E outra coisa que acho complicado, [...] a gente está trabalhando com muitas variáveis: hoje estou relativamente descansado, não estou em uma situação de estresse, etc e tal. São coisas que envolvem performance. Converso isso com meus alunos.

Agora veja bem, você tem um 60 [BPM], você está tocando com o piano e você não colocou uma escrita aberta. [Rindo] O seu espírito judaico cristão colocou barras de compasso, [...] você colocou uma barra de compasso que controla. [...] E esse controle diante de algo tão instável, ele é muito complicado. Então, a gama de variáveis, elas são muito grandes.

[...] [Discutindo sobre a performance em conjunto] O estado de espírito que você precisa ter de presença para manipular esse material de uma forma que tudo aconteça sem você querer ter esse super controle do tempo. [...] Um texto tão previsível dentro de uma imprevisibilidade de tempo, entendeu? ⁴⁰

Neste momento, observei um desejo de dispor de mais tempo para executar cada técnica de maneira “perfeitamente” distinta. Mais adiante, durante esse mesmo ensaio, ele diz algo que corrobora a essa minha observação:

Fabício: sempre que colocam coisa de ar ou *whistle tones* para mim são coisas lentas, o meu desejo que é só um desejo egoico que revela sobre a minha limitação, é que eu tivesse liberdade. ⁴¹

b. As questões temporais são sempre trazidas à tona durante os ensaios:

Fabício: Não tenho a menor ideia de como vai ser no tempo, quanto mais você querer controlar, pior vai ficar e mais você vai sofrer. ⁴²

A falta de “liberdade” que Fabício menciona ao executar *whistle tones* — apresentada no primeiro item — é confrontada quando o ensaio passa a ocorrer junto ao piano. Ele comenta:

Fabício: Eu achei muito demorado o [letra de ensaio] “D”, comecei a ficar ansioso porque achei que você estava demorando muito para vir com a mão para cá, assim [se referindo ao gesto descrito na figura 40]. ⁴³

³⁹ *Ensaio 1*. [00:08:53]. Disponível em: <https://youtu.be/t97-TePVoWs?t=533>

⁴⁰ *Ensaio 1*. [00:10:44]. Disponível em: <https://youtu.be/t97-TePVoWs?t=644>

⁴¹ *Ensaio 1*. [00:15:25]. Disponível em: <https://youtu.be/t97-TePVoWs?t=925>

⁴² *Ensaio 3*. [00:00:13]. Disponível em: https://youtu.be/v7R5_xZDLTQ?t=13

⁴³ *Ensaio 3*. [00:01:32]. Disponível em: https://youtu.be/v7R5_xZDLTQ?t=92

Eu pergunto se ele acha que eu entrei com este gesto no momento certo. Ele responde: “Não, não, é um monte de nota longa, não tem certo ou errado aqui⁴⁴”

Um espaço sonoro mais “liso”⁴⁵ de fato contribui para uma desorientação temporal por parte dos intérpretes. Na minha percepção como performer colaborando com Fabrício, a preocupação em manter a temporalidade fazia com que ele não pudesse dedicar atenção suficiente às transições entre as técnicas.

A estratégia que adotei — e que comuniquei a ele — foi a de, em determinados momentos, desvincular-me parcialmente da partitura e me orientar pelo resultado sonoro, evitando entrar exatamente *a tempo* com o meu próximo gesto.

c. A minha principal motivação ao escrever uma seção de improviso foi a dificuldade de notação das possíveis técnicas realizadas com as baquetas de *superball* e o possível enrijecimento da execução, o que poderia levar à perda de “uma certa qualidade que só pode ser obtida pela improvisação, algo que é impossível conseguir por meio da escrita. Tem a ver com a ‘beira’ — estar sempre à beira do desconhecido e preparado para o salto” (HAMILTON, 2000, p. 181, apud LACY, tradução nossa).

Não é à toa que a seção de improviso foi endereçada ao pianista — que, nesse contexto, fui eu. Há, de modo geral, uma certa resistência por parte de performers ligados à tradição da música escrita em relação às práticas improvisacionais. Hamilton, apresentando falas de Schoenberg, escreve: “o intérprete é o servo da obra: ‘Ele deve ler cada desejo em seus lábios’. As tentativas dos intérpretes de expressar sua própria individualidade são lamentáveis: ‘E assim o intérprete geralmente se torna um parasita do exterior, quando poderia ser a artéria na circulação do sangue’ ”⁴⁶ (HAMILTON, 2000, p.170, apud SCHOENBERG, tradução nossa).

Essa relutância em relação ao improviso por parte de músicos de concerto pôde ser observada quando mencionei que havia uma seção improvisada em *El Campo Imaginario*. Fabrício imediatamente demonstrou espanto, até que eu esclareci que o improviso era destinado ao pianista.⁴⁷

⁴⁴ *Ensaio 3*. [00:01:43]. Disponível em: https://youtu.be/v7R5_xZDLTQ?t=103

⁴⁵ É um tempo contínuo, não segmentado, que não se organiza por unidades métricas regulares (BOULEZ, 1971, p.85).

⁴⁶ “The interpreter is the servant of the work: ‘He must read every wish from its lips’. Interpreters’ attempts to express their own individuality are regrettable: ‘And so the interpreter mostly becomes a parasite on the exterior, when he could be the artery in the circulation of the blood’ ”.

⁴⁷ *Ensaio 1*. [00:16:39]. Disponível em: <https://youtu.be/t97-TePVoWs?t=999>

6. CONCLUSÃO

A realização deste trabalho permitiu investigar, a partir da minha práxis como compositor, de que maneira a imperfeição pode operar como ferramenta criativa na composição musical e como sua incorporação afeta diretamente a performance. O estudo das três obras compostas especialmente para esta pesquisa, evidenciou não apenas diferentes estratégias de utilização da imperfeição, mas também como essas estratégias tensionam os limites entre previsibilidade, risco, controle e falha.

Neste trabalho, a exposição a esse tipo de tensão revelou raízes profundas — não sendo possível afirmar sua universalidade — na prática instrumental tradicional, como a priorização da altura em detrimento de outros parâmetros, a busca pela clareza técnica, a insuficiência da partitura para abarcar certos gestos e a dificuldade de controlar com precisão aquilo que tende ao incontrolável. Ressalto, contudo, que tais observações emergem de um estudo de caso centrado exclusivamente em três obras de minha autoria, trabalhadas com um performer específico (além de minha própria prática pianística). Trata-se, portanto, de um corpus extremamente delimitado, decorrente das minhas escolhas estéticas, técnicas e metodológicas. Embora insuficientes para representar um panorama amplo da imperfeição na música, suspeito que essas questões estejam presentes de forma mais geral na prática da música de concerto, tendo o trabalho de Steuernagel para apoiar minha hipótese.

Outra limitação — embora coerente com o objetivo de investigar o relacionamento de um compositor-intérprete com a imperfeição — é a ausência de interpretações externas das peças para piano. Essa lacuna impede avaliar como diferentes pianistas negociariam o risco, a sutileza e a tomada de decisões performáticas nestes contextos.

Os resultados deste trabalho podem contribuir para diferentes campos da criação, performance, pedagogia e pesquisa musical. A exploração de sonoridades limítrofes, a incorporação de estruturas abertas que acolhem texturas imprecisas, estratégias de escrita para lidar com a falha prevista, o comportamento do intérprete diante do risco, a percepção do público em relação a sons instáveis ou pouco audíveis e as fronteiras entre obra fixa e obra flexível constituem apenas alguns dos aspectos aqui levantados que demandam desdobramentos futuros.

Por fim, este trabalho se concentra predominantemente em fenômenos de ordem prática e experimental. Apesar de fundamentado em aportes teóricos, lidar com a imperfeição constituiu, sobretudo para mim — enquanto compositor —, um exercício de olhar crítico para o entorno. O que nós, músicos, fazemos ou deixamos de fazer e que entendemos como

imperfeito? De onde provém essa concepção dicotômica imperfeição/perfeição? Como algo tradicionalmente visto como desvio pode ser compreendido como potência? E quais dimensões da imperfeição podem ser desenvolvidas musicalmente, mesmo quando não há relação direta com a música?

Vejo, assim, a emergência de um campo imaginário: um território fértil em que composição, performance e escuta convergem em uma transformação mútua.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, María del Carmen. **Folklore Para Armar**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991.

BOULEZ, Pierre. **Boulez on Music Today**. London: Faber and Faber, 1971.

EXAMPLES multiphonic trills and tremolos. DIREÇÃO: Rogier de Pijper. [S.l.], [s.n.], 2020. 1 Vídeo (6 min). Publicado pelo canal Flute Colors. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2p1pSr4ljXA>. Acesso em: 15 nov. 2025.

FONG, James; DOYLE, Hannah K.; WANG, Congli; BOEHM, Alexandra E.; HERBECK, Sofie R.; PANDIYAN, Vimal Prabhu; SCHMIDT, Brian P.; TIRUVEEDHULA, Pavan; VANSTON, John E.; TUTEN, William S.; SABESAN, Ramkumar; ROORDA, Austin; NG, Ren. **Novel color via stimulation of individual photoreceptors at population scale**. Science Advances, v. 11, n. 16, p. eadu1052, 18 abr. 2025. DOI: 10.1126/sciadv.adu1052. Disponível em: <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.adu1052>. Acesso em: 1 nov. 2025.

HAMILTON, Andy. The art of improvisation and the aesthetics of imperfection. **British Journal of Aesthetics**, Vol. 40, No. 1, p.168 - 185, jan. 2000.

HELMHOLTZ, Hermann L. F. **On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music**. London: Longmans, Green, and Co, 1895.

HUME, David. **Of the Standard of Taste**. [S.l.]: [s.n.], 1757. Disponível em: <https://bradleymurray.ca/texts/david-hume-of-the-standard-of-taste-pdf.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2025.

JOHNSON, Tom. The Minimal Slow-Motion Approach: Alvin Lucier and Others. **Village Voice**, New York City, [n.p], mar, 1972.

KENNAN, Kent Wheeler. **Counterpoint based on eighteenth-century practice**. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

LOS HERMANOS ÁBALOS. **Chacarera del Rancho** Arranjo de Sebastián Gangi. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/chacarera_del_rancho.pdf. Acesso em: 15 nov. 2025.

MADOERY, Diego. La chacarera. Estado de situación sobre los estudios del género. In: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES (JIDAP), 8., out. 2016, La Plata. **Anais [...]**. La Plata, 2016. [n.p.]. Disponível em: https://jornadassecyt.fba.unlp.edu.ar/Jidap_pdf/eje_3/Madoery.pdf. Acesso em: 15/11/2025.

MOUSSORGSKY, Modeste. **Tableaux d'une Exposition**. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1918.

NONO, Luigi. **L'errore comme necessità**. (1983). In: Scritti e Colloqui, Volume 1, 522–523. Lucca: Casa Ricordi, 2001.

OVERBLOWING, Alison Latham **The Oxford Companion to Music**, 2011. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-978.0199579037-e-4925>. Acesso em: 15 nov. 2025.

PERFECT, Charles Talbut Onions. **The Oxford Dictionary of English Etymology**. Oxford: Oxford University Press, 1966.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. **Opus**, v. 23, n. 2, p. 131-154, ago. 2017.

SCIARRINO, Salvatore. **Allegoria Della Notte**. Milan: Ricordi, 1985

STEUERNAGEL, Marcell. Gesto na composição musical. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.1, p.146-158, jun. 2015

STEUERNAGEL, Márcio A. S. **Becoming: four études and an aria for solo oboe**. Graz: [s.n.], 2019.

STEUERNAGEL, Márcio A. S. **Playing with Imperfection: Imperfection in Music as a Fundamental Compositional and Performative Dimension**. 2022. Tese (Doutorado em artes) - University of Music and Performing Arts Graz, Graz, 2022.

STEUERNAGEL, Márcio A. S. **The Great in-Betweenness**. Graz: [s.n.], 2020.

STRAUSS, Richard. **Also Sprach Zarathustra**. Munich: Joseph Aibl, 1896.

SUPER BALL. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Super_Ball. Acesso em: 15 nov. 2025.

APÊNDICE A – *Olo*

RAFAEL ZAMBIAZZI

OLO

for flute

Curitiba, 2025

rafaelzambiazzi.com

Olo is a solo flute piece that explores the inherent instability in producing notes with very little air. The performer is expected to execute them as cleanly as possible, although imperfections during the process are inevitable. From these “errors” in performance emerge sonic qualities beyond the performer’s direct control, such as noises, harmonics, and rhythmic variations caused by interruptions in the airflow.

The title refers to the color “Olo,” a theoretical hue whose perception was proposed in 2025, when researchers simulated, through selective stimulation of specific retinal cones, the experience of a color that does not exist in the visible spectrum under natural conditions. In this sense, “Olo” represents an impossible color, perceivable only artificially.

Drawing a parallel between timbre and color, the work seeks to expand the sonic possibilities of the flute, revealing novel timbral nuances that arise precisely from the instability and imperfection of the performative gesture.

This music was composed for Fabricio Ribeiro, and is dedicated to him.

INSTRUMENTATION

Flute

DURATION

ca. 4 minutes

PERFORMANCE NOTES



Empty all the air from your lungs.



Gradually shift from one sound or playing technique to another.



Normal tone.



Air sound.



Tongue stop/ram.



Cover the embouchure hole with your lips.



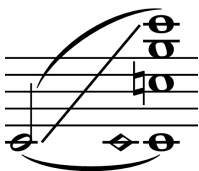
Fingering.



Inhale an extremely small amount of air and hold the note for as long as possible.



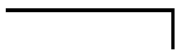
Recover the air close to the embouchure, in the position of the indicated note, with the aim of generating residual sounds.



The straight-line glissando sign indicates the gradual emergence and disappearance of the multiphonic. The diamond-shaped notehead represents the fingering.



Dashed slur indicates that, even if the connection is impossible, the gesture should be a continuation of the phrase. Breathing should not be recovered between dashed slur lines.



Mark indicating the extent of the designated technique.



Wavy glissando indicates that the glissando should be done through the embouchure.

Accidentals apply only to the specific note or to notes grouped by a beam.

Further specific instructions are provided directly in the score.

for Fabricio Ribeiro

Olo

Rafael Zambiazzi

(Curitiba, 2025)

Lento, gradually accelerates a lot

Perform the phrase with an extremely minimal amount of air so that the phrase remains incomplete, but continue the fingering as if the notes were being played.

Un poco flessibile ♩ = 72

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of several staves of music with various dynamics, articulations, and performance instructions.

Staff 1: Starts with a fermata, followed by a long, ascending melodic line. Dynamics: *f*. Performance instruction: "Perform the phrase with an extremely minimal amount of air so that the phrase remains incomplete, but continue the fingering as if the notes were being played."

Staff 2: Continues the melodic line. Dynamics: *mf*. Performance instruction: "Un poco flessibile ♩ = 72".

Staff 3: Features a "Like a ricochet pizz." instruction. Dynamics: *p*. Performance instruction: "ord." (order).

Staff 4: Continues the melodic line. Dynamics: *f*, *ff*. Performance instruction: "ca. 7''".

Staff 5: Features a "Number of notes not exact" instruction. Dynamics: *f*, *ppp*, *f*, *mf*.

Staff 6: Continues the melodic line. Dynamics: *f*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*. Performance instruction: "start very slowly and accelerate a lot".

Staff 7: Features a "repeat these notes until the breath runs out" instruction. Dynamics: *f*, *mf*, *p*, *mf*. Performance instruction: "Like a ricochet pizz.".

Staff 8: Continues the melodic line. Dynamics: *f*, *pp*, *f*, *f*. Performance instruction: "Number of notes not exact".

f *p* *ppp*

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

(overblow) pizz. (pizz.) staccato ord.

repeat these notes until the breath runs out

f

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

repeat these notes while catching your breath

f *ff* *f* *ff*

repeat these notes while catching your breath

Lento, gradually accelerates a lot

like at the beginning

f

APÊNDICE B – *galeria dos sons remanescentes*

RAFAEL ZAMBIAZZI

gallery of remaining sounds

for piano and flute

Curitiba, 2025

rafaelzambiazzi.com

PROGRAM NOTE

gallery of remaining sounds is a solo piano piece that takes as its starting point the macrostructure of *Pictures at an Exhibition* by Modest Mussorgsky — a work originally written for piano and later orchestrated by Maurice Ravel. In Mussorgsky's piece, each movement represents a painting by Viktor Hartmann, interspersed with *promenades*, short sections symbolizing the observer's movement between the works in the exhibition.

In *gallery of remaining sounds*, however, there is no separate movement for each "painting." Instead, we have a single composition where the "paintings" are suggested by chords formed from residual sounds — sounds that remain — between long, monotonous, but also beautiful promenades.

I call residuals the following types of sounds:

The tail of a note without its attack (sustain and release);

Notes in the extreme upper register which, due to the absence of dampers in that range, continue sounding until they naturally decay, regardless of the use of the sustain pedal;

Sounds produced by sympathetic resonance;

The depression of the sustain pedal immediately after the execution of one or several notes, capturing their resonance;

With the sustain pedal held down, muting the string(s) of the played note(s), allowing only the harmonics of the fundamentals to sound;

Gradually releasing the sustain pedal while selectively sustaining some notes.

This piece invites attentive listening to chords and the interplay of sounds with different characteristics, all originating from a single instrument.

DURATION

ca. 20 minutes

PERFORMANCE NOTES

This composition is structured around three cyclical moments: picture, promenade, and preparation. The specific characteristics of each moment will be described below.

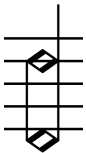
Picture



Press the keys silently, without producing any sound, merely lifting the corresponding dampers to allow the strings to vibrate sympathetically.



Mute the string of the corresponding note directly with your finger.



Press all the white keys between the indicated upper and lower notes.



Representation of the sound residues captured at the moment of the sustain pedal change.



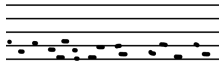
Pitch of the resulting harmonic, which is produced by directly touching the piano string.

Promenade

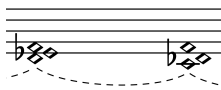
The *promenade* section should last approximately one and a half minutes.



Clef indicating direct performance on the piano strings.



Representation of the gesture of gently sliding the fingers over the piano strings, without using the nails.



Gradual transition from one set of notes to another. Change one note at a time, in any order, while keeping the remaining notes sustained until they are replaced.

Starting at measure 27, pitched notes with explicit attack begin to appear during the *promenade* section. It is encouraged that some of these notes be played during the transition from one chord to another.

Preparation

This section serves as a preparation for the presentation of the next “painting” — for example, by silently depressing the notes indicated with diamond-shaped noteheads. Some preparation sections do not specify any material to be prepared; nevertheless, it is important for the performer to pause briefly after the promenade, creating a perceptible transition before the next sonic exposition.

ADDITIONAL NOTES

This score represents only one possible suggestion for the organization of the paintings; alternative forms of arrangement and structure are welcome and encouraged, as is the creation of new paintings by the performer.

for Márcio Steuernagel
gallery of remaining sounds

Rafael Zambiazzi
(Curitiba, 2025)

1 $\text{♩} = 100$ until there is no more sound

promenade

pp 8¹

mp < f

5

2 $\text{♩} = 100$ simile

preparation

pp 8¹

mp < f

9 promenade preparation

3 $\text{♩} = 60$ simile...

11

promenade

f *f* *pp*

4

15 preparation $\text{♩} = 60$ promenade

ff *mp*

5

19 preparation $\text{♩} = 60$ promenade

f *mp*

6

22 preparation $\text{♩} = 60$ promenade

mp *ff* 8

7

25 preparation $\text{♩} = 60$ promenade

f *p*

28 promenade

29 preparation ♩ = 60

32 preparation ♩ = 60

35 preparation ♩ = 60

Gradually release the sustain pedal in such a way that only one note (or a small group of notes) remains sustained while the others are dampened.

APÊNDICE C – *El Campo Imaginario*

RAFAEL ZAMBIAZZI

El Campo Imaginario

for piano and flute

Curitiba, 2025

rafaelzambiazzi.com

El campo imaginario

que me rodea

es tan vasto que nada

existe afuera.

Cristian Vitale

Namesake of a song by Claudio Vitale and Cristian Vitale, *El Campo Imaginario* is a piece that depicts a field the lyrical self has never visited and only imagines. The work portrays thought, incorporating subtle reminiscences of a melody from the Argentine folk song “Chacarera del Rancho,” which gradually become clearer until the music can be heard distinctly.

A central aspect of the piece is the exploration of the infinite and uncontrollable sonic possibilities in the transition between different flute techniques, as well as their timbral qualities, which are used to create a texture representing the sound of thought.

In the words of Claudio Vitale himself, this duet evokes the mysterious world of northern Argentina: sounds of animals, natural phenomena, echoes in the mountains, flutes...

This work is dedicated to Claudio Vitale.

INSTRUMENTATION

Flute and piano

DURATION

ca. 7 minutes

GENERAL PERFORMANCE NOTES

p < *mp* > *p*... Three dots following a set of dynamic symbols indicate that this pattern should be repeated until the next dynamic marking.

SUPERBALL Mallet CADENZA

Improvise on the piano using a superball mallet inside the instrument, employing the techniques described in the pianist's performance notes, for approximately 1–2 minutes, while the flutist sustains a background texture, creating a texture of what the performers imagine to be the sound of the mind. At the end of the cadenza, the pianist should give a signal to the flutist to indicate its conclusion, after which the piece continues.

The mallets used by the pianist in this piece should be made from superballs cut in half, so that each half functions as the mallet head. Superball mallets produce a friction-based sound with characteristics that vary according to the pressure and speed of the movement.



FLUTE PERFORMANCE NOTES



Gradually shift from one sound or playing technique to another.



Perform inside the piano case.

out

Regular performance.



Normal tone.



Air sound produced near the embouchure.



Play the note approximately 5 cm from the embouchure.



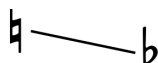
Play the note with the mouth fully covering the embouchure, gradually transitioning the air between the vowels “i” and “u” according to the rhythm notated in the score.



Whistle tone, producing the partials randomly.



Whistle tone, aiming to maintain the specified pitch.



Detune the phrase using the embouchure.

Further specific instructions are provided directly in the score.

PIANO PERFORMANCE NOTES



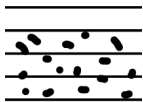
The diamond notehead indicates the pitch of the resulting harmonic. It always appears accompanied, below, by a normal notehead that indicates the key to be pressed on the keyboard, corresponding to the string from which the harmonic is produced.



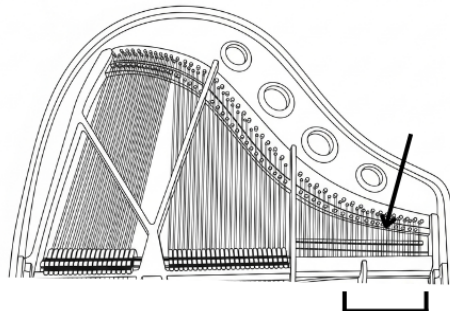
Clef indicating direct performance on the piano strings.



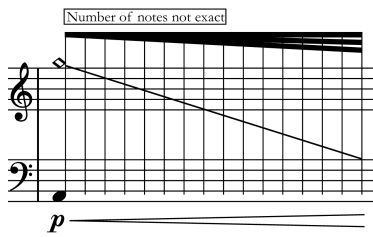
The tremolo marking indicates rapidly striking the hand on the lowest strings of the piano, creating a texture reminiscent of the sound of wind.



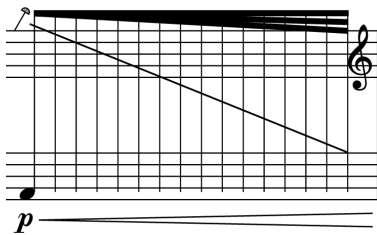
Representation of the gesture of gently sliding the fingers over the highest strings, creating a shimmering texture.



Use two mallets made from half of a superball. Move them along the length of the strings in a back-and-forth (longitudinal) motion, which is the preferred technique. Alternatively, transversal motions across the strings (from right to left or vice versa, striking more than one string at a time) may also be employed. Follow the intensity indicated in the score. The mallets may also be used on the inner — and, occasionally, outer — walls of the piano.



At measure 58, while pressing the indicated key, lightly place your finger as far as possible along the corresponding string and slide it toward the hammers, taking care to only approach the hammer near the end of the passage.



At measure 103, perform the same procedure described above, but instead of using your finger, use the mallet made from half of a superball.

Further specific instructions are provided directly in the score.

for Claudio Vitale
El Campo Imaginario

Rafael Zambiazzi
(Curitiba, 2025)

Use circular breathing or make the inhalation as discreet as possible.

embouchure glissando

out →

standard fingering

♩ = 60

Flute

mp *p* *p < mp > p...*

The dynamics within the box should be repeated until the next dynamic marking appears. Subtle variations in the speed of the dynamic transitions are encouraged.

Piano

ppp *f* *f* *mp*

sempre Red.

A

(O) → ⊙

8

Fl.

Pno.

B

⊙ → ● → ⊙

18

Fl.

Pno.

i - u - i - u...

C

⊙ → ⊙ → ○

29

Fl.

Pno.

The dynamics within the box should be repeated until the next dynamic marking appears. Subtle variations in the speed of the dynamic transitions are encouraged.

mp < mf > mp...

E

E $\longrightarrow$ out

Number of notes not exact

Fl.

Pno.

60

mf

f

mf

The musical score for measures 60-64 features a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) ensemble. The Flute part begins with a melodic line in measure 60, marked with an accent (*acc.*) and a dynamic of *mf*. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. In measure 61, the Flute continues its melodic line, and the Piano part includes a dynamic of *f*. The score concludes in measure 64 with a final *mf* dynamic marking.

65

Fl.

Pno.

G

f

tr (*e*)

tr (*e*)

out

mp

mf

→  $\text{♩} = 60$

→ out $\text{♩} = 120$

→ 

71

Fl.

Pno.

ppp

mf

sfffz

mf

p

fff

p $\text{♩} = 60$ *mf*

(overblow)

Capture the sound of the flute's last note.

78

Fl.

Pno.

H $\text{♩} = 60$

ppp

pppp

Play the notes inside the box in random order, not too fast, creating a texture.

mf

sempre Red.

88

Fl.

Pno.

I

SUPERBALL Mallet

CADENZA *ca. 1-2'*

Transition between the figures inside the box in the indicated order, returning to the first one after reaching the last. Each transition between figures should last approximately 10 seconds.

98

Fl.

mf *p* *p*

Pno.

p

out

104

Fl.

f *mf*

Pno.

f *mf* *p*

107

Fl.

ppp *p* *ff*

Pno.

p *mf* *p* *f*

Until there is no more sound

Capture the sound of the flute's last note.