



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFSJ
PPGMUSI - UFSJ**

**O solo de flauta de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel: os
significados do texto do libreto na construção interpretativa do
flautista**

NARA FRANCA RODRIGUES

**São João Del Rei
2024**

NARA FRANCA RODRIGUES

O solo de flauta de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel: os significados do texto do libreto na construção interpretativa do flautista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Guimarães

Linha de pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da performance musical

**São João Del Rei
2024**

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R586s Rodrigues, Nara Franca.
O solo de flauta de Daphnis et Chloé de Maurice
Ravel: os significados do texto do libreto na
construção interpretativa do flautista / Nara Franca
Rodrigues ; orientador Antonio Carlos Guimarães. --
São João del-Rei, 2024.
100 p.

Dissertação (Mestrado - Música) -- Universidade
Federal de São João del-Rei, 2024.

1. Solo de Flauta Daphnis et Chloé de Ravel. 2.
Ballet e Suíte Orquestral Daphnis et Chloé de Ravel.
3. Construção interpretativa. 4. Expressão musical.
5. Tradução intersemiótica. I. Guimarães, Antonio
Carlos, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO ACADÊMICO



ATA DE DEFESA DISSERTAÇÃO MESTRADO

Reuniram-se em 22 de agosto de 2024, às 14h por meio de videoconferência, os Professores Antonio Carlos Guimarães (UFSJ), presidente, Rodrigo Manuel Frade (FAMES), Bruno Santos (UFSJ), titulares, e Sergio Figueiredo Rocha (UFSJ), suplente, para o Exame de Defesa da mestranda Nara Franca Rodrigues que apresentou a pesquisa O solo de flauta de Daphnis et Chloé de Maurice Ravel: os significados do texto do libreto na construção interpretativa do flautista. Após a apresentação, a banca deliberou e considerou o trabalho aprovado, com o seguinte parecer: o trabalho traz contribuições importantes para a performance do repertório da flauta transversal, e recomenda-se acatar as sugestões da banca examinadora.

Por ser verdade, firmo a presente, que vai por mim assinada e pelos demais membros titulares da banca.

São João del-Rei, 22 de agosto de 2024.

Documento assinado digitalmente
gov.br ANTONIO CARLOS GUIMARÃES
Data: 11/11/2024 09:58:12-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Antonio Carlos Guimarães (UFSJ)

Documento assinado digitalmente
gov.br RODRIGO MANUEL FRADE
Data: 11/11/2024 15:21:42-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Rodrigo Manuel Frade (FAMES)

Documento assinado digitalmente
gov.br BRUNO SOARES SANTOS
Data: 11/11/2024 11:53:58-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Bruno Santos (UFSJ)

Dedicatória

Ao meu amado Scooby Doo, companheiro de todas as horas durante a escrita desse trabalho.

Agradecimentos

À Deus por sempre iluminar e inspirar meus caminhos.

Ao PPGMUSI pela oportunidade de aprendizado e crescimento, em especial ao meu dedicado orientador Dr. Antonio Guimarães e à banca que prontamente aceitou o convite.

Ao pianista Dr. Ricardo Castelo Branco, que me acompanhou no recital-palestra.

Ao XIV Evento Científico da ABRAF, pela apresentação do trabalho e publicação do artigo submetido como parte integrante desta jornada para obtenção deste título.

Aos colegas flautistas participantes do experimento, pelo empenho e dedicação à pesquisa.

À minha mãe e minha irmã, que me incentivaram a não desistir do processo, e ao meu cachorro Scooby por todas as horas de companhia durante a escrita.

Aos amigos Dr. Leonardo Lopes e Dr. Alfredo Ribeiro pelo apoio e conselhos no processo de análise das gravações.

Ao maestro Me. André Brant e ao prof. Dr. Tabajara Belo pelas contribuições com as análises orquestrais.

À OSMG pela vivência dos últimos dez anos que culminou na inspiração do tema desta pesquisa.

Ao CEFART, aos colegas, professores e alunos, pela compreensão e apoio durante esse processo.

A todos os amigos que torceram pela realização e conquista dessa etapa de minha carreira.

"a música fala sem palavras, muda a nossa visão do mundo sem representação gráfica, perturba sem agressão física e seduz sem carícias. Mas através da percepção imediata, é o símbolo da evidência não dita" (DEBOST, 2002, p.181, tradução nossa).

RESUMO

RODRIGUES, Nara Franca. **O solo de flauta de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel: os significados do texto do libreto na construção interpretativa do flautista.** 2024. Dissertação (Mestrado em Música: Dimensões teóricas e práticas da performance musical) – Programa de Pós-graduação em Música – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2024).

O objetivo da pesquisa foi investigar se a compreensão dos significados do texto do libreto do ballet e Suíte Orquestral N°2 de *Daphnis et Chloé* de Ravel podem influenciar os flautistas na construção interpretativa do solo de flauta. Escolhemos o trecho do solo de flauta de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel (1875 – 1937) como objeto central deste estudo, por caracterizar o diálogo entre outras linguagens artísticas além da música, como o ballet e a prosa, em que, no decorrer da partitura, encontramos o libreto que descreve as Cenas. A pesquisa foi fundamentada sob os conceitos da tradução intersemiótica de Peirce (1977) e Jakobson (1987) e Haroldo de Campos (1929 - 2003). Recorremos também a referenciais da literatura da flauta transversal que relacionam o contexto da obra à didática da construção da expressividade musical. Em um estudo de múltiplos casos, realizamos um experimento com uma amostra de 4 flautistas para observarmos se a compreensão dos significados do texto do libreto pode influenciar na construção da interpretação do solo. O experimento envolveu gravações do excerto antes e depois de serem expostos ao libreto, questionário, entrevista semi-estruturada, e análise espectrográfica. Os dados coletados nas entrevistas revelaram que os flautistas selecionados se sentiram incentivados a criar novos subsídios interpretativos a partir do contato com o texto do libreto. Os flautistas revelaram como compreenderam os significados do texto e como os traduziram em linguagem sonora manipulando parâmetros sonoros como vibrato, dinâmicas, realização rítmica, dentre outros. Além disso, os entrevistados relataram se sentir mais livres para interpretar o excerto após o contato com o libreto. A contribuição deste trabalho no âmbito da pesquisa em performance na flauta transversal despertou questões relacionadas à prática e ao ensino, evidenciando o estudo como uma fonte de pesquisa em si.

Palavras-chave: Solo de Flauta *Daphnis et Chloé* de Ravel; Ballet e Suíte Orquestral *Daphnis et Chloé* de Ravel; construção interpretativa; expressão musical; tradução intersemiótica

ABSTRACT

RODRIGUES, Nara Franca. **The flute solo of Daphnis et Chloé by Maurice Ravel: the meanings of the libretto text in the flutist's interpretative construction.** 2024. Dissertation (Master of Music Degree: Theoretical and practical dimensions of musical performance – Postgraduate Program in Music – Federal University of São João del-Rei, São João del-Rei, 2024)

The objective of this research was to investigate whether understanding the meanings of the text of the libretto of the ballet and Orchestral Suite No. 2 of Daphnis et Chloé by Ravel can influence flutists in the interpretative construction of the flute solo. We chose the excerpt from the flute solo of Daphnis et Chloé by Maurice Ravel (1875 – 1937) as the central object of this study, because it characterizes the dialogue between other artistic languages besides music, such as ballet and prose, in which, in the course of the score, we find the libretto that describes the Scenes. The research was based on the concepts of intersemiotic translation by Peirce (1977) and Jakobson (1987) and Haroldo de Campos (1929 - 2003). We also used references from the literature on the transverse flute that relate the context of the work to the didactics of the construction of musical expressiveness. In a multiple case study, we conducted an experiment with a sample of four flutists to observe whether understanding the meanings of the libretto text can influence the construction of the solo interpretation. The experiment involved recordings of the excerpt before and after being exposed to the libretto, a questionnaire, a semi-structured interview, and spectrographic analysis. The data collected in the interviews revealed that the selected flutists felt encouraged to create new interpretative subsidies from contact with the libretto text. The flutists revealed how they understood the meanings of the text and how they translated them into sound language by manipulating sound parameters such as vibrato, dynamics, rhythmic performance, among others. In addition, the interviewees reported feeling freer to interpret the excerpt after contact with the libretto. The contribution of this work to the scope of research on performance on the transverse flute raised questions related to practice and teaching, highlighting the study as a source of research in itself.

Keywords: Flute Solo Daphnis et Chloé by Ravel; Ballet and Orchestral Suite Daphnis et Chloé by Ravel; interpretive construction; musical expression; intersemiotic translation

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de narrativa do libreto na grade orquestral.....	21
Figura 2 - Excerto do solo de flauta em <i>Daphnis et Chloé</i>.....	22
Figura 3 - Excerto orquestral do solo de flauta em <i>Daphnis et Chloé</i>.....	24
Figura 4 - Ostinato linha dos contrabaixos c. 29-34.....	27
Figura 5 - Esquema harmônico c. 32-37, redução de piano acompanhamento.....	28
Figura 6 - Esquema harmônico c. 40 a c.43 com segundos violinos e violas, e a linha melódica do solo de flauta.....	29
Figura 7 - Escala inicial do solo com E natural na grade.....	30
Figura 8 - Trecho da ópera "A flauta mágica" de A.W. Mozart (1756- 1791) com a parte do canto seguida da parte da flauta abaixo.....	36
Figura 9 - Exemplo musical c. 47, onde acontecem nuances de intensidade.....	42
Figura 10 - Take 1, primeira gravação do Participante 2 - imagem dos decibéis (-32) no ritenuto do c.47.....	43
Figura 11 - Take 2, segunda gravação do Participante 2 - imagem dos decibéis (-38) no ritenuto do c.47. cor vermelha mais intensa na linha melódica da flauta indicando maior volume sonoro na passagem.....	43
Figura 12 - Análise da realização do vibrato na nota ré no c.50, Take 1 Participante 1.....	49
Figura 13 - Análise da realização do vibrato na nota ré no c.50, Take 2 Participante 1.....	50
Figura 14 - Exemplo musical c.31 -35.....	50
Figura 15 - Exemplo musical c.36.....	51
Figura 16 - Exemplo musical c.50, onde acontecem nuances acentuadas na realização rítmica.....	52
Figura 17 - Análise da realização do vibrato na nota ré no c.50, Take 1 Participante 2.....	53

Figura 18 - Análise da realização do vibrato na nota ré no c.50, Take 2 Participante 2.....	54
Figura 19 - Exemplo musical N. 177 de ensaio, c.39 - 41.....	55
Figura 20 - Take 1, primeira gravação do Participante 3 - imagem dos decibéis (-24) no c.41.....	56
Figura 21 - Take 2, segunda gravação do Participante 3 - imagem dos decibéis (-30) no c.41. Cor vermelha mais tênue na linha melódica da flauta indicando menor volume sonoro na passagem.....	56
Figura 22 - Exemplo musical c.42 e 43.....	57
Figura 23 - Intensificação do vibrato a cada nota ré no c.50, 51 e 52 Take 1 Participante 3.....	58
Figura 24 - Intensificação do vibrato a cada nota ré no c.50, 51 e 52 Take 2 Participante 3.....	58

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1- Frequência (Hz) x tempo (Bpm) - Realização rítmica mais livre do Participante 4 após o contato com o texto. Linhas e azul representam a gravação antes do contato com o texto e as linhas em laranja após o texto.....	45
Gráfico 2 - Frequência (Hz) x tempo (Bpm) nuances de realização rítmica entre Take 1 e Take 2 nos c.31 - 35, Participante 1.....	51
Gráfico 3 - Frequência (Hz) x tempo (Bpm) - Nuances de realização rítmica entre Take 1 e Take 2 nos c.36, Participante 1.....	51
Gráfico 4 - Frequência (Hz) x tempo (Bpm) - Nuances de realização rítmica entre Take 1 e Take 2 nos c.50, Participante 1.....	52
Gráfico 5 - Frequência (Hz) x tempo (Bpm) - Nuances de realização rítmica entre Take 1 e Take 2 nos c.42 e 43, Participante 3.....	57

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAAE	Certificado de Apresentação para Apreciação Ética
CEPS	Comitês de Ética em Pesquisas
OSMG	Orquestra Sinfônica de Minas Gerais
PPGMUSI	Programa de Pós-graduação em Música
UFSJ	Universidade Federal de São João del-Rei
BPM	Batimento por minuto
C.	Compasso

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
1.1 Objetivo Geral	16
1.2 Objetivos Específicos	16
1.3 Procedimentos metodológicos	16
2. A OBRA.....	18
2.1 O caráter programático em Daphnis et Chloé	20
2.2 O excerto selecionado: a importância do solo e as margens interpretativas	21
2.3 Os simbolismos na relação solo-acompanhamento	26
3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	30
3.1 A partitura enquanto “script”	30
3.2 As teorias tradutórias na performance	31
3.3 Os modelos tradutórios aplicados à literatura da flauta.....	33
4. O EXPERIMENTO.....	38
4.1 Discussão sobre os dados gerados nas entrevistas e análises	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
BIBLIOGRAFIA	60
ANEXO I - Questionário preliminar..	63
ANEXO II - Roteiro de entrevista semi-estruturada	64
ANEXO III -Termo de consentimento - TCLE	65
ANEXO IV - Libreto.....	68
ANEXO V- Excerto Selecionado	73

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe um estudo sobre a relação texto-música na construção interpretativa do Solo de Flauta do Ballet *Daphnis et Chloé* (1912) e Suíte Orquestral Nº2 (1913) de Maurice Ravel (1875 – 1937). O solo em questão é literalmente comum às duas versões da obra, em que o compositor extraiu um recorte da obra principal, e criou a Suíte Orquestral Nº2, que é dividida em duas partes para a execução sem o bailado, sendo a segunda a mais executada nas salas de concertos. Destacamos ainda que, na Suíte, o compositor manteve o libreto na partitura do maestro, de forma que o elemento textual se manteve em ambas as versões.

Escolhemos esse excerto como objeto de estudo por estar inserido nas duas versões da obra que possuem integrações entre linguagens artísticas. Além da música e da dança existe a integração também pela prosa, em que o conto mitológico é descrito junto à partitura orquestral. Encontramos ainda algumas pinturas e esculturas que retratam o conto em diferentes linguagens artísticas. Assim, todas essas informações podem ser consideradas na construção da interpretação; porém, considerando que o texto é o elemento extra musical comum entre o Ballet e a Suíte Orquestral Nº2, o foco central deste trabalho se dará na relação texto-música e suas possíveis implicações na construção interpretativa do solo de flauta.

Em minha experiência pessoal como flautista atuante em orquestra profissional, tive a oportunidade de trabalhar nas várias montagens de óperas produzidas pela Fundação Clóvis Salgado, e habitualmente convivo com os bastidores dos espetáculos, que envolvem figurinos, cenários, preparação cênica, ballet, e coro das obras. Porém, o fato de não conseguir visualizar o espetáculo na praticamente totalidade das vezes devido ao posicionamento da orquestra no fosso, ocorreu-me a necessidade de tomar contato com o contexto das obras para conhecer melhor seus significados além da música e poder aplicá-los na construção interpretativa. Na rotina de espetáculos do músico de orquestra, é possível que em algum momento não haja o conhecimento prévio a respeito do contexto da história da obra por parte do músico, ou mesmo que a busca desse conhecimento fique habitualmente a cargo do maestro, já que o libreto em geral é encontrado apenas na grade orquestral. Destaco aqui o enorme número de vezes em que a música se descortinou para mim em um sentido muito mais amplo, a partir do momento que pude entender o contexto, observando a montagem ou mesmo após assistir à gravação do espetáculo.

O envolvimento com o tema da pesquisa também se relaciona com uma questão com que me deparei ao ler a entrevista (MARIA, 2016) do grande pianista brasileiro Nelson Freire

(1944 – 2021), na qual relatava estar preocupado com os jovens que se dedicavam o dia todo a estudar seu instrumento, e por isso não transmitiam suas vivências em suas performances, restando apenas uma técnica vazia de significados. Desde então, a curiosidade acerca dos significados da música, dos processos de comunicação e a tradução das vivências por meio do som e da interpretação estiveram presentes na minha prática musical. Se há algo a ser transmitido ao ouvinte além dos sons, essa mensagem traz um contexto mais amplo, e pode ser melhor compreendida a partir dos componentes que engendram a composição.

É fato que a orquestra é peça indispensável em uma ópera, embora a atenção do espectador esteja mais voltada aos atores solistas e cenários. Porém, no caso de *Daphnis et Chloé* em que o contexto é narrado pela dança, ou mesmo apenas pela música no caso da Suíte Orquestral, o *performer* é o responsável por inspirar e conduzir à imaginação do ouvinte a narrativa dos eventos. Desse modo, a escolha desse tema de pesquisa aplicada a este excerto se deu em função da forma como a música de Ravel possibilita uma interpretação criativa a partir das margens geradas pela poética dos modelos tradutórios.

Após reconhecido o contexto que fará parte da construção interpretativa do solo de flauta do Ballet e da Suíte Orquestral Nº2 *Daphnis et Chloé* de Ravel, surge o questionamento acerca da relevância do conhecimento da história, do libreto e ballet na performance deste solo: O quanto o conhecimento da narrativa escrita pode influenciar o resultado final da construção interpretativa do flautista no solo de flauta do Ballet e da Suíte Orquestral *Daphnis et Chloé* de Ravel?

Para responder a esta pergunta, nos valem de um estudo de caso de múltiplos casos com flautistas atuantes em orquestras profissionais, submetidos a duas gravações da performance do solo: a primeira sem qualquer referência sobre o contexto do libreto, e em um segundo momento uma outra gravação da performance referenciada pelas informações sobre a obra e em principal o texto do libreto do Ballet. Antes das gravações, recorreremos a um questionário para levantar dados sobre a experiência musical vivenciada pelos participantes. E depois das gravações recorreremos a uma entrevista semi-estruturada, na qual, por meio de perguntas de caráter aberto, obtivemos as percepções dos participantes acerca dos resultados obtidos entre as duas gravações e como o contato com texto e seus significados lhes motivou a reinterpretar o excerto. Em seguida, analisamos visualmente trechos das gravações indicados pelos entrevistados e usamos estes recortes de análise espectrográfica para exemplificamos mudanças que surgiram entre a primeira e segunda gravações em parâmetros sonoros como vibrato, intensidade e realização rítmica. Por último, apresentamos os dados gerados pelas entrevistas e discutimos, à luz dos referenciais teóricos, como cada participante imprimiu

significado ao excerto e quais recursos técnicos utilizou para isso.

1.1 Objetivo Geral

Investigar se a compreensão dos significados do texto do libreto do Ballet e Suíte Orquestral N°2 *Daphnis et Chloé* de Ravel podem influenciar flautistas na construção interpretativa do solo de flauta.

1.2 Objetivos Específicos

- (i) Investigar se os flautistas integrantes de orquestras profissionais selecionados para o estudo de caso, no momento em que obtiveram contato com o texto do libreto do Ballet e Suíte Orquestral N°2 *Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel, nos quais o solo da primeira flauta está inserido, foram estimulados a transformar suas versões interpretativas.
- (ii) Verificar se os flautistas selecionados para o estudo relatam ter transformado os elementos técnicos interpretativos relacionados à expressividade artística como dinâmica, fraseado, realização rítmica nos níveis micro (motivos e frases) e macro (seções), timbre, articulação, *vibrato* dentre outros, ao serem expostos ao texto do libreto do Ballet e Suíte Orquestral N°2 *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel.
- (iii) Produzir conhecimento sobre a execução do excerto, relacionando os resultados do experimento científico descrito acima com a fundamentação teórica escolhida para este estudo.

1.3 Procedimentos metodológicos

Considerado os objetivos deste estudo, propomos uma pesquisa exploratória (GIL, 2002, p. 41), pois pretendemos criar maior familiaridade com o problema, tornando mais explícito, neste caso, se a compreensão dos significados do texto do libreto do Ballet e Suíte Orquestral N°2 *Daphnis et Chloé*, de Ravel, podem influenciar flautistas na construção interpretativa do solo de flauta.

Além disso, com base nos procedimentos metodológicos usados, adotamos o estudo de múltiplos casos (GIL, 2002, p. 137-139). Realizamos um experimento com uma pequena amostra de 4 flautistas, envolvendo gravações do excerto, questionário, entrevista semi-estruturada, e análise espectrográfica. Considerando a pequena extensão da amostra e a natureza subjetiva envolvida no processo de construção interpretativa musical, faremos uma

análise qualitativa dos dados gerados (GIL, 2002). A pesquisa foi aprovada pelo CEPESJ/UFSJ, processo CAAE 79589724.8.0000.5151, parecer n. 6.875.321.

Seguem as etapas metodológicas:

1- A Revisão bibliográfica contemplou a análise de livros, teses, dissertações e artigos que tratem sobre Ravel, sua obra como um todo e especificamente sobre o Ballet e Suíte Orquestral Nº2 *Daphnis et Chloé*, os modelos e teorias tradutórias entre as linguagens artísticas e sua aplicabilidade. Além disso, localizamos na literatura da flauta transversal (PELLERITE, 1978) alguns referenciais que abordam a didática da interpretação musical através de obras musicais do repertório que contenham na sua concepção elementos textuais que descrevem a expressão de uma ideia, narrativa ou contexto. Assim, incluímos na revisão bibliográfica trechos selecionados das obras de Paul Taffanel e Philippe Gaubert (1958), Theobald Boehm (1991), Michel Debost (2002), Trevor Wye (2003), e Jeanne Baxtresser (2008) que propõe como ferramenta didática a tradução dos significados dos elementos textuais em interpretação musical. Vale mencionar que as principais fontes que abordam o referencial teórico neste estudo são: Pádua (2009), que trata da relação entre música e poesia nas canções de câmara de Lorenzo Fernandes (1897- 1948), e propõe os modelos de tradução semiótica, trazendo o contexto da substância extralinguística como a materialidade sonora comum entre poesia e música; Cook (2006) que propõe o conceito de partitura como *Script*; Jakobson (1987) que aborda o conceito de signo linguístico e as formas de interpretá-lo por meio da tradução, discorrendo sobre a interpretação inerente à essência do contexto e a colaboração do intérprete nessa interlocução, e Millard (2017) que nos referencia sobre a obra de Ravel em si.

2- Realizamos um experimento com uma pequena amostra de 4 flautistas participantes, em que foi proposto um questionário preliminar (ANEXO I), a fim de incluir ou excluir o participante (nome, idade, atuação profissional, dados específicos sobre a experiência com a obra em estudo, como se já tocou ou não, se conhece o texto ou não). Os critérios de inclusão e exclusão dos participantes da pesquisa foram: 1) Ser flautista atuante em orquestra sinfônica profissional; 2) Não ter conhecimento do texto do libreto do Ballet; 3) Ter interesse em participar do experimento e disponibilidade para duas gravações e entrevista.

3- Seguimos então com o experimento, em que solicitamos ao grupo de 4 flautistas selecionados que gravassem¹ o solo da flauta sem qualquer estudo prévio sobre o libreto das Cenas ou mesmo sem assistir as gravações que contivessem a montagem completa do Ballet. Como parte da metodologia, fizemos a tradução² do texto integral do libreto do ballet, para que seja acessível aos flautistas brasileiros.

4 - Após a primeira gravação, os flautistas foram expostos ao texto integral do libreto do *ballet* traduzido para o português e, com tempo determinado de exposição e prática, realizaram a segunda gravação.

5- Em seguida, propomos uma entrevista semi-estruturada (ANEXO II) para obtenção das percepções dos próprios participantes a respeito dos resultados obtidos entre as duas gravações, e como o contato com texto e seus significados lhes motivou a reconstruir a interpretação do excerto.

6- A partir de indicações específicas dos entrevistados, analisamos visualmente, como em Silva (2016) e Latartara e Gardner (2007), trechos das gravações nos valendo do aplicativo *Sonic Visualiser*. Assim, usamos a análise espectrográfica destes trechos para exemplificamos mudanças indicadas pelos entrevistados em parâmetros sonoros como altura (questões de afinação, vibrato e timbre), articulação, e realização rítmica.

7- Finalmente, discutimos os dados das entrevistas com base nos referenciais teóricos, observando como cada participante imprimiu significado ao excerto e quais recursos técnicos utilizou para isso.

2. A OBRA

O Ballet *Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel, é uma obra considerada impressionista e foi encomendada a Ravel por Sergei Diaguilev³ (1872 - 1929), idealizada inicialmente pelo

¹ As gravações passaram pelo processo de normalização, com a finalidade de equilibrar e minimizar as variáveis que possam interferir na qualidade do áudio.

² A tradução livre do libreto do ballet para a língua portuguesa encontra-se junto ao texto no idioma original (francês) no ANEXO IV e tem o objetivo de aproximar os significados das Cenas aos flautistas brasileiros.

³ Empresário Russo fundador da companhia de dança "Ballets Russes" e considerado um dos maiores produtores de ballet do mundo. Produziu também três obras-primas de ballet do compositor Igor Stravinsky: O Pássaro de Fogo (1910), Petrushka (1911) e A Sagração da Primavera (1913). Lockspeiser, Edward. "Serge Diaghilev".

coreógrafo russo Michel Fokine⁴ (1880 - 1942), e levou três anos para ser concluída, em função do alto nível de meticulosidade do compositor e as dissonâncias entre ele e coreógrafo a respeito do cenário, tendo sua estreia em 1912. A narrativa da história é baseada em um romance pastoral mitológico, escrito originalmente pelo poeta grego Longus⁵, que viveu no séc. II d.C. Além da concepção musical, a autoria do libreto é atribuída única e exclusivamente ao compositor (MILLARD, 2017, p. 10). A obra possui um único ato que é dividido em três partes, cada uma com um cenário, e dura cerca de uma hora de encenação. Além dos bailarinos, é formada por uma grande orquestra⁶ e um coro, que canta sem texto. A exemplo das obras o Lago dos Cisnes (1876), de Tchaikovsky, e Carmem (1875), de Bizet, em que são extraídas as partes principais para serem apresentadas ao público sob forma de concerto, igualmente Ravel extrai e cria a Suíte Orquestral Nº2 *Daphnis et Chloé* (RAVEL, M. 57b, 1913), intitulada pelo compositor como uma "sinfonia coreográfica" e dividida em duas partes para a execução sem bailado, sendo a segunda a mais executada nas salas de concertos. Destacamos que, ainda assim, o compositor manteve o libreto na partitura do maestro, enfatizando seu conteúdo programático.

O modelo de orquestração escolhido pelo compositor nessa obra é tido como forma de legado, uma grande herança deixada, elogiado por sua “voluptuosa pintura de cena” e “gama de sensações tonais” (COOPER, 1961, p. 178-179); “sua diversidade rítmica, seu lirismo supremo e suas evocações mágicas da natureza” (ORENSTEIN, 1975, p. 177); sua sequência de nascer do sol “magicamente atmosférica” (LARNER, 1996, p. 132); e a “partitura opulenta, o impulso rítmico e as músicas memoráveis” (NICHOLS 2011, p. 146)” Apud (MILLARD, 2017, p. 4, tradução nossa). Embora a obra seja de uma grande representatividade no universo

Encyclopedia Britannica, 15 Aug. 2023, <https://www.britannica.com/biography/Serge-Pavlovich-Diaghilev>. Acesso em: 22 setembro, 2023.

⁴ Bailarino Russo nascido em São Petersburgo, que, como coreógrafo, foi responsável por reformar e inovar o ballet, cujas coreografias expressam a criatividade e identidade, aumentando a coerência dramática e expandindo o vocabulário da dança. Straus, Rachel. "Fokine, Michel (1880–1942)." *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. : Taylor and Francis, 2016. <https://www.rem.routledge.com/articles/fokine-michel-1880-1942>. doi:10.4324/9781135000356-REM993-1. Acesso em 22 setembro, 2023.

⁵ Pouco se sabe sobre o poeta grego a quem é atribuída a autoria do romance, provavelmente nasceu na ilha de Lesbos e viveu na época do imperador romano Adriano, entre os séc. II e III d.C. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Longus". *Encyclopedia Britannica*, 28 Nov. 2011, <https://www.britannica.com/biography/Longus>. Acesso em: 18 Setembro, 2023.

⁶ Instrumentação: 3 flautas (2ª e 3ª = flautim), flauta alto, 2 oboés, corne inglês, clarinete em mi bemol, 2 clarinetes, clarinete baixo, 3 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, tuba, tímpanos, percussão (pratos antigos, bumbo, castanholas, glockenspiel, caixa baixa, caixa, pandeiro, triângulo e máquina de sopro), 2 harpas, celesta e cordas.

composicional acadêmico, Millard (2017)⁷ diz que poucos estudos foram desenvolvidos a respeito dessa composição.

2.1 O caráter programático em *Daphnis et Chloé*

Na Alemanha, em 1859, ocorrera um movimento que permitira um desenvolvimento do modelo composicional, liderado por Liszt e Wagner, e referenciados pelo crítico musical Franz Brendel como sendo pertencentes à *New German School*. Este movimento trouxe a possibilidade de conectar a música a outras artes (GROUT, PALISCA e BURKHOLDER, 2006, p. 726).

Liszt fez uma contribuição definindo novos conceitos para a relação entre música, expressão e representação. De acordo com Scruton (1998),

O termo Música Programática foi introduzido por Liszt [...]. Ele definiu Programa como um ‘prefácio adicionado à uma peça instrumental, que serviria como ferramenta aos compositores para evitar que os ouvintes tivessem uma interpretação poética equivocada [da peça]. (SCRUTON, 1998, p. 283)

Ainda de acordo com Scruton, a “Música Programática se distingue pela tentativa de descrever objetos e eventos. Além disso, ela clama que deriva esta lógica da própria tentativa de descrição.” Nas palavras do próprio Liszt:

O Programa pede apenas pelo reconhecimento da possibilidade de definição precisa do momento psicológico o qual instigou o compositor a criar seu trabalho e do pensamento ao qual ele dá forma externa. [...] Na tentativa de explicar o sentimento de um poema instrumental, o qual tomou sua forma precisamente por que seu conteúdo não poderia ser expresso em palavras, imagens ou ideias; [Assim] o mestre [criativo] é também mestre de seu trabalho e pode criá-lo sob a influência das impressões definitivas as quais o compositor deseja levar de modo completo a se materializarem na percepção do ouvinte. (LISZT, 1855, p. 49-50 e 77) Apud. (GROUT, PALISCA e BURKHOLDER, 2006, p. 727)

Assim, podemos entender por Música Programática, a forma descritiva da expressão de uma ideia, narrativa ou contexto, por meio de estruturas sonoras. Aquilo que não se vê sob forma de onda sonora, assume o campo imaginário e a significação, guiando a imaginação do ouvinte e conectando o abstrato ao real. Vale salientar que os significados sugeridos ao ouvinte na música programática são sugeridos primeiramente ao performer da obra. Desta forma, surge a pergunta: como não levar em conta a existência do libreto na concepção da performance da obra em questão?

⁷ Embora o autor não cite os estudos sobre o Ballet, sua observação ainda é pertinente porque sugere a necessidade de mais estudos sobre a obra em questão. Millard (2017, p. 3, tradução nossa) diz que “é impactante que esta obra substancial, de um compositor central dentro do repertório clássico, tenha sido objeto de poucos estudos aprofundados”.

A Suíte Orquestral *Daphnis et Chloé* se caracteriza como música programática por descrever o conto mitológico através da música. Em específico, o momento do solo em questão representa uma dança personificada pela flauta: "Chloé reaparece e figura, através de sua dança, os sotaques da Flauta" (RAVEL, M. 1989, p. 228, tradução nossa).

A Figura 1 apresenta um exemplo de parte da narrativa do libreto de *Daphnis et Chloé* escrito por Ravel, em que se lê o seguinte texto: “O velho pastor Lammon explica [à Daphnis] que, se [o deus] Pan [decidiu salvar] Chloé, ele o fez como lembrança [e em honra] à ninfa Syrinx, com quem o deus era apaixonado (RAVEL, M. 1989, p. 222, tradução nossa).

[Figura 1 : Exemplo de narrativa do libreto na grade orquestral]

2.2 O excerto selecionado: a importância do solo e as margens interpretativas

O excerto escolhido⁸ pertence ao ballet e à suíte orquestral⁹, trata-se do solo de primeira flauta, que compreende o trecho do terceiro compasso do número de ensaio 176, até o primeiro compasso do número 179 (compassos 31 - 54 enumerados na partitura do anexo V):

⁸ Partitura do exceto em anexo V

⁹ Este excerto está inserido em uma passagem que contempla todo o naipe de flauta, entre os números de ensaio 170, ao último compasso do número de ensaio 192 da partitura (RAVEL, M. 1989, p. 222-249)[#]. Esta passagem pode ser reconhecida como (1) a parte da obra que precede o famoso solo de flauta (compassos 1 ao 30); (2) o solo da flauta (compassos 31 ao 54); (3) sua transformação em trabalho complementar/solístico de revezamento no naipe das flautas (compassos 55 ao 105); e (4) a conclusão da seção formal da peça, após o solo da flauta em Sol (1º ao 4º compasso do número de ensaio 188), (compassos 106 ao 134).

Ravel - Daphnis et Chloe

Flute excerpt

[Figura 2: Excerto do solo de flauta em Daphnis et Chloé]¹⁰

O solo de primeira flauta em *Daphnis et Chloé* é um excerto muito conhecido entre estudantes de flauta e flautistas profissionais, executado frequentemente em *masterclasses* e recorrentemente solicitado em audições orquestrais. Em 2013, uma pesquisa sobre audições para vagas de flauta em orquestras profissionais (SILVA, 2013) revelou a incidência de excertos orquestrais em vários países, indicando que o solo do Ballet de Ravel é o terceiro mais solicitado por orquestras profissionais brasileiras, juntamente ao solo do *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1894) de C. Debussy (1862 - 1918). Assim, a recorrência desta obra em provas de admissão e no repertório das orquestras brasileiras configuram a primeira justificativa para este estudo. Young (2015) aponta a importância de um estudo específico dos trechos orquestrais para a admissão em uma orquestra profissional:

Hoje, há uma lista de excertos orquestrais que é [executado pelo flautista que quer entrar para uma orquestra] para uma banca de músicos. Em vários casos o instrumentista fica por trás de um biombo. [...] Ao invés de apenas uns poucos flautistas convidados, [existe a publicação da demanda pelo preenchimento de uma vaga por parte da orquestra] então primeiro se faz um exame detalhado do currículo do flautista, e [em geral] o candidato(a) passa por três etapas de provas. O primeiro pode ou não incluir um CD [ou vídeo]; uma segunda prova semifinal e a prova final.

¹⁰ Fonte: Jennifer Cluff. <<https://jennifercluff.blogspot.com/2019/02/lorna-mcgee-teaches-daphnis.html>>

Acesso em 25, setembro, 2023.

Com um número grande de candidatos a se escolher, um único erro pode eliminar o candidato da audição. (YOUNG, 2015, p. 4).

Enquanto Taffanel & Gaubert (1923) discutem a importância do estudo dos excertos com a finalidade de uma compreensão musical mais profunda das obras nos âmbitos técnicos e interpretativos:

É unânime entre todos os flautistas que uma coleção de passagens oriundas de trabalhos orquestrais é necessária para ilustrar a literatura da flauta o qual, entre outras qualidades, é tão rico. Tal trabalho, lidando com as dificuldades na interpretação e na técnica, desde [peças do período] clássico até a música moderna, seria de grande ajuda à jovens flautistas em orquestras de teatros ou sinfônicas, os quais têm que lidar com passagens complexas sem um processo de estudo e prática anteriores. (YOUNG, 2015, p. 13) Apud (TAFFANEL & GAUBERT, 1923).

Baxtresser (1995, p. 28), em sua seleção de excertos comentados para flauta, afirma que durante a execução do excerto do solo de *Daphnis et Chloé* avalia-se a capacidade expressiva e o uso de recursos estéticos¹¹ pelo flautista. Barros (2008, p. 146) explica que este aspecto musical, apontado por Baxtresser, é pouco pesquisado e fala da necessidade do ensino sistematizado a respeito da expressão das emoções para que ocorra de maneira coerente. Sugere estratégias de estudo fugindo das tradições e convenções estilísticas pré-estabelecidas pela partitura, como uma forma de treinar o conteúdo interpretativo expressivo:

alterar a maneira como se executa a escrita convencional codificada na partitura, como, por exemplo, modificar o tipo de toque e o padrão de dinâmica, estabelecer diferentes climas, repensar a organização das frases musicais, utilizar a flexibilidade do tempo com a inserção de rubatos, a tempo, ritardando e acelerando que fujam dos padrões de interpretação (à exemplo da tendência em acelerar nos crescendos e de diminuir o andamento nas cadências e finais de frase, dentre outras opções). (BARROS, 2008, p. 145)

O solo, apesar de minuciosamente notado, com suas síncope, estreitamento ou afrouxamento rítmicos e melódicos, e suas nuances de dinâmicas escritas, bem delimitadas pelo compositor como mostra a Figura 3, permite, ainda assim, ao intérprete/*performer* a impressão da sua personalidade artística no trecho por meio da manipulação de recursos sonoros expressivos como vibrato, variações tímbricas, nuances de articulações e dinâmicas, e realização rítmica. Assim, o flautista pode comunicar o discurso da sua narrativa sem que se perca a fidelidade à escrita do compositor,

¹¹ “The flute solo is a favorite of all flutists because it gives us the opportunity to show the ultimate in expressiveness, projection of musical ideas, and a ravishing sound. By using tone colors, changing vibrato, varying dynamics, and carefully, incorporating rubato, you can give the impression of great freedom and spontaneity while keeping a fairly steady pulse. Learn to be expressive and flexible within the rhythmic limits imposed by the accompaniment figure of the double basses.” no original

176 Très lent. Solo *p* *expressif et souple*

177 *f*

Retenu légèrement

178 au Mouv! *ppp* *f-p*

Retenez 179 au Mouv! Pressez *ff*

[Figura 3 - Excerto orquestral do solo de flauta em *Daphnis et Chloé*]

Malpass (2013) também discute a relação da escrita minuciosa de Ravel e as possibilidades para a criação de uma identidade artística quando afirma que:

Daphnis et Chloé [...] é mais um excerto comum [requisitado] em audições de orquestra, apresentando demandas do mais alto nível ao flautista [que executa a performance do trecho], enquanto mostra extensão dinâmica extrema e expressividade musical. Tal excerto tem sido objeto de muito debate. [Isso se dá pelo fato de] ele é usado para ilustrar a habilidade interpretativa [do flautista], como também sua capacidade de [domínio] técnico. Baxtresser [(1995, p. 42)], descreve sua própria sugestão interpretativa: “Usando-se timbres [diversos] mudanças no tipo de vibrato, variações de dinâmica e cuidadosamente incorporando *rubato*, [o flautista] consegue passar a impressão de grande liberdade e espontaneidade enquanto, ao mesmo tempo, mantém um pulso regular.” Essa sugestão é muito útil pois é comum que flautistas façam uso de liberdade excessiva no que diz respeito ao tempo, fazendo com que a fluência da obra fique irregular e estagnada. É importante entender que Ravel foi preciso em suas marcações e desvios [de tais marcações] devem ser evitados. Baxtresser também enfatiza que o caráter de expressividade deve ser da mais alta ordem. (MALPAS, 2013, p. 44-45).

A expressão destes significados musicais na performance pode envolver desde o domínio do instrumento até a contextualização a partir dos conteúdos interdisciplinares que conceituam a obra. Além disso, através do domínio das emoções o interprete também comunica o discurso musical, pois “a excelência de uma execução musical é uma simbiose entre as

habilidades técnicas e expressivas do intérprete” (SLOBODA, 1996; GABRIELSSON, 1990 apud WILLIAMON, 2004, p. 251). (Apud BARROS, 2008, p. 145)

Barros (2008, p. 143) ao discutir o planejamento da execução musical, as estratégias e os processos de aprendizado, corrobora com Cook (2006) a respeito da importância do contexto da obra na construção da performance enquanto processo, e afirma que "não se deve desvincular os aspectos interpretativos, a concepção global da obra e as idéias musicais da parte técnico-mecânica", reiterando sua relevância no crescimento do aluno. Desse modo, as diretrizes para a construção da interpretação em um solo que expõe justamente a expressividade artística do flautista, deve ter como método a escolha dos parâmetros interpretativos aliada ao contexto.

Acreditamos que *Daphnis et Chloé* representa muito mais do que sons, pois a obra é construída sobre uma narrativa, uma atmosfera. Logo, a discussão aqui proposta é essencial para que ao criar uma atmosfera conceitual, o flautista e o ouvinte consigam se desvincular da realidade da sala de concerto, e conectar-se ao universo imaginário proposto pelo compositor.

Ao buscar por um contexto em que as manifestações artísticas se entrelaçam de forma tão integrada, Ravel parece querer dizer algo que vai além dos sons das palavras e dos instrumentos, nas palavras de Millard (2017),

Os artificios literários, transposições e estilizações, não são somente fundamentais para a concepção da obra de Ravel, mas nunca houve poeta e pintor sonoro¹² que tenha conseguido ir tão longe no sentimento e na virtuosidade da palavra escrita. (MILLARD, 2017, p. 7, Apud VUILLERMOZ, 1939, p. 86-87, tradução nossa).

Desta forma, concluímos que os elementos composicionais que deixam margem à criatividade do intérprete envolvem uso de nuances de timbres, de *vibratos*, de dinâmicas, de articulações, e a realização rítmica, viabilizando a expressão, a espontaneidade artística e o bom gosto estilístico. Dizemos então que por sua característica colaborativa na criação da semântica musical junto ao compositor, o performer recebe uma “licença poética” para traduzir e imprimir significado a obra de acordo com suas vivências particulares, devendo sempre buscar na fonte as inspirações originárias do compositor.

Nosso objetivo, ao buscar as referências da obra, é nos aproximarmos do pensamento do compositor, na tentativa de evitar equívocos interpretativos, além de nos familiarizar com

¹² “a poet and painter in sound” no original.

os elementos composicionais que nos indicam as direções interpretativas. De acordo com Pádua (2009), esse referencial está além das estruturas, e faz parte da percepção de mundo do compositor:

A obra musical não é simplesmente um todo composto de “estruturas” [...] Ao contrário, ela é também constituída pelos procedimentos que a engendraram (atos de composição), e os procedimentos que ela faz nascer: atos de interpretação e percepção (Nattiez, 1990. p. IX., Tradução nossa, Apud Pádua, 2009, p. 108)

A arte, como o potencial de nos deslocar do momento presente, nos faz viajar no tempo e espaço, e por meio da descrição das cenas e das paisagens sonoras, guia a imaginação para a criação do sentido:

O estudo das imagens criadas por suas canções se ancora na semântica musical, remetendo as construções poéticas e as estruturas sonoras a imagens visuais, cinéticas, auditivas, enfim, imagens de categorias sensoriais diversas, e a sentimentos. (PÁDUA, 2009. p. 106)

2.3 Os simbolismos na relação solo-acompanhamento

Decidimos incluir este subtópico por se tratar de um trabalho que discute a relevância do contexto na construção interpretativa do solo de flauta em *Daphnis et Chloé*, assim não poderíamos negligenciar a análise da parte orquestral que acompanha a linha melódica e como ela se relaciona com o todo. A manipulação de elementos sonoros como intensidade, timbre e afinação da linha melódica do solo de flauta depende diretamente do contexto harmônico no qual é inserido, que é formado pelos outros instrumentos que Ravel usa para acompanhar a flauta neste excerto. Assim, compreender os elementos composicionais que o compositor usou para descrever a cena de dança e sedução entre *Daphnis et Chloé* nos possibilita fazer escolhas interpretativas conscientes.

Optamos por inserir números de compasso na grade orquestral do Anexo V que nos serviu de referência. Propomos aqui uma reflexão sobre a relação do solo com o acompanhamento – c. 29 ao 53 - a título de ilustrar melhor o contexto harmônico em que está inserido. Ao contextualizar a linha melódica junto à orquestra, ficam nítidos determinados elementos composicionais do acompanhamento que oportunizam a expressão do solo tocado pelo flautista, a exemplo, a partir do c. 29, encontramos um *basso ostinato* que se mantém durante quase todo o solo de flauta, a simplicidade rítmica deste baixo que marca o primeiro e quarto tempo do compasso é reforçado pelo intervalo de quarta justa causando uma sensação de tensão e relaxamento do quarto para o primeiro tempo de cada compasso. Este *basso ostinato* soma-se ao acorde tocado no segundo tempo pelas cordas e juntos formam um

acompanhamento ritmicamente simples que proporciona flexibilidade na realização rítmica do solo da flauta, além de indicar com clareza uma inflexão no fraseado do solo no primeiro tempo de cada compasso.



[Figura 4 - Ostinato linha dos contrabaixos c. 29 a 34]

No livro *Modern Harmony*, Hull (1915) aborda a técnica de composição da harmonia moderna, explica sobre as cadências não convencionais utilizadas em Ravel, e utiliza o termo "evaporar" para descrever a quebra de raciocínio da função harmônica tradicional. Essa atmosfera gerada pelo encadeamento de acordes por vezes inusitado, dialoga com a técnica dos traços da pintura impressionista e traduz simbolicamente a imagem da concepção sonoramente difusa:

Os acordes "escapados", que aparecem principalmente nas formas cromáticas, [...] não são nem "preparados" nem "resolvidos" no sentido convencional do termo, mas são permitidos a "evaporar". Eles não são acordes em si mesmos, mas apenas adições à harmonia normal. (HULL, 1915, p. 81, tradução nossa).

No excerto em estudo, percebemos que a relação funcional se dá de maneira em que há uma série de cadências que não se realizam de maneira esperada, sugerindo ao ouvinte uma quebra de expectativa tonal. Do ponto de vista melódico, o compositor se vale da ênfase em dissonâncias que geram a não resolução da tensão, gerando uma instabilidade harmônica. É o caso do sol sustenido no segundo compasso do solo, que representa uma quarta aumentada no acorde de ré com sétima menor, em que o compositor insiste na nota por três compassos. Em se tratar de uma nota estranha ao acorde e por esse motivo naturalmente já agregar um colorido à harmonia, sugerimos a interpretação desse período com um piano, ou diminuendo, com um discreto vibrato, também por ser uma nota longa que se propaga por um tempo maior. A valorização das notas que se movimentam em detrimento desta nota longa (sol #), sugere a sensação de hesitação proposta pela atmosfera da dança, entre tensão e relaxamento, como funciona o impulso e o revezamento de peso nos passos do ballet. Essa tensão não se resolve tão brevemente ao longo dos próximos compassos, pois nos c. 35 e 36 encontramos um ré sustenido meio diminuto, acorde novamente de tensão, em que a nota de maior duração da

melodia (C#) atua com a sétima menor do acorde, e as outras notas da melodia sugerem um breve comentário. Apesar de o compositor insistir melodicamente em um C# por 5 compassos, a tensão harmônica repousa em um fá sustenido menor no c. 37, Sugerimos adicionar um diminuendo e um timbre mais velado a partir do c.37 . Veja a Figura 5:

[Figura 5 - Esquema harmônico c. 32-37, redução de piano acompanhamento]

Vale ressaltar que, a não resolução das dissonâncias por vezes guardada na melodia, e a presença das cadências inesperadas no acompanhamento, nos causa uma sensação de instabilidade tonal e uma quebra de expectativa, o que aqui interpretamos como a intenção do compositor de traduzir semioticamente o clima de sedução da dança, em que os personagens figuram a paixão de Pan por Syrinx, e o desejo de realização. Na prática, essa atmosfera descrita durante o solo oportuniza ao flautista a escolha de recursos expressivos capazes de juntamente ao compositor polarizar entre opostos como claro e o escuro, forte e piano, tensão e relaxamento, impulsos que abrigam sensações tão comuns aos sentimentos humanos como hesitação, desejo, incompreensão, expectativa, medo e tristeza. Traduzir todo esse escopo de sentimentos para ser revelado através do som é uma tarefa de criatividade do flautista, momento em que o intérprete funciona como um ator, pois deve usar de seu vocabulário técnico sonoro

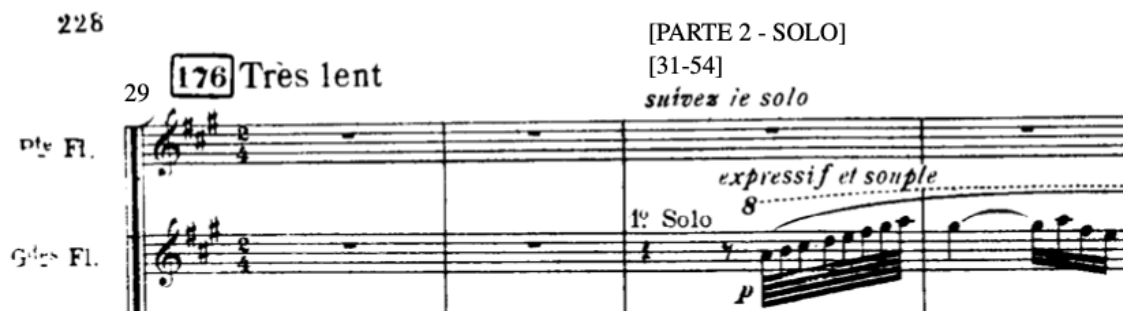
para representar. Essa dicotomia entre opostos, como citado acima, pode ser exemplificada quando o compositor brinca com os homônimos, alternando entre o mi maior e menor com sétima, modificando a terça nos segundos violinos e violas a cada compasso entre 40 e 43, enquanto o solo de flauta insiste na nota si entre alguns comentários, até um impetuoso acelerando escrito, que parece traduzir uma certa urgência.

[Figura 6 - Esquema harmônico c. 40 a c.43 com segundos violinos e violas, e a linha melódica do solo de flauta]

É válido considerar a observação trazida por Baxtresser (1995, p.28) em que cita uma divergência musicológica a respeito da nota Mi na escala de início do solo de flauta, com interpretações que o consideram como natural e outras como sustenido:

Observe que o Mi na escala, três compassos após 176, não está marcado na partitura. Porém, como há um E# marcado na parte da flauta no compasso seguinte e esse tipo de exotismo cromático é consistente com o restante da música, pode ser que esse E# inicial esteja correto e tenha sido simplesmente omitido por erro na partitura. Por uma questão de preferência pessoal, sempre toquei o E#, mas outros músicos e maestros deveriam fazer isso decisão guiada por seus próprios sentimentos sobre o assunto. Esteja preparado para tocar de qualquer maneira. É interessante que na redução para piano publicada pelo próprio Ravel, um sustenido foi colocado antes do Mi e do Ré! (BAXTRESSER, 1995, p.28)

Para esta análise decidimos também considerar como sendo um E#, pois justifica o argumento de o compositor se valer da escala menor melódica durante este excerto, tanto na linha do solo, quanto na construção do acompanhamento.



[Figura 7 - Escala inicial do solo com E natural na grade orquestral]

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1 A partitura enquanto “script”

A insuficiência do sistema de registro tradicional da música ocidental (a partitura) para expressar com clareza todo o ideal de uma composição é uma questão conhecida entre pesquisadores e intérpretes. Cook (2006, p. 12) utiliza o termo “*script*” para conceituar a partitura, por suas margens interpretativas, funcionando apenas como um roteiro para nortear a escolha dos caminhos musicais do intérprete. Tal comparação se exemplifica ainda no modo como pode ser mais delimitada como para um grupo sinfônico, com articulações notadas, dinâmicas, acentos, ou mais livre como para uma banda de Jazz, onde a harmonia é delimitada e a melodia é apenas um rascunho para o improviso.

O virtuoso flautista Theobald Boehm em *The Flute and Flute-Playing* (1908, p. 80) explica que mesmo as designações de andamento, sem indicações metronômicas, como um prestíssimo ou um lento são bastante indefinidas, e que grande parte das decisões é deixada à compreensão individual do intérprete. Assim, traduzir ao ouvinte as intenções do compositor, é uma tarefa que envolve compreensão e expressão musical, e que reflete a leitura a partir das percepções musicais do intérprete. Portanto, traduzir ao ouvinte as intenções do compositor, é uma tarefa que envolve compreensão da obra e expressão musical, e que reflete a leitura a partir das percepções musicais do intérprete. Entretanto, Cook (2006) descreve como historicamente somos induzidos a considerar mais os elementos do texto musical do que nossas percepções da obra no processo de construção interpretativa:

Em sua origem, no século XIX, esta disciplina espelhou-se no *status* e nos métodos da filologia e da literatura, de modo que o estudo de textos musicais acabou modelando-se no estudo de textos literários. Entretanto, e não importa o quanto isso seja implausível, somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como

uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance (tal como a leitura de poesias em público) servindo como um tipo de suplemento. (COOK, 2006. p. 07)

Embora nossa proposta não contemple o mérito da discussão sobre a música enquanto linguagem ou sua comunicabilidade, interessa-nos explorar os pontos de intersecção entre essas áreas do conhecimento. O objetivo é debater como traduzir, interpretar e representar, de maneira mimética, a manifestação semiótica presente na música de Ravel. Para isso, utilizamos teorias que norteiam a tradução, seguindo um raciocínio baseado em conceitos da linguística.

No campo analítico, podemos então comparar a sintaxe aos elementos estruturais como ritmo e melodia, descritos formalmente na partitura, já o caráter subjetivo como dinâmica e timbre, são recursos interpretativos, e podem ser comparados à semântica musical. Debost (2002, p. 113) afirma que em seu sentido semântico, o termo “interpretação” possui significado equivalente à “tradução” e, de acordo com Jakobson (1987), é possível identificar os pontos de intersecção entre os sistemas de signos, o que nos traz a possibilidade de transitar entre símbolos:

Apenas a transposição criativa é possível: transposição intralingual – de uma forma poética para outra, ou transposição interlingual – de uma linguagem para outra, ou finalmente transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, dança, cinema ou pintura. (JAKOBSON, 1987. p. 238 Tradução nossa)

A transposição intralingual ocorre dentro da mesma língua e consiste num processo de equivalência de signos, a exemplo dos sinônimos. Neste trabalho, nos deparamos com a presença da transposição interlingual quando propomos a tradução do original do libreto em francês para o português. Já no caso da leitura de uma partitura, os símbolos musicais (notas, pausas, dinâmicas, etc.) são interpretados e transformados em sons musicais, ou seja, há uma transposição do sistema simbólico visual (notação musical) para um sistema sonoro (música) e conforme descrita pelo linguista Roman Jakobson (1987), temos a transposição intersemiótica. Além da transposição da própria leitura da partitura, destacamos como ponto de extrema importância para este trabalho a transposição intersemiótica entre a linguagem verbal do libreto para a linguagem musical, proposta em forma de experimento.

3.2 As teorias tradutórias na performance

Quando falamos em teoria tradutória, seja entre línguas ou entre manifestações artísticas midiáticas, encontramos o conceito de signo que, de acordo com Peirce (1839 - 1914), é a

representação de um determinado objeto por intermédio de uma cadeia infinita de significantes. Por exemplo, quando falamos num objeto “caneta”, ela pode ser amarela, azul, pode ser de tinta, ou esferográfica. Logicamente, a caneta sugerida não é necessariamente a imaginada, mas uma representação aproximada do objeto. Por esse motivo, todo signo é uma referência a um outro signo que, em ser apenas uma referência, revela a lacuna entre o símbolo e a sua verdadeira essência. É neste espaço entre o significado e o imaginário que o compositor oportuniza a imaginação e a criatividade do intérprete, e o intérprete por sua vez, a do ouvinte. Fazemos tradução o tempo todo: quando elaboramos um pensamento em palavras, ou mesmo transformando em códigos de linguagem (escrita), entre idiomas, através de um desenho, de uma pintura.

Jakobson (1987) fala sobre a interpretação ser inerente à essência do contexto, e coloca o intérprete como um colaborador nessa interlocução, usando a criatividade para encontrar significados. No âmbito musical o intérprete também é visto por Cook (2006) como um colaborador, pois trabalha em ação coordenada junto ao compositor, criando versões de sua obra, tornando-a sempre mutável e atualizada. Pádua (2009) complementa ainda, explicando que “Existe na música uma dimensão semântica importante tanto para o compositor quanto para o ouvinte, e estas remissões jamais serão necessariamente iguais para quem escreve, para quem interpreta ou para quem ouve.” (Pádua, 2009. p.108). Com isso, entendemos que uma obra musical pode não ser apenas um conjunto de notas e ritmos, mas compreende a essência e as vivências do compositor e intérprete, na forma como se relacionam com estes elementos.

O poeta e tradutor Haroldo de Campos (1929 - 2003), com conceito de “transcrição”, descreve o tradutor como um coautor, alguém que contribui ativamente para a recriação do texto. Essa visão eleva o ato de traduzir ao nível de criação literária, tornando o tradutor também um artista. Esse conceito envolve um diálogo profundo entre culturas, pois ao recriar um texto em uma nova língua, o tradutor também está interpretando e adaptando valores, referências e contextos culturais, tornando a obra acessível e impactante para um novo público. Isso significa que a tradução pode alterar estruturas, metáforas ou imagens para adaptar a obra ao novo contexto. Embora seja um conceito da prática literária, essa adaptação também se dá quando transpomos um modo artístico para outro, criando uma interpretação que preserva a essência do original e ao mesmo tempo agrega valor à criação. Entendemos que esse conceito de transcrição se relaciona também com a proposta desta pesquisa ao transcrever os significados

do libreto para o universo sonoro, transformando a obra em produto resultante deste processo criativo interpretativo.

3.3 Os modelos tradutórios aplicados à literatura da flauta

No repertório da flauta podemos citar várias obras que foram concebidas junto à descrição de uma narrativa ou que possuem títulos alusivos. A exemplo, na *Dança dos espíritos abençoados* da ópera Orfeu e Eurídice (1762), de Christoph W. Gluck (1714-1787), a flauta é escolhida para o solo que traduz a dor e a tristeza de Orfeu causada pela morte de Eurídice. De outra forma, Osvaldo Lacerda (1927 - 2011) e Edmundo Villani-Côrtes (1930 -) usam títulos alusivos para suas obras como “Romântica” (1975) e “Seresta” (2002) respectivamente, que nos sugerem significados que podem ser traduzidos na realização sonora durante os processos de construção interpretativa das obras. Na literatura da flauta transversal (PELLERITE, 1978), localizamos alguns referenciais que abordam a didática da interpretação musical através de obras musicais do repertório que contenham na sua concepção elementos textuais que descrevem a expressão de uma ideia, narrativa ou contexto. Assim, realizamos uma revisão bibliográfica de trechos selecionados das obras de Paul Taffanel e Philippe Gaubert (1958), Theobald Boehm (1991), Michel Debost (2002), Trevor Wye (2003), e Jeanne Baxtresser (2008), que propõe como ferramenta didática a tradução dos significados dos elementos textuais em interpretação musical, usando parâmetros sonoros e musicais como o vibrato, timbre, articulação e flexibilidade rítmica. Vale salientar que os cinco autores citados acima trazem diferentes contribuições, sendo que o Taffanel e Gaubert e Baxtresser contribuem de maneira mais direta, fazendo a conexão do texto com a execução sonora da obra. De outra forma, Boehm faz conexões do texto com nuances de articulação na flauta e Wye propõe explorar a criatividade da diversidade timbrística na flauta através de metáforas. Por fim, Debost discute a importância em contemplar na construção interpretativa esse processo de tradução de significados da palavra em execução sonora. Vale salientar que nosso objetivo não é propor que outros flautistas repliquem as interpretações musicais propostas por estes autores, mas que compreendam os processos interpretativos usados por eles, e desta forma se sintam incentivados a construir suas próprias interpretações destas e de outras obras musicais.

O *Méthode complete de flute* de Taffanel e Gaubert (1958) apresenta uma interpretação do solo de flauta no Ato II da ópera “*Orpheus*” op.13 (1762) de Christoph Gluck (1714 - 1787), no qual a flauta é utilizada para expressar a dor e a profunda tristeza de Orpheu, causada pela morte de Eurídice. No início, Taffanel e Gaubert afirmam que “a flauta não só é capaz de brilhantismo e virtuosismo, mas também de interpretar emoções profundas” (*Ibidem*, p. 187,

tradução nossa) e, em seguida, descrevem como traduzem o significado da “tristeza profunda” expressado no mito grego de Orfeu e na composição de Gluck para outro sistema simbólico, o som da flauta. Os autores indicam que para expressar a dor de Orfeu neste solo o flautista deverá: “tocar com moderação, sem ênfase ou vibrato. Mantenha o som puro evitando quaisquer nuances exageradas que possam prejudicar a linha da melodia e afetar o estilo” (*Ibidem*, p. 187, tradução nossa). Desta forma, Taffanel e Gaubert apontam a importância da expressão através do fraseado e da escolha do timbre como forma de expressão. Em seguida, os autores indicam que as apogiaturas devem ser longas, o que pode tornar as dissonâncias mais aparentes e despertar na performance a sensação de suspensão, a qual pode ser relacionada à tristeza de Orfeu. Por fim, os autores dizem “não busque efeitos para obter a tristeza e o pathos¹³ tão bem expressos por Gluck” (*Ibidem*, p. 187, tradução nossa).

Taffanel e Gaubert trazem ainda a referência dos sentimentos quando se referem ao adágio da Sonata em si menor de J.S. Bach (1685 - 1750) para descrever que a obra: "deve ser executada com nobre elevação de sentimento, serena pureza e extrema simplicidade" (*Ibidem*, p. 185, tradução nossa). A respeito desses aspectos interpretativos, Taffanel e Gaubert não indicam o uso do vibrato em certos estilos e compositores, como em J.S. Bach, e consideram como sendo medíocres os artistas que fazem o uso deste:

É com o som que o intérprete transmite a música ao ouvinte. O vibrato distorce o caráter natural do instrumento e prejudica a interpretação, cansando rapidamente o ouvido sensível. É um erro grave e uma imperdoável falta de gosto utilizar estes métodos vulgares para interpretar os grandes compositores.

As regras para a sua interpretação são rigorosas: só pela pureza das linhas, pelo encanto, pelo sentimento profundo e pela sinceridade de uma emoção é que se podem alcançar os maiores patamares de estilo. Todos os verdadeiros artistas deveriam trabalhar para este ideal. (TAFFANEL E GAUBERT, 1958, p. 185, tradução nossa)

É interessante também observar como a relação dos significados do texto são traduzidos para outro sistema simbólico na interpretação musical por Taffanel e Gaubert. Em *Nymphes et Satyres* de Albert Doyen (1882 - 1935), Taffanel e Gaubert (*Ibidem*, p. 201, tradução nossa) narram um trecho da história para contextualizar como se deve interpretar a obra, indicando que o flautista deve "tocar com leveza e graça, sem rigidez", pois simboliza a perseguição dos sátiros à um bando de ninfas pelos bosques da Grécia antiga.

¹³Na literatura, na música, na representação artística e em outras formas de expressão, assim como na própria vida, o poder de evocar piedade, compaixão, tristeza etc.

[PATHOS]. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda., 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/PATHOS/>. Acesso em: 30/05/2024.

Baxtresser, em *Orchestral Excerpts for Flute with Piano Accompaniment* (2008, p. 16, tradução nossa), nos traz o texto em alemão e a sua tradução para o inglês do *Das Lied von der Erde* (1911) de Mahler (1860 - 1911), evidenciando a importância do contexto para a construção da interpretação. Retirado de uma coleção de poesias chinesas do século VIII intitulada "A Flauta Chinesa", Baxtresser nos diz que "o texto dá a chave da interpretação da parte da flauta". Em seguida, após a ilustração dos excertos, nos fornece a partitura com a guia vocal do contralto para "ilustrar a correspondência entre a flauta e as linhas vocais". Em *Salome Op. 54 - Salome's Dance (Dance of the Seven Veils)* - (1904-1905) de Richard Strauss, a autora faz uma tradução do contexto para orientar a interpretação nos trazendo a atmosfera da obra:

O sabor oriental desses contos Bíblicos com música é denso com uma atmosfera sensual e sedutora. Sempre há um movimento para frente, mesmo nas notas longas. O som deve avançar nas notas longas com uma vibração que deve aumentar em intensidade, em vez de um som estagnado que interrompe a frase. Ao longo do solo o som deve ser sombrio e rico. (BAXTRESSER, 2008, p. 35, tradução nossa)

No solo de flauta em *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, Baxtresser (2008, p. 28, tradução nossa) traduz a atmosfera por meio do uso de "cores de tons, alterando o vibrato, variando a dinâmica e incorporando cuidadosamente o rubato" para "dar a impressão de grande liberdade e espontaneidade". Em *L'après midi d'un faune*, de Debussy (*Ibidem*, p.10, tradução nossa), define a linha melódica como "evocativa e sinuosa" fala das "infinitas possibilidades de colorir e sombrear o timbre" a fim de moldar a frase de maneira elegante, sutil e bela. Em *Pedro e o Lobo* de Prokofiev, em que os solos são "maravilhosamente descritivos" (*Ibidem*, p.24, tradução nossa) recomenda "pensar no brilho que vem da técnica leve, firme e da bravura controlada" para descrever o solo virtuosístico do passarinho significado pela flauta.

Boehm (1908, p.70, tradução nossa) em sua obra *The Flute and Flute-playing*, apresenta uma proposta interpretativa de tradução entre campos simbólicos diferentes quando propõe o uso dos significados do adjetivo "lírico" aplicado ao fraseado como forma de expressão na flauta. O autor afirma que o intérprete deve ter o poder de transformar as notas em palavras e aprender a cantar com o seu instrumento, destacando a expressividade obtida pelo cantor ao unir letra à música. Selecionamos um trecho que exemplifica o uso do texto especificamente para o aprendizado da articulação como forma de expressão musical. A Figura 8 é um excerto do capítulo XV (BOEHM, 1908, p. 71) do presente autor, em que usa a própria pronúncia do texto para indicar as nuances de articulação na flauta:

Larghetto. (Singstimme.) Zauberflöte. Mozart.

Diess Bildniss ist bezaubernd schön, wie noch kein Au-ge je ge - sehn! ich fühles, ich fühl es, wie diess

(Flöte)

Göt-ter-bild mein Herz — mit neu-er Regung füllt, mein Herz mit neu-er Regung füllt.

[Figura 8 - Trecho da ópera "A flauta mágica" de A.W. Mozart (1756- 1791) com a parte do canto seguida da parte da flauta abaixo]

Se o compositor, sob a influência das palavras do poema, foi capaz de expressar seus sentimentos em sons e de formar suas melodias de acordo com as leis do ritmo e da declamação, assim também o instrumentista consciente pode perceber a interpretação correta de uma ária ou canção em seu texto. Ele aprenderá pelo estudo de uma boa música de canção quando e por que uma nota deve ser tocada em staccato ou ser ligada com a próxima seguinte; e quando um acento ou um crescendo ou diminuendo no som é necessário conferir à música uma expressão correspondente às palavras; e quando uma respiração pode ser tomada sem quebrar a declamação correta. (BOEHM, 1908, p. 81,82, tradução nossa)

Wye em seu livro *Practice book for the flute* (2003, vol. 1) traz metáforas para definir o timbre, usa um signo não musical que são as cores para traduzir e significar o timbre sonoro usado na interpretação. Define os parâmetros do som por cor (timbre), amplitude, projeção, intensidade (dinâmica), vibrato, pureza. Ele propõe um exercício baseado no tema do "Aquário" do Carnaval dos animais (1886) de Camille Saint-Saëns e ao traduzir o timbre, diz que "precisa de um som oco e 'puro'" sugerindo que o intérprete "pense em águas profundas e verde escuras e em peixes silenciosos nadando graciosamente". (WYE, 2003, Vol. 1, p. 9, tradução nossa). É um interessante exercício de imaginação, criatividade, e tradução que enriquece a prática da técnica, a capacidade de utilizar outros signos. O autor novamente relaciona o timbre a outros signos quando cita o tema de *Introduction and Allegro* (1905) de Maurice Ravel, sugerindo um som "mais escuro e rico", relacionando o tipo de som à luminosidade e à quantidade de harmônicos. O mesmo tipo de exercício segue proposto para o trecho do *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892 - 1894) de Debussy. Vale salientar que Wye não define o que seria um som "escuro" ou "rico" ou mesmo sugere técnicas para alcançar os resultados sonoros compatíveis às metáforas que usa para indicar as diferenças timbrísticas. Entretanto, como afirma Hernández

(2022) o uso da metáforas conecta “os conhecimentos necessários para a interpretação da flauta transversal com o conhecimento experiencial corporificado dos Estudantes e dos Docentes” (HERNÁNDEZ, 2022, p. 183), ou seja a sugestões metafóricas de Wye podem levar o flautistas a encontrar soluções técnicas para a construção sonora dos timbres.

Debost (2002, p. 112) nos convida a uma reflexão a respeito dos sentimentos e emoções provocados pela obra, e também nos incentiva a ampliar nossa percepção a respeito dos pequenos detalhes cotidianos. Ele propõe utilizar de textos contemporâneos correlatos à obra e às imagens mentais geradas por eles para inspirar, traduzir e ilustrar esses estados de espírito. Na prática, sugere traduzir os significados dessas imagens mentais em meios técnicos como vibrato, virtuosismo, dinâmica, articulação para expressar essa interpretação, argumentando que "se a música não é um reflexo dos nossos pensamentos e sentimentos, é apenas uma concha vazia" (*Ibidem*, p. 112, tradução nossa). O autor reconhece o intérprete como tradutor e um veículo de comunicação dos sinais silenciosos, "uma imagem da alma do compositor vista através do prisma dos pensamentos e emoções do intérprete" (*Ibidem*, p. 113, tradução nossa). Pádua (2009) corrobora com Debost (2002) ao comparar estruturas musicais às estruturas linguísticas, comparando esteticamente o estilo às regras gramaticais que devem ser obedecidas de maneira a não modificar o significado da música. Pádua (2009, p. 108) considera a importância do conhecimento do contexto intrínseco e esse contexto, de acordo com Debost (2002, p. 114, tradução nossa), deve considerar também as partes dos outros instrumentos pois "a prática superficial da parte da flauta por si só pode alterar ou reduzir o significado da música".

Segundo o autor,

Moldar uma frase musical antes de tocá-la significa encontrar sua estrutura e gramática. Onde estão as apoggiaturas (1), as reiteraões (repetições) (2), as anacruses (3), a culminação de um crescendo (4), a duração de um diminuendo (5), as perguntas (6), as respostas (7), as marcas de suspensão (8), os silêncios (9)? (DEBOST, 2002, p. 181, tradução nossa).

Debost (2002, p. 114, tradução nossa) também define os parâmetros variáveis da construção interpretativa como: "caráter, andamento, modo e tonalidade, estrutura, perspectiva e conteúdo". Observa os significados das nomenclaturas em italiano utilizadas na partitura que definem estrutura, andamento, caráter, fórmula de compasso, pulsação, e diz que esses parâmetros mudam conforme o contexto. Utiliza de todas as informações que a obra, como “*script*”, pode oferecer para encontrar o sentido. Traduz as emoções provocadas pelas tonalidades como "o Ré maior feliz, o Mi menor sombrio, o Dó menor trágico, o Dó maior triunfante, o Fá menor interrogativo" (*Ibidem*, p. 122, tradução nossa). Faz uma incrível associação entre a frase musical e o voo de um pássaro, mas não o voo de um pássaro qualquer:

Comparo o verso de uma frase ao voo de um pássaro. Não me refiro à fuga de um grupo, durante a migração. Então o vôo é linear; o objetivo está longe; nada pode distraí-lo de sua trajetória. Esses grandes movimentos de outono são mágicos. Estou pensando em vez do voo de uma andorinha, numa noite de verão. (DEBOST, 2002, p. 181)

O autor define ainda a capacidade que a música tem de nos provocar sensações de uma forma totalmente poética e associativa quando diz que "a música fala sem palavras, muda a nossa visão do mundo sem representação gráfica, perturba sem agressão física e seduz sem carícias. Mas através da percepção imediata, é o símbolo da evidência não dita" (*Ibidem*, p.181, tradução nossa). Essa imaterialidade abstrata presente no imaginário é igualmente abstrata ao som, lacuna por onde não se pode delimitar fronteiras, entre as formas de expressões artísticas tampouco entre o real e o abstrato.

Assim, os cinco autores acima abordam um mesmo assunto sob prismas diferentes, contribuindo para exemplificar o processo de tradução intersemiótica entre a música e a interpretação, similar ao que propomos nesta pesquisa através de uma metodologia específica. Por fim, através destes exemplos de tradução entre a notação musical e a interpretação pode-se também compreender melhor os processos composicionais das obras e seus significados. Isto pode incentivar a criatividade no processo de construção da interpretação musical e a expressividade na performance.

4. O EXPERIMENTO

As gravações fornecidas pelos participantes foram realizadas por meio de gravadores de celular, considerando o mesmo setup nas duas versões, e para as análises dos áudios utilizamos o aplicativo *Sonic Visualiser* 4.5.2, em sua configuração básica e sem o auxílio de extensões. Este aplicativo funciona como um descritor de áudio, uma ferramenta que possibilita visualizar as características da onda sonora, e criar uma taxonomia para a representação gráfica da frequência x tempo, e a representação espectral da amplitude x frequência.

QR code de acesso às gravações:





4.1 Discussão sobre os dados gerados nas entrevistas e análises

A etapa de entrevistas abordada neste capítulo se mostrou de grande relevância para entendermos de que forma os entrevistados se relacionam com o conteúdo programático da obra em estudo na prática da performance, bem como a relevância deste estudo para sua prática profissional e pedagógica. Optamos por identificar os flautistas usando o termo Participante seguido de um número de identificação. Não foram feitas inflexão de gênero para que não haja nenhuma identificação a partir deste elemento.

Dois dos profissionais participantes são *experts* em orquestras de teatro, ou seja, frequentemente atuam em produções artísticas que incluem a montagem de espetáculos com interações entre música, cenário e dança. Este fato pode ter contribuído para que houvesse uma maior conexão destes participantes com a pesquisa, diferente dos outros dois participantes. Suas entrevistas incluíram a descrição de experiências no fosso do teatro, a frustração pela não visualização das cenas, e vivências proporcionadas pelo contato com o contexto quando isso

foi possível, seja estando próximo à cena, através de um espelho que possibilitasse a visão ao músico, ou mesmo assistindo ao espetáculo. A experiência de estar de posse do contexto foi descrita como uma imersão que proporcionou mais interesse e envolvimento com o trabalho pelo Participante 2:

Eu sempre brinco com os maestros quando tenho a chance de dizer que eles são privilegiados por estarem ali ouvindo a música e vendo a imagem do que a música está acontecendo, porque a gente embaixo do fosso só consegue ouvir a música e se não lê ou não tem a ideia da história, não consegue imaginar o que está acontecendo em cima do palco. Mas eu acho às vezes frustrante mesmo, você toca e não sabe o que está acontecendo, né? [...] Eu lembro de ter tido a experiência já em [nome da cidade], nós fizemos, eu acho que o Barbeiro de Sevilha, com a orquestra tocando em cima do palco, né? Então a gente via a atuação, era muito, foi muito divertido, né? Porque a gente, enquanto tocava, ou enquanto não estava tocando, conseguia ver a performance, a gente conseguia ser, digamos, imergido, né? O imerso na história. O imerso na história, né? No contexto da história. Participante 2

O Participante 4 também relata que o contato com o contexto descrito pelo cenário e a performance dos outros artistas redimensiona a realidade, de maneira a contribuir para uma performance mais engajada:

Tinha uns tequinhos no teatro antigamente, muito antigamente. Uns espelhos, uma placa que dava pra ver. Eu como tenho a possibilidade, nem sempre, mas como a gente trabalha com escalação eu tenho a possibilidade de assistir quando é o colega que tá tocando, por exemplo, ontem eu fiz isso nesse programa que a gente tá fazendo agora. Então assim, é outra percepção porque o som chega lá em cima de outra forma. As coisas estão muito mais difusas do que você acha que aqui aparece muito. Não, às vezes nem aparece, sabe às vezes é um detalhe, é um efeito. Então muda total eu acho muito importante. Participante 4

Após a disponibilização da tradução em português do libreto, os participantes receberam as seguintes instruções para a gravação da segunda versão do solo:

- 1) Ler o texto e refletir sobre os significados e as imagens mentais geradas a partir da leitura do libreto;
- 2) Aplicar os significados sugeridos pelo texto aos estudos e à construção interpretativa do solo (3 dias);
- 3) Executar a gravação (4º dia);
- 4) Observar se a exposição ao texto incentivou sua criatividade na interpretação do excerto. Se possível anote como foi este processo.

Ao serem questionados sobre a percepção de mudanças entre as versões gravadas antes e depois do contato com o libreto, pergunta de número 1, os participantes se descreveram mais envolvidos com a obra e mais estimulados a tocá-la após a leitura do texto. O participante 1

descreve como o conhecimento do libreto influencia no seu estado de espírito para sua performance:

[...] Eu me sinto mais preparado. Eu me sinto mais inteiro pra tocar. Eu me sinto mais dentro da música que eu vou tocar. Isso é uma boa pergunta. Essa questão. Isso é uma boa pergunta. Porque aí eu posso perceber que, por exemplo, esse trecho aqui, eu tô lidando com o movimento de dança. Então isso é muito importante. Participante 1

Na pergunta de número 2, quando questionado se o contato com o libreto trouxe mudanças na construção da performance da segunda gravação, o Participante 1 nos trouxe uma reflexão sobre o papel de protagonista que a flauta ocupa em algumas obras e a simbologia do instrumento relacionada ao momento do solo, de maneira que nos leva novamente concluir que a dissolução da relação música e contexto não se faz possível:

Assim como a gente percebe no Gluck, né? Vai tocar o Gluck, a dança dos Espíritos Abençoados. Sem imaginar que na ópera é o momento que o Orfeu vai, porque o Orfeu, ele é aquele que acalma as feras através da música, ou seja, a música tem um poder encantador com o Orfeu, então ele vai ao inferno buscar a Euridice, então tem todo esse enredo em que a flauta tem uma participação protagonista nesse sentido de trazer essa atmosfera, de criar essa atmosfera. Sonora, que é o que tem também na flauta mágica, que a flauta mágica, a flauta tem uma simbologia muito forte, inclusive ela acalma as feras, etc, etc. Então isso tudo está unido nesse todo que é a música. Então eu particularmente não consigo dissociar o conhecimento da música, da obra que você está tocando com a sua performance. Participante 1

Sobre como o conhecimento do contexto pode influenciar na prática da performance, o Participante 1 trouxe o conceito de fluidez do caráter da dança, relacionando novamente a realização rítmica a um desafio:

A partir do momento que eu tenho a consciência de que eu tô lidando com o movimento de dança, mesmo que, igual eu falei antes, que a gente já estuda isso a vida inteira, mesmo que a gente não estuda o negócio metronomicamente, que aliás é um desafio de tocar isso aqui, o ritmo é um dos desafios de tocar isso, mesmo que a gente não estude exatamente metronomicamente, a partir do momento que você faz associação com o momento no cenário que tá acontecendo uma dança, um encontro, alguma coisa que tá sugerindo essa fluidez, eu acho que sim. Aí vai mudar, sim, a sua interpretação. Por exemplo, você perceber ambientes diferentes dentro da mesma peça. Participante 1

Do ponto de vista interpretativo, os participantes não souberam dizer com clareza sobre alguma diferença notável na forma de execução. Este fato possivelmente se deu pelo motivo de não ser objeto deste experimento a audição comparada entre as duas versões pelos participantes. Mas é importante considerar as descrições das próprias percepções dos participantes da segunda performance: "Quando eu toquei a segunda vez, eu me vi muito mais impelido, por causa do texto, a tentar dar um pouco mais de dramaticidade ao trecho do solo", como relata o Participante 3. Da mesma forma, o Participante 2 não soube indicar com precisão alguma

diferença em relação às gravações, mas relatou uma diferença quanto à abordagem da emissão sonora:

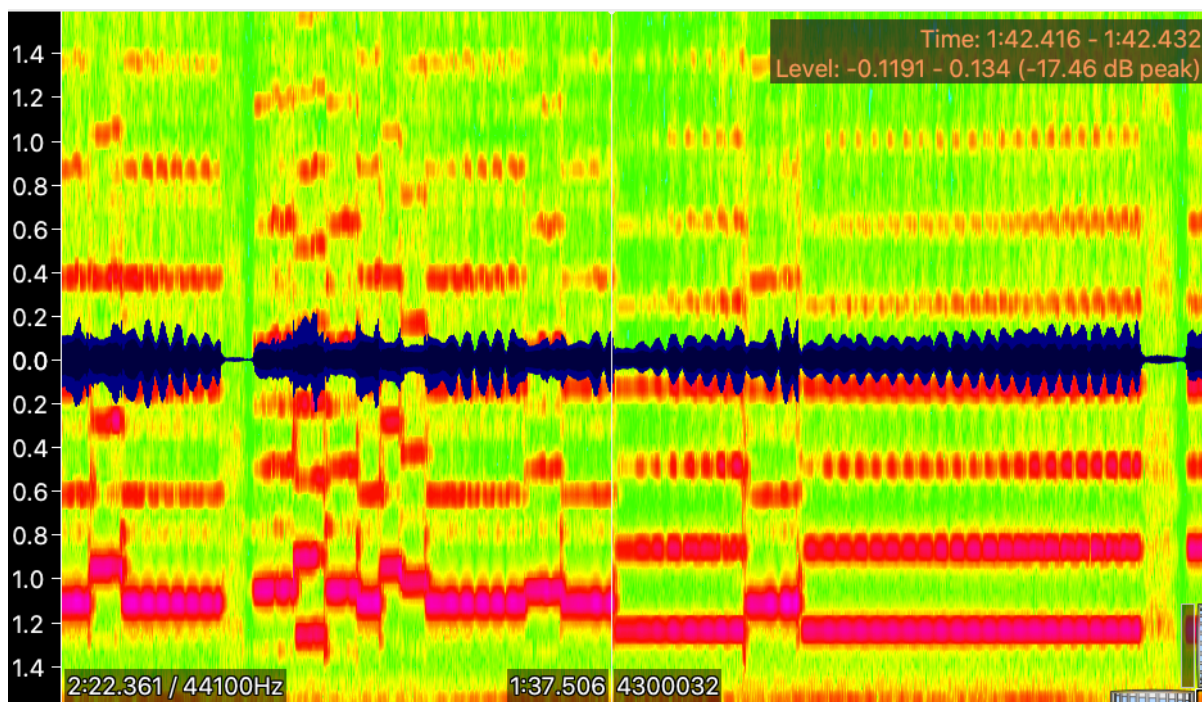
Eu não sei. Eu ouvindo a primeira versão e depois a segunda, me pareceu que eu, de maneira geral, quis tocar um pouco. Um som um pouco mais presente do que a primeira. Não sei se, lendo a história da planície, de algo, espaços maiores, me pareceu que eu tinha que soar mais do que inicialmente. Eu parecia que eu estava tocando um pouco mais, de forma mais dedicada, mais contida. Não sei se inconscientemente eu fiquei pensando na planície, talvez. Eu acho que eu tentei tocar de forma mais ampla. Isso sim, só um pouco mais ampla. Participante 2

Para retratar a sensação descrita pelo Participante 2, trouxemos o gráfico de representação espectral que é uma representação sonora tridimensional, em que nos eixos vertical e horizontal mostra a frequência *versus* tempo, e através das diferentes cores do traço mostra a intensidade *versus* tempo (FRADE, 2023, p. 23). A análise espectral entre as gravações nos mostrou uma diferença de decibéis no ritenuto do c.47, que varia de -17.46 na primeira gravação¹⁴ (Take 1) Figura 10, para -29.45 na segunda gravação (Take 2), Figura 11. O aumento do volume indicado metaforicamente pelo participante 2 como um “som mais amplo” pode ser visualizado na comparação das figuras 10 e 11 nos gráficos de amplitude x tempo do espectrograma:

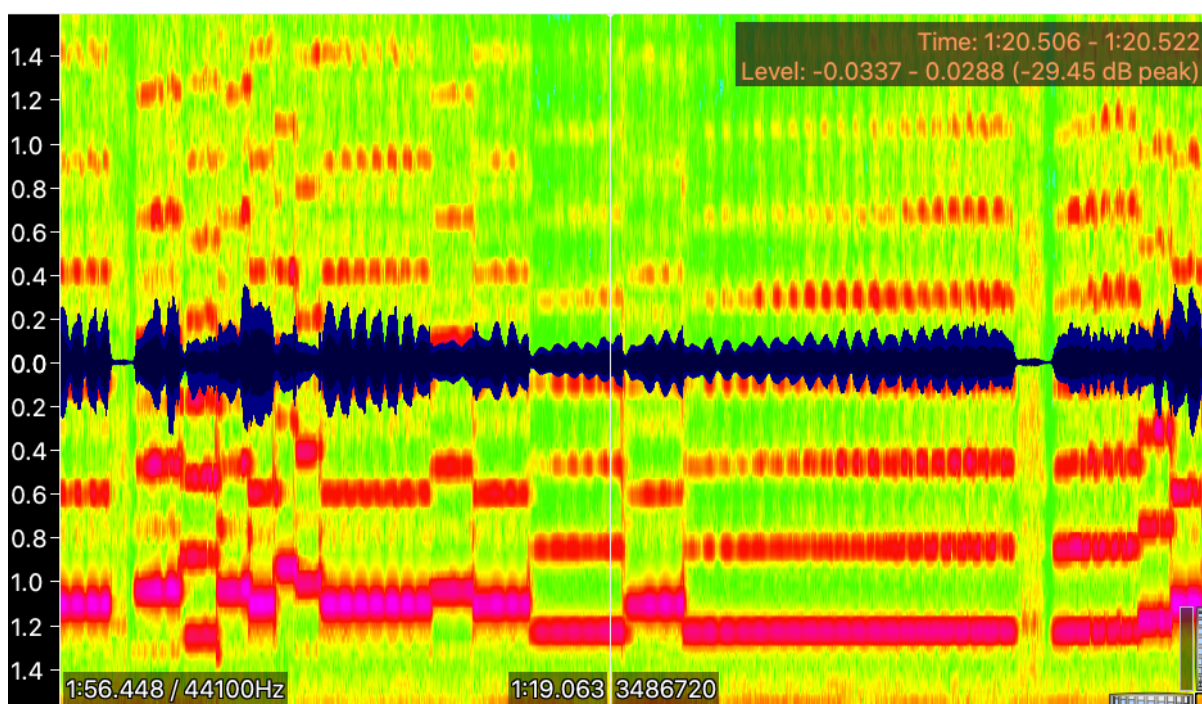


[Figura 9 - Exemplo musical c. 47, onde acontecem nuances de intensidade]

¹⁴ Neste estudo o Take 1 se refere a primeira gravação e o Take 2 se refere a segunda gravação.



[Figura 10 - Take 1, primeira gravação do Participante 2 - imagem dos decibéis (-17.46) no ritenuto do c.47]



[Figura 11 - Take 2, segunda gravação do Participante 2 - imagem dos decibéis (-29.45) no ritenuto do c.47]

Alguns dos participantes também relataram uma maior preocupação com aspectos técnicos na primeira gravação e dificuldades presentes no excerto, e já na segunda gravação, relataram uma tentativa de entrega emocional maior ao solo. Isto pode indicar que o contato com o texto proporcionou novas perspectivas interpretativas que vão além dos aspectos técnicos

usualmente abordados no preparo deste excerto para as audições orquestrais e performances da obra, isto ficou patente na resposta do Participante 4 :

A sensação da primeira gravação, pré-conhecimento do libreto, estava mais ligada ao que eu aprendi a tocar, a tocar, né? Interpretar esse trecho, do que a outras sensações emocionais, vamos dizer assim. Então, acho que estava mais, era mais uma preocupação técnica, né? De fazer todas as notas, o ritmo correto e tudo mais. Agora, no segundo take, eu tentei me ligar mais a, me soltar mais um pouco, né? Da parte técnica, para alcançar esse lugar da sensualidade, da dança, da, da, dessa, dessa coisa de, de que, que ele diz no libreto, no final, né? Que chega um, como é que ele fala? Ele usa, turbilhão, um turbilhão, né? Esse turbilhão que chega e tal. Então, eu acho que acabei explorando muito mais a, a, essa parte, talvez através da dinâmica. Apesar de, na gravação, quando a gente vai ouvir, isso não é muito perceptível, pelo menos através da gravação do telefone.

Participante 4

Ao serem questionados se o contato com o texto do libreto modificou a concepção da performance e de que maneira isso poderia ter ocorrido, dois dos participantes expressaram dificuldade em promover e observar novos elementos interpretativos em suas execuções, mesmo depois do contato com libreto, uma vez que os elementos técnicos interpretativos que aprenderam em aulas e master classes estavam muito sedimentados. Além disso, descreveram dificuldades em desprender-se das exigências técnicas e em serem criativos além dos elementos expressivos notados na partitura dos excerto, como descreve o Participante 1:

Então a gente já tem preconcebido muita coisa de rubato, de vibrato. Então talvez essas coisas que já estão pré-estabelecidas com a gente, desde estudante até profissional, o tempo todo a gente está lidando com esse tipo de repertório. Então eu acredito também que a força, que é muito forte isso, alguns conceitos que já estão pré-estabelecidos e que já estão na nossa performance, já estão fazendo parte da nossa performance, aí eu não sei até que ponto também o conhecimento do texto vem alterar isso ou vem contribuir com isso.

Participante 1

De forma similar ao comentário acima do Participante 1, o Participante 4 comenta que a notação musical de Ravel é muito detalhada, trazendo informações que sugerem quase uma interpretação minuciosamente idealizada pelo compositor, capaz de deixar o intérprete restringido quanto à criatividade e que seria necessário uma imersão mais profunda no estudo deste solo para alcançar uma pessoalidade na sua interpretação:

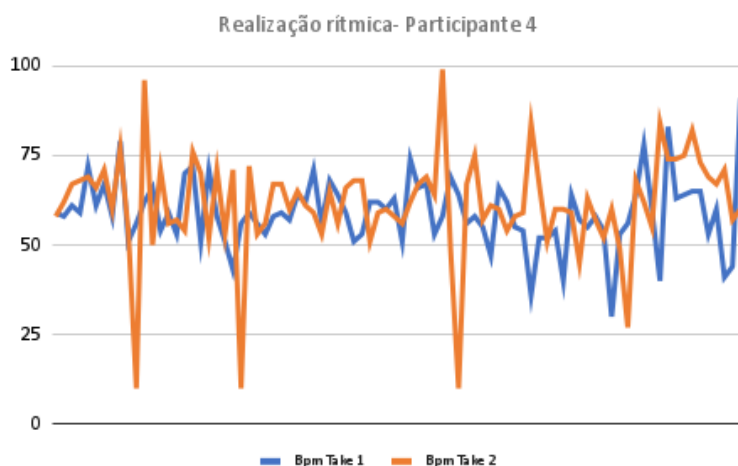
É, como é, um trecho, eu, que eu considero, de difícil execução, é, é difícil dar espaço, pra uma interpretação, mais, intuitiva, eu diria. Não sei se livre, intuitiva. Eu teria que tá, muito mais bem estudado, desse trecho, muito mais, assim, familiarizado, apesar de ser um trecho, que eu estudo, há anos, né? Desde que, que a gente começa, a, a estudar trecho de orquestra, a gente se depara, com esse trecho. Já toquei em prova, e tudo mais. Mesmo assim, não é um trecho, que eu já tenha tocado, é, em, em alguma performance, com orquestra. Então, isso, eu acho que, faz diferença. Faz diferença. Então, a, a dificuldade, de execução, pra mim, ela, também, me traz, uma dificuldade, de, de imprimir, ali, um, uma interpretação, mais, arrojada, não sei como dizer, mais, mais minha, sabe? Apesar de que, eu sei que a interpretação, é minha, né? Mas, é, tem ali, a partitura, ela é, ela é bem específica, no que diz, de respeito, né? As, a, as mudanças dinâmicas, nuances, ela tem bastante informação. Então, eu fico um pouco preso, a essas informações, e um, um pouco

de dificuldade, de me, de me desprender disso, pra, alcançar um outro, nível, de, performance. Participante 4

Ele retrata ainda uma contradição entre a manutenção do andamento e a entrega emocional à poética do solo, um equilíbrio por vezes difícil de obter:

Mas, é, então, a sensação que eu tive tocando pela segunda vez, foi de mais, é, entrega. No sentido, emotivo. Né? No sentido emotivo da coisa. Menos controle, de, de, é, de tempo, por exemplo. Então, teve uns momentos que eu acho que o tempo até passou. Se tivesse uma orquestra me acompanhando, eu acho que, talvez fosse mais difícil. Fazer solo tem essas, essa vantagem. Né? Mas, provavelmente, se tivesse com orquestra, eu teria que ser menos, é, me dar menos liberdade. O que é um paradoxo total, quando você tem um, um, um repertório como esse, que você tem que entregar uma poética junto, mas que você, ao, ao mesmo tempo, tá preso, entre aspas, a uma métrica. Participante 4

Para exemplificar a fala do Participante 4, analisamos a sua realização rítmica comparando as versões pré e pós contato com o libreto. Os dados fornecidos pelas gravações originaram o Gráfico 1, em que o eixo vertical representa a frequência em Hertz e o eixo horizontal o tempo corrido, em bpm (batimentos por minuto). Neste gráfico, a primeira gravação (Take 1) está representada na cor azul, e a segunda gravação (Take 2) está representada pela cor laranja, assim é possível observar como o Participante 4 explorou a flexibilidade rítmica na segunda gravação após o contato com o texto.



[Gráfico 1- Frequência (Hz) x tempo (Bpm). Realização rítmica mais livre do Participante 4 após o contato com o texto. Linhas e azul representam a gravação antes do contato com o texto e as linhas em laranja após o texto]

Assim, percebemos que a questão rítmica, por vezes descrita formalmente na partitura por meio de *stringendos* e afrouxamentos notados ou apenas pelo *rubato*, é um desafio que requer certa maturidade do solista, já que vem acompanhado da orquestra, mas também representa a oportunidade de imprimir os significados do texto.

O Participante 1 também relata dificuldades na execução do excerto, em relação ao início do solo e novamente à questão rítmica:

Essa primeira escala é muito chata de sair, então ela não é fácil de sair, ainda mais quando está gravando. Imagino que na hora lá seja também, tocando. E esse ritmo aqui, o ritmo dela todo, principalmente esse aqui. Eu acho que quando a gente está tocando com o maestro ajuda, porque aí pelo menos te dá um norte, da onde estão os tempos. Porque aqui como é tanto ritmo, é tanta informação rítmica que tem, é muito comum a gente se perder. E por exemplo, eu podia ter gravado com o metrônomo ali no desligado. De jeito nenhum. Você perde totalmente a inspiração, mas lógico, se você de repente colocar no batimento, claro, isso aqui vai sair fora do batimento, é óbvio. A música até quer isso na verdade. Mas eu digo assim, as proporções, são muitas nuances de proporções. Tem que ser mantidas [as proporções], exatamente. Isso não é fácil. Não é fácil manter, porque a gente, ora a gente pode antecipar, a gente pode ser ansioso com alguma proporção rítmica, ora a gente pode ser mais vagaroso com alguma proporção rítmica. Então manter essa unidade rítmica dela é muito difícil. Então acredito até que tocando com o regente, isso fica um desafio bem mais fácil. Apesar de que essa escalinha aqui no começo, tecnicamente ela é bem chata. Participante 1

Ainda sobre a influência do libreto na segunda gravação, o Participante 1 afirma que o conhecimento a respeito do repertório ajuda a compor a formação enquanto músico, amplia horizontes de conhecimento e destaca sua importância de forma indissociada:

Eu acho que a gente não deve desassociar o conhecimento da obra que a gente está tocando, tanto de concepção dessa obra, de ambientação de contextualização histórica, de ambientação com o estilo do compositor, com a vida do compositor, com o que ele estava vivendo naquele momento, com a finalidade a qual foi composta. Participante 1

No que concerne à validação da pesquisa, a pergunta número 5 da entrevista semi-estruturada trouxe as impressões dos participantes a respeito da contribuição do experimento para prática musical e docente. O Participante 1 inicialmente questionou se o contato com o contexto irá "trazer um resultado efetivo na interpretação [...]". Se vai realmente concretizar uma diferença de interpretações mediante você ter o conhecimento ou não ter o conhecimento. "Entretanto, em seguida valida a pesquisa quando afirma que :

Acho muito bom esse tipo de questão que você trouxe, desse trabalho seu, acho muito bom. Eu acho que os alunos, desde o começo, já têm que estar cientes dessa união da música. A música já não é uma arte isolada e o instrumento muito menos. E a gente muitas vezes cai nesse senso comum, de ser flautista. E eu acho que a gente não deve buscar isso. Acho que a gente deve buscar uma interação muito maior. Então, você conhecer os excertos, você conhecer aquilo que você está tocando, eu volto a dizer que eu penso que isso é imprescindível. Então, esse tipo de experimentação que você trouxe, no mínimo, traz clareza. E isso já é um ponto muito importante. No mínimo, vai te dar mais clareza na sua interpretação, no seu conhecimento. Acho muito relevante. Participante 1

Igualmente os Participante 3 e 4 reiteram a validação do experimento proposto quando afirmam que:

Mas, o importante é o desdobramento da pesquisa. Então, acho que nesse aspecto, eu compreendi perfeitamente o objetivo desde o começo. Me fez lembrar que é sempre enriquecedor a gente ter contato, né. Com as histórias, os personagens, né. Essa, como enriquece, né, como enriquece o contexto como um todo. [...] E eu acho que fica, o conteúdo, né, enquanto instrumentista, o conteúdo, ele ganha riqueza, ele ganha profundidade. Então, eu acho que ele tem sua validade pra isso, pra nos fazer lembrar

que sempre tem, que é sempre necessário a gente procurar saber um pouco mais daquilo que estamos tocando. Participante 3

Podemos dizer que nesse aspecto, a experiência proposta e a validação do processo foi reiterada pelos participantes, que disseram ser: "Achei interessantíssimo, achei necessário, acho que é um trabalho que tem relevância pro nosso meio e que você pode expandir de alguma forma depois disso". Participante 4.

Além disso, os participantes 2 e 4 também validaram o tema proposto como ferramenta didática na formação do músico instrumentista, dizendo ser essencial na formação do músico, e que o contexto da obra reflete o momento histórico do compositor ou de sua composição:

Eu sempre falo isso também com meus alunos, a gente tem que entender o contexto, né, da obra, seja, às vezes, sugerido pelo título, seja sugerido por um libreto, quando acompanha. Porque eles, nós, não apenas o artista, mas o ser humano de maneira geral, ele é um reflexo do seu momento histórico. E aquilo que se pretende expressar de forma artística é para fazer alusão, ou mesmo combater alguma questão do seu momento histórico. Ou ele afirma ou ele desafia aquilo que está sendo feito. E não se entender isso é quase como um analfabeto musical. Participante 2

Ah sim eu acho que aí quando a gente fala dos alunos, as pessoas que ainda não estão no meio profissional digamos né, o que pretendem estar, eu acho que isso ainda é mais valioso [...] mas é eu acho mais ainda é essencial um trabalho com um aluno, que ele traga essas referências, que o aluno tenha, saiba fazer o mínimo de uma pesquisa prévia quando ele recebe uma partitura. Participante 4

O Participante 2 também levantou uma questão a respeito do momento ideal em que a inserção do contexto fará diferença dentro da formação do instrumentista, a depender da idade e nível de desenvolvimento no instrumento:

Mas, quando você tem um aluno que está em formação e que ele não tem ainda, ele não está estudando ainda coisas nesse nível de grau de dificuldade. [...]
E, obviamente, a gente vai sempre contextualizar. Falar do compositor, falar um pouco da obra. Ou o que a gente conhece. Ou fazer uma pesquisa juntos. Mas, é, a realidade, muitas vezes, é tão distante, tão distante. Essa realidade imagética, né? Como eles, como se fala, né? Sobretudo na simbologia. Que o aluno não tem bagagem pra entender. Então, a gente tem que criar meios depois, né? Então, assim, dentro do processo. Daí, voltando, esse processo de formação é um processo longo. Então, eu não posso, posso dizer pra você, ah, sim, acho importante. Assim, eu acho que fica uma resposta muito pouco profunda. E daí, eu acho que se a gente refletir sobre o processo de formação, não é? A gente, são muitos contextos. Participante 3

A compreensão dos significados do texto do libreto do Ballet e Suíte Orquestral No 2 *Daphnis et Chloé* de Ravel mostrou-se capaz de motivar flautistas na criação de imagens que os convidaram à imersão na atmosfera da obra. Quando questionados quanto à criação de imagens mentais durante o contato com o libreto, e como inferiram os significados sugeridos ao contexto sonoro, pergunta de número 3 do questionário, obtivemos a descrição de sentimentos como ciúme, medo, dúvida, mistério, solidão, angústia, desejo, desalento, urgência, rejeição, melancolia e paixão. Os métodos de tradução entre esses significados e a transposição para a linguagem da flauta, são comentados a seguir.

O Participante 4 trouxe suas impressões sobre o momento do solo após a leitura do libreto, e curiosamente foi o único participante que soube apontar o momento exato do solo de flauta dentro da narrativa do libreto. Isso se deu porque houve um maior envolvimento com a pesquisa em si. Ele descreve as imagens geradas a partir do contexto, relacionando ao feminino, à dança e à sedução:

Eu acho que no sentido de trazer uma ambiência mais de sonho, sabe não muito pra realidade. É uma coisa entre a realidade, me dá uma coisa assim de sonho mas ao mesmo tempo sentimentos muito humanos de ciúme, de paixão. Então isso humaniza esse cenário fantástico, né? Mas eu acho que o que mais me vem, assim, a imagem, eu acho que desse trecho da dança, que mais vem, talvez seja a feminilidade dos gestos dela dançando. Isso porque ela tá imitando o som da flauta. Então me veio isso, ela tá imitando o som da flauta, mas a flauta também tem que, faz um, uma movimentação muito sensual, né? Feminina. Eu acho que é uma simbiose, que tem que existir, né? Então é isso que me trouxe mais assim essa imagem dela realmente é, dançando pra ele, né assim por aí são muitas imagens, né mas essa acho que é a principal. Participante 4

Sobre a utilização dos recursos expressivos, o Participante 1 cita o uso do vibrato e da dinâmica para dar contorno à narrativa:

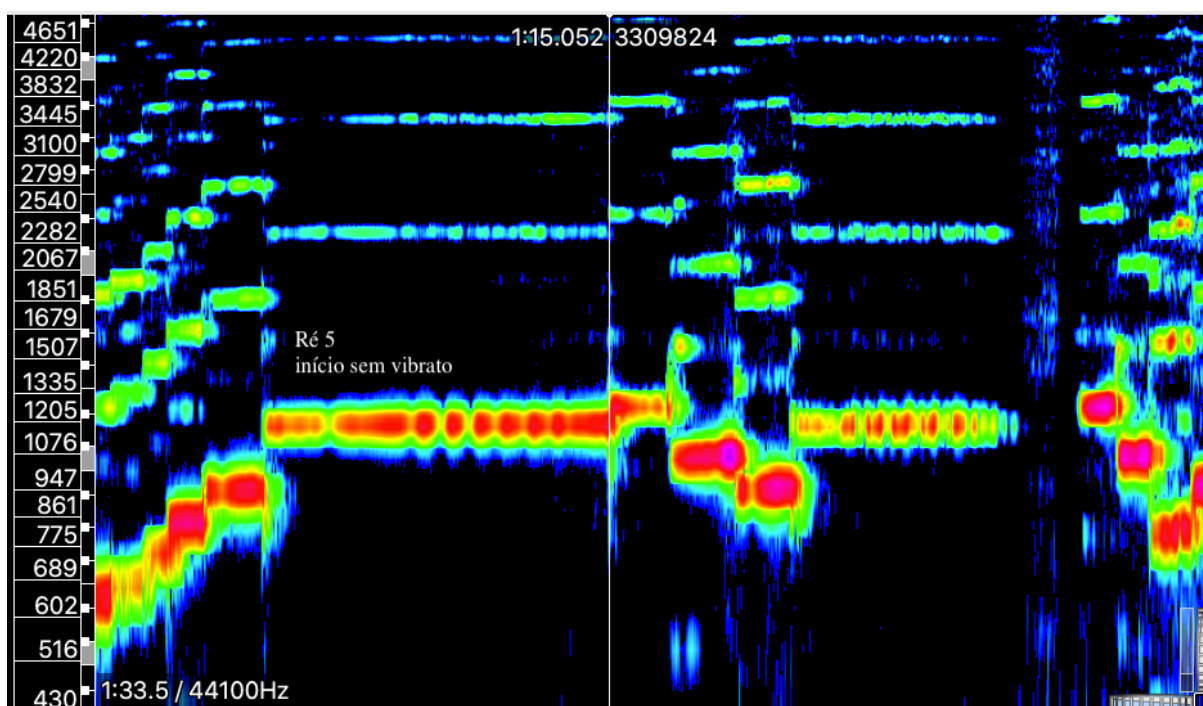
É lógico que a gente tenta, com a técnica, talvez fazer uma mudança de sonoridade, uma mudança de som, de timbre, que tenta trabalhar muito com a dinâmica. Eu acho muito importante nesse tipo de repertório trabalhar dinâmica, principalmente os garfos crescendo, diminuindo. Usar os ornamentos, o vibrato como ornamento para compor essa história toda que vai ser narrada. Participante 1

O Participante 1 também destaca a associação da música com a dança, historicamente presente desde o Egito Antigo, traduzindo em "mais fluidez no tocar, mais essas nuances de dinâmica", lembrando que mesmo sem o corpo de baile da versão Suíte No 2 a característica descritiva é da dança, e deve haver leveza.

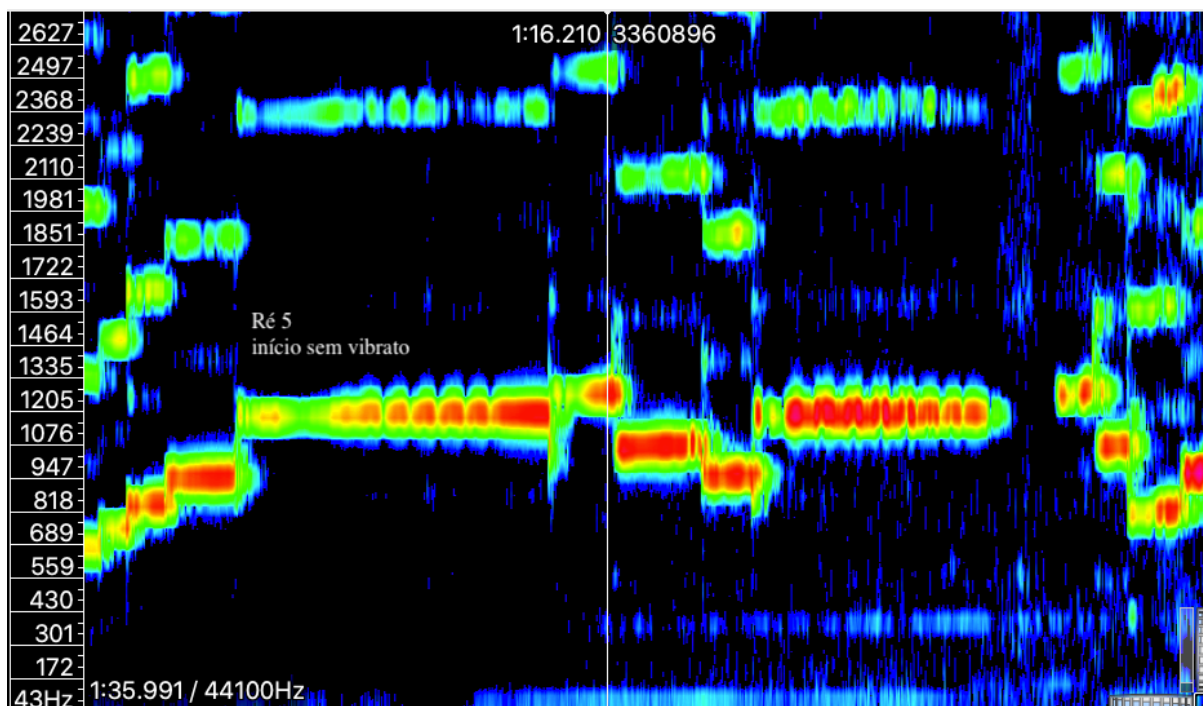
Ao ser questionado sobre como traduzir sonoramente a atmosfera da dança entre Daphnis et Chloé num reencontro apaixonado, o Participante 1 descreve como utiliza os recursos expressivos e como traduz o conteúdo emocional do solo:

Eu criaria mistérios. Como se fosse o misterioso tentando conquistar. O misterioso no reencontro. Por exemplo, aqui no compasso 178, né? Esse ré, ele de repente você prepara pra chegar nele. E aí, talvez sejam perceptíveis na minha gravação, eu começo ele sem vibrato. E aí eu vou colocando vibrato à medida que o crescendo vai acontecendo. Então isso é uma forma de buscar esse encantamento, esse galanteio, vamos dizer assim. Um outro ponto que eu acho mais difícil da peça que é essas quiálteras aqui de seis, depois essas semifusas. Isso aqui buscar mais uma intensidade rítmica. Não ser exatamente metronômico, mas você criar a intensidade a partir do ritmo, que eu acho que é isso que ele quis, ao ponto de você estar encantando. Você está trazendo pra perto a Chloé. Então você vai buscar encantar. E você chama ela. Então acho que esse tipo de coisa, está o tempo todo aqui acontecendo. Então trabalhar com essas nuances de suspense, de repente menos ênfase, mais ênfase, criar esses climas, eu acho que sim, aqui cabe muito isso. Participante 1

Para demonstrar a fala do Participante 1 quando afirma que "eu começo ele [a nota Ré do c.50] sem vibrato. E aí eu vou colocando vibrato à medida que o crescendo vai acontecendo", trouxemos as Figuras 12 e 13 com as imagens das realizações dos vibratos nos Takes 1 e 2. Podemos observar a variação no desenho da forma de onda sonora ocasionada pelo uso do vibrato na nota Ré 5. As Figuras nos mostram pouca diferença em suas realizações, elas sugerem uma escolha interpretativa bem sedimentada, mantendo um padrão interpretativo aproximado mesmo após o contato com o libreto:



[Figura 12 - Análise da realização do vibrato na nota ré no c.50 do Take 1, Participante 1]



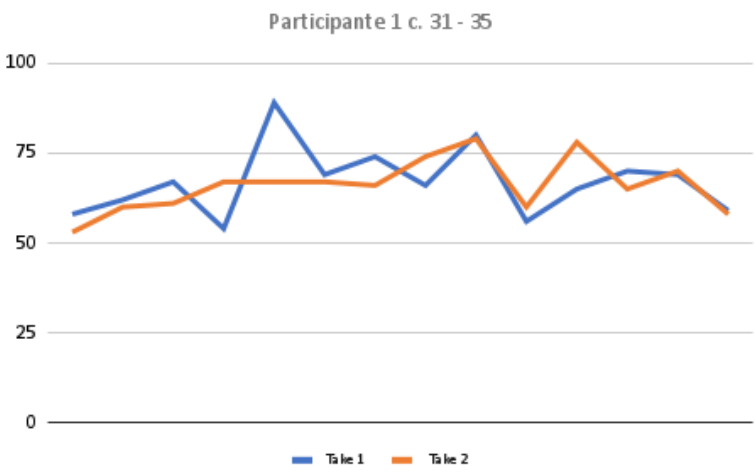
[Figura 13 - Análise da realização do vibrato na nota ré no c.50 do Take 2, Participante 1]

Como cita o Participante 1, trouxemos os gráficos dos bpm¹⁵ através da análise espectrográfica para demonstrar que, nestes trechos que ele indica, as gravações de fato acusam nuances acentuadas na realização rítmica. Estes exemplos acontecem no início do solo nos c.31-55 (Figura 14 e Gráfico 2), entre as fusas no c.36 (Figura 15 e Gráfico 3), e ao final do solo no c.50 (Figura 16 e Gráfico 4) onde percebemos um *rallentando* nas colcheias, respectivamente:



[Figura 14 -Exemplo musical c.31 -35, onde acontecem nuances acentuadas na realização rítmica]

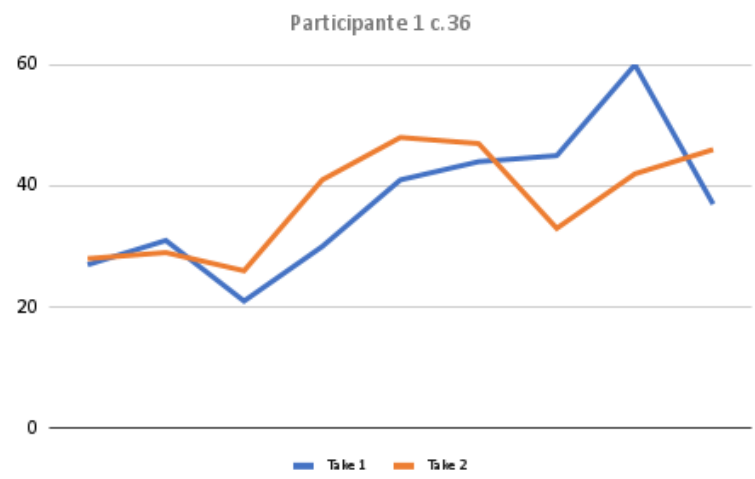
¹⁵ Bpm - Batimentos por minuto, corresponde a velocidade rítmica. Unidade usada para medição da pulsação do coração humano e do andamento musical.



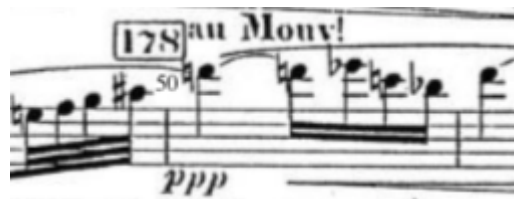
[Gráfico 2 - Frequência (Hz) x tempo (Bpm) - Nuances acentuadas de realização rítmica entre Take 1 e Take 2, nos c.31 - 35, Participante 1]



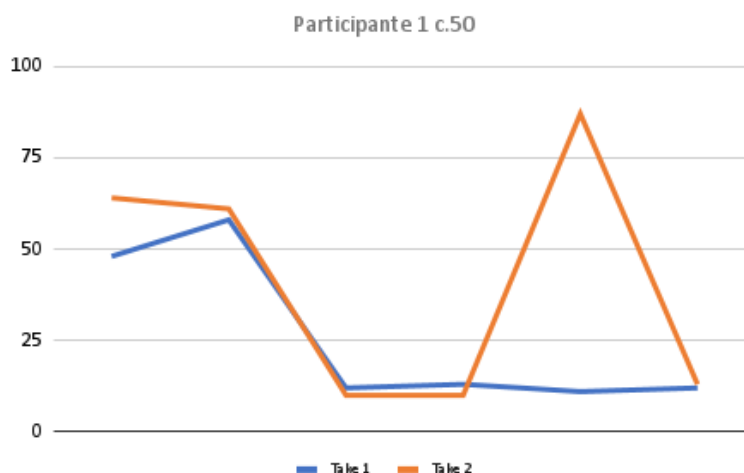
[Figura 15 - Exemplo musical c.36, onde acontecem nuances acentuadas na realização rítmica]



[Gráfico 3 - Frequência (Hz) x tempo (Bpm) Nuances acentuadas de realização rítmica entre Take 1 e Take 2, no c.36, Participante 1]



[Figura 16 - Exemplo musical c.50, onde acontecem nuances acentuadas na realização rítmica]



[Gráfico 4 - Frequência (Hz) x tempo (Bpm) - Nuances acentuadas de realização rítmica entre Take 1 e Take 2, nos c.50, Participante 1]

O Participante 4 imprimiu os significados sugeridos pelo texto, e traduziu essas emoções associadas por meio da manipulação dos elementos sonoros como dinâmicas e timbre, trazendo o conceito de "som aberto":

É, mas tem um jogo de Rejeição, né, tem um jogo acho que ela é tão, ela vai e volta, né, ela cresce e depois ela se recolhe. Essa coisa elástica desse, desse trecho, desse excerto, é o que eu acho mais difícil, né, de fazer o controle, de ter um som bem aberto, né Pra todo mundo ouvir. E ao mesmo tempo misterioso. É um paradoxo total muito da psique, né dos personagens. É complexo a gente pode ficar horas falando sobre isso aqui, né, e também o texto diz que a flauta toca uma melodia melancólica, então talvez na primeira gravação, que eu não tenha tido contato com essa expressão, eu tivesse imprimido uma interpretação um pouco mais é, extrovertida talvez e nessa segunda vez mesmo ela tendo rompantes de paixão e coisas um pouco mais livres tentava trazer essa ideia da melancolia ao mesmo tempo.

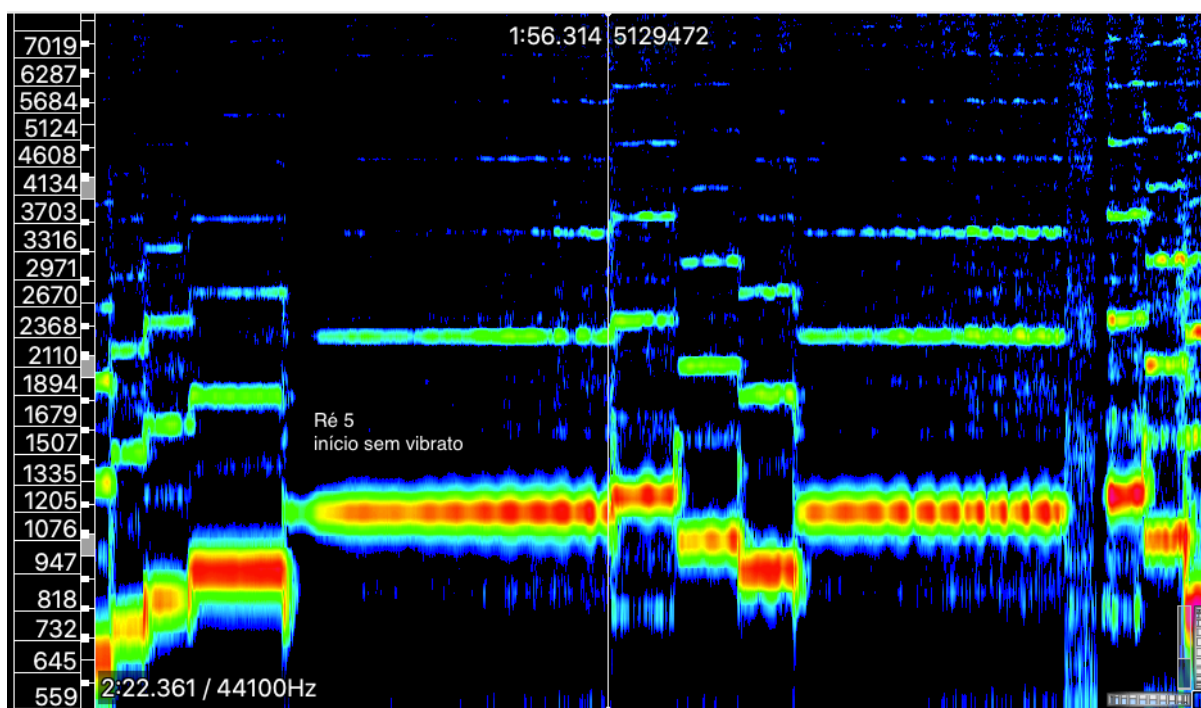
Participante 4

Ainda sobre a utilização dos significados do texto como recurso na construção interpretativa, o Participante 2 cita a percepção dos afetos contidos no contexto da obra, e exemplifica como o uso do vibrato e até os momentos de pausa podem ser utilizados como ferramenta para traduzir os significados em resultados sonoros:

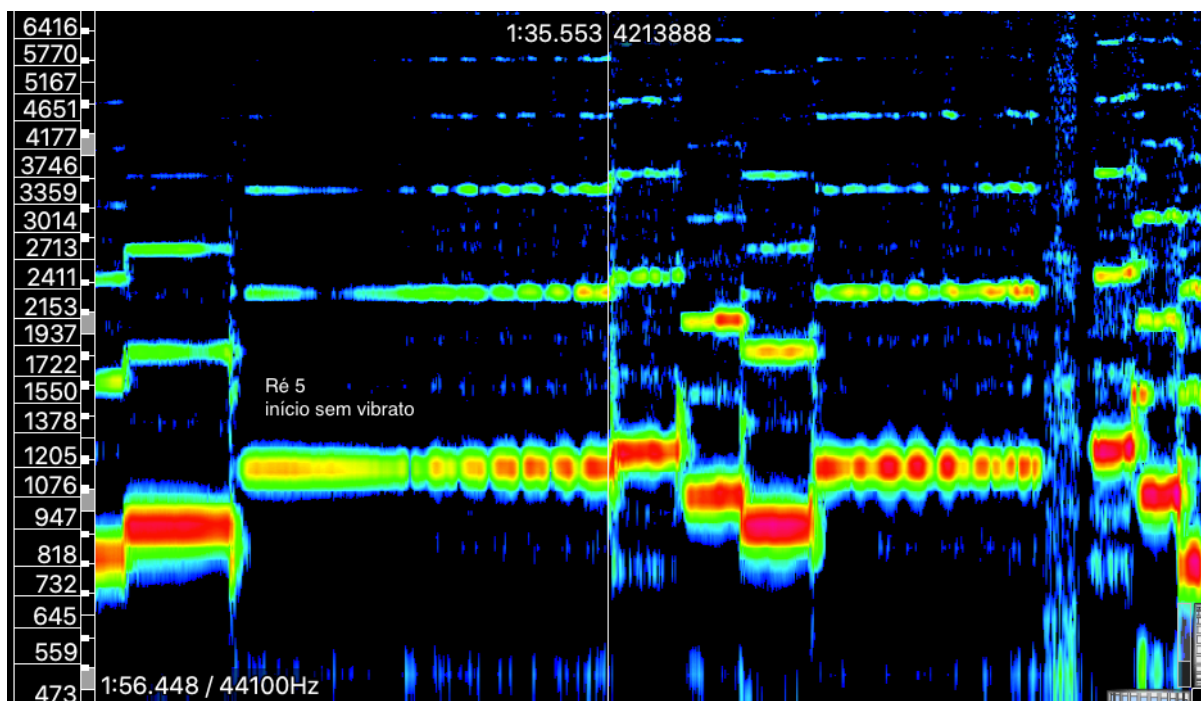
Você entendendo qual é o afeto que aquilo está relacionado, acho que com certeza influencia, né? O seu tocar, a sua intensidade, a forma como você vai fazer o vibrato

ou não vai fazer o vibrato, as pausas dramáticas. Tudo eu acho que é contaminado se você tem um pouco de noção, pelo menos, da história, né? Participante 2

Analizamos então o vibrato usado pelo Participante 2 em um ponto sensível do solo, onde o pianíssimo aparece pela primeira vez, representado pela nota Ré (c.50, Figura 16), que representa o colorido da dissonância guardada na melodia, assim como o compositor escreve no começo do solo. Notamos que há uma tendência dos Participantes em geral em iniciar a nota sem vibrato, e adicioná-lo posteriormente, o que também representou uma tênue mudança entre sua realização nos Take 1 e Take 2, com o aumento da velocidade conforme as Figuras 17 e 18:



[Figura 17 - Análise da realização do vibrato na nota ré no c.50, Take 1, Participante 2]



[Figura 18 - Análise da realização do vibrato na nota ré no c.50, Take 2, velocidade do vibrato aumenta em relação ao Take 1, Participante 2]

A intensificação do vibrato pode sugerir em termos interpretativos um aumento da dramaticidade, com a intensão de imprimir sentimentos como relatado pelo Participante 2. Do nosso ponto de vista, escolher o timbre e o tipo de vibrato para dar a impressão correta é essencial, uma vez que esses recursos expressivos também são comumente utilizados para indicar variações de dinâmica, como no caso de um pianíssimo, neste contexto específico.

No entanto, ao passo que o Participante 2 optou por intensificar o vibrato no Take 2, o exemplo nas Figuras 17 e 18 refletem a ideia de concepções bem estabelecidas como o piano com o vibrato mais lento ou sem vibrato, reforçando a fala do Participante 1 durante a entrevista, onde diz que o conhecimento e as impressões estilísticas a respeito do solo estão sedimentadas pelas aulas que já teve, e que isso poderia trazer alguma dificuldade em criar uma nova versão.

De acordo com Pádua (2009. p.116)¹⁶, a obra musical "é aquilo que percebemos dela", sendo que essa percepção é diretamente relacionada às vivências de cada performer, e suas as

¹⁶ Uma canção não é simplesmente uma canção. Ela é aquilo que percebemos dela, fruto de nossa interação com seus elementos, no momento em que intérprete e objeto têm suas fronteiras diluídas e estabelecem entre si um entrelugar dialógico. Cabe ao intérprete criar seus mecanismos de leitura, diversos para diferentes áreas do conhecimento. A interpretação é produção de sentido, e, em suma, produção de conhecimento. (PÁDUA, 2009. p. 116)

escolhas interpretativas são o reflexo do universo singular do intérprete. O Participante 3 traz uma percepção do que seria fora do senso comum para o solo, e justifica que "o que pode parecer para mim pode não transparecer para o outro", na complexa tentativa de de tradução dos sentimentos para os parâmetros sonoros, e contrapõe sua impressão para o momento do solo:

Ele [o texto] me passou um sentimento. Ele sempre me proporcionou e, assim, reafirmou um canto solitário. Então, assim, eu não consigo ver esse aspecto sensual que qualquer outra pessoa possa ver. Eu não. Eu vejo, assim, eu vejo um sentimento de solidão, de contemplação, de angústia. Mas eu não consigo pensar isso. Eu vejo ele, assim, de outra forma. Como se fosse uma dança sensual. Não. Eu acho, eu vejo sempre um texto, um texto, um texto musical, estamos bem falando disso, carregado de muita tristeza. Participante 3

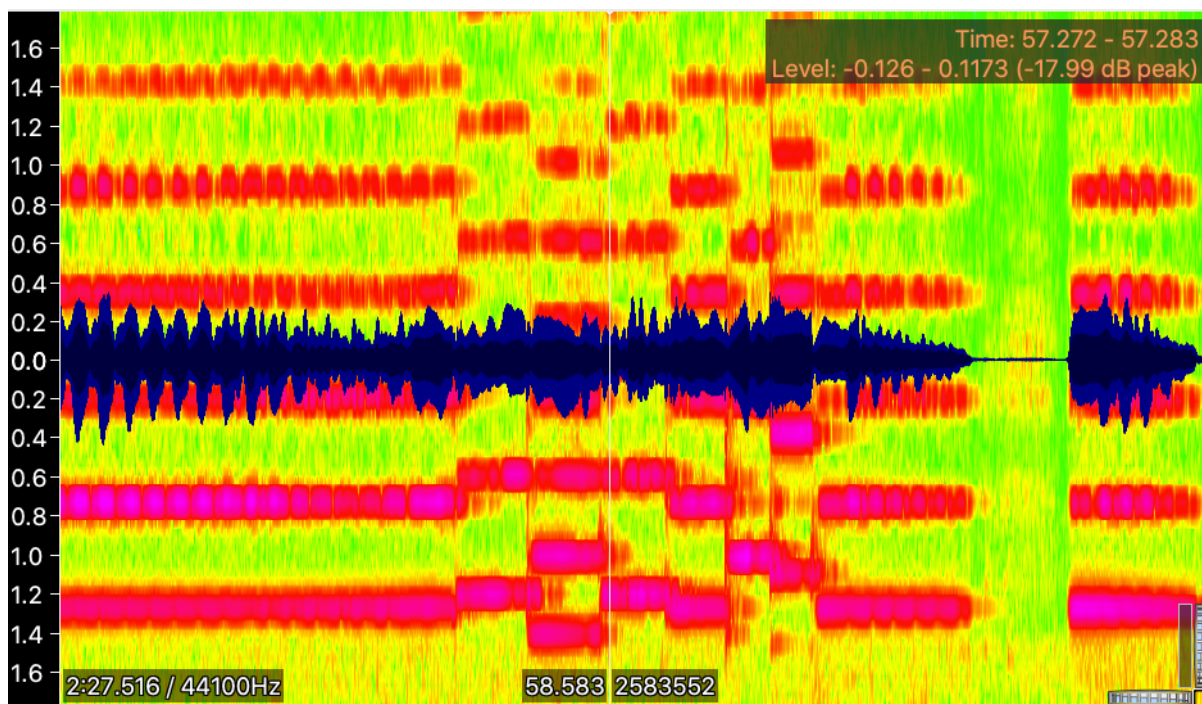
Sobre as propostas interpretativas utilizadas, o Participante 3 descreve suas escolhas relacionadas ao contexto:

Eu tentei exagerar um pouco mais nas dinâmicas, certo? Também no [...] número 177, do trecho da minha parte, [...], eu tentei fazer um diminuendo maior [c.39-41]. É. Como se fosse, assim, um desalento, não é? E você, daí ela retoma forças para reagir um pouco mais até que chegue essa parte. [...] Ainda no trecho do 177, é, nesse trecho onde você tem os si's repetidos, não é? [c.42-43] Eu tentei, é, demonstrar uma certa, uma certa pressa. [...] Então, assim, uma certa pressa. Uma certa angústia, uma pressa. E na escala, assim, na escala ascendente, né, na primeira escala ascendente, eu tentei segurar um pouquinho, eu dei um pouco mais de ênfase no Lá Agudo, antes de chegar no Sol, né? Participante 3

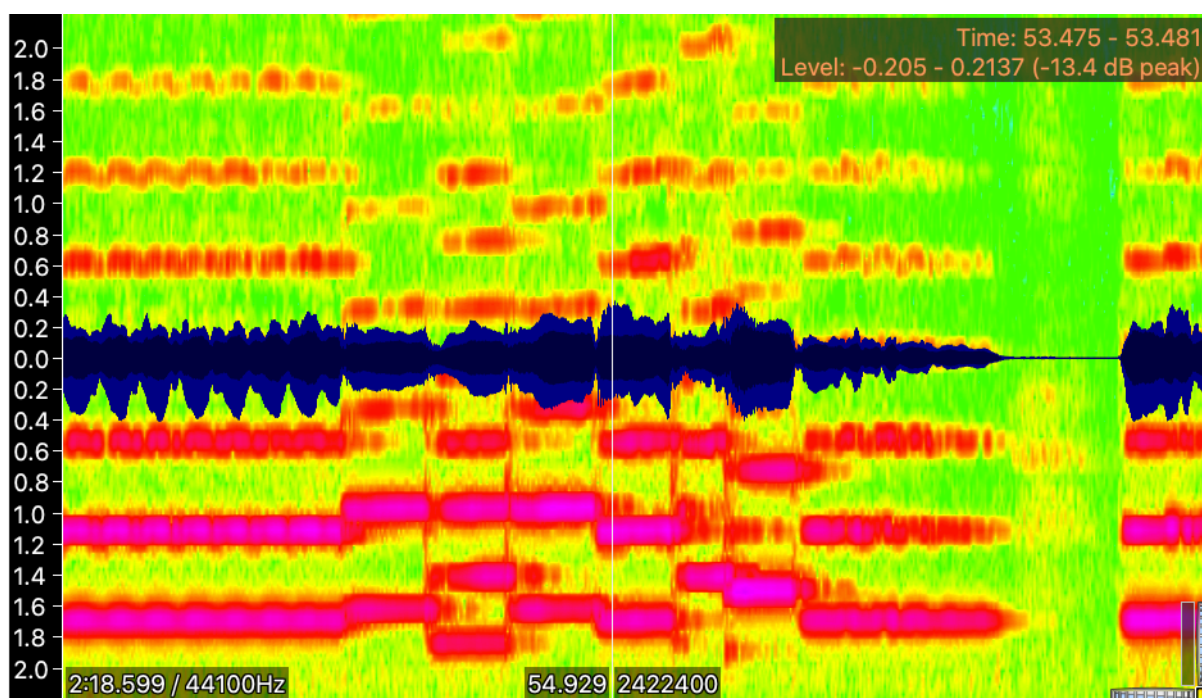
Encontramos a presença de um diminuendo mais acentuado na segunda gravação nos c.39 a c.41, exatamente onde indica o Participante 3, que começa na nota C# no segundo tempo do c. 41. Neste trecho a análise espectrográfica mostrou uma diferença entre -17.99dB e -13.4dB entre gravações. Esta diferença pode ser visualizada comparando as figuras 20 e 21:



[Figura 19 - Exemplo musical N. 177 de ensaio, c.39 - 41]



[Figura 20 - imagem dos decibéis (-17.99) no c.41, Take 1, Participante 3]



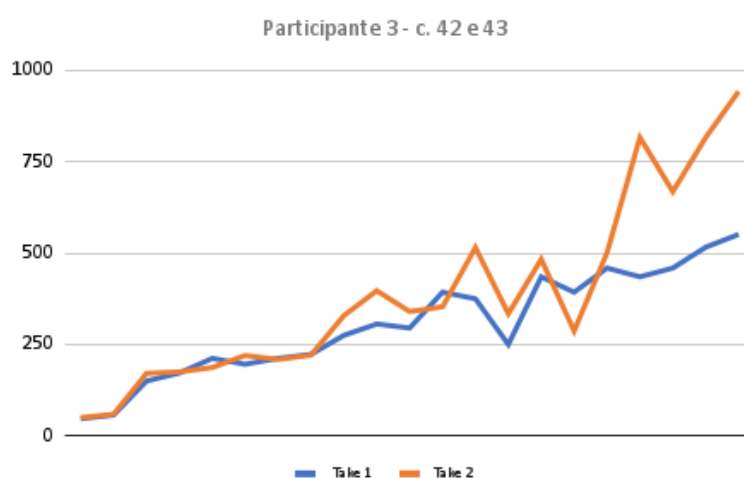
[Figura 21 - imagem dos decibéis (-13.4) no c.41, cor vermelha mais tênue na linha melódica da flauta indicando menor volume sonoro na passagem, Take 2, Participante 3]

Analizamos o trecho da nota si, que aparece repetidamente como surge na fala do Participante 3, e percebemos que a ideia descrita de transmitir "uma certa pressa" ficou nítida na análise, como mostra o gráfico a seguir. Figura 22 mostra o trecho com a nota si

repetidamente nos c.42 e c.43 e o Gráfico 5 mostra como o Take 2 teve nuances rítmicas mais acentuadas que na primeira.

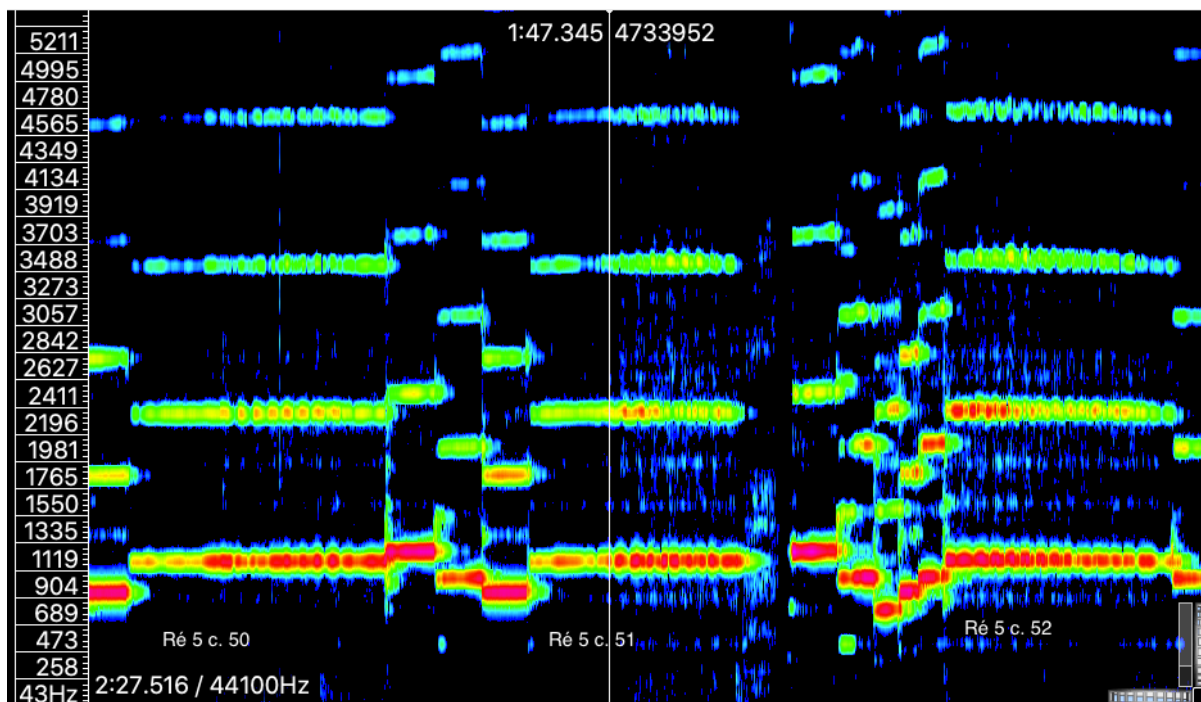


[Figura 22 - Exemplo musical , nota si aparece repetidamente c.42 e 43]

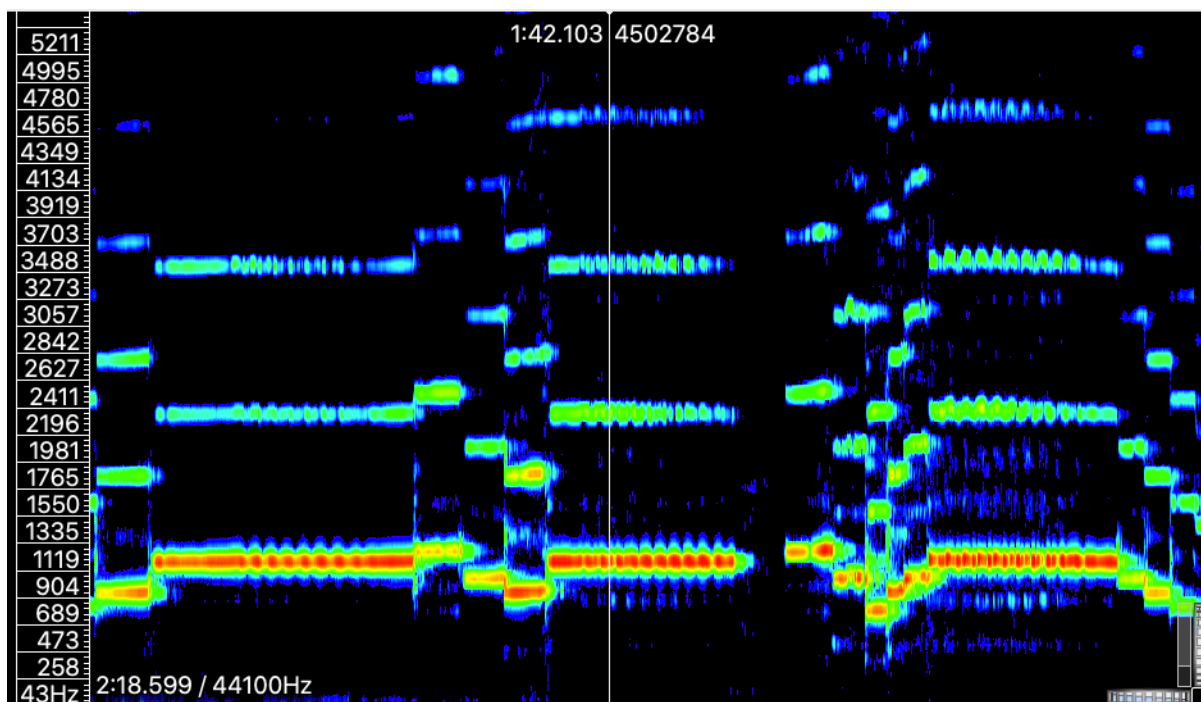


[Gráfico 5 - Frequência (Hz) x tempo (Bpm) - Nuances mais acentuadas de realização rítmica no Take 2, c.42 e 43, Participante 3]

Analizamos também, a realização do vibrato no pianíssimo da nota Ré no c.50, seguido de suas repetições nos c.51 e c.52 executado pelo Participante 3, onde podemos comparar nas Figuras 23 e 24 a intensificação de sua realização a cada repetição, e podemos observar as sutis modificações entre as versões dos Takes 1 e 2:



[Figura 23- Intensificação do vibrato a cada nota ré no c.50, 51 e 52, Take 1, Participante 3]



[Figura 24 - Intensificação do vibrato a cada nota ré no c.50, 51 e 52, Take 2, Participante 3]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A metodologia proposta se mostrou eficaz para entendermos melhor de que forma os entrevistados se relacionam com o conteúdo programático de *Daphnis et Chloé* de Maurice

Ravel no sentido de traduzir os significados do texto em linguagem sonora e aplicá-los na construção interpretativa. A exemplo, os dados coletados nas entrevistas revelaram que os flautistas selecionados se sentiram incentivados a criar novos subsídios interpretativos a partir do contato com o texto do libreto. Os flautistas revelaram os significados que compreenderam do texto e como os traduzem em linguagem sonora manipulando elementos sonoros como vibrato, dinâmicas, realização rítmica, dentre outros. Vale salientar que alguns dos entrevistados relataram se sentir mais livres para interpretar o excerto após o contato com o libreto.

É importante mencionar que a fundamentação teórica usada neste estudo também se mostrou efetiva. Os processos interpretativos usados pelos autores da literatura da flauta citados no capítulo 3, e as teorias tradutórias de Peirce, Jakobson e Haroldo de Campos, contribuíram para a compreensão do uso da tradução e da simbologia como ferramenta na construção da expressividade e sentido musical, que podem ser explorados em outros contextos.

Desta forma, compreendemos que os flautistas participantes receberam um incentivo à construção de suas interpretações de forma mais engajada nos seus processos interpretativos quando incluíram os significados do contexto como ferramenta para a expressão musical. Isso se deu tanto de maneira indireta, afetando o estado de espírito e envolvimento para executar o solo, quanto de forma direta, traduzindo os significados em linguagem sonora, como discutido anteriormente. Vale salientar que, a criação de imagens mentais a partir da leitura do libreto viabilizou a tradução das metáforas ao universo sonoro da flauta, e a escolha consciente dos recursos técnicos expressivos auxiliou na formação de uma assinatura artística através do olhar singular do intérprete.

Assim, o papel de protagonista desempenhado pela flauta no contexto do excerto selecionado e sua simbologia, nos leva a concluir que a dissolução da relação música-libreto não se faz possível, e que a percepção deste fato afeta diretamente o nível de entendimento dos significados da obra. Além disso, a prática superficial deste excerto sem a compreensão da participação dos outros instrumentos incluídos na orquestração pode alterar ou reduzir os significados da obra afetando a compreensão do papel desempenhado pelo músico.

Este estudo também nos revelou que a dicotomia entre as dificuldades apontadas na manutenção das exigências técnicas, e a entrega emocional à poética do solo, podem afetar diretamente a criatividade gerando uma contradição entre aspectos técnicos e artísticos.

A relevância deste estudo para a prática profissional e pedagógica, apesar de validada pelos Participantes deste experimento, pode ser explorada em um espectro mais amplo de

Participantes, em um outro estudo, de modo a refletir melhor o comportamento do músico de orquestra frente às decisões artísticas ao ter contato com o contexto textual das obras.

Levantamos ainda a discussão sobre a viabilidade da inclusão de um prefácio, ou resumo do libreto, junto às partes cavadas dos instrumentos de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, ou mesmo nos livros de excertos, de maneira a promover um conhecimento mais amplo da obra e performances mais engajadas.

Este trabalho trouxe contribuições significativas para minha prática como flautista e professora. A pesquisa resultou em um grande impacto ao incentivar uma busca mais aprofundada pelos significados das obras com que trabalho, especialmente no contexto orquestral, e validou como esse entendimento enriquece a prática interpretativa. Proporcionou uma compreensão mais clara sobre a importância do “todo” no processo interpretativo, evidenciando que a linha melódica da flauta, mesmo em papel solista, é apenas uma pequena parte de um contexto maior. Nesse sentido, o significado da obra de arte traduz-se pela capacidade perceptiva de quem a interpreta e na forma como a comunica. Para os alunos, o estudo pode servir como fonte de inspiração e estímulo à criatividade, promovendo uma conexão com a música que vai além das notas, explorando o significado mais amplo da arte.

BIBLIOGRAFIA

BARROS, Luís Claudio. **A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso.** 2008. 265 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BAXTRESSER, Jeanne. **Orchestral Excerpts for Flute with Piano Accompaniment.** King of Prussia: Theodore Presser Company, 1995.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Longus. *Encyclopedia Britannica*, 28 nov. 2011. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Longus>. Acesso em: 18 set. 2023.

BOEHM, Theobald. **La flauta y la interpretación flautística.** Madrid: Mundimúsica, 1991.

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance.** Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 05-22, 2006.

CLUFF, Jennifer. **Lorna Mcghee teaches Daphnis.** 2019. Disponível em: <https://jennifercluff.blogspot.com/2019/02/lorna-mcghee-teaches-daphnis.html>. Acesso em: 25 set. 2023.

DEBOST, Michel. **The simple flute: from A to Z.** New York: Oxford University Press, 2002.

FRADE, Rodrigo Manoel. **A diversidade sonora na flauta transversal: representações conceituais e acústicas, aplicações pedagógicas e criativas**. 2023. 123 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

_____. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, Jose Benedito Viana. **Trechos orquestrais para flauta transversal de Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez e César Guerra-Peixe: propostas interpretativas a partir de uma catalogação de Carlos Rato**. 2013. 149 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V.; BURKHOLDER, J. P. **A History of Western Music**. 7th. ed. New York: Norton, 2006.

GUERRA JUNIOR, Antonio Lemes. **Semiótica**. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2019.

HERNÁNDEZ, Gina Arantxa Arbeláez. **Metáforas como estratégia de ensino em aulas de graduação em flauta transversal no Brasil: dois estudos de caso**. 2022. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

HULL, Arthur Eaglefield. **Modern Harmony, its explanation and application**. London: Augener, 1915.

JAKOBSON, R. **Two Aspects of Language**. In: **Language in Literature**. Edição de K. Pomorska e S. Rudy. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1987. p. 95-114.

KUEHN, F. M. C. **Interpretação – reprodução musical – teoria da performance**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 7-20, 2012.

LATARTARA, John; GARDINER, Michael. **Analysis, Performance, and Images of Musical Sound: Surfaces, Cyclical Relationships, and the Musical Work**. *Current Musicology*, New York, n. 84, Fall 2007.

LOCKSPEISER, Edward. Serge Diaghilev. *Encyclopedia Britannica*, 15 ago. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Serge-Pavlovich-Diaghilev>. Acesso em: 22 set. 2023.

MALPASS, D. W. **A Historical Examination: The Role of Orchestral Repertoire in Flute Pedagogy**. 2013. 103 f. Tese (Doutorado em Música) - University of Nevada, Las Vegas, The Graduate College, College of Fine Arts, Department of Music, Las Vegas, Nevada, 2013. Disponível em: <https://digitalscholarship.unlv.edu/thesesdissertations/1857>. Acesso em: 26 jul. 2023.

MARIA, Julio. **Nelson Freire: O que os Jovens que estudam 12 horas por dia vão transmitir? O estudo?** *Estadão*, 2016. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,nelson-freire-o-que-os-jovens-que-estudam-12-horas-por-dia-va-o-transmitir-o-estudo,10000097047>. Acesso em 20 jun. 2023.

MILLARD, R. **Musical Structure, Narrative, and Gender in Ravel's Daphnis et Chloé**. 2017. 381 f. Thesis (Doctor of Philosophy) - Royal Holloway, University of London, London, 2017. Disponível em: <https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/29535670/2017MillardRCDPhD.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2023.

PÁDUA, M. P. D. **Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia**. 2009. 275 p. Tese (Doutorado em Letras/Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RAVEL, M. **Daphnis and Chloe: In Full Score**. New York: Dover, 1989.

RODRIGUES, Tatiane D. F. F.; OLIVEIRA, Guilherme S.; SANTOS, Josely A. **As pesquisas qualitativas e quantitativas na educação**. *Revista Prisma*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 154-174, 2021. Disponível em: <https://revistaprisma.emnuvens.com.br/prisma/article/download/49/41>. Acesso em: 25 jul. 2023.

SCRUTON, R. **Programme Music**. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, v. XV, p. 283-287, 1998.

SILVA, Alfredo R. **O Andante do Concerto Op.3 de Serge Koussevitzky: práticas de performance na sua gravação histórica de 1929**. 2016. 97 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SILVA, C. A. D. **Audições para vagas de flauta em orquestras profissionais: uma análise geográfica**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE, II., 2014, Vitória. *Revista dos Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical*. Vitória: Editora UFES, 2014. v. 1.

STRAUS, Rachel. Fokine, Michel (1880–1942). *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Taylor and Francis, 2016. Disponível em: <https://www.rem.routledge.com/articles/fokine-michel-1880-1942>. doi:10.4324/9781135000356-REM993-1. Acesso em: 22 set. 2023.

TAFFANEL, P.; GAUBERT, P. **Méthode Complète de Flûte**. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

WYE, Trevor. **Practice books for the flute**. Omnibus edition. Londres: Novello, 2003. v. 1 a 5.

YOUNG, S. J. **A Survey of Orchestral Excerpt Books for the Flutist**. 2015. 225 f. Tese (Doutorado em Música) – Florida State University, College of Music, Tallahassee, Florida, 2015. Disponível em: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253153/datastream/PDF/view>. Acesso em: 02 out. 2020.

ANEXO I

Questionário preliminar a fim de incluir ou excluir o participante

Nome:

Idade:

Atuação profissional:

1- Você é flautista atuante em orquestra sinfônica profissional?

() Sim

() Não

2- Você tem conhecimento do texto do libreto do ballet?

() Sim

() Não

3- Já tocou a obra do estudo proposto em orquestra?

() Sim

() Não

4- Você tem interesse em participar do experimento e disponibilidade para duas gravações e entrevista?

() Sim

() Não

5- Das audições orquestrais que já participou, qual a frequência do excerto objeto deste estudo?

6- Você costuma ler os libretos das obras que toca?

7- Costuma buscar inspirações em outras fontes artísticas?

ANEXO II

Roteiro de entrevista semi-estruturada pós experimento

Nome:

1-Você notou alguma diferença entre as duas performances gravadas? Quais?

2-Você considera que o contato com o texto do libreto modificou a construção da sua performance na segunda gravação? De que maneira?

3-O contato com o texto do libreto lhe proporcionou a criação de imagens mentais das cenas? Quais significados o texto sugeriu para você e como transformou esses significados em elementos sonoros?

4-Como você acredita que a relação interartes e os conteúdos extra musicais podem ajudar na tradução das intenções do compositor e do contexto da obra?

5-Qual a contribuição do experimento para sua prática musical e qual relevância acredita ter na formação do músico instrumentista?

6-Há algo a mais a considerar que não foi abordado pelo experimento?

ANEXO III

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Prezado **participante**,

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa O solo de flauta do Ballet e Suíte Oquestral N°2 *Daphnis et Chloé* de Ravel: os significados do texto do libreto na construção interpretativa do flautista, desenvolvida por Antônio Carlos Guimarães e Nara Franca Rodrigues, **no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ).**

Sobre o objetivo geral

O objetivo geral desta pesquisa é investigar se a compreensão dos significados do texto do libreto do ballet *Daphnis et Chloé* de Ravel podem influenciar os flautistas na construção interpretativa do solo de flauta.

Por que o participante está sendo convidado (critério de inclusão)

O convite à sua participação se deve ao fato de você ser flautista com experiência de orquestra e não ter tido contato com a tradução do libreto do ballet.

A sua participação é voluntária, isto é, ela **não é obrigatória**, possuindo plena autonomia para decidir se quer ou não participar, bem como retirar sua participação a qualquer momento. Você não será penalizado(a) de nenhuma maneira caso decida não consentir sua participação, ou desistir da mesma. Contudo, ela é muito importante para a execução da pesquisa.

Serão garantidas a confidencialidade e a privacidade das informações prestadas.

Mecanismos para garantir a confidencialidade e a privacidade

Qualquer dado que possa identificá-lo, inclusive referências de imagem e áudio, será omitido na divulgação dos resultados da pesquisa, e o material será armazenado em local seguro.

A qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar ao pesquisador informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste documento.

Além disso, caso haja alguma intercorrência física ou psíquica comprovadamente ocasionada pela pesquisa, você terá a devida assistência, condições de acompanhamento, tratamento, orientação e ressarcimento pelo grupo de pesquisadores

Identificação do participante ao longo da pesquisa

No presente projeto, você será identificado por um nome fictício, bem como a orquestra na qual integra.

Procedimentos detalhados que serão utilizados na pesquisa

A sua participação consistirá em ser interlocutor de duas entrevistas que serão realizadas de forma totalmente on-line, através do aplicativo Google meet. Além da sua participação na entrevista, você deverá gravar e compartilhar através do aplicativo Google Drive o excerto selecionado em duas versões conforme orientação.

Tempo de duração da entrevista

O tempo de duração da entrevista é de 40 minutos, podendo ser estendido de acordo com a disponibilidade do participante e poderá ser interrompida pelo mesmo a qualquer momento.

Guarda dos dados e material coletados na pesquisa

As entrevistas e gravações do excerto serão gravadas em áudio e vídeo, se os participantes assim autorizarem, e posteriormente transcritas. Os dados serão armazenados em arquivos digitais, assim como os resultados, mas somente terão acesso aos mesmos a pesquisadora e seu orientador.

Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, por pelo menos 5 anos, conforme Resolução 466/12 e orientações do CEPESJ.

Explicitar benefícios diretos (individuais ou coletivos) ou indiretos aos participantes da pesquisa

Os benefícios aos participantes desta pesquisa serão:

Benefícios diretos:

- Possibilidade de acesso a novas abordagens à respeito do fazer artístico-musical associadas aos processos de tradução que conectam os sons a outras formas de expressão, e que transcendem territórios linguísticos entre as manifestações artísticas, de maneira contruibuir para construção da identidade artística.
- Possibilidade de compartilhar suas experiências e práticas docentes com a comunidade científica.
- Satisfação por colaborar com uma pesquisa científica que busca contribuir de forma construtiva para os conhecimentos acerca da relevância do contexto textual em um repertório programático e intermediático para uma performance artisticamente mais rica.

Benefícios indiretos:

- Ampliação dos conhecimentos científicos acerca da sua área de atuação.

Previsão de riscos ou desconfortos e procedimentos para minimizá-los

Riscos ou desconfortos:

- Desconforto ao responder alguma das questões.
- Desconforto com a forma como suas respostas serão abordadas no texto final.
- Quanto ao uso de imagem, adiciona-se a possibilidade de risco de vazamento uma vez que as entrevistas serão gravadas em áudio e vídeo.

Procedimentos para minimizá-los:

- Os participantes terão acesso ao texto final antes da publicação, podendo solicitar alguma modificação caso discordem da forma como sua entrevista foi abordada;
- Serão dadas as seguintes orientações a todos os participantes: As entrevistas serão confidenciais; o participante não será identificado pelo nome no texto da dissertação para que seja mantido o anonimato; os indivíduos receberão esclarecimento prévio sobre a pesquisa; a entrevista poderá ser interrompida a qualquer momento; garantia de sigilo; participação voluntária. A sensibilidade e percepção dos pesquisadores será também ferramenta indispensável na minimização destes possíveis riscos.
- Conforme Resolução CNS no. 510/2016 art.19, o(a) participante da pesquisa que vier a sofrer qualquer tipo de dano resultante de sua participação na pesquisa, previsto ou não no Registro de Consentimento Livre e Esclarecido, tem direito a assistência e a buscar indenização.

→ Para minimizar as possibilidades de vazamento de imagem e áudio, as gravações das entrevistas serão armazenadas em arquivos digitais, mas somente terão acesso aos mesmos a pesquisadora e seu orientador.

Sobre divulgação dos resultados da pesquisa

Os resultados da pesquisa poderão ser divulgados em artigos e eventos científicos e uma cópia da dissertação será enviada aos participantes via e-mail.

Uso da Imagem

Não será feito uso de imagem nesta pesquisa. As gravações da entrevista e excerto por vídeo, quando autorizadas, não serão publicadas de nenhuma forma.

Considerações finais:

Uma via original do TCLE com assinatura e rubrica será fornecida ao participante.

Não haverá nenhum custo pela sua participação neste estudo. Os pesquisadores irão arcar com as despesas referentes à pesquisa.

Por favor, sinta-se à vontade para fazer qualquer pergunta sobre este estudo. Se outras perguntas surgirem mais tarde, você poderá entrar em contato com os pesquisadores. Em caso de dúvida quanto à condução ética do estudo, entre em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da CEPSJ. O Comitê de Ética é a instância que tem por objetivo defender os interesses dos participantes da pesquisa em sua integridade e dignidade e para contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos. Dessa forma o comitê tem o papel de avaliar e monitorar o andamento do projeto de modo que a pesquisa respeite os princípios éticos de proteção aos direitos humanos, da dignidade, da autonomia, da não maleficência, da confidencialidade e da privacidade.

Tel e Fax - (0XX) 32- 3379- 5598 e-mail: cepsj@ufsj.edu.br

Endereço: Praça Dom Helvécio, 74, Bairro, Dom Bosco, São João del-Rei, Minas Gerais, cep: 36301-160, Campus Dom Bosco.

Se desejar, consulte ainda a Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (Conep): Tel: (61) 3315-5878 / (61) 3315-5879 e-mail: conep@saude.gov.br.

Contato com o pesquisador a responsável: Antônio Carlos Guimarães

Email: acguima@ufsj.edu.br **Telefone:** (32) 9 8841 2550 **Contato com a pesquisadora**

colaboradora:

Nara

Franca

Rodrigues

Email: narafrc@hotmail.com **Telefone:** (31) 9 73040830

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar. Declaro que este documento foi elaborado em duas vias, rubricadas em todas as suas páginas e assinadas, ao seu término, pelo convidado a participar da pesquisa, ou por seu representante legal, assim como pelo pesquisador responsável, ou pela(s) pessoa(s) por ele delegada(s).

São João del-Rei, ____ de _____ de 2024.

Nome do Participante

Assinatura do Participante

Prof. Dr. Antonio Carlos Guimarães

Nara Franca Rodrigues

ANEXO IV

Libreto

Daphnis et Chloé - Maurice Ravel (1912)

Première partie. Une prairie à la lisière d'un bois sacré. Au fond, des collines. À droite, une grotte, à l'entrée de laquelle, taillées à même le roc, sont figurées trois Nymphes, d'une sculpture archaïque. Un peu vers le fond, à gauche, un grand rocher affecte vaguement la forme du dieu Pan. Au second plan, des brebis paissent. Une après-midi claire de printemps. Au lever du rideau, la scène est vide.

Entrent des jeunes gens et des jeunes filles, portant des corbeilles de présents destinés aux Nymphes. Peu à peu la scène se remplit. La foule s'incline devant l'autel des Nymphes. Les jeunes filles entourent les socles de guirlandes.

Danse religieuse. Tout au fond l'on découvre Daphnis précédé de ses troupeaux. Chloé le rejoint. Ils s'acheminent vers l'autel et disparaissent à un tournant. Daphnis et Chloé entrent au premier plan et viennent se prosterner devant les Nymphes. La danse s'interrompt. Émotion douce à la vue du couple.

Les jeunes filles attirent Daphnis et l'entourent de leurs danses. Chloé ressent les premières atteintes de la jalousie. À ce moment, elle est entraînée dans la danse des jeunes gens. Le bouvier Dorcon se montre particulièrement entreprenant. Daphnis à son tour semble dépité. Danse générale. À la fin de la danse Dorcon veut embrasser Chloé. Innocemment elle prête la joue. Mais d'un geste brusque Daphnis écarte le bouvier et s'approche tendrement de Chloé. Les jeunes gens s'interposent. Ils se placent devant Chloé et éloignent doucement Daphnis. L'un d'eux propose un concours de danse entre Daphnis et Dorcon. Un baiser de Chloé sera le prix destiné au vainqueur.

Danse grotesque de Dorcon. La foule imite ironiquement les gestes gauches du bouvier, qui termine sa danse au milieu d'un rire général.

Danse légère et gracieuse de Daphnis. Tous invitent Daphnis à recevoir la récompense. Dorcon s'avance aussi, mais il est chassé par la foule qui l'accompagne de rires bruyants. Les rires s'interrompent devant le groupe radieux que forment Daphnis et Chloé enlacés. La foule se retire emmenant Chloé. Daphnis reste, immobile, comme en extase. Puis il se couche à plat ventre sur l'herbe, la figure dans ses mains.

Lyceion entre. Elle aperçoit le jeune pâtre, s'approche, lui soulève la tête en lui mettant les mains devant les yeux. Daphnis croit à une espièglerie de Chloé. Mais il reconnaît Lyceion et veut s'éloigner. Lyceion danse. Comme par mégarde elle laisse tomber un de ses voiles. Daphnis le ramasse et le lui repose sur les épaules. Ironique, elle reprend sa danse qui, plus langoureuse, s'anime jusqu'à la fin. Un autre voile glisse à terre qui est de nouveau relevé par Daphnis. Dépitée, elle s'enfuit, moqueuse, laissant le jeune berger très troublé.

L'on perçoit des bruits d'armes, des cris de guerre qui se rapprochent. Au second plan, des femmes traversent la scène, poursuivies par les pirates. Daphnis songe à Chloé, peut-être en danger, et sort précipitamment pour la secourir. Chloé accourt, éperdue, cherchant un abri. Elle se jette devant l'autel des Nymphes, implorant leur protection. Un groupe de brigands fait

irruption, aperçoit la jeune fille et l'enlève. Daphnis entre cherchant Chloé. Il découvre à terre une sandale qu'elle a perdue dans la lutte. Fou de désespoir, il maudit les divinités qui n'ont su protéger la jeune fille et tombe évanoui, à l'entrée de la grotte.

Une lumière irréaliste enveloppe le paysage. Une petite flamme brille soudain sur la tête d'une des statues. La nymphe s'anime et descend de son piédestal. La deuxième nymphe. La troisième nymphe. Elles

se concertent et commencent une danse lente et mystérieuse. Elles aperçoivent Daphnis. Elles se penchent et essuient ses larmes. Elles le raniment et le conduisent vers le rocher. Elles invoquent le dieu Pan. Peu à peu la forme du dieu se dessine. Daphnis se prosterne suppliant. Tout s'éteint.

Deuxième partie

Derrière la scène, on entend des voix, très lointaines d'abord. Des appels de trompes au loin. Les voix se rapprochent.

Une lueur sourde. On est au camp des pirates. Côte très accidentée. Au fond, la mer. À droite et à gauche, perspective de rochers. Une trirème se découvre, près de la côte. Par endroits, des cyprès. On perçoit les pirates, courant çà et là, chargés de butin. Des torches sont apportées, qui finissent par éclairer violemment la scène.

[Danse guerrière]. Bryaxis ordonne d'amener la captive. Chloé, les mains liées, est trainée par deux pirates. Bryaxis lui ordonne de danser.

Danse suppliante de Chloé. Elle tente de fuir. On la ramène avec violence. Désespérée, elle reprend sa danse. De nouveau, elle essaie de s'échapper. Elle est encore ramenée. Elle s'abandonne au désespoir, pensant à Daphnis.

Bryaxis veut l'entraîner. Elle supplie. Le chef l'emporte triomphant. Soudain l'atmosphère semble chargée d'éléments insolites. Par endroits, allumés par des mains invisibles de petits feux s'allument. Çà et là, des êtres fantastiques rampent ou sautillent. Les chèvre-pieds surgissent de toutes parts et entourent les brigands. La terre s'entrouvre. Formidable, l'ombre de Pan se profile sur les montagnes du fond, dans un geste menaçant. Tous fuient, éperdus.

Troisième partie. Le décor semble se fondre. Il est remplacé par le paysage de la première partie à la fin de la nuit.

Aucun bruit que le murmure des ruisselets amassés par la rosée qui coule des roches. Daphnis est toujours étendu devant la grotte des Nymphes. Peu à peu le jour se lève. On perçoit des chants d'oiseaux. Au loin, un berger passe avec son troupeau. Un autre berger traverse le fond de la scène. Entre un groupe de pâtres à la recherche de Daphnis et Chloé. Ils découvrent Daphnis et le réveillent. Angoissé, il cherche Chloé du regard. Elle apparaît enfin, entourée de bergères. Ils se jettent dans les bras l'un de l'autre. Daphnis aperçoit

la couronne de Chloé. Son rêve était une vision prophétique : l'intervention de Pan est manifeste.

Le vieux berger Lammon explique que, si Pan a sauvé Chloé, c'est en souvenir de la nymphe Syrinx, dont le dieu fut épris autrefois. Daphnis et Chloé miment l'aventure de Pan et de Syrinx. Chloé figure la jeune nymphe errant dans la prairie. Daphnis/Pan apparaît et lui déclare son

amour. La nymphe le repousse. Le dieu devient plus pressant. Elle disparaît dans les roseaux. Désespéré, il arrache quelques tiges, en forme une flûte et joue un air mélancolique. Chloé réapparaît et figure, par sa danse, les accents de la flûte. La danse s'anime de plus en plus et, dans un tournoie- ment éperdu, Chloé tombe dans les bras de Daphnis.

Devant l'autel des Nymphes, il jure sa foi sur deux brebis. Entre un groupe de jeunes filles costumées en bacchantes, agitant des tambourins. Daphnis et Chloé s'enlacent tendrement. Un groupe de jeunes hommes envahit la scène. Joyeux tumulte. Danse générale. Daphnis et Chloé. Dorcon.

***Daphnis et Chloé* - Maurice Ravel (1912)**

Tradução livre (Sofia Ceccato)

Primeira parte.

Uma pradaria às margens de um bosque sagrado. Ao fundo, colinas. À direita, uma gruta, de onde talhadas na rocha, aparecem três Ninfas, de uma escultura arcaica. Um pouco mais ao fundo, à esquerda, um grande rochedo lembra vagamente a forma do deus Pan. Em segundo plano, ovelhas pastam. Uma tarde clara de primavera. Ao levantar das cortinas, a cena está vazia.

Entram jovens moços e jovens moças, trazendo cestas de presentes destinados às Ninfas. Pouco a pouco a cena vai se enchendo. A multidão se inclina diante do altar das Ninfas. As moças rodeiam os pedestais de flores.

Dança religiosa. Bem ao fundo vemos Daphnis precedido de seu rebanho. Chloé junta-se a ele. Eles se encaminham para o altar e desaparecem em uma curva. Daphnis e Chloé entram em primeiro plano e se curvam diante das Ninfas. A dança se interrompe. Doce emoção com a visão do casal.

As jovens moças provocam Chloé e a cercam com sua dança. Chloé sente as primeiras pontadas de ciúme. Neste momento ela está no meio da dança das jovens. O boiadeiro Dorcon se mostra particularmente audacioso. Daphnis por sua vez parece desapontado. Dança geral. Ao fim da dança Dorcon tenta beijar Chloé. Inocentemente ela dá a face. Mas em um gesto brusco Daphnis empurra o boiadeiro e se aproxima afetuosamente de Chloé. As jovens intervêm. Eles se colocam diante de Chloé e afastam gentilmente Daphnis. Um deles propõe um concurso de dança entre Daphnis e Dorcon. Um beijo de Chloé será o prêmio destinado a vencedor.

Dança grotesca de Dorcon. A multidão imita ironicamente os gestos desajeitados do boiadeiro que termina sua dança em meio ao riso geral.

Dança leve e graciosa de Daphnis. Todos convidam Daphnis a receber a recompensa. Dorcon avança também, mas é perseguido pela multidão que acompanha-lhe com gargalhadas. Os risos se interrompem diante do casal radiante que forma Daphnis e Chloé abraçados. A multidão se retira levando embora Chloé. Daphnis fica imóvel, como que em êxtase. Depois, ele se deita de bruços na relva, o rosto em suas mãos.

Lyceion entra. Ela avista o jovem pastor, se aproxima, levanta sua cabeça, colocando suas mãos diante de seus olhos. Daphnis acredita ser uma brincadeira de Chloé. Mas ele reconhece Lyceion e quer se afastar. Lyceion dança. Como por descuido, ela deixa cair um de seus véus. Daphnis pega-o e o coloca de volta em seus ombros. Ironicamente, ela retoma a sua dança, num primeiro momento mais lânguida, mas que se anima até o fim. Um outro véu desliza ao chão e é novamente recolhido por Daphnis. Decepcionada, ela se vai, caçoando dele, deixando o jovem pastor muito incomodado.

Ouvimos ruídos de armas, gritos de guerra que se aproximam. Em segundo plano, mulheres atravessam a cena, perseguidas pelos piratas. Daphnis imagina que Chloé possa estar em perigo, e sai precipitadamente para socorrê-la. Chloé sai apressada, perdida, procurando um abrigo. Ela se joga sobre o altar das Ninfas, implorando por sua proteção. Um grupo de bandidos irrompe, avistam a jovem moça e a carregam. Daphnis entra procurando por Chloé. Ele acha no chão uma sandália que ela perdeu durante a luta. Louco de desespero ele maldiz as divindades que não souberam proteger a moça e cai desmaiado, na entrada da gruta.

Uma luz irreal envolve a paisagem. Uma pequena chama brilha sobre a cabeça de uma das estátuas. A Ninfa toma vida e desce de seu pedestal. A segunda Ninfa. A terceira Ninfa. Elas conversam entre si e começam uma dança lenta e misteriosa. Elas avistam Daphnis. Elas se inclinam e secam suas lágrimas. Elas o reanimam e o conduzem até o rochedo. Elas invocam o deus Pan. Pouco a pouco a forma do deus aparece. Daphnis se prostra, suplicante. Tudo se apaga.

Segunda Parte.

Atrás da cena, ouvimos vozes, bem distantes de início. Chamados de trombetas ao longe. As vozes de aproximam.

Um brilho opaco. Estamos no campo dos piratas. Uma costa bastante acidentada. Ao fundo, o mar. À esquerda e à direita, perspectivas de rochedos. Uma trirreme aparece, perto da praia. Aqui e acolá, ciprestes. Ouvimos os piratas, correndo de lá pra cá, carregados de tesouros. Tochas são carregadas, e terminam por iluminar violentamente a cena.

(Dança de guerra). Bryaxis ordena que tragam a prisioneira. Chloé, com as mãos amarradas, é arrastada por dois piratas. Bryaxis a ordena que dance.

Dança suplicante de Chloé. Ela tenta fugir. Trazem-na de volta com violência. Desesperada, ela volta a dançar. Mais uma vez ela tenta escapar. É de novo capturada. Ela se entrega ao desespero, pensando em Daphnis.

Bryaxis quer puxá-la. Ela suplica. O chefe a carrega triunfante. Subitamente a atmosfera parece carregada de elementos estranhos. Por ali, acesas por mãos invisíveis, pequenos fogos brilham. Aqui e ali, seres fantásticos se arrastam ou saltitam. Os faunos surgem de todas as partes e circundam os bandidos. A terra se entreabre. Assustadora, a sombra de Pan surge nas montanhas ao fundo, fazendo um gesto ameaçador. Todos fogem, amedrontados.

Terceira Parte.

O cenário parece se fundir. Ele é substituído pela paisagem da primeira parte no fim de noite.

Nenhum ruído a não ser o murmúrio do orvalho que escorre pelas rochas. Daphnis continua deitado diante da gruta das Ninfas. Pouco a pouco, amanhece. Ouvimos o canto dos pássaros. Ao longe, um pastor passa com seu rebanho. Outro pastor atravessa o fundo da cena. Entra um grupo de pastores à procura de Daphnis e Chloé. Eles acham Daphnis e o acordam. Angustiado, ele procura por Chloé olhando ao redor. Ela aparece enfim, rodeada por pastores. Eles se jogam um nos braços do outro. Daphnis vê a coroa de Chloé. Seu sonho foi uma visão profética: a intervenção de Pan se manifesta.

O velho pastor Lammon explica que, se Pan salvou Chloé, foi em memória da Ninfa Syrinx, por quem o deus já fora apaixonado. Daphnis e Chloé imitam a aventura de Pan e Syrinx. Chloé é a jovem ninfa vagando pela pradaria. Daphnis/Pan aparece e declara seu amor por ela. A ninfa o rejeita. O deus fica mais insistente. Ela desaparece nos juncos. Desesperado, ele arranca algumas hastes para formar uma flauta e toca uma melodia melancólica. Chloé reaparece e imita, através de sua dança os sons da flauta. A dança vai ficando cada vez mais animada e, num turbilhão selvagem, Chloé cai nos braços de Daphnis. Diante do altar das Ninfas, ele jura sua fé, ofertando duas ovelhas. Um grupo de moças entram vestidas de bacantes, tocando tamburins. Daphnis e Chloé se abraçam com ternura. Um grupo de jovens invade o palco. Alegre alvoroço. Dança geral. Daphnis e Chloé. Dorcon.

Bibliografia:

MAURICE, Ravel. Daphnis et Chloé. Disponível em <https://booklets.idagio.com/825646166787.pdf>. Acesso em: 27 de junho 2024.

Excerto selecionado⁴

Anexo V

PARTIE 1 - Precede o

solo]

(01-36)
[170] [171]

01

P^{te} Fl.

G^de Fl.

Fl. en sol

Htb.

Cl.

Cl.B.

F^a et 2^e Bⁿs

3^e Bⁿ C.Bⁿ

Cors

Sourdines

pp

pizz.

mp

f

Le vieux berger Lammon explique que, si Pan a sauvé Chloë, c'est en souvenir de la nymphe Syrinx dont le dieu fut épris

[170] [171]

2 Vens Solos

Sourdines

pp

1^{er}s Vens Div.

Sourdines

pp

2^{es} Vens Div.

Sourdines

pp

Alt. Div.

Sourdines

pp

Vell's Div.

Sourdines

pp

C. B. Dir

Sourdines

arco

pp

224

11 **172** Lent $\text{♩} = 104$

Fl. Fl.

G. Fl.

Fl. en sol

Hrb.

Cor A.

E. 2: B. 2s

Cors

1re Hrp.

2me Hrp.

1ers Vous Div.

2es Vous Div.

Alt. Div.

Velles Div.

C. B.

Chloé figure la jeune nymphe errant dans la prairie.

172 Lent $\text{♩} = 104$

pp

arco

pp

Unia

pp

Unia

pp

arco

pp

pp

15 **173** *Très ralenti*

Pte Fl. *pp*
1^{re}
pp

Gdes Fl. *pp*

1. en sol

Htb.

Cor A.

1^{re} et 2^e B^{ous}

Cors *Sourdines pp*
Sourdines pp

1^{re} Hrp. *p*
gliss.

2^{me} Hrp.

173 Daphnis... Pan apparaît et lui déclare son amour. *Très ralenti* La nymphe le

1^{ers} Vons Div. *p*

2^{ds} Vons Div. *p*

Alt Div. *p*

Velles Div. *p*

C. B. *p*

pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

226

19 **174** au Mouvt! Cédez très peu au Mouvt!

1^{re} Fl. *mf* Solo *très court* *p*

2^{es} Fl. *mf* Solo *très court* *p*

Fl. en sol *mf* Solo *expressif*

Htb. *mf* Solo *expressif*

Cor A. *mf* Solo *expressif*

Cl. *mf* Solo *expressif*

1^{re} et 2^{es} Bous. *mf* Solo *expressif*

Cors *mf* Solo *expressif*

1^{re} Hrp. *mf* Solo *expressif*

2^{me} Hrp. *mf* Solo *expressif*

1^{ers} Vons Div. *mf* Solo *expressif*

2^{ds} Vons Div. *mf* Solo *expressif*

Alt. Div. *mf* Solo *expressif*

Vell-s Div. *mf* Solo *expressif*

C. B. Div. *mf* Solo *expressif*

repousse **174** au Mouvt! Le dieu devient plus pressant Cédez très peu au Mouvt!

1^{ers} Vons Div. *pizz.* *p* *très court* *Unis*

2^{ds} Vons Div. *pizz.* *p* *très court* *Unis*

Alt. Div. *pizz.* *p* *très court* *Unis*

Vell-s Div. *pizz.* *p* *très court* *Unis*

C. B. Div. *pizz.* *p* *très court* *Unis*

23 Cédez Pressez 175 Retenez

P^{te} Fl.

G^{des} Fl.

Fl. en sol

H^{rb.}

Solo

Cor A.

Cl.

P^{te} 2^e B^{ous}

Cors

1^{re} H^{rp.}

2^{me} H^{rp.}

Elle disparaît dans les roseaux. Désespéré, il arrache quelques tiges en forme une flûte et joue un air mélancolique.

Die disparant dans l'orchestre. Les violons et les violoncelles jouent en forme de flûte et jouent un mélodique.

175

Cédez Pressez Retenez

1^{rs} Violons Div. *pp* *Unis arco* *f* *mp*

2^{ds} Violons Div. *p* *f* *mp*

Alt. Div. *arco* *p* *f* *mp*

Violoncelles Div. *arco* *pizz.* *mf* *pizz.* *mf* *arco* *mp*

C. B. Div. *p* *mf* *f*

228

[PARTE 2 - SOLO]
[31-54]

29 **176** Très lent
suites le solo

1^{re} Fl.

G^{tes} Fl.

Fl. en sol

Cl.

1^{re} et 2^e B^b

Cors

1^{re} Hrp.

2^e Hrp.

176 Très lent ♩ = 66 Chloé réapparaît et figure, par sa danse, les accents de la Flûte

1^{res} V^{ous} Div.

2^{ds} V^{ous} Div.

Alt. Div.

Vclles Div.

C. B. Div.

35

177

P^{re} Fl.

G^{ra}des Fl.

Fl. en sol

Cl.

1^{re} et 2^e B^{on}a

Cors

1^{re} Hrp.

2^{me} Hrp.

1^{ers} V^ons Div.

2^{es} V^ons Div.

Alt. Div.

V^olles Div.

C. B. Div.

2^e

p

mf

p

Unis

[illegible]

50 **178** au Mouvt. Retenu

1^{re} Fl.

2^{de} Fl.

Fl. en sol

Hrb.

Cor A.

Cl.

1^{re} 2^{es} Bois

Cors

1^{re} Hrp.

2^{me} Hrp.

178 au Mouvt. Retenu

1^{re} Vons

Div.

2^{de} Vons

Div.

Alt. Div.

Velles

Div.

C. B.

Div.

[PARTE 3 - Complementar - Naïpe]
[55 - 105]

233

54 **179** au Mouvt. Pressez au Mouvt. Pressez

1^{re} Fl. *pp* *tr.* *ff* *pp* *tr.* *ff*

G^{des} Fl. *ff* *pp* *ff*

Fl. en sol

Htb.

Cor A.

Cl.

1^{re} & 2^e B^{ons}

Cors 1^o *pp* *mf* *pp* *mf*

1^{re} Hrp. *f* *ff étouffée* *f* *ff étouffée*

2^{me} Hrp.

1^{ers} Violons **Div.** *Div. arco* *pp* *mf* *pp* *mf*

2^{ds} Violons **Div.** *p* *f* *p* *f* *Div.*

Alt. Div. *pp pizz.* *mf* *pizz.* *f* *pp* *mf* *p* *f*

Violles **Div.** *p* *f* *p* *f*

C. B. **Div.** *p* *p*

234

• précédente

[illegible]

236

67

181

Pic. Fl.

G⁴ Fl.

Fl en sol

Htb.

Cor A.

Cl.

Bens

Cors

Cymb.

Trg.

Cel.

1^{re} Hrp.

1^{ers} Vons

Div.

2^{ds} Vons

Div.

Alt.

Div.

Velles

Div.

C. B.

Div.

f *p* *f* *pp* *p* *f* *gliss.* *étouffez*

181

Div. arco.

Div. arco.

Div.

Div.

f

71

Pte FL.

Gtes FL.

Fl en sol

Htb.

Cor A.

Cl.

Bons

Cors

Cél.

1^{re} Hrp.

1^{ers} Vins Div.

2^{ds} Vins Div.

Alt. Div.

Vclles Div.

C. B. Div.

p *ff* *p* *ff*

pp

pizz. Unis *mf*

mf *f*

p *mf* *f*

238

75 **182** Un peu plus animé

P^{te} Fl.
 G^{tes} Fl.
 Fl. en sol.
 Htb.
 Cor A.
 Cl.
 Cl. B.
 B^{on}.
 Cors
 1^{re} ôtez la Sourdine
 Trg.
 Cymb.
 Tamb.
 T. de B.
 2 Cymb.
 1^{re} Hrp.
 2^{me} Hrp.
182 Un peu plus animé
 1^{res} Vins
 Div.
 2^{es} Vins
 Div.
 Alt.
 Div.
 Vclles
 Div.
 C. B.

Musical score for orchestra and voices, measures 182-185. The score includes parts for woodwinds (P^{te} Fl., G^{tes} Fl., Fl. en sol., Htb., Cor A., Cl., Cl. B., B^{on}), brass (Cors), percussion (Trg., Cymb., Tamb., T. de B., 2 Cymb.), harp (1^{re} Hrp., 2^{me} Hrp.), and voices (1^{res} Vins Div., 2^{es} Vins Div., Alt. Div., Vclles Div., C. B.). The tempo is "Un peu plus animé". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score shows dynamic markings (p, f, mf) and performance instructions like "1^{re} ôtez la Sourdine" and "2 Cymb.".

183 En animant toujours davantage

239

79

Pte FL. *mf*

Gdes FL. *mf*

Fl. en sol. *f*

Htb. *mf*

Cor A. *f*

Cl. *mf*

Cl. B. *f*

B^{en} *f*

Cors *mf*

Trg. *f*

Cymb. *f*

Tamb. *f*

T. de B. *mf*

1^{re} Hrp. *f*

2^{me} Hrp. *mf*

1^{rs} V^ons Div. *mf*

2^{ds} V^ons Div. *mf*

Alt. Div. *mf*

Vclles Div. *f*

C. B. *mf*

183 En animant toujours davantage

240

184 *très court* Au 1^{er} Mouvt (Vif) avec un peu plus de langueur.

84

P^{re} Fl. *ff* *1^{er} Solo*

G^{de} Fl. *ff*

Fl. en sol *ff*

Htb. *ff*

Cor A. *ff*

Cl. *ff*

Cl. B. *ff*

Bou. *ff* *très court*

Cors *ff* *1^{er} Solo* *Sourd.*

Trg. *très court*

Cymb. *très court*

Tamb. *très court*

T. de B. *très court*

Cél. *très court*

1^{re} Hrp. *ff* *très court* *p* *mf* *p*

2^{me} Hrp. *ff* *très court* *pp* *0*

184 Au 1^{er} Mouvt (Vif) avec un peu plus de langueur.

très court *sur la touche* *arco*

1^{re} Vons Div. *ff* *p* *p*

2^{de} Vons Div. *ff* *sur la touche* *arco* *p* *p*

Alt. Div. *ff* *pp* *arco* *p*

Velles Div. *ff* *pp* *arco* *p*

C. B. *pp*

96

Fl. 1^{re} Fl.
 Fl. 2^{de} Fl.
 Fl. en sol
 Htb.
 Cor A.
 Cl.
 Cl. B.
 B^{on}
 Cors
 Trg.
 Cymb.
 Tamb.
 T. de B.
 Cél.
 1^{re} Hrp.
 2^{de} Hrp.

La danse s'anime de

LES FEMMES D'ALGER

Camille SAINT-SAËNS

Op. 165

Violoncelle et Contrebasse

1^{re}s Vons Div.

2^{es} Vons Div.

Alt. Div.

Vclles Div.

C. B.

pizz.

p

pizz.

mf

arco

p

p

pp

pp

arco

mf

p

[illegible]

[PARTE 4 - Conclusão da seção]
[106 - 134]

244

106 **188** Très lent. Pressez le 2^d temps Pressez le 2^d temps

P¹^e Fl. *f* *pp*

G¹^e^s Fl. *f* *pp*

Fl. en sol *très expressif*

Htb.

Cor A.

Cl.

Cl. B.

1^{re} et 2^e B^{ous}

3^e B^{ous} C. B^{ous}

Cors *pp*

1^{re} et 2^e Trb. *pp*

3^e Trb. Tuba

Timb.

1^{re} Hrp. *p* *f* laissez vibrer *gliss.*

2^{me} Hrp. *p* *f* laissez vibrer *gliss.*

188 Très lent. Pressez le 2^d temps Pressez le 2^d temps

1^{res} V^{ous} Div. *arco* *p* *f*

2^{es} V^{ous} Div. *p* *f*

Alt. Div. *p* *f*

V^{elles} Div. *pizz.* *p*

C. B. Div. *pp*

246

116 **190** au Mouvt! Cédez très peu Pressez Plus lent.

P^r Fl.

G² Fl.

Fl. en sol

Hrb.

Cor A.

Cl.

Cl. B.

1^{re} 2^e B^{us}

3^e B^{us} C. B^{us}

Cors

1^{re} 2^e Trb.

3^e Trb. Tuba

Timb.

1^{re} Hrp.

2^{me} Hrp.

190 au Mouvt! Cédez très peu Pressez Plus lent.

Voa Solo

1^{res} V^{ous} Div.

2^{es} V^{ous} Div.

Alt. Solo

Alt. Div.

V^{oilles} Div.

C. B. Div.

248

[192] au Mouv!

128

P^{tes} Fl. *pp*

G^{des} Fl. *p* *pp*

Fl. en sol *p*

Htb. *p* *pp*

Cl. *p* *pp*

1^{re} et 2^e B^{es} *p* *à 2* *pp*

3^e B^e C.B.^{es} *pp*

Cors

Trg. *pp*

Cymb. *avec mailloche* *pp*

1^{re} Hrp. *pp*

2^{me} Hrp. *pp*

[192] au Mouv!

V^{ce} Solo *pp*

1^{res} V^{ces} Div. *Sourd.* *pp*

2^{es} V^{ces} Div. *Sourd.* *pp*

Alt. Div. *pizz.* *arco* *pp*

Vclles Div. *Sourd.* *arco* *pp*

C. B. Div. *Sourd.* *arco* *pp*

132

Pte Fl.

Gtes Fl.

Fl. en sol

Htb.

Cl.

1^{re} et 2^e Bns

3^e Bn C.B.

Cors

Trg.

Cymb.

1^{re} Hrp.

2^{de} Hrp.

Vn Solo

1^{er} Vns Div.

2^{es} Vns Div.

Alt. Div.

Vclles Div.

C. B. Div.

Otez Sourd.

Otez Sourd.

Otez Sourd.

Otez Sourd.

Otez Sourd.