



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

**LUCAS GOMES CAETANO DE PAULA FONSECA**

**INICIAÇÃO AO ESTUDO E PERFORMANCE NO FLAUTO  
TRAVERSO: Memorial de processos de estudo e tradução  
de um método para a Flauta de uma Chave.**

Salvador  
2023

**Lucas Gomes Caetano de Paula Fonseca**

**INICIAÇÃO AO ESTUDO E PERFORMANCE NO FLAUTO  
TRAVERSO: Memorial de processos de estudo e tradução  
de um método para a Flauta de uma Chave.**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, contemplando o Memorial; o Artigo; os Relatórios de Práticas Supervisionadas; e o Produto Final, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música

Área da Criação Musical - Interpretação

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto

Salvador  
2023

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

F676 Fonseca, Lucas Gomes Caetano de Paula  
Iniciação ao estudo e performance no flauto traverso: memorial de processos de estudo e tradução de um método para a flauta de uma chave./ Lucas Gomes Caetano de Paula Fonseca. - Salvador, 2023.  
260 f.

Orientador: Lucas Robatto  
– Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2023.

1. Música para flauta. 2. Estudo e performance. 3. Música instrumental. I. Robatto, Lucas. Universidade Federal da Bahia

CDD: 788.32

Bibliotecária: Vanessa Jamile Reis - CRB5/1767



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**  
Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia  
Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O Trabalho de Conclusão Final de **LUCAS GOMES CAETANO DE PAULA FONSECA** intitulado: **"INICIAÇÃO AO ESTUDO E PERFORMANCE NA FLAUTA TRANSVERSO: MEMORIAL DE PROCESSOS DE ESTUDO E TRADUÇÃO DE UM MÉTODO PARA A FLAUTA DE UMA CHAVE."** foi aprovado.

**Dr. Lucas Robatto (orientador)**

**Dr. Joel Luís Barbosa da Silva**

**Livia Lanfranchi**

**Salvador / BA, 05 de setembro de 2023.**

Dedico este trabalho a minha avó  
Jussara, minha maior fonte de  
inspiração.

## Agradecimentos

A minha família pelo apoio e carinho, em especial a meus pais Adriana e Márcio, minhas Avós Jussara e Suely e a minha Madrinha Andréia.

Ao Neojiba, por ter sido um grande influenciador na minha carreira como musicista, me proporcionando grandes oportunidades e mostrando que a música pode ser acessível para todos.

A Escola de Música da UFBA, por ter sido uma segunda casa para mim durante a minha graduação e o meu mestrado.

Ao meu professor e Orientador Lucas Robatto, por todos esses anos de ensinamentos e apoio.

Aos professores que tive ao longo da minha vida, Ingrid Steinhagen, Ana Júlia Bittencourt, Yamila Maleh, César Diniz, Maria Thereza Gondim, Antônio Carlos Portela, Livia Lanfanchi e outros tantos que me incentivaram e passaram valiosas lições de vida.

A banca examinadora Joel Barbosa e José Maurício pelas contribuições.

A minha noiva Mariana por todo apoio, carinho e amor.

## Resumo

Neste trabalho de conclusão final será abordado o processo de iniciação ao estudo e performance com a flauta barroca, desde o primeiro contato com o instrumento antigo até os subsídios utilizados durante a análise, estudo e performance das Fantasias N° 1 e N 11 para Flauta Solo de G. P. Telemann. Além disso, será abordado o processo de tradução para o português do Método para a Flauta de uma Chave de Janice Boland, que é um guia fundamental para flautistas modernos que desejam aprender o instrumento antigo. Será descrito o processo da tradução e quais os protocolos que foram utilizados para que fosse possível realizar a tradução.

Palavras Chaves: Flauta Barroca, Telemann, Método, Tradução, Processo de Estudo, Análise e Performance.

## Abstract

This work investigates how present-day flutists learn the Baroque flute. It addresses some technical issues of the instrument and describes the processes of analysis, practicing and performing G. P. Telemann's *Fantasien* for solo flute No. 1 and No. 11. It presents discussions and the protocols adopted while translating into Portuguese Janice Boland's *Method for One-Keyed Flute*, a fundamental guide for modern flutists who wish to learn the ancient instrument.

Key Words: Baroque Flute, Telemann, Method, Translation, Study Process, Analysis and Performance.



## Lista de Figuras

Figura 1 - Alinhamento da flauta, Método para a Flauta de uma Chave, Janice Boland, pg. 19.....	17
Figura 2 - Notas para a afinação do instrumento, Método para a Flauta de uma Chave, Janice Boland, pg. 36.....	17
Figura 3 - EJ.1 escala de Ré maior, método Taffanel e Gaubert.....	18
Figura 4 - EJ.1 escala de Ré maior começando pela sétima, método de Taffanel e Gaubert.....	19
Figura 5. Exemplo EJ. 4, método Taffanel e Gaubert .....	19
Figura 6 - Exemplo do exercício desenvolvido por Dr. Prof. Lucas Robatto.....	19
Figura 7. Fantasia Nº1 de Telemann, compassos 1 - 5, vivace, edição música rara, 1987.....	26
Figura 8 - Fantasia Nº1 de Telemann, vivace, compassos 7 – 10, edição música rara, 1987.....	27
Figura 9 - Fantasia Nº1 de Telemann, vivace, compassos 11 – 13, edição música rara, 1987.....	28
Figura 10 - Fantasia Nº1 de Telemann, vivace, compassos 13 e 14, edição música rara, 1987.....	28
Figura 11 - Fantasia Nº1 de Telemann, vivace, compassos 22 - 24, edição música rara, 1987.....	29
Figura 12 - Fantasia Nº1 de Telemann, vivace, compassos 27, edição música rara, 1987.....	29
Figura 13 - Fantasia Nº1 de Telemann, vivace, compassos 34 - 36, edição música rara, 1987.....	29
Figura 14 - Fantasia Nº1 de Telemann, Allegro, compassos 1 - 6, edição música rara, 1987.....	30
Figura 15 - Fantasia Nº1 de Telemann, allegro, compassos 18 – 22 com acentos em 6/8, edição música rara, 1987.....	31
Figura 16 - Fantasia Nº1 de Telemann, allegro, compassos 18 – 22 com acentos em 3/8, edição música rara, 1987.....	31
Figura 17 - Fantasia Nº 11 de Telemann, Allegro, compassos 1 – 8, edição música rara, 1987.....	32
Figura 18 - Fantasia Nº11 de Telemann, Allegro, compassos 1 - 5, edição música rara, 1987.....	32
Figura 19 - Fantasia Nº11 de Telemann, Allegro, compassos 9 - 12, edição música rara, 1987.....	33
Figura 20 - Fantasia Nº11 de Telemann, Allegro, compassos 12 - 17, edição música rara, 1987.....	33

Figura 21 - Fantasia Nº11 de Telemann, Allegro, compassos 17 - 22, edição música rara, 1987.....	34
Figura 22 - Fantasia Nº11 de Telemann, Allegro, compassos 21 - 26, edição música rara, 1987.....	34
Figura 23 – Fantasia Nº 11 de Telemann, Adagio, compassos 27 e 28, edição música rara, 1987.....	35
Figura 24 - Cadência escrita dos compassos 27 e 28.....	35
Figura 25 - Fantasia Nº11 de Telemann, Vivace, compassos 1 - 4, edição música rara, 1987.....	35
Figura 26 - Fantasia Nº11 de Telemann, Vivace, compassos 5 - 8, edição música rara, 1987.....	36
Figura 27 - Fantasia Nº11 de Telemann, Vivace, compassos 15 - 18, edição música rara, 1987.....	36
Figura 28 - Fantasia Nº11 de Telemann, Vivace, compassos 23 - 29, edição música rara, 1987.....	37
Figura 29 - Fantasia Nº11 de Telemann, Allegro, saltos dos compassos 8 - 10, edição música rara, 1987.....	37
Figura 30 - Fantasia Nº11 de Telemann, Allegro, compassos 22 - 26, edição música rara, 1987.....	38

## Sumário

1. Memorial .....	11
1.1 - O contato com a autora e com a editora.....	12
1.2 - O processo de tradução do Método para a Flauta de uma Chave e comentários do tradutor.....	15
1.3 - Descrição do processo inicial de estudo com a flauta barroca.....	17
1.4 – Considerações finais.....	20
2. Artigo. ....	22
Descrição do processo de estudo das Fantasia para flauta solo, TWV 40:2-13 de G. P. Telemann, com o Traverso.	
2.1 - Familiarização com período barroco e a busca de conceitos .....	23
2.2 - Descrição do Processo de estudo da Fantasia Nº1 para Flauta Solo em Lá maior, TWV 40:2 de G. P. Telemann.....	24
2.3 - Descrição do processo de estudo da Fantasia Nº 11 para Flauta Solo em Sol maior, TWV 40:12 de G. P. Telemann.....	31
2.4 - Conclusão.....	38
2.5 - Referências.....	40
3. Tradução do Método para Flauta de uma Chave.....	42
Capítulo I.....	51
Capítulo II.....	63
Capítulo III.....	96
Capítulo IV.....	136
Capítulo V.....	217
Apêndice A.....	228
Apêndice B.....	243
Bibliografia comentada.....	251
APÊNDICE A.....	258
APÊNDICE B.....	260
APÊNDICE C.....	263
APÊNDICE D.....	265
ANEXO I .....	267

## 1. Memorial

Quando ingressei no mestrado profissional no ano de 2019, eu não sabia o que estava por vir. Entrei com uma ideia de fazer uma pesquisa relacionada a música contemporânea, estudos para facilitar a execução dos efeitos e o entendimento rítmico das obras modernas. Assim que começaram as aulas e as discussões em grupo minhas ideias começaram a mudar e eu fui trocando de tema até não saber mais o que fazer. Para complicar ainda mais a situação, iniciou-se em 2020 a pandemia do COVID-19 que forçou o mundo a parar. Assim como muitas pessoas, eu entrei em choque, não sabia mais o que fazer, já não pensava mais no meu mestrado e nem na flauta. Foram quase dois meses de inércia e aos poucos fui voltando à ativa. Depois desse período “sombrio” voltei às atividades em casa, focando apenas no estudo da flauta e esquecendo de vez que tinha um mestrado para terminar.

Com ajuda dos ensaios de naipe online da Orquestra em que faço parte e das aulas online do Prof. Lucas Robatto, fui voltando a rotina e me adaptando ao novo “normal”. Consegui estudar muito, acredito que 2020 foi o ano que mais estudei e cresci no instrumento. Busquei trabalhar com repertórios diversos, desde as Fantasia de Telemann, Partita de Bach até o Concerto de Jacques Ibert e os Improvisos do Guarneri. Foi nesse período que decidi me desafiar ainda mais e começar a estudar o Traverso, focando mais na música barroca. Fui atrás de um construtor de réplicas de flautas antigas e depois de uma busca na internet achei o contato do Marcos Ximenes, que é um luthier brasileiro do estado do Ceará. Entrei em contato com ele, decidido a encomendar um instrumento. Neste momento veio a primeira questão: Eu não sabia nada sobre o Traverso. Procurei ajuda com o meu orientador Lucas Robatto que me passou o contato da Cláudia Schreiner, que hoje no Brasil é uma das grandes especialistas no instrumento barroco e que foi aluna de mestrado na UFBA.

Agradeço muito a ajuda da Cláudia, que me explicou um pouco como funcionava o instrumento e me deu um direcionamento sobre qual modelo comprar e qual tipo de madeira eu deveria escolher de acordo com as opções que o Marcos havia me passado. Decidi escolher a madeira da Gombeira, uma madeira brasileira, densa e o modelo de flauta escolhido foi o Palanca que é baseado em uma flauta italiana, feita por Carlo Palanca, que foi um fagotista e construtor de instrumentos em Turim no séc. XVII. Este modelo se diferencia dos outros modelos de flauta barroca existentes, por ter o orifício do bocal em formato oval, que é mais próximo da flauta moderna, gerando assim um som mais poderoso<sup>1</sup>. Foi uma longa espera desde o primeiro contato com o Marcos Ximenes até a chegada do instrumento. Assim

---

<sup>1</sup> <https://wennerfloeten.de/en/products/transverse-flutes/c-palanca/>

que tive o primeiro contato com a flauta barroca eu decidi que iria me “jogar de cabeça” e faria meu mestrado com foco no Traverso e na música barroca.

Tive a sorte de ter o apoio do meu orientador que também está bastante dedicado ao Traverso e ao mundo do historicamente informado. Em conversas com ele, chegamos à conclusão de que eu teria que realmente focar e entender não só o instrumento, mas também compreender o que foi o período barroco, quais as formas interpretativas desse período, como ela é aplicada atualmente, o que é o movimento da performance historicamente informada e o estilo interpretativo retórico. Paralelo a isso tudo eu iria continuar minha iniciação no Traverso e compreender melhor esse instrumento.

Durante as nossas pesquisas, buscando livros e métodos que falam sobre o período barroco, meu orientador encontrou o “Método para Flauta de uma Chave” da Dr. Janice Boland. Este livro é um método moderno, simples e bem completo, baseado nos vários métodos e ensinamentos de grandes flautistas do século XVIII. Logo no primeiro contato com o livro vi o quanto ele é bom e tive a vontade de traduzi-lo para o português, para que mais flautistas pudessem ter acesso a esse conhecimento e pudessem incentivar a buscar o estudo da flauta barroca e da interpretação historicamente informada. Neste memorial eu vou contar como foi o processo da tradução com comentários, as escolhas que tive que tomar com relação a expressões da língua inglesa que não existem em português, as questões burocráticas com a editora e o contato com a autora que tanto me ajudou durante o processo. Além disso, contarei como foi o meu contato inicial com a Flauta Barroca e quais as dificuldades que tive que enfrentar para iniciar o estudo das Fantasias de Telemann.

## 1.1 O Contato com a autora e com a editora

Após decidir que iria traduzir o Método da Dr. Janice, eu precisava encontrar o contato dela e pedir autorização tanto dela quanto da editora para iniciar os trabalhos. Prof. Lucas me indicou que eu falasse com o Flávio Hamaoka que recentemente havia traduzido o excelente livro de Barthold Kuijken “A Notação Não é a Música, Reflexões Sobre a Prática e a Execução da Música Antiga”<sup>2</sup> para o seu trabalho de conclusão final do PPGPROM. Conversando com Flávio, ele recomendou que inicialmente eu deveria entrar em contato com a autora e após a autorização dela deveria buscar o contato da editora.

Achei na internet o site do duo de Flauta e violão da Dr. Boland, o “Boland-Dowdall Duo” lá encontrei um e-mail, mas não sabia se era o e-mail da autora. Então mandei a seguinte

---

<sup>2</sup> HAMAOKA, F. Desafios da tradução de um livro sobre Música. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia.

mensagem<sup>3</sup>, seguindo o modelo disponibilizado pelo Flávio e com orientação do Lucas Robatto:

"Olá

Meu nome é Lucas Caetano. Atualmente estou matriculado no programa de mestrado em música da Universidade Federal da Bahia (Brasil), gostaria de entrar em contato com a Dra. Janice Boland sobre seu "Método para Flauta de Uma Chave" como parte do meu projeto de pesquisa.

Como poderia entrar em contato com ela?

Também estou copiando esta mensagem para meu orientador Dr. Lucas Robatto

Cumprimentos,  
Lucas Caetano"

Felizmente o e-mail que havia encontrado era o da Dr. Janice e ela me respondeu em um curto espaço de tempo perguntando como ela poderia me ajudar com a minha pesquisa, então prontamente escrevi de volta explicando sobre o meu trabalho e pedindo autorização para traduzir o seu método.

"Olá Dra. Janice,

Meu projeto de pesquisa é sobre como um aluno de flauta moderna aprende e lida com a flauta barroca. Registrarei a minha experiência com o "novo" ("velho") instrumento, minha prática com a flauta moderna e com o traverso, bem como minha introdução ao universo musical barroco e à música historicamente informada.

Meu orientador durante nossa pesquisa me enviou seu "Método para Flauta de Uma Chave" e é fantástico, meu primeiro pensamento foi que gostaria de traduzi-lo para o português, para que mais pessoas possam utilizá-lo.

Eu queria saber se você me permitiria traduzir seu método.

Cumprimentos,  
Lucas Caetano "

---

<sup>3</sup> Os e-mails originais estão disponibilizados no Anexo I na pág. 264.

Gentilmente ela autorizou que eu fizesse a tradução e me indicou o contato da University of California Press (a editora), para que eu pudesse solicitar a autorização deles e ainda me ofereceu ajuda dizendo que podia enviar os arquivos de imagem utilizados por ela no método.

“Caro Lucas Caetano,

É bom saber do seu projeto para o Traverso e igualmente bom saber que meu método é de grande ajuda para você.

O ‘Método para Flauta de Uma Chave’ é publicado, como você sabe, pela University of California Press, Berkeley. Você tem minha permissão como autor, mas outras permissões devem vir do editor. Abaixo eu forneci duas pessoas que você pode contatar. (não sei qual é o melhor).

FYI: Recentemente, um flautista no Japão pediu e obteve permissão para traduzir, e esse pedido foi concedido pela University of California Press. (Não sei os detalhes, exceto pelo que coleí logo abaixo.) Portanto, este livro agora está disponível em japonês. [...]

Se e quando você chegar ao ponto em que precisa deles, descobri que salvei meus arquivos .eps (aqueles exemplos musicais inseridos nos capítulos do texto) em um arquivo de backup.

Se você precisar e desejar tê-los, posso enviá-los para você. Existem cerca de 86 exemplos. Isso economizaria muito tempo e tornaria o produto final mais nítido, eu acho.

Boa sorte com seu projeto e deixe-me saber o que eles disseram na Univ. California Press.

Sinceramente,  
Jan Boland”

Assim que obtive a resposta da Dra. Janice, entrei em contato com a editora pedindo autorização para tradução, inicialmente apenas para fins acadêmicos. Mandeí outro email, dessa vez para a Diretora de Contratos e Direitos Subsidiários da University of California Press, Clare Wellnitz com a seguinte mensagem:

“Cara Sra. Wellnitz,

Meu nome é Lucas Caetano, atualmente estou matriculado no programa de mestrado em música da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Gostaria de apresentar uma tradução para o português do "Método para a Flauta de uma Chave" da Dra. Janice Boland como requisito escrito do meu trabalho final de mestrado.

Entrei em contato com a Dra. Boland pedindo sua autorização, ela a concedeu e me passou seus dados de contato para que eu possa solicitar a autorização da editora. Esta tradução seria uma atividade acadêmica sem fins comerciais.

Portanto, gostaria de pedir mais informações sobre os procedimentos necessários para essa tradução. Estou à sua disposição para mais perguntas sobre este projeto.

Eu aprecio sua consideração de meu pedido.

Sinceramente,  
Lucas Caetano”

Em pouco tempo, recebi a resposta positiva da Sra. Wellnitz que me autorizou a traduzir o método apenas para fins acadêmicos. Fiquei muito feliz pelas respostas e prontamente iniciei o trabalho. No próximo capítulo descreverei como foi a tradução, qual método utilizei e quais as decisões que tive de tomar juntamente com o meu orientador sobre os termos que precisamos mudar para que seja algo mais próximo do português brasileiro e farei alguns comentários sobre o método.

## 1.2 O processo de tradução do Método para a Flauta de uma Chave e comentários do tradutor.

- Para iniciar a tradução, tive que pensar na melhor forma de trabalhar e como faria a primeira versão. A melhor ideia que me veio à mente e que acabei utilizando foi o Google Tradutor como auxiliar, a fim de ter mais praticidade e velocidade. Copiava trechos do livro original, colocava no tradutor, corrigia a gramática e buscava dar mais sentido a algumas frases e palavras mal traduzidas pelo programa.

- Como estava escrevendo a primeira versão antes mesmo de mostrar ao meu orientador, deixei palavras e frases que não tinham traduções em português, ou que eu tive que mudar para fazer mais sentido no nosso idioma em vermelho, para que em um encontro futuro pudesse discutir sobre elas com o meu orientador.



- Busquei também editar o formato do texto, para que fosse o mais parecido possível com o arquivo original. Acredito que essa forma de trabalho foi muito positiva e prática. Coloquei também uma meta de traduzir pelo menos dois subcapítulos por dia, para que eu não perdesse o ritmo e pudesse adiantar ao máximo.

- Utilizei a palavra encaixe como tradução para a palavra “Tenon” (a tradução direta seria a espiga) me referindo sobre os encaixes da flauta. Outra palavra que poderia ser utilizada era articulação. (Índice e subcapítulo “Partes da Flauta”)

- No Prefácio, utilizo a palavra afinação para tradução de “*Pitch*” e som para a palavra “*Tone*”. Essa foi uma escolha complexa de palavras, pois elas podem ter outros significados em português a depender do contexto.

- Ainda no Prefácio, a autora escreve algumas convenções editoriais, onde ela explica as escolhas feitas por ela durante a confecção do método. Uma parte específica que fala sobre a forma como a autora descreve as escalas foi cortada da tradução, pois não faria sentido em português, já que em inglês as notas e tonalidades são escritas apenas como letras (Exemplo: *G major, e minor, D major*) e no nosso idioma não. Abaixo, deixo a tradução da parte cortada da versão final.

“Usei a letra maiúscula ao descrever uma escala principal particular, como como *G Maior* e uma letra minúscula ao descrever uma tonalidade menor, como *e menor*.”

- Utilizei orifício de nota como tradução para “*Tone Holes*” no capítulo “Sobre a Flauta”.

- Utilizei Forte como tradução para a palavra “*Bold*” no capítulo “Sobre a Sonoridade.

- Utilizei pulsação como tradução para a palavra “*Beat*” no capítulo “Sobre a Hierarquia Rítmica”.

- Utilizei acento métrico como tradução para a palavra “*Stress*” no capítulo “Sobre a hierarquia rítmica”.

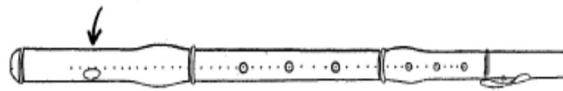
- Utilizei “Com ataque” para tradução da palavra “*Tongued*” ao invés de articulado, para diferenciar da palavra “*Articulated*” no capítulo “Sobre a Articulação”

- Utilizei as traduções de Lucia Carpena e Renate Sudhaus (nov/2000) para os textos de Mathesson sobre as tonalidades no capítulo IV.

### 1.3 Descrição do processo inicial de estudo com a flauta barroca.

Neste capítulo, descreverei um pouco sobre o meu estudo inicial com o Traverso, quais as minhas fontes, os estudos iniciais, as recomendações que obtive durante as aulas e quais os desafios eu tive de enfrentar na busca de uma boa performance, com bom som e boa afinação.

A minha primeira grande descoberta com o instrumento foi de que a sonoridade e o timbre são completamente diferentes do que na flauta do sistema Boehm. Tenho que soprar muito menos do que na minha flauta moderna e virar o bocal quase todo “para dentro”, o que é recomendado por Quantz (1752) em seu método para flauta, onde ele recomenda desalinhar o bocal em relação aos orifícios das notas, como visto no exemplo abaixo. Esta forma recomendada por Quantz, foi estranho para mim, pois é o oposto da forma que adoto como técnica ao tocar a flauta moderna.



Gire levemente o bocal

(Figura 1: Alinhamento da flauta, Método para a Flauta de uma Chave, Janice Boland, pg. 19)

Em busca do timbre e da afinação ideal eu fiz alguns estudos com o afinador recomendados pelo meu orientador e por outros professores em que tive contato durante meus estudos iniciais. Primeiro tive que checar se o Traverso estava afinado ou se deveria fazer os ajustes necessários na rolha. Para realizar esse procedimento, coloquei um Ré natural soando no afinador em 415Hz, após afinar o Ré da primeira oitava mudando a rolha de posição, busquei sintonizar os outros três Rés naturais entre si.



(Figura 2: Notas para a afinação do instrumento, Método para a Flauta de uma Chave, Janice Boland, pg. 36)

A maioria dos afinadores atuais tem o temperamento igual como escolhido para o seu funcionamento, o qual não funciona para o Traverso já que o instrumento utiliza uma maior gama de temperamentos do que os instrumentos atuais (Boland, 1997). Desta forma utilizei o afinador como um guia, servindo como uma fonte de som para o treinamento da minha audição e não como um “medidor” da afinação. Coloquei para soar as notas principais das

escalas que estava estudando (inicialmente trabalhei as escalas de *Ré maior*, *Si menor*, *Sol maior*, *Mi menor*, *Lá maior* e *Fá maior*) e busquei ajustar o meu ouvido e a flauta à afinação correta. Alinhando o estudo da afinação com o estudo dos dedilhados.

O estudo de dedilhados partiu inicialmente da procura de uma boa tabela de dedilhados. As que utilizei durante meus estudos foram as tabelas presentes nos métodos de Quantz (1752) e de Janice Boland (1997). Escolher o dedilhado é uma tarefa bem complexa que varia de acordo com cada flauta, com a afinação de cada dedilhado, com a tonalidade e com os diferentes trechos das obras a serem executadas. Durante as aulas com o meu orientador, ele me e passou alguns estudos muito bons criados por ele, que foram de extrema importância para o meu estudo e para que eu me familiarizasse com os diferentes dedilhados e quais funcionavam para mim em determinada escala, arpejo ou música. Os estudos são baseados nos exercícios diários do método de Taffanel e Gaubert, os EJ<sup>4</sup> que são exercícios técnicos para a flauta moderna com o foco nas digitações e articulação.

O primeiro estudo surgiu após uma sugestão minha para que o professor Lucas testasse o EJ. 1 no Traverso. Eu estava experimentando e percebi o quão difícil ele era em relação à flauta moderna, devido aos diferentes dedilhados e as peculiaridades na busca do timbre e da afinação no instrumento barroco. Ele então recomendou que eu estudasse de uma forma diferente do que estava escrito no método. Começo o estudo com a tonalidade de Ré maior, procurando a melhor relação entre dedilhados, som e afinação (Figura 3). O segundo passo é fazer a mesma tonalidade iniciando com o sétimo grau da escala da escala (Figura 4) uma oitava acima, buscando entre os diferentes dedilhados quais funcionam melhor. Para a sequência, meu orientador me recomendou usar o ciclo das quintas para uma melhor simulação do que acontece nas músicas do período barroco, por exemplo: após estudar a escala de Ré maior eu deveria trabalhar as escalas de Lá maior e Sol maior (uma quinta acima e uma quinta abaixo, respectivamente), e assim por diante. Foi de extrema importância o estudo inicial lento, para que pudesse prestar muita atenção na relação dos dedilhados e do som.



(Figura 3: EJ.1 escala de Ré maior, método Taffanel e Gaubert)

---

<sup>4</sup> Os EJ são os exercícios diários do método de Taffanel e Gaubert. TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. *Méthode Complète de Flûte*. Pág. 103 - 134 Paris: Alphonse Leduc, 1923.



(Figura 4: EJ.1 escala de Ré maior começando pela sétima, método de Taffanel e Gaubert)

O segundo estudo recomendado pelo meu orientador foi baseado no exercício do EJ. 4 do método de Tafannel e Gaubert. Neste estudo o flautista toca quase toda a extensão do Traverso, professor Lucas recomenda estudar iniciando com o Ré da primeira oitava até o Fá da terceira oitava ou Fá# da terceira oitava quando houver. O âmbito do exercício é sempre igual, modificando-se os intervalos de acordo com o número de acidentes de cada tonalidade. As escalas são colocadas em ordem partindo pela tonalidade Dó maior/ Lá menor (que não contém acidentes), seguindo para Sol Maior/ Mi menor, depois Lá menor harmônico e finalizando o segundo bloco com Ré menor melódico (todas contendo apenas uma alteração, o Fá#). No terceiro bloco adicionamos as escalas com um bemol, Fá maior/ Ré menor e seguindo por Dó menor melódico. O exercício segue com essa ideia até que o flautista tenha estudado todas as tonalidades maiores e menores, buscando o dedilhado que combina melhor com cada escala. Assim como no exercício anterior, foi de extrema importância o estudo lento, focando na relação da afinação com os dedilhados.



(Figura 5: Exemplo EJ. 4, método Tafannel e Gaubert)



(Figura 6: Exemplo do exercício desenvolvido por Dr. Prof. Lucas Robatto)

## 1.4 Considerações Finais

O estudo do traverso e todos os seus desafios foram de grande valor para minha vida pessoal e profissional. Eu percebi que precisava passar por esse processo do aprendizado de um novo instrumento para que eu pudesse me encontrar como flautista. Comecei meus estudos durante a pandemia de COVID-19 e estava em dúvidas sobre o meu futuro como musicista, mas o desafio de aprender um novo instrumento, aliado a possibilidade de novas descobertas me encantou. Hoje, quase três anos após o meu início com o traverso, eu percebi que fiz a escolha certa e consegui me apaixonar novamente pelo meu instrumento. Deixo agora algumas considerações para quem estiver interessado em entrar neste rico universo do traverso e da música antiga. Conselhos que podem ser úteis para um flautista iniciante e que me auxiliaram ao longo da minha jornada.

- O primeiro conselho é sobre a busca pelo instrumento. Recomendo conversar com flautistas que já tenham um traverso para indicações de construtores e madeiras para escolher. No meu caso eu encomendei a flauta com o fabricante cearense Marcos Ximenes. Escolhi o modelo Palanca, baseado em um modelo italiano, com o Lá = 415 feito de gombeira, uma madeira brasileira. Outros fabricantes que conheço são: Julio Hernández da Espanha e Martin Wenner da Alemanha.

- Para os cuidados e lubrificação da flauta eu utilizei óleo de amêndoas. Para aplica-lo no traverso, usei um pedaço de algodão e com a ajuda da vareta de limpeza da flauta Boehm, passei o óleo por dentro do instrumento. Por fim, deixei secando por um dia na vertical no suporte da flauta. Utilizei um pedaço de papel na chave para impedir que a sapatilha fosse danificada.

- Para os cuidados com as juntas e as linhas, a prof. Livia Lanfranchi me recomendou colocar linhas de algodão nas juntas quando as partes estiverem folgadas. Para colar as linhas ela me ensinou a fazer uma “bolinha” de cera de abelha com um pouco de vaselina que funcionou super bem.

- Em relação às diferenças entre os instrumentos pude perceber que a forma de soprar deve ser diferente do que eu aprendi na flauta moderna, pois venho de uma “escola alemã” com tradição e necessidade de usar muito ar para fazer a flauta funcionar, mas essa técnica não funciona com o traverso, onde tive que adaptar a minha técnica e aprender a soprar pouco. O peso físico do instrumento também é algo a se observar, já que o traverso é bem mais leve e me permitiu estudar por mais tempo sem sentir incômodo. Outra grande diferença entre os instrumentos fica por conta do timbre e das dinâmicas, na flauta moderna o timbre

tende a ser mais claro, mas com uma gama maior de dinâmicas, já o traverso nos reserva um som mais escuro e intimista com poucas variações de dinâmicas.

- Encontrar conteúdos e exercícios para o início do estudo foi um desafio, tive sorte de contar com o apoio do Prof. Lucas Robatto, juntos trabalhamos os estudos modernos de Taffanel e Gaubert<sup>5</sup> (Ej. 4 e Ej. 10) e as variações feitas pelo prof. Lucas, além dos estudos de Frederico o Grande<sup>6</sup>. Trabalhamos alguns duetos e trios que foram que grande ajuda com a afinação e o timbre da flauta. Durante as aulas com a prof. Lívia Lanfranchi, ela também me recomendou os estudos de Taffanel e Gaubert e os caprichos de Quantz<sup>7</sup> para os estudos diários. Recomendo que busque um(a) professor(a) para indicações mais específicas de estudos, sugiro nomes como: Lucas Robatto (Bahia), Lívia Lanfranchi (São Paulo), Cláudia Schreiner (Rio Grande do Sul) e Laura Rónai (Rio de Janeiro).

- Para os estudantes que tocam a flauta moderna, recomendo um estudo de pelo menos 30 min por dia. Para mim funcionou super bem e me ajudou a obter uma melhor embocadura na flauta moderna, isso ocorre pelo fato do traverso ter um orifício de som menor que o da flauta moderna exigindo menos ar o que ajuda a ter um melhor conforto ao tocar a flauta Boehm.

---

<sup>5</sup> TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. *Méthode Complète de Flûte*, pg. 111 a 114. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

<sup>6</sup> THE GREAT, Frederick; QUANTZ, J. Joachim. *King Frederick the Great's Flute Book – 100 Daily Exercises*. Berlim: Breitkopf & Härtel, 1934.

<sup>7</sup> QUANTZ, J. J. *Fantasies and Preludes. Caprices and other pieces for the exercise of the flute*. Fac-Símile.

## 2. Artigo

### Descrição do processo de estudo das Fantasia para Flauta solo, TWV 40:2-13 de G. P. Telemann, com o Traverso.

A Flauta de uma chave, também conhecida pelo seu nome em italiano Flauto Traverso, foi um dos principais instrumentos da música de concerto do século XVIII e assim como sua descendente moderna ela foi um instrumento muito popular. Segundo Sofia Cosme (2017), “A flauta era muito bem-vista pelo meio amador, tanto pela sua sonoridade como pelo seu custo em comparação com outros instrumentos e o quão prático era de transportar e guardar.” Não à toa existe um repertório robusto para o instrumento com obras de compositores consagrados como G. P. Telemann, J. S. Bach, J. F. Händel, A. Vivaldi e outros.

Particularmente sempre fui fã das obras do período barroco, toquei a Fantasia Nº10 para Flauta Solo, em Fá# menor, TWV 40:11 de G. P. Telemann na prova de admissão para a graduação e a Sonata em Mi menor de Bach no meu recital de formatura. No ano de 2020 com a pandemia e o isolamento social, resolvi me dedicar mais às obras desse período incrível e conhecer melhor seu estilo e a sua retórica musical. Empolgado com os estudos das Fantasia de Telemann e da Partita para flauta solo em Lá menor, BWV 1013 de J. S. Bach, encomendei uma flauta barroca com o luthier Marcos Ximenes, tendo como objetivo entrar de cabeça neste universo. Ao primeiro contato com o instrumento, pude perceber suas diferenças, comparada com a flauta moderna e o quão encantador ele é, desde a sua sonoridade doce e escura, até as inúmeras possibilidades de dedilhados e o fato de eu poder reaprender a tocar a flauta, tudo me encantou.

Neste artigo, descrevo meu processo de estudo e aprendizado com o Traverso de duas fantasia para flauta solo, TWV 40:2 e TWV 40:12 de G. P. Telemann. Para a escolha das fantasia, levei em consideração como o instrumento barroco funciona em diferentes tonalidades. Busquei trabalhar inicialmente com as tonalidades que são tecnicamente mais fáceis na flauta barroca, ou seja, as que são mais próximas de Ré Maior, que contam com menos acidentes e que no geral tem digitações mais simples. Segundo Janice Boland em seu Método para a Flauta de uma chave (1997), a tonalidade de Ré maior e as tonalidades harmonicamente mais próximas à mesma, como Sol Maior e Mi menor são a mais fáceis para um flautista barroco, já tonalidades mais distantes de Ré Maior como Fá maior, Si bemol maior e Mi bemol maior são mais desafiadoras por terem em seus dedilhados muitas notas em forquilha que requer muitas mudanças na embocadura e na quantidade de ar para um melhor ajuste no timbre e na afinação. Desta forma, escolhi as tonalidades de: Lá Maior, Sol Maior.

Descrevo aqui a estrutura das obras, como elas são divididas, as harmonias e as vozes principais, quais danças e estilos composicionais elas são baseadas, as dificuldades que enfrentei com o instrumento e as decisões de dedilhados que eu tive que fazer. Falarei também sobre alguns conceitos do período barroco como a teoria dos afetos, a hierarquia rítmica, a articulação, os ornamentos, entre outros. Estudos interpretativos que realizei, como seria uma interpretação historicamente informada e qual a retórica do barroco também serão discutidos.

## 2.1 Familiarização com período barroco e a busca de conceitos

Antes de iniciar o estudo das peças, foi de grande importância buscar e adquirir um melhor conhecimento sobre o período barroco, sua estética e características técnicas particulares, justamente para que eu pudesse chegar na obra com um bom embasamento teórico. O primeiro conceito que pesquisei foi o próprio período. Segundo o livro “História da música ocidental” (GROUT E PALISCA, 1988), a música barroca consiste na música escrita por volta dos anos 1600 a 1750. Historiadores sugerem esse período, por encontrarem certas semelhanças entre os atributos dessas obras com os da arquitetura, pintura e literatura do período. O termo *barroco*, que vem do português, era dado às pérolas com formato irregular e foi por muito tempo utilizado para se referir a música composta no século XVII e XVIII de forma pejorativa.

Foi no período barroco que os compositores passaram a dedicar suas obras para um determinado grupo ou instrumento solo específico e não mais às vozes ou a um conjunto de instrumentos não especificados. Houve também o surgimento da ópera e a ampliação das formas composicionais como a Ária, o Prelúdio, a Sonata, a Fuga, entre outros. A teoria dos afetos, que é a atribuição de efeitos da alma humana a determinadas melodias, ritmos ou harmonias (BENASSI E VICTORIO, 2014), é muito presente nas obras do período barroco. Segundo Dissmore (2018):

Durante o período barroco, os compositores começaram a colocar uma maior ênfase no poder dramático da música para expressar diferentes paixões e provocar emoções e respostas do público. [...] a comunicação dos afetos aos ouvintes por meio do som exigia organização estratégica dos elementos musicais de altura e tempo, o que resultou em um aparentemente abordagem estereotipada, porém indispensável para a composição.

Elementos musicais como os intervalos, a tonalidade e o andamento eram utilizados para trazerem essas emoções às composições.



Outra característica marcante do período é o baixo contínuo, que consiste em uma linha melódica constante na região grave e uma voz aguda ornamentada, tendo uma harmonia discreta criando uma ligação entre as duas vozes (GROUT, 1988). As obras barrocas começaram a ser escritas e ouvidas em compassos estruturados de forma rítmica em que as pulsações ao início dos compassos recebem mais importância e acentuação – sendo chamados de tempos fortes, desta forma, começaram a surgir as relações de importância entre as notas de acordo com o local que elas se encontravam nos compassos. Boland em seu Método para Traverso (1997), descreve essas relações como a hierarquia rítmica, ela também diz que as notas nos tempos fortes devem ser tocadas fortes e por mais tempo já as notas dos tempos fracos devem ser tocadas curtas e macias.

A partir do final do século XIX e início do século XX, músicos e musicólogos começaram a olhar para a música barroca de uma forma não pejorativa. A partir daí começou a surgir o movimento da música antiga. Segundo Ana Raquel Alves (2017):

O Movimento de Música Antiga (de ora em diante referido como MMA) veio trazer a todos os intérpretes, ouvintes e musicólogos, a consciencialização daquilo que é uma interpretação estilística e um conseqüente esforço para a realizar. Cortando com as tradições romântica e moderna de performance (e questionando vários dos seus princípios básicos) duas das estratégias mais imediatas usadas pelo MMA passaram pela utilização de instrumentos da época e pela consulta dos Tratados da época.

Este movimento de música historicamente informada foi ao longo dos anos ganhando a adesão de musicistas pelo mundo todo guiados por grandes instrumentistas e maestros como Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Barthold Kuijken e Chiara Banchini.

## 2.2 Descrição do Processo de estudo da Fantasia N<sup>o</sup>1 para Flauta Solo em Lá maior, TWV 40:2 de G. P. Telemann.

Neste capítulo descrevo o meu processo de estudo com a Fantasia n<sup>o</sup> 1 para Flauta Solo em Lá Maior, TWV 40:2 de G.P. Telemann. Discutirei sobre a estrutura e a harmonia da obra, os dedilhados que tive de escolher e as dificuldades que encontrei durante os estudos e quais as resoluções encontrei.

O primeiro passo para estudar uma peça antiga é a busca de uma boa edição. Esta busca é de extrema importância para que possamos pensar por nós mesmos e não cairmos em clichês passados de gerações em gerações através de edições feitas por grandes

musicistas do passado. Nestas edições os editores incluíam dinâmicas, articulações, realizavam o baixo cifrado, etc., coisas que na época da composição eram deixadas em “aberto” para que cada intérprete criasse sua versão. Estas edições além de não informarem o que é original e o que é do editor, direcionam a interpretação de quem as utiliza. Kuijken em seu livro “A Notação não é a Música” diz:

Nós devemos usar edições Urtext mais como o começo de nossas investigações de uma peça do que como a versão que devemos adotar rigorosamente. Se as tocarmos como a verdade e nada mais que a verdade, estamos certos de perder muita coisa. Eu penso que um executante responsável, especialmente, mas não apenas, de Música Antiga, deveria estudar as edições científicas e seus comentários críticos, mas também ver, ele mesmo, as fontes. Ele pode assim formular suas próprias conclusões ou preferências, discuti-las com colegas e testá-las em ensaios e concertos, para chegar a soluções válidas, mas necessariamente sempre temporárias.

Seguindo este conselho do Kuijken, busquei a edição das 12 Fantasias de Telemann da Música Rara de 1987 com um fac-símile escrito pelo próprio Kuijken, onde ele coloca um breve histórico das obras, notas do editor e notas textuais que auxiliam o flautista nessa busca pelo entendimento da peça. Além disso, esta edição contém as edições originais das fantasias que servem como um meio de comparação e pesquisa.

Após a escolha da edição ideal e os estudos iniciais de afinação e dedilhados, comecei a me debruçar na obra. A Fantasia nº 1 é dividida em dois movimentos, o primeiro é o *Vivace* e o segundo o *Allegro*. O primeiro movimento tem uma característica semelhante a de prelúdio e de um fugato, ele é dividido em três seções, uma improvisação com escalas, arpejos e movimentos de terças afirmando a tonalidade principal (compassos 1 – 10), depois uma fuga (compassos 11 – 26), onde temos um tema que se mistura em duas vozes que vai aparecendo ao longo da seção e finalizando com outra improvisação em *Adagio* e *Allegro* (compassos 27 – 36), com grande flexibilidade rítmica e contraste devido as variações no tempo e o retorno dos movimentos arpejados, conduzindo para a afirmação desta vez da dominante (Reyes, 2016). O segundo movimento tem características de um Minueto, sendo executado basicamente utilizando a métrica de um pulo por compasso (a um) e com momentos que podem ser interpretados com uma acentuação de 6/8 criando uma *hemíola*.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> **Hemíola** é um termo da musicologia que descreve um padrão rítmico onde dois compassos ternários são articulados como se houvesse três compassos binários. O termo foi cunhado pelos gregos antigos, significando um-e-meio, referindo-se à proporção 3:2, que equivale à proporção do intervalo de quinta perfeita. (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Hemíola>)

Minha leitura inicial de qualquer obra musical parte de um estudo bem detalhado com o metrônomo, para garantir o máximo de precisão rítmica possível. Com a Fantasia de Telemann não foi diferente, fiz a leitura da obra com o metrônomo soando inicialmente em 60 bpm (batimentos por minuto) seguindo de 5 em 5 bpm até chegar no tempo próximo ao tempo que escolhi para tocar a peça (100 bpm), relevando por hora as mudanças de andamento, buscando principalmente a melhor digitação e a relação entre a afinação e o som.

Logo no trecho inicial da peça, que é uma introdução com uma forte afirmação da tonalidade (compassos de 1 a 4), pude observar uma característica bem interessante do período barroco, que são as micro frases que devem soar bem claras durante a execução. Na primeira seção existem quatro dessas micro frases, a primeira é a reafirmação da tonalidade principal de Lá maior com a adição de bordaduras, a segunda é uma sequência com terças que é repetida por duas vezes, culminando na terceira que é a própria escala de Lá maior e finalizando com o arpejo na quarta micro frase.

(Figura 7: Fantasia Nº1 de Telemann, vivace, compasso 1 – 5, edição música rara, 1987)

Logo nesse início já pude perceber o porquê de a flauta barroca ter tantos dedilhados a disposição, eles são escolhidos de acordo com alguns critérios como: afinação, tonalidade, fluência rítmica e velocidade. Neste trecho específico, busquei o critério da fluência rítmica e não utilizei a chave, fiz todos os F# sem ela (1 2 3 / 4 \_\_ \_\_)<sup>9</sup> e para me ajudar com a micro frase da escala (seção 3) eu utilizei o Sol# com a posição 1 que o Quantz usa em sua tabela (1 2 \_ / 4 \_\_ \_\_). Esse dedilhado escolhido foi muito útil para que o trecho saísse ritmicamente homogêneo e fluido. Outro ponto de grande importância que descobri durante o estudo foi ao

<sup>9</sup> Esta é a forma que a Janice Boland demonstra os dedilhados em seu método, para evitar o uso constante de imagens.

contrário do que acontece na flauta moderna, os dedos que não estão fechando os orifícios não podem ficar próximos dos orifícios das notas, pois afeta muito a afinação. Esse particularmente foi um grande desafio para mim, já que costumo tocar a flauta moderna com todos os dedos, (mesmo com os que não estão sendo utilizados) quase colados nas chaves.

Na sequência do primeiro movimento (compassos 5 a 10), Telemann segue afirmando a tonalidade de Lá Maior, desta vez ele coloca o quarto grau (Ré) como pedal e em seguida o terceiro grau (Dó#) também como pedal. Ele segue com um trecho semelhante ao começo, mas dessa vez levando à afirmação harmônica da dominante da tonalidade (Mi maior). Ele utiliza no trecho o campo harmônico de Mi maior, evidenciando a sensível do acorde (Ré#) e finalizando com uma cadência, V – I – V. Para esse trecho escolhi o dedilhado Fá# ainda sem a utilização da chave (1 2 3 / 4 \_ \_ \_), escolhi o dedilhado do Sol# grave de acordo com a tabela do Quantz (1 2 \_ / 4 5 \_ \_), essa escolha se baseou na fluência rítmica e velocidade, já que preciso mudar apenas um dedo em relação ao Mi grave (1 2 3 / 4 5 \_ \_) que vem antes. Assim como no trecho inicial utilizei o Sol # da segunda com o dedilhado 1 do Quantz (1 2 \_ / 4 \_ \_ \_) também por questões de fluência rítmica e velocidade.

Ré#, sensível de Mi maior

Cadência V – I – V, reforçando a dominante da tonalidade.

(Figura 8: Fantasia N°1 de Telemann, vivace, compassos 7 – 10, edição música rara, 1987)

A partir do compasso 11, o compositor começa o fugato que se tornou uma característica presente em todas as suas fantasias para flauta solo. O motivo principal aparece ao longo de toda a seção do fugato, algumas vezes ela é bem clara e outras escondidas em trechos de virtuosismo. Para mim foi muito divertido procurar o tema escondido nas seções e descobrir uma forma de evidenciá-lo durante a performance. Entre os temas e suas variações, Telemann utiliza algumas seções de transição, ora evidenciando as sensíveis e as dissonâncias e ora com trechos mais virtuosos em torno do campo harmônico da tonalidade, relembrando os trechos iniciais do movimento.

variação do tema

Tema

(Figura 9: Fantasia N°1 de Telemann, vivace, compassos 11 – 13, edição música rara, 1987)

Escolher o dedilhado foi a tarefa mais difícil durante o fugato, foi a boa digitação que me proporcionou uma melhor agilidade e afinação, o que me deu liberdade para prestar mais atenção aos temas. Para encontrar esse dedilhado ideal, eu trabalhei cada trecho individualmente muito lento com o metrônomo, aplicando e testando os dedilhados encontrados na tabela do Quantz e na tabela detalhada do Método para Flauta de uma chave de Janice Boland. Citarei alguns exemplos aos quais considere mais importantes para o meu estudo.

No compasso 13 temos a primeira variação do tema (resposta fugal em falsa polifonia), a diferenciação entre o motivo e o contraponto deve ser clara, permitindo ao ouvinte perceber o efeito de polifonia e de estrutura fugal. Essa clareza passa pela sonoridade e pelo dedilhado. Tive um pouco de dificuldade durante o estudo inicial do Traverso com a forma de soprar, o que acabava afetando demais a afinação, este foi um passo que tive de enfrentar para obter a clareza de som e afinação que desejava. Para esse trecho utilizei algumas mudanças de dedilhados, para o Fá# sigo utilizando-o sem a chave (1 2 3 / 4 \_ \_ \_), para o Sol# agudo toco com a posição 1 da tabela do Quantz (1 2 \_ / 4 \_ \_ \_) que é uma ótima combinação com o Lá agudo (1 2 \_ / \_ \_ \_ \_) e o Fá# grave (1 2 3 / 4 \_ \_ \_) já que a movimentação dos dedos é menor. Utilizo o Dó# agudo com a posição 1 do Método da Janice (\_ \_ \_ / 4 5 \_ \_ K)<sup>10</sup> que é mais próximo da posição do Mi grave (1 2 3 / 4 5 \_ \_).

(Figura 10: Fantasia N°1 de Telemann, vivace, compassos 13 e 14, edição música rara, 1987)

<sup>10</sup> O “K” no método da Janice Boland significa a chave.

Nesse segundo trecho destaco o uso da chave, no compasso 22 faço as colcheias com a chave pressionada, ajudando na estabilidade do instrumento e durante as semicolcheias não utilizo a chave para uma maior velocidade e precisão. Volto a utilizar a chave no Fá# grave para obter um timbre mais presente e evidenciar a voz do baixo. Para finalizar a sessão da fuga, utilizo nas semicolcheias do compasso 24 a posição do Sol# do Quantz (1 2 \_ / 4 \_ \_ \_) para um melhor entrosamento com o Lá agudo.



(Figura 11: Fantasia N°1 de Telemann, vivace, compassos 22 - 24, edição música rara, 1987)

Antes de finalizar o primeiro movimento Telemann coloca uma seção de *Adagio e Allegro* (Compassos 27 a 36), com arpejos levando a música para uma finalização em Mi maior, a dominante da tonalidade. Ele utiliza a seguinte harmonia: I – V7/ IV – IV – V/ V – V7/IV – V, deixando bem clara a sua modulação para Mi maior. Nesse trecho como questão interpretativa, faço uma pequena pausa antes das repetições rápidas em piano e busco tocar elas o mais virtuoso possível. As fusas nos compassos 29 e 32, busco fazê-las o mais preciso possível deixando claro os pedais em Ré e em Mi respectivamente.



(Figura 12: Fantasia N°1 de Telemann, vivace, compasso 27, edição música rara, 1987)

Telemann finaliza o movimento em adagio com sequências curtas iniciadas no compasso 33, conduzindo para um final de afirmação da dominante e sem resolução. O primeiro movimento acaba na harmonia da dominante (Mi Maior), que só se resolve no início do segundo movimento (Reyes, 2016). Para mim nesse trecho o mais importante é evidenciar o baixo separando as vozes e fraseando a cada semínima para mostrar melhor a harmonia.



(Figura 13: Fantasia N°1 de Telemann, vivace, compassos 34 - 36, edição música rara, 1987)

O Segundo movimento é um Allegro com características de minuetto, que é uma dança francesa em uma métrica tripla com tempo moderado ou lento e foi uma das danças sociais mais populares da nobreza entre o século XVII e o final do século XVIII (New Grove, dicionário de música). Para mim, o interessante nesse movimento é a busca pelo “*Swing*” onde a meu ver o flautista deve mostrar as hemíolas fazendo os compassos, hora como um 3/8 (a um) e hora como um 6/8 (a dois).



(Figura 14: Fantasia N°1 de Telemann, allegro, compassos 1 - 6, edição música rara, 1987)

As dificuldades que vejo nesse movimento são com os dedilhados, com o som do Traverso para que ele não saia forçado e com a capacidade do flautista de mostrar as variações de 3/8 e 6/8. Para os dedilhados as mudanças que fiz foram em sua maioria com o Sol# e com o Fá#, notas que são presentes durante o movimento em passagens mais rápidas e dançantes. Nos compassos 5 e 6 por exemplo, utilizo o Sol# na posição 1 do método da Janice Boland (1 2 \_ / 4 \_ 5 K) mantendo a chave pressionada durante quase todo o trecho, tirando apenas para o Mi. Já no compasso 7, faço o Sol# grave com a posição 1 do Quantz (1 2 \_ / 4 5 \_ \_). No compasso 17, utilizo o Fá# sem a chave para ter menos movimentos entre os dedos. No trecho que vai do compasso 20 até o compasso 24 utilizo o Sol# do Quantz (1 2 \_ / 4 \_ \_ \_) para melhor fluidez com o Lá agudo e faço também os Fá# sem a chave.

Percebi que preciso prestar muita atenção com a afinação e com o timbre, principalmente com o Sol# que é uma nota fraca<sup>11</sup> e exige menos ar e um sopro mais para dentro do instrumento. Para mostrar melhor as variações da métrica implícita pelo compositor, eu acrescentei um pequeno acento nos trechos que deveria mostrar o 6/8, mas sem exagerar para não afetar o som e a afinação das notas. Como uma ideia interpretativa, me foi sugerido que eu variasse os acentos durante as repetições, na primeira eu faria os acentos apenas no primeiro tempo (mostrando um 3/8) e na segunda vez eu faria a acentuação de um 6/8.

<sup>11</sup> As notas fracas são notas com dedilhados cruzados ou forquilhas. Uma nota cruzada é aquele em que, em vez de todos os orifícios das notas serem fechados em ordem sucessiva, um orifício de nota é deixado aberto, interrompendo o que seria de outro modo uma linha contínua de orifícios fechados. (Boland, 1997)



(Figura 15: Fantasia N°1 de Telemann, allegro, compassos 18 – 22 com acentos em 6/8, edição música rara, 1987)



(Figura 16: Fantasia N°1 de Telemann, allegro, compassos 18 – 22 com acentos em 3/8, edição música rara, 1987)

### 2.3 Descrição do Processo de estudo da Fantasia N° 11 para Flauta Solo em Sol maior, TWV 40:12 de G. P. Telemann.

Nesta seção descrevo o meu processo de estudo da fantasia n° 11 para flauta solo, em Sol Maior, TWV 40:12 de G.P. Telemann. Discutirei sobre a estrutura e a harmonia da obra, os dedilhados que tive de escolher e as dificuldades que encontrei durante os estudos e quais as resoluções encontrei.

A Fantasia N° 11 em Sol Maior é dividida em três movimentos: um Allegro, um Vivace e outro Allegro. Esta fantasia pode ser considerada como uma espécie de suíte híbrida no estilo alemão, que geralmente começa com um movimento de abertura (overture), que muitas vezes contém um prelúdio lento seguido por uma seção mais rápida e rítmica. Em seguida há uma sucessão de danças, como a Allemande, a Courante, entre outras. Muitas vezes a suíte alemã apresenta uma forma mais elaborada de fuga ou outra forma de contraponto. Outra característica dessa fantasia é que o compositor não recorre a comparações com danças típicas que estariam em uma suíte e essa é a única das 12 fantasias que começa em um Allegro (Reyes, 2016).

O Primeiro movimento pode ser considerado uma Allemande, que comumente iniciava uma suíte alemã, porém não sendo o segundo movimento da fantasia uma Corrente, como é frequente nas suítes alemãs. Um fato que deve ser mencionado é que é possível notar que Telemann organiza os fraseados uniformemente e claramente de quatro em quatro compassos. Este movimento está dividido em 3 seções, logo no seu início é apresentada a primeira seção (Compassos 1 a 8) com uma característica semelhante à fantasia em Lá Maior,



que é a afirmação da tonalidade através de uma sequência de arpejos, primeiro na tônica (I - Sol Maior) e na subdominante (IV – Dó maior) com uma cadência imperfeita com vii<sup>o</sup> - I (fá# diminuto – Sol maior) e em seguida na dominante (V – Ré Maior) e na subdominante (IV/V – Sol Maior) também com uma cadência imperfeita com vii<sup>o</sup> - I (dó# diminuto – Ré maior).

(Figura 17: Fantasia N° 11 de Telemann, Allegro, compassos 1 – 8, edição música rara, 1987)

Nas duas primeiras frases da música, as digitações não foram um desafio. Busquei demonstrar em minha interpretação uma fluidez, acelerando pouco a pouco a partir do segundo compasso até chegar ao fim de cada frase com um pouco de ritardando nas últimas três notas e com uma pequena fermata na pausa, para que eu pudesse pensar com calma na frase seguinte. A maior dificuldade nesse trecho é a afinação, na qual precisei levantar mais os dedos e direcionar o lábio um pouco mais para cima nas notas agudas e na última nota, onde busquei fazer um decrescendo, evitando assim que as notas ficassem com a afinação mais baixa.

(Figura 18: Fantasia N°11 de Telemann, Allegro, compassos 1 - 5, edição música rara, 1987)

As próximas duas frases que se iniciam a partir da anacruse do compasso 9 e vão até o compasso 16, tem características diferentes das frases iniciais, aqui a meu ver Telemann escreve uma melodia um pouco mais expressiva com uma clara separação de vozes, uma aguda e outra grave, com uma escala ligando os compassos. Para mostrar melhor essa ideia

das vozes, toquei o baixo com uma articulação mais próxima do ligado pensando nas sílabas “di-li-di”. O compositor segue com uma harmonia focada na tônica, mas dessa vez ele leva a frase para o sexto grau menor (Mi menor).



(Figura 19: Fantasia N°11 de Telemann, Allegro, compassos 9 - 12, edição música rara, 1987)

Na próxima frase (compassos 13 a 16) temos a repetição da ideia anterior, mas dessa vez a harmonia nos leva para a dominante da tonalidade (Ré maior). Uma pequena dificuldade que senti nesses dois trechos, foi quanto a posição da nota Ré# do registro médio. Na flauta moderna devemos levantar o dedo indicador para tocar a nota ( $\_2 \ 3/ \ 4 \ 5 \ 6 \ K$ ), já na flauta barroca o dedo indicador deve ser utilizado ( $1 \ 2 \ 3/ \ 4 \ 5 \ 6 \ K$ ) o que constantemente me atrapalhava. Isso foi um problema, pois essa mudança na digitação afeta completamente a afinação. Busquei nas duas ideias musicais descritas fazê-las com o mínimo de respirações possíveis, justamente para mostrar a ideia de uma frase longa e adicionei um pouco de acelerando nos compassos finais de cada frase como uma lembrança da ideia inicial da obra.



(Figura 20: Fantasia N°11 de Telemann, Allegro, compassos 12 - 17, edição música rara, 1987)

A próxima frase, que se inicia na anacruse do compasso 17 e vai até o compasso 22, para mim foi a mais complexa de executar do primeiro movimento. Telemann coloca nos primeiros compassos do trecho os arpejos para indicar a harmonia que tem um caminho interessante utilizando o sexto grau maior ( $G - f\#\text{o} - E - D - G$ ) e os arpejos todos na segunda inversão, com a terça no baixo. As digitações vão ficando mais difíceis com o passar do

trecho, utilizei nos dois primeiros compassos todas as notas com a chave. Essa digitação não afetou muito a afinação e facilitou bastante o trabalho. Outra dificuldade encontrada foi o Sol# grave que é uma nota bastante complicada na flauta barroca, nela precisei soprar menos, pensando como um pianíssimo para que a nota pudesse soar de forma natural e não de uma forma “gritada e agressiva”. Ao final do trecho, no compasso 21, o compositor utiliza novamente as duas vozes, mas dessa vez com o “soprano” mantendo a nota na tônica e colocando a movimentação das notas do “baixo”. Durante a minha interpretação eu gosto de fazer uma pequena respiração entre os compassos 20 e 21 para separar essas duas ideias que apesar de estarem conectadas, elas a meu ver são distintas.



(Figura 21: Fantasia N°11 de Telemann, Allegro, compassos 17 - 22, edição música rara, 1987)

Ao final do primeiro movimento (compassos 23 a 26), retorna a ideia da afirmação da tonalidade, onde o compositor segue com a ideia das duas vozes bem claras e definidas. A voz do baixo nas primeiras semicolcheias esboça uma escala de Ré maior que só vai ser formada no próximo compasso, juntamente com a voz do soprano que antes seguia estática no Ré mostrando um pedal na dominante. Para facilitar a digitação, toquei os Fá# sem a chave nesses dois primeiros compassos (1 2 3/ 4 \_ \_ \_). No compasso 25 nos encaminhamos para a cadência com uma sequência de acordes desconstruídos (G7 – A7 – G7 – D7 – G) e finalizando com o arpejo descendente e bem definido de Sol Maior.

G7   A7   G7   D7   G

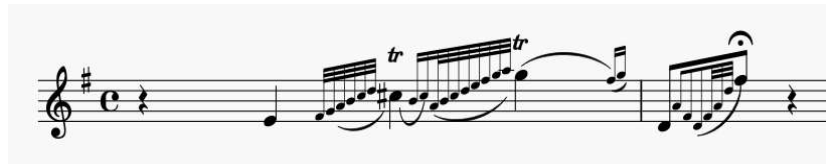
(Figura 22: Fantasia N°11 de Telemann, Allegro, compassos 21 - 26, edição música rara, 1987)

Entre o primeiro e o segundo movimento, Telemann escreve uma pequena cadência que parece levar a música para a dominante da dominante (Lá Maior), mas a resolução

harmônica na tonalidade central da peça, sol maior só é alcançada no início do Vivace com um sonoro arpejo de Sol Maior. Nesta pequena cadência, o intérprete tem a liberdade de improvisar e dar um toque pessoal ao trecho e a obra. Utilizei como cadência uma sequência de escalas e arpejos para mostrar claramente a harmonia que caminha na dominante e coloquei alguns trinados para abrigar o trecho e uma fermata na última nota deixando uma certa dúvida para o ouvinte sobre o que virá a seguir no segundo movimento.



(Figura 23: Fantasia N° 11 de Telemann, Adagio, compassos 27 e 28, edição música rara, 1987)



(Figura 24: Cadência escrita dos compassos 27 e 28)

O segundo movimento tem como característica principal um fugato onde o compositor repete o motivo principal em várias tonalidades e em diversos momentos ao longo da música. A apresentação do motivo que guiará toda a obra nos é apresentado logo no primeiro compasso, esse motivo vem acompanhado da finalização da cadência improvisada com as notas do arpejo de Sol Maior (compasso 1), mas que logo em seguida, no compasso 3, a harmonia vai sendo levada para a dominante (Ré Maior) e que é a tonalidade que vai seguir para a próxima repetição do motivo temático (compasso 5).



(Figura 25: Fantasia N°11 de Telemann, Vivace, compassos 1 - 4, edição música rara, 1987)

Logo na sequência, no compasso 5, temos a primeira resposta fugal, que como dito anteriormente é iniciado na dominante da tonalidade (Ré maior), mas que dessa vez a harmonia é levada para o sexto grau menor (Mi menor), no compasso 8, com uma pequena

variação (um ornamento de bordadura) do que nos foi mostrado no início da peça, indicando uma movimentação da música impedindo a sua repetição constante e conseqüentemente monotonia. Para mim, a maior dificuldade desse trecho é a nota Mi do terceiro registro (compasso 6), ela tem uma digitação mais complicada (1 2 / 5 6 \_) e exige um certo esforço para que soe com um bom timbre e uma boa afinação. Outra dificuldade ainda nesse mesmo compasso está nas semicolcheias, onde as posições do Fá# (1 2 3/ 4 \_\_ K) e do Sol# (1 2 /4 \_\_ \_\_) exigem um certo tempo de adaptação e maior atenção. No compasso 8, busco mudar minha interpretação tocando os graves em terças com mais ênfase, em seqüência mudo o timbre para o Sol# e faço um diminuendo ao final do compasso mostrando que a música segue com algo novo.



(Figura 26: Fantasia N°11 de Telemann, Vivace, compassos 5 - 8, edição música rara, 1987)

No compasso 9 temos a apresentação de um novo elemento melódico que pode servir de contraste com a escala em terças no grave. Musicalmente penso em uma conversa entre duas vozes contrastantes, uma mais forte e grave e outra mais leve e aguda. Para facilitar a execução do trecho, utilizo a chave em quase todas as notas desse compasso, tirando apenas no Lá e no Dó natural. Esse novo elemento fica apenas alguns compassos em evidência, já que o tema do movimento retorna no compasso 12, dessa vez sendo apresentado em Si Maior, que a é dominante de Mi Maior, tonalidade que o compositor leva a música nos próximos compassos.

No compasso 15 Telemann utiliza novamente o segundo motivo, dessa vez apenas como uma pequena lembrança no sétimo grau da tonalidade (Fá#º) e interrompida na metade do compasso 17, deixando uma “dúvida no ar” sobre o que virá na seqüência da obra. Este trecho apresenta uma dificuldade quanto as digitações, utilizei a digitação do Dó# (\_ \_ /4 5\_ K), no compasso 16 nos dois momentos, para facilitar a execução do Fá# que vem em seguida e facilitar a nota após o Ré da terceira oitava. Faço uma pequena fermata na pausa para apresentar o retorno ao tema principal dessa vez com uma harmonia igual ao início.



(Figura 27: Fantasia N°11 de Telemann, Vivace, compassos 15 - 18, edição música rara, 1987)

No compasso 21 o compositor apresenta uma sequência descendente que muda cromaticamente a cada dois tempos até chegar no compasso 23, onde nos é apresentado brevemente o segundo tema pela última vez. Em seguida, no compasso 25, temos mais uma escala em terças, que dessa vez tem a função de modulação, levando a harmonia para a dominante da tonalidade que é por onde o compositor iniciará a cadência final do movimento, em que Telemann nos mostra o tema principal pela última vez, ele se inicia no compasso 26, em Ré maior (dominante), é levado para a subdominante (Dó Maior) para finalmente chegar na tônica (Sol Maior) nos dois últimos compassos.



(Figura 28: Fantasia N°11 de Telemann, Vivace, compassos 23 - 29, edição música rara, 1987)

O terceiro movimento que, segundo Reyes (2016), pode ser considerado uma Courant, uma dança francesa em tempo ternário, Telemann escreve o seu movimento em 6/4. Gosto de pensar esse movimento como se fosse uma hemíola, em tempo binário, tocando com um pequeno acento na primeira e quarta nota de cada compasso. A meu ver esta forma de tocar faz com que a música pareça mais dançante e rítmica.

A primeira parte do movimento (compassos 1 a 12) é uma grande celebração da tonalidade de Sol Maior. O compositor passeia com a harmonia pelos graus principais da tonalidade como o Dó Maior (IV grau) e o Ré Maior (V grau). As digitações desta primeira parte não foram um desafio, mas os saltos constantes que Telemann coloca criaram uma certa dificuldade com a afinação, tive que dosar o ar, a direção dos lábios e manter os dedos o mais afastado possível do instrumento, para que não haja uma discrepância de afinação entre as notas.



(Figura 29: Fantasia N°11 de Telemann, Allegro, saltos dos compassos 8 - 10, edição música rara, 1987)

Na segunda parte do movimento (compassos 13 a 26), o compositor inicia a harmonia no campo da dominante. Logo no compasso 15 ele nos apresenta o sexto grau menor (Mi menor) que logo nos leva, no compasso 18, para o quarto grau (Dó Maior) e para a tônica, no compasso 19, indicando que uma cadência está próxima. No compasso 22 Telemann nos

leva para a conclusão da obra com duas vozes bem claras, a primeira uma afirmação da dominante com a sétima e a tônica de Ré Maior bem explícitas na voz do baixo. A segunda voz é apresentada com uma parte da escala de Sol Maior. No penúltimo compasso a voz do baixo faz uma pequena cadência solística enquanto o soprano espera para se juntar a ela na última nota. Essas duas vozes levam a harmonia para a cadência final perfeita de V – I (Ré – Sol).



(Figura 30: Fantasia N°11 de Telemann, Allegro, compassos 22 - 26, edição música rara, 1987)

## 2.4 Conclusão

Da Silva (2012) em sua tese de doutorado afirma que as fantasias de Telemann abrem portas para o vasto mundo do período barroco. Já que essas peças são curtas e complexas, é possível viajar pelos diferentes estilos da época, perceber como eram e quanta variedade podemos incorporar à nossa própria interpretação.

Estudar as duas fantasias escolhidas aliada ao início do estudo da flauta barroca me ajudou a compreender melhor como funcionam as obras barrocas e ter um norte com o instrumento. Através delas obtive um claro conhecimento sobre as diversas digitações do Traverso e onde eu devo aplicá-las durante a performance. Observei melhor as pequenas mudanças de timbre, afinação e quais as dificuldades técnicas do instrumento.

Todas as mudanças que tive que fazer e a adaptação ao novo instrumento, trouxeram grandes benefícios para mim e uma grande conscientização sobre a importância do estudo da música antiga. Pude perceber também grandes diferenças entre a flauta antiga e a flauta moderna. A forma de soprar foi a mais desafiadora, pois venho de uma “escola alemã” com tradição e necessidade de usar muito ar para fazer a flauta funcionar, mas essa técnica não funciona com o Traverso, onde tive que adaptar a minha técnica e aprender a soprar pouco. Outra grande diferença entre os instrumentos fica por conta do timbre e das dinâmicas, na flauta moderna o timbre tende a ser mais claro, mas com uma gama maior de cores e dinâmicas que podemos utilizar, já o Traverso nos reserva um som mais escuro e intimista com poucas variações de dinâmicas. O peso físico do instrumento também é algo a se observar, já que o traverso é bem mais leve e me permitiu estudar por mais tempo sem sentir incômodo.

Para mim foi muito importante ter conhecido uma das principais origens do meu instrumento de formação, e mergulhar de cabeça neste estilo tão grandioso como foi o período barroco. Essa experiência me fez ansiar por novas paixões e desejar cada vez mais seguir estudando o Traverso e a música antiga, pois assim como a nossa história ela muda quem somos. Com o Traverso, pude me reconectar e compreender melhor a flauta moderna e quem eu quero ser no futuro. Iniciei meu mestrado um pouco antes de começar a pandemia e quando ela chegou comecei a refletir sobre a história, sobre a nossa origem, quem somos e onde queremos chegar. Fazer esse artigo foi exatamente isso, me reconectar com a música e aprender um novo instrumento com novos desafios em um período que não sabíamos se tudo iria voltar.



## 2.5 Referências

- ALVES, Ana R. O. M. L. Da interpretação de música barroca na flauta de sistema Boehm, a partir de um estudo de gravações. Universidade de Aveiro 2017.
- BENASSI, C. A; VICTORIO, R. P. Música e Linguagem: da teoria dos afetos aos novos olhares através das “lentes conceituais bakhtinianas”. In.: Revista Diálogos: linguagens em movimento. Caderno Música, Arte e Cultura. Ano II, N. I, 2014. Cuiabá: 2014.
- BOLAND, Janice D. Método para a Flauta de uma Chave, Barroca e Clássica. University of California Press, 1997.
- COSME, Sofia F. S. As Flautas Transversais de uma chave nos sécs. XVII e XVIII: estudo comparativo teórico-prático entre os traversos Hotteterre, Grenser e J.H. Rottenburgh. Escola Superior de música e Artes do Espetáculo Politécnico do Porto, 2017.
- DA SILVA, Antônio Carlos Portela. A Performance Guide of three of Telemann’s 12 Fantasias for Flute Without Bass, Based on the Study of the compound melodies. University of Alabama, 2012.
- DESCARTES, Rene. Abrégé de musique: Compendium musicae, 1650. Ed. and trans. Buzon, F. Paris: Presses Universitaires de France. 1987.
- DISSMORE, Joshua L. Baroque Music and the Doctrine of Affections: Putting the Affections into Effect. Cedarville University, 2018.
- GROUT D. J., PALISCA C. V. A History of Western Music. W. W. Norton & Company inc. 1988. Tradução: Ana Luísa Faria, Lisboa, Printer Portuguesa, 1994.
- HAYNES, Bruce. The End of Early Music. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- HARNONCOURT. Nikolaus. O discurso dos sons. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.
- HARNONCOURT. Nikolaus. O diálogo musical. Rio de Janeiro, Zahar, 1993.
- KUIJKEN, Barthold. A Notação não é a Música Reflexões sobre a Prática e a Execução da Música Antiga. Indiana, Indiana University Press, 2013.
- NASTASSI, Miriam. Rhetoric in Music: as interpreted by C.Ph.E Bach and his Sonata for solo Flute in a-minor.
- QUANTZ, J. J. Versuch Einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen, 1752. Tradução para o Espanhol por Rodolfo Murillo, Arizona State University, 1997.
- REYES, Jhoana Daniela Vásquez. Las doce Fantasías para Flauta sola, TWV 40:2-13 de Georg Philipp Telemann: ejemplos de análises estilísticos e interpretativo. Universidad de Guanajuato, 2016.

ROOT, Deane (Ed.). Grove Music online. Disponível em: Sadie, Stanley (Ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, Macmillan publishers limited, 1980.

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. Méthode Complète de Flûte. Paris : Alphonse Leduc, 1923.

TELEMANN, G. P. 12 Fantasias para Flauta Solo, edição música rara, 1987.

VEILHAN, Jean-Claude. The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era. Paris: Alphonse Leduc.

### 3. Tradução do Método para Flauta de uma chave

# Método para a Flauta de uma chave

Barroca e Clássica



Illustration from Johann Phillip Eisel, *Musicus autodidaktos*.  
Erfurt: Johann Michael Funcken, 1738

Janice Dockendorff Boland

## Método para a Flauta de uma chave

Para Elcy,

Que sempre me apoia em tudo que eu faço.

Com gratidão e amor.

# Índice

PREFÁCIO .....	48
AGRADECIMENTOS .....	50
CAPÍTULO I      SOBRE A FLAUTA DE UMA CHAVE .....	51
Sobre a Flauta .....	52
Um pouco de História .....	52
Nomes .....	52
Materiais usados .....	52
Extensão .....	53
Em relação às notas agudas .....	53
Sobre as Partes da Flauta .....	54
Flauta de três partes .....	54
Flauta de quatro partes .....	54
O encaixe .....	54
A Rolha .....	55
A Coroa .....	56
O Registro do pé .....	56
Sobre a Afinação .....	57
Réplicas Modernas .....	57
<i>Corps de Réchange</i> (Corpos Sobressalentes) .....	58
Escolhendo a Flauta .....	59
Afinação .....	59
Modelo .....	59
Madeiras .....	59
Flautas Usadas .....	60
Sobre os Cuidados.....	61
Lista de Cuidados .....	61
Hidratando a Flauta .....	62
CAPÍTULO II    APRENDENDO A TOCAR A FLAUTA DE UMA CHAVE .....	63
O Início .....	64
Como proceder .....	64
Montagem do instrumento .....	64

Sobre a sustentação da Flauta .....	66
Problemas Físicos .....	66
Mão Esquerda .....	67
Mão Direita .....	67
Instruções e Dicas .....	67
Uma Perspectiva interessante .....	68
Sobre a Sonoridade .....	69
Instruções e dicas .....	70
Embocadura .....	71
Uma ideia divertida .....	71
Sobre a Homogeneidade do Som (Tendências de Timbres) .....	72
Notas Fortes .....	72
Notas Fracas .....	73
Mudanças no Final do Século .....	74
Sobre a Tonalidade .....	75
Sobre o Vibrato .....	76
<i>Flattement</i> , o Vibrato com os Dedos .....	76
Como o <i>Flattement</i> é feito? .....	77
Como o <i>Flattement</i> é usado? .....	77
O <i>Flattement</i> com o <i> messa di voce</i> .....	78
Notação .....	78
Temos Certeza de que o vibrato de ar não era utilizado? .....	78
Leituras Recomendadas .....	79
Sobre a Afinação .....	80
Como Afinar .....	81
Tocando “Afinado” .....	81
Notas Enarmônicas .....	82
Aplicação prática .....	83
Praticando a boa afinação .....	84
Ajustando para afinação .....	84
Tocando <i>Forte</i> e <i>Piano</i> .....	86
Usando a coroa .....	86
Sobre a Hierarquia Rítmica .....	87
Notas “boas”, notas “ruins” .....	87
Aplicação Prática .....	88
Notas Rápidas .....	89
Batendo o Tempo .....	89
Leituras Recomendadas .....	90
Sobre a Articulação .....	91
Silêncios articulatórios .....	91

	Notas desligadas .....	92
	Padrões do século XVIII para as notas rápidas .....	93
	Golpe Duplo .....	94
	Leituras Recomendadas .....	94
	Leituras complementares .....	95
<b>CAPÍTULO III</b>	<b>DEDILHADOS PARA A FLAUTA DE UMA CHAVE .....</b>	<b>96</b>
	Sobre os Dedilhados .....	97
	Por que tantas opções? .....	97
	Abaixando a Afinação .....	97
	Uso da chave .....	98
	Ampliando a extensão da flauta .....	99
	Fá sustenido alternativo .....	99
	Quantos dedilhados? .....	100
	Sobre os Trinados .....	101
	Trinados largos .....	101
	Execução .....	102
	Leituras recomendadas .....	103
	Explicação das tabelas .....	104
	Tabela básica dos dedilhados .....	105
	Tabela completa dos dedilhados .....	106
	Tabela dos trinados .....	114
	Tabela do <i>Flattement</i> (Vibrato de Dedo) .....	132
<b>CAPÍTULO IV</b>	<b>EXERCÍCIOS E MELODIAS PARA TOCAR .....</b>	<b>136</b>
	Sobre a música .....	137
	Tocando dueto .....	137
	Exercícios e Melodias (Fontes do Século XVIII) .....	138
	Ré maior .....	138
	Sol maior .....	167
	Mi menor .....	186
	Lá maior .....	205
<b>CAPÍTULO V</b>	<b>ESTUDOS MODERNOS PARA FLAUTA DE UMA CHAVE .....</b>	<b>217</b>
	Introdução aos estudos modernos .....	218
	Rotina de estudo .....	218
	Estudos Modernos .....	219
	Sequências maiores para a flauta de uma chave .....	219

	Estudos de acordes quebrados nas tonalidades maiores .....	222
	Estudos de acordes quebrados nas tonalidades menores .....	225
APÊNDICE A	OS 13 MELHORES MÉTODOS DE FLAUTA DO SÉCULO XVIII .....	228
APÊNDICE B	REPERTÓRIO PARA O INICIANTE NA FLAUTA DE UMA CHAVE .....	243
	Solos fáceis .....	244
	Coleções .....	247
	Estudos .....	248
	Duetos fáceis .....	249
BIBLIOGRAFIA COMENTADA:	ANTES DE 1853 .....	251
	DEPOIS DE 1853 .....	254



# PREFÁCIO

Atualmente os músicos estão envolvidos em um movimento para estudar e explorar o uso de antigos instrumentos musicais. A flauta que gera mais interesse é a flauta de uma chave do século XVIII. Um número crescente de flautistas compra réplicas modernas e aprendem a tocá-las.

Não muito tempo atrás, a flauta de uma chave era considerada uma predecessora inadequada da flauta moderna. Em 1966, René LeRoy (p. 14) descreveu a flauta do século XVIII como um "instrumento muito imperfeito". O autor de uma tese de doutorado na Eastman<sup>12</sup> disse que a qualidade inferior da afinação da flauta de uma chave e qualidade de som inferior eram falhas naturais e inevitáveis no instrumento (Hartman, 1961, p. 16). Geralmente, os flautistas não desejavam aprender a tocar este instrumento simples de uma chave quando uma flauta "aperfeiçoada" estava disponível para eles.

No entanto, as atitudes mudaram nos últimos trinta a quarenta anos. Concertos e gravações profissionais com flautas históricas não são mais raridades. Oficinas especializadas na fabricação de flautas históricas e editoras musicais especializadas em edições acadêmicas de música antiga apoiam essas atividades performáticas.

Os flautistas que experimentam a flauta de uma chave descobrem que ela é de fato um instrumento com seus méritos. A simplicidade própria de sua estrutura gera qualidades expressivas únicas não inerentes à flauta do sistema Boehm moderno.

O presente método foi escrito para flautistas do sistema Boehm que já são familiarizados com a produção de som e a técnica moderna de flauta: projetado para ajudar na abordagem inicial do flautista à flauta de uma chave. O *Método* pode servir como um tutor autoguiado ou como um texto de apoio quando o flautista está trabalhando com um professor. Não pretende ser um tratado musicológico, mas sim um guia prático e útil que cita fontes históricas. Essas fontes históricas oferecem uma ampla diversidade de opiniões que nos desafiam a explorar as ideias de autores do século XVIII e incorporá-los à nossa experiência dos dias atuais.

O título aborda tópicos desde a escolha de uma flauta e montagem do instrumento, até conceitos mais avançados, como cor de som e padrões de articulação do século XVIII. As discussões sobre som, afinação e tonalidade irão ajudar a orientar o aluno na exploração da natureza expressiva do instrumento. Tabelas de dedilhados, exercícios e melodias do século XVIII irão ajudar o aluno a se iniciar. Para encorajar o leitor a explorar as fontes históricas primárias, o "Os 13 melhores" Métodos de flauta do século XVIII são revisados com referência a edições e traduções fac-símile atuais. Aqueles que são iniciantes com a flauta de uma chave serão auxiliados pela lista de repertórios comentados de solos fáceis, duetos e estudos. A bibliografia comentada faz referência a fontes históricas e modernas.

Muitos textos sobre a técnica e o estilo do século XVIII estão atualmente disponíveis, tanto como fontes primárias (de autores do século XVIII) e fontes secundárias (neste caso, escritos do século XX sobre estilo performático do século XVIII). As dimensões deste livro não permitem mais do que uma menção a algumas das técnicas mais importantes e estilos de performance. Livros didáticos e artigos de estudiosos importantes são mencionados ao longo do texto e incluídos na bibliografia comentada para encorajar o leitor a se familiarizar com essas fontes importantes.

---

<sup>12</sup> *Eastman School of Music* é a escola de música da Universidade de Rochester, nos Estados Unidos. Foi estabelecida em 1921 pelo empresário e filantropo George Eastman. Eastman é uma das instituições de música mais prestigiadas no mundo. Localiza-se no centro de Rochester, Nova Iorque.

Suas razões para explorar a flauta de uma chave podem variar de mera curiosidade até o desejo de dominar o instrumento para fins de atuação pública. Mesmo se você quiser apenas experimentar a flauta de uma chave, fazer isso lhe dará informações importantes que você achará úteis para apresentações modernas com a flauta do sistema Boehm.

## CONVENÇÕES EDITORIAIS

Para evitar notas de rodapé extensas, data de publicação e números de página onde existem citações, as fontes referenciadas são dadas entre parênteses dentro do texto após o nome do autor. As referências bibliográficas completas são encontradas na bibliografia comentada.

Ao citar fontes de língua estrangeira, as referências são feitas de acordo com traduções em inglês. Por exemplo, para os números de página das citações do Quantz consulte a tradução de Reilly listada na bibliografia.

Os exercícios e melodias no Capítulo Quatro vêm de métodos e flautistas do século XVIII e do século XIX. Os exercícios e melodias são creditados ao compositor (quando conhecido), o autor (no caso de um tratado que não tenha indicação do compositor de suas melodias), ou o título de uma coleção. As ligaduras editadas são mostradas por meio de ligaduras tracejadas. As indicações de marcas de respiração são minhas, com exceção do pequeno dueto em Mi menor de Blavet, que frequentemente indicou suas próprias respirações. Os trinados muitas vezes começam na nota acima da nota principal - há exceções. As sugestões de performance para as melodias neste método são baseadas nas instruções dadas pelo método a partir do qual a melodia foi tirada.

Usei *Ré'* - *Si'* para as notas da primeira oitava, *Dó''* - *Si''* para a segunda oitava e *Dó'''* - *Lá'''* para a terceira oitava.

Para simplificar o layout, os dedilhados no Capítulo Quatro são escritos usando um simples sistema numérico em vez dos gráficos encontrados nas tabelas. Por exemplo, *Sol'* é designado 1 2 3 /

— — —'

## AGRADECIMENTOS

Minha mais profunda gratidão,

Para Amy Boland, Joyce Bryant, Betsy Colvin, Betsy Cuffel, Andrew Cox, David Dahl, John Dowdall, Christopher Krueger, Betty Bang Mather, Roger Mather, Judy Moore, Ardal Powell, Jama Stilwell, Teresa Texeira, John Thow e Richard M. Wilson pelos conselhos oferecidos após a leitura do texto, no todo ou em parte. A Richard M. Wilson e Christopher Krueger pela orientação na redação do capítulo sobre afinação. Eu assumo a responsabilidade por todos os erros e omissões que permanecem.

Ao fabricante de flautas Friedrich von Huene, pela permissão para reimprimir seus excelentes desenhos de instrumentos originais.

A Stephen Preston pelas informações, insights e inspiração dada no evento anual de masterclasses de flauta barroca no Wildacres Flute Symposium desde 1985.

A Barbara Kallaur pelas ideias de repertório.

Para Betty Rogers, Linda Bloedel, Harlene Hansen e Richard Doyle da Stewart Memorial Library no Coe College pela assistência com empréstimo de materiais entre bibliotecas. Às Bibliotecas da Universidade de Iowa por tornarem acessíveis seus materiais. A David Lasocki, da Indiana University, por responder a muitas perguntas sobre as referências.

Ao Iowa Arts Council e ao National Endowment for the Arts pela Concessão do Artista Criativo para auxiliar na preparação do livro para a editora.

À McGinnis & Marx Music Publishers pela permissão para reimprimir minha pesquisa de métodos do século XVIII de Flauta e Dança: Artigos e Reminiscências de Betty Bang Mather em seu 65º aniversário (Nova York: McGinnis e Marx, 1992).

A John Dowdall e Elsie Kleese, meus ardentes apoiadores em tudo o que me empenho.

E acima de tudo, a Betty Bang Mather, minha mentora e amiga, que me deu uma riqueza de instruções, conselhos e encorajamento. O trabalho pioneiro dela com a flauta de uma chave, seu ensino paciente e magistral, sua musicalidade exemplar e suas muitas contribuições para o mundo acadêmico têm sido a minha inspiração.

Marion, Iowa

J.D.B.

Dezembro de 1997

CAPÍTULO I  
SOBRE A FLAUTA DE UMA CHAVE



Illustration from Johann Phillip Eisel, *Musicus autodidaktos*.  
Erfurt: Johann Michael Funcken, 1738

## SOBRE A FLAUTA

---

### UM POUCO DE HISTÓRIA

A flauta de uma chave foi desenvolvida a partir do modelo sem chave, de furação cilíndrica da flauta renascentista, possivelmente em 1660. As informações sobre seu início são, na melhor das hipóteses, incompletas. Os historiadores têm tradicionalmente creditado às famílias Hotteterre e Philidor na corte francesa de Luís XIV o "aperfeiçoamento" da flauta. Novas evidências desafiaram essa posição (Powell, 1996), mas nós, ainda, não temos nada para substituí-la. Independentemente disso, as primeiras flautas de uma chave tinham três partes: A cabeça (bocal) mais ou menos cilíndrica, o corpo (o meio) cônica com orifícios de seis notas, e o pé com um orifício de nota coberto por uma chave. Mais tarde, provavelmente por volta de 1720, os fabricantes dividiram a parte intermediária (corpo) em duas outras partes.

A flauta de uma chave, com algumas modificações, ficou em uso por mais de cem anos. Muitos flautistas profissionais a utilizaram como instrumento de preferência até perto do final do século XVIII. Alguns amadores usaram a flauta de uma chave por ainda mais tempo. Podia-se comprar uma flauta de madeira com uma só chave no Catálogo da Sears, Roebuck nos Estados Unidos em 1908 por US \$ 1,55.

No século XVIII, a flauta era o instrumento de sopro mais popular. Era considerado da moda e de bom gosto, como evidenciado por Frederico, o Grande da Prússia que tinha uma grande paixão pelo instrumento. Compositores encontraram um mercado de música para flauta entre amadores e profissionais, e conseqüentemente, o século XVIII é rico em literatura para a flauta.

### NOMES

A flauta de uma chave tem muitos nomes. Os métodos do século XVIII referem-se a ela como à flauta de uma chave, a flauta transversal ou cruzada (*la flûte traversiere*, *die Querflöte*, ou *flauto traverso*) e a flauta alemã (*flûte d'Allemagne*). (Esteja ciente de que no início do século XVIII, o simples termo "flauta" [*flauto*] geralmente se refere à flauta doce.) Hoje, o instrumento é geralmente referido como a "flauta de uma chave", a "flauta barroca" (certamente apropriado para o instrumento do início do século XVIII), ou o "traverso", uma versão abreviada de seu nome em italiano. Vou me referir a ela como a flauta de uma chave.

### MATERIAIS USADOS

Historicamente, as flautas de uma chave são feitas principalmente de madeira. Quantz (1752) declarou o *Buxo*<sup>13</sup> como o mais comum e durável, mas ele preferia o ébano pelo seu tom claro e bonito. Tromlitz (1791) disse que tanto o ébano quanto a granadilha produziam um som de flauta que era mais brilhante e mais forte do que o *Buxo*, *Jacarandá violeta*<sup>14</sup> e marfim também foram usados. No entanto, o marfim era mais frequentemente utilizado para decorar flautas de madeira, e muitas flautas apresentavam as pontas de marfim em cada junção e uma coroa de marfim.

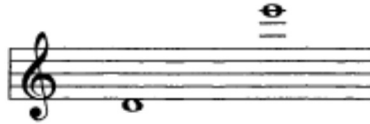
---

<sup>13</sup> Em Inglês é chamada de Boxwood - <https://pt.wikipedia.org/wiki/Buxo>

<sup>14</sup> Em Inglês é chamada de Kingwood - [https://en.wikipedia.org/wiki/Dalbergia\\_cearensis](https://en.wikipedia.org/wiki/Dalbergia_cearensis)

## EXTENSÃO

A extensão da flauta de uma chave é do *Re'* até o *Lá'''*. No entanto, eu recomendo que o iniciante limita os primeiros esforços à faixa mais tradicional do *Ré'* até o *Mi'''*.



Extensão Tradicional

## EM RELAÇÃO ÀS NOTAS AGUDAS

Durante a primeira parte do século XVIII, o *Mi'''* era considerada a nota prática mais aguda. Hotteterre (1707, pp. 45-46) escreve:

As notas acima do *Mi'''* são notas forçadas e não podem entrar naturalmente em qualquer peça. Além disso, você não deve persistir em querer encontrar elas no início, pois é um problema que você deve se poupar até estar muito avançado.

Quantz (1752, p. 57) concorda, dizendo: "A nota mais aguda utilizável que você pode indubitavelmente produzir é *Mi'''*". Aquelas que são mais agudas requerem uma embocadura particularmente boa."

O *Fá* da terceira oitava é uma nota ruim em alguns instrumentos. Hotteterre (1707, p. 46) acha que "quase nunca pode ser feita na flauta" e omitiu a nota de seu gráfico de dedilhados. O *Fá susenido* da terceira oitava e o *Sol* são mais fáceis de tocar.

Apesar das dificuldades da terceira oitava, não é incomum encontrar o alcance da flauta sendo estendido além do *Mi'''*. Um exemplo notável é o de J. S. Bach em sua Partita em Lá menor para flauta solo onde encontramos *um Lá'''* no final do primeiro movimento.

No final do século XVIII, notas além do *Mi'''* aparecem com frequência crescente. A construção da flauta durante este período tendeu a favorecer um pouco mais o registro agudo e a terceira oitava respondia com maior facilidade.

## Sobre as Partes da Flauta

Por haver muitos fabricantes de instrumentos, e pela Flauta de uma chave ter evoluído e mudado ao longo de mais de um século, existem muitas variações da flauta de uma chave. Embora alguns fabricantes tenham adicionado chaves, registros de pé e *slides de afinação*, a flauta de uma chave mais simples descrita abaixo foi a flauta mais comum utilizada durante o século XVIII e permaneceu em uso bem depois do início do século XIX.

### FLAUTA DE TRÊS PARTES

A primeira flauta de uma chave tinha três partes: O bocal (cabeça), uma parte intermediária (o corpo) , e o pé. Hoje, uma dessas flautas de três peças é conhecida como a Flauta "Hotteterre" porque se assemelha a uma distinta flauta ornamentada atribuída à família Hotteterre de fabricantes de instrumentos.



A Flauta de Hotteterre

### FLAUTA DE QUATRO PARTES

Por volta de 1720, os fabricantes haviam dividido a parte do meio (o corpo) da flauta em duas partes, uma parte do meio superior e uma parte do meio inferior. As flautas de quatro peças são replicadas com mais frequência pelos fabricantes de flautas atualmente do que o instrumento de três peças descrito acima.



Bocal.....Parte do meio superior.....Parte do meio inferior....Pé

### O ENCAIXE

Os encaixes são as ligações entre as partes da flauta. Os encaixes são tradicionalmente envoltos em fios (seda, algodão ou linho) que foi besuntado com cera.<sup>15</sup> As réplicas modernas às vezes têm cobertura em cortiça. Independentemente de os encaixes serem cobertos com cortiça ou fios, eles devem ser untados com cera ou graxa regularmente.

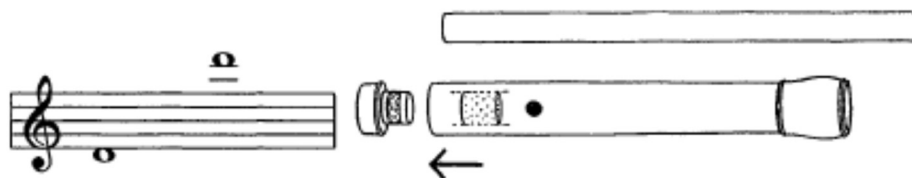
---

<sup>15</sup> Veja Tromlitz, Unterricht (1791), trad. Powell, 33-37 para aprender como envolver os encaixes com fio.

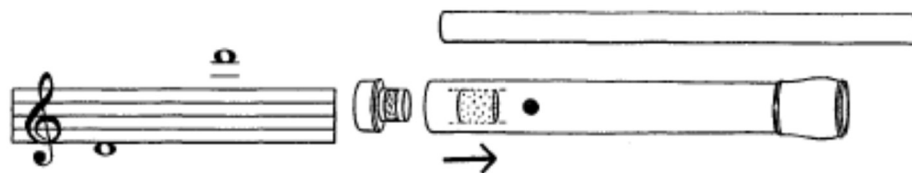
## A ROLHA (CORTIÇA)

A rolha na extremidade da cabeça é móvel e sua colocação é crítica para uma boa afinação. Primeiro, defina a rolha em algum lugar entre 20-25 milímetros do centro do orifício de sopra. Uma maneira fácil de medir a colocação da rolha com uma haste de madeira. Compre uma haste de 30 centímetros de comprimento medindo cerca de 12,5 milímetros em diâmetro (disponível em lojas de artesanato ou madeiras) e simplesmente meça e marque a haste com um lápis a cerca de 20 milímetros do fim. A haste de madeira, colocado dentro da junta da cabeça, tem a mesma finalidade que a haste de metal que equipam as flautas modernas de hoje; ajuste a rolha da cabeça para que a marca do lápis fique no centro do orifício da embocadura.

Em seguida, você deve refinar ainda mais a colocação da cortiça para se adequar a sua própria forma de tocar. Cada flautista pode ter uma posição de cortiça ligeiramente diferente, refletindo embocaduras individuais e formas de soprar. Usando os dedilhados da Tabela de dedilhado básica na página 95 ajuste o Ré' com o Ré". Se as oitavas são verdadeiras, a posição da cortiça está correta. No entanto, se você encontrar as oitavas desafinadas, você precisará ajustar a rolha (e, posteriormente, sua marca na haste). Quantz (1752, p. 33) recomenda os seguintes ajustes.



Se o Ré' for baixo...e o Ré''' for alto, corrija puxando a rolha para fora do orifício da embocadura



Se o Ré' for alto...e o Ré''' for baixo, corrija empurrando a rolha em direção ao orifício da embocadura

A rolha também deve ser ajustada se o flautista optar por usar um corpo maior ou menor. (Veja *Corps de Réchange* - Corps Sobressalentes na página 58) Alongar ou encurtar a flauta desta forma perturba as proporções corretas do instrumento e a afinação e as relações entre as notas sofrem.<sup>16</sup> Para remediar este problema, a rolha é empurrada em direção ao orifício de embocadura quando uma parte superior maior é usada e puxado para trás quando uma parte superior curta é usada. A cortiça pode ser movida usando a mesma haste que você usou para medir a posição da cortiça.

<sup>16</sup> Veja Tromlitz, *Unterricht* (1791), tradução. Powell, 33 para uma discussão sobre por que a flauta é desafinada durante a troca das partes médias superiores.



## A COROA

Algumas flautas são feitas com um parafuso preso à rolha. A coroa é um mecanismo simples para ajustar a posição da rolha e é especialmente útil ao trocar as partes do meio. O flautista simplesmente vira a tampa de extremidade para tirar a rolha. A ilustração a seguir de um bocal de Quantz (Tradução de Quantz de Reilly, Versuch, 1985) mostra a rolha com um parafuso em anexo.



A Coroa P

## O REGISTRO DO PÉ

Algumas flautas podem ter um registro de pé, que é de ajuste telescópico. O encaixe do pé é útil para fazer ajustes na afinação ao mudar as peças do meio. O encaixe do pé é um pouco mais curto para cada peça intermediária mais curta (corpo sobressalente). Alguns fabricantes de réplicas modernas oferecem o registro de pé como opção. Quantz (1752) estava entre os flautistas do século XVIII que se opôs fortemente ao uso do registro do pé porque, em sua opinião, ele desafina a flauta.



Flauta com o registro do pé R

## Sobre a Afinação

### RÉPLICAS MODERNAS

A Afinação não foi padronizada no século XVIII. Variou muito de país a país, de cidade a cidade e até dentro da mesma cidade. Nós encontramos evidências de que os flautistas eram obrigados a tocar em todas as afinações imagináveis, de muito baixo (Lá-c.392 e inferior) a muito alto (Lá-440 e superior).

A preferência pessoal de Quantz (1752) era por flautas com afinação mais baixa, que ele descobriu ser mais agradável, comovente e majestoso; ele achava que os instrumentos com afinação mais alta eram mais penetrantes.

Lá-415 foi adotado como um compromisso útil para os artistas atuais para maior parte da música barroca. As réplicas modernas de flautas de uma chave são em sua maioria, mas não exclusivamente, feitas em Lá-415.

Flauta com  
Lá - 415

Escrito	Soa
	

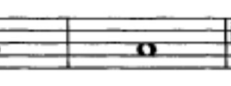
As réplicas modernas também podem ter uma afinação baixa (Lá-c.392) ou mais baixa. "Afinação de câmara francesa", como às vezes é chamada, é apropriada para a música de compositores franceses do início do século XVIII e músicas de J. S. Bach e era a preferência de Frederico, o Grande.

Flauta com  
Lá - c.392

Escrito	Soa
	

Alguns fabricantes de flautas do século XX farão uma réplica moderna em Lá-440, conhecido como "afinação moderna", para que fique mais cômodo para os flautistas que estão trabalhando com outros músicos usando este padrão de afinação.

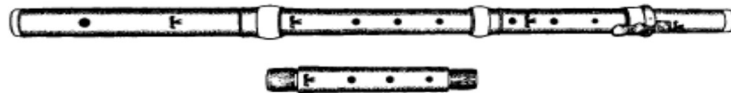
Flauta com  
Lá - 440

Escrito	Soa
	

A flauta de uma chave é usada atualmente em várias orquestras profissionais que especializadas no uso de instrumentos de época. Orquestras barrocas geralmente exigem o uso de flautas afinadas em A-415. No entanto, orquestras clássicas têm estabelecido uma afinação mais alta como base e requerem uma flauta de uma chave (ou mais chaves para repertório clássico posterior) afinada em Lá-430 ou até mais alta.

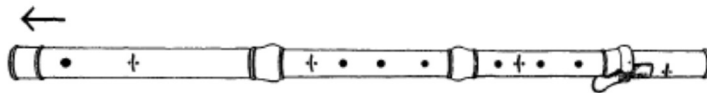
### CORPS DE RÉCHANGE (Corpos Sobressalentes)

É claro que não seria prático para os flautistas do século XVIII possuir muitos instrumentos, cada um construído em uma afinação diferente. A solução mais prática para a necessidade de flexibilização ao tocar em vários padrões de afinação estava estabelecida por volta de 1720. De acordo com Quantz (1752) os fabricantes de flautas começaram a fazer de duas, seis ou mais partes intermediárias (Corpo) de diferentes comprimentos.<sup>17</sup> Os franceses chamam essas partes intercambiáveis de *corps de réchange*. O uso de um corpo sobressalente mais longo diminui a afinação, e o uso de um corpo sobressalente mais curto aumenta a afinação, permitindo que o flautista toque padrões de afinação diferentes.



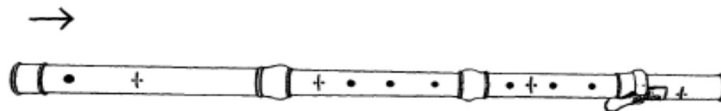
Flauta com dois *Corps de Réchange*

Alguns fabricantes de réplicas modernas fazem flautas com dois ou mais corpos sobressalentes. Por exemplo, um pode ser afinado em Lá-415 e outro em Lá-392. Desta forma o flautista pode ter um instrumento e ainda assim ter a habilidade de tocar em dois padrões de afinação. É necessário um ajuste da cortiça ao trocar as partes. Quando tocado no Lá-415, o flautista usa o corpo sobressalente mais curto e muda a rolha para longe do orifício da embocadura.



Afaste a rolha do orifício da embocadura ao tocar com o Lá - 415

Ao tocar em Lá-392, o flautista usa o corpo sobressalente mais longo e empurra a rolha em direção ao orifício da embocadura.



Puxe a rolha em direção ao orifício da embocadura ao tocar com o Lá - 415

Esteja ciente de que é muito difícil projetar uma flauta de uma chave com dois ou mais corpo sobressalente (e, portanto, duas ou mais afinações) que soe igualmente bem "afinado" em vários comprimentos e afinações. Na maioria das vezes, uma afinação foi escolhida e a flauta simplesmente tocará com a melhor afinação naquele tom. Discuta este conceito com o fabricante de flautas para ver como ele lidou com o problema.

<sup>17</sup> O traversista Christopher Krueger me disse que a maioria das flautas sobreviventes do século XVIII com corpo sobressalente mostram desgaste significativo em apenas um corpo, e as características de tocar variam consideravelmente com cada um. Comunicação pessoal, outubro de 1997. Veja também Tromlitz, *Unterricht* (1791), trad. Powell, 33-37 para mais informações sobre corpos sobressalentes.

## Escolhendo a Flauta

Um instrumento bom e afinado realmente reduz  
a tarefa de tocar pela metade.

Quantz (1752, p. 51)

Os instrumentistas da flauta de uma chave podem escolher entre as réplicas modernas de alta qualidade feitas por artesãos de todo o mundo, incluindo os Estados Unidos, Canadá, Austrália, Europa, América do Sul, Rússia e Japão. As réplicas geralmente são cópias de flautas históricas específicas do século XVIII. E é claro que alguns bons instrumentos antigos também estão disponíveis no mercado.

Existem muitas decisões a serem tomadas ao selecionar uma flauta. Você pode pedir a assistência de um flautista profissional. Pode procurar também a orientação de fabricantes de flautas que sabem pelos pedidos que preenchem quais flautas são mais procuradas. Procure por uma flauta com um bom acabamento, com a cor de som que você deseja, feita baseada em um modelo para se adequar à música que você vai tocar, que seja bem afinada e soe de acordo com suas necessidades.

Três decisões importantes que você precisa fazer são (1) a afinação da flauta, (2) o modelo da flauta e (3) o tipo de madeira usado em sua construção.

### AFINAÇÃO

Determine a afinação que você gostaria que a flauta tivesse. O padrão comum de hoje para a maioria das músicas barrocas é Lá-415. Escolha uma afinação que possibilite a você tocar com colegas e amigos. Seu cravista normalmente afina o instrumento em Lá-415? Há algum outro flautista com quem você deseja executar? Qual é a afinação da flauta dele? O som da flauta é marcadamente diferente em afinações diferentes. Uma flauta com afinação mais alta é mais brilhante e penetrante; uma flauta com afinação mais baixa é mais suave e intimista.

### MODELO

Você pode combinar o instrumento com a música que vai tocar ou com as circunstâncias em que você vai tocar. Você vai tocar em orquestra? Ou você vai se apresentar com mais frequência em ambientes íntimos de música de câmara? Enquanto algumas das réplicas podem ser usadas para uma variedade de músicas, outras são mais especializadas ou adequadas para uma gama menor de estilos. Uma flauta desenhada para a música de Hotteterre não será adequada para a música de Mozart do final do século XVIII. Pergunte ao seu fabricante de flautas para obter conselhos. Algumas reproduções populares hoje são modeladas a partir de instrumentos feitos por Hotteterre (fabricante francês, segundo o original de Graz c.1700), Denner (fabricante de Nuremberg, original tocado por Hünteler, início do século XVIII), Bressan (Fabricante de Londres, pré-1730), Rottenburgh (fabricante de Bruxelas, original na Coleção Kuijken, c.1770), e August Grenser (fabricante de Dresden, segunda metade século XVIII).

### MADEIRAS

Você pode ser questionado sobre o tipo de madeira de sua preferência. As réplicas de hoje são feitas comumente em *buxo*, *éban*, *madeira de coco*, *pau-rosa* ou *granadilha*. *Granadilha* é a mais densa e o *pau-rosa* a menos densa. O tipo de madeira usado na construção de flauta afeta sua qualidade de som, embora os fabricantes modernos me digam que a forma do corpo, os orifícios das notas e orifícios da embocadura têm um efeito muito mais profundo no som do que a escolha da madeira. Experimente vários e veja qual você prefere. Um popular "modelo inicial" da Aulos do Japão

é feito de plástico. Por causa das leis internacionais que regem a venda de marfim, poucas réplicas são feitas de marfim ou têm decorações em marfim.

#### FLAUTAS USADAS

Não se intimide em comprar um instrumento usado. De acordo com Quantz, (1752, p. 51), "Geralmente uma flauta boa e afinada com precisão que foi tocada frequentemente é sempre preferível a uma nova."

## Sobre os Cuidados

Agora, se você tem tal flauta ... não poupe esforços para mantê-la de um modo que ela não possa ser estragada.

Tromlitz (1791, p. 40)

A flauta de uma chave tem seu próprio conjunto de requisitos para cuidados. Muitas flautas do final do século XVIII sobreviveram, evidências que com o devido cuidado, uma flauta pode durar séculos. Estou em dívida com os fabricantes de flautas Roderick Cameron e Ardal Powell por muitas das seguintes informações sobre cuidados com a flauta.

### LISTA DE CUIDADOS

- Nunca guarde a flauta em condições extremas de calor ou frio. Nunca permita que sua flauta fique exposta aos raios do sol. Nunca deixe a flauta perto de um aquecedor ventilador ou lareira. Nunca deixe sua flauta no porta-malas do seu carro em clima muito frio ou muito quente. Essas medidas preventivas ajudam na proteção contra rachaduras.
- Nunca leve a flauta para uma sala quente vindo de um ambiente frio e toque imediatamente ou ela pode quebrar. Não sopre ar quente através da flauta para aquecê-la. Deixe-a aquecer gradualmente até a temperatura ambiente.
- Nunca guarde a flauta em ambientes de baixa umidade. Uma flauta de madeira vai secar rapidamente em baixa umidade e pode rachar. As condições do inverno no meio-oeste e na costa leste dos Estados Unidos produzem baixa umidade, assim como as condições em uma casa ou estúdio aquecido. Como uma medida de prevenção, leve um umidificador comercial (veja em tabacarias para um minúsculo umidificador do tamanho de um tubo de batom chamado um Humistat) no caso durante os meses secos de inverno; verifique a flauta frequentemente e mantenha ela úmida. Guarde uma flauta de madeira ou marfim (em sua caixa) em um saco plástico ou caixa de plástico (como um recipiente da Tupperware) durante os períodos de baixa umidade e quando a flauta não estiver em uso por um longo período.
- Nunca monte a flauta se os encaixes parecerem muito apertados. Se os encaixes são enrolados com linha, ajuste os envoltórios para um melhor encaixe.
- Nunca guarde a flauta molhada na posição horizontal. Lindsay (1828- 30) diz que fazer isso fará com que a água se acumule em um lado do tubo, expandindo aquele local e tirando o instrumento da afinação; a flauta eventualmente apodrecerá se mantiver esse tratamento.
- Toque uma flauta nova ou uma flauta antiga recém-adquirida apenas dez minutos no primeiro dia e aumente gradualmente o tempo de prática ao longo do período de dez dias. Isso permite que a umidade na respiração do flautista penetre a madeira uniformemente, o que ajuda a evitar rachaduras ou empenamento no furo.
- Unte levemente os encaixes antes de cada montagem. Use graxa de cortiça, vaselina ou mesmo hidratante labial. Aqui está uma receita caseira de graxa para encaixe: derreta uma parte de vaselina com uma parte cera de abelha, misture e despeje em uma jarra para esfriar.
- Limpe a flauta após cada uso para remover toda a umidade. Um pano de seda é especialmente bom para absorver umidade; algodão também é bom. Panos de seda com uma longa corda, feitos para oboístas, estão disponíveis em lojas de música.
- Se a flauta não for esfregada ou desmontada, coloque-a na vertical em um pino para que a água possa escoar facilmente.
- Limpe a superfície externa com um pano macio e sem fiapos.
- Certifique-se de que os encaixes estejam secos antes de guardar a flauta.
- Se a sapatilha da chave estiver pegajosa, aplique um pouco de talco em pó.
- Mantenha a flauta em um saco plástico ao voar na cabine pressurizada de uma aeronave. Quando a pressão do ar cai, a umidade é rapidamente sugada de uma flauta de madeira.

- Lubrifique uma flauta de madeira regularmente (cerca de uma vez por mês) por dentro e por fora. A nova flauta precisará ser lubrificada com ainda mais frequência até que seja "tocada".

## HIDRATANDO A FLAUTA

Que tipo de óleo deve ser usado? A resposta a esta pergunta depende, em parte, da flauta que você possui. Se você estiver tocando uma flauta antiga, será útil saber que Quantz (1752) recomendou óleo de amêndoa. Tromlitz (1791) preferiu óleo de colza (também conhecido hoje como óleo de canola), dizendo que o óleo de amêndoa estava muito leve e saindo muito rapidamente.

Se você estiver tocando uma réplica moderna, entre em contato com o fabricante e pergunte que tipo de óleo foi usado quando a flauta foi criada. Seria lógico usar o mesmo óleo. Amêndoa, canola, amendoim e azeite de oliva estão entre os óleos preferidos hoje.

O óleo de linhaça tem sido um tanto polêmico, tanto no século XVIII quanto nos dias de hoje. Lindsay (1828-30) recomendou lubrificar o furo da flauta com óleo de linhaça colocado a frio com uma pena. No entanto, Tromlitz (1791) descobriu que o óleo de linhaça tem muitas substâncias e disse que é conhecido por formar uma crosta dentro da flauta que muda o furo e estraga o instrumento. O fabricante de flautas Rod Cameron alerta contra o uso de óleo de linhaça, dizendo que é um óleo de endurecimento. O fabricante de flautas Ardal Powell relata que alguns fabricantes de réplicas modernas usam óleo de linhaça cru (não fervido) como acabamento porque forma uma película que repele a água; essas flautas podem ser posteriormente untadas com óleo de linhaça cru ou outros óleos. Eu recomendo evitar o uso de óleo de linhaça, a menos que seja recomendado pelo fabricante da sua flauta.

Antes de começar a hidratar a flauta, certifique-se de que a madeira esteja seca – não hidrate a flauta imediatamente depois de tocá-la. Para proteger a chave de ser danificada pelo óleo, remova a chave. Em seguida, certifique-se de que o orifício da chave esteja livre do óleo antes de recolocar a chave. Você também pode seguir o conselho de Lindsay (1828- 30), que recomenda colocar um pedaço de papel, dobrado, sob a chave antes de o óleo ser aplicado para evitar que a sapatilha absorva o óleo. Considere também remover a rolha da cabeça antes de começar a lubrificar.

Agora você está pronto para hidratar a flauta. Primeiro enrole um limpador de cachimbo comum em torno da extremidade de um pauzinho de madeira para formar um espiral apertado de cerca de 3 centímetros de comprimento. Mergulhe o palito no óleo e seque parcialmente, em seguida use-o como um pincel em um movimento de rosca espiral para baixo e através do furo de cada parte. Tromlitz (1791) nos alerta para usar o óleo com moderação, dizendo que o excesso de óleo priva a madeira de sua elasticidade e prejudica o som.

Depois de deixar o óleo descansar dentro da flauta por cerca de meia hora, limpe o excesso com uma toalha de papel enrolado em um pauzinho de madeira.

Tromlitz (1791, p. 40) adverte aqueles que, acreditando que o óleo melhora o som, aplicam uma quantidade excessiva para que "escorra por dentro" da flauta.

## CAPÍTULO II

## APRENDENDO A TOCAR A FLAUTA DE UMA CHAVE



Illustration from Jacques Hotteterre, *Principes de la flûte traversière....*

Paris: Christophe Ballard, 1707.

Engraving by Bernard Picart. Perhaps a portrait of Jacques Hotteterre.



## O início

Quem deseja se destacar na música deve sentir em si mesmo um amor perpétuo e incansável por ela, uma disposição e ânsia de não poupar nem trabalho nem esforço, e suportar com firmeza todas as dificuldades que se apresentam neste modo de vida.

Quantz (1752, p. 15)

Você está embarcando em uma missão para aprender um instrumento totalmente diferente da flauta moderna. A flauta de uma chave não é inferior à flauta moderna do sistema Boehm, como foi sugerido por alguns escritores do século XX; ela é simplesmente diferente. A flauta em sua versão de uma só chave se adequava às necessidades da música e da expressão musical por mais de cem anos. Esse é nosso desafio, explorar toda essa capacidade expressiva.

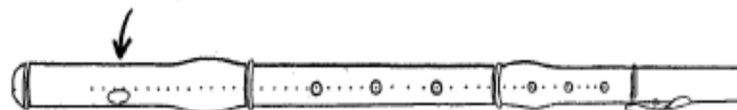
Nesta exploração, é importante estudar os primeiros métodos de flauta, pois há muito a ser aprendido com eles. Este texto está cheio de referências aos métodos mais importantes do século XVIII. No entanto, não podemos simplesmente imitar evidências históricas, à medida que as ideias mudaram ao longo dos anos e, muitas destas informações históricas são conflitantes. Portanto, além de estudar referências históricas, o flautista achará necessário e gratificante seguir as pistas da própria flauta e de sua música, e ser influenciado pelo trabalho feito por flautistas de todo o mundo que encontraram uma expressão pessoal e trouxeram esta flauta de madeira à vida em concertos e gravações.

### COMO PROCEDER

Se você se permitir um tempo para aprender o instrumento antes de criar expectativas, você não ficará desapontado. Reserve um pouco de tempo todos os dias. Em seis meses você poderá tocar peças nas tonalidades mais fáceis.

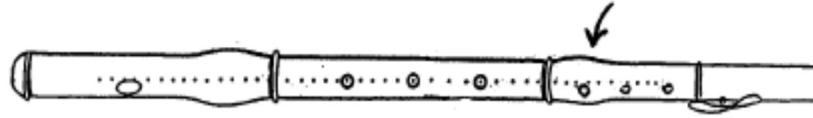
### MONTAGEM DO INSTRUMENTO

Não ache necessário alinhar o orifício do bocal e os furos do corpo em linha reta ao montar a flauta. Experimente para ver o que funciona melhor para você. Tanto Quantz (1752) quanto Devienne (c. 1792) não nos dizem para alinhar os orifícios. Em vez disso, eles recomendam que a cabeça (bocal) seja girada para dentro de modo que a borda externa do orifício do bocal esteja alinhada com uma linha imaginária desenhada no centro dos orifícios para os dedos (veja as ilustrações abaixo por Tulou, 1853). Na verdade, isso permite que os buracos do corpo sejam removidos, tornando um pouco mais fácil para a mão esquerda cobrir os orifícios.



Gire levemente o bocal    y

Se a flauta for de quatro partes, você pode alinhar os orifícios do corpo, ou você pode optar por virar a parte inferior do corpo em direção à sua mão direita. Esta posição pode beneficiar a posição da mão direita. A parte do pé deve ser girada para uma posição que permita que o dedo mindinho alcance facilmente a chave.



gire a parte inferior e a articulação do pé

## Sobre a sustentação da Flauta

Deve-se, por todos os meios, observar para não fazer caretas ou ter uma postura ridícula. A flauta, sendo um instrumento nobre, deve ser tocada de uma maneira agradável.

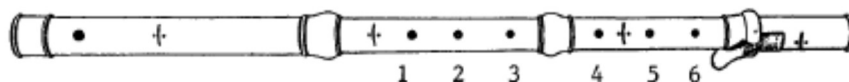
Corrette (c. 1734, p. 26)

A flauta moderna do sistema Boehm e a flauta de uma chave se diferenciam na forma como a flauta barroca é sentida sob os dedos. (1) Primeiro, o espaçamento dos furos do corpo é diferente. Os orifícios do corpo tanto da flauta moderna quanto a flauta de uma chave são posicionados para permitir a melhor afinação possível. No entanto, a flauta de uma chave não tem um *design* sofisticado de chaves projetado para acomodar os dedos, como ocorre na flauta moderna. O resultado é que os dedos devem chegar mais longe para cobrir alguns dos orifícios. Um flautista iniciante fica frequentemente frustrado enquanto aprende onde os orifícios estão sob os dedos. (2) O polegar da mão esquerda tem uma função diferente. Deve permanecer livre na flauta moderna para operar as chaves do Si. No entanto, por não haver chave para o polegar na flauta barroca, pode-se escolher segurar o instrumento firmemente com o polegar e o dedo indicador da mão esquerda, formando um ponto de equilíbrio. (3) A chave do Mi bemol é pressionada para quase todas as notas na flauta moderna. Sendo pressionada apenas ocasionalmente na flauta de uma chave, o senso de equilíbrio do músico ao segurar o instrumento pode ser afetado.

### PROBLEMAS FÍSICOS

Uma palavra sobre o cuidado com as mãos. Infelizmente, todos nós ouvimos com muita frequência sobre músicos cujas mãos param de funcionar corretamente, eles – elas deparam-se com problemas físicos que criam dor e disfunção. Você deveria saber que alguns desses músicos lesionados relatam que o problema começou quando eles mudaram para um instrumento diferente ou novo, dando assim ao sistema muscular algo novo para lidar. Abordo este assunto terrível como uma forma de adverti-lo, ao começar a estudar a flauta de uma chave, um instrumento novo, para você e para o seu sistema muscular, comece lentamente e com cuidado. Você vai agradecer a si mesmo mais tarde se reservar um tempo nas primeiras semanas para desenvolver uma abordagem física e relaxada para a colocação do dedo.

Uma vez que os orifícios do corpo da flauta de uma chave estão mais distantes do que na flauta moderna, os dedos precisam alcançar um trecho mais amplo para cobrir os orifícios. Evite tensionar as mãos. Pense em vez de tentar acertar a posição da mão na flauta deixe os dedos se espalharem de forma passiva para alcançar os buracos. Tente não esticar os dedos lateralmente. Não sinta que é necessário segurar os dedos diretamente sobre seus orifícios designados quando os orifícios não estão em uso; permita que a mão relaxe quando os dedos repousarem sobre a flauta. Principalmente e mais importante, não faça nada que resulte em dor.



## MÃO ESQUERDA

Coloque a flauta no primeiro dedo (indicador) da mão esquerda de modo que ela descansa na parte mais baixa do corpo. O dedo indicador e o polegar sustentam a flauta. Os primeiros três dedos da mão esquerda cobrem os orifícios 1, 2 e 3. O primeiro e o segundo dedos serão curvados e o terceiro será um pouco mais reto. O mindinho não deve descansar na flauta.

## MÃO DIREITA

O polegar direito é colocado sob o quarto orifício do corpo ou um pouco mais abaixo na flauta. O polegar deve ser colocado no mesmo lugar todas as vezes para que seja garantida a posição correta dos dedos direitos sobre seus orifícios. Os primeiros três dedos da mão direita cobrem os orifícios 4, 5 e 6. Deixe as pontas dos dedos da mão direita caírem um pouco sobre a flauta em uma posição de mão que você consideraria incorreta na flauta moderna; você irá descobrir que pode cobrir os orifícios com mais facilidade em um ponto mais próximo da primeira articulação do dedo. Um flautista do século XVIII (Miller, c. 1799, p. 2) recomenda cobrir os orifícios cerca de 2,54 centímetros da ponta do dedo, acrescentando: "Eu nunca conheci um artista que tinha uma execução brilhante que cobrisse os buracos da mão direita com as pontas dos dedos." Uma polegada parece demais para mim, mas experimente para ver o que é certo para você.

Mantenha o dedo mínimo (mindinho) da mão direita relaxado e não o coloque sobre a flauta quando este dedo não estiver em uso. Não há necessidade de ficar com o mindinho estendido em uma posição pronta para pressionar a tecla - tal posição só pode levar a problemas físicos. Alguns flautistas do século XVIII deram maus conselhos sobre a colocação do dedo mindinho. Hotteterre (1707, p. 36) diz que deve ser "colocado na flauta entre o 6º orifício e a moldagem do pé." Corrette (c. 1734, p. 25) afirma que o dedo mínimo é "bem estendido para que esteja sempre pronto para pressionar a tecla." Meu conselho é ignorar o conselho de Hotteterre e Corrette. Manter a mão saudável é uma prioridade.

## INSTRUÇÕES E DICAS

Agora que os dedos estão no lugar, use estas instruções como um guia para usar os dedos corretamente quando eles forem colocados em movimento.

- Mantenha os dedos relaxados.
- Levante e abaixe os dedos "para não sacudir a flauta, ou produzir ou comunicar qualquer solavanco ou choque" (Gunn, c. 1793, p. 12).
- Deixe aproximadamente 1,27 cm entre o dedo e a abertura do orifício. Gunn (c. 1793) recomenda levantar os dedos 1,27 cm acima dos orifícios do corpo. Se deixar o dedo descansar muito perto dos orifícios abertos, a afinação de algumas notas será abaixada consideravelmente e a clareza do som será prejudicada.
- Não abuse da chave. O hábito de uso excessivo às vezes é formado quando o músico tenta segurar a flauta com mais firmeza ou inconscientemente tenta duplicar os dedilhados da flauta do sistema Boehm. Apertar a chave fará com que certas notas do registro médio sejam bastante altas na afinação.

## UMA PERSPECTIVA INTERESSANTE

Michel Blavet (1700-1768) foi um flautista que tocava flauta “ao contrário”; ou seja, ele segurou a flauta para a esquerda, usando a mão direita para cobrir os orifícios mais próximos do orifício do bocal. Experimente isso para se divertir! Não era, no entanto, um estilo recomendado, mesmo no século XVIII. Hotteterre (1707, p. 38) escreve:

Há outros que...seguram a flauta para a esquerda. eu não vou condenar absolutamente esta posição das mãos, uma vez que você pode tocar tão bem desta forma como da outra, e haveria dificuldades em tentar mudá-la. Mas aqueles que ainda não contraíram este mau hábito devem tomar cuidado para não cair nele.

## Sobre a Sonoridade

E como esse instrumento pode ser o que melhor se aproxima da voz humana, a flauta alemã, com sua doçura e delicadeza de som, sem dúvida reivindica uma superioridade sobre todos os outros.

Wragg (1792, p. 1)

O som da flauta de uma chave é bastante diferente daquele da flauta do sistema Boehm moderno. Podemos ser orientados para obtermos um som apropriado para este instrumento (1) considerando a natureza da flauta em si, (2) por ouvir os flautistas de uma chave da atualidade, (3) lendo sobre métodos do século XVIII e (4) por experimentação.

Primeiro, considere a natureza da flauta em si. A flauta de uma chave é projetada com um corpo cônico que é menor que o da flauta moderna. As furações para a embocadura e dedos também são menores. Essas características são fatores que contribuem para a flauta de uma chave ter inerentemente um som mais doce, mais silencioso e menos brilhante. Esteja preparado para estes sons mais delicados. As flautas de uma chave são feitas de uma variedade de materiais, que também afetam a qualidade do som. Quantz (1752, p. 50) nos diz que um som fraco resulta de uma flauta feita de madeira porosa e leve, uma furação interna estreito e madeira fina; um tom "denso e masculino" requer as características opostas.

Seu conceito de som será corretamente influenciado ao ouvir shows e gravações dos músicos atuais da flauta de uma chave. Encontre bons modelos para imitar, por exemplo, Barthold Kuijken, Wilbert Hazelzet, Stephen Preston, Christopher Krueger, Sandra Miller, Konrad Hiinteler, Stephen Schultz, Masahiro Arita, Janet See e Frans Brüggen. Assim que possível, procure um professor com quem possa estudar, seja em aulas particulares ou em masterclasses.

É difícil descrever o som musical por meio da palavra escrita. No entanto, podemos obter dicas lendo como os flautistas do século XVIII descreveram o som da flauta. Lembre-se de que o conceito de som de flauta sem dúvida difere de flautista para flautista e de país para país, ainda mais do que hoje. E os conceitos mudaram com o passar do tempo. As citações a seguir são apresentadas em ordem cronológica para fornecer uma ideia de como a passagem do tempo pode ter afetado o conceito de som do flautista. A semelhança predominante entre as fontes do século XVIII é que o som da flauta deve imitar a voz humana.

Quantz (1752, p. 50) descreveu o som mais agradável como aquele que mais se assemelha a um contralto do que a um soprano e desafia o flautista para produzir "um som claro, penetrante, denso, redondo, masculino e agradável."

Mahaut, escrevendo em 1759 (p. 5), disse que "o som é completo, redondo e claro. É lindo quando, além disso, [é] suave, delicado, ressonante e gracioso. "

Arnold (1787, p. 25) preferia "um som completo, redondo e sonoro".

Tromlitz (1791, p. III) disse:

"... o único modelo no qual um instrumentista deve formar seu som é uma bela voz humana ... uma que é brilhante, cheia e ressonante, de força masculina, mas não estridente; macio, mas não oco; enfim, para mim uma linda voz é cheia de timbre, arredondada, cantada, macia e flexível."

No final do século, Gunn (c. 1793) relatou escolas de pensamentos conflitantes sobre a qualidade do som e descreveu duas abordagens para o som da flauta. O primeiro enfatizava um som forte, semelhante a um trompete, com igual plenitude de som em cada nota. O segundo favoreceu um som suave, uma expressão graciosa e terna com afinidade com a voz feminina. O próprio Gunn disse que o segundo método estava em alguns aspectos correto, mas tocando exclusivamente com essa qualidade de som resulta em um desempenho monótono. Ele preferiu um som com variedade, incorporando tantas cores de sons quanto a música exigisse.

Finalmente, experimente você mesmo. Seja sensível ao instrumento enquanto você estiver tocando. A flauta ajudará a guiá-lo. Pergunte a si mesmo onde a flauta fala e canta no seu melhor.

## INSTRUÇÕES E DICAS

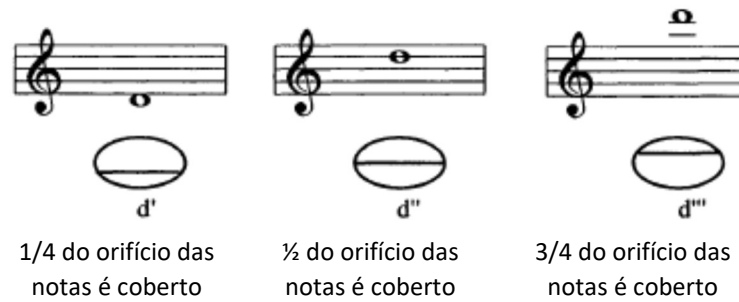
Vários ajustes devem ser feitos enquanto um flautista faz a transição da flauta moderna para a flauta de uma chave.

- Toque sem vibrato. (Veja *Sobre o Vibrato* na página 76).
- Manipule o fluxo de ar. Experimente aumentar e diminuir a pressão do ar, virando a flauta para dentro ou para fora e ajustando a embocadura para produzir o melhor som e a afinação adequada de cada nota individualmente.
- Reduza a velocidade do ar. Você vai descobrir que a flauta de uma chave, por causa de sua estrutura cônica, não exige que o flautista "conduza" o ar através do tubo da mesma forma que a flauta moderna. J. Wragg (c. 1792, p. 1) informa que o som "não deve ser adquirido forçando muito sopro na flauta, mas, pelo contrário, por uma retenção disso."
- Alguns flautistas precisam abrir o orifício de embocadura mais do que habitual na flauta moderna. Isso pode ser feito de várias maneiras - uma é simplesmente rolar o bocal para fora. Cobrir demais o orifício do bocal amortece o som. Quantz (1752) diz que se muito do orifício for coberto, o som resultante será fraco e confuso, mas se também pouco é coberto, o som será forte, mas desagradável e "de madeira."
- Faça experiências com o posicionamento. Como o orifício da embocadura é menor, pode ser útil colocar a flauta mais alta no lábio do que você está acostumado a fazer na flauta moderna. Quantz (1752) recomenda colocar a borda interna do orifício do bocal no meio do vermelho do lábio inferior. Tromlitz (1791) coloca a flauta um pouco mais abaixo - no ponto onde começa a parte vermelha do lábio inferior. Experimente para ver o que funciona melhor para você. (Para impressionar seus amigos, experimente o posicionamento relatado por Mahaut! Veja a citação abaixo.)
- Levante os dedos. Para ajudar a garantir um bom som e uma boa afinação, o flautista pode precisar levantar os dedos um pouco mais dos orifícios das notas do que na flauta moderna. Se eles estiverem muito perto dos buracos, o som pode ser plano e menos ressonante.
- Mova os dedos de forma nítida. O movimento lento pode criar *glissandos* (deslizamentos) entre certas notas.
- Espere produzir notas fortes (barulhentas) e notas fracas (suaves) como uma parte inerente do caráter da flauta de uma chave. Essas cores claras e escuras são valorizadas, principalmente para música da primeira metade do século XVIII. (Veja sobre homogeneidade do som na página 72.)

## EMBOCADURA

Quantz (1752), Tromlitz (1791) e outros apoiam o uso de uma embocadura flexível, dizendo que um movimento gradual e contínuo dos lábios e queixo para a frente é necessário para notas mais agudas. Eu pessoalmente vejo ótimos benefícios em uma embocadura tão flexível e recomendo.

Seguindo as instruções de Quantz, o gráfico abaixo indica o grau de qual o flautista deve cobrir o orifício da embocadura para os três Rés naturais.



## UMA IDEIA DIVERTIDA

Mahaut (1759, p. 5) nos dá algo para rir e tentar:

[Alguns flautistas] colocam a flauta entre o lábio superior e o nariz, soprando o instrumento por baixo. Esta posição não impede uma boa performance, mas não parece gracioso.



## Sobre a Homogeneidade do Som (Tendências dos Timbres)

---

... a boa execução deve ser variada. Luz e sombra devem ser mantidas constantemente. Nenhum ouvinte fica particularmente comovido por alguém que sempre produz as notas com a mesma força ou suavidade e, por assim dizer, toca sempre com a mesma cor ...

Quantz (1752, p. 124)

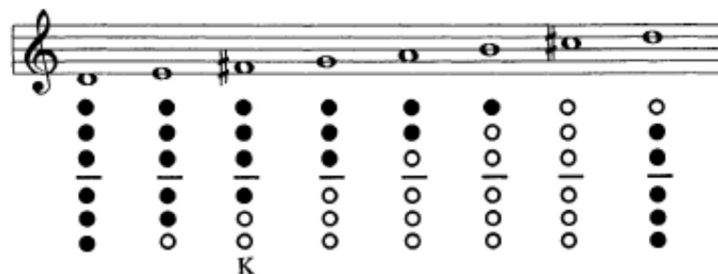
O flautista moderno, que utiliza uma flauta do sistema Boehm, é cuidadosamente ensinado a obter uma homogeneidade de som - para fazer o timbre do som, volume e altura das escalas iguais e tão consistentes quanto possível. Lembre-se das longas horas gastas nos estudos de som e timbre do Moyses, esforçando-se para criar a mesma cor de uma nota cromática para a próxima.<sup>18</sup>

De modo contrário, o conceito de homogeneidade de som não se aplica aos primeiros flautistas do século XVIII. Parte da beleza da flauta de uma chave é sua variedade inerente de timbres de sons; cada nota tem um caráter diferente. Embora as diferenças de timbre sejam aparentes para todas as flautas de uma chave, aquelas feitas no início do século XVIII têm maiores diferenças de timbrísticas entre as notas do que as do final do século.

Um objetivo do flautista do início do século XVIII era encontrar o máximo de variedade de cores quanto possível. Cada nota tem sua própria personalidade. Algumas notas são claras e algumas são escuras. Algumas notas são fortes, outras são fracas.

### NOTAS FORTES

As notas dedilhadas diretamente são geralmente notas fortes; elas soam cheias e claras. As notas dedilhadas diretamente são aquelas dedilhadas sem orifícios intermitentes em uma linha de orifícios fechados. A escala natural da flauta de uma chave é Ré maior, produzido simplesmente começando com todos os orifícios de notas fechados e abrindo na ordem mostrada no exemplo abaixo. Todas as notas na primeira oitava da escala Ré maior (com exceção do Mi', se você considerar que o buraco sob a chave está fechado) são notas fortes dedilhadas diretamente. Embora possa causar confusão, às vezes é dito que a flauta de uma chave é afinada em Ré.

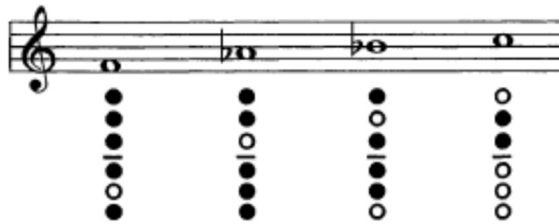


As notas dedilhadas diretamente são geralmente notas fortes

<sup>18</sup> Veja Marcel Moyse, de la Sonorité (Paris, Leduc, 1934).

## NOTAS FRACAS

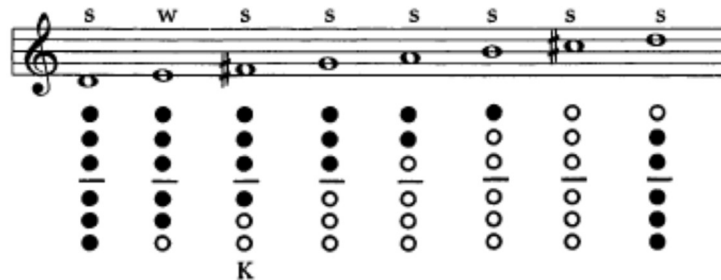
As notas com dedilhados cruzados ou forquilhas são geralmente notas fracas. Uma nota cruzada é aquela em que, em vez de todos os orifícios das notas serem fechados em ordem sucessiva, um orifício de nota é deixado aberto, interrompendo o que seria de outro modo uma linha contínua de orifícios fechados. Essas notas são um tanto veladas e suaves. Com exceção de Mi bemol na primeira e segunda oitavas (produzidas pela adição da chave ao dedilhado do Ré), as notas não encontradas na escala de Ré maior são forquilhas e conseqüentemente, notas mais fracas. No exemplo a seguir, as notas com dedos cruzados devem ser tocadas um pouco mais fracas e suaves para manter o centro do som e para que a nota soe afinada.



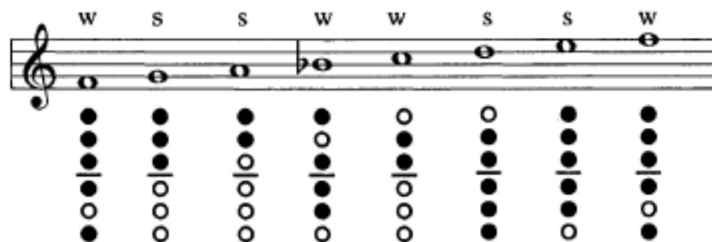
As notas com forquilhas são geralmente notas fracas

As notas com os dedos cruzados conferem uma cor distinta e importante à música. Embora sejam mais suscetíveis a problemas de afinação, certamente podem ser tocadas afinadas com os devidos ajustes da embocadura e da corrente de ar.

Explore as várias cores da flauta de uma chave tocando duas escalas maiores. A escala de Ré maior contém principalmente notas fortes, dedilhadas diretamente. Toque esta escala e observe como as notas são emitidas com facilidade e força. O “s” indica uma nota forte e “w” uma nota fraca.



Agora toque a escala de Fá maior. Ela contém vários dedilhados cruzados, notas fracas. Você descobrirá que não apenas a cor do som varia de nota para nota, mas o volume também varia. Também é mais difícil tocar essa escala de forma afinada. O “s” indica uma nota forte e “w” uma nota fraca.



Quantz (1752) disse que devido a uma falha inevitável na estrutura da maioria das flautas o Fá natural na primeira oitava é a nota mais fraca do instrumento.

Ao tocar essas duas escalas, você observará que as tonalidades (escalas) têm timbres diferentes; uma escala em Ré maior produz um timbre diferente daquela em Fá maior. Conforme você toca a música em diferentes tonalidades, aproveite o caráter individual de cada uma. O intérprete deve tratar esta deficiência aparente ao seu favor (como uma habilidade). Ouça e aprenda a apreciar as qualidades expressivas únicas que cada escala tem a oferecer, pois cada nota dentro de uma escala tem sua própria característica de cor especial. Faz parte da beleza da flauta de uma chave.

## MUDANÇAS NO FINAL DO SÉCULO

No final do século XVIII, o conceito de uma cor consistente para toda a gama cromática da flauta era dominante. A construção da flauta minimizou as diferenças entre as notas, e as notas cruzadas vieram sob duras críticas. (Tromlitz em 1791, [p. 57] declarou o dedilhado cruzado do Sol sustenido como "muito monótono e morto.") Esta crítica parece ter ocorrido quase ao mesmo tempo em que as chaves foram adicionadas à flauta, o que eliminou os sons distintos produzidos por notas com os dedilhados em forquilha.

## Sobre a Tonalidade

As peças definidas em tonalidades muito difíceis devem ser tocadas apenas para ouvintes que entendem o instrumento e sejam capazes de compreender a dificuldade dessas tonalidades; elas não devem ser tocadas para todos. Você não pode produzir coisas brilhantes e agradáveis com boa afinação em todas as tonalidades, como a maioria dos amadores exige.

Quantz (1752, p. 200)

Ré maior é a tonalidade mais fácil para o flautista de uma chave. Tonalidades próximas a Ré maior (tonalidades com um e dois sustenidos) são mais fáceis. O iniciante será sensato em selecionar músicas em Ré maior, Sol Maior ou Mi menor. Estas também são as tonalidades que parecem aparecer com mais frequência na literatura da flauta do século XVIII. A maioria das notas nessas tonalidades tem um som completo, claro e algumas poucas notas estranhas com dedilhados cruzados na escala usual e nos padrões de arpejo.

As tonalidades mais distantes do Ré maior são as mais difíceis; quanto mais longe se extraviar, mais notas fracas encontrará, dificuldades de afinação e dedilhados cruzados desajeitados. As tonalidades com bemóis (Fá Maior, Si bemol Maior e Mi bemol Maior) são especialmente desafiadoras. Toque a escala MI bemol Maior no exemplo abaixo. Metade das notas são fracas e metade requer um ajuste considerável para a afinação. São exigidos três dedilhados cruzados. As setas indicam se a afinação da nota deve ser aumentada ou diminuída. O “s” indica uma nota forte, o “w” uma nota fraca.

A Sonata em Mi bemol Maior de J. S. Bach é uma obra muito difícil para flauta de uma chave. O iniciante deve prestar atenção ao aviso de Quantz na citação acima e evitar as tonalidades difíceis por um tempo.

## Sobre o Vibrato

A beleza principal da flauta é um som firme, preciso e uniforme;  
... [para conseguir] deixe o peito firme e forte para que  
positivamente não trema.

Tromlitz (1791, p. 215)

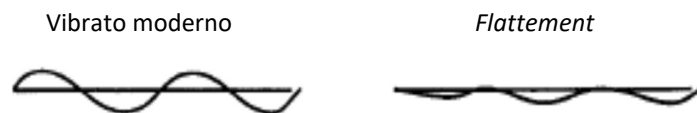
A questão do vibrato é muito importante. Os instrumentistas da flauta de uma chave devem usar o vibrato? Se sim, como o vibrato deve ser produzido?

O flautista moderno do sistema Boehm atualmente está acostumado a usar um vibrato de garganta/diafragma como uma parte quase constante e integral do som. Ao contrário, o estudo cuidadoso de métodos de música importantes nos diz que o som mais recomendado para os instrumentistas do século XVIII e início do século XIX era provavelmente produzido sem vibrato. Quantz (1752, p. 162) e outros exigiam, em vez disso, uma "execução limpa e sustentada do ar".

Eu recomendo que a flauta de uma chave seja tocada sem nenhum vibrato. Porque o vibrato se tornou uma parte integral da técnica de nossa flauta moderna, alguns flautistas têm dificuldade em tocar instrumentos históricos sem este recurso. Eliminar o vibrato a princípio parece frio e sem vida para alguns. No entanto, o ouvido logo aceita a clareza e pureza do som da flauta de uma chave e eventualmente, o flautista não sente a necessidade de confiar no vibrato como um importante meio de expressão. Pergunte o que você pode fazer em vez disso. Explore maneiras de moldar e colorir notas individuais. Imediatamente será evidente que tocar com um som liso exige uma boa afinação; o vibrato não pode ser usado para cobrir dificuldades de afinação, como frequentemente acontece com o flautista moderno.

### FLATTEMENT, O VIBRATO COM OS DEDOS

Um ornamento que os franceses chamam de *flattement* (um efeito semelhante ao vibrato produzido com os dedos) se assemelha mais ao nosso vibrato moderno.<sup>19</sup> O *flattement* é uma oscilação do som que é mais lenta do que a de um trinado e produz um intervalo menor do que um semitom. Em vez de flutuar tanto acima quanto abaixo do som (como parece acontecer com o vibrato de ar), o *flattement* produz uma flutuação com uma afinação mais baixa do que a fornecida.

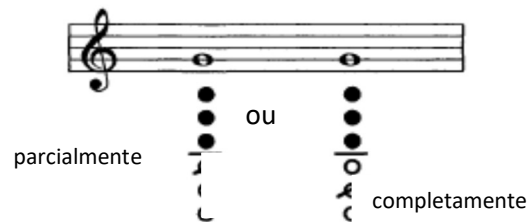


Ao contrário do vibrato moderno, o *flattement* era usado com moderação e reservado para notas longas.

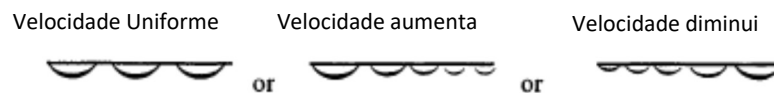
<sup>19</sup> Este ornamento era conhecido por muitos nomes. Na França, era chamado de *flattement* ou *tremblement mineur*; na Alemanha, *Bebung*; na Itália, *tremolo*; e na Inglaterra "softening", "close shake" ou "lesser shake." Hoje, o vibrato com os dedos é mais frequentemente referido pelo seu nome francês, *flattement*.

## COMO O FLATTEMENT É FEITO?

Para produzir o *flattement*, o flautista toca o dedo várias vezes em sucessão na borda do primeiro orifício de som aberto (tomando cuidado para não cobrir o orifício completamente), ou totalmente em um outro orifício removido, de maneira semelhante ao de produzir um trinado. Esses dois métodos produzem uma diferença na intensidade de expressão. Por exemplo, para produzir o vibrato dos dedos para o Sol', pode se bater com o dedo na borda do quarto orifício ou abra e feche totalmente o quinto buraco. O *flattement* é finalizado levantando o dedo do orifício.



Segundo Tromlitz (1791), a ondulação do *flattement* pode ser uniforme, ou pode aumentar ou diminuir a velocidade.



Lindsay (1828-30, p. 30) preferia que o *flattement* começasse lentamente, então torna-se mais rápido à medida que a nota desaparece "até que, finalmente, a vibração cessa, como se de extrema exaustão, e o som termina fracamente no ouvido."

Tromlitz (1791, p. 215) deixou muito claro que o *flattement* não era semelhante a um vibrato de ar quando ele escreveu, "Eu lembro a você mais uma vez que na flauta o *flattement* não pode ser feito com o peito, pois se for pode-se muito facilmente adquirir o hábito de oscilar [o som], o que resulta em uma execução miserável."

## COMO O FLATTEMENT É USADO?

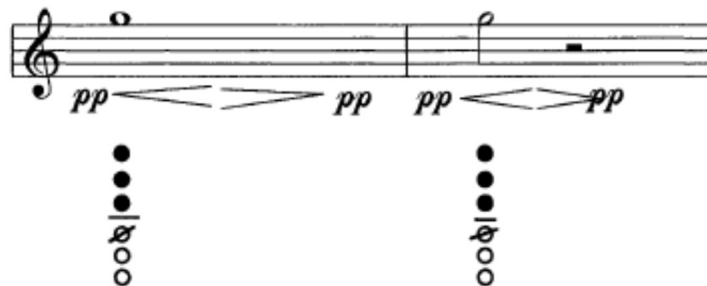
*Flattement* é usado em notas longas, provavelmente mais frequentemente em movimentos lentos. Hotteterre (1707) nos diz que o vibrato dos dedos é usado com frequência em semibreves, mínimas e semínimas pontuadas.

No final do século, era usado com menos frequência. Tromlitz (1791) disse que poderia ser aplicado a notas longas, fermatas e à nota anterior a uma cadência, mas que era usada com pouca frequência. Dois anos depois, Gunn (c. 1793, p. 18) expressou uma aversão real ao ornamento, dizendo que é "inconsistente com a afinação justa, e não muito diferente daquele tremor extravagante da voz que os franceses chamam *chevrotter*, para fazer um barulho de cabra, para o qual os cantores da Ópera de Paris foram tantas vezes ridicularizados." Na época em que Gunn publicou seu método, o *flattement* era apenas um dos muitos ornamentos que estavam caindo em desuso.

## O FLATTEMENT COM O MESSA DI VOCE

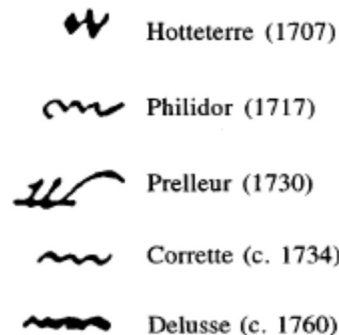
Em notas longas, o *flattement* é frequentemente acompanhado por um crescendo e decrescendo. O termo italiano *messa di voce* é usado para identificar esta prática de crescendo e diminuendo de notas longas.

Para realizar uma *messa di voce* eficaz com o *flattement*, Quantz (1752) nos instrui a "começar com *pianíssimo*, para permitir que a intensidade do som aumente para o meio da nota e a partir daí diminua até o final da nota da mesma forma, fazendo um vibrato com o dedo no orifício aberto mais próximo." Siga as instruções de Quantz ao tocar as notas a seguir.



## NOTAÇÃO

Embora o *flattement* raramente fosse escrito, Hotteterre, Philidor, Prelleur, Corrette e Delusse estão entre um punhado de compositores que o escreveram, embora com moderação, em sua música. O sinal foi colocado sobre a "cabeça" da nota a ser ornamentada.



## TEMOS CERTEZA DE QUE O VIBRATO DE AR NÃO ERA UTILIZADO?

A verdade é que o vibrato de ar era usado por alguns flautistas no século XVIII. Sabemos que sim porque foi alvo de críticas de vários flautistas/escritores. Por que sido alvo de críticas, devemos supor que ela foi praticada.

O método francês de Delusse (c. 1760, p. 9) é o único método do século XVIII de flauta de quase cem que examinei, que recomenda a produção vibrato com o ar. Delusse escreve que deve ser usado tão frequentemente quanto possível e produzido "por um movimento ativo dos pulmões apenas enquanto sopra as sílabas *hou, hou, hou.*"

A maioria dos métodos não menciona o vibrato de ar. Vários criticaram seu uso, entre eles os métodos de Geminiani e Tromlitz. Geminiani (c. 1747) diz ao leitor que o violino pode vibrar em qualquer nota, mas tenha o cuidado de apontar que o flautista deve reservar o *flattement* para notas longas. Tromlitz (1791, p. 214) afirma firmemente que o vibrato não é feito com o ar e o reivindica "faz um som de lamento, e quem o faz estraga seu peito e arruína sua interpretação completamente."

#### LEITURAS RECOMENDADAS

Recomendo a você, "*Characteristics of Transverse Flute Performance in Selected Flute Methods*" de Catherine Parsons Smith (1969) para um estudo de vibrato no século XVIII e no início do século XIX. "*Interpretation of French Music from 1675 a 1775*" de Betty Bang Mather, (1973), fornece um bom resumo do que os primeiros métodos tinham a dizer sobre o *flattement*. Veja a bibliografia comentada para referências completas.

Consulte a página 132 para ver a tabela de *Flattement* para a flauta de uma chave.



## Sobre a Afinação

... a flauta transversal ainda retém algum grau de estima entre cavalheiros, cujos ouvidos não são bons o suficiente para informá-los que nunca está afinada.

Sir John Hawkins (1776, Vol. II, p. 739)

Os músicos da flauta moderna do sistema Boehm às vezes descrevem seus primeiros encontros com a flauta de uma chave como uma relação de amor e ódio. No lado positivo, o flautista é fascinado por seu som expressivo e suave, a sensação do instrumento de madeira nas mãos, e a coluna de ar vibrante sob os dedos. No entanto, torna-se imediatamente evidente que o instrumento é capaz de ser tocado muito desafinado. A afinação é afetada pelos movimentos mais sutis dos dedos, a pressão do ar e a embocadura.

Os flautistas do século XVIII também achavam fácil tocar a flauta desafinada. Tromlitz (1791) achava que a flauta era talvez o instrumento mais difícil de todos para tocar afinado. Ele pensou que a irregularidade natural da sonoridade, soprar muito forte ou muito fraco, uma embocadura incorreta, flautas inadequadamente afinadas e a colocação dos orifícios em posições confortáveis para os dedos, eram todos elementos contribuintes.

No entanto, a flauta pode ser tocada afinada se for tomado muito cuidado para ouvi-la e ajustá-la. Quantz (1752, p. 55) acreditava que um bom ouvido, entre outras coisas, pode ajudar a superar problemas de afinação:

É verdade que a flauta apresenta certas imperfeições em várias notas cromáticas. Este defeito pode ser facilmente remediado, no entanto, se o músico possui uma boa embocadura, um bom ouvido musical, um sistema correto de digitação e um conhecimento adequado das proporções das notas.

Gunn (1793, p. 1) também acreditava que a culpa era principalmente do flautista, não da flauta. Ele respondeu a críticas como as de Hawkins (ver citação acima) referindo-se ao "número de intérpretes que tocam perfeitamente afinados; esta objeção só poderia ter surgido por ouvi-la em mãos muito imperfeitas. "

O ajuste é um assunto complexo. Haynes<sup>20</sup> (1991, p. 357) escreve que "tocar 'afinado' é um assunto relativo e pessoal ... depende muito do contexto." O assunto não pode ser abordado adequadamente em um livro tão conciso como este, mas você pode achar o que se segue de alguma ajuda - instruções sobre como ajustar, uma discussão sobre o que significa tocar "afinado", uma introdução às notas equivalentes enarmônicas e sugestões sobre a aplicação prática deste material.

---

<sup>20</sup> Uma das referências mais acessíveis para sistemas de afinação de instrumentos sem teclas é um artigo de Bruce Haynes, "Beyond temperament," *Early Music*, 19: 3 (agosto de 1991), 357-381.

## COMO AFINAR

O primeiro requisito é afinar a flauta consigo mesma. Começar afinando o Ré natural da segunda oitava com um som fixo (afinador eletrônico ou teclado). Quantz (1752) nos diz que a maioria dos instrumentistas em sua época afinavam com esta nota. Você pode puxar ou empurrar o bocal para ajustar a afinação da flauta, mas Quantz nos diz para não puxar os outros encaixes ou a afinação da flauta inteira sairá errada.

Em seguida, Quantz recomenda afinar os três Rés naturais entre si. Mova a rolha para facilitar a afinação (consulte a página 44 para instruções específicas).



Quantz (1752) nos diz que a furação interna da flauta de uma chave deve ser construída de forma que as oitavas superiores sejam um pouco mais altas em afinação. Para corrigir esse problema, ele recomenda soprar menos nas notas mais altas da segunda e da terceira oitava, ao mesmo tempo que cobre mais do orifício do bocal com o lábio inferior. Por outro lado, soprar mais forte as notas mais baixas da primeira oitava e puxar os lábios para trás subirá a afinação.

O seguinte exercício (do método de flauta de Corrette [c. 1734]) com seus grandes saltos, requer o uso deste método. (Você encontrará dedilhados na pág. 95)

Prelúdio em Oitavas Michel Corrette

## TOCANDO “AFINADO”

O flautista moderno pode ficar levemente chocado ao pegar a flauta de uma chave porque algumas notas a princípio parecem notavelmente "desafinadas". Vamos usar o Fá sustenido (na primeira e na segunda oitava) como exemplo – muitos flautistas que vêm de uma experiência flautística moderna comentam sobre o aparentemente Fá sustenido baixo. Onde essa nota é frequentemente um tanto baixa, pode não ser tão baixa em seu contexto musical quanto o seu afinador possa sugerir. Como isso pode acontecer?

A maioria dos flautistas modernos usa o temperamento igual como referência principal para a afinação. O flautista de uma só chave sem dúvida encontrará e usará uma gama maior de temperamentos do que o flautista moderno. Portanto, primeiro esteja ciente de que a maioria dos afinadores modernos eletrônicos, como o popular afinador Korg, são ajustados para o temperamento

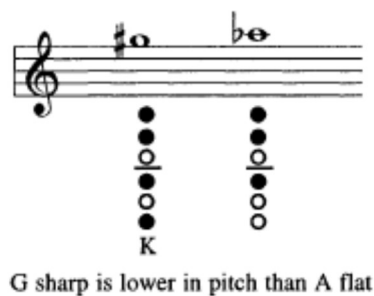
igual.<sup>21</sup> Conhecer onde as notas estão no temperamento igual é uma referência valiosa, portanto, usar um afinador eletrônico é uma boa ideia. Mas como o traversista Christopher Krueger diz, o Korg tem seus perigos - o que parece bom em um Korg pode não soar necessariamente bom no contexto da música do século XVIII. Ele acha o afinador da Korg útil como um guia para praticar intervalos puros em tonalidades diferentes.<sup>22</sup>

Mas voltando ao nosso exemplo. A afinação adequada de qualquer nota está sujeita a mais do que o temperamento que se está usando - a função harmônica da nota também é um fator crítico. Um bom flautista ajustará a afinação de uma nota dependendo de sua função em uma determinada tonalidade. Por exemplo, o flautista irá, em muitas ocasiões, tocar o Fá sustenido com uma afinação mais baixa do que exige um afinador com o temperamento igual. Quando o Fá sustenido funciona como a terça em Ré maior, tem uma afinação mais baixa (e aparece "baixo" no afinador) do que quando serve como a quinta de si menor.

## NOTAS ENARMÔNICAS

A maioria dos sistemas de afinação do século XVIII diferenciam o semitom, de acordo com sua função harmônica, e posteriormente o flautista deve tratar as notas equivalentes enarmônicas como afinações diferentes.

As notas com sustenidos são mais baixas do que suas contrapartes com bemol. Por exemplo, o Sol' sustenido e Lá' bemol são considerados notas diferentes e com afinações diferentes, o Sol' sustenido, sendo consideravelmente mais baixo.



Embora existam inúmeros pares enarmônicos, o flautista encontra apenas quatro com algum grau de regularidade. Dê atenção a *Láb /Sol#*, *Sib /Lá#*, *Mib/Ré#* e *Réb/Dó#*. Em cada conjunto, a primeira nota (a nota com o bemol) tem a afinação mais alta do que a segunda (a nota com um sustenido).

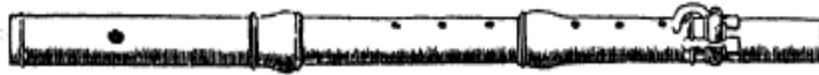
Notas equivalentes enarmônicas foram tratadas como afinações diferentes ao longo do século XVIII.<sup>23</sup> Referências a isso podem ser encontradas desde o primeiro método de flauta de uma chave (Hotteterre, 1707) até os métodos do final do século XVIII de Tromlitz (1791) e Gunn (c. 1793). Quantz

<sup>21</sup> A Korg tem um modelo mais novo (mas caro) chamado afinador multi-temperamento MT-1200 que permite ao instrumentista selecionar um temperamento e uma tonalidade para afinar. [Nota do tradutor: Atualmente encontramos diversos aplicativos para celulares que são muito bons, gratuitos ou de baixo custo, com diversos sistemas de afinação. Eu utilizo o aplicativo "TE Tuner" e escolho o temperamento *Vallotti* para estudar.]

<sup>22</sup> Comunicação pessoal, setembro de 1997.

<sup>23</sup> No século XIX, o tratamento das notas enarmônicas começou a se inverter. Métodos dos dois principais flautistas franceses, Louis Drouet (Londres: R. Cocks & Co., 1830) e Jean- Louis Tulou (Mainz: Schott, 1853), nos diz que notas sensíveis, ou notas principais (notas enarmônicas com sustenidos) tem afinações mais altas do que suas enarmônicas equivalentes (notas com bemol).

(1752, p. 46) chegou ao ponto de projetar uma flauta de duas chaves (uma chave para o Ré sustenido e uma segunda para o Mi bemol) porque "o Mi bemol deve ser um *coma* maior do que o Ré sustenido." Ele discute sobre esta flauta de duas chaves em seu método, mas diz que embora tivesse sido feita por volta de 1726, ela "não pegou".



Flauta de duas chaves de Quantz

Ilustração de uma gravura destinada a ilustrar um artigo sobre as flautas de Quantz no vol. III (1777) do Suplemento da Enciclopédia de Diderot. Ilustração reproduzida na tradução de Reilly do método de Quantz, Johann Joachim Quantz: *On Playing the Flute*.

## APLICAÇÃO PRÁTICA

Falar de temperamentos e notas enarmônicas equivalentes como afinações diferentes pode ser confuso. Qual é a maneira prática de lidar com essas informações de forma responsável? Christopher Krueger acha que talvez o temperamento de Vallotti & Young (Nº. 8) encontrado no afinador Korg MT-1200 é o melhor compromisso com a música do barroco tardio em geral. Este temperamento pareceria algo como a tabela abaixo em um afinador eletrônico de temperamento igual. Explicando, -6 significa que a nota Fá sustenido parecerá 6 *cents* mais baixo. Se, ao usar um afinador eletrônico de temperamento igual, o ponteiro mostrar as seguintes variações, você estará "no caminho certo", indo bem! Eu escolhi as tonalidades de Ré maior, Lá maior, Sol maior e Mi menor porque são as tonalidades representadas nas músicas deste livro.

Escala de Ré Maior	Escala de Lá Maior	Escala de Sol Maior	Escala de Mi Menor
d' +2	a' 0	g' +4	e' -2
e' -2	b' -4	a' 0	f#' -6
f#' -6	c#' -8	b' -4	g' +4
g' +4	d'' +2	c' +2	a' 0
a' 0	e'' -2	d'' +2	b' -4
b' -4	f#'' -6	e'' -2	c' +2
c#' -8	g#'' -6	f#'' -6	d#'' -4
d'' +2	a'' 0	g'' +4	e'' -2

O que isto significa? Dependendo das circunstâncias - harmonia, temperamento, e talvez o que simplesmente "soa bem" - você pode ir se afastando da afinação de temperamento igual (o padrão definido pelo seu afinador) tanto quanto, ou mais do que, o mostrado nesta tabela. Por exemplo, você pode tocar o Fá sustenido 6 *cents* mais baixo (por temperamento igual padrão), mas tocar "afinado"

com seus colegas. Embora a tabela acima represente apenas um temperamento, talvez seja um bom lugar para começar.

## PRATICANDO A BOA AFINAÇÃO

Afinar é de fato um problema complexo que depende do contexto, som e mistura tímbrica. Tocar frequentemente com outras pessoas é a melhor maneira de aprender a tocar a flauta de uma chave com um bom sentido da proporção das afinações, então toque frequentemente com outros músicos, especialmente nos estágios iniciais de seu desenvolvimento. Gunn (c. 1793) recomenda tocar com instrumentistas de cordas, tecladistas ou com um flautista talentoso para ajudar a cultivar o ouvido e Quantz (1752, p. 114) diz ao flautista para "constantemente direcionar seu ouvido para aqueles que tocam com ele."

## AJUSTANDO PARA AFINAÇÃO

O flautista experiente do sistema Boehm faz ajustes microscópicos para a afinação adequada. Agora, um novo conjunto de ajustes deve ser aprendido para a flauta de uma chave, pois uma determinada nota não terá as mesmas tendências de afinação na flauta de uma chave quanto na flauta moderna. As instruções escritas que acompanham a tabela dos dedilhados completos na página (96), informarão quando uma determinada nota tende a ser mais alta ou mais baixa, e como ajustar sua afinação.

A lista com instruções a seguir dá atenção especial às habilidades já possuídas pelo flautista moderno competente. Pode-se fazer muitos ajustes para corrigir a afinação na flauta de uma chave, algumas delas bastante diferentes daqueles feitos na flauta Boehm. Primeiro, tente esses ajustes um de cada vez, o objetivo é ficar confortável com eles para que logo estejam trabalhando em harmonia uns com os outros.

- Gire a flauta para dentro e para fora. Hotteterre (1707), Quantz (1752) e Tromlitz (1791) estão entre os flautistas do século XVIII que recomendam girar a flauta para dentro e para fora para corrigir a afinação incorreta. Pelo menos um flautista profissional conhecido atualmente faz isso com sucesso, flexionando o pulso esquerdo. Eu pessoalmente acho que esse método faz com que a flauta pareça instável e prefiro fazer ajustes na embocadura e manipular o fluxo de ar.
- Faça ajustes na embocadura. Uma embocadura ativa é um componente importante para tocar afinado. Use aqueles métodos que funcionam para você na flauta moderna, incluindo aumentar ou diminuir a corrente de ar, cobrir mais ou menos o orifício da embocadura com o lábio inferior, tornando a abertura maior ou menor e subindo ou abaixando a cabeça. Em parte por causa de seu pequeno orifício de embocadura, a flauta de uma chave responde rapidamente a esses ajustes.
- Manipule o fluxo de ar. Faça os ajustes de afinação necessários aumentando ou diminuindo o fluxo de ar. Experimente com um fluxo de ar mais rápido ou fluxo de ar mais lento. Trabalhe mais com o fluxo de ar do que você está acostumado a fazer na flauta moderna para fazer esses ajustes. (Você encontrará instruções para notas específicas na tabela completa de dedilhado na página 106.) Notas fortes e fracas resultarão do aumento ou diminuição do fluxo de ar, mas este é um componente do som da flauta esperado e valorizado, assim como foi durante a primeira parte do século XVIII. (Veja Sobre Homogeneidade de Som na página 72.) Flautistas modernos tradicionalmente não estão acostumados a fazer esse tipo de ajuste no fluxo de ar necessário para a flauta de uma chave, mas você deve fazer um esforço concentrado para fazê-lo.

- Experimente dedilhados alternativos para corrigir a afinação. (Veja a tabela completa dos dedilhados na página 106.)
- Verifique a altura do dedo: Gunn (c.1793) recomenda que os dedos devem ser levantados 1,27cm acima dos orifícios das notas; se eles estão mais perto, o som é mais baixo em afinação e menos claro. esse é um ponto importante. Flautistas modernos são comumente ensinados a manter os dedos muito próximos das chaves, mas essa técnica pode causar problemas de afinação na flauta de uma chave. Para testar esta teoria, toque Dó sustenido com os dedos não usados próximos para os orifícios das notas, então novamente com os dedos 1,27cm acima dos buracos e observe a diferença.
- Puxando o bocal para fora mais de três milímetros começará a afetar a resposta geral da flauta. Isso ocorre porque a parede de uma flauta de madeira é muito grossa e puxando o bocal criará excessivamente um "desfiladeiro" entre este e o encaixe.
- Memorize as tendências de afinação da flauta de uma chave e faça os ajustes necessários antes de tocar a nota. O ouvido deve estar constantemente em alerta.

## Tocando Forte e Piano

Este aumento e diminuição do ar é parte da formação da luz e sombra do som, e conseqüentemente de uma boa performance.

Tromlitz (1791, p. 234)

A flauta de uma chave é maravilhosamente expressiva em sua capacidade de responder a nuances sutis. Seu alcance dinâmico é mais limitado do que o da flauta moderna, mas as mudanças sutis que estão disponíveis para o flautista são características expressivas importantes. Quantz (1752, p. 110) nos diz que "tocar sempre no mesmo patamar logo se tornaria tedioso. "

A flauta de uma chave toca *piano* facilmente, mas não tem o poder do *forte* de uma flauta moderna do sistema Boehm. Você descobrirá que um crescendo produzido como se fosse na flauta moderna, distorcerá o som e a afinação da flauta de uma chave; a flauta de uma chave simplesmente não responde favoravelmente ao ser forçada por um jato de ar.

Alternativamente, você descobrirá que um som completo e bem centrado produzirá o forte desejado que você está procurando. Além disso, é importante manter este conceito de um som bem centrado em toda a faixa dinâmica.

Para produzir notas suaves, Quantz (1752) recomenda que o flautista modere o ar (usar uma velocidade de ar mais lenta) e, em seguida, vire a flauta para fora conforme necessário para corrigir a afinação. Para produzir notas sonoras e fortes, aumente o ar (use uma velocidade do ar mais rápida) e gire a flauta para dentro.

### USANDO A COROA

Quantz também sugere que se alguém deseja tocar mais suavemente em um movimento como um Adagio, a coroa pode ser usada para pressionar temporariamente a rolha em direção ao orifício de embocadura durante todo o movimento.<sup>24</sup> Este ajuste torna o comprimento acústico da flauta mais curto, a afinação da flauta mais alta e ajuda a evitar que o flautista toque com afinação baixa. É melhor que o iniciante deixe esse experimento com a coroa para um momento posterior.

---

<sup>24</sup> É necessário ter um dispositivo chamado coroa na extremidade da flauta para que isso funcione. Veja a página 56 para obter uma descrição da coroa.

## Sobre a Hierarquia Rítmica

A extensão e a brevidade dos sons têm muitos graus na música, dos quais a poesia nada sabe, e mais variedade ainda vem das muitas fórmulas de compasso.

Mattheson (1739, p. 170)

Nem todas as pulsações são criadas iguais na música do século XVIII. Algumas pulsações são fortes, algumas são fracas, dependendo de onde se enquadram na estrutura rítmica. É impossível fazer generalizações sobre todas as músicas em relação a quais pulsações são fortes e quais são fracas. No entanto, vários escritores dos séculos XVII e XVIII nos deixaram instruções que podem ser organizadas em uma grade métrica - uma grade que pode servir como um ponto de partida para que possamos organizar a nossa música. Primeiro, uma palavra sobre notas "boas" e notas "ruins".

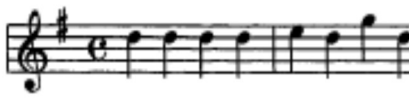

### NOTAS "BOAS", NOTAS "RUINS"

Pulsações fortes e pulsações fracas produzem notas "boas" e notas "ruins". Pense nas notas com pulsações fortes como sendo notas "boas"; toque-as mais longas e um pouco mais sonoras. Pense nas notas com pulsações fracas como sendo notas "ruins"; toque elas mais curtas e um pouco mais suaves. Muffat (1698) explica esses dois tipos de notas:

...existem aquelas que são boas e outras que são ruins. Boas notas... são mais longas, aquelas que vêm na pulsação ou em subdivisões essenciais do compasso, aquelas que têm um ponto depois delas, e (entre notas pequenas iguais) aquelas que são ímpares e são normalmente tocadas com a arcada para baixo. As notas ruins são todas as outras, aquelas que são notas de passagem, que não satisfazem o ouvido tão bem e deixam depois delas um desejo de continuar.<sup>25</sup>

O autor de um método para teclado do século XVIII, Daniel Gottlob Türk (1789, p. 88-104), explica que a primeira nota de um compasso em tempo comum é "boa" ou forte; é a mais longa e mais sonora. A terceira nota também é boa, mas não tão boa quanto a primeira. A segunda e a quarta notas são "ruins" ou fracas; elas são mais curtas e suaves. Toque a seguinte série de semínimas – as indicações de dinâmicas são a maneira do Türk de mostrar quais notas são mais fortes e mais sonoras. O sinal "*pf*" representa *poco forte*, e está entre um *f* (forte) e *mf* (*mezzo forte*). A diferença de duração e volume deve ser sutil, mas também deve criar ritmos que são suaves e *swingados*.

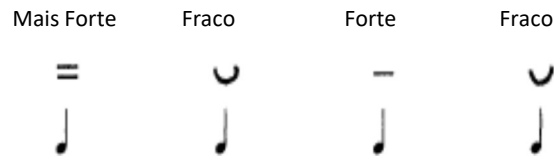
Italian Peasants (Excerto da pág. 151)

Como é escrito	Como deve ser tocado
	

<sup>25</sup> Ver Houle, "Meter and Performance", *Historical Performance*, 2: 1 (Spring 1989), 12, para tradução.



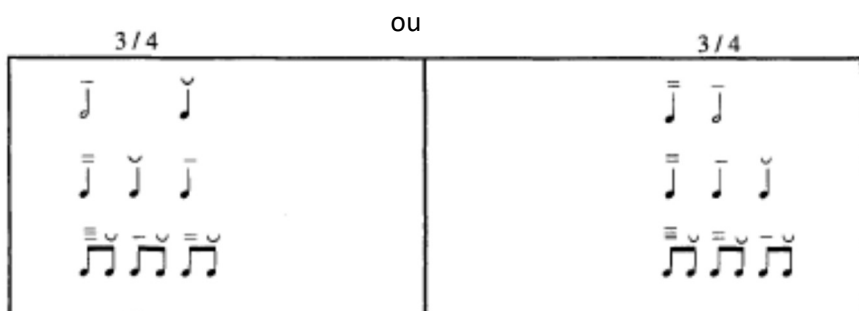
O seguinte sistema de notação de Türk, usando traços e arcos, é útil para mostrar esta hierarquia rítmica:



A primeira das tabelas a seguir, com base nas instruções de Türk, mostra como as batidas fortes e fracas caem em métricas de duas partes.



Em métricas de três partes, a primeira batida é a mais forte. A terceira batida é geralmente a próxima mais forte, mas ocasionalmente é a segunda batida.



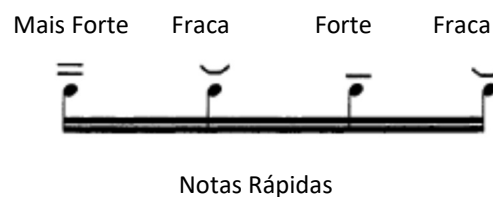
## APLICAÇÃO PRÁTICA

O musicista deve aplicar esta estrutura de notas fortes e fracas a todas as situações musicais? Definitivamente não. Muitas influências musicais se sobrepõem sobre esta grade métrica. O acento métrico pode ser deslocado, por exemplo, para expressar harmonia, trazer à tona uma dissonância, moldar uma frase ou reconhecer uma poliritmia. Türk nos diz que há uma variedade de sons únicos que recebem ênfase, independentemente de onde se enquadram na estrutura métrica - entre eles estão as *appoggiaturas*, as notas sincopadas, as notas que criam dissonância e sons destacados por sua duração ou por serem agudos ou graves. Pode-se escolher usar a estrutura métrica delineada nas tabelas acima como um ponto de partida, mas haverá muitas razões musicais para moldar a performance de outra maneira. Como eu disse antes, você pode usar as ideias de Türk como uma grade métrica a partir da qual organizar a música, mas esteja preparado para fazer muitas exceções à grade.

## NOTAS RÁPIDAS

O que são notas rápidas? São geralmente semicolcheias, mas às vezes colcheias ou semínimas, dependendo da métrica. Quantz (1752) identifica a semicolcheia como a nota rápida típica em tempo comum com as métricas de: 2/4, 6/8, e 3/8. No *alla breve* e na métrica de 3/4, a colcheia é normalmente a nota rápida; em um 3/2, geralmente a semínima. Ele faz questão de acrescentar que estas são notas rápidas apenas quando notas ainda mais rápidas não estão presentes.

As notas rápidas têm uma estrutura métrica semelhante à de uma métrica de maior estrutura conforme descrito acima. Quantz nos diz que o primeiro, terceiro, quinto e as sétimas notas de um grupo de notas rápidas são as notas rápidas "boas" e devem ser tocadas um pouco mais longas e mais fortes do que as "ruins" - o segundo, quarto, sexto e oitavo. A intensificação e o prolongamento das notas rápidas também deve ser sutil.



## BATENDO O TEMPO

Os músicos de hoje normalmente batem o tempo (batem o pé) em cada pulsação — Mais de uma vez por compasso. Contrariamente a isso, muitos autores do século XVII, XVIII e XIX nos ensinam que o pé geralmente bate (atinge o chão) apenas uma vez por compasso, na primeira batida do compasso. Esta batida no chão é seguida por apenas uma suspensão do pé por compasso.

Bater o tempo desta forma nos dá mais uma ferramenta para avivar a hierarquia rítmica. Podemos sentir as pulsações fortes e fracas em nosso sistema muscular amplo.

Como funciona esse método de bater o tempo? A seguir estão exemplos em métricas duplas e triplas. A seta para baixo indica o tempo forte, quando o pé atinge o chão; a seta para cima indica o tempo fraco, quando o pé está no ar. Toque esses exemplos conforme você bate o tempo.

1. **Métrica dupla** (tempo comum, tempo de corte, 2, 2/4, 6/4, 6/8 e 12/8) Na métrica dupla a pulsação do tempo fraco ocorre na metade do compasso, dividindo-o em duas partes iguais.

Prussian March (excerto da pág. 118)



2. **Métrica tripla** (3/2, 3/4, 3, 3/8 e 9/8) O mestre de dança do século XVIII Kellom Tomlinson (1735, pp. 147-8) escreve que na métrica tripla, o pé (1) desce na primeira pulsação, (2)

repousa no chão na segunda pulsação, e (3) é levantado em prontidão para o próximo compasso na terceira pulsação. O método de flauta de Vanderhagen (c. 1800) oferece instruções semelhantes. O tempo forte, portanto, é duas vezes mais longo que o tempo fraco. Pode-se contar "um dois três", tornando a primeira nota a mais importante, a terceira nota a seguir mais importante e a segunda nota menos importante. Novamente, a flecha para baixo indica o tempo forte, quando o pé atinge o chão; a seta para cima indica o tempo fraco, quando o pé está no ar.

Grazioso (excerto da pág. 169)



O minueto é uma dança em métrica tripla; os passos do minueto levam dois compassos para serem completados. Tomlinson (1735) nos ensina que o pé desce no primeiro compasso e sobe no segundo compasso. Experimente isso para os minuetos neste livro de método.

Minuet (excerto da pág. 118)



## LEITURAS RECOMENDADAS

As fontes primárias para o estudo da hierarquia rítmica e da métrica incluem Daniel G. Türk, *Klavierschule* (1789) e Leopold Mozart, *Versuch einer Gründlichen Violinschule* (1756). Veja também George Houle, *"Meter and Performance in the Seventeenth and Eighteenth Centuries"*, *"Historical Performance"* (1989); Houle cita outra fonte primária - Georg Muffat, *Florilegium Secundum* (1698). Veja também Claire A. Fontijn, *"Quantz's unegal: Implications for the performance of 18th-century music"*, *"Early Music"* (1995).

Para saber mais sobre os tempos de batida, consulte as duas fontes secundárias: Arnold Dolmetsch, *"The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries"* (1915) e Robert Donington, *"The Interpretation of Early Music"* (1992). Donington cita fontes primárias de John Playford (*Introduction to the Skill of Musick*. Londres, 1654), Christopher Simpson (*Compendium of Music*. Londres, 1665) e Jean Rousseau (*Methode Claire*. Paris, 1678). Outra fonte primária importante é Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing* (1735). Veja também os métodos de flauta de Amand Vanderhagen (c. 1800), Thomas Lindsay (1828-30) e Charles Nicholson (1836). Veja a bibliografia comentada para referências completas.

## Sobre a Articulação

... É preciso uma pessoa esforçada, que não desanime com nenhum esforço, para aprender a tocar com a articulação correta.

Tromlitz (1791, p. 210)

Uma compreensão das práticas de articulação é essencial para tocar a música do século XVIII em seu verdadeiro espírito. Articulação traz nuances maravilhosas e sutis para a música; é a arquiteta do fraseado e do ritmo. Existem muitas opções de articulação disponíveis para o flautista de uma chave que não são indicados na partitura impressa. É necessário e gratificante aceitar a responsabilidade de aprender a tocar a flauta de uma chave com a articulação no estilo. Primeiro, vamos explorar os silêncios articulatórios.

### SILÊNCIOS ARTICULATÓRIOS

Existem inúmeras ocasiões em que o músico deve tocar uma nota mais curta do que é escrita, criando assim um pequeno silêncio. No século XVIII a aplicação particular desses silêncios era governada pelo "bom gosto".<sup>26</sup> Na flauta, o silêncio pode ser criado com a ajuda da língua. Quantz (1752) instrui o flautista a atingir esse "silêncio de articulação" com a articulação *tu* - um silêncio de articulação é produzido quando a língua retorna para o palato e interrompe o som (como em *tut*).<sup>27</sup> Essas articulações silenciosas são particularmente abundantes em movimentos Allegro<sup>28</sup> e o resultado é uma mistura de notas longas (as notas mantêm seu valor escrito) e notas reduzidas (notas tocadas mais curtas do que seu valor escrito), que ajudam o flautista a expressar a hierarquia rítmica, esclarecer as figuras rítmicas e melódicas e trazer à tona notas importantes. Segundo Quantz, foi de bom gosto aplicar silêncios articulatórios para as seguintes situações. As linhas pontilhadas indicam onde ocorre o silêncio.

1. Entre notas repetidas, de modo que duas notas iguais possam ser ouvidas claras e distintamente.

Prussian March (excerto da pág. 118)



Italian Peasants (excerto da pág. 151)



<sup>26</sup> Ver Michel de Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin* (Paris, 1702), trad. Carol MacClintock, *Readings in the History of Music in Performance* (Bloomington: Indiana University Press, 1979), 222-23. Saint-Lambert descreve um ornamento chamado *détaché*, que cria um pequeno silêncio entre duas notas. Sua aplicação é apropriada para muitas situações musicais (antes de trinados e mordentes, por exemplo) e é uma questão de bom gosto. François Couperin descreve uma prática semelhante chamada de *aspiration* (aspiração) em seu método de teclado *L'Art de toucher le Clavecin* (Paris, 1716).

<sup>27</sup> Quantz (1752, 217-219) instrui o violinista a usar um golpe de arco desligado para criar o silêncio.

<sup>28</sup> Veja C.P.E. Bach, *Essay on the True Art of playing Keyboard (Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de teclado)* (1753), trad. William J. Mitchell (Londres: Cassel, 1951), 149. Bach nos diz que, em geral, os *Adagios* são expressos por notas amplas e arrastadas e *Allegros* por notas destacadas.

2. Entre saltos quando são formados por colcheias no *Allegro*.

Delightful Pocket Companion (excerto da pág. 159)



3. Após notas sincopadas.

Air de Sr. Weideman (excerto da pág. 126)



4. Depois de notas pontilhadas.

Air de Sr. Weideman (excerto da pág. 126)

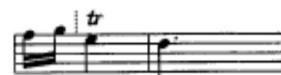


5. Antes de trinados, mordentes e *apoggiaturas*. O silêncio de articulação faz com que eles pareçam apoiados.

La Belle Catherine (excerto da pág. 112)



Minuet (excerto da pág. 116)



6. Antes de uma ou mais notas curtas que seguem uma nota mais longa.

Prussian March (excerto da pág. 118)



## NOTAS DESLIGADAS

A música do século XVIII está repleta de notas ligadas e notas com ataque de língua. Embora seja claro como lidar com notas ligadas (notas conectadas em uma respiração ininterrupta), surgem questões sobre como realizar as notas com ataque de língua. Se o compositor não indicou uma determinada articulação, o flautista pode escolher um padrão especial de golpe de língua do século XVIII para as notas.

## PADRÕES DO SÉCULO XVIII PARA AS NOTAS RÁPIDAS

As sílabas para articulação mais comuns do século XVIII para notas rápidas são *tu* (ou *ti*) e *ru* (ou *ri*); flautistas falantes da língua inglesa podem encontrar mais facilidade, pensando neles como *tu* (ou *too*) e *du* (ou *doo*). Incorporar uma variedade infinita de padrões de articulação usando essas sílabas na música é muito divertido! Uma vez que os padrões de articulação do século XVIII são compreendidos, o flautista pode não se sentir mais compelido a tocar movimentos Allegro na velocidade da luz. Em vez disso, padrões alternados de *tu* e *du* podem ser usados para as notas mais rápidas, resultando em um Allegro com gingado, jovialidade e com grande energia. Que alívio, bem-vindo, em relação à tão ouvida "máquina de costura" - rigidamente uniforme – das notas rápidas.<sup>29</sup>

As notas elegíveis para as articulações com *tu* e *du* são geralmente as notas rápidas (semicolcheias ou colcheias). Essas notas devem mover-se em intervalos de segundas (ou às vezes saltar por um intervalo de não mais que uma terça) e não cair sob uma ligadura. Notas rápidas são agrupadas em pares por movimentos alternados da língua – *too'-du* ou *tu-doo'*. As sílabas *too'* e *doo'* são mais longas e mais fortes, *tu* e *du* são mais curtas e mais fracas.

As notas são frequentemente agrupadas em padrões de duas notas. Os exemplos abaixo indicam apenas duas das muitas possibilidades de performance - ambas produzem resultados rítmicos e musicalmente interessantes.

1. Primeiro, as notas rápidas podem ser agrupadas dentro do pulso em um forte-fraco (ou agrupamento longo-curto) usando *too'-du*. Este agrupamento imita a métrica poética chamada *verso trocaico*.<sup>30</sup> Por exemplo, o poema infantil *Ba' ta-ti' -nha quan' -do nas' -ce...* tem um padrão forte-fraco semelhante às notas em semicolcheias entre colchetes no exemplo abaixo.

*Allegro* from Sonata in G Major Händel

The image shows two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff contains the melody with notes grouped in pairs: a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note followed by an eighth note, and so on. The second staff shows the accompaniment with similar rhythmic patterns. The notes are marked with slurs and accents to indicate the 'too'-du' grouping.

2. Ou, as notas rápidas podem ser agrupadas ao longo da batida em um fraco-forte (ou agrupamento curto-longo) usando *tu-doo'*. Este agrupamento imita a métrica poética chamada de verso *iâmbico*. A frase *A-ssim' se fez' meu dom' de a-mar' so-frer'...* tem um padrão fraco-forte semelhante ao do exemplo musical abaixo. Os colchetes mostram os agrupamentos de duas notas.

*Allegro* from Sonata in G Major Händel

The image shows two staves of musical notation in G major, 3/4 time, identical to the first example. However, the notes are grouped differently to illustrate the 'tu-doo'' pattern, where the first note of each pair is shorter and the second is longer. Brackets are used to group these pairs.

<sup>29</sup> Veja Sol Babitz, *The Great Baroque Hoax* (Los Angeles: Early Music Laboratory, 1970) para uma referência dogmática, mas divertida, sobre ritmo.

<sup>30</sup> Ver John Gunn, *The Art of Playing the German-Flute* (Londres, c. 1793), 24-26 para uma discussão da métrica poética no que se refere ao tocar flauta.

## GOLPE DUPLO

Uma ampla variedade de padrões de golpe de língua duplo foi usada por flautistas no século XVIII - *doodle*, *deedle*, *diddle* e *tootle*, para citar alguns. Vários métodos do período recomendaram o uso desses padrões para as notas mais rápidas nos movimentos mais rápidos. A primeira sílaba é feita como o *do* normal ou o ataque com *too*. O segundo é produzido pela liberação do ar nas laterais da língua depois que a ponta da língua volta ao palato. Aprender esta articulação pode ser adiada para um momento posterior. Enquanto isso, as sílabas para o golpe de língua duplo moderno *du-gu*, que você já deve conhecer, têm um bom fluxo e produz aproximadamente o mesmo resultado.

## LEITURAS RECOMENDADAS

Os exemplos acima te ajudarão a começar. Há muito mais sílabas de articulação e padrões para explorar. Invista tempo para ler os capítulos sobre articulação nos métodos de flauta de Quantz (1752), Tromlitz (1791), e Hotteterre (1707); Tromlitz dedica 52 páginas ao assunto. Eu também recomendo *Solfeggi pour la flute traversiere avec l'enseignement, par Monsr. Quantz* (1778), que contém exemplos de articulação, recomendados para Frederico, o Grande, por seu professor J. J. Quantz em meados do século XVIII - você encontrará essa música listada no Apêndice B. O Artigo de Claire A. Fontijn's "*Quantz's unegal: implications for the performance of 18th-century music*", *Early Music* (1995) é um bom artigo complementar para o Solfeggi.

Fontijn traduz as partes relacionadas com o *inègal* e identifica alguns dos trechos musicais. Betty Bang Mather "*Interpretation of French Music from 1675 to 1775 for Woodwind and Other Performers*" (1973) é um recurso contemporâneo útil e fácil de compreender para as práticas de articulações francesas. Ver também "*Dance Rhythms of the French Baroque*" de Mather (1987). O artigo de Bruce Haynes "*Tu ru or Not Tu ru...*" *Performance Practice Review* (1997) olha para sílabas de articulação para flauta transversal como encontradas em métodos datados de 1700-1827. Veja a bibliografia comentada para referências completas.

Embora ler sobre articulação seja valioso, nada é melhor do que ouvir um bom exemplo. Ouça as gravações dos principais instrumentistas de traverso da atualidade. Encontre oportunidades de trabalhar com um professor qualificado e estudar as práticas de articulação do século XVIII com um flautista experiente.

## Leituras complementares

Nossas melhores fontes para o estudo da flauta de uma chave são os muitos métodos para flauta publicados de 1707 a meados do século XIX. Eu fortemente recomendo que o flautista profissional invista tempo para ler as fontes primárias, especialmente os importantes tratados de flauta do século XVIII. O primeiro tratado é o de Hotteterre (1707); o trabalho mais conhecido é de Quantz (1752). Consulte a pesquisa no Apêndice A para ver minha lista dos "13 principais métodos do século XVIII". A maioria dos métodos de línguas estrangeiras nesta lista estão disponíveis em com tradução inglesa. A maioria também está disponível na edição fac-símile. Eles são facilmente acessíveis, então não há desculpa para não os procurar e fazer a leitura.

Os seguintes periódicos <sup>31</sup>de música antiga também serão de interesse:

1. *Traverso*. Um boletim informativo trimestral dedicado exclusivamente às flautas históricas. Editado por Ardal Powell. Publicado por Folkers & Powell, 49 Route 25, Hudson, NY 12534. Inclui listas de novos livros, artigos e os lançamentos de gravações de disco. Uma ótima maneira de manter contato.
2. *Early Music*. Uma revista trimestral publicada pela Oxford University Press (Inglaterra). A edição de fevereiro de 1995 é dedicada à flauta – destaque são artigos sobre articulação, improvisação, as flautas de Denner, iconografia musical, Quantz e os flautistas conhecidos por J. S. Bach. Os anúncios também são informativos. Procure por anúncios sobre fabricantes de instrumentos (especialmente aqueles que fazem réplicas modernas de flautas de uma chave), editores (para aprender sobre edições fac-símile e novas edições *urtext*) e gravadoras (para novos lançamentos). *Early Music* reflete em grande parte o cenário europeu por meio de seus anúncios e artigos sobre festivais e concertos.
3. *Early Music America*. Junte-se à organização chamada *Early Music America* (11421 1/2 Bellflower Road, Cleveland, OH 44106) e receba ambas as suas publicações trimestrais da *Early Music America* (que é uma ótima maneira de ficar atualizado sobre o que está acontecendo nos Estados Unidos) e um boletim informativo mensal (que lista, entre outras coisas, performances de grupos musicais antigos em todos os Estados Unidos).

A Internet oferece um número crescente de listas relacionadas ao tocar flauta de forma histórica. Pesquise por sites na Internet com um "buscador da web" como aqueles encontrados em [www.yahoo.com](http://www.yahoo.com) ou [www.lycos.com](http://www.lycos.com) ou [www.excite.com](http://www.excite.com). Muitos sites incluem links para outros sites com informações semelhantes ou relacionadas.

---

<sup>31</sup> Os periódicos também são encontrados em formato online nos seguintes endereços:

- *Traverso*: <https://traversonewsletter.org/home> (acesso aos periódicos através de uma assinatura)

- *Early Music*: <https://academic.oup.com/em> (acesso gratuito)

- *Early Music America* <https://www.earlymusicamerica.org/magazine> (acesso aos periódicos através de uma assinatura)



CAPÍTULO III  
DEDILHADOS PARA A FLAUTA DE UMA CHAVE



Illustration by Piccard from Antoine Mahaut,  
*Nieuwe manier om binnen korten tyd op de Dwarsfluit te teeren speelen. /*  
*Nouvelle méthode pour apprendre en peu de tems à jouer de la flûte traversière.*  
Second edition. Amsterdam: J. J. Hummel, c. 1759.

## Sobre os Dedilhados

Para alcançar qualquer grau de perfeição em seu tocar, você deve combinar uma boa prática com um conhecimento profundo de ambos os pontos fortes e fracos do seu instrumento, para ser capaz de corrigir a afinação, seja com a embocadura ou com o dedilhado.

Mahaut (1759, p. 8)

### POR QUE TANTAS OPÇÕES?

Uma olhada na Tabela Completa de Dedilhados na página 96 mostrará ao leitor que há muito mais opções de dedilhado para uma determinada nota na flauta de uma chave do que para a flauta moderna. Um conjunto de dedilhados (como representado na Tabela Básica de Dedilhados na página 95) pode não ser em boa consciência aplicado para todas as flautas de uma chave. As próprias flautas variam muito - cada uma difere no tamanho da furação do corpo, no tamanho dos orifícios das notas e no posicionamento do orifício. De acordo com James (1826), uma flauta com uma furação do corpo e grandes orifícios das notas deve ter dedilhados diferentes de uma com orifícios menores e uma furação menor.

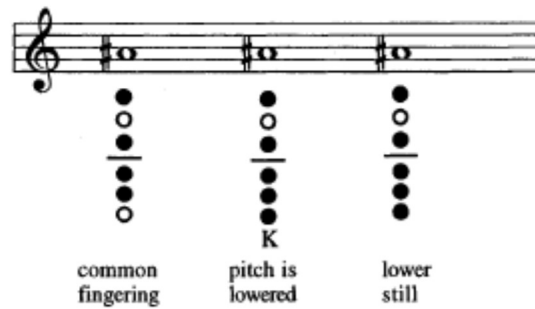
O flautista deve escolher dedilhados que complementem a flauta que está sendo tocada. Pergunte ao seu fabricante de flauta qual flauta ele copiou. Por exemplo, se sua flauta é uma réplica moderna da chamada flauta Hotteterre (flauta francesa do início do século XVIII), você pode consultar os gráficos em *Hotteterre's Principes* (1707). Mais importante, o flautista deve ouvir atentamente e observar como o instrumento responde a um dedilhado específico.

### ABAIXANDO A AFINAÇÃO

Uma determinada afinação na flauta de uma chave pode ser abaixada fechando os orifícios adicionais mais abaixo no tubo da flauta. O método funciona por diminuir as alturas em um semitom. No exemplo a seguir, Sol' sustenido é produzido primeiro fazendo o dedilhado de Lá', e pulando um orifício do corpo e fechando os orifícios até que o som desejado é alcançado.

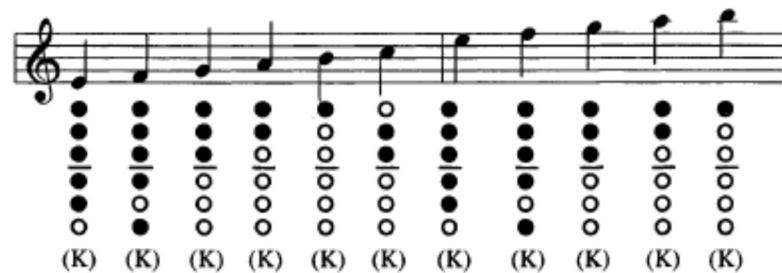


Usando a mesma abordagem, as afinações podem ser reduzidas para corrigir falhas. Por exemplo, um Lá' sustenido pode ser abaixado adicionando os dedos da mão direita. Toque o seguinte exemplo:



## USO DA CHAVE

Ao tocar nas duas primeiras oitavas, você pode descobrir que descansando o dedo mínimo na chave (e conseqüentemente, abrindo o orifício), os dedilhados se parecem mais com os da flauta moderna e a flauta pode parecer mais segura em suas mãos. Experimente cada uma das seguintes notas, primeiro sem a chave, conforme indicado na tabela de digitação, e a seguir com a chave pressionada.



Você descobrirá que embora a flauta possa parecer mais segura com a chave pressionada ao longo da passagem, a afinação das notas Mi', Mi'', Fá' e Fá'' são substancialmente mais altas e não são aceitáveis. No entanto, as afinações das outras notas não são tão afetadas.

Dois escolas com pensamentos conflitantes existiam no século XVIII quanto ao uso generalizado da chave. Embora as tabelas não mostrem o uso da chave nas notas onde a afinação é adversamente afetada, o que pode ser feito com essas notas (como Sol, Lá e Si) onde a afinação não é um problema? Mahaut (1759) diz que em várias notas nas duas primeiras oitavas, não importa se a chave está aberta ou fechada. Mas Quantz (1752) não usou a chave nessas notas e alertou o aluno para não cair no hábito de permitir que o dedo mindinho permaneça na chave por causa dos problemas de afinação que essa prática cria.

Como podemos resolver esse dilema? Eu recomendo que em geral você siga a recomendação de Quantz e evite o uso excessivo da chave. Use a chave apenas como recomendado na Tabela Básica de Dedilhado na página 105 Se a afinação não for adversamente afetada, no entanto, você pode considerar fazer exceções, como as duas que proponho abaixo.

1. Passagens rápidas. Onde uma nota é precedida e/ou seguida por uma que usa a chave, o flautista pode se permitir manter a chave pressionada durante a passagem inteira.



2. Trinados. Onde mais estabilidade é desejada para segurar a flauta, o flautista poderá manter a chave pressionada ao longo de uma passagem inteira sem afetar adversamente a afinação, como no exemplo abaixo.



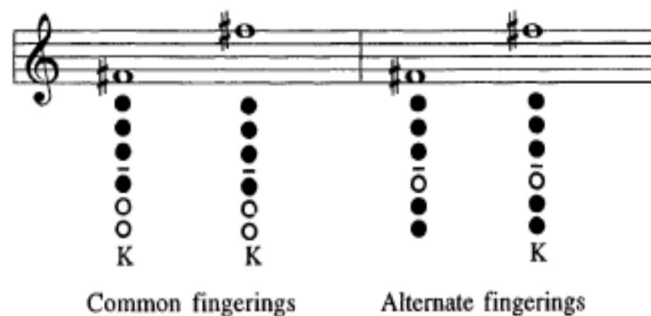
## AMPLIANDO A EXTENSÃO DA FLAUTA

Como afirmado anteriormente, a extensão fácil da flauta de uma chave é do Ré da primeira oitava ao Mi da terceira oitava. Para simplificar, recomendo que o iniciante limite seus primeiros esforços a essa faixa mais fácil. Durante a primeira parte do século XVIII, notas superiores a Mi''' eram geralmente evitadas. Mais tarde no século, encontramos notas mais agudas com mais frequência. Mahaut (1759, p. 7) lista dedilhados para o Lá''' até o Ré''''', mas diz que eles "só podem ser obtidos em flautas *d'amour* ou em flautas baixo, embora algumas flautas comuns possam atingir o Si''' natural".

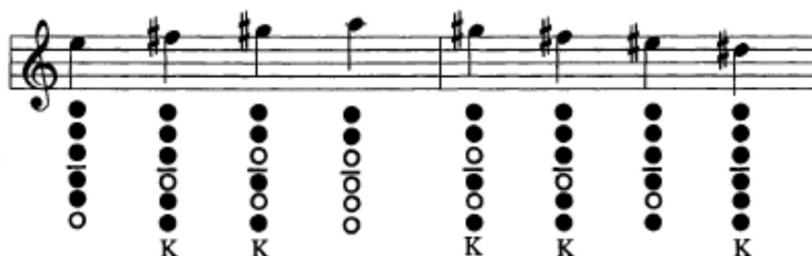
Em algumas tabelas de dedilhado do século XVIII, aparece na parte inferior da extensão, um Dó' sustenido grave, produzido artificialmente por dedilhando o Ré e girando a flauta para dentro. (Veja a Tabela Completa de Dedilhados na página 106.)

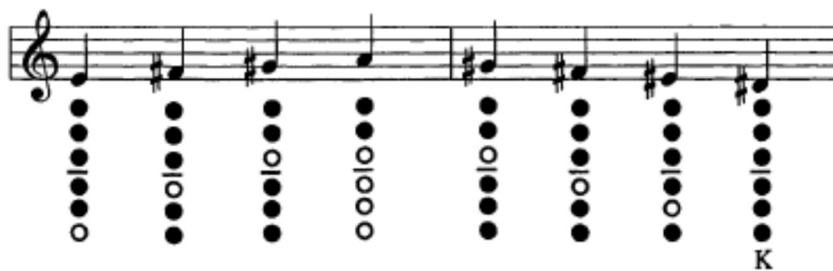
## FÁ SUSTENIDO ALTERNATIVO

Dedilhados alternativos para o Fá' sustenido e Fá'' sustenido merecem explicação. Os dedilhados comuns para essas notas são um tanto baixos. Dedilhados alternativos para o Fá sustenido, que aumentam a afinação significativamente, são mostrados abaixo.



Quantz (1752) recomenda usar o Fá sustenido alternativo quando estiver próximo ao Sol sustenido ou Mi sustenido, ambos têm afinação ligeiramente alta. O Fá sustenido alternativo é uma nota mais fraca, mas sua afinação mais alta corresponde a afinação das notas ao seu redor. Toque os exemplos a seguir.





Quantz (1752) diz que este Fá sustenido alternativo é mais usado em movimentos lentos e passagens em *cantabile* (onde a afinação é mais perceptível) do que nos movimentos rápidos. O uso do Fá sustenido alternativo é interrompido quando a música modula; Quantz diz (1752, p. 45) "quando o Sol sustenido torna-se Sol natural, você deve usar o Fá sustenido regular novamente, a princípio soando um pouco mais alto do que de costume, até que o ouvido esteja novamente acostumado a isso."

#### QUANTOS DEDILHADOS?

Existem muitos dedilhados para escolher. Quantas alternativas de dedilhados deve-se aprender e incorporar em sua execução? Isso se torna uma escolha pessoal. Tromlitz (1791, p. 62) optou por limitar o número de dedilhados em seu repertório, dizendo que podem surgir complicações:

Eu não gosto de muitos dedilhados para a mesma nota, nenhum deles são iguais aos outros, mas sempre um pouco mais baixos ou altos e cada um requer sua própria abordagem; eles só complicam e não trazem nenhuma certeza.

## Sobre os Trinados

Se um instrumentista ou cantor possuir todas as habilidades necessárias pelo bom gosto durante a performance, e ainda não conseguiu atingir o bom tremor [trinados], sua arte total seria incompleta.

Quantz (1752, p. 101)

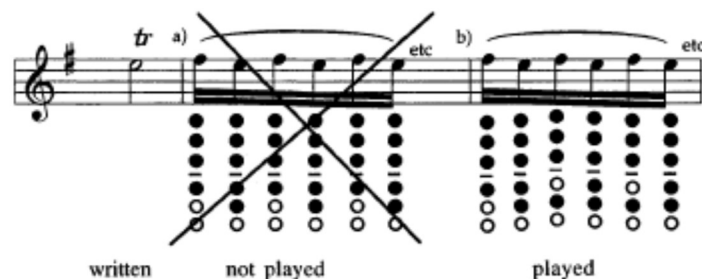
Você provavelmente vai gostar de tocar ornamentos na flauta de uma chave por causa da grande agilidade do instrumento. Os trinados costumam ser mais fáceis na flauta de uma chave do que na flauta Boehm; não há chaves complicadas para negociar e a flauta responde rapidamente a gestos delicados.

Os dedilhados dos trinados requerem atenção especial. Às vezes são diferentes do que você esperaria que fossem e os sons resultantes também são às vezes diferente do que você esperaria. Tenha cuidado para não sujeitar a flauta de uma chave à ideias preconcebidas e dedilhados vindos do sistema Boehm.

### TRINADOS LARGOS

Você rapidamente perceberá que muitos dedilhados de trinados listados por fontes do século XVIII não produzem tons e semitons "verdadeiros". Durante a primeira metade do século XVIII, um trinado preferido era muitas vezes um amplo intervalo de semitom; esses trinados podem soar com afinações altas para os ouvidos modernos. Os intervalos maiores criam um trinado vivo e brilhante.

Por exemplo, o trinado de Mi para o Fá sustenido não é tocado com o Fá sustenido habitual com o dedilhado (1 2 3 / 4 \_ \_ K), mas sim, usando um dedilhado que produz um trinado intencionalmente largo.



No final do século XVIII, a ideia de trinados largos estava mudando. Tromlitz (1791, p. 248) escreve que o trinado do Mi e Fá sustenido usando o quarto dedo, como no exemplo correto acima, é um "erro antigo, e tem sido preservado sem pensar em nada para substituí-lo." Tromlitz em vez disso, recomenda o trinado com o quinto dedo, como no exemplo "incorreto" acima de.

Alguns flautistas do final do século XVIII estavam fazendo um esforço para minimizar os trinados largos com ajustes na respiração e nos dedos. Gunn (c. 1793, p. 18) sugere que no exemplo a seguir, o flautista deve "suprimir o som o máximo possível e levantar o dedo a menor distância possível acima de seu orifício ... [tornar] o Si o mais baixo possível", caso contrário soa um Si natural:



## EXECUÇÃO

Os trinados na música do século XVIII começam mais frequentemente com a nota superior vizinha e são colocados na batida (tocados no tempo forte), formando uma dissonância com a harmonia em que se encontra. O exemplo a seguir é uma maneira que você pode escolher para executar um trinado em cadência:

Gunn (c. 1793, p. 18) dá o seguinte conselho para executar o trinado.

... mantenha a flauta e o som bem estáveis, enquanto o dedo que faz o tremor deve descer para o orifício das notas com uma elegância, como o golpe de um martelo, instantaneamente para retornar ao seu lugar, sendo um pouco mais solícito sobre isso e sempre fazendo seus movimentos no tempo regular, do que torná-los muito rápidos, o que se seguirá naturalmente.

Em resposta ao nosso treinamento moderno, nós, flautistas do sistema Boehm, muitas vezes sentimos a necessidade de fazer o trinado durante toda a duração da nota ornamentada. Contudo, os trinados do século XVIII não são tão rígidos e na verdade, existem muitas outras possibilidades. Experimente fazer o trinado apenas na primeira parte da nota a ser ornamentada; frequentemente, alguns movimentos de dedo serão suficientes.

O exemplo a seguir mostra um trinado abreviado. Eu gosto de chamar tal trinado como uma "sacudidela dupla" - embora esta não seja uma terminologia do século XVIII, é descritivo.

De acordo com Quantz (1752, p. 101), os trinados não devem ser tocados tão rápidos ao ponto de que o ouvido não consiga ouvir distintamente dois sons separados.

## LEITURAS RECOMENDADAS

Eu recomendo as seguintes três fontes secundárias para um estudo mais aprofundado sobre os trinados da música do século XVIII: Betty Bang Mather, *“Interpretation of French Music from 1675 a 1775 for Woodwind and Other Performers”* (1973) e Frederick Neumann, *“Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music”* (1978). Veja também o Capítulo Onze, *“The Trill”* no livro de Ardal Powell, *“The Virtuoso Flute-Player ..., a translation of Tromlitz’s 1791 flute tutor”*. Veja a bibliografia comentada para referências completas. Veja Margaret Neuhaus, *“The Baroque Flute Fingering Book”* (1986) para uma tabela de trinados compilada de vários métodos do século XVIII.

Você encontrará dedilhados de trinados organizados na forma de estudos pelo autor do século XVIII Lewis Granom na página 114.



## Explicação das tabelas

Seguem quatro tabelas de dedilhados. A primeira é uma tabela básica contendo os dedilhados encontrados com mais frequência. Os dedilhados enarmônicos que aparecem com mais constância são incluídos.

A segunda tabela é uma tabela completa contendo todos dedilhados encontrados para cada nota cromática, com as grafias enarmônicas intactas, assim como apareciam nos métodos do século XVIII. Eu forneci instruções, como encontradas em métodos históricos, para os ajustes de embocadura necessários para tocar cada nota com boa afinação.

O terceiro não é tanto uma tabela de trinados, mas um exercício de trinados. Vem de Lewis Granom, *"Plain and Easy Instructions for Playing on the German-Flute"* (Londres, c. 1770) e foi selecionado por ser a coleção mais detalhada de dedilhados de trilos para a flauta de uma chave que aparece em qualquer método. No entanto, apenas uma opção é fornecida para cada nota. Para um gráfico que compila dedilhados de trilos de várias fontes, consulte Margaret Neuhaus, *"The Baroque Flute Fingering Book"* (1986).

A quarta tabela é uma tabela de *Flattement* que mostra como produzir vibrato.

Os dedilhados nas tabelas a seguir vêm do meus "Top 13" métodos para flauta que datam de 1707 a 1793 (ver Apêndice A). Compilei essas tabelas pela primeira vez em 1979 para uma aula que dei em conjunto com a *Coe Baroque Flute Workshop* no Coe College, mas eles não foram publicados até agora.

# Tabela Básica dos Dedilhados

Para a Flauta de uma chave

The first system shows a musical staff with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the staff are fingering diagrams for each note. The diagrams use solid black dots for fingers to be pressed and open circles for fingers to be lifted. The letter 'K' is placed below the first, fifth, and ninth notes, indicating a specific key combination.

The second system shows a musical staff with notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Below the staff are fingering diagrams for each note. The diagrams use solid black dots for fingers to be pressed and open circles for fingers to be lifted. The letter 'K' is placed below the first, second, fourth, sixth, eighth, tenth, and twelfth notes, indicating a specific key combination.

\*Existem muitas opções de dedilhados para o Dó sustenido. Veja a tabela completa dos dedilhados.




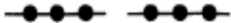






## Tabela Completa dos Dedilhados

... [como] cada flauta é afinada de maneira diferente, um único sistema de dedilhados não pode ser adequado para todas as flautas.

Tromlitz (1791, p.53)

A tabela a seguir é uma compilação das tabelas encontradas nos "13 melhores" métodos do século XVIII para a flauta de uma chave. (ver apêndice A). Os dedilhados são listados em ordem de frequência com que foram encontrados - o primeiro a ser listado foi encontrado com mais frequência, o último, muitas vezes foi o menos. A letra K no gráfico abaixo refere-se à chave: pressione a chave quando K estiver incluído na tabela. Os comentários remetem o leitor ao dedilhado de mesmo número e vêm de instruções escritas e encontradas na lista dos "13 melhores" métodos do século XVIII.

Uma palavra sobre dedilhados enarmônicos. Dedilhados enarmônicos têm afinações distintas e dedilhados específicos são dados para atingir essas afinações. (consulte Sobre A Afinação na página 69). Alguns métodos fazem uma distinção entre as notas enarmônicas (Hotteterre, Delusse, Prelleur, Quantz, Mahaut, Tromlitz e Gunn). Nessas tabelas, um Lá sustenido é mais baixo em afinação do que um Si bemol, Dó sustenido é mais baixo do que Ré bemol e Sol sustenido é mais baixo do que um Lá bemol e assim por diante. Quantz (1752) diz que notas com bemóis são um coma pitagórico mais alta do que aquelas com sustenidos. Outros autores fazem pouca ou nenhuma distinção (Corrette, Granom, Heron, Vanderhagen e Devienne).

		1.	1. Dó' sustenido. Uma nota artificial. Vire a flauta o suficiente para produzir um semitom (Hotteterre).
			
		2.	2. Mi' bemol. Normalmente tem uma afinação um pouco baixa. Vanderhagen recomenda apertar um pouco os lábios e soprar com mais força.
		3.	3. Mi' natural. Normalmente tem uma afinação um pouco baixa. Vanderhagen recomenda apertar um pouco os lábios e soprar com mais força. Tromlitz avisa ao flautista para não apertar a chave; isso fará a nota ficar com afinação muito alta.
			

4.

4. Fábemol. Os sistemas de afinação do século XVIII exigiam uma distinção entre fá bemol e Mi natural. Suba com o lábio um pouco o Fábemol, tornando-o mais alto em afinação do que o Mi natural.

5. Fábemol. Afinação alta. Quantz declara que esta é a nota mais fraca na flauta. Vire a flauta abaixando um pouco a cabeça para abaixar a afinação (Hotteterre). Vire a flauta, modere o ar e avance um pouco o lábio superior (Quantz). Mahaut diz que é melhor corrigir com a embocadura, ampliando ligeiramente a abertura dos lábios para que o lábio superior avance um pouco. Heron diz que esta nota, tocada sem cuidado, será sempre um quarto de tom mais alta; corrija aumentando a abertura da embocadura. Vanderhagen também recomenda corrigir a afinação com a embocadura: aumente a abertura e avance o lábio superior. Tromlitz avisa para nunca usar a chave.

6.

7.

8.

9.

10.

6. Fábemol. Afinação baixa. Tromlitz declara que esta nota é baixa em todas as flautas. Vire a flauta e levante um pouco a cabeça (Hotteterre). Gire a flauta para fora ou aumente o ar (Quantz & Tromlitz). Vanderhagen recomenda apertar um pouco os lábios e soprar com mais força. Certifique-se de usar a chave.


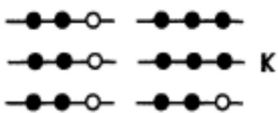

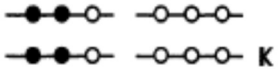

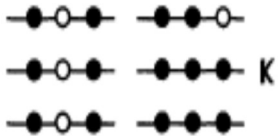

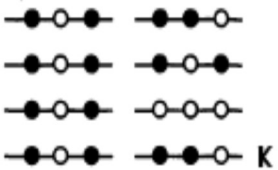

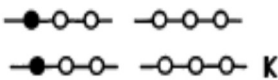

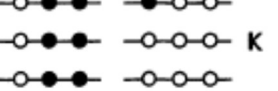
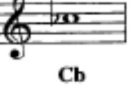
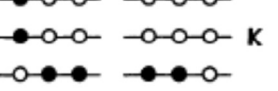
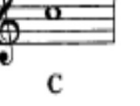
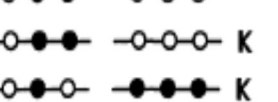

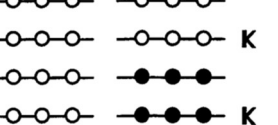
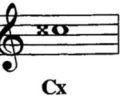

7. Fábemol. Afinação alta. Modere o seu ar e gire a flauta para dentro (Quantz). Quantz considera esta uma boa escolha para uso em passagens com Mi sustenido e/ou Sol sustenido.

8. Solbemol. Afinação alta. Vire a flauta para dentro (Hotteterre). Mahaut diz que é melhor corrigir com a embocadura, ampliando ligeiramente a abertura dos lábios para que o lábio superior avance um pouco. Hotteterre diz que o Solbemol é diferente (mais alto em afinação) do que o Fábemol, ambos nesta oitava e na próxima: poucas pessoas fazem essa distinção.

9. Sol natural. Uma boa nota. Tromlitz recomenda usar a chave para torná-la mais brilhante e forte, em seguida, corrija a afinação

resultante, que será alta, com a embocadura. A maioria de seus colegas discorda e não usa a chave.

10. Sol sustenido. Afinação alta. Vire a flauta para dentro para ajustá-la (Hotteterre). Vanderhagen recomenda aumentar a abertura da embocadura e avançar o lábio superior. Gunn diz para soprar bem suave ou terá um som muito opaco e ruim. Tromlitz declara-o opaco e morto: sobre suavemente.

		11.
		
		12. 13.
		14.
		
		
		15.
		16.
		17.
		18.

11. Lá' bemol. Afinação alta. Vire a flauta para dentro, mas não tanto quanto para um sol' sustenido, porque um Lá' bemol é mais alto do que um Sol' sustenido.

12. Lá' sustenido. Afinação alta. Vire a flauta para dentro ou tente outro dedilhado (Hotteterre). Vanderhagen recomenda aumentar a abertura da embocadura e avançar o lábio superior. Tromlitz declara que esta é uma nota opaca e fraca: sobre suavemente. Um Lá sustenido deve soar mais baixo do que um Si bemol.

13. Lá' sustenido. Esse dedilhado baixa muito a afinação.

14. Si' bemol. Afinação alta. Moderar o ar. Mahaut mostra um dedilhado usado em passagens rápidas. Gunn diz para soprar suavemente ou terá um som muito opaco e ruim.

15. Dó'' bemol. Com afinação bastante baixa. Gire a flauta perceptivelmente para fora (Quantz). Mahaut diz que algumas pessoas giram a flauta para fora, mas é melhor corrigir com a embocadura, puxando os lábios de volta para os cantos da boca e aumentando ligeiramente o ar.

16. Dó'' natural. Gunn diz para soprar bem suave ou terá um som opaco e ruim.

17. Dó'' natural. Afinação alta. Hotteterre nos diz que várias pessoas usam o Dó'' natural desta forma, mas ele não recomenda porque tem uma afinação muito alta.

18. Dó'' sustenido. Afinação muito baixa. Gire a flauta o tanto quanto você puder (Hotteterre & Quantz). Heron diz para corrigi-la fazendo uma abertura maior para a embocadura.

Db

19.

D

20.

D# - Eb

21.

E

22.

E#

23.

F

24.

F#

25.

Fx

26.

Gb

27.

G

28.

19. Ré" bemol. Baixo na afinação. Mahaut diz que algumas pessoas viram a flauta para fora, mas é melhor corrigir com a embocadura puxando os lábios para trás, para os cantos da boca e aumentando ligeiramente o ar.

20. Mi" bemol. Afinação baixa. Gire muito a flauta para que este semitom seja mais alto em afinação do que Ré" sustenido (Hotteterre). Mahaut diz que algumas pessoas viram a flauta para fora, mas é melhor corrigir com a embocadura puxando os lábios de volta para os cantos da boca e ligeiramente aumentando o ar.

21. Mi" natural. Tromlitz adverte para nunca usar a chave; é um mau hábito que é frequentemente encontrado.

22. Fá" bemol. Este semitom deve ser mais alto do que o Mi" natural. Quantz e outros suportam a adição da chave, o que sobe a afinação.

23. Fá" natural. Afinação alta. Gire a flauta para dentro (Hotteterre). Gire a flauta e modere o ar (Quantz). Heron diz que sem cuidado, esta nota sempre será um quarto de tom mais alta em afinação; corrija fazendo uma abertura maior da embocadura. Vanderhagen também recomenda corrigir a afinação com a embocadura: faça a abertura maior e avance o lábio superior. Tromlitz avisa para nunca usar a chave.

24. Fá" sustenido. Baixo na afinação. Tromlitz declara esta nota muito baixa em todas as flautas. Vire a flauta e levante um pouco a cabeça (Hotteterre). Heron diz para aumentar a abertura da embocadura. Vanderhagen recomenda apertar um pouco os lábios e soprar com mais força. Certifique-se de usar a chave.

25. Fá' sustenido. Baixo na afinação. Gire a flauta para fora ou aumente o ar.

26. Fá" sustenido. Alto na afinação. Modere seu ar e gire a flauta para dentro (Quantz). Uma boa escolha para passagens contendo Sol" sustenido e/ou Mi" sustenido. Quantz diz que este dedilhado é usado

mais em passagens lentas e cantábile do que nas passagens rápidas.

27. Sol" bemol. Afinação alta. Hotteterre declara que este dedilhado é o melhor, mas que deve ser ajustado girando muito a flauta para dentro. Ele afirma ainda que o Sol" bemol é usado muito pouco ... apenas em passagens cromáticas agudas.

		28.
		29.
		30.
		31.
		32.
		33.
		34.

28. Sol<sup>o</sup> sustenido. Afinação alta. Modere seu ar e gire a flauta para dentro (Quantz). Vanderhagen recomenda aumentar a abertura da embocadura e avançar o lábio superior para baixar a afinação.

29. Sol<sup>o</sup> sustenido. Afinação alta. Gire a flauta para dentro (Hotteterre).

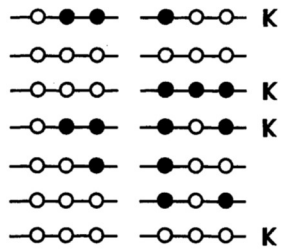
30. Lá<sup>o</sup> sustenido. Afinação alta. Gire a flauta para dentro (Hotteterre) e modere o ar (Quantz). Vanderhagen recomenda fazer uma maior abertura da embocadura e avançar o lábio superior para diminuir a afinação.

31. Si<sup>o</sup> bemol. Mahaut diz para usar este dedilhado quando Si<sup>o</sup> bemol é precedido ou seguido por um Dó<sup>o</sup>.

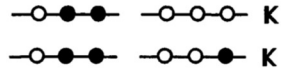
32. Si<sup>o</sup> bemol. Você deve girar a flauta para fora para fazer a diferença entre o Lá<sup>o</sup> sustenido e o Si<sup>o</sup> bemol; o último deve ser mais alto na afinação (Hotteterre). Em algumas flautas, pressionar a chave pode facilitar esse esforço.

33. Dó<sup>o</sup> natural. Hotteterre diz que esta nota é alta em algumas flautas e baixa em outras, e é delicada para ajustar. Se for necessário abaixar, sopra suavemente e gire a flauta para dentro; outra alternativa é fechar pela metade o sexto orifício. Se precisar subir a afinação, use o dedilhado alternativo \_ \_ 3 / \_ 5 6 [que é o último dedilhado da lista à esquerda]. Ver explicação número 34 abaixo.

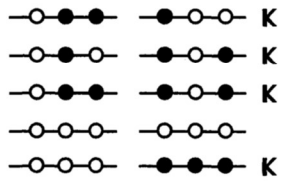
34. Dó<sup>o</sup> natural. Um dedilhado alternativo se o Dó<sup>o</sup> natural listado primeiro nesta tabela for muito baixo na afinação.



35.

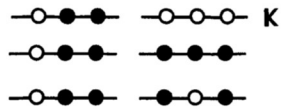


36.



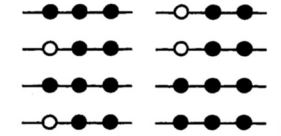
37.

38.

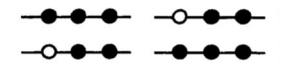


39.

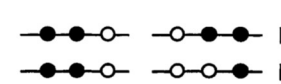
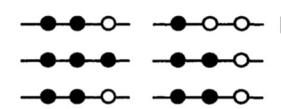
40.



42.



43.



35. Dó''' susenido. Afiinação alta em muitas flautas.

36. Dó''' susenido. Baixo na afiinação.

37. Dó''' susenido. Afiinação baixa. Vire a flauta para fora (Hotteterre).

38. Dó''' susenido. Este dedilhado alternativo abaixa a afiinação da primeira digitaão do Dó''' susenido nesta tabela. Quantz diz que isso só é possível quando o andamento é lento, e recomenda seu uso quando Dó''' susenido é seguido por um Si'' susenido (Si'' susenido dedilhado - 2 3 / 4 5 6 K).

39. Dó''' susenido. Mahaut diz para usar este dedilhado apenas para preparar a cadência ou trinado em Si'' natural.

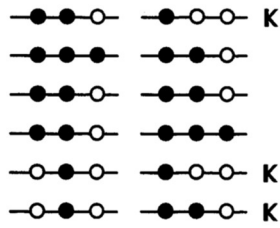
40. Ré''' bemol. Deve ser mais alto em afiinação do que o Dó'' susenido.

41. Ré'''. Às vezes alto em afiinação. Vire a flauta para fora (Hotteterre). Hotteterre diz que esta nota é difícil de ajustar.

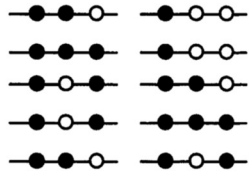
42. Ré''' susenido. Às vezes alto em afiinação.

43. Mi''' natural. Um pouco baixo. Vire a flauta para fora e sustente bem a sua coluna de ar (Hotteterre).

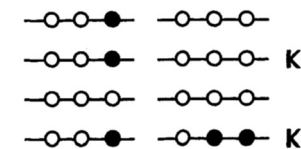
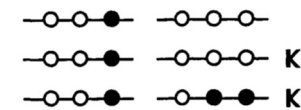
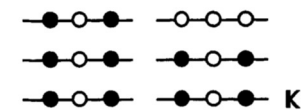
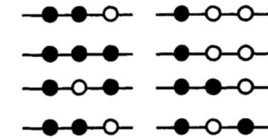
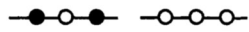




44.



46.



44. F<sup>na</sup> natural. Hotteterre declara que o F<sup>na</sup> natural quase nunca deve ser tocado na flauta. Ele dá esse dedilhado e sugere ao flautista soprar com muita força.

45. F<sup>na</sup> natural. Mahaut declara que este dedilhado torna esta nota problemática tocável na maioria das flautas, mas um pouco complicada por causa do primeiro orifício parcialmente fechado.

46. F<sup>na</sup> sustenido. Um pouco alta em afinação em algumas flautas. Mahaut diz para corrigir a afinação girando a embocadura um pouco para dentro.

<p>A</p>		47.	<p>47. Lá<sup>'''</sup> era considerado pela maioria dos flautistas do século XVIII como o nota mais aguda utilizável. Algumas tabelas mostram dedilhados além deste Lá<sup>'''</sup>. No entanto, essas notas mais agudas quase nunca aparecem na música.</p>
<p>A#</p>		K	
<p>Bb</p>		K	
<p>B</p>		K	

## TABELA DE TRINADOS

Sendo o trinado um dos ornamentos mais esplêndidos, mas também um dos mais difíceis... é importante tentar aprendê-lo com diligência incessante e incansável.

Tromlitz (1791, p. 236)

O seguinte fac-símile (reimpressão inalterada) é uma tabela dos dedilhados de trinados encontrada no livro de Lewis Granom, "Instruções Simples e fáceis para tocar a flauta alemã" (c. 1770, p. 121-138). O trabalho de Granom é reimpresso aqui porque é a tabela de trinados mais completa encontrada em um método do século XVIII. Todos os trinados começam na nota vizinha de cima - Granom chama isso de "nota preparatória" - e cada trinado tem uma finalização, ou "resolução".

A tabela a seguir contém pontos pretos e brancos. Você deve tapar os orifícios com os dedos quando você vê um ponto preto e deixar os orifícios abertos quando vê um ponto branco. O último orifício na tabela de digitação representa o orifício coberto pela chave. Isso pode ser um pouco confuso no começo, mas perceba que quando este ponto é preto, a tecla não está pressionada; quando é branco, a tecla é pressionada. Alguns dos pontos são metade pretos e metade brancos; nesse caso, os orifícios que os representam devem ser semifechados.

Os trinados são organizados por tonalidade. A maioria das escalas maiores e menores melódicas são representadas. Cada nota da escala é dada com seu dedilhado de trinado. Embora este formato possa tornar mais complicado para encontrar um dedilhado particular, ele permite que o aluno faça um exercício dos trinados. As escalas não necessariamente devem começar no primeiro grau; às vezes eles começam na nota mais grave da flauta. Ocasionalmente você verá "Consulte o No. 1" ou "Consulte o No. 2", etc.— Granom está indicando ao leitor dedilhados para os trinados das notas encontradas em escalas menores naturais (ver as páginas 137-38 do fac-símile).

Nenhum conjunto de dedilhados para os trinados é igualmente útil para todas as flautas e todas as situações. Talvez alguns desses dedilhados não funcionem para você. Refiro-me a Margaret Neuhaus, *The Baroque Flute Fingering Book* (1986) para uma compilação de digitações de vinte e uma fontes.

*M<sup>r</sup> Granom's Book of*  
**INSTRUCTIONS.**

C Sharp

Shake of D   E   F   G   A   B

Left Hand  
Right Hand  
Key

122

C Extreme Sharp

C SHARP MAJOR

123

Musical notation for C major triads. The first staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notes are B, C, D, and C. Below the staff are guitar chord diagrams for each note, with circles representing frets and dots representing strings. The diagrams for B, C, and D are shown with open circles, while the diagram for the final C has some filled circles, possibly indicating a different voicing or a typo in the original image.

C Flat

Musical notation for C Flat major triads. The first staff shows a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. The notes are D, E, F, G, A, and B. Below the staff are guitar chord diagrams for each note. A bracket below the diagrams is labeled "Refer to N.º 1."

Musical notation for C Flat major triads. The first staff shows a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. The notes are C, D, E, F, and G. Below the staff are guitar chord diagrams for each note.

Musical notation for C Flat major triads. The first staff shows a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. The notes are A, B, C, D, and C. Below the staff are guitar chord diagrams for each note. A bracket below the diagrams is labeled "Refer to N.º 2."

C MINOR

124

A Flat

D E F G A B C

Refer to N.º 3.

D E F G A B

Refer to N.º 4.

A Sharp

E F G A B C

D E F G A B A

A MINOR

A MAJOR

125

A Sharp by Flats

First system of musical notation for 'A Sharp by Flats'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The melody is written in eighth notes with slurs and 'hr' markings. Below the staff are six guitar fretboard diagrams, each with a letter (E, F, G, A, B, C, D) indicating the fret position. The diagrams show the fingerings for each note on the strings.

Second system of musical notation for 'A Sharp by Flats'. It continues the melody from the first system. The notes are E, F, G, A, B, and A. The guitar fretboard diagrams show the corresponding fingerings for these notes.

D Flat

Third system of musical notation for 'D Flat'. It consists of a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. The melody is written in eighth notes with slurs and 'hr' markings. Below the staff are six guitar fretboard diagrams, each with a letter (D, E, F, G, A, B) indicating the fret position. The diagrams show the fingerings for each note on the strings.

Refer to N.º

Fourth system of musical notation for 'D Flat'. It continues the melody from the third system. The notes are C, D, E, F, G, and A. The guitar fretboard diagrams show the corresponding fingerings for these notes.

A FLAT MAJOR

D MINOR

126

Musical notation for notes B, C, D, E, D. Each note is shown with a treble clef staff and a corresponding guitar fretboard diagram. The fretboard diagrams use solid black dots for fretted notes and open circles for open strings. The notes are: B (first fret), C (second fret), D (third fret), E (fourth fret), and D (third fret).

D Flat by Sharps

Musical notation for notes D, E, F, G, A. Each note is shown with a treble clef staff and a corresponding guitar fretboard diagram. The fretboard diagrams use solid black dots for fretted notes and open circles for open strings. The notes are: D (open), E (second fret), F (third fret), G (third fret), and A (second fret).

Musical notation for notes B, C, D, E, F. Each note is shown with a treble clef staff and a corresponding guitar fretboard diagram. The fretboard diagrams use solid black dots for fretted notes and open circles for open strings. The notes are: B (first fret), C (second fret), D (third fret), E (fourth fret), and F (first fret).

Refer to N<sup>o</sup> 7.

Musical notation for notes G, A, B, C, D, D. Each note is shown with a treble clef staff and a corresponding guitar fretboard diagram. The fretboard diagrams use solid black dots for fretted notes and open circles for open strings. The notes are: G (third fret), A (second fret), B (first fret), C (second fret), D (third fret), and D (third fret).

Refer to N<sup>o</sup> 8.

D SHARP MINOR



D Sharp 127

C D E F G

A B C D D

F Flat

Refer to

D MAJOR

E MINOR

128

Musical notation for guitar chords D, E, F, G, and A. Each chord is shown with a treble clef staff and a six-string guitar fretboard diagram. The notes are indicated by dots on the strings, with some strings open (circles) and others fretted (dots). The chords are: D (D4, F4, A4, D5), E (E4, G4, B4, E5), F (F4, A4, C5, F5), G (G4, B4, D5, G5), and A (A4, C5, E5, A5). Each chord is accompanied by a melodic line in the treble clef staff, consisting of eighth notes with a slur and a 'tr' (trill) marking above it.

N<sup>o</sup> 9.

Musical notation for guitar chords B, C, D, E, F, and E. Each chord is shown with a treble clef staff and a six-string guitar fretboard diagram. The notes are indicated by dots on the strings, with some strings open (circles) and others fretted (dots). The chords are: B (B2, D3, F3, B3), C (C3, E3, G3, C4), D (D3, F3, A3, D4), E (E3, G3, B3, E4), F (F3, A3, C4, F4), and E (E3, G3, B3, E4). Each chord is accompanied by a melodic line in the treble clef staff, consisting of eighth notes with a slur and a 'tr' (trill) marking above it.

Refer to N<sup>o</sup> 10

Musical notation for guitar chords E Sharp, F, G, A, and B. Each chord is shown with a treble clef staff and a six-string guitar fretboard diagram. The notes are indicated by dots on the strings, with some strings open (circles) and others fretted (dots). The chords are: E Sharp (E4, G4, B4, E5), F (F4, A4, C5, F5), G (G4, B4, D5, G5), A (A4, C5, E5, A5), and B (B4, D5, F5, B5). Each chord is accompanied by a melodic line in the treble clef staff, consisting of eighth notes with a slur and a 'tr' (trill) marking above it.

E Sharp

Musical notation for guitar chords C, D, E, F, and G. Each chord is shown with a treble clef staff and a six-string guitar fretboard diagram. The notes are indicated by dots on the strings, with some strings open (circles) and others fretted (dots). The chords are: C (C3, E3, G3, C4), D (D3, F3, A3, D4), E (E3, G3, B3, E4), F (F3, A3, C4, F4), and G (G3, B3, D4, G4). Each chord is accompanied by a melodic line in the treble clef staff, consisting of eighth notes with a slur and a 'tr' (trill) marking above it.

E MAJOR

129

E Sharp by Flats

A B C D E

E F G A B

C D E F G

A B C D E

The image displays a musical score for the E Flat Major scale, presented in four systems. Each system consists of a musical staff with a treble clef and a guitar chord diagram below it. The first system shows the scale from A to E with natural accidentals. The second system, titled "E Sharp by Flats", shows the scale from E to B with flat accidentals. The third system shows the scale from C to G with flat accidentals. The fourth system shows the scale from A to E with natural accidentals. Each chord diagram shows the fretboard with circles representing finger positions. The page number "129" is located in the top right corner of the first system.

E FLAT MAJOR

130

F Sharp by Flats

F Extreame Sharp

F MAJOR

F SHARP MAJOR

First system of musical notation for the F major scale. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a series of five measures. Each measure contains a half note with a slur above it and a fingering 'r'. Below the staff are five guitar fretboard diagrams, each labeled with a letter: D, E, F, G, and A. The diagrams show the specific fret positions for each note on the strings.

Second system of musical notation for the F major scale. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a series of five measures. Each measure contains a half note with a slur above it and a fingering 'r'. Below the staff are five guitar fretboard diagrams, each labeled with a letter: B, C, D, E, and F. The diagrams show the specific fret positions for each note on the strings.

Third system of musical notation for the F minor scale. It starts with a treble clef staff and a key signature of two flats (Bb, Eb). The first measure is labeled 'F Flat'. The system contains five measures, each with a half note, a slur, and a fingering 'r'. Below the staff are five guitar fretboard diagrams labeled F, G, A, B, and C, showing the fret positions for each note.

Fourth system of musical notation for the F minor scale. It consists of a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a series of five measures. Each measure contains a half note with a slur above it and a fingering 'r'. Below the staff are five guitar fretboard diagrams labeled D, E, F, G, and A, showing the fret positions for each note.

Refer to N.º 11.

F MINOR

132

Refer to N° 12.

G Sharp

G MAJOR

G Flat

First system of musical notation for the G Flat scale. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The notes are G, A, B, C, D. Each note is accompanied by a slur and a 'hr' marking. Below the staff are two six-string guitar fretboards with circles representing fret positions for each note.

Second system of musical notation for the G Flat scale. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The notes are E, F, G, A, B. Each note is accompanied by a slur and a 'hr' marking. Below the staff are two six-string guitar fretboards. A bracket under the first two fretboards is labeled "Refer to. N<sup>o</sup> 13".

Third system of musical notation for the G Flat scale. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The notes are C, D, E, F, G. Each note is accompanied by a slur and a 'hr' marking. Below the staff are two six-string guitar fretboards. The system ends with a double bar line.

G Flat by Sharps

Fourth system of musical notation for the G Flat by Sharps scale. It consists of a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The notes are E, F, G, A, B. Each note is accompanied by a slur and a 'hr' marking. Below the staff are two six-string guitar fretboards.

G MINOR

G SHARP MINOR

134

First system of musical notation for the B major scale. It consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a guitar fretboard diagram below it. The notes C, D, E, F, G, and A are indicated by letters and dashed lines connecting them to the fretboard. The fretboard shows fingerings for each note, with some notes marked with 'hr' (harmonic) and 'x' (natural). A bracket under the E and F notes is labeled "Refer to N° 14".

B Sharp by Flats

Second system of musical notation for the B major scale, titled "B Sharp by Flats". It features a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a guitar fretboard diagram below it. The notes D, E, F, G, and A are indicated by letters and dashed lines connecting them to the fretboard. The fretboard shows fingerings for each note, with some notes marked with 'hr' (harmonic).

Third system of musical notation for the B major scale, featuring a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a guitar fretboard diagram below it. The notes B, C, D, E, and F are indicated by letters and dashed lines connecting them to the fretboard. The fretboard shows fingerings for each note, with some notes marked with 'hr' (harmonic).

B FLAT MAJOR



135

First system of musical notation for B Major. The treble clef staff contains five measures of music with notes G, A, B, C, and B. Above the notes are slurs and a 'tr' (trill) marking. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and five frets, showing the fingerings for each note: G (2nd fret, 1st string), A (2nd fret, 2nd string), B (2nd fret, 3rd string), C (3rd fret, 4th string), and B (2nd fret, 5th string).

B Sharp

Second system of musical notation for B Major, labeled 'B Sharp'. The treble clef staff contains five measures of music with notes D, E, F, G, and A. Above the notes are slurs and a 'tr' (trill) marking. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and five frets, showing the fingerings for each note: D (2nd fret, 4th string), E (2nd fret, 5th string), F (3rd fret, 6th string), G (3rd fret, 1st string), and A (2nd fret, 2nd string).

Third system of musical notation for B Major. The treble clef staff contains five measures of music with notes B, C, D, E, and F. Above the notes are slurs and a 'tr' (trill) marking. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and five frets, showing the fingerings for each note: B (2nd fret, 3rd string), C (3rd fret, 4th string), D (2nd fret, 4th string), E (2nd fret, 5th string), and F (3rd fret, 6th string).

Fourth system of musical notation for B Major. The treble clef staff contains five measures of music with notes G, A, B, C, and B. Above the notes are slurs and a 'tr' (trill) marking. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and five frets, showing the fingerings for each note: G (2nd fret, 1st string), A (2nd fret, 2nd string), B (2nd fret, 3rd string), C (3rd fret, 4th string), and B (2nd fret, 5th string).

B MAJOR

136

B Flat by Sharp

Musical notation for notes D, E, F, G, and A. Each note is shown on a treble clef staff with a sharp sign. Below each note is a guitar chord diagram on a six-string guitar. The notes are: D (open strings), E (open strings), F (open strings), G (open strings), and A (open strings). Each diagram includes a 'hr' symbol above the staff.

Refer to N° 15

Musical notation for notes B, C, D, E, and F. Each note is shown on a treble clef staff with a sharp sign. Below each note is a guitar chord diagram on a six-string guitar. The notes are: B (open strings), C (open strings), D (open strings), E (open strings), and F (open strings). Each diagram includes a 'hr' symbol above the staff.

Musical notation for notes G, A, B, C, and B. Each note is shown on a treble clef staff with a sharp sign. Below each note is a guitar chord diagram on a six-string guitar. The notes are: G (open strings), A (open strings), B (open strings), C (open strings), and B (open strings). Each diagram includes a 'hr' symbol above the staff.

Refer to N° 16

B MINOR

A Scale, of such Shakes, as are found in all flat Modes descending; inverted from the other Scale. 137

N° 1. N° 2. N° 3.

N° 4. N° 5.

N° 6. N° 7. N° 8.

N° 9. N° 10.

REFERENCES FOR NATURAL MINOR SCALE PATTERNS



## TABELA DO FLATTEMENT (VIBRATO DE DEDO)

Sendo de um caráter extremamente delicado, a Vibração - como o glissando- só deve ser aplicada a passagens de grande fervor e sensibilidade; mas, quando introduzido, o efeito é verdadeiramente doce e lindamente expressivo. Deve, no entanto, ser empregado com parcimônia.

Lindsay (1828-1830, p. 30)

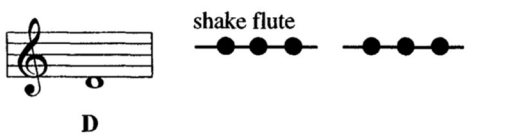
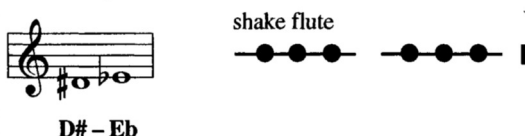

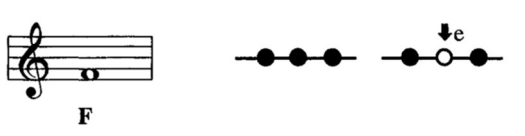
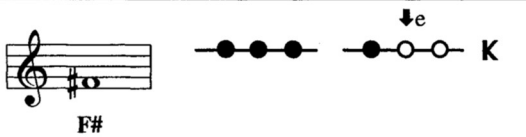
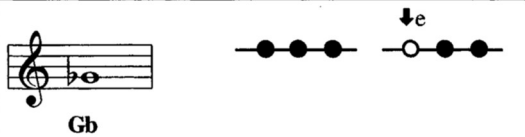
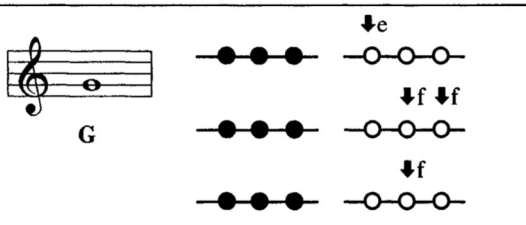
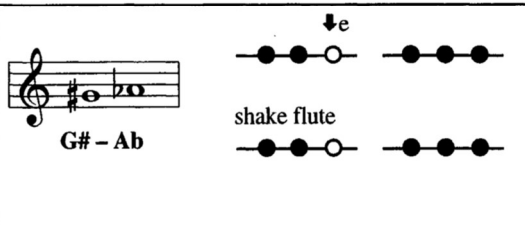
O seguinte gráfico de vibrato de dedo foi compilado a partir de instruções e gráficos nos métodos escritos por Hotteterre, Corrette, Tromlitz e Mahaut (ver Apêndice A). Consulte Sobre o Vibrato na página 66 para uma discussão sobre o *flattement* (vibrato com os dedos).





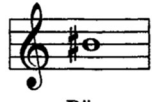


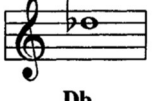

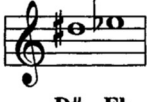


\* Comece e termine a nota com o orifício (indicado pela seta) totalmente coberto.

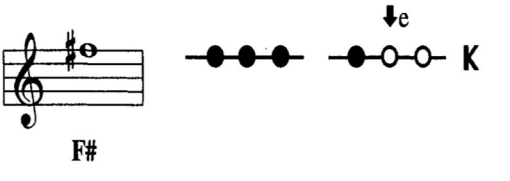
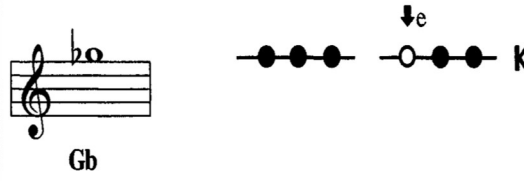
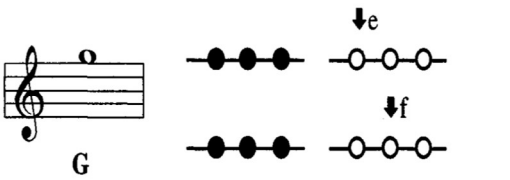
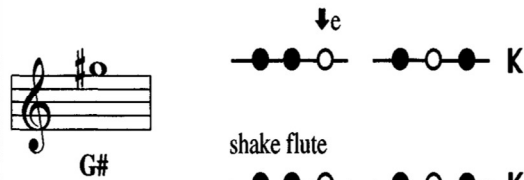
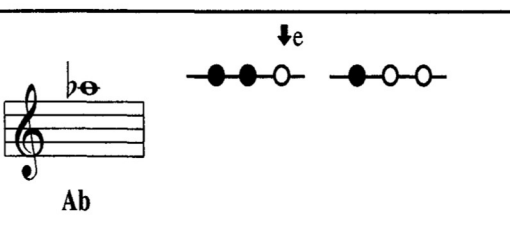
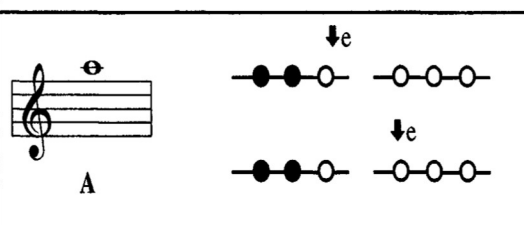
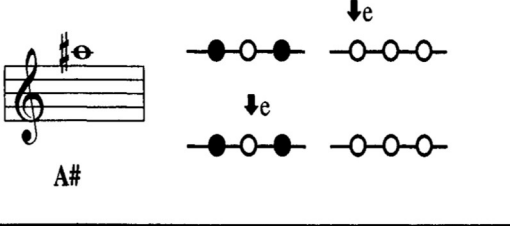
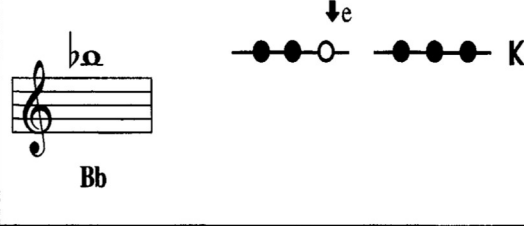
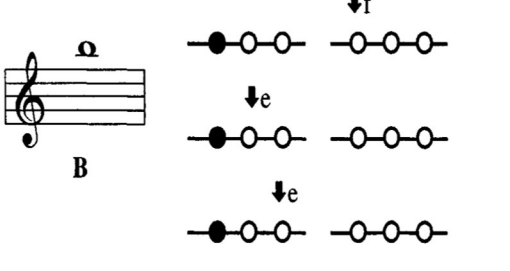
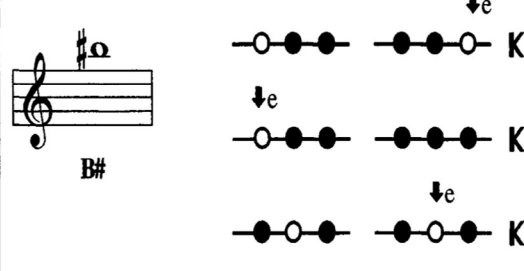
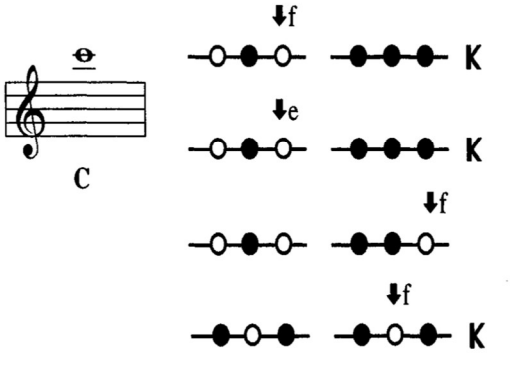
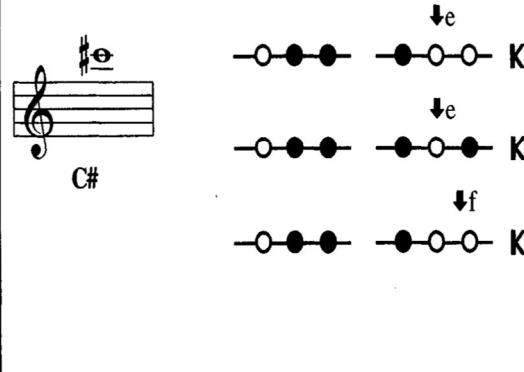
↓ e Toque o dedo na borda do orifício da nota.

↓ f Cubra totalmente o orifício da nota com o dedo.

*Shake flute*: Imita o *Flattement* sacudindo a flauta com a mão direita. Algumas notas apresentam problemas especiais porque todos os dedos estão sendo usados para tapar os furos.

 <p>D</p>	 <p>D# - Eb</p>
 <p>E</p>	 <p>F</p>
 <p>F#</p>	 <p>Gb</p>
 <p>G</p>	 <p>G# - Ab</p>

<p> A</p> <p>↓e ● ● ○ ○ ○ ○ ○ ○</p> <p>↓f ● ● ● ○ ○ ○ ○ ○</p> <p>↓f ↓f ● ● ● ○ ○ ○ ○ ○</p> <p>↓e ● ● ● ○ ○ ○ ○ ○</p>	<p> A#</p> <p>↓e ● ○ ● ● ● ● ○ ○</p> <p>↓f ● ○ ● ● ● ● ○ ○</p> <p>↓e ● ○ ● ● ● ● ○ ○ K</p>
<p> Bb</p> <p>↓f ● ○ ● ● ● ● ○ ○</p>	<p> B</p> <p>↓f ● ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○</p> <p>↓e ● ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○</p> <p>↓f ● ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○</p>
<p> B#</p> <p>↓f ○ ● ● ● ● ● ○ ○</p>	<p> C</p> <p>↓f ○ ● ● ● ● ● ○ ○</p> <p>↓e ○ ● ● ● ● ● ○ ○</p> <p>↓f ↓f ○ ● ● ● ● ● ○ ○</p>
<p> C#</p> <p>↓f ○ ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○</p> <p>↓f ○ ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○</p>	<p> Db</p> <p>↓e ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○</p>
<p> D</p> <p>*↓f ○ ○ ● ● ● ● ● ● ● ●</p> <p>↓f ○ ○ ● ● ● ● ● ● ● ●</p>	<p> D# - Eb</p> <p>*↓f ● ● ● ● ● ● ● ● K</p> <p>↓f ● ● ● ● ● ● ● ● K</p> <p>shake flute</p>
<p> E</p> <p>↓e ● ● ● ● ● ● ○ ○</p>	<p> F</p> <p>↓e ● ● ● ● ● ● ○ ●</p>

 <p>F#</p>	 <p>Gb</p>
 <p>G</p>	 <p>G#</p> <p>shake flute</p>
 <p>Ab</p>	 <p>A</p>
 <p>A#</p>	 <p>Bb</p>
 <p>B</p>	 <p>B#</p>
 <p>C</p>	 <p>C#</p>

<p>Db</p>	<p>D</p>
<p>D# - Eb</p>	<p>E</p>
<p>F</p>	<p>F# - Gb</p>
<p>G</p>	<p>G# - Ab</p>
<p>A</p>	



CAPÍTULO IV  
EXERCÍCIOS E MELODIAS PARA TOCAR



Illustration from Thomas Cahusac, *Cahusac's Pocket Companion for the German-Flute*. London: Cahusac, c. 1790–1802.

## SOBRE A MÚSICA

As paixões continuam sendo necessárias para serem expressas...  
nós devemos nos esforçar para tocar da maneira que mais  
provavelmente afetará o coração...

(Longman e Lukey, c. 1775<sup>32</sup>, Vol. II, p. 3)

Os exercícios e melodias neste capítulo são tirados de métodos de flauta e de outros livros publicados para flauta datados de 1707-1851. Lembre-se disso, a flauta de uma chave ainda estava em uso muito depois que as flautas com chaves apareceram na segunda metade do século XVIII.

Os tratados do século XVIII estão repletos de melodias simples – a maioria são exercícios de escala e estudos de som do tipo encontrado nos métodos modernos. As músicas e exercícios que seguem no capítulo foram escolhidos para lhe oferecer um amplo espectro das peças tocadas por flautistas dos séculos XVIII e XIX. Nenhum dos exercícios ou seleções neste capítulo foi composto por compositores do século XX, então você aprenderá a flauta de uma chave tocando as mesmas músicas que seus colegas do século XVIII. Muitas das melodias são retiradas de fontes posteriores do século XVIII para evitar o excesso de ornamentações.

As músicas são organizadas por tonalidade. A tonalidade mais simples, Ré maior, é a primeira, seguido por Sol maior, Mi menor, e assim por diante. Cada tonalidade é precedida por uma palavra sobre a paixão (sentimento) que ela implica.

### TOCANDO DUETOS

Encontre um flautista de uma chave com quem tocar duetos. Seu progresso será mais rápido e mais agradável se você tocar com os outros.

Heron (1771, p. 48) nos dá um padrão pelo qual devemos nos esforçar ao tocarmos duetos para flauta:

Na execução de duetos, ...duas flautas alemãs concordando em afinação e modo de expressão, parecem ser de grande vantagem; nenhum som forçado e áspero deve ser tolerado; a disputa deveria ser, quem daria o som mais doce e harmonioso; um som que deveria parecer mais cantado ou flutuando no ar, do que o precedente de qualquer instrumento.

---

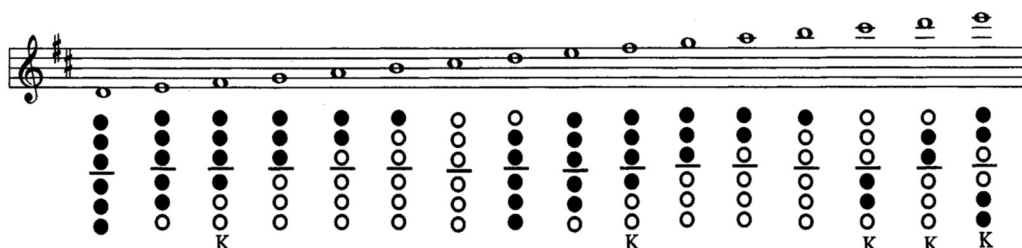
<sup>32</sup> Nota do Tradutor: “c.” antes de um ano significa “cerca de...”

## RÉ MAIOR

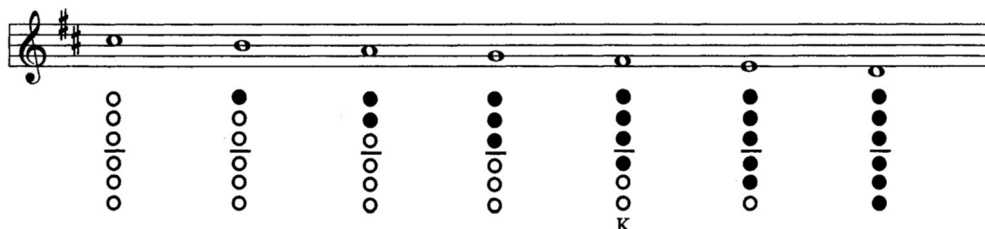
Ré maior é por natureza algo penetrante e teimoso; é mais adequado para o estudo das coisas alegres, belicosas e animadoras; Se porém na música a flauta predominar sobre o clarim, e o violino sobre os tímpanos, então é possível expressar sentimentos bastante delicados sem fazermos injustiça à tonalidade.<sup>33</sup>

Matteson (1713, p. 242-243)

Ré maior é a tonalidade mais fácil para a flauta de uma chave. A maioria das notas na escala são dedilhadas diretamente.



No exercício seguinte, Tromlitz (1791, p. 13) recomenda que o músico sustente cada nota enquanto o seu ar permite, enquanto gira a flauta primeiro ligeiramente para fora, depois para dentro, até encontrar o ponto certo e o som torna-se firme, cheio e forte. Toque devagar. Permita que os dedos encontrem suavemente o próximo orifício de nota aberto enquanto você cobre um buraco de nota de cada vez.



Agora tente esta pequena melodia. Pressione a chave apenas para o fá sustenido.



<sup>33</sup> Nota do Tradutor: Utilizei as traduções de Lucia Carpena e Renate Sudhaus (nov/2000) para os textos de Mathesson sobre as tonalidades no capítulo IV.

## Exercícios para Dedilhados Corretos

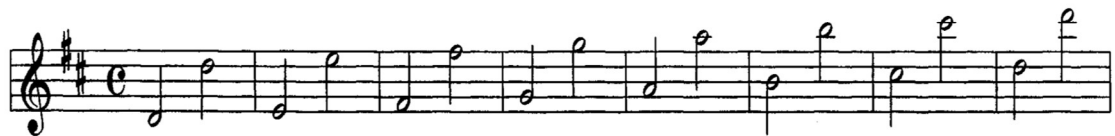
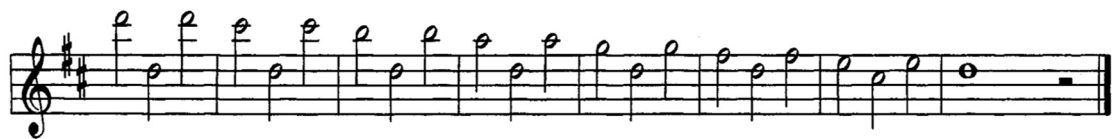
Ao tocar esses exercícios, certifique-se de pressionar a chave para o fá sustenido e soltá-la para o natural.

1.

## Estudos de Intervalos em Ré maior

Afine os intervallos com cuidado. Certifique-se de que Fá sustenido não seja baixo em afinação.

after Lindsay



## Verificando a Afinação

1. 

2. 



Afine as oitavas com cuidado.

after Dr. Arnold

3. 

after Dr. Arnold

4. 

Você está colocando a digitação correta do Mi natural?

after Dr. Arnold

5. 

## Estudos de intervalo com o Ré Grave

Tromlitz (1791, p. 132) nos diz para verificar se as notas agudas e graves estão igualmente afinadas, para que uma oitava não seja mais alta ou mais baixa em afinação que a outra.

after Tromlitz

1.

Afine os diferentes intervallos com cuidado.

after Tulou

2.

Lembrete dos dedilhados:

Sol#': 1 2 \_ / 4 5 6

Bb': 1 \_ 3 / 4 5 \_

G#': 1 2 \_ / 4 \_ 6 K

*Allegretto* after Tulou

3.

The musical score is written for guitar and consists of four systems, each with two staves. The key signature is G major (one sharp) for the first three systems, and B major (two sharps) for the last two measures of the third system. The time signature is 3/4. The first system is marked with a '3.' and the tempo 'Allegretto'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody is primarily eighth notes, with some quarter notes and rests. The bass line consists of quarter notes and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.





5.

Musical notation for exercise 5, first system. Treble and bass staves in D major. Treble staff: quarter notes D4, E4, F4, G4, quarter rest, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass staff: quarter notes D3, E3, F3, G3, quarter rest, quarter notes G3, A3, B3, C4, quarter rest. Dynamics: p.

Musical notation for exercise 5, second system. Treble and bass staves in D major. Treble staff: quarter notes D4, E4, F4, G4, quarter rest, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass staff: quarter notes D3, E3, F3, G3, quarter rest, quarter notes G3, A3, B3, C4, quarter rest. Dynamics: p.

6.

Musical notation for exercise 6, first system. Treble and bass staves in D major. Treble staff: quarter notes D4, E4, F4, G4, quarter rest, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass staff: quarter notes D3, E3, F3, G3, quarter rest, quarter notes G3, A3, B3, C4, quarter rest.

Musical notation for exercise 6, second system. Treble and bass staves in D major. Treble staff: quarter notes D4, E4, F4, G4, quarter rest, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass staff: quarter notes D3, E3, F3, G3, quarter rest, quarter notes G3, A3, B3, C4, quarter rest.

7.

Musical notation for exercise 7, first system. Treble and bass staves in D major. Treble staff: quarter notes D4, E4, F4, G4, quarter rest, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass staff: quarter notes D3, E3, F3, G3, quarter rest, quarter notes G3, A3, B3, C4, quarter rest.

8.

Musical notation for exercise 8, first system. Treble and bass staves in D major. Treble staff: quarter notes D4, E4, F4, G4, quarter rest, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass staff: quarter notes D3, E3, F3, G3, quarter rest, quarter notes G3, A3, B3, C4, quarter rest.

# Primeiras Músicas

Em Ré maior

## La Belle Catherine

from Wragg

*Allegro*

Fine

D.C. al Fine

1) played

## Battle of Prague

from Wragg

*Allegro*

Fine

D.C. al Fine

## Robin Adair: Irish Air

from Cramer

## Lembrete dos dedilhados

Sol#: 1 2 \_ / 4 5 6

Sol#': 1 2 \_ / 4 \_ 6 K

Lá#: 1 \_ 3 / 4 5 \_

**Aldridge's Allemand**

from Longman &amp; Lukey

1) Você pode manter a chave pressionada ao passar do fá sustenido para o Lá natural e vice-versa.

**Rigadoon**

from the Modern Musick-Master

**Vainly now you strive**Dr. Arne  
from Dr. Arnold's Instructions

2) Dê a essas *apogiaturas* aproximadamente o valor de uma colcheia.3) Dê a essas *apogiaturas* aproximadamente o valor de uma semínima.

**To thee Oh! gentle Sleep.** Mr. Martin  
from Dr. Arnold's Instructions

The musical score for 'To thee Oh! gentle Sleep.' is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The second staff continues the melody, including a triplet of eighth notes, a trill (tr), and a first ending bracket (1) over a quarter note. The third staff continues with eighth and sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a first ending bracket (1), a triplet of eighth notes, a trill (tr), and another triplet of eighth notes.

1) Dê às *apogiaturas* aproximadamente o valor de uma semínima.

**English Hornpipe** from Alexander

The musical score for 'English Hornpipe' is written in treble clef, key of D major (one sharp), and common time (C). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts with a second ending bracket (2) and a third ending bracket (3). The second staff continues with eighth and sixteenth notes, featuring a vertical wedge (cunha) under the notes. The third staff continues with eighth and sixteenth notes, also featuring vertical wedges. The fourth staff concludes the piece with eighth and sixteenth notes and vertical wedges.

2) As *apogiaturas* no *Hornpipe* são rápidas.

3) James Alexander nos diz que a cunha vertical indica que a nota deve ser tocada muito curta e distintamente — ainda mais curta do que uma nota em *staccato* (indicada por um ponto).

## Seis Minuetos

Do livro The Modern Musick-Master (1730)

Os seis minuetos que seguem abaixo estão todos em tempo 3/4. O Modern Musick-Master afirma que os minuetos em 3/2 são lentos, e os de 3/8 são muito rápidos; aqueles em 3/4 estão em algum lugar no meio. Inicialmente, omita os ornamentos. Concentre-se em produzir um som bem centrado e em tocar afinado. Mais tarde, quando você adicionar os ornamentos, tente os sugeridos nos exemplos abaixo, ou leia o Capítulo III "Sobre os Trinados" para mais orientações.

1.

### Trumpet Minuet

2.

Lembrete dos Dedilhados:

Dó#'' \_ \_ \_ / 4 5 \_ K

Ré''' \_ 2 3 / \_ \_ \_ K

**Minuet**

3.

**Minuet**

4.

5.

1) *tr*

*tr*

2) *tr*

1) played

2) played

6.

*tr* 3) *tr* 3) *tr* *tr*

3) *tr* *tr*

*tr*

*tr* *tr*

*tr*

3) Tente uma "sacudidela dupla" aqui. Veja o Capítulo III, "Sobre os Trinados".



## Músicas em Ré maior

Do livro *Delightful Pocket Companion* (c. 1745)

Inicialmente Omita os ornamentos. Mais tarde, adicione apenas um de cada vez. Leia o Capítulo III, "Sobre os Trinados" para orientação.

### Love's a Gentle Generous Passion

1.

Musical score for "Love's a Gentle Generous Passion" in G major, 3/4 time. The piece consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody features several trills (tr) and slurs. The second staff continues the melody with more trills and slurs. The third staff concludes the piece with a final trill and a double bar line.

### Minuet

2.

Musical score for "Minuet" in G major, 3/4 time. The piece consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is characterized by frequent slurs and trills (tr). The second staff includes a first ending bracket and a trill. The third staff features a first ending bracket and a first ending instruction (1). The fourth staff includes a trill and a triplet (3). The fifth staff concludes the piece with a trill and a double bar line. A separate staff at the bottom shows a first ending instruction (1) labeled "played".

### Prussian March

3.

Musical score for "Prussian March" in G major, 2/4 time. The piece consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is a rhythmic march featuring many slurs and trills (tr). The second staff continues the march with trills and slurs. The third staff concludes the piece with a trill and a double bar line.

## But if thou

4.

- 1) Tente uma "sacudidela dupla" aqui. Veja o Capítulo III, "Sobre os Trinados".

Experimente com articulações ligadas e golpes de línguas. Tente "tdt" (veja o Capítulo II, "Sobre Articulação"), ou uma articulação liga-duas-separa-uma para as figuras em tercina.

**Air by M. Festing**

5.

The musical score consists of 11 staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 12/8 time signature. The first staff begins with a circled '5.' and a dashed line above the first three notes. The music features a continuous eighth-note pattern with various rests and articulation marks. A repeat sign with first and second endings is present in the sixth staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the eleventh staff.

Lembrete dos dedilhados:

Dó''' \_ 2 \_ / 4 5 6 K

6. <sup>1)</sup>

1) Se o seu andamento for rápido, considere usar este dedilhado para o Dó#.  
 \_ 2 3 / 4 \_ \_ K

**What a Beau my Granny was**

**Cahusac's Pocket Companion**

# Maggie Lawder

Do livro Longman and Lukey (c.1775)



Variation 1



Variation 2





## Duetos em Ré maior

Do livro The Delightful Pocket Companion (c. 1745)

Lembretes dos dedilhados:

Sol#': 1 2 \_ / 4 \_ 6 K

### Minuet

1.

Toque a Marcha levemente. Separe todas as colcheias.

### March

2.

Lembrete dos Dedilhados:  
Sol#: 1 2 \_ / 4 5 6

**Duett by Mr. Hasse**

3.

The musical score for 'Duett by Mr. Hasse' consists of three systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The second system continues the melodic lines with similar rhythmic patterns. The third system concludes the piece with a final cadence.

**Air by Mr. Weideman**

4.

The musical score for 'Air by Mr. Weideman' consists of four systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower staff and a more melodic line in the upper staff. Trills, indicated by 'tr', are used as ornaments on several notes throughout the piece. The score includes repeat signs and a final cadence.



**Air by Mr. Weideman**

*Vivace*

5.

# Duetos em Ré maior

Do livro de Longman & Lukey (c. 1775)

## Dorsetshire March

1.

1)

2)

1)

3)

tr

tr

tr

tr

played 1) or 2) or 3) or

Detailed description: The image shows a musical score for a duet in D major, titled 'Dorsetshire March'. It consists of two staves. The first system is marked '1.' and shows the beginning of the piece. The second system has a first ending bracket labeled '1)'. The third system has a second ending bracket labeled '2)'. The fourth system has a first ending bracket labeled '1)' and a trill 'tr' above the staff. The fifth system has a first ending bracket labeled '3)' and a trill 'tr' above the staff. At the bottom, there is a section labeled 'played' with three alternative phrasings for the first ending, each marked '1)', '2)', or '3)', with 'or' between them.

Menuetto by Mr. Tacet

2.

The musical score is written for two staves, Treble and Bass clef, in the key of F# (one sharp) and 3/4 time. The piece is marked with a '2.' at the beginning. The notation includes several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and trills (marked with 'tr'). The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a harmonic accompaniment. The score is divided into five systems, each with two staves. The first system shows the initial entry of the melody with triplets. The second system continues the melodic line with more triplets and a trill. The third system features a trill in the treble and triplets in the bass. The fourth system includes a trill in the treble and a double bar line with repeat signs. The fifth system concludes with trills and triplets in both staves.



Dica para a prática:

Lembre-se de omitir os ornamentos no início. Você terá o suficiente para pensar – som, afinação, dedilhados adequados etc. Adicione os ornamentos apenas quando tudo estiver no lugar.

Duet

3.

Musical score for a Duet piece, measures 3-5. It consists of three systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The first system shows the beginning of the piece with eighth and sixteenth notes. The second system includes repeat signs. The third system features trills (*tr*) in the upper staff.

Air by Mr. Handel

4.

Musical score for an Air by Mr. Handel, measures 4-6. It consists of three systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The first system shows the beginning of the piece with eighth and sixteenth notes. The second system includes trills (*tr*) and repeat signs. The third system features a fermata over the final note.

# Mais Duetos em Ré maior

*Allegretto poco Andante*

W.A. Mozart  
from Tulou

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and common time. The music begins with a half rest in the bass staff and a quarter note G4 in the treble staff. The melody in the treble staff features eighth and quarter notes with slurs, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system continues the duet. The treble staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by eighth notes. The bass staff continues with eighth notes, maintaining a consistent rhythmic pattern.

The third system includes a repeat sign. The treble staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by eighth notes. The bass staff continues with eighth notes. The system concludes with a repeat sign.

The fourth system continues the duet. The treble staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by eighth notes. The bass staff continues with eighth notes.

The fifth system concludes the duet. The treble staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by eighth notes. The bass staff continues with eighth notes. The system ends with a double bar line.

*Allegretto*

Devienne

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The music begins with a melodic line in the upper staff, featuring eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with slurs and a final note with a fermata. The lower staff continues with eighth-note accompaniment, including some rests.

The third system shows a more active melodic line in the upper staff with frequent slurs. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment. A double bar line with repeat dots appears at the end of the system.

The fourth system continues with melodic development in the upper staff and accompaniment in the lower staff. The music flows with eighth-note patterns and slurs.

The fifth system is the final system on the page. It features a melodic line in the upper staff that concludes with a fermata. The lower staff provides accompaniment throughout the system.







# Verificando a Afinação

Afine as oitavas com cuidado

after Dr. Arnold

1.

2.

3.

4.

# Estudo de Escalas em Sol maior

Afine os Intervalos com cuidado

after Tulou

1.

2.

3.

4.

5.

The first system of exercise 5 consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line starts on a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of exercise 5 continues the two-staff format. The upper staff features a series of quarter notes ascending from G4 to C5. The lower staff features a series of quarter notes ascending from G3 to C4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

6.

The first system of exercise 6 consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of exercise 6 continues the two-staff format. The upper staff features a series of eighth notes ascending from G4 to C5. The lower staff features a series of eighth notes ascending from G3 to C4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

7.

The first system of exercise 7 consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

8.

The first system of exercise 8 consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

## Primeiras Músicas em Sol maior

Lembrete dos Dedilhados:

Fá'' 1 2 3 / 4 \_ 6

Dó'' \_ 2 3 / \_ \_ \_

Dó''' \_ 2 3 / 4 5 6 K

### Rigadoon

from The Modern Musick-Master

Musical notation for Rigadoon, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The piece consists of two staves of music. The first staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The second staff continues with eighth notes D5, E5, and F#5, followed by a trill (tr) on G5, and concludes with eighth notes A5, B5, and C6.

### A Dialogue Between Damon and Celimena

from the Beggar's Opera

Musical notation for A Dialogue Between Damon and Celimena, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time (C) signature. The piece consists of two staves of music. The first staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff continues with quarter notes D5, E5, and F#5, followed by quarter notes G5, A5, and B5, and concludes with a quarter note C6.

### Menuet

Mussard

Musical notation for Menuet, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff continues with quarter notes D5, E5, and F#5, followed by quarter notes G5, A5, and B5. The third staff continues with quarter notes C6, B5, and A5, followed by quarter notes G5, F#5, and E5. The fourth staff continues with quarter notes D5, C5, and B4, followed by quarter notes A4, G4, and F#4. The piece concludes with a quarter note E4.

- 1) Toque esta *apogiatura* com aproximadamente o valor de uma semínima.
- 2) Tente tocar esta *apogiatura* rapidamente e na batida do tempo.

## Músicas da Ópera do Mendigo (The Beggar's Opera)

John Gay, o criador da "Beggar's Opera" (Ópera do Mendigo), popular ópera de 1728, usou melodias existentes para as canções da ópera. Os compositores das músicas, quando conhecidos, são mencionados aqui.

**London Ladies**  
*Vivace*

1.

**All in the Downs** P. G. Sandoni  
*Larghetto*

2.

**Cease your funning**

3.

Would Fate to me Belinda give

John Wilford

4. *Moderato*

This musical score is for the piece 'Would Fate to me Belinda give' by John Wilford. It is marked 'Moderato' and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second and third staves continue the melody, with various note values and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Good-morrow, Gossip Joan

5.

This musical score is for the piece 'Good-morrow, Gossip Joan'. It is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with some slurs and accents. The second staff continues the melody, ending with a double bar line and repeat dots.

Hornpipe

6.

This musical score is for the piece 'Hornpipe'. It is in 3/2 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is a lively hornpipe, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, many of which are marked with 'tr' (trills). The piece includes several slurs and accents throughout. The fifth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

## Músicas em Sol maior

do livro Delightful Pocket Companion (c. 1745)

**Pero**

1.

**Minuet by Mr. Castrucci**

2.

**French Dance**

3.



### Blowzabella

4.

The musical score for 'Blowzabella' consists of four staves of music in G major and 6/8 time. The melody is characterized by eighth-note patterns and some longer notes. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The piece concludes with a double bar line.

TEXTO: Dos encantos de Anna, que outros contêm, Da brilhante beleza de Eliza;  
Minha canção será de Blowzabella, Cantar sobre ela é meu dever.

### Air by Mr. Pescelti

5.

The musical score for 'Air by Mr. Pescelti' consists of four staves of music in G major and 6/8 time. The piece is highly technical, featuring numerous triplets and trills. The first staff includes triplets of eighth notes and a trill. The second and third staves continue with complex rhythmic patterns, including more triplets. The fourth staff concludes with a trill and a triplet. The piece ends with a double bar line.

## Minuet by Mr. Martini

6.

The musical score for "Minuet by Mr. Martini" is presented in six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains the initial melody. The second staff features a triplet of eighth notes followed by a trill (tr) and another triplet. The third staff continues with more eighth-note patterns and a trill. The fourth staff shows a sequence of eighth notes with a comma above the final note. The fifth staff includes a trill and eighth-note patterns. The sixth staff concludes the piece with eighth notes and a trill, ending with a repeat sign.

# Três Minuetos em Sol maior

Do livro Modern Musick-Master (1730)

1.

2.

3.

# Duetos em Sol maior

W. A. Mozart  
from Tulou

*Andante*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of G major (one sharp) and 3/4 time. The music begins with a half rest in the bass staff and a half note G in the treble staff. The melody in the treble staff features a series of eighth notes and quarter notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system continues the duet. The treble staff has a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some rests in the first two measures.

The third system shows a continuation of the musical theme. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a steady accompaniment. A repeat sign is visible at the beginning of the system.

The fourth system continues the duet. The treble staff has a melodic line with eighth and quarter notes, and the bass staff has a steady accompaniment of eighth notes.

The fifth system concludes the duet. The treble staff has a melodic line with eighth and quarter notes, and the bass staff has a steady accompaniment of eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

## Romance

Haydn  
arr. Vanderhagen

*Andante*

1)

1) Vanderhagen (1790,p. 36) nos diz que as notas com cunhas devem ser tocadas em *staccato*.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and accents. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment of sixteenth notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with dynamic markings *p* and *f* indicating a crescendo.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a circled eighth-note pattern.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a circled eighth-note pattern.

First system of musical notation, consisting of two staves. The top staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth-note patterns, some beamed together, and various accidentals (flats and naturals). The bottom staff features a bass clef and the same key signature, with a bass line that includes some chromatic movement and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff continues the melodic line from the first system, with dynamic markings *p* and *f* appearing. The bottom staff continues the bass line, also featuring dynamic markings *p* and *f*. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. This system shows a continuation of the melodic and bass lines with various rhythmic values and accidentals.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. This system includes a repeat sign with first and second endings, indicated by double bar lines and dots.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. This system features a more active bass line with eighth-note patterns and a melodic line with some slurs and ties.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. This system continues the melodic and bass lines, ending with a double bar line.

pp

*Allegro*

Devienne



# Duetos em Sol maior

Do Livro "The Delightful Pocket Companion 9c. 1745)

## Minuet by Mr. Gizzietto

1.

The musical score is written for two voices on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first system is marked '1.' and contains the first four measures. The second system contains measures 5 through 8. The third system contains measures 9 through 12, including a repeat sign with first and second endings. The fourth system contains measures 13 through 16. The fifth system contains measures 17 through 20. The sixth system contains measures 21 through 24, ending with a double bar line and repeat dots.

Italian Peasants

2.

Musical score for 'Italian Peasants' in G major and common time. It consists of two staves. The first staff is marked with a '2.' and contains a melody with eighth and sixteenth notes. The second staff provides a bass line with eighth notes and rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. Trills (tr) are indicated above the final notes of the melody in the second and third systems.

La Confession

Blavet

Musical score for 'La Confession' in G major and 2/4 time. It consists of four systems, each with two staves. The upper staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including trills (tr) above several notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with continuous sixteenth-note patterns. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

## Mi menor

Mi menor dificilmente poderíamos atribuir uma qualidade alegre. Leva a pensamentos profundos, aflitos e tristes, mas de maneira que tenhamos mesmo assim a esperança de nos consolarmos. Algo rápido pode muito bem ser definido, mas isso não significa que a tonalidade se torna imediatamente alegre. Ela ama a dor e a aflição.

Matteson (1713, p. 239)

Mi menor também é uma tonalidade fácil. A maioria das notas na escala tem dedilhados diretos, sem forquilhas.

The image shows the Mi menor scale on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: F#, G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#. Below the staff, the guitar fingerings are indicated by circles: solid circles for fretted notes and open circles for natural notes. The fretting is as follows: F# (1st fret), G (1st fret), A (2nd fret), B (2nd fret), C (3rd fret), D (3rd fret), E (4th fret), F# (4th fret), G (5th fret), A (5th fret), B (5th fret), C (6th fret), D (6th fret), E (6th fret), F# (6th fret). The letter 'K' is placed below the first, fourth, fifth, tenth, eleventh, and twelfth fret positions.

Prelude Corrette

The image shows a prelude in Mi menor. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is in bass clef. The piece features a melodic line with a trill (tr) on the final note of the first staff.

Prelude by octaves Corrette

The image shows a prelude by octaves in Mi menor. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is in bass clef. The piece features a melodic line with a trill (tr) on the final note of the second staff.

Prelude by sevenths Corrette

The image shows a prelude by sevenths in Mi menor. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is in bass clef. The piece features a melodic line with a trill (tr) on the final note of the second staff.

## Verificando a Afinação

Afine as oitavas com cuidado

Tenha certeza de estar usando o dedilhado correto para a primeira e segunda oitava do Mi natural: 1 2 3 / 4 5 \_

after Dr. Arnold

1. 

2. 

3. 

4. 

- 1) Considere usar este dedilhado para os dois Dó#: \_ \_ \_ / 4 5 \_ K
- 2) Considere usar este dedilhado para o Ré''': \_ 2 3 / 4 5 6 ou \_ 2 3 / 4 \_ 6
- 3) Tente este dedilhado alternativo tanto para o Dó' e para o Dó'': \_ 2 \_ / 4 5 6 K



5.

The first system of exercise 5 consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The bass line starts on a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of exercise 5 continues the melody and bass line from the first system. The top staff features a half note D5, quarter notes E5, F#5, and G5. The bottom staff features a half note D4, quarter notes E4, F#4, and G4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

6.

The first system of exercise 6 consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The bass line starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of exercise 6 continues the melody and bass line. The top staff features a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F#5, and G5. The bottom staff features a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F#4, and G4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

7.

The first system of exercise 7 consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The bass line starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

8.

The first system of exercise 8 consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The bass line starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

## Estudo de Intervalos em Mi menor

Afine os intervalos com cuidado. Toque devagar!  
Tenha certeza de que o Fá# não seja baixo em afinação.

after Lindsay

The musical score consists of 16 staves, organized into eight pairs. Each pair represents a different interval, with the top staff showing the ascending scale and the bottom staff showing the descending scale. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The intervals are: 1. Second (C4-D4), 2. Third (C4-E4), 3. Fourth (C4-F#4), 4. Fifth (C4-G#4), 5. Sixth (C4-A4), 6. Seventh (C4-B4), 7. Octave (C4-C5), and 8. Ninth (C4-D5). The notes are written in a treble clef, and the piece concludes with a double bar line.

## Exercícios em Mi menor

De Vanderhagen (c. 1790)

*Allegretto*

1)

The first exercise is in E minor, common time (C), and consists of 16 measures. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and a first fingering (1) above the eighth measure. The bass line provides harmonic support with quarter and eighth notes.

*Moderato*

1)

The second exercise is in E minor, 2/4 time, and consists of 16 measures. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and a first fingering (1) above the eighth measure. The bass line provides harmonic support with quarter and eighth notes.

1) Você está usando o dedilhado correto do Ré#? 1 2 3 / 4 5 6 K



## Músicas em Mi menor

Do Livro "The Delightful Pocket Companion" (c. 1745)

### Minuet by Mr. Handel

1.



The score for the Minuet by Mr. Handel is written in treble clef, G major (one sharp), and 3/4 time. It consists of three staves. The first staff begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff features a repeat sign and continues with eighth and sixteenth notes. The third staff concludes the piece with a repeat sign.

### Minuet by Mr. Petsold

2.



The score for the Minuet by Mr. Petsold is written in treble clef, G major (one sharp), and 3/4 time. It consists of five staves. The first staff includes a trill (tr) and a triplet of eighth notes. The second staff features two triplets of eighth notes. The third and fourth staves are filled with continuous triplet patterns of eighth notes. The fifth staff concludes with a trill and triplet patterns.

3.

Musical score for exercise 3, consisting of four staves of music in G major and 6/8 time. The first staff is a simple eighth-note melody. The second staff features trills (*tr*) over eighth notes. The third and fourth staves continue the eighth-note melody with various rhythmic patterns and accidentals.

Dubourg's Minuet

4.

Musical score for Dubourg's Minuet, consisting of five staves of music in G major and 3/4 time. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with trills (*tr*) in the first and fifth staves.

Minuet

5.  Musical notation for the Minuet, measures 1-5. The piece is in G major and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, with a trill (tr) on the final note of the first measure. The second staff continues the melody with a trill on the final note. The third staff shows a more active melodic line. The fourth staff includes a trill on the final note. The fifth staff concludes the piece with a trill on the final note.

Corrette

 Musical notation for the Corrette, measures 1-3. The piece is in G major and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by sixteenth-note patterns. The second staff continues the sixteenth-note pattern. The third staff concludes the piece with a trill (tr) on the final note.

Gigue en Rondeau

attributed to Michel Blavet

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 3/8 time. It begins with a treble clef and a common time signature (C), which is then changed to 3/8. The music is characterized by a fast, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several repeat signs throughout the piece. The word "Fine" appears twice: once above a double bar line on the third staff and once above a final note on the fourth staff. The piece ends with a trill (tr.) on the final note of the twelfth staff.

D.S. al Fine

Rondeau

Michel Blavet

The musical score for 'Rondeau' by Michel Blavet is presented on ten staves of treble clef notation. The piece is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and beams. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign, with the word 'Fine' written below the final staff.

The image displays a single melodic line in G major, consisting of ten staves of music. The notation is written on a single treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a half note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The melody is characterized by frequent slurs and ties, indicating a continuous, flowing line. The eighth staff features a trill (tr) over a quarter note G4. The piece concludes with a final half note G4. The instruction "D.C. al Fine" is written at the bottom right of the page.

D.C. al Fine

## Primeiros Duetos em Mi menor

Do Livro "First Book of Pieces"

**Air tendre** **Blavet**

Blavet frequentemente indicava marcas de respiração com um "h" (do Francês *haleine*, que significa respiração).

As respirações marcadas com uma vírgula neste dueto são de Blavet.

## Duetos em Mi menor

Do livro de Vandehagen (c. 1800)

*Andante*

1.

*Andante*

2.

1) Vanderhagen (c. 1800, p. 38) diz para dar a esta *apogiatura* um valor de colcheia.

2) Vanderhagen diz para darmos a essa *apogiatura* um valor de semínima.



## Mais Duetos em Mi menor

Do livro de Vanderhagen (c. 1800)

**Pastorale**

3.

The musical score is for a piece titled 'Pastorale' in D minor, 3/8 time. It consists of five systems of two staves each. The first system is marked '3.' and includes a first ending bracket. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations like slurs and accents. A first ending bracket spans the first two systems, with a repeat sign at the end. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

1) Vanderhagen (c. 1800, p. 36) diz que as notas com cunhas devem ser tocadas em *staccato*.

First system of musical notation, consisting of two staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

Second system of musical notation, continuing from the first. It includes first and second endings, indicated by '1' and '2' above the notes. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the phrase.

*Allegretto*

4.

Third system of musical notation, starting with the tempo marking *Allegretto* and the number '4.'. The system consists of two staves with treble clefs and a 2/4 time signature. The music is more rhythmic and features a steady eighth-note accompaniment in the lower staff.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It includes first and second endings, indicated by '1' and '2' above the notes. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the phrase.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It includes first and second endings, indicated by '1' and '2' above the notes. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the phrase.

# Três Duetos em Mi menor

Do Método de Devienne (c. 1792)

*Allegro*

1.

The musical score is presented in five systems, each containing two staves. The top staff of each system uses a treble clef, and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The first system is marked with a '1.' indicating the first ending. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ornaments. The notation is clear and legible, typical of a printed musical score.

Two systems of piano accompaniment in G major, 3/4 time. The first system consists of two staves. The right hand features a melodic line with slurs and a first ending bracket labeled '1)' over a quarter note. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and ties. The second system continues the piece, ending with a double bar line.

1) Toque a *apogiatura* com o valor de uma colcheia

*Grazioso*

2.

Two systems of piano accompaniment in G major, 3/4 time, marked *Grazioso*. The first system consists of two staves. The right hand features a melodic line with slurs and a first ending bracket labeled '2.'. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and ties. The second system continues the piece, ending with a double bar line.

## Lise chantait

3.

1)

*tr*

*tr*

2)

2)

1)

- 1) De a esta *apogiatura* o valor de uma colcheia
- 2) Toque esta *apogiatura* rápida e antes da batida do tempo

## Lá maior

Lá maior nos toca muito se logo brilha, e é mais adequada às paixões lamentosas e tristes do que aos divertimentos.

Matteson (1713, p. 288)

The image shows a musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The notes are G, A, B, C, D, E, F#, G. An asterisk is placed above the F# note. Below the staff, there are two rows of fingering diagrams. The first row shows the traditional fingering: G (1), A (2), B (3), C (4), D (1), E (2), F# (3), G (4). The second row shows an alternative fingering: G (1), A (2), B (3), C (4), D (1), E (2), F# (1), G (2). The alternative fingering for F# is indicated by a 'K' below it. The diagram shows the placement of fingers (black dots) and which fingers are lifted (white circles) for each note.

\*O dedilhado comum para o Fá# (1 2 3 / 4 \_ \_ K) é baixo em afinação em relação ao Sol#. Quantz e outros recomendam o uso de um dedilhado alternativo para o Fá# (listado acima) quando o fá# estiver próximo ao Sol# em movimentos lentos. O Fá# alternativo é uma nota mais fraca do que a produzida com o dedilhado tradicional, mas sua afinação se aproxima mais das notas ao seu redor. Não é obrigatório que você use este dedilhado alternativo, mas dê-lhe uma chance. Em passagens rápidas, no entanto, sinta-se à vontade para usar o dedilhado regular do Fá#. Leia a seção intitulada "Fá Sustenido alternativo" no Capítulo III, Dedilhados para a Flauta de Um Chave, para uma discussão mais aprofundada sobre esta digitação alternativa do Fá#.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff is a single melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs. The second staff is a similar melodic line, also with slurs and articulation marks.

Prelude

after Corrette

The image shows a single staff of musical notation in G major. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, slurs, and a trill (tr) marked above a note.

**Prelude** 1) *tr* after Corrette

**Prelude** Corrette

1) Não adivinhe os dedilhados dos trinados! Procure-os e anote-os para referência futura.

## Verificando a Afinação

Afine as oitavas com cuidado

after Dr. Arnold

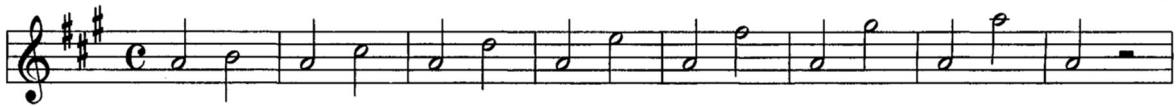
2) Em tempos rápidos, use este dedilhado alternativo para o Ré''': \_ 2 3 / 4 \_ 6

## Estudos de intervalos em Lá maior

Afine os intervalos com cuidado

Preste muita atenção ao Sol#, que é um pouco alto na primeira e segunda oitava

After Lindsay





## Estudos de Escalas em Lá maior

Flautistas iniciantes devem se sentir à vontade para abreviar esses estudos omitindo as notas acima do Mi'''

Afine os intervallos com cuidado

After Tulou

1.

2.

3.

4.

5.

Exercise 5, first system. The music is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The left hand plays a sequence of eighth notes: F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

Exercise 5, second system. The right hand continues with eighth notes: D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9. The left hand continues with eighth notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8.

6.

Exercise 6, first system. The right hand plays eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The left hand plays eighth notes: F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

Exercise 6, second system. The right hand continues with eighth notes: D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9. The left hand continues with eighth notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8.

7.

Exercise 7, first system. The right hand plays eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The left hand plays eighth notes: F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

Exercise 7, second system. The right hand continues with eighth notes: D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9. The left hand continues with eighth notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8.

8.

Exercise 8, first system. The right hand plays eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The left hand plays eighth notes: F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

Exercise 8, second system. The right hand continues with eighth notes: D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9. The left hand continues with eighth notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8.

## Músicas em Lá maior

### Minuet

Modern Musick-Master

### Vanderhagen

### Would Fate to me Belinda give

Musical Miscellany

**First Tambourine**

**Delightful Pocket Companion**

**Second Tambourine**

1) Fá'' tem como digitação: 1 2 3 / 4 \_ 6

*D.C. al Fine*

# Músicas de Cahusac's

Pocket Companion (c. 1780)

## Cortillion. The Sprig of Myrtle.

1.

The musical score for 'Cortillion. The Sprig of Myrtle' is written in treble clef, 6/8 time, and D major. It consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs and a repeat sign at the end of the first line. The second and fourth staves end with repeat signs. The third staff begins with a repeat sign.

## Allemand

2.

The musical score for 'Allemand' is written in treble clef, 2/4 time, and D major. It consists of seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with many slurs and repeat signs throughout. The second, fourth, fifth, sixth, and seventh staves all end with repeat signs.

## Allemand

3.

*Fine*

*D.C. al Fine*

# Minueto Eccho

Do livro The Modern Musick-Master (1730)

The musical score consists of 12 staves of music in 3/4 time, written in a key with three sharps (F#, C#, G#). The piece is characterized by alternating dynamics of forte (f) and piano (p), and includes several trills (tr). The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

1) played                      2) \* played

The first example shows a trill on a dotted quarter note. The second example shows a trill on a quarter note, marked with an asterisk to indicate a specific performance technique.

\*Este

dedilhado para o trinado não é o que você esperaria. Dê uma Olhada!

# Dois Duetos em Lá maior

Do Método de Devienne (c. 1792)

*Allegro moderato*

1.

The musical score is written for two voices or instruments. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first system is numbered '1.'. The score consists of five systems of two staves each. The first system contains four measures. The second system contains four measures. The third system contains four measures, including a repeat sign. The fourth system contains four measures, with a trill (tr) in the final measure of the upper staff. The fifth system contains four measures, with triplets (3) in the first two measures of both staves and trills (tr) in the final measures of both staves.



*Allegretto*

2.

The musical score is written for two staves in a 2/4 time signature. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *Allegretto*. The score begins with a second ending bracket labeled '2.' and a fermata. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, frequently using slurs and ties. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

CAPÍTULO V  
ESTUDOS MODERNOS PARA A FLAUTA DE UMA CHAVE

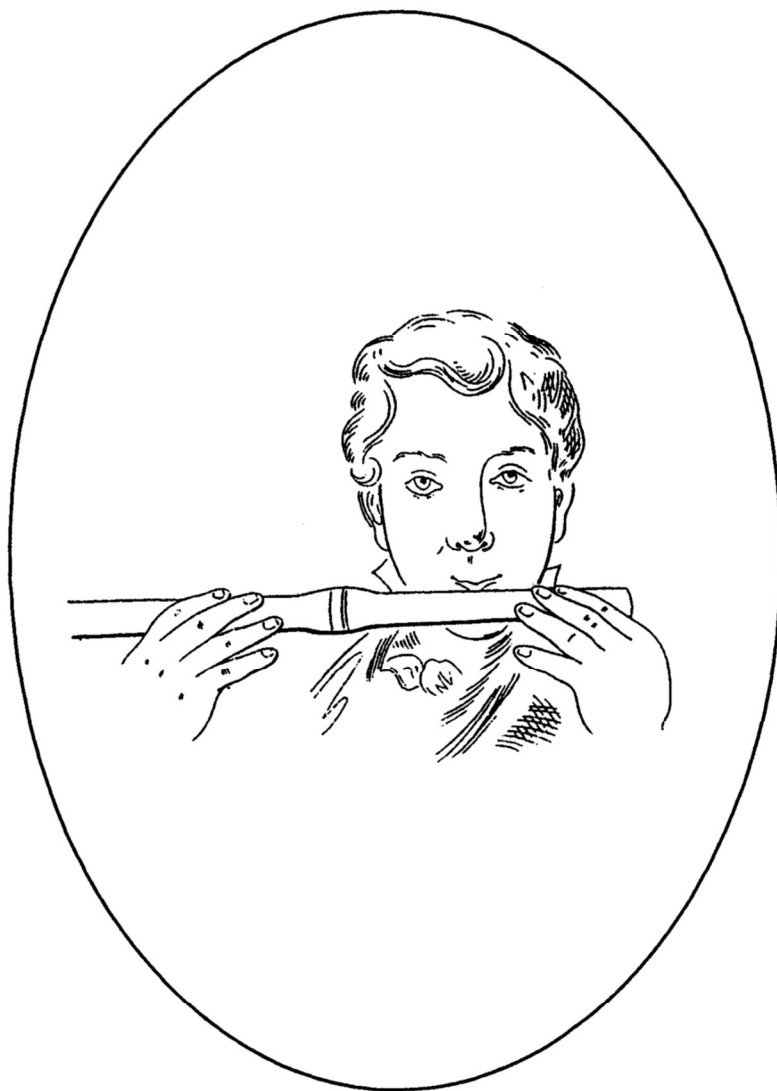


Illustration from Jean-Louis Tulou, *Méthode de Flûte*.  
Mainz: Schott, 1853.

## Introdução aos estudos modernos

...[há] uma ideia errônea, de que não há outro método de proceder a não ser praticar o que se chama de melodias fáceis ou comuns; em que vários anos podem ser passados, sem que o aluno esteja, na realidade, tão adiantado em seu progresso, como aquele que passou apenas uma semana praticando sua escala de D, de forma racional e de maneira sistemática.

Gunn (c. 1793, p. 23)

Há uma tentação real por parte dos flautistas de uma chave modernos em pular a construção sistemática da técnica e seguir diretamente para o repertório solo. Não seja um desses flautistas. Assim como na flauta moderna, a técnica é construída através da prática de estudos de afinação, escalas, terças, acordes etc.

A seguir estão exercícios modernos que eu projetei para a flauta de uma chave. Nem todas as tonalidades são abordadas; os exercícios são limitados a 4 sustenidos e 3 bemóis. Você raramente encontrará literatura que se estenda além dessas fronteiras. Toque os seguintes exercícios lentamente. Preste muita atenção ao uso de dedilhados adequados. Mantenha a tabela de dedilhados à mão!

### **Rotina de estudos**

Estabeleça uma rotina de estudos sistemática para si mesmo que inclua todos os blocos de construção que você precisa. Algumas ideias estão listadas abaixo.

- 1) Estudos de Afinação: Toque as primeiras páginas de uma das tonalidades principais neste livro (por exemplo, páginas 138-145 da seção Ré maior).
- 2) Escalas, terças, acordes: Toque os exercícios a seguir. Veja também o Apêndice B para livros de Estudos para a flauta de uma chave. Você vai gostar de trabalhar no *Solfeggi* de Quantz, por exemplo. Se você tiver acesso ao livro de Müller, *Elementarbuch* (c. 1815), você encontrará quarenta e seis páginas de exercícios em muitas tonalidades.
- 3) Músicas simples: — como as encontradas neste livro.
- 4) Tocando Dueto: Duetos fáceis podem ser encontrados neste livro. Se você não tem um parceiro de dueto, faça duetos com você mesmo. Grave você mesmo tocando uma parte e, em seguida, toque a outra parte enquanto reproduz a gravação.
- 5) Repertório solo: Veja o Apêndice A para sugestões de repertório.

## Sequências maiores para a flauta de uma chave

Flautistas iniciantes: Comecem com os exercícios em Ré maior, Sol maior e Dó maior

By Jan Boland

The image displays eight systems of musical notation for flute exercises. Each system consists of three staves. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 2/4. The exercises include a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and melodic lines. Some notes are marked with an asterisk (\*), indicating specific fingering or articulation instructions. The exercises are designed for beginner flutists and are presented in G major, with a note about using an alternative F# fingering when it appears near the Sol# note.

\* Considere usar o Fá# alternativo quando ele aparecer próximo ao Sol#

Fá#' alternativo: 1 2 3 / \_ 5 6

Fá#'' alternativo: 1 2 3 / \_ 5 6 K

The musical score consists of 24 staves of music, organized into four systems of six staves each. The key signature changes from G major (one sharp) in the first system, to D major (two sharps) in the second, to C major (no sharps or flats) in the third, and finally to F major (one flat) in the fourth. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. An asterisk (\*) is placed above the second staff of the fourth system, indicating a specific fingering technique.

\* LEMBRETE DOS DEDILHADOS:

Sib'': 1 2 \_ / 4 5 6 K

The musical score is written for guitar in E-flat major (three flats). It consists of six staves. The first three staves contain a highly technical melodic line with numerous slurs and accents. The fourth staff begins with a section marked with an asterisk (\*). The fifth and sixth staves continue the melodic development with various rhythmic patterns and slurs.

\* LEMBRETE DOS DEDILHADOS:  
 Eb'': 1 2 3 / 4 5 6 K

# Estudos de Acordes Quebrados

nas tonalidades maiores

Você pode omitir as notas que estão nos parênteses

By Jan Boland

The image displays ten staves of musical notation, each representing a different exercise. The exercises are written in treble clef and various major keys, indicated by the number of sharps in the key signature (one, two, three, and four sharps). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Some exercises feature notes enclosed in parentheses, as mentioned in the text above, which are intended to be optional for the performer. The exercises vary in complexity, with some featuring more intricate rhythmic patterns and others being simpler melodic lines.

The image displays ten staves of musical notation in a single system. The notation is written in a treble clef and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The key signature changes across the staves: the first three staves are in G major (one sharp), the fourth and fifth staves are in G minor (two flats), the sixth and seventh staves are in D minor (two flats), and the eighth, ninth, and tenth staves are in B-flat major (two flats). The notation includes various accidentals and phrasing slurs, indicating a complex melodic line.



The image displays six staves of musical notation in G minor (one flat). The notation is a single melodic line written in treble clef. The first five staves contain eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The sixth staff concludes with a half note and a double bar line. The key signature is G minor, indicated by one flat (F).

## Estudos de acordes quebrados nas tonalidades menores

Você pode omitir as notas que estão nos parênteses

The image displays ten staves of musical notation, each representing a broken chord exercise in a different minor key. The exercises are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are arranged in a sequence that typically covers the range of the instrument. Some exercises include notes enclosed in parentheses, indicating that these notes can be omitted. The exercises are as follows:

- Staff 1: C minor (C, D, E-flat, F, G, A-flat, B-flat, C)
- Staff 2: D minor (D, E, F, G, A, B-flat, C, D)
- Staff 3: E minor (E, F, G, A, B, C, D, E) - includes a sharp sign (#) above the G note.
- Staff 4: F minor (F, G, A, B, C, D, E-flat, F)
- Staff 5: G minor (G, A, B, C, D, E, F, G)
- Staff 6: A minor (A, B, C, D, E, F, G, A) - includes a sharp sign (#) above the C note.
- Staff 7: B-flat minor (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat) - includes parentheses around the E and F notes.
- Staff 8: C minor (C, D, E-flat, F, G, A-flat, B-flat, C)
- Staff 9: D minor (D, E, F, G, A, B-flat, C, D) - includes parentheses around the A and B-flat notes.
- Staff 10: E minor (E, F, G, A, B, C, D, E) - includes parentheses around the C and D notes.

This page contains nine staves of musical notation, organized into three groups of three staves each. The first group (staves 1-3) is in G major (one sharp). The second group (staves 4-6) is in B-flat major (two flats). The third group (staves 7-9) is in D major (two sharps). Each staff features a single melodic line with a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The notation is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

The image displays three staves of musical notation in treble clef. The key signature consists of three sharps: F#, C#, and G#. The first staff contains a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff contains a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, followed by a whole note F4. The notation is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

## Apêndice A

### OS 13 MELHORES MÉTODOS DE FLAUTA DO SÉCULO XVIII

Os treze seguintes métodos foram selecionados entre quase duzentos pesquisados por mim e representam nossos melhores recursos para aprender a tocar flauta de uma chave. Os métodos abrangem os anos de 1707 a 1793, período entre a publicação de *Os Princípios* de Hotteterre, o primeiro método escrito para a flauta de uma chave, e a época em que a popularidade da flauta de uma chave começou a desaparecer.

Os métodos estão listados em ordem cronológica. Uma visão geral de cada método é dada, e a existência de edições fac-símile (reimpressões inalteradas) e traduções são identificadas.

• Hotteterre, <i>Principes</i> (1707)	188
• Prelleur, <i>Modern Musick-Master</i> (1730)	189
• Corrette, <i>Méthode</i> (c. 1734)	190
• Quantz, <i>Versuch</i> (1752)	191
• Mahaut, <i>Nieuwe Manier</i> (1759)	192
• Delusse, <i>L'art</i> (c. 1760)	193
• Granom, <i>Instructions</i> (c. 1770)	194
• Heron, <i>Treatise</i> (1771)	195
• Lorenzoni, <i>Saggio</i> (1779)	196
• Vanderhagen, <i>Méthode</i> (c. 1790)	197
• Tromlitz, <i>Unterricht</i> (1791)	198
• Devienne, <i>Nouvelle méthode</i> (c. 1792)	199
• Gunn, <i>The Art</i> (c. 1793)	200
• Métodos Listados por Nacionalidade	201

---

Jacques Hotteterre (le Romain)  
*Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne. . .*  
 [Os princípios da flauta transversal ou Flauta Alemã...]  
 Paris: Christophe Ballard, 1707. 50p

*Principes* de Hotteterre (1707) foi o primeiro método para a flauta de uma chave a aparecer em qualquer país. É nossa principal fonte de informação para a flauta e suas práticas de performance no final do século XVII e início do século XVIII. Podemos assumir que este método era muito popular devido a suas inúmeras edições subsequentes e traduções, o que também permitiu que se tornasse o método mais influente publicado antes do *Versuch* de Quantz (1752). O autor, Jacques Hotteterre (1674-1763), foi um flautista, compositor e professor francês nas cortes de Luís XIV e Luís XV. Ele nasceu em uma família reconhecida de fabricantes de instrumentos musicais. Seu *Principes* tem três partes; o primeiro, um método para a flauta de uma chave, ele é seguido por métodos curtos para a flauta doce e para o oboé.

Os pontos fortes especiais deste método são suas discussões sobre afinação, articulação, desigualdade rítmica (a desigualdade de notas rápidas, ou notas *inégaies*), e ornamentos. Como a flauta de uma chave tem problemas especiais de afinação, Hotteterre dá ao leitor ajustes de embocadura específicos para fazer em cada nota e trinado para corrigir a afinação. Ele discute as sílabas de articulação usadas pelos flautistas no início do século XVIII na França (*tu* e *ru*) e inclui exemplos musicais para que o leitor possa estudar sua aplicação prática. Ele descreve vários ornamentos franceses (*tremblement*, *battement*, *flattement*, *accent*, *port de voix* e *coulement*) no capítulo sobre ornamentação, ilustrando seu uso com exemplos musicais; O *flattement* é um vibrato com os dedos.

Duas edições fac-símile do método de Hotteterre estão atualmente disponíveis:

1. Kassel: Barenreiter, 1942. Da edição de Roger, Amsterdam, c. 1710. Também inclui uma tradução alemã moderna de Hans Joachim Hellwig.
2. Geneva: Minkoff Reprint, 1973. Da edição de Ballard, Paris, 1720.  
 [Publicado com um fac-símile de Delusse, *L'art de la flûte traversière* (Paris, c. 1760)].

Uma tradução inglesa<sup>34</sup> de 1710 edição Roger por Paul Marshall Douglas foi publicada como *Principles of the Flute, Recorder and Oboe* (Nova York: Dover, 1983). Com introdução e notas. Uma tradução inglesa de 1707 editada por David Lasocki, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe* (Nova York: Praeger, 1968), está atualmente fora de catálogo.

---

<sup>34</sup> Existe uma tradução comentada em português feita pela Renata Pereira chamada: “Flauta doce e a Arte e Preludiar: Tradução Comentada do tratado L’Art de Preluder (1719) de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain.” Uma tradução em espanhol feita por Carlos Núñez Deza foi publicado como “*Principios de la flauta travesera o flauta de Alemania. De la flauta de pico o flauta dulce y del oboe.*”

---

[Peter Prelleur]

*The Modern Musick-Master or the Universal Musician...*

[O mestre moderno de música ou o músico universal...]

London: Printing-Office in Bow Church-Yard, 1730. 48p

*The Modern Musick-Master*, compilado por Peter Prelleur, é uma coleção de seis métodos de vários instrumentos. O terceiro método da coleção, para a flauta de uma chave, é intitulado *O mais novo método para aprendizes da flauta alemã (The Newest Method for Learners on the German Flute)*.

*The Newest Method* representa vários métodos anônimos que apareceram na Inglaterra no século XVIII. É essencialmente um texto editado, uma edição abreviada, de uma tradução inglesa dos *Principes* de Hotteterre que apareceu em c. 1729. Na verdade, o método de Hotteterre e suas edições subsequentes foram os principais livros para flauta disponíveis no idioma inglês antes de cerca de 1770, quando um método de Lewis Granom (*Instructions*) apareceu. *The Newest Method* foi talvez o mais popular de todos os métodos de flauta anônimos e influenciou fortemente os flautistas na Inglaterra durante o início do século XVIII.

O único capítulo que não foi extraído dos *Principes* de Hotteterre é o capítulo sobre medidas que contém informações sobre os sinais de tempos relativos de várias métricas duplas e triplas. Este material é baseado em informações presentes em *L'art de preluder* de Hotteterre (1719) e em *La véritable manière de Freillon-Poncein*, 1700.

Trinta e três melodias encantadoras para a flauta (não encontradas nos *Principes* de Hotteterre) estão incluídas. Alguns são movimentos curtos de dança, e algumas são árias mais longas de óperas da época.

Duas edições fac-símile do método de Prelleur estão atualmente disponíveis:

- Kassel: Barenreiter, 1965. Editado por Alexander Hyatt King. Uma reimpressão inalterada do *Modern Musick-Master* completo.
- Londres: Barenreiter Ltd., 1965. Editado por Alexander Hyatt King. Uma reimpressão inalterada apenas do *The Newest Method for Learners on the German Flute*, a parte que trata da flauta de uma chave.

---

Michel Corrette

*Methode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*

[Método fácil para aprender a tocar a flauta transversal]

Paris: Boivin & Le Clerc, c. 1734. 50p

Corrette (1709-1795) ganhava a vida tocando órgão e compondo para músicos amadores da classe média em ascensão. O método de Corrette, também escrito para o amador, inclui instruções sobre os princípios básicos da música, capítulos sobre prelúdio e transposição, e algumas árias e duetos simples. É uma boa fonte de informações sobre as práticas francesas de performance do segundo quarto do século dezoito. O método de Corrette é o primeiro para a flauta de quatro partes, e é o primeiro a mencionar o piccolo. Corrette lista concertos de flautim com os quais está familiarizado. O método é valioso por seu tratamento da métrica, ornamentação, articulação e prelúdio.

Corrette compara e contrasta o uso da métrica em francês, italiano, inglês, e na música alemã, e a execução de notas *inégaes* é explicada dentro do contexto de cada métrica.

Corrette apoia as definições de Hotteterre sobre vários ornamentos e fornece exemplos musicais. Ele também diz ao leitor quais ornamentos são apropriados para improvisar quando nenhum é indicado na música. Ele trata o *flattement*, um tipo de vibrato produzido com o dedo, como ornamento e indica quando usá-lo marcando notas específicas em amostras de solos e duetos. Corrette dispensa as sílabas de articulação *tu* e *ru* de Hotteterre classificando-as como antiquadas, recomendando ao invés um simples ataque de língua. Finalmente, ele inclui exemplos de prelúdios fáceis com instruções sobre como improvisar.

Quatro edições fac-símile estão atualmente disponíveis:

1. Hildesheim: George Olms, 1975.
2. Buren: Frits Knuf, 1978. Introdução e notas de Mirjam Nastasi.
3. Genebra: Minkoff Reprint, 1977. Da nouvelle edition, Paris, c. 1773.
4. Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1995.

Uma tradução inglesa de Carol Reglin Farrar é publicada como *Michel Corrette and Flute-Playing in the Eighteenth Century* (Michel Corrette e a Flauta no Século XVIII) (Brooklyn, New York: Institute of Mediaeval Music, 1970). Inclui alguns erros no texto e nos exemplos musicais.



Johann Joachim Quantz  
*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*  
 [Ensaio de um método para tocar a flauta transversal]  
 Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752. 334p

O *Versuch* de Quantz é um método monumental que reflete as práticas musicais do período entre 1725-1755 em Dresden e Berlim. J. J. Quantz (1697-1773) trabalhou primeiro na corte de Dresden e depois tornou-se professor de flauta de Frederico, o Grande, da Prússia.

A influência do *Versuch* de Quantz foi imediata e duradoura. Tem sido objeto de muitas reimpressões, traduções e "empréstimos" por mais de duzentos anos. O livro foi publicado simultaneamente em francês e alemão, e uma tradução holandesa apareceu dentro de dois anos. A tradução para o inglês moderno e as pesquisas de Edward R. Reilly são exemplares.

*Versuch* não foi escrito como um manual do tipo faça você mesmo para o flautista amador, como foram os primeiros métodos, mas, como um tratado contendo as observações claras e perspicazes de um célebre artista profissional e professor. O método é dividido em três partes, apenas o primeiro dos quais é dedicado exclusivamente ao ensino da flauta. A segunda parte aborda a arte de acompanhar e questões para uma boa execução em conjunto, e a terceira parte discute a forma e o estilo musical.

Talvez os pontos mais fortes do *Versuch* para o flautista sejam as discussões de Quantz sobre a embocadura, ornamentação e articulação. O *Versuch* é o único método antes da *Art* de Gunn (c. 1793) a oferecer mais do que a simples descrição da flexibilidade exigida da embocadura na produção de oitavas e dinâmicas. Quantz dedica vários capítulos à ornamentação, dividindo-a em duas categorias - ornamentos essenciais (geralmente indicados na música por meio de sinais) e ornamentos arbitrários (muitas vezes deixados ao gosto do músico). Como destaque especial é o seu capítulo "Da Maneira de Tocar o Adágio", que inclui um movimento em Adágio escrito primeiro como uma melodia simples, depois ornamentada. O capítulo dedicado à articulação está repleto de exemplos musicais que ilustram as sílabas da articulação (ti, di, tiri, diri, did'II) praticada nessa época na Alemanha. O método de Quantz é o primeiro a mostrar sílabas para o golpe de língua dupla.

Três edições fac-símile estão atualmente disponíveis:

1. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1988. Da 1ª edição, Berlim, 1752. Introdução em alemão e inglês por Barthold Kuijken.
2. Kassel: Barenreiter, 1953. Da 3ª edição, Berlim, 1789. Com notas em Alemão por Hans-Peter Schmitz. Nova versão com notas de Horst Augsbach, 1983.
3. Essai d'une methode pour apprendre a jouer de la flute traversière. Paris: Zurfluh, 1975. Da edição francesa, Berlim, 1752. Introdução em francês por Pierre Sechet.

Uma tradução inglesa<sup>35</sup> de Edward R. Reilly é publicada como *On Playing the Flute*, 2ª ed. (Nova York: Schirmer Books, 1985). Com introdução e notas.

---

<sup>35</sup> Existe uma tradução comentada em português de trechos do método feito por Renan Felipe dos Santos Rezende chamado de "A boa expressão ao cantar ou tocar: tradução comentada do Versuch Einer Anweisung Die Flöte Traversiere Zu Spielen de Quantz (extratos). Uma tradução em espanhol de Rodolfo Murillo é publicada como *Spanish Translation of Johann Joachim Quantz: Essai d'une méthode pour apprendre à Jouer de la flûte traversière*, (Xerox University Microfilms, 1997).

---

Antoine Mahaut

*Nieuwe Manier om binnen korten tyd op de Dwarsfluit te leeren speelen. /  
Nouvelle Méthode pour apprendre en peu de tem[p]s<sup>36</sup> à jouer de la flûte  
traversière*

[Um novo método para aprender a tocar flauta transversal em pouco tempo]  
Second edition. Amsterdam: J. J. Hummel, 1759. 36p

*Nieuwe Manier* foi escrito em uma época em que a flauta de uma chave estava no auge de sua popularidade. Mahaut (c. 1720-c. 1785) foi um distinto flautista holandês e compositor, hoje ele é lembrado principalmente por seu método. Ele afirmou em sua introdução que o propósito de seu livro era expandir o excelente *Principes* de Hotteterre e assim suprir as necessidades pedagógicas atuais. O texto da segunda edição (listado acima) foi escrito em francês e holandês em colunas paralelas.

O método de Mahaut deveria ser usado tanto por iniciantes quanto por flautistas mais avançados. É maravilhosamente claro e conciso. De todos os métodos do século XVIII, este é provavelmente o melhor para se trabalhar durante o aprendizado da flauta de uma chave. Os pontos fortes especiais incluem os capítulos sobre afinação, articulação, ornamentação e dedilhados. São dadas instruções para corrigir a afinação defeituosa ajustando a embocadura, usando dedilhados alternativos e mudando as partes do meio da flauta ou movendo a cortiça.

No capítulo de Mahaut sobre a articulação da flauta ele confirma que as sílabas de Hotteterre (*tu e ru*) estavam sendo abandonadas em favor de padrões com notas ligadas e separadas—padrões que ele ilustra em um Allegro de duas páginas. Além disso, Mahaut recomenda o uso das sílabas *di-del* para a nova articulação de língua dupla.

Mahaut identifica as diferenças entre os estilos de ornamentos específicos das performances italiana e francesa, ilustrando-os com exemplos musicais. Um capítulo inteiro é dedicado aos dedilhados alternativos a serem usados para corrigir a afinação e proporcionar maior facilidade de execução.

Por outro lado, o método menciona duas técnicas peculiares – segurar a flauta para a esquerda em vez da direita, e colocar a flauta entre o lábio superior e o nariz e assoar por baixo! Mahaut não recomendou nenhuma das duas.

Um fac-símile está atualmente disponível:

Geneva: Minkoff Reprint, 1972. Texto em francês. (Paris: La Chevardière, 1759)

Uma tradução para o inglês de Eileen Hadidian é publicada como *A New Method for Learning to Play the Transverse Flute* (Bloomington: Indiana University Press, 1989). Uma tradução anterior de Pauline E. Durichen, "New Method for the Transverse Flute" apareceu em *Divisions*, Vol. 1 no. 1 (setembro de 1978): 20-34; Vol. 1 no. 2 (Dezembro. 1978): 28-46.

---

<sup>36</sup> *Tem[p]s* erro de francês no original. C.f. o título listado no Imslp.

---

[Charles] Delusse  
*L'art de la flûte traversière*  
[A arte da flauta transversal]  
Paris: the author, c. 1760. 49p

Delusse (c. 1720-1774), foi um flautista e compositor parisiense. Seu método de flauta *L'art*, que é extraído, em parte, de um método de violino intitulado *The Art of Playing on the Violin* de Geminiani (Londres, 1751), também apresenta ideias únicas sobre a técnica da flauta, incluindo uma forma curiosa de produzir o vibrato e uma introdução ao golpe de língua dupla.

Os pontos fortes especiais deste método estão em sua discussão sobre articulação, vibrato, harmônicos e em sua música. *L'art* é o primeiro método de flauta francês a mencionar o golpe duplo de língua. Delusse recomenda que a sílaba *lou* seja usada para o golpe duplo, ele dá um sinal que designa seu uso na partitura impressa, e proporciona um movimento Vivace em que ele indica quando deve ser usada. A articulação *hu* deve ser usada em movimentos lentos e delicados.

Delusse descreve três métodos de produção de vibrato. A primeira é um método curioso que exige que o flautista role o corpo da flauta para dentro e para fora manipulando o polegar esquerdo. O segundo método é um tipo de vibrato de ar produzido ativando os pulmões e soprando as sílabas *hou, hou*; este é o primeiro método no século XVIII que menciona o vibrato de ar. O terceiro método, o *flattement*, deve ser usado apenas em notas longas.

*L'art* é o primeiro método de flauta francês a mencionar os harmônicos e explicar como eles são estruturados, anotados e produzidos. Delusse fornece um movimento Largo usando numerosas sequências de harmônicos. É também o primeiro método de francês a atribuir afetos à maneira como os ornamentos são executados. O método está cheio de músicas interessantes. Primeiro encontramos prelúdios em vinte tonalidades. Em seguida, vemos muito cedo exemplos de estudos progressivos para flauta; métodos anteriores do século XVIII costumavam introduzir apenas alguns estudos musicais fáceis para acompanhar o texto. Finalmente, e talvez o mais curioso, o método contém doze caprichos longos e muito difíceis, também chamados de cadências. Segundo Bowers (1971, p. 330), esses caprichos são sem precedentes em dificuldade e estilo, e marcam o início do estudo de flauta na França. Três edições fac-símile estão atualmente disponíveis:

1. Genebra: Minkoff Reprints, 1973. De Paris edição de 1759 contendo apenas uma página de texto. [Publicado com Hotteterre, *Principes de la flûte traversière* (Paris, 1707).]
2. Columbus, Ohio: Early Music Fac-símiles. De Paris, edição de 1760.
3. Buren: Frits Knuf, 1980. De Paris edição de 1760. Com introdução e notas em inglês de Greta Moens-Haenen.

---

Lewis Granom  
*Plain and Easy Instructions for Playing on the German-Flute*  
*The Third Edition with Additions*

[Instruções simples e fáceis para tocar flauta alemã  
Terceira edição com adições]

London: T. Bennett, c. 1770. 174p

Granom (c. 1725-c. 1791) foi um flautista e trompetista de Londres. Seu *Instructions* representa o primeiro esforço de um inglês para fornecer ao flautista amador um método de flauta mais erudito do que o disponível atualmente nos pequenos livros populares de instruções em inglês de autores anônimos.

Enquanto algumas das instruções de Granom são emprestadas diretamente de fontes antigas, ele apresenta ideias originais sobre a produção do som (sugerindo que o flautista "retenha" a respiração), dá um relato detalhado das práticas de golpe de língua duplo e triplo, e não hesita em expressar sua antipatia pela recém-desenvolvida flauta com mais de uma chave. De fato, Granom's é o primeiro método com autoria conhecida a fazer referência a flauta com mais de uma chave. Ele não aprova as chaves adicionais, dizendo que elas complicam o instrumento e, ao contrário da crença popular, não permitem que a flauta toque mais afinada do que a flauta de uma chave.

O texto varia entre o cínico e bem-humorado, pois o autor expressa fortes opiniões pessoais sobre vários assuntos musicais e, posteriormente, nos fornece algumas passagens divertidas. Por exemplo, Granom adverte o flautista para não pedir conselhos ao vendedor sobre qual música comprar, pois ele pode "carregá-lo com todo o lixo que ele mesmo publicou."

Talvez o ponto forte deste método seja sua tabela de trinado de dezoito páginas; esta é a tabela de trinados mais detalhada para a flauta de uma chave a ser publicada em qualquer lugar. Cada trinado é mostrado com os dedilhados apropriados para a nota preparatória, nota principal e as duas notas finais.

Granom fornece instruções extensas sobre o golpe de língua duplo (*toot-tle*), um indício de sua crescente importância, especialmente na Inglaterra, durante a segunda metade do século XVIII. Ele nos dá a primeira instrução sobre o golpe de língua triplo encontrada em qualquer método de flauta, dizendo que as sílabas *toot-tle-too* devem ser usadas para notas agrupadas em três, e deve ser usado em todas as *gigas*. Sua instrução sobre o golpe de língua duplo e triplo foi plagiado em muitos métodos anônimos em inglês que se seguiram.

O método de Granom é o primeiro método de flauta a tentar definir claramente os comprimentos das *apogiaturas*, dando a maior *apogiatura* e a menor *apogiatura* valores específicos de duração. Ele diz que não há ornamento "tão universalmente aprovado e tão frequentemente usado" como a *apogiatura*.

As cópias estão listadas nos acervos dessas bibliotecas modernas: a Biblioteca do Congresso em Washington, D.C. e a Biblioteca Britânica em Londres.

---

Luke Heron  
*A Treatise on the German Flute*  
[Um tratado sobre a flauta alemã]  
London: W. Griffin, 1771. 78p

O Tratado de Heron marca a primeira grande contribuição para a instrução da flauta de uma chave feita por um inglês. O método é longo, erudito e completo. Heron apresenta seu método de forma florida e prolixa, mas ainda assim instrutiva.

A ênfase recorrente do texto é sobre como tocar a flauta musicalmente e sensivelmente em resposta aos afetos da música. Os afetos musicais são um assunto frequentemente abordado por escritores alemães, mas raramente por um inglês.

Os pontos fortes especiais do método são os capítulos sobre respiração, afinação, ornamentação e articulação. O Tratado de Heron é um dos primeiros métodos a abordar o assunto da respiração, dizendo que nenhuma força é necessária. Heron adverte o leitor contra a respiração aspirada *hogh*, indicando que é um erro comum.

Heron declara enfaticamente que a flauta pode ser tocada afinada apesar de muitos dos seus contemporâneos dizerem o contrário. Ele dedica muita discussão à afinação, exigindo que o flautista ouça, e sugere alterações específicas na embocadura para ajustar a afinação. Heron recomenda ainda o uso de um corpo intermediário mais curto durante os primeiros cinco minutos de execução para que a afinação do instrumento se mantenha baixa quando estiver frio.

O método de Heron reflete as mudanças nas práticas de ornamentação que ocorreram ao decorrer do século XVIII. Enquanto os primeiros métodos discutiam os muitos e variados ornamentos, os únicos ornamentos referidos por Heron são o trinado e a *appoggiatura* longa (aquela que recebe metade do valor da nota principal).

As sílabas de articulação tão comuns no início do século não são mencionadas aqui. Em vez disso, Heron recomenda o uso da sílaba *tit* (com claras instruções sobre onde colocar a língua) e enfatiza a importância de incorporar um bom golpe de língua duplo (*tit-tle*) durante a execução. Ele ainda adverte o flautista contra o excesso das notas ligadas, recomendando em vez disso uma alternância entre as notas ligadas e articuladas.

Que eu saiba, a única cópia existente deste método está na Biblioteca do Congresso em Washington, D.C.

---

Antonio Lorenzoni  
*Saggio per ben sonare il flauto traverse*  
[Ensaio para tocar bem a flauta transversal]  
Vicenza: Francesco Modena, 1779. 91p

O *Saggio* de Lorenzoni é o único método italiano importante para a flauta a aparecer no século XVIII. Cerca de um terço do material no método de Lorenzoni é tirado do *Versuch* de Quantz. O restante é material original ou emprestado de outros escritores (Jean D'Alembert, Jean Rousseau e Giuseppe Tartini). Apesar desse empréstimo de material, podemos supor que o *Saggio* reflete os gostos musicais da Itália do final do século XVIII.

Entre os pontos fortes do método está o capítulo sobre articulação. As complexas sílabas de articulação descritas por Quantz não são refletidas no método de Lorenzoni. Em vez disso, Lorenzoni prescreve o uso de três sílabas de articulação (*ti, di, ri*) em padrões simples. Ele também mostra o uso do ataque de ar (*hi*) em notas repetidas e em ritmos sincopados. Também é de grande importância a instrução sobre as práticas da performance de vários movimentos musicais (Rigadon, Prelúdio, etc.).

Uma edição fac-símile moderna está atualmente disponível:

Bolonha, Itália: Forni, n.d. Com introdução em italiano de F. Alberto Gallo.

---

Amand Vanderhaegen  
*Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte*  
[Método Novo e racional para a flauta]  
Paris: Boyer, c. 1790. 54p

Vanderhagen (1753-1822) foi um clarinetista holandês que se mudou para Paris no início dos seus 30 anos. Ele escreveu três obras de instrução para a flauta, a primeira delas, *Methode nouvelle*, é uma importante fonte sobre as práticas performáticas francesas do período. Especialmente notáveis são os capítulos que refletem as mudanças na articulação, práticas que ocorreram desde a publicação de *L'art de Delusse* (cerca de 1760): todas as sílabas de articulação são substituídas por padrões articulados e ligados. Vanderhagen gentilmente diz ao leitor quais padrões são apropriados quando o compositor não indica na partitura.

As características especiais do texto de Vanderhagen incluem sua atenção ao desenvolvimento à sonoridade, a execução do *messa di voce* e a hierarquia rítmica. Por todo texto, ele ressalta a importância de tocar com um belo som, que pode ser alcançado através da prática de movimentos lentos e de notas longas. Vanderhagen também aborda minuciosamente o assunto do *messa di voce*, fornecendo tanto uma explicação por escrito e com exercícios musicais para que o leitor aprenda a executá-lo no flauta. Sobre o tema da hierarquia rítmica, ele discute as pulsações fortes e fracas, para que o leitor possa aprender quais notas devem ser tocadas com mais peso.

Uma cópia existente encontra-se na Biblioteca Pública de Nova York. Nenhuma edição fac-símile moderna está atualmente disponível.

---

Johann George Tromlitz  
*Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*  
 [Instruções detalhadas e completas sobre como tocar flauta]  
 Leipzig: Adam Friedrich Bohme, 1791. 376p

O *Unterricht* de Tromlitz se destaca como um gigante entre os métodos de flauta do século XVIII, provavelmente o segundo em importância ficando atrás apenas do *Versuch* de Quantz. O autor (1725-1805) tinha uma formação em teoria, composição, construção de flauta e performance que é refletida na ampla cobertura do texto.

O método foi escrito principalmente para a flauta de uma chave, mas menciona o uso de chaves adicionais, o que Tromlitz diz que melhora o som e a afinação da flauta. Isto portanto, abre caminho para a flauta com mais de uma chave e o virtuosismo do século XIX. Os pontos fortes especiais do método de Tromlitz incluem seus capítulos sobre articulação, ornamentação e sonoridade.

Embora, segundo Corrette, as sílabas de articulação já fossem consideradas antiquadas na França por volta de 1739, elas ainda eram usadas na Alemanha no final do século. O relato de Tromlitz sobre as práticas de golpe de língua e notas ligadas constitui a discussão mais abrangente de articulação do que em qualquer método do século XVIII. Um movimento Allegretto, articulado de três maneiras, ilustra as regras de Tromlitz para aplicação de sílabas de articulação a várias combinações de notas ligadas e articuladas.

Tromlitz dedica cinquenta e sete páginas de seu método à ornamentação. Como Quantz, ele divide a ornamentação em duas categorias – ornamentos essenciais e ornamentos arbitrários. Um movimento Adagio ornamentado de três maneiras serve como exemplo.

Tromlitz defende o uso de uma embocadura mais flexível do que a descrita por métodos anteriores. Ele também recomenda um som uniforme em toda a tessitura da flauta - um conceito da sonoridade que antecipa o do século XIX. Uma edição fac-símile está atualmente disponível:

Buren: Frits Knuf, 1985. Com introdução em inglês por Frans Vester

Uma excelente tradução inglesa<sup>37</sup> de Ardal Powell é publicada como *The Virtuoso Flute-Player* (Cambridge & Nova York: Cambridge University Press, 1991). Com introdução por Eileen Hadidian.

Uma tradução completa para o inglês também pode ser encontrada em Linda Bishop Hartig, "*Johann George Tromlitz's Unterricht die Flöte zu spielen: A Translation and Comparative Study*" (dissertação de doutorado, Michigan State University, 1981). A tradução dos capítulos VIII-XV só aparece em "*Johann Georg Tromlitz's Flute Treatise: Evidences of Late Eighteenth Century Performance Practice*" de Eileen Hadidian, (tese D.M.A., Stanford University, 1979); disponível na Universidade Microfilms International, 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106 ([800] 521- 3042).

---

<sup>37</sup> Uma tradução em Espanhol feita por Manuel Morales foi publicada como "*Método minucioso y detallado para tocar la flauta*", (Dasí Flautas, S. L., 2012).



---

Francois Devienne  
*Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte*  
[Novo método teórico e prático para a flauta]  
Paris: Imbault, c. 1792. 77p

Quando o Conservatório de Música de Paris foi fundado em 1795, Devienne (1759- 1803) foi nomeado para sua equipe original de cinco professores de flauta. Seu método de flauta era imensamente popular no final do século XVIII e XIX e sobreviveu até 1950 em uma forma fortemente modificada. É o último método francês significativo para a flauta de uma chave. Devienne aprovou algumas das chaves extras, mas ele mesmo não as usou.

Os capítulos sobre articulação e ornamentação fazem deste método uma excelente fonte para o estudo das práticas performáticas francesas do período clássico. Os exemplos práticos de notas ligadas de Devienne são semelhantes aos encontrados em *Methode* de Vanderhagen publicado dois anos antes, e como Vanderhagen ele também sugere articulações apropriadas para uso quando nenhuma é indicada na partitura musical. Ele desaprova a prática do golpe de língua duplo, dizendo que não é natural e inibe nuances de articulação.

Trinados, grupetos e *apogiaturas* são os únicos ornamentos discutidos nos capítulos sobre ornamentação, refletindo o declínio da grande variedade de ornamentos que existia na França no início do século.

Uma edição fac-símile está atualmente disponível:

Florence: Studio per Edizioni Scelte, 1984. [Publicado em uma coleção intitulada *Tre Metodi per Flauto del Neoclassicismo Francese*, com fac-símiles de Vanderhagen, *Nouvelle méthode* (q.v.), e Cambini, *Méthode pour la flûte*.]

Uma tradução inglesa de William Montgomery aparece em sua dissertação de doutorado, "A Vida e Obras de François Devienne, 1759-1803" (Universidade Católica das Américas, 1975). Faltam exemplos musicais e duetos. Disponível na Universidade Microfilmes Internacional.

Os duetos estão disponíveis na Southern Music Company (San Antonio, Texas, 1967) e outros editores.

---

John Gunn  
*The Art of Playing the German-Flute on New Principles*  
[A arte de tocar flauta alemã segundo novos princípios]  
London: the author, c. 1793. 85p

John Gunn (c. 1765-c. 1824), um flautista escocês e professor de flauta e violoncelo, viveu e trabalhou em Londres. *The Art of Playing the German-Flute* foi o mais abrangente método de flauta que apareceu na Inglaterra no século XVIII e também um dos mais importantes a aparecer na Europa naquele século. Por sua aparição pontual e pelo tratamento responsável do tocar flauta, considero-o como um inestimável método de transição entre o século XVIII e o século XIX.

No capítulo inicial, Gunn fala cientificamente sobre as propriedades do som musical - uma abordagem ao assunto que é única entre os métodos de flauta do século XVIII. Gunn também oferece uma abordagem racional e científica para a produção da sonoridade. O resultado é um relato mais detalhado do que o encontrado em outros livros do século XVIII. O método de Gunn reflete o conflito que existia entre os conceitos ingleses do som grande e brilhante produzido pela flauta multi-chaves e o antigo ideal de um som colorido e suave produzido pela flauta de uma chave. Ele aprovou os dois tipos de timbre, recomendando um som às vezes cheio e às vezes tenro, proporcionando assim variedade na maneira de tocar.

*The Art* não lida com a ornamentação e a articulação tanto quanto os métodos anteriores fizeram, mas a informação que Gunn fornece reflete as práticas de performance clássica da época. Aprendemos que as práticas de articulação eram simples em comparação com aqueles do início do século XVIII: Gunn recomenda o uso de um simples *t ou d* para uso geral e ele introduz novas sílabas para o golpe de língua dupla (*teddy ou tiddy*).

Em uma interessante discussão sobre a forma expressiva de tocar, Gunn traça uma analogia útil entre expressão oratória e expressão musical e prossegue discutindo os ritmos naturais inerentes às frases musicais.

Uma edição fac-símile está atualmente disponível:

Marion, Iowa: Janice Dockendorff Boland, 1992. Com introdução de Janice Dockendorff Boland.

## Métodos Listados por Nacionalidade

Francês	Inglês	Alemão	Holandês	Italiano
Hotteterre <i>Principes</i> (1707)				
	Prelleur <i>Modern Musick-Master</i> (1730) (a translation of Hotteterre)			
Corrette <i>Méthode</i> (c. 1734)		Quantz <i>Versuch</i> (1752)		
			Mahaut <i>Nieuwe Manier</i> (1759)	
Delusse <i>L'art</i> (c. 1760)				
	Granom <i>Instructions</i> (c. 1770)			
	Heron <i>Treatise</i> (1771)			
				Lorenzoni <i>Saggio</i> (1779)
Vanderhagen <i>Méthode</i> (c. 1790)				
		Tromlitz <i>Unterricht</i> (1791)		
Devienne <i>Nouvelle méthode</i> (c. 1792)				
	Gunn <i>The Art</i> (c. 1793)			

## Apêndice B

### REPERTÓRIO PARA O INICIANTE NA FLAUTA DE UMA CHAVE

*...devo dar um conselho necessário, que é, não pergunte a um vendedor de música a sua opinião na escolha da sua música, especialmente se ele publicar por conta própria; pois em vez de recomendar as obras de autores aprovados, ele imediatamente carrega você com todo o lixo que ele mesmo publicou....*

Granom (c. 1770, p. 18-19)

Abaixo estão listados solos e duetos fáceis para a flauta de uma chave. Comece com aqueles que funcionam com um ou dois sustenidos cujos alcances não vão acima do Mi<sup>1</sup>. Trabalhos alemães e italianos nesta lista são um pouco mais fáceis do que os trabalhos franceses, em grande parte porque as primeiras obras francesas são mais ornamentadas.

Resista à tentação de atacar o repertório principal como um flautista de uma chave iniciante. Por favor, salve as Sonatas de J. S. Bach para mais tarde, quando você puder tocar bem afinado, dominar as tonalidades difíceis e compreender as práticas de performance apropriadas.

Muitas vezes, uma edição moderna e uma edição fac-símile são listadas. Quando estiver disponível, eu recomendo fortemente que o flautista localize uma edição fac-símile (não editada) do trabalho selecionado e compare-o com a edição moderna (muitas vezes editada). Imagine edições fac-símile simplesmente como fotocópias do manuscrito original. Com uma edição fac-símile em mãos, você terá a oportunidade de tomar decisões editoriais independentes com base no conhecimento em primeira mão das práticas de performance do século XVIII.

Esteja ciente de que até o início da década de 1720, as músicas francesas para flauta eram escritas na clave francesa de violino (notada uma terça mais baixa na pauta). Realmente não é difícil ler uma edição fac-símile em uma clave francesa de violino; basta ler a clave de fá e transpor as oitavas. Também esteja ciente de que em edições fac-símile com uma linha de baixo contínuo, a parte do teclado aparece como uma única linha do baixo que não foi realizada.

Duas lojas de varejo para compra de edições fac-símile, são elas: a The Early Music Shop of New England (65 Boylston St., Brookline, Massachusetts 02146), e OMI [Old Manuscripts & Incunabula] (PO Box 6019, FDR Station, Nova York, NY 10150). As seguintes editoras de música são conhecidas por suas edições fac-símile:

- Autographus Musicus (Bandhagen, Suécia)
- Edição Amadeus (Zurique, Suíça)
- Edições Minkoff (Genebra, Suíça)
- Edições Musicales Aug. Zurfluh (Paris, França)
- Frits Knuf (Buren, Holanda)
- Fac-símiles dos artistas / Broude Brothers Limited (Williamstown, Massachusetts)
- Studio per Edizioni Scelte [abreviado SPES] (Florença, Itália)

[Nota do tradutor: Atualmente podemos encontrar e baixar diversas edições fac-símile gratuitamente no site <https://imslp.org>, também é possível comprar as edições em lojas online como <https://www.musimed.com.br>, <https://www.sheetmusicplus.com> e <https://www.stretta-music.com>. Existem também alguns sites que contém boas informações e dicas sobre a flauta de uma chave como por exemplo: <https://www.traversopractice.net/>, <https://www.flutehistory.com> e <https://amandamarkwick.com/2011/08/advice-for-traverso-beginners/>.]

## Solos Fáceis

- Albinoni, Tomaso** (1671-1751) Italiano  
*Sonata em Ré maior, nº. 5 para flauta e baixo contínuo* (c. 1740). Publicado originalmente como *Six Sonatas da Camera*  
 Pub: Amadeus 1974 Editado: Walter Kolneder  
 Tom: Ré Maior (Si menor) Extensão: Ré' ao Mi'''  
 Uma obra muito curta de quatro movimentos. A edição Amadeus, publicada como *Due Sonate*, também inclui uma sonata em Mi maior.
- Bach, Carl Philipp Emanuel** (1714-1788) Alemão  
*Sonata em Sol maior para cravo e flauta* (1754) (WOT 85)  
 Pub: Ricordi (SY634) 1955 Editado: Gustav Scheck, Hugo Ruf  
 Breitkopf & Hartel 1955  
 Tonalidade: Sol Maior Extensão: Ré' a Mi'''  
 Uma encantadora obra em três movimentos. Alcance fácil, ritmos fáceis, poucos acidentes.
- Corrette, Michel** (1709-1795) Francês  
*Sonata em Mi menor Op. 25 No. 4 para cravo e flauta...* "Les amusements d'Apollon chez le Roi Admète"  
 Pub: Schott 1967 Editado: Hugo Ruf  
 Tonalidade: Mi menor (Mi maior) Extensão: Ré' a Mi'''  
 Uma obra em três movimentos. O segundo movimento *Affettuoso* é uma boa maneira de começar a trabalhar em Mi maior, com sua extensão do Mi' a Si''.
- Hotteterre, Jacques (le Romain)** (1674-1763) Francês  
*Ecos para flauta solo*. Publicado em 1708 na coleção *Pièces pour a flûte traversière*.  
 Pub: Barenreiter 1952 Editado: Hans Peter Schmitz  
 Schott (ED 11631) 1948  
 Tonalidade: Sol Maior Extensão: Ré' a Dó'''  
 Uma das minhas músicas favoritas. Um breve trabalho em dois movimentos. *Ecos* é encontrado no final do livro de métodos *Querflöte und Querflötenspiel* por Hans Peter Schmitz (pub: Barenreiter). Disponível em edição fac-símile (clave francesa de violino) da SPES.
- Hotteterre, Jacques (le Romain)** (1674-1763) Francês  
*Suite em Ré Maior Op. 2 No. 1 para flauta e baixo contínuo*. Publicado em 1715 como *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse*.  
 Pub: Nova Music (NM133) 1979 Editado: David Lasocki  
 Música Rara (2109) 1985 Charles Smith  
 Ricordi (SY638) 1955 Gustav Scheck, Hugo Ruf  
 Tonalidade: Ré Maior (Si menor) Extensão: Ré' a Dó'''

Uma suíte de cinco movimentos, mais fácil que a suíte de Hotteterre em Mi menor. Uma boa maneira de começar o estudo da ornamentação francesa que Hotteterre explica no prefácio. A ornamentação torna a suíte mais difícil do que parece na superfície. Fácil extensão. Também disponível em edição fac-símile (em clave francesa de violino) da SPES.

**Hotteterre, Jacques (le Romain) (1674-1763)**

Francês

Suíte em Mi menor Op. 2 no. 4 para flauta e baixo contínuo. Publicado em 1715 como *Premier livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse*.

Pub: Nova Music (NM146) 1980

Editado: David Lasocki

Barenreiter (3316) 1956

Hugo Ruf

Tonalidade: Mi menor (Mi maior)

Extensão: Ré' a Dó'''

Uma deliciosa suíte de sete movimentos. Disponível em edição fac-símile (em clave francesa de violino) da SPES.

**La Barre, Michel de (1674-1744)**

Francês

*Premier livre de pièces pour la flûte traversière avec la basse continue. (1702)*

Pub: fac-símiles dos artistas

Tonalidade: Ré Maior, Sol Maior, Mi Menor,  
Sol menor, Ré menor

Extensão: Ré' a Mi'''

Uma coleção de cinco suítes para flauta e teclado. Betty Bang Mather (*French Noels*) escreve que este livro é a primeira edição de peças escritas especificamente para flauta solo. Comece com as suítes em tonalidades com sustenidos; experimente-as primeiro sem ornamentos. Disponível apenas em edição fac-símile (em clave francesa de violino).

**La Barre, Michel de (1674-1744)**

Francês

Suíte em Sol Maior ("*L'inconnue*") (1710). Originalmente publicado como uma peça de um conjunto de nove suítes em *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, avec la basse continue* (Paris, 1710)

Pub: Richli 1952

Tonalidade: Sol Maior

Extensão: Ré' a Dó'''

Um dos primeiros trabalhos para flauta que foi escrito na corte de Luís XIV. Os dois movimentos (Lentement-Vivement e Chaconne) são escritos em movimentos em graus conjuntos e contêm poucos acidentes. Disponível em edição fac-símile (em clave francesa de violino) da Performers' Fac-símiles e SPES.

**Loeillet, Jean Baptiste (de Gant) (1680-1730)**

Francês na Inglaterra

Sonata em Mi menor Op. 3 no. 7 (1729). Originalmente publicada como *XII Solos, six for a common flute [recorder] and six for a German flute [transverse flute]*

Pub: Leduc 1974

Editado: Pierre Poulteau

Amadeus 1983

Tonalidade: Mi menor (Sol maior)

Extensão: Ré' a Dó'''

Uma sonata mais fácil de cinco movimentos. Eu toquei isso em um dos meus primeiros concertos de flauta barroca. Amadeus publicou todas as 12 sonatas em Op. 3 em uma edição de quatro volumes (solicite o volume que contém a sonata em mi menor).

**Marais, Marin (1656-1728)**

Francês

Les Folies d'Espagne para flauta solo (1701)

Pub: Barenreiter (BA3311) 1956

Editado: Hans-Peter Schmitz

Masters Music (MI 145) s.d.

Hans-Peter Schmitz

G. Schirmer (48710) 1987  
 Louise Moyse  
 Tonalidade: Mi menor  
 Extensão: Ré' a Ré'''  
 Estas deliciosas variações para flauta desacompanhada são retiradas de *Variations in D minor for viola da gamba*. Marais as compôs para que pudessem ser tocadas na flauta transversal, bem como na gamba. Graduado de fácil a médio. Também disponível para flauta e baixo contínuo conforme publicado por Leduc (1978) (a publicação Leduc mantém a tonalidade original de Ré menor) ou Zimmerman (1983). Disponível em edição fac-símile (em Clave francesa de violino) da SPES.

**Marcello, Benedetto** (1686-1739) Italiano  
 Sonata nº. 12 em Sol maior. Originalmente publicado como *XII Solos for a German flute... Op. 1*(1132)  
 Pub: Editio Musica (ZI3476-7) 1989 Editado: Istvan Mariassy  
 Amadeus (BP2056-7) 1982 Willy Hess  
 Tonalidade: Sol maior (Mi menor) Extensão: Sol' a Mi'''  
 Uma obra de quatro movimentos com poucos acidentes e ritmos fáceis. Muito fácil – uma boa peça inicial. Todas as doze Sonatas são publicadas em fac-símile pela Performers' Fac-símiles e SPES.

**Quantz, Johann Joachim** (1697-1773) Alemão  
 6 Sonatas para flauta e baixo contínuo (c. 1730). Originalmente publicado por Walsh em Londres como *Solos for a German Flute, a Hoboy or Violin... Op. 2*  
 Pub: Muller 1965 Editado: Dieter Sonntag  
 Tonalidade: Ré Maior, Sol Maior, Mi Menor, Extensão: Ré' a Ré'''  
 Lá Maior  
 Cada sonata consiste em quatro ou cinco movimentos curtos. No todo as sonatas não são fáceis, mas alguns movimentos selecionados são ótimas peças para iniciantes. Altamente recomendado.

**Quantz, Johann Joachim** (1697-1773) Alemão  
 6 Sonatas para flauta e baixo contínuo. Originalmente publicado como *Sei Sonate a Flauto Traversiere Solo, e Cembalo Op. 1*.  
 Pub: Schott (ED 8007) 1994 Editado: Hugo Ruf  
 Tonalidades: Ré Maior, Mi Menor, Sol Maior Extensão: Ré' a Ré'''  
 As seis sonatas aparecem em dois volumes. Recomendo o Volume II (sonatas 4, 5 e 6) por suas tonalidades mais fáceis. Cada sonata é uma obra de três movimentos.

**Quantz, Johann Joachim** (1697-1773) Alemão  
 Sonata em mi menor para cravo e flauta  
 Pub: Schott (5724) 1968 Editado: Hugo Ruf  
 Tonalidade: Mi menor Extensão: Ré' a Ré'''  
 Uma boa peça inicial em uma tonalidade fácil.

**Ranish, John Frederick** (1693-1777) Inglês  
 Sonata em si menor, Op. 2 no. 3 para flauta e baixo contínuo (1744). Originalmente publicado como *XII Solos for the German flute... Op. 2*  
 Pub: Oxford 1971 Editado: Richard Platt  
 Tonalidade: Si menor Extensão: Fá#' a Ré'''  
 Uma deliciosa, mas fácil, sonata de três movimentos com a qual começar a trabalhar em Si menor. Extensão limitada.

**Roseingrave, Thomas** (1688-1766) Inglês

Duas sonatas para flauta e baixo contínuo (1728). Originalmente publicado como *XII Solos for a German flute with a Through Bass for the Harpsichord*

Pub: Oxford 1975

Editado: Richard Platt

Tonalidade: Sonata Nº 4 em Sol menor

Faixa: Sonata nº 4: Ré' a Ré'''

Sonata nº 7 em Dó maior

Sonata nº 7: Mi' a Dó'''

Essas obras de quatro e cinco movimentos são curtas: uma sonata inteira leva apenas cinco para seis minutos. Solos fáceis para introdução com essas tonalidades menos comuns. Todos os doze solos disponíveis em *Performers' Facsimiles*.

**Telemann, Georg Philipp** (1681-1767)

Alemão

12 Fantasias para flauta sem baixo.

Pub: Amadeus (BP370) 1992

Editado: Peter Reidemeister

Bärenreiter (2971) 1976

Günter Hauswald

Musica Rara (2167) n.d.

Tonalidade: até 4# e 2b

Extensão: Ré' a Mi'''

Embora essas obras sérias e encantadoras sejam muito difíceis para o flautista iniciante, dê uma olhada nos movimentos finais de cada fantasia. Eles geralmente são movimentos de danças e um pouco mais fáceis do que os movimentos anteriores. Para flauta solo. As edições Musica Rara e Amadeus incluem um fac-símile. A edição *Bärenreiter* tem notas erradas nas Fantasias 11 e 12.

## COLEÇÕES

### **Baroque Flute Pieces 5 volumes**

Pub: Associated Board of Royal School of Music 1995

Editado: Richard Jones

Tonalidade: Principalmente Ré Maior, Sol Maior, Mi Menor

Extensão: Ré' a Ré'''

Uma antologia graduada de cinco volumes de música do início e de meados do século XVIII. Volumes I e II recomendados para iniciantes. O volume I consiste em vinte e sete movimentos curtos (principalmente movimentos de dança). Volume II é um pouco mais difícil, e consiste em dezesseis movimentos extraídos de obras maiores. Incluem conhecidos compositores franceses, alemães e ingleses. Lindamente editado. Instruções claras sobre a execução correta dos ornamentos. Para flauta e teclado com parte separada do baixo contínuo. Altamente recomendado.

### **Music for Flute and Basso Continuo 1700-1750**

Pub: Oxford 1972

Editado: Richard Platt

Tonalidade: várias

Extensão: Ré' a Mi'''

Uma coleção de movimentos selecionados de sonatas para flauta compostas entre 1700-1750. Uma boa coleção representando uma variedade de estilos por compositores ingleses, franceses e italianos em várias tonalidades.

### **The Musick for the Royal Fireworks [and Other Works], set for the German Flute, Violin, or Harpsichord.**

Pub: Performers' Facsimiles (114) 1993

Tonalidade: Ré Maior, Sol Maior, Ré Menor

Extensão: Ré' a Ré'''

Onze transcrições de um contemporâneo anônimo de Handel. Movimentos curtos e fáceis (minuetos, marchas etc.) extraídos de temas do Royal Fireworks de Handel e outras obras. Para flauta de uma chave e cravo. Disponível apenas em edição fac-símile; o tecladista deve perceber a linha de baixo figurada.



**Melodias de Flauta de Riley (1814 e 1816)**

Pub: Da Capo Press 1973

Editado: Uma edição fac-símile

Tonalidade: várias

Extensão: Ré' a Sol'''

Uma coleção de cerca de 700 músicas curtas populares nos EUA durante os anos de 1800. A maioria está em Ré maior e Sol maior. Muito fácil. Livro de capa dura. Para flauta solo.

**60 Favorite Airs in the Gallant Style**

Pub: Fischer 1978

Editado: Betty Bang Mather

Tonalidade: várias

Extensão: Ré' a Ré'''

Outra coleção favorita. Peças muito curtas e fáceis para flauta solo. Inclui introdução que descreve de forma concisa e clara as práticas performáticas apropriadas ao século XVIII. No momento da redação deste artigo, esta coleção não estava impressa.

**30 Virtuoso Selections in the Gallant Style for Unaccompanied Flute**

Pub: Fischer 1975

Editado: Betty Bang Mather

Tonalidade: várias

Extensão: Ré' a Sol'''

Uma coleção de obras para flauta solo reunidas de seis diferentes coleções do século XVIII. Uma das minhas coleções favoritas. A maioria das obras tem apenas um ou dois sustenidos. A extensão é de fácil a difícil. A introdução contém notas breves e claras.

**A Very Easy Baroque Album, Vol. II**

Pub: Novello 1991

Editado: Trevor Wye

Tonalidade: várias

Extensão: Ré' a Ré'''

O Volume Dois consiste em dezoito movimentos curtos de obras de Blavet, Vivaldi, Philidor, Hotteterre e Roman. Para flauta e teclado. As seleções são fáceis.

**Warlike Musick (1760)**

Pub: Oxford 1974

Editado: Philip Ledger

Tonalidade: Ré Maior, Sol Maior, Fá Maior,  
Mi menor

Extensão: Ré' a Ré'''

Esta edição de 18 peças curtas foi originalmente compilada por John Walsh e publicado em Londres em 1760. A música reflete a atividade militar deste período. Publicado aqui com baixo contínuo, mas alguns podem ser executados de forma eficaz para flauta solo.

## ESTUDOS

**Frederico, o Grande e Johann Joachim Quantz**

Alemão

*Das Flötenbuch Friedrichs des Grossen: 100 Tägliche Übungen für Flöte.* [100 Exercícios Diários para Flauta]

Pub: Breikopf &amp; Hartel (5606) 1934

Editado: Erwin Schwarz-Reiflingen

Tonalidade: vários

Extensão: Dó' a Lá'''

Estes 100 Exercícios Diários são extraídos de um conjunto de quatro volumes de exercícios para flauta de Frederico o Grande e Quantz. Contém passagens de peças conforme recomendado por Quantz para começar a praticar.

**Quantz, Johann Joachim (1697-1773)**

Alemão

*Caprices, Fantasias and Beginner's Pieces for Flute Solo and Basso Continuo*

Pub: Amadeus (BP 2050) 1980

Editado: Winfried Michel e Hermien Teke

Tonalidade: até 4# e 7b

Extensão: Ré' a Lá'''

Uma coleção de sessenta estudos e peças de recital. A maioria varia em dificuldade de médio a difícil - no entanto, há uma seção (começando com o número 24) de trabalhos para flauta e baixo contínuo adequados para o iniciante. Algumas das músicas são na verdade, de um sujeito chamado J. M. Blockwitz. O manuscrito está localizado na Biblioteca Real em Copenhague.

**Quantz, Johann Joachim (1697-1773) alemão***Solfeggi pour la flûte traversière avec l'enseignement, Par Monsr. Quantz (c. 1729- 41)*

Pub: Amadeus (GM585) 1978

Editado: Winfried Michel e Hermien Teske

Tonalidade: até 4# e 4b

Extensão: Ré' a Sol'''

Mesmo que eu classifique este livro de moderado a difícil, escolhi listá-lo aqui porque todo flautista de uma chave deveria saber disso. Os estudos e excertos neste caderno foram a base para a prática diária de flauta de Frederico, o Grande. Isto contém as sugestões de Quantz para aplicar a desigualdade e as sílabas de articulação à frase musical, bem como sugestões de dedilhados alternativos. Edição fac-símile por Winterthur (disponível na OMI). Como um artigo complementar, veja Claire A. Fontijn, "*Quantz's unegal: implications for the performance of 18th-century music.*" *Early Music*, 23:1 (fevereiro de 1995), 55-62. O *Solfeggi* de Quantz é usado como trampolim para discussão das notas *inégal*.

**DUETOS FÁCEIS****Blavet, Michel (1700-1768)**

Francês

*Premier Recueil de Pièces* [Primeiro Livro de Peças. Pequenas Árias, Minuetos etc.] (c. 1755)

Pub: Fac-símile por Zurfluh 1967

Tonalidade: Ré, Sol e Fá Maior

Extensão: Ré' a Ré'''

Mi, Sol, Ré, e Lá menor

Sessenta e nove ótimos duetos desacompanhados de Blavet, que usou seus próprios temas e os de outros mestres barrocos. Algumas músicas têm variações ou *doublés*. Para os iniciantes é melhor ver os minuetos mais simples com um e dois sustenidos. Também disponível em edição fac-símile por *Les gravures et impressions musicales A*, Brousse— fac-símile está na clave de Sol. *Le Recueil de Pieces* contém dois solos desacompanhados, incluindo uma Giga que é publicada em uma edição moderna por Broekmans.

**Blavet, Michel (1700-1768)**

Francês

*Deuxième Recueil de Pièces* (Segundo Livro de Peças. Pequenas Árias, Minuetos etc.)

Pub: Fac-símile por Zurfluh 1990

Tonalidade: Ré, Sol e Fa Maior

Extensão: Ré' a Ré'''

Mi, Sol, Ré e Lá menor

Setenta e três grandes duetos sem acompanhamento de Blavet, que usa seus próprios temas e os de outros mestres barrocos. Algumas músicas têm variações ou *doublés*. Novamente, o iniciante pode começar com os minuetos mais simples com um e dois sustenidos. O fac-símile está na clave de Sol.

**Devienne, François (1759-1803)**

Francês

*Achtzehn Kleine Flotenduetten* [18 Pequenos Duetos para Flautas]. Originalmente publicado como *Dix huit Duos* no método de Devienne chamado *Nouvelle Méthode* c. 1792.

Pub: Schott 1968

Tonalidade: Até 3# e 2b

Extensão: Ré' a Mi'''

Devienne, um dos primeiros professores de flauta do Conservatório de Paris, compôs músicas no estilo clássico para a flauta de uma chave. Estes duetos são muito fáceis e contêm poucos ornamentos. Eu recomendo fortemente que você os leia com um amigo; você vai aprender muito sobre a afinação tocando duetos fáceis. Disponível em fac-símile comprando o método de Devienne *Nouvelle Méthode* (pub: SPES).

**Devienne, François (1759-1803)**

Francês

*Six Duets for two flutes Op. 82*

Pub: Peters (Nr. 8366) 1973

Editado: H. Bohme

International (1655) n.d.

Belwin 1976

Tonalidade: Ré Maior, Sol Maior

Extensão: Ré' a Fá#'''

Esses duetos são bem fáceis; eles contêm pouquíssima ornamentação. Cada um dos seis duetos tem dois movimentos.

**Fesch, Willem de (1687-1761)**

Holandês

*Six Sonatas for two flutes Op. 9* (1743)

Pub: Universal (UE19512) 1995

Editado: Gerhard Braun

Tonalidade: Ré Maior, Sol Maior, Lá menor,

Extensão: Ré' a Mi'''

Ré menor, Mi menor

Este compositor holandês viveu os últimos trinta anos de sua vida em Londres e escreveu no estilo de Handel. Algumas dessas sonatas são desafiadoras, então comece com os movimentos mais fáceis e nas tonalidades mais fáceis. Bem escrito e cuidadosamente editado.

**The French Noel**

Francês

Pub: Indiana Univ. Imprensa 1996

Editado: Betty Bang Mather & Gail Gavin

Tonalidade: Ré Maior, Ré Menor

Extensão: Ré' a Ré'''

Em 1725, foi publicada uma antologia de Músicas Francesas de Natal para dueto de flautas. Esses duetos fáceis e curtos são republicados aqui, completos com textos acadêmicos sobre formas, passos de dança para melodias iniciais, e performance de canções de Natal. Recomendado "para aqueles que desejam aprender a verdadeira arte de tocar as pequenas árias francesas." Ver capítulo Quatro "*Performance of Noel Melodies*" para dicas sobre práticas performáticas.

**Handel, Georg Friedrich (?) (1759-1803)**

Alemão

*Six Sonatas for two unaccompanied flutes*. Originalmente publicado em Paris por LeClerc.

Pub: Zanibon (6325) 1994

Editado: Gian-Luca Petrucci

Tonalidade: Mi menor, Sol maior, Lá maior,

Extensão: Ré' a Mi'''

Si menor, Ré maior, Mi maior

Não temos certeza se esses belos duetos podem ser atribuídos a Handel. No entanto, eles exibem originalidade e eu os recomendo. Cada sonata tem quatro movimentos. Eles não são fáceis, mas ficam bem sob os dedos.

## BIBLIOGRAFIA ANTES DE 1853

**Alexander, James.** *Alexander's Improved Preceptor for the Flute*. Londres: J. Sandford, c. 1830.

As músicas deste livro para flautistas amadores são usadas neste método.

**Arnold, [Samuel].** *Dr. Arnold's New Instructions for the German-Flute*. Londres: Harrison & Co., 1787.

As músicas deste livro para flautistas amadores são usadas neste método.

**Bach, Carl Philipp Emanuel.** *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlim: o autor, 1753. Tradução inglesa de William J. Mitchell publicada como *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (Nova York: W. W. Norton, 1949; Londres: Cassell, 1951).

Contém informações úteis sobre ornamentação e hierarquia rítmica.

**Blavet, Michel,** *le Recueil de Pieces: Petits, Airs, Brunettes, Menuets, etc.* Paris: pelo autor, c. 1755. Reimpressão do Fac-símile, Paris: Editions Aug. Zurfluh. n.d.

As músicas deste livro para flautistas amadores são usadas neste método.

**Cahusac, Thomas.** *Cahusac's Pocket Companion for the German Flute*. Londres: Impresso e vendido por T. Cahusac, c. 1780.

Uma cópia deste pequeno livro está guardada na sala de livros raros da Biblioteca de Música Rita Benton da Universidade de Iowa. As melodias deste livro são usadas neste método.

**Corrette, Michel.** *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*. Paris: Boivin & Le Clerc, c. 1734. Tradução inglesa por Carol Reglin Farrar publicada pelo Institute of Mediaeval Music as *Michel Corrette and Flute- Playing in the Eighteenth Century* (Brooklyn, Nova York, 1970).

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A.

**Couperin, François.** *L'Art de toucher le Clavecin*. Paris: pelo autor, 1716. Tradução inglesa por Margery Halford publicado como *Couperin: L'art de toucher le clavecin* (Port Washington, New York: Alfred Publishing Co., 1974).

Contém informações úteis sobre ornamentação. Com notas introdutórias.

**The Delightful Pocket Companion for the German Flute.** Londres: R. Bremner, c. 1763. Uma reedição da edição publicada por J. Simpson in c. 1745.

As músicas deste livro para flautistas amadores são usadas neste método.

**Delusse, [Charles].** *L'art de la flûte traversière*. Paris: O autor, c. 1760. Edições Fac-símiles publicadas por Minkoff (Geneva, 1973) and Frits Knuf (Buren, The Netherlands, 1980).

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

**Devienne, François.** *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte*. Paris: Imbault, c. 1792. Edição Fac-símile publicada pelo Studio per Edizioni Scelte (Florence, Italy, 1984). Tradução moderna em inglês na dissertação de Ph. D de William Montgomery "The Life and Works of Francois Devienne, 1759-1803" (Catholic University, 1975).

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

**Fürstenau, Anton Bernhard.** *Die Kunst des Flotenspiels*. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1844. Edição Fac-símile publicada por Frits Knuf (Buren, Holanda, 1990). Tradução em Inglês por Janet E. Houston na sua dissertação *The Art of Flute Playing by A. B. Fürstenau: Translation and Commentary* (The Juilliard School, 1994).

A. B. Fürstenau tocou a flauta com chaves. Em seu tratado, ele declara que a flauta de uma chave é definitivamente uma invenção alemã, realizada pelo fabricante de flautas de Nuernberg Denner.

**Geminiani, Francesco.** *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello, and Harpsichord*. Londres: pelo autor, c. 1747.

Desde a breve introdução de duas páginas de Geminiani às dezoito páginas de música dá ao leitor insights sobre o que ele considerava "bom gosto".

----- *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londres, 1749. Edição Fac-símile publicada por Da Capo Press (Nova York, 1969). Introdução de Robert Donington.

Uma boa referência geral da performance do século XVIII. Contém quatro arias encantadoras com sabor irlandês para flauta e baixo cifrado.

**Granom, Lewis.** *Plain and Easy Instructions for Playing on the German-Flute*. Terceira edição com adições. Londres: T. Bennett, c. 1770.

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

**Gunn, John.** *The Art of Playing the German-Flute on New Principles*. Londres: O autor, c. 1793. Edição Fac-símile publicada por Janice Dockendorff Boland (Marion, Iowa, 1992). Com introdução de Janice Dockendorff Boland.

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

**Hawkins, Sir John.** *A General History of the Science and Practice of Music*. Primeira publicação em 5 vol., Londres: Payne and Son, 1776. Reimpressão, 2 vols., Nova York: Dover, 1963.

**Heron, Luke.** *A Treatise on the German Flute*. Londres: W. Griffin, 1771.

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

**Hotteterre, Jacques.** *Principes de la flute traversiere, ou flute d'Allemagne*. . . Paris: Christophe Ballard, 1707. Tradução em inglês com introdução por David Lasocki publicado por Praeger como *Principles of the Flute, Recorder and Oboe* (Nova York, 1968).

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

**James, William Nelson.** *A Word or Two on the Flute*. Edimburgo: Charles Smith & Co., 1826. Terceira edição, com introdução adicional. Londres: Tony Bingham, 1982.

Um livro pequeno e encantador do século XIX que fala francamente dos primeiros flautistas e considerações sobre a performance.

**Keith, Robert William.** *A New & Complete Preceptor for the German Flute*. Londres: o autor, c. 1815.

Veja o relato de Keith sobre embocadura de flauta e produção do som.

**Lindsay, Thomas.** *The Elements of Flute-Playing*. Londres: o autor, 1828-30.

Um método inglês substancial de flauta. Contém informações sobre cuidados e reparos da flauta e tempo das pulsações. Exercícios do método de Lindsay são usados neste livro.

**Longman and Lukey.** *Longman and Lukey's Art, (in Miniature) of blowing or playing on ye German Flute*. 2 vols, Londres: Os autores, c. 1775.

As músicas deste livro para flautistas amadores são usadas neste método

**Lorenzoni, Antonio.** *Saggio per ben sonare il flautotraverso*. Vicenza: Francesco Modena, 1779. Edição Fac-símile publicada por Forni (Bolonha, Italia, n.d.) com introdução em Italiano por F. Alberto Gallo.

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

**Mahaut, Antoine.** *Nieuwe Manier om binnen korten tyd op de Dwarsfluit te leeren speelen. / Nouvelle Methode pour apprendre en peu de tem[p]s a jouer de la flute traversiere*. Segunda edição. Amsterdã: J. J. Hummel, 1759. Tradução em inglês por Eileen Hadidian publicado por Indiana University Press como *A New Method for Learning to Play the Transverse Flute* (Bloomington, Indiana, 1989).

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

**Mattheson, Johann.** *Das Neu-Eroffnete Orchestre*. Hamburgo: Benjamin Schillers, 1713.

Uma boa fonte para ler sobre os afetos atribuídos a determinadas tonalidades na música do início do século XVIII. Tradução parcial para o inglês por Rita Katherine Steblin em sua dissertação de doutorado "Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries: A Historical Approach" (Universidade de Illinois, 1981).

----- *Der vollkommene Capellmeister*, 1739. Tradução em Inglês por Ernest C. Harriss publicado por UMI Research Press (Ann Arbor, MI, 1981).

Uma boa fonte para o estudo da hierarquia rítmica (tradução inglesa, páginas 344-63).

**Miller, Edward.** *The New Flute Instructor*. Londres: Broderip & Wilkinson, c. 1799.

Um livro inglês de instruções para flautistas amadores.

**Mozart, Leopold.** *Versuch einer grundlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756. Tradução em Inglês por Editha Knocker publicado por Oxford University Press como *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* (Londres, 1948, 1951, 1985).

O pai de Wolfgang Amadeus Mozart escreve sobre ornamentação e arcos de violino, que nos dão uma visão das práticas de articulação e hierarquia rítmica.

**Muffat, Georg.** Preface to *Florilegium Secundum*. Passau, 1698. Ed. H. Rietsch, *Denkmäler der Tonkunst in Osterreich*, Jahrgang 2/2 (Vienna, 1895). Tradução por Kenneth Cooper and Julius Zsako, "Georg Muffat's Observations on the Lully Style of Performance." *Musical Quarterly* 53 (1967), 220-245.

Referências selecionadas sobre métrica e performance são citadas por George Houle em um artigo publicado na *Historical Performance*. Veja a referência de Houle nesta bibliografia.

**Müller, August Eberhard.** *Elementarbuch fur Flotenspieler*. Leipzig: Peters, c. 1815. Tradução moderna em inglês na dissertação de Margaret Stevens Lichtmann's "A Translation with Commentary of August Eberhardt Müller's *Elementarbuch fur Flotenspieler*" (Universidade de Boston, 1982).

Müller foi um compositor e intérprete alemão altamente respeitado. Seu método é tanto para a flauta de uma chave quanto para a flauta com chaves adicionais e contém 45 páginas de exercícios.

**Nicholson, Charles.** *School for the Flute*. Londres: 1836. Edição Fac-símile publicada por Peter H. Bloom (Somerville, MA., n.d.).

Este método de flauta do século XIX dá instruções sobre como marcar o tempo (pp. 16-17).

**Playford, John.** *A Breefe Introduction to the Skill of Musick for Song and Violin*, Londres, 1654. Edição Fac-símile da 12ª edição. (Londres, 1694) publicado por Zimmerman (New York, 1972).

Este método do século XVII dá instruções sobre como marcar o tempo.

**[Prellieur, Peter.]** *The Modern Musick-Master or the Universal Musician*. Londres: Printing-Office in Bow Church-Yard, 1730. Edição Fac-símile por Barenreiter (London, 1965). Editado por Alexander H. King.

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

**Quantz, Johann Joachim.** *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen*. Berlim: Johann Friedrich Voss, 1752. Tradução em inglês por Edward R. Reilly publicado por Schirmer Books como *On Playing the Flute* (2ª edição, Nova York, 1985).

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

**Rousseau, Jean.** *Methode Claire*. Paris: 1678.

Este método do século XVII dá instruções sobre como marcar o tempo. (p. 31).

**Saint-Lambert, Michel de.** *Les Principes du Clavecin*. Paris: 1702. Parte da tradução em inglês por Carol MacClintock, *Readings in the History of Music in Performance* (Bloomington: Indiana University Press, 1979).

Fonte para os silêncios articulatórios. Veja MacClintock pp. 222-223.

**Simpson, Christopher.** *Compendium of Music*. Londres: 1665.

Este método do século XVII dá instruções sobre como marcar o tempo.

**Tomlinson, Kellom.** *The Art of Dancing*. London: the author, 1735. Edição Fac-símile por Gregg International Publishers Limited (Brookfield, VT, 1970).

Este método de dança do século XVIII explica como marcar o tempo. Inclui descrições de muitas danças, completas com notação de dança e música.

**Tromlitz, Johann George.** *Ausführlicher und grundlicher Unterricht die Flote zu spielen*. Leipzig: Adam Friedrich Bohme, 1791. Tradução em inglês por Ardal Powell publicado por Cambridge University Press como *The Virtuoso Flute- Player* (Cambridge & New York, 1991).

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

**Tulou, Jean-Louis.** *Methode de Flute*. Mainz: Schott, 1853. Tradução moderna em inglês por Janice Dockendorff Boland and Martha F. Cannon publicado como *Jean-Louis Tulou, A Method for the Flute* (Bloomington: Indiana University Press, 1995).

Um livro de instruções francês incluído aqui porque suas músicas e exercícios são usados neste livro. Embora Tulou seja conhecido por seu trabalho com flautas com chaves, ele mostra uma tabela de dedilhados para a flauta de uma chave.

**Türk, Daniel Gottlob.** *Klavierschule...* Leipzig and Halle, 1789. Tradução em inglês por Raymond H. Haggh, University of Nebraska Press como *School of Clavier Playing* (Lincoln, Nebraska, 1982).

A Parte Quatro (páginas 88-104) fornece ao leitor informações úteis sobre hierarquia rítmica e métrica.

**Vanderhagen, Amand.** *Methode nouvelle et raisonnee pour la flute*. Paris: Boyer, c. 1790.

Um dos 13 melhores métodos de flauta do século XVIII. Veja o Apêndice A

----- *Nouvelle methode de flute*. Paris: Pleyel, c. 1800. Edição Fac-símile por Studio per Edizioni Scelte (Florence, Italy, 1984).

Contém informações sobre as pulsações do tempo. As melodias deste livro de instruções são usadas neste livro.

**Vaucanson, Jacques de.** *Le mecanisme du fluteur automate = An account of the mechanism of an automaton; or Image playing on the German-flute*. Paris: Jacques Guerin, 1738. Tradução em inglês

por J. T. Desaguliers (London: T. Parker, 1742). Edição Fac-símile, textos tanto em inglês quanto em francês por Frits Knuf (Buren, Holanda, 1979).

Um relato sobre uma flauta mecânica. Importante por sua discussão sobre embocadura e produção de som.

**Wragg, J.** *The Flute Preceptor; Or the Whole Art of Playing the German Flute*. Londres: O autor, c. 1792.

Um livro de instruções inglês para flautistas amadores. Músicas do método de Wragg são usadas neste livro.

## BIBLIOGRAFIA DEPOIS DE 1853

**Babitz, Sol.** *The Great Baroque Hoax. A Guide to Baroque Performance for Musicians and Connoisseurs*. Los Angeles: Early Music Laboratory, 1970.

Fortemente opinativo, mas útil, particularmente como referência sobre ritmo.

**Barlow, Jeremy.** *The Music of John Gay's The Beggar's Opera*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1990.

Uma boa fonte de informação sobre as músicas e textos da Ópera do Mendigo.

**Bloom, Peter H.** *A Practical & Tuneful Method for the Baroque Flute*. Somerville, Massachusetts: Peter H. Bloom, 1989.

Primeiro método moderno para a flauta barroca. Especialmente útil para o aluno sem fundamento com a flauta moderna. Solos e duetos fáceis.

**Bowers, Jane.** "The French Flute School from 1700 to 1760." Dissertação de Ph.D. não publicada, University of California, Berkeley, 1971.

Inclui uma discussão dos métodos de Hotteterre, Corrette e Delusse.

**Bowers, Jane.** "New Light on the Development of the Transverse Flute between about 1650 and about 1770." *Journal of the American Musical Instrument Society*, III, 1977, 5-55.

Inclui muitas ilustrações úteis.

**Cameron, Roderick.** *Please Read These Instructions Before Assembling and Playing Your New Flute*. Mendocino, California: Cameron, 1988.

Instruções para cuidados com a flauta que acompanham a compra de uma flauta Cameron.

**Carse, Adam.** *Musical Wind Instruments, a History of the Instruments used in European Orchestras and Wind Bands from the Later Middle Ages up to the Present Time*. Londres: 1939. Reimpressão, Nova York: Da Capo Press, 1965.

**Cramer & Co's.** *Improved Flute Preceptor*. Londres: Cramer & Co., c. 1880.

As músicas deste livro de instruções para flautistas amadores são usadas neste livro.

**Cyr, Mary.** *Performing Baroque Music*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1992.

Leitura altamente recomendada. Acessível e informativa.

**Dannreuther, Edward.** *Musical Ornamentation*. Londres e Nova York: Novello, 1893-1894. Reimpressão, Nova York: Kalmus, 1961.

**Dart, Thurston.** *The Interpretation of Music*. Nova York: Harper & Row, 1963.

Uma introdução geral a tópicos como estilo musical, ornamentação e sonoridades.

**Dolmetsch, Arnold.** *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. Londres: Novello, 1915. Segunda edição: 1946. Reimpressão, Seattle: University of Washington Press, 1969.

Um importante estudo do início do século XX sobre práticas performáticas.

**Donington, Robert.** *Baroque Music: Style and Performance*. Londres: Faber Music, 1982; Nova York: Norton, 1982.

-----, *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1974; Rev. ed. Nova York: Norton, 1989, 1992.

Consulte especialmente as páginas 414-416 para obter informações sobre a pulsação do tempo.

-----, *A Performer's Guide to Baroque Music*. Londres: Faber and Faber, 1973; Nova York: Charles Scribner's Sons, 1973.

Os livros úteis de Robert Donington são referência no campo da música antiga.

**Fontijn, Claire A.** "Quantz's *unegal*: implications for the performance of 18th century music." *Early Music*, 23: 1 (Fevereiro 1995), 55-62.

Um artigo especialmente bom sobre desigualdade rítmica ou *notas inegales*. Fontijn usa o *Solfeggi* de Quantz como ponto de partida para discussão.

**Gärtner, Jochen.** *Das Vibrato*. Regensburg: Gustav Bosse, 1974. Tradução para o inglês por Einar W. Anderson publicado como *The Vibrato, with Particular Consideration given to the Situation of the Flutist* (Regensburg: Gustav Bosse, 1981).

Gärtner faz um levantamento histórico do uso do vibrato na flauta.

**Giannini, Tula.** "Jacques Hotteterre le Romain and his father, Martin." *Early Music*, 21: 3 (Agosto de 1993), 377-395.

Giannini lança um novo olhar sobre a família Hotteterre de flautistas e fabricantes de flautas.

**Hartman, Donald H.** "Pedagogical Practices Relating to the German Flute in England from 1729 to 1847." Tese de D. M. Não publicada, Eastman School of Music, Rochester, Nova York, 1961.

Hartman discute em detalhes o conteúdo dos mais importantes métodos ingleses de flauta que datam de 1729-1847.

**Haynes, Bruce.** "Beyond temperament: non-keyboard intonation in the 17th and 18th centuries." *Early Music*, 19: 3 (Agosto de 1991), 357-381.

Um artigo especialmente bom sobre afinações para instrumentos de sopro. Haynes inclui métodos de flauta do século XVIII em suas referências.

------. "Generic 415." *Traverso*, 1:4 (Outubro de 1989), 1-2.

Haynes desafia o padrão de afinação do século XX para a flauta de uma chave, perguntando por que devemos aceitar o Lá-415 como padrão.

------. "Tu ru or Not Tu ru..." *Performance Practice Review*, (Primavera de 1997), 41-60.

Haynes analisa as sílabas de golpe de língua para flauta transversal encontradas em métodos que datam de 1700-1827.

**Helm, Ernest Eugene.** *Music at the Court of Frederick the Great*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1960.

Helm nos leva para dentro da Corte de Frederico, o Grande, para dar uma olhada na cena musical, com Quantz, C. P. E. Bach e outros. Um dos meus livros favoritos.

**Houle, George.** "Meter and Performance in the Seventeenth and Eighteenth Centuries." *Historical Performance*, 2: 1 (Primavera de 1989), 11-19.

Boa fonte para estudo de hierarquia rítmica e métrica.

------. *Meter in Music 1600-1800: Notation, Perception, and Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Uma visão aprofundada da hierarquia rítmica, notas "boas" e notas "ruins".

**Jones, William John.** "The Literature of the Transverse Flute in the Seventeenth and Eighteenth Centuries." Dissertação de Ph. D. Não publicada, Northwestern University, Evanston, Illinois, 1952.

**Krueger, Christopher.** "Playing Baroque Music on the Modern Flute." *Flutist Quarterly*, 13: 1 (Inverno de 1988), 44-53.

Krueger aborda questões de performance historicamente informada, falando sobre vibrato, ornamentação e golpe de língua para flautistas modernos e históricos.

**Lasocki, David.** "The Baroque Flute and its role today." *Recorder and Music Magazine*, 2: 4 (Fevereiro de 1967), 99-100, 104.

------, editor. *Fluting and Dancing. Articles and Reminiscences for Betty Bang Mather on her 65th Birthday*. Nova York: McGinnis & Marx, 1992.

Betty Bang Mather é a maior autoridade na execução da flauta de uma chave e práticas de performance associadas. Este Festschrift em sua homenagem contém vários artigos relacionados a esses assuntos e outros.

**Lawrence, Eleanor.** "Interview with Shelley Gruskin." *The National Flute Association, Inc. Newsletter*, 4: 3 (Primavera de 1981), 3, 10-13, 18.

Shelley Gruskin é um dos primeiros instrumentistas de sopros do século XX a tocar flauta de uma chave profissionalmente. A entrevista é muito esclarecedora.

**LeRoy, René.** *Traite de la Flute; historique, technique, et pedagogique*. With the collaboration of Claude Douguille. Paris: Editions Musicales Tansatlantiques, 1966. Tradução em Inglês por Marcia Fatout



publicada como *Treatise on the flute, historical, technical, and pedagogical by Rene LeRoy*. (Disponível em University of Iowa Rita Benton Music Library.)

**MacClintock, Carol.** *Readings in the History of Music in Performance*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1979.

Uma coleção de textos e traduções de fontes históricas desde o final da Idade Média até o início do século XIX.

**McGowen, Richard Allen.** "Italian Baroque Solo Sonatas for the Recorder and the Flute." Dissertação de Ph. D. não publicada, University of Michigan, Ann Arbor, Michigan, 1974.

**Mather, Betty Bang.** *Interpretation of French Music from 1675 to 1775 for Woodwind and Other Performers*. Nova York: McGinnis & Marx, 1973.

Mather cobre tópicos relevantes como práticas de articulação, desigualdade rítmica e ornamentação, conforme recomendado pelos flautistas do século XVIII como Hotteterre, Corrette, Delusse, Quantz, Mahaut, Devienne e Vanderhagen.

------. *60 Favorite Airs in the Gallant Style*. Nova York: Carl Fischer, 1978.

Contém uma introdução fácil de entender cheia de instruções para a performance

**Mather, Betty Bang e Gail Gavin.** *The French Noel with an Anthology of 1725 Arranged for Flute Duet*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

As melodias são publicadas aqui na forma de duetos de flauta simples. O Capítulo Quatro é dedicado à prática da performance e mostra ao flautista como tocar essas músicas e peças francesas semelhantes desse período.

**Mather, Betty Bang e David Lasocki.** *The Art of Preluding 1700-1830 for Flutists, Oboists, Clarinetists and Other Performers*. Nova York: McGinnis & Marx, 1984.

------. *The Classical Woodwind Cadenza: A Workbook*. Nova York: McGinnis & Marx, 1978.

------. *Free Ornamentation in Woodwind Music 1700-1775*. Nova York: McGinnis & Marx, 1976.

Recomendo vivamente as publicações de Mather e Lasocki. Eles contêm exemplos musicais abundantes e linguagem direta que conduzem o flautista de uma chave (e outros músicos) para práticas performáticas

**Mather, Betty Bang com Dean M. Karns.** *Dance Rhythms of the French Baroque*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

**Miller, Dayton C.** *Catalogue of Books and Literary Material Relating to the Flute and Other Musical Instruments*. Cleveland: o autor, 1935.

Um catálogo comentado de livros, artigos de revistas, panfletos e recortes de jornais da coleção particular de Miller.

**Neuhaus, Margaret.** *The Baroque Flute Fingering Book*. Naperville, Illinois: Flute Studio Press, 1986.

Um guia completo para os dedilhados da flauta de uma chave, incluindo trinados, *flattements* e *battements*.

**Neumann, Frederick.** *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1986.

------. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1978.

Um livro um tanto controverso (mais de 600 páginas) que trata da ornamentação. Muitos exemplos musicais.

------. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Nova York: Schirmer Books, 1993.

Veja a *Part 1: Tempo* [Parte I: Tempo] para informações sobre hierarquia rítmica. *Part IV: ornamentation* [Parte VI: A ornamentação] é dividida por país (França, Inglaterra, Alemanha, Itália) para que o leitor possa determinar como a execução dos ornamentos variou de um centro musical para outro.

**North, Roger.** *Roger North on Music: Being a Selection from His Essays Written during the Years c. 1695-1728*. Editado por John Wilson. Londres: 1959.

**Poor, Mary Louise.** "Problems of Transference from Boehm to Baroque Flute." *The National Flute Association Inc. Newsletter*, 6: 3 (Primavera de 1981), 6-7.

As observações de um professor que ensina a flauta de uma chave para iniciantes.

**Powell, Ardal.** "Baroque Flute Maintenance." *Pan*, 8: 1 (Março de 1990), 30-31.

Um bom artigo sobre o cuidado da flauta de uma chave.

------. "The Hotteterre Flute: Six Replicas in Search of a Myth." *Journal of the American Musicological Society*, 49 (Verão de 1996), 225-263.

**Reilly, Edward Randolph.** *Quantz and His Versuch*. American Musicological Society, Studies and Documents, No. 5, 1971. (Distribuído por Galaxy Music Corporation, Nova York).

**Rockstro, Richard Shepherd.** *A Treatise on the Construction, the History, and the Practice of the Flute*. Londres: Rudall, Carte, 1890. Edição revisada, 1928. Reimpressão por Frits Knuf (Buren, Holanda, 1987).

Abrange a história do desenvolvimento da flauta, a arte de tocar a flauta e notas biográficas e apontamentos críticos de sessenta flautistas eminentes.

**Smith, Catherine Parsons.** "Characteristics of Transverse Flute Performance in Selected Flute Methods from the Early 18th Century to 1828." Tese de D. M. A não publicada Stanford University, Stanford, California, 1969.

Escrito por um flautista histórico com base em fontes históricas e experiência pessoal.

**Solum, John, with Anne Smith.** *The Early Flute*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Conselhos sobre como comprar e cuidar da flauta de uma chave, listas de fabricantes respeitados e uma abundância de referências fazem deste um livro útil para o flautista de uma chave de hoje.

**Toff, Nancy.** *The Development of the Modern Flute*. New York: Taplinger Publishing Co., 1979; Urbana: University of Illinois Press, 1986.

------. *The Flute Book*. Second Edition. Nova York: Oxford University Press, 1996.

*The Development...* dá ao leitor uma lição sobre a história na fabricação de flautas e *The Flute Book* contém perfis de flautistas proeminentes e repertório para flauta.

**Vester, Frans.** *Flute Music of the 18th Century*. Monteux, France: Musica Rara, 1985.

Um catálogo exaustivo de músicas solo e de câmara do século XVIII para flauta.

**Warner, Thomas E.** *An Annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600-1830*. Detroit: Information Coordinators, Inc., 1967.

A bíblia de referência para localizar métodos de flauta que datam de 1600-1830.

------. "Indications of Performance Practice in Woodwind Instruction Books of the 17th and 18th Centuries." Dissertação de Ph. D. não publicada, Nova York: New York University, 1964.

**Waterhouse, William.** *The New Langwill Index: A Dictionary of Musical Windinstrument Makers & Inventors*. Londres: Tony Bingham, 1993.

Uma obra de referência que inclui listas de fabricantes de flautas, suas marcas, a localização de suas lojas e as datas em que trabalharam.

APÊNDICE A: Relatório de registro de práticas profissionais orientadas:  
Oficina de Prática Técnico-Interpretativa



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE MÚSICA – EMUS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

## FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS – PPS

**Discente:** Lucas Gomes Caetano de Paula Fonseca

**Matrícula:** 2019127287

**Área de Concentração:** Criação Musical – Interpretação

**Ingresso:** 2019.2

Código	Nome da Prática Profissional Supervisionada
MUSE95	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

**Docente Orientador (a):** Lucas Robatto

### Descrição da Prática Profissional Supervisionada

**1) Título da Prática:** Aulas de Flauta Transversal com o Prof. Lucas Robatto

**2) Carga Horária Total:** 102 horas

**3) Locais de Realização:** Escola de Música da UFBA

**4) Período de Realização:** 01/07/2019 a 29/06/2022

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

- Masterclasses:

Masterclasses com o Prof. Lucas Robatto, com duração de 3h, uma vez por semana, durante o semestre de 2019.2. Durante os semestres de 2021.1 2021.2 tivemos aulas de forma On-line, duas vezes por semana, com duração de 2h cada. Durante o semestre de 2022.1 tivemos aula em formato híbrido: On-line, uma vez por semana com duração de 2h e presencial cinco vezes durante o semestre.

- Estudo Individual:

Estudos individuais para apresentação em sala de aula On-line ou presencial, estudos técnicos no instrumento e formação de repertório pertinente ao curso e carreira.

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- Domínio técnico no instrumento
- Ganho em saber interpretativo
- Estudo com o instrumento barroco

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- Recitais
- Repertório Solidificado
- Estudo e conhecimento do Traverso
- Relatórios para o memorial

**8) Orientação:**

- Orientação realizada em formato de aulas de flauta On-line e presenciais

**8.2) Formato da Orientação:**

- Troca de mensagens via WhatsApp
- Aulas Remotas e Presenciais

APÊNDICE B: Relatório de registro de práticas profissionais orientadas:  
Prática Orquestral



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE MÚSICA – EMUS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS  
SUPERVISIONADAS – PPS**

**Discente:** Lucas Gomes Caetano de Paula Fonseca

**Matrícula:** 2019127287

**Área de Concentração:** Criação Musical – Interpretação

**Ingresso:** 2019.2

Código	Nome da Prática Profissional Supervisionada
MUSE96	Prática Orquestral

**Docente Orientador (a):** Lucas Robatto

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

**1) Título da Prática:** Prática como flautista na Orquestra Sinfônica da UFBA 2019.2 e Prática como Flautista na Orquestra 2 de Julho do Neojiba na Temporada 2022

**2) Carga Horária Total:** 102 horas

**3) Locais de Realização:** Auditório da Escola de Música da UFBA; Reitoria da UFBA; Teatro Castro Alves; Igreja Batista Filadélfia; Santuário de N. Sra. De Fátima; Parque do Queimado

**4) Período de Realização:** 01/10/2019 a 06/12/2019 e 07/02/2022 a 08/07/2022

### **5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

- Participação nos ensaios e concertos das Orquestras.
- Análise formal e estrutural das obras a serem executadas.
- Contextualização histórica das obras e compositores.
- Análise de gravações.
- Estudos técnicos e do repertório individual

#### **5.1) Ensaios e concertos de 2 programas com a OSUFBA:**

1) 13º Concerto da Temporada 2019: 15 de Outubro

Regente : José Maurício Brandão

Solista: Pedro Robatto - Clarineta

Repertório:

- L. SPOHR: Concerto para Clarineta e Orquestra Nº 2 em Eb, op. 57
- R. STRAUSS: Der Rosenkavalier Suite

Cronograma e carga horária: 6 ensaios e concerto (07/10 a 15/10)

2) 15º Concerto da Temporada 2019: 06 de Dezembro

Regente: José Maurício Brandão

Solistas: Dâmaris dos Santos

Repertório:

- A. ESPINHEIRA: E tornou-se fábula
- W. A. MOZART: Concerto para Violino e Orquestra Nº 4 em D, KV 218
- M. MUSSORGSKY (M. RAVEL): Quadros de uma Exposição

Cronograma e carga horária: 5 ensaios e concerto (02/12 a /06/12)

#### **5.2) Ensaios e concertos de 4 programas com a Orquestra 2 de Julho:**

1) 1º Concerto da Temporada 2022 - 15 de Março no TCA

Regente: Ricardo Castro

Solista: Artur Marden

Repertório:

- E. GRIEG: Concerto para piano e Orquestra, Op. 16
- RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade

Cronograma e carga horária: Ensaios e concerto de 07/02/2022 a 15/03/2022

2) Concerto Neojiba nas Igrejas – Igreja Batista Filadélfia

Regente: Marcos Rangel

Solistas: Olessia Matei e Vladyslava Danyliuk

Repertório:

- L. V. BEETHOVEN: Sinfonia Nº 5 (Primeiro Movimento)
- P. I. TCHAIKOVSKY: Sinfonia Nº 4 (Quarto Movimento)
- C. SAINT-SÄENS: Aria Mon Coeur s' ouvre à ta Voix
- C. W. GLUCK: O Del mio dolce Ardor
- H. VILLA-LOBOS: Prelúdio da Bachianas Brasileiras Nº 4

- A. MÁRQUEZ: Danzón Nº 2

Cronograma e carga horária: Ensaios e concerto de 12/04 a 24/04/2022

3) Concerto Neojiba nas Igrejas – Santuário de N. Sra. De Fátima

Regente: Eduardo Torres

Repertório:

- F. V. SUPPÉ: Cavalaria Ligeira

- P. I. TCHAIKOVSKY: Sinfonia Nº 2 (Primeiro e Quarto Movimento)

- O. RESPIGHI: Pini di Roma

Cronograma e carga horária: Ensaios e concerto de 09/05 a 15/05/2022

4) 2º Concerto da Temporada 2022 – 01 de Junho no TCA

Regente: John Neschling

Solista: Ricardo Castro e Olessia Matei

Repertório:

- C. GOMES: Alvorada, da Ópera “Lo Schiavo”

- W. A. MOZART: Ch’io mi scordi di te

- G. MAHLER: Sinfonia Nº 1 “Titã”

Cronograma e carga horária: Ensaios e concerto de 21/03 a 01/06/2022

#### **6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório orquestral específico
- Desenvolvimento de procedimentos de ensaios de naipe e orquestral

#### **7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- Relatório
- Concertos

#### **8) Orientação:**

- Orientação será realizada em formato de aulas de flauta e eventuais encontros a serem marcados de acordo com a necessidade

##### **8.1) Carga horaria da Orientação: 10 horas**

##### **8.2) Formato da Orientação:**

- Troca de mensagens via WhatsApp
- Aulas Remotas e Presenciais

APÊNDICE C: Relatório de registro de práticas profissionais orientadas:  
Prática Camerística



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE MÚSICA – EMUS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS  
SUPERVISIONADAS – PPS**

**Discente:** Lucas Gomes Caetano de Paula Fonseca

**Matrícula:** 2019127287

**Área de Concentração:** Criação Musical – Interpretação

**Ingresso:** 2019.2

Código	Nome da Prática Profissional Supervisionada
MUSE97	Prática Camerística

**Docente Orientador (a):** Lucas Robatto

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

**1) Título da Prática:** Duos com Oboé, Octeto de Sopros e Orquestra de Flautas

**2) Carga Horária Total:** 102 horas

**3) Locais de Realização:** Parque do Queimado

**4) Período de Realização:** 12/05/2021 a 03/12/2021

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

1) Recital On-line de Música de Câmara de Neojiba – 21/05/2021



Seis ensaios realizados entre os dias 12/05 e 20/05 e apresentação remota, gravada no dia 21/05 no Parque do Queimado para a realização do Octeto para Instrumentos de Sopros de I. Stravinsky.

2) Recital em Comemoração aos 14 anos do Neojiba – 16/10/2021

Programa:

- F. MENDELSSOHN: Octeto
- I. STRAVINSKY: Octeto para Instrumentos de Sopros

Cinco ensaios realizados entre os dias 05/10 e 15/10 e apresentação no dia 16/10 no Parque do Queimado para a realização do Octeto para Instrumentos de Sopros de I. Stravinsky.

3) Recital de Flautas do Neojiba – 03/12/2021

Sete ensaios realizados entre os dias 02/10 e 27/11 aos sábados e apresentação no dia 03/12 no Parque do Queimado para a apresentação de arranjos para Orquestra de Flautas de obras como *Cantabile da Sonata em G* de G. P. Telemann, *Concerto em A menor, op. 152* de J. B. Boismortier, *Badinerie* de J. S. Bach e outras.

4) Recital de Oboés do Neojiba – 03/12/2021

Cinco ensaios realizados entre os dias 27/11 e 02/12 e apresentação no dia 03/12 no Parque do Queimado para a apresentação da peça *Trois Pièces* para Flauta e Oboé de E. Bozza.

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- Desenvolvimento técnico no instrumento através do repertório
- Ganho em saber interpretativo
- Desenvolvimento da prática de tocar em conjunto com diversas formações

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- Recitais
- Relatórios para o memorial

**8) Orientação:**

- Orientação realizada através de aulas On-line e presenciais e via WhatsApp

**8.2) Formato da Orientação:**

- Troca de mensagens via WhatsApp
- Aulas Remotas e Presenciais

APÊNDICE D: Relatório de registro de práticas profissionais orientadas:  
Preparação de Recital / Concerto Solístico.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE MÚSICA – EMUS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

## FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS – PPS

**Discente:** Lucas Gomes Caetano de Paula Fonseca

**Matrícula:** 2019127287

**Área de Concentração:** Criação Musical – Interpretação

**Ingresso:** 2019.2

Código	Nome da Prática Profissional Supervisionada
MUSE99	Preparação de Recital/Concerto Solístico

**Docente Orientador (a):** Lucas Robatto

### Descrição da Prática Profissional Supervisionada

**1) Título da Prática:** Preparação para o Recital de Conclusão

**2) Carga Horária Total:** 102 horas

**3) Locais de Realização:** Escola de Música da UFBA, Âmbito Virtual

**4) Período de Realização:** 04/03/2022 a 08/07/2022

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

- 1) Pesquisa e Escolha do repertório para o recital que será realizado com instrumentos históricos.
- 2) Aulas On-line e Presenciais com o Prof. Lucas Robatto para discutir e trabalhar as obras escolhidas. As aulas ocorreram sempre as segundas-feiras de forma On-line com 2h de duração e de forma presencial com 1h de duração cinco vezes durante o semestre
- 3) Aulas On-line e orientações via WhatsApp para aperfeiçoamento e estudo da Flauta Barroca com a Prof. Lívia Lanfranchi que acontece duas vezes por mês desde o dia 08/04/2022 com 1h de duração cada.
- 4) Estudo Individual da técnica e das peças escolhidas.

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- Desenvolvimento técnico na Flauta Barroca através do estudo do repertório e durante as aulas e estudo individual.
- Ganho em saber interpretativo.

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- Recitais
- Relatórios para o memorial

**8) Orientação:**

- Orientação realizada através de aulas On-line, presenciais e via WhatsApp

**8.2) Formato da Orientação:**

- Troca de mensagens via WhatsApp
- Aulas Remotas e Presenciais

## ANEXO I

Neste anexo estão os e-mails originais descritos no capítulo 1.1 do memorial

E-MAIL 1 – Contato Inicial com a Autora, Dr. Janice Boland.

“Hello

My name is Lucas Caetano. Currently I am enrolled in the master's degree program in music at the Federal University of Bahia (Brazil), I'd like to contact Dr. Janice Boland regarding her "Method for the One-Keyed Flute" as part of my research project.

How could I get in touch with her?

I am also copying this message to my advisor Dr. Lucas Robatto

Best Regards,  
Lucas Caetano”

E-MAIL 2 – Explicação do trabalho

“Hello Dr. Janice,

My research Project is about how a modern flute student learns and deals with the baroque flute. I will be registering my experience with the "new" ("old") instrument, my practice with both the modern flute and the traverso as well my introduction to the baroque musical universe and historically informed music.

My advisor during our research sent me your "Method for the One-Keyed Flute" and it is fantastic, my first thought was that I would like to translate it into Portuguese, so that more people can use it.

I was wondering if you would allow me to translate your method.

Best Regards,  
Lucas Caetano“

## E-MAIL 3 – Resposta da Autora

“Dear Lucas Caetano,

Nice to hear of your project for the traverso, and equally good to hear that my method book is of such help to you.

The ‘Method for One-Keyed Flute’ published, as you know, by University of California Press, Berkeley. You have my permission as author, but other permissions must come from the publisher. Below I have provided two people you might contact. (I don’t know which is best.)

FYI: Recently a flutist in Japan asked and was granted permissions to translate, and that request was granted by University of California Press. (I don’t know the details except for what I have pasted just below.) So this book is now available in Japanese. [...]

If and when you get to the point where you need them, I found that I have saved my .eps files (those musical examples inserted into the text chapters) in a back-up file. If you need wish to have them, I can send them to you. There are about 86 examples. That would save you a lot of time and make the final product look crisper, I think.

Good luck with your project, and let me know what they say at Univ California Press.

Sincerely,  
Jan Boland”

## E-MAIL 4 – Contato com a Diretora de Contratos e Direitos Subsidiários da University of California Press, Clare Wellnitz

“Dear Ms. Wellnitz,

My name is Lucas Caetano, currently I'm enrolled in the Master's degree program in music at the Federal University of Bahia, Brazil. I would like to present a portuguese translation of Dr. Janice Boland's "Method for the One-Keyed Flute" as the written requirement of my Master's final work.

I contacted Dr. Boland asking for her authorization, she gave her permission and gave me your contact details so that I can request the publisher's authorization. This translation would be an academic activity without commercial purposes.

Therefore, I would like to ask you more information about the procedures required for such a translation. I am at your disposal for further questions concerning this project. I appreciate your consideration of my request.

Sincerely,  
Lucas Caetano”