

# A flauta e as competências técnicas e interpretativas na preparação e execução do excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy<sup>1</sup>

André Sinico<sup>2</sup> | Cristina Capparelli Gerling<sup>3</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil

**Resumo:** O texto integra um estudo maior sobre a qualidade da execução do excerto orquestral para flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy que está dividido em quatro partes: competências técnicas e interpretativas na preparação e execução, análise temporal, critérios de avaliação em situação audição e sua relação com a ansiedade de *performance* musical. Este artigo apresenta discussões, sugestões, comentários e possíveis soluções quanto as competências técnicas e interpretativas na preparação e execução do solo de flauta por músicos profissionais. Considerando o fato que em situação de audição os quatro primeiros compassos devem ser tocados em uma única respiração, a respiração e o seu controle tornaram-se competências primordiais discutidos na literatura como documentado nas observações e sugestões de McCutchan (1994), Lord (1998), Debost (2002), Toff

---

<sup>1</sup> Claude Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*: the flute and technical interpretive skills for the learning and performing of the orchestral excerpt. Submetido em: 02/04/2016. Aprovado em: 31 /07 /2016.

<sup>2</sup> Doutorando e Mestre em Música – Flauta pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como bolsista da CAPES. Bacharel em Música – Flauta pela Universidade Estadual de Campinas e Licenciado pela Universidade Católica de Brasília. Foi Professor de Música de Câmara na Escola de Música de Brasília e flautista da Orquestra Sinfônica Jovem de Campinas – UNICAMP. E-mail: [asinico@hotmail.com](mailto:asinico@hotmail.com)

<sup>3</sup> Pianista e Professora Titular da UFRGS desde 1996, concilia ativamente suas atividades docentes, de pesquisas e artísticas seja como palestrante, como professora convidada para masterclasses no país e no exterior, como concertista e recitalista, como parceira com destacados instrumentistas, como integrante de bancas de concurso de pianos e concursos docentes e como pesquisadora do CNPq na área de cognição musical, psicologia da musica e do repertório latino-americano do século XX. E-mail: [cgerling@ufrgs.br](mailto:cgerling@ufrgs.br)

(2005), Baxtresser (2008) e Toff (2012), bem como nos estudos realizados por Buck (2003) e Rodrigues (2015).

**Palavras-chave:** Claude Debussy; *Prélude à l'après-midi d'un faune*; excerto orquestral para flauta; competências técnicas e interpretativas.

**Abstract:** The text integrates a larger study on the quality of performing of the orchestral flute excerpt of Claude Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*, which is divided into four parts: technical and interpretative skills for the learning and performing, timing analysis, assessment criteria in audition situation, and its relationship to the music performance anxiety. This paper presents discussions, suggestions, comments and possible solutions to technical and interpretive skills for the learning and performing by professional musicians. Considering the fact that in audition situation the first four measures should be played in one single breath, breathing and breath control have turned out to be the primordial skills discussed in the literature as attested in the observations and suggestions of McCutchan (1994), Lord (1998), Debost (2002), Toff (2005), Baxtresser (2008), Toff (2012), as well in studies conducted by Buck (2003) and Rodrigues (2015).

**Keywords:** Claude Debussy; *Prélude à l'après-midi d'un faune*; orchestral flute excerpt; technical and interpretive skills.

Com o título *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Claude Debussy (1862-1918) nomeou seu poema sinfônico composto entre 1891 e 1894, baseado em poema homônimo de Stéphane Mallarmé (1842-1898), este último escrito em 1865, mas publicado apenas em 1876, em uma edição limitada com ilustrações do pintor impressionista francês Édouard Manet (1832-1883). Segundo Toff (2005, p. 18), a obra foi estreada no concerto da “*Société Nationale de Musique* em seu 242º programa foi realizado na *Salle d'Harcourt*, 40 na rua *Rochechouart*, [...] no sábado, 22 de dezembro de 1894”.

A instrumentação do poema sinfônico de 110 compassos é composta por flautas (3), oboés (2), corne inglês, clarinetas (2), fagotes (2), trompas (4), harpas (2), e cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos). A obra orquestral possui a forma ternária livre: ABA', a qual resulta de uma certa inovação ao hesitar o desenvolvimento do tema (GRIFFITHS, 1978, p.9). Assim, tal forma poderia ser compreendida em prelúdio, interlúdio e paráfrase. Nos quatro compassos que dão início ao *Prélude à*

*l'après-midi d'un faune* de Debussy encontram-se as seguintes informações: *Très modéré*, armadura de clave de Mi Maior/Dó# menor, compasso composto de 9/8, dinâmica piano e as expressões *doux et expressif*.

Griffiths (1978, p.7) comentou que “se a música moderna teve um ponto de partida preciso, podemos identifica-lo nesta melodia para flauta que abre o *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy” e que, de acordo com Toff (2005, p.6), “Georges Barrère foi o primeiro flautista a dar voz ao anseio do fauno conforme sugestivamente interpretado por Claude Debussy”. Ainda a autora mencionou que, Barrère teve alguma influência na concepção da obra visto que trabalhou proximamente à Debussy em diversos ensaios (TOFF, 2005, p.18). Contudo, a respeito desse excerto orquestral, Debost (2002, p.47) relatou que mesmo após trinta anos de carreira em uma orquestra, considera o solo de flauta desta obra orquestral o mais difícil. Certamente que essa afirmação está fundamentada na complexidade musical do excerto orquestral e na imprescindibilidade de domínio e *expertise* do flautista sobre aspectos técnicos e interpretativos para a sua execução. No entanto, ressaltamos também a beleza singular desta melodia que foi dedicada à flauta pelo compositor por não haver melhor instrumento de sopro para representar o fauno e a sua flauta de pã, tornando-se uma referência para a literatura do instrumento.

Ainda que as audições orquestrais exijam do flautista a execução dos trinta compassos iniciais, nos restringiremos aos quatro primeiros compassos por oferecerem demandas técnicas e interpretativas desafiadoras tanto em termos de material necessário para uma análise, quanto por apresentar a ideia principal, comumente chamada de ‘tema do fauno’. As demandas musicais, técnicas e interpretativas dos quatro primeiros compassos oferecem os critérios de comparação e avaliação necessários para a realização deste estudo. A respeito deste excerto orquestral para flauta, Piedade (2009, p.3) comentou que “o início da obra é inovador, começando com um solo de flauta em arabesco marcando o intervalo de trítano Dó#5-Sol4 e finalizando com o modo dórico de Dó#”. É incontestável quanto à inovação presente nesta obra, entretanto, o trecho em questão é demasiadamente breve e elusivo para que um modo seja definido. Griffiths (1978, p.7) comentou que “Debussy deixa pairar uma dúvida sobre a tonalidade”. O autor complementou que uma das principais características da música moderna se trata da libertação do sistema tonal (Maior/menor), ao mesmo tempo, o que não significa o surgimento da atonalidade, mas sim o desvencilhamento das relações harmônicas (GRIFFITHS, 1978, p.7). Desse modo, tal instabilidade é dada por meio de cromatismo e, em seguida, pela ambiguidade na ausência de cadência, apesar de haver certa estabilidade trazida por intervalos diatônicos na segunda parte do solo de flauta. Na Figura 1, ilustramos os intervalos melódicos do excerto orquestral de Debussy com destaque

ao intervalo de trítono entre as notas  $Dó^{\#5}$  e  $Sol^4$  em cabeças brancas, os intervalos cromáticos e diatônicos em cabeças pretas.



Fig. 1 - Intervalos melódicos do excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy com destaque ao trítono ( $Dó^{\#5}$  e  $Sol^4$ ) em cabeças brancas destacadas em vermelho, e os intervalos cromáticos e diatônicos em cabeças pretas.

O tema do fauno representado pelo excerto orquestral para flauta composto pelos quatro primeiros compassos do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy encontra-se na Figura 2 a seguir:



Fig. 2 - Excerto do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 1 a 4.

A melodia é composta por uma ondulação cromática apresentada pelo solo de flauta e é dividido em duas partes distintas. A primeira, que denominamos de 1a, tem como notas estruturais o intervalo de quarta aumentada/quinta diminuta, isto é, o trítono ( $Dó^{\#5}$ - $Sol^4$ ) em torno do qual se desenvolve os dois primeiros incisos, ilustrado na Figura 3 abaixo:



Fig. 3 - Parte 1a do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 1 e 2.

Contudo, o trítono não soa como um intervalo dissonante, pois tende a resolver cromaticamente e com um balanço melódico em torno de três tons inteiros ( $Dó^{\#5}$ - $Si^4$ ,  $Si^4$ - $Lá^4$ ,  $Lá^4$ - $Sol^4$ ) dissolvidos pelo cromatismo. O preenchimento do espaço entre o intervalo de trítono pelo cromatismo não permite identificar uma específica tonalidade maior ou menor (GRIFFITHS, 1978, p.7). Além disso, o movimento cromático descendente foi escrito em valores cada vez mais curtos, porém possui uma recuperação mais lenta e breve em um movimento ascendente. As duas notas extremas ( $Dó^{\#5}$  e  $Sol^4$ ) constituem-se em dois polos de atração com suas durações mais longas.

A segunda parte desta melodia inicial, que denominamos 1b, organiza-se em torno do modo Dórico, mas com a ausência do Fá<sup>#</sup>5, apresentado na Figura 4 a seguir:



Fig. 4 - Parte 1b do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 3 e 4.

Em contraposição a definição de uma tonalidade deste excerto orquestral, Griffiths (1978, p.8-9) afirmou que “o terceiro compasso registra uma resolução na tonalidade de Si Maior”. O autor acrescentou que “a harmonia diatônica é agora apenas uma possibilidade entre muitas, não necessariamente a mais importante, nem necessariamente determinante da forma e da função” (GRIFFITHS, 1978, p.9). Por outro lado, o movimento ascendente com intervalos de segunda maior e quarta justa no início da parte 1b leva ao clímax deste excerto orquestral, o qual retoma em movimento descendente de graus disjuntos e ritmo mais lento dando um caráter de repouso com o uso do Lá<sup>#</sup>4 e, assim, proporcionando uma sensação de continuidade melódica através do oboé, o qual se prolonga até o compasso 30.

Ao avançarmos na análise do tema da obra orquestral em questão, Griffiths (1978, p.9) acrescentou em sua análise que “este tema da flauta reaparece como motivo por quase todo o *Prélude*, embora as vezes expandindo-se em ornamentações ou disperso em fragmentos independentes; reiteradas vezes o tema é retomado depois de se prestar digressões”. O autor complementou que o tema ressurgiu no decorrer da obra com breves intervenções da clarineta e do oboé, da seguinte forma: a clarineta apresenta o desenvolvimento mais extenso do tema, enquanto o oboé torna-se responsável por reestabelecer a quietude do início da obra a fim de que o tema do fauno seja rerepresentado pela flauta (GRIFFITHS, 1978, p.9). Além disso, podemos afirmar que esse artifício é utilizado para tornar possível o emprego do timbre como fator estruturador da forma, uma vez que ao ouvirmos essa mesma melodia sendo executada por outro instrumento nos causa estranhamento por sabermos que esse tema pertence à flauta.

A partir daqui apresentamos discussões, sugestões, comentários e possíveis soluções quanto as competências técnicas e interpretativas necessárias para a preparação e execução do excerto orquestral para flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy. A metodologia encontra-se baseada na compilação de escritos de flautistas internacionalmente renomados por meio de investigação bibliográfica escrita por McCutchan (1994), Lord (1998), Debost (2002), Toff (2005), Baxtresser

(2008), Toff (2012), bem como de estudos realizados por Buck (2003) e Rodrigues (2015).

## 1. AS COMPETÊNCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

O excerto orquestral de trinta compassos com expressiva participação da flauta no *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy tem sido frequentemente discutido na literatura, de fato, tem sido uma das passagens mais abordada e estudada na literatura do instrumento (Debost, 2002; Baxtresser, 2008; Toff, 2012). Outros aspectos discutidos relacionam-se aos flautistas que inicialmente deram vida a esta obra (McCutchan, 1994; Lord, 1998 e Toff, 2005), bem como o mencionado *survey* de Buck (2003), o estudo sobre estratégias de preparação de flautistas profissionais para audições orquestrais no Brasil de Rodrigues (2015), além dos estudos de comparação de gravações por flautistas profissionais em orquestras europeias e outro sobre critérios de avaliação em situação de audição orquestral conduzidos pelos presentes autores, os quais integrarão parte de um estudo maior. Ao todo, podemos mencionar a existência de ao menos doze competências técnicas e interpretativas que os flautistas devem dominar para o executar o seu instrumento com excelência: respiração, sonoridade, afinação, timbre, vibrato, dinâmica, andamento, articulação, acurácia rítmica, rubato, estilo, fraseado e expressividade. Algumas dessas competências técnicas e interpretativas são compreendidas de modo mais amplo, isto é, podem resultar da interação entre técnica e interpretação. Assim, podemos agregar as competências técnicas e interpretativas de maneira mais integradora tais como: respiração; sonoridade (afinação, timbre, vibrato, dinâmica); tempo (andamento, articulação, acurácia rítmica, rubato) e estilo (fraseado e expressividade). Assim sendo, é possível percebermos que cada conjunto de habilidades de execução pode, de algum modo, também interagir entre si. Desse modo, justificamos a importância de discutirmos aqui cada uma dessas competências técnicas e interpretativas do ponto de vista do flautista profissional e, ao mesmo tempo, apoiados na literatura, a fim de compreendermos de que forma ocorrem essas micro e macro interações no solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy.

### 1.1. RESPIRAÇÃO

O que corriqueiramente é denominado de respiração traduz-se na capacidade que o instrumentista desenvolve para inspirar e controlar a sua expiração, isto é, o volume e a velocidade da coluna de ar para que a frase musical não sofra descontinuidade e assim, o curso da melodia prossiga sem interrupções. Por outro lado, o termo respiração também compreende a inspiração sinalizada por

meio de vírgula na partitura para que haja a tomada de ar sem prejuízo do fluxo da frase musical. Ambos os casos têm sido frequente e amplamente discutidos por McCUTCHAN, 1994; LORD, 1998; DEBOST, 2002; BUCK, 2003; TOFF, 2005; BAXTRESSER, 2008; RODRIGUES, 2015; SINICO & GERLING, 2015 como a competência técnico-interpretativa mais discutida deste excerto orquestral. Buck (2003, p. 43) comentou que os flautistas mencionaram a respiração como principal aspecto a ser trabalhado neste excerto. No entanto, a autora explicou que “o controle da respiração e a duração da respiração devem sustentar uma sonoridade bela, cujo som deve criar a textura da linha melódica do solo de flauta” (BUCK, 2003, p. 43). O estudo de Rodrigues (2015) corroborou o estudo de Buck (2003) ao apontar também a respiração como uma das competências técnicas e interpretativas mais citadas pelos entrevistados. Além disso, o controle da respiração e o fato de executar o solo de flauta com ou sem respiração também foram apontados pelos participantes da pesquisa (RODRIGUES, 2015, p. 52). A autora mencionou que dois dos músicos profissionais lembraram que “o nervosismo pode ser o principal inimigo do flautista na execução deste excerto, uma vez que o controle de ar é totalmente influenciado pela adrenalina no corpo” (RODRIGUES, 2015, p.53). Realmente há motivos para tal preocupação, pois o músico quando submetido a situações estressantes de *performance* musical – como é o caso por exemplo da audição para a posição de uma orquestra profissional – pode favorecer o surgimento de sintomas inerentes à ansiedade de *performance* musical. De acordo com Sinico (2013, p.87-88), cinco sintomas fisiológicos de ansiedade de *performance* musical foram relatados pelos estudantes de flauta em sua pesquisa como o aumento dos batimentos cardíacos, hiperventilação, boca seca, sudorese e cefaleia. Tais sintomas, por exemplo, podem comprometer a qualidade da execução, principalmente, daqueles aspectos técnicos e interpretativos que estão diretamente relacionados à respiração. Desse modo, dificultando a execução de fraseados longos como é o caso deste excerto orquestral para flauta.

Segundo McCutchan (1994, p.78), Moysé tocou o *Prélude à l'après-midi d'un faune* sob a regência de Debussy pelo menos uma vez, provavelmente durante ou após 1908, quando o compositor começou a reger suas próprias obra. Provavelmente, a tradição de executar o solo de flauta em uma única respiração teve seu início com Moysé após o compositor não ter tecido elogios a sua execução (McCUTCHAN, 1994, p.78). Contudo, Buck (2003, p.43) comentou que o fato de tocar em uma única respiração ou tomar uma ou mais respirações para executar esse excerto orquestral tem sido motivo para debates calorosos entre os flautistas.

Desse modo, Lloyd (apud LORD, 1998) explicou que:

De acordo com a tradição, o flautista deve tocar a frase de abertura em uma única respiração, embora na vida real, a maioria dos flautistas não levem esta advertência ao pé da letra. (LLOYD

apud LORD,1998).

Em confirmação as palavras de Lloyd, Debost (2002) acrescentou que:

No entanto, devemos, às vezes, ser capazes de tocar uma frase longa como a primeira frase do *Prélude à l'après-midi d'un faune* em uma única respiração. Muitos regentes veem isso como um teste importante. (DEBOST, 2002, p.47).

Porém, o autor explicou melhor a respeito:

Quando você está tocando o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, em uma situação de concerto, não é tão importante se você respira antes do final da primeira frase. Em uma audição para uma posição na orquestra, no entanto, a expectativa habitual é que o solo de flauta deveria ser executado ininterruptamente desde o início. (DEBOST, 2002, p.39).

Buck (2003) reafirmou as palavras de Debost ao comentar sobre a questão da respiração no excerto orquestral ao afirmar que:

A questão central não é o número (ou ausência) de respirações, mas a habilidade de respirar imperceptivelmente, sem [chamar à] atenção, de modo que a frase flua sem interrupção (BUCK, 2003, p.43).

A questão da respiração nesse excerto vem gerando pontos de debate quanto ao número de respirações que um flautista deveria ou poderia tomar, ou seja, esta questão atinge o cerne do domínio técnico de cada instrumentista. Debost (2002, p.47) elucidou que “flautistas capazes de sustentar a frase mais longa nem sempre são aqueles com a maior cavidade torácica, mas aqueles que administram seu ar mais eficientemente”.

Esse mesmo autor acrescentou ainda que a resposta ao problema de executar uma frase longa não é o uso da respiração circular, porque se o som está fora de foco e mal administrado a técnica não irá esconder o fato que a administração e o controle do ar não estão dominados (DEBOST, 2002, p.47). Assim sendo, podemos desconsiderar o emprego da respiração circular como alternativa do flautista para a execução do excerto orquestral.

Embora flautistas renomados discutam pormenorizadamente sobre a importância da execução do excerto orquestral para flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy em uma única respiração e seus desdobramentos referentes ao domínio técnico no instrumento (Lord, 1998; Baxtresser, 2005), não podemos omitir a real possibilidade de alguns flautistas optarem por respirar ao longo do solo. Portanto, é necessário discutirmos aqui algumas sugestões de respirações que não causam prejuízo ao fluxo da frase musical.

De acordo com Lloyd, um local aceitável para se respirar neste excerto orquestral encontra-se no quarto compasso:

Falando seriamente, penso na respiração como algo inútil, ter que tocar tudo de uma só vez. Penso que é permitido respirar antes das três últimas notas, porque são de fato o encaminhamento para o solo de oboé. (LLOYD apud LORD, 1998).



Fig. 5 - Parte 1b do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 3 e 4 com a anotação de respiração sugerida por Peter Lloyd em vermelho.

Baxtresser (2008, p.10) reafirmou as palavras de Lloyd ao dizer que “o melhor lugar é após o primeiro Si no compasso 4”. Contudo, a autora vai além dando outras duas opções para que o flautista possa respirar durante a execução e justificou:

Outras opções são após o Mi no compasso três ou após o Sol no compasso dois. Após os primeiros quatro compassos do solo, o flautista deve tocar com maior projeção e aguçada consciência da música como um todo (BAXTRESSER, 2008, p.10).

As sugestões de Baxtresser (2008) estão ilustradas na Figura 6 a seguir:

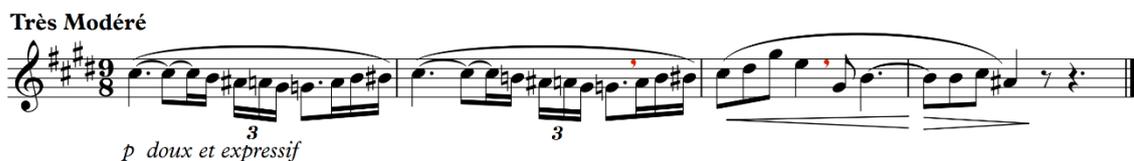


Fig. 6 - Excerto do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 1 a 4, com as anotações de respiração sugeridas por Jeanne Baxtresser em vermelho.

Nas três possibilidades de respiração apresentadas, os flautistas buscam evitar quebras na continuidade da frase musical. Contudo, a qualidade das respirações irá determinar a competência técnica e interpretativa que o flautista tem sobre o seu instrumento.

## 1.2. SONORIDADE

Ao tratarmos da sonoridade da flauta, não é possível ignorar a qualidade da produção sonora nesse instrumento sem discutir a respiração visto que é um componente essencial. Da mesma forma, precisamos discutir outras competências técnicas e interpretativas pois interagem entre si e dependem direta ou indiretamente da respiração.

Segundo Wye (1988),

Quando a sonoridade é discutida, a palavra sonoridade é usada como um substantivo coletivo para um número de qualidades desejadas, qualquer ou todas elas contribuem para uma parte

significativa da 'sonoridade' como um todo (WYE, 1988, p.5).

Em acréscimo, Toff (2012, p.92) comentou que “a produção sonora da flauta é parte ciência e parte arte” e acrescentou que “não há uma fórmula de ações físicas que irá criar uma boa sonoridade – porque não há consenso sobre o que constitui exatamente uma sonoridade ideal”. Contudo, algumas características da sonoridade do instrumento são comumente apresentadas e compartilhadas pelos flautistas. As características apontadas mais frequentemente indicam que o som deve ser cheio e redondo; claro, focado e centrado; com a presença de ressonância e projeção. Ainda segundo Toff (2012, p.92), “a sonoridade deve ser flexível, capaz de uma variedade de matizes e mudanças de dinâmica, de modo que a sonoridade se torne um veículo de expressão, bem como da técnica”. Entretanto, ao versarmos sobre produção sonora da flauta não podemos omitir uma discussão sobre a importância da embocadura. Em publicação póstuma o próprio Boehm (1964) comentou que:

Quando alguém encontra a embocadura adequada, o som pode ser claramente emitido em um delicado piano, deveria intensificá-lo gradualmente até o forte sem alterar a afinação, e, então, trazê-lo de volta a um pianíssimo mais suave (BOEHM, 1964, p.135-136).

De acordo com Wye (1988, p.5), as qualidades que compõem a sonoridade são “cor, tamanho, projeção, intensidade, vibrato e pureza”. Ao observarmos esses relatos, podemos compreender que a sonoridade da flauta resulta da coordenação e do domínio das seguintes competências técnicas e interpretativas: afinação, timbre, vibrato e dinâmica, os quais são alguns dos pontos levantados no livro-texto de Moyse (1934) intitulado “*De la Sonorité – Art et Technique*”, cujo o objetivo é:

Dar aos estudantes os significados, através de exercícios metódicos de desenvolvimento, modificação e transformação de suas próprias habilidades e ao mesmo tempo oferecer a possibilidade de alcançar uma bela sonoridade na flauta (MOYSE, 1934, p.2).

Debost (2002, p.39) afirmou ainda que “o comprimento de sua respiração não deve ser sacrificado às custas da qualidade do som. Devendo encontrar timbre e cor com muito pouco gasto de ar”. Por último, Toff (2012, p.93) comentou que a qualidade do som do instrumento “é determinado pela presença e força relativa de parciais. Em geral, quanto maior a reverberação da série harmônica, mais rico será o som e maior a sua projeção”. Certamente que a sonoridade é um requisito primordial para a execução do instrumento e de seu repertório. Contudo, assim como no caso da respiração não podemos desassociar a produção de som de outros aspectos técnicos e interpretativos tais como a afinação, timbre, vibrato e dinâmica. A seguir, discorreremos sobre cada um deles.

### 1.2.1. AFINAÇÃO

Seashore (1938, p.74) esclareceu que a afinação é “a capacidade de controlar a altura/frequência dos sons em três situações: (1) reprodução de um som padrão; (2) a execução de desvios leves do padrão e (3) a produção de intervalos”. Além disso, o autor complementou ao afirmar que “a capacidade de reprodução de um som padrão é algo elementar e que depende principalmente de um bom senso de afinação” (SEASHORE, 1938, p.74). Embora a afinação não deva ser uma preocupação do ouvinte, a sua deficiência pode ser a primeira coisa a ser notada, até mesmo por não-músicos. Debost (2002, p.134) comentou que a desafinação produz “uma sensação de desconforto auditivo que invalida qualquer percepção de uma natureza expressiva”. E mais, Toff (2012, p.100) explicou que “afinação não é, como frequentemente presumido, um elemento independente de musicalidade – é uma parte integral da produção do som” e concluiu que “a sonoridade e a afinação são produtos dos mesmos mecanismos fisiológicos”. Além da respiração, velocidade e volume de ar, parâmetros variáveis da embocadura, dinâmica, vibrato, proporções acústicas do instrumento, material e influências climáticas também são apontadas como elementos que interferem na afinação da flauta. Nas palavras de Debost (2002, p.134), “afinação é um assunto inesgotável”, devido aos diversos elementos que a envolvem.

Toff (2012, p.101) mencionou que “a flauta não é um modelo de acústica perfeita; algumas soluções alternativas inerentes à sua construção impedem-na de ter uma afinação absolutamente precisa”. A autora explicou que “no registro médio, o Dó<sup>#5</sup> tende de ser alto ” e no caso do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, é exatamente com essa nota que o compositor inicia o solo de flauta. Como tratado anteriormente, o Dó<sup>#5</sup> aparece quatro vezes neste trecho, sendo duas vezes como um dos polos de estabilidade da melodia, como podemos verificar na Figura 7 abaixo:



Fig. 7 - Excerto do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 1 a 4, com flechas apontando para o Dó<sup>#5</sup> recorrente.

A fim de compensar problemas oriundos da acústica do instrumento, o flautista precisa realizar ajustes na afinação, em algumas notas mais que outras. Para comprovar essa afirmativa citamos Fletcher (1974, p.57) que reconheceu que “um instrumentista deve ser capaz de variar a afinação do som levemente (para se manter em sintonia com outro instrumento) e também deve ter o controle da

dinâmica do seu som”. Em consonância, Debost (2002, p.134) argumentou que “nosso critério moderno é a igualdade em todas as extensões e em todos os graus da escala cromática”. Para isso, há alguns recursos que podem ser utilizados para modificar a afinação da nota no instrumento e Toff (2012) selecionou dois deles como exemplo. A autora explicou que “o método mais fácil e comum é a mudança de direção da coluna de ar” e nos detalha o procedimento para baixar e subir a afinação a seguir:

Para abaixar a afinação, o flautista deve soltar a mandíbula e baixar a cabeça; rolar a flauta para dentro; puxar os cantos da boca ligeiramente para trás; cobrir o orifício da embocadura com o lábio inferior; e puxar o lábio superior para baixo para dirigir a coluna de ar para dentro da flauta. [...] Para subir a afinação, faça exatamente o contrário: o flautista deve levantar a cabeça, projetar a mandíbula para fora, soprar através do orifício em um ângulo mais agudo (então menos ar adentra a flauta), aumentar a pressão da respiração e dos lábios e diminuir a abertura dos lábios (TOFF, 2012, p.101-102).

Outro procedimento também utilizado para a correção da afinação na flauta é dedilhado, isto é, a utilização de dedilhados alternativos daqueles comuns ao instrumento. A respeito desse procedimento, Toff (2012) explanou do seguinte modo:

Nas flautas de chaves abertas (modelo francês) é possível subir a afinação de algumas notas ao rolar o dedo apropriado para o lado inferior do orifício logo abaixo da abertura de ventilação. [...] Outros dedilhados alternativos são possíveis em ambas as flautas de chaves abertas e fechadas (TOFF, 2012, p.102).

A autora referiu-se ao  $Dó^{\#5}$  tanto no registro médio quanto agudo como sendo uma nota muito problemática na flauta devido a sua afinação sempre muito alta. Como exemplo para a correção do  $Dó^{\#5}$  presente no excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, sugeriu a adição das chaves primeira, segunda e terceira da mão direita (TOFF, 2012, p.102), conforme a Figura 8 a seguir:

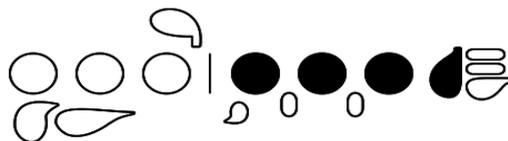


Fig. 8 - Diagrama do dedilhado alternativo do  $Dó^{\#5}$  sugerido por Toff (2012), com a adição das chaves primeira, segunda e terceira da mão direita - em preto.

O uso de dedilhado alternativo possibilita a correção da afinação da nota, que ao mesmo tempo pode sofrer influência em sua impedância acústica, isto é, na resistência física que o instrumento oferece à condução do som ou na propagação das ondas sonoras, conseqüentemente, poderá interferir no timbre

devido à ausência de algumas parciais.

No sítio *The Virtual Flute*<sup>4</sup> pode ser encontrada outras opções de dedilhados alternativos para esta nota em questão quanto para toda a extensão da flauta. Também há a possibilidade de consultar dedilhados para trinados, microtons e multifônicos utilizando os seguintes recursos de busca no sítio: chaves abertas/fechadas, Mi mecânico ou não e pé em Dó ou em Si.

### 1.2.2. TIMBRE

Fabiani e Friberg (2011, p.193) explicaram que o “timbre é frequentemente definido como a qualidade que nos permite distinguir entre dois instrumentos quando todos os demais atributos são os mesmos”. Os autores completaram que “esta definição implica que o timbre está relacionado a parâmetros acústicos, em ambos os termos de qualidade espectral (p. ex., número de harmônicos) e qualidade de dinâmica (p. ex., velocidade de ataque)” (FABIANI; FRIBERG, 2011, p.193). Luce e Clark (1967) comentaram ainda que o “timbre também varia no mesmo instrumento, dependendo de sua afinação e dinâmica no qual é tocado, bem como em outras técnicas de execução” (LUCE; CLARK, 1967 apud FABIANI; FRIBERG, 2011, p.194). Quanto a distinção de timbre de instrumentos semelhantes ou não, Sethares (2005) mencionou outra definição de timbre que, “em análise, as diferenças entre cores do som de instrumentos são encontradas para corresponder com as diferenças nos harmônicos representados no som” (SETHARES, 2005, p.28). A respeito disso, Seashore (1938) explicou que:

O timbre é determinado primeiramente pelo número, pela ordem e a intensidade relativa da fundamental e seus harmônicos como expressados em forma de onda sonora. É também modificado pela afinação absoluta e a intensidade total do som como um todo” (SEASHORE, 1938, p.20).

A nota mais grave é chamada de fundamental e as notas mais agudas são denominadas de parciais ou harmônicos. Sobre o timbre da flauta, Seashore (1938, p.189) explicou que “há apenas cinco parciais em cada uma das duas notas mais graves”.

No caso da flauta, Dó<sup>4</sup> como nota fundamental produz cinco parciais ou harmônicos constituídos pela oitava, décima segunda, décima quinta, décima sétima e décima nona, ou seja, pelo primeiro, segundo, terceiro, quarto e quinto harmônicos, respectivamente. A série harmônica do Dó<sup>4</sup> da flauta está ilustrada na Figura 9 a seguir:

---

<sup>4</sup> The Virtual Flute – The University of New South of Wales, Australia. Disponível em: <<http://flute.fingerings.info/>>



Fig. 9 - Série harmônica da nota D<sub>4</sub> (fundamental) da flauta, D<sub>5</sub> (1º harmônico), Sol<sub>5</sub> (2º harmônico), D<sub>6</sub> (3º harmônico), Mi<sub>6</sub> (4º harmônico) e Sol<sub>6</sub> (5º harmônico), respectivamente.

A respeito da base acústica da flauta, Toff (2012, p.93) comentou que “a qualidade do som é determinada pela presença e força relativa dessas parciais. Em geral, quanto maior o conteúdo harmônico, mais rico e maior a sua projeção”. Fletcher (1974) explicou detalhadamente o processo de como ocorre a influência dos harmônicos no timbre da flauta:

Obviamente, uma das habilidades mais básicas na técnica da flauta é aprender a controlar apenas uma nota da série que realmente soará. No entanto, temos de reconhecer que, sempre que uma nota é tocada, todos os harmônicos superiores da série estarão soando de certa forma. Uma vez que as intensidades relativas desses harmônicos determinam o timbre do som, é importante ser capaz de controlá-las dentro de certos limites (FLETCHER, 1974, p.57).

Lord (1998) trouxe a explicação prática de Lloyd quanto a sua preparação antes da execução o excerto orquestral de Debussy:

Na performance, antes de eu começar a tocar este [solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune*], eu estava sempre tocando o Sol agudo o mais pianíssimo que conseguia.... Qualquer coisa para obter uma embocadura [extremamente] pequena, por isso que, quando o maestro chegava, sabia que eu poderia começar de forma mais econômica possível e ter ar suficiente para executar a frase (LLOYD apud LORD, 1998).

Além disso, a autora acrescentou informações complementares as estratégias de preparação de Lloyd por meio de sua observação:

Lloyd era capaz de manter a velocidade do ar movimentando rápido o suficiente para manter a cor e vida no som. Mas, enviando-o através da menor abertura possível que ele era capaz de conservar seus recursos sem prejudicar aquele som” (LORD, 1998).

Desse modo, ao discorrermos sobre as questões envolvidas na nota D<sub>6</sub><sup>#5</sup> na flauta em decorrência de sua acústica, não devemos apenas priorizar a escolha do dedilhado alternativo para o solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* com o intuito de corrigir a afinação, mas também com vistas ao timbre, o qual é um elemento essencial nas obras de Debussy. Através do sítio *The Virtual Flute* citamos mais dois exemplos de dedilhado alternativo para o D<sub>6</sub><sup>#5</sup>, ambos considerados efetivos no quesito afinação (0% de margem), mas de timbres diferentes. Podemos observar os exemplos dos diagramas de dedilhados alternativos para a nota D<sub>6</sub><sup>#5</sup>, ambos para flauta com chaves abertas, Mi mecânico e pé em Si, conforme as Figuras a seguir:



Fig. 10 - Diagrama de dedilhado alternativo para o Dó#5 chaves de polegar, 2 e 3 na mão esquerda; 1, 2, 3 e Dó na mão direita.



Fig. 11 - Diagrama de dedilhado alternativo para o Dó#5 de timbre mais escuro, ou seja, presença de menos parciais, chaves: 2 e 3 na mão esquerda; 1, 2 e Ré# na mão direita.

Contudo, a decisão a ser tomada dependerá das escolhas para a realização das indicações contidas na partitura tais como: dinâmica – piano; expressividade – *doux et expressif*, além do conhecimento estilístico sobre o compositor em questão. Outro aspecto técnico e interpretativo a ser considerado quanto a produção sonora da flauta no *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy concerne o vibrato, sobre o qual trataremos em seguida.

### 1.2.3. VIBRATO

Fuks e Fadle (2002) explicaram quanto a produção do vibrato em instrumentos de sopro:

Vibrato em instrumentos de sopro pode ser produzido por variações isoladas ou combinadas em pressão do sopro ou fluxo de ar, as restrições nas vias aéreas causada pelo movimento da laringe e língua, e movimento e tensão dos lábios e maxilar (FUKS; FADLE, 2002, p.329).

Debost (2002, p.260), por sua vez, complementou explicando que o vibrato “é uma modulação na afinação da sonoridade da flauta, fazendo-a subir e abaixar em mais ou menos de forma controlada”. Contudo, Fletcher (1974, p.61) esclareceu que “há efetivamente três variações de som envolvido em um vibrato normal – uma leve variação na afinação, uma variação na dinâmica e uma variação no conteúdo harmônico”. Toff (2012, p.108), por sua vez, concluiu que há três tipos de vibrato: “afinação, intensidade (dinâmica) e timbre”. O autor comentou que as variações na dinâmica e no conteúdo harmônico são mais predominantes nos instrumentos de sopro. Além disso, explicou que a variação de pressão do sopro na boca, quando mensurado, pode causar uma oscilação de até 20 por cento na afinação – para mais ou para menos – a partir seu ponto central, o que é decorrente de uma típica nota

com vibrato (FLETCHER, 1974, p.61). Toff (2012, p.108) confirmou a afirmação de Fletcher (1974) ao explicar que “o vibrato de afinação, a afinação flutua para cima e para baixo da nota de partida; em Lá=440Hz, por exemplo, varia entre 438 e 442 frequências por segundo”. A autora explicou que “o vibrato de afinação pode ser variado alterando, quer a amplitude da flutuação ou em sua velocidade”. Fletcher (1974) pormenorizou a respeito da flutuação resultante no nível sonoro:

Tipicamente, é algo como um fator de dois, mas muito mais importante é a flutuação na qualidade sonora. Assim, enquanto a amplitude da fundamental varia por volta de apenas 20 por cento, as amplitudes do terceiro, quarto e quinto harmônicos, os quais são tão fortes quanto ou ainda mais fortes que a fundamental, pode variar por mais que um fator de seis, seguindo o pulso do vibrato (FLETCHER, 1974, p.61).

O autor mencionou também que as variações associadas à afinação, em contraste, são pequenas. Por fim, Fletcher (1974, p.61) concluiu que “deveríamos, no entanto, caracterizar o vibrato da flauta predominantemente tímbrico, ao invés de vibrato de afinação ou dinâmica”. Por outro lado, Toff (2012, p.108) explicou que “a combinação de vibrato de afinação e intensidade resulta no vibrato tímbrico”. Sobre a combinação mencionada acima, a autora detalhou que “a razão é que quando o nível de dinâmica de uma sonoridade muda, a composição dos harmônicos da sonoridade altera correspondentemente; e é a composição de harmônicos que determina o timbre (TOFF, 2012, p.108). Quanto ao vibrato de dinâmica, compreende que a flutuação no nível dinâmico de uma nota não pode ser totalmente separável daquele ligado à afinação (TOFF, 2012, p.108). Portanto, podemos concluir que os vibratos de afinação e dinâmica são interdependentes e, por sua vez, o vibrato tímbrico encontra-se diretamente relacionado à ambos.

Em acréscimo, Toff (2012) mencionou que há três escolas básicas de pensamento:

A primeira postula que o vibrato é uma parte natural da produção sonora, a qual não pode ou não deveria ser ensinado. A segunda escola acredita que porque o vibrato deve ser cuidadosamente controlado, deve ser ensinado. A terceira escola toma uma posição intermediária segura: alguns executantes têm vibrato natural, mas outros devem ser ensinados e ainda aqueles com o vibrato natural podem ser ensinados para melhorá-lo e controlá-lo (TOFF, 2012, p.109).

Apesar dessas divergências quanto ao ensino do vibrato, não podemos negar a imprescindibilidade de seu domínio bem como de suas várias utilidades interpretativas. O vibrato transmite afeto e beleza à sonoridade, intensifica a expressão enfatizando notas em particular, realça a percepção de movimento, projeta o som adicionando intensidade, além de possibilitar a variação do timbre. Toff (2012, p.116) comentou que “a velocidade do vibrato deveria ser coordenada com a velocidade da música, mais rápido em *allegro*, mais lentos em *adagio*”. A autora sugeriu alguns usos efetivos do vibrato na literatura orquestral. No caso do solo de flauta inicial do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, Toff

(2012, p.116) recomendou o vibrato de dinâmica a fim de “realçar a natureza estática do Dó<sup>#5</sup> antes do movimento cromático descendente”. Buck (2003, p.45) alertou que “uma banca de audição pode ser persuadida pelo flautista ao expressar uma frase musical convincente – com diversas cores e vibrato inseridos no som ao invés de prestar atenção estrita ao ritmo regular”. Em oposição a alguns tópicos tratados anteriormente, Buck (2003, p.45-46) mencionou que “o acréscimo de nuance e vibrato ao Dó<sup>#5</sup> sustentado para imitar o formato da linha, sem alterar os dedilhados, constitui-se em um desafio adicional que testa a capacidade de moldar essa frase com a cor”. Ou seja, a autora defendeu o uso de nuances e vibrato do Dó<sup>#5</sup> ao invés de dedilhados alternativos para a correção da afinação e timbre, uma vez que o vibrato pode atuar nesses aspectos técnicos e interpretativos.

Ainda sobre uso de vibrato no excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, Buck (2003) explicou sobre as implicações do seu uso ou não uso:

Deve-se evitar completamente a pulsação dos tempos através do vibrato rítmico, prestando muita atenção para manter o vibrato homogêneo no som. Muitas vezes o flautista dominará o som com vibrato excessivamente medido, pensando que o seu uso conserva volume de ar. Ou, o flautista não usará nenhum vibrato, sustentando um som menor controlado, mas desprovido de ressonância. Isso produz uma cor de som estática e monótona, minimizando o esforço que é preciso para criar um som bonito e arredondado. Idealmente, o vibrato pode mudar constantemente em velocidade e amplitude, tornando-o flexível para movimentar o Dó<sup>#</sup> sustentado, movimentando a frase de outro modo convincente sem as reais mudanças de afinação impressos. Desse modo, é possível ter um melhor entendimento para a utilização de controle da respiração em uma interpretação realizada nessa frase de abertura (BUCK, 2003, p.46).

De posse destas observações e conselhos, podemos frisar a importância do emprego do vibrato nesse excerto orquestral de forma a contribuir para uma interpretação competente no que concerne aos demais aspectos técnicos que compõem a sonoridade do flautista até o momento apresentados.

#### 1.2.4. DINÂMICA

Podemos compreender a dinâmica como a intensidade de volume com a qual as notas e os sons são expressados musicalmente. Desse modo, ao tratarmos da realização de dinâmicas na flauta, Debost (2002, p. 63) afirmou que os problemas de dinâmica estão [quase] relacionados as questões técnicas, como: suporte da coluna de ar e no sopro, causando, conseqüentemente, problemas de afinação. Debost (2002, p.63) comentou que “os problemas com dinâmicas nunca vêm sozinhos. Eles comparam-se à paleta do pintor e são inúteis se não se relacionam com o conteúdo musical, tanto quanto a condições objetivas da execução instrumental o permitem”. Enfaticamente, o autor lançou o seguinte questionamento “O que fazer com um instrumentista de orquestra que toca tão suave que nós não

podemos ouvi-lo?”

No início do excerto orquestral para flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy anotou a dinâmica piano, seguida pelas expressões *doux et expressif*, obrigando-nos a refletir não só sobre o grau de intensidade (volume) que o flautista deve empregar em sua execução, mas também nas características do timbre e, conseqüentemente, do vibrato. Debost (2002, p.64), comentou que “tocar *p* e especialmente *pp* requer muita concentração e, sim, esforço. Nós devemos compensar pela perda natural de energia no som”. Em seguida, o autor comentou ainda sobre essa perda natural de energia que “na execução em *p*, *pp* deve ser sanada de forma quase artificial, fornecendo ao som uma energia interna e misteriosa (DEBOST, 2002, p.64). O que nos parece uma explicação muito subjetiva e que pouco contribui, de forma didática, para melhor compreendermos sobre o processo de sua realização no instrumento. Fletcher (1974, p.60) comentou que “não é possível mudar a dinâmica da execução da flauta sem afetar o timbre do som” e explicou que “para mudar de altura do som produzido pela flauta, devemos mudar a quantidade de energia transmitida a partir do jato, e isso significa uma alteração no fluxo total de ar”. O autor afirmou que para a produção de um som de qualidade similar em intensidade e flexibilidade, o flautista deve utilizar um sopro constante variando no tamanho da abertura dos lábios (FLETCHER, 1974, p.60).

Quanto a dinâmica desse excerto orquestral para flauta, Lloyd declarou que “a terceira experiência assustadora nesse solo é a sua marcação de dinâmica ‘piano’”. O músico explicou que “alguns flautistas são encorajados a entrar quase inaudível, enquanto outros ignoram a marcação completamente, a fim de projetar o som” (LORD, 1998). Lord (1998) comentou que Lloyd lembra os flautistas que “a mudança do som da flauta com diferentes cores pode implicar em uma dinâmica, [...] o pianíssimo é uma cor bonita suave com vida” (LORD, 1998).

Por sua vez, Buck (2003) comentou que:

Não há indicações de mudanças dinâmicas, fazendo com que o flautista considere o vibrato e timbre como os meios para desenvolver e manter o fluxo em direção ao terceiro compasso em que a melodia é aberta em intervalos ascendentes para um Sol<sup>#5</sup> e delinea a primeira implicação harmônica de um acorde menor (BUCK, 2003, p.44).

Nos terceiro e quarto compassos do excerto orquestral, o compositor adicionou reguladores de dinâmica, um sinal de crescendo e outro de diminuendo, respectivamente. Contudo, Buck (2003, p.44) mencionou que “o crescendo no terceiro compasso continua através do Si do quarto compasso; no entanto, a maioria dos flautistas negligenciam este detalhe quando questões de controle de respiração dominam suas atenções”. Sobre crescendo, Debost (2002) comentou que:

Temos também a tendência em culminar nossos progressos de dinâmica muito rapidamente.

[...]. Por isso, devemos deixar a flauta fazer a primeira parte do crescendo naturalmente. Então, gradualmente podemos relaxar e expandir a sonoridade alcançando o objetivo” (DEBOST, 2002, p.65).

Quanto ao sinal de diminuendo, o autor explicou que “é na verdade uma indicação de que a intensidade ainda está relativamente forte; podemos mantê-la nesse nível por parte do diminuendo”, além disso “à medida que diminuimos, os elementos suaves da execução voltam em ação gradualmente: mais apoio, mais tenuto, ritenuto, sostenuto, menos volume, mas mais velocidade do ar e mais vibrato para animar o tom” (DEBOST, 2002, p.65).

Desse modo, é possível perceber como aspectos técnicos e interpretativos como: a afinação, timbre, vibrato e dinâmica se relacionam e interagem entre si na constituição da sonoridade, bem como na respiração. Podemos até mesmo dizer que a articulação poderia estar incluída aqui. Por outro lado, neste excerto orquestral para flauta, podemos compreender a articulação como uma competência técnica e interpretativa de caráter temporal.

### 1.3. TEMPO

Questões temporais ou de manipulação temporal também integram as competências técnicas e interpretativas para a execução do excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy e organizam-se em três categorias a saber: andamento, acurácia rítmica/rubato e articulação.

#### 1.3.1. ANDAMENTO

*Très modéré* é o andamento indicado no início da obra orquestral *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, porém não há nenhuma indicação metronômica por parte do compositor ou mesmo do(s) editor(es), sendo uma decisão a ser tomada pelo flautista. A escolha do tempo metronômico poderá influenciar positiva ou negativamente as demais competências técnicas e interpretativas, principalmente, aquelas ligadas diretamente à respiração. Por outro lado, não é possível nos distanciar do andamento indicado pelo compositor a fim de não alterar questões relacionadas ao estilo e expressividade musical. Visto isso, Buck (2003, p.45) exemplificou que “[o flautista] pode trabalhar objetivando o valor da colcheia de 92 a 96 batimentos por minuto”. Em decorrência da dificuldade do controle da respiração, a autora explicou que “começando com a colcheia a 108bpm, deve-se manter o Dó<sup>#</sup> por trinta e duas pulsações (a extensão da primeira frase) para testar o controle da

respiração”. Além disso, a autora instruiu que:

Se o flautista não pode tocar as trinta e duas pulsações confortavelmente, a marcação metronômica pode ser alterada (para mais rápido) a fim de prover a sustentação plena. A melhora do apoio e do controle da respiração ocorre com uma desaceleração gradual da marcação metronômica, incorporando tempos mais lentos, mantendo o timbre e a afinação estáveis (BUCK, 2003, p.45).

Embora Buck (2003) tenha sugerido uma indicação metronômica ao andamento *Très modéré* desse excerto orquestral para flauta, não encontramos na literatura outras sugestões a esse respeito. O fato é que essa designação de andamento se refere a um tempo muito moderado ou tal qual referenciado por Rousseau (1768) como sendo equivalente ao termo italiano “*Adagio*”, o segundo das cinco principais graduações de movimento na música. Aqui surge os primeiros questionamentos de ordem temporal a respeito deste solo de flauta. Existe um andamento padrão na interpretação dessa obra gravada por orquestras profissionais? Qual é a variação de andamento entre essas gravações e o seu andamento médio?

### 1.3.2. ACURÁCIA RÍTMICA/RUBATO

É possível observar no decorrer deste tópico a existência de um impasse quanto ao emprego da acurácia rítmica ou do rubato no solo de flauta, isto é, a execução rítmica estrita ou de sua flexibilidade. Primeiramente, iremos perceber nos relatos a seguir uma preocupação dos flautistas com a proporção entre as células rítmicas. A respeito disso, Buck (2003) mencionou que “o uso deliberado de uma ligadura no quinto tempo do compasso de abertura cria uma suspensão para os ritmos descendentes de dúina e tercina dos tempos sucessivos que repousam momentaneamente sobre o trítone” (BUCK, 2003, p.43).

A autora explicou detalhadamente o seu relato acima que:

O próprio intervalo de trítone é instável e este é o lugar que o flautista pode persuadir significado e expressão, especialmente visto que o valor do Sol é uma colcheia pontuada e outra nota ligada que leva de volta ao D<sup>#</sup>6 invariável em semicolcheias” (BUCK, 2003, p.43).

Em vista disso, Buck (2003, p.43) advertiu que “uma armadilha dos flautistas que participam de audição é tocar muito livremente com rubato, no final das contas tomando tempo extra para respirações”. O que pode ser visto como um benefício maior ao executante que para a própria música. Destarte, a autora concluiu que “isto distorce o ritmo impresso da linha melódica e retarda o movimento das notas após cada Dó<sup>#</sup> ligado” (BUCK, 2003, p. 43). Em corroboração, Rodrigues (2015) trouxe um relato de um dos flautistas que explicou que “apesar de ser um solo não se deve tocar livre

ritmicamente, sendo importante mostrar as diferenças entre duínas e tercinas” (RODRIGUES, 2015, p.53).

Em entrevista publicada na *Musical America*, Moyse relatou a sua experiência ao executar o *Prélude à l'après-midi d'un faune* em 1908 sob a regência de Claude Debussy. Moyse comentou que “Debussy [...] exigiu execução rítmica exata” (McCUTCHAN, 1994, p.78). Assim, podemos compreender que Debussy era um compositor muito rigoroso com a escrita e fazia questão que a sua música fosse executada com exatidão rítmica. A escrita rítmica desse solo de flauta é também um fator importante no afastamento da tonalidade, onde o seu caráter improvisatório é somente conseguido caso os valores rítmicos forem respeitados. Por isso, ao consultarmos a partitura desta obra orquestral como um todo, verificamos que não há nenhuma indicação de rubato por parte do compositor, apenas mudanças de andamento e, variação, principalmente, alargamento rítmico do tema do fauno.

Em dissonância aos relatos mencionados acima, Debost (2002) comentou que “quanto mais sofisticada a música se torna, mais se afasta das limitações de forma e estrutura” (DEBOST, 2002, p.91). O autor complementou que:

A partitura revela, no entanto, como o compositor nos mostra onde estar à vontade e onde o ritmo deve ser exato, onde a solidão relativa permite liberdade e onde as necessidades do conjunto nos obriga a aderir as regras da massa (DEBOST, 2002, p.91).

Debost (2002) reiterou a sua ideia de liberdade interpretativa ao mencionar que:

Em nosso repertório orquestral, muitos solos dá-nos uma certa quantidade de liberdade como: 4ª Sinfonia de Brahms, Salomé de Strauss, Petrouchka de Stravinsky, Concerto para Orquestra de Bartók, Daphnes et Chloé de Ravel, *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy e mais (DEBOST, 2002, p.91).

Assim sendo, Debost (2002) considerou que o *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy proporciona certa liberdade ao flautista na execução mesmo sem qualquer indicação do vocabulário musical que o convida a interpretar este excerto orquestral utilizando-se do rubato. É importante lembrar que esse tipo de discussão foi muito forte no início do século XX, quando os intérpretes, ainda ligados ao Romantismo, desrespeitavam a escrita da música impressionista que era pouco compreendida até então. Por isso, não podemos negar a persistência dessa ideia romântica também por parte de alguns intérpretes do século XX como a de Michel Debost. Concomitantemente, não podemos ignorar a atenção indispensável quanto a proporção rítmica desse excerto orquestral para flauta, visto que o tema do fauno será rerepresentado outras vezes no decorrer da música, principalmente, com um alargamento rítmico. Outros questionamentos de ordem prática são trazidos à tona, tais como: os flautistas profissionais respeitam o rigor rítmico desse excerto orquestral de Debussy, o qual torna-se

parte do estilo do compositor e cria um caráter improvisatório?

### 1.3.3. ARTICULAÇÃO

Articulação é definida como a arte ou o processo da fala e segundo Boehm (1964, p.147), “somente é possível declamar ou expressar corretamente as palavras de um texto em um instrumento musical por meio da articulação, ou seja, pelo ataque das notas de acordo com o significado ou o início das sílabas das palavras, sendo importante aprender sobre a arte do golpe de língua e a sua correta aplicação”. Esta definição aplica a execução da flauta da mesma forma se aplica a expressão verbal. Por outro lado, de acordo com Toff (2012, p.117), “a articulação não é somente o golpe de língua, como a maioria dos instrumentistas de sopro definem, mas algo muito mais amplo e mais semelhante ao que comumente pensamos como fraseado”. No entanto, criou-se uma distinção entre articulação e fraseado. A primeira refere-se a forma em que o executante separa as notas individualmente uma das outras por meio do staccato ou legato. A segunda refere-se a uma analogia linguística ou sintática do termo utilizada desde o século XVIII com o intuito de debater o agrupamento de notas sucessivas, especialmente em melodias. De qualquer modo, Toff (2012, p.117) comentou que “articulação é um método de junção dos sons musicais, determinando seus começos e fins e as relações entre notas individuais e aquelas à sua volta”.

Ao tratarmos de nosso excerto orquestral para flauta, podemos citar pelo menos dois tipos de articulações presentes: o *non-attack* ou ataque sem língua e o legato.

A respeito da articulação *non-attack*, Teixeira (2014) explicou que:

O *non-attack* é um tipo de articulação que não utiliza nem a língua nem outro órgão do aparelho fonador para obstruir o fluxo da corrente de ar, senão a própria musculatura da respiração. Trata-se de um tipo de articulação fonatoriamente não oclusiva (TEIXEIRA, 2014, p.96).

De acordo com Teixeira (2014), a articulação oclusiva bilabial /p/ é produzida pelo movimento de dois articuladores móveis: lábios superior e inferior. Trata-se da articulação de consoante oclusiva curta [...] (TEIXEIRA, 2014, p. 92). Toff (2012, p.122) explicou que esse tipo de articulação “deveria ser usado em ocasiões especiais onde a música indica grande sutileza de abordagem”. A autora ainda comentou que o “flautista inglês William Bennett sugere tal ataque, por exemplo, para o início do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy” (TOFF, 2012, p.122). Mas não somente no ataque do primeiro Dó<sup>#5</sup>, mas ao iniciar os compassos 2 e 3; e o Si do quarto compasso.

Quanto ao legato, Toff (2012) descreveu como sendo “um simples termo que meramente indica

ligação, a ausência do ataque de língua”, mas explicou em outras palavras como “suavidade e continuidade do som que deve ser alcançado pela combinação de respiração e suporte contínuos e embocadura flexível sincronizada com atividade de dedilhados” (TOFF, 2012, p.122-123). Isto é, o legato significa mais que um som contínuo e flexível, mas a sua união a uma digitação cuidadosa, suave, a fim de evitar qualquer tipo de quebra do fluxo sonoro, cujo tipo de articulação que é também necessária para a execução do solo de flauta em questão.

À vista disso, podemos perceber a relação, independência e interação da articulação na realização de outras competências técnicas e interpretativas. A deliberação quanto ao tipo de articulação irá influenciar diretamente na afinação, timbre e dinâmica da nota. Além disso, a duração da articulação tende a alterar o andamento e caráter da música. A utilização do legato, neste caso, contribuirá com o estilo, fraseado e expressividade musical, proporcionando um caráter mais suave e melhor condução do fraseado do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy.

#### 1.4. ESTILO

Para melhor compreendermos o estilo musical deste poema sinfônico e, conseqüentemente, para uma melhor interpretação deste excerto orquestral para flauta é necessário antes, conhecermos melhor sobre o poema de Stéphane Mallarmé. Piedade (2009) explicou que:

Seu poema coloca-se no gênero de *églogue*, procurando dar continuidade às *éclogas* de Virgílio, que, por sua vez, inspiradas nos *idílios* de Teócrito, inauguram toda uma nova ideia de natureza como lugar de uma beleza nostálgica, o bucólico: trata-se do estilo pastoral (PIEADADE, 2009, p.3).

O autor acrescentou que “na *écloga* de Mallarmé, o fauno acorda de um sonho no qual era seduzido por ninfas” (PIEADADE, 2009, p.3). Ao mesmo tempo, a existência de *holófrases* – de uma palavra que equivale por uma frase completa – acaba por confundir o leitor quanto ao que seria realidade, desejo ou sonho no decorrer do texto. Por esta razão, Debussy declarou que:

Somente a música tem o poder de evocar livremente os lugares inverossímeis, o mundo indubitável e quimérico que opera secretamente na misteriosa poesia da noite, nos milhares de ruídos anônimos que emanam das folhas acariciadas pelos raios da lua (DEBUSSY apud GRIFFITHS, 1998, p.10).

Ao tratar do poema sinfônico, Griffiths (1998, p.10) comentou que “a prosa é tipicamente enigmática e carregada de imagens, mas a referência ao sonho é suficientemente clara”. O autor ainda mencionou que a música debussyniana em analogia com os sonhos é mais reveladora que a comparação com a estética impressionista das artes plásticas, apesar de certos títulos de suas obras poderem ser

aplicadas à algumas pinturas de Monet (GRIFFITHS, 1998, p.10).

A respeito do estilo em questão, Toff (2012) explicou que “o terceiro maior estilo francês é o impressionismo, caracterizado principalmente pela suave, obscura e ampla harmonia definida, delicadas nuances de timbre, e liberdade da forma e estrutura frasal” (TOFF, 2012, p.253). A autora explanou ainda que:

O estilo de Debussy é acima de tudo de contenção: ele alcança o máximo de efeito emocional com o mínimo de gesto musical. Linhas de solo são construídas de pequenas células melódicas, melodias buscam inspiração no cantochão, a escala de tons inteiros e elementos orientais. [...]. Concomitantemente, a impressão do som é de natureza estática, com a harmonia funcionando de maneira não tradicional. O uso exuberante de cor é um elemento sonoro predominante (TOFF, 2012, p.253-254).

Embora Debussy abandonar a música narrativa, a evocação de imagens e movimentos oblongos sugerem uma atmosfera transponível e fantasiosa. A ambientação sugere um bosque no preguiçoso calor da tarde, no entanto, o escopo da música de Debussy encontra-se entre este ambiente e os pensamentos do fauno na écloga de Stéphane Mallarmé em que se inspirou, construído a partir de cenários sucessivos em que se projetam os desejos e sonhos do fauno (GRIFFITHS, 1998, p.10).

Com bases nesse pressuposto estilístico, é preciso que o flautista reflita e delibere sobre alguns aspectos técnicos e interpretativos que estão relacionados ao estilo musical de Debussy, tais como: timbre, vibrato e articulação, os quais melhor representarão sonoramente o ambiente e a imagética de sonhos.

#### 1.4.1. FRASEADO E EXPRESSIVIDADE

Ao tratarmos do fraseado agregamos a ele outros dois aspectos técnicos e interpretativos: a expressividade e a articulação, como mencionada anteriormente.

Segundo Toff (2012, p.147), “há duas escolas de pensamento sobre fraseado, uma mais intuitiva e outra mais analítica”. A autora explicou que “a escola intuitiva usa o modelo verbal, igualando a função de fraseado com aquela de pontuação no idioma”. A respeito da escola analítica, Toff (2012) esclareceu que:

A segunda escola de pedagogia do fraseado é uma extensão da análise formal, que considera uma frase para ser criada em vários níveis: ataque ou articulação inicial; fórmulas rítmicas, acentos, intensidade, dinâmicas e cores, que impulsionam a frase do começo ao fim, terminações características, e finalmente, tanto silêncios internos quanto externos (TOFF, 2012, p.149).

Em vista às características segundo a escola analítica, o fraseado é definido por Debost (2002,

p.176) como sendo “uma relação entre liberdade e restrição, tensão e relaxamento, intensidade e repouso – entre tempo e espaço, e entre o som e o silêncio”. Desse modo, podemos assegurar quanto a relevância do flautista conhecer a estrutura da frase musical, o que lhe dará mais recursos para a sua interpretação criando momentos expressivos e contrastantes por meio do uso de outros aspectos técnicos e interpretativos.

Em referência ao fraseado do excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, Rodrigues (2015) mencionou alguns relatos dos seus pesquisados. Em linhas gerais, alguns flautistas enfatizaram na importância de existir uma diferença de sonoridade entre os dois primeiros compassos, principalmente, em relação ao uso do vibrato, na valorização do cromatismo ou executando de maneira mais expressiva o segundo compasso. Também a dinâmica e o timbre foram mencionados, isto é, executar com uma intensidade maior e com um timbre mais próximo ao da flauta de Pá (RODRIGUES, 2015, p.52). Em corroboração a isso, tomamos a seguinte explicação de Toff (2012):

Devido a estes objetivos estéticos e técnicos, a flauta, com sua estreita gama de dinâmica, sua limitação a unidades melódicas relativamente curtas, seu ‘foco microscópico’, sua capacidade de criar nuances sutis de cor e suas afinidades para a associação da linha melódica, a faz o veículo ideal para Debussy (TOFF, 2012, p.254).

Ao examinarmos sobre o que tornou a música expressiva no novo repertório francês para flauta do final do século XIX e início do século XX, Powell (2002, p.218-219) concluiu que “como anteriormente na música francesa para flauta, uma específica qualidade sonora, o estilo de execução e a sensibilidade emocional, todos completamente em caráter francês, encontravam-se intimamente conectados”. Assim, podemos concluir sobre a existência de particularidades do emprego da flauta na música francesa desde os primórdios, devido a sua sonoridade, expressividade e sensibilidade que se aproxima da voz humana.

## DISCUSSÕES

Primeiramente, podemos observar a partir desta compilação de escritos quanto a importância do excerto orquestral para flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy à literatura do instrumento. Em segundo lugar, apesar da singularidade da linha melódica do tema do fauno, o solo de flauta requer do executante domínio sobre algumas competências técnicas e interpretativas, além de conhecimento estilístico da música debussyniana para a deliberação quanto à alguns aspectos interpretativos.

Em linhas gerais, a respiração revelou-se a competência técnico-interpretativa primária deste

excerto orquestral por esperar que o flautista o execute em uma única respiração, demonstrando total controle sobre a respiração, especialmente, em situações de audição. No entanto, é intrigante o fato de que Lord (1998) e Baxtresser (2008) ofereceram sugestões de lugares intermediários para respirar, enquanto Buck (2003) discutiu sobre possível estratégia de estudo relacionada ao controle do andamento. Em razão disso, podemos ser levados a questionar, em alguns momentos, sobre a real necessidade do flautista executar os quatro primeiros compassos do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy em uma única respiração em outras situações de performance musical que não a de audição, bem como o fato que isso tenha se tornado uma tradição na literatura do instrumento desde 1908 a partir do relato de Marcel Moyse.

As demais competências técnicas e interpretativas pareceram tornar-se subsumidas ao controle da respiração, isto é, a deliberação quanto aos aspectos técnicos e interpretativos relacionados à sonoridade, tempo e estilo poderão influenciar diretamente na respiração e no seu controle. Fundamentados nessas discussões, sugestões e comentários igualmente esclarecedores, foi nosso objetivo aqui discutirmos como flautistas profissionais tem encontrado soluções individuais na preparação e execução deste excerto orquestral tão desafiador.

## REFERÊNCIAS

- BAXTRESSER, Jeanne. *The Orchestral Excerpts for Flute with Piano Accompaniment*. King of Prussia, Pensilvania: Theodore Press, 2008.
- BOEHM, Theobald. *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical and Artistic Aspects*. MILLER, Dayton C. (Trad.). Mineola: Dover Publications, Inc. 1964.
- BUCK, Elizabeth. *The Orchestral Flute Audition: An Examination of Preparation Methods and Techniques*. Thesis (Doctoral of Musical Arts). Houston, Texas: Rice University, 2003.
- DEBOST, Michel. *The Simple Flute*. New York: Oxford University Press, 2002.
- DEBUSSY, Claude A. *Prélude à l'après-midi d'un faune*.
- FABIANI, Marco; FRIBERG, Anders. *Influence of pitch, loudness, and timbre on the perception of instrument dynamics*. In: The Journal of Acoustical Society of America, October de 2011, 130 ed.: 193-199.
- FLETCHER, Neville H. *Some Acoustical Principles of Flute Technique*. In: The Instrumentalist XXVIII (February 1974): 57-61.
- FUKS, Leonardo; FADLE, Heinz. *Wind Instruments*. In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E. (Ed.). *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002: 319-334.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge

Zahar Ed., 1998.

LORD, Suzanne. *The Teaching Methods of Peter Lloyd*. Dissertation (Doctor of Musical Arts). Tallahassee, Florida: The Florida State University, 1998.

McCUTCHAN, Ann. *Marcel Moyse: The voice of the flute*. Portland: Amadeus Press, 1994.

MOYSE, Marcel. *De la Sonorité: Art et Technique*. Paris: Alphonse Leduc, 1934.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Carmargo. *A longa tarde de um fauno*. In: DAPesquisa, Vol. 3, n° 2, 01 de julho de 2009: 7.

POWELL, Ardal. *The Flute*. Yale University Press, 2002.

RODRIGUES, Juliana M. B. *Audições Orquestrais para Flauta no Brasil: um estudo sobre estratégias de preparação*. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.

SEASHORE, Carl E. *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill Book Company Inc., 1938.

SETHARES, William A. *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*. 2a. Madison, Wisconsin: Springer-Verlag London Limited, 2005.

SINICO CUNHA, Andre. *Ansiedade de Performance Musical: causas, sintomas e estratégias de estudantes de flauta*. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2013.

TEIXEIRA, Helder. *Três pontos de articulação na flauta: reflexões fonéticas*. In: Revista Vórtex, 2014: 88-101.

TOFF, Nancy. *Monarch of the Flute: The Life of Georges Barrère*. New York: Oxford University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *The Flute Book*. New York: Oxford University Press, 2012.

WYE, Trevor. *Practice Books for the Flute: Tone*. Vol. 1. Novello, 1998.