

A Utilização de Técnicas Tradicionais e Estendidas para Flauta Doce em Obras de Telemann, Shinohara e Hirose

RECITAL-CONFERÊNCIA

David Castelo

UFG/Unesp – davidcastelo@yahoo.com.br

Sonia Ray

UFG/Unesp - soniaraybrasil@gmail.com

Resumo: O presente artigo discute a utilização de técnicas estendidas da flauta doce em obras barrocas e contemporâneas. As referidas técnicas serão abordadas à luz dos aspectos musicais e interpretativos do repertório tais como nas obras *Fragmente e Meditation*. O artigo demonstra que é possível haver um intercâmbio entre as técnicas tradicionais e estendidas na execução do repertório para flauta doce, especificamente aquele pertencente aos períodos barroco e contemporâneo.

Palavras-chave: Repertório para Flauta doce. Técnicas tradicionais. Técnicas estendidas.

The Use of Traditional and Extended Techniques for Recorder Works in Telemann, Shinohara and Hirose

Abstract: This article discusses the use of extended techniques of the recorder on baroque and contemporary works. These techniques will be discussed based on musical and interpretative aspects of the repertoire in works such as *Fragmente and Meditation*. The article demonstrates that it is possible to establish a relationship between traditional and extended techniques on the performance of the recorder repertoire, particularly on works from Baroque and contemporary periods.

Keywords: Recorder Repertoire. Traditional techniques. Extended techniques.

1. Introdução

O desenvolvimento das técnicas estendidas¹ para flauta doce ocorreu, aproximadamente, a partir da década de 1960. Nesse período, a flauta voltou, progressivamente, a fazer parte do cenário musical profissional e datam desta época as primeiras gravações de relevância tanto do repertório barroco quanto do repertório contemporâneo. Isso se deve ao fato de que tomaram corpo, de maneira praticamente concomitante, as pesquisas a respeito do que hoje se conhece como interpretação historicamente informada, e as que levariam ao surgimento das técnicas estendidas. Por um lado, lia-se os tratados de época e procurava-se executar o repertório antigo da maneira mais fiel possível, por outro, pesquisava-se as possibilidades sonoras do instrumento, o que levaria ao rompimento com a técnica tradicional, justamente aquela recriada com base nos referidos tratados.

Sob o ponto de vista conceitual, no presente trabalho, entende-se técnica estendida como maneiras “de tocar ou cantar que exploram possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 11)². Por seu turno, o termo música antiga (*early music*) é excessivamente genérico por sugerir o agrupamento de toda a música do passado (sobretudo os períodos medieval, renascentista, barroco e clássico) em um mesmo conceito. Tratados como o de GANASSI (1535)³ e o de HOTTETERRE (1728)⁴, ambos específicos para flauta doce, atestam níveis bastante distintos, sob o ponto de vista da técnica e das práticas do instrumento. Talvez surpreenda o fato de que, em 1535, Ganassi descreva abordagens muito mais ousadas que as descritas por Hotteterre, quase 200 anos mais tarde. Por essa razão, é de fundamental importância delimitar com precisão o repertório, dito antigo, que se pretenda estudar e circunscrevê-lo às práticas de sua época.

Sob o ponto de vista histórico, O’KELLY (1995)⁵ afirma que o primeiro rompimento com a técnica tradicional da flauta doce deu-se pela descoberta de diversos dedilhados para uma mesma nota. Por intermédio desses novos dedilhados, constatou-se a possibilidade de explorar níveis de dinâmica mais variados. O passo seguinte foi a descoberta de que alguns dedilhados geravam mais de um som ao mesmo tempo, os chamados *multiphonics*. A partir desse ponto, os experimentos em novas formas de articulação, vibrato etc foram uma consequência natural. A respeito das técnicas estendidas para flauta doce, HANS MARTIN-LINDE (1991)⁶ pontua que a simplicidade da construção do instrumento implica que sua extensão pode ser significativamente ampliada. Além disso, o fato de ser um instrumento sem chaves torna mais fácil a execução de vibratos de dedo, glissandos e uma multiplicidade de sons produzidos por diferentes níveis de pressão de sopro. Por fim, O’Kelly relata que os recursos técnicos estendidos geraram a demanda por novos métodos de notação que estiveram presentes na música para flauta doce, a partir da década de 1960.

Hans-Martin Linde apresenta a utilização das técnicas estendidas sob dois outros pontos de vista. No primeiro, afirma que novas respostas a problemas estilísticos da música

¹ A discussão a respeito da distinção entre os termos “estendido” e expandido” é feito por XXX. Editorial. *Musica Hodie*, Goiânia, v.11, n.2, p. 5 – 6, 2011.

²PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Sílvio. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Musica Hodie*, Goiânia, vol. 11, n 2, p. 11 – 35, 2011.

³GANASSI, Sylvestro. *Opera Intitulata Fontegara*. Hannover: Robert Lienau Musikverlag, 1959. 108p.

⁴HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*. New York: Dover Publications, 1968. 73p.

⁵O’KELLY, Eve. *The Recorder Revival ii: the twentieth century and its repertoire*. In THOMSON, John Mansfield (Ed.). *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 152 - 166.

⁶LINDE, Hans-Martin. *The Recorder Player’s Handbook*. 2 ed. London: Schott, 1991. 149p.

antiga foram encontradas com base em perspectivas das técnicas modernas da flauta doce, desde que mantido o instrumento no contexto histórico do repertório antigo. No segundo, observa ser a aquisição de um elevado nível técnico, por parte do intérprete, um pré-requisito vital para a performance da música contemporânea. Linde argumenta que, o flautista que possua tais habilidades técnicas, ao retomar o repertório antigo será recompensado ao descobrir que esta técnica o permitirá executar tal repertório de maneira mais viva. Linde conclui que, desta maneira, passado e presente se unem de maneira frutífera.

Importante notar que o desenvolvimento de técnicas estendidas para outros instrumentos históricos também ocorreu, mas no que concerne à flauta doce, a apropriação das referidas técnicas tornou-se central na formação de profissionais desse instrumento. Assim, a formação de flautistas doces profissionais fundamenta-se no domínio do repertório antigo tanto quanto no repertório de vanguarda. Seria razoável presumir que um instrumentista formado nesses padrões se utilizasse, observados critérios estilísticos e de bom gosto, de quaisquer recursos técnicos à sua disposição na performance do repertório de épocas variadas. Trata-se, segundo Linde, da maneira pela qual a música do presente pode exercer influência positiva sobre a recriação da música do passado.

2. Repertório

Sob o ponto de vista da performance, a discussão acima introduzida pode ser evidenciada nas três peças selecionadas para compor o presente artigo: *Fantasia I*, em dó maior, de Georg Philipp Telemann (1681 - 1767); *Fragmente*, de Makoto Shinohara (1931 -); e *Meditation*, de Ryohei Hirose (1930 - 2008). Tratam-se de obras fundamentais na literatura do instrumento por serem representativas das épocas às quais pertencem e pelo alto nível técnico e musical que solicitam ao intérprete. As orientações dadas pelos compositores são de natureza significativamente variada. Por um lado, na *Fantasia I*, Telemann especifica apenas andamentos e algumas dinâmicas. Por outro lado, em *Fragmente* e *Meditation*, Shinohara e Hirose, respectivamente, fornecem bulas extensas, contendo instruções precisas a respeito de que maneira os símbolos utilizados na partitura devem ser executados, além de indicações de andamento, dedilhados e caráter.

2.1 Fantasia I - Georg Philipp Telemann (1681 - 1767)

A Fantasia I, em do maior, faz parte de um grupo de 12 Fantasias para flauta solo dedicadas, originalmente, para flauta transversal. As referidas Fantasias tornaram-se parte do repertório da flauta doce devido à convenção barroca de transpor-se, em uma terça menor ascendente, as composições originais para flauta transversal adequando-as para flauta doce. Escritas em 1733, as fantasias são um testemunho da habilidade de Telemann em compor nos diversos estilos e formas do barroco, o *les goûts réunis* (os gostos reunidos).

Sob o ponto de vista interpretativo, o *fac simile* da Fantasia I contém informações a respeito dos andamentos, especifica alguns ornamentos e determina algumas articulações e dinâmicas. Importa ressaltar o fato de que não era uma prática comum dos compositores barrocos a determinação dos aspectos acima listados. Cabia ao intérprete a escolha das articulações, a colocação de ornamentos e o tratamento de dinâmicas. Conforme afirma QUANTZ (1752), “Nas obras barrocas italianas, os compositores se quer indicavam a colocação dos ornamentos ditos ‘essenciais’, por entenderem que essa era função do intérprete”⁷.

Na performance da obra, executar-se apenas o indicado pelo compositor não é suficiente sob o aspecto interpretativo. Conseqüentemente, faz-se necessário o acréscimo de ornamentos, articulações e dinâmicas àqueles escritos na partitura. Antes de significarem fatores limitantes à interpretação da obra, as informações fornecidas pelo compositor podem, sim, servir ao performer como indicativo de padrões a serem adotados. Assim, além do trilo solicitado no compasso 4, do segundo movimento (*Allegro*), é possível e, por questões estilísticas, necessário acrescentar-se trilos nos compassos 11 e 25 do referido movimento. As indicações de articulação observadas entre os compassos 35 e 36, do primeiro movimento (*Vivace*), podem servir de referência para a escolha de articulações no trecho compreendido entre os compassos 18 e 21.

O estudo historicamente informado da performance do repertório barroco evidencia a existência de inúmeras possibilidades de articulação e ornamentação. Cabe ao intérprete, a escolha e a combinação de tais elementos de maneira criativa e de bom gosto. A dinâmica solicitada pelo compositor demanda, para sua execução da Fantasia I na flauta doce, abre, para o intérprete, a possibilidade do uso de técnicas estendidas para o instrumento. Por um lado, à luz da técnica do século XVIII, o efeito solicitado pelo compositor pode ser obtido por intermédio da mudança súbita de articulação: extremo *legato* para o *forte* e *staccato* para

⁷ QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Tradução de Edward R. Reilly. 2 ed. New York: Northeastern University Press, 2001.

o *piano*; por outro lado, à luz da técnica estendida, a solicitação do compositor pode ser obtida mediante a utilização de dedilhados alternativos, sobretudo nos trechos de *piano*.

2.2 Fragmente – Makoto Shinohara (1931 -)

Fragmente foi escrito em 1968 e dedicada ao flautista holandês Frans Brüggen (1934 -), que a estreou no dia 5 de Outubro de 1970, em Berlim. Composta para flauta doce tenor, a obra consiste de quatorze fragmentos que são numerados consecutivamente de um (1) a quatorze (14). De acordo com as instruções contidas na edição⁸, o intérprete deve escolher a sequência e o conjunto de fragmentos a serem utilizados. É possível construir-se versões da peça contendo todos os fragmentos ou apenas uma seleção parcial deles. Nesse último caso, o intérprete deve utilizar-se de, no mínimo, oito. Segundo o compositor, uma versão que consista de todos os fragmentos terá duração aproximada de oito minutos. Os fragmentos devem ser tocados continuamente, sem pausas, salvo quando indicado. As referidas pausas podem variar de dois a cinco segundos.

A escolha da sequência dos fragmentos deve obedecer a um conjunto de critérios previamente determinados. O compositor faz uso de quatro símbolos que, combinados em pares, designam em que momentos da peça cada fragmento pode ser utilizado:

B	Ĕ	E	Ě
---	---	---	---

Da esquerda para direita: Fragmento que pode ser tocado no início; Fragmento que não pode ser tocado no início; Fragmento que pode ser tocado no final; Fragmento que não pode ser tocado no final.

A sequência escolhida por Frans Brüggen por ocasião da estreia da peça foi: 3, 8, 2, 1, 6, 7, 13, 12, 5, 9, 10, 4, 11 e 14. A sequência por nós criada dispõe os fragmentos na seguinte ordem: 5, 8, 2, 13, 11, 9, 14, 3, 10, 4, 6, 1, 12 e 7.

Shinohara determina que todas as notas devam ser tocadas sem vibrato⁹ e que os glissandos devem soar continuamente, de maneira a provocar indefinição de notas específicas. Além das orientações gerais dadas para execução da peça, o compositor acrescenta instruções em nove dos quatorze fragmentos. As referidas instruções dizem respeito aos mais variados aspectos como, por exemplo, orientações sobre caráter: “leve, não nervoso, pequenas pausas

⁸ SHINOHARA, Makoto. *Fragmente*. Frans Bruggen (Editor). London: Shott, 1974

⁹ No quinto fragmento, o compositor faz a indicação de flutuação de altura e volume para nota dó sustenido (tratada como pedal), mas não classifica tal indicação como vibrato.

de variadas dimensões entre os grupos” (fragmento 2); indicações de tempo: “o mais rapidamente possível” (fragmento 8) e articulação: “portato o legato” (fragmento 6).

Shinohara busca fornecer o maior detalhamento possível sobre a maneira de execução dos efeitos sonoros contidos na peça. Por esse motivo, chama atenção o fato de o compositor não fazer uso de qualquer sinal de dinâmica, ainda que sejam observados níveis de intensidade bastante claros. O compositor atinge (e de certa maneira determina) as dinâmicas da obra por intermédio das técnicas solicitadas: no fragmento 9, “fortíssimo”, por intermédio de multifônicos; no fragmento 6, *mezzo forte* ou *mezzo piano*, mediante a sequência de quartos de tom. Em *Fragmente*, Shinohara busca fornecer o maior detalhamento possível sobre a maneira de execução dos efeitos sonoros contidos na peça, por outro, dá ao performer a liberdade de influir sobre o aspecto estrutural da obra.

2.3 Meditation - Ryohei Hirose (1930 - 2008)

Composta em 1975, *Meditation* evidencia, de maneira geral, a influência da música japonesa e, mais especificamente, do shakuhachi¹⁰, em composições para flauta doce. A sucessão de motivos contrastantes e desconexos parece estar em acordo com a ideia de meditação, estado no qual a mente deve ser esvaziada de qualquer raciocínio específico. Por seu turno, a influência do shakuhachi evidencia-se, primeiramente, pela utilização de *apogiaturas* (a articulação no shakuhachi, por suas características de emissão, não se faz possível mediante golpes de língua, como na flauta doce) e, em segundo lugar, pela busca de aproximação da sonoridade da flauta doce à sonoridade do shakuhachi mediante mudança eventual da embocadura. Para tal, o compositor solicita que o início do canal de ar seja colocado apenas no lábio inferior, sem que o lábio superior seja utilizado para oclusão da embocadura (semelhantemente à flauta transversal). A técnica solicitada resulta na introduz do ruído de ar à sonoridade da flauta doce, aproximando-a da sonoridade do shakuhachi.

Meditation é estruturada em cinco partes que devem ser executadas de maneira contínua. A divisão entre as seções, quando evidente, ocorre principalmente por mudança de caráter. Apenas na passagem da quarta para a quinta seção, é solicitado um silêncio longo. Ao contrário de *Fragmente*, as seções de *Meditation* devem ser tocadas na ordem em que se sucedem na partitura. A segunda parte da peça contrasta das demais por tratar-se de um trecho de improvisação. O compositor fornece dez frases que são discriminadas por letras, de “A” a

“J”. O performer tem a liberdade de executá-las na ordem que desejar e de reutilizá-las. Nesse último caso, as frases repetidas devem ser ornamentadas e ampliadas.

Hirose, assim como Shinohara, solicita o uso de micro intervalos em sua peça, mas com maior nível de refinamento. Em *Meditation*, além de intervalos em quartos (1/4) de tom, o compositor discrimina alterações de três quartos (3/4) de tom.



Da esquerda para direita: Tornar a nota um quarto (1/4) de tom mais alta; Tornar a nota três quartos (3/4) de tom mais alta; Tornar a nota um quarto (1/4) de tom mais baixa.

O compositor dedica também especial atenção às fermatas, diferenciando-as em curtas, médias e longas. A simbologia utilizada segue o seguinte padrão:



Da esquerda para direita: Fermata curta; Fermata média; Fermata longa.

O tratamento dado às dinâmicas segue o padrão de refinamento dedicado às alterações cromáticas e às fermatas. Em *Meditation*, Hirose determina dinâmicas que vão desde pianíssimo até o fortíssimo, bem como garfos de crescendo e diminuendo. Tanto para obtenção das alterações cromáticas, quanto para execução dos níveis de intensidade solicitados na obra, é necessário que o intérprete domine o conjunto dos dedilhados ditos alternativos. Importa salientar que cada flauta possui especificidades em sua construção suficientemente profundas para que seja necessário ao intérprete buscar os dedilhados próprios a cada instrumento. Desta maneira, mesmo tabelas de dedilhado contidas em estudos como o de VETTER (1969)¹¹ e VAN HAUWE (1992)¹² prescindem de adaptação à flauta utilizada na performance.

3. Considerações Finais

¹⁰ Originalmente importado da China, no século VIII, o instrumento reapareceu em uma versão japonesa, no século XV. Desde então, tem sido utilidade para diversos tipos de música, incluindo solos de caráter meditativo. Em sua versão moderna, o shakuhachi apresenta quatro furos superiores e um furo inferior.

¹¹ VETTER, Michael. *Il flauto dolce ed acerbo: Instructions and Exercises for Player of New Recorder Music*. Celle: Moeck, 1969. 87p.

¹² HAUWE, Walte van. *The Modern Recorder Player*. Vol. 3. London: Schott, 1992. 87p.

O presente artigo discutiu, mediante análise de três peças do repertório da flauta doce, os tratamentos técnicos dados ao instrumento em dois momentos históricos específicos: o barroco e o contemporâneo. A partir da década de 1960, o desenvolvimento de técnicas estendidas para a flauta doce ampliou sobremaneira suas possibilidades expressivas e desencadeou novos gêneros de composição para o instrumento. Conforme visto, a formação de flautistas doces profissionais, a partir da referida década, foi severamente impactada pelo desenvolvimento das técnicas estendidas para o instrumento. O fato deveu-se à coincidência entre o período de desenvolvimento das referidas técnicas e o aprofundamento das pesquisas que levaram às práticas de interpretação historicamente informada. A partir de então, soluções para questões interpretativas do repertório antigo passaram também a ser buscadas à luz dos novos recursos técnicos. A utilização de técnicas estendidas na performance do repertório antigo objetiva, *grosso modo*, o aprofundamento das possibilidades expressivas do instrumento, à exemplo do uso de dedilhados alternativos e/ou de glissandos para a construção de dinâmicas.

Referências

- GANASSI, Sylvestro. *Opera Intitulata Fontegara*. Hannover: Robert Lienau Musikverlag, 1959.
- HAUWE, Walte van. *The Modern Recorder Player*. Vol. 3. London: Schott, 1992.
- HIROSE, Ryohei. *Meditation*. Tokio: Zen-On Music Co. Ltd, 1975.
- HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*. New York: Dover Publications, 1968.
- LINDE, Hans-Martin. *The Recorder Player's Handbook*. 2 ed. London: Schott, 1991.
- O'KELLY, Eve. *The Recorder Revival ii: the twentieth century and its repertoire*. In: THOMSON, John Mansfield (Ed.). *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 152 - 166.
- PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Sílvio. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Musica Hodie*, Goiânia, v.11, n.2, p. 11 – 35, 2011.
- QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Tradução de Edward R. Reilly. 2 ed. New York: Northeastern University Press, 2001.
- RAY, Sonia. Editorial. *Musica Hodie*, Goiânia, v.11, n.2, p. 5 – 6, 2011.
- SHINOHARA, Makoto. *Fragmente*. Frans Bruggen (Editor). London: Shott, 1974

TELEMANN, Georg Philipp. *Zwölf Fantasien für Altbloßflöte solo*. Martin Nitz (Editor). Winterthur: Amadeus, 1984.

VETTER, Michael. *Il flauto dolce ed acerbo: Instructions and Exercises for Player of New Recorder Music*. Celle: Moeck, 1969.