

O USO DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS NA PEDAGOGIA DA FLAUTA TRANSVERSAL

PAULO FERREIRA DA COSTA
pauloharmony@hotmail.com

Grupo de Trabalho: Estudos em Interpretação musical e performance

RESUMO: O presente trabalho trata da pedagogia da flauta transversal e da relação do trabalho consciente das técnicas estendidas como um meio facilitador no processo de compreensão de conteúdos tidos como complexos ligados diretamente à técnica e à sonoridade na flauta transversal. Embora haja, em nossos dias, métodos que tratem dessas técnicas, a utilização e divulgação desses ainda é pequena, se comparado com os que tratam exclusivamente das técnicas de cunho tradicional. A possibilidade de se unir as técnicas estendidas ao processo de interpretação e ao aperfeiçoamento de técnicas tradicionais é o ponto central nessa pesquisa. Acreditamos, ainda, que este trabalho também possa incentivar, através de esclarecimentos de ideias, uma visão contextualizada sobre música contemporânea, oferecendo conceitos que possam conduzir o leitor à compreensão de dois paradigmas fundamentais: paradigma do som e paradigma da nota. Com o propósito de exemplificar a proposta, no que diz respeito ao uso das técnicas estendidas como um recurso na elaboração de soluções para alguns desafios técnicos encontrados no estudo diário da flauta transversal, foi feita uma análise técnico-interpretativa da peça Aboio nº2 de Paulo Lima, buscando elencar alguns desafios técnicos e apresentar alguns exemplos de exercícios, esses criados pelo autor. A partir dos resultados que puderam ser obtidos, concluímos que o trabalho acerca das técnicas estendidas possui grande relevância na pedagogia do instrumento, bem como contribui para o estreitamento entre estéticas, a exemplo das contemporâneas (ou as que lidam diretamente com o paradigma do som) e das tradicionais (ou as que se conectam mais diretamente com o paradigma da nota), que, geralmente, tendem a se distanciar.

Palavras-chave: Flauta transversal. Pedagogia do instrumento. Técnicas estendidas. Novos paradigmas. Estratégias de estudo.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho surgiu de algumas inquietações a respeito das possíveis abordagens de estudo e ensino da flauta transversal, mais precisamente, depois que tive contato com alguns métodos para flauta relativamente modernos como “Tone development through extended techniques” de Robert Dick (1979a) e “À propos de pédagogie” de Pierre-Yves Artaud (1996), esses que surgiram a partir da década de 70, os quais foram elaborados tendo em vista o repertório de estética “contemporânea³⁹” e

³⁹ O presente termo “repertório contemporâneo ou música contemporânea” será tratado em por menores a partir da página 3.



alguns elementos intrínsecos a ela, tais como as denominadas técnicas estendidas⁴⁰. A presente pesquisa procurou investigar como essas novas abordagens pedagógicas poderiam se mostrar relevantes para flautistas dedicados a repertórios distintos. Por exemplo: Peças contemporâneas com grande variedade de técnicas estendidas, e também o repertório tradicional Barroco-Clássico-Romântico. Procurou-se por resposta para as seguintes questões: Qual seria a importância de se estudar as técnicas estendidas em nossos dias? Um estudo aprofundado dessas técnicas possibilitaria ao flautista desenvolver habilidades importantes à execução musical, ligadas não somente à música contemporânea, bem como à música de outros períodos? Como os métodos de técnicas estendidas podem ser úteis no desenvolvimento do estudante de flauta transversal que tem seu repertório baseado na música tradicional⁴¹?

Tratando da relevância do estudo das novas sonoridades ou técnicas estendidas na flauta pode ser apontada, também, a relação entre as técnicas novas e técnicas tradicionais que, segundo Dick “outra boa, mas não tão conhecida razão para que os flautistas devam trabalhar as novas sonoridades [técnicas estendidas] é que estas beneficiam sua maneira tradicional de tocar” (DICK, 1995, p. 7, tradução do autor)⁴². Partindo dessa afirmativa, procurei encontrar exemplos práticos de como as novas técnicas podem exercer influência da formação e domínio das técnicas tradicionais.

Muitas peças contemporâneas para flauta apresentam grande variedade de contrastes timbrísticos, rítmicos, entre outros. Podemos tomar como exemplo a peça Aboio nº2 para flauta solo de Paulo Lima (2012). Nela, o compositor explora uma grande diversidade de timbres na flauta com variações entre sons eólicos, efeitos percussivos, toque e canto simultâneos, assóvio a jato, frullato, grande diversidade de ritmos, acelerando rítmico, mudança súbita de andamento, dentre outros efeitos. Essa diversidade de informação pode ser utilizada como ferramenta didática para se explorar as potencialidades sonoras da flauta e ajudar os flautistas a conhecerem melhor seu instrumento e também seu próprio corpo, uma vez que técnicas (como tocar e cantar simultâneos) exploram, além das regiões do corpo comumente utilizadas no tocar flauta, a área de produção da voz.

40 Segundo Silvo Ferraz “técnica estendida equivale a técnica não usual [...] os modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 1).

41 Como “música tradicional”, refiro-me aqui as correntes estéticas que se consolidaram aproximadamente até o final do século XIX, principalmente dentro do repertório denominado “música de concerto”.

42 “Otra buena y no bien conocida razón para que los flautistas trabajen las nuevas sonoridades es que esto beneficiará su manera tradicional de tocar”



Uma vez que os flautistas estejam trabalhando com esse grau de precisão e de diversidade tímbrica, terão uma excelente oportunidade para desenvolver a habilidade de criar soluções para as dificuldades encontradas no repertório, seja contemporâneo ou tradicional.

Desde meados do século XX, já podemos encontrar, em diversas composições brasileiras para flauta, elementos de técnicas estendidas e até músicas construídas estruturalmente sobre esse recurso tímbrico. Um exemplo é a peça *Mitos* (1971) do compositor carioca Ricardo Tacuchian. Já encontramos ali a respiração utilizada de maneira não ortodoxa, onde ela é utilizada como um elemento estruturante do discurso musical. Encontramos, também, “além das propostas inovadoras, como tocar no bocal da flauta sem o restante do corpo [...] [uso] do frullato e do trêmolo em vários momentos da peça” (ALDEILSON, 2017, p. 49).

MÚSICA CONTEMPORÂNEA, PARADIGMAS COMPOSICIONAIS E AS TÉCNICAS ESTENDIDAS

Ao colocarmos em debate as problemáticas referentes à música contemporânea, faz-se necessário, antes de tudo, uma compreensão contextualizada do próprio termo, pois ele é, primeiramente, grande demais. Sem a pretensão de chegar numa definição universal, parece preciso, sim, atentarmos a uma definição que seja útil dentro dos limites deste trabalho, mas não negando com isto a pluralidade de sentido que o termo música contemporânea pode evocar. Assim, neste trabalho o termo estará associado àquilo que surgiu com vistas a algumas correntes estéticas que começaram a se consolidar a partir da segunda metade do século XX aproximadamente, sendo comum a estas correntes o intuito de desenvolver uma estética musical que desafiasse certos paradigmas, tais como melodia e harmonia, por exemplo, por citar dois dentre os elementos principais da linguagem musical no período clássico-romântico.

Tendo em vista à diversidade de expressões estéticas que surgiram em meados do século XX seguindo do século XXI, tais como: música concreta, música eletroacústica, minimalismo, dentre outros. Houve o interesse considerável em produzir uma música que tivesse características que transpassassem paradigmas estéticos considerados saturados por esses compositores vanguardistas.

Em relação aos novos paradigmas surgidos no século XX e em referência às músicas das vanguardas, a prof^a. Bernadete Zagonel (2007), in-



dica que ao se escutar uma música contemporânea, é preciso se preparar buscando analisar a obra segundo um novo paradigma “é importante que o ouvinte que se dispõe a ouvir música contemporânea se desprenda de seus paradigmas antigos” (ZAGONEL, 2007, p. 1). Isso se dá pelo fato de querermos, muitas vezes, ouvir melodias ou resoluções harmônicas, em músicas que não foram construídas segundo um paradigma que valore esse tipo de manifestação sonora. Para além do paradigma da melodia, no sentido clássico, encontramos na música dodecafônica e atonal novas maneiras de organizar as alturas, construídas a um estilo totalmente revolucionário onde “não há mais notas de referência para onde as outras convergem, mas todas as notas da série têm a mesma importância” (ZAGONEL, 2007, p. 3). Com essa nova configuração não há mais um caminho padrão e ser tomado pelas notas, não há hierarquia em torno de uma altura principal e não havendo um caminho padronizado não há uma sensação de previsibilidade da parte do ouvinte, nascendo com essa música uma nova maneira de lidar com as notas para além da melodia no sentido tradicional.

Mas, mesmo que na construção do repertório dodecafônico e atonal tenha havido a intenção de se afastar da melodia, ainda se encontrava dentro de outro paradigma maior, sendo este o paradigma da nota. Com o surgimento da música concreta em meados do século XX, as experiências de Pierre Schaeffer com gravação e manipulação feitas na rádio francesa trouxeram à tona novas perspectivas para a composição musical, e que aportaria para o nascimento de um novo paradigma musical. A partir desse movimento, novas discussões são idealizadas acerca do fazer musical, as quais ampliaram os porquês da discussão, trazendo conceitos para além da nota musical. Com a música concreta, o som passou a ter uma função determinante. Nasceu ali o que foi depois chamado de “música dos sons” para se referir a uma “nova forma de arte, onde a unidade de base é o som em vez da nota” (LANDY 2007 apud KAFEJIAN, 2015, p. 3)⁴³.

Segundo Sergio Kafejian (2015), dentre as principais correntes estéticas da música contemporânea dos últimos 50 anos, podem-se encontrar dois paradigmas centrais que norteiam as diversas composições: o paradigma da nota e paradigma do som, sendo que este é fruto do pensamento do século XX. Tratando do paradigma do som, Kafejian afirma:

43 Ver também a palestra proferida por Leigh Landy em Electroacoustic Music Studies Network International Conference disponível em <http://www.ems-network.org>



Desta forma, inaugura-se uma maneira inteiramente nova de se pensar a criação musical que, agora, além do pensamento composicional que parte da combinação discreta de durações, alturas, dinâmicas para chegar a um resultado sonoro, passa a poder descrever a via inversa, indo do som desejado – por suas características acústicas concretas – às notas ou sonoridades que o compõem (KAFEJIAN, 2015, p. 4).

Com o advento da “música dos sons” houve um grande interesse por parte de intérpretes e compositores em descobrir as possibilidades e variedades tímbricas. Essas pesquisas serviram de base para o que depois ficou conhecido como “técnicas estendidas” que, segundo Padovani e Ferraz (2011), podem ser entendida como “a técnica não-usual [...], os modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que foge aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 1).

A ABORDAGEM DOS MÉTODOS MODERNOS SOBRE AS TÉCNICAS ESTENDIDAS E A SONORIDADE

No campo de pesquisa das possibilidades sonoras, mais especificamente da flauta transversal, encontramos alguns autores como Robert Dick e Pierre-Yves Artaud, que fizeram muitas contribuições através da produção de manuais sobre as novas sonoridades ou técnicas estendidas na flauta. As novas tendências levaram os pesquisadores a descobrir novas maneiras de tratar o instrumento, trazendo a flauta para dentro das estéticas vanguardistas do século XX. Segundo Dick:

A flauta assume agora um papel nunca antes imaginado, a de um instrumento polifônico por um lado, ao mesmo tempo em que varia rapidamente entre um papel percussivo no seio da música, podendo transformar-se velozmente, adquirindo assim um papel efêmero, comprovando o seu poder surpreendente. Todos os aspectos de tocar a flauta são por isso afetados, e para o músico os grandes objetivos são integrar as imensas capacidades do instrumento no seu todo, em que todas as partes se suportam e se apoiam (DICK, 1975a, p. 7, tradução CANCELAR, 2014).

Tendo em vista as atuais tendências composicionais, que trabalham em grande parte com linguagens advindas dos novos paradigmas na criação musical, a temática das técnicas estendidas está cada vez mais presente na formação do flautista profissional. Segundo o prof. Pierre-Yves Artaud, para a atuação no mercado profissional (europeu) o aprendizado de diversas linguagens estéticas faz muita diferença e deve-se ter uma formação musical que abranja a interpretação de diversos estilos:



A aprendizagem moderna prepara o futuro profissional a uma profissão (carreira) que se tornou bastante exigente pelo elevado nível técnico e a vasteza das competências requisitadas. Está longe o tempo em que era possível especializar-se num repertório restrito: barroco, clássico ou romântico. Da mesma forma que já não se é flautista de uma só orquestra. É preciso dominar os estilos de quatro séculos de música, ser apto ao falar em termos exatos, a executar Couperin, Bach, Schubert ou Bério, passar tanto pela atividade orquestral como a da música de câmara ou solista, manusear toda a família das flautas e também ser capaz de apresentar um concerto, em uma animação escolar... Por fim, o músico do século XXI pode-se definir como um generalista de alto nível, especialista de tudo um pouco, como por assim dizer, um músico no plural de atividades sempre renovadas (ARTAUD, 1980, p. 4, tradução CANCELAR, 2014).

Segundo o professor Michael Davis (1993) “qualquer estudante de flauta que não aprenda estas técnicas [estendidas] terá que ignorar uma parcela substancial do repertório flautístico e, deste modo, uma parte valiosa de sua educação e experiência musical se perderá” (DAVIS, JEROME, 1993 apud DALDEGAN, 2009, p. 10). Tratando das técnicas estendidas, o flautista e escritor Robert Dick (1995) ressalta a importância de estudá-las por possibilitar benefícios gerais como o desenvolvimento da técnica, que entendemos como: a capacidade de controlar, mediante ao processo de automatização, uma determinada ação (Robatto, 2009). Ao iniciar um estudo sistemático em um instrumento (ou voz) há um interesse coletivo em desenvolver capacidades técnicas, de ser capaz de executar com precisão uma ideia musical, que seja ela registrada em uma partitura ou não. Entendo que nesse tipo de abordagem pedagógica em que é enfatizado o uso de elementos ligados à música contemporânea como as técnicas estendidas é bem-vinda para músicos ligados a diversas correntes estéticas, e não algo exclusivo a especialistas em música contemporânea. Segundo Dick, há uma grande diversidade de aspectos relativos à técnica e sonoridade que podem ser trabalhados na ocasião do estudo das “novas sonoridades” ou técnicas estendidas:

Este trabalho desenvolve a força, flexibilidade e sensibilidade da embocadura e o apoio na respiração, aumentando a gama de cores, dinâmica e projeção do flautista. A capacidade auditiva também se reforça quando dedilhados familiares não são usados, deve-se ouvir claramente a altura desejada antes de tocar; quartos de tom e intervalos menores também aguçam o sentido de afinação (DICK, 1995, p. 7, tradução do autor)⁴⁴.

44 “Este trabajo desarrolla la fuerza, flexibilidad y sensibilidad de la embocadura y del apoyo de la respiración, incrementando la gama de color, las dinámicas y la proyección del flautista. El oído también se refuerza cuando no se usan digitaciones familiares uno debe oír claramente la afinación deseada antes de tocar; los cuartos de tono e intervalos menores también aguzan el sentido de la afinación”.



O estudo das técnicas estendidas pode servir como ampliação dos recursos didáticos no ensino da flauta. Em métodos relativamente recentes como “propos de pédagogie: Cent questions groupées en dix chapitres pour aider les professeurs débutants” (ARTAUD, 1980), encontramos capítulos dedicados a “música atual”, ou seja, ao repertório composto dentro das estéticas contemporâneas. No Brasil, encontramos o trabalho da professora Valentina Daldegan (2009), intitulado: “Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes”, onde ela apresenta como produto final uma série de composições feitas para o flautista iniciante; sendo que essas peças foram o resultado da interação entre professor de flauta e compositor.

METODOLOGIA

Foi realizada uma análise de natureza técnico-interpretativa da peça Aboio⁴⁵ nº 2 para Flauta de Paulo C. Lima, buscando identificar os elementos técnicos e sua relação com as “técnicas herdadas da tradição” e as “técnicas em ruptura com o modo tradicional” (ARTAUD, 1980) buscando compreender seu grau de dificuldade e propor maneiras de resolvê-las.

Dentre os vários desafios técnicos encontrados ao longo da peça, selecionamos alguns que julgamos mais relevantes tendo em vista o grau de dificuldade, sendo eles: decrescendo e crescendo extremos, flexibilidade e a mudança de registros, grande variedades de contrastes dinâmicos, condução de frase e qualidade do som no staccato. Em seguida apresentaremos uma proposta acerca do uso das técnicas estendidas como auxílio no domínio dessas dificuldades técnicas.

DESENVOLVIMENTO E APLICAÇÃO

Na seção de desenvolvimento de Aboio Nº2 encontramos um trecho com uma grande frase em andamento rápido. A relação intervalar entre as notas, mais grave e mais aguda, é de 13^a diminuta, conforme a Figura 1.

45 Sobre o termo Aboio: “É um canto sem palavras, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado para os currais ou no trabalho de guiar a boiada para a pastagem. É um canto ou toada um tanto dolente, uma melodia lenta, bem adaptada ao andar vagaroso dos animais, finalizado sempre por uma frase de incitamento à boiada: ei boi! boi surubim!, ei lá, boizinho!”. Lúcia Gaspar, 2009. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: dia 14 de março de 2018.

Figura 1 – Excerto de Aboio nº 2 para Flauta solo



Fonte: LIMA, Paulo (2012).

Nesse trecho, a dificuldade está em desenvolver, na performance, uma certa precisão do staccato sem que se negligencie a qualidade da entonação dos diversos registros da flauta, como também a condução de frase. O apoio está diretamente ligado à condução de frase pelo fato de ser o principal agente na manutenção do fluxo de ar, e a qualidade do staccato está associada a uma estreita relação entre o fluxo de ar com sincronia entre os músculos: língua e os dedos da mão. Como sugestões para a resolução dos desafios técnicos encontrados na figura 1 serão apresentados exercícios, tendo como base a mesma melodia, porém, acrescidos de elementos novos como o uso de duas técnicas estendidas combinadas: o canto simultâneo e o frullato, apontados por Streitová (2011) como benéficos para conscientização do funcionamento do apoio e também e também o pizzicato de língua, conforme a Figura 2:

Figura 2 – Estudo de canto simultâneo I para flauta



Fonte: Elaborado pelo autor baseado em Aboio nº2 de Paulo Lima.

Nesse exercício (figura 2) além da melodia original, é adicionada uma nota pedal que deverá ser cantada em simultâneo com a melodia. Além disso, há um terceiro elemento que é o frullato, que deverá ser executado em companhia de outros dois elementos. Deve-se atentar, em especial, à nota grave entoada pela voz que pode ser substituída por outra nota grave que lhe seja agradável, contanto que essa seja sustentada por todo o compasso. Para esse trabalho de gerenciamento dos três elementos, faz-se necessária muita concentração, tendo em vista que há uma grande tendência para modificar a nota grave na ocasião da mudança de oitava.

A seguir, continuemos com o exercício de utilizar técnicas estendidas no auxílio didático interpretativo do excerto supracitado, vejamos o exercício da figura 3:

Figura 3 – Estudo de canto simultâneo II para flauta

Voz

Simile...

Fonte: Elaborado pelo autor.

Agora a voz que deverá ser entoada está disposta de maneira paralela a voz principal, a saber, com o intervalo de 8ª justa. O desafio aqui é conseguir desenvolver a capacidade de executar ambas as vozes de maneira a se distingui-las claramente, o efeito seria semelhante a tocar ambas as vozes separadas, sendo que, elas devem ser tocadas em simultâneo.

CONCLUSÃO

Tendo em vista que o trabalho com as técnicas estendidas proporcionou meios adequados para se desenvolver uma diversidade de soluções para diversos desafios técnicos ligados a peça Aboio nº 2, e que esses desafios analisados estão ligados mais diretamente ao que foi descrito por Artaud como “técnicas herdadas da tradição”, como também, à diversidade de aplicações das mesmas, encontradas em métodos modernos de diversos autores, podemos chegar às seguintes conclusões: 1 – O estudo das técnicas estendidas não está atrelado somente à interpretação especializada da música contemporânea de vanguarda, ao contrário, elas podem também ser utilizadas, na ocasião que o flautista se depara com alguma dificuldade técnica, como um recurso didático, podendo ser aplicadas como possíveis ferramentas no processo de desenvolvimento técnico, contribuindo para uma diversidade de opções na elaboração de exercícios técnicos específicos. 2 – O contato com as técnicas estendidas pode também servir como ponte, unindo dois “grupos” que na maioria das vezes tendem a se afastar, sendo eles, os que estão procurando se especializar no repertório tradicional e os músicos interessados em música contemporânea. Nesse processo, um dos fatores que parece razoável é que haja, além das pesqui-



sas, a promoção de uma educação apregoadora onde possamos divulgar para muitos, quer sejam da ala tradicional ou da vanguarda, os benefícios e contributos gerais encontrados por pesquisadores, sem deixar que o rótulo de músico tradicional ou músico contemporâneo impeça de avançar em direção ao esclarecimento.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Pierre-Yves. *À propos de pédagogie*: Cent questions groupées en dix chapitres pour aider les professeurs débutants (flûtistes plus particulièrement). Paris: Billaudot, 1996.

BERNOLDE, Philippe. *La technique d'Embouchure*: 218 exercices pour maîtriser toutes les difficultés liées à l'embouchure de la flûte traversière et acquérir une belle sonorité. Paris: Billaudot, 1995.

CANCELAR, Sílvia. *Discurso Musical e Técnicas Contemporânea(s) na Pedagogia da Flauta Transversal*: Contributo para um Catálogo de Obras para o 6º, 7º e 8º grau. 2014. 115 f. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Católica Portuguesa, Portugal, 2014.

DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*. 2009. 152 f. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, 2009.

DICK, Robert. *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Madrid: Mundimúsica, 1995.

ESTRITOVÁ, Monika. *A influência das técnicas contemporâneas na sonoridade da flauta*. 2011. 165 f. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Aveiro, Portugal, 2011.

Kafejian, Sergio. *As técnicas estendidas e os novos paradigmas de agenciamento do material sonoro*. Projeto de Pesquisa de Pós-Doutorado, São Paulo, 2015.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Sílvia. Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Música Hodie*, Goiânia, v. 11, n. 2, p.1-11, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21752/12804>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

ROBATO, Lucas. Ideologia do exercício técnico de um instrumento. *Jornais Pattapio*, Rio de Janeiro, Jun. 2006, p.14-15.

RÓNAI, Laura. *Em Busca de um Mundo Perdido*: métodos de flauta do barroco ao século XX. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SCHAFER, Murray. *Afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2011.

ZAGONEL, Bernadete. *Descobrimo a música contemporânea*. Arte contemporânea em questão. Joinville, SC: Univille/Instituto Schwanke, 2007.