



# PROEMUS

Programa de Mestrado Profissional  
em Ensino das Práticas Musicais

MÉTODO  
PARA TOCAR MÚSICA OCIDENTAL  
NO BANSURI  
(FLAUTA DE BAMBU)

Sergio Ghivelder

Dissertação apresentada como requisito final para a obtenção  
do título de Mestre em ensino das práticas musicais.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Laura Rónai.

**Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)**

**2019**

**MÉTODO  
PARA TOCAR MÚSICA OCIDENTAL  
NO BANSURI**

**SUMÁRIO**

APRESENTAÇÃO	3
<b>PARTE I - A TEORIA</b>	<b>5</b>
<b>PARTE II - A PRÁTICA</b>	<b>14</b>
TABELA DE DEDILHADOS	24
LISTA DOS VÍDEOS	25
<b>PARTE III – A MÚSICA</b>	<b>27</b>
LISTA DAS MÚSICAS DA PARTE III	51
SOBRE O AUTOR	54

## APRESENTAÇÃO

*Bansuri* é o nome local de uma flauta transversal de bambu utilizada no norte da Índia e também no Paquistão, Bangladesh e Nepal. O nome é derivado da junção das palavras em sânscrito *bans*, que significa bambu, e *sur*, que significa nota ou melodia.

O presente método tem o objetivo de introduzir o bansuri para aqueles que não o conhecem e servir como um método prático para a sua utilização na música ocidental, incorporando-o ao naipe de instrumentos de sopro/madeira.

Se hoje em dia, com o comércio online, obter um bansuri tornou-se relativamente fácil, obter informações sobre a sua técnica de execução é uma tarefa mais difícil. Os poucos métodos e páginas disponíveis, seja na internet seja no mercado editorial, tratam do bansuri no seu contexto tradicional e após considerações técnicas superficiais, passam a falar das *Ragas* da música indiana. Sem dúvida, a sofisticada técnica do bansuri se desenvolveu na Índia, mas o objetivo aqui é abordá-lo simplesmente como um tipo de flauta transversa, capaz de adaptar-se a vários gêneros musicais.

O Método é dividido em três partes:

A parte I contém uma breve descrição do bansuri e trata de alguns aspectos teóricos relacionados aos instrumentos de sopro e suas técnicas de dedilhado.

A parte II entra na dimensão prática com a explicação ilustrada dos recursos e técnicas de execução do bansuri. Para facilitar a compreensão das técnicas descritas, o método inclui alguns vídeos, disponíveis através de *links* textuais e códigos QR, em um canal aberto do Youtube.

A parte III é o método propriamente dito e representa o *caminho das pedras* para adquirir o domínio do instrumento. Em ordem crescente de dificuldade, o método propõe 100 exercícios extraídos do repertório musical brasileiro e internacional. Do ponto de vista didático, a ideia é que as dificuldades técnicas sejam enfrentadas a partir do repertório real e não através de exercícios genéricos.

É importante lembrar que no bansuri, assim como em outros instrumentos, a produção do som é muito pessoal e dois flautistas, ainda que tocando o mesmo instrumento, podem apresentar uma qualidade do som muito diferente um do outro. A variação de timbre entre bansuris também é maior do que no caso das flautas de metal, visto que o diâmetro e espessura do tubo, a densidade do bambu, a posição e o diâmetro dos orifícios, são todos elementos que variam muito, até mesmo em instrumentos da mesma dimensão. Além dessas questões, relativas, digamos, ao *hardware*, cada exercício oferece uma infinidade de soluções

interpretativas e o objetivo do método é que o aluno explore as várias possibilidades e desenvolva uma técnica e estilo pessoais.

Na sua função primária, um auxílio para o auto ensinamento, se assume que o leitor não seja um completo iniciante. Questões como, por exemplo, a emissão do som, nas quais um bansuri é idêntico à outras flautas transversais, não são abordadas. Termos musicais também não são sempre acompanhados dos seus significados e peço ao leitor que encontre uma palavra desconhecida, que simplesmente, a pesquise no Google.

Espero que o presente método possa ajudar músicos ocidentais e especialmente flautistas/clarinetistas/saxofonistas, a entender melhor esse tubo de bambu, em aparência tão primitivo, mas que de fato oferece recursos e possibilidades únicas em relação a outros instrumentos de sopro.



O autor, em 1989, com o contrabaixista Paulo Russo (1950 – 2018).

## I – A TEORIA

### O BANSURI NA MÚSICA OCIDENTAL

A apropriação do bansuri por outros gêneros musicais não tem como objetivo a inclusão de um elemento “exótico” ou “oriental” como seria inevitavelmente o uso de uma cítara indiana ou um gongo japonês. O timbre do bansuri é muito semelhante ao de uma flauta ocidental e os dois instrumentos podem ser facilmente confundidos. Mais do que o timbre, a diferença principal entre os dois instrumentos está no fato do bansuri ter desenvolvido uma técnica de dedilhado com o objetivo específico de explorar o “espaço entre as notas”. Glissandos e variações microtonais fazem parte da essência da música indiana e são, portanto, considerados recursos indispensáveis em um instrumento musical.

É claro que existe uma relação direta entre a música de uma determinada cultura e seus instrumentos musicais. Deixando de lado os instrumentos de percussão, raramente um instrumento musical é utilizado em uma cultura diferente daquela para a qual se desenvolveu. Existem, porém, algumas exceções e talvez uma das mais antigas e interessantes seja a apropriação do violino por parte da música indiana. O violino, que ao contrário de outros instrumentos ocidentais, é capaz de explorar com facilidade o espaço entre as notas, tornou-se, com uma técnica de dedilhado transformada, um instrumento indiano para todos os efeitos.

Pela mesma razão, o bansuri está começando a ganhar mais espaço fora do seu país de origem. Além dos meus próprios experimentos com o grupo SOMA, que culminaram em 1990, na Alemanha, com o lançamento do CD *Southern Cross*, artistas ocidentais contemporâneos importantes, como Steve Gorn (que colaborou, entre outros, com Paul Simon e Naná Vasconcelos) e Rão Kyao, muito conhecido em Portugal, utilizam há décadas o bansuri em vários contextos musicais.

Os músicos mencionados acima, eu inclusive, estudaram na Índia nos anos 70 e 80 do século passado. Nessa era pré-Youtube, o acesso à música indiana no ocidente era muito limitado e o acesso à música ocidental na Índia era praticamente inexistente. Hoje, a realidade é muito diferente e uma inteira geração de músicos indianos cresceu com uma sensibilidade também voltada à música ocidental. Para essa nova geração multicultural, capaz de entender e apreciar sistemas musicais totalmente diferentes, utilizar o bansuri em outros gêneros musicais é algo que não requer explicações. Cito, como único exemplo, o virtuoso paquistanês Baqir Abbas, cuja colaboração com o jazzista Wynton Marsallis é absolutamente memorável. Procure-o no Youtube!

## O INSTRUMENTO

O bansuri é, fundamentalmente, uma flauta transversal, preferivelmente cilíndrica (alguns bambus podem ser um pouco ovais), fechada em uma das extremidades com um pedaço de rolha ou borracha. Como outras flautas transversais, a embocadura consiste em um simples furo circular perto da extremidade fechada do tubo e o modo de produzir o som é substancialmente igual à outras flautas transversais. O ideal estético, e esse é um aspecto importante para a utilização do bansuri na música ocidental, também é o mesmo: um som cheio com graves fortes, agudos claros e homogeneidade de timbre entre as notas nos vários registros. O bansuri tem duas oitavas e uma quarta de extensão, porém as notas mais agudas, acima das duas oitavas, são de difícil execução e raramente utilizadas. Os melhores bansuris são feitos com bambu proveniente do Assam, uma pequena região da Índia ao norte de Bangladesh. A peculiaridade desses bambus é que, devido ao crescimento rápido da planta, os anéis (ou *nós*) são muito distantes entre si permitindo a fabricação de flautas de grande dimensão. O bansuri utiliza somente os *entrenós*, ou seja, o espaço cilíndrico entre os nós do bambu. Na imagem abaixo podemos ver um típico bansuri contemporâneo fabricado por Subhash Thakur (<https://www.punamflutes.com>) de Nova Delhi, um dos melhores fabricantes da atualidade. O instrumento é adornado, por tradição, com fios coloridos.

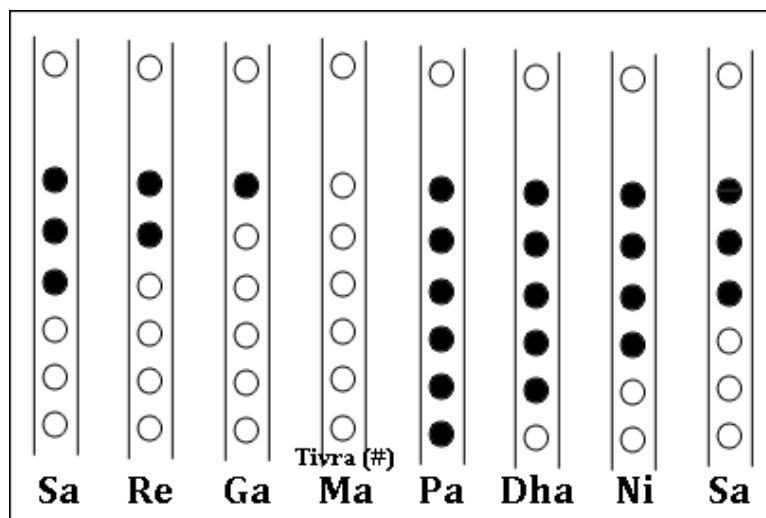


O bansuri possui, além da embocadura, seis furos para os dedos (índice, médio e anular de ambas as mãos). Vista a ausência de chaves, é possível segurá-lo voltado para os dois lados com qualquer uma das mãos nos furos superiores. Hariprasad Chaurasia (1938), o flautista mais famoso da Índia de todos os tempos, é um exemplo de músico canhoto que prefere segurar o bansuri com a mão direita mais perto da embocadura. Por essa razão, o presente texto utilizará os termos mão “superior” ou “inferior”, em vez de direita e esquerda. Além dos furos para os dedos, o bansuri possui um furo adicional que permanece aberto. Ocasionalmente, e dependendo da sua posição, o furo suplementar pode ser fechado com a coxa ou o dedo mínimo da mão inferior, obtendo assim uma nota aproximadamente um semitom mais grave. Instrumentos mais antigos não possuem esse sétimo furo.

A dimensão é certamente o diferencial mais importante entre o bansuri e outras flautas de bambu produzidas pelo mundo afora. Quanto maior é a flauta, mais grave é o som. Um bansuri padrão, utilizado como solista na música clássica do norte da Índia, tem aproximadamente 80 centímetros de comprimento e a nota mais grave é um Si<sub>2</sub> (meio tom abaixo do Dó<sub>3</sub> da flauta moderna tradicional), mas existem instrumentos de várias dimensões.

Tradicionalmente, não é a nota mais grave a definir a altura de um bansuri e sim a nota produzida com os três furos superiores fechados. Essa nota, chamada *Sa*, é considerada a fundamental de todos os bansuris e sua frequência específica dependerá da dimensão do instrumento. Assim que, na tabela abaixo, os nomes das notas representam dedilhados específicos, válidos para bansuris de qualquer dimensão. Esse sistema é análogo ao *Dó móvel* utilizado pelo compositor húngaro Zoltán Kodály (1882-1967). Os nomes das notas, SA RE GA MA PA DHA NI, representam intervalos em relação ao SA fundamental. Visto que existem bansuris de várias dimensões, é muito útil utilizar uma nomenclatura diretamente relacionada ao dedilhado utilizado.

#### Dedilhado básico

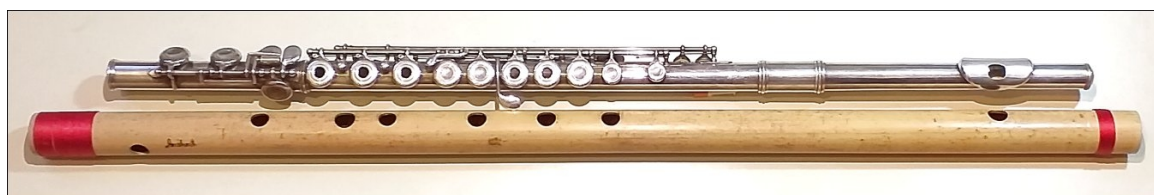


A escala que obtemos simplesmente levantando os dedos a partir do SA fundamental é uma escala maior com a quarta aumentada. Se considerarmos a escala a partir da nota mais grave (PA) obtemos uma escala maior. Portanto, abrir ou fechar um furo quase sempre produz uma diferença de um tom, com exceção do intervalo NI-SA (produzido com o indicador da mão inferior) que é de um semitom. O intervalo entre o Tivra MA, produzido com todos os orifícios abertos, e o PA, produzido com todos os orifícios fechados, também é de um semitom,

mas requer uma mudança do primeiro ao segundo registro da flauta.

A distância e o tamanho dos furos, para flautistas habituados a utilizar a ponta dos dedos, faz com que, à primeira vista, o bansuri pareça simplesmente impossível de manusear. Na imagem abaixo podemos comparar uma flauta de metal com chaves e um bansuri da mesma dimensão. A nota mais grave de ambos os instrumentos é o Dó3. A distância entre os furos do bansuri é muito maior, e existem instrumentos ainda mais longos. A diferença de diâmetro também é relevante e conseqüentemente o bansuri precisa de mais vazão de ar para produzir um som cheio e de boa qualidade

Bansuri e flauta em Dó



Visto que não é possível alcançar os orifícios com a ponta dos dedos, torna-se necessário segurar o instrumento diferentemente; apenas os anulares cobrem os orifícios com a ponta dos dedos. Os dedos indicador e médio, de ambas as mãos, utilizam a falange média para cobrir os orifícios do bansuri.

A posição das mãos



Ainda que obter instrumentos de boa qualidade não seja uma tarefa fácil, pode-se dizer que, do ponto de vista artesanal, o bansuri, assim como diversas flautas de bambu, é um instrumento de simples construção. Até mesmo outras flautas de bambu, como o *sakuhachi* do

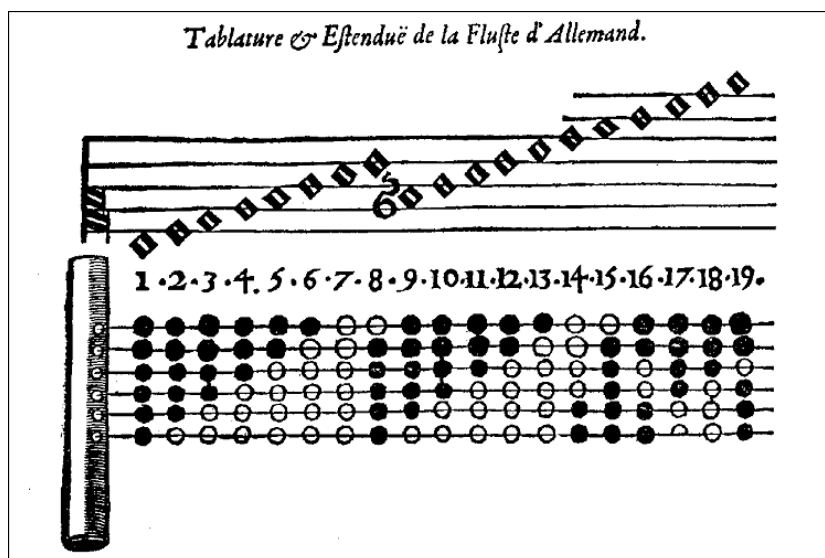


Japão, possuem um processo de construção mais complexo, visto que as paredes dos nós devem ser perfuradas internamente. Porém, como veremos adiante, os recursos que fazem do bansuri uma flauta versátil, capaz de adaptar-se à qualquer gênero musical, não derivam da complexidade do instrumento, e sim da técnica de dedilhado utilizada para a sua execução.

## TÉCNICAS DE DEDILHADO

O bansuri, como qualquer outra flauta, produz notas de várias alturas de acordo com o comprimento do tubo. A primeira oitava (do PA mais grave ao Tivra MA) é produzida abrindo em sucessão os orifícios desde todos fechados até todos abertos. As notas da segunda oitava são produzidas com os mesmos dedilhados, mas com uma intensidade de sopro maior e, portanto, uma mudança de registro. As notas da terceira oitava são mais difíceis de serem executadas e requerem, além de uma intensidade de sopro ainda maior, o uso de *dedilhados de forquilha*, denominação utilizada quando há orifícios abertos entre orifícios fechados. Uma das primeiras tabelas de dedilhado para a flauta transversa, presente no livro *Harmonie universelle* de Marin Mersenne, teórico musical, matemático e filósofo francês (1588-1648), ilustra perfeitamente o que foi dito:

### Dedilhados de Mersenne



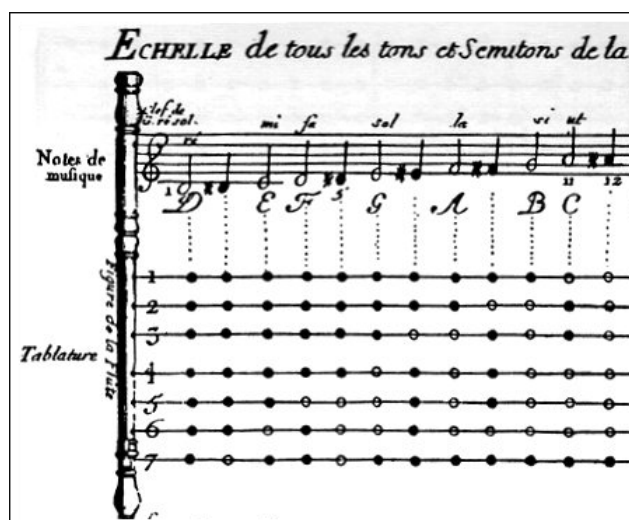
Fonte: MERSENNE, 1636, p. 242.

A tabela de Mersenne, essencialmente válida seja para o bansuri que para o *dizi* chinês ou o pife brasileiro, ilustra uma realidade comum a todos esses instrumentos: se abrir um

orifício produz um intervalo de um tom (com exceção do intervalo NI-SA ou 3-4 da tabela de Mersenne), como produzir o semitom intermediário? Uma possível resposta, e talvez a mais óbvia, para essa pergunta é, simplesmente, não produzi-lo. Do ocidente ao oriente, em tradições musicais de tendência modal, as flautas tinham que adaptar-se à escala utilizada com um instrumento da medida apropriada. A partir do séc. XVII, com a preponderância da música tonal e a necessidade crescente de produzir todos os semitons, os dedilhados de forquilha começaram a ser utilizados não só para ajustar as notas da terceira oitava, mas também para produzir os semitons intermediários, entre o aberto e o fechado. Porém, dedilhados de forquilha tendem a alterar o timbre e o volume do som e, tendo em vista os poucos orifícios à disposição, não é uma tarefa fácil produzir todas as notas afinadas e de modo uniforme. Tornar-se necessário, frequentemente, corrigir a afinação alterando a pressão e o ângulo do jato de ar. Girar a embocadura para fora (em relação ao flautista) produz notas um pouco mais altas enquanto que girar o instrumento para dentro tem o efeito contrário. A variação porém é limitada.

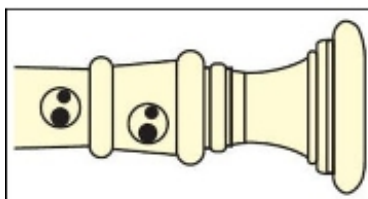
A nota entre o PA e o DHA (o *Komal* DHA), ou o 1 e o 2 da tabela de Mersenne, por ser um semitom acima da nota mais grave do instrumento, é impossível de ser produzida com um dedilhado de forquilha. A flauta transversal só resolveu esse problema com uma chave adicional para o dedo mínimo inferior, introduzida no período barroco. A imagem abaixo, um fragmento de tabela extraída do livro *Principes de la Flute Traversiere, de la Flute a Bec, et du Haut-bois*, do importante flautista francês Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763), ilustra os dedilhados do *Traverso* barroco para os 12 semitons da primeira oitava.

Dedilhados de Hotteterre



Fonte: HOTTETERRE, 1707, p. 38.

No caso da flauta doce, em vez da chave, a solução adotada para produzir as notas intermediárias dos primeiros orifícios foi, como podemos ver na figura abaixo, dividi-los em dois pequenos furos separados. A flauta doce é o instrumento de sopro sem chaves que melhor



consegue produzir todos os semitons intermediários em modo uniforme e afinado utilizando somente dedilhados de forquilha. Por essa razão ela permaneceu inalterada até os dias de hoje.

Porém, com o início do período clássico, a flauta transversa conquista sempre mais espaço e deve, assim como outros instrumentos de sopro, adaptar-se as necessidades da música da época que requer a divisão da escala em 12 semitons igualmente temperados e virtuosismos cromáticos cada vez mais difíceis de serem executados com os dedilhados de forquilha do *traverso*. Com o período clássico, para facilitar a digitação de passagens rápidas e melhorar o timbre das notas intermediárias, novas chaves foram progressivamente incorporadas ao instrumento. Essa série de inovações culminou com o complexo sistema de chaves introduzido pelo músico e inventor alemão Theobald Boehm (1794-1881). O *Boehm system*, assim chamado até hoje, além de aumentar a extensão da flauta, permite executar passagens muito rápidas em qualquer tonalidade.

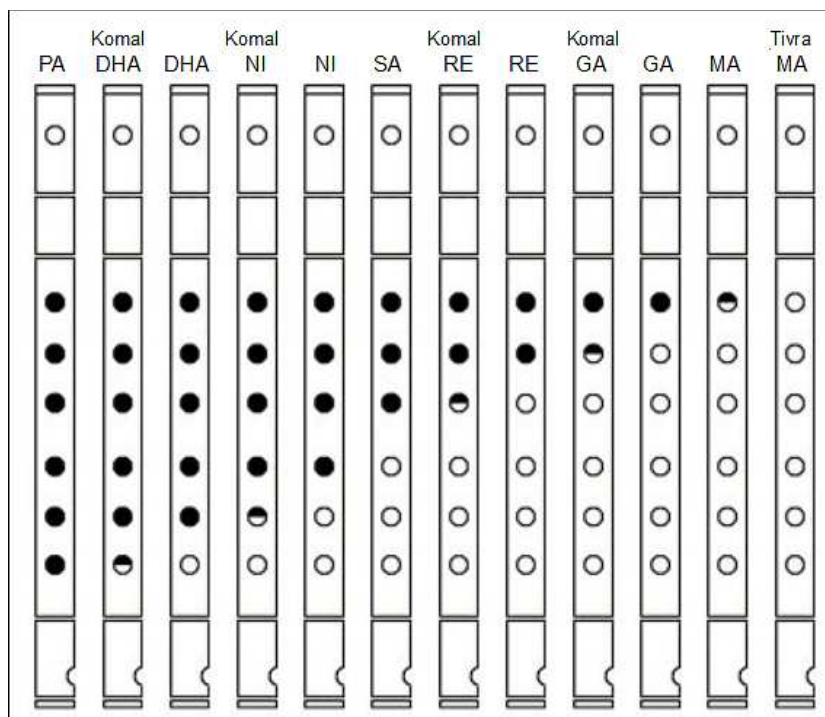
Do ponto de vista acústico, Boehm parte de um pressuposto muito simples: para obter uma escala com doze semitons afinados e semelhantes no timbre e na intensidade não é possível utilizar dedilhados de forquilha. É preciso alterar somente o comprimento do tubo com um orifício independente para cada nota. As chaves servem substancialmente para manusear mais orifícios com menos dedos. Portanto, nas primeiras duas oitavas, o sistema de chaves adotado por Boehm produz o efeito da *falsa forquilha*. Ou seja: as notas intermediárias podem ter dedilhados com dedos levantados entre dedos abaixados (como, por exemplo, o F $\sharp$ ) mas, se observarmos bem, não há furos abertos entre furos fechados. Já as notas da terceira oitava precisam ser ajustadas com verdadeiros dedilhados de forquilha, mas a tarefa é facilitada pelo maior número de furos disponíveis. A invenção de Boehm foi sucessivamente adaptada a outros instrumentos como o oboé e o clarinete e, até agora, não sofreu alterações significativas.

Enquanto perfeitamente eficaz na execução de cromatismos e modulações, o sistema de chaves adotado por Boehm para as necessidades da música da sua época dificulta muito a capacidade de executar glissandos e ornamentos que requerem variações microtonais, recursos considerados indispensáveis na música indiana.

O bansuri, tão semelhante à uma flauta renascentista, tem a mesma dificuldade de produzir as notas intermediárias, entre o aberto e o fechado. Porém, devido à necessidade constante de explorar o espaço entre as notas, dedilhados de forquilha não são utilizados. No século XX, com a introdução de instrumentos de maior dimensão e com um timbre mais apropriado, o bansuri faz o seu ingresso na música erudita indiana. Tratando-se de uma música de tradição fortemente modal, não é necessário produzir uma escala cromática (no sentido de uma sucessão de semitons), mas ainda assim, a grande variedade de escalas utilizadas requer a produção de todos os semitons da escala. A solução técnica adotada é, simplesmente, abrir ou fechar o orifício parcialmente.

A tabela abaixo ilustra os dedilhados do bansuri com todas as notas intermediárias. Os nomes das cinco notas obtidas com meios-furos, a partir do SA fundamental são: Komal RE (segunda menor), Komal GA (terça menor), Suddha MA (quarta justa), Komal DHA (sexta menor) e Komal NI (sétima menor).

Dedilhado completo com os meios-furos



Se é verdade que o aumento da dimensão do instrumento e da distância entre os furos impõe uma mudança radical na posição das mãos, também é verdade que o aumento do diâmetro dos orifícios facilita muito o controle dos meios-furos. Emerge assim, com apenas seis orifícios à disposição, uma técnica de dedilhado alternativa ao dedilhado de forquilha que permite produzir todos os semitons e explorar com grande liberdade o espaço entre as notas.

Com certeza o bansuri não possui a mesma uniformidade de timbre e de volume entre todas as notas que a flauta construída por Boehm, já que essa última dispõe de um orifício independente para cada semitom. Nas notas produzidas com furos parcialmente fechados ocorre uma espécie de *abafamento* do som em relação as notas produzidas com furos totalmente abertos. Caberá ao flautista compensar a diferença com ajustes na embocadura, vazão e pressão do ar. Além do fato que qualquer mínimo movimento do dedo influenciará imediatamente a altura do som.

Dedilhados com meios-furos ocorrem em cinco dos seis orifícios do bansuri, cada um com as suas peculiaridades para a produção do som. A complexidade da técnica dos meios-furos está no fato que, diferentemente da flauta doce, que fecha a questão com dois pequenos furos separados, existem várias maneiras de posicionar o dedo para cobrir o orifício *parcialmente*. Trataremos detalhadamente dessa questão nas próximas sessões.

## REFERÊNCIAS

BOEHM, Theobald. **The Flute and Flute Playing**. New York: Courier Corporation (Dover Books on Music), 2011 (originalmente publicado na Alemanha em 1871).

HOTTETERRE. Jacques-Martin. **Principes de la Flute Traversiere, de la Flute a Bec, et du Haut-bois**. Paris: Christophe Ballard, 1707.

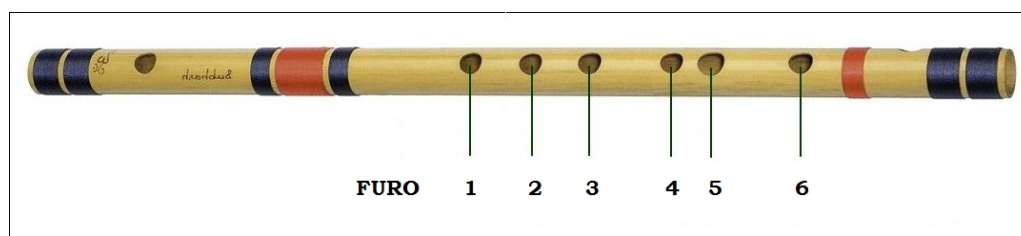
MERSENNE, Marin. **Harmonie Universelle**. Paris: Cramoisy, Sébastien (ed), 1636.

SOMA. **Southern Cross**. Alemanha: West Wind Latina, WW2208, 1990. 1 CD.

## II – A PRÁTICA

### A POSIÇÃO DAS MÃOS

A posição das mãos está diretamente relacionada à dimensão do instrumento. Quanto maior o tubo, mais distantes estão os orifícios entre si e somos obrigados a utilizar mais as



falanges mediais e proximais (a do meio e a mais próxima à mão) nos furos 1, 2, 4 e 5. No caso dos anulares (furos 3 e 6) utilizamos sempre a falange distal (a da ponta). É claro que para tocar bansuris de grande dimensão ajuda muito ter dedos longos, porém, a dimensão da mão não é o único fator relevante. A largura dos dedos é, obviamente, diretamente relacionada com a capacidade de tapar os furos visto que, quanto maior o bansuri, maior é, não só a distância entre os orifícios, mas também os seus diâmetros. A abertura entre os dedos, fator que pode ser exercitado, também é muito importante de um modo geral e especificamente no que diz respeito a distância entre os furos 5 e 6, nosso calcanhar de aquiles nos bansuris de grande dimensão. Outro fator relevante, e nunca mencionado, é a profundidade dos sulcos que temos entre as falanges: se os sulcos são profundos, existe o risco de vazamento de ar e o flautista deverá estar atento em cobrir os orifícios somente com a falange. Já no meu caso, por exemplo, os sulcos são praticamente planos e, nos furos 1 e 4 (dedo indicador), é justamente essa a porção do dedo, entre a falange proximal e medial, que uso para tapar o orifício.

O bansuri, portanto, não possui uma posição das mãos padrão universal. Vários vídeos na internet ensinam como posicionar as mãos segundo uma preferência pessoal, sem levar em consideração as particularidades de cada aluno. Consideradas todas essas variantes, algumas indicações universais podem ser destiladas:

1. Para fechar os orifícios do bansuri utilizamos a ponta dos anulares e a zona central dos dedos indicador e médio. Até mesmo em bansuris menores, nos quais seria possível alcançar todos os orifícios com a ponta dos dedos, manter a mesma técnica facilita o controle dos meios-furos e a execução de glissandos.
2. No caso específico do Tivra MA (todos os furos abertos) torna-se necessário um suporte adicional para que a flauta não caia das mãos. A solução é apoiar o dedo mínimo da mão inferior na lateral do tubo. Para segurar o instrumento com mais firmeza, podemos

deixar o mindinho inferior apoiado não somente no Tivra MA, mas em todas as notas da mão superior.

3. O comprimento e a curvatura do dedo polegar também são determinantes no modo de segurar o instrumento. A posição final do polegar pode variar desde abaixo do indicador até bem mais acima, dependendo do flautista. No caso específico da mão superior, pode-se dizer que posicionar o polegar bem mais acima do furo 1 confere uma maior liberdade de movimento para a mão.

### OS MEIOS-FUROS

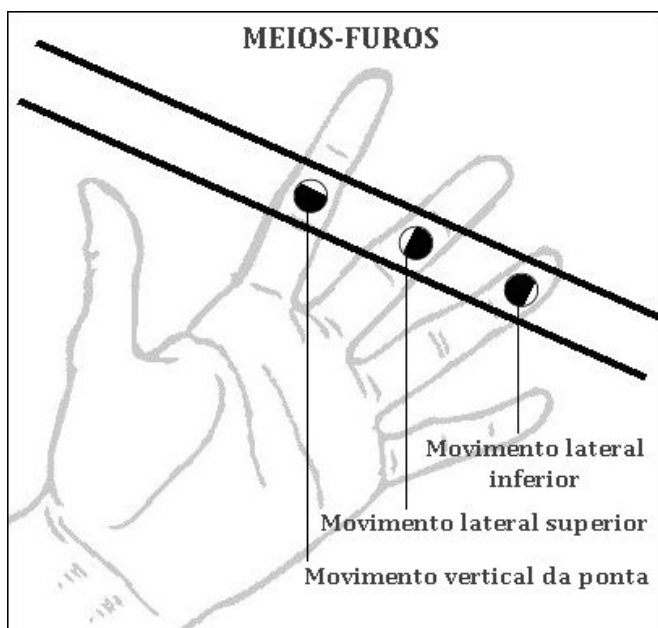
Cobrir os orifícios parcialmente para obter as notas intermediárias entre o furo aberto e o furo fechado, representa a essência da técnica de dedilhado do bansuri. Com exceção do furo número 4 que, de fechado a aberto, produz um intervalo de um semitom, todos os outros furos, quando abertos, produzem o intervalo de um tom e, por isso, é necessário “encontrar” o meio-furo correspondente ao semitom intermediário.

Até mesmo o termo “meio-furo” é enganoso, já que a porção aberta do orifício é bem menor do que a metade do orifício em questão. Como mencionado na seção anterior, não existe um modo padrão de abrir o orifício parcialmente. É possível produzir a nota intermediária “destapando” seções diferentes da circunferência do furo. A dificuldade consiste em “memorizar” a posição da mão e do dedo correspondente à nota desejada, um pouco da mesma forma que um violinista deve ter uma memória mecânica do movimento para encontrar as notas no braço do violino. Diferentemente das notas produzidas cobrindo inteiramente os orifícios, as notas com meios-furos são extremamente sensíveis a qualquer movimento do dedo envolvido. Além da questão da afinação, o flautista também terá que lidar com a inevitável alteração do timbre e aprender, um pouco como no caso da flauta transversa barroca, a “corrigir” as notas com meios-furos com a posição da embocadura. Quanto mais *embaixo* na flauta estiver o furo, maior é a diferença de timbre nos meios-furos. Ou seja: é mais difícil produzir um Komal DHA (furo 6) com uma boa qualidade sonora do que um MA (furo 1).

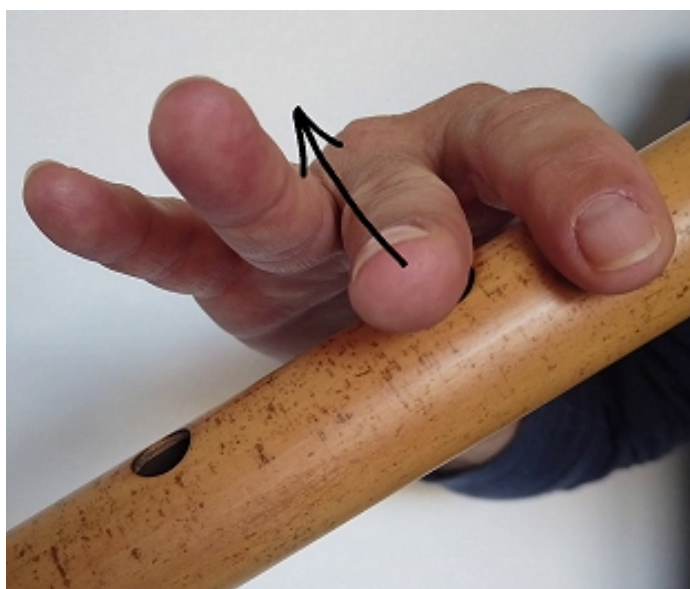
Quanto ao dedilhado específico, existem várias maneiras de cobrir parcialmente o orifício. A forma, a dimensão da mão e a abertura entre os dedos, são aspectos muito pessoais e é por isso que cada um de nós deve explorar as várias possibilidades e encontrar as próprias soluções para as dificuldades técnicas encontradas. Além disso, a duração, a figura melódica (a nota precedente e a sucessiva) e o furo específico no qual o meio-furo ocorre, também são

elementos determinantes na escolha da técnica a ser utilizada.

A classificação abaixo serve como orientação teórica, para que o flautista comece a compreender as várias possibilidades e refletir sobre o que sua mão está fazendo.



### 1. Movimento vertical da ponta



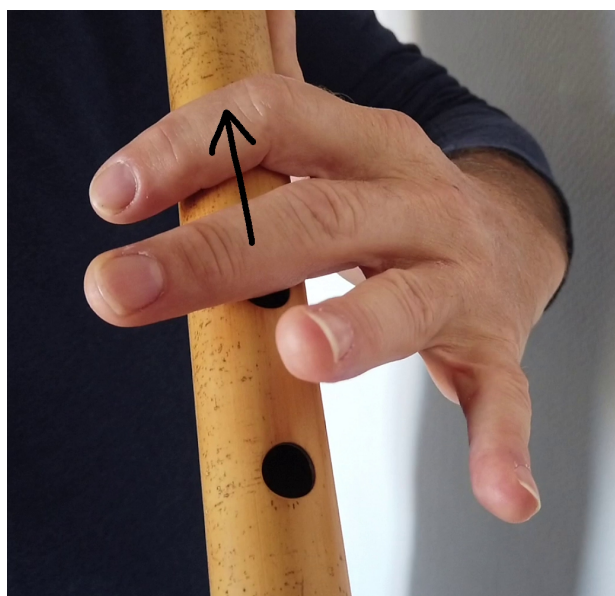
O movimento vertical de levantar ou abaixar o dedo, abrindo ou fechando o furo diretamente ou através de uma chave mecânica, é, obviamente, comum a quase todos os instrumentos de sopro. Porém, na ausência de chaves, também é possível abrir o orifício gradualmente, com um movimento tipo mata-borrão, partindo da ponta do dedo. Na música



indiana, essa técnica é utilizada não somente para produzir a nota intermediária (na qual uma parte do dedo ainda cobre parte do orifício), mas também como uma forma padrão de abrir e fechar os furos. Quando o movimento é rápido, não o percebemos como um verdadeiro glissando e sim, simplesmente, como uma transição mais suave entre as notas. No caso específico do bansuri, essa diferença, entre o movimento vertical simples e o movimento gradual a partir da ponta, é determinante para o “sotaque” do flautista. Frequentemente, quando escutamos flautistas ocidentais tocando música indiana, podemos perceber o sotaque estrangeiro justamente na dureza da passagem entre as notas. Por outro lado, suavizar *sempre* a transição entre as notas, como seria a técnica padrão de execução do bansuri na música indiana, pode, dependendo da música, não ser a solução estética ideal. Ou seja, é importante que o flautista compreenda a diferença entre os tipos de transição e utilize conscientemente a que desejar.

No que diz respeito à produção das notas intermediárias, o movimento vertical da ponta é o que requer menos esforço, do ponto de vista mecânico. Por outro lado, no que concerne a afinação, é árduo produzir e manter uma nota afinada e estável. Isso porque o dedo permanece imediatamente acima da porção aberta do orifício, influenciando ainda muito a altura da nota. Porém, no caso de passagens muito rápidas, nas quais a precisão da afinação é menos relevante, o movimento vertical a partir da ponta permite um maior virtuosismo.

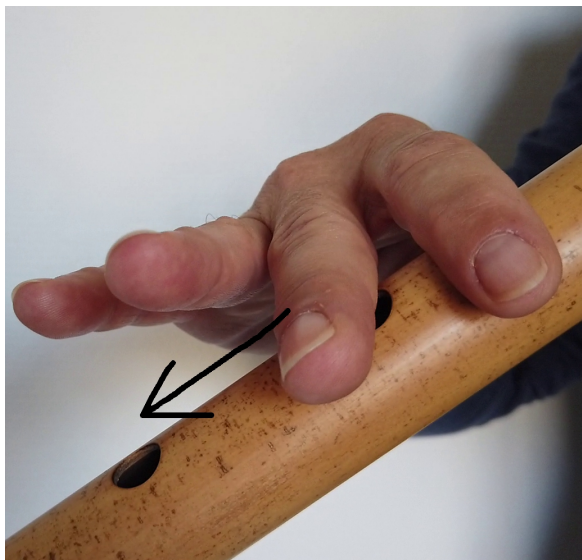
## 2. Movimento lateral inferior



O movimento lateral inferior, como diz o nome, visa destapar a parte inferior do orifício e pode ser realizado seja com uma torção seja com o deslizamento do dedo. Do ponto de vista

mecânico, o movimento lateral pode dificultar muito a execução de passagens rápidas mas, de um modo geral, a nota intermediária assim obtida tem mais intensidade e é mais estável. Alguns flautistas optam quase que exclusivamente por essa técnica.

### 3. Movimento lateral superior



O movimento lateral superior é utilizado especialmente no Komal GA e Komal NI (furos 2 e 5). Frequentemente, ocorre em combinação com o movimento vertical da ponta e o resultado é uma abertura diagonal do orifício. Pode parecer estranho abrir a parte superior do orifício, mas o movimento é uma consequência de uma espécie de rotação da mão, muito útil nos glissandos que envolvem vários dedos.

### 4. Movimento transversal



Somente no caso dos anulares (furos nº 3 e 6), que cobrem os orifícios com a falange distal, também é possível fazer um movimento *transversal*, no qual é a ponta do dedo, sem levantar, que abre parcialmente o furo. O movimento transversal parte do pulso e *puxa* o dedo anular para fora destapando, aproximadamente, a mesma porção do orifício que o movimento vertical da ponta, mas permitindo um melhor controle da afinação.

As variantes mencionadas, assim descritas, parecem mais complexas do que elas são na realidade. Na prática, o flautista deve explorar várias formas de obter a nota intermediária e, com o tempo, adotar os movimentos que lhe custam menos esforço. Para praticar a afinação das notas intermediárias, um bom recurso, a ser usado com parcimônia, é verificar a afinação com um afinador eletrônico, disponível em diversos aplicativos para celulares.

## MEEND

Pelo menos no título, resolvi deixar em hindi o nome da técnica que chamamos, sempre com um termo de origem estrangeira, de glissando. A capacidade de deslizar entre as notas é, sem dúvida, uma das principais vantagens de não utilizar chaves mecânicas. É importante entender que os grandes furos do bansuri permitem que o movimento de abrir e fechar seja feito gradualmente não somente nos glissandos lentos mas, como mencionado anteriormente, também como uma forma mais suave de transição entre as notas. Esse é um aspecto muito importante da técnica de dedilhado do bansuri.

A liberdade de movimentação dentro de um mesmo registro (do PA, com todos orifícios fechados, ao Tivra MA, todos abertos) é análoga à de uma corda de violino, na qual o dedo pode deslizar livremente ao longo do braço do instrumento. Mudar de registro é equivalente a trocar de corda no violino e por isso não é possível *deslizar* de um registro para o outro. A impossibilidade de chegar ao PA vindo *de baixo*, constitui uma imperfeição do bansuri quando comparado a outros instrumentos musicais indianos. Uma possível solução, adotada por alguns músicos pioneiros, é adicionar um furo para o polegar da mão superior, estendendo assim o registro de um semitom e criando um dedilhado alternativo para o PA (com todos os furos abertos) que permite o glissando vindo do grave.


Os mesmos movimentos descritos acima, executados de forma gradual e com vários dedos em sucessão, produzem glissandos. A rotação da mão, no movimento lateral superior, é uma boa solução nos glissandos do grave para o agudo enquanto que, do agudo ao grave, é

preferível o movimento lateral inferior. Glissandos, especialmente os mais rápidos também podem ser executados com o movimento vertical da ponta ou com uma combinação da componente vertical com um dos dois movimentos laterais. Assim como para as notas intermediárias, é preciso explorar várias formas de transição.

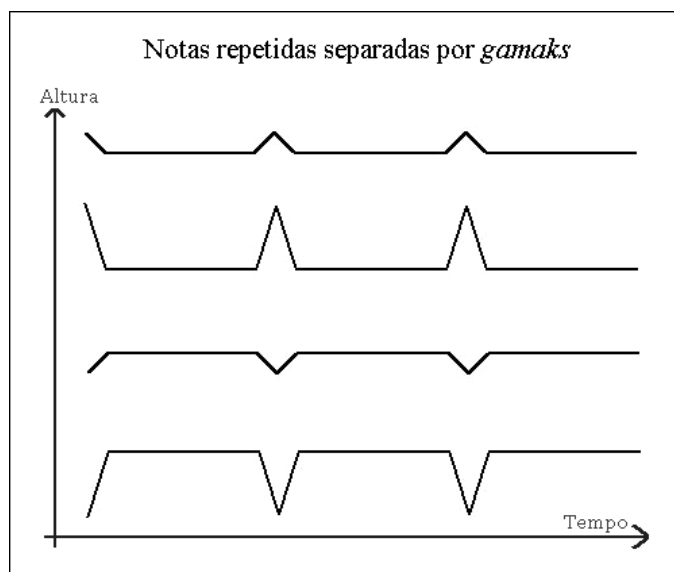
Os seguintes exercícios são úteis para praticar glissandos (SA = Sol):



## GAMAK

A possibilidade de utilizar o espaço entre as notas não é limitada a glissandos. Os indianos chamam de *gamak* uma variedade de pequenos efeitos nos quais as notas são abordadas com uma rápida flutuação microtonal que pode, em termos de altura, ser superior ou inferior. Graficamente, utilizaremos os símbolos .

Na música indiana, *gamaks* são empregados continuamente e fazem parte da substância musical tanto quanto a utilização de acordes na música ocidental. No que diz respeito a utilização do bansuri na música ocidental, os *gamaks* funcionam como uma espécie de articulação feita com os dedos. Notas repetidas, por exemplo, podem ser separadas com *gamaks*. Em geral, a oscilação é sutil, utilizando intervalos microtonais, mas pode também ser mais acentuada, utilizando intervalos maiores. A figura abaixo representa graficamente três notas da mesma altura separadas por diferentes tipos de *gamaks*, superiores e inferiores. Sobrepondo e alternando *gamaks* com a técnica tradicional de articular com a língua obtemos uma variedade impressionante de efeitos sonoros.



No caso, por exemplo, da nota SA (furos 1, 2 e 3 fechados) repetida várias vezes; podemos obter o efeito de “separar” as notas batendo rapidamente em uma pequena porção do orifício 4 e teremos assim um *gamak* inferior. Os *gamaks* inferiores utilizam sempre o primeiro orifício aberto. *Gamaks* superiores são tecnicamente mais difíceis e são executados abrindo e fechando rapidamente uma pequena porção do último orifício fechado, ou seja, o furo 3 no caso do SA. No caso das notas intermediárias, os *gamaks* superiores são feitos abrindo uma pequena porção do primeiro orifício acima do meio-furo. Por exemplo, no caso da nota Komal RE (furos 1 e 2 fechados e furo 3 parcialmente aberto), utilizaremos uma fração do furo 2.

Não é possível articular a nota PA (todos os furos fechados) com *gamaks* inferiores, a não ser que se consiga, em algum modo, utilizar o sétimo furo do bansuri. Analogamente, não é possível executar *gamaks* superiores na nota Tivra MA (todos os furos abertos), a não ser que o bansuri possua o furo adicional para o polegar superior descrito acima.

Além do uso como separador de notas, *gamaks* podem ser utilizados como ataque para qualquer nota, em modo semelhante a uma *appoggiatura*. De fato, os *gamaks* aqui descritos podem ser considerados uma rápida *appoggiatura* microtonal ligada à nota principal com um glissando.

Um bom exercício para praticar *gamaks* é, começando a partir da escala com furos inteiros, repetir 4 vezes a mesma nota, separando-as com *gamaks* superiores e inferiores. A variação de altura deve ser pequena e o movimento do dedo rápido, independentemente do andamento escolhido:

### Gamaks superiores



### Gamaks inferiores



Repetir os exercícios com grupos de 3 notas e, depois, com duas, como no seguinte exemplo:



A articulação com *gamaks* é certamente um importante elemento da técnica do bansuri. Para ilustrar melhor a gama de possibilidades geradas, vejamos algumas versões dos quatro primeiros compassos do exercício 9:

### Gamaks sup.



### Gamaks inf.



### Gamaks sup. e inf.



### Articulação tradicional e gamaks



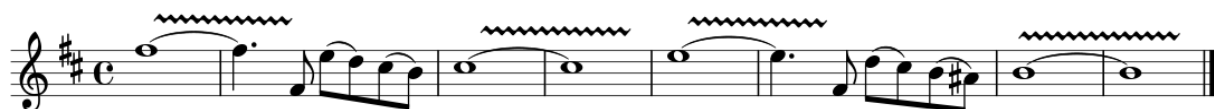
## VIBRATO

O tradicional vibrato feito com o sopro é um recurso que pode ser utilizado tanto na flauta ocidental quanto no bansuri. A utilização do vibrato em vários gêneros musicais é uma questão estética que abrange, além da flauta, vários instrumentos musicais e certamente não será abordada no presente manual. É um fato, porém, que o vibrato diafragmático não é quase empregado pela maioria dos bansuristas.











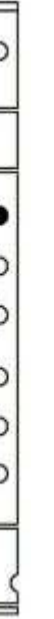
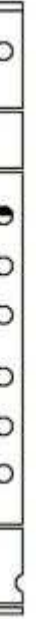
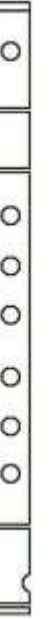
Existe porém, um outro tipo interessante de vibrato que é utilizado ocasionalmente nas

notas longas; o vibrato de dedo. Chamado de *flattement* no período barroco, o vibrato de dedo pode ser executado em qualquer instrumento de sopro sem chaves. Trata-se de uma ondulação do dedo em proximidade do primeiro orifício aberto de cada nota. Dependendo da intensidade do efeito desejada, a oscilação pode ser mais ou menos rápida e com uma maior ou menor diferença de altura. Como sempre, convido o leitor a realizar seus próprios experimentos.








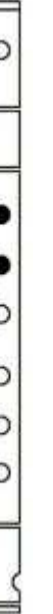
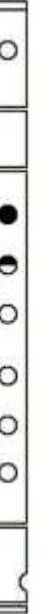





A título de exemplo, no início do exercício 35, o vibrato de dedo pode ser empregado nas quatro notas longas:



## TABELA DE DEDILHADOS DO BANSURI

PA	Komal DHA	DHA	Komal NI	NI	SA	Komal RE	RE	Komal GA	GA	MA	Tivra MA	PA ou
												



Komal DHA	DHA	Komal NI	NI	SA	Komal RE	RE	Komal GA	GA	MA	Tivra MA	PA	* Komal DHA	* DHA
													



• Dedilhados meramente indicativos.



## LISTA DOS VÍDEOS

### 1. Glissandos



O vídeo mostra os exercícios de glissandos propostos na página 20. Inicialmente somente com a mão direita, depois com a mão esquerda e, por último, utilizando as duas mãos.

Link: <https://youtu.be/HYCqECliODs>.

### 2. Transição entre as notas



3 tipos de transição entre as notas: transição seca, transição suave e glissando. Mão direita e mão esquerda.

Link: <https://youtu.be/8d8Lx90NnBU>

### 3. Meios-furos



Várias formas de posicionar os dedos nos dedilhados com meios-furos. Movimento vertical da ponta, movimentos laterais (superior e inferior) e movimento transversal.

Link: <https://youtu.be/tNsbdtU0BWY>

### 4. Gamaks inferiores



Exemplos de notas articuladas através de gamaks inferiores.

Link: [https://youtu.be/XjUOegMY\\_iQ](https://youtu.be/XjUOegMY_iQ)

## 5. Gamaks superiores



Exemplos de notas articuladas através de gamaks superiores.

Link: <https://youtu.be/1jrX2wwqtcM>

## 6. Gamaks superiores e inferiores



Exemplo de melodia utilizando gamaks superiores e inferiores.

Link: <https://youtu.be/QRRC7RVJTcM>

## 7. Vibrato de dedo



O vibrato de dedo pode ser executado em todos os instrumentos de sopro que não possuem chaves mecânicas e é uma interessante alternativa ao vibrato feito com o sopro.

Link: <https://youtu.be/tdd4uM2ZGGI>

### III – A MÚSICA

Ainda que seja possível produzir todos os semitons com a técnica dos meios-furos, não seria sensato utilizar um meio-furo como fundamental da escala. É oportuno haver instrumentos de diferentes dimensões, de acordo com a tonalidade e tessitura desejada.

Como outros bansuristas, eu utilizo muito o bansuri em Dó (imagem da página 8), outro um semitom mais grave, em Si (a dimensão mais ou menos padrão da música indiana com o SA em Mi), e um mais agudo, em Ré. Nesse último, os dedilhados coincidem com os da flauta ocidental. Difícil de tocar, vista a distância entre os furos, o bansuri em Lá (SA = Ré) tem um timbre grave e aveludado que combina de modo singular com outros instrumentos acústicos ou como acompanhamento vocal. Mas existem também bansuris mais agudos ou afinados entre as notas mencionadas (Si bemol e Dó sustenido).

No que diz respeito à notação musical, o método considera o bansuri um instrumento transpositor. Para facilitar a leitura, a nota SA, que corresponde aos três furos superiores fechados, será sempre considerada um Sol, como em uma flauta ocidental em Dó. Portanto, somente no bansuri em Ré (SA = Sol) a tonalidade escrita será a mesma daquela executada. No caso, por exemplo, de um bansuri em Dó (SA = Fá) acompanhado por um violão, a parte do flautista deverá ser escrita um tom acima da tonalidade desejada.

#### ORIENTAÇÕES PARA A UTILIZAÇÃO DO MÉTODO

1. Como mencionado na apresentação, os exercícios que seguem são todos extraídos de canções e obras musicais famosas, brasileiras e internacionais, a maior parte contemporâneas. Em muitos casos, serão suficientes algumas notas ou os primeiros compassos para reconhecer de qual canção se trata. Essa descoberta gradual é uma parte interessante do processo de aprendizagem. Tente continuar a execução sem olhar a partitura e faça depois o confronto com a notação.
2. Caso não reconheça uma canção, espere antes de consultar a lista com o nome das músicas. Experimente várias velocidades e interpretações antes de ouvir outras execuções.
3. A principal dificuldade da técnica do bansuri é, sem dúvida, a execução das notas produzidas com meios-furos. O método, portanto, começa com exercícios executados

somente com furos inteiros e, em seguida, introduz um meio-furo de cada vez. Espere chegar a um domínio razoável do meio-furo em questão antes de passar à sessão sucessiva.

4. Acontece frequentemente que um trecho de vários compassos tenha uma ou duas passagens que representam a verdadeira dificuldade técnica a ser afrontada. Nesses casos, é inútil, durante a prática, repetir sempre o exercício inteiro. É necessário concentrar-se nas passagens difíceis. Para isso, o método sugere, após alguns dos exercícios, exemplos de uma prática que é muitas vezes instintiva e comum a todos os músicos: a “exercificação” das dificuldades técnicas específicas encontradas no repertório. A *exercificação*, de um modo geral, nada mais é do que a repetição continuada do fragmento em questão, mas também pode conter inversões ou variações melódicas, rítmicas ou de articulação. Invente a própria *exercificação* baseada nas dificuldades técnicas encontradas.
5. Aqui e ali, alguns ornamentos são indicados. Glissandos e *gamaks* são grafados da mesma forma; uma linha diagonal de uma nota à outra no caso dos glissandos e uma linha mais curta no caso dos *gamaks*. As possibilidades interpretativas são infinitas e é importante explorar várias soluções. Experimente várias combinações de *gamaks* e glissandos e diferentes tipos de articulação para um mesmo exercício.
6. Divirta-se!

## FUROS INTEIROS

As músicas a seguir podem ser executadas sem meios-furos para que você comece a se familiarizar com o instrumento. Experimente vários tipos de articulação e transição entre as notas, lembrando que, no bansuri, a transição pode ser mais suave do que em um instrumento com chaves. Experimente também separar notas repetidas com gamaks e a praticar os movimentos necessários para executar glissandos.

The musical score consists of eight numbered exercises, each on a single staff in treble clef. Exercise 1 is in G major, 3/4 time, with a 2/4 time change. Exercise 2 is in G major, 3/4 time. Exercise 3 is in G major, 2/4 time, featuring triplets. Exercise 4 is in G major, 2/4 time, with first and second endings. Exercise 5 is in G major, 2/4 time, with a 4/4 time change. Exercise 6 is in G major, 2/4 time, with a 4/4 time change. Exercise 7 is in G major, 2/4 time, with a 4/4 time change. Exercise 8 is in G major, 2/4 time, with a 4/4 time change.

6 

7 

5 

8 

5 

As notas repetidas do exercício 9 se prestam bem à execução de *gamaks* inferiores e superiores. Experimente alterná-los com a articulação tradicional.

9 

5 

10 

11 

9 

12 

13 

11 

14

15

11

16

8

17

9

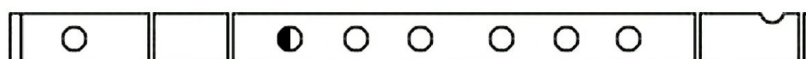
17

28

18

3

MA



O primeiro meio-furo que abordaremos é o do furo 1 que, coberto parcialmente, produz a nota MA (Dó no nosso pentagrama). O polegar e o indicador da mão superior servem para

segurar a flauta e, por essa razão, é mais difícil (mas não impossível) executar movimentos laterais. Em geral, produzimos o MA com um movimento vertical que pode partir da ponta do dedo ou da falange média. No segundo caso a ponta do dedo não levanta muito.

Para aumentar o leque de opções, em alguns casos pode ser útil substituir o meio-furo com um dedilhado de forquilha. Tratando-se do furo 1, nos restam 5 furos a disposição para encontrar um dedilhado alternativo afinado. Na mão superior, o dedilhado é sempre com o furo 1 aberto e os furos 2 e 3 fechados, mas o dedilhado da mão inferior é diferente de uma flauta para a outra. Procure-o no seu bansuri!

É muito difícil, e portanto pouco aconselhável, abordar o MA com *gamaks* superiores. Tratando-se do primeiro furo, não há um furo mais acima que possa ser utilizado. Já no caso de *gamaks* inferiores, podemos deixar o indicador fixo na sua posição de meio-furo e utilizar o dedo médio (furo 2) para executar o ornamento.

No primeiro exercício, o MA está presente somente no *mordente* da segunda nota do segundo compasso. Vista a rapidez da execução, o movimento vertical a partir da ponta do dedo é certamente o mais indicado.

19 

Podemos isolar a dificuldade e repeti-la na seguinte figura melódica:

19b 

20 

21 

5 

22 

4 



23 

5 

10 

24 

6 

12 

25 

8 

15 

22 

26

5

9

14

19

23

27

7

27b

28 

6 

29 

5 

30 

8 

16 

31 

6 

11 

32 

5 

9 

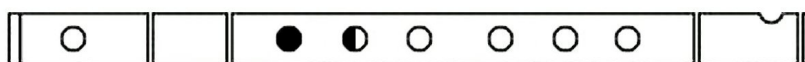
33 

7 

34 

5 

### KOMAL GA



O próximo meio-furo produz a nota Komal GA (Lá#/Síb no pentagrama). O Komal GA, assim como o Komal NI, oferece várias possibilidades para a produção da nota intermediária. Isso porque o dedo médio, por ser o dedo central, tem mais liberdade para movimentar-se em qualquer direção. Insisto na importância de explorar várias formas de obter o Komal GA e procure as próprias soluções para as dificuldades técnicas encontradas nos exercícios.

*Gamaks* inferiores podem ser executados com um movimento do próprio dedo médio ou, melhor para a afinação, mantendo-o fixo na posição do meio-furo e utilizando o anular no furo inferior. *Gamaks* superiores também são executados mantendo o dedo médio fixo e abrindo (e fechando) rapidamente o furo 1.

No próximo exercício, as notas longas podem ser executadas com um vibrato de dedo.

35 

9 

36 

37 

4 

38 

9 

39 

6 

40 

6 

41 

7 

41b 

42 

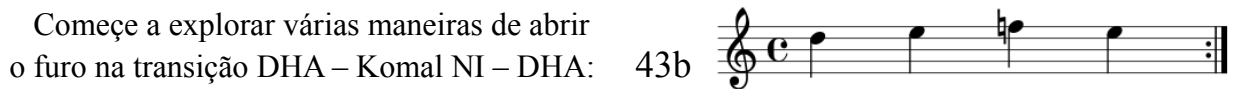
5 

42b 

## KOMAL NI



O furo número 5 é talvez o mais problemático para a produção da nota intermediária (Fá natural no pentagrama). Não só a distância entre o furo 5 e o furo 6 requer uma maior abertura entre os dedos, como o próprio furo número 5, em termos de diâmetro, é o maior furo do bansuri. Se o diâmetro fosse menor, a distância entre ele e o furo número 6 teria que ser ainda maior para manter a nota corretamente afinada. Em proporção ao maior diâmetro, a porção aberta para obter a nota afinada é ainda menor que nos outros meios-furos. Como sempre, é mais fácil chegar ao meio-furo vindo de baixo, ou seja, abrindo o orifício, do que de cima, cobrindo-o. Pessoalmente, posso dizer que utilizo, nas passagens mais rápidas, todos os movimentos descritos, dependendo do desenho melódico no qual a nota se encontra. Porém, nas notas longas, o movimento lateral inferior é sem dúvida o que resulta na melhor qualidade do som.



Já no trecho abaixo, chegamos ao Komal NI vindo de cima. Experimente criar o seu próprio exercício isolando a dificuldade.



46 

47 

48 

9 

17 

49 

50 


7 

13 

51 

6 

11 

52 

5 

53

5

10

14

54

5

9

55

6

12



56 

57 

No próximo exercício os ornamentos do Komal GA (Sí bemol) são executados com o indicador (furo 1), mantendo o dedo médio (furo 2) parado na posição do meio-furo.

58 

59 

O exercício acima contém passagens cromáticas envolvendo 3 meios-furos: O Komal NI no segundo compasso, o Komal GA no compasso 11 e a passagem do Tivra MA ao MA natural no compasso 15. Invente, como abaixo, exercícios com o foco nessas figuras melódicas.

59b 



66

5

7

11

67

6

12

68

5

No próximo exercício, em modo análogo ao exercício 58, os ornamentos dos compassos 2 e 6 são executados mantendo o anular (furo 3) fixo na posição do Komal RE, enquanto o dedo médio abre e fecha rapidamente o furo 2.

69

5



74b Nos últimos compassos do exercício acima utilizamos todos os meios-furos da mão superior:



75

79 

9 

80 

6 

12 

81 

6 

82 

8 

14 

83 

84 

9 

85 



O foco do exercício 88 é a passagem cromática PA – Komal DHA – DHA – Komal DHA – PA. Experimente a *exercificar* a dificuldade.



No próximo exercício, o Ma (Dó natural) pode ser executado com dedilhado de forquilha para facilitar a passagem MA – Komal DHA.



92 

93 

94 

### TODOS OS MEIOS-FUROS

Se você chegou até aqui, já possui um bom domínio da técnica de dedilhado. Os próximos dois exercícios incluem quatro meios-furos, enquanto que os exercícios restantes utilizam todos os cinco meios-furos do bansuri.

95 



96

7

13

97

6

11

98

7

13

99

5

9

E por que não terminar com uma valsa? As notas repetidas do último exercício oferecem inúmeras possibilidades de articulação com *gamaks* superiores e inferiores. Experimente várias soluções e divirta-se!

100

7

## Lista das Músicas da parte III

- |   |                                    |
|---|------------------------------------|
| 1. Canto do Povo de Algum Lugar           | Caetano Veloso                     |
| 2. Three to Get Ready                     | Dave Brubeck                       |
| 3. Asa Branca                             | Luiz Gonzaga                       |
| 4. Carinhoso                              | Pixinguinha                        |
| 5. Trilhos Urbanos                        | Caetano Veloso                     |
| 6. Ponta de Areia                         | Milton Nascimento                  |
| 7. Morning Mood, Peer Gynt Suite nº 1     | Edvard Grieg                       |
| 8. Let it Be                              | John Lennon e Paul McCartney       |
| 9. Olha Maria                             | Tom Jobim                          |
| 10. Upa Neguinho                          | Edu Lobo                           |
| 11. Summertime                            | George Gershwin                    |
| 12. Água de Beber                         | Tom Jobim e Vinicius de Moraes     |
| 13. A Lua Girou                           | Milton Nascimento                  |
| 14. Hit The Road Jack                     | Percy Mayfield                     |
| 15. Chovendo na Roseira                   | Tom Jobim                          |
| 16. Brandenburg Concerto nº 4             | Johann Sebastian Bach              |
| 17. Consolação                            | Baden Powell                       |
| 18. Prelúdio da Suite n.1 para violoncelo | Johann Sebastian Bach              |
| 19. Morning Mood, Peer Gynt Suite nº 1    | Edvard Grieg                       |
| 20. Canto do Povo de Algum Lugar          | Caetano Veloso                     |
| 21. Hey Jude                              | John Lennon e Paul McCartney       |
| 22. African Fantasy                       | Trilok Gurtu                       |
| 23. Eleanor Rigby                         | John Lennon e Paul McCartney       |
| 24. A Casa                                | Vinicius de Moraes                 |
| 25. Scarborough Fair                      | Anonimo Sec. XVIII / Paul Simon    |
| 26. Zombie                                | Dolores O'Riordan                  |
| 27. Estrada do Sol                        | Tom Jobim                          |
| 28. Raindrops Keep Falling On My Head     | B.J. Thomas                        |
| 29. Onda Anda Você                        | Hermano Silva e Vinicius de Moraes |
| 30. Palhaço                               | Egberto Gismonti                   |
| 31. Upa Neguinho                          | Edu Lobo                           |
| 32. Domingo no Parque                     | Gilberto Gil                       |

33. Dança	Anonimo Sec. XIII
34. Sanfona	Egberto Gismonti
35. Libertango	Astor Piazzolla
36. New York, New York	John Kander e Fred Ebb
37. Ela é Carioca	Tom Jobim
38. My Favorite Things	Richard Rogers
39. Love Theme from Cinema Paradiso	Andrea Morricone
40. Café	Egberto Gismonti
41. O Leãozinho	Caetano Veloso
42. Badinerie	Johann Sebastian Bach
43. Bridge Over Troubled Water	Paul Simon
44. Samba de Orly	Toquinho, V. de Moraes e Chico Buarque
45. Carinhoso	Pixinguinha
46. Upa Neguinho	Edu Lobo
47. Rokudan	Trad. Japão
48. Asa Branca	Luiz Gonzaga
49. Norwegian Wood	John Lennon e Paul McCartney
50. Baião	Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
51. Upa Neguinho	Edu Lobo
52. Dindi	Tom Jobim e Aloysio de Oliveira
53. Billie Jean	Michael Jackson
54. Interplay	Bill Evans
55. Yesterday	John Lennon e Paul McCartney
56. Manhã de Carnaval	Luís Bonfá e Antônio Maria
57. El Condor Pasa	Trad. Perú / Daniel Robles / Paul Simon
58. Naquele Tempo	Pixinguinha e Benedito Lacerda
59. Só Danço Samba	Tom Jobim
60. Hey Jude	John Lennon e Paul McCartney
61. Over The Rainbow	Harold Arlen
62. Dindi	Tom Jobim
63. Festa do Interior	Moraes Moreira e Abel Silva
64. Cais	Milton Nascimento
65. Upa Neguinho	Edu Lobo
66. First Circle	Pat Metheny

67. Chega de Saudade	Tom Jobim e Vinicius de Moraes
68. Rolling in the Deep	Adele Adkins
69. Morning Mood, Peer Gynt Suite nº 1	Edvard Grieg
70. Garota de Ipanema	Tom Jobim e Vinicius de Moraes
71. Água de Beber	Tom Jobim e Vinicius de Moraes
72. Libertango	Astor Piazzolla
73. Noites Cariocas	Jacob do Bandolim
74. Bohemian Rhapsody	Queen
75. Três apitos	Noel Rosa
76. Modinha	Tom Jobim e Vinicius de Moraes
77. Insensatez	Tom Jobim e Vinicius de Moraes
78. Ordinary World	Duran Duran
79. Arrastão	Edu Lobo
80. Yesterday	John Lennon e Paul McCartney
81. Mrs. Robinson	Paul Simon
82. Ana de Amsterdam	Chico Buarque
83. Rokudan	Trad. Japão
84. Bésame Mucho	Consuelo Velázquez
85. Rolling in the Deep	Adele Adkins
86. Maria Maria	Milton Nascimento
87. Acalanto para Helena	Chico Buarque
88. Take Five	Paul Desmond
89. Dindi	Tom Jobim e Aloysio de Oliveira
90. Carinhoso	Pixinguinha
91. Segura Ele	Pixinguinha e Benedito Lacerda
92. Michelle	John Lennon e Paul McCartney
93. Gnossienne n. 1	Erik Satie
94. Upa Neguinho	Edu Lobo
95. Round Midnight	Thelonious Monk
96. Brandenburg Concerto nº 4	Johann Sebastian Bach
97. Desafinado	Tom Jobim e Newton Mendonça
98. Baião	Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
99. Aria (Cantilena) da Bachiana n. 5	Heitor Villa-Lobos
100. Valsinha	Chico Buarque

## SOBRE O AUTOR

SERGIO GHIVELDER, é carioca, mas viveu 30 anos fora do Brasil. Seus estudos musicais passam pela música antiga que o levou por dois anos ao Conservatório Real de Haia, na Holanda, e pela música indiana que o levou à Varanasi, na Índia, onde morou cinco anos e diplomou-se em bansuri pela Benares Hindu University. Em 1991, com o grupo instrumental Soma, lançou na Alemanha o CD *Southern Cross*.

Sergio é formado em *Orff-Schulwerk* pela Associação OSI de Roma e, interessado pelos novos horizontes da didática musical, desenvolveu seu próprio método para o ensino do ritmo, com o qual ministrou várias oficinas na Itália, em Israel e no Rio de Janeiro.

Formado em Licenciatura musical pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, torna-se, com o presente Método para bansuri, Mestre no ensino das práticas musicais pelo PROEMUS (Programa de Mestrado Profissional) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).



O autor com um vendedor de flautas ambulante. Kathmandu, 1984.