

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

**CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA**

**O DILEMA DO VIBRATO NA FLAUTA:
SUA PRODUÇÃO, SUA APLICAÇÃO E SUA PEDAGOGIA**

JUSSIVAL ROCHA DOS SANTOS

RIO DE JANEIRO, 2010

**O DILEMA DO VIBRATO NA FLAUTA:
SUA PRODUÇÃO, SUA APLICAÇÃO E SUA PEDAGOGIA**

por

JUSSIVAL ROCHA DOS SANTOS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Laura Rónai.

RIO DE JANEIRO, 2010

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S237d Santos, Jussival Rocha dos.

O dilema do vibrato na flauta : sua produção, sua aplicação e sua pedagogia / Jussival Rocha dos Santos. – Rio de Janeiro, 2010.
xi, 161 f. : il.

Orientador: Laura Rónai.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Flauta – Instrução e estudo – Teses. 2. Vibrato (Música) – Análise de métodos – Teses. 3. Flautistas – Brasil – Teses. I. Rónai, Laura. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDU 788.5:37.02



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO
"O DILEMA DO VIBRATO NA FLAUTA: SUA PRODUÇÃO, SUA APLICAÇÃO E
SUA PEDAGOGIA."

POR

JUSSIVAL ROCHA DOS SANTOS

CONCEITO: APROVADO

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Laura Tausz Rónai (orientadora)

Professor Doutor Sergio Azra Barrenechea

Professor Doutor Flávio Apro (UEM)

DEDICATÓRIA

*Aos meus pais, razão e emoção, repreensão e ternura, discurso e silêncio, suor e lágrimas,
ação e oração, Benedito e Maria.*

AGRADECIMENTOS

Louvai ao Senhor em seu santuário, louvai-o em seu Majestoso firmamento. Louvai-o com tímpanos e danças, louvai-o com a harpa e a flauta. Tudo o que respira louve ao Senhor
(Salmo 150, 1.4.5b). A Deus, meu Pai Criador, a minha eterna gratidão.

Da fase de elaboração do projeto de pesquisa até o depósito formal do texto definitivo foram muitas as mãos que, de uma forma ou de outra, me ajudaram a tecer este estudo. Começo mencionando duas instituições: a Universidade Estadual de Londrina e a Fundação Araucária. A primeira, na qual tenho vínculo empregatício, concedeu-me, por intermédio de Janete El Haouli, então diretora da Casa de Cultura, uma licença concomitante sem a qual teria sido impossível cursar o mestrado; a segunda concedeu-me, por mercê de Marcus Bittencourt, uma ajuda de custo para suprir as despesas de estadia no Rio de Janeiro.

Dirijo um agradecimento especial à minha orientadora Laura Rónai, bússola e âncora seguras nessa tormenta de ansiedades e temores na qual muitas vezes se tornou a urdidura desta dissertação. Sérgio Barrenechea e Flávio Apro compuseram, juntamente com ela, a minha banca de defesa. A todos agradeço a leitura atenta e as oportunas sugestões.

A José Nunes, coordenador do MINTER UNIRIO-UEM/UEL, agradeço a sempre simpática disponibilidade, além da diligência na resolução de eventuais querelas.

Ao maestro Norton Morozowicz, sob cuja batuta já tive a honra de ser dirigido, agradeço as aulas a mim ministradas (todas gratuitas!), a última delas versando sobre a interpretação mais adequada das peças escolhidas para a prova de execução instrumental dos exames de seleção do mestrado.

A Maria Bania, autora do livro *“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”*, texto fundamental para a elaboração do primeiro capítulo desta pesquisa, agradeço o providencialmente pressuroso envio, diretamente da Suécia, de um exemplar da referida obra, após uns poucos contatos via e-mail.

A elaboração do segundo capítulo – coluna dorsal desta dissertação – só foi possível porque Tadeu Coelho e Zélia Brandão permitiram que eu frequentasse e filmasse/gravasse as suas respectivas aulas, e também porque Regina Machado e Renato Kimachi me enviaram um DVD com uma aula demonstrativa. A esses valorosos e dedicados professores, o meu muito obrigado. Agradeço também aos que reservaram um pouco do seu tempo para me concederem uma entrevista: Celso Woltzenlogel e Leonardo Miranda.

A Fernando Kozu, que seria meu professor de Análise Musical no curso de Licenciatura em Música da UEL não fosse a necessidade de trancar a matrícula para cumprir os créditos na UNIRIO, agradeço a substancial ajuda na elaboração da descrição formal das três peças abordadas no terceiro capítulo.

Ao casal Mie e Nelson Tsukahara, bem como a Vitor Gorni, agradeço a confiança a mim depositada ao assinarem, como fiadores, o contrato de licença concomitante.

A Flavio Collins e Natanael Fonseca agradeço os esclarecimentos acerca, respectivamente, do vibrato no violino e no violão.

Aos meus colegas de naipe na OSUEL, Fábio Barbini e Marcos Pelisson, agradeço a paciência e a tolerância diante das minhas eventuais ausências durante a vigência da licença concomitante.

Outras pessoas merecem ainda ser mencionadas: Catarina Buriti, Cícero Cordão, Danielle Kreling, Fabiano Menezes, Galeno Gonçalves, Jairo Chaves, Magali Kleber, Marcelo Casagrande, Marco Lima, Maria Salete, Nailson Simões, Natali, Regina Balan, Regina Grossi e Verônica Vogler. Muito obrigado a todos(as).

Por fim, agradeço às minhas irmãs Gilda Rocha e Maria da Conceição, bem como a toda a minha família, pelo apoio e incentivo permanentes.

SANTOS, Jussival Rocha dos. *O dilema do vibrato na flauta: sua produção, sua aplicação e sua pedagogia*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação investiga como alguns flautistas brasileiros usam e abordam o vibrato. A velha oposição entre o chamado vibrato de diafragma e o de garganta se confirma no discurso e na praxe dos flautistas pesquisados. Inicialmente é exposto um panorama histórico do vibrato na flauta transversal; a seguir se dá a descrição e a análise de algumas propostas de ensino do vibrato implementadas por flautistas brasileiros. Por fim, apresentam-se sugestões para a aplicação do vibrato em três peças do repertório flautístico. Propõe-se como solução para a oposição apresentada acima a adoção de uma abordagem integradora, que considera ambas as praxes válidas e passíveis de serem ensinadas/aprendidas.

Palavras-chave: Flauta transversal – Vibrato – Flautistas brasileiros – Metodologia de ensino

SANTOS, Jussival Rocha dos. *The dilemma of vibrato in the flute: its production, its application and its pedagogy*. 2010. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This work investigates how some Brazilian flutists approach and use the vibrato. The old opposition between diaphragm vibrato and throat vibrato is confirmed in the speech and in the praxis of the flutists heard in this research. Initially, a historical description of the vibrato in flute playing is presented, followed by a description and analysis of teaching proposals implemented by Brazilian flutists. Finally, suggestions are presented for the application of vibrato to three pieces from the flute's repertoire. A solution is presented concerning the opposition mentioned above, namely, the adoption of an integrating approach which considers both praxes valid and possible to be taught/learned.

Keywords: Flute – Vibrato – Brazilian flutists – Teaching methodology

SUMARIO

LISTA DE FIGURAS.....	x
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - UM BREVE HISTÓRICO	6
CAPÍTULO 2 - O VIBRATO NA PRAXE DOCENTE DE CINCO FLAUTISTAS BRASILEIROS.....	29
2.1 PRÓLOGO	
2.2 O ENSINO DO VIBRATO CONFORME O MÉTODO DA PROFESSORA ZELIA BRANDÃO	
2.2.1 1ª Etapa	
2.2.2 2ª Etapa	
2.2.3 3ª Etapa	
2.2.4 4ª Etapa	
2.2.5 5ª Etapa	
2.2.6 6ª Etapa	
2.2.7 7ª Etapa	
2.2.8 8ª Etapa	
2.3 O ENSINO DO VIBRATO CONFORME O MÉTODO DO PROFESSOR RENATO KIMACHI	
2.4 O ENSINO DO VIBRATO CONFORME O MÉTODO DA PROFESSORA REGINA MACHADO	
2.5 O ENSINO DO VIBRATO CONFORME O MÉTODO DO PROFESSOR TADEU COELHO	
2.6 O ENSINO DO VIBRATO CONFORME O MÉTODO DO PROFESSOR CELSO WOLTZENLOGEL	
2.7 COTEJANDO AS DIFERENTES METODOLOGIAS	
2.8 EPÍLOGO	

CAPÍTULO 3 - SUGESTÕES PARA A APLICAÇÃO DO VIBRATO EM TRÊS PEÇAS DO REPERTÓRIO FLAUTÍSTICO DO SÉCULO XX.....	81
3.1 PRÓLOGO	
3.2 SYRINX	
3.2.1 SUGESTÕES PARA A APLICAÇÃO DO VIBRATO	
3.3 VALSA CHORO	
3.3.1 SUGESTÕES PARA A APLICAÇÃO DO VIBRATO	
3.4 CAFÉ 1930	
3.4.1 SUGESTÕES PARA A APLICAÇÃO DO VIBRATO	
3.5 EPÍLOGO	
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 104
 REFERÊNCIAS	 106
 APÊNDICES	 108
Apêndice A - Questionário Aplicado à Professora Zelia Brandão	
Apêndice B - Questionário Aplicado ao Professor Renato Kimachi	
Apêndice C - Questionário Aplicado à Professora Regina Machado	
Apêndice D - Entrevista com o Professor Tadeu Coelho	
Apêndice E - Entrevista com o Professor Celso Woltzenlogel	
Apêndice F - Entrevista com o Flautista e Médico Leonardo Miranda	
 ANEXOS	 147
Anexo A - Partituras das Peças <i>Syrinx</i> , <i>Valsa Choro</i> e <i>Café 1930</i>	

LISTA DE FIGURAS

Exemplo Musical 1 – Brandão: exercício 1.....	34
Exemplo Musical 2 – Brandão: exercício 2.....	34
Exemplo Musical 3 – Brandão: exercício 3.....	35
Exemplo Musical 4 – Brandão: exercício 4.....	35
Exemplo Musical 5 – Brandão: exercício 5.....	36
Exemplo Musical 6 – Brandão: exercício 6.....	37
Exemplo Musical 7 – Brandão: exercício 7.....	38
Exemplo Musical 8 – Brandão: exercício 8.....	39
Exemplo Musical 9 – Brandão: exercício 9.....	40
Exemplo Musical 10 – Brandão: exercício 10.....	40
Exemplo Musical 11 – Brandão: exercício 11.....	40
Exemplo Musical 12 – Brandão: exercício 12.....	41
Exemplo Musical 13 – Brandão; Richter: exercício 51	42
Exemplo Musical 14 – Brandão; Richter: exercício 52.....	42
Exemplo Musical 15 – Brandão; Richter: exercício 53.....	43
Exemplo Musical 16 – Brandão; Richter: exercício 54.....	44
Exemplo Musical 17 – Brandão; Richter: exercício 55.....	44
Exemplo Musical 18 – Brandão; Richter: exercício 56.....	45
Exemplo Musical 19 – Brandão; Richter: exercício 57.....	46
Exemplo Musical 20 – Brandão; Richter: exercício 58.....	46
Exemplo Musical 21 – Brandão; Richter: exercícios 59 e 60	47
Exemplo Musical 22 – Brandão; Richter: exercícios 61 a 65	47
Exemplo Musical 23 – Prélude a l’Après-midi d’un Faune – C. Debussy.....	51

Exemplo Musical 24 – 4º movimento da Sinfonia nº 4 de J. Brahms	52
Exemplo Musical 25 – Machado: exercício 1	54
Exemplo Musical 26 – Machado: exercício 2	54
Exemplo Musical 27 – Machado: exercício 3	54
Exemplo Musical 28 – Machado: exercício 4	55
Exemplo Musical 29 – Prélude a l'Après-midi d'un Faune – C. Debussy.....	57
Exemplo Musical 30 – Gráfico ilustrativo do vibrato de J. Baker	57
Exemplo Musical 31 – Coelho: exercício 1.....	62
Exemplo Musical 32 – Coelho: exercício 2.....	62
Exemplo Musical 33 – Coelho: exercício 3.....	63

INTRODUÇÃO

A exemplo do que ocorreu com muitos outros flautistas, comigo a obtenção do vibrato se deu simultaneamente ao primeiro contato com a flauta transversal. Igualmente precoce foi a censura da qual fui vítima por produzi-lo: ao empregar o vibrato na execução de uma das primeiras lições fui imediatamente desencorajado, pela minha primeira professora, a fazê-lo.

Posteriormente, numa *master class* de um festival de inverno, uma frase, proferida em tom de dogma, soou-me como um lúgubre toque de silêncio: “É errado fazer vibrato pela garganta”. Pensei que, doravante, para continuar aspirando ao ingresso no meio flautístico profissional, ou aprenderia a executar outro tipo de vibrato, ou continuaria praticando o que já dominava, mas sem revelar a ninguém que se tratava do herético vibrato de garganta.

A tácita estratégia somente foi rompida muitos anos depois, numa aula com o professor e maestro Norton Morozowicz, que – é importante salientar – não é um partidário do vibrato de garganta. Na ocasião a minha confissão foi seguida da seguinte absolvição pronunciada pelo grande flautista: “Mas graças a Deus você não fecha a garganta ao fazer vibrato”. Essa sentença soou-me como uma indulgência plenária, decretando o fim daquela quaresma, na qual eu encarava a minha forma de obter o vibrato como um segredo a ser sepultado, e anunciando a passagem para um novo tempo, no qual o tal segredo podia vir à tona, sem receio de sofrer qualquer censura.

Somente depois desse longo e inquietante processo eu pude enxergar os portais do Paraíso ao tomar conhecimento de que o vibrato de garganta não é apenas uma excentricidade tolerada, mas sim uma habilidade recomendada e praticada por grandes nomes

do mundo flautístico.

Essa tortuosa trajetória pessoal em torno da temática do vibrato bem reflete os apontamentos não apenas distintos mas sobretudo conflitantes dos diferentes autores que abordam o assunto. Só para citar uns poucos exemplos, Celso Woltzenlogel (2008. v. 1, p. 76), na conclusão do capítulo reservado ao vibrato no seu *Método Ilustrado de Flauta*, afirma que o mesmo jamais deve ser produzido na garganta, “pois causa um efeito extremamente desagradável”. Posição discordante a respeito tem Renato Kimachi (2002, p. 15), para quem “a definição de vibrato para cantores e instrumentistas de sopros é: a variação da coluna de ar através da garganta (...)”, com uma única ressalva de que se deve evitar fechá-la enquanto se produz o vibrato, pois do contrário “teremos o popular 'vibrato', o vibrato de cabrito (...)”¹.

Toshio Takahashi também discorda de Woltzenlogel, pois admite a produção do vibrato na garganta quando afirma: “O vibrato é uma das mais importantes expressões emocionais, sendo um recurso que não deve ser criado apenas fisicamente (pelo diafragma ou pela garganta), mas também emocionalmente (pela sua emoção musical)”² (Takahashi, 1971, p. 5). Kimachi (2002, p. 15), por sua vez, referindo-se ao vibrato diafragmático – também admitido por Takahashi, como visto, – afirma tratar-se o mesmo apenas de uma “sensação (...) causada pelo ar que pode voltar para baixo enquanto vibramos com a garganta”, e em seguida arremata: “Como sabemos, o diafragma é um músculo liso, portanto involuntário”.

Já Paul Taffanel, no seu *Méthode Complète de Flûte*³, publicado há quase um século, refere-se ao vibrato apenas para recomendar enfaticamente – e com as mais duras reprimendas – que o mesmo não deve ser empregado em dadas peças do repertório flautístico. Todavia, suponho que qualquer um que leia os dois únicos trechos em que o autor aborda o

¹ Talvez seja a isto que Woltzenlogel se refira ao falar de “efeito extremamente desagradável” na sua crítica, acima registrada, ao vibrato produzido na garganta.

² Vibrato is one of most important emotional expressions. It must not be created just physically (by your diaphragm or throat), but emotionally (by your musical emotion).

³ O mais festejado método de flauta do século XX.

assunto sairá deles convencido de que o mestre francês repudia o uso do vibrato em qualquer situação e ponto final (Taffanel; Gaubert, 1923).

Toda essa celeuma foi muito bem resumida por Laura Rónai. Depois de classificar o vibrato como um “item polêmico” do aprendizado e da execução da flauta transversal, a autora explica o porquê da alcunha:

Os vários autores discordam sobre quanto vibrato deve ser usado, quando usar vibrato, como e com que parte do corpo se deve produzir vibrato, sobre a conveniência ou não de ensinar vibrato, se este é uma habilidade inata ou adquirida e até sobre a necessidade (ou não) de se tocar com vibrato (Rónai, 2008a, p. 166).

O teor polemístico do tema, como se viu, é flagrante, e continuará a sê-lo se se acrescentar às informações já expostas, aquelas defendidas nas aulas, nos escritos e nos pronunciamentos de alguns flautistas brasileiros da atualidade. Sendo assim, pergunta-se: qual é o discurso desses flautistas acerca do vibrato? O que eles postulam nos seus escritos e/ou nas suas aulas a respeito do tema e que metodologia utilizam para ensiná-lo? Como se pode aplicar as suas diferentes orientações na execução de certas peças do repertório flautístico? Foram esses os questionamentos que nortearam esta dissertação.

Para respondê-los, além de pesquisa bibliográfica, fez-se uso da observação participante, freqüentando e filmando ou gravando as aulas de alguns desses flautistas que se aventuram na tarefa de ensinar a seus alunos o processo de produção do vibrato. Quando a observação participante não foi possível, fez-se uso de material filmado. A realização de entrevistas e aplicação de questionários foram outros procedimentos adotados.

Diante da diversidade das praxes e dos discursos acerca da temática aqui abordada, lançou-se a hipótese de que, assim como acontece com o *frulatto* ou *flutterzung*, por exemplo, que para alguns flautistas só é exequível guturalmente enquanto para outros, só

trilando a língua no céu da boca⁴, também é possível que um flautista que não tenha logrado êxito em executar o vibrato através de uma técnica, consiga fazê-lo através de outra.

Visa-se assim, com esta pesquisa, além de trazer à tona mais uma contribuição para o conjunto da produção literária sobre a flauta transversal, fazer um apanhado das diferentes propostas existentes sobre a execução do vibrato nesse instrumento, tanto a partir da literatura flautística em geral quanto a partir do discurso e da praxe docente de alguns flautistas brasileiros em particular, analisando os diferentes postulados em si e apontando os pontos que lhes são comuns e discordantes.

Além desta introdução e da conclusão, divide-se este estudo em três capítulos, o primeiro dos quais trata do histórico do vibrato na flauta transversal, avaliando como a temática foi abordada pelos diferentes autores no decorrer da história do instrumento, suas distintas formas de produção e sua evolução. Alguns aspectos fisiológicos concernentes ao vibrato também são abordados nesse tópico. O segundo capítulo discorre sobre o vibrato na praxe docente de cinco flautistas brasileiros, descrevendo e analisando as suas diferentes metodologias de ensino. O terceiro e último capítulo traz sugestões para a aplicação do vibrato em três peças do repertório flautístico do século XX, tendo como base para tanto algumas das orientações colhidas no segundo capítulo, bem como informações obtidas por meio de entrevistas.

A aura de polêmica que envolve a temática a torna ainda mais instigante, e a importância do uso do vibrato na expressividade musical do intérprete faz com que uma pesquisa que se propõe exatamente a fazer um apanhado das diversas orientações e praxes a respeito da questão seja de grande valia, particularmente para os que lidam com o ensino e execução da flauta transversal. Por outro lado, a relativa escassez de literatura sobre o tema,

⁴ É possível encontrar os que o produzem através de ambas as técnicas, mas quando isto ocorre, normalmente elege-se uma das formas como sendo a que produz um resultado mais satisfatório.

mormente em língua portuguesa, mais do que um obstáculo torna-se um estímulo, gerando a expectativa de que um estudo que aborde tal assunto em idioma pátrio se revista de uma importância ainda maior, resultando numa contribuição para a literatura flautística brasileira.

CAPÍTULO 1 - UM BREVE HISTÓRICO

De modo geral o vibrato pode ser descrito como o resultado de oscilações mais ou menos contínuas na dinâmica e/ou na frequência e/ou no timbre de um dado som. A mais antiga menção ao vibrato de que se tem notícia na música ocidental deve-se, segundo o respectivo verbete do *Grove Dictionary*, a Bishop Aeldred (ca.1109-ca.1166). Este autor censura os cantores de sua época que empregavam o vibrato, associando o efeito do mesmo no canto ao relinchar de um cavalo.

O termo italiano *vibrato* deriva do latim *vibrare*, e ainda segundo o *Grove*⁵, dentre as diferentes terminologias utilizadas no decorrer do tempo para identificá-lo, constam: na língua francesa, *plainte*, *flattement*, *langueur*, *aspiration*, *tremblement mineur*, *tremblement sans appuyer*, *pincé* e *battement*; na língua alemã, *Bebung* e *Schwebung*; na língua inglesa, *close shake* e *sting*, etc. Cabe frisar, entretanto, que toda essa diversidade não se deve apenas a uma questão de nomenclatura ou de idiomatismo. Em muitos casos as diferentes terminologias referem-se a diferentes formas de execução do vibrato e em diferentes instrumentos. Mas ainda assim, uma mesma forma específica de execução, e num mesmo instrumento – como na flauta transversal, por exemplo –, pode receber nomes distintos. Como explica Janice D. Boland (1998), o vibrato de dedo, hoje comumente identificado pelo termo francês *flattement*, era, ainda na França, também chamado de *tremblement mineur*; na Alemanha, de *Bebung*; na Itália, de *tremolo*, e na Inglaterra, de *softening*, *close shake*, ou ainda *lesser shake*.

Uma visão panorâmica da história do vibrato é traçada por Nancy Toff (1996, p. 109) quando ela afirma: “Ao contrário da crença popular, o vibrato não é uma invenção

⁵ Não no verbete *vibrato*, mas no item 2 do § III do verbete *Ornaments*.

moderna. Ele se originou como um ornamento – normalmente produzido com os dedos, e só ocasionalmente com o sopro. A sua forma mais contínua não emergiu antes do final do século XIX”⁶. Duas informações merecem destaque nesse mais que sucinto relato: a primeira é que o vibrato foi durante muito tempo usado apenas como um ornamento, e portanto (e esta é a segunda informação) ele era empregado apenas ocasionalmente, em notas específicas, e não como uma parte integrante do som, como muitos flautistas fazem atualmente.

Toff (1996) continua o seu relato histórico citando (mas sem entrar em maiores detalhes) Martin Agricola (1486-1556), que menciona o vibrato de sopro, Michael Praetorius (1571-1621), que supõe ser o vibrato criado pela ação do diafragma, e Marin Mersenne (1588-1648), que sugere como modelo para o vibrato dos instrumentos de sopro o *tremolo* do órgão, executado numa frequência de quatro vibrações por segundo.

Maria Bania (2008), autora da mais profunda e detalhada pesquisa histórica sobre o vibrato na flauta transversal a que tive acesso (razão pela qual a elegi como principal fonte secundária deste capítulo)⁷, elenca seis tipos de execução do vibrato flautístico registrados no métodos e tratados dos séculos XVIII e XIX. São eles: *flattement technique*, *martellement/Schwebungen*, vibrato de peito, *shaking the flute*⁸, *tremblement flexible* e vibrato de queixo⁹.

O *flattement* é executado quase como um trinado e produz uma oscilação de frequência normalmente inferior a um semitom, sendo que na maioria das vezes essa oscilação se dá para baixo da nota principal. Diferentemente do trinado, no *flattement* um dado orifício pode ser coberto tanto completa quanto apenas parcialmente (Bania, 2008).

⁶ Contrary to popular legend, vibrato is not a modern invention. It began as an ornament – usually produced by the fingers, only occasionally by the breath. The more continuous form did not emerge until the late nineteenth century.

⁷ Maria Bania privilegia na sua pesquisa os autores da Alemanha, França e Inglaterra. Dentre os muitos teóricos explorados no seu livro eu procurei selecionar os mais significativos, com o intuito de evitar eventuais redundâncias e apresentar, na medida do possível, um texto sucinto.

⁸ Essa expressão, que pode ser traduzida como “movimentando” ou “chacoalhando a flauta”, foi a única entre as expressões inglesas do texto original escrita em itálico, a exemplo do que ocorreu com as expressões alienígenas, razão pela qual optei por mantê-la em inglês.

⁹ Outras terminologias aparecem no decorrer do livro (*Klopfen*, *vibration*, *tremolieren*, *ébranler*, etc.), mas em todos os casos tratam-se apenas de nomenclaturas distintas para designar algum(ns) dos vibratos já listados.

Já amplamente abordado nos tratados de flauta doce do século XVII, o *flattement* foi descrito pela primeira vez para a flauta transversal pelo francês Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763) no seu método *Principes de la Flûte Traversière, ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a bec, ou Flûte douce, et du Hautbois*, de 1707¹⁰, no qual o autor expõe uma tabela de dedilhados para esse vibrato digital. Lembre-se que a *Flûte Traversière* dessa época é um instrumento provido de apenas uma chave. Assim o também francês Michel Corrette (1709-1795) a descreve numa reimpressão de 1773 do seu *Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversière*, cuja primeira edição se deu entre 1734 e 1740¹¹:

A flauta transversal [...] é feita ordinariamente de *bouis*, de pau-violeta, grenadila, buxo, ébano verde, ébano negro, etc. São feitos às vezes anéis de marfim, cobre ou prata, mesmo de ouro... As flautas mais na moda são compostas de quatro partes para poderem mais comodamente ser guardadas no bolso [...] a primeira se chama cabeça; sobre esta peça é perfurado um único buraco que serve para embocar a flauta; sobre a segunda, nomeada primeiro corpo, são cortados três buracos que servem para a mão esquerda; sobre a terceira peça, chamada de segundo corpo, também são perfurados três buracos que servem para a mão direita; e sobre a quarta peça, nomeada pata (pé) é perfurado um único orifício, sempre fechado por uma chave de cobre ou prata, e esta chave cobre naturalmente o buraco, que se descobre pondo em cima dela o dedo mínimo da mão direita (apud Rónai, 2008a, p. 63-64).

Corrette, a exemplo de Hotteterre, também aborda o *flattement* no seu método e também disponibiliza uma tabela de dedilhados para o mesmo, bastante parecida com a elaborada por Hotteterre.¹² Ambos utilizam, nas respectivas tabelas, uma linha ondulada () para indicar o orifício da flauta a ser trilhado (quer total, quer parcialmente) para a produção do

¹⁰ Segundo Boland (1998), esse método foi a mais importante publicação voltada para a flauta antes do tratado de Quantz.

¹¹ Não encontrei nenhum pesquisador que se arriscasse a cravar o ano preciso dessa primeira edição. Para Janice Boland a data é cerca de 1734; para Nancy Toff, aproximadamente 1735; Para Maria Bania, cerca de 1739/40; para Ardal Powell, na sua famosa lista, cerca de 1740. Laura Rónai, a minha fonte secundária para a citação, usou como fonte primária a *nouvelle édition* de 1773.

¹² Discrepâncias entre tabelas de diferentes autores não eram incomuns, e eventualmente algum autor sugeria, após a exibição da tabela por ele elaborada, que o estudante procurasse outras para complementar ou mesmo diversificar o dedilhado (Bania, 2008).

flattement. A linha ondulada também é usada nos exemplos musicais de seus métodos para indicar a nota a ser adornada com esse recurso. Já nas peças musicais do período, a aparição da linha ondulada para esse fim é menos freqüente (Bania, 2008).

Na Alemanha, o primeiro autor a descrever o *flattement* para a flauta transversal foi Johann Philipp Eisel (1698-1763), no seu *Musicus Autodidactus, oder der sich selbst informirend Musicus*, de 1738. Já o seu famoso compatriota Johann Joachim Quantz (1697-1773), no celeberrimo e ainda hoje publicado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, de 1752, refere-se ao *flattement* duas vezes (com o nome de *Bebung*), listando-o como um dos ornamentos aplicáveis na execução de um *adagio*. Na segunda menção, Quantz associa o *flattement* à *messa di voce* (uma nota longa adornada com um *crescendo* seguido de um *diminuendo*), recomendando a produção do vibrato durante a vigência do efeito crescente e decrescente que a dupla indicação de dinâmica provoca no som (Bania, 2008).

Fazendo-se uma compilação das recomendações dos diferentes autores, pode-se concluir que, de modo geral, o *flattement* não deve ser executado em toda a duração da nota para a qual é indicado, pois o trilo deve cessar antes que a nota termine, e com o dedo que o executou suspenso. Quanto à velocidade de sua execução, pode-se produzi-lo tanto veloz quanto lentamente¹³. O *flattement* é indicado sempre em notas longas e normalmente em movimentos lentos (como, por exemplo, no *Larghetto* – 2º movimento – da Sonata VII de J. H. Roman [1694-1758]), mas também pode ser prescrito em movimentos rápidos (como no *Allegro* – 1º movimento – do Concerto de Brandenburgo nº 5 de J. S. Bach [1685-1750], composto antes de 1721) (Bania, 2008). Hotteterre e Corrette tratam também do *shaking the flute* nos seus respectivos métodos. O efeito oscilatório nesse recurso se dá movendo-se

¹³ Com relação a esse pormenor, acrescenta-se ainda que, segundo Boland (1998), o *flattement* pode ser executado tanto em velocidade constante quanto em aceleração ou em desaceleração.

horizontalmente a flauta com a mão direita¹⁴. Hotteterre propõe o *shaking the flute* como a única forma possível de produzir o vibrato no ré 3 e no ré#/mib 3. Corrette não apenas concorda com Hotteterre, como vai além ao recomendar o *shaking the flute* como uma forma alternativa de vibrar o sol#/láb 3, o ré#/mib 4 e o sol#/láb 4, além de apontá-lo como única maneira possível de vibrar as notas acima do ré#/mib 5 (Bania, 2008).

A partir da sua experiência prática, Bania afirma que “o *shaking the flute* pode ser executado lenta ou rapidamente, embora não tão rápido quanto o *flattement*, e a velocidade pode ser facilmente alterada. A frequência oscila para baixo e para cima, sendo esta a maior diferença entre essa técnica e o *flattement*”¹⁵ (Bania, 2008, p. 21).

Mas eis que surge outro pioneiro. Cerca de meio século depois da primeira menção do *flattement* num método de flauta transversal, o francês Charles Delusse (ca. 1723-ca. 1774), “talvez o mais audacioso de todos os teóricos da flauta”, como especula Rónai (2008a, p. 179), publica o seu método *L'Art de la Flûte Traversière* (ca. 1760), no qual propõe três outros tipos de vibrato: o *tremblement flexible*, o vibrato de peito, e o *Martellement*. Delusse instrui que o *tremblement flexible* “é produzido girando o corpo da flauta com o polegar esquerdo, aumentando gradualmente a velocidade, sem perder a embocadura”¹⁶ (apud Bania, 2008, p. 39). O resultado desse processo é um vibrato de frequência, dinâmica e timbre. Ao contrário do *flattement*, no *tremblement flexible* a frequência oscila tanto para baixo quanto para cima do som principal, assemelhando-se assim ao vibrato do violino. Delusse recomenda o seu emprego o mais freqüentemente possível, inclusive em notas curtas. O autor também associa a forma de execução desse recurso ao *afeto*

¹⁴ Horizontalmente para a frente e para trás, ou para a direita e para a esquerda? Os autores não especificam, mas suponho que seja a primeira opção, uma vez que na segunda, a instabilidade provocada no apoio que o portá-lábio da flauta encontra no queixo do flautista seria bem maior.

¹⁵ ... *shaking the flute* can be performed slow or fast, although not as fast as the *flattement technique*, and the speed can easily be changed. The pitch is changed both upwards and downwards, which is the biggest difference between this technique and the *flattement technique*.

¹⁶ ... it is produced by rolling the body of the flute with the left thumb, increasing gradually the speed, without losing the embouchure.

que se pretende imprimir em dada nota. Assim, pode-se executá-lo de forma contínua e em *crescendo* para expressar solenidade e temor, ou fazê-lo mais curto e suave para exprimir aflição e abatimento. A linha ondulada é a notação utilizada por Delusse para indicá-lo, mas tendo em vista a recomendação de usá-lo o mais freqüentemente que puder, o próprio autor afirma ser dispensável precisar quando aplicá-lo ou não, argumentando que esta decisão caberá ao gosto individual do intérprete. Ainda assim, pode-se ver algumas linhas onduladas, indicando a aplicação desse recurso, nos exercícios e peças musicais contidas no seu método (Bania, 2008).

Para Bania, *L'Art* de Delusse é fortemente influenciado pelos tratados do violinista italiano Francesco Geminiani (1687-1762), particularmente no que diz respeito à aplicação do *tremblement flexible*. Tendo como base a sua experiência prática, a autora não julga conveniente empregá-lo em notas curtas, e ao tentar executá-lo velozmente ela acabou produzindo na verdade o *shaking the flute*. Bania informa que usou o *tremblement flexible* em algumas notas ao estudar as peças musicais para as gravações e concertos concernentes à sua pesquisa histórica, mas o substituiu pelo *flattement* nas apresentações, por considerar que o mesmo soa melhor e é de mais fácil execução.

O vibrato de peito é assim descrito por Delusse: “há ainda outro tipo de *Tremblement flexible*, chamado de *Tremolo* pelos italianos, e que, quando usado apropriadamente, confere um notável ganho à melodia. Ele é feito apenas 'soprando' as sílabas Hou, hou, hou, hou, etc., ativamente com os pulmões”¹⁷ (apud Bania, 2008, p. 41). Esses impulsos sucessivos do ar soam iguais a (e são executados da mesma forma que) uma articulação usada na época. Com efeito, assim descreve Quantz, no seu *Versuch*, como executar um conjunto de notas repetidas encimadas por uma ligadura, ou encimadas por um

¹⁷ There is yet another kind of Tremblement flexible, called Tremolo by the Italians, which, when used properly, adds a great deal to the melody. It is done only by “blowing” the syllables Hou, hou, hou, hou, etc., actively with the lungs.

ponto cada uma e uma ligadura todo o grupo:

Se uma ligadura é posta sobre notas repetidas, estas devem ser emitidas por exalação, com a ação do tórax. Mas se além da ligadura essas notas são também encimadas por um ponto, devem as mesmas ser emitidas com muito mais ênfase, e, por assim dizer, articuladas com o tórax¹⁸ (apud Bania, 2008, p. 42).

Procedimento semelhante propõe Delusse ao descrever o “tac aspiré”, um tipo de articulação no qual, em vez de usar a língua, o flautista emprega “apenas a 'ação dos pulmões' articulando a sílaba HU... e é utilizado apenas em movimentos 'lentos e ternos” (Rónai, 2008a, p. 179).

A partir da sua experiência prática, Bania considera que o primeiro dos dois exemplos de articulação dados por Quantz produz o mesmo efeito do vibrato de peito descrito por Delusse, uma vez que as notas não são separadas.

Deixando de lado a analogia com dados tipos de articulação, mas ainda atentando para o mesmo princípio fisiológico que a motivou, convém citar Toussaint Bordet (ca. 1730-ca. 1783). À guisa de orientação para a execução de um dos seus duetos, escreve o autor: “Para tocar esta peça no estilo correto, /.../ pode-se também tocá-la como um suave *tremolo* do órgão... consegue-se isto pulsando o ar, que deixa o tórax e passa pela garganta, criando um efeito semelhante ao da válvula do órgão”¹⁹ (apud Bania, 2008, p. 44). O mesmo efeito é requerido por Delusse num duo para flautas de 1755, quando ele prescreve que se faça uma imitação do *tremblant doux* do órgão. Segundo Bania, consegue-se mais facilmente esse efeito, que corresponderia a um contínuo vibrato de peito, com o auxílio das cordas vocais. No vibrato de peito a oscilação de frequência se dá para cima e para baixo do som principal.

¹⁸ If a slur is found above notes which are repeated, they must be expressed by exhalation, with chest action. If, however, dots also stand above such notes, the notes must be expressed much more sharply, and, so to speak, articulated from the chest.

¹⁹ To play this piece in the correct style, /.../ you may also play it like the soft organ tremolo... This is accomplished by causing the air to pulsate as it leaves the chest and passes through the throat, creating an effect similar to that of an organ pallet.

A terceira técnica de vibrato descrita por Delusse é o *Martellement*, que “é entendido como um contínuo movimento digital sobre um orifício, produzindo quase o mesmo efeito do habitual vibrato do violino”²⁰ (apud Bania, 2008, p. 45). Na verdade, ao contrário do que faz com as duas técnicas anteriores, Delusse não menciona o *Martellement* no parágrafo em que trata do *tremblement flexible*, mas o encara claramente como um vibrato uma vez que compara o seu efeito ao vibrato do violino, como visto, além de incluí-lo na sua relação de ornamentos. Delusse disponibiliza uma tabela de dedilhados para o *Martellement*, que apresenta algumas diferenças quando comparada às tabelas para o *flattement*. Uma delas é que no *Martellement* a maioria dos dedilhados prescrevem a abertura de um dado orifício, não o seu fechamento; outra diferença é que nos casos em que os orifícios são cobertos, o são sempre por completo. Do ponto de vista do efeito sonoro, a principal diferença entre ambos é que no *Martellement* a oscilação de frequência se dá majoritariamente para cima do som principal, enquanto no *flattement* essa oscilação se dá majoritariamente para baixo. A notação utilizada por Delusse para indicar o *Martellement* é inusitada: o desenho de um pequeno gancho (?) (Bania, 2008).

Delusse publicou o seu *L'Art* apenas um ano após a morte do último grande representante do Barroco tardio (G. F. Handel [1685-1759]), e seu método reflete, ao menos no que concerne a certos aspectos do vibrato, a transição estética que há muito já se iniciara. Se de um lado o autor olha para trás ao recorrer à *teoria dos afetos* para justificar uma dada aplicação do seu *Tremblement flexible*, do outro ele enxerga muito além do seu tempo ao postular um vibrato executado o mais frequentemente possível, além de ser o primeiro autor do século XVIII a documentar o vibrato de sopro para a flauta.

Mas a transição não se limita apenas à forma com a qual o vibrato é postulado.

²⁰ Martellement is understood as a continuous finger movement on a hole, which produces almost the same effect as the vibrato which is customary on the violin.

A flauta no século XVIII também vai se transformando e principalmente ganhando mais chaves. Laura Rónai explica de forma clara e sucinta como se dá essa transformação:

Nas últimas décadas do século XVIII a flauta já era parte integrante da orquestra, e os fabricantes de flauta começaram a tentar expandir a possibilidade de execução de semitons cromáticos. Para isso, e para eliminar o problema das combinações digitais em forquilha, começaram a pensar em criar orifícios específicos para cada semitom. Como, porém, o número de dedos do ser humano é limitado, havia a necessidade de introduzir chaves. Estas eram necessárias também para promover uma maior agilidade digital em geral, já que as peças estavam se tornando cada vez mais elaboradas do ponto de vista da técnica. Até o final do século XVIII flautistas usavam instrumentos que possuíam no máximo oito chaves e que podiam ter furação do tubo tanto cônica quanto cilíndrica ou mesmo híbrida (cabeça cônica, corpo cilíndrico ou vice-versa). O número de chaves variava. Esta situação permaneceu inalterada até bastante tarde no século XIX e em alguns lugares, até o início do século XX (Rónai, 2008a, p. 66).

Os fabricantes incrementam o produto e os autores aperfeiçoam o *manual de instrução*. A primeira tabela de dedilhados de vibrato digital para a flauta de cinco chaves de que se tem notícia, por exemplo, foi elaborada pelo alemão Johann J. H. Ribock (1743- ca. 1785) no seu *Bemerkungen über die Flöte*, de 1782. Os dedilhados propostos nessa tabela diferem muito das antigas tabelas de *flattement*, mas possuem uma forte semelhança com a tabela de *Martellement* de Delusse, o mesmo ocorrendo, por conseguinte, com o seu efeito sonoro. Ribock dá a esse vibrato o nome de *Schwebungen*²¹ (Bania, 2008).

No final do século XVIII, enquanto na França os autores fazem silêncio quando o assunto é vibrato, e na Inglaterra John Gunn (ca. 1765-ca. 1824), no seu método de 1793, o considera um recurso ultrapassado, na Alemanha o tema continua sendo alvo de devotadas reflexões. Em 1791 Johann Georg Tromlitz (1723-1805) publica o seu célebre *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, com dedilhados para o *flattement* (que o autor denomina de *Bebung*, e que produzem efeitos semelhantes aos dedilhados de Hotteterre e Corrette) e uma certa oposição ao vibrato de peito ou de sopro bem

²¹ Daí o binômio *Martellement/Schwebungen* na lista dos seis tipos de vibrato apresentada mais acima.

como ao uso freqüente do vibrato, qualquer que seja a sua forma de execução. Neste último item, Tromlitz tem como aliado um grande nome do mundo violinístico: Leopold Mozart (1719-1787). Com relação ao vibrato de peito, Tromlitz oscila entre o tom inquisitorial e o tolerante. Com efeito, se num primeiro momento o autor recomenda enfaticamente que não se deve fazer o vibrato com o peito, argumentando que tal praxe resulta numa “execução miserável”, algumas linhas depois ele contemporiza: “Se todavia, se deseja usar o tórax como uma ajuda [na produção do vibrato], que o seja simultaneamente com o movimento do dedo, aumentando-se levemente a intensidade do sopro quando o dedo subir e diminuindo-a quando o dedo abaixar (...)”²² (apud Bania, 2008, p. 60).

Tromlitz afirma que o *flattement* pode ser executado lenta ou rapidamente, mas recomenda que o mesmo não seja executado nesta última velocidade. Quanto às ocasiões mais propícias para a aplicação do *flattement*, Tromlitz não diverge dos outros autores: nas notas longas, nas fermatas, e na nota que antecede uma cadência (Bania, 2008).

No começo do século XIX um nome se impõe na Inglaterra quer como intérprete, quer como teórico: Charles Nicholson (1795-1837). Flautista virtuose, Nicholson foi festejado não só pela sua técnica como também pelo seu som penetrante; da sua flauta, Nicholson emitia algo como um “som de órgão”, principalmente no registro grave²³. Nicholson escreveu três métodos, todos destinados à flauta de múltiplas chaves: *Complete Preceptor for the German Flute* (1816), *Preceptive Lessons for the Flute* (ca. 1821), e *A School for the Flute* (1836). Nesses métodos, o autor usa o termo “vibration” para se referir a qualquer tipo de vibrato.

Em *Lessons*, Nicholson aborda o *flattement* de forma bastante peculiar, estabelecendo uma analogia entre o seu efeito oscilatório e o bimbalar de um sino ou um

²² If however, one wished to use the chest as an aid, it would have to be done simultaneously with the finger's movement, strengthening the wind a little when the finger was raised and weakening it when lowered.

²³ Para Bania (2008), a grande fama de Nicholson se deve, em parte, ao uso que ele fez do vibrato.

vidro, que, segundo o autor, produz inicialmente um som forte com oscilações ou pulsações lentas, tornando-se estas cada vez mais velozes à medida que a intensidade do som diminui. Para Nicholson, o vibrato deve reproduzir esse efeito.

Em *School*, Nicholson volta a fazer a mesma analogia, mas desta vez esclarecendo que se o efeito descrito acima for produzido com o vibrato de peito, quando as pulsações se tornarem rápidas o efeito oscilatório deve ser continuado por meio do *shaking the flute* (Bania, 2008).

Nicholson também faz uso da linha ondulada para indicar o vibrato, e elabora duas tabelas de dedilhados para o *flattement*, nas quais, na maioria dos casos, os orifícios indicados para o trilo são apenas parcialmente cobertos. A propósito, além da forma tradicional de produzir o *flattement*, Nicholson postula, já no seu primeiro método, uma forma alternativa de execução quando afirma: “a outra maneira pela qual o mesmo efeito [o vibrato] é produzido, é através de um movimento tremulante do dedo imediatamente sobre o orifício, mas sem tocar na flauta (...), e em alguns casos com o dedo cobrindo aproximadamente metade do orifício”²⁴ (apud Bania, 2008, p. 76).

Esse grande mestre, enfim, fez escola, e teve muitos seguidores na Inglaterra, tendo atingido sua influência um alcance bem maior do que a cronologia da sua breve vida. Como fez grande parte dos teóricos do século XVIII, muitos autores ingleses contemporâneos a Nicholson (alguns dos quais foram fortemente influenciados pelos seus postulados), viram o vibrato do violino como um modelo a ser seguido pelos flautistas. De modo geral, os métodos ingleses da época persistem na velha recomendação de se usar o vibrato moderadamente e de empregá-lo preferencialmente em notas longas e em movimentos lentos (Bania, 2008).

Na Alemanha, August E. Müller (1767-1817) se destaca por fazer o primeiro

²⁴ The other way by which the same effect [the vibration] is produced, is by a tremulous motion of the finger immediately over the Hole, without coming into contact with the Flute..., and in some instances with the finger covering about one half of the Hole.

registro de que se tem notícia do vibrato de queixo²⁵, no seu *Elementarbuch für Flötenspieler*, de 1817, destinado tanto para a flauta de uma quanto para a de múltiplas chaves. Ao abordar esse recurso, Müller não entra em muitos detalhes, apenas afirma: “Através de um pequeno movimento do queixo a execução desse ornamento [Bebung] é feita facilmente”²⁶ (apud Bania, 2008, p. 89)²⁷. Müller também trata do vibrato de peito e utiliza como notação para o mesmo quatro pontos encimados por uma ligadura ($\overline{\dots}$). A quantidade de pontos indica quantos impulsos devem ser realizados na corrente de ar empregada na emissão de dada nota. Bania (2008, p. 82) salienta que quatro impulsos numa nota longa significam um vibrato lento, e que ainda continuará a sê-lo se mais pontos forem indicados. Trata-se aqui de uma modalidade denominada pela autora de “vibrato de peito lento e controlado”²⁸.

Mas o grande nome do meio flautístico germânico da primeira metade do século XIX é, indubitavelmente, o de Anton B. Fürstenau (1792-1852), autor do método *Die Kunst des Flötenspiels*, publicado em 1844 e destinado à flauta de múltiplas chaves, no qual aborda o vibrato de queixo, o *flattement* e o vibrato de peito. Quanto ao vibrato de queixo, Fürstenau nada acrescenta ao que já se viu a respeito, exceto no que se refere à recomendação de que o mesmo pode servir como uma alternativa “menos boa” para o vibrato de peito. Já com relação ao *flattement* – que ele denomina de *Klopfen* –, Fürstenau elabora uma tabela de dedilhados, dos quais, considerando-se os casos mais incomuns, três usam uma chave em vez de um orifício, dois abrem um orifício em vez de cobri-lo, e outros dois prescrevem o trilo de dois dedos simultaneamente. Quanto ao efeito, vários dos dedilhados de sua tabela provocam uma mudança de frequência superior a um semitom, fato deveras anormal entre as demais tabelas de dedilhados de *flattement*. A notação utilizada por Fürstenau para indicá-lo é a

²⁵ Com a menção desse recurso, completa-se a lista dos seis tipos de vibrato abordados nos séculos XVIII e XIX, segundo a pesquisa de Bania.

²⁶ Through a little motion of the chin, the execution of this ornament [Bebung] is made easy.

²⁷ Segundo Bania, a movimentação do maxilar se dá verticalmente.

²⁸ Slow and controlled chest vibrato.

seguinte: . Esse sinal é usado pelo autor tanto na sua tabela de dedilhados, para indicar o(s) dedo(s) a ser(em) trinado(s), quanto nos exemplos musicais do seu método, para indicar a nota a ser adornada com esse recurso. Fürstenau recomenda que o *flattement* seja aplicado principalmente em notas longas, especialmente se para estas estiver prescrito um *crescendo* ou um *decrescendo*, ou ainda a *messa di voce*. Seguindo a tradição violinística acerca do vibrato defendida por L. Mozart e L. Spohr (1784-1859), Fürstenau recomenda, para o *flattement*, o aumento gradual da velocidade do movimento digital num *crescendo* e sua diminuição igualmente gradual num *decrescendo*, e neste último caso, contrariando a já exposta proposição de Nicholson (Bania, 2008).

Quanto ao vibrato de peito – que Fürstenau compara com o vibrato dos cantores – o grande mestre alemão postula uma linha inovadora ao associar o seu emprego à expressão dos mais subjetivos sentimentos como paixão, emoção, excitação, etc., promovendo assim uma verdadeira mudança de ponto de vista acerca do vibrato. Embora o autor ainda o encare como um ornamento, ele estabelece uma conexão entre o mesmo e a expressão em geral, e não apenas a um particular *afeto*, como fez Delusse²⁹. E como isso se traduz musicalmente? Observando-se as indicações do vibrato de peito – feitas através da linha ondulada – nos exemplos musicais do seu método, pode-se concluir que Fürstenau o prescreve preferencialmente no clímax emocional de uma frase, geralmente em notas longas precedidas de um *crescendo* e seguidas de um *diminuendo*. Essas notas são freqüentemente as mais agudas da frase. Na maioria desses exemplos musicais o vibrato de peito é indicado em andamentos rápidos³⁰. Fürstenau adverte insistentemente que o vibrato – qualquer que seja o seu tipo – deve ser usado moderadamente, e aconselha que o flautista não faça uso do mesmo ao tocar numa orquestra, uma vez que nesta, como frisa o autor, ele é subordinado, e não

²⁹ Note-se que a visão de Fürstenau a respeito do vibrato é perfeitamente condizente com a estética do Romantismo então vigente.

³⁰ A propósito, segundo Bania (2008) nenhum autor alemão desse período associa o vibrato a movimentos lentos.

independente (Bania, 2008).

Na França, o silêncio acerca do vibrato que pairou nos métodos de flauta do final do século XVIII, foi, no século XIX, rompido apenas por Victor Coche (1806-1881), no seu *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle Flûte*, de 1838, no qual ele aborda um lento vibrato de peito, associando-o ao vibrato que se usa no canto (que o autor chama de *vibration*), e usa o *chevron*³¹ (>) para indicá-lo. Coche não acrescenta qualquer novidade quanto a esse tipo de vibrato, exceto no que concerne à recomendação de que seus impulsos sejam executados com uma intensidade gradualmente menor. Mas seu método tem o mérito de ter sido o primeiro dirigido à *Flauta com chaves de anel*, fabricada por Theobald Boehm (1794-1881) em 1832³², que viria, porém, a ser aperfeiçoada pelo mesmo fabricante, que criou sua versão definitiva em 1847: a flauta cilíndrica de *sistema Boehm*, o tipo de flauta usada atualmente (Bania, 2008). Note-se, todavia, que, como ressalta Laura Rónai,

(...) o fato de um novo modelo entrar no mercado não condenava todos os modelos anteriores ao ostracismo imediato (...). Mesmo no século XIX vários modelos de flauta continuaram a coexistir, inclusive modelos que hoje tenderíamos a classificar como barrocos: flautas de madeira, cônicas, com poucas chaves. Se dermos uma olhadela para trás, em direção a esse passado não tão distante, podemos nos surpreender. A flauta Boehm, que hoje reina absoluta, e que poucos se atrevem a modificar significativamente, era apenas um dos muitos modelos que disputavam um lugar ao sol (Rónai, 2008a, p. 75).

Feito o oportuno esclarecimento, prossiga-se a reconstituição histórica, revisitando agora o final do século XIX.

Na Inglaterra, J. Harrington Young publica, em 1892, o seu método *A*

³¹ O termo francês “chevron” deriva de “chèvre”, que quer dizer “cabra”. No século XX a associação cabra/cabrito-vibrato se tornou deveras ofensiva, como já visto na introdução desta pesquisa e como ainda se verá mais adiante.

³² Coche não aborda o vibrato de dedo. Aliás, não há qualquer indicação de *flattement* nos métodos franceses posteriores ao *L'Art de Delusse*. John Clinton (1810-1864) traz no seu método *A School or Practical Instruction Book for the Boehm Flute*, de 1846, uma tabela de dedilhados de vibrato digital para essa flauta de 1832, na qual ele não especifica se os orifícios indicados para o trilo devem ser cobertos total ou parcialmente. Mas como ele parece seguir a tradição deixada por Nicholson, supõe-se que na maioria das indicações os orifícios devem ser cobertos apenas parcialmente (Bania, 2008).

Complete Course of Instructions for the Boehm Flute, no qual ainda recomenda o vibrato de dedo e prescreve que o mesmo deve ser usado apenas em movimentos lentos, e rejeita o vibrato de peito – que ele descreve como o resultado de um movimento tremulante do sopro – argumentando que o mesmo causa um efeito artificial (Bania, 2008).

Na Alemanha, enquanto Th. Boehm e Wilhelm Barge (1836-1925) não tratam do vibrato nos seus métodos de 1871 e 1880, respectivamente, Maximilian Schwedler (1853-1940) aborda a temática com um detalhamento anatômico e um cuidado didático nunca antes visto, no seu *Katechismus der Flöte und des Flötenspiels*, de 1897. Schwedler não discute o vibrato no tópico em que trata dos ornamentos, mas entre os capítulos sobre exercícios de escalas e o uso incorreto das cordas vocais. Deve-se a ele a mais antiga descrição do vibrato de peito envolvendo as cordas vocais, que ele compara – não pejorativamente – com um balido. Esta analogia, conjugada ao uso das cordas vocais, aponta para um vibrato mais rápido do que os descritos por autores anteriores (Bania, 2008). Assim descreve Schwedler como se dá a produção desse vibrato e como o mesmo deve ser exercitado:

(...) leva-se a flauta firmemente à boca, e enquanto se sopra uma nota, por exemplo, (...) [um ré 5] deve-se mantê-la, usando a vibração das cordas vocais em “balido”. Por causa do balido há um rápido estreitamento e alargamento da glote e, assim, uma interrupção do som, semelhante ao golpe de língua e executado quase da mesma maneira. Esse exercício, que nessa forma tosca é inicialmente cansativo e sem beleza, irá, quanto mais suave e facilmente (mais imperceptível) se aprenda a executar a vibração das cordas vocais, assemelhar-se cada vez mais com o vibrato usado pelo artista vocal bem treinado...³³ (apud Bania, 2008, p. 109).

Schwedler, entretanto, não garante um bom êxito a todos os que se submeterem a esse procedimento. Segundo o autor, “não é fácil, para o instrumentista de sopro, dominar o vibrato com as cordas vocais; pelo menos eu tenho observado com frequência que há alguns

³³ One puts the flute firmly to his mouth, and while blowing a note, for example, /.../, one holds it using the “bleating” vocal cord vibration. From the bleating there results a rapid narrowing and widening of the glottis and hence an interruption of the tone not unlike the tongue-stroke and executed almost like it. This exercise, which in this rough form is initially not beautiful and is tiring, will, the more easily and softly (more imperceptibly) one learns to execute the vocal cord vibration, resemble more and more the vibrato used by the well-trained vocal artist...

que, com todas as suas outras competências, não conseguem executá-lo”³⁴ (apud Bania, 2008, p. 110). Outra novidade de Schwedler é a idéia de que o vibrato contribui para a qualidade e quantidade do som. Ele afirma que sem o vibrato,

(...) a execução mostra não apenas uma certa aridez, como também o som não atinge a beleza, o calor e a potência que podem ser obtidas com o mesmo. A leve compressão das cordas vocais requerida pelo vibrato e o ligeiro estreitamento da glote criam suficiente tensão para pressionar a coluna de ar vinda dos pulmões, tornando-a mais firme e compacta e portanto possibilitando o fortalecimento do som, mostrando mais energia interior³⁵ (apud Bania, 2008, p. 110).

Já no que se refere à função do vibrato, Schwedler manifesta um ponto de vista semelhante ao de Fürstenau: ele encara o vibrato como o mais alto e mais pessoal meio de expressar os sentimentos numa interpretação musical, recomendando que o mesmo deve ser empregado apenas onde uma inquestionável paixão deve ser externada. Schwedler versa também sobre em quais tipos de peças convém ou não usar o vibrato. Em peças arrojadas e pujantes, por exemplo, o vibrato tem, para o autor, um efeito muito desagradável; em peças de caráter gracioso e delicado seu uso está fora de discussão; em peças de caráter cômico, ridículo ou malévolos (*infernale*) o vibrato não é apropriado; já as peças de caráter solene requerem um som poderoso e um vibrato limitado; finalmente, em peças de caráter apaixonado convém usar o vibrato nas seqüências de notas ascendentes. De modo geral, Schwedler também recomenda o uso moderado do vibrato, argumentando que seu uso excessivo pode, em vez de expressar sensibilidade, exprimir pieguismo (Bania, 2008).

Schwedler não menciona o vibrato de dedo. Ele afirma que executa apenas o vibrato descrito mais acima e considera inapropriados os outros tipos. A propósito, ressalte-se

³⁴ Mastering the vibrato is not easy for the wind player; at least I have often observed that there are wind players who, with all their other competence, do not have the ability to execute vocal cord vibrato.

³⁵ Without it, the performance then shows not only a certain dryness, but the sound itself does not achieve the beauty, warmth and power that can be obtained with vibrato. The light pressing together of the vocal cords required for vibrato and the slight narrowing of the glottis creates sufficient tension to exert pressure on the air column coming from the lungs, making it firmer, more compact, and thereby enabling the strength of tone to become greater, showing more inner power.

que Fürstenau foi o último autor germânico a abordar o *flattement*, técnica esta que devia estar fora de uso na Alemanha quando Schwedler escreveu o seu *Katechismus*, provavelmente porque o gosto musical havia mudado. Há uma gravação não datada, na qual Schwedler interpreta o *Divertimento* de W. A. Mozart (K. 334). Nela, percebe-se que seu vibrato está longe de ser uma parte integrante do seu som; ele faz um vibrato veloz em várias notas longas, mas muitas outras notas soam absolutamente lisas (Bania, 2008).

No século XX é obrigatório citar o nome do francês Paul Taffanel (1844-1908) quando o assunto é flauta transversal. Já quando o assunto é vibrato, eis o que ele escreve no seu *Méthode Complète de Flûte*, publicado postumamente em 1923, comentando sobre como se deve interpretar o segundo movimento (*Largo e dolce*) da Sonata em Si Menor para flauta e cravo, de J. S. Bach (BWV 1030):

Em Bach, como em todos os grandes mestres clássicos, o intérprete deve observar a mais rigorosa simplicidade. Evite-se terminantemente o vibrato ou gorjeio, artifício que só serve aos instrumentistas medíocres, aos músicos inferiores. /.../ O vibrato, ao desfigurar o caráter natural do instrumento e falsear sua expressão, cansa rapidamente o ouvido delicado. É uma falha grave, uma falta de gosto imperdoável traduzir com meios vulgares os pensamentos das mais altas inteligências musicais (...)³⁶ (TAFFANEL; GAUBERT, 1923, p. 186).

Na página seguinte, comentando sobre a interpretação da *Dança dos Espíritos Abençoados*, de Ch. W. Gluck (1714-1787), Taffanel e Gaubert (1923, p. 187) orientam: “Esta admirável peça deve ser executada com expressão contida, sem ênfase nem vibrato (...).”³⁷

Ao me deparar com esses dois trechos, os únicos nos quais o *Méthode*

³⁶ Chez Bach, comme chez tous les grands maîtres classiques, l'exécutant doit observer la plus rigoureuse simplicité. On s'y interdira donc absolument le *vibrato* ou chevrottement, artifice qu'il faut laisser aux instrumentistes médiocres, aux musiciens inférieurs. /.../ Le vibrato, dénaturant le caractère naturel de l'instrument et faussant son expression, fatigue très vite une oreille délicate. C'est une faute grave, un impardonnable manque de goût que de traduire par des moyens vulgaires les pensées des plus hautes intelligences musicales.

³⁷ Il faut jouer cet admirable fragment avec une expression contenue, sans emphase et sans vibrato...

Complète menciona o vibrato, cheguei à inevitável conclusão de que a “Bíblia da flauta”, como é merecidamente conhecida a citada obra, também tem os seus mandamentos, e um deles é: “não farás vibrato”.

Embora sejam muitos os que concordam comigo, há também os que procuram minimizar as ríspidas declarações de Taffanel expostas acima. Bania (2008), por exemplo, considera que o autor se refere não ao uso do vibrato em geral, mas apenas à sua aplicação na execução dos clássicos. De qualquer forma, para além do testemunho escrito, Bania constata que os alunos de Taffanel não seguiram ao pé da letra a advertência do mestre. Após ouvir gravações feitas por Philippe Gaubert (1879-1941) e Adolphe Hannebains (s.d.), por exemplo, dois dos principais alunos de Taffanel³⁸, a autora afirma que ambos ostentam – mesmo na execução dos clássicos – um vibrato quase constante integrado à sonoridade.

No que se refere ao aspecto didático da praxe do vibrato, Toff (1996) aponta para três escolas de pensamento que se firmaram durante o século XX. A primeira vê o vibrato como uma parte natural da produção do som, não podendo, por essa razão, ser ensinado; a segunda o encara como passível de ser ensinado, já que deve ser cuidadosamente controlado; a terceira ocupa uma posição intermediária ao considerar que se de um lado há os que produzem o vibrato naturalmente, do outro há também os que, para produzi-lo, precisam passar por um processo de aprendizagem, e mesmo os que o produzem naturalmente podem, por meio de treinamento, aperfeiçoá-lo.

Marcel Moyse (1889-1984) é um dos representantes da primeira corrente. Para ele um vibrato medido, controlado, é na verdade um pseudo-vibrato, que não expressa emoção, mas sim uma agitação organizada, destinada a destruir o significado de uma frase musical. Já William Kincaid é partidário da terceira escola de pensamento³⁹. Ele observa que

³⁸ O primeiro concluiu o celeberrimo *Méthode Complète*, deixado inconcluso pelo grande mestre com sua morte em 1908, e o segundo o sucedeu na cátedra de Flauta Transversal do Conservatório de Paris.

³⁹ Toff não cita qualquer partidário exclusivamente da segunda escola de pensamento. Note-se, contudo, que

na maioria dos casos o estudante produz um vibrato fortuito sem perceber, podendo ser o mesmo aperfeiçoado e controlado (Toff, 1996).

Nos Estados Unidos da América, o vibrato nos instrumentos de sopro de madeira foi implementado, dentre outros, por Georges Barrère, Georges Laurent e Marcel Tabuteau, tornando-se, na década de 1940, uma praxe aceita nas seções dos instrumentos de madeira das orquestras americanas. Em 1950, Marcel Moyse, recém-chegado àquele país, declara, por sua vez, que na França “o vibrato é usado tão excessivamente que todas as músicas são distorcidas pela sua constante ondulação”⁴⁰ (apud Toff, 1996, p. 112).

Na década de 1930, Schwedler travou um animado debate com Gustav Scheck, que sustentava ser o vibrato produzido pelo diafragma⁴¹. Essa discussão continuou mais ou menos intensa durante todo o século XX (Bania, 2008), e teve no livro *Das Vibrato* (1973), de Jochen Gärtner, um dos seus pontos altos.

Das Vibrato tem como base experimentos realizados por meio de eletrodos fixados na região da laringe, do tórax, do diafragma e da parede abdominal, a fim de averiguar o real nível de participação desses órgãos na produção do vibrato. Doze flautistas profissionais de ambos os sexos se submeteram a esse processo.

A análise dos dados conduziu o autor a concluir que existem três tipos diferentes de vibrato: o predominantemente torácico-abdominal (o popular e erroneamente chamado “vibrato de diafragma”), o misto, ou seja, laríngeo-torácico-abdominal, e o puramente laríngeo.

Gärtner observa que nos experimentos, de modo geral, o vibrato produzido mais na região torácico-abdominal era de baixa frequência⁴² (até 6 Hz)⁴³. As frequências mais

quase não há diferença entre esta e a terceira escola.

⁴⁰ Vibrato is used so excessively that all music is distorted by its constant waver.

⁴¹ Bania não tece maiores detalhes a respeito desse debate.

⁴² O termo “frequência” nesse contexto nada tem a ver com altura ou afinação de um dado som, e sim com a velocidade das ondas do vibrato produzido.

altas (7, e em um caso 7,25 Hz) só foram atingidas por voluntários que fizeram uso do vibrato puramente laríngeo⁴⁴.

O autor ressalta que mesmo no vibrato de baixa frequência houve a participação da laringe. Sendo assim, o vibrato torácico-abdominal é sempre um tipo misto, no qual o nível de participação da laringe pode ser variável, e isto explica a distinção estabelecida acima entre o vibrato “predominantemente torácico-abdominal” e o “misto”.

Gärtner frisa que houve entre os voluntários uma preferência em usar a técnica laríngea de vibrato na dinâmica *pp*. Essa mesma técnica, segundo o autor, é mais flexível que as demais, uma vez que pode ser usada para produzir tanto o vibrato de baixa, quanto o de alta frequência. O autor comenta também que não houve diferenças entre os sexos em relação à frequência atingida e ao tipo de vibrato executado. Quanto ao diafragma, Gärtner (1973, p. 128) constata que o mesmo “tem movimento expiratório puro em todos os tipos de vibrato, ou seja, ele sobe sem participação rítmica durante o vibrato contínuo”⁴⁵.

Resumindo, segundo a pesquisa de Gärtner, a laringe participa claramente nos três tipos de vibrato acima mencionados, ao passo que o diafragma não tem qualquer participação nos mesmos além da sua função estritamente respiratória.

As conclusões de Gärtner são embasadas em dados empíricos cientificamente colhidos. Mas há um autor que chegou a conclusões semelhantes tendo como base apenas sua própria sensação corporal: James Galway (1982).

Assim escreve ele: “Meus próprios sentidos me dizem que [no vibrato] os músculos da garganta são responsáveis pelo controle da pressão [do fluxo de ar], e o

⁴³ 6 Hz = 6 ondas por segundo.

⁴⁴ Gärtner explica que essa diferença ocorre como consequência da dimensão da massa de cada músculo: um pequeno músculo (e este é o caso dos músculos internos da laringe) movimenta-se com uma alta seqüência de contrações. Já num músculo grande (como os torácicos e os abdominais) essa seqüência é baixa. Em compensação, como os músculos maiores são mais aptos para atividades que requerem mais força (ao contrário dos músculos menores, que são mais apropriados para ações delicadas e precisas), o vibrato torácico-abdominal possui uma amplitude maior do que o vibrato laríngeo.

⁴⁵ Das Zwerchfell vollführt bei allen Vibratoarten eine reine Ausatmungsbewegung, d. h. es steigt ohne

diafragma apenas vibra por simpatia”⁴⁶ (Galway, 1982, p. 106).

Galway propõe um método de ensino/aprendizagem do vibrato cujo princípio básico consiste em soprar as sílabas “ha-ha-ha” lenta e separadamente em notas repetidas; a seguir, repete-se o mesmo procedimento numa velocidade maior, e segue-se aumentando gradualmente a velocidade até que a seqüência dos *has* se torne realmente rápida.

Nesse estágio, retira-se o “h” das sílabas, e como conseqüência, o que antes eram impulsos separados aplicados a notas repetidas, tornam-se ondulações numa mesma nota. A partir daí o estudante pode aperfeiçoar o vibrato e usá-lo de forma expressiva nas peças musicais.

Toff (1996), por sua vez, ocupa uma posição intermediária entre Gärtner e Galway com relação à forma com que aborda o vibrato. Se de um lado a autora não apela para as suas sensações pessoais, do outro não reivindica a autoridade de qualquer experimento científico. Toff elenca dois mecanismos físicos de produção do vibrato na flauta: pelo diafragma e pela garganta⁴⁷.

Antes de descrever como se dá o “vibrato diafragmático” a autora esclarece que essa é uma nomenclatura equivocada, ou ao menos parcialmente equivocada, uma vez que, segundo ela, tanto o diafragma quanto os músculos da parede abdominal estão envolvidos na produção do vibrato.

A seguir, prossegue Toff:

O vibrato diafragmático, pois, é produzido pela ação isométrica da musculatura da parede abdominal e do diafragma pressionando-se um contra o outro, causando uma pequena ondulação na coluna de ar, como se a mesma fosse impulsionada para fora dos pulmões. Com o aumento da pressão na coluna de ar, há também um aumento na altura e na dinâmica [do som emitido]. Esse vibrato tem o efeito de rápidos e

rhythmische Beteiligung am Vibratogeschehen kontinuierlich an.

⁴⁶ My own senses tell me that the muscles of the throat are responsible for controlling the pressure, and the diaphragm is merely quivering in sympathy.

⁴⁷ Toff cita ainda o vibrato de queixo e o de lábio, mas apenas para informar que ambos são mais usados entre os que tocam instrumentos de palheta, e que devem ser evitados pelos flautistas.

inarticulados acentos, e embora seja o grande favorito dos flautistas, tem a tendência de ser lento e de grande amplitude⁴⁸ (Toff, 1996, p. 108).

Quanto ao vibrato de garganta, Toff (1996, p. 108) afirma que o mesmo “é produzido pela ação da parte anterior da língua contra a garganta. Ele é similar à repetição da sílaba “ah” sem a voz, acompanhado do fechamento da garganta ao fim de cada sílaba”⁴⁹. A seguir, Toff adverte que esse vibrato é potencialmente perigoso porque pode provocar tensão na garganta e uma conseqüente redução do potencial sonoro, além do risco de ser executado de forma exagerada e de produzir certos ruídos. Por fim, a autora sentencia que o vibrato de garganta é o tipo mais apto a se tornar uma imitação do balido caprino.

De fato, se existir alguém imprudente o suficiente para produzir esse recurso da forma com a qual Toff o descreve, desaparece-se o vibrato, restando apenas a indesejável e combatida imitação caprina.

Para que haja verdadeiramente o vibrato de garganta – que Gärtner prefere denominar de “vibrato de laringe” como uma nomenclatura mais precisa – não pode haver o fechamento total do canal da glote, mas apenas um contínuo movimento de estreitamento e alargamento do mesmo à medida que o fluxo de ar vai sendo expulso, provocando a seqüência igualmente contínua de aumento e diminuição da pressão aeróbica, que é, em última análise, a característica fundamental do vibrato flautístico moderno, qualquer que seja a sua forma de produção.⁵⁰

⁴⁸ Diaphragm vibrato, then, is produced by the isometric action of the abdominal muscles and diaphragm pushing against each other. This causes a very slight undulation of the air column as it is propelled out of the lungs. As the pressure increases, it raises the pitch and dynamic level. Diaphragm vibrato has the effect of rapid, unarticulated (untongued) accents. Although it is the overwhelming favorite of flutists, it does have the tendency to be too wide and slow.

⁴⁹ Throat vibrato is produced by action of the rearmost portion of the tongue against the throat. It is similar to the repetition of the syllable “ah” without voice, accompanied by a definite closing of the throat at the end of each such syllable.

⁵⁰ Saliente-se ainda que, tendo-se como base os experimentos realizados por Gärtner, a descrição do vibrato diafragmático feita por Toff também é passível de correção, minorando-se substancialmente a importância que ela atribui ao diafragma na ação vibratória e adicionando ao trabalho dos músculos abdominais a ação da musculatura torácica, ignorada pela autora.

Na realidade, Toff faz uma apologia implícita ao chamado vibrato de diafragma através da condenação explícita do vibrato de garganta. Este é, por sua vez, defendido e usado por Galway (conforme seu testemunho pessoal visto acima)⁵¹, e apontado por Gärtner como o mais flexível de todos. As conclusões desses três autores, desenvolvidas no transcorrer das três últimas décadas do século XX, ilustram bem o panorama atual da praxe do vibrato flautístico no Brasil, como se poderá verificar no próximo capítulo, a partir da descrição e análise de cinco amostras.

⁵¹ Alguém ousa dizer que o vibrato de James Galway é *caprino*?

CAPÍTULO 2

O VIBRATO NA PRAXE DOCENTE DE CINCO FLAUTISTAS BRASILEIROS

2.1 PRÓLOGO

Trata este capítulo de descrever e analisar cinco metodologias de ensino do vibrato levadas a cabo por flautistas brasileiros, a saber: Celso Woltzenlogel, professor titular aposentado da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autor do *Método Ilustrado de Flauta*, Regina Machado, docente da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, Renato Kimachi, primeiro flautista solista da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, Tadeu Coelho, docente da Universidade de Carolina do Norte (Estados Unidos da América), e Zelia Brandão, docente do Conservatório de MPB de Curitiba.⁵²

Para tanto utilizou-se como procedimentos metodológicos a observação participante, freqüentando e filmando ou gravando suas aulas – como se deu na observação das orientações dos professores Zelia Brandão e Tadeu Coelho quando da docência de ambos no 26º e 29º Festival de Música de Londrina, respectivamente, realizados em julho de 2006 e de 2009 –, análise de material filmado – como ocorreu com os professores Regina Machado e Renato Kimachi, que gentilmente providenciaram um DVD contendo uma aula demonstrativa sobre o tema –, pesquisa bibliográfica – como se deu com os professores Celso Woltzenlogel e Renato Kimachi, que têm publicações abordando o tema em foco –, bem como aplicação de questionários e entrevistas.

⁵² Cabe esclarecer que a escolha desses cinco professores obedeceu tão somente a dois critérios: o conhecimento de que os mesmos exploram a temática do vibrato e a possibilidade de ter algum tipo de acesso aos mesmos e às suas respectivas abordagens sobre o assunto.

Com relação ao professor Celso Woltzenlogel, poderia parecer questionável basear a análise da sua praxe docente sobre o vibrato apenas na entrevista a mim concedida e no que ele escreveu no seu *Método Ilustrado de Flauta* sobre o assunto, sem ter averiguado a aplicação dos seus postulados em sala de aula, como se deu com as metodologias dos demais professores. Ocorre que ele mesmo afirma no prefácio do referido método que as informações nele contidas “representam (...) o resultado de anos de pesquisa, (...) [da] experiência obtida como instrumentista de orquestra e (...) [da] prática do magistério” (Woltzenlogel, 2008. v. 1, p. 10), asserção esta reforçada no texto do capítulo dedicado ao vibrato, quando ele assevera: “Após anos de magistério, chegamos à conclusão de que a melhor maneira de se produzir o vibrato é (...)” (Woltzenlogel, 2008. v. 1, p. 76). O autor afirma, pois, que esses ensinamentos são reflexos da sua praxe docente, e é exatamente isso o que interessa aqui.

Inicialmente farei a simples descrição das cinco praxes identificadas. A análise das mesmas se dará a seguir, quando confrontarei as diversas metodologias a fim de discernir suas semelhanças, diferenças e peculiaridades. Quando da descrição das praxes metodológicas empregar-se-á uma ou outra terminologia já reputada como imprecisa no capítulo anterior. A opção por tal procedimento, no entanto, se dará em função da intenção de manter intacto o discurso de cada um(a) dos(as) professores(as) pesquisados(as).

Convém salientar ainda que, por uma questão de objetividade, na descrição das aulas e transcrição das entrevistas tomarei a liberdade de omitir dados irrelevantes ou desnecessariamente repetitivos, com o cuidado entretanto de não comprometer a integridade de cada uma das metodologias pesquisadas. Apenas as respostas aos questionários, enviadas por escrito, serão reproduzidas *ipsis litteris*.

2.2 O ENSINO DO VIBRATO CONFORME O MÉTODO DA PROFESSORA ZELIA BRANDÃO

Postuladora convicta do vibrato produzido a partir de impulsos diafragmático-abdominais (ou seja, oscilando-se conjuntamente a musculatura abdominal e o diafragma, conforme esclareceu em resposta ao questionário a ela aplicado), a professora Zelia Brandão, antes de falar do vibrato propriamente dito, propõe, com o objetivo de acionar a musculatura que atua na sustentabilidade do som, um exercício de impulsos diafragmático-abdominais explicando que esses impulsos estão baseados no mesmo mecanismo que faz funcionar a tosse. A professora Brandão lembra que o diafragma funciona como o assoalho dos pulmões, e sendo assim, quando o diafragma sobe empurra o ar para fora, e quando desce puxa o ar para dentro aumentando a área dos pulmões fazendo com que o ar entre. A professora prossegue informando que na inspiração tencionamos o diafragma e que o mesmo relaxa quando expiramos. Porém, continua ela, não se pode tocar flauta – e portanto expulsar o ar – com o diafragma totalmente relaxado, sendo necessário associar a transição diafragmática do estado de tensão para o de relaxamento ao trabalho da musculatura abdominal acionando o mecanismo da tosse. Nisto consiste, segundo Brandão, a base dos impulsos diafragmático-abdominais que, acionados continuamente, dão origem ao vibrato. A partir daqui, para facilitar o acompanhamento do método de ensino do vibrato da professora Zelia Brandão, dividir-se-á em etapas os passos do processo didático utilizado por ela.

2.2.1 1ª Etapa

Dada a explicação acima registrada, a professora parte para a fase prática propondo inicialmente o que ela chama de “exercício do cachorrinho”. Este consiste na expulsão do ar dos pulmões – com a boca aberta, como se pronunciasse várias vezes a letra “a” – através de sucessivos impulsos diafragmático-abdominais. Neste exercício cada impulso feito com o objetivo de expulsar o ar é seguido de uma inspiração. A professora monitora cada aluno na realização do exercício pondo as mãos no abdome dos mesmos para verificar sua correta execução. Aqui é importante salientar que esses impulsos são sempre realizados com projeções abdominais para fora. Outra observação a fazer é que em condições normais o aluno tem o prazo de uma semana para se adaptar a cada novo exercício. No tempo exíguo do 26º Festival de Música de Londrina, porém – apenas duas semanas –, esse prazo de adaptação se reduz a apenas um dia, ou seja, a cada dia é passado um novo exercício e cada exercício novo exige mais empenho do conjunto diafragma/musculatura abdominal que o anterior. A professora afirma que, como se trata de um trabalho de treinamento muscular, um dia é um tempo demasiadamente curto para garantir ao aluno uma perfeita adaptação, e ela prevê que muitos em pouco tempo sentirão bastante dificuldade para realizarem o passo seguinte. No curto tempo de um festival de música a professora tem como objetivo apenas dar uma amostra do que precisa ser desenvolvido.

2.2.2 2ª Etapa

O próximo passo consiste em começar a aplicar esse processo do “exercício do cachorrinho” à execução da flauta. Para tanto, a professora orienta os alunos a emitirem na flauta a nota sol 3, aplicando à mesma os impulsos diafragmático-abdominais realizados no chamado “exercício do cachorrinho”⁵³. O mesmo processo é realizado em seguida com as notas lá 3 e si 3. Num primeiro momento emite-se a nota lisa, ou seja, sem impulsos, realizando-se estes após a emissão da nota. Em seguida a mesma passa a ser emitida com o primeiro impulso, prolongando-se a nota – e o número de impulsos – de acordo com a capacidade aeróbica do aluno. Nesses exercícios as notas são sempre emitidas sem ataque. Vale ressaltar ainda que ao contrário do “exercício do cachorrinho”, no qual cada impulso era seguido de uma inspiração, a partir desta etapa a inspiração só ocorrerá após um conjunto de impulsos. A professora lembra que esses exercícios visam desenvolver o mecanismo que vai proporcionar mais pressão na saída do ar (como ocorre com a tosse) e mais sustentação ao som. A cada nova aula a professora tem o cuidado de relembrar informações fisiológicas acerca da respiração e do vibrato, além de reforçar o objetivo dos exercícios praticados.

2.2.3 3ª Etapa

No passo seguinte a nota inicial é o dó 4 e cada sessão desta etapa terá cinco impulsos: parte-se do dó 4, que recebe quatro impulsos, para o si 3, que recebe o quinto

⁵³ O número de impulsos que cada aluno iniciante consegue executar nesse exercício varia de quatro a sete.

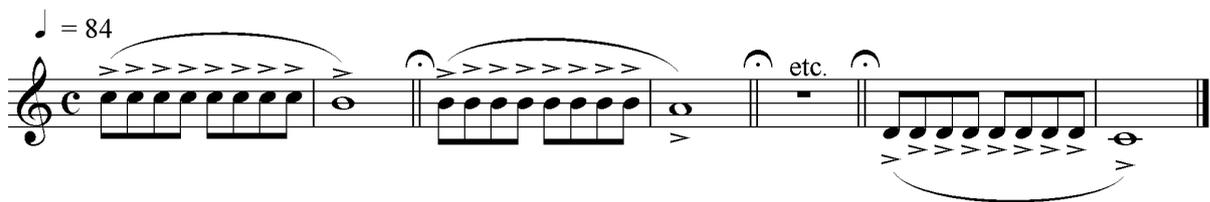
impulso após o qual a nota é prolongada lisa. Em seguida repete-se o mesmo procedimento com os pares si 3 e lá 3, depois com lá 3 e sol 3, e assim sucessivamente – e sempre diatonicamente – até chegar ao dó 3. Em notação musical esta etapa pode ser assim representada⁵⁴:



Exemplo Musical 1 – Brandão: exercício 1

2.2.4 4ª Etapa

Agora o número de impulsos que a primeira nota recebe é dobrado, o que equivale a dizer que a velocidade com a qual os impulsos são emitidos é igualmente dobrada, permanecendo a segunda nota com apenas um impulso, como no exercício anterior, e igualmente longa.



Exemplo Musical 2 – Brandão: exercício 2

⁵⁴ A indicação metronômica registrada doravante assinalará a velocidade sugerida pela professora, na sua demonstração prática, para cada exercício, e o sinal “>” colocado sob ou sobre a nota indicará a realização do impulso diafragmático-abdominal.

2.2.5 5ª Etapa

Nesta etapa a velocidade dos impulsos é mais uma vez aumentada, acrescentando-se aos oito que a primeira nota recebeu na etapa anterior mais quatro impulsos. A segunda nota continua longa e recebendo apenas um impulso.

Exemplo Musical 3 – Brandão: exercício 3

2.2.6 6ª Etapa

Nesta etapa acrescenta-se mais quatro impulsos à primeira nota da seqüência, que passa a receber um total de dezesseis impulsos. A segunda nota permanece igual ao executado nos exercícios anteriores.

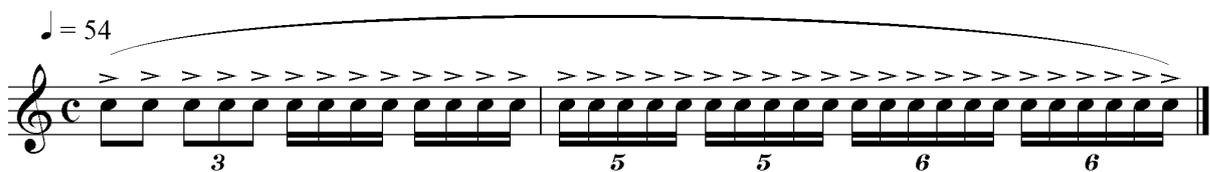
Exemplo Musical 4 – Brandão: exercício 4

2.2.7 7ª Etapa

A partir desta etapa a professora já começa a falar em vibrato propriamente dito e passa a concentrar a atenção também na qualidade do som. O número de impulsos agora não precisa ser mensurado. A professora explica que até aqui os impulsos eram contados para se ter certeza de que o aluno tinha total controle do mecanismo e enfatiza a importância de se saber onde os impulsos são produzidos. Esta etapa divide-se em três fases:

a) 1ª Fase

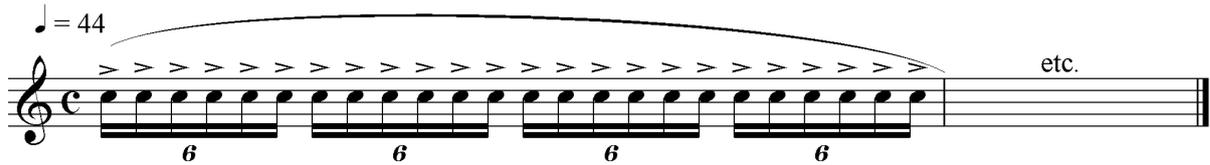
Inicialmente a professora sugere que os alunos emitam o dó 4 longo, aplicando à nota os impulsos diafragmático-abdominais. Estes são realizados lentamente, em princípio, aumentando-se aos poucos sua velocidade. A demonstração desta fase do exercício por parte da professora soou mais ou menos assim:



Exemplo Musical 5 – Brandão: exercício 5

b) 2ª Fase

Em seguida a professora orienta os alunos a sustentarem o mesmo dó 4, só que desta vez realizando os impulsos diafragmático-abdominais em velocidade plena já a partir do início da emissão da nota e assim permanecendo até o final da mesma. A demonstração da professora para esta fase do exercício pode ser assim representada:



Exemplo Musical 6 – Brandão: exercício 6

c) 3ª Fase

Nesta fase volta-se à mesma seqüência de notas das etapas anteriores – escala diatônica descendente de Dó Maior, partindo-se do dó 4 até chegar ao dó 3 – realizando-se os impulsos em velocidade plena já a partir do início da nota (como na fase anterior). A diferença é que agora os impulsos permanecerão sendo realizados – e também em velocidade plena – após a transição para a nota seguinte da seqüência. Outra novidade é que agora haverá uma alternância de procedimento durante a seqüência: na execução do par formado pelas notas dó 4 e si 3 tudo é feito conforme o que já foi descrito (ambas as notas são executadas com impulsos em velocidade plena); já na execução do par seguinte (si 3 e lá 3) a primeira nota é emitida com um impulso, depois do qual permanece lisa. Transita-se a seguir, no mesmo jato de ar e em *legato*, para a segunda nota, que é executada inteiramente lisa. O par seguinte (lá 3 e sol 3) é executado conforme o descrito para o par dó 4 e si 3, e o par posterior (sol 3 e fá 3), conforme o descrito para o conjunto si 3 e lá 3, e assim sucessivamente até chegar ao dó 3, conforme descrição abaixo:

The image shows a musical score for an exercise. It consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 80. The music is written in treble clef and common time. It features a series of eighth-note triplets, each with an accent (>). The first staff contains 16 triplets, followed by a fermata. The second staff continues with 16 more triplets, also ending with a fermata. The third staff starts with the word 'etc.' and continues the triplet pattern. A large slur is drawn across all three staves, indicating that this is a continuous exercise. The triplets in the third staff are also accented.

Exemplo Musical 7 – Brandão: exercício 7

Após a execução desse exercício a professora Brandão explica que aqui já se tem dois padrões de som: o som com vibrato e o som sem vibrato, e reforça a importância do domínio dos impulsos diafragmático-abdominais argumentando que não se toca sempre com vibrato nem sempre sem, mas durante a execução mescla-se esses dois padrões.

A partir daqui a professora interrompe a série de exercícios diafragmático-abdominais com os alunos iniciantes explicando que eles não poderiam fazer mais do que o que já fizeram, necessitando de mais tempo para irem além. Assim, para as etapas seguintes a professora escolhe uma aluna de nível mais avançado e que já conhecia essa técnica para continuar demonstrando aos demais alunos os passos seguintes do processo de ensino-aprendizagem do vibrato.

2.2.8 8ª Etapa

Esta etapa divide-se em cinco fases. A etapa toda consiste em subir cromaticamente do dó 3 ao dó 6, retornando em seguida, e também cromaticamente, ao dó 3. Em toda a etapa haverá, a exemplo do ocorreu na etapa anterior, alternância de procedimento durante a seqüência.

Na primeira fase, a primeira nota é executada com impulsos espaçados (emitidos lentamente). A seguir interrompe-se o jato de ar, inspira-se e emite-se a nota seguinte com um impulso, após o qual o som permanece liso até o final de sua emissão. Na nota seguinte volta-se aos impulsos espaçados, inspira-se, e emite-se a próxima nota com um impulso, permanecendo depois o som liso até o final de sua emissão, e assim sucessivamente.

Quando a seqüência atingir uma dada região parte-se para a segunda fase, na qual dobra-se a velocidade dos impulsos da nota não lisa. Esta é sempre seguida, após nova interrupção do jato de ar e nova inspiração, de outra nota emitida com um impulso, mantendo-se a seguir o som liso até o final da emissão, executando-se a nota seguinte com impulsos em velocidade dobrada se comparada à velocidade usada na fase anterior, e assim sucessivamente até se atingir uma dada região, quando se passa para a terceira fase, na qual a velocidade dos impulsos da nota não lisa é novamente aumentada, e assim por diante. Segue abaixo a descrição musical desta etapa com todas as suas fases.

a) 1ª Fase

♩ = 63

Exemplo Musical 8 – Brandão: exercício 8.

b) 2ª Fase

♩=63

etc...

Exemplo Musical 9 – Brandão: exercício 9.

c) 3ª Fase

♩=63

etc...

Exemplo Musical 10 - Brandão: exercício 10.

d) 4ª Fase

♩=63

8va

etc...

Exemplo Musical 11 – Brandão: exercício 11.

e) 5ª Fase

Exemplo Musical 12 – Brandão: exercício 12.

Nesta quinta fase, que consiste no retorno ao dó 3, o processo é, como visto, invertido: a primeira nota (dó 6) é emitida com um impulso, depois do qual é mantida lisa até o final de sua emissão, e a segunda recebe os impulsos (com velocidade igual à da fase anterior). Assim, as notas que na seqüência ascendente receberam apenas um impulso são executadas agora com vibrato e vice-versa.

2.2.9 9ª Etapa

Parte-se agora para a aplicação da técnica do vibrato aqui postulada aos exercícios propostos no método elaborado conjuntamente por Zelia Brandão e Werner Richter, intitulado “Levando a vida na flauta” – Nível I (não editado). Esta etapa será também dividida em fases, correspondendo cada fase a cada exercício (ou conjunto de exercícios) a ser executado.

a) 1ª Fase

Esta fase corresponde à execução do exercício nº 51, abaixo transcrito, do já citado método.

♩ = 100

51

5

9

13

Exemplo Musical 13 – Brandão; Richter: exercício 51 (compassos 1 a 16).

Como se pode ver, consiste o exercício em oito conjuntos formados cada um por oito notas curtas (colcheias) seguidas de uma nota longa (mínima ou uma semibreve). A professora sugere que cada conjunto deve ser encarado, no que se refere ao apoio diafragmático-abdominal, como se fosse uma única nota longa, ou seja, apóia-se a primeira nota e as demais são executadas no mesmo apoio, vibrando-se a última nota (a nota longa).

b) 2ª Fase

A segunda fase corresponde ao exercício 52

♩ = 58

52

Exemplo Musical 14 – Brandão; Richter: exercício 52 (compassos 1 a 6).

Este curto exercício, composto quase que exclusivamente por colcheias com *staccato* – sendo a única exceção a última nota (uma mínima) –, requer um apoio para cada nota, pois na execução do *staccato* ocorre necessariamente a interrupção da corrente de ar. A última nota, longa, é executada com vibrato. Impõe-se aqui uma importante ressalva: em *staccatos* velozes é impossível aplicar um apoio para cada nota; aplica-se nesses casos o mesmo princípio observado no exercício 51 (1ª fase desta mesma etapa): o apoio é aplicado para cada grupo de notas e não para cada nota individualmente, e a separação das notas se dá via golpe (de língua) duplo ou triplo.

c) 3ª Fase

A terceira fase corresponde ao exercício 53

53

The musical notation for exercise 53 is written on a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 54. The piece consists of seven measures. The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third measure contains a quarter note followed by an eighth note. The fourth measure contains a quarter note followed by an eighth note. The fifth measure contains a quarter note followed by an eighth note. The sixth measure contains a quarter note followed by an eighth note. The seventh measure contains a half note. The notation includes first and second endings for the final measure.

Exemplo Musical 15 – Brandão; Richter: exercício 53 (compassos 1 a 7).

Neste exercício há uma mescla de notas com e sem *staccato*. Para sua execução a professora recomenda, com relação às notas com *staccato*, a interrupção da corrente de ar e do apoio diafragmático logo após sua emissão. Já no que se refere às notas sem *staccato* a recomendação é a mesma do exercício 51 (1ª fase desta etapa), ou seja, para a execução de cada grupo de notas (incluindo a primeira nota com *staccato*) apóia-se a primeira delas e as demais são executadas no mesmo apoio. As notas longas (semínimas e mínima) são executadas com vibrato.

d) 4ª Fase

Esta fase corresponde ao exercício 54

54 $\text{♩} = 40$

Exemplo Musical 16 – Brandão; Richter: exercício 54 (compassos 1 a 10).

Em razão do seu caráter (*tenuto*) a recomendação é que nesse exercício todas as notas sejam executadas com vibrato, inclusive as semicolcheias. Na sua demonstração a professora executou esse exercício num andamento bastante lento.

e) 5ª Fase

Esta fase corresponde ao exercício 55.

55 $\text{♩} = 40$

Exemplo Musical 17 – Brandão; Richter: exercício 55 (compassos 1 a 10).

Nesse exercício há algumas notas com *staccato* e outras com *tenuto*. Aplica-se às notas com *staccato* a mesma recomendação feita no exercício 53 (3ª fase desta etapa), ou seja, interrompe-se a corrente de ar e o apoio diafragmático-abdominal logo após sua emissão. Para as notas com *tenuto* vale a mesma recomendação dada no exercício 54 (4ª fase desta etapa): todas as notas, inclusive as semicolcheias, são executadas com vibrato.

f) 6ª Fase

Esta fase corresponde ao exercício 56.

56

♩ = 104

7

13

19

Exemplo Musical 18 – Brandão; Richter: exercício 56 (compassos 1 a 23).

Esse exercício consiste em onze conjuntos formados cada um por uma seqüência de colcheias seguida de uma mínima. Como se pode ver, esse exercício é bastante parecido com o de nº 51 (1ª fase desta etapa), com a diferença de que agora há articulações diversas; mas apesar dessa diferença a recomendação quanto ao emprego do apoio diafragmático-abdominal aqui é exatamente a mesma feita para aquele exercício, ou seja, o apoio realizado para a execução da primeira nota de cada conjunto é mantido durante a execução das demais, o que equivale a dizer que todo o conjunto é executado com um único apoio. A mínima é sempre executada com vibrato.

g) 7ª Fase

Esta fase corresponde ao exercício 57.

♩ = 126

57

Exemplo Musical 19 – Brandão; Richter: exercício 57 (compassos 1 a 14).

Aqui há a predominância de notas longas, sendo a única exceção as semínimas com *staccato*. Além deste sinal temos também o *tenuto* e alguma diversidade na distribuição das ligaduras. As mínimas e semínimas devem ser executadas com vibrato. Para as notas com *tenuto* observe-se a recomendação feita para o exercício 54 (4ª fase) e para as notas com *staccato*, o que se recomendou para o exercício 53 (3ª fase).

h) 8ª Fase

Esta fase corresponde ao exercício 58.

♩ = 112

58

Exemplo Musical 20 – Brandão; Richter: exercício 58 (compassos 1 a 5).

A única novidade desse exercício são as colcheias ligadas de duas em duas, sendo que a segunda colcheia de cada grupo recebe também um *staccato*. Esta segunda colcheia, por causa da ligadura, não recebe um apoio independente, sendo executada com o mesmo apoio realizado para a emissão da primeira, interrompendo-se sua emissão logo em seguida (por causa do *staccato*). Quanto ao mais observe-se o que se recomendou em fases anteriores.

i) 9ª Fase

Esta fase corresponde aos exercícios 59 e 60.

59 

60 

Exemplo Musical 21 – Brandão; Richter: exercícios 59 (compassos 1 a 5) e 60 (compassos 1 a 13).

O elemento novo desses exercícios é a aparição do *portato*. Para executá-lo a professora sugeriu ou a realização de um impulso diafragmático-abdominal para cada nota do grupo, ou a realização de um único impulso para cada grupo, separando uma nota da outra com leve articulação de língua. Quanto ao mais observe-se o que se recomendou em fases anteriores.

j) 10ª Fase

A décima e última fase desta etapa corresponde aos exercícios 61 a 65.

61 

5 

62 

63 

64 

65 

Exemplo Musical 22 – Brandão; Richter: exercícios 61 (compassos 1 a 10), 62 (compassos 1 a 5), 63 (compassos 1 a 8), 64 (compassos 1 a 18) e 65 (compassos 1 a 9).

Em todos esses exercícios tem-se um desenho rítmico que não havia aparecido antes: a síncope. A professora sugere que a forma de execução da síncope varie de acordo com o estilo musical a ser executado. Segundo ela o exercício 61 está bem mais próximo do estilo popular que do erudito; logo, as síncopes lá contidas devem ser executadas como se faz no chorinho, por exemplo, ou seja: na colcheia da célula rítmica formada pelo conjunto semicolcheia-colcheia- semicolcheia interrompe-se o som logo após sua emissão, faz-se uma pequena pausa para preencher o tempo restante e ataca-se imediatamente a semicolcheia

seguinte⁵⁵. Com relação ao suporte diafragmático-abdominal nessas células o apoio é renovado a cada semicolcheia localizada imediatamente depois da colcheia da síncope, uma vez que esta terá seu som interrompido logo após sua emissão.

Já nas síncopes do exercício 62, as colcheias recebem um *tenuto*, o que quer dizer que nelas o som deve ocupar todo o tempo da figura. Segundo a professora, essa é a forma erudita de execução da síncope. O apoio aqui (no que se refere às síncopes), recai na colcheia. Em função do caráter erudito desse exercício a professora sugere que, se o andamento permitir, suas semicolcheias sejam executadas com vibrato.

Para o emprego do apoio diafragmático nas síncopes dos exercícios 63, 64 e 65 vide orientação dada para o exercício 61.

2.3 O ENSINO DO VIBRATO CONFORME O MÉTODO DO PROFESSOR RENATO KIMACHI

Antes de tratar da atividade docente do professor Renato Kimachi com relação ao vibrato veja-se o que ele afirma no único parágrafo reservado ao tema num artigo publicado na Revista Weril:

Muita polêmica envolve a forma como o vibrato é produzido. Primeiramente, a definição de vibrato para cantores e instrumentistas de sopros é: variação da coluna de ar através da garganta...É uma sucessão de uso alternado de uma maior quantidade de ar com uma menor quantidade de ar, como se fossem pulsos de ar. É claro que, se a garganta estiver fechada, teremos o popular “vibrato”, o vibrato de cabrito, tão tocado nas rádios. Devemos pensar em abrir a garganta enquanto fazemos uma leve ação para pulsar o ar. Para efeito de aprendizado, podemos pensar em tocar uma nota longa na flauta e tossir suavemente enquanto soprarmos com a vogal “ô”, sem interromper o fluxo de ar, sempre sustentando o sopro e o som. Suavizamos cada vez mais a tosse até que não haja interrupção na coluna de ar pelo fechamento temporário da garganta provocado pela tosse. É uma versão suave de

⁵⁵ O resultado sonoro dessa descrição é rigorosamente o mesmo dos desenhos rítmicos escritos nos compassos 3 e 7 do exercício 63.

tosse, sem fechar a garganta. A variação na afinação é uma consequência do vibrato, não o objetivo maior, que é variar a quantidade de ar, alterando mais ar e menos ar no sopro. A sensação do vibrato de diafragma é causada pelo ar que pode voltar para baixo enquanto vibramos com a garganta. Como sabemos, o diafragma é um músculo liso, portanto, involuntário (Kimachi, 2002, p. 15).

Passe-se agora para a aula demonstrativa do professor Renato Kimachi, que a inicia definindo o vibrato para cantores e instrumentistas de sopros (exatamente a mesma definição do texto acima transcrito) e afirma que para a sua perfeita execução a garganta precisa estar aberta e relaxada. Para tanto, continua ele, precisa-se trabalhar primeiramente o controle da respiração e do uso do ar. Para treinar esse controle Kimachi sugere o uso de aparelhos como o inspirômetro, que serve para trabalhar a inspiração, a bolsa de ar de cinco litros, para trabalhar a inspiração e a expiração, e a faixa elástica fisioterápica, cuja função é relacionar postura com respiração.

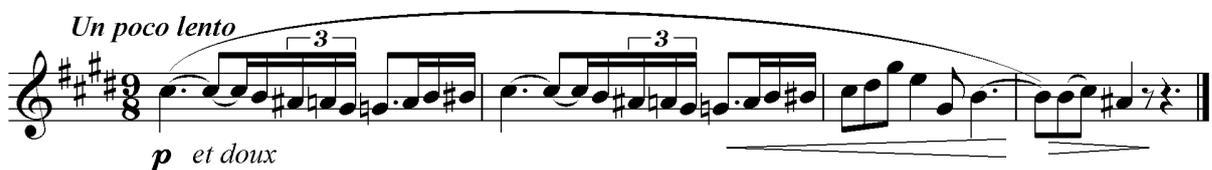
Em seguida, com o intuito de exemplificar visualmente a variação da coluna de ar produzida pelo vibrato, Kimachi segura uma tira de papel (medindo aproximadamente 15 centímetros de comprimento e 4 centímetros de largura) a uma distância aproximada de 20 centímetros da boca e sopra em direção à extremidade superior da mesma; o vai e vem da extremidade dessa tira demonstra a alternância da quantidade de ar bem como a velocidade com que se dá essa alternância. Assim, explica o professor, é possível ilustrar dois elementos básicos do vibrato: amplitude e velocidade.

No que se refere ao primeiro desses elementos, segundo Kimachi, pode-se classificar o vibrato como sendo de grande ou de pequena amplitude. Para visualizar com a tira de papel o vibrato de grande amplitude o professor sugere que, em princípio, deve-se realizar uma lenta alternância entre maior e menor velocidade da corrente de ar sobre o papel: primeiro deve-se soprar com menor força possível para sentir a resistência do papel; depois aumenta-se progressivamente essa força fazendo com que a extremidade superior do papel avance o máximo possível sua inclinação seguindo a direção da corrente de ar, e depois vai-se

diminuindo progressivamente a força do sopro permitindo que a extremidade superior da tira de papel volte paulatinamente à sua posição normal. O próximo passo consiste em acelerar progressivamente a variação da coluna de ar, passando de uma lenta alternância entre maior e menor velocidade do sopro sobre o papel até se chegar a uma alternância mais rápida da mesma – o que caracteriza o vibrato propriamente dito – com a condição de sempre manter a grande amplitude, ilustrada pelo grande avanço e recuo da extremidade da tira de papel afetada pela corrente de ar.

Já no vibrato de pequena amplitude, o avanço e conseqüente recuo da extremidade superior da tira de papel é menos intenso, pois a força do sopro dirigido contra o papel é menor. Para treiná-lo, deve-se aplicar o mesmo procedimento do treinamento descrito para o vibrato de grande amplitude, com a diferença de que lá aplicava-se uma força mais intensa contra o papel, ao passo que aqui, como já descrito acima, essa força é menor.

Para exemplificar musicalmente a aplicação do vibrato de pequena amplitude o professor Kimachi escolhe os quatro primeiros compassos da peça *Prélude a l'Après-midi d'un Faune*, de Claude Debussy (que se inicia com um solo de flauta).



Exemplo Musical 23 – Linha da flauta do *Prélude a l'Après-midi d'un Faune*, de C. Debussy (compassos 1 a 4).

Primeiro o professor faz a demonstração do vibrato de pequena amplitude com a tira de papel e em seguida toca o trecho acima transcrito na flauta, aplicando o mesmo vibrato exemplificado com o papel.

Para a demonstração musical do vibrato de grande amplitude o professor

escolhe um solo de flauta contido no quarto movimento da Sinfonia nº 4 de Johannes Brahms, abaixo transcrito (levar o compasso 94 até o compasso 105):

The image shows a musical score for a flute solo in G major, 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 93 with a piano (*pp*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The second staff begins at measure 96 with a *p* (piano) dynamic and an *espressivo* marking. The third staff starts at measure 99 with a *poco cresc.* (poco crescendo) marking. The fourth staff begins at measure 102. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo Musical 24 – Linha da flauta do 4º movimento da Sinfonia nº 4 de J. Brahms (compassos 93 a 105).

Como na exemplificação anterior, inicialmente o professor demonstra o vibrato de grande amplitude com a folha de papel e em seguida executa na flauta o referido solo, aplicando o mesmo vibrato demonstrado com o papel.

O professor explica que não existem apenas os dois tipos de vibrato acima exemplificados; segundo ele, há toda uma gama entre o vibrato de grande, média e pequena amplitude e depende do estilo da música a ser executada a escolha de qual deles empregar. O professor lembra a importância de abrir a garganta na realização do vibrato para que não se prejudique a qualidade do som, e informa que nunca se deve tocar com vibrato tenso, duro, que não varia, pois o vibrato é uma das ferramentas que auxiliam na expressão musical. Por isso, conclui Kimachi, o vibrato deve ser estudado tanto na sua amplitude quanto na sua velocidade.

2.4 O ENSINO DO VIBRATO CONFORME O MÉTODO DA PROFESSORA REGINA MACHADO

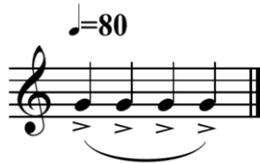
Na sua aula demonstrativa a professora Regina Machado é auxiliada por duas alunas. Inicialmente a professora propõe dois exercícios respiratórios que visam, segundo afirma, levar o estudante de flauta a ter uma consciência corporal a respeito do diafragma. No primeiro deles a professora convida uma das alunas a sentar numa cadeira. Com as pernas abertas, permanecendo sentada, a aluna, seguindo a orientação da professora, projeta a cabeça em direção ao chão, o que faz com que o tronco se dobre sobre as coxas, ficando junto às mesmas. Nessa posição, explica a professora, a aluna, ao respirar, sente o movimento do diafragma. Após aproximadamente vinte segundos a professora orienta a aluna a voltar à posição normal.

No segundo exercício respiratório a professora convida a mesma aluna a imaginar um grande bolo diante dela sobre o qual há uma vela acesa. Consiste esse exercício em soprar como se fosse apagar a vela. Uma vez executado o exercício a professora orienta a aluna a repeti-lo, mas realizando uma quantidade maior de sopros: primeiro dois, depois três, e em seguida quatro.

A seguir a professora orienta a aluna a repetir o procedimento acima descrito, mas sem interromper o sopro, e assim, o que antes era um, dois ou mais sopros, transforma-se agora em uma, duas ou mais ondas de ar mais intenso dentro de uma mesma corrente aeróbica. A aluna executa o exercício primeiro realizando uma, depois duas, em seguida três, e finalmente quatro ondas num mesmo fluxo de ar. A cada onda realizada pela aluna ocorre o natural recuo abdominal.

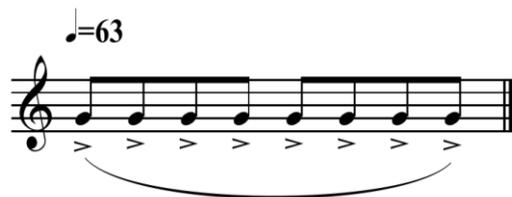
O passo seguinte consiste em aplicar o mesmo procedimento na execução da flauta transversal (a partir daqui a professora convida também a outra aluna para participar da

demonstração). Para tanto a professora orienta as alunas a emitirem o sol 3 aplicando a essa nota as mesmas ondas realizadas no exercício descrito acima. O ponto de partida aqui já é o sopro contínuo com quatro ondas. Segue abaixo a representação musical do exercício (a indicação metronômica registrada identificará a velocidade com que as alunas executaram cada exercício):



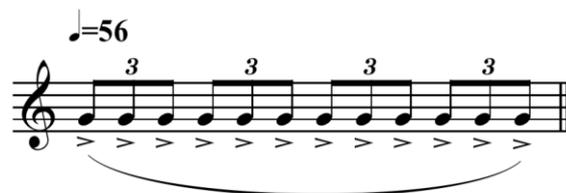
Exemplo Musical 25 – Machado: exercício 1.

O próximo passo consiste em aumentar a quantidade e a velocidade das ondas, executando-as em colcheias.



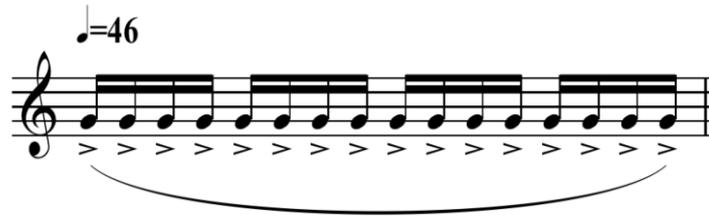
Exemplo Musical 26 – Machado: exercício 2.

Agora em quiáleras de colcheia.



Exemplo Musical 27 – Machado: exercício 3.

Por fim, em semicolcheias.



Exemplo Musical 28 – Machado: exercício 4.

Após sua explanação a respeito desses exercícios e da execução dos mesmos por parte das alunas a professora explica que todo esse processo é apenas um “pontapé” inicial para a obtenção do vibrato, afirmando que uma vez cumprida essa fase, inicia-se outra etapa na qual o próprio aluno, contando com o acompanhamento da professora, vai aperfeiçoar o vibrato esforçando-se por se livrar da rígida métrica dos exercícios descritos. A professora orienta o aluno a, no princípio, fazer a aplicação do vibrato em peças lentas, com notas longas, nas quais ele possa trabalhar as ondas, buscando encurtar progressivamente a distância entre as mesmas. Posteriormente, continua ela, passa-se à execução de peças mais rápidas. A professora sugere também que o aluno, buscando aperfeiçoar o vibrato, ouça gravações de peças executadas por outros flautistas, atentos à interpretação dos mesmos.

A professora informa que o método acima exposto não é o único que ela utiliza para ensinar o processo de produção do vibrato e acrescenta que não o transmite a todos os seus alunos, mas apenas a uma parcela deles, preferencialmente aos que chegam às suas mãos sem conseguirem fazer o vibrato ou que até o fazem, mas de outra forma, como, por exemplo, o vibrato de garganta, não apreciado esteticamente por ela por ser, conforme ressalta, “muito tremido”, aproximando-se mais do trêmulo do que do vibrato. Mas ela enfatiza que não impõe seu método a nenhum aluno, apenas o sugere, e caso o aluno queira aprender, ela o ensina.

Embora postule o vibrato produzido a partir de impulsos diafragmáticos a professora admite o uso de outros órgãos na sua obtenção. Machado ressalta que quando o

flautista adquire todo o domínio da técnica, todo o corpo, do diafragma para cima – a garganta, os lábios, a bochecha, etc. –, trabalha e provoca o vibrato. Mas ela enfatiza: o apoio principal e o início de tudo é no diafragma. Por essa razão os exercícios sugeridos por ela no começo da sua aula demonstrativa foram concebidos com o objetivo de ajudar o aluno a adquirir uma consciência corporal a respeito do diafragma.

Após a aula propriamente dita, a professora Machado faz o que chama de um “depoimento pessoal”, no qual afirma ter aprendido a técnica de produção do vibrato acima exposta com o oboísta Wascyli Simões dos Anjos, que foi o seu primeiro professor de flauta, nos tempos em que ela estudou na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

2.5 O ENSINO DO VIBRATO CONFORME O MÉTODO DO PROFESSOR TADEU COELHO

Iniciando a sua aula, o professor Tadeu Coelho utiliza-se de um programa de computador que permite a mensuração da velocidade das ondas do vibrato, e grava um sol 4 que ele mesmo toca na flauta transversal, executado deliberadamente com um vibrato espaçado e de pequena amplitude. A seguir ele mostra aos alunos, através do citado programa, que o vibrato utilizado nessa execução teve uma taxa média de quatro ondas por segundo.

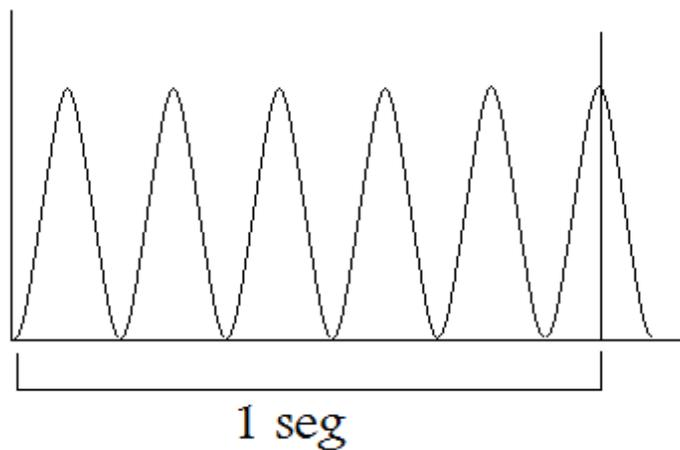
A seguir, fazendo uso desse mesmo programa, o professor toca e grava os quatro primeiros compassos do *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, de Claude Debussy (a mesma obra utilizada por Kimachi para ilustrar o vibrato de pequena amplitude, como já visto), que se inicia exatamente com um solo de flauta. Depois, ao fazer os alunos ouvirem a gravação e visualizarem a mensuração das ondas do vibrato, Coelho chama a atenção para a

variação da amplitude e da velocidade dos impulsos do vibrato utilizado no trecho em questão, ressaltando que a primeira nota do primeiro compasso da peça, um dó# 4, é tocada com um vibrato mais intenso que a primeira nota do segundo compasso, igualmente um dó# 4 e com a mesma duração do dó# 4 anterior, conforme transcrição abaixo:



Exemplo Musical 29 – Linha da flauta do Prélude a l’Après-midi d’un Faune, de C. Debussy (compassos 1 a 4).

Após essa demonstração áudio-visual acerca da flexibilidade do emprego do vibrato, Coelho enumera o que chama de aspectos do vibrato: amplitude e velocidade de suas ondas. Objetivando esclarecer a explicação, o professor desenha no quadro-negro o gráfico abaixo:



Exemplo Musical 30 – Gráfico ilustrativo do vibrato de J. Baker.

Nessa descrição gráfica o professor usou como modelo o vibrato do flautista

Julius Baker⁵⁶, que ele considera como executor de um dos melhores vibratos, produzido com uma taxa de 5,5 ondas por segundo. Os impulsos do vibrato são representados pelas ondas. Coelho enfatiza que nessa amplitude (de grande dimensão) o vibrato está *dentro* do som (nesse caso, executado na dinâmica *forte*).

Prosseguindo sua explicação o professor afirma que numa execução, a amplitude do vibrato não deve ser sempre a mesma, tendo que variar de acordo com a intensidade do som. Assim, se se toca mais forte, a amplitude vai ter que ser maior a fim de se manter a mesma qualidade do vibrato. Coelho exemplifica a sua afirmação tocando na flauta o dó# 4 três vezes com uma duração suficiente para que se possa perceber o vibrato empregado. Na primeira vez Coelho toca na dinâmica *mezzo-forte*, na segunda vez, *piano*, e na terceira, *forte*. Após as três execuções, Coelho afirma que é necessário muito controle para que se consiga manter o vibrato, acrescentando que se o executante mantém o mesmo movimento da garganta apesar da mudança de dinâmica, ocorre uma mudança na intensidade do som, mas o vibrato permanece igual, resultando numa execução inadequada.

Coelho acrescenta que ao se produzir o vibrato deve-se variar também a velocidade de suas ondas. Nas palavras do professor, “vibrato não é uma coisa que você liga e desliga”, a exemplo do que se faz com o vibrato do órgão eletrônico que, uma vez acionado, permanece imutável até que seja desligado. Para exemplificar uma correta aplicação do vibrato, o professor Coelho toca os quatro primeiros compassos da mesma obra *Prélude a l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy, e depois da execução, pergunta: “Qual foi a velocidade [das ondas do vibrato] dessa última nota [um lá# 3]?”. Ele mesmo responde: “Um vibrato com uma velocidade média e amplitude pequena”. A seguir o professor toca algumas vezes os dois

⁵⁶ Julius Baker (1915-2003), um dos grandes nomes do mundo flautístico do século XX, foi aluno do célebre flautista William Kincaid no *Curtis Institute*, em Filadélfia. Além da sua intensa atividade docente ocupou o posto de primeiro flautista em grandes orquestras norte-americanas, tais como a Pittsburgh Symphony (1941-1943), Chicago Symphony (1951-1953), além da New York Philharmonic (1965-1983). Foi como aluno de Julius Baker que Tadeu Coelho obteve seu doutorado na *Manhattan School of Music*.

primeiros tempos do primeiro compasso da peça para mostrar aos alunos que a primeira nota da mesma (um dó# 4, como já visto) não é executada o tempo todo com vibrato, sendo este inserido paulatinamente após alguns instantes do que se costuma chamar de “nota lisa”, ou seja, uma nota executada sem vibrato. Em seguida o professor demonstra o uso inadequado do vibrato tocando o primeiro compasso dessa mesma peça com um vibrato *mecânico*, executado com o que ele chama de “garganta livre”⁵⁷. O que resulta disso é uma execução na qual o vibrato, além de ser onipresente, é produzido sempre com a mesma amplitude e velocidade.

Após a demonstração, o professor argumenta que se deve ter muito cuidado com o emprego do vibrato, evitando-se tocar o tempo todo com o mesmo, bem como empregá-lo sem variar a velocidade das suas ondas e sua amplitude. O professor cita como exemplo a música barroca, na qual o vibrato era usado como um ornamento, sendo adicionado em lugares específicos da peça em questão.

Continuando sua explanação o professor pergunta aos alunos: “O que é vibrato?”, ao que alguém responde: “É uma oscilação”, gerando outra pergunta do professor: “É uma oscilação da intensidade ou da altura da nota?”. Diante da resposta “é uma oscilação da altura da nota”, dada por uma aluna, o professor esclarece que o vibrato da flauta transversal pode ter semelhanças tanto com o vibrato do violino quanto com o vibrato do violão, afirmando que a produção do vibrato na flauta pode tanto oscilar a altura da nota (assemelhando-se assim mais com o vibrato do violino) quanto “manter o centro” da mesma (assemelhando-se mais com o vibrato do violão). Nesse ponto da aula, Coelho interrompe a explanação para exemplificar o vibrato com oscilação da altura da nota (que ele comparou com o vibrato de violino), executando algumas notas com vibrato, ora oscilando a frequência

⁵⁷ Entenda-se a palavra “livre”, nesse contexto, como sinônimo de “descontrolada”.

para baixo, ora para cima do som de referência, até que por fim executa um vibrato no qual, conforme afirma, se “mantém o centro” (como ocorre com o vibrato do violão), e afirma considerar esse o melhor tipo de vibrato.

O professor explica que a execução desse vibrato que “mantém o centro” requer o que se chama de suporte ou apoio. Este, prossegue ele, nada tem a ver com qualquer músculo, mas sim com a sonoridade, ou seja, o resultado de se tocar com ou sem apoio se dá no som produzido. Nas palavras do professor, “apoio tem a ver com o resultado da coluna de ar que sai da flauta”, determinando a intensidade do som. Esta, por sua vez, “tem a ver com quantidade de velocidade resultante”.

A essa altura uma aluna pergunta: “Como se dá o apoio? O que se tem que fazer com o corpo para se ter um bom apoio?”. Ao que o professor responde que não se tem que fazer nada especificamente, pois cada músico vai fazê-lo do seu jeito. Coelho recomenda que se concentre somente no resultado do som: se este é emitido com maior ou menor quantidade, ou com maior ou menor velocidade. Isto, para Coelho, é o principal.

A seguir o professor pergunta: “O que significa apoio?”. E ele mesmo responde: “Apoio significa manter a mesma velocidade resultante”⁵⁸. Ilustrando a sua argumentação o professor escolhe o número 10 para quantificar uma dada velocidade resultante. Ora, o simples ato de diminuir a abertura labial mantendo-se a mesma pressão e o mesmo suporte ou apoio, faz com que a velocidade resultante aumente, na suposição em questão, de 10 para 15, por exemplo. E se essa alteração na velocidade resultante se dá numa mesma nota, logo ocorre uma mudança de apoio na mesma nota. Entretanto, a sensação interna permanece imutável, exatamente porque internamente nada muda. Por isso, prossegue

⁵⁸ O termo “velocidade” aqui se refere à velocidade com que o fluxo de ar é expulso pela boca, e os lábios desempenham, nessa ação, um papel determinante, como se verá logo a seguir. Um pouco mais adiante, em meio a um arrazoado que preferi omitir a fim de evitar que a descrição da aula se tornasse repetitiva, o professor Coelho, numa definição que complementa a já transcrita, vai dizer que apoio “é a mesma intensidade do som resultante”.

o professor, “é muito complicado você se concentrar na parte de dentro [do organismo]; o músico tem que se concentrar naquilo que todo mundo vai escutar. O resultado é que é o importante”.

Em seguida o professor volta a focalizar o vibrato, lembrando que se pode produzi-lo tanto alterando a altura da nota para cima quanto para baixo. Ilustrando sua narrativa, Coelho cita novamente como exemplo o vibrato do violino, que, segundo ele, normalmente é feito “ao redor da nota”. Entretanto, prossegue Coelho, existem muitos violinistas que produzem o vibrato alterando a altura da nota sempre para cima, tendo-se como conseqüência um som mais brilhante, e ao fazê-lo, o violinista visa se escutar mais. Quando o som de uma orquestra está bem mesclado é porque nenhum dos violinistas está fazendo o vibrato “muito para cima”.

No caso da flauta, prossegue o professor, o vibrato com alteração de altura exageradamente para cima normalmente é produzido por flautistas que têm a embocadura tensa, resultando num vibrato que “não afina de jeito nenhum”.

A seguir o professor passa a tratar do aspecto fisiológico do vibrato, primeiro alertando que este é um tema bastante controverso. Muitos afirmam, por exemplo, que o vibrato é produzido pelo diafragma. Este, explica Coelho, localiza-se abaixo dos pulmões, separando-os dos órgãos do sistema digestivo. Trata-se de um músculo voluntário e involuntário, sendo voluntário quando se inspira; já no ato de expirar, conforme Coelho, não se utiliza o diafragma, sendo a ação comumente atribuída ao mesmo exercida na verdade pelos músculos abdominais.

A seguir o professor pergunta: “pode-se fazer vibrato com os músculos abdominais?”. “Sim”, responde ele, e faz com a flauta a demonstração de um vibrato produzido pelos citados músculos. Entretanto o professor considera que o vibrato feito na garganta produz um resultado mais satisfatório do que o que ele acabou de demonstrar.

Chega-se por fim à parte principal da aula, na qual o professor ensina os alunos a produzirem o vibrato. O ponto de partida utilizado por Coelho é a execução de uma seqüência de notas em *staccato* sem o uso da língua para articular. Ao exemplificar esse processo, Coelho tocou o que está descrito abaixo.



Exemplo Musical 31 – Coelho: exercício 1.

A seguir, Coelho sugere a execução de cinco notas por pulsação (sempre em *staccato* e sem usar a língua para articular) e solicita que os alunos o façam utilizando-se apenas do bocal da flauta. Na sua exemplificação, a execução de Coelho se deu conforme o que segue (a partir daqui cada demonstração do professor é repetida pelos alunos):



Exemplo Musical 32 – Coelho: exercício 2.

Após alguns minutos durante os quais os alunos praticaram conjuntamente o exercício proposto acima pelo professor, Coelho volta a enfatizar o aspecto fisiológico da praxe, perguntando se todos estavam fazendo o exercício utilizando a garganta em vez da língua para articular. Tendo obtido resposta positiva o professor volta a propor a prática do exercício.

Em seguida, Coelho explica que essa seqüência de *staccatos* executada no

exercício acima transcrito pode facilmente tornar-se um vibrato, bastando para tanto ligar os *staccatos*, transformando os picos isolados de notas que os caracterizam, nas ondas que caracterizam o vibrato. Como auxílio para a assimilação desse processo, Coelho propõe outro exercício (desta vez com seis notas por pulsação e usando-se ainda apenas o bocal da flauta), no qual as notas são inicialmente emitidas numa seqüência de *staccatos*, como no exercício anterior, suavizando-se logo em seguida gradativamente os ataques até que estes desapareçam, dando lugar às ondas do vibrato. Ato contínuo, uma vez atingido o vibrato dá-se o processo inverso, passando-se paulatinamente das ondas do mesmo para os ataques da seqüência de *staccatos*⁵⁹.

The musical notation consists of three staves. The first staff begins with a tempo marking of a quarter note equal to 60. It contains six groups of six notes, each group marked with a '6' above it. The notes are connected by a continuous line, indicating a transition from staccato to vibrato. The second staff has a large bracket underneath it, and the third staff continues the sequence.

Exemplo Musical 33 – Coelho: exercício 3.

⁵⁹ O princípio fisiológico é o mesmo, o que equivale a dizer que o movimento gutural é idêntico ao do exercício anterior, salvo no que se refere à seqüência de abertura e fechamento da garganta, ou seja, como nesses exercícios os *staccatos* não são pronunciados com a língua, o são com a garganta, que a cada ataque se fecha para obstar a passagem de ar e se abre para pronunciá-lo. Quando da emissão das ondas do vibrato em substituição aos picos dos *staccatos*, entretanto, a coluna de ar deve fluir sem obstáculo algum, e portanto a garganta deve permanecer sempre aberta.

Depois da execução conjunta, por parte dos alunos, do exercício acima transcrito, o professor Coelho passa a monitorar individualmente a assimilação do processo de produção do vibrato por ele ensinado, verificando como cada aluno o executa e propondo, quando necessário, certas providências. Por exemplo, a um aluno cujo vibrato se assemelhava, segundo o professor, ao “vibrato de cabrito”, Coelho recomendou que se diminuísse sua amplitude a fim de se obter um resultado satisfatório; a outro aluno que ao tentar realizá-lo nada mais produzia senão impulsos isolados e irregulares, o professor argumentou que tal deficiência ocorria porque o aluno em questão nunca utilizou, com o fim de produzir o vibrato, a musculatura da garganta empregada no mesmo, o que provocava a falta de controle constatada. Segundo Coelho, a deficiência será superada com a persistência do aluno em praticar o que foi proposto na aula, o que implicará no treinamento da citada musculatura para essa habilidade, ainda nova para o referido aluno.

Posteriormente o professor respondeu a algumas perguntas. Uma aluna, por exemplo, demonstrou preocupação pelo fato de nunca ter se submetido a um treinamento para a prática do vibrato (como esse que Coelho acabara de ensinar), afirmando que sempre o produziu naturalmente. Quis saber a aluna se nessas condições o seu vibrato estaria errado. Coelho prontamente afirmou que não, acrescentando que considera o vibrato produzido naturalmente como “um dos mais lindos”. O professor esclareceu que os procedimentos propostos na aula são uma técnica, e que com o passar do tempo o praticante vai relaxando, até chegar ao ponto em que ele vai produzir o vibrato sem saber ao certo onde se localiza, no organismo, a sua fonte produtora. Para Coelho, chegar-se-á assim ao melhor vibrato: aquele “que você não sabe explicar exatamente de onde vem”.

Questionado sobre o uso dos lábios na produção do vibrato, o professor sentenciou: “os lábios não têm nada a ver com o vibrato”.

Por fim, uma aluna intervém com uma pergunta inaudível na gravação, mas

cuja resposta vale a pena ser registrada por poder complementar a concepção de Coelho acerca do tema aqui abordado. Na sua resposta o professor volta a afirmar que prefere muito mais o vibrato “tipo do violão” – no qual, segundo ele, altera-se apenas “a cor do som” – do que o que ele chama de “vibrato muito pesado”⁶⁰. Referindo-se a este último, Coelho postula que certos flautistas deveriam “parar com essa mania de tocar com esse tipo de vibrato muito na garganta”, e assevera que usando-se apenas dez por cento do movimento gutural habitualmente utilizado por esses flautistas já seria suficiente para se obter um bom vibrato. Com essas recomendações deu-se o encerramento das instruções de Coelho acerca do vibrato.

2.6 O ENSINO DO VIBRATO CONFORME O MÉTODO DO PROFESSOR CELSO WOLTZENLOGEL

Woltzenlogel expôs a sua metodologia de ensino do vibrato no seu *Método*

Ilustrado de Flauta da seguinte forma:

Há duas maneiras de se produzir o som na flauta: o som liso e o som com ondulações da coluna de ar, conhecido como “vibrato”. De todos os aspectos técnicos da flauta, este é, sem dúvida, o mais discutido, dada a dificuldade de se demonstrar o seu mecanismo. Após anos de magistério, chegamos à conclusão de que a melhor maneira de produzir o vibrato é, antes de mais nada, pensar que ele deve ser o mais natural possível (sem ondulações simétricas, ou pulsações rítmicas, como afirmam alguns autores) e, sobretudo, saber que é inato, que corresponde ao próprio sopro da vida. É através dele que o executante transmitirá os seus sentimentos e as suas emoções. Uma das maneiras mais práticas de consegui-lo é cantar uma melodia ou fazer um vocalize, com alegria e entusiasmo, como se fosse uma aula de canto. A seguir, reproduzir a melodia na flauta, com o mesmo entusiasmo, prestando atenção para que a postura e a respiração sejam corretas. Notaremos, então, que as emoções são transmitidas à melodia executada. Este “toque” pessoal é o que chamamos “vibrato”. Segundo o significado da frase musical, o vibrato pode ser mais ou menos intenso, daí a necessidade de dominá-lo.

⁶⁰ Conforme a demonstração de Coelho sobre esses dois tipos de vibrato, no segundo a sucessão dos impulsos se dá numa velocidade bem maior que no primeiro; a amplitude do segundo é também bem maior que a do primeiro, o que faz com que a alteração de frequência seja muito mais nítida no segundo do que no primeiro. Em suma, no primeiro tipo de vibrato – aquele que, conforme Coelho, assemelha-se ao vibrato do violão – tudo é muito mais suavizado em comparação com o primeiro.

É conveniente lembrar que o vibrato é um recurso utilizado para dar vida e calor ao som e um colorido especial às frases musicais. Por isso, é necessário dosar o seu emprego para não cansar o ouvinte e, sobretudo, nunca produzi-lo na garganta, pois causa um efeito extremamente desagradável. Para obter-se um melhor resultado, é fundamental dominar a técnica de respiração diafragmática (...) (Woltzenlogel, 2008. v. 1, p. 76).

São essas as instruções a respeito do vibrato contidas no método de Woltzenlogel.

2.7 COTEJANDO AS DIFERENTES METODOLOGIAS

Uma vez expostas as diversas metodologias, passe-se agora a confrontá-las, discernindo suas semelhanças e diferenças. Levar-se-á em conta nessa análise não somente o que se observou nas aulas e/ou nos escritos dos professores pesquisados, mas também as suas respostas às entrevistas ou questionários aplicados, uma vez que esses instrumentos metodológicos buscaram esclarecer eventuais dúvidas, questionar sobre eventuais pontos omissos, dentre outros objetivos.

Como ponto de partida pode-se agrupar as cinco metodologias descritas em três categorias: 1) duas metodologias que postulam a garganta como a fonte produtora do vibrato (Coelho e Kimachi); 2) duas metodologias que postulam o vibrato como produto de oscilações ou impulsos diafragmáticos (Machado) ou diafragmático-abdominais (Brandão); 3) uma metodologia que se posiciona à margem da discussão fisiológica, concentrando-se mais no resultado final do processo ou na expressividade (Woltzenlogel). Analise-se inicialmente cada categoria isoladamente.

Com relação aos dois postuladores do vibrato produzido pela garganta constatam-se muito mais pontos semelhantes do que conflitantes, a começar pelas

informações expostas por eles acerca da fisiologia do mecanismo do vibrato. Ambos são contundentes ao afirmar a impossibilidade de se fazer vibrato através do diafragma, argumentando ser o mesmo um músculo liso e portanto involuntário (na concepção de Kimachi), e voluntário e involuntário (na concepção de Coelho). Kimachi vai mais longe ao informar que não existem terminações nervosas no diafragma (cf. Apêndice B).

Ambos também compartilham de conhecimentos sobre pesquisas concernentes ao vibrato e as reivindicam em prol dos seus postulados. Kimachi afirma de forma genérica que “pesquisas feitas com raio-x em diversos músicos instrumentistas de sopro e também em cantores provaram que o vibrato é realmente feito com a garganta” (cf. Apêndice B). Coelho é mais específico ao citar um estudo ao qual se submeteu o célebre trompetista francês Maurice André, no qual se comprovou que seu vibrato é produzido na garganta, embora ele afirmasse que o produzia pelo diafragma (cf. Apêndice D).

Ambos admitem a produção do vibrato através de pulsações dos músculos abdominais, mas o consideram insatisfatório. Para Kimachi, o vibrato obtido por essa via “é mecânico e lento, além de interferir na sustentação do som” (Apêndice B). Coelho, que na aula em que abordou a temática aqui em foco chegou a fazer demonstração desse tipo de vibrato, o considera muito cansativo e menos eficaz do que o produzido com os músculos da garganta. Para Coelho, aliás, os que afirmam movimentar o diafragma ao produzir o vibrato, movimentam na verdade os músculos abdominais e acabam confundindo estes com aquele (cf. Apêndice D). Kimachi, embora não o afirme explicitamente, deixa essa mesma informação implícita quando argumenta que o diafragma é um músculo involuntário e ao mesmo tempo admite a realização do vibrato através dos músculos abdominais.

A propósito, esses dois professores também concordam quanto ao emprego do suporte ou apoio dos músculos abdominais na produção do vibrato. Kimachi, por exemplo, descreve o vibrato como “uma sucessão de pulsos (mais ar, menos ar) através da ação da

garganta com uma coluna de ar sustentada pelos músculos abdominais e intercostais” (Apêndice B). Já o professor Coelho, embora tenha insistido na sua aula, como se viu, que o suporte ou apoio nada tem a ver com qualquer músculo mas sim com a sonoridade, argumentando que não se tem de fazer nada especificamente para se ter um bom apoio pois cada músico vai fazê-lo do seu jeito, afirmou em entrevista que seu vibrato é feito com o suporte dos músculos abdominais (cf. Apêndice D). Não cita, entretanto, os músculos intercostais, mencionados por Kimachi.

Dos cinco professores pesquisados, Coelho e Kimachi foram os únicos a mencionar explicitamente os dois elementos ou aspectos do vibrato: a amplitude e a velocidade de suas ondas, e o fazem numa fase inicial de suas respectivas aulas.

Coelho começa a sua aula já abordando a velocidade das ondas do vibrato através de um programa de computador e a seguir faz uso do *Prélude a l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy, tocando e gravando seus quatro primeiros compassos para ilustrar não apenas o vibrato de pequena amplitude, como fez Kimachi ao utilizar a mesma peça, mas sim para demonstrar a variação da amplitude e da velocidade das ondas do vibrato empregado na execução. Coelho, aliás, recomenda insistentemente certos cuidados que se deve ter quanto ao emprego do vibrato como, por exemplo, evitar tocar o tempo todo com o mesmo, bem como executá-lo sem variar a velocidade e a amplitude de suas ondas. Kimachi compartilha essa preocupação quando explica que há toda uma gama entre o vibrato de pequena, média e grande amplitude e recomenda que se evite usar um vibrato mecânico, tenso, imutável para todos os estilos de música.

Essas orientações muito têm a ver com um importante detalhe fisiológico: a postura gutural. Com efeito, Kimachi salienta a importância de deixar a garganta aberta e relaxada na realização do vibrato para que não se prejudique a qualidade do som, e afirma que “se a garganta estiver fechada teremos o popular 'vibrato', o vibrato de cabrito” (Kimachi,

2002, p. 15). Coelho também alerta para esse perigo e recomenda mesclar o suporte dos músculos abdominais e a garganta a fim de se obter um vibrato mais sutil e adequado (cf. Apêndice D), e numa afirmação que parece contradizer toda a dinâmica da sua aula sobre vibrato, basicamente centrada na garganta, Coelho assevera (na mesma aula) que certos flautistas deveriam “parar com essa mania de tocar com esse tipo de vibrato muito na garganta” afirmando que usando apenas dez por cento do movimento gutural habitualmente empregado por esses flautistas já bastaria para se produzir um vibrato satisfatório.

A contradição, contudo, é apenas aparente. Como ficou claro tanto na aula quanto na entrevista, o vibrato postulado por Coelho tem a garganta como fonte produtora, auxiliada por sua vez pelo suporte dos músculos abdominais. A ressalva feita pelo professor refere-se aos movimentos guturais exagerados, que pode resultar no que ele chama de “vibrato muito pesado”, produzido com a “garganta livre” ou descontrolada e portanto sem a desejável flexibilidade da amplitude e da velocidade de suas ondas, tão insistentemente recomendada por ele.

Aliás, no afã de tratar de todas as possibilidades expressivas que o recurso do vibrato pode oferecer, Coelho esmera-se em abordar certos pormenores, e nisto Kimachi não o acompanha. Assim, Coelho compara o vibrato da flauta transversal com o vibrato do violino e do violão, afirmando que na flauta pode-se tanto vibrar oscilando a altura da nota, como ocorre com o vibrato de violino, quanto oscilando apenas a intensidade da mesma, assemelhando-se com o vibrato do violão. Neste, conforme Coelho, mantém-se o centro da nota, uma vez que não há alteração de frequência. Já no que concerne ao vibrato com oscilação de frequência, pode-se executá-lo alterando a altura apenas para cima, apenas para baixo, ou vibrar “ao redor da nota”, ou seja, oscilando a frequência para cima e para baixo do som de referência.

Acima foram mencionados pormenores tratados por Coelho e omitidos por

Kimachi. Mas há também dados trabalhados por este e omitidos por aquele. Por exemplo, antes de passar para a parte prática da sua metodologia de ensino do vibrato, Kimachi sugere alguns exercícios respiratórios com equipamentos como o inspirômetro, a bolsa de ar de cinco litros, etc. Coelho, por sua vez, no bojo das suas muitas instruções preliminares, não aborda qualquer tipo de exercício respiratório, concentrando-se mais na fisiologia do vibrato, na sua variedade de tipos e nos seus recursos expressivos.

Há também uma diferença quanto a um dado imediatamente anterior à produção do vibrato na flauta: enquanto Kimachi usa uma tira de papel para ilustrar a sua demonstração, Coelho já começa usando o bocal da flauta, sendo o elemento prévio à produção do vibrato no mesmo a execução de uma seqüência de *staccatos* produzidos não com golpe de língua, mas sim com a garganta.

Passe-se agora para as duas postuladoras do vibrato produzido a partir de pulsações diafragmáticas ou diafragmático-abdominais. Embora comunguem com a importância que atribuem ao diafragma na obtenção do vibrato, essas duas metodologias não compartilham daquela uniformidade de concepção detectada nas praxes analisadas anteriormente. Comece-se pelo aspecto fisiológico: enquanto Machado ocupou-se apenas superficialmente com esse quesito citando um ou outro órgão, Brandão esmerou-se em explicar o funcionamento do sistema respiratório, dedicando especial atenção aos órgãos responsáveis, segundo ela, pela produção do vibrato: o diafragma e a musculatura abdominal.

Esse, aliás, é outro quesito no qual as duas professoras divergem, uma vez que para Brandão “o vibrato (...) é produzido por uma oscilação do diafragma conjugada com a musculatura abdominal” (Apêndice A). Machado, por sua vez, não menciona os músculos abdominais. Pode-se inferir que ela se refere implicitamente aos mesmos quando argumenta que “o vibrato pode até começar no diafragma, mas envolve garganta, lábios, etc. (...)” (Apêndice C). Porém, o fato de jamais citá-los explicitamente leva-me a concluir que tais

músculos são desprovidos de importância na sua concepção de vibrato, ainda mais se se considerar o objetivo apresentado por ela para os exercícios respiratórios sugeridos no início da sua aula: “levar o estudante de flauta a ter uma consciência corporal a respeito do diafragma”. Já para Brandão, os exercícios prescritos visam “desenvolver o mecanismo que vai proporcionar mais pressão na saída do ar (...) e mais sustentação ao som”, mecanismo este composto, segundo ela, como visto, pelo conjunto diafragma/musculatura abdominal.

Brandão afirma ainda que esse mecanismo é o mesmo que faz funcionar a tosse. Embora não estabeleça essa mesma analogia, Machado associa os impulsos do vibrato a um princípio igualmente simples: o sopro dirigido contra uma vela imaginária. Ambas divergem, entretanto, quanto a um importante detalhe: conforme o método de Brandão os impulsos projetam o abdome para fora, ao passo que no método de Machado há o natural recuo do abdome.

Por fim, quando questionadas sobre o tempo médio necessário para que um aluno assimile a técnica de produção do vibrato ensinada por cada uma, ambas mencionam um horizonte de curto e outro de longo prazo. Com relação ao de curto prazo, Brandão afirma que “em dois meses um aluno aplicado é capaz de fazer nota longa com um vibrato bonito” (Apêndice A). A projeção cronológica de Machado é semelhante: “De maneira geral”, afirma ela, “em pouco tempo (cerca de quatro a oito aulas...) essa técnica é assimilada e todos conseguem produzir o vibrato logo” (Apêndice C). Considerando-se a hipótese de que essas quatro a oito aulas sejam distribuídas no sistema de uma aula semanal, tem-se um a dois meses, e neste último caso, o mesmo tempo previsto por Brandão. Contudo, enquanto Brandão especifica que esse é o tempo necessário para que “um aluno aplicado” consiga “fazer uma nota longa com um vibrato bonito”, Machado é mais otimista, pois afirma que nesse mesmo tempo, ou metade dele, “todos conseguem produzir o vibrato logo”.

No horizonte a longo prazo, Brandão, igualmente mais específica, estabelece o

prazo de um ano para que um aluno aplicado se torne “capaz de tocar com um som de qualidade usando vibrato em todas as notas ou apenas nas notas que quiser” (Apêndice A). Já Machado prefere não fixar limites temporais, afirmando apenas que “a maturidade interpretativa e a 'personalidade' própria de cada um vai se definindo e se desenvolvendo gradativamente e em tempos diferentes para cada aluno” (Apêndice C).

Passe-se finalmente para a categoria que tem como único representante aqui o professor Celso Woltzenlogel. Como há apenas um exemplo dessa categoria metodológica, em vez de analisá-la primeiro isoladamente, como se fez com as demais, inicie-se com ela uma abordagem mais global, na qual o cotejo se dará entre metodologias de categorias distintas.

Tal qual a praxe de Machado na sua aula demonstrativa, Woltzenlogel não se ocupa com instruções fisiológicas a respeito do vibrato, até porque, ao contrário de Brandão, que na sua aula enfatiza a importância de se saber em que parte do corpo os impulsos do vibrato são produzidos, esta é uma questão que não interessa para ele, como ficou claro na sua entrevista (cf. Apêndice E). Ocupa-se Woltzenlogel, porém, com instruções concernentes a uma respiração eficiente, reservando um capítulo do seu método para o que chama de “respiração diafragmática”, no qual propõe alguns exercícios. Segundo Woltzenlogel (2008. v. 1, p. 34), é graças à respiração diafragmática que “os pulmões podem desenvolver toda a sua capacidade e o diafragma pode impulsionar de maneira mais controlada a coluna de ar”. Ele chega a afirmar que o carro-chefe da sua metodologia de ensino é composta pela dupla *respiração e vibrato* (cf. Apêndice E).

Dos professores pesquisados, Machado é a única, além de Woltzenlogel, a usar a expressão “respiração diafragmática”. A diferença entre ambos reside no fato de que para Machado, respiração diafragmática é sinônimo de “apoio do diafragma” (cf. Apêndice C), e este, segundo ela, acionado continuamente, produz o vibrato. Já para Woltzenlogel (2008. v.

1, p. 34), a respiração diafragmática resulta da ação do diafragma de “impulsionar de maneira mais controlada a coluna de ar”. Mas ele jamais associa essa ação à produção do vibrato.

Brandão concorda com Machado quanto ao emprego do diafragma na produção do vibrato, mas acrescenta a ação dos músculos abdominais. O uso destes é admitido por Coelho e por Kimachi na produção do vibrato, mas ambos rejeitam veementemente que o mesmo seja produzido a partir do diafragma, atribuindo sua produção à garganta. Woltzenlogel (2008. v. 1, p. 76), por sua vez, recomenda que nunca se produza o vibrato na garganta, afirmando que o mesmo “causa um efeito extremamente desagradável”, opinião esta compartilhada por Brandão e por Machado.

Para Kimachi, essa visão negativa se deve não ao vibrato de garganta em si, mas ao vibrato mal feito, executado com a garganta tensa e fechada (cf. Apêndice B), produzindo o que ele chama de “vibrato” ou “vibrato de cabrito” (Kimachi, 2002, p. 15). Coelho compartilha essa ressalva de Kimachi e também adverte sobre os riscos do emprego inadequado da garganta para a execução do vibrato, como já relatado, na análise isolada das metodologias desses dois postuladores do vibrato de garganta.

Naquela ocasião viu-se que essa discussão conecta-se com a que diz respeito à necessidade de variar o uso do vibrato, idéia esta muito enfatizada por Coelho e por Kimachi, que inclusive ilustraram visual e sonoramente certas gradações de vibrato através da alteração da amplitude e da velocidade de suas ondas. Dentre os professores pesquisados, esses dois – sobretudo Coelho – foram os que mais se aprofundaram nesse pormenor, mas Woltzenlogel (2008. v. 1, p. 76) também aborda a questão, ainda que com menos profundidade, quando afirma a necessidade de dosar o emprego do vibrato “para não cansar o ouvinte” e quando assevera que “segundo o significado da frase musical, o vibrato pode ser mais ou menos intenso (...)”

Machado não trata desse assunto na sua aula, mas sim no questionário, quando

argumenta que algumas obras musicais, “dependendo do estilo e período da história da música, exigem um som com mais ou menos vibrato ou até mesmo um som 'liso', sem o uso total do vibrato” (Apêndice C).

Brandão não aborda esse quesito, ou ao menos não o faz explicitamente. Talvez pretenda deixá-lo implícito quando trata, na sua aula, da importância do domínio dos impulsos diafragmático-abdominais uma vez que, segundo ela, não se toca sempre com nem sempre sem vibrato, mas durante a execução mescla-se esses dois padrões. De qualquer forma, o que está explícito aqui é apenas o emprego de dois padrões de som: o com vibrato e o liso ou sem vibrato.

A propósito, dois dos professores pesquisados se destacam na importância que dão à necessidade de também se emitir um bom som sem vibrato. Machado, por exemplo, afirma:

Acho MUITO IMPORTANTE para um bom flautista ter o domínio do vibrato bem como ter o domínio de um bonito som sem vibrato porque isso vai torná-lo um melhor intérprete (...). Esse domínio sonoro de saber fazer um som bonito e encorpado, tanto com vibrato como sem vibrato será, portanto, mais um recurso que o flautista terá para ser um bom intérprete, para fazer as nuances exigidas por cada obra a ser interpretada (Machado, Apêndice C, grifo da autora).

Kimachi vai mais longe ao asseverar que “é imprescindível saber tocar sem vibrato também” e argumenta que “quem só toca com vibrato pode estar usando-o para esconder problemas de afinação além de atrapalhar o senso de ritmo (...)” (Apêndice B).

Se nisso Machado concorda com Kimachi, em outro quesito ela discorda de Coelho. Com efeito, após afirmar que a sua técnica de produção do vibrato “tem como primeiro suporte o diafragma”, continua: “entretanto, o vibrato pode até começar no diafragma, mas envolve, também, garganta, lábios, etc...” (Apêndice C). Coelho, por sua vez, além de negar categoricamente a possibilidade de se fazer vibrato a partir do diafragma, como já visto, também nega com igual veemência o uso dos lábios na obtenção do mesmo ao

afirmar na sua aula que “os lábios não têm nada a ver com o vibrato”.

Considere-se também, ainda com relação a esses dois professores, mais uma questão: Coelho associa as informações que circulam nos meios flautísticos acerca do chamado vibrato de diafragma e também do produzido via músculos abdominais a uma “tradição” provinda de discursos comuns a executantes de outros instrumentos, tais como o oboé e o trompete (cf. Apêndice D). No caso específico de Machado essa associação se confirma, uma vez que ela afirma ao final da sua aula demonstrativa que a técnica de produção do vibrato lá exposta foi-lhe ensinada pelo seu primeiro professor de flauta: o oboísta Wascyli Simões dos Anjos.

O interessante dessa associação feita por Coelho e confirmada pela experiência pessoal de Machado é que, salvo seja esta uma grande coincidência, isto mostra ser possível rastrear prováveis interferências extrínsecas no *modus operandi* de certas correntes de ensino de um dado instrumento, assunto este, contudo, que escapa ao objetivo do presente estudo. De qualquer forma, no que concerne à temática aqui em foco – o vibrato na flauta transversal – é possível esboçar, a partir dos dados colhidos, um breve rastreamento das fontes de informação que embasaram a praxe dos professores pesquisados. Por exemplo, os muitos pontos comuns diagnosticados entre a praxe docente de Coelho e de Kimachi podem ser atribuídos ao simples fato de Kimachi ter sido aluno de Coelho e ter trabalhado com o mesmo a temática do vibrato, conforme informou o próprio Coelho em entrevista (Apêndice D). Kimachi afirmou, em resposta ao questionário, haver passado também por professores que postulavam o vibrato pelo diafragma (cf. Apêndice B), mas não carrega destes nenhuma influência. Coelho, por sua vez, afirmou que sempre tocou com vibrato, mas teve vários professores que tentaram ensinar-lhe a ensinar vibrato, porém usando artifícios que ele demonstrou reprovar (cf. Apêndice D). Quanto à técnica que utiliza para ensinar vibrato, não atribuiu procedência alguma.

Brandão aprendeu “a desenvolver a técnica do diafragma para o vibrato” com o professor Norton Morozowicz, embora afirme haver desenvolvido sua “própria maneira de ensinar esta técnica, procurando tornar o caminho mais claro e acessível” (Apêndice A). Woltzenlogel não precisou passar por nenhum processo de aprendizagem para produzir o vibrato, sendo o mesmo para ele uma habilidade inata (cf. Apêndice E). Já a sua metodologia de ensino do vibrato traz literalmente a sua assinatura através do seu *Método Ilustrado de Flauta*.

Fazendo-se uma breve conexão ente a investigação esboçada acima e a pesquisa histórica registrada no capítulo anterior, pode-se chegar aos seguintes resultados: a metodologia de ensino do vibrato utilizada pela professora Machado fundamenta-se em informações obtidas com o seu primeiro professor de flauta, o oboísta Wascyli dos Anjos (confirmando a associação feita por Coelho), e usando a terminologia “vibrato de diafragma” empregada pela primeira vez por Praetorius no século XVII; a metodologia utilizada pelo professor Kimachi fundamenta-se, dentre outras possíveis, em informações obtidas com o professor Coelho (não a técnica de ensino em si, mas o objeto ensinado), cujo método de transmissão possui forte semelhança com o esboçado por Galway (1982), que produz o vibrato puramente laríngeo, conforme terminologia cunhada por Gärtner (1973), que, por sua vez, atualiza – dando uma nova nomenclatura – o “vibrato com as cordas vocais” postulado por Schwedler no final do século XIX; a metodologia utilizada pela professora Brandão fundamenta-se em informações obtidas com o professor Norton Morozowicz (não a técnica de ensino em si, que foi desenvolvida pela própria Brandão, mas o objeto ensinado), que postula, portanto, o vibrato predominantemente torácico-abdominal, conforme, mais uma vez, denominação utilizada por Gärtner (1973), que assim “re-batizou” o “vibrato de peito” postulado inicialmente por Delusse no século XVIII.

É perfeitamente possível ir além nessa tentativa de reconstrução dessa espécie

de *árvore genealógica* do processo de ensino do vibrato flautístico, procurando as “pontes”, os nomes aqui ignorados, que ligam os mestres do presente aos do passado. O material disponível, porém, não permite o preenchimento dessas lacunas. Ademais, os objetivos norteadores desta pesquisa não obrigam necessariamente que se prossiga nesse trajeto. Como já explanado, tratou-se aqui de esboçar um breve rastreamento das fontes que embasaram a praxe dos professores pesquisados, tendo-se como fundamento os dados colhidos nas suas aulas, entrevistas e publicações, além da citada pesquisa histórica. Foi exatamente o que se fez.

Por fim, cabem aqui alguns esclarecimentos acerca da descrição das aulas dos professores Brandão, Coelho, Kimachi e Machado. Constatou-se de modo geral que as informações dadas por Brandão e por Coelho nas suas respectivas aulas são mais volumosas e detalhadas do que as prestadas por Kimachi e por Machado. Lembre-se, todavia, em favor destes últimos, que o material obtido das suas praxes docentes sobre o vibrato foi essencialmente colhido de uma aula demonstrativa, e portanto realizada num ambiente simulado e improvisado, num dos intervalos dos seus tantos afazeres, ao passo que os professores Brandão e Coelho achavam-se no calor do real ambiente da sala de aula de um festival de música, cercados de alunos provindos de diversos recantos do Brasil e ávidos por novas informações.

Acrescente-se ainda que o objetivo desta pesquisa passou muito longe de medir o conhecimento dos sujeitos pesquisados a respeito do objeto de estudo. O confronto estabelecido entre as diferentes metodologias visou tão somente aprofundar a discussão, esclarecer a temática, lançar uma luz sobre um ou outro ponto obscuro deste que é, indubitavelmente, um dos mais polêmicos temas da técnica flautística.

2.8 EPÍLOGO

Na conclusão do capítulo anterior afirmou-se que o cenário atual da praxe do vibrato flautístico no Brasil reflete as conclusões a que chegaram três autores do final do século XX, a saber, Gärtner, Galway e Toff. E de fato, quando se lê, por exemplo, a descrição do vibrato diafragmático feita por Toff, vê-se que é praticamente a mesma feita por Brandão para o seu vibrato diafragmático-abdominal⁶¹. Por outro lado, pode-se averiguar que os exercícios propostos por Coelho para a obtenção do vibrato são idênticos aos prescritos por Galway, como já visto.

Brandão, Machado e Woltzenlogel compartilham a rejeição ao vibrato de garganta claramente atestada por Toff, embora Machado admita a participação da garganta no vibrato que produz. Levando-se em conta esse seu discurso, pode-se concluir que, à luz dos experimentos feitos por Gärtner, o vibrato empregado por Machado é o do tipo misto (laríngeo-torácico-abdominal). Já o vibrato ensinado por Brandão é basicamente o predominantemente torácico-abdominal. Este tipo é, por sua vez, rejeitado por Coelho e por Kimachi, que postulam o vibrato puramente laríngeo.

Essa babel de preferências e rejeições, já aludida na parte introdutória desta pesquisa, é jocosamente registrada por Galway (1982, p. 105) quando ele escreve que “o vibrato é outro assunto no qual os especialistas discordam violentamente, e todos eles estão certos”⁶². Rónai (2008a, p. 168), em tom mais sério, segue uma trilha similar quando afirma

⁶¹ Cabem, portanto, para a mesma, bem como para a abordagem postulada por Machado, as correções sugeridas para a descrição de Toff no que diz respeito à inoperância vibratória do diafragma e à ação da musculatura torácica auxiliando os músculos abdominais na produção dos impulsos vibratórios. Coelho e Kimachi também ignoram o trabalho dos músculos torácicos quando falam da possibilidade – desaconselhável, para eles – de se fazer vibrato via músculos abdominais.

⁶² Vibrato is another subject on which experts violently disagree, and all of them are right.

que “certamente vibrato correto é aquele que melhor funciona para cada indivíduo”.

Essas afirmações poderiam, em princípio, soar como uma tentativa de seguir o caminho mais fácil da conciliação, como uma forma de “lavar as mãos”, de fugir do embate aparentemente inevitável. Não, esse não é o caminho mais fácil, mas seguramente o caminho verdadeiro. A propósito, Gärtner não só afirma e comprova que não existe apenas uma forma de se obter o vibrato de sopro, como já visto, como também, para além das discussões fisiológicas, recorre ao perfil psicológico para explicar a aptidão de um dado indivíduo para a produção de um determinado tipo de vibrato em detrimento de outro. Assim, ele argumenta que cada estrutura mental possui um conseqüente reflexo na forma de se expressar através dos gestos, da mímica, da fala, e também da música, e a “escolha” da modalidade de vibrato segue o mesmo critério. Cabe ao professor a tarefa de discernir qual o tipo de vibrato o aluno tende a executar. Será esse o vibrato ideal para o estudante em questão. E como passar da mera aptidão para o vibrato de fato? Com exercícios de apoio torácico-abdominal⁶³ para o vibrato produzido por essa via (bem como para o misto), e com exercícios de impulsos laríngeos⁶⁴ para se obter o vibrato correspondente (Gärtner, 1973).

Pode-se até discutir a validade do argumento psicológico utilizado por Gärtner para explicar a diversidade dos tipos de vibrato. Leve-se em conta, porém, que tal argumento é usado como um reforço teórico para o que já se tinha comprovado na prática.⁶⁵ Por outro lado, o que Gärtner propõe é tão somente a adoção, por parte do professor de flauta, de uma postura flexível e reflexiva, capaz de fazer brotar do aluno aquilo que ele já traz de forma inata,⁶⁶ em vez da tentativa de “enxertar” nele algo que lhe parece espontâneo e natural, mas

⁶³ Como os exaustivamente trabalhados por Brandão nas suas aulas, bem como os apresentados por Machado.

⁶⁴ Como os propostos por Coelho e por Kimachi.

⁶⁵ Além do perfil psicológico convém considerar também (e talvez principalmente) a conformação fisiológica de cada um como outra variante. Há, aliás, outros recursos, além do vibrato, cuja forma de produção não é uniforme. Um dos exemplos é o *frulatto*, conforme já comentado na introdução desta pesquisa.

⁶⁶ Como salientaria Woltzenlogel.

que para o aluno pode ser forçado e artificial⁶⁷. A forma diversificada de se fazer vibrato, e num mesmo instrumento,⁶⁸ é só mais uma entre tantas outras diferenças existentes entre uma pessoa e outra. Assim, tudo me leva a considerar que, do ponto de vista didático, a postura integradora proposta por Gärtner é o caminho mais seguro para se evitar eventuais dispêndios desnecessários de energia e de tempo.

Por fim, o que mais importa é a boa aplicação do vibrato, e esta pesquisa ficaria incompleta se lhe faltasse um tópico que abordasse exatamente a contextualização do vibrato em algumas peças do repertório flautístico. O capítulo seguinte preencherá essa lacuna.

⁶⁷ Schwedler já havia constatado no final do século XIX que alguns dos que tentavam produzir o “vibrato com as cordas vocais” não conseguiam fazê-lo, como já visto no capítulo anterior.

⁶⁸ Não é só na flauta que essa diversidade ocorre. No violino, por exemplo, há o vibrato de pulso e o de braço, e a exemplo do acontece na flauta com o vibrato torácico-abdominal e o laríngeo, cada um deles tem suas desvantagens e compensações. Por exemplo, o vibrato de braço tem a desvantagem de ser mais lento do que o de pulso, mas em compensação é mais intenso.

CAPÍTULO 3

SUGESTÕES PARA A APLICAÇÃO DO VIBRATO EM TRÊS PEÇAS DO REPERTÓRIO FLAUTÍSTICO DO SÉCULO XX

3.1 PRÓLOGO

Por que “peças do repertório flautístico **do século XX**”? Simplesmente porque nesse século a flauta do *sistema Boehm* já estava devidamente globalizada, de modo que se pode afirmar com segurança que os autores das três composições aqui abordadas tinham esse mesmo modelo em mente quando as conceberam.

Além desse critério temporal, o fator numérico também regeu a escolha das peças. Assim, foram selecionadas obras camerísticas com configurações mínimas: uma para flauta solo (*Syrinx* de Claude Debussy), outra para flauta e piano (*Valsa Choro* de Francisco Mignone) e uma terceira para flauta e violão (*Café 1930* – segundo movimento da Suíte *História do Tango* – de Astor Piazzola).

É oportuno explicar o porquê da escolha dessas três peças: *Syrinx*, por ser a mais importante obra para flauta solo do século XX e uma das mais importantes de toda a história do instrumento; a *Valsa Choro*, pela sua dolência (na sua seção A) e leveza (na sua seção B); o *Café 1930*, pela sua força expressiva. E nos três casos, pela imperiosa razão de se tratarem de peças que admitem – quer pelo andamento, quer pela configuração rítmica, quer pelo caráter – o emprego do vibrato⁶⁹.

⁶⁹ Curiosamente, as três peças são remissivas: *Syrinx* remete ao panteão mitológico da Grécia antiga; a *Valsa Choro*, ao Brasil dos séculos XIX e XX, e quanto ao *Café 1930*, seu título associado ao da Suíte que ele integra – *História do Tango* – já é claramente remissivo, tanto geográfica quanto cronologicamente.

Primeiro será feita uma breve apresentação e descrição formal das peças, com uma atenção especial voltada para a linha melódica da flauta, uma vez que será esta a matéria-prima do objeto deste capítulo. Posteriormente dar-se-ão as sugestões para a aplicação do vibrato, o que implicará em certas decisões interpretativas nem sempre rigorosamente fiéis às prescrições da partitura. Nesses casos, comungar-se-á com a idéia defendida por Giovanni Gentile, segundo a qual a execução/interpretação, “longe de ser uma fiel 'reevocaç o' da intenção autoral, (...)  , mais exatamente, uma livre 'tradu o', uma opera o subjetiva, da qual resultam 'cria es' sempre novas e diversas (...)” (apud Abdo, 2000, p. 17).

Quando das sugestões para a aplica o do vibrato serão abordados quase todos os conceitos tratados nas praxes docentes exploradas no capitulo anterior. Para a peça *Valsa Choro*, levar-se-  em conta também, no que se refere   questão estilística, a abalizada opinião do flautista e médico Leonardo Miranda⁷⁰, especialista na linguagem do choro, para quem uma valsa admite o uso de bastante vibrato, ao passo que o choro o dispensa, ou no máximo o admite com muita parcim nia (cf. Apêndice F), e a *Valsa Choro*, como o próprio título já denuncia, mescla ricamente esses dois estilos.

Saliente-se, por fim, que, diante de tudo o que já se viu, a discussão “vibrato de diafragma *versus* vibrato de garganta” deixa de ter sentido neste capítulo. No *fazer* musical avalia-se a qualidade pelo seu *produto* final, não pelo seu *modo* de produ o.

3.2 SYRINX⁷¹

Essa obra para flauta solo, inicialmente intitulada *La fl te de Pan*, foi

⁷⁰ Leonardo Miranda foi citado por André Diniz como o “primeiro flautista a gravar um CD só com obras de Joaquim Callado” (2008, p. 101).

composta por Claude Debussy (1862-1918) em 1913 para integrar a peça teatral *Psyché*, de Gabriel Mourey, baseada no poema das *Metamorfoses* de Ovídio, que relata, dentre muitos outros episódios mitológicos, o encontro de Pan (deus da mitologia grega dotado de corpo de homem, patas e chifres de bode, e um sobre-humano apetite sexual) com a bela e virgem ninfa Syrinx. A beleza da ninfa chama a atenção de Pan, que logo dela se aproxima rogando-lhe que ceda aos seus anseios luxuriosos. A ninfa, assustada, desata a correr, mas Pan a persegue e a alcança. Porém, ao abraçá-la não tem Syrinx em seus braços, transformada que foi em caniços. Estes, agitados pelo suspiro de frustração de Pan, produzem um doce som. Comovido com o que acabara de ouvir, o deus colhe alguns caniços de tamanho desigual e une-os com cera, fabricando assim uma flauta, e a chama de Syrinx, em homenagem à bela ninfa (Rónai, 2008b).

Syrinx (a peça musical) situa-se num período de transição entre a linguagem tonal e pós-tonal, possuindo alguns elementos característicos dessa *metamorfose*, tais como: tonalidade ambígua, uso de fragmentos de escalas diversas (cromática, de tons inteiros, pentatônica, modal, etc.), valorização da sonoridade (através da exploração do registro, da dinâmica e até de ornamentos), construção livre de frases, etc. Este último elemento em particular torna inútil qualquer tentativa de estabelecer uma “quadratura”, pois suas frases possuem as mais díspares dimensões.

A peça é composta por três partes, e Debussy delimitou claramente cada uma dessas partes anotando uma expressão indicativa de andamento no começo de todas elas. A primeira parte – *Très modéré* – vai do compasso 1 ao 8, a segunda – *un peu mouvementé, mais très peu* –, do compasso 9 ao 25 (segundo tempo), e a terceira – *au mouvt., très modéré* – do *levare* do compasso 26 ao 35, em cujo final localiza-se a *Coda* (segundo tempo do compasso 31 em diante), identificada pela expressão *en retenant jusqu'à la fin*.

⁷¹ As partituras desta e das outras duas peças estão disponíveis no Anexo A.

Pode-se classificar esse esquema formal como *exposição-desenvolvimento-re-exposição* (forma ternária). Entretanto, na segunda parte (desenvolvimento) o contraste em relação à primeira (exposição) não ocorre em função de uma mudança de centro tonal nem pelo surgimento de um novo material motivico, mas tão somente pela mudança de registro (o mesmo tema inicial transposto uma oitava abaixo) e de dinâmica (*mezzo forte* como ponto de partida da primeira parte, e *piano*, da segunda).

A armadura de clave indica a tonalidade de Ré *b* maior ou Si *b* menor, mas não se pode afirmar com certeza uma dessas tonalidades. O que se percebe ao longo da peça é a polarização de certos centros tonais, e as duas formas mais efetivas que Debussy utilizou para *impor* uma nota como centro foi prolongar a sua duração ou repeti-la constantemente. Nesse sentido, o si *b* é o centro tonal de quase toda a peça, sendo uma das exceções o seu fragmento final – a *Coda* –, que tem como centro tonal o ré *b*, confirmando assim a já salientada ambigüidade tonal.

3.2.1 SUGESTÕES PARA A APLICAÇÃO DO VIBRATO

PRIMEIRA PARTE

Syrinx (a peça musical) é a voz de Pan, assim como a da ninfa. É ao mesmo tempo sujeito (a ninfa) e objeto (a flauta) (Rónai, 2008b). Sendo assim, pode-se entender a primeira parte da peça (compassos 1 a 8), predominantemente aguda, como a representação da bela e virgem ninfa *Syrinx*. Pode-se associar a virgindade com a inocência, e esta com uma pureza pueril incompatível com o calor e dramaticidade aludidos pelo vibrato. Logo, é recomendável que nesse trecho inicial, associado à figura da ninfa, opte-se por uma execução se não totalmente isenta de vibrato, ao menos com pouco vibrato, e nas poucas vezes em que

este for usado, que o seja com pequenas amplitude e velocidade. Sugere-se portanto, nessa primeira parte da peça, jamais vibrar as notas para as quais esteja indicada a dinâmica *mezzo forte* ou que se localizem no decorrer ou no auge de um *crescendo*.

Com base nesses parâmetros, a primeira frase da peça (compassos 1 e 2), com dinâmica base *mf* e um *decrecendo* no seu final, só admite vibrato na sua última nota. Já a segunda frase (do compasso 3 ao segundo tempo do compasso 5), cuja referência volumétrica inicial não é mais o *mf* prescrito no primeiro compasso, mas o *decrecendo* registrado no segundo (fazendo com que a dinâmica fique em torno do *mp* ou *p*), admite vibrato em todas as suas colcheias (pontuadas ou não), inclusive como forma de diferenciar a execução das duas frases⁷². Sua última nota (si 3, semínima, auge de um *crescendo*), no entanto, deve ser executada sem vibrato.

Segue-se uma rápida intervenção com notas que remetem a uma escala pentatônica (terceiro tempo do compasso 5), que serve de ponte entre a frase anterior e a seguinte. Embora seja formada por notas cuidadosamente escolhidas⁷³, boa parte das quais serão repetidas e prolongadas a seguir, essa *intervenção pentatônica* evoca um despreocupado deslizar labial sobre a *flauta Pan*, ou, voltando ao bucólico cenário mitológico, uma ligeira rajada de vento sobre os caniços alusivos a *Syrinx*, produzindo sons aleatoriamente distintos. É o som da natureza. Aqui o vibrato não somente é dispensado como também inexecutável, dada a agilidade da breve passagem.

Os compassos 6 a 8 integram a última frase dessa primeira parte, frase esta formada por cinco notas, sendo que as três primeiras (situadas nos compassos 6 e 7) repetem e prolongam as três primeiras notas da citada *intervenção pentatônica*. O último compasso

⁷² Lembre-se contudo que o vibrato aqui recomendado deve sempre ser executado com amplitude e velocidade pequenas.

⁷³ A fusão dessas cinco notas com as cinco da frase seguinte (compassos 6 a 8) resulta num fragmento do modo Eólio. Para completá-lo, basta o acréscimo do sol *b*, que pode ser encontrado no compasso 5 (no qual também se localiza a tal *intervenção pentatônica*), sob a forma de fá#.

dessa primeira parte (compasso 8) traz uma novidade: a primeira aparição da nota mi bemol, que se destaca como clímax melódico da seção⁷⁴, para dar lugar em seguida ao si bemol (centro tonal dessa primeira parte) que encerra a seção. Convém que todas essas notas sejam executadas sem vibrato. As que se localizam dentro do alcance do *crescendo* (compassos 6 e 7), por causa dos parâmetros estabelecidos mais acima, e as demais, como forma de salientar os sutis elementos de contraste entre essa parte da peça e a próxima, como se verá logo a seguir.

SEGUNDA PARTE

Propôs-se que se enxergasse na seção anterior a figura da virgem ninfa Syrinx. Em função dos seus apanágios recomendou-se bastante vigilância quanto ao emprego do vibrato, ora evitando usá-lo, ora empregando-o com amplitude e velocidade modestas. Já esta segunda parte tem como ponto de partida o mesmo tema inicial da primeira, mas na oitava inferior. Essa “voz” grave pode ser vista como retratando a figura do deus Pan, antítese da ninfa Syrinx, sobretudo no que concerne à pureza desta (uma virgem) em contraposição à irrefreável luxúria daquele.

Portanto, se para *retratar* Syrinx propôs-se vigilância no vibrato, nada mais lógico que se opte por “afrouxar” aquela vigilância ao *retratar* Pan, usando o vibrato inclusive como mais um elemento de contraste entre as duas partes. Assim sendo, convém vibrar todas as colcheias pontuadas dos compassos 9 e 10 (contrastando com as mesmas figuras dos compassos 1 e 2, para as quais recomendou-se a execução sem vibrato), mas com uma pequena amplitude em função da dinâmica *piano*, podendo, contudo, ser um vibrato

⁷⁴ Raridade nessa primeira parte, o mi *b* será uma nota bastante usada na seção seguinte, compondo a escala pentatônica dos compassos 10 e 11 (último tempo daquele e primeiro quarto de tempo deste) e do compasso 12 (primeiro tempo), e sendo centro tonal de um dos seus fragmentos (compassos 14 e 15, nos quais o mi *b* aparece reiteradamente). Depois dessas abundantes aparições na segunda parte, o mi *b* só volta a soar na *Coda*, e apenas duas vezes (compassos 34 e 35), como ante-penúltima e penúltima nota da peça.

veloz (outro elemento de contraste com relação à seção anterior, uma vez que lá recomendou-se sempre pequena velocidade nos poucos vibratos sugeridos). As semínimas dos compassos 11 e 12 podem ser adornadas com um vibrato de média amplitude por integrarem ambas o auge de um *crescendo* previamente prescrito. O mesmo sugere-se para as três colcheias do compasso 13 em virtude da dinâmica *mezzo forte*, sendo que para a terceira colcheia recomenda-se essa amplitude apenas no começo de sua emissão, diminuindo-a logo em seguida, conforme o *decrescendo* ali indicado. Para a semínima do compasso 14, cabe um vibrato de pequena amplitude.

Os compassos 18 e 19 seriam uma repetição dos compassos 16 e 17 não fosse o salto de 9ª maior ocorrido entre o segundo e o terceiro tempo do compasso 19, quebrando o padrão melódico estabelecido pelos compassos 16 e 17, encerrado por um salto de 8ª justa. Essa assimetria foi sutilmente salientada por Debussy ao prescrever um *decrescendo* para o salto de 8ª e um *crescendo* para o de 9ª. Ora, pode-se enfatizar ainda mais essa quebra de padrão, executando-se lisa a última semínima do compasso 17 (salto de 8ª em *decrescendo*) e com vibrato a última semínima do compasso 19 (salto de 9ª em *crescendo*). Já as notas bases dos dois saltos (segundo tempo dos compassos 17 e 19) comportam um vibrato de pequena amplitude.

A já citada última semínima do compasso 19 funciona também como *levare* de uma espécie de subseção (*levare* do compasso 20 ao segundo tempo do compasso 25) dentro dessa segunda parte, na qual se localiza o anti-clímax da peça. Embora a dinâmica aqui seja pouco vigorosa (algo entre o *mp* e o *mf*), esse é o trecho de maior mobilidade rítmica da peça, encontrando-se aqui o compasso com maior número de notas (compasso 22, com vinte notas), os únicos trinados (compassos 23 e 24) e a única *appoggiatura* tripla (compasso 24). A demanda por energia é flagrante, podendo-se perfeitamente associar esse trecho à pressurosa corrida de Pan ao encalço da aflita ninfa. Destarte, sugere-se para as suas colcheias,

semínimas e mínima um vibrato de média amplitude.

TERCEIRA PARTE

Que rico paradoxo esse de um deus com configuração corpórea nem totalmente humana nem totalmente selvagem, de um deus nada auto-suficiente, uma vez que se sente carente da bela ninfa, e, por fim, de um deus nada onipotente, uma vez que mesmo desejando-a e correndo ao seu encalço, alcança não a ninfa Syrinx, mas esta transformada em arbusto. Que frustração imensa! E é esse o contexto específico que parece estar *retratado* na terceira parte da peça (*levare* do compasso 26 em diante), na qual se localiza o seu clímax melódico (fá bemol 5, compasso 27) e volumétrico (única vez que se indica um *crescendo* após um *mf*). Assim, para a semínima e colcheias pontuadas dos compassos 25 e 26 recomenda-se ainda um vibrato de média amplitude, reservando o vibrato de grande amplitude para o si bemol das semínimas do compasso 27 e da primeira colcheia pontuada do compasso 28 (auge do citado *crescendo*). Já para o lá bemol da segunda colcheia pontuada do mesmo compasso recomenda-se um vibrato de média amplitude, em função do *diminuendo* indicado um tempo antes.

Por fim, Pan se entrega ao inelutável destino da morte, e parece ser esse o contexto retratado na *Coda* (segundo tempo do compasso 31 até o fim), com sua gradual perda de energia e mobilidade já anunciada no compasso 31 pela expressão *retenant jusqu'à la fin* e reforçada pelo *très retenu* do compasso 34. A dinâmica também vai aos poucos se esvaindo, ameaça uma ligeira reabilitação no acento do primeiro tempo do compasso 34, mas já no tempo seguinte volta a arrefecer-se em função do *perendosi* ali indicado, que desemboca no ré bemol final (centro tonal da *Coda*), que deve soar tanto quanto o permita a capacidade aeróbica do intérprete, mas com uma dinâmica cada vez menor, até seu completo fenecimento.

Quanto ao vibrato, pode-se empregá-lo em todas as semínimas do trecho,

desde que seja um vibrato de amplitude e velocidade pequenas, em função de tudo o que já se apontou acima. Já as mínimas (incluindo aí a mínima pontuada final), pela mesma razão, podem ser executadas sem vibrato algum. Note-se que uma ligadura prolonga o si 3 da mínima do compasso 33 na semínima do primeiro tempo do compasso 34 sendo que para esta recomendou-se o uso do vibrato enquanto para aquela, o som liso. Tal recomendação se deu com o intuito de assinalar o acento prescrito para a citada semínima, empregando-se um leve vibrato na mesma. Assim, no que se refere ao vibrato, cujo emprego procurou traduzir o *ethos* de cada uma das partes, a peça se encerra praticamente tal qual se inicia.

3.3 VALSA CHORO

Não há unanimidade quanto à data em que Francisco Mignone compôs essa obra. Sérgio Barrenechea (1999), por exemplo, aponta o ano de 1956 na sua edição não publicada da peça. Já Aylton Escobar a apresenta com data indefinida. Veja-se, a propósito, como o maestro Escobar contextualiza e descreve essa “música urbana”:

Valsa Choro (19...), para flauta e piano, é um exemplo (...) [da] dedicação que tocava o espírito popular de Francisco Mignone nas madrugadas paulistanas de sua juventude. Aliás, este grande mestre militou com franqueza nos terrenos populares musicais, como era prática corrente entre todos os jovens de talento no Brasil da época. A flauta é o instrumento mais que perfeito para os transbordamentos desta lírica, além de servir como nenhum outro, talvez, às exigências virtuosísticas desta música urbana, das ruas aos salões da burguesia. Esta “Valsa Choro” se divide em três partes (A-B-A) que distinguem a central como aquela das agilidades de grande efeito, e as extremas como invólucro dos arrepios através dos suspiros apaixonados. O piano faz as vezes do conjunto de cordas dedilhadas, com baixos floreados, que habitualmente acompanhava os delírios do instrumento solista (Escobar, [s.d.], p. 14).

Uma vez apresentada a peça, convém aprofundar a sucinta descrição formal

transcrita acima. A estrutura fraseológica da seção A é formada por dois períodos de 8 compassos (somando ao todo 16 compassos), cada um seguindo o modelo padrão de duas frases com 4+4 compassos. Já a seção B é formada por dois períodos de 16 compassos (somando ao todo 32 compassos), sendo que cada período é composto por quatro frases de 4 compassos.

O contraste entre as duas seções é muito nítido, e é determinado principalmente pelos seguintes aspectos: a seção A está em andamento lento, na tonalidade de Ré menor, com uma textura homofônica (melodia acompanhada) e uma linha melódica de caráter mais lírico. Já a seção B está em andamento mais movido, na tonalidade de Ré maior, com uma textura em que a flauta dialoga com o acompanhamento e uma melodia com caráter mais “dançante”.

A primeira frase da parte A começa com um motivo anacrústico de três colcheias (típico do choro) na linha da flauta, que será recorrente em toda a seção. Esse motivo reaparece não só na continuação dessa primeira frase, mas também no início e no meio de todas as outras frases, funcionando como elemento de coesão. Observam-se também duas tendências de movimento após o motivo anacrústico: 1) continuidade (com uma seqüência de colcheias); 2) repouso (sobre uma semínima, pontuada ou não). O movimento de repouso é predominante na primeira frase, e o movimento de continuidade vai preenchendo aos poucos as frases subseqüentes. Na última frase tem-se uma linha contínua só com colcheias.

Seguindo essa tendência de aumento gradual da mobilidade rítmica, as figuras em arpejos e os saltos intervalares também vão se intensificando, e a cada frase a melodia alcança um ponto mais agudo até atingir o ápice da seção no último segmento da quarta frase (mais precisamente no fá 5 do compasso 15). Assim, a melodia flui num movimento sinuoso com um alto grau de unidade garantido pelo uso mínimo de figuras rítmicas (colcheias e

semínimas, pontuadas ou não), e simultaneamente consegue evitar a monotonia com elementos diferenciais que vão gradualmente alimentando o ânimo e a força expressiva a cada frase.

Na seção B, além dos elementos de contraste já salientados, há também consideráveis diferenças na sua estrutura melódica (em relação à seção A), na qual é possível identificar três tipos de “desenhos” melódicos: 1) fragmento de escala com nota pedal (na primeira e na segunda frase da seção); 2) semínimas pontuadas seguidas de colcheias (na terceira frase), fazendo uma alusão à melodia da seção anterior; 3) notas repetidas em movimento descendente (na quarta frase dos dois períodos da seção, sendo que no segundo período a ocorrência desse fenômeno coincide com o clímax melódico da peça, no sol 5 do compasso 47).

3.3.1 SUGESTÕES PARA A APLICAÇÃO DO VIBRATO

SEÇÃO A

Como já visto, a parte A contém uma onda crescente de mobilidade rítmica e de saltos intervalares que culminam na última frase da seção, onde a mobilidade rítmica é mais intensa e a linha melódica atinge o seu ápice no fá 5 do compasso 15. Apesar da prescrição, na partitura, do *piano* (compasso 1) como única indicação de dinâmica, a onda de intensificação acima descrita *exige* também uma intensificação do volume, e esta, por sua vez, interfere na forma com a qual o vibrato é empregado.

O primeiro fragmento da primeira frase (compassos 1 a 3) pode ser executado conforme a dinâmica *piano*. Como o caráter da peça não só permite como até recomenda,

nessa primeira seção, o uso do *rubato*, pode-se empregá-lo já no segundo compasso, prolongando-se sua primeira nota (lá 4) e reforçando a ênfase que esse recurso confere à nota prolongada com um leve vibrato⁷⁵. Este volta a aparecer na semínima pontuada do compasso seguinte (primeiro ponto de repouso rítmico) mas ainda com uma pequena amplitude.

Para o fragmento conclusivo dessa primeira frase (*levare* do compasso 4 à primeira metade do compasso 5), sugere-se o acréscimo do par *crescendo-decrescendo*, cujo auge será a semínima pontuada do compasso 4 (sol#, sensível de Lá menor), que deve receber ainda o reforço de um vibrato de média amplitude (o mais intenso vibrato até então). Já para a semínima pontuada do compasso seguinte (lá, que delimita o fim da primeira frase na dominante do tom principal), em função do *decrescendo* sugerido e que nele desemboca, recomenda-se um vibrato de pequena amplitude.

Com o *levare* do compasso 6 inicia-se a frase conseqüente do primeiro período. Para o seu primeiro fragmento (até a primeira metade do compasso 7) sugere-se também o acréscimo do conjunto *crescendo-decrescendo*, inclusive como uma maneira de diferenciar sua execução da forma como se recomendou a execução do primeiro fragmento da frase anterior (no qual o conjunto *crescendo-decrescendo* não foi adicionado). O *crescendo* se inicia no compasso 6 e atinge seu auge no primeiro tempo do compasso seguinte, cuja primeira nota (si b 4) pode ser prolongada (*rubato*) e reforçada com um vibrato de média amplitude, depois do qual entra em ação o *decrescendo*, que desemboca no lá 3 da semínima pontuada do compasso 7, para o qual sugere-se um vibrato de pequena amplitude. Segue-se o segmento conclusivo dessa frase conseqüente (*levare* do compasso 8 à primeira metade do compasso 9, que vai também concluir o primeiro período), e para o qual se recomenda uma execução predominantemente linear no que se refere à dinâmica, usando o *piano* como

⁷⁵ Note-se que o lá é a nota pilar do compasso, sendo a fundamental do acorde de Lá menor executado pelo piano e a tônica dessa primeira frase, concluída na dominante do tom principal.

referência⁷⁶. O fá 4 do compasso 8 tem uma ênfase melódica e rítmica nesse contexto, por ser a nota mais aguda do segmento e por receber um ponto de aumento, destacando-se das demais colcheias. Recomenda-se, assim, para essa nota, uma leve inflexão positiva de volume bem como o reforço de um vibrato de pequena amplitude. Para as duas últimas notas do período (primeira metade do compasso 9) convém a execução em *decrescendo*.

A primeira delas (mi 4, semínima) é apenas uma *appoggiatura* harmônica, devendo, por essa razão, ser executada sem qualquer ênfase, e portanto sem vibrato. Este reaparece na curta nota seguinte (ré 4, colcheia), para a qual se recomenda um vibrato veloz e de pequena amplitude, finalizando o primeiro período da seção.

No segundo período, como já relatado, tem-se uma intensificação gradual da mobilidade rítmica e dos saltos intervalares, o que requer igualmente uma intensificação gradual da dinâmica, e portanto também do vibrato.

Para a primeira frase desse período (*levare* do compasso 10 à primeira metade do compasso 13), por exemplo, recomenda-se o *mezzo piano* como dinâmica base. Convém guarnecer o contorno melódico ascendente-descendente do seu primeiro segmento (*levare* do compasso 10 à primeira metade do compasso 11) com um *crescendo-decrescendo*, iniciando-se o *crescendo* no *levare* do compasso 10 e culminando-se no segundo tempo do mesmo, quando se inicia o *decrescendo*, que logo desemboca na semínima pontuada do compasso seguinte. A primeira colcheia do compasso 10 pode ser executada com um vibrato de pequena amplitude; já para a terceira colcheia do mesmo (dó 5, ápice melódico e volumétrico do segmento), cabe um vibrato de média amplitude bem como o emprego do *rubato*, prolongando-se ligeiramente a sua duração. Para a última nota do segmento (ré 4, semínima pontuada do compasso 11), o vibrato mais apropriado é o de pequena amplitude.

⁷⁶ De modo análogo ao que ocorreu no primeiro segmento da primeira frase, mas divergindo com o que se deu na execução do segundo fragmento dessa mesma frase.

Segue-se o segmento conclusivo da primeira frase desse segundo período (*levare* do compasso 12 à primeira metade do compasso 13), com um contorno melódico descendente-ascendente (o inverso do que ocorreu com o segmento anterior), apesar do qual recomenda-se igualmente o uso do conjunto *crescendo-decrescendo* na sua execução, localizando-se o seu ápice volumétrico exatamente na nota mais grave do trecho (fá# 3 do compasso 12), que deve ser executada com um vibrato de média amplitude. Cabe também aí o emprego do *rubato*, prolongando-se essa mesma nota. Já a última nota dessa primeira frase (ré 4, semínima pontuada do compasso 13) requer um vibrato de pequena amplitude, mais compatível com a dinâmica base (*mp*).

Chega-se, por fim, à última frase da seção (*levare* do compasso 14 ao compasso 17/18), composta, como já visto, por uma linha contínua só com colcheias, sendo a última nota a única exceção. Temos aqui, pois, o ápice da mobilidade rítmica da seção, além do seu clímax melódico no fá 5 do compasso 15. Assim sendo, sugere-se para esse trecho o *mezzo forte* como dinâmica base.

O conjunto *crescendo-decrescendo* também aqui é necessário, iniciando-se o *crescendo* no segundo tempo do compasso 14, atingindo seu ápice no fá 5 do compasso 15 e mantendo-se seu vigor até o dó# 5 do compasso seguinte, depois do qual inicia-se o *decrescendo*, que se afunila em direção ao ré 4 do compasso 17/18, que deve ser executado em *mezzo piano* e com um vibrato de pequena amplitude.

Já o si 4 do segundo tempo do compasso 14, ponto de partida do *crescendo* acima citado, convém que seja adornado com um vibrato de média amplitude, o mesmo ocorrendo com o segundo lá 4 do compasso 15.

O dó# 5 (sensível de Ré menor) do compasso 16, por sua vez, uma das notas que integram o ápice volumétrico de toda a seção, pode perfeitamente ser executada com um

vibrato de grande amplitude⁷⁷, e todas as notas contempladas com vibrato neste parágrafo podem também ser usadas como ponto de apoio de um *rubato*.

SEÇÃO B

Chega-se por fim à seção B, de caráter mais dançante. Aqui os *rubatos* desaparecem por completo e o andamento *Piu vivo* torna impossível o emprego do vibrato nas abundantes colcheias. Os trinados nas mínimas pontuadas também excluem qualquer possibilidade de vibrato nas mesmas. As únicas figuras que permitem o uso do vibrato são as semínimas pontuadas dos compassos 27, 29, 43 e 45, e a mínima pontuada do compasso 49.

A partitura prescreve o *mezzo forte* como dinâmica base de toda essa seção. Sugere-se, contudo, a adoção do *forte* na sua última frase (compassos 47 a 50/51), uma vez que nela se concentra o clímax de toda a peça. Assim, a mínima pontuada do compasso 49 deve ser adornada com um vibrato de grande amplitude. Já para as supracitadas semínimas pontuadas, todas dentro da dinâmica *mf*, o vibrato de média amplitude é o que melhor se lhes enquadra.

De acordo com a partitura, a peça se encerraria aí. Todavia, na sua execução é recomendável proceder a re-exposição da seção A após a execução da seção B, para finalizar a peça, mas desta vez sem repetição, conforme comumente se faz no choro. Neste caso, exclua-se do compasso 53 a pausa dos dois tempos finais, acrescente-se em seu lugar uma pausa de colcheia e a seguir anote-se a expressão *Da Capo ao Fim*. Este (o *Fim*) se localizará

⁷⁷ Poder-se-ia ter como certo o emprego do vibrato no já citado Fá 5 do compasso 15, ápice melódico e volumétrico dessa primeira seção. Embora seja cabível o uso do vibrato nessa nota, achei melhor, depois de muito experimentar, deixá-la lisa e vibrar a nota que a antecede. A escolha desta (em vez daquela) para receber o vibrato se deu por localizar-se a mesma na cabeça do respectivo tempo. E por que não vibrar as duas notas? Embora esta seja uma hipótese plausível, sou da opinião de que o uso parcimonioso do vibrato pode ajudar a evitar certos equívocos. Como assevera um sábio adágio, “do sublime para o ridículo basta um passo”. O vibrato na medida certa embeleza sobremaneira uma dada execução tanto quanto o sal na medida certa confere sabor a um dado prato. Porém, além dessa “medida certa”, esvai-se rapidamente a beleza, restando apenas uma caricatura daquilo que se pretendia apresentar. É como o sal em demasia: subtrai o sabor que se pretendia realçar e ainda torna o prato insalubre.

imediatamente depois da semínima pontuada do compasso 17.

3.4 CAFÉ 1930

Café 1930 é o segundo movimento da Suíte *História do Tango*, obra para flauta e violão em quatro movimentos⁷⁸, na qual Astor Piazzola (2001) descreve musicalmente a evolução do tango, das origens até a data da composição da obra, que se deu em 1986.

Para melhor contextualizar a peça que será aqui explorada, convém tratar brevemente do movimento que lhe antecede e que abre a Suíte, ou seja, o primeiro movimento (*Bordel, 1900*), que faz referências às origens populares do tango. Numa abordagem cômica, Piazzola revisita os primórdios desse gênero musical captando uma atmosfera alegre, leve e descompromissada. É assim que o compositor descreve o berço suburbano do tango. No segundo movimento (*Café 1930*), em andamento lento, o autor faz uma *leitura* predominantemente nostálgica do lirismo dos cafés de Buenos Aires.

O *Café 1930* possui estrutura ternária (A-B-A'), com uma introdução de 14 compassos realizada pelo violão solo. As seções {A}⁷⁹ e {A'} estão na tonalidade de Mi menor, e a seção {B}, na tonalidade homônima de Mi maior.

SEÇÃO {A} (compassos 15 a 51)

Esta seção é composta por três subseções (A-B-A'), sendo a subseção A

⁷⁸ 1. *Bordel 1900*; 2. *Café 1930*; 3. *Night Club 1960*; 4. *Concerto d'aujourd'hui*.

⁷⁹ Além das citadas seções esta peça também se divide em muitas subseções. A fim de que se faça uma clara distinção entre umas e outras, as seções serão sempre apresentadas entre chaves.

compreendida pelos compassos 15 a 30 (o primeiro tema da seção), a subseção B pelos compassos 31 a 42 (o segundo tema), e a subseção A' pelos compassos 43 a 51 (re-exposição parcial do primeiro tema). Para cada subseção Piazzola prescreveu uma dinâmica base e uma expressão indicativa de caráter: *mf molto espressivo* para a subseção A, *f molto cantabile* para a subseção B, e *pp dolce* para a subseção A'.

A subseção A é formada por dois períodos de 8 compassos cada. Esses dois períodos compõem um tema melancólico e nostálgico, características estas marcadas não só pelo andamento lento e pela tonalidade menor, mas também pela predominância de notas longas na linha da flauta, “desenhando”, ademais, quatro frases que se movimentam em seqüência predominantemente descendente.

A subseção B é composta por um único período ternário (três frases de 4 compassos cada) e apresenta um tema apressado (ver *accel.* no compasso 31), ansioso, angustiado. Os numerosos acentos e *staccatos* distribuídos no correr dos compassos 31 a 36 marcam, além do andamento mais rápido e da maior mobilidade rítmica, o contraste com a languidez da subseção anterior.

A última frase da subseção B (compassos 39 a 42) assinala a transição para a re-exposição parcial do tema da subseção A. O compasso 41 já prescreve um *rallentando*, determinando o retorno gradual ao andamento anterior; já o último tempo do compasso 42 recebe uma *fermata*, ordenando o freio final na agitação que vigorava até então. Estes dois últimos compassos podem ser vistos também como uma ponte entre esta subseção B e a seguinte. Note-se ainda que as colcheias que predominam nos mesmos, ao substituírem as semicolcheias dos compassos precedentes, também contribuem para o gradativo retorno da atmosfera melancólica da subseção A, cuja primeira parte é re-exposta a seguir (subseção A', compassos 43 a 51), mas desta vez a dinâmica em *pianíssimo* (em vez de *mezzo forte*) e o caráter *dolce* (em vez de *molto espressivo*) conferem ao trecho uma sensação de menos

energia. No compasso 51 um longo mi 4 na linha da flauta, acompanhado por uma cadência livre do violão, finaliza esta grande seção em Mi menor.

SEÇÃO {B} (compassos 52 a 81)

Esta seção também possui uma subdivisão ternária (A-B-A'). A subseção A compreende os compassos 52 a 59, a subseção B, os compassos 60 a 73, e a A', os compassos 74 a 81.

Possui esta seção uma nova armadura de clave e muitos elementos de contraste com relação à seção anterior: a seção {A} é em Mi menor enquanto a seção {B} é em Mi maior; no primeiro tema da flauta da seção {A} abundam as notas longas (mínimas, pontuadas ou não) enquanto em toda a seção {B} predominam as colcheias e semicolcheias; a seção {A} possui uma atmosfera predominantemente nebulosa, pesada, enquanto a seção {B} possui certa leveza, não chega a ser alegre para não comprometer o tom nostálgico da peça, mas a nebulosidade da seção anterior aqui se dissipa já no primeiro acorde do violão (acorde de Mi maior, imprimindo logo um súbito contraste com o trecho precedente), dando lugar às frases cintilantes da flauta, sobretudo no segundo tema da seção (compreendido pela subseção B), onde se localizam as notas mais agudas e as figuras rítmicas mais velozes da mesma, incluindo aí o uso de *appoggiaturas* simples (compassos 60 e 61), duplas (compassos 60, 61, 62 e 65) e triplas (compassos 64 e 69), além do trinado do compasso 65.

Considere-se ainda que os compassos 60 a 69 formam um período ampliado, sendo sua frase antecedente formada pelos compassos 60 a 63 e a frase conseqüente, pelos compassos 66 a 69. O trecho que vai do *levare* do compasso 64 ao 65 é uma espécie de enxerto que quebra a unidade do período, conferindo-lhe um breve momento de imprevisibilidade, deixando suspensa por dois compassos a “pergunta” da frase antecedente e por conseguinte, postergando a “resposta” da frase conseqüente. São esses dois inesperados

compassos o clímax do *Café 1930*.

O compasso 70, ao mesmo tempo em que delimita o fim do segundo tema da seção {B} dá início a quatro compassos de transição (70 a 73), executados pelo violão solo, que prepara a re-exposição do primeiro tema da mesma seção (subseção A'), cuja primeira frase (compassos 74 a 77) é igualmente executado pelo violão solo, até que a flauta intervenha no compasso 78 para dar prosseguimento ao tema até o compasso 81, quando a seção {B} é finalizada.

SEÇÃO {A'} (compassos 82 a 113)

Esta seção re-expõe os dois temas da seção {A} – que compreendem as subseções A e B da mesma –, quando a flauta repete a mesma retórica já exposta nos compassos 15 a 40. Lá, entretanto, o discurso foi conduzido para os dois compassos de transição (41-42) que prepararam a re-exposição da primeira parte do primeiro tema da seção (compassos 43 ao 51), ao passo que aqui o discurso conflui para a *Coda* (compassos 108 ao 113), que se arrasta vagorosamente – sobretudo a partir do *rallentando* do compasso 109 – num movimento predominantemente descendente em direção à tônica. Encerra-se assim a peça, mantendo o mesmo clima melancólico e nostálgico do seu começo.

3.4.1 Sugestões para a Aplicação do Vibrato

SEÇÃO {A} (compassos 15 a 51)

Como já salientado, a seção {A} apresenta dois temas (compreendidos pelas subseções A e B), o primeiro dos quais (compassos 15 a 30) soa melancólico, lânguido, como

um lamento. Esse primeiro tema⁸⁰ é dividido em dois períodos de 8 compassos cada. No primeiro período (compassos 15 a 22) sugere-se abrir mão do vibrato e fazer uso da variação de dinâmica para sustentar a expressividade do trecho⁸¹. Assim, na frase antecedente (compassos 15 a 18) as mínimas dos compassos 15, 16 e 17 podem receber um leve *crescendo* enquanto as duas mínimas do compasso 18 podem ser contempladas com um *decrescendo*. Na frase conseqüente (compassos 19 a 22), como os três primeiros compassos constituem uma seqüência descendente recomenda-se executá-los com uma dinâmica cada vez menor: *mf* no compasso 19, *mp* no 20 e *p* no 21. Já o compasso 22 possui, a partir da sua segunda nota, um movimento ascendente. Convém integrá-lo inicialmente na seqüência descendente anterior, começando-o em *pp*, obedecendo em seguida o *crescendo* nele prescrito em direção ao *f* do compasso seguinte. Chega-se assim ao segundo período do tema (compassos 23 a 30), onde o vibrato já pode aparecer, até como forma de reforçar a dinâmica *f*, mas não ainda um vibrato de grande amplitude.

O segundo tema da seção {A} (compassos 31 a 42) requer igualmente um vibrato de média amplitude. Para os que conseguirem fazê-lo nas colcheias acentuadas dos compassos 31 e 32, o vibrato pode ser um bom reforço. Nos dois compassos seguintes têm-se quatro semínimas pontuadas. Nas duas primeiras (compassos 33), em virtude da região, da dinâmica (*f*) e dos acentos, o vibrato mais natural é o de grande amplitude; nas outras duas (compasso 34), embora também se possa fazer vibrato de grande amplitude, o de média amplitude é mais recomendável para não destacar demais o trecho. A passagem que vai do compasso 35 ao 38 pode perfeitamente ser executada sem vibrato. Este pode voltar a aparecer na mínima do compasso 39, na outra mínima do compasso seguinte, mas numa amplitude

⁸⁰ Esse é o tema principal da peça, pois além de ser o primeiro tema a ser exposto pela flauta é também o tema mais recorrente em todo esse segundo movimento da Suíte.

⁸¹ A ausência de vibrato nesse trecho e alhures (como se verá oportunamente), na presente peça, serve também como uma alusão ao bandoneon, instrumento principal de uma orquestra de tango, no qual não se pode produzir vibrato. Note-se, ademais, que Piazzola era um exímio bandoneonista.

menor em função do *decrescendo* indicado na segunda metade do compasso anterior, diminuindo-se ainda mais de amplitude na semínima do compasso 41 até tornar-se totalmente escasso na semínima que encerra o compasso 42, preparando a re-exposição parcial do primeiro tema da seção (compassos 43 a 51, subseção A'), que recebeu a recomendação, quando da sua primeira aparição, de ser executado igualmente sem vibrato. Nesta re-exposição, entretanto, o caráter (*dolce*) e a dinâmica (*pp*) conferem ao trecho, como já visto, uma sensação de menos energia. Assim, além de abrir mão do vibrato aqui, recomenda-se também não fazer os *crescendi* sugeridos quando da primeira aparição do tema, executando-se toda a frase antecedente desse período (compassos 43 a 46) em *pp*. Já para a seqüência descendente da frase conseqüente recomenda-se o acréscimo de um *mp* no compasso 47 em função da região aguda, decrescendo-se continuamente em seguida para *p* no compasso 48, *pp* no 49 e *ppp* no longo mi 4 do compasso 51, no qual se encerra a grande seção {A}⁸².

SEÇÃO {B} (compassos 52 a 81)

Como já foi visto, esta seção possui muitos elementos contrastantes quando confrontada com a seção anterior, particularmente com o seu primeiro tema (ou tema principal da peça, como já se viu). Recomendou-se que este fosse executado sem vibrato. Pois bem, podem-se reforçar ainda mais os contrastes entre ambas as seções, empregando um vibrato intenso, de grande amplitude, já no começo desta seção {B}.

As muitas indicações de dinâmica distribuídas no transcorrer da seção bem como as inflexões de volume próprias de uma interpretação madura servirão para dosar a intensidade do vibrato empregado, evitando-se o risco de executar toda a seção com uma mesma amplitude desse recurso. Merece especial atenção, porém, o trecho compreendido

⁸² Esses recursos interpretativos servirão também para reforçar os elementos contrastantes existentes entre essa seção e a seguinte.

entre o *levare* do compasso 63 ao compasso 65, que constitui, como já relatado, o clímax da peça. Para esse clímax Piazzola prescreveu um destaque às avessas ao determinar o *p* como dinâmica (em meio a tantos trechos com dinâmica *f* ou *mf*), contrastando fortemente com o *crescendo* indicado no compasso 62, cujo auge é justamente o sol # 4 da semínima do compasso 63, a última nota antes do clímax, que além do destaque volumétrico ainda tem sua duração prolongada por uma *fermata*. Recomenda-se para esta nota um vibrato de grande amplitude, e para o clímax da peça, iniciado logo a seguir, sugere-se um vibrato de amplitude pequena, respeitando-se a dinâmica indicada (*p*). Note-se ainda que o *levare* do compasso 63 recebe a indicação de um *lentamente*, determinando outro fator de destaque para esse sutil clímax.

SEÇÃO {A'} (compassos 82 a 113)

Esta seção inicialmente re-expõe os dois temas da seção {A}, cuja interpretação pode seguir o que já foi proposto mais acima para os compassos 15 a 40. Segue-se por fim a *Coda* (compassos 108 a 113), que por se localizar imediatamente após um trecho no qual o uso do vibrato foi sugerido, convém ser executada inicialmente com vibrato nas suas notas mais longas, diminuindo-se gradualmente sua amplitude (particularmente a partir do compasso 111 em função da dinâmica *p*) até que o vibrato se torne totalmente ausente no longo *mi* 3 do último compasso, marcando o caráter predominantemente melancólico e nostálgico da peça.

3.5 Epílogo

Como já salienta o título deste capítulo, os apontamentos acerca da aplicação do vibrato (e da interpretação em si) nas três peças exploradas devem ser encarados apenas como sugestões e não como uma determinação imutável, como se tratasse da *única forma correta* de executá-las. Saiba-se, todavia, que todas as recomendações registradas acima foram feitas com a flauta *em punho* e após muita experimentação. O que se pretende enfatizar aqui é que o vibrato, assim como muitos outros recursos interpretativos, não só pode como deve ser planejado, e a decisão a tomar, como se viu, não resulta apenas do simples questionamento “usá-lo ou não usá-lo?”, uma vez que o mesmo pode ser empregado das mais diversas formas, de acordo com o que se quer ressaltar.

Em suma, não se discute que a decisão quanto à forma com que se dará o emprego do vibrato em dada peça é individual, diferindo portanto de intérprete para intérprete, assim como não se discute que, como essa decisão há de ser efetivamente tomada, importa que ela também seja planejada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando comecei a traçar os primeiros passos desta pesquisa, pensava que ia me ocupar apenas com a dicotomia estabelecida entre o chamado vibrato de diafragma e o de garganta. A reconstituição histórica realizada no primeiro capítulo, porém, mostrou-me que esse “bipartidarismo” é um fenômeno relativamente recente na história da flauta transversal, uma vez que outrora a variedade de opções de efeitos vibratórios postulados pelos diversos autores era bem maior. A mudança de gosto estético e a evolução tecnológica pela qual passou o instrumento foram gradualmente afunilando as possibilidades técnicas de obtenção do vibrato.

O segundo capítulo trouxe uma amostra do que se faz aqui e agora. A revisão histórica cedeu lugar à descrição e análise dos postulados acerca do vibrato de cinco flautistas brasileiros da atualidade. Suas preferências e rejeições técnicas se mostraram absolutamente condizentes com a oposição “vibrato de diafragma *versus* vibrato de garganta” firmada de forma mais sistemática no decorrer do século XX com a adoção mais generalizada do vibrato contínuo.

Tendo-se como base os postulados de Gärtner, sugeriu-se a adoção de uma postura integradora, que considera válidas ambas as técnicas, uma vez que, conforme averiguado empiricamente, pode-se obter o vibrato tanto através de impulsos da musculatura torácico-abdominal (com a participação mais ou menos intensa da laringe) quanto através de impulsos puramente laríngeos. A hipótese de que um indivíduo que não tenha logrado êxito na produção do vibrato através de uma técnica provavelmente poderá fazê-lo através de outra encontrou respaldo na pesquisa de Gärtner, para quem a resposta para a natural aptidão a uma das mencionadas técnicas de obtenção do vibrato pode ser encontrada no perfil psicológico de

cada um. Afirmou-se também que a conformação fisiológica deve ser considerada como outra possível variante.

No terceiro e último capítulo o aspecto musical suplantou o fisiológico. Deixou-se de lado a discussão acerca de “como produzir” o vibrato e se concentrou apenas em “como aplicá-lo” musicalmente, que é, ao fim e ao cabo, o que mais importa.

Iniciei esta pesquisa com o firme propósito de me aprofundar o mais que pudesse na temática escolhida, e embora eu tenha me empenhado ao máximo, encerro-a com a convicção de que a discussão está longe de ser esgotada. Se de um lado enxergo a postura “ecumênica” de Gärtner como uma solução para os “conflitos” concernentes aos aspectos fisiológicos do vibrato, do outro seria leviano supor que suas idéias são unanimemente aceitas, apesar de toda a fundamentação científica que as embasaram. Assim, até que esse “ecumenismo” venha a se instaurar (se é que isto ocorra algum dia) muitas “excomunhões” recíprocas ainda serão proclamadas.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. *PER MUSI: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24, 2000.
- BANIA, Maria. “Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: flute vibrato and articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries. Gothenburg: ArtMonitor, 2008.
- BOLAND, Janice D. *Method for the one-keyed flute: Baroque and classical*. Los Angeles: University of California, 1998.
- BRANDÃO, Zelia. *O ensino do vibrato*. In: 26 FESTIVAL DE MUSICA. Londrina, 2006. 4 DVDs.
- BRANDÃO, Zelia; RICHTER, Werner. *Levando a vida na flauta: nível I* (Não publicado).
- COELHO, Tadeu. *O ensino do vibrato*. In: 29 FESTIVAL DE MÚSICA. Londrina, 2009. 1 CD.
- DEBUSSY, Claude. *Syrinx*. München: Copyright by G. Henle Verlag, 1994.
- DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- ESCOBAR, Aylton. *Encarte do CD El canto de Guirahú: concerto Latino-Americano*. São Paulo: Paulinas, [s.d.]. Série Régia Música, v. 4.
- GALWAY, James. *Flute*. London: Macdonald, 1982. (Yehudi Menuhin Music Guides, n. 2).
- GÄRTNER, Jochen. *Das vibrato: unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten*. Neuburg: Gustav Bosse GmbH, 1973.
- KIMACHI, Renato. A flauta sem mistérios. *Revista Weril*, São Paulo, v. 24, n. 140, p. 14-15, mar./abr. 2002.
- _____. *Aula demonstrativa*. São Paulo/SP, 2006. 1 DVD.
- MACHADO, Regina. *Aula demonstrativa*. Mossoró/RN, 2006. 1 DVD.
- MIGNONE, Francisco. *Valsa Choro*. [s. l.], S. Barrechea, 1999. (Não publicado).
- ORNAMENTS. In: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. v. 13.

PIAZZOLA, Astor. *Histoire du tango*. Paris: Henry Lemoine, 2001.

POWELL, Ardal. *Bibliography of flute method books*. Disponível em <<http://flutehistory.com/Resources/Lists/Flute.methods.php3>>. Acesso em: 28 maio 2010.

RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008a.

_____. Debussy's Syrinx. *Flute Talk*, Northfield, v. 27, n. 7, p. 18-38, mar. 2008b.

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. *Méthode complète de flûte*. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

TAKAHASHI, Toshio. *Suzuki flute school*. Tokio: Zen-On Music Company, 1971.

TOFF, Nancy. *The flute book: a complete guide for students and performers*. New York: Oxford University, 1996.

VIBRATO. In: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. v. 19.

WOLTZENLOGEL, Celso. *Método ilustrado de flauta*. 5. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2008. v. 1.

APÊNDICES

APÊNDICE A

QUESTIONÁRIO APLICADO À PROFESSORA ZELIA BRANDÃO

1) Existe uma certa polêmica entre os que afirmam ser o vibrato produzido pelo diafragma e os que defendem que o mesmo é produzido com a garganta. Na sua concepção, como o seu vibrato é produzido?

O vibrato que eu uso é produzido por uma oscilação do diafragma conjugada com a musculatura abdominal.

2) Como você descreve o vibrato?

Trata-se de uma oscilação mais ou menos regular, da pressão que é dada à saída do ar quando se toca um instrumento de sopro ou quando se canta.

3) Algum professor lhe ensinou a produzir o vibrato, ou você não precisou passar por nenhum processo de aprendizagem para produzi-lo?

Todos os professores que tive sempre mencionaram a necessidade do uso do diafragma para dar sustentação ao som, mas foi com o professor Norton Morozowicz que aprendi a desenvolver a técnica do diafragma para o vibrato. Como para mim este aprendizado sempre apresentou muitos enganos e dificuldades, porque quando tive acesso a esta técnica já tinha quatro anos de flauta, ao longo do tempo desenvolvi minha própria maneira de ensinar esta técnica, procurando tornar o caminho mais claro e acessível.

4) Você tem ou teve algum aluno que não consegue ou não conseguiu produzir o vibrato a partir da metodologia de ensino que você utiliza? Se sim, como você procede num caso como esse?

Sim, infelizmente algumas pessoas têm mais dificuldade em perceber o próprio corpo. Quando isso acontece, normalmente eu procuro propor etapas intermediárias para aumentar a chance de o aluno conseguir. Mas isso demanda tanto esforço do professor quanto do aluno e às vezes a pessoa se desanima porque não entende a importância que isso possa ter em sua formação.

5) Você considera que o domínio do vibrato é imprescindível, ou acha que mesmo sem conseguir produzi-lo é possível vislumbrar uma carreira profissional como flautista? Por quê?

Se for meu aluno, acho imprescindível, mas sei que é perfeitamente possível ter uma carreira como flautista tendo uma técnica diferente da minha. O problema é que se eu tiver de orientar, tudo que eu posso fazer para melhorar a performance de um flautista se torna limitado sem esta técnica. Não apenas por causa do vibrato, mas pelo controle e pela boa emissão do som.

6) Há algum(uns) autor(es) que você tem como referência(s) para tratar do vibrato? Se sim, qual(is)? E se se lembrar, em qual(is) obra(s) esse(s) autor(es) trata(m) dessa temática?

Não, nunca estudei este tema por escrito.

7) Dentre os flautistas que você já viu/ouviu tocar, qual(is) você elegeria como detentor(es) do melhor vibrato (ou um dos melhores vibratos)?

Uwe Grodd, Auréle Nicolet, Norton Morozowicz, Felix Renggli, entre outros.

8) E qual(is) executou(aram) um vibrato que não lhe agradou? (Se não quiser responder a esta pergunta pode deixá-la em branco).

9) Em média, em quanto tempo seus alunos conseguem produzir o vibrato a partir da metodologia que você utiliza?

Em dois meses, um aluno aplicado é capaz de fazer nota longa com um vibrato bonito. Em um ano ele será capaz de tocar com um som de qualidade, usando vibrato em todas as notas ou apenas nas notas que quiser.

10) Se lhe aparece algum aluno que já produz o vibrato, mas com uma técnica que você julga diferente da sua, você propõe (ou impõe) a sua técnica ou deixa que ele siga produzindo-o da forma que já domina?

Se o resultado for bom, deixo que continue com a técnica que ele já aprendeu, se não for bom, posso informá-lo que existe outra maneira que pode dar um resultado melhor, mas só é possível ensinar se ele quiser mudar porque dá muito trabalho. É mais difícil mudar do que aprender a técnica pela primeira vez.

11) Durante o seu período de aprendizado ocorreu de algum professor sugerir ou impor que você substituísse a técnica de produção do vibrato que você utilizava por outra? Se sim, você pode relatar como se deu esse processo?

Não foi exatamente substituir uma técnica por outra, mas constatar que a técnica que eu julgava estar fazendo, não estava funcionando. Tive de começar tudo de novo, foi como aprender a andar outra vez... Tive de criar meu próprio caminho e desenvolver a consciência do que estava ou não funcionando.

12) Você faria alguma crítica ao vibrato de garganta?

Eu particularmente não gosto do resultado e acho que o som sem o apoio do diafragma, independente de usar vibrato ou não, fica limitado. De qualquer forma, o som é

uma questão muito pessoal, o som tem de corresponder à busca estética de cada um.

13) Você alguma vez já ouviu ou leu críticas ao vibrato que você postula? Se sim, a que você atribui essas críticas?

Normalmente quem toca instrumentos como a flauta-doce, ou faz música antiga, onde a prática do vibrato não existe, tem uma impressão ruim de qualquer tipo de vibrato, mas não acredito que seja relacionada à maneira de produzi-lo. Normalmente quem escolhe um instrumento ou um estilo onde o vibrato não é usado, não tem afinidade com este tipo de som e percebe o vibrato de maneira nervosa.

14) Você considera que a técnica que você utiliza para produzir o vibrato é a única eficaz, ou você aceita que outras técnicas também podem produzir um resultado satisfatório?

Como já disse anteriormente, o som do instrumento deve corresponder a uma busca estética que é muito pessoal. Quando estou na posição de professora, procuro oferecer aquilo que sei e que julgo que seja bom, não posso esperar que o aluno iniciante primeiro descubra o que ele quer para depois oferecer a técnica, porque então seria a meu ver muito tarde, ele já teria adquirido alguns vícios difíceis de mudar. Mas acredito que o instrumentista ao longo da vida, deve desenvolver sua “personalidade musical” de maneira a nunca se acomodar, procurando sempre os seus próprios caminhos.

Possuo gravações de flautistas que admiro o som e a maneira como produzem o vibrato, mas não os conheço pessoalmente e não sei se sua técnica é igual à minha.

15) Em 2006, durante sua docência no 26º Festival de Música de Londrina, você reservou algumas aulas para ensinar o processo de produção do vibrato. Hoje você modificaria ou atualizaria alguma daquelas informações?

Naquela ocasião trabalhei com alguns exercícios que sistematizavam o uso do apoio em diversas situações. No exercício número 52 destinado ao staccato, propus que a cada nota fosse dado um impulso do diafragma, pois cada vez que é interrompida a emissão do ar se renova o apoio. Se este mesmo exercício for feito em velocidade maior, chega um momento em que é desnecessário renovar o apoio, com um único impulso a emissão de ar vai sendo interrompida apenas com a língua: TET – TET – TET – TET.

De qualquer forma, apoiar nota por nota sempre garante que o apoio está realmente lá e impede que ao fazer o staccato o som “encolha” por falta de apoio.

16) Você teria algo mais a acrescentar?

Não, apenas dar os parabéns pelo seu trabalho.

APÊNDICE B

QUESTIONÁRIO APLICADO AO PROFESSOR RENATO KIMACHI

1) Existe uma certa polêmica entre os que afirmam ser o vibrato produzido pelo diafragma e os que defendem que o mesmo é produzido com a garganta. Na sua concepção, como o seu vibrato é produzido?

O diafragma é um músculo liso e portanto involuntário. Não há terminações nervosas no diafragma. O único papel do diafragma é contrair e, com isto criar uma pressão negativa, induzindo à inspiração do ar. Pesquisas feitas com raio-x em diversos músicos instrumentistas de sopros e também em cantores provaram que o vibrato é realmente feito com a garganta. O meu vibrato não é exceção. É possível pulsar a coluna de ar através de movimentos dos músculos abdominais, mas o vibrato que se consegue é mecânico e lento, além de interferir na sustentação do som.

2) Como você descreve o vibrato?

O vibrato, para cantores e instrumentistas de sopros é a variação da coluna de ar (dinâmica) através da garganta. É uma sucessão de pulsos (mais ar, menos ar) através da ação da garganta com uma coluna de ar sustentada pelos músculos abdominais e intercostais.

3) Algum professor lhe ensinou a produzir o vibrato, ou você não precisou passar por nenhum processo de aprendizagem para produzi-lo?

Meus primeiros professores ensinaram que vibrato é feito através da vibração do diafragma (como se isto fosse possível). Meus professores posteriores me ensinaram como produzir o vibrato mas eu só comecei a controlar o vibrato quando aprendi a relaxar a garganta e apoiar corretamente a coluna de ar. Fiz exercícios para trabalhar os dois elementos

do vibrato: amplitude e velocidade.

4) Você tem ou teve algum aluno que não consegue ou não conseguiu produzir o vibrato a partir da metodologia de ensino que você utiliza? Se sim, como você procede num caso como esse?

Sim, tenho um aluno que carrega vícios, entre outros, de tocar com a garganta fechada, espremendo o ar e soprando com colapso da caixa torácica. Já houve melhoras mas, com esta técnica descrita acima, seu vibrato ainda é inflexível, soa mecânico e sem reverberação. Neste caso eu procuro orientá-lo com exercícios simples e que fazem efeito imediato como, por exemplo, o uso de uma tira de papel que serve para visualizar o efeito do ar, trabalhando a variação de amplitude e de velocidade do sopro. Depois transfere-se o mesmo controle para o instrumento, trabalhando notas longas com e sem vibrato.

5) Você considera que o domínio do vibrato é imprescindível, ou acha que mesmo sem conseguir produzi-lo é possível vislumbrar uma carreira profissional como flautista? Por quê?

Sim, é possível. Quem não consegue tocar com vibrato pode tornar-se, por exemplo, um grande intérprete de música barroca. Além do mais é imprescindível saber tocar sem vibrato também. Quem só toca com vibrato pode estar usando-o para esconder problemas de afinação além de atrapalhar o senso de ritmo. No caso da afinação, o vibrato disfarça pois, embora seja essencialmente (no caso dos sopros e cantores) uma variação na dinâmica, ocasiona uma variação também na afinação. Não como objetivo final, mas como consequência. No caso do ritmo, o vibrato pode atrapalhar quando é feito de forma mecânica, inflexível, pois acaba-se contando o tempo com a vibração da coluna de ar ao invés de internalizá-lo. Há uma tendência de variar o vibrato metronômico e, com isto, o falso senso de ritmo se perde. Só sobra um instrumentista lutando contra seu instrumento para manter o tempo com uma coluna de ar indomável.

6) Há algum(uns) autor(es) que você tem como referência(s) para tratar do vibrato? Se sim, qual(is) e se se lembrar, em qual(is) obra(s) esse(s) autor(es) trata(m) dessa temática?

Sim, alguns:

Nancy Toff - The Flute Book, New York, Oxford, 1996

Karen Haid - "From Machine Gun Vibrato To Restrained Pulsations", Flute Talk, Volume 19, No. 4, Dezembro de 1999

Bradley Garner - The Flutist's Guide to Tone Production and Vibrato, The Flutist's Handbook: A Pedagogy Anthology, publicação comemorativa aos 25 anos da *National Flute Association*, 1998

Michel Debost - My Friend the Diaphragm, Flute Talk, Março de 1995

Ransom Wilson - Breathing: The Central Issue of Flute Playing, The Flutist's Handbook: A Pedagogy

Anthology, publicação comemorativa aos 25 anos da *National Flute Association*, 1998

7) Dentre os flautistas que você já viu/ouviu tocar, qual(is) você elegeria como detentor do melhor vibrato (ou um dos melhores vibratos)?

É muito pessoal dizer quem tem o melhor vibrato. Mas um dos que mais me agradam, pelo controle, pela expressividade e pela coerência musical no seu uso é o grande Jean-Pierre Rampal.

8) E qual(is) executou(aram) um vibrato que não lhe agradou? (Se não quiser responder a esta pergunta pode deixá-la em branco).

Por uma questão ética não responderei esta questão, mas a lista é longa.

9) Em média, em quanto tempo seus alunos conseguem produzir o vibrato a partir da metodologia que você utiliza?

No transcorrer da aula. Infelizmente nem todos estudam em casa tanto quanto deveriam e o progresso da aula nem sempre se mostra consistente, voltando a aparecer vícios nas aulas subsequentes. A técnica requer disciplina.

10) Se lhe aparece algum aluno que já produz o vibrato, mas com uma técnica que você julga diferente da sua, você propõe (ou impõe) a sua técnica, ou deixa que ele siga produzindo-o da forma que já domina?

Eu primeiramente analiso o resultado sonoro, procurando por qualidades e defeitos. A seguir apenas proponho minha técnica, explicando quais exercícios ele deve praticar, além de ensinar o conceito de vibrato.

11) Durante seu período de aprendizado ocorreu de algum professor sugerir ou impor que você substituísse a técnica de produção do vibrato que você utilizava por outra? Se sim, você pode relatar como se deu esse processo?

Sim, conforme fui evoluindo em meus estudos, recebi orientação de grandes mestres que me deram embasamento de como fazer o vibrato. Nunca houve imposição pois eu sempre tive e mantenho uma atitude de questionamento e experimentação, não apenas de imitação.

12) Você faria alguma crítica ao vibrato produzido a partir de impulsos da musculatura abdominal?

Sim, a musculatura abdominal é necessária para o apoio e controle da saída do ar (dinâmica) e sustentação do ar. Usá-la para vibrar a coluna de ar só produz um vibrato

mecânico e lento, além de prejudicar no apoio da coluna de ar, interferindo na sustentação das notas e na afinação.

13) Você alguma vez já ouviu ou leu críticas ao vibrato prodizido pela garganta? Se sim, a que você atribui essas críticas?

Sim, já ouvi críticas. Quando são procedentes, atribuo essas críticas ao vibrato mal feito, com a garganta tensa e fechada. Caso contrário, atribuo à ignorância e a uma mentalidade que coloca a musicalidade como escrava da técnica e não o contrário, como deveria ser.

14) Você considera que a técnica que você utiliza para produzir o vibrato é a única eficaz, ou você aceita que outras técnicas também podem produzir um resultado satisfatório?

Considero minha técnica eficaz mas respeito qualquer outra que não prejudique a qualidade do som, a técnica, a afinação, o ritmo e a musicalidade.

15) Em 2006 você me enviou um vídeo demonstrativo da sua metodologia de ensino do vibrato. Hoje você modificaria ou atualizaria alguma daquelas informações?

Continuo acreditando no conteúdo daquele vídeo mas, como todo músico deve se atualizar, tenho novas idéias e exercícios para o vibrato. Embora o vibrato seja feito através da garganta, existe o risco de produzi-lo de forma mecânica e com som espremido, se a garganta não estiver devidamente relaxada e aberta e o ar apoiado pelos músculos abdominais e intercostais. Além de pensar em bocejar ao inspirar e manter a sensação de bocejo ao expirar, considero igualmente importante manter a sensação de relaxamento do músculo abdominal superior, como se estivesse vibrando. Assim, a garganta se mantém relaxada, aberta e o som com vibrato fica com mais reverberação e projeção.

16) Você teria algo mais a acrescentar?

Sim, eu gostaria de acrescentar que o vibrato é apenas uma ferramenta para a música e, portanto, deve ser bem entendido e controlado. O controle se obtém com exercícios que visem trabalhar flexibilidade e expandir, com isto, o leque de recursos interpretativos. Não se deve usar um vibrato mecânico, imutável para tocar todos os estilos de música. O vibrato depende da música que estivermos tocando. Devemos ser músicos em primeiro lugar e instrumentistas em segundo. A técnica deve ser escrava da música e não o contrário.

APÊNDICE C

QUESTIONÁRIO APLICADO À PROFESSORA REGINA MACHADO

- 1) Existe uma certa polêmica entre os que afirmam ser o vibrato produzido pelo diafragma e os que defendem que o mesmo é produzido com a garganta. Na sua concepção, como o seu vibrato é produzido?

Realmente, existem escolas que adotam o vibrato pelo diafragma e outras o postulam pela garganta. Particularmente, sou a favor da técnica que tem como primeiro suporte o diafragma. Entretanto, o vibrato pode até começar no diafragma, mas envolve, também, garganta, lábios, etc.. Acho que o vibrato que soa mais bonito é esse que envolve todos esses órgãos e todo o seu ser, entretanto, tendo como o principal suporte, o diafragma.

- 2) Como você descreve o vibrato?

Descrevo o vibrato como uma característica da sonoridade instrumental ou vocal que, embora possa ser adquirido através de técnica, deve ser de tal forma incorporado ao som de forma a se tornar inerente a ele. Nesse aspecto, concordo com o meu professor e grande referência para mim, como flautista, Celso Woltzenlogel, que afirma que vibrar é “cantar”.

- 3) Algum professor lhe ensinou a produzir o vibrato, ou você não precisou passar por nenhum processo de aprendizagem para produzi-lo?

Aprendi com o meu primeiro professor de Flauta - Wascyli Simões dos Anjos, cujos ensinamentos têm permeado minha vida até hoje, como flautista, como professora e como pessoa humana. Entretanto, tive influência de outros professores, sobretudo Odette

Ernest Dias em quem eu me espelhei muito em relação à sonoridade e Norton Morozowicz que me ensinou excelentes exercícios para sonoridade com apoio no diafragma.

- 4) Você tem ou teve algum aluno que não consegue ou não conseguiu produzir o vibrato a partir da metodologia de ensino que você utiliza? Se sim, como você procede num caso como esse?

Não. Na verdade, deixo que o aluno adquira, naturalmente, o vibrato, ouvindo o professor ou ouvindo gravações. Quando vejo que ele não adquiriu o seu vibrato, então uso minha metodologia do ensino do vibrato e, até aqui, sempre deu certo. Mas continuo afirmando que esse “método” ou “técnica” ou, simplesmente uma “maneira” de fazer o aluno aprender a vibrar, é apenas um “pontapé inicial”. A partir daí o aluno vai adquirir sua própria personalidade no vibrato e na interpretação.

- 5) Você considera que o domínio do vibrato é imprescindível, ou acha que mesmo sem conseguir produzi-lo é possível vislumbrar uma carreira profissional como flautista? Por quê?

Não gosto de afirmar que é “imprescindível” porque acho que seria muito radical. Mas, acho MUITO IMPORTANTE para um bom flautista ter o domínio do vibrato bem como ter o domínio de um bonito som sem vibrato porque isso vai torná-lo um melhor intérprete uma vez que algumas músicas (obras musicais), dependendo do estilo e período da história da música, exigem um som com mais ou menos vibrato ou até mesmo um som “liso”, sem o uso total do vibrato. Esse domínio sonoro de saber fazer um som bonito e encorpado, tanto com vibrato como sem vibrato será, portanto, mais um recurso que o flautista terá para ser um bom intérprete, para fazer as nuances exigidas por cada obra a ser interpretada.

- 6) Há algum(uns) autor(es) que você tem como referência(s) para tratar do vibrato? Se sim, qual(is)? E se se lembrar, em qual(is) obra(s) esse(s) autor(es) trata(m) dessa temática?

Sinceramente, não. A minha referência foi sempre essa “maneira” que me foi ensinada pelo meu professor Wascyli Simões, que era oboísta, por minha professora Odette Ernest Dias (minha primeira professora que tocava flauta para mim com vibrato), Norton Morozowcz, que me ensinou excelentes exercícios para o vibrato com apoio no diafragma e, finalmente, toda a minha maturidade adquirida ao longo dos anos de prática. Além disso foi ouvir... ouvir... ouvir... grandes intérpretes.

7) Dentre os flautistas que você já viu/ouviu tocar, qual(is) você elegeria como detentor(es) do melhor vibrato (ou um dos melhores vibratos)?

É muito difícil responder porque considero que cada flautista tem seu estilo próprio e, sendo assim, é muito difícil dizer quem tem o MELHOR vibrato. Mas, por exemplo, tenho algumas referências de acordo com o estilo ou período da história da música. Por exemplo, em se tratando de música do período romântico ou do romantismo, acho James Galway maravilhoso. Aliás, acho-o tão romântico que, algumas interpretações suas do período barroco, já não gosto porque acho romântico demais. Já obras do período barroco gosto de Jean-Pierre Rampal, Aurèle Nicolet. Música moderna e contemporânea, gosto muito da interpretação de Patrick Gallois. Pierre-Yves Artaud, por exemplo, ele próprio interpreta muitíssimo bem e gosta muito de música aleatória; no Jazz gosto muito de Hubert Laws. Isto não significa que os autores acima citados não façam bem músicas de outros períodos, apenas cito minhas preferências mas, enfim, existem muitos flautistas bons, citaria uma infinidade deles: Alain Marion, Matthias Ziegler, Peter -Lukas Graf, Manuela Wiesler e Felix Renggli que, hoje, é um dos meus prediletos. E, quanto aos brasileiros, temos inúmeros excelentes flautistas como Celso Woltzenlogel cujos inúmeros ex-alunos seus são excelentes flautistas; também os inúmeros ex-alunos de Odette Ernest Dias (e ela própria), Alexandre Johnson, Norton Morozowicz, têm um bonito vibrato.

8) E qual(is) executou(aram) um vibrato que não lhe agradou? (Se não quiser responder a esta pergunta pode deixá-la em branco).

9) Em média, em quanto tempo seus alunos conseguem produzir o vibrato a partir da metodologia que você utiliza?

De maneira geral, em pouco tempo (cerca de 4 a 8 aulas, mais ou menos) essa técnica é assimilada e todos conseguem produzir o vibrato logo. Entretanto, a maturidade interpretativa e a “personalidade” própria de cada um vai se definindo e se desenvolvendo gradativamente e em tempos diferentes para cada aluno. Na verdade, essa técnica é apenas o “ponta-pé” inicial. O resto será um trabalho individual do aluno que terá o nosso acompanhamento, é claro.

10) Se lhe aparece algum aluno que já produz o vibrato, mas com uma técnica que você julga diferente da sua, você propõe (ou impõe) a sua técnica, ou deixa que ele siga produzindo-o da forma que já domina?

Nunca imponho minha técnica. Sempre aproveito o que o aluno já traz. Entretanto, se ele tem um tipo de vibrato o qual não aprecio, como, por exemplo, o vibrato com ondas muitas estreitas mais parecendo um trêmulo, geralmente emitido mais pela garganta, toco para ele ouvir e ver o padrão de vibrato que utilizo, bem como faço-o ouvir outros flautistas para que observe outro (s) tipo (s) de vibrato. Mas a escolha sempre será do aluno em permanecer no seu tipo de vibrato ou preferir aquele que lhe mostramos. Caso ele se interesse ou goste mais do nosso padrão, então, passamos a ensinar-lhe a técnica que utilizamos ou lhe ajudamos a conseguir o resultado requerido a partir do que ele já faz ou traz.

- 11) Durante seu período de aprendizado ocorreu de algum professor sugerir ou impor que você substituísse a técnica de produção do vibrato que você utilizava por outra? Se sim, você pode relatar como se deu esse processo?

Não exatamente. Mas acho que depois que aprendi a técnica de Wascyli, cresci muito escutando e estudando com Odette Dias e com as aulas com Norton Morozowczy com relação ao apoio do diafragma para o uso do vibrato. Esses três foram os meus grandes mestres com relação ao que aprendi sobre o vibrato.

- 12) Você faria alguma crítica ao vibrato produzido pela garganta?

Como falei anteriormente, não aprecio muito. Mas, é uma questão de gosto estético. Não acho que se trate de ser ou não ser uma técnica correta ou incorreta, por exemplo. Aliás, como também já afirmei, sei que há correntes que defendem o vibrato de garganta como “a técnica correta” chegando até mesmo ao ponto de manterem uma postura radical, o mesmo acontecendo com outros que defendem o vibrato “somente” pelo diafragma. Não sou tão radical.

- 13) Você alguma vez já ouviu ou leu críticas ao vibrato que você postula? Se sim, a que você atribui essas críticas?

Sinceramente, não. As pessoas (professores, alunos ou apreciadores de música) têm tecido bons comentários à minha sonoridade de modo geral e também, de modo especial, à minha maneira de fazer o vibrato.

- 14) Você considera que a técnica que você utiliza para produzir o vibrato é a única eficaz, ou você aceita que outras técnicas também podem produzir um resultado satisfatório?

Com certeza outras técnicas são eficazes para produzir o vibrato de maneira satisfatória, caso contrário, não haveria tantos flautistas bons, cada um utilizando o vibrato de acordo com o modelo aprendido com seus professores ou com suas próprias experiências.

- 15) Em 2006 você me enviou um vídeo demonstrativo da sua metodologia de ensino do vibrato. Hoje você modificaria ou atualizaria alguma daquelas informações?

Acho que, a cada dia, a experiência nos ensina sempre e sempre mais. Entretanto, desde aquela época tenho me afastado um pouco da sala de aula, como professora de flauta. Um dos motivos foi por estar fazendo um curso de especialização em Musicoterapia. Portanto, não tenho nada a acrescentar agora sobre esta técnica. Só espero que cada pessoa que a aproveite, não a “congele” mas, dentro dessa “técnica” ou “maneira” encontre a sua própria “maneira” ou “técnica” e possa criar e re-criar a cada dia.

- 16) Você teria algo mais a acrescentar?

Creio que para um flautista conseguir uma performance com um bonito vibrato muitas questões estão envolvidas. Uma delas, que é imprescindível não só para o vibrato, mas para a obtenção de uma bonita sonoridade, fraseado, etc., é o apoio do diafragma. Creio que esse ponto é até axiomático, pois não se pode tocar qualquer instrumento de sopro sem se fazer um uso correto ou se ter o pleno domínio do uso da respiração diafragmática ou o apoio do diafragma. Por sua vez, como afirmei anteriormente, o vibrato pode até começar no diafragma, mas envolve, também, garganta, lábios, etc..E tem mais, o vibrato bonito ainda envolve, além de todos esses órgãos, todo o ser e sentimento do intérprete bem como todo o seu conhecimento e vivência dos estilos de cada música, de cada época. Por tudo isso, creio que também uma grande escola para se aprender o vibrato é ouvir bons intérpretes, bons instrumentistas, bons flautistas. Quanto ao mais, é se entregar de corpo e alma ao momento

musical que se está vivendo na hora da performance, é mergulhar, profundamente, na música que se está executando.

APÊNDICE D**ENTREVISTA COM O PROFESSOR TADEU COELHO****(LONDRINA, 20 DE JULHO DE 2009)**

Professor, existe uma certa polêmica entre os que afirmam ser o vibrato produzido pelo diafragma e os que dizem que o mesmo é produzido na garganta. Na sua concepção, como seu vibrato é produzido?

Realmente é uma polêmica bastante grande, pelo fato de não só flautistas terem idéia de como o vibrato é produzido, mas vários instrumentistas. Eu vou traçar uma pequena percepção minha a respeito principalmente dos oboístas. Como eles tocam com muito maior pressão abdominal do que os flautistas – e também isto ocorre com os trompetistas – estes músicos têm por tradição dizer que o vibrato é produzido nos músculos abdominais. Agora, é muito importante que a gente saiba que o diafragma é um músculo voluntário e involuntário (isso é um fato, eu não estou criando nada...). Ele só é voluntário quando você inspira; isso significa que o diafragma se contrai e produz um vácuo no pulmão. Então você abre a boca e o ar entra [inaudível]. E quando você está expirando ele (o diafragma) está relaxando. Então não é correto você ter um vibrato diafragmático, vibrato nunca acontece no diafragma. Agora há pessoas que dizem: “Mas olha: eu estou movimentando meu diafragma”. Não. Você está movimentando seu músculo abdominal quando você está expirando [inaudível] os músculos abdominais (isso é fato, eu não estou criando. Por favor, vá até um livro de medicina que você vai ver isso lá). Então, essa concepção errônea do termo diafragma já ocorre há muitos anos, há mais de (sei lá) duzentos anos, e é preciso que a gente pare com essa nomenclatura errada.

Então vamos deixar já bem claro que não existe vibrato diafragmático, existe vibrato dos músculos abdominais. Então, com os músculos abdominais é possível você fazer vibrato? Claro que sim. A maior parte do meu vibrato é feita com os músculos da garganta e

com uma pressão importante, que a gente chama de suporte, que são os músculos abdominais. Eu consigo fazer vibrato somente com os músculos abdominais? Sim, consigo. Mas é muito cansativo, e não é tão eficaz como os músculos da garganta.

Então, essa polêmica (de você fazer [o vibrato só] com os músculos abdominais) é [inaudível]. Geralmente é através dos instrumentistas que têm muita pressão, então eles só movimentam um pouquinho os músculos e fazem isso, e eles não utilizam ou talvez não sentem que estão utilizando a garganta.

Houve um estudo feito por Maurice André, um grande trompetista, realizado através de uma pequena câmara [introduzida] pelo nariz, e aí foi comprovado que ele fazia vibrato com a garganta. Só que ele dizia para todo mundo que fazia vibrato com o diafragma, só que não era o diafragma; ele sentia os músculos abdominais se movimentando, mas o vibrato dele estava sendo feito exatamente com a garganta, apesar do discurso dele. Então essa é a grande questão. Os músculos abdominais são muito grandes, e eles não podem se movimentar tão rápido; você pode treinar os músculos abdominais para se movimentar tão rápido [inaudível], mas é muita coisa.

Agora é importante ressaltar que a garganta pode produzir um vibrato muito... tipo cabrito, um vibrato muito rápido, e é preciso muito cuidado; se você mesclar o suporte e a garganta você consegue um vibrato, acredito eu, mais sutil e mais adequado.

No senhor prevalece a garganta?

E o suporte dos músculos abdominais. Não vou dizer que prevalece um ou outro, mas eu não movimento conscientemente os meus músculos abdominais.

Como o senhor descreve o vibrato?

Eu descrevo o vibrato como uma oscilação da pressão da coluna de ar, então

você tem mais suporte, menos suporte, e você varia fazendo essa variação de mais suporte, menos suporte, você vai conseguir uma ondulação. Você pode fazer o vibrato no qual essa ondulação afete também a altura ou afinação da nota, e você pode fazer para baixo, fazer para cima, ou simplesmente fazer com intensidade; e eu acho que o bom músico tem que ser capaz de fazer todos esses tipos de vibrato.

Algum professor lhe ensinou a produzir o vibrato, ou o senhor não precisou passar por nenhum processo de aprendizagem para produzi-lo?

Que eu me lembre eu sempre tive vibrato. Só que vários professores tentaram me ensinar como ensinar vibrato. Então eles falavam para eu fazer [e canta uma nota com um vibrato bastante espaçado]. Outros professores colocaram a caixa da flauta no [inaudível] e pressionaram contra a parede, mas [inaudível] uma tentativa que eu acho um pouco difícil para o processo.

Eu acho que uma maneira boa de se ensinar vibrato é ensinando articulação sem língua, onde você só “fala” [e demonstra, fazendo vibrato apenas soprando]. Então você faz articulação de quatro [notas] [e demonstra com o sopro], articulação de cinco [idem], articulação de seis [idem]. E você vai ligando [os impulsos], e você vai conseguir um vibrato. Esse vibrato é mais ou menos do tipo daquele vibrato de cabrito [inaudível]; você tem que minimizar então a pressão da [inaudível] mais suporte e você minimiza então o [inaudível] da garganta e consegue um vibrato mais bonito.

O senhor já ensinou algum aluno a produzir o vibrato?

Muitos.

O senhor poderia descrever os passos decorridos nesse processo de ensino/aprendizagem do vibrato?

Justamente esse [processo que descrevi]: [realizando impulsos com] três, quatro, cinco, seis, e daí você vai ligando, fazendo a conexão até chegar ao vibrato. Então você pode partir de um *staccato*, transformando em vibrato e voltando do vibrato para o *staccato*, utilizando os músculos da garganta.

O senhor teve ou tem algum aluno que não conseguiu ou não consegue produzir o vibrato?

Eu tive aluno que veio em uma aula, que tenta e não consegue e depois não apareceu mais. Esses não conseguiram. Mas geralmente o aluno que vem em uma ou duas aulas consegue fazer. Todo mundo consegue fazer vibrato.

Como o senhor usa o vibrato nos diferentes repertórios (tem a questão do estilo, época em que a música foi composta, etc)?

No período Barroco o vibrato deveria ser usado como uma ornamentação das notas, ao passo que as outras músicas você vai usar o vibrato de acordo com o estilo da peça. Como você consegue descobrir o estilo? Ouvindo muitos discos de grandes artistas tocando instrumentos da época [inaudível], da época Barroca [inaudível] da flauta barroca; depois o período Clássico. Sempre procure os melhores instrumentistas, geralmente os que têm um maior número de discos. Agora tem que tomar cuidado na época moderna, onde os flautistas, mesmo os famosos, na minha opinião, utilizam muito vibrato todo o tempo. Eu acho que tem que tomar um pouco de cuidado.

O senhor considera que o domínio do vibrato é imprescindível para a carreira de um flautista, ou acha que mesmo que conseguir produzi-lo é possível vislumbrar uma vida profissional como flautista?

Eu acredito que se você é um músico clássico é imprescindível, [mas] se você é um músico popular você toca tudo sem vibrato [algumas palavras inaudíveis]. Flautistas populares geralmente tocam sem vibrato.

O senhor gravou um CD com composições para flauta solo e ele se inicia com a Partita em Lá menor, de J. S. Bach. Eu percebi que o senhor usa bastante vibrato, por exemplo, aquele Lá agudo final do primeiro movimento (allemande) é executado com bastante vibrato. O senhor teve algum cuidado com relação ao vibrato, ou tocou despreocupadamente?

Eu acho que eu uso exatamente o que é suficiente para a nota; eu não uso mais nem menos, eu uso o que eu achei que foi necessário. Agora, veja bem: eu estou tocando num instrumento moderno. Então, se comparado com o cravo e o piano você acha [inaudível] que deveria ter [sentenças inaudíveis]. Se você toca Bach no piano você tem que tocar Bach com o som do piano. Se eu estou tocando numa flauta moderna eu acho que tem que soar como uma flauta moderna. Então eu acho que, guardadas as proporções, você [frase inaudível] tem que fazer parte do estilo que está tocando, se você toca numa flauta moderna não pode querer que a flauta moderna soe como uma flauta barroca. Eu acho que aquele Lá [que encerra o primeiro movimento da Partita em Lá menor, de J. S. Bach] é realmente lindo, então eu toco uma nota linda.

O senhor conhece algum outro professor brasileiro que ensine a fazer o vibrato?

Sim. Conheço alguns que foram meus alunos: O Sávio, o Araújo, o Marcos Pio, Toninho Guimarães, Renato Kimachi, Marcelo Ibre, todos eles foram meus alunos e a gente trabalhou o vibrato e eu tenho certeza absoluta que eles sabem ensinar vibrato.

As perguntas elaboradas já foram todas feitas. Se o senhor tiver algo a acrescentar a respeito do tema, fique à vontade.

Eu acho que o uso do vibrato é uma coisa bastante pessoal, como o som é uma coisa pessoal. Eu acho que o instrumentista tem que ter uma perspectiva histórica do instrumento e do repertório e depois, em cima disso, aplicar a sua personalidade e sua musicalidade. Então, eu acho muito fácil criticar, não é? E acho mais difícil fazer, e eu acredito que a gente está fazendo uma arte, e uma vez que a gente produz som, o som tem que ser escutado pela sua audiência, e é a sua audiência que vai dizer se aprova ou se não aprova o que você toca. Então eu acho que [inaudível] com o tempo as pessoas que escutam você vão dizer se gostam ou se não gostam. Agora ficar discutindo [inaudível], eu não vejo o porquê disso.

Eu acho muito bom que você esteja fazendo o seu trabalho, mas acho que você tem que tomar cuidado para não fazer críticas dentro de uma coisa que pode ser uma coisa pessoal de cada artista, porque aí você está fazendo uma avaliação da parte artística de cada intérprete, de cada artista, e eu acho que quem deveria fazer isso é o público: se vai comprar os seus discos, se vai ter aula com você, se vai ganhar o concurso ou se você não vai ganhar o concurso. Agora, simplesmente escrever para criticar, não leva a nada; eu acho que tem que ter uma conclusão, e a conclusão tem que ter um objetivo, que é você conseguir compreender, para você e para as pessoas que estão lendo [sentença inaudível] o mais honestamente que você conseguir fazer e de alguma forma tentar ajudar os seus leitores a entender como o vibrato é feito [inaudível] ou é produzido, mas também baseado dentro de uma parte artística. Porque veja bem: muito na música e em qualquer arte é bastante subjetivo. Eu acho que tem que tomar cuidado para não ficar só no “eu gosto disso, eu não gosto daquilo”.

APÊNDICE E

ENTREVISTA COM O PROF. CELSO WOLTZENLOGEL

(RIO DE JANEIRO, 10 DE JUNHO DE 2009)

Professor, no seu método o senhor reserva um capítulo sobre o vibrato, no qual recomenda que o mesmo não seja feito pela garganta, afirmando que o vibrato de garganta possui um efeito extremamente desagradável. Logo, por onde o senhor recomenda que o vibrato seja produzido?

Eu cheguei à seguinte conclusão: quando a gente toca pensando em detalhes técnicos, como, por exemplo: “deve-se dividir a onda sonora em várias... [faz uso das vogais “a” e “u” para descrever uma sequência de ondas. Primeiro, na vocalização, a passagem do “a” para o “u” se dá vagorosamente, acelerando-se aos poucos até chegar a uma grande velocidade]. Só que dessa maneira é como se você ouvisse um vibrafone tocando..., então fica uma coisa muito estática.

Vibrar pela garganta: como é que a gente faz isso? Muitas pessoas tocam e fica realmente aquele som espremido. Usar o diafragma: como é que a gente usa o diafragma para vibrar? Tem pessoas que tocam e a gente sente o diafragma se movimentando. Então, a melhor maneira que eu encontrei para explicar isso aí – e tenho tido resultado com isso – [é a seguinte]: quando se vai tocar a gente deve tocar com alegria. Por exemplo: a minha própria postura tocando a flauta..., se eu ficar nessa posição [demonstra gestualmente] voltado para baixo, com pouca respiração, eu vou tocar como se eu tivesse tocando assim [e cantarola desanimadamente a canção “cai, cai balão”]. Eu estou falando e você está vendo a minha expressão; eu estou inexpressivo. Agora se eu mudar para isso aqui [conserta a postura]. Alegria: [cantarola novamente a mesma canção, mas desta vez com ânimo e firmeza]. Como eu falo nas *master classes*, como se fosse um carnaval. Então, se você canta assim [volta a cantarolar com ânimo], eu não estou pensando em vibrato. Nem sei se estou vibrando aqui

[aponta para o abdome] ou na garganta. Eu só sei que eu estou tocando com alegria, evidentemente estou respirando.

Esse eu acho que é o ponto fundamental. Porque todo exemplo que eu dou na hora de tocar, a primeira coisa que eu faço é respirar. Aí sim: a respiração que eu faço é a respiração que a gente considera a mais apropriada, que é a diafragmática. Então, no momento em que eu vou [tocar] eu não sei se eu estou vibrando aqui [na garganta ou no diafragma]... não me interessa. Eu não ensino ao aluno: “olha, para você vibrar você tem que pensar em vibrar as cordas vocais, ou se tem que...”. Sabe? Eu simplesmente mando ele fazer essa postura, primeiro respirando corretamente e cantando. E eu consegui fazer isso muito bem. Inclusive no penúltimo Festival Internacional de Flautistas da ABRAF o Andersen Yungara Chapelon, da Suécia, estava dando uma aula e eu estava passando e ele me chamou – porque na Suécia, numa *master classe* que eu fiz, ele ficou encantado com essa maneira de transmitir o vibrato – e disse: “vem cá; faz aqui novamente aquilo que você fala sobre o vibrato...”. Então, ele sendo um grande mestre como é... Inclusive quando eu estudei com Allan Marion, e as aulas que eu tive com Rampal [Jean-Pierre] também, nunca ninguém me falou como é que se faz o vibrato, entendeu?

Eu acho que esse é o caminho mais acertado. Pelo menos eu tive bons resultados com todos os meus alunos, que são grandes flautistas e que estão espalhados por aí, todos têm uma linda sonoridade, que aliás foi sempre o, digamos assim, o meu ponto forte. Eu me lembro que o meu professor sempre dizia assim: “Você namora muito o seu som”. E eu realmente estava sempre pesquisando o som. E foi graças a esse som que eu fui... gravei aqui no Rio de Janeiro... esse apartamento que você está vendo aqui foi graças às gravações, porque eu era sistematicamente chamado para gravar [porque diziam assim:] “esse é o som de flauta que a gente quer”. E o vibrato tá incluído nesse som.

Então a gente pode dizer que o carro chefe das orientações do senhor a respeito do vibrato é a questão da expressividade.

Exatamente.

Não importa se [o vibrato é produzido] pela garganta ou pelo diafragma, desde que se leve em conta a expressividade.

Sim. Agora, fundamentalmente baseado na respiração. Porque se você não respirar você não tem como se expressar. Por isso que essa postura assim, digamos assim, inexpressiva, para baixo, triste, sem respiração, você não vai conseguir se expressar, fazer um som bonito, esse som que tem uma vibração, entendeu? Eu não diria assim: “um som com vibrato”. Não. É um som que não é “parado” [e canta uma nota de forma inexpressiva], [mas sim um som] [canta novamente uma nota de forma expressiva]. E se você pensar nessa maneira de pronunciar assim: “daum” (3x) [imitando o som de um sino] você está fazendo um vibrato...

Tipo um sino?

Exatamente. Que é a maneira como eu ensino o *detachê*, o *staccato*.

O senhor afirma também [no método] que o vibrato é inato. Isto significa que o mesmo não pode ser ensinado/aprendido?

Claro que pode. Veja bem: Existem pessoas que nascem com uma disposição natural para uma determinada atividade; ele já senta, pega o instrumento e já sai tocando. Mas você pode ensinar essa pessoa a tocar também. Naturalmente, essas pessoas que têm essa parte já nata vão fazer [o vibrato] muito mais naturalmente, espontaneamente. Agora, é o tal negócio: nunca ninguém me ensinou a vibrar. Eu acho que isso é uma coisa que veio comigo.

Porque o meu primeiro professor, que me deu as primeiras orientações, não era flautista. Mudei logo para o meu pai, que tocava flauta amadoristicamente, também nunca me falou uma palavra [sobre] como vibrar. Isso pra ele não existia. A única coisa que eu sabia é que todo mundo dizia assim: “O Lulu [apelido do pai de Celso Woltzenlogel] tem um som maravilhoso”. Alguns flautistas que tinha na cidade, poucos... [todos diziam:] “Que som maravilhoso tem seu pai”. E eu puxei isso. E o outro professor que eu tive, e com quem eu tive aula por uns dois ou três anos, era um grande cientista que tocava flauta amadoristicamente e jamais me falou sobre vibrato. A primeira vez que eu me apresentei fora de Piracicaba, acho que em 1957, eu tocava na PRO-ARTE lá com o Ernest Mahle, nós fomos fazer um concerto em Tatuí e foi a primeira vez que eu recebi uma crítica. E essa crítica, lá no conservatório de Tatuí, dizia justamente: “Que som maravilhoso tem esse menino”. Então eu acho que é uma coisa nata, porque nunca ninguém me falou sobre isso. E eu só vim a pensar no assunto quando eu comecei a pesquisar, que eu via muitas pessoas falando. Eu me lembro que quando a Orquestra Filarmônica de New York veio para o Brasil eu fui assistir um concerto no Teatro Municipal e quando terminou o concerto, com o pouco inglês que eu falava eu me aproximei do primeiro flautista e perguntei assim: “How do you play the vibrato?”, [risos] eu já estava começando a ouvir muito sobre esse negócio, porque me perguntavam: “Como é que você vibra?”, e eu não sabia dizer, entendeu? Então eu acho que é nato, mas que você pode ensinar dessa maneira que eu estou explicando para você, que não tem nada técnico: não usa garganta, não vibra isso, não vibra nada. Essa é a maneira que eu penso, e foi assim que eu consegui transmitir [inaudível] para os meus alunos.

Esse flautista respondeu como? Ele citou “garganta” ou “diafragma”?

Meu amigo, naquela época eu só sabia falar “how are you”, “good morning”, entendeu? [risos](...) Sei lá o que ele falou; eu não entendia nada. Mas foi uma maneira de me

aproximar [risos].

Na sua longa experiência de docente de flauta transversal o senhor alguma vez ensinou algum aluno a produzir o vibrato? O senhor já falou que sim.

Claro. Quer dizer... na realidade é o seguinte: aqueles que já produziam um som bonito eu não mexia. O que eu faço sempre quando eu vou dar uma aula é: eu peço para a pessoa tocar e a primeira coisa que eu observo é a respiração, porque quando a pessoa respira mal – na parte superior [dos pulmões] – você já sente que o som tem alguma deficiência. Então nesses casos eu coloco a pessoa encostada na parede, faço aqueles exercícios [que ajudam a] dominar a técnica de respiração diafragmática, por que veja bem: quando você ouve um aluno que toca assim :[imita um aluno tocando com vibrato], se você mandar ele cantar a mesma nota que ele está tocando, ele não vibra. Isso é fantástico. Então essa é uma maneira [mandar cantar a nota que acabou de tocar] que eu uso também para fazer com que o aluno aprenda a tocar com um vibrato bonito. [Eu digo para o aluno]: “Você está tocando assim com a flauta. Canta agora”. Aí quando ele canta ele não consegue fazer [e imita novamente alguém tocando com vibrato], porque não é natural você fazer isso. [Então eu digo]: “Reproduza isso na flauta; da mesma maneira que você está fazendo”. Isso é outro ponto que resolveu muito. Meu carro-chefe é esse: respiração e o vibrato.

O senhor falou que quando o aluno já vem produzindo o vibrato satisfatório o senhor não mexe.

É. Porque aí é o tal negócio: você tem vários flautistas que têm uma característica de som muito bonita, mas com personalidades diferentes. Há vários flautistas que a gente conhece e gosta de ouvi-los tocar. Às vezes tem algumas pessoas, principalmente flautistas, que acham: “Mas se ele [um dado flautista] fizesse 'assim' seria melhor”. Mas o que

importa é que [seja] a platéia quem decida isso. Entendeu?

Dentre esses alunos que o senhor considerou como tendo um som satisfatório, o senhor chegou a detectar se a produção do vibrato se dava pela garganta e mesmo assim achou normal, considerou satisfatório, etc.?

Por exemplo: quem tem um som nato é a Laura [Rónai]. A Laura sempre teve um som muito bonito, e eu não me lembro de ter falado para ela, quando teve aulas comigo, se tava fazendo “assim”, se tava fazendo “assado”... Mas muitos deles [outros alunos] eu mudei. Inclusive um que veio lá do Sul, veio tocar para mim todo entusiasmado, e eu disse: “Você está a fim de estudar? Vamos começar tudo de novo”. Como fez o meu professor Moacyr Liserra quando eu cheguei aqui. Por que eu venci o concurso “Jovens Talentos Musicais” tocando com a terceira oitava só em posição de harmônico. Eu não conhecia o dedilhado da terceira oitava como é (...). Eu tive que começar tudo de novo. E com alguns alunos que vinham com aquele som [imita um som reprovável] eu disse: “Não. Esquece um pouquinho isso daí [e] vamos começar de outra maneira”. E se você observar, modéstia à parte, todos os alunos que trabalharam comigo são hoje pessoas reconhecidas [cita alguns nomes]. Eu sempre fiz questão de “som”. Já tem outros professores que [se] voltam mais para [a parte] técnica.

APÊNDICE F**ENTREVISTA COM O FLAUTISTA E MÉDICO LEONARDO MIRANDA
(RIO DE JANEIRO, 19 DE OUTUBRO DE 2009)**

Existe uma certa polêmica entre os que afirmam ser o vibrato produzido pelo diafragma e os afirmam que o mesmo é produzido na garganta. Na sua concepção, como o seu vibrato é produzido?

Eu acredito que o vibrato seja produzido principalmente pela vibração do diafragma. Mas embora eu seja médico eu não trabalho com nada parecido com isso, que seria fisiologia da respiração. Eu acho que um profissional que estaria autorizado a sondar o que acontece no vibrato (se é que alguém já estudou isso do ponto de vista bio-médico) seria alguém especializado em fisiologia da respiração, que é uma área que não tem nenhuma relação com o que eu faço. Mas eu sempre acreditei, inclusive como flautista, que o vibrato é produzido pela oscilação do diafragma. Recentemente eu li que existe muita gente que discute isso, que discorda dessa postura, mas eu não consigo imaginar como a garganta conseguiria modular a coluna de ar a ponto de vibrar a emissão na frequência com que o vibrato é produzido. Eu continuo achando que o vibrato é produzido pelo diafragma.

Como o senhor descreveria o vibrato?

Eu definiria o vibrato como uma oscilação na frequência de emissão; quando se emite uma nota, para adorná-la você oscilaria um pouquinho para cima, um pouquinho para baixo.

Algum professor lhe ensinou a produzir o vibrato, ou o senhor não precisou passar por nenhum processo de aprendizagem para produzi-lo?

Eu imagino que a maioria das pessoas tenta fazer o vibrato intuitivamente, escuta aquilo e o incorpora como instrumento de expressão e sai fazendo. Mas dentre os professores que eu tive, o Carlos Alberto Rodrigues me fez gastar um tempo com isso, sim, estudando especificamente vibrato [fazendo] exercícios de notas longas vibrando, sem vibrar, etc. Mas eu já fazia [o vibrato] antes.

E esse professor, nesse processo de ensino/aprendizado, dizia explicitamente que o vibrato era produzido pelo diafragma?

Não. Nunca entrou nessa questão.

Ou seja, era mais pelo resultado...

Com certeza. Totalmente pelo resultado.

O senhor já chegou a ensinar para algum dos seus alunos a produzir o vibrato?

Não, porque eu não dou aula de flauta regularmente. Eu sou professor da Escola Portátil de Música e toda a minha carreira musical foi vinculada ao choro. Eu me lembro de já ter falado alguma coisa sobre o vibrato, mas não especificamente sobre como vibrar, mas sim como usar o vibrato: onde vibrar, onde não vibrar, como se pode exagerar no uso do vibrato a ponto de adentrar no terreno do mau gosto, etc. Em suma, como usá-lo como um recurso expressivo.

A propósito, o senhor gravou um CD com obras de Joaquim Callado. Você tem algum cuidado especial no que se refere ao emprego do vibrato no choro?

Eu acho que não de uma maneira pensada. Quando eu gravei aquele disco [o

supracitado CD com obras de Joaquim Callado] eu me lembro, por exemplo, de ter tido o cuidado de pensar toda a articulação daquele repertório, ou pelo menos eu tentei amadurecer aquelas músicas em casa. Eu gravei as bases, fiz uma guia, as bases foram gravadas e eu fui colocar o solo sozinho depois. E eu me lembro de imprimir uma cópia de cada partitura que eu mesmo editei, e escrevi a articulação ao máximo: experimentei várias articulações em casa, porque assim como na música barroca eu acho que no choro a articulação é o instrumento expressivo mais importante, e que frequentemente é negligenciado, e nem todo mundo domina de maneira tão fluente a linguagem, como o Altamiro Carrilho, por exemplo, que pode ligar o microfone e esquecer a articulação e mesmo assim ela vai sair perfeita. Eu acho que há dez anos eu não tinha incorporado tão bem essa cultura a ponto de me permitir fazer isso de uma maneira despreocupada, então eu me lembro de ter pensado a articulação daquele repertório ao máximo; na minha partitura a articulação era toda anotada em vermelho (pelo menos nas polcas; nas quadrilhas eu não cheguei a fazer isso).

A respeito da articulação eu me lembro de ter feito esse trabalho; já com relação ao vibrato, não. Como eu acho que o vibrato é um recurso menos presente no universo do choro do que no universo da música de concerto do século XIX para cá, eu diria, a gente tende a não pensar muito nele, não. Antes, normalmente a gente o emprega de uma maneira bastante simplória, a gente o usa pouco, a gente não o exagera; quando é uma música de caráter mais dolente, uma valsa, por exemplo, aí sim ela é tocada com muito vibrato em geral (dependendo do flautista). Quando é um choro em geral os andamentos são mais movidos, as semicolcheias são muito curtas e não há muito espaço para isso [o vibrato], não.

Existem flautistas que têm uma formação erudita e que transitam entre os dois universos e trazem para o universo do choro essa coisa do vibrato *ligado* o tempo inteiro (o sujeito vibra da primeira à última nota do choro). Eu acho abominável, não gosto, eu acho esse estilo extremamente equivocado, eu acho que quem toca choro assim, o faz porque tem o

choro como uma segunda língua, que fala com sotaque. Nenhum flautista de choro de origem, chorões que foram *criados* naquele ambiente (como Altamiro Carrilho, Benedito Lacerda, Manezinho da Flauta, Copinha, Carlos Poyares, pessoas de escolas bastante diferentes), eu acho que nenhum deles escorregaria nesse sentido; todos eles sabiam exatamente o que fazer com o vibrato. Copinha, por exemplo, que é um flautista de choro considerado moderno, um sujeito que tinha uma atividade muito mais eclética do que esses outros que eu citei – como o Altamiro e o Poyares, que são talvez os nossos maiores modelos de flautistas de choro –, ele não usava quase nenhum vibrato, ele tocava bem plano, bem *chato*, e era um excelente flautista. Agora os chorões mais tradicionais, por exemplo (as pessoas que estão hoje na casa dos setenta ou oitenta anos) não gostam do Copinha. Mas ele tinha um ouvido aberto para outras coisas também. Ele tocou em orquestra de *jazz*, em orquestra de cinema mudo, então eu acho que ele incorporou muito de uma linguagem mais internacional. Ele tinha muito de jazzista, tocava saxofone, clarineta (eu não sei se o fato de tocar flauta e algum instrumento de palheta resulte em algum empecilho para a produção do vibrato), mas de qualquer forma ele era, entre os flautistas de choro que mais se destacaram, a pessoa mais econômica no tocante ao uso do vibrato.

É possível averiguar, via ultra-sonografia, o processo fisiológico do vibrato monitorando tanto o diafragma quanto a garganta?

A garganta é um pouco mais complicada [inaudível]. A questão da garganta é a seguinte: se a garganta é responsável pelo vibrato, ela é responsável como? Quem defende que a garganta é, digamos, o órgão (garganta não é exatamente um órgão), se a laringe é a responsável pelo vibrato, como ela faz isso? Essa é a minha grande pergunta. Como a garganta pode produzir vibrato? Abrindo e fechando a cartilagem tireóide ou as cordas vocais? Onde estaria o vibrato? Eu continuo acreditando que seja o diafragma [o responsável

pelo vibrato], embora eu não possa dizer, porque eu não sou nenhum estudioso dessa área específica... Agora eu não consigo entender nem a proposta das pessoas que defendem que o vibrato é produzido pela garganta, porque eu não sei exatamente como é que eles estão supondo esse mecanismo. Com o diafragma, eu consigo [supor]: você tem o controle da respiração, que é feito basicamente pelo diafragma... Na verdade não é só o diafragma, quando a gente respira há duas ações. O diafragma está abaixando, empurrando os órgãos abdominais para dentro e portanto expandindo a caixa torácica, mas a musculatura intercostal também expande a caixa torácica de certa maneira. Então, na verdade a respiração não é só um fenômeno diafragmático.

Antigamente se dizia e se ensinava no curso médico que os homens respiravam pelo diafragma, e as mulheres, pela caixa torácica... Bobagem pura... Hoje em dia a gente sabe que todo mundo usa os dois mecanismos, o diafragma não responde sozinho pela respiração. A expansão da caixa torácica é obra da própria musculatura torácica. Então, no fundo, o que eu estou dizendo não é nem que o vibrato é absolutamente diafragmático. Eu acho que o vibrato é torácico, ele vem da caixa torácica, das duas fontes de expansão que a caixa torácica tem. Agora, como a garganta vibra, eu não faço a menor idéia. Como essas pessoas imaginam que a garganta faz isso... eu não sei qual é a proposta.

O que eu quis questionar, Leonardo, é se pela ultra-sonografia é possível averiguar se há movimentação gutural.

Sim. É possível. Agora, se a idéia é verificar se o vibrato é produzido pela abertura e fechamento das cordas vocais, a ultra-sonografia não vai ver. Se a hipótese é de que é produzido pela abertura e fechamento da traquéia... a traquéia não tem como abrir e fechar porque é um órgão que não tem musculatura estriada ou voluntária. Sei lá... [Se a hipótese é:] cartilagem tireóide tracionada pelos músculos do pescoço e aí a laringe vai abrir e fechar

[produzindo o vibrato]. Isso dá para ver no ultra-som, sem dúvida.

Já o diafragma eu não sei. Não é... pela ultra-sonografia tradicional, agora como eu já disse, isso também é coisa que vem crescendo, tem gente estudando a aplicação da ultra-sonografia para tórax, mas é coisa para especialista.

Mas se você quiser enveredar por esse caminho, ou seja, como fazer para pesquisar a origem do vibrato eu posso tentar descobrir, posso perguntar para pessoas que especificamente trabalham com pesquisa do aparelho respiratório, ultra-sonografia de pulmão, etc. Posso procurar saber.

O senhor teria algo mais a acrescentar?

Não. Eu acho que o seu questionário está bem abrangente. A minha experiência como músico é muito focada no universo do choro, do samba... basicamente da música popular brasileira; eu conheço bastante a bossa nova, não é um gênero no qual a flauta seja muito importante, mas enfim, é um universo que eu conheço bem também. O choro é a minha casa e o samba é a extensão da casa de qualquer um que toque choro, no fundo esses universos são irmãos, e eu conheço alguma coisa de *jazz*, que eu gosto muito, *jazz* cubano, etc. E eu não conheço nada de música erudita. Eu estudei o mínimo obrigatório porque meu professor era um sujeito focado absolutamente nisso e ele era um excelente professor, então ele tinha que dedicar uma parte do nosso estudo ao repertório. Eu não vou dizer que eu fui obrigado [a tocar repertório erudito], porque eu gostava, mas por diversas contingências eu tirei [no sentido de executar] aquelas *pecinhas*... mas eu nunca sentei para entender exatamente o que estava acontecendo ali, tanto que até hoje eu tenho muita dificuldade para perceber, por exemplo... muitos me diziam: “a respiração não pode cortar a idéia musical no meio”. Hoje em dia quando eu dou aula para os alunos lá da escola eu falo a mesma coisa, e eu vejo neles exatamente o que eu sentia, quer dizer: “Como assim? Onde é que começa a

idéia? Qual é a idéia musical aqui? Quais são as células melódicas? Como é que eu desmonto essa peça?”. Eu sei isso no choro, sempre soube. Mas quando eu ensino vejo que eles não sabem. E eu não sabia isso na música erudita e continuo não sabendo muito. Então toda essa *prosopopéia* que eu estou fazendo aqui é para dizer que tudo isso que eu estou te dizendo só se aplica a isso; eu estou dizendo exatamente o que eu acho que eu estou autorizado a dizer. Esse universo do choro eu acho que conheço muito bem, mas é o único universo que eu conheço muito bem. Para a música barroca, por exemplo, da qual eu sou um fã ardoroso (e a Laura [Rónai] cada vez mais me converte para esse universo), eu sou um admirador muito pouco qualificado, então eu estou muito por fora dessas discussões a respeito de: “no barroco não se vibrava, os métodos mandavam não vibrar”. E aí vem a Laura e diz: “Bem, se os métodos mandavam não vibrar é porque precisavam mandar, porque alguém estava vibrando”. Eu acho que tudo isso é interessante, mas eu escuto essa discussão um pouco de fora. Como eu estudei flauta formalmente eu até posso pegar esses questionamentos e te passar, como eu te passei, o que é que acontece no choro. Mas aproveite o meu depoimento para essa área, que é o meu território mesmo.

Como eu já disse, vibrato não é exatamente o recurso mais caro, mais importante para nós do choro; ele é um recurso marginal e freqüentemente ele é usado para destruir muitas interpretações. Ele é trazido por pessoas que migraram de outros estilos, ou que tentam transitar nas duas áreas, e freqüentemente o gosto não é suficiente para perceber que as coisas são bastante diferentes... Música é isso, não é? Tradição oral, e quando você está aprendendo a tocar alguma coisa, você tem que enfiar na sua cabeça e na verdade você está aprendendo uma cultura que traduz um mundo, não dá para simplesmente chegar ali e pegar aquele papel que quer dizer muito pouco – papel quer dizer muito pouco em música –, e achar que ler aquele papel vai resolver os problemas.

Atrás de todo mundo que faz choro existem uns 130 ou 140 anos de flautistas

empenhados, que desenvolveram uma linguagem que foi evoluindo, e se você não tiver consciência do que aconteceu nesses 130 anos, nem que seja uma consciência um pouco [inaudível], mas enfim, sensível, não vai acontecer nada.

ANEXOS

ANEXO A

PARTITURAS DAS PEÇAS *SIRINX*, *VALSA CHORO* E *CAFÉ 1930*

SYRINX
La flûte de Pan
à Louis Fleury
Komponiert 1913 · Erschienen 1927

Très modéré Lesure Nr. 129*)

mf

p

retenu

un peu mouvementé, mais très peu

p

3

ervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 1994 by G. Henle Verlag, München.

*) François Lesure, Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy, Genf 1977

13 *mf* *p*

15 *(p)* *p* *p* *p* *(p)*
cédez *rubato*

18 *p* *p*

21

23 *' trille* *trille* *'* *mf*
au mouvt, très modéré

27 *dim.*

29 *p* *p*

31 *en retenant jusqu'à la fin.* *p marquée* *très retenu* *5* *perdendosi*

Valsa Choro

(1956)

for
flute and piano

Francisco Mignone
(1897-1986)

Lento

Flute *p*

Piano

A minor: i IIb6 V7 i

13

Musical score for measures 13-16. The top staff is a single melodic line with a long slur over measures 13-16. The bottom two staves are piano accompaniment, with the left hand playing a steady bass line and the right hand playing chords.

17

Musical score for measures 17-20. Measures 17-18 are marked with a first ending (1.) and a first ending repeat sign. Measures 19-20 are marked with a second ending (2.) and a second ending repeat sign. The top staff has a melodic line with a slur over measures 17-18. The bottom two staves are piano accompaniment.

Piu vivo

10

mf

tr.

Musical score for measures 10-13. The tempo marking is **Piu vivo**. The dynamic marking is *mf*. The top staff has a melodic line with a slur over measures 10-13 and trills (tr.) over measures 12-13. The bottom two staves are piano accompaniment.

23

Trills (tr) and slurs are present in the upper staff. The piano accompaniment features chords and melodic lines in both hands.

29

Measures 29-32. The upper staff continues with melodic lines and slurs. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

33

dim. *rall.* *a tempo* *rall.*

Measures 33-38. Includes dynamic markings: *dim.*, *rall.*, *a tempo*, and *rall.*. Trills (tr) are marked in the upper staff. The piano accompaniment includes *rall.* markings.

39 *a tempo*

a tempo

This system contains measures 39 through 42. The upper staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, ending with two measures of whole notes marked with a fermata. The lower staff provides a piano accompaniment with a mix of eighth and quarter notes. The tempo marking 'a tempo' is present above the first measure of the upper staff and below the first measure of the lower staff.

43

This system contains measures 43 through 46. The upper staff has a melodic line with a long slur over measures 43 and 44, followed by eighth notes in measures 45 and 46. The lower staff consists of chords and single notes, with accents (>) placed over the first notes of measures 43, 44, and 45.

47

This system contains measures 47 through 50. The upper staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, ending with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The lower staff provides a piano accompaniment with eighth notes and quarter notes, also ending with first and second endings. The first ending in both staves leads back to the beginning of the system.

II. Café 1930

Flute

Guitar

mf

2 10

4

7

10

13

Flute:

mf molto espressivo

mf molto espressivo

roll

16

Musical notation for measures 16-18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers the next two measures: a quarter note C5 and a quarter note B4. The system ends with a quarter note A4 with a sharp sign (#) above it.

19

Musical notation for measures 19-21. The system consists of two staves. The upper staff has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. A slur covers the next two measures: a quarter note D4 and a quarter note C4. The system ends with a quarter note B3.

22

Musical notation for measures 22-24. The system consists of two staves. The upper staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. A slur covers the next two measures: a quarter note D4 and a quarter note C4. The system ends with a quarter note B3.

25

Musical notation for measures 25-27. The system consists of two staves. The upper staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers the next two measures: a quarter note C5 and a quarter note B4. The system ends with a quarter note A4.

28

Musical notation for measures 28-30. The system consists of two staves. The upper staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers the next two measures: a quarter note C5 and a quarter note B4. The system ends with a quarter note A4.

51 *a Tempo* *accel.*
f *molto cantabile*
a Tempo *accel.*
f *molto cantabile*

54
mf
mf

57
ff
ff

59

41 *rall.* *ad lib.*
pp dolce *ad lib.*
pp dolce

44

48

rall.

51

accel. rall. pp 8va

52

a Tempo tristemente

f

55

mf accel.

mf accel.

57 *rall.*

60 *f*

62 *rall.* *lentamente*

64 *p*

67

70 *ad lib.*

ad lib.

74

77 *lentamente* *accel.*

lentamente *accel.* *p* *accel.* *p*

80 *rall.* *f* *mf* *molto espressivo*

rall. *f* *mf* *molto espressivo* *rall.* *8va* *mf* *molto espressivo*

83

86

89

92

93

98

a Tempo *accel.*

f *molto cantabile*

a Tempo *accel.*

f *molto cantabile*

101

mf

mf

Detailed description: This system contains measures 101, 102, and 103. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and accents. The lower staff provides harmonic support with chords and eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

104

ff

ff

Detailed description: This system contains measures 104 and 105. The upper staff has a more active melodic line with sixteenth-note runs. The lower staff features a steady accompaniment. The dynamic marking *ff* is present in both staves.

106

Detailed description: This system contains measures 106 and 107. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff has a corresponding accompaniment. There are no dynamic markings in this system.

108

mf

rall.

mf

rall.

Detailed description: This system contains measures 108 and 109. The upper staff starts with a melodic line marked *mf*. The lower staff has a similar accompaniment. The word *rall.* is written above the upper staff and below the lower staff. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

110

p

pp

p

pp

Detailed description: This system contains measures 110 and 111. The upper staff has a melodic line starting with a slur and ending with a fermata. The lower staff has an accompaniment with slurs and a fermata. Dynamic markings *p* and *pp* are present in both staves.