UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

STEFÂNIA COPPO RIBEIRO BENATTI

O ESTUDO DO PICCOLO PELO FLAUTISTA:
Diferenças de abordagens técnicas com fins interpretativos.

Goiânia
2017

sistema de bibliotecas ufg

PRPG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[X] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Stefânia Coppo Ribeiro Benatti

Título do trabalho: O Estudo do Piccolo pelo Flautista: Diferenças de Abordagens técnicas com fins interpretativos

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Stefânia Coppo Ribeiro Benatti
Assinatura do(a) autor(a)[2]

Ciente e de acordo:

Assinatura do(a) orientador(a)[2]

1 Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

[2]A assinatura deve ser escaneada.

STEFÂNIA COPPO RIBEIRO BENATTI

O ESTUDO DO PICCOLO PELO FLAUTISTA:
Diferenças de abordagens técnicas com fins interpretativos.

Pesquisa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA.
Área de Concentração: Música na Contemporaneidade.
Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão.
Orientador: Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa.

Goiânia
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Coppo Ribeiro Benatti, Stefânia
O Estudo do Piccolo pelo Flautista [manuscrito] : Diferenças de abordagens técnicas com fins interpretativos. / Stefânia Coppo Ribeiro Benatti. - 2017.
83 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2017.
Bibliografia. Apêndice.
Inclui tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. piccolo. 2. flauta piccolo. 3. práticas interpretativas. 4. performance. I. Coutinho Rodrigues Costa, Carlos Henrique , orient. II. Título.

CDU 78

Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Stefânia Coppo Ribeiro Benatti para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos trinta e um dias do mês de março de dois mil e dezessete, às dezessete horas e trinta minutos na sala 216 da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (orientador e presidente da mesa), Robervaldo Linhares Rosa (EMAC/UFG) e, via webconferência, Leonardo Loureiro Winter (UFRGS) na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final da candidata Stefânia Coppo Ribeiro Benatti, intitulado ***"O Estudo do Piccolo pelo Flautista: Diferenças de abordagens técnicas com fins interpretativos"***. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia trinta e um de março de dois mil e dezessete às quatorze horas, no Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa APROVADA

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa APROVADA

Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter APROVADA

Stefânia Coppo Ribeiro Benatti faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam a candidata e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Vice-Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
Goiânia, 31 de março de 2017.

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Presidente

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa
Membro

Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter
Membro

Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso
Vice-Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

À Maria Cristina e Ulisses, meus pais,
amores da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, imensamente, por serem anjos em minha vida; por terem me criado de maneira tão bonita; por terem me ensinado a ética e a bondade; por terem apoiado a minha escolha profissional e todas as suas circunstâncias, que nos deixam longe fisicamente, mas sempre perto no coração.

A minha avó Cecília, que me despertou para uma paixão que nem eu mesma sabia possuir: a música. Que com sua alegria de viver e amor pela música, me fez conhecer de maneira lúdica Chopin, Bach, Beethoven, sendo por muitos anos a minha pianista correpetidora e, até hoje, a minha pianista favorita.

Aos meus tios e primos que são meu porto seguro e a minha razão de querer voltar para casa.

Ao meu querido Emerson, por estar ao meu lado em todas as horas, me auxiliando e sempre me fazendo sorrir.

Ao Felipe, por dividir todas as aflições de um mestrado, por ser meu amigo e companheiro.

Ao amigo e pianista incrível Paulo Henrique Almeida, que aceitou vir até Goiânia no meio de um processo de mudança de país para tocar em meu recital de qualificação.

Aos amigos Isaac e Patricia por todo carinho, apoio e desabafos.

Ao Prof. Dr. Carlos Costa, por ter aceitado o desafio da pesquisa, ampliando meus horizontes, fazendo desse trabalho um aprendizado para além do papel. Muito obrigada.

Aos Professores Dr. Antônio Cardoso, Dr. Robervaldo Linhares, pelas sugestões e críticas na banca de qualificação e Dr. Robervaldo Linhares e Dra. Sônia Ray por aceitarem fazer parte da banca do meu recital de qualificação. Aos Professores Dr. Leonardo Loureiro Winter e Dr. Robervaldo Linhares por aceitarem fazer parte da banca de defesa.

Ao meu eterno professor Rogério Wolf, pelas palavras de incentivo, pelo apoio para meu crescimento profissional e por ter me ensinado a amar a flauta.

RESUMO

O piccolo é um instrumento de uso recente nos palcos de recitais e música de câmara de todo o mundo. Já a sua presença no quadro orquestral passou a ganhar destaque principalmente com compositores do século XX, como Shostakovich. Com a recente utilização do instrumento como solista dentro e fora da orquestra, surge a necessidade de uma formação específica do piccolo independente da flauta. Atualmente, orquestras procuram piccolistas profissionais e não mais flautistas que tocam piccolo quando necessário. O mercado de trabalho para um bom piccolista é muito extenso, mas isso exige que ele tenha um profundo conhecimento sobre o instrumento. Neste trabalho, apresento uma investigação a partir dos parâmetros embocadura, sonoridade, articulação e afinação, amparada pelos métodos de flauta *Méthode Complète de Flûte* (1958), de Paul Taffanel e Phillipe Gaubert, *De La Sonorite: Art et Technique* (1934), de Marcel Moyse, e de piccolo *The Mazzanti Method* (2011), de Nicola Mazzanti e *Practice Book for the Piccolo* (1988), de Patricia Morris e Trevor Wye. Após análise das diferenças descritas nos métodos entre os parâmetros do piccolo e da flauta, definiram-se as diferenças da aplicação desses elementos no piccolo. O resultado parcial foi um estudo de trechos de obras selecionadas para piccolo, levando-se em conta as particularidades encontradas sobre a execução do instrumento. Essa pesquisa tem como objetivo ajudar o flautista a um estudo específico do piccolo respeitando suas particularidades de execução e possibilitando um desenvolvimento eficaz e independente da flauta.

Palavras-chave: piccolo, flauta piccolo, práticas interpretativas, performance.

ABSTRACT

The piccolo has been used just recently for recitals and chamber music all around the world. Therefore, its presence in the orchestral scene became notable mostly on 20th c. composers, such as Shostakovich. With the recent use of the instrument as a soloist within and without the orchestra, raises the necessity of a specific formation for piccolo, regardless of the flute. Lately, orchestras search for professional piccolo players, not flute players that can eventually play the piccolo when they are required. There is an extensive market out there for a good piccolo player, but it requires a deep knowledge about the instrument. On this paper, I display an investigation of the parameters of the embouchure, sonority, articulation and intonation, grounded in the methods for flute *Méthode Complète de Flûte* (1958) by Paul Taffanel and Phillipe Gaubert, *De La Sonorite: Art et Technique* (1934), by Marcel Moyse, and for piccolo *The Mazzanti Method* (2011), by Nicola Mazzanti and *Practice Book for the Piccolo* (1988), by Patricia Morris e Trevor Wye. After the research, made by this author, about the difference presented in the methods between the piccolo and flute parameters, were defined the differences in the application of these elements in the piccolo. The partial result was a study of excerpts of selected works for piccolo, considering the particularities found about the execution of the instrument. This research has as goal to help the flutist having a specific piccolo study, respecting its execution particularities and making possible a development that is both effective and independent of the flute.

Keywords: piccolo, piccolo flute, performance practices, performance.

LISTA DE EXERCÍCIOS

Exercício 1: *The Mazzanti Method*, Nicola Mazzanti – Exercícios Preliminares p. 4 46
Exercício 2: *De la Sonorite* – Marcel Moyse, página 6..... 46
Exercício 3: *De la Sonorite* – Marcel Moyse, página 21..... 47
Exercício 4: *The Mazzanti Method*, Nicola Mazzanti – Flexibility Exercises p. 45 48
Exercício 5: *The Mazzanti Method*, Nicola Mazzanti – Harmonics, p. 66..... 49
Exercício 6: *The Mazzanti Method*, Nicole Mazzanti – exercício 3, p. 8..... 53
Exercício 7: *De la Sonorite* – Marcel Moyse, exercício 2, p. 7..... 53
Exercício 8: *Warm-up exercises* – James Galway..... 54
Exercício 9: *Méthode Complète de flûte* - Taffanel e Gaubert, *EJ4*, página 121 60
Exercício 10: *The Mazzanti Method*, Nicola Mazzanti – p. 84 61
Exercício 11: *The Mazzanti Method*, Nicola Mazzanti – exercício 9, p. 100..... 61
Exercício 12: *The Mazzanti Method*, Nicola Mazzanti – exercício A, p. 34..... 65
Exercício 13: *De la Sonorite* – Marcel Moyse, exercício 2, p. 11..... 66
Exercício 14: *The Mazzanti Method*, Nicola Mazzanti – exercícios 1 a 6, p. 41 66
Exercício 15: *The Mazzanti Method*, Nicola Mazzanti – exercício 7, p. 6..... 67
Exercício 16: *The Mazzanti Method*, Nicola Mazzanti – exercício 7, p. 14..... 67
Exercício 17: *The Mazzanti Method*, Nicola Mazzanti – exercício 8, p. 15..... 67
Exercício 18: *La Technique d´Embouchure*, Philippe Bernold – Vocalise nº1, p.10..... 69
Exercício 19: *The Mazzanti Method*, Nicola Mazzanti – exercício 5, p. 10..... 69

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fife em Bb, século 19 (acima); Fife em Bb com uma chave, Londres, 1820 (Museu Horniman, Londres) 30
Figura 2: Flautins: (a) com 4 chaves, de John Köhler, Londres, 1800-1810; (b) Sistema Boehm de 1847, de Jérome Thibouville, Paris, século 19 (Museu Horniman, Londres) 31
Figura 3: Bocal do piccolo e recorte mostrando o posicionamento da rolha 41
Figura 4: Posicionamento da rolha em meu bocal Werner Fischer..... 41
Figura 5: Tamanho dos orifícios do bocal: flauta (Muramatsu, modelo DS) e piccolo (Werner Fischer) 45
Figura 6: Partes da língua na boca (2000)..... 59
Figura 7: *Méthode Complète de flûte* - Taffanel e Gaubert, EJ4 exemplos de articulação, p.119 60

LISTA DE EXCERTOS

Excerto 1: Fantasia n. 6 de G. P. Telemann - 2º Movimento (compassos 1 a 9) 50
Excerto 2: Flash! de Daniel Dorff (compassos 69 a 75) 50
Excerto 3: Sonata para piccolo e piano de Osvaldo Lacerda – 2º movimento (compassos 1 a 13) 51
Excerto 4: Fantasia n. 6 de G. P. Telemann- 1º Movimento (compassos 1 a 10) 55
Excerto 5: Flash! de Daniel Dorff (compassos 78 a 83) 56
Excerto 6: Sonata para piccolo e piano de Osvaldo Lacerda – 1º movimento (compassos 45 a 65) 57
Excerto 7: Fantasia n. 6 de G. P. Telemann- 3º Movimento (compassos 1 a 10) 62
Excerto 8: Flash! de Daniel Dorff (compassos 5 a 16) 63
Excerto 9: Sonata para piccolo e piano de Osvaldo Lacerda – 2º movimento (compassos 17 a 24) 64
Excerto 10: Fantasia n. 6 de G. P. Telemann - 1º Movimento (compassos 1 a 16) 70
Excerto 11: Flash! de Daniel Dorff (compassos 57 a 65) 70
Excerto 12: Sonata para piccolo e piano de Osvaldo Lacerda – 1º movimento (compassos 1 a 20) 71

SUMÁRIO

RESUMO VIII
ABSTRACT IX
LISTA DE EXERCÍCIOS X
LISTA DE FIGURAS XI
LISTA DE EXCERTOS XII
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA 14
RECITAL DE QUALIFICAÇÃO 15
NOTAS DE PROGAMA 16
RECITAL DE DEFESA 19
NOTAS DE PROGRAMA 20
PARTE B – ARTIGO 23
INTRODUÇÃO 24
2. DIFERENÇAS DE ABORDAGENS TÉCNICAS ENTRE O PICCOLO E A FLAUTA 33
2.1 EMBOCADURA 33
2.2 SONORIDADE 36
2.3 ARTICULAÇÃO 38
2.4 AFINAÇÃO 39
3. APLICAÇÃO DAS DIFERENÇAS APONTADAS NO ESTUDO DAS OBRAS SELECIONADAS 43
3.1 EMBOCADURA 44
3.2 SONORIDADE 52
3.3 ARTICULAÇÃO 58
3.4 AFINAÇÃO 64
CONSIDERAÇÕES FINAIS 73
REFERÊNCIAS 76
APÊNDICE B – PROGRAMAS DOS RECITAIS 81
APÊNDICE C – LINKS PARA OS RECITAIS 83

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

TEATRO DA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Goiânia, 20/06/2016, 20h30

RECITAL DE QUALIFICAÇÃO

STEFÂNIA BENATTI, flauta
PAULO HENRIQUE ALMEIDA, piano

G. P. Telemann (1681 – 1767) – 12 Fantasias para flauta solo

Fantasia n.10 em Fá menor para flauta solo (1732-33)

Toru Takemitsu (1930 – 1996)

Itinerant for flute solo (1989)

Olivier Messiaen (1908 - 1992)

Le Merle Noir (1951)

Erwin Schulhoff (1894 – 1942)

Sonata para flauta e piano (1927)

I. Allegro
II. Scherzo
III. Ária
IV. Rondó – Finale

Matt Smith (b.1984)

Sonata n.2 para piccolo e piano (2006) (estreia nacional)

I. Com Moto
II. Lento
III. Vivace

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Costa – Orientador

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Profa. Dra. Sônia Ray

NOTAS DE PROGAMA

As seguintes obras foram escolhidas a fim de demonstrar a releitura de peças tradicionais do repertório de flauta no piccolo, com as adaptações técnicas necessárias e, também, demonstrar a sonoridade de algumas técnicas expandidas, peças standard do repertório do flautista e as novas possibilidades que surgem com o progresso do piccolo como instrumento solista. A preparação e apresentação desse programa oportuniza a minha vivência com o objeto da pesquisa intitulada "O estudo do piccolo pelo flautista: diferenças de abordagens técnicas com fins interpretativos", em andamento no Programa de Pós-Graduação da EMAC-UFG.

Fantasia N. 10 – Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Georg Philipp Telemann (1681-1767) compositor pertencente ao período barroco alemão, foi diretor de música em Hamburgo e grande contribuinte da música para flauta (traverso) solo. Dentre suas diversas composições as *12 Fantasias para flauta solo (1732-33)* são as de maior destaque. Essas fantasias estão compostas em dois, três, ou quatros movimentos curtos e claros. Como no termo *fantasia*, estes movimentos são livres e variados e, também, podem possuir elementos como prelúdio, recitativo, tocata e típicas danças barrocas: *alemanda, corrente, sarabanda, minueto, passepied, gavotte, bourrée, rondeau, polonaise, gigue e canarie*. A data de publicação, a escolha do instrumento e até mesmo a autoria dessas Fantasias não é determinada com certeza. Parecem ser bem apropriadas para a flauta transversal, sendo esse instrumento utilizado efetivamente por Telemann em suas outras obras e por Johann Sebastian Bach em suas Cantatas e Concertos de Brandenburgo, pela sua ressonância e projeção.

Itinerant (1989) - Toru Takemitsu (1930-1996)

A peça foi escrita em memória do artista plástico Isamu Noguchi, amigo de Takemitsu com quem partilhava o interesse sobre identidades nacionais. Esse interesse levou o compositor a combinar instrumentos tradicionais japoneses com instrumentos ocidentais - combinação essa que o levou a utilizar a flauta japonesa shakuhachi como uma referência programática na sua escrita. Muitos dos efeitos empregados em *Itinerant* são produzidos através de multifônicos e outras técnicas que tem como intenção lembrar o shakuhachi. Essa lembrança também está presente na conexão com a natureza, a economia de material melódico, o ideal artístico de concentração, sensibilidade de intérprete e ouvinte, consistindo em uma série de motivos gestuais separados por

várias durações de pausas. As frases quase nunca possuem uma relação óbvia e apresentam contrastes extremos de dinâmica e registro. Nessa peça, a música é um reflexo das tradições antigas interpretadas através de uma técnica moderna.

Le Merle Noir (1951) - Olivier Messiaen (1908-1992)

Messiaen tinha um grande interesse em ornitologia e, particularmente, no canto dos pássaros. Le Merle Noir utiliza o conceito de música programática de maneira muito pura, pois a música em si representa a melodia do canto natural dos pássaros, cuidadosamente transcrito. Escolhendo transcrever esse canto, Messiaen inspirou discussões sobre a relação existente entre a natureza e a arte e apresentou ao performer questões referentes ao equilíbrio da habilidade técnica e as emoções e imagens existentes por trás das notas escritas. Após as notas sustentadas do piano, a flauta toca uma passagem solo inspirada no canto do pássaro. O piano entra imediatamente com uma frase que é ecoada pela flauta, estendida e que depois retorna para uma seção semelhante ao início. O mesmo material proporciona a base para a seção rápida no final. A peça foi escrita após um período de pesquisas sobre o serialismo e, mesmo não sendo sua primeira peça a utilizar o canto de pássaros, foi a primeira a ser baseada inteiramente nesses sons, prenunciando suas composições futuras inspiradas mais extensamente nesses cantos como em *Oiseaux Exotiques (1955-56)* e *Catalogue d`oiseaux (1956-58).*

Sonata para Flauta e piano (1927) – Erwin Schulhoff (1894-1942)

Erwin Schulhoff era compositor e pianista tcheco, importante em sua época para o desenvolvimento da música clássica no início do século XX. Perseguido pelo regime nazista por ser judeu e por suas ideias políticas radicais, foi deportado para um campo de concentração na Bavária, onde veio a falecer um ano depois. Sua Sonata para Flauta e Piano (1927) faz parte da sua terceira fase composicional, a mais prolífica, onde mescla elementos neoclássicos, jazz e ritmos de variadas culturas. Schulhoff tinha uma facilidade particular de incorporar elementos folclóricos e ritmos de jazz com experimentos de politonalismo, fazendo com que soassem naturais aos ouvidos e isso fica claramente demonstrado em sua Sonata.

Sonata n.2 para piccolo e piano (2006) - Matt Smith (b.1984) (estreia nacional)

A Sonata n.2 do jovem compositor Matt Smith teve sua estreia em julho de 2006. Estando entre os nomes de maior destaque entre os compositores para piccolo, o flautista e compositor estudou flauta com Ian Clarke, Phillipa Davis, Sarah Newbold, Sharon Williams (piccolo) e Adam

Melvin (composição) na Guildhall School of Music and Drama. Suas obras são tocadas e, festivais e concertos e, vários países. No ano de 2013, Smith foi agraciado com o primeiro lugar na "Jan Gippo International Piccolo Competition", a principal competição de fomento à composição de obras para o instrumento, com sua peça Sonata n.3 'To the Nth Degree...'.

TEATRO DO INSTITUTO FEDERAL DE GOIÁS

INSTITUTO FEDERAL DE GOIÁS

Goiânia, 31/03/2017, 14h

RECITAL DE DEFESA

STEFÂNIA BENATTI, flauta
GUNTER BAUER, piano
EMERSON NAZARIO, violoncelo

G. P. Telemann (1681 – 1767) – 12 Fantasias para flauta solo

Fantasia n.6 em Ré menor para flauta solo (1732-33)

Mike Mower (1958 -)

Sonata para Piccolo e Piano (2002)

I. Lively
II. Gently
III. Fiery

Daniel Dorff (1956 -)

Flash! para piccolo e piano (2008)

Osvaldo Lacerda (1927 – 2011)

Sonata para Piccolo e piano (1991)

I. Esperto
II. Lento, mas não muito
III. Vivo

Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959)

Assobio a Jato para flauta e violoncelo (1950)

I. Allegro non tropo
II. Adagio
III. Vivo

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Costa – Orientador

Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa

NOTAS DE PROGRAMA

As seguintes obras foram escolhidas a fim de demonstrar peças importantes do repertório para o piccolo e a flauta, incluindo o repertório brasileiro para o instrumento. A releitura ao piccolo da obra de Telemann, originalmente tocada na flauta, é frequente entre os piccolistas e aproxima as diferenças entre os dois instrumentos. A preparação e apresentação desse programa oportuniza a minha vivência com o objeto da pesquisa intitulada "O estudo do piccolo pelo flautista: diferenças de abordagens técnicas com fins interpretativos", concluída no Programa de Pós-Graduação da EMAC-UFG.

Fantasia N. 6 – Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Georg Philipp Telemann (1681-1767) compositor pertencente ao período barroco alemão, foi diretor de música em Hamburgo e grande contribuinte da música para flauta (traverso) solo. Dentre suas diversas composições as *12 Fantasias para flauta solo (1732-33)* são as de maior destaque. Essas fantasias estão compostas em dois, três, ou quatros movimentos curtos e claros. Como no termo *fantasia*, estes movimentos são livres e variados e, também, podem possuir elementos como prelúdio, recitativo, tocata e típicas danças barrocas: *alemanda, corrente, sarabanda, minueto, passepied, gavotte, bourrée, rondeau, polonaise, gigue e canarie*. A data de publicação, a escolha do instrumento e até mesmo a autoria dessas Fantasias não é determinada com certeza. Parecem ser bem apropriadas para a flauta transversal, sendo esse instrumento utilizado efetivamente por Telemann em suas outras obras e por Johann Sebastian Bach em suas Cantatas e Concertos de Brandenburgo, pela sua ressonância e projeção. Como essas *Fantasias* possuem a mesma extensão de registro, isso possibilita a sua execução ao piccolo. A delicadeza da escrita explora diversas nuances e articulações em movimentos rápidos e lentos, o que possibilita um trabalho muito minucioso em explorar diferentes vertentes do instrumento.

Sonata para Piccolo e Piano – Mike Mower (1958 -)

Segundo o próprio compositor, quando foi chamado para escrever uma sonata para piccolo e piano, não ficou muito entusiasmado com a ideia. Mas, ao longo de suas pesquisas, percebeu um grande potencial no instrumento. Ao escrever a *Sonata para piccolo e piano*, estava muito consciente em mostrar o verdadeiro potencial do instrumento, tal como seu som amadeirado e etéreo no registro agudo e seu registro médio doce e lírico. No início do primeiro movimento, a agilidade e fluidez no registro grave do piccolo progressivamente se transformam em um jazz, onde

o *swing* está por conta dos *slaps* das chaves do piccolo (ato de bater com os dedos nas chaves) e em percutir a tampa do piano. O segundo movimento concentra-se no registro grave do instrumento, com o piano assumindo a liderança em um solo quase improvisado, com harmonias jazzísticas. No terceiro movimento, o piano incorpora uma linha do baixo enquanto o piccolo alterna em passagens de escalas muitíssimo rápidas.

Flash! – Daniel Dorff (1956 -)

O compositor americano Daniel Dorff está no repertório de muitas orquestras e grandes instrumentistas, como Sir James Galway e Marc-André Hamelin. A peça *Flash!,* escrita em 2008 a pedido da piccolista Kate Prestia-Schaub foi vencedora do *International Piccolo Symposium´s Composition Competition,* da *National Flute Association*, nos Estados Unidos. Dorff é saxofonista e clarinetista, e seu estilo composicional é remanescente da escola de composição francesa. Influenciado pelo rock dos anos 70 e pelo jazz, o compositor foi aluno, dentre muitos grandes nomes, de George Crumb. A peça apresenta um motivo rítmico que a unifica, muitas tercinas arpejadas ascendentes e descendentes, explorando a escrita do piccolo de forma "profunda e humorística", segundo o próprio compositor.

Sonata para Piccolo e Piano – Osvaldo Lacerda (1927 – 2011)

A *Sonata para Piccolo e Piano,* do compositor brasileiro Osvaldo Lacerda (1927-2011), foi escrita em 1991 e é uma das poucas obras para piccolo do repertório brasileiro. A Sonata possui três movimentos e conta com muitos elementos da música popular brasileira, numa grande busca do compositor em fazer a junção do erudito com o popular, explorando diversas nuances do instrumento e remetendo o ouvinte a canções populares e ritmos conhecidos. Lacerda escreveu também o *Concerto para piccolo e orquestra de cordas* (1980) e *Duas Peças para Piccolo Solo* (2011).

Assobio a Jato – Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959)

Um dos grandes compositores e porta-vozes da música brasileira, Villa-Lobos utilizou-se de diversas influências, desde a música popular, canções folclóricas, música de cinema etc. para construir uma voz nacionalista em suas composições. O virtuosismo dos instrumentos é característica marcante na obra *Assobio a Jato,* de Heitor Villa-Lobos. Foi escrita em 1950, ano prolífico na carreira do compositor que, no mesmo ano, compôs oito de suas sinfonias e doze de seus quartetos de cordas. No primeiro movimento, a flauta e o violoncelo alternam o papel de

protagonista em uma melodia com nuances de música popular e o segundo movimento é lento e lírico. No terceiro movimento, o efeito pedido pelo compositor dá o nome à obra onde, para produzi-lo, o flautista sopra diretamente dentro do tubo, com muita força, provocando o “assobio a jato”.

PARTE B – ARTIGO

ESTUDO DO PICCOLO PELO FLAUTISTA:
Diferenças de abordagens técnicas com fins interpretativos.

INTRODUÇÃO

O piccolo, segundo a piccolista americana Therese Wacker (2000, p. 13), era usado em pequenas passagens, desde Haendel, Rameau, Bach e Mozart. Como instrumento integrante do quadro orquestral, de acordo Wacker (2000, p.14), a partir do século XIX com Ludwig van Beethoven, passa a fazer efetivamente parte do conjunto nas suas sinfonias 5, 6 e 9 e na abertura *Egmont*. Já nas obras de Rossini, o piccolo foi explorado em passagens que são consideradas excertos orquestrais importantes ao repertório como trechos de *Semiramide* e de *La scala di Seta,* fazendo uso do instrumento em grande parte de suas óperas. Até então, como afirma Wacker, a intenção de sua utilização era a de aumentar o volume sonoro das passagens orquestrais ou incorporar elementos militares[1]. Posteriormente, compositores como Hector Berlioz em sua *Sinfonia Fantástica*, Piotr Ilitch Tchaikovsky em suas sinfonias 4, 5 e 6 e Nikolai Rimsky-Korsakov em *Scheherazade,* passam a ampliar a sua utilização em solos e passagens melódicas. O piccolo continuou se desenvolvendo (no repertório e no instrumento) durante o século XX (WACKER, 2000) e, entre os compositores que exploraram largamente o instrumento estão Maurice Ravel, Gustav Mahler e Dmitri Shostakovich. Este último é um exemplo de grande versatilidade no uso do piccolo, que está presente em quase todas as suas sinfonias e destaca-se pelo uso do instrumento em solos, desde lentos e melódicos até solos rápidos, extremamente técnicos na terceira oitava (o que seriam a extensão das notas ré 3 a ré 4) – região do instrumento que exige um maior controle do ar, da sonoridade e da digitação. Essa flexibilidade no uso do instrumento fez do compositor um dos mais importantes para o repertório do piccolo em Orquestra.

Desde então o piccolo ganhou cada vez mais espaço e, no século XX, saiu da cadeira da orquestra e ocupou os palcos, também, como solista e camerista. Gradualmente, o estudo do instrumento vem ganhando importância e espaço nas grades de conservatórios e universidades ao redor do mundo. Atualmente, reconhecemos os grandes piccolistas (aqueles profissionais especializados na performance do instrumento) e aprendemos com suas experiências. Alguns métodos foram escritos especificamente para o instrumento, como é o caso do *The Mazzanti Method* (2011), do piccolista italiano Nicola Mazzanti, *Exercises pour le petite flute* (1999), do francês Jean-Louis Beaumadier, *The Piccolo Study Book* (1998) da norte-americana Patricia Morris entre outros.

[1] Por sua própria história, o piccolo se desenvolveu, a princípio, como um instrumento militar, sempre acompanhado de percussão ou bandas militares.

Os profissionais do piccolo relatam, em sua maioria, que o início de seu estudo musical ocorreu com a flauta. Ela foi a base de toda a técnica para a performance do piccolo. Tendo como fonte a revista americana *Flute Talk*, cito alguns nomes de piccolistas que atuam em Orquestras de referência nos Estados Unidos, e suas experiências relatadas: a piccolista da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque desde 1979, Mindy Kaufmann, iniciou seus estudos na flauta transversal e somente começou a estudar piccolo anos depois para uma audição na Orquestra Filarmônica de Rochester. Antes de ocupar a vaga de segunda flauta/piccolo nessa Orquestra, Mindy foi flautista da Filarmônica de Rochester e da Sinfônica de Milwaukee (novembro, 2008); Cynthia Myers, piccolista da Orquestra Sinfônica de Boston, diz que suas habilidades no piccolo são fruto da boa base que ela teve no estudo da flauta. Seu contato com o piccolo aconteceu com o surgimento de uma vaga de emprego na Orquestra Sinfônica da Carolina do Norte e seu primeiro emprego como piccolista foi na Sinfônica de Houston. Antes, Myers já havia trabalhado como primeira flauta em outras orquestras norte-americanas (janeiro, 2013); Mary Kay Fink, piccolista da Orquestra de Cleveland desde os anos 90, relata que seu primeiro trabalho profissional em orquestra foi tocando segunda flauta/piccolo na Orquestra Sinfônica de New Jersey (dezembro, 2014); William Hebert, renomado professor norte-americano de piccolo, iniciou seus estudos com a flauta, mas sempre teve uma paixão especial pelo piccolo. Sua primeira audição para uma orquestra profissional foi para uma vaga de piccolo na Orquestra Sinfônica de Cleveland (maio, 2012); Jan Gippo, um dos principais nomes quando se fala em piccolo, também iniciou seus estudos com a flauta, tendo contato com o piccolo anos mais tarde, para um concerto de premiação de um concurso com a Orquestra Sinfônica de São Francisco, no Concord Pavillion (outubro, 1991).

Vemos, por meio dessas experiências relatadas, que o contato do flautista com o piccolo é quase sempre gerado pela necessidade de tocar-se o instrumento em uma audição de orquestra. Todos os profissionais citados contam que ao se depararem com a necessidade de tocar piccolo para uma audição, procuraram profissionais que estudavam o instrumento ou, por aprendizado próprio, descobriram as adaptações necessárias para tocá-lo. Relatam ter notado diferenças e realizado adaptações na performance do piccolo em relação à flauta. Isso se confirma no relato do professor William Herbert, famoso formador dos principais piccolistas americanos, (2012):

> Geralmente, alguém que é colocado de semana em semana em um lugar para tocar os dois instrumentos precisa praticar os dois de uma maneira sistemática. Eu geralmente recebo ligações de estudantes que querem uma rápida aula por causa da proximidade de um teste de piccolo em uma orquestra. Eles começam a tocar piccolo somente duas semanas antes

> do teste e se surpreendem do porquê não podem competir. É um processo contínuo. (p.10)[2] (tradução minha)

Concordo com essa afirmação sobre a importância de um estudo individual do instrumento. Ela pode ser reconhecida nos relatos dos principais instrumentistas e, segundo essas informações, seria um engano não nos aprofundarmos em algumas características particulares da execução do piccolo

Podemos conferir mais um relato sobre essa experiência, da piccolista americana Mindy Kaufmann (2008):

> Nessa época, eu tinha uma experiência limitada e mal podia tocar o instrumento. Eu estudava muito e finalmente consegui tocar as notas e vencer a audição. Eu fui inspirada também por uma colega de classe, Dan Gerhard que soava muito bem ao piccolo. Eu não penso em mim como uma especialista no piccolo, mas, simplesmente, uma flautista que toca piccolo. (p.32)[3]. (tradução minha)

Com esse relato, podemos concluir que Mindy entende que sua preparação no piccolo foi insuficiente para se considerar como uma especialista no instrumento.

Diante desse contexto, primeiramente, precisei investigar quais as diferenças mais relevantes na performance do instrumento, sob parâmetros técnico-interpretativos, para poder investigar a necessidade de um estudo específico do piccolo, paralelo ao estudo da flauta. Essa investigação levantou os seguintes questionamentos: Qual a real necessidade de um estudo específico do instrumento para sua performance? Quais são as diferenças de abordagens existentes entre o piccolo e a flauta?

O objetivo deste trabalho é investigar a necessidade e os efeitos de um estudo específico do piccolo paralelo à flauta. O panorama do estudo do piccolo atualmente está mudando e passando a ser cada vez mais específico. Procuram-se profissionais que estejam aptos a tocar o instrumento com refinamento, não só em orquestras, mas em recitais de música de câmara e como solista. Para isso, temos uma expansão e um maior reconhecimento sobre os métodos e técnicas específicas do instrumento, não sendo mais tratado como um instrumento auxiliar.

---

[2]Entrevista de William Herbert para Cynthia Ellis, publicada na Flute Talk Magazine em maio de 2012: *"In general, someone who might be put on the spot from week to week to play either instrument should practice both instruments in a systematic fashion. I often get calls from former students who want a brush-up lesson because of an upcoming piccolo audition for some orchestra. They start practicing piccolo only two weeks before they arrive and wonder why they can't compete. It's got to be an ongoing process."*

[3]Entrevista de Mindy Kaufmann para Cynthia Ellis, publicada na Flute Talk Magazine em novembro de 2008: *"At that time, I had very limited experience and could barely play the instrument. I worked very hard and finally managed to get the notes out and win the audition. I was also inspired by an Eastman classmate, Dan Gerhard, who sounded fantastic on piccolo. I don't really think of myself as a piccolo specialist, but simply as a flutist who plays the piccolo."*

Sobre o estado da arte atualmente no Brasil, temos um trabalho de pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais que trata sobre o piccolo. O trabalho é a dissertação de mestrado de Júlia Donley e seu título é "Trechos Orquestrais para Piccolo: o repertório sinfônico de Villa-Lobos", sob orientação de Maurício Freire, pela UFMG. Não foi encontrado mais nenhum material entre teses, dissertações e trabalhos de conclusão de curso que tratassem do assunto nas bases de dados de pesquisa brasileiras.

O tema piccolo, no Brasil, ainda não é amplamente pesquisado e os trabalhos encontrados na área da performance focam a flauta. Portanto, não encontrei referências ao tema nas publicações brasileiras de periódicos como HODIE, PER MUSI e OPUS. Isso ocorre de uma maneira diferente nos Estados Unidos, que possuem um grande número de teses, dissertações e artigos frequentes nas revistas sobre flauta, mostrando que o tema é discutido e difundido no meio acadêmico. Podemos citar Therese Wacker, Christine Erlander Beard, entre outros, que possuem trabalhos publicados sobre o assunto. A *The Flute Talk Magazine*, publicação mensal da *National Flute Association* dos Estados Unidos, dedica uma coluna de sua revista ao piccolo. Lá são abordados temas que abrangem desde o piccolista profissional até estudos e curiosidades sobre o instrumento, seu repertório e sua história. Existem também livros-textos de flauta como por exemplo *The Flute* de Ardal Powell ou *The Flute Book* de Nancy Toff, que tratam da contextualização histórica do instrumento, mas com o foco para a flauta.

Pesquisando nos periódicos da Associação Brasileira de Flautistas, encontrei um artigo que fazia referência ao piccolo. O artigo é de autoria do flautista Marcos C. Kiehl e intitulado *"*Conhecendo melhor o piccolo*"* (2001). A partir do ano de 2007, a Associação Brasileira de Flautistas deu início aos Eventos Científicos da ABRAF, simultâneos aos festivais de flauta da Associação. Nos Anais dos Eventos Científicos da Associação Brasileira de Flautistas, foi encontrado um artigo, publicado no Iº Evento Científico pelo flautista e professor do Instituto Nacional de Música da Costa Rica, Gabriel Goñi. O artigo, em espanhol, é intitulado *"Repertorio para el flautín desde el período barroco hasta el siglo XX"*.

Para alcançar o objetivo proposto, utilizei da pesquisa bibliográfica e experimental, resultando em um auto relato dos meus procedimentos de estudo ao piccolo e a flauta, conforme explicados no Capítulo 3 do presente trabalho. A reflexão sobre a minha experiência foi realizada à luz dos conceitos teóricos dos parâmetros de abordagem a esses instrumentos. Como primeira etapa, realizei um levantamento bibliográfico a respeito dos métodos e artigos científicos existentes

sobre o instrumento. O levantamento dos métodos possibilitou avaliar as abordagens e comparar, posteriormente, os materiais existentes para o ensino da flauta e do piccolo.

Como consequência da pesquisa bibliográfica, selecionei métodos amplamente utilizados no Brasil e no exterior para o ensino da flauta e do piccolo. Uma análise desses métodos me levou a definir os seguintes parâmetros para a comparação, dado ao fato de demonstrarem as diferenças mais relevantes entre os dois instrumentos, quais sejam: embocadura, sonoridade, articulação e afinação. Os métodos selecionados foram: "*Méthode Complète de flûte"* (1923) de Taffanel e Gaubert, e "*De La Sonorité*" (1934) de Marcel Moyse, ambos para flauta e "*Daily Exercises for Piccolo*" (2011) de Nicola Mazzanti e *"Practice Book for the piccolo"* (1988) de Patricia Morris e Trevor Wye. Eventualmente utilizei outros exercícios ou métodos como foi o caso do exercício de flexibilidade, de James Galway, e o livro *La Technique D´Embouchure* de Phillippe Bernold.

Ao mesmo tempo que investiguei os parâmetros citados acima, selecionei excertos de obras escolhidas com o intuito de testar os conhecimentos teóricos levantados no presente trabalho, subsidiando as discussões. Os excertos foram selecionados de forma a abranger diferentes estilos e períodos musicais, incluindo uma obra brasileira, contemplando diversas dificuldades do instrumento. Obras selecionadas: *Fantasia n.6* (1732-33), de Georg Philipp Telemann (1681 – 1767)), *Flash!* (2008), de Daniel Dorff (1956 -) e a *Sonata para piccolo e piano* (1991), de Osvaldo Lacerda (1927 – 2011). O primeiro recital realizado durante o curso contemplou obras de flauta e de piccolo que possibilitaram a minha reflexão sobre a prática, norteando as escolhas dos tópicos e a seleção das obras para pesquisa. O recital de defesa apresenta as obras selecionadas como resultado desse estudo.

Este trabalho está organizado nas seguintes partes: O desenvolvimento do instrumento, no qual apresento um pouco da origem e da trajetória do piccolo até os dias atuais e sua evolução comparada à flauta; Parâmetros de diferenças entre o piccolo e a flauta, onde realizo uma conceituação dos parâmetros de diferenças, que são - embocadura, sonoridade, articulação e afinação - utilizados para nortear a pesquisa e, posteriormente, a forma do estudo ao piccolo; Aplicação no estudo, organizada de acordo com os parâmetros em que, discorrendo sobre cada desafio técnico-interpretativo, escolhi exercícios direcionados a cada um deles, explicando seus objetivos, sua prática e seus resultados de estudo. Após isso, a partir de excertos selecionados das obras citadas acima que contemplassem cada dificuldade, discorri sobre o processo de estudo e seus resultados para a interpretação.

1. O DESENVOLVIMENTO DO INSTRUMENTO

A história do piccolo se confunde um pouco com a história da flauta transversal, e é por esse motivo que muitos dos intérpretes não possuem um conhecimento aprofundado sobre suas origens. Tratar o piccolo como sendo uma "pequena flauta" é um conhecimento vago diante das informações que temos a seu respeito. Logicamente, a história e a construção das flautas e flautins caminham juntas, mas cada uma delas possui suas particularidades e suas origens. Sua identidade musical, sua história de construção e sua história social, diferem das histórias sobre a flauta transversal.

De acordo com Therese Wacker (2000) em seu trabalho de doutorado, o piccolo, assim como a flauta transversal, tem sua origem nas flautas antigas de diversos tamanhos feitas de pedaços de ossos ou pedaços de bambu. Essas flautas não possuíam chaves, somente furos e suas tonalidades eram de acordo com a furação do material e comprimento do tubo. A descoberta mais recente, ainda segundo a autora, é de seis flautas completas, como as citadas acima, encontradas na província de Henan na China, do período neolítico datadas de 7 a 9 mil anos.

Havia diversos instrumentos que eram chamados de flautas: algumas tocadas verticalmente passaram a ser conhecidas como flautas doces, enquanto as tocadas de lado passaram a ser conhecidas como flautas transversais. Segundo Sávio Araújo (1999), a ênfase na música instrumental do período Barroco fez com que houvesse uma melhora na construção dos instrumentos. Uma tessitura mais ampla e um contraste dinâmico mais distinto exigiram uma maior flexibilidade do instrumento, e a flauta doce (*recorder*) não servia mais para essas funções. A flauta transversal, com maior tessitura e sonoridade mais brilhante tomaria o seu lugar nas orquestras e formações, mas passaria por muitas modificações para atender as exigências da música do período. A principal personagem responsável por mudanças na flauta foi o francês Jean Hotteterre (1648-1732). Foi ele o responsável pela adição da primeira chave no instrumento e pela modificação no tubo - de cilíndrico para cônico. Essa flauta, conhecida como traverso, é a origem da flauta transversal moderna. Ao mesmo tempo que o traverso evolui, adaptando-se às necessidades das salas de concerto e do repertório, tornando-se o que atualmente conhecemos por flauta transversal, o *fife*[4] transforma-se e adapta-se às necessidades e dá origem ao piccolo.

[4] O nome em inglês é *fife*. No Brasil, o instrumento, com o nome de *pife* (ou *pífano)* feitos de bambu ou madeira, quase sempre não desmontável e sem chaves, é utilizado em festas populares e são marca da tradição e cultura nordestina. Segundo o *The New Grove Dictionary*, (2002, p. 787 – vol.8) "There is a fife and drum tradition in Caruarú, Brazil(…)". O *fife* em questão é um instrumento que possui algumas chaves e anéis de metal em suas extremidades.

Segundo o piccolista Jan Gippo (1991, p. 32), em seu artigo para a revista *Flute Talk*, da *American National Flute Association,* as flautas transversais foram se desenvolvendo e as flautas mais agudas eram chamadas de *fifes,* construídos mais rudemente do que os instrumentos maiores. Segundo Wacker (2000), dentre os instrumentos antigos, podemos apontar um que mais se aproxima das características do piccolo moderno e que pode ter sido seu antecessor: o *Fife*. Em sua história social, o *fife* era utilizado principalmente como um instrumento militar. Nos trabalhos encontrados que relatam a história do piccolo, descrições sobre a utilização do *fife* em bandas militares é muito recorrente e, segundo Gippo (1991, p. 32), a Suíça no século XVI formou um corpo militar de *fifes* e percussão para fins militares que serviu na Batalha de Marignano em 1515. O *fife* era uma flauta cilíndrica, com seis furos e anéis de metal em suas extremidades. Um dos fatos que fazem Wacker acreditar no possível desenvolvimento do *fife* até o piccolo como conhecemos atualmente é um texto publicado no tratado intitulado *Orchesographie* de 1589, de Thoinot Arbeau. Nesse texto, o autor descreve como o som penetrante do *fife* sobressai à textura dos instrumentos de percussão, remetendo-nos diretamente ao piccolo moderno e a sua relação sonora com a orquestra. Atualmente, o *fife* ainda existe em sua forma original, independente do piccolo.

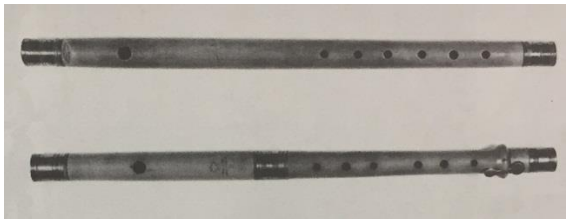


Figura 1: Fife em Bb, século 19 (acima); Fife em Bb com uma chave, Londres, 1820 (Museu Horniman, Londres)
Fonte: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 8, p. 78

No período Barroco começam a surgir pequenas flautas transversas com a adição de chaves, o que demarca o início de um instrumento que pode ser futuramente denominado piccolo, independente do *fife*. "A história das flautas pequenas é muito parecida com as do instrumento normal, em dó, salvo que, geralmente, cada fase pareceu vir um pouco mais tarde. "[5] (minha tradução - BATE, 1979 apud DOUMBOURIAN-EBY, 1991, p. 13).

Segundo Nancy Nourse (2012, p. 21), Michel Corrette em seu *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière (1735)*, menciona que pequenas flautas transversais em oitavas eram tocadas nessa época em Paris. Havia, realmente, repertório que sustentava essa

[5] "The history of the smaller flutes is much the same as that of the normal C instrument save that in general each phase seems to have come just a little later."

informação como na ópera de Jean-Philippe Rameau, *Les Indes Galantes*, de 1735 e em Jean Fery Rebel em seu ballet *Les Elements*. Ambos incluíram duas pequenas flautas em alguns movimentos de suas obras. Esses instrumentos, ainda segundo Nourse, eram pequenas versões das flautas barrocas de uma chave, algo que poderíamos pensar como "pequeno traverso". Essas *petites flûtes* continuaram sendo populares nas mãos dos compositores da ópera francesa por mais de um século, devido a suas cores brilhantes e notável presença. Somente após muito tempo o instrumento passou a ser identificado pelas palavras italianas "*piccolo*", "*flautino*" ou "*ottavino*".

A palavra *piccolo*, em italiano, nada mais é do que pequeno. Esse termo, segundo Nancy Nourse (2012, p. 21), foi usado na história para descrever vários tipos de pequenos instrumentos, como é o caso do violino piccolo, violoncelo piccolo, clarinete piccolo, trompete piccolo e, também, flauta piccolo. Segundo o dicionário *Grove Music Online* "o termo 'flauto' ou seu equivalente, sem um modificador, quase sempre se referia à flauta doce(...). Similarmente '*flautino*' ou '*flauto piccolo*' referia-se à uma pequena flauta doce"(tradução minha). Na música do século XVI a XVIII, o nome dos instrumentos não são os mesmos que conhecemos. No século 18, segundo o *The New Grove Dictionary*, "petite flûte" ou flautino poderiam indicar um *flageolet* ou uma pequena flauta doce, então não ficava claro qual instrumento o compositor tinha em mente. Com o piccolo não é muito diferente: em Haendel, *flauto piccolo* e *flageolet* referiam-se a tipos de flauta doce e o *fife* era uma flauta transversal com corpo cilíndrico e sem chaves, como já citado anteriormente.

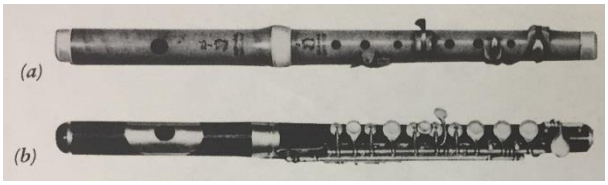


Figura 2: Flautins: (a) com 4 chaves, de John Köhler, Londres, 1800-1810; (b) Sistema Boehm de 1847, de Jérome Thibouville, Paris, século 19 (Museu Horniman, Londres)
Fonte: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 9, p. 32

Dombourian-Eby (1991), em seu artigo para *The Flutist Quarterly* ressalta datas importantes na história do piccolo. Em suas pesquisas, levanta que o instrumento que possuía uma chave estava presente em tratados datados do ano de 1772 e foi utilizado (inclusive em Beethoven e Rossini) até o registro em catálogo do ano de 1824, onde começam a aparecer os instrumentos de seis chaves no sistema antigo. No ano de 1850 aparecem evidências dos primeiros flautins feitos no Sistema Boehm, provavelmente com corpos cilíndricos. Os flautins com corpos cônicos surgem em catálogos de, provavelmente, 1870. Berlioz, em 1843, fala sobre o piccolo de múltiplas chaves

em seu tratado de orquestração e, no tratado de François-Auguste Gevaert em 1885, o piccolo já é tratado como feito no sistema Boehm. De 1900 em diante, temos a permanência de ambos os flautins, cônicos e cilíndricos.

Sobre a evolução do piccolo como conhecemos atualmente, segundo as pesquisas de Dombourian-Eby, os instrumentos do sistema antigo de chaves pouco diferem, com relação à qualidade de som, dos instrumentos de mecanismo Boehm. Por isso, muitos performers não se sentiam incentivados a trocar o instrumento por um mecanismo Boehm, já que não havia uma grande diferença de timbre, pouco ganho com afinação e um sistema de dedilhados muito diferente. Portanto, não era raro escolherem tocar com os flautins do sistema antigo e o piccolo com o sistema Boehm acabou por demorar muito mais tempo do que a flauta transversal para ser aceito. Ainda segundo as pesquisas da autora, Galpin credita a Tromlitz a criação do piccolo de múltiplas chaves em 1791 mas Michael Janusch, professor no conservatório de Praga, disse que ele foi o inventor no ano de 1824. Segundo Janusch (1824, apud DOMBOURIAN-EBY, 1991, p. 14):

> Seria atrativo fazer os flautins na orquestra geralmente mais funcional fazendo-os com chaves similares [do que a das flautas de seis chaves], e então os intérpretes praticariam com esses instrumentos modificados para serem capazes de executar movimentos em tonalidades mais distantes (…).[6](tradução minha)

O corpo cônico com cabeça cilíndrica, segundo Doumbourian-Eby (1991), foi uma criação de Mr. Thomas Mollenhauer, grande conhecedor das regras da acústica, que foi sugerido pelo próprio Boehm como seu sucessor nos experimentos e adaptações do piccolo ao seu sistema. Vendo a ineficácia do corpo cilíndrico nas notas agudas, Mollenhauer optou por experimentar o corpo cônico e, para sua surpresa, funcionou.

[6] "It would be desirable to make the piccolo flute in orchestras generally more useful by providing them with similar Keys [to those of the six-keyed flute], and that the players practice with these modified instruments in order to be able to perform movements in more distant keys(…)."

2. DIFERENÇAS DE ABORDAGENS TÉCNICAS ENTRE O PICCOLO E A FLAUTA

Para definir as diferenças na execução do piccolo e da flauta, selecionei parâmetros evidenciados em dois métodos de flauta (Taffanel e Gaubert; e Moyse) e dois métodos de piccolo (Mazzanti e Morris/Wye) reconhecidos internacionalmente para o ensino dos instrumentos. Os parâmetros que serão analisados são: embocadura, sonoridade, articulação e afinação.

A escolha dos métodos definiu-se por sua relevância no ensino da flauta e do piccolo. O *Methode de Flûte* de Taffanel e Gaubert é um dos mais utilizados por professores e estudantes de flauta sendo, até o presente momento, um dos métodos mais completos sobre o instrumento. Seu conteúdo abrange desde exercícios de iniciação da flauta, postura, embocadura, dedilhado, até importantes seções de exercícios diários – usados como base no estudo da flauta. O método *De la Sonoritè*, do flautista Marcel Moyse, é utilizado para o estudo de sonoridade. Seu primeiro exercício, baseado em escalas cromáticas, de tons inteiros, acordes aumentados e diminutos, é um dos exercícios de sonoridade mais executados entre os flautistas, estudantes e profissionais. Devido à relevância desse método no estudo de sonoridade, o incluí na pesquisa tanto como um método de estudo de flauta quanto de piccolo, guardadas as devidas particularidades de cada instrumento.

Os métodos de piccolo seguiram a mesma preocupação na relevância no ensino e na riqueza de detalhes sobre o instrumento. O *The Mazzanti Method,* escrito pelo piccolista Nicola Mazzanti, possui relevância por ser atual e dedicado exclusivamente ao ensino do piccolo, colocando-o como um instrumento independente, atentando para suas características específicas. É um livro que abrange sonoridade, embocadura, articulação, afinação e repertório exclusivamente para o instrumento não necessitando, para isso, compará-lo com a flauta. Ao tratar o piccolo como um instrumento independente da flauta, o método ganha destaque por ser completo, sendo nessa pesquisa comparado ao método Taffanel e Gaubert para flauta. O método *Practice Book for the Piccolo,* de Patricia Morris e Trevor Wye foi escolhido por ser um método que abrange diversos aspectos como sonoridade, articulação, afinação e excertos orquestrais, utilizados muitas vezes como exemplos de estudo de técnica. Mas, em seu prefácio, acaba não sendo tão incisivo quanto o livro de Mazzanti sobre a independência do piccolo, aproximando-o assim, da flauta transversal.

2.1 EMBOCADURA

A embocadura nos instrumentos de sopro em geral, segundo Henrique Autran Dourado em seu Dicionário de Termos e Expressões da Música (2004, p. 118), é a maneira de posicionar os

lábios no bocal para a produção de som. O *The New Harvard Dictionary of music* (1986, p. 284) complementa essa informação explicando como a posição dos lábios, músculos faciais e mandíbulas na performance de instrumentos de sopro também se relacionam com a embocadura. Segundo o Dicionário Grove de Música, a embocadura do flautista controla e direciona o jato de ar que atinge a extremidade da embocadura no ângulo, formato, volume e velocidade corretos para produzir o resultado desejado. Também caracteriza embocadura como a combinação, durante a performance de um instrumento de sopro, entre o mecanismo de suporte e controle de ar: "essa combinação depende da facilidade com que o instrumentista é capaz de soprar o instrumento, a posição do bocal, a qualidade do som produzido, o conforto e o potencial da embocadura do intérprete"[7] (1994, p. 297, tradução minha). Além disso, inclui os lábios, os dentes e a cavidade oral na formação da embocadura, podendo ser controlada e modificada e que qualquer inadequação ou excesso desses elementos forçam a embocadura a compensar, causando estiramentos e diminuindo a resistência.

Segundo Cynthia Ellis (2014), todos os flautistas que decidem se especializar no piccolo, precisarão aprender uma técnica um pouco diferente para a embocadura do instrumento. Segundo a autora, a principal diferença entre a embocadura da flauta e do piccolo é o tamanho do orifício do porta-lábio. O piccolo é menor do que a flauta, por isso, a embocadura tem que ser ajustada de maneira diferente, numa posição apropriada para obter a mesma qualidade sonora no piccolo. Jennifer Bouton Schaub (2014), concordando com as afirmações de Cynthia relata que há, certamente, algumas diferenças entre os dois instrumentos e saber realizar a troca confortavelmente entre os dois leva tempo. Ainda segundo a autora, os mesmos métodos aplicados para obter-se um som grande, ressonante, puro, polido, escuro ou brilhante etc, pode ser aplicado ao piccolo, atentando-se ao seu tamanho apropriado. A autora, assim como Ellis, relata que tudo passa por uma adaptação ao tamanho do instrumento e a uma embocadura que seja apropriada ao tamanho do piccolo.

A piccolista Patricia Morris e o flautista Trevor Wye no método *Practice Book for the Piccolo*, aproximam as características da flauta e do piccolo na intenção de facilitar seu aprendizado por flautistas. Dessa maneira, o método contém informações que auxiliam o flautista a familiarizar-se com os "pequenos ajustes" necessários para transferir a embocadura da flauta para

[7] "On both of these structural schemes depend the ease with which the player is able to blow the instrument, the position in which the mouthpiece is placed, the quality of tone produced, the player´s 'embochure comfort' and 'embochure potential'.

o piccolo. Em um outro livro de Patricia Morris, intitulado *The Piccolo Study Book*, a autora utiliza a mesma aproximação para, com estudos originalmente escritos para a flauta, alguns transpostos e com marcações de dinâmica e articulação alteradas, estimular o aprendizado do piccolo.

Desejei mostrar com o presente trabalho que esses ajustes não são, de fato, tão pequenos como descrito pelos autores. Entretanto, é necessário ressaltar essas diferenças. O primeiro ajuste é com a relação entre o apoio e a embocadura. Até aqui vamos nos ater somente a embocadura: os autores descrevem que tudo é mais compacto no piccolo do que na flauta. Ainda sobre essa diferença, relata-se que quando experimentamos qualquer outra flauta, como as flautas transversais em Sol ou flautas baixo, os primeiros minutos são frustrantes pois tentamos tocar da mesma maneira que a flauta em Dó. O flautista que deseja tocar piccolo também necessita encontrar uma posição correta do instrumento em seus lábios.

O piccolista Nicola Mazzanti, em seu *Mazzanti Method*, (p. 3 e 4) destaca que no estudo do instrumento, não é necessário comprimir forçadamente a embocadura (utiliza-se da palavra *flatten*) pois, dessa maneira, o espaço da cavidade oral é reduzido. Ainda segundo Mazzanti, não há um ponto de contato fixo do piccolo na embocadura, pois o tamanho dos lábios influencia consideravelmente, assim como não há um ponto exato de contato na flauta. Então, primeiramente, cabe ao piccolista investigar qual o melhor lugar que coincide com a sua anatomia para a melhor posição da embocadura do piccolo. O autor sugere que, na maioria das vezes, o lugar fique um pouco *acima* do ponto de contato da flauta. Dessa maneira, a diferença na qualidade sonora, embora sutil, é perceptível. Mazzanti escreve que o piccolo é mais sensível a mudanças sutis de embocadura e apoio do que a flauta e essas mudanças causam muitas diferenças de afinação e qualidade do sonora. Esse ponto de contato um pouco acima do ponto de contato da flauta também é evidenciado por Cynthia Ellis, em seu artigo *Embouchure Tips for flexibility and endurance,* na Revista *Flute Talk* em sua edição de abril de 2014, p.32. No artigo, a autora sugere colocar o piccolo um pouco mais acima do lábio inferior como é habitual na flauta, devido ao tamanho menor do instrumento. Sendo uma extensão da flauta, os registros médio e grave do piccolo devem ser pensados como os registros médio e agudo da flauta, respectivamente. Segundo Ellis (abril de 2014):

> Eu descobri que meus lábios estão colocados um pouco mais acima do que na minha embocadura na flauta, o que dá ao ar a exata sustentação para alcançar a parede do orifício

> da embocadura. O orifício menor do piccolo demanda um maior ângulo para o ar. (p.32)[8](tradução minha)

Logo acima, falamos sobre o ajuste citado no método de Morris e Wye entre apoio e embocadura. Para falar sobre embocadura no piccolo e na flauta temos que falar sobre o apoio. Todos os flautistas, desde sua inicialização, têm total consciência de que o apoio respiratório adequado sempre deve ser mantido, estabilizando assim a coluna de ar. Um bom apoio leva à uma maior pressão possibilitando tocar com uma grande ressonância e uma embocadura flexível. Essa afirmação é verdadeira também para o piccolo e, segundo Mazzanti, tocar sem um suporte respiratório correto é um grande problema. Ainda seguindo essa mesma linha, Morris e Wye descrevem que enquanto para a flauta é necessário uma embocadura mais relaxada com o mínimo de pressão e uma grande abertura entre os lábios, o piccolo necessita de uma menor abertura e de um pouco mais de pressão pois a velocidade do ar necessita ser mais rápida.

Então, segundo as diferenças e os ajustes entre os dois instrumentos relatados acima, podemos entender a necessidade de estudos específicos de embocadura para o piccolo. De acordo com os dois métodos para piccolo *The Mazzanti Method* e *The Piccolo Study Book,* os exercícios de flexibilidade, observando as diferenças citadas acima, têm grande importância na formação ou adaptação de uma embocadura correta no instrumento. Isso inclui exercícios de grandes intervalos, variações de dinâmica, variações de timbre e afinação no instrumento.

2.2 SONORIDADE

O verbete sonoridade não aparece com muita frequência nos dicionários musicais. Suas descrições são superficiais e, em alguns livros, inexistentes. Segundo Dourado (2004, p. 311), sonoridade é uma das qualidades do som geralmente empregadas com relação à intensidade e ao timbre. No *The New Harvard Dictionary* (1993, p. 771), o termo é descrito como a qualidade do timbre produzido por um instrumento ou um performer.

Nós, instrumentistas, sempre buscamos um timbre que nos agrade e seja perfeito ao nosso gosto particular e ao gosto da época. Segundo o flautista e professor de flauta do Conservatório de Paris Marcel Moyse (1934):

[8]"I find that my lips are placed slightly more forward than my flute embouchure, which gives the airstream just the right boost to reach the back wall of the embouchure hole. The piccolo's smaller target space demands a higher angle for the airstream."

> Não é um problema que possa ser tratado teoricamente; mas, após anos de trabalho e reflexão, e tomando como base minha experiência pessoal, eu tive convicção que um "som bonito", fora de qualquer ideal que façamos sobre isso, não depende exclusivamente de disposições físicas naturais.
> Trabalho metódico, conduzido com inteligência, pode trazer importantes mudanças aos lábios (...). (p.2)[9] (tradução minha)

Marcel Moyse possui muitos livros publicados sobre a técnica da flauta. O mais importante, sem dúvida, é seu livro *De lá sonorité – Art et Technique*, utilizado por grande parte dos flautistas em todo o mundo como um dos principais métodos sobre sonoridade na flauta. No método, a sonoridade na flauta está dividida em timbre, homogeneidade do som em todos os registros, maleabilidade do som principalmente nos registros graves, ataque, notas ligadas, volume e o som na interpretação. Podemos aplicar no piccolo todo esse conceito de sonoridade descrito para a flauta por Moyse. Porém, ao tocar, algumas adaptações são necessárias.

Segundo Ellis (2009, p. 32), tocar piccolo é fisicamente diferente do que tocar flauta. A autora pontua que o instrumento necessita de bom suporte e grande velocidade de ar. Muitos novos piccolistas tocam com uma grande quantidade de ar, necessárias na flauta mas desnecessárias ao piccolo e acabam tendo um som duro e desagradável. O piccolista e professor de piccolo Peter Verhoyen escreve que "uma vez que o intérprete tem controle do instrumento, ele terá desenvolvido uma personalidade ao piccolo"[10] (VERHOYEN, 2013, p. 32, tradução minha).

Um fator muito importante quando falamos de sonoridade no piccolo é a ressonância. Segundo Cynthia Ellis (2012, p. 32), o ar precisa estar fluindo livremente para que a ressonância seja mantida e a língua, a garganta e os lábios não podem estar impedindo o ar de fluir. Podemos ter uma sensação de relaxamento e abertura da garganta se abrirmos as cordas vocais (como quando estamos ofegantes). Os músculos da língua também precisam estar relaxados evitando que ela se posicione muito acima e impeça a passagem de ar. O fator da ressonância também está presente no *Mazzanti Method*, de Nicola Mazzanti (p. 34), e o autor dedica uma parte do método para a Laringe e a Cavidade Oral. O piccolista escreve que é comum comprimir a laringe ao produzir o som no piccolo e essa compressão não aumenta a velocidade do ar, mas, pelo contrário, diminui a qualidade do som. O piccolista deve sempre prestar atenção em sua cavidade oral e nos movimentos de sua

---

[9] *De La Sonorité - Art et Technique*, de Marcel Moyse, publicado em 1934, p. 2: "Cette question ne peut être traitée théoriquement; mais apès des anées de travail et de réflexion, me basant sur mon expérience personelle, j´ai acquis la conviction que le "joli son", em dehors de l´idéal que l´on peut s´em faire, n´est pas exclusivement fonction de naturelles dispositions physiques."
Um travail raisonné, intelligemment conduit peut faire subir de sérieuses transformations aux lèvres(...).

[10] "Once players have control over the instrument, they will have developed a piccolo personality."

laringe para possuir um espaço de ressonância dentro da boca e da garganta. O autor sugere uma prática comum na flauta que pode ser aplicada no estudo do piccolo: uma técnica conhecida por *throat tuning*, que consiste em tocar e cantar ao mesmo tempo. Essa técnica coloca as cordas vocais em movimento e possibilita que o piccolista tenha um bom suporte das notas, seja mais consciente dos movimentos da sua laringe e tenha uma embocadura mais focada.

Outra característica importante na construção da sonoridade no piccolo é o vibrato. Segundo Verhoyen (2013, p. 32) a maioria dos piccolistas profissionais, infelizmente, adaptam seus hábitos de vibrato para o piccolo. Os melhores piccolistas desenvolvem um vibrato específico para o piccolo, sendo ele um pouco mais rápido e limitado (em termos de comprimento de onda).

2.3 ARTICULAÇÃO

Podemos encontrar nos dicionários de termos musicais diferentes definições para o verbete articulação, mas todas convergem ao mesmo ponto: a maneira de emitir uma nota. Dourado (2004, p. 32) define articulação como a maneira de emitir ou atacar uma nota, semelhante às consoantes sobre as vogais que determinam a forma de ataque: ta, da, ma, ca. Essa forma de ataque também está associada como sendo responsável pelo fraseado musical onde, segundo o *The New Harvard Dictionary* (1993, p. 55), grupos de notas que podem ser articulados para constituir frases. Em sua edição ampliada, o Grove (2002, p. 86 a 89) descreve a articulação e o fraseado como maneiras de os intérpretes darem sentido ao fluxo e converter o tempo do relógio em tempo musical. Segundo o dicionário, a articulação é a maneira (características do ataque) como as notas são separadas sucessivamente, individualmente ou em grupo – maneira essa que difere entre o meio de performance e o ambiente acústico.

Os autores pesquisados concordam que, de alguma maneira, a articulação no piccolo é diferente do que na flauta. Segundo a piccolista Jennifer Bouton Schaub (2015, p.2), o piccolo possui uma menor definição de articulação do que a flauta por seu menor tamanho. Ainda escreve que utilizar a mesma articulação da flauta no piccolo pode, por vezes, forçar demasiadamente o som (o que a autora descreve como *overpower the tone*). Cynthia Ellis (2008) relata que, devido ao menor tamanho do piccolo, a articulação pode ser um pouco mais complicada de dominar do que na flauta. A piccolista Patricia Morris e o flautista Trevor Wye, em *Practice Book for the Piccolo* (p. 47), afirmam que, por seu tamanho reduzido, a articulação mantida igualmente como na flauta, pode soar desajeitada no piccolo.

Morris e Wye, em *Practice Book for the Piccolo* (p. 47), relatam que as técnicas de articulação da flauta (staccato simples, duplo e triplo), quando dominadas pelo flautista, podem ser transferidas para o piccolo, informação essa também descrita por Ellis (2008). Segundo os autores, essas técnicas utilizadas na flauta serão eficientes no piccolo somente se o estudo for feito com a língua a interferir o menos possível na coluna de ar. Esse movimento é descrito por Morris e Wye como muito leve – a ponta move-se à mínima distância causando o menor movimento possível na boca. Ellis (2008) descreve esse movimento como acontecendo somente na parte frontal da língua.

Segundo Schaub (2015), o principal desafio de articulação que os piccolistas enfrentam são menos sobre a musculatura da língua e mais sobre manter o nível correto de suporte de ar e colocação do som. Se esse suporte e colocação do som não acontecem de uma maneira correta, os músculos da língua são forçados a compensá-los. O resultado mais aparente dessa falta de suporte de ar é a falha na articulação inicial de um som. Uma articulação que é excessivamente pesada e dura força o som, rapidamente levando à fadiga do piccolista. É necessário, para uma articulação leve e rápida, manter o menor contato possível da língua com os dentes ou o céu da boca. Como observa Ellis (2008), é importante que o movimento da língua e a pressão exercida sobre ela sejam mínimos. A articulação no piccolo pode e deve ser mais leve do que na flauta.

Para essa finalidade, exercícios inicialmente com stacatto simples e com o lábio superior relaxado são sugeridos por Patricia Morris em *The Piccolo Study Book* (p.24), com o provável intuito de sentir-se a correta posição da ponta da língua quando se articula uma nota. O frullato também é sugerido pela autora para o controle do som no registro médio do instrumento, pois nem sempre é fácil o controle do som nesse registro. Segundo Mazzanti (p.67), sons excessivamente curtos devem ser evitados pois, nas passagens rápidas, a probabilidade de haver um esforço desnecessário da língua por conta da execução de *staccatti* muito curtos pode prejudicar a sonoridade ampla e focada.

2.4 AFINAÇÃO

O verbete afinação, nos dicionários de expressões musicais, aparece em Dourado (2004) como a altura do som relativamente a um outro som ou parâmetro convencionado. No Dicionário Harvard (1993, p. 402) é a maneira como cada altura é produzida na performance, especialmente entre os instrumentistas de um grupo. Pensando no caráter da seguinte pesquisa interessa-nos a diferença na execução entre o piccolo e a flauta, para que possamos ter uma precisão maior da

afinação do piccolo. Como já descrito anteriormente, o piccolo é um instrumento diferente da flauta e possui tendências próprias de afinação. Segundo Jack Wellbaum (2014, apud YOST, 2014, p. 40):

> Tudo o que se faz no piccolo é como colocar a prática da flauta sob uma lente de aumento. Se você está desafinado na flauta em uma nota específica, você estará realmente desafinado nessa mesma nota no piccolo. Todo pequeno movimento no piccolo produz uma grande mudança na afinação.[11] (tradução minha)

Em seu *Mazzanti Method*, o piccolista Nicola Mazzanti relata que o piccolo é muito mais sensível do que a flauta, e mesmo pequenas mudanças de embocadura e suporte de ar podem resultar em grandes diferenças de afinação e qualidade do som. O instrumentista pode conferir a afinação da nota com um afinador e, mais ainda, deve ouvi-la internamente. Essa prática, segundo o autor, leva ao desenvolvimento de um ouvido musical perfeito, podendo o intérprete corrigir quaisquer problemas de afinação mais facilmente. A piccolista Cynthia Ellis (2011) reforça essa afirmação ressaltando que desenvolver-se uma escuta interna e ouvir o que está acontecendo ao redor para ajustar a afinação ao invés de fazê-la intelectualmente, é a melhor maneira de descobrir sua própria tendência de afinação no instrumento e, assim, desenvolver uma nova memória para as informações referentes à afinação do piccolo.

Ellis escreve que a maneira mais eficiente de melhorar a afinação é familiarizar-se com as tendências (de afinação) do instrumento. Os flautins, em sua construção, parecem variar mais de um instrumento para outro do que as flautas. Verificar primeiramente o bom funcionamento do instrumento é crucial para melhorar alguns problemas de afinação: a posição da rolha, as chaves abertas numa distância normal o posicionamento do bocal um pouco mais para fora do alinhamento comum.

Portanto, um fator importante para um bom funcionamento do instrumento e, consequentemente, uma boa afinação é a sua manutenção. A posição da rolha no bocal, a manutenção do mecanismo do instrumento e sua conservação influenciam na afinação. Por exemplo, se temos a rolha colocada muito para baixo no bocal, a afinação do instrumento tende a ser toda mais alta; inversamente, se temos a rolha colocada muito para cima do bocal, a afinação

[11] "Everything you do on the piccolo is like putting your flute playing under a magnifying glass. If you are out of tune on the flute on a particular note, you will be really out of tune on that note on the piccolo. Every tiny movement on the piccolo produces a big change in intonation."

do instrumento tende a ficar mais baixa. Segundo Morris e Wye (1988, p. 17) a posição ideal da rolha no bocal é de 11mm do centro do orifício da embocadura.

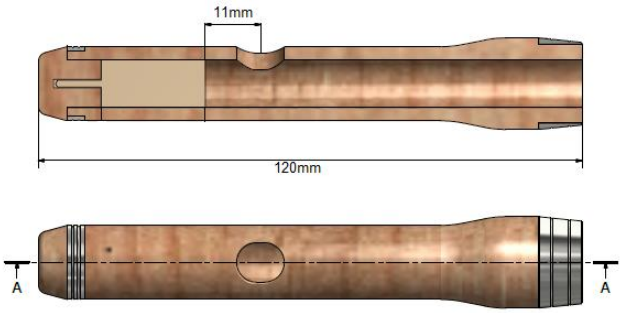


Figura 3: Bocal do piccolo e recorte mostrando o posicionamento da rolha (BENATTI, 2017)

A recomendação para encontrar o posicionamento ideal da rolha é fazer uma marcação de 11mm em uma vareta de limpeza ou qualquer outro material e introduzi-la dentro do bocal. Essa seria a posição inicial e, a partir desse ponto, o piccolista pode manejá-la como desejar, empurrando-a para fora ou para dentro. Segundo os autores ainda, alguns piccolistas acham 9mm um bom lugar para posicionar a rolha. Cabe ao instrumentista checar a afinação do lá em todas as oitavas. Na figura abaixo, realizei duas marcações: a primeira de 9mm e a segunda de 11mm como sugerido. Posicionei a vareta dentro do meu bocal Werner Fischer e, segundo podemos observar a imagem, a rolha fica posicionada um pouco abaixo dos 11mm sugeridos pelos autores.

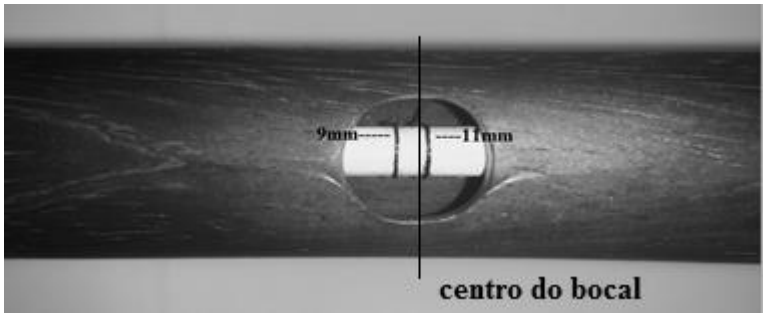


Figura 4: Posicionamento da rolha em meu bocal Werner Fischer

Ellis (2011) ressalta que, para compensar o orifício menor do bocal, o piccolo tem que ser colocado numa posição no lábio inferior ligeiramente acima da posição em que se coloca a flauta, não cobrindo muito o orifício da embocadura. Ainda segundo Ellis, a flexibilidade dos lábios fica comprometida quando há uma tensão promovida pela pressão excessiva do bocal no queixo. Essa flexibilidade permite ao instrumentista realizar grandes saltos e corrigir mais facilmente a afinação de uma nota durante a sua emissão. A estabilidade do instrumento também influencia, dentre outras coisas, na afinação pois qualquer mudança, mesmo que pequena, é perceptível. Portanto, o piccolo

deve ser equilibrado nas mãos e não ser segurado pelos dedos, promovendo assim a estabilidade e beneficiando a afinação.

Outra característica citada por Ellis e que influencia na afinação do piccolo é a posição do bocal em relação ao corpo do instrumento. A piccolista Regina Helcher Yost (2014) ressalta que há piccolistas que nunca movem o bocal para dentro ou para fora durante as performances. O apontado por Ellis encontra-se no fato de, se o bocal estiver muito para dentro do alinhamento usual, toda a afinação pode ficar baixa, afetando também o som, que se torna abafado. Se o bocal estiver muito para fora do alinhamento usual, toda a afinação pode ficar alta, e o som possivelmente ficará desfocado e demasiadamente aerado.

A velocidade e o suporte de ar também resultam em uma melhor afinação. Quando o instrumentista não mantém o suporte, a afinação da nota tende a oscilar e não ficar estável, prejudicando assim as relações entre as notas e, desse modo, a performance. O ângulo da embocadura também é outro fator relevante na afinação. A tendência, devido à dificuldade de emissão do som ao piccolo, é posicionar o bocal completamente virado para dentro, o que impede que haja um espaço suficiente para o completo aproveitamento do ar. Algumas tendências de afinação no piccolo são o oposto das tendências de afinação na flauta, por exemplo, na terceira oitava, onde o F#3 pode ser um pouco baixo no piccolo e alto na flauta.

Por minha experiência pessoal como piccolista, a cavidade oral influencia não só na sonoridade, mas, também, no controle da afinação. Trabalhando corretamente a noção sobre a cavidade oral com exercícios de vocalização podemos controlar, além do ângulo, a velocidade e o apoio do ar. O flautista francês Phillipe Bernold escreveu um livro intitulado *La Technique D´Embouchure* e sua primeira parte é dedicada à transcrição para flauta dos vocalizes normalmente utilizados para o canto. Esses vocalizes, assim como para cantores, ajudam na ressonância interna do corpo, na movimentação da coluna de ar, na consciência sobre a importância da cavidade oral e de quanto seu controle afeta na afinação. Para os flautistas, as vogais O e U são as mais importantes.

Yost reforça que todos os modos para conseguir uma boa afinação são válidos, cabendo ao instrumentista encontrar o que melhor funciona para sua performance. Escreve ainda que o estudo com afinador, a escuta interna e a prática com outros instrumentos são fundamentais para o desenvolvimento de uma consciência quanto à afinação no piccolo.

3. APLICAÇÃO DAS DIFERENÇAS APONTADAS NO ESTUDO DAS OBRAS SELECIONADAS

Três peças foram selecionadas para o estudo e observação dos parâmetros apontados no capítulo anterior. A Fantasia nº6, do alemão G. P. Telemann, *Flash!*, do norte americano Daniel Dorff e a Sonata para Piccolo e Piano, do brasileiro Osvaldo Lacerda. As três peças foram escolhidas por serem obras contrastantes, de diferentes estilos composicionais, períodos e nacionalidades. Exceto por Telemann, que foi adaptado da flauta, as peças de Dorff e Lacerda foram escritas originalmente para piccolo, pensando nas características e possibilidades do instrumento. Assim, posso discutir, baseado nos parâmetros levantados, os desafios técnico-interpretativos selecionados em cada uma das peças, sugerindo exercícios que ajudem no estudo, experimentando-os e comentando os resultados posteriormente. O instrumento utilizado na pesquisa foi um piccolo da marca Hammig, modelo 650/4, com bocal em *Rosewood* de Werner Fischer.

Para que o leitor tenha uma visão geral das obras selecionadas, descrevo-as brevemente a seguir:

A *Fantasia n.6 em ré menor* do compositor alemão Georg Phillip Telemann (1681 – 1767), faz parte do conjunto de suas 12 Fantasias para flauta solo, escritas entre 1732 e 1733. Essas Fantasias são de grande importância no repertório da flauta, sendo também tocada em diversos outros instrumentos, como o fagote, oboé e violino. Com sua delicadeza na escrita, Telemann explora diversas nuances e articulações em movimentos rápidos e lentos, o que possibilita um trabalho muito minucioso em explorar diferentes vertentes do instrumento. Atualmente, sua performance no piccolo é muito comum. Como essas *Fantasias* possuem a mesma extensão de registro, isso possibilita a sua execução ao piccolo.

A peça *Flash!*, do compositor americano Daniel Dorff (1956 -) foi escrita em 2008, a pedido da piccolista Kate Prestia-Schaub. Foi ganhadora do *International Piccolo Symposium´s Composition Competition*, da *National Flute Association*, nos Estados Unidos. Dorff é saxofonista e seu estilo composicional é remanescente da escola de composição francesa. Influenciado pelo rock dos anos 70 e pelo jazz, o compositor "trata o piccolo de maneira séria, como uma flauta e não como somente um novo instrumento para experimentação"[12] (ELLIS, 2010, p. 32, tradução

[12] "(…)treats it in a rather serious, flute-like way rather than just as a novelty instrument."

minha). A peça apresenta um motivo rítmico que a unifica, muitas tercinas arpejadas ascendentes e descendentes, explorando a escrita do piccolo de forma "profunda e humorística", segundo o próprio compositor.

A *Sonata para Piccolo e Piano*, do compositor brasileiro Osvaldo Lacerda (1927-2011), foi escrita em 1991 e é uma das poucas obras para piccolo do repertório brasileiro. Lacerda escreveu também o *Concerto para piccolo e orquestra de cordas* (1980) e *Duas Peças para Piccolo Solo* (2011). A Sonata possui três movimentos e conta com muitos elementos da música popular brasileira, numa grande busca do compositor em fazer a junção do erudito com o popular, explorando diversas nuances do instrumento e remetendo o ouvinte a canções populares e ritmos conhecidos.

Apresento a seguir, organizado pelos parâmetros embocadura, sonoridade, articulação e afinação, os dados levantados com base em trechos selecionados das peças. Discuto esses aspectos à luz das diferenças de abordagem entre o piccolo e a flauta, organizando o texto pelas problemáticas observadas durante meu estudo e exemplificando com trechos das peças.

3.1 EMBOCADURA

Quando falamos em embocadura, temos quatro aspectos importantes para uma posição eficiente dos lábios no bocal do instrumento. Esses aspectos podem ser trabalhados para melhorar a posição dos lábios e dar ao piccolista mais segurança e maiores possibilidades de trabalhar as questões técnicas do instrumento. São eles: o apoio, a flexibilidade, a ressonância e a resistência.

Dentre as problemáticas que observei durante o meu estudo em relação a esses aspectos, pontuo os seguintes: diferença do tamanho do orifício da embocadura e suas implicações, o ponto de contato e a posição dos lábios com a embocadura.

Como vimos anteriormente, a diferença entre a embocadura do piccolo e da flauta tem sua origem no tamanho dos orifícios no porta-lábio do instrumento. O orifício do piccolo é menor e isso exige que se faça uma maior pressão e que haja uma menor abertura entre os lábios, ou seja, o inverso da flauta.

Figura 5: Tamanho dos orifícios do bocal: flauta (Muramatsu, modelo DS) e piccolo (Werner Fischer)

Diante da minha experiência como professora de piccolo é muito comum, aos alunos iniciantes, contrair excessivamente os músculos dos lábios, resultando em uma força desnecessária para a emissão do som. Isso ocorre pois eles tentam tocar o piccolo sem nenhuma adaptação, como se tocassem flauta.

A seguir, são demonstrados alguns exemplos de exercícios utilizados por esta autora durante o estudo das peças, para trabalhar a embocadura e os aspectos envolvidos. Observou-se que, mesmo dominando esses aspectos na flauta, foi necessário realizar estudos específicos para adquirir o domínio técnico-interpretativo ao piccolo.

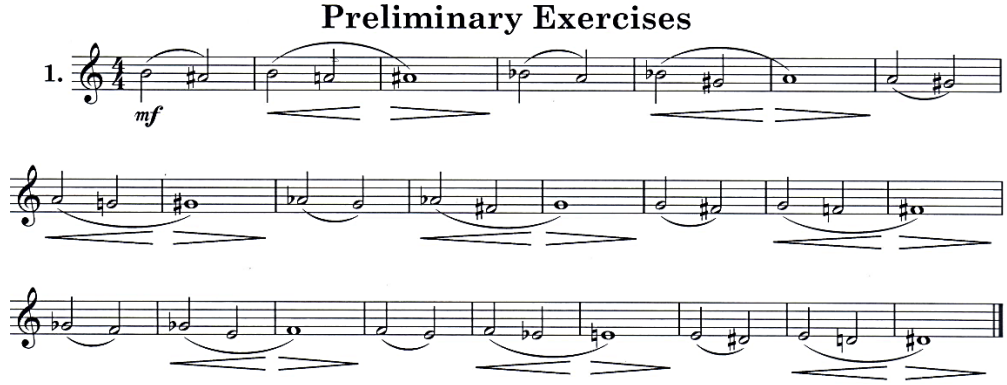
O piccolista Nicola Mazzanti, em seu *The Mazzanti Method*, pontua que para uma embocadura correta, como dito anteriormente, precisamos de um apoio correto das notas. No piccolo, isso é feito utilizando-se um fluxo de ar mais rápido e uma maior pressão. Para essa finalidade o autor escreve (2014):

> O primeiro aspecto a ser tratado é a tensão muscular que nos permite usar certa pressão para expirar o ar. Tocar o piccolo demanda de um fluxo de ar mais rápido que a flauta. A velocidade de ar apropriada será conseguida somente utilizando-se uma maior pressão. (p.4)[13](tradução minha)

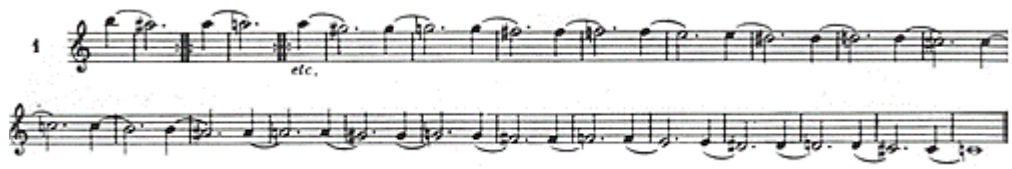
A partir dessa afirmação, utilizei um modelo de exercício do livro *The Mazzanti Method* de Nicola Mazzanti (MAZZANTI, 2014, p. 4, exercício 1), e um modelo de exercício do livro *De la Sonorité* de Marcel Moyse (MOYSE, 1934, p. 6, exercício 1), esse último originalmente para flauta, para buscar exercícios que desenvolvessem o apoio e a ressonância no piccolo. Lembro o leitor que o livro de Moyse é utilizado por flautistas em todo o mundo que buscam um refinamento da sonoridade e muito executados em outros instrumentos de sopro, inclusive o piccolo. No exemplo de Moyse(exercício 2), é sugerido pelo autor que os exercícios sejam feitos de maneira lenta e consciente e trazendo benefícios para quem busca o apoio e a ressonância. Como complemento de

[13]"The first thing to be addressed is the muscular tension that enables us to use a certain pressure to expel the air. The piccolo calls for a faster airflow than the flute. The proper air speed will be achieved only by using a stronger pressure."

estudo escolhi o exemplo do livro de Mazzanti (exercício 1), uma adaptação dos exercícios da primeira parte do livro de Moyse, onde o autor apresenta notas de maior dificuldade de controle de apoio e ressonância, que é a região grave do piccolo. Esse autor recomenda que a ressonância também seja trabalhada internamente, movendo os lábios para frente e tentando adaptá-los para obter uma boa qualidade sonora. Observe os exemplos:



Exercício 1: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 4 (2014)



Exercício 2: *De La Sonorité* - Marcel Moyse, página 6 (2012)

Para que os saltos sejam feitos de maneira eficaz, o piccolista tem que posicionar o bocal um pouco acima do ponto habitual de contato da flauta. Isso faz com que aproxime o orifício do instrumento da abertura dos lábios tendo, assim, mais pontos de contato com o porta-lábio. Essa nova maneira de pensar no posicionamento do piccolo influenciou a minha abordagem nas três obras de uma maneira geral

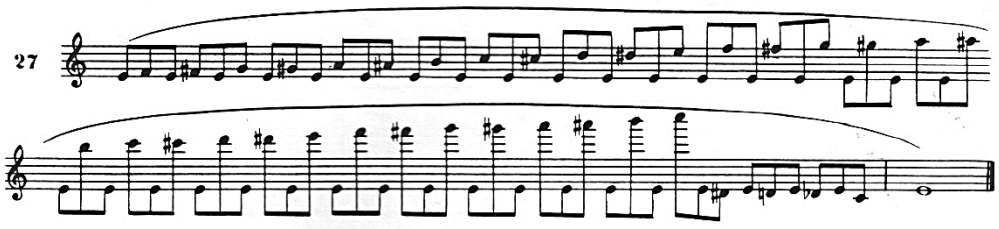
Ao realizar os exercícios acima, notei a necessidade de posicionar o piccolo um pouco mais acima dos lábios do que normalmente coloco a flauta. Dessa maneira, os lábios não cobriram uma grande parte do orifício do bocal, fazendo com que não houvesse uma pressão desnecessária do ar que forçasse o som. Notei também que a ressonância interna da boca influenciava o posicionamento dos lábios e, consequentemente, a flexibilidade quando busquei por uma qualidade sonora. Com esse espaço conquistado dentro da boca, uma menor abertura dos lábios e com a cavidade oral livre, estabilizar a coluna de ar ficou muito mais simples, possibilitando um bom apoio dos músculos

abdominais para a qualidade do som. Esse bom apoio leva a uma maior pressão e a uma maior ressonância do som.

Ainda sobre a questão do posicionamento do lábio na embocadura do piccolo, notei a influência desse parâmetro no aspecto flexibilidade. Segundo Mazzanti (MAZZANTI, 2011, p. 45), em seu capítulo dedicado à embocadura, "flexibilidade é de extrema importância para tocar piccolo"[14]. O autor menciona em seu livro quatro tipos de flexibilidade:

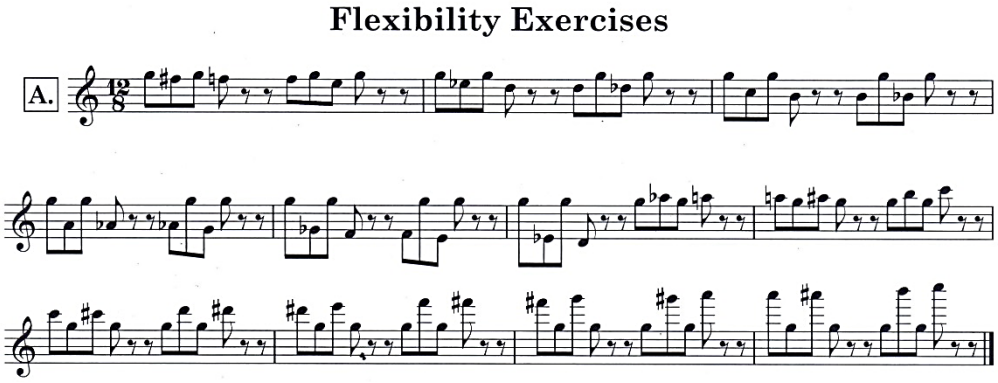
1) habilidade de tocar grandes intervalos
2) variações de dinâmica
3) variações de som
4) afinação de uma única nota

Para o estudo da flexibilidade, utilizei modelos de exercícios dos mesmos livros citados acima. O primeiro, de Moyse (MOYSE, 1934, p. 21, exercício 27), é a terceira parte de seu método *De La Sonorité* dedicado aos ataques e ligadura das notas (exercício 3). O autor recomenda que o aluno pratique o exercício o mais legato possível, produzindo cada nota com o máximo de flexibilidade nos lábios, sem interrupções ou irregularidades (p. 16). Apesar da grande variedade de exercícios nesse capítulo do livro de Moyse, escolhi um que se inicia na primeira oitava do piccolo. Conforme indicado pelo livro, iniciei o exercício também em outras oitavas do instrumento, explorando toda a sua extensão e aprimorando meus estudos de flexibilidade. O segundo exercício, de Mazzanti (MAZZANTI, 2014, p. 45, exercício A), trabalha a flexibilidade com base em um padrão de oito notas e suas variações (exercício 4). Iniciei o estudo com notas longas na primeira oitava, que é a mais próxima do registro da flauta para somente depois iniciar o exercício, conforme recomendação do autor.



Exercício 3: *De La Sonorité* - Marcel Moyse, página 21 (2012)

[14] "Flexibility is of utmost importance for playing piccolo."



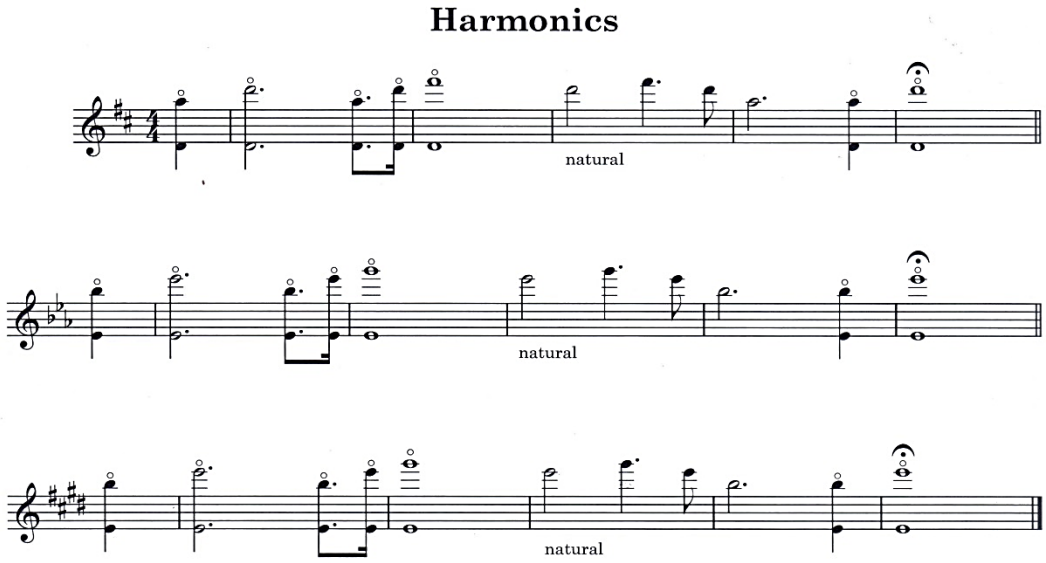
Exercício 4: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 45 (2014)

Depois de realizados os exercícios de flexibilidade, senti que tudo o que exigia saltos nas peças ficou mais fácil de ser executado. No estudo de Moyse, os intervalos começam pequenos e, aos poucos, vão se expandindo, fazendo com que o nível de dificuldade do exercício aumente gradativamente e seja possível atentar-se para cada mudança necessária no movimento dos lábios, para frente ou para trás, buscando a melhor posição sem causar nenhuma tensão desnecessária ou fadiga muscular. Já no exemplo de Mazzanti, as notas repetidas de cada padrão deram uma maior segurança sobre a correta posição dos lábios no bocal e da afinação dos intervalos. Como a nota é repetida no exercício (nesse caso do exemplo, a nota sol) há uma maior segurança ao retornar a ela com a mesma afinação anterior, provocando naturalmente a flexibilidade dos lábios. Esses exercícios foram de extrema importância no estudo para minha consciência da flexibilidade no piccolo.

Devido aos meus estudos de flexibilidade na flauta, os estudos no piccolo ficaram mais simples de serem executados. O fato de ser um instrumento menor e possuir um menor bocal, aproxima a distância entre os harmônicos, fazendo com que os saltos fiquem mais próximos. Tive que realizar um ajuste na posição do bocal e na quantidade de ar utilizada. O movimento dos lábios para frente e para trás, necessário quando trabalhamos a flexibilidade, é menor no piccolo do que na flauta, ou seja, as notas no piccolo estão mais próximas. Devido a essa diferença, a flexibilidade precisa ser estudada no piccolo para trabalhar os movimentos musculares, criando assim uma nova memória muscular quando se toca piccolo.

Dentro dos meus estudos de flexibilidade na flauta, realizo sempre exercícios que trabalham com sons harmônicos no instrumento. Esses exercícios me permitem o maior controle da flexibilidade e na resistência dos lábios, além de auxiliar nos estudos de ressonância e afinação dos harmônicos com a nota fundamental. Ao fazê-los no piccolo, os resultados são semelhantes.

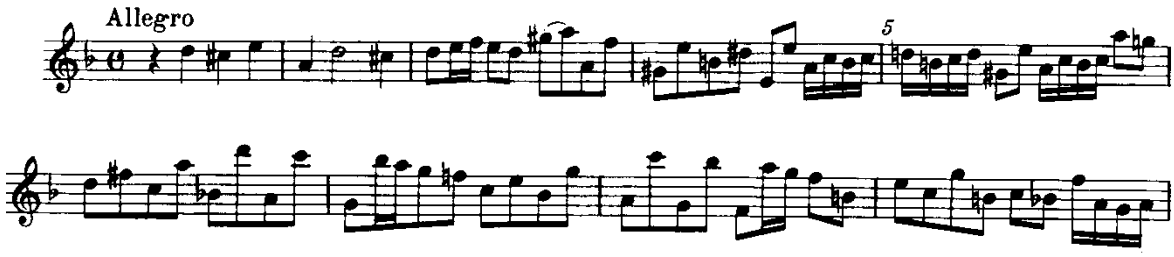
Mazzanti sugere em seu livro, exercícios de harmônicos para a precisão, flexibilidade da embocadura e apoio (exercício 5):



Exercício 5: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 66 (2014)

Os exercícios propostos acima trouxeram uma conscientização do apoio, de ressonância e de flexibilidade, fazendo com que eu entendesse a melhor posição dos lábios para uma boa produção sonora e, consequentemente, agilidade técnica. Notei, diante desses estudos, que a força utilizada na emissão das notas no piccolo é menor do que na flauta, se o posicionamento da embocadura estiver correto. Essa conscientização da pressão de ar e do apoio possibilitou a flexibilidade do som para que saltos fossem realizados sem prejudicar a qualidade sonora de cada nota, independente da região do instrumento. Isso fez com que os lábios ficassem livres de tensões provocadas por uma embocadura ineficiente. Utilizando racionalmente o apoio, a ressonância e a flexibilidade, o trabalho com harmônicos aumentou a minha resistência dos músculos dos lábios ao tocar piccolo, o que me permitiu estudar e tocar por muito tempo sem que houvesse um estresse na musculatura labial.

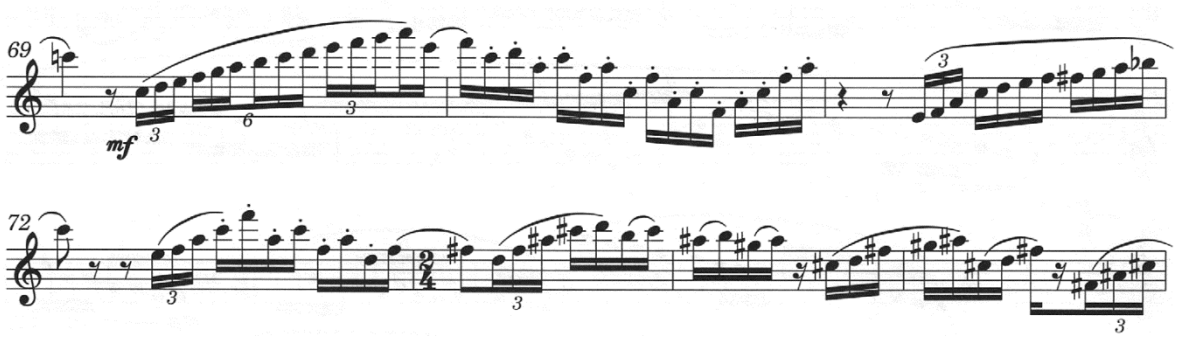
Os aspectos levantados foram testados nos trechos do repertório selecionado, apontados abaixo. Primeiramente, escolhi como exemplo na *Fantasia n.6* de Telemann, um excerto dos compassos 1 a 9 do 2º movimento, *Allegro* (excerto 1) devido a dois aspectos. Primeiramente, apresenta muitos saltos para diferentes registros do instrumento (como por exemplo no compasso 6 e 8); segundo, contêm notas que assumem um papel importante na harmonia da obra e devem ser mais pronunciadas (longas) embora sejam, num primeiro olhar, de curta duração como o caso de algumas colcheias e semicolcheias.



Excerto 1: *Fantasia n. 6* de G. P. Telemann - 2º Movimento (compassos 1 a 9) (2010)

Com a finalidade de obter uma flexibilidade necessária para tocar os saltos notei que foi necessário realizar menores movimentos dos lábios e maiores movimentos na parte interna da boca comparados com a flauta. Para que as notas mais graves dos saltos reforçassem a harmonia e para que tivessem uma maior qualidade sonora, me concentrei em buscar mais ressonância interna na boca. Concluí que, como o tubo é menor, o volume sonoro resultante também é menor, fazendo com que eu precisasse compensar esse fato liberando mais espaço na cavidade oral.

Na peça *Flash!* de Daniel Dorff, foi escolhido o excerto dos compassos 69 a 75 (excerto 2) por apresentar escalas e arpejos quebrados com alternância de articulações. Foi necessário desenvolver habilidades específicas relacionadas à embocadura para tocar esse trecho eficientemente.



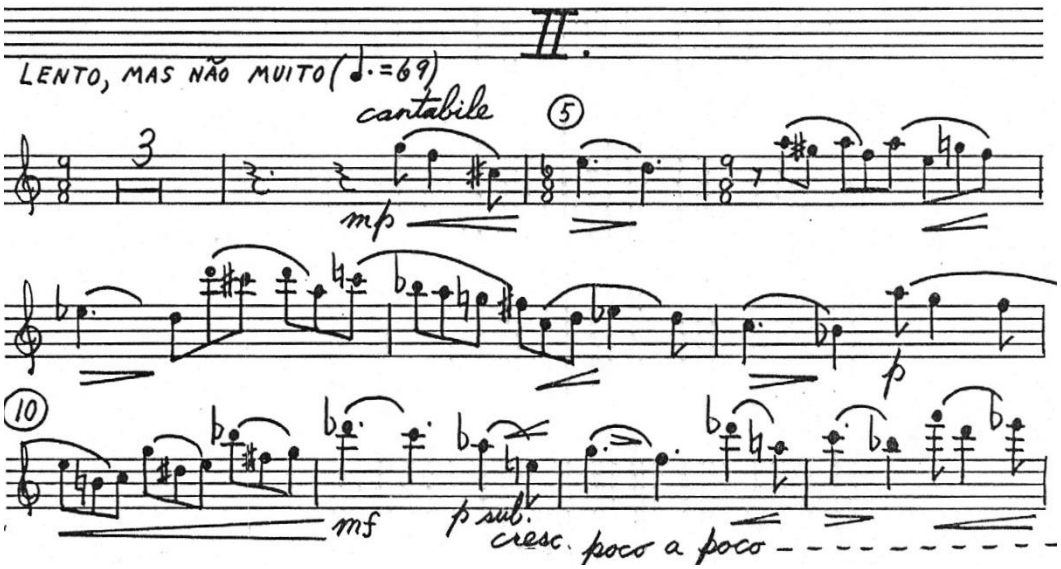
Excerto 2: *Flash!* de Daniel Dorff (compassos 69 a 75) (2009)

Executei as escalas do trecho pensando em relaxar ao máximo os lábios de modo a não comprimir a embocadura, principalmente no registro agudo. Para isso, foi muito importante pensar no apoio das notas para manter a coluna de ar estável e auxiliar na manutenção da pressão para que não tencionasse demasiadamente os lábios. A flexibilidade dos lábios também foi muito importante para tocar tanto as escalas quanto os arpejos. Como no exemplo de Telemann, notei que os movimentos dos lábios precisaram ser pequenos, sem forçar as notas, porém estudados muito minuciosamente para que os saltos fossem realizados com precisão, como apresentados nos

compassos 70 e 72, da peça *Flash!*. Notei que, novamente, a flexibilidade do lábio no piccolo é uma habilidade diferenciada da flauta, com implicações na produção sonora muito mais extensas.

Pensar em como a ressonância interna afeta no posicionamento correto da embocadura também me auxiliou a tocar todas as notas dos saltos, principalmente nos trechos que apresentam notas da região mais grave do piccolo (início do compasso 71, ou final do compasso 75). Primeiro, estudei o modelo como no exercício de flexibilidade de Moyse (mostrados no exercício 3 acima) tocando ligado as notas do arpejo (compasso 70, 72). Após ouvir todas as notas apoiadas, e sentir o quanto deveria mover os lábios para frente ou para trás para achar o lugar ideal para a emissão de cada nota, toquei os arpejos em *staccato* como escrito. Esse procedimento me ajudou a achar o local dos lábios na embocadura para cada nota, concluindo ser um pouco mais acima do local que usualmente posicionaria a flauta.

Na *Sonata para piccolo e piano* de Osvaldo Lacerda, o excerto escolhido faz parte do segundo movimento, compassos 1 a 13 (excerto 3), por ser um movimento lento, com variações de dinâmica, como *crescendi*, *pianos* e *mezzofortes*. Isso me possibilitou investigar a relação entre a embocadura e a dinâmica. O andamento lento do movimento também me permitiu prestar atenção em aspectos como apoio, ressonância e flexibilidade ligados à embocadura.



Excerto 3: *Sonata para piccolo e piano* de Osvaldo Lacerda – 2º movimento (compassos 1 a 13) (1991)

Por ser uma melodia simples, sem maiores variações rítmicas e grandes saltos, a condução da melodia, com as dinâmicas e inflexões musicais são importantes para a interpretação da peça. Para que a variação de dinâmica fosse realizada, o apoio e a utilização de toda a ressonância interna da boca foram necessários para que eu não precisasse colocar mais ar do que o necessário. Notei

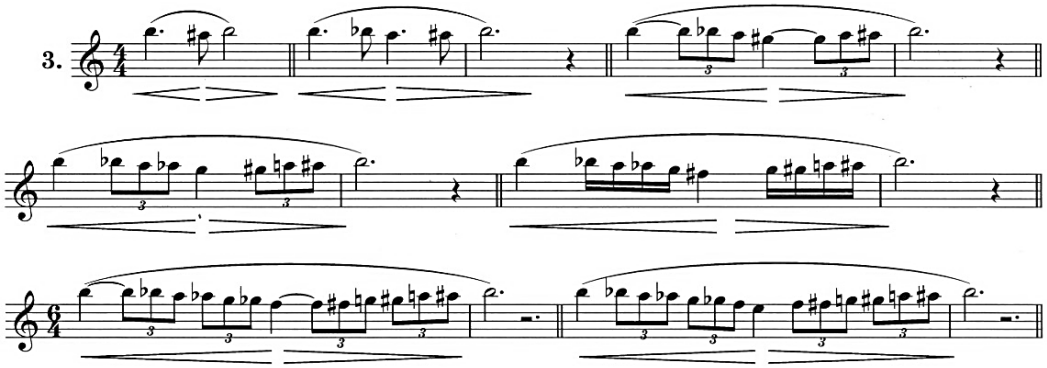
que quando utilizava muito mais ar que o necessário, gerava uma tensão nos lábios que prejudicava o posicionamento da embocadura. Mantendo o apoio estável, o espaço da cavidade oral gradativamente aumentava e, conforme posicionei a língua mais para trás da boca e tendo a sensação de abertura da garganta, consegui uma maior ressonância, sem afetar a afinação das notas, não comprimindo os lábios e realizando as dinâmicas sugeridas.

Diante das experiências descritas, observei que o posicionamento mais acima do ponto de apoio do bocal no piccolo com relação ao ponto de apoio da flauta e o controle do movimento dos lábios (flexibilidade), mais sensíveis com relação aos movimentos na flauta, são diferenças que devem ser consideradas na formação do flautista que deseja abordar o piccolo. Esses aspectos tiveram um papel importante na aquisição de uma eficiência técnica com fins interpretativos.

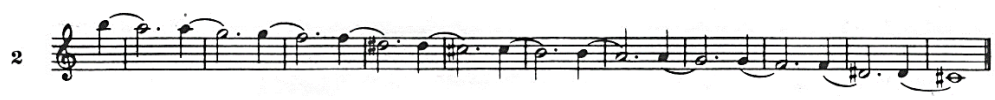
3.2 SONORIDADE

Ao falar sobre sonoridade, tanto na flauta quanto no piccolo, deve-se pensar em alguns aspectos que influenciam na qualidade do som: timbre, fluxo de ar, ressonância e vibrato. Diante do meu estudo, pude notar que é possível criar um som com características próprias no piccolo. Da mesma maneira que a flauta, o piccolo possui uma grande diferença de timbre entre seus três registros. Porém, a construção de seu timbre é diferente da flauta.

Durante os meus estudos, além de utilizar os métodos de piccolo, procurei adaptar alguns exercícios utilizados no estudo da flauta e que foram importantes para minha formação de uma boa sonoridade. São eles o exercício número 3, do livro de piccolo de Nicola Mazzanti (2014, p. 8) e os exercícios número 1e 2, da primeira parte do livro de Marcel Moyse, *De La Sonoritè* (o exercício número 1 foi mostrado no item 3.1 Embocadura) (exercício 2). Busquei realizar esses exercícios utilizando o mínimo de ar, conforme indicado por Moyse, e prestando atenção para a ressonância e a projeção do som. Pelos exercícios utilizarem graus conjuntos ou pequenos intervalos, foi mais fácil controlar o ar em cada nota e atentar-me à qualidade sonora de cada trecho.



Exercício 6: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 8 (2014)



Exercício 7: *De La Sonorité* - Marcel Moyse, página 7 (2012)

Percebi que devido a ter desenvolvido anteriormente o domínio da embocadura, buscando o melhor ponto de contato dos lábios com o bocal, o apoio e a ressonância, pude me concentrar nos estudos de projeção e qualidade sonora. Nesse processo, realizei ajustes necessários para emitir um som focado, livres de excessos de ruídos do ar.

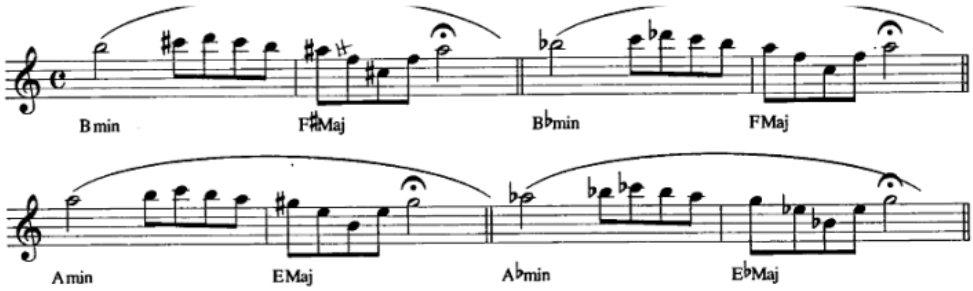
A minha melhor aliada para desenvolver a sonoridade no piccolo foi a audição. Uma das bases mais importantes para essa construção, foram as referências de performances do piccolo que pude ouvir, ao vivo e em gravações. Cito como exemplo, dentre elas, uma gravação de Nicole Esposito da peça *Flash!* de Daniel Dorff, que podemos facilmente encontrar em seu canal no YouTube. O som do piccolo é focado, e percebe-se que todo o ar é concentrado no instrumento, completamente flexível para que se realize saltos com precisão, perfeitamente afinados. A ressonância, principalmente nos saltos para os graves, é completada pelo uso de um vibrato de ondas mais curtas e a igualdade e homogeneidade do som é mantida em todos os registros. Gradativamente, foi possível ampliar os timbres e perceber as diferenças na produção da sonoridade do piccolo e da flauta. A audição me guiou para o correto posicionamento de cada nota, fazendo-as ressoar internamente e produzindo um som que melhorou consideravelmente conforme passado os dias estudados.

Não utilizei o metrônomo, como sugerido por Moyse em seu método, por possibilitar uma liberdade ao realizar o exercício, permitindo que eu pudesse ter tempo para perceber as características do som que buscava. Notei que a base técnica que tive no estudo da flauta, possibilitou ter uma regularidade do controle do ar e precisão rítmica e que no momento que

abordei o piccolo, essas etapas já tinham sido conquistadas. Ressalto que utilizei o metrônomo para outras finalidades como para o desenvolvimento da agilidade e precisão.

Outro ponto a ser levantado, é a questão da relação entre a sonoridade e os vários registros do piccolo e da flauta. Segundo Moyse (1934, p. 3), nas notas graves da flauta, a coluna de ar passa através de um tubo cada vez maior, tornando-se progressivamente mais fraca. Pela razão oposta, do registro médio para o agudo, as notas aumentam seu vigor, cor e altura, às vezes exageradamente. O problema de homogeneidade de som nos registros é o mesmo nos dois instrumentos, porém, o piccolo possui um menor comprimento de tubo e notei que a quantidade de ar utilizada em todos os registros foi menor do que na flauta.

Após trabalhados os exercícios acima, acrescentei um exercício de James Galway (exercício 8)[15], por trabalhar sonoridade em saltos maiores, baseando-se na modulação de uma mesma melodia.

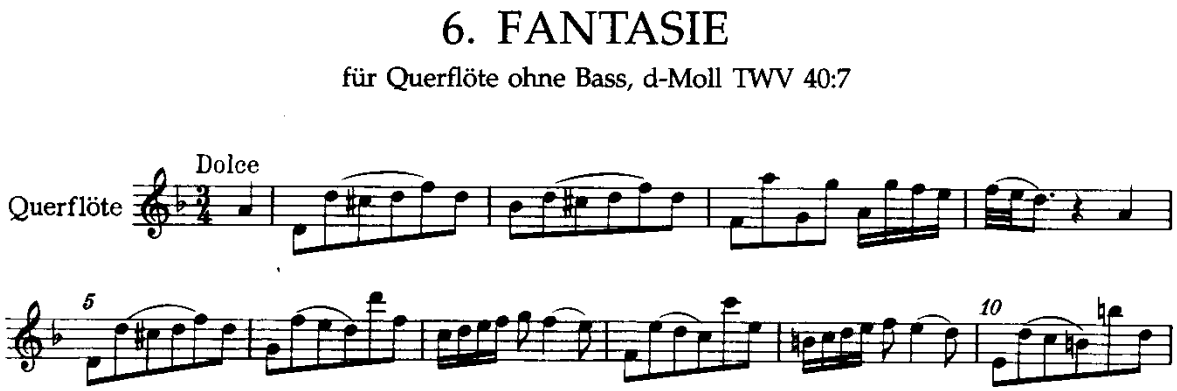


Exercício 8: *Warm-up exercises* - James Galway (2010)

Na minha rotina de estudos, após trabalhar por alguns dias os exercícios de graus conjuntos em Moyse e Mazzanti, acrescentei o exercício de Galway. Isso me permitiu trabalhar a qualidade sonora, agora concentrando na flexibilidade dos lábios necessária para saltos mais distantes. Nesse exercício, senti uma maior dificuldade ao ligar todas as notas de maneira uniforme, sem que houvesse um espaço entre elas. No início, quando os saltos eram maiores, inconscientemente eu interrompia o fluxo de ar por medo de não conseguir realizar os saltos. A continuidade do fluxo de ar, controlado pela cavidade oral para observar o ângulo em que o ar é colocado no instrumento, ajudam a manter a homogeneidade. Dessa maneira o exercício, estudado de maneira consciente, fez com que pudesse ampliar a gama técnica com vistas à sonoridade de trechos que abordem contornos melódicos e ritmos variados.

[15] O exercício de James Galway foi dado a mim pelo professor de flauta Rogério Wolf. Ele, por sua vez, teve acesso ao exercício em um masterclass do próprio James Galway, em Weggis, Suíça, no ano de 1995.

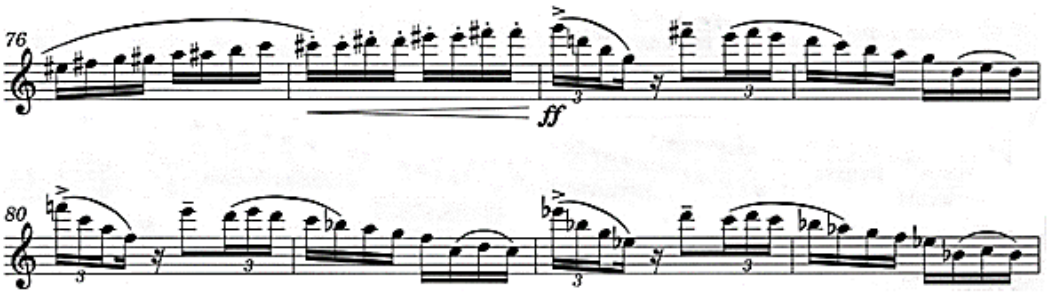
Na *Fantasia nº6* de G. P. Telemann, escolhi o excerto dos compassos 1 a 10 (excerto 4) que, como apontado anteriormente, apresenta saltos para diferentes regiões do instrumento e notas (geralmente no registro grave) que representam um papel importante na harmonia. Essas características representam desafios para interpretação da obra no que diz respeito ao aspecto sonoridade.



Excerto 4: *Fantasia n. 6* de G. P. Telemann- 1º Movimento (compassos 1 a 10) (2010)

Portanto, primeiramente procurei estudar a sonoridade dos saltos maiores, realizando-os de forma a concentrar o máximo de ar no orifício do bocal e manter o mesmo timbre em todos os registros. Ao realizar os exercícios de sonoridade da primeira parte do livro de Moyse (exercício 7) para trabalhar mais a primeira oitava do piccolo, notei que utilizei uma quantidade um pouco maior de ar e um vibrato um pouco mais amplo para tocar as notas graves. Devido ao fato das características da obra em questão, as quais algumas notas são harmônicas e necessitam ser mais longas e marcadas, esse fato foi muito importante na interpretação. Ao aumentar a amplitude do vibrato, consegui abrir mais a cavidade oral e realizar os saltos com mais qualidade e homogeneidade de timbre. Trabalhei as notas ligadas (por exemplo, nos compassos 1 e 2) como no exercício de James Galway (exercício 8) procurando não deixar nenhum espaço entre as ligaduras, atentando-me à cavidade oral e ao fluxo de ar contínuo. Como professora tenho observado que alunos prestam mais atenção aos movimentos dos lábios do que em manter o fluxo de ar contínuo. Entretanto com essa experiência pude observar a importância da manutenção de um fluxo contínuo em todo o trecho da ligadura para que todas as notas soassem ligadas com qualidade sonora.

O excerto escolhido da peça *Flash!*, de Daniel Dorff, abrange dos compassos 78 a 83 (excerto 5) e foi escolhido por apresentar arpejos descendentes ligados e em diferentes registros do instrumento, que necessitam ser tocados com a mesma qualidade de timbre, independente da região do piccolo.

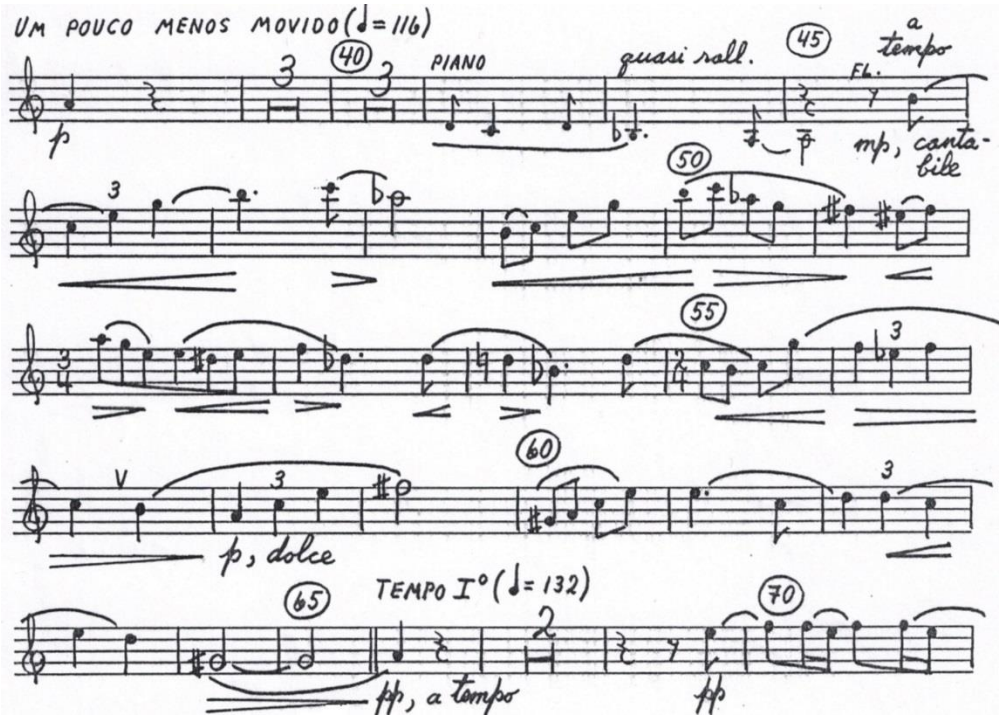


Excerto 5: *Flash!* de Daniel Dorff (compassos 78 a 83) (2009)

Para que mantivesse a mesma qualidade sonora em todos os registros, busquei trabalhar os exercícios de sonoridade supracitados adaptados à peça. Primeiramente, a partir do modelo de execução descrito na primeira parte do livro de Moyse (exercício 7), durante uma semana, diariamente, toquei as notas de cada arpejo (como presentes nos compassos 78, 80 e 82) prestando atenção aos ruídos provocados pelo excesso de ar e minimizando-os. Para isso, procurei concentrar o máximo de ar possível dentro do bocal utilizando o apoio para manter a coluna de ar estável e o relaxamento dos lábios para ajudar a direcionar o ar. Estudei a posição dos lábios no bocal para cada uma das notas de maneira que obtivesse a mesma qualidade sonora em todos as notas dos arpejos. Após isso, retornei à partitura e executei o trecho atentando à ressonância interna da boca e à projeção do som para que cada nota não perdesse sua qualidade, principalmente no registro grave. Isso pelo fato desse registro soar com menor intensidade necessitando de uma atenção especial, como também acontece no estudo da flauta. Realizei essa compensação para as notas mais graves aumentando a velocidade e mantendo o apoio do ar. Notei que utilizei mais apoio e menos quantidade de ar do que na flauta. Essas ações me fizeram desenvolver a sonoridade em cada nota, melhorando a qualidade do timbre, inclusive mantendo a homogeneidade nas ligaduras, como ocorrido no exemplo anterior na *Fantasia n.6* de Telemann. Esses procedimentos possibilitaram a homogeneidade do som em todos os tipos de articulações apresentadas nesse excerto: ligado, staccato, acentos e tenutos.

No excerto retirado do 1º movimento da *Sonata para piccolo e piano* de Osvaldo Lacerda dos compassos 45 a 66 (excerto 6), podemos observar um trecho lento e que exige do instrumentista o domínio do apoio e da ressonância para manter a qualidade sonora. A questão da sonoridade está intrinsicamente ligada à interpretação. Este trecho lento, melódico e com variações de dinâmica, contrasta com o primeiro tema do primeiro movimento, que se apresenta de forma enérgica. Esta melodia é intimista e *cantabile,* como mostram as indicações da partitura (*Um pouco menos*

movido, cantabile, dolce). Notei que precisei de uma base sonora homogênea para que pudesse então acrescentar nuances requeridas nas implicações harmônicas e indicações da partitura.



Excerto 6: *Sonata para piccolo e piano* de Osvaldo Lacerda – 1º movimento (compassos 45 a 65) (1991)

Para a realização dessas diferenças timbrísticas, utilizei da variação da abertura da cavidade oral para ressonância, juntamente com a variação da velocidade das ondas do vibrato. O início da melodia é em *mp* e apresenta, nos compassos 46 e 47, um *crescendo*. Para que realizar essa variação de dinâmica, aumentei o espaço da cavidade oral e a amplitude e velocidade do vibrato para aumentar a projeção das notas, principalmente as notas si e dó (compasso 47). Já dos compassos 64 a 66, onde há um diminuendo até *pp* na região grave do piccolo, reduzi o espaço da cavidade oral e diminui a amplitude e a velocidade do vibrato, assim evidenciando o caráter cantabile do trecho, com um som mais aveludado e intimista. Esses procedimentos para a variação de timbre são os mesmos na flauta mas, devido ao tamanho do orifício do bocal ser maior do que o do piccolo, esse processo é mais simples na flauta e, pelo tamanho da flauta ser maior que o piccolo, necessito de uma maior quantidade de ar.

3.3 ARTICULAÇÃO

A questão da boa articulação no piccolo envolve alguns aspectos que mantém a coluna de ar constante e ajudam na clareza da emissão das notas. São eles: a sonoridade, o apoio e um novo posicionamento da língua.

Dentro dos meus estudos de articulação no piccolo, o que mais diferiu dos estudos de articulação na flauta foi a necessidade de adaptar a língua para um novo posicionamento e movimento mais leve dentro da boca. Pude observar em meus alunos de piccolo, um grande esforço ao articular-se a nota como na flauta, gerando tanto um cansaço físico como uma ineficiência na articulação.

No segundo capítulo do presente trabalho é descrito que Morris e Wye, em seu método *Practice Book for the Piccolo*, assim como Ellis (2008), concordam que, se dominadas, as técnicas de articulação da flauta são prontamente transferidas para o piccolo – basta que a língua interfira o mínimo possível na coluna de ar. A mesma articulação, com o mesmo posicionamento da língua, não tem o mesmo resultado no piccolo, pois força o som. Essa mesma articulação também acaba provocando ruídos desnecessários da língua ao articular as notas.

A visão do movimento da língua ao articular-se uma nota, segundo os métodos de flauta e piccolo são muito diferentes. Em Taffanel e Gaubert, no capítulo dedicado à articulação (1923):

> Essa articulação tem que ser rude; para obter isso a língua fica rígida e toca com força *um pouco acima dos dentes*.
> O ataque (TE) deve ser feito muito curto. Dessa maneira, será obtida a clareza e a pungência de um staccato de violino. (p.90)[16](tradução minha)

Segundo o livro de Mazzanti (2014):

> Atente-se para sincronizar seus dedos e tocar suavemente, especialmente quando mudar da primeira para a segunda oitava. Pratique o staccato lentamente, sem fechar a garganta e sem tentar tocar notas excessivamente curtas. **Tenha em mente que é muito fácil tocar muitas notas no piccolo, mas é muito mais difícil tocar boas notas**. (p.67)[17](tradução minha)

[16] "Il faut faire cette articulation avec beaucoup de rudesse; pour obtenir cette rudesse il faut raidir la langue qui frappé alors avec force *un peu au-dessus des dents.*
L´attaque (TE) doit être très brève. On obtendra ainsi la netteté et le mordant du staccato des violiniste."

[17] "Pay attention to synchronizing your fingers and playing smoothly, especially when switching from the first to the second octave. Practice the double staccato slowly without shutting off your throat and without trying to obtain excessively short sounds. **Bear in mind that it is easy to play many notes with the piccolo, but it is much more difficult to play good ones."**

Para que o piccolista trabalhe o novo posicionamento, deve pensar que a língua toca exatamente a linha entre a dentição e o palato. Se a língua toca mais para trás desse ponto, ela acaba realizando um movimento desnecessário. A parte da língua que toca essa linha é o chamado "ápice", ou seja, a ponta da língua.

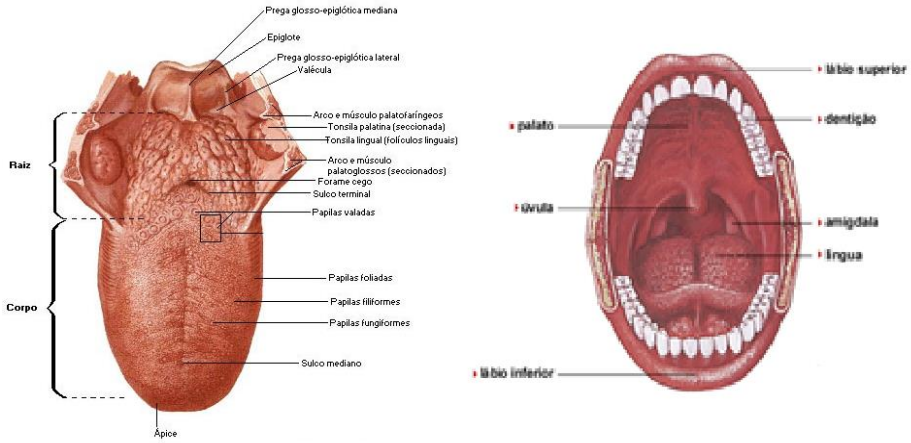


Figura 6: Partes da língua e da boca (2000)
Fonte: Página de anatomia humana

Portanto, o principal objetivo dos exercícios para a articulação no piccolo é transferir as mesmas técnicas utilizadas na flauta, mas articulando as notas com a parte frontal da língua, provocando assim o mínimo de movimento e mantendo a articulação muito leve. Segundo Morris e Wye (1998):

> *Exercícios de articulação são exercícios de sonoridade* e uma boa articulação é inútil se o som não tem qualidade. Quando usar a língua, o iniciante muitas vezes movimenta a língua *inteira*. Isso pode ser visto no espelho, onde há um grande movimento da garganta. Um dos objetivos dos exercícios, é transferir a ação para a frente da língua *somente*. Isso leva tempo. (p.47)[18](tradução minha)

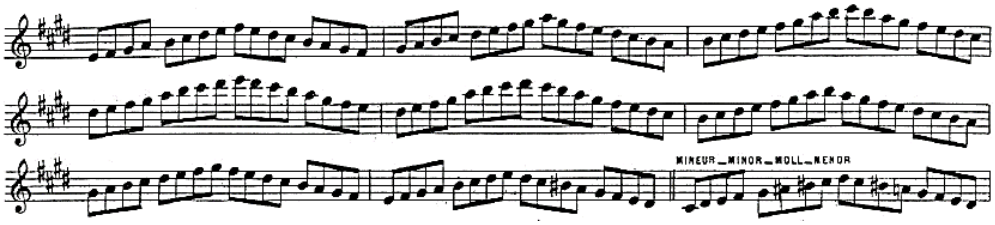
Demonstro abaixo alguns modelos de exercícios utilizados, por esta autora, no estudo diário e das obras em questão para trabalhar os aspectos envolvidos na articulação. Mesmo concordando com a afirmação de Morris e Wye e de Ellis, de que as técnicas da flauta são prontamente transferidas para o piccolo, notei que há um trabalho específico que envolve o novo posicionamento da língua para se adquirir o domínio técnico-interpretativo ao piccolo.

Para isso, selecionei modelos de exercícios do livro *Méthode Complète de flûte* (TAFFANEL E GAUBERT, 1923, exercício EJ 4, p. 121) de Taffanel e Gaubert e *The Mazzanti Method*

[18]"*Articulation exercises are tone exercises* and good articulation is useless if the tone is poor of quality. When using the tongue, the beginner often moves the *whole* tongue. This can be seen in a mirror when there is a lot of movement in the throat. One of the aims of the exercises is transfer the action to the front of the tongue *only*. This takes time."

(MAZZANTI, 2014, p. 84 e 100), de Nicola Mazzanti. Esses estudos visam não somente trabalhar o apoio do ar e a posição da língua, como trabalhar as diferentes possibilidades de articulação e a resistência do músculo da língua.

Para o apoio do ar, os exercícios sugeridos no tópico embocadura (exemplos de exercício 2 e 3) são os mais eficientes para se estuda-lo corretamente. Podemos acrescentar o *Exercice Journalier n.4* do *Méthode Complète de Flûte* de Taffanel e Gaubert:



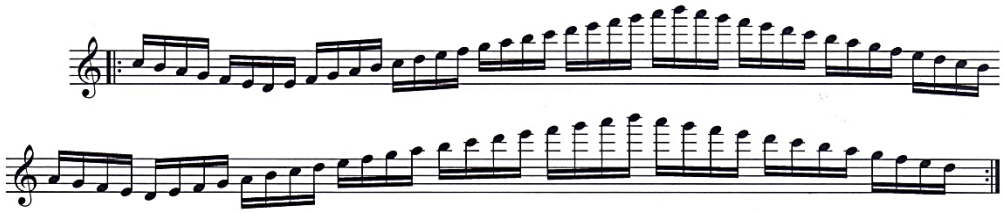
Exercício 9: *EJ 4 em Méthode Complète de flûte* - Taffanel e Gaubert, página 121 (1958)

Para o apoio da coluna de ar, realizei o exercício com todas as notas ligadas. O exercício ligado me permitiu concentrar todo o ar para um som homogêneo, contínuo e com apoio correto sem a interferência da língua. Esses exercícios são somente um exemplo de execução, e também realizei o mesmo modelo com outras melodias/escalas/arpejos que foram interessantes em cada obra, e que eram possíveis na extensão do piccolo.

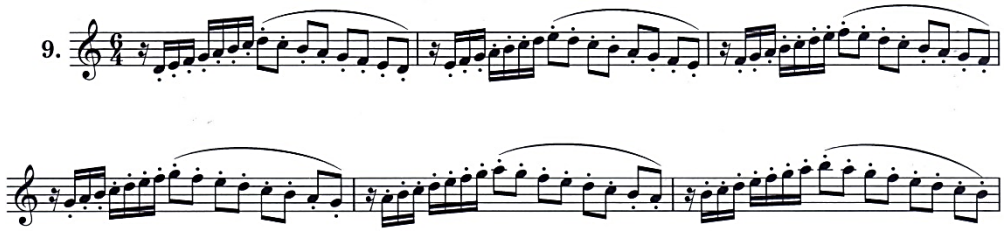
Para estudar o reposicionamento da língua e os diferentes tipos de articulação, realizei o mesmo EJ4 do exemplo acima (TAFFANEL E GAUBERT, 1923, EJ 4, p. 120 a 123), porém, acrescentando outras articulações, que são sugeridas no início do exercício (figura 3). Trabalhando na sequência demonstrada na figura abaixo pude, aos poucos, inserir notas articuladas entre notas ligadas e desenvolver um maior controle sobre o movimento. Troquei o *stacatto* anotado no exemplo abaixo por uma nota desligada das anteriores, mas um pouco mais longa. Após conseguir um domínio maior da posição da língua, acrescentei aos modelos sugeridos o estudo das escalas com todas as notas separadas. O exercício foi realizado em um andamento confortável, não muito rápido.

Figura 7: Exemplos de articulação para a realização do EJ 4 *em Méthode Complète de flûte* - Taffanel e Gaubert, página 119 (1958)

Outros modelos estão no *The Mazzanti Method*:



Exercício 10: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 84 (2014)



Exercício 11: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 100 (2014)

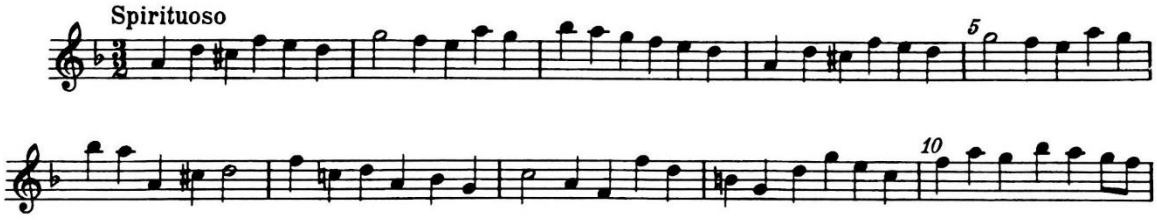
Qualquer exercício pode ser adaptado para esse fim. Um exercício normalmente ligado pode ser estudado modificando-se o modelo de articulação. Como o objetivo da adaptação visa, principalmente, o reposicionamento da língua, ao dominar essa nova posição, o piccolista pode seguir os estudos de articulação realizados na flauta, atentando-se para a correta posição.

O estudo de escalas em legato fez com que eu conseguisse manejar a quantidade correta de ar para que todas as notas fossem sustentadas da mesma maneira. Ao trabalhar esse estudo e buscar a homogeneidade das notas, consegui prestar atenção na velocidade do ar e apoio de toda a sequência de notas. Isso apresentou um ganho significativo de qualidade de som nas notas articuladas. Esse é um problema que percebo muito frequentemente tanto nos alunos de flauta como de piccolo e que já ouvi muitos profissionais que afirmam que a maioria dos flautistas/piccolistas deixam toda a função da articulação para a língua, esquecendo que o ar é imprescindível para a emissão do som. Esse fato sobrecarrega o músculo da língua com muita tensão, fazendo-o articular as notas mais pesadamente.

Quando passei a executar o movimento da língua para articular as notas, realizando o mesmo exercício com as articulações sugeridas, o andamento que coloquei foi a semínima=40 para que tivesse mais tempo de pensar no movimento da língua e em que parte do palato ela deveria tocar. Realizei as articulações na ordem sugerida por Taffanel e percebi que é mais fácil ir acrescentando uma nota articulada entre notas ligadas, pois isso acaba auxiliando para que não se esqueça do apoio e nem do ar. Percebi também que mantendo a ideia do menor movimento possível

da língua dentro da boca, as notas articuladas também dependem de um maior relaxamento do lábio superior. Quando isso não ocorre, há uma necessidade de compensar a articulação colocando uma maior pressão na língua e, dessa maneira, forçando-se o som. Outros exemplos de estudos que realizei, foram os *Exercises Journaliers* nºs 1 e 2 do *Méthode Complète de Flûte*, de Taffanel e Gaubert, e os exercícios de escalas e arpejos contidos no *The Mazzanti Method*, de Nicola Mazzanti, com as sugestões de articulação sugeridas por Taffanel e Gaubert (figura 3).

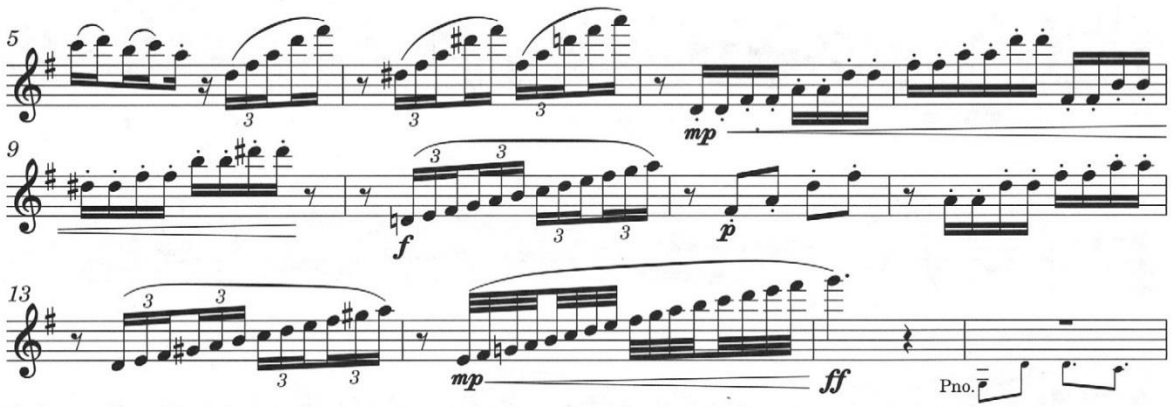
Vamos observar alguns exemplos do estudo de articulação nas peças. O excerto escolhido do terceiro movimento da *Fantasia n.6* de G. P. Telemann, compassos 1 a 10 (excerto 7) é de grande simplicidade rítmica e, por seu caráter *Spirituoso*, é um movimento mais andado, como uma dança. Há a necessidade de todas as notas soarem uniformemente, com uma articulação muito clara, leve e, assim como exemplificado no primeiro movimento (excerto 1), mantendo algumas notas mais marcadas (longas) devido ao fato de possuírem função harmônica.



Excerto 7: *Fantasia n. 6* de G. P. Telemann- 3º Movimento (compassos 1 a 10) (2010)

Primeiramente, para conseguir a homogeneidade do som, característica importante para uma boa articulação, estudei o excerto realizando todas as notas ligadas, concentrando todo o ar na emissão das notas e procurando sempre manter a garganta aberta e os músculos relaxados. Isso possibilitou um entendimento maior sobre a quantidade correta de ar que era utilizada em cada uma das notas. A próxima etapa foi colocar a língua para articular as notas, trabalhando-a como realizado nos exercícios sobre articulação (exercícios 9, 10 e 11). Para isso, testei diversas sílabas até encontrar a parte da língua que articulasse as notas sem deixa-las curtas e sem nenhum barulho indesejável da língua, como já havia experimentado antes. A articulação que melhor funcionou, para esse fim especificamente, foi a da sílaba *du*, em substituição à sílaba *tu* comumente utilizada na flauta. A diferença na região da língua utilizada na emissão das notas fez com que a sílaba *du* necessitasse de menor pressão e, consequentemente, fosse mais confortável para a articulação. Dessa maneira, pude tocar as notas da harmonia mais longas, com um pouco mais de ar, mas articuladas. A sílaba *de* permitiu que as outras notas soassem mais pronunciadas.

O excerto da peça *Flash!* de Daniel Dorff, dos compassos 5 a 16 (excerto 8), possui notas articuladas no registro grave, uma região muito delicada de articulação tanto no piccolo como na flauta. A série de arpejos dos compassos 7 a 9 se inicia no ré grave do instrumento e segue até duas oitavas acima.

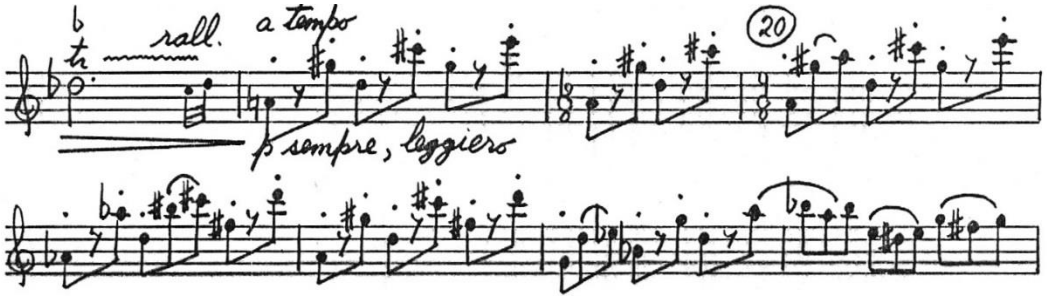


Excerto 8: *Flash!* de Daniel Dorff (compassos 5 a 16) (2009)

Pelo motivo do trecho ser em andamento vivo, precisei utilizar o *staccato* duplo para realizar esses arpejos. Com a minha experiência na flauta, normalmente utilizo para executar o *staccato* duplo as sílabas *tu-ku* para os registros médios e agudos e, para os graves, as sílabas *du-gu.* Da mesma forma no piccolo, encontrei na sílaba *du* um maior relaxamento da língua e, consequentemente, uma articulação mais eficaz, com menos ruídos e mais flexível para o registro médio e grave do piccolo e, para o *staccato* duplo, utilizei as sílabas *du-gu*. Entretanto, enquanto na flauta, em um arpejo ascendente em *staccato* duplo, mudo as sílabas de articulação do grave para o aguda (*du-gu* para *tu-ku*), notei que no piccolo não houve a necessidade dessa mudança, pois a articulação é mantida em todos os registros com as mesmas sílabas (*du-gu*). Antes de voltar à peça, realizei os exercícios de escala de Taffanel e Gaubert (EJ4) (exercício 9) e Mazzanti (exercício 10) com as novas sílabas para o *staccato* duplo. O menor movimento da língua resultante do uso da sílaba *du-gu*, também ajudou a aumentar a velocidade de execução dos exercícios. Após isso, voltei à peça para aplicar o estudo no trecho. Lentamente, realizei diversas vezes os arpejos (compassos 7, 8 e 9) ligados, para depois colocar a articulação. Notei que o uso das sílabas *du-gu* fez com que a língua ficasse mais relaxada. Somando-se a isso, o relaxamento dos cantos da boca e dos lábios evitou uma tensão desnecessária da mandíbula que prejudica a emissão da articulação.

No excerto da *Sonata para piccolo e piano*, de Osvaldo Lacerda, compassos 17 a 24 (excerto 9), a parte do piccolo acompanha a melodia apresentada pelo piano. Devido a textura

resultante do piano com o piccolo, observei que esse *staccatos* não podem ser muito curtos para que soassem.



Excerto 9: *Sonata para piccolo e piano* de Osvaldo Lacerda – 2º movimento (compassos 17 a 24) (1991)

Para isso, testei a utilização da sílaba *du* mas, ao contrário do excerto anterior, observei que era importante ter um ataque mais preciso, o que me levou a utilizar a sílaba *tu.* Procurei colocar um pouco mais de ar em cada nota para não deixá-las agressivas e muito curtas. Mantive cada nota bem apoiada, pensando na articulação antes de realizá-la, pois devido ao contexto sonoro em que se encontram, necessitam de uma articulação precisa. Notei que o relaxamento do lábio superior proporcionou uma maior flexibilidade de movimento que ajudou no direcionamento do ar, melhorando a qualidade da articulação em cada nota.

Atentei para o fato de que, se eu realizar os *staccati* no piccolo da mesma maneira que realizo na flauta, eles soariam mais curtos. É importante ressaltar que, mesmo que as notas articuladas dos saltos na peça sejam marcadas com *staccato*, isso não pode levar o intérprete a tocá-las demasiadamente curtas e agressivas. Elas são menores do que a colcheia sem a indicação de ponto, mas precisam soar de maneira suave, apenas menos longas, diante da textura proporcionada pelo conjunto piccolo e piano.

3.4 AFINAÇÃO

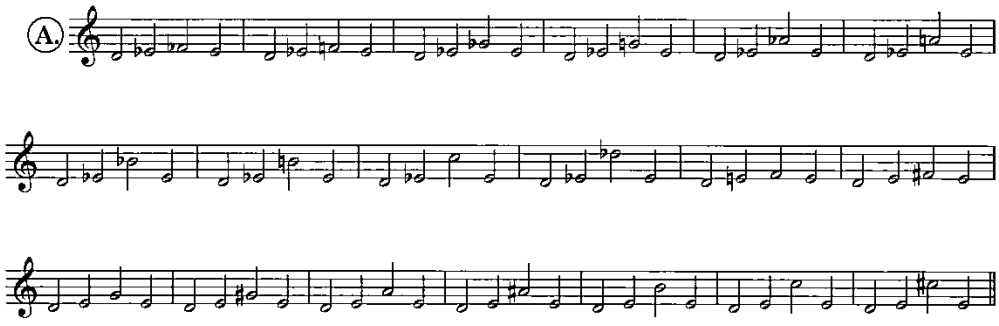
A afinação é um desafio no piccolo pois, como já dito anteriormente, ele é um instrumento pequeno e se torna muito mais sensível a quaisquer movimentos dos lábios, da coluna de ar e das mãos. Os aspectos flexibilidade, apoio e velocidade do ar são os principais responsáveis por manter uma afinação estável no instrumento.

Diante da minha vivência como professora e ao estudar piccolo, observei duas problemáticas mais frequentes que afetam a afinação e que aparecem antes de quaisquer aspectos: o alinhamento do bocal e a cavidade oral.

Cabe ao intérprete ajustar o alinhamento do bocal com o corpo do instrumento. Minha experiência sobre esse ajuste de alinhamento demonstrou ser algo que depende de vários fatores, tais como questões físicas (tamanho dos braços, lábios, dentes), questões da temperatura do ambiente e questões relativas ao grupo instrumental no qual estou inserida. Encontrar o alinhamento adequado me ajudou a não posicionar o bocal completamente para dentro. Dessa maneira, não precisei compensar a falta de espaço para a entrada de ar no orifício do bocal colocando uma quantidade exagerada de ar. Com o alinhamento apropriado, os lábios podem ficar mais flexíveis e livres de tensão, permitindo a realização de saltos e ajustes de afinação com muito mais facilidade.

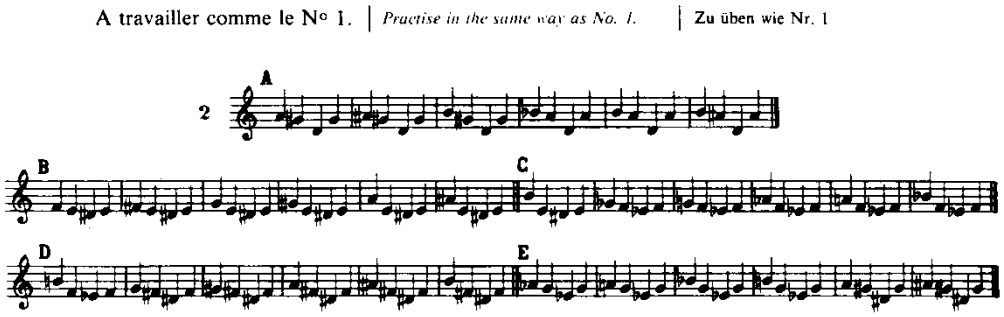
Considerando os aspectos que envolvem a afinação citados acima selecionei, para meus estudos, modelos de exercícios dos livros *The Mazzanti Method* (2014), de Nicola Mazzanti, *De la Sonorité, Art et Technique* (1934), de Marcel Moyse e *La Technique D´Embouchure* (2005), de Philippe Bernold.

Como já dito anteriormente (capítulo 2, item 2.4), a cavidade oral influencia também no controle da afinação. Sobre cavidade oral, Mazzanti escreve (2011, p. 34) que o piccolista deve "ter cuidado para manter uma ampla e ressonante cavidade dentro de sua boca e garganta"[19]. O autor relata, ainda, que os melhores exercícios para se trabalhar a cavidade oral são os exercícios de notas graves. Como os exercícios de Mazzanti (MAZZANTI, 2014, exercício A, página 34) e Moyse (MOYSE, 1934, exercício 2, página 11) que trabalham as notas graves são muito parecidos, alternei meus estudos entre os dois modelos. Mazzanti (MAZZANTI, 2014, exercício A página 34) apresenta variações rítmicas do exercício, que também pode ser inserido nas opções de estudo:

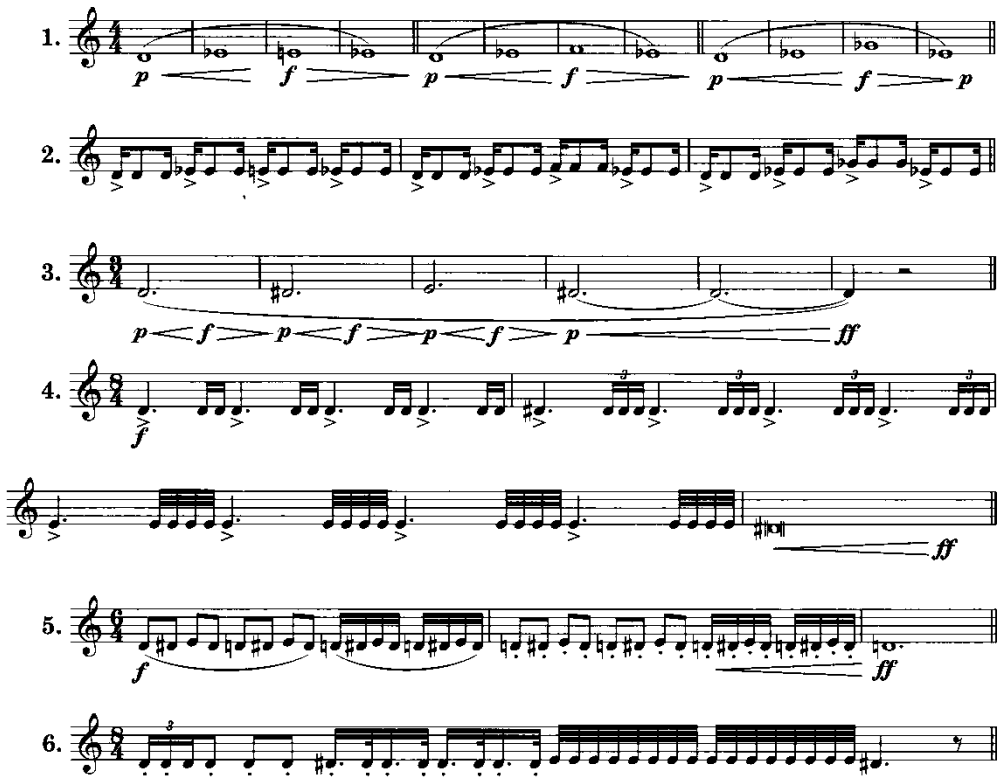


Exercício 12: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 34 (2014)

[19] "Take care to keep a broad resonating chamber inside your mouth and throat."



Exercício 13: *De La Sonorité* - Marcel Moyse, página 11 (2012)

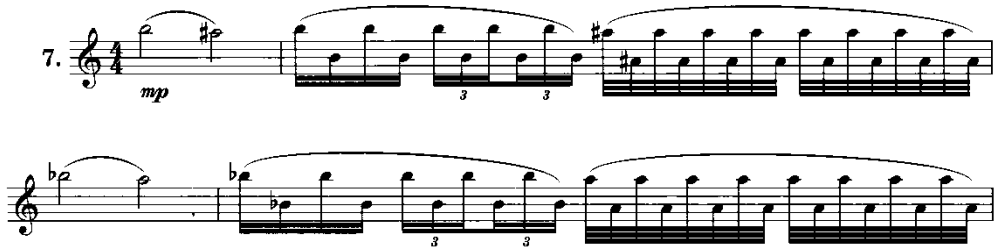


Exercício 14: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 41 (2014)

Durante meus estudos, ao pensar em expandir a cavidade oral, fiz um processo chamado de vocalização: pensando na pronúncia da vogal "U", coloquei minha língua para baixo e para trás dentro da boca, para que ela ocupasse o menor espaço possível, durante a realização dos exercícios (exercícios supracitados). Esse processo possibilitou criar um maior espaço interno de ressonância, no qual a língua não ficou no meio da boca, atrapalhando a passagem do ar. Essa vocalização me auxiliou no maior controle da afinação e no maior aproveitamento da ressonância interna e do volume de ar na minha boca. Como esses exercícios são feitos lentamente, pude pensar em todo o processo durante a execução. Dessa maneira, consegui trabalhar a afinação das notas graves, que geralmente são altas no piccolo, e estabelecer uma sonoridade regular no registro grave do

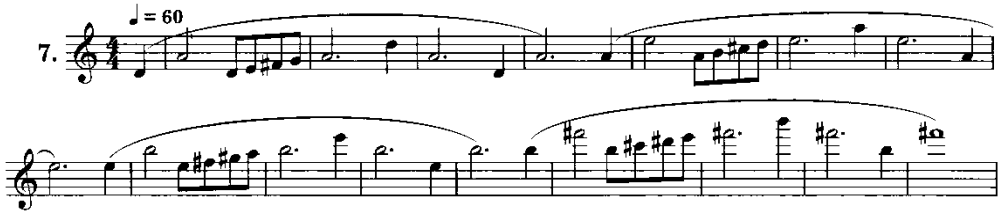
instrumento. Trabalhando com a vocalização, pude identificar outras vogais que eram úteis para cada região do instrumento. Para a região aguda, a vogal “I” encaixou-se melhor do que a vogal “U”, pois ela fez com que aumentasse a pressão e a velocidade do ar, essenciais para a produção das notas agudas.

Segundo Mazzanti (2014, p. 14), os intervalos ideais para iniciar-se os estudos de afinação são os intervalos perfeitos (oitava, quinta e quarta), pois não mudam, independente do contexto harmônico. O exemplo a seguir (MAZZANTI, 2014, exercício 7, página 6) mostra um exercício sugerido pelo autor para o estudo do intervalo de 8ª:

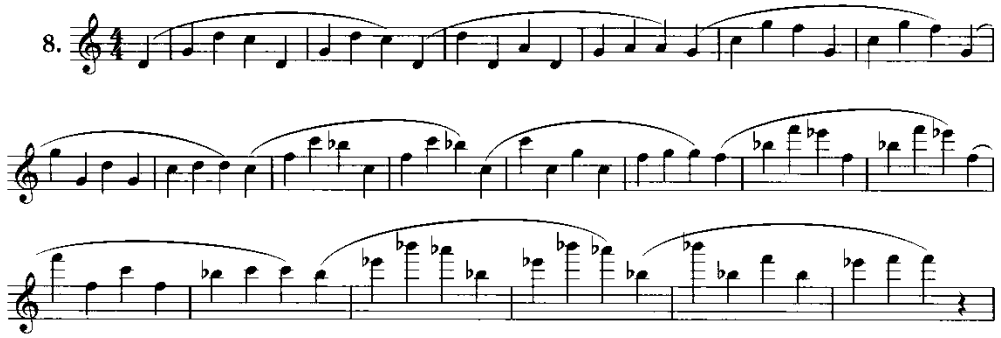


Exercício 15: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 6 (2014)

No exemplo abaixo (MAZZANTI, 2014, exercício 7 e 8, páginas 14 e 15), temos exercícios que incorporam os intervalos de 5ª e 4ª:



Exercício 16: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 14 (2014)



Exercício 17: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 15 (2014)

Ao trabalhar os exercícios acima, percebi que os movimentos dos lábios necessários para as mudanças de oitava no estudo da flauta eram os mesmos, porém em proporções menores no

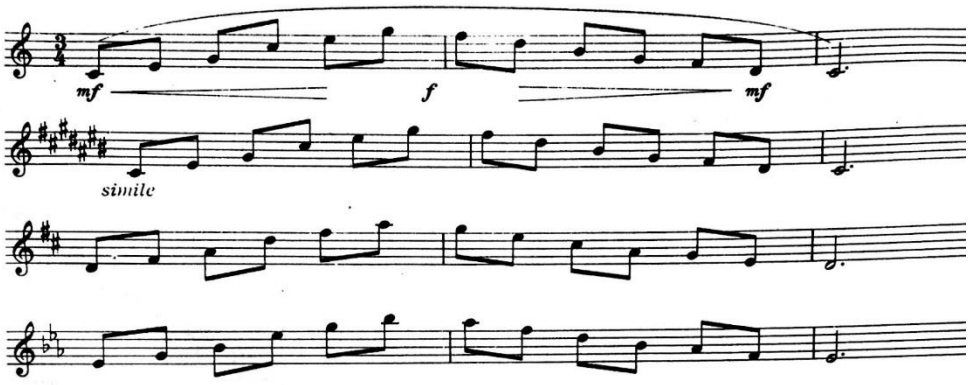
piccolo. Iniciei os meus estudos lentamente, para observar o quanto de movimento dos lábios era necessário para conseguir um maior controle da emissão das notas. Quando consegui sentir o movimento exigido dos músculos dos lábios e melhorar a qualidade sonora de cada oitava fui, aos poucos, aumentando a velocidade de execução. A ressonância interna da boca ajudou nos exercícios, principalmente na região grave, que costuma ter a afinação alta. Pensando no movimento interno da boca, consegui desenvolver um maior controle das pequenas alterações de afinação, subindo ou descendo a nota conforme ouvia o exercício. Coloquei o afinador ao final do exercício para ser uma referência de como estava a minha afinação, mas não trabalhei insistentemente com ele. Isso pelo fato do afinador que utilizei (Korg, digital, modelo Tm40)[20] não captar corretamente as notas agudas (a partir do fá6) e oscilar o mostrador nas notas graves (abaixo da nota fá4). Também pelo motivo de entender que o afinador deve ser somente uma referência e que o ouvido necessita treinar as relações entre as notas.

Pensando na proximidade dos instrumentos de sopro com o canto, ambos utilizam o ar para a produção do som. Por isso, tocar flauta ou piccolo é muito parecido com cantar, e a prática de vocalizar exercícios pode contribuir a uma auto avaliação da utilização do apoio, ressonância e respiração devendo ser reproduzido no estudo diário. Os exercícios de vocalizes como fazem os cantores, são exercícios que trabalham vários dos aspectos abordados no estudo da flauta ou do piccolo, como embocadura, sonoridade e, também, a afinação. Phillipe Bernold apresenta, em seu livro *La Technique D´Embouchure*, exemplos dos mais variados vocalizes para flauta. Realizei esses exercícios (2005, p.3) seguindo a recomendação do autor, ou seja, de maneira consciente, prestando atenção às frases, com um som expansivo, garganta aberta e pensando na inspiração do ar (quantidade de ar, energia, tempo). Observei que os arpejos foram os exercícios que mais me conscientizaram dos movimentos e posições necessárias para controlar a minha afinação.

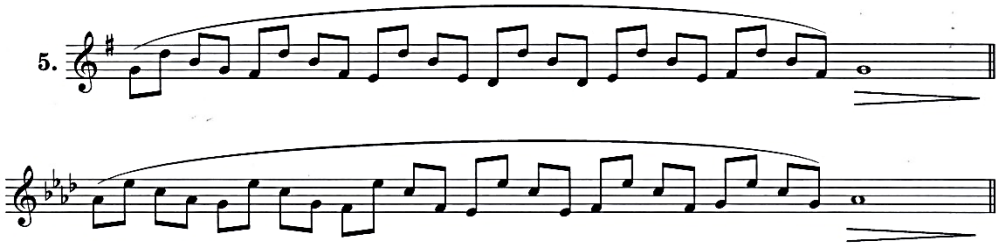
Constatei que, como apontado por Bernold, os finais de frase requerem uma atenção especial para não ter uma queda de afinação, mantendo a velocidade do ar e o apoio das notas. Conscientizar sobre os tamanhos das frases e planejamento das respirações realizando, se necessário, uma respiração no meio da frase, além de controlar a velocidade de ar, são habilidades que necessitei desenvolver para manter a afinação do piccolo.

Da mesma maneira, Mazzanti apresenta os Vocalises já adaptados ao piccolo em seu método, que são estudos que abrangem sonoridade, embocadura, afinação e muitos outros aspectos.

[20] Busquei afinadores que fossem específicos para piccolo mas, procurando na internet e perguntando para meus professores, não encontrei um específico para o piccolo que pudesse não apresentar os problemas apontados no texto.



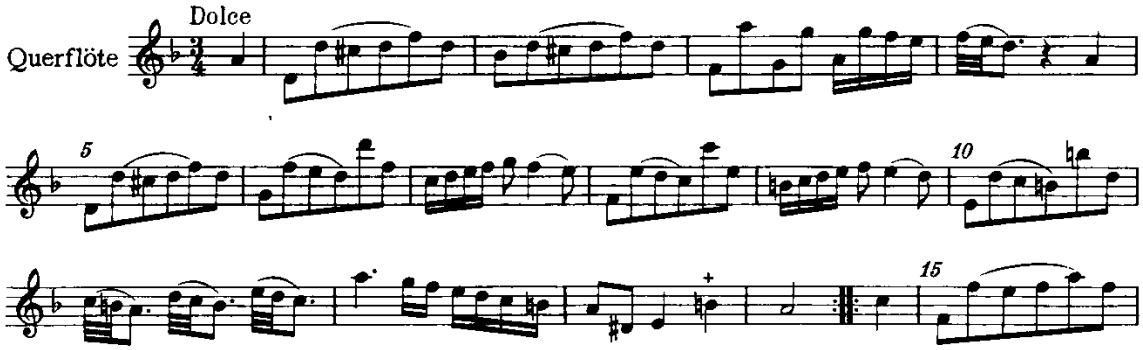
Exercício 18: *La Techinique d´Embouchure* – Philippe Bernold, Vocalise n.1, página 10 (2005)



Exercício 19: *The Mazzanti Method* – Nicola Mazzanti, página 10 (2014)

Como já dito anteriormente, os benefícios desses estudos de vocalize vão muito além de um trabalho apurado de arpejos e escalas para a afinação. Seguindo as sugestões do autor e as próprias necessidades de cada obra ou estudo, pude trabalhar os vocalizes em diversas ocasiões, acrescentando-os para melhorar vários aspectos, como embocadura. Sendo um exercício completo com relação aos aspectos de apoio, a ressonância interna da cavidade oral, a abertura da garganta, o controle do ar, que é responsável por manter a qualidade sonora e, também, a afinação, consegui trabalhar simultaneamente muitos pilares da construção de um bom som e de afinação. Também toquei arpejos no piccolo acompanhada de um cd de acordes (maiores, menores, diminutos etc.) disponibilizado pelo professor Rogerio Wolf. Essa prática me deu uma base auditiva, ajudando nos ajustes de afinação das notas.

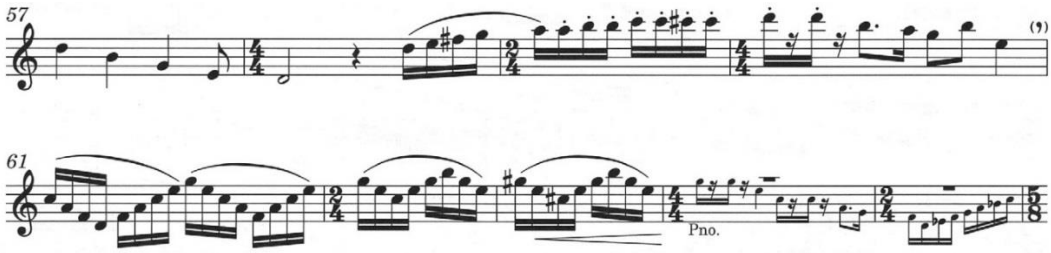
A seguir, apresento exemplos de algumas aplicações dos estudos de afinação em excertos das peças selecionadas. Primeiramente, escolhi um excerto que abrange dos compassos 1 a 14 (excerto 10). Esse trecho apresenta um grande desafio ao intérprete para manter a afinação estável durante todos os grandes saltos, pois abrangem diferentes regiões do instrumento. Nesse exemplo, encontramos saltos de 5ª, 7ª e 8ª.



Excerto 10: *Fantasia n. 6* de G. P. Telemann - 1º Movimento (compassos 1 a 16) (2010)

Observando as tendências de afinação do piccolo, a região do registro médio para o grave possui uma afinação um pouco mais alta. Portanto, notei que foi necessário em meu estudo ajustar, primeiramente, a afinação de cada um dos intervalos individualmente, principalmente os que envolviam as notas mais graves. Tocando esses intervalos conscientemente e pensando em abrir espaço na cavidade oral o máximo possível, corrigi a afinação das notas graves. O estudo desses intervalos, como por exemplo os de 5ª e 8ª do início foi feito ligado, mantendo a velocidade do ar sempre constante. Notei que o relaxamento dos lábios também foi importante para mudar a afinação de algumas notas, quando necessário. Uma escuta consciente durante a execução do excerto foi necessária para realizar as mudanças para alcançar a afinada desejada.

O exemplo da peça *Flash!* de Daniel Dorff, compassos 57 a 65 (excerto 11), foi escolhido por apresentar uma sequência de arpejos (compassos 61 a 63) na região de médio para grave do piccolo e em uníssono com o piano. Portanto, tocar juntamente com o piano foi essencial para desenvolver a habilidade de adaptação da afinação.

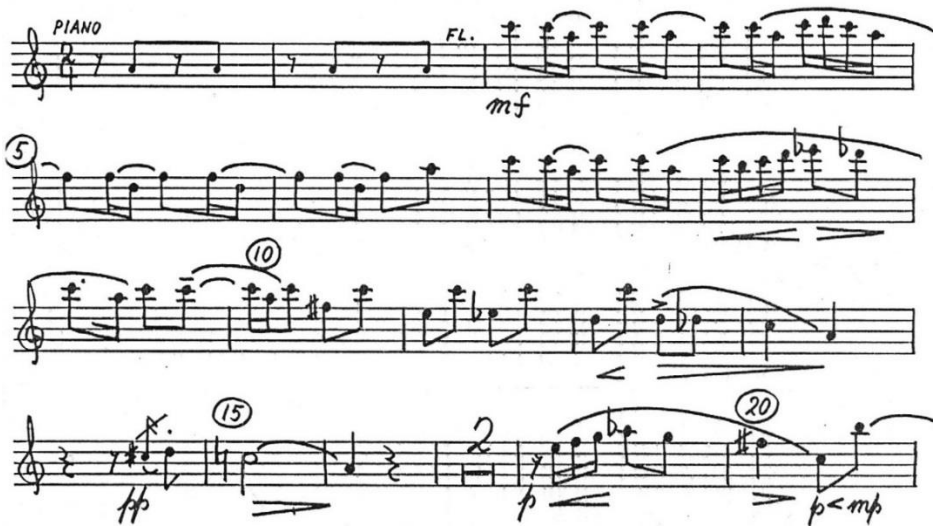


Excerto 11: *Flash!* de Daniel Dorff (compassos 57 a 65) (2009)

Para estudar os arpejos, os dividi em tonalidades e realizei exercícios baseados no modelo dos exercícios de vocalises de Bernold (exercício 18). Realizei os arpejos com toda a extensão do piccolo, de maneira ascendente e descendente, não somente nas oitavas apresentadas na peça. Os arpejos foram de ré menor com 7m, fá maior com 7m, dó maior com 7M e do# menor com 7M.

Não utilizei, para o início do estudo dos intervalos, o afinador e apenas me guiei pela escuta das relações entre as notas de cada um dos arpejos. Após ter definida a posição de cada nota dentro do arpejo, utilizei o afinador para estabilizar a afinação da nota fundamental de cada arpejo (ré, fá, dó e dó#) e manter a relação dos intervalos. Após feito isso, toquei os arpejos da maneira que foram escritos na peça e, com a ajuda de um piano, conferi a afinação da relação dos intervalos. Dessa maneira quando ensaiei com o piano, apenas precisei adaptar pequenas diferenças de afinação, mas a noção da relação entre os intervalos e a flexibilidade conquistada ao longo dos exercícios fizeram com que essas adaptações ocorressem de maneira muito rápida e simples.

O trecho escolhido do primeiro movimento da *Sonata para piccolo e piano* de Osvaldo Lacerda, compassos 1 a 20 (excerto 12), começa em uma região muito confortável ao piccolo. Porém, pude perceber que a primeira nota dó 6, geralmente tinha a tendência de ser atacada com a afinação um pouco mais baixa, tanto em minha própria experiência quanto de meus alunos. Para mim, isso acontece devido ao fato da região do instrumento e do tipo de articulação que, intuitivamente, me impulsionam a mudar o ângulo da embocadura.



Excerto 12: *Sonata para piccolo e piano* de Osvaldo Lacerda – 1º movimento (compassos 1 a 20) (1991)

No caso desse excerto, o pianista toca dois compassos de introdução, no qual apresenta um acorde quebrado de fá maior com quarta aumentada, onde é possível ter uma referência da afinação da primeira nota (a 5ª do acorde). Esse guia de audição se tornou muito importante para a minha preparação e afinação da nota. Percebi que uma afinação acurada na primeira nota dó 6, tônica da tonalidade de todo o primeiro movimento, foi muito importante como referência de afinação para realizar todo o trecho. Por isso, procurei buscar nos exercícios sugeridos, todos aqueles que contemplassem de alguma maneira a nota dó 6 e os saltos a partir dela, para exercitar os aspectos

técnicos relativos à afinação. Encontrei no exercício da terceira parte do livro de sonoridade de Marcel Moyse (exercício 3) um exemplo de estudo de flexibilidade para tocar a nota dó 6. Toda vez que retornava a essa mesma nota durante os primeiros momentos da preparação da obra, percebi que a afinação da nota era sempre mais baixa do que estava antes. Realizar o exercício supracitado mostrou-se eficiente para resolver essa questão.

Realizei os exercícios de maneira musical. Entretanto, quando abordei os excertos das obras, pude perceber que as implicações interpretativas do discurso musical trouxeram à luz questões que eu não havia notado durante a realização dos exercícios. Por exemplo, a condução harmônica que auxilia na afinação, a condução fraseológica e o desafio da resistência ao tocar a peça toda, que implica em várias questões, como a manutenção da afinação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa, pude constatar que há muita informação a respeito do piccolo, como suas origens e seu repertório, mas pouco é divulgado nos trabalhos de pesquisa do meio acadêmico e, também, entre os flautistas e piccolistas. Percebi, também, uma falta de trabalhos que contemplem o piccolo nos bancos de pesquisas brasileiro, apesar de muitos serem os trabalhos a respeito da flauta. O primeiro motivo levantado nessa discussão sobre essa lacuna na propagação dos conhecimentos sobre o instrumento, pode originar-se pelo engano de que a história de evolução e utilização do piccolo fosse a mesma da flauta. O segundo motivo, talvez, seja pelo seu reconhecimento em outro território: as Bandas Militares, espaço esse que ainda carece de ser investigado.

Sua entrada no repertório orquestral foi notável com Beethoven e, após isso, com Tchaikovsky, Berlioz e Shostakovich. Com esse último compositor, o piccolo pode mostrar sua versatilidade em trechos ousadamente delicados, se comparados às outras composições que se utilizavam do instrumento na época. As informações cada vez mais específicas sobre o piccolo, presentes em livros de orquestração como *Orchestration* de Walter Piston e *The Study of Orchestration* de Samuel Adler, com certeza contribuíram para uma especificidade na escrita. Essa nova escrita para o instrumento, exigiu uma necessidade de especialização cada vez maior no piccolo.

A leitura minuciosa dos métodos de piccolo proporcionou-me um conhecimento muito grande dos parâmetros abordados, de técnicas de estudo e de como o piccolo se diferencia da flauta. Um fato interessante notado durante a pesquisa é a maneira a qual essas diferenças são tratadas pelos autores nos métodos utilizados como base para a pesquisa. Vale ressaltar que todos os métodos preveem um conhecimento da flauta, alguns em nível básico, outros em nível avançado. Duas são as abordagens desses métodos:

1) os que tratam o instrumento à parte da flauta, de uma maneira independente. Os métodos reconhecem que algumas características da flauta estão presentes no piccolo, entretanto, há diferenças importantes na técnica e interpretação em parâmetros como embocadura, sonoridade, articulação e afinação. Nesses métodos, as diferenças entre os dois instrumentos são muito evidentes. Por exemplo, o livro *The Mazzanti Method*, de Nicola Mazzanti (necessita de um nível

básico de flauta), *Exercises pour le petite flute,* de Jean-Louis Beaumadier (necessita um nível intermediário de flauta).

2) os que tratam o piccolo como uma extensão da flauta. Esses métodos são voltados para a adaptação do flautista ao piccolo, considerando-o como uma flauta pequena, que conserva as mesmas características de execução da flauta transversal. Nesses métodos as similaridades entre os dois instrumentos são ressaltadas. Por exemplo o *Practice Book for the piccolo* (necessita um nível avançado de flauta), de Patricia Morris e Trevor Wye e *The Piccolo Study Book* (necessita um nível avançado de flauta), de Patricia Morris.

Durante a escolha dos métodos utilizados, busquei os que abordavam de maneira mais completa o piccolo, falando sobre diferentes aspectos e exemplificando-os. Não encontrei um método que abrangesse todos os conceitos discutidos neste trabalho. Num primeiro momento, quando selecionei o método de Morris e Wye, *Practice Book for the piccolo* imaginei que o mesmo contribuiria mais para a pesquisa, devido ao nome específico do livro. Mas, ao decorrer do trabalho percebi que não seria tão eficiente para o fim desejado pois é mais direcionado para excertos orquestrais, que não foi o objetivo da pesquisa. O método traz informações teóricas importantes, mas não apresenta exercícios que levem o piccolistas a um refinamento; para isso, é necessária a utilização de outros métodos. Utilizei as informações teóricas encontradas no livro, sobre os parâmetros e até mesmo sobre construção e manutenção do piccolo.

A realização experimental da pesquisa trouxe à luz a necessidade de acrescentar alguns exercícios aos propostos nos quatro métodos selecionados inicialmente (Mazzanti, Morris e Wye, Taffanel e Gaubert e Moyse). Exercícios de sonoridade de James Galway e o método de embocadura de Phillipe Bernold se fizeram úteis para a minha preparação dos parâmetros e discussão da pesquisa.

As diferenças entre o piccolo e a flauta, que observava como piccolista, ficaram mais claras e evidentes depois dessa pesquisa. Por exemplo: a posição do bocal nos lábios e suas implicações, a maior consciência da ressonância interna da boca, a maior flexibilidade dos lábios, a necessidade de uma maior leveza na articulação de alguns trechos e, devido a maior instabilidade de afinação do que a flauta, o maior conhecimento dos processos envolvidos para controla-la. Esses aspectos estão amplamente discutidos na parte 3 do trabalho.

No início da pesquisa, imaginava que essas diferenças existentes na abordagem técnico-interpretativa do piccolo e da flauta eram muito maiores. Eu conhecia os resultados eficientes decorrentes do estudo do piccolo paralelamente ao estudo da flauta, mas não conhecia como eram

essas diferenças. Com o decorrer da pesquisa notei que essas diferenças eram, em boa parte, adaptações às técnicas existentes na flauta. Como no exemplo de articulação, se o flautista domina a técnica de *staccato* em todos os registros do instrumento, as adaptações necessárias ocorrem com mais facilidade no piccolo. Porém, descobri que adaptações precisam ser realizadas para que o flautista utilize o piccolo em todo o seu potencial sonoro e interpretativo.

Quanto à relação aos parâmetros estudados, a pesquisa também evidenciou que, com uma embocadura consistente e uma consciência a respeito da utilização dos músculos dos lábios, pude investigar a minha sonoridade, conhecendo melhor as particularidades sonoras do piccolo. Notei que a relação entre esses parâmetros são as mesmas da abordagem à flauta.

No Brasil, a divulgação do piccolo e de seu repertório não tem sido muito eficiente. Mas, no exterior, temos cada vez mais profissionais que se dedicam à divulgação e ao estudo do instrumento e cada vez mais concertos de música de câmara que contam com a participação do piccolista. Na Itália, França e Estados Unidos, existem festivais específicos para o piccolo, além de recitais completos somente com o instrumento, tendo como participantes e organizadores renomados piccolistas como Nicole Esposito, Cristine Beard, Nicola Mazzanti e Jean-Louis Beaumadier.

Essa pesquisa me ajudou a reafirmar a questão de que o estudo do piccolo não prejudica performance do flautista. Concluo que o estudo consciente do piccolo, além de contribuir para a formação de um piccolista profissional que almeja conquistar uma cadeira de orquestra, também tem implicações positivas na formação do flautista que deseja conhecer mais profundamente o seu instrumento. O ganho de flexibilidade, articulação, resistência, apoio entre outros fatores, possibilita um enriquecimento individual que, com certeza, fará a diferença de um profissional, seja ele um piccolista de carreira ou um flautista que busca um aprendizado mais refinado. Esta pesquisa me fez questionar por que, no Brasil, não temos uma disseminação do ensino e da performance do piccolo em Universidades e Conservatórios. Espero que essas reflexões despertem novos questionamentos e que contribuam para o avanço dos estudos do piccolo no Brasil.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Sávio. Evolução Histórica da Flauta até Boehm. Disponível em:<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxlc3R1ZGFudGVzZGVmbGF1dGFzaXRlMnxneDoxOTI5ODcxYTY1MTI4NTZj>. Acesso em: 1 outubro 2016.

BENATTI, Ulisses. Bocal do piccolo e recorte mostrando o posicionamento da rolha. Desenho em AutoCad. 2017.

BERNOLD, Philippe. *La Technique D´Embouchure.* La Stravaganza.4ª Edição, 2005.

GIPPO, Jan. The History of the Piccolo. *Flute Talk Magazine,* Illinois, p. 32, dez. 1991.

GIPPO, Jan. *The Complete Piccolo: A Comprehensive guide to fingerings, repertoire, and history*. 3ª Edição. Estados Unidos: Theodore Presser Company, 2009. 62p.

GALWAY, James. Galway Warm-up. Disponível em: www.nathanmuehl.com. Acesso em: 19 janeiro 2017.

DOMBOURIAN-EBY, Zart. A History of the Piccolo. *The Flutist Quarterly*, Chicago, vol. XVI, n.1, p.13-16, Inverno. 1991.

DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressões da música*. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2008.

ELLIS, Cynthia. Meet Mindy Kaufmann of the New York Philharmonic. *Flute Talk Magazine*. Illinois, p. 32-33, nov. 2008.

_____. Developing Nuanced Ariculation. *Flute Talk Magazine,* Illinois, p. 32-35, dez. 2008.

_____. Controlling the Air on Piccolo, *Flute Talk Magazine,* Illinois, p. 32-33, jan. 2009.

_____. Thoughts on Piccolo Intonation, *Flute Talk Magazine*, Illinois, p. 32-34, abr. 2011.

_____. *Flash!* For Piccolo and Piano, *Flute Talk Magazine,* Illinois, p. 32-33, jan. 2010.

_____. Questions and Answers, *Flute Talk Magazine*, Illinois, p. 48-49, jul. 2010.

_____. Dedication and Artistry, an Interview with William Hebert. *Flute Talk Magazine*, Illinois, p. 10-15, mai. 2012.

_____. Piccolo Tone and Vibrato Tips, *Flute Talk Magazine,* Illinois, p. 32-34, nov. 2012.

_____. A conversation with Boston´s Principal Piccolo Cynthia Myers. *Flute Talk Magazine*, Illinois, p. 10-16, jan. 2013.

_____. Fingerings and Hand Position, *Flute Talk Magazine,* Illinois, p. 32-34, jul. 2013.

_____. Embouchure Tips for Flexibility and Endurance. *Flute Talk Magazine*, Illinois, p. 32-34, abr. 2014.

_____. A conversation with Mary Kay Fink. *Flute Talk Magazine*, Illinois, dez. 2014.

MORRIS, Patricia. *The Piccolo Study Book*. Londres: Novello Publishing Limited, 1998. 55p.

MAZZANTI, Nicola. *The Mazzanti Method*: Daily Exercises for Piccolo. 2ª Edição. Estados Unidos: Theodore Presser Company, 2014. 140p.

MOYSE, Marcel. *De La Sonorite* - Art et Technique. Paris: Alphonse Leduc, 2012. 27p.

NOURSE, Nancy. What is a piccolo?. *British Flute Society Journal*, Oxford, p. 20-23, jun. 2012.

SCHAUB, Jennifer Bouton. Piccolo and Flute: Similarities and Differences, *Flute Talk Magazine,* Illinois, p. 32-36, mai. 2014.

_____. Piccolo Articulation. *Flute Talk Magazine*, Illinois, jan. 2015.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2º Edição, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001-2002.

The New Harvard Dictionary of Music. 6ª Edição. Estados Unidos: The Belknap Press of Harvard University Press, 1993.

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. *Méthode Complète de Flûte*. Paris: Alphonse Leduc, 1958. 227p.

VERHOYEN, Peter. On Playing Piccolo, *Flute Talk Magazine*, Illinois, p. 32-33, dez. 2013.

WACKER, Therese. The Piccolo in the Chamber Music of the Twentieth Century: an annotated bibliography of selected works. 2000, 114 p. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais) – The Ohio State University, Ohio.

WILSON, Kathleen Goll. Jan Gippo Talks Picc. *Flute Talk Magazine,* Illinois, p. 8-17, out. 1991.

WYE**,** Trevor; MORRIS, Patricia. *The Piccolo Study Book*. Londres: Novello Publishing Limited, 1988. 211p.

YOST, Regina Helcher. Perfecting Intonation on the Piccolo, *Flute Talk Magazine*, Illinois, p. 40-43, jul. 2014.

Figura da língua e boca. Atlas de Anatomia Humano. http://atlasdeanatomiahumano.blogspot.com.br/2013/04/sistema-digestorio.html. Acesso em: 08 dezembro 2016.

Partituras:

DORFF, Daniel. *Flash! for piccolo and piano*. Partitura. Theodore Presser Company. 2009.

LACERDA, Osvaldo. *Sonata para piccolo e piano*. Manuscrito do compositor, 1991.

TELEMANN, Georg Philipp. *Twelve Fantasias for Flute without Bass.* Edited by Gunter Hauswald. Editora Barenreiter. 2010.

APÊNDICE A - PLANO DE ESTUDO NO PICCOLO

Plano de estudo realizado durante um mês por esta pesquisadora, como parte experimental da pesquisa.

	Dia 1	Dia 2	Dia 3	Dia 4	Dia 5	Dia 6
Embocadura 10 min.	1) Mazzanti: Preliminary Exercises (1, 2 ou 3 – p.4)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises (1, 2 ou 3 – p.4)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises (1, 2 ou 3 – p.4)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises(1 e 4 – p. 4 e 5)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises(2 e 4 – p. 4 e 5)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises(1,2 e 4 – p. 4 e 5)
Sonoridade 10 min.	2) Moyse: Sonoridade, nº 1 (p. 6)	2) Moyse: Sonoridade, nº 1 (p.6)	2) Moyse: Sonoridade, nº 2 (p.7)	2) Moyse: Sonoridade, nº2 (p.7)	2) Moyse: Sonoridade, nº3 (p.7)	2) Moyse: Sonoridade, nº3 (p.7)
Articulação 5 min.	3) Taffanel e Gaubert, EJ4 (fá maior/ré menor) - ligadas	3) Acrescentar mais uma escala do EJ4	3) Acrescentar mais uma escala do EJ4	3) Acrescentar mais uma escala do EJ4	3) Voltar a escala do dia 1 (lento e com *staccato* simples)	3) Voltar a escala dos dias 1 e 2 (lento e com *staccato* simples)
Afinação 5 min.	4) Estudo de oitavas	4) Estudo de oitavas	4) Estudo de oitavas	4) Estudo de oitavas	4) Estudo do arpejo referente às escalas estudadas	4) Estudo do arpejo referente às escalas estudadas

	Dia 8	Dia 9	Dia 10	Dia 11	Dia 12	Dia 13
Embocadura 10 min.	1) 1) Mazzanti: Preliminary Exercises (4 e 5 – p.5)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises (4, 5 e 6 – p.5)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises (5 e 6 – p.5)	1) Moyse: Sonoridade, nº1 (p.10)	1) Moyse: Sonoridade, nº2 (p.11)	1) Moyse: Sonoridade, nº3 (p.11)
Sonoridade 10 min.	2) Moyse: Sonoridade, nº4 (p.8)	2) Moyse: Sonoridade, nº4 (p.8)	2) Moyse: Sonoridade, nº1 (p.6) e nº1 bis (p.9)	2) Moyse: Sonoridade, nº2 (p.7) e nº2 bis (p.9)	2) Moyse: Sonoridade, nº3 (p.7) e nº3 bis (p.9)	2) Moyse: Sonoridade, nº4 (p.8) e nº4 bis (p.9)
Articulação 5 min.	3) Voltar a escala dos dias 1 a 3 (lento e com *staccato* simples)	3) Voltar a escala dos dias 1 a 4 (lento e com *staccato* simples)	Seguir o mesmo modelo de estudo de escalas até o fim do EJ4	Seguir o mesmo modelo de estudo de escalas até o fim do EJ4	Seguir o mesmo modelo de estudo de escalas até o fim do EJ4	Seguir o mesmo modelo de estudo de escalas até o fim do EJ4
Afinação 5 min.	4) Mazzanti: Preliminary Exercises (7 – p.6)	4) Mazzanti: Preliminary Exercises (7 – p.6)	4) Estudo do arpejo referente às escalas estudadas	4) Mazzanti: Preliminary Exercises (7 – p.6)	4) Estudo do arpejo referente às escalas estudadas	4) Mazzanti: Preliminary Exercises (7 – p.6)

	Dia 15	Dia 16	Dia 17	Dia 18	Dia 19	Dia 20
Embocadura 5 min.	1) Série harmônica começando na nota ré6 e ré# 6 (quatro ou cinco harmônicos)	1) Acrescentar à série anterior a nota mi6	1)Acrescentar à série anterior a nota fá6	1) Realizar a série harmônica com as notas ré6 a fá6	1) Mazzanti: Harmonics – p.66	1) Mazzanti: Harmonics – p.66
Sonoridade 10 min.	2) Moyse: Sonoridade nº 1, 2, 3 ou 4 – p.6 a 8 James Galway: Warm-up exercises	2) Bernold: Vocalise nº1 Mazzanti: Tone Exercises nº1	2) Moyse: Sonoridade nº 1, 2, 3 ou 4 – p.6 a 8 James Galway: Warm-up exercises	2) Bernold: Vocalise nº2 Mazzanti: Tone Exercises nº2	2) Moyse: Sonoridade nº 1, 2, 3 ou 4 – p.6 a 8 James Galway: Warm-up exercises	2) Bernold: Vocalise nº1 e 2 Mazzanti: Tone Exercises nº1 e 2
Articulação 5 min.	3) Mazzanti: Chromaticism nº1 – *staccato*- p.69	3) Mazzanti: Chromaticism nº2 (metade) *staccato* –p.68	3) Mazzanti: Chromaticism nº2 (outra metade) *staccato* – p.69	Escalas e arpejos (EJ4, Mazzanti, cromáticas etc..)	Escalas e arpejos (EJ4, Mazzanti, cromáticas etc..)	Escalas e arpejos (EJ4, Mazzanti, cromáticas etc..)
Afinação 10 min.	4) Mazzanti: Intonation nº7 – p.14	4) Mazzanti: Intonation nº7 – p.14	4) Mazzanti: Intonation nº8 – p.15	4) Mazzanti: Intonation nº8 – p.15	4) Mazzanti: Intonation nº7 – p.14	4) Mazzanti: Intonation nº8 – p.15

	Dia 15	Dia 16	Dia 17	Dia 18	Dia 19	Dia 20
Embocadura 5 min.	1) Mazzanti: Preliminary Exercises (1, 2 ou 3 – p.4) Flexibility Exercises (A – p. 45)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises (1, 2 ou 3 – p.4) Flexibility Exercises (B – p. 45)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises (1, 2 ou 3 – p.4) Flexibility Exercises (C – p. 46)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises (1, 2 ou 3 – p.4) Flexibility Exercises (D – p. 46)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises (1, 2 ou 3 – p.4) Flexibility Exercises (E – p. 46)	1) Mazzanti: Preliminary Exercises (1, 2 ou 3 – p.4) Flexibility Exercises (F – p. 46)
Sonoridade 10 min.	2) Mazzanti: Vocalises (nº5 – p. 10-11)	2) Mazzanti: Vocalises (nº6 – p. 12-13)	2) Mazzanti: Vocalises (nº5 – p. 10-11)	2) Mazzanti: Vocalises (nº6 – p. 12-13)	2) Mazzanti: Vocalises (nº5 – p. 10-11)	2) Mazzanti: Vocalises (nº6 – p. 12-13)
Articulação 10 min..	3) Taffanel e Gaubert: EJ4 (diferentes articulações)	3) Taffanel e Gaubert: EJ5 (ligado)	3) Taffanel e Gaubert: EJ4 (diferentes articulações)	3) Taffanel e Gaubert: EJ5 (ligado)	3) Taffanel e Gaubert: EJ4 (diferentes articulações)	3) Taffanel e Gaubert: EJ5 (ligado)
Afinação	Trabalhado no decorrer dos vocalizes e exercícios	Trabalhado no decorrer dos vocalizes e exercícios	Trabalhado no decorrer dos vocalizes e exercícios	Trabalhado no decorrer dos vocalizes e exercícios	Trabalhado no decorrer dos vocalizes e exercícios	Trabalhado no decorrer dos vocalizes e exercícios

APÊNDICE B – PROGRAMAS DOS RECITAIS

RECITAL DE QUALIFICAÇÃO

OS MÚSICOS

STEFÂNIA BENATTI
FLAUTA/PICCOLO

Stefânia Benatti é bacharel em flauta pela Universidade de São Paulo e foi aluna de Antonio Carrasqueira e Rogério Wolf. Realizou aulas e masterclasses com Alberto Almarza, Vincent Lucas, Maurício Freire, Ian Clarke, Fabiola Alves, Stephanie Mortimore e Lois Herbine entre outras. Recebeu a "Menção Honrosa" no "II Concurso de Interpretação de Música Brasileira" promovido pelo Centro de Música Brasileira e o "Prêmio Osvaldo Lacerda", outorgado pelo próprio compositor. No ano de 2015 foi Artista Convidada do XIII Festival Internacional de Flautistas da ABRAF em Vitória - ES e professora convidada do "40º Festival Internacional de Música Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça", da EMAC/UFG. Também no ano de 2015 apresentou-se como solista à frente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiânia, tocando o "Concerto em Dó Maior" para piccolo e orquestra de cordas de Antonio Vivaldi e, dentro da temporada de 2015 da Orquestra Filarmônica de Goiás, apresentou a "Bachiana Brasileira n.6" para flauta e fagote e o "Concerto de Brandemburgo n.4", de J. S. Bach. Atualmente é flautista e piccolista na Orquestra Filarmônica de Goiás (OFG) e aluna do mestrado em performance no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás, sendo o piccolo tema de sua pesquisa.

Paulo Henrique Almeida é bacharel em piano pela Universidade de São Paulo sob a orientação do pianista Eduardo Monteiro. Estudou também no Conservatório Tchaikovsky em Moscou sob a orientação de Stanislav Diachenko. Conquistou importantes prêmios em concursos de piano no país, dentre eles o III Concurso Internacional Oneg Nepomuceno, Concurso "Nelson Freire" OSB Jovens Solistas 2010, XV Concurso Jovens Solistas da OSPA, XI, XII e XIII Concurso de Cordas "Paulo Bosisio" (melhor pianista acompanhador). Apresentou-se como solista frente a várias orquestras brasileiras, tocando sob a regência de importantes maestros como Abel Rocha, Marcelo de Jesus, Isaac Karabtchevsky, Roberto Minczuk, Kirk Trevor, entre outros. Como camerista, tem se apresentado em importantes salas do país, tocando ao lado de grandes personalidades do meio musical como Paulo Álvares, Eduardo Leandro, Florent Jodelet, Dav. Walter e Romain Guyot. Foi pianista colaborador das produções operísticas do Theatro Municipal de São Paulo e atualmente é pianista correpetidor da Ópera de Leipzig.

PAULO HENRIQUE ALMEIDA
PIANO

RECITAL DE MESTRADO

20 DE JUNHO - 20H30

TEATRO DA EMAC/UFG - CAMPUS SAMAMBAIA

TELEMANN/TAKEMITSU/MESSIAEN/SCHULHOFF/SMITH

STEFÂNIA BENATTI
FLAUTA/PICCOLO

PAULO HENRIQUE ALMEIDA
PIANO

PROF. DR. CARLOS COSTA
ORIENTADOR

PROGRAMA

G. P. Telemann – Fantasia n.10 em Fá menor para flauta(1732-33)
Toru Takemitsu – Itinerant for flute solo (1989)
Olivier Messiaen – Le Merle Noir (1951)
Erwin Schulhoff – Sonata para flauta e piano (1927)
I. Allegro Moderato
II. Scherzo
III. Aria
IV. Rondó-Finale
Matt Smith – Sonata n.2 para piccolo e piano (2006)
I.Con Moto
II.Lento
II:Vivace

As seguintes obras foram escolhidas a fim de demonstrar a releitura de peças tradicionais do repertório de flauta no piccolo, com as adaptações técnicas necessárias e, também, demonstrar a sonoridade de algumas técnicas expandidas, peças standard do repertório do flautista e as novas possibilidades que surgem com o progresso do piccolo como instrumento solista.

A preparação e apresentação desse programa oportuniza a minha vivência com o objeto da pesquisa intitulada "A formação do profissional piccolista: os efeitos de uma abordagem técnico interpretativa específicas do piccolo" em andamento no Programa de Pós-Graduação da EMAC-UFG.

OBRAS

Fantasia N. 10 (1732-33) – Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Georg Philipp Telemann (1681-1767) compositor pertencente ao período barroco alemão, foi diretor de música em Hamburgo e grande contribuinte da música para flauta (traverso) solo. Dentre suas diversas composições as 12 Fantasias para flauta solo (1732-33) são as de maior destaque. Essas fantasias estão compostas em dois, três, ou quatros movimentos curtos e claros. Como no termo fantasia, estes movimentos são livres e variados e, também, podem possuir elementos como prelúdio, recitativo, tocata e típicas danças barrocas: alemanda, corrente, sarabanda, minueto, passepied, gavotte, bourrée, rondeau, polonaise, gigue e canarie. A data de publicação, a escolha do instrumento e até mesmo a autoria dessas Fantasias não é determinada com certeza. Parecem ser bem apropriados para a flauta transversal, sendo esse instrumento utilizado efetivamente por Telemann em suas outras obras e por Johann Sebastian Bach em suas Cantatas e Concertos de Brandenburgo, pela sua ressonância e projeção.

Itinerant (1989) - Toru Takemitsu (1930-1996)

A peça foi escrita em memória do artista plástico Isamu Noguchi, amigo de Takemitsu com quem partilhava o interesse sobre identidades nacionais. Esse interesse levou o compositor a combinar instrumentos tradicionais japoneses com instrumentos ocidentais - combinação essa que o levou a utilizar a flauta japonesa shakuhachi como uma referência programática na sua escrita. Muitos dos efeitos empregados em Itinerant são produzidos através de multifônicos e outros técnicas que tem como intenção lembrar o shakuhachi. Essa lembrança também está presente na conexão com a natureza, a economia de material melódico, a ideal artístico de concentração, sensibilidade de interprete e ouvinte, consistindo em uma série de motivos gestuais separados por várias durações de pausas.
As frases quase nunca possuem uma relação óbvia e apresentam contrastes extremos de dinâmica e registro. Nessa peça, a música é um reflexo das tradições antigas interpretadas através de uma técnica moderna.

Le Merle Noir (1951) - Olivier Messiaen (1908-1992)

Messiaen tinha um grande interesse em ornitologia e, particularmente, no canto dos pássaros. Le Merle Noir utiliza o conceito de música programática de maneira muito pura, pois a música em si representa a melodia do canto natural dos pássaros, cuidadosamente transcrito. Escolhendo transcrever esse canto, Messiaen inspirou discussões sobre a relação existente entre a natureza e a arte e apresentou ao performer questões referentes ao equilíbrio da habilidade técnica e as emoções e imagens existentes por trás das notas escritas. Após as notas sustenidadas do piano, a flauta toca uma passagem solo inspirada no canto do pássaro. O piano entra imediatamente com uma frase que é ecoada pela flauta, estendida e que depois retorna para uma seção semelhante ao início. O mesmo material proporciona a base para a seção rápida no final. A peça foi escrita após um período de pesquisas sobre o serialismo e, mesmo não sendo sua primeira peça a utilizar o canto de pássaros, foi a primeira a ser baseada inteiramente nesses sons, prenunciando suas composições futuras inspiradas mais extensamente nesses cantos como em Oiseaux Exotiques (1955-56) e Catalogue d' oiseaux (1956-58).

Sonata para Flauta e piano (1927) – Erwin Schulhoff (1894-1942)

Erwin Schulhoff era compositor e pianista tcheco, importante em sua época para o desenvolvimento da música clássica no início do século XX. Perseguido pelo regime nazista por ser judeu e por suas ideias políticas radicais, foi deportado para um campo de concentração na Bavária, onde veio a falecer um ano depois. Sua Sonata para Flauta e Piano (1927) faz parte da sua terceira fase composicional, a mais profícua, onde mescla elementos neoclássicos, jazz e ritmos de variadas culturas. Schulhoff tinha uma facilidade particular de incorporar elementos folclóricos e ritmos de jazz com experimentos de politonalismo, fazendo com que soassem naturais aos ouvidos e isso fica claramente demonstrado em sua Sonata.

Sonata n.2 para piccolo e piano (2006) - Matt Smith (b.1964) (estreia

A Sonata n.2 do jovem compositor Matt Smith teve sua estreia em julho de 2006. Estando entre os nomes de maior destaque entre os compositores para piccolo, o flautista e compositor estudou flauta com Ian Clarke, Phillipa Davis, Sarah Newbold, Sharon Williams (piccolo) e Adam Melvin (composição) na Guildhall School of Music and Drama. Suas obras são tocadas e, festivais e concertos e, vários países. No ano de 2013, Smith foi agraciado com o primeiro lugar no "Jan Gippo International Piccolo Competition", o principal competição de fomento à composição de obras para o instrumento, com sua peça Sonata n.3 "To the Nth Degree...".

RECITAL DE DEFESA

Banca Examinadora
Prof. Dr. Carlos Costa
Prof. Dr. Leonardo Winter
Prof. Dr. Robervaldo Linhares

Orientador
Prof. Dr. Carlos Costa

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA GOIÁS
60 UFG
Programa de Pós-Graduação

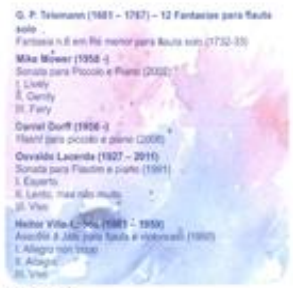
Recital de Mestrado

Teatro do IFG - Campus Goiânia

31 MARÇO 14H

TELEMANN | MÖWER | LACERDA
DORFF | VILLA-LOBOS

STEFÂNIA BENATTI
FLAUTA/PICCOLO
GÜNTER BAUER
PIANO
EMERSON NAZARIO
VIOLONCELO



As seguintes obras foram escolhidas a fim de demonstrar peças importantes do repertório para o piccolo e a flauta, incluindo o repertório brasileiro para o instrumento. A preparação e apresentação desse programa oportuniza a minha vivência com o objeto da pesquisa intitulada "O estudo do piccolo pela flautista: diferenças de abordagens técnicas com fins interpretativos", concluída no Programa de Pós-Graduação do EMAC-UFG.

Obras

Fantasia N. 6 – Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Georg Philipp Telemann (1681-1767) compositor pertencente ao período barroco alemão, foi diretor de música em Hamburgo e grande contribuinte da música para flauta (traverso) solo. Dentre suas diversas composições as 12 Fantasias para flauta solo (1732-33) são as de maior destaque. Essas fantasias estão compostas em dois, três, ou quatros movimentos curtos e claros. Como no termo fantasia, estes movimentos são livres e variados e, também, podem possuir elementos como prelúdio, recitativo, toccata e típicas danças barrocas: alemanda, corrente, sarabanda, minueto, passepied, gavotte, bourrée, rondeau, polonaise, gigue e canarie. A data de publicação, a escolha do instrumento e até mesmo a autoria dessas Fantasias não é determinada com certeza. Parecem ser bem apropriadas para a flauta transversal, sendo esse instrumento utilizado efetivamente por Telemann em suas outras obras e por Johann Sebastian Bach em suas Cantatas e Concertos de Brandenburgo, pela sua ressonância e projeção. Como essas Fantasias possuem a mesma extensão de registro, isso possibilita a sua execução ao piccolo. A delicadeza da escrita explora diversas nuances e articulações em movimentos rápidos e lentos, o que possibilita um trabalho muito minucioso em explorar diferentes vertentes do instrumento. A releitura ao piccolo da obra de Telemann, originalmente tocada na flauta, é frequente entre os piccolistas e aproxima as diferenças entre os dois instrumentos.

Sonata para Piccolo e Piano – Mike Mower (1958 -)

Mike Mower é inglês, nascido em Bath. Aprendeu a tocar flauta quando criança e, em sua formação no Royal Academy of Music aprendeu saxofone e clarinete. Suas performances mais frequentes são com grupos de jazz e rock. Segundo o próprio compositor, quando foi chamado para escrever uma sonata para piccolo e piano, não ficou muito entusiasmado com a ideia. Mas, ao longo de suas pesquisas, percebeu um grande potencial no instrumento. Ao escrever a Sonata para piccolo e piano, estava muito consciente em mostrar o verdadeiro potencial do instrumento, foi como seu som amadeirado e etéreo no registro agudo e seu registro médio doce e lírico. No início do primeiro movimento, a agilidade e fluidez no registro grave do piccolo progressivamente se transformam em um jazz, onde o swing está por conta dos slaps das chaves do piccolo (ato de bater com os dedos nas chaves) e em percutir o tampo do piano. O segundo movimento concentra-se no registro grave do instrumento, com o piano assumindo a liderança em um solo quase improvisado, com harmonias jazzísticas. No terceiro movimento, o piano incorpora uma linha do baixo enquanto o piccolo alterna em passagens de escalas muitíssimo rápidas.

Flashi – Daniel Dorff (1956 -)

O compositor americano Daniel Dorff está no repertório de muitos orquestras e grandes instrumentistas, como Sir James Galway e Marc-André Hamelin. A peça Flashi, escrito em 2008 a pedido da piccolista Kate Prestia-Schaub foi vencedora do International Piccolo Symposium's Composition Competition, da National Flute Association, nos Estados Unidos. Dorff é saxofonista e clarinetista, e seu estilo composicional é remanescente da escola de composição francesa. Influenciado pelo rock dos anos 70 e pelo jazz, o compositor foi aluno, dentre muitos grandes nomes, de George Crumb. A peça apresenta um motivo rítmico que a unifica, muitas tercinas arpejadas ascendentes e descendentes, explorando o escrito do piccolo de forma "profunda e humorística", segundo o próprio compositor.

Sonata para Flautim e Piano – Osvaldo Lacerda (1927 – 2011)

A Sonata para Flautim e Piano do compositor brasileiro Osvaldo Lacerda (1927-2011), foi escrita em 1991 e é uma das poucas obras para piccolo do repertório brasileiro. A Sonata possui três movimentos e conta com muitos elementos da música popular brasileira, numa grande busca do compositor em fazer a junção do erudito com o popular, explorando diversas nuances do instrumento e remetendo o ouvinte a canções populares e ritmos conhecidos. Lacerda escreveu também o Concerto para flautim e orquestra de cordas (1980) e Duas Peças para Flautim Solo (2011).

Assobio a Jato – Heitor Villa-Lobos (1881 – 1959)

Um dos grandes compositores e porta-vozes da música brasileira, Villa-Lobos utilizou-se de diversas influências, desde a música popular, canções folclóricas, música de cinema etc, para construir uma voz nacionalista em suas composições. O virtuosismo dos instrumentos é característica marcante na obra Assobio a Jato, de Heitor Villa-Lobos. Foi escrita em 1950, ano próximo ao caminho da carreira do compositor que, no mesmo ano, compôs oito de suas sinfonias e doze de seus quartetos de cordas. No primeiro movimento, a flauta e o violoncelo alternam o papel de protagonista em uma melodia com nuances populares e o segundo movimento é lento e lírico. No terceiro movimento, o efeito pedido pelo compositor dá o nome à obra onde, para produzi-lo, o flautista sopra diretamente dentro do tubo, com muita força, provocando o "assobio a jato".

APÊNDICE C – LINKS PARA OS RECITAIS

RECITAL DE QUALIFICAÇÃO

1) G. P. Telemann – Fantasia nº 10 em fá menor:

https://www.youtube.com/watch?v=fup0tGGVUiY

2) Toru Takemitsu – Itinerant for flute solo:

https://www.youtube.com/watch?v=7Q-Ph0qSxnk&t=14s

3) Olivier Messiaen – Le Merle Noir:

https://www.youtube.com/watch?v=Cbk9hlUT0h4&t=6s

4) Erwin Schulhoff – Sonata para flauta e piano:

https://www.youtube.com/watch?v=CfPI9kMa7YM&t=163s

5) Matt Smith- Sonata nº2 para piccolo e piano:

https://www.youtube.com/watch?v=B8zlraELEJ0&t=612s

RECITAL DE DEFESA

1) G. P. Telemann – Fantasia nº6 em ré menor:

https://www.youtube.com/watch?v=SrHFScxTMoQ

2) Mike Mower – Sonata para piccolo e piano:

https://www.youtube.com/watch?v=AN_UQVhpVNw

3) Daniel Dorff – Flash! para piccolo e piano:

https://www.youtube.com/watch?v=IQmeQrHMXwg&t=104s

4) Osvaldo Lacerda – Sonata para piccolo e piano:

https://www.youtube.com/watch?v=fApH_oXkUrQ

5) Heitor Villa-Lobos – Assobio à Jato para flauta e violoncelo:

https://www.youtube.com/watch?v=Q2SFLymXkGI