



A FLAUTA TRANSVERSAL BARROCA E AS CARACTERÍSTICAS IDIOMÁTICAS
DE SEU PRIMEIRO REPERTÓRIO: LA BARRE, HOTTETERRE E PHILIDOR.

T/UNESP
788.51
P695f

BERNARDO TOLEDO PIZA



BERNARDO TOLLOMIA

Capa: Flautista, ilustrando a posição das mãos à flauta. Esta figura do Tratado **Principes de la Flute Traversiere** de Jacques Hotteterre (1707) é presumivelmente um retrato de seu autor, nos trajes de músico do Rei. Gravura de Bernard Picart.

A FLAUTA TRANSVERSAL, PARTICULAR DA CARACTERÍSTICA E
MODALIDADES DE SUA FORMAÇÃO REPRODUTIVA, A DANCE,
E A FLAUTA, PARTICULAR

O JORNAL DO ALUNO

de 1968

CURSO DE FORMAÇÃO DE ARTES

APLA INICIAÇÃO MUSICAL

ORIENTAÇÃO PROFA. DR. MARIA DE LUIZ DE LIMA

INICIAÇÃO

1968

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 **unesp** 12 13 14 15 16 17 18 19

Índice

Resumo da dissertação (Abstract)_____	1
Introdução _____	5
1 - A flauta transversal barroca: antecedentes históricos e surgimento_____	10
2 - Os dedilhados da flauta transversal de uma chave _____	17
2.1 - Os dedilhados de trilos _____	30
2.2 - A flauta transversal barroca e o temperamento _____	42
3 - O primeiro repertório da flauta transversal barroca _____	48
4 - Análise do repertório _____	53
4.1 - Tonalidade _____	53
4.2 - Tessitura _____	66
4.3 - Ornamentação _____	69
4.4 - Articulação _____	105
4.5 - Figuração melódica _____	126
7 - Considerações finais _____	174
Bibliografia _____	181
Anexo: musicografia _____	183



RESUMO DA DISSERTAÇÃO

Nossa pesquisa tem por finalidade estabelecer correlações entre as características técnicas de construção da flauta transversal barroca, que determinam suas possibilidades musicais, e as características idiomáticas de seu primeiro repertório, publicado em Paris no início do século XVIII.

Neste sentido pesquisamos os antecedentes históricos e a origem da flauta transversal barroca, sua construção e técnica de execução segundo os Tratados de Hotteterre, Corrette e Quantz, a relação entre os temperamentos barrocos e o sistema de dedilhados que diferenciam sons enarmônicos encontrados nos Tratados mencionados e, finalmente, o repertório de peças destinadas à flauta transversal e baixo contínuo, além do duo de flautas, publicadas por Michel de La Barre (c. 1675 - c. 1744), Jacques Hotteterre (1674 - 1763), Anne Danican Philidor (1681 - 1728) e Pierre Danican Philidor (1681 - 1731). La Barre é o autor da primeira coleção de peças destinadas à flauta transversal barroca, publicada em 1702, obra que constitui o marco inicial do repertório conhecido deste instrumento surgido na França poucas décadas antes. Hotteterre é o autor do primeiro Tratado sobre flauta transversal barroca, publicado em 1707. Além disto, todos os autores mencionados acima participaram como flautistas da **Chambre du Roy**, na corte de Luís XIV.

Podemos observar neste repertório características típicas das suites francesas, especialmente as suites para viola da gamba de Marin Marais (1656 - 1728) que La Barre menciona como modelo das suas suites para flauta, no **Avertissement** de suas **Pieces pour la flute traversiere** (1702). Estas características vão sendo progressivamente mescladas à forma da **Sonata** italiana no que se refere ao número e seqüência dos movimentos. Por esta razão limitamos nosso campo de pesquisa a peças publicadas antes de 1720, que ainda apresentam pouca influência do estilo italiano.

Analisando o conjunto desse repertório pudemos estabelecer a hipótese de que ele apresenta características como tonalidade, figuração melódica,



ornamentação e caráter, que são determinados pelo instrumento a que se destina, e que esse idioma musical é bastante diverso daquele que é próprio da flauta transversal moderna.

ABSTRACT

Our research aims to establish relations between the technical characteristics of the construction of a baroque transverse flute - which determines its musical possibilities - and the idiomatic features of its first repertoire published in Paris at the beginning of XVIIIth century.

For this purpose, we searched the historical background and origin of the baroque transverse flute; its construction and playing technique according to Treatises by Hotteterre (1707), Corrette (c. 1740) and Quantz (1752); the relation between the baroque tuning systems (temperaments) and the different fingerings for enharmonic tones found in the Treatises quoted above; and, finally, the repertoire of pieces for flute and thorough bass as well as flute duets published by Michel de La Barre (c. 1675 - c. 1744), Jacques Hotteterre (1674 - 1763), Anne Danican Philidor (1681 - 1728) and Pierre Danican Philidor (1681 - 1731).

La Barre composed the first collection of pieces for the baroque transverse flute, which is considered as the starting point of baroque transverse flute chamber music repertoire. It was published in 1702, a few decades after the first appearance of the instrument in France. Hotteterre wrote the first Treatise on baroque transverse flute, published in 1707. Besides, all musicians quoted above acted as flutists in the **Chambre du Roy**, at the court of Louis XIV.

In such repertoire we found most features of the french suites, especially of the suites for **viola da gamba** by Marin Marais (1656 - 1728) that La Barre mentions as being the models for his own flute suites in the **Avertissement** of his **Pièces pour la flûte traversière** (1702). We also found a progressive reduction in the number of movements of the suites, approaching in this way the model of the italian **sonata**. We therefore limited our research field to pieces published before 1720 - which present less influence of italian stile.

Taking this repertoire into account, we were able to raise the hypothesis that such characteristics as tonality, melodic figuration, ornamentation and the very features of the pieces were determined by the instrument they were written



for, and this constitutes a quite different musical idiom from the one proper to the modern (Boehm) flute.



INTRODUÇÃO

Adam Carse em seu livro intitulado **Musical Wind Instruments**, publicado em 1939, após descrever a flauta transversal de uma chave do século XVIII, tece o seguinte comentário acerca deste instrumento:

"Such was the simple one-keyed flute of the 18th century, the instrument for which Bach, Handel, Mozart and Haydn wrote. Numbers of these instruments can be seen in nearly all collections of wind instruments, from the cheapest boxwood instruments with brass keys to the expensive and elaborate ebony or ivory flutes of the wealthy amateur. To the collector they have an indefinable charm; to the modern player they are useless old things which, if they arouse any interest at all, awaken only feelings of sympathy for the old players who had to manage with such inferior instruments. With all their imperfections, however, they evidently served their purpose quite well, for till the last quarter of the century [18th.] very little effort was made really to improve on the instrument which had made its appearance about a hundred years earlier. Provided they were not called upon to play in keys very remote from the foundation key of D, they evidently satisfied the players and composers of several generations.

That some of the forked sounds were dull and out of tune seems to have been philosophically accepted as a natural weakness of the instrument which it was the player's duty to conceal by skilful manipulation; the wind-players of that period accepted their instruments as they accepted (we hope) their wives - for better or for worse. The doubtful intonation did not escape the notice of musicians; the English historian Hawkins, writing in 1776, remarked scathingly of the German flute that it 'still retains some degree of estimation among gentlemen whose ears are not nice enough to



inform them that it is never in tune', and Burney (1772) knew that it was 'natural to those instruments to be out of tune'. (Carse, 1965: 86 e 87).¹

Estes comentários revelam a crença do autor na superioridade absoluta da flauta moderna sobre o instrumento do século XVIII, cujas limitações seriam atribuíveis à falta de conhecimento e de desenvolvimento tecnológico de seus construtores. Esta atitude em relação aos instrumentos antigos era mais ou menos generalizada à época (1939) em que aquele livro foi escrito.

No entanto, nas últimas décadas assistimos ao crescimento do movimento de interpretação da música antiga com instrumentos históricos, iniciado por Arnold Dolmetsch no final do século passado. A flauta transversal barroca tem sido utilizada largamente em concertos e gravações desde o trabalho pioneiro de Gustav Scheck, continuado por Hans Martin Linde e Barthold Kuijken entre outros.

A flauta doce, instrumento que havia sido abandonado desde meados do século XVIII, encontra neste novo contexto grande divulgação, motivada pelo fato de ser um instrumento totalmente distinto da flauta transversal, em construção e qualidade sonora, e ainda por ter se popularizado como instrumento acessível à educação musical a partir da década de 1930. Já a flauta transversal barroca teve de enfrentar uma resistência maior à sua utilização, pelo fato de ter sido substituída historicamente por instrumentos do mesmo tipo, à época considerados mais aperfeiçoados, no sentido de satisfazerem melhor às exigências de um novo

¹ "Tal era a simples flauta de uma chave do século XVIII, o instrumento para o qual Bach, Handel, Mozart e Haydn escreveram. Vários instrumentos destes podem ser vistos em quase todas as coleções de instrumentos de sopro, dos instrumentos mais baratos de buxo com chaves de latão às flautas caras e elaboradas de ébano ou marfim do amador rico. Para o colecionador têm um encanto indefinível; para o instrumentista moderno são velharias inúteis que, se motivam algum interesse, despertam apenas sentimentos de simpatia pelos instrumentistas antigos que tinham que lidar com instrumentos tão inferiores. Com todas as suas imperfeições, no entanto, evidentemente serviram seu propósito bastante bem, pois até o último quarto do século [XVIII] pouco esforço foi feito para aperfeiçoar o instrumento surgido cerca de cem anos antes. Uma vez que não se exigisse tocar em tonalidades muito afastadas da tonalidade fundamental de Ré, satisfizeram instrumentistas e compositores de várias gerações.

O fato de que as notas em forquilha fossem opacas e desafinadas parece ter sido filosoficamente aceito como uma fraqueza natural do instrumento que o instrumentista tinha o dever de ocultar por meio de sua habilidade; os instrumentistas de sopro deste período aceitavam seus instrumentos como aceitavam (esperamos) suas mulheres - para o melhor e para o pior. A afinação duvidosa não deixou de ser notada por músicos; o historiador inglês Hawkins, escrevendo em 1776, disse da flauta alemã que a mesma 'ainda conserva algum grau de estima entre os senhores cujos ouvidos não são bons o suficiente para informá-los que nunca está afinada', e Burney (1772) sabia que era 'natural a esses instrumentos estarem desafinados'.

estilo musical. Aos flautistas modernos parecia desvantajoso utilizar a flauta transversal barroca e não a flauta de Boehm. O uso do instrumento antigo, neste caso, além de ser um retrocesso histórico, implicava em que o instrumentista enfrentasse um grande número de dificuldades técnicas, evitáveis pelo uso do instrumento moderno, mais versátil e também mais familiar.

Por estas razões o renascimento da flauta doce, após século e meio de obscuridade, deu-se antes do da flauta transversal cônica de uma chave - a que chamaremos doravante flauta transversal barroca, embora este tipo de instrumento tenha persistido em uso até o início do século XIX. Esta denominação justifica-se pelo fato deste instrumento ter surgido na segunda metade do século XVII e ter o início de seu repertório solista em princípios do século XVIII. Adotamos a expressão flauta transversal barroca e não **traverso** como é usual hoje em dia, porque nos parece inadequado empregar uma denominação italiana (**flauto traverso**) para designar um instrumento de origem francesa.

O desenvolvimento histórico da flauta transversal sofre uma ruptura com o surgimento da flauta de Boehm em 1832, conduzindo ao aparecimento do modelo da flauta atual, com tubo cilíndrico e embocadura com curvatura parabólica, em 1847. Deste modo a flauta de Boehm não pode ser considerada como o resultado de uma evolução gradual da flauta transversal barroca. É sim obra de um inventor, que rompe com uma tradição de mais de um século e meio ao criar este novo instrumento.

A aceitação geral deste novo instrumento deu-se em poucas décadas, levando ao abandono da flauta antiga. Este fato nos leva a concluir que a flauta de Boehm correspondia melhor às expectativas de instrumentistas e compositores à época de seu surgimento (1847), em razão de sua maior amplitude sonora, homogeneidade de som, facilidade em tocar no registro mais agudo e, principalmente, por tocar com maior facilidade em todas as tonalidades. O novo instrumento revelou-se, desse modo, tão eficiente que, até o presente momento, passados cento e cinquenta anos, a flauta não sofreu mais nenhuma modificação importante.



No entanto, a maior potência sonora e versatilidade da flauta de Boehm exigiram o sacrifício da qualidade sonora mais íntima e delicada da flauta antiga, pela alteração radical do perfil do tubo e do tamanho e localização dos furos. Este fato resultou na marcada diferença de resultado sonoro na execução do repertório barroco para flauta transversal em instrumentos da época (ou suas réplicas) e na flauta de Boehm.

Esta diferença leva-nos a questionar a adequação da flauta moderna na execução do repertório barroco, uma vez que o resultado sonoro distancia-se consideravelmente de sua concepção original, embora possa agradar ao ouvinte moderno.

No presente trabalho propomo-nos examinar a correlação existente entre as características sonoras e de construção da flauta transversal barroca e as características musicais de seu primeiro repertório conhecido, representado por obras de Michel de La Barre, Jacques Hotteterre e Pierre Danican Philidor, autores estes ainda bastante próximos do contexto histórico e geográfico da origem daquele instrumento.

O único trabalho abrangente sobre o assunto, de nosso conhecimento, é a dissertação não publicada **The French Flute School from 1700 to 1760** de Jane M. Bowers (University of California - Berkeley, 1971). Sua autora dá maior ênfase ao aspecto historiográfico do que ao aspecto musical das obras relacionadas em seu trabalho, justificada pela extensão do período considerado (1700 - 1760), no qual ocorreram transformações importantes no estilo musical.

Nosso propósito é focalizar de forma particular o primeiro repertório solista da flauta transversal barroca e suas características idiomáticas, o que nos leva a delimitar nosso campo de pesquisa a um período menos extenso.

No que se refere a textos musicais, limitamos nossa abordagem a obras para flauta transversal e baixo contínuo e também para duas flautas transversais sem baixo publicadas na França antes de 1720, cujos compositores tenham sido *flautistas*.

Além da abordagem dos textos musicais, consideramos os tratados **Principes de la Flûte Traversiere** de Jacques Hotteterre (1707), **L'Art de**

Preluder sur la Flûte Traversiere do mesmo autor (1719), **Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûtte Traversiere** de Michel Corrette (c. 1740) e **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen** de Johann Joachim Quantz (1752). As duas últimas obras são posteriores ao período cuja música vamos abordar, mas consideramo-las devido à exiguidade do material escrito sobre flauta transversal barroca. Além disto, o livro de Quantz é a fonte mais ampla de informações sobre esse instrumento e sua técnica de execução.

Abordaremos sucessivamente os antecedentes históricos, o surgimento da flauta transversal barroca, suas características básicas de construção, os dedilhados praticados neste instrumento segundo fontes históricas, suas peculiaridades de afinação e temperamento.

Tratando do primeiro repertório da flauta transversal barroca abordaremos os aspectos tonalidade, tessitura, articulação, ornamentação e figuração melódica. No que se refere ao último aspecto, selecionamos três obras de compositores diferentes que serão analisadas em cada um de seus movimentos.

Os exemplos musicais incluídos neste trabalho são reproduções em **fac-símile** das edições originais das obras das quais foram extraídos. Acrescentamos apenas numeração de compassos para facilitar a referência. O título das obras antigas é sempre citado no idioma e na ortografia originais, bem como os textos antigos disponíveis em versão original. Daí a razão de o francês nem sempre corresponder à ortografia moderna. Traduzimos estes textos livremente para o português nas notas correspondentes.

No caso de tratados antigos consultados na versão traduzida, como é o caso dos livros de Hotteterre (**Principes de la Flute Traversiere ...** - 1707) e de Quantz (**Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen ...** -1752), optamos por citá-los diretamente na sua tradução para o português.

Na nomenclatura das notas musicais adotamos a convenção de denominar **dó 1**, o dó da segunda linha suplementar abaixo da clave de fá.



1 - A FLAUTA TRANSVERSAL BARROCA: ANTECEDENTES HISTÓRICOS E SURGIMENTO.

A flauta transversal, segundo Curt Sachs (1968: 287-288), é de origem asiática, e foi introduzida na Europa através do Império Bizantino. A primeira evidência ocidental deste instrumento é uma miniatura contida no **Hortus Deliciarum**, escrito no final do século XII.

Posteriormente tornou-se associada à Alemanha, em razão de ali ter se tornado um centro de sua difusão. Passou então a ser conhecida como flauta alemã, designação que perdura pelo menos até o final do século XVIII.

No entanto, ainda segundo Sachs, no século XIV Vincent Carloix diz ser um erro chamar a flauta transversal de flauta alemã, uma vez que os franceses a cultivavam mais e melhor que os alemães, que desconheciam quartetos de flautas usuais na França. A primeira representação iconográfica da flauta transversal na França remonta ao início do século XIV, em uma iluminura de Jean Pucelle (Bowers, 1971: 1-2).

A flauta transversal (ou transversa)² não deixou evidências importantes no século XV e, aparentemente, foi apenas no século XVI que o instrumento passou a ser extensivamente utilizado.

No início do século XVII a flauta transversal entra em declínio, já que o instrumento cilíndrico do Renascimento, com seus dedilhados cruzados ineficientes, não correspondia às exigências estético-musicais da época.

Com as melhorias introduzidas no instrumento pelos fabricantes parisienses, a flauta transversal barroca tornou-se comum em inícios do século XVIII na França, seguindo-se a Alemanha e a Inglaterra.

Segundo Meylan (Meylan, s/d: 46-47), as primeiras obras impressas que tratam da técnica da flauta transversal são:

² Expressão usada na Europa até meados do século XVIII para a flauta soprada lateralmente, a fim de diferenciá-la da flauta doce, soprada em sua extremidade.



a) Martin Agricola: **Musica Instrumentalis Deudsch**, Rhaw, Wittenberg, 1528, 1529, 1530, 1532, 1542 e 1545.

b) Philibert Jambe de Fer: **Epitome Musical**, Du Bois, Lyon, 1556.

Segundo Bowers (Bowers, 1971: 5), as primeiras peças destinadas à flauta transversal pertencem a uma coleção de **chansons** a quatro vozes, publicadas por Pierre Attaignant em 1533. Algumas são assinaladas como mais convenientes a um conjunto de flautas doces e outras a um conjunto de flautas transversais.

Na obra mencionada acima Agricola ilustra quatro flautas diferentes, que ele chama **schweitzerpfeiffen**. As dimensões dos membros intermediários (**altus e tenor**) são semelhantes, e compartilham a mesma tabela de dedilhados.

Existiam de fato três tamanhos de flauta transversal, afinadas a uma quinta uma da outra, respectivamente:

-**Discant**, em lá 3.

-**Alto ou Tenor**, em ré 3.

-**Basso**, em sol 2.

Jambe de Fer descreve apenas dois tamanhos de flautas transversais: a baixo em sol 2 e a **Taille** ou **Haute-contre** em ré 3. Ele não menciona a flauta soprano em lá 3, embora o uso deste tipo na França seja sugerido pela tessitura do **superius** das **chansons** publicadas por Attaignant. Neste caso a tessitura é muito aguda para uma flauta tenor em ré 3, uma vez que as flautas executavam a música uma oitava acima da notação escrita.

Pela denominação dos diversos tipos de flauta e por sua nota mais grave, podemos perceber que as flautas transversais eram utilizadas como um registro de quatro pés de órgão, ou seja, soavam uma oitava acima da notação escrita.

Os poucos instrumentos do século XVI e início do século XVII que sobreviveram em algumas coleções européias (Viena, Bruxelas, Verona), são feitos de apenas uma peça de madeira, sem juntas, e possuem, além da embocadura, seis furos para os dedos em um tubo cilíndrico. Neste período não há evidências de que a flauta transversal fosse extensivamente utilizada, o que representa um declínio do uso do instrumento em relação ao período anterior. Isto pode ter ocorrido devido à preferência pelas flautas doces. Michael Praetorius, em



seu **Syntagma Musicum** (1619), descreve oito tamanhos diversos de flauta doce, desde a **exilent** (sopranino) em sol 4 até a **grossbass** (contrabaixo) em fá 1. No entanto, o mesmo Praetorius descreve apenas os mesmos três tipos de flauta transversal que Agricola menciona no século anterior. É somente no período seguinte, com o declínio do estilo polifônico, que a flauta transversal vai readquirir a sua importância, desta vez como instrumento solista.

A flauta transversal sofreu, ao longo do século XVII, uma transformação na forma interior do tubo. Ela passa a ter um tubo cônico, sendo seu maior diâmetro próximo à embocadura. O primeiro indício desta transformação encontramos na obra de Mersenne, **Harmonie Universelle**, Paris, 1636. Embora, segundo Mersenne, a flauta transversal seja ainda cilíndrica, ele apresenta duas tabelas de dedilhado distintas a partir do lá 4 (tomando-se como referência o instrumento tenor, em ré 3). Uma delas é claramente distinta das tabelas fornecidas por Agricola e por Jambe de Fer no século anterior, e aproxima-se mais do dedilhado característico da flauta barroca de tubo cônico.

Além do tubo cônico, a flauta transversal barroca tem como característica a divisão em três peças que se encaixam: a embocadura (que permanece aproximadamente cilíndrica, com um diâmetro de cerca de 19 mm), o corpo com seis furos (aproximadamente cônico, reduzindo de 19 mm para cerca de 13 mm) e o pé, com um furo adicional controlado por uma chave fechada. Posteriormente, o corpo da flauta dividir-se-á em duas peças distintas, cada uma com três furos.

Escrevendo sobre o assunto Johann Joachim Quantz, no livro **Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen** (1752), diz:

"...a estrutura da flauta transversal antigamente não era a mesma que agora, uma vez que a chave indispensável para o semitom Ré sustenido não existia; não se podia tocar todas as tonalidades... Os franceses, pela adição de uma chave, foram os primeiros a tornar o instrumento mais útil do que era anteriormente entre os alemães.

A época exata deste aperfeiçoamento e quem foi o responsável por ele não podem ser estabelecidos com precisão, embora eu não tenha



poupado esforços para descobrir respostas confiáveis. Provavelmente, o aperfeiçoamento deu-se menos de um século atrás, e sem dúvida na França, na mesma época em que a charamela resultou no oboé e a bombarda no fagote”... (Quantz, 1966: 30).

Margaret N. Neuhaus em seu livro **The Baroque Flute Fingering Book**, citando Antony Baines, atribui à família Hotteterre a invenção da flauta transversal barroca, do oboé e do fagote, enfim, de todos os instrumentos de sopro de madeira do século XVIII, com exceção da clarineta (Neuhaus, 1986: 1).

Das flautas transversais barrocas mais antigas que sobreviveram até nossos dias, apenas três trazem a marca Hotteterre (sobre uma âncora). Pertencem a coleções de museus de Berlim, São Petersburgo (Leningrado) e Graz. Os instrumentos de Berlim e de São Petersburgo são bastante semelhantes enquanto o de Graz é ligeiramente diferente e, talvez, um pouco mais recente. Não se pode afirmar com certeza qual dos Hotteterre foi o construtor destes instrumentos, e a data de sua fabricação é incerta, podendo-se dizer apenas que se situa entre o final do século XVII e o início do século XVIII. Existem ainda outros instrumentos com características semelhantes construídos por Rippert, Naust e Chevalier.

Todos estes são afinados cerca de um tom abaixo do diapasão atual (ou seja, lá 3, por volta de 392 Hz). São geralmente construídos de madeira de buxo (**Buxus Sempervirens**), possuem um barrilete distintamente torneado na junção da embocadura com o corpo, o pé apresenta um perfil exterior convexo e, sobre a embocadura, há uma tampa torneada, cuja função parece ser apenas ornamental.

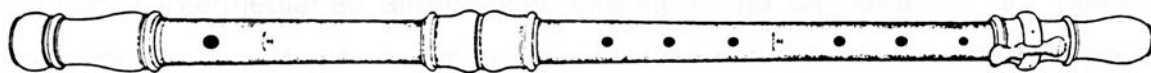


Figura 1: Flauta transversal Hotteterre (São Petersburgo); desenho reproduzido do catálogo de Friedrich von Huene.

Posteriormente a flauta transversal barroca dividir-se-á em quatro partes distintas, ou seja, o corpo do instrumento com os seis furos para os dedos irá dividir-se em duas partes. Esta divisão não trouxe nenhuma diferença funcional. No entanto existem motivos técnicos para que ela se fizesse. A primeira razão diz respeito à maior precisão na usinagem das peças, uma vez que é reduzido o comprimento dos alargadores do tubo. A alteração tópica das dimensões internas do tubo (que não é perfeitamente cônico) propicia correções para irregularidades de afinação. A segunda razão é possibilitar o uso de diversos **corps de rechange**³ alternativos, os quais diferem no comprimento e, portanto, na afinação. A este respeito Quantz escreve:

“Cerca de trinta anos atrás, no entanto, a flauta foi construída com diversas peças intermediárias intercambiáveis, necessárias pelo fato de que o diapasão ao qual afinamos é tão variável que uma afinação diferente ou diapasão prevalecente tem sido introduzido não apenas em cada país, mas em quase toda província ou cidade, ao passo que ainda no mesmo local o cravo é afinado às vezes alto e às vezes baixo, por afinadores descuidados. Desta forma, a longa peça intermediária com seis furos foi dividida em duas partes, para tornar a flauta mais conveniente de se transportar no bolso, e para substituir uma destas partes, a saber a seção superior, duas ou três outras foram utilizadas, uma mais curta que a outra, de tal forma que elas diferiam uma da outra por cerca de um semitom” ... (1966: 31-32).

Mais adiante Quantz informa que, na época em que escreve, eram usuais seis peças intermediárias alternativas, diferindo uma da outra por um intervalo não maior que uma coma. Assim permitiriam uma variação de um intervalo pouco maior que um semitom maior, o que não prejudicava a afinação do instrumento e, se necessário, mais duas peças intermediárias poderiam ainda ser adicionadas.

³ Corps alternativos.



De qualquer forma, as primeiras evidências do novo instrumento são francesas e podem ser situadas no último quarto do século XVII. Lully o utiliza no *ballet Le Triomphe de L'Amour*, em 1681. Nessa mesma época, dois flautistas, sucessivamente, notabilizam-se na execução da flauta transversal barroca: Philbert Rébillé e René Pignon Descoteaux. Ambos foram músicos de câmara do rei e membros da **Grande Ecurie** no final do século XVII e início do século XVIII. Nenhuma música escrita por estes instrumentistas sobreviveu. Por ocasião da morte de Descoteaux, em 22 de dezembro de 1728, o **Mercure de France** publica o seguinte obituário:

“René Pignon des Coteaux, natif de Laval, dans le pays du Maine, Officier et Pensionnaire du Roy dès sa plus tendre jeunesse, est mort à Paris le 22 Decembre, dans le 83me. anné de son âge, avec de grands sentimens de piété. Il avoit de grands talens pour la Musique en général, avec un gout admirable pour le Chant et pour les instrumens, sur tout pour la Flute traversiere, dont il tiroit un son admirable, dans un temps où cet Instrument n'étoit presque point connu en France. C'est un des premiers qui l'a mis en vogue. Il ne jouoit guere que de petits airs tendres, mais avec un gout et une propreté charmante”. (Bowers, 1971: 19-20).⁴

Philibert é citado por Quantz como o primeiro a se distinguir e a se tornar célebre na flauta transversal aperfeiçoada na França, seguido por Michel de la Barre e Jaques Hotteterre le Romain (Quantz, 1966: 30).

Uma carta de la Barre, citada por Bowers, diz:

⁴ “René Pignon des Coteaux, nativo de Laval, na região do Maine, oficial e pensionista do Rei desde sua mais tenra juventude, morreu em Paris a 22 de Dezembro, aos 83 anos de idade, com grandes sentimentos de piedade. Tinha grande talento para a música em geral, com um gosto admirável pelo canto e pelos instrumentos, sobretudo pela flauta transversal, da qual tirava um som admirável, em um tempo em que este instrumento não era quase conhecido na França. É um dos primeiros que o pos em voga. Tocava apenas pequenas árias ternas, mas com um gosto e uma propriedade encantadores.”

"C'est Philbert qui eu a jouez le premier en France, et puis presque en meme tems Descoteaux. Le Roy aussibien que toute la cour, a qui cet instrument plut infiniment, adiouta deux charges aux quatre musettes de Poitou, et les donna à Philbert et Descoteaux, et ils m'ont dit plusier fois que le Roy leur avoit dit en les leur donnant qu'il souhaitoit fort que les six musettes fussent metamorphosées en flutes traversieres, qu'au moins elles seroient utiles, au lieu que les musettes n'etoit propre qu'a faire danser les paisanes". (Bowers, 1971: 16).⁵

Em 1702 Michel de la Barre publica **Pieces pour la flute traversiere, avec la basse continue**, que constitui a primeira coleção de peças publicadas expressamente para o instrumento, segundo o próprio la Barre afirma em seu **Avertissement**.

Em 1707 Jaques Hotteterre le Romain publica **Principes de la Flute traversiere, ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du Haut-bois**, que vem a ser o primeiro Tratado a ser publicado sobre o instrumento e que trata de forma cuidadosa de aspectos como embocadura, dedilhado, trilos, **flattements** e articulação.

Assim, é apenas a partir do início do século XVIII que dispomos da evidência musical da literatura para e sobre a flauta transversal barroca, cuja voga irá transformá-la em um dos instrumentos solistas mais importantes, especialmente na França, suplantando totalmente a flauta doce que será relegada ao esquecimento no decorrer da primeira metade do século.

⁵ "É Philbert que a tocou primeiro na França, e logo após Descoteaux. O Rei bem como toda a corte, a quem este instrumento apraz infinitamente, adicionou dois cargos às **musettes de Poitou**, e os deu a Philbert e Descoteaux, e estes me disseram várias vezes que o Rei lhes disse na ocasião que desejaria muito que as seis **musettes** se transformassem em flautas transversais, que ao menos estas seriam úteis, ao passo que as **musettes** eram próprias apenas para fazer dansar os camponeses..."

2- OS DEDILHADOS DA FLAUTA TRANSVERSAL BARROCA

O primeiro Tratado a ser publicado sobre a flauta transversal barroca foi **Principes de la Flute traversière, ou Flute d'Allemagne, de la Flute a bec, ou Flute douce et du Haut-bois** de Jacques Hotteterre (1674 - 1763), Paris, 1707. Embora o título da obra mencione também a flauta doce e o oboé, o tema principal deste livro é a flauta transversal. Em razão disso os demais instrumentos aí recebem apenas uma abordagem sumária, com o intuito de ampliar seu interesse comercial, uma vez que a flauta transversal barroca era então um instrumento relativamente novo, embora já bastante conhecido na França, como Hotteterre o afirma (Hotteterre, 1968: 31).

A execução de todas as notas da extensão da flauta transversal é ilustrada por meio da seguinte tabela, incluída nesta obra:

ECHÉLLE de tous les tons & Semitons de la Flûte TRAVERSIERE par musique et par tablature. Par Hotteterre.

Notes de musique

Tablature

Suite

Les lignes au dessus et au dessous de la tablature sont pour servir de guide à l'élève.

Figura 2: Tabela de dedilhados, contida em **Principes de la Flute Traversiere** (1707) de Jacques Hotteterre.

Nos terceiro e quinto capítulos deste livro Hotteterre explica e comenta o conteúdo desta tabela. O primeiro aspecto que nos chama a atenção é o emprego de dedilhados diversos para os seguintes sons enarmônicos:

fá sustenido 3: 1234 7	sol bemol 3: 123 56
fá sustenido 4: 1234 7	sol bemol 4: 123 567
dó sustenido 5: 4567	ré bemol 5: 234 67

Os dedilhados correspondentes aos bemóis (coluna da direita) produzem sons com uma afinação mais alta do que aqueles relativos aos sustenidos que são seus pares enarmônicos (coluna da esquerda). Estas são as únicas diferenças de dedilhado entre pares de sons enarmônicos ilustradas na tabela acima.

No entanto, Hotteterre ainda indica correções de afinação diferenciadas para pares de sons enarmônicos no capítulo cinco.

Desta forma, Hotteterre diz que o mi sustenido 3 é tocado como o fá 3, porém com a seguinte ressalva:

“... deve-se lembrar de virar a embocadura da flauta para dentro, o que deve ser feito abaixando a cabeça um pouco”. (Hotteterre, 1968: 50)

O efeito desta ação é o de abaixar a afinação da nota emitida criando assim uma diferença entre o mi sustenido 3 (mais baixo) e o fá 3.

Outras correções de afinação prescritas visam compensar a afinação deficiente de algumas notas, decorrente da própria construção do instrumento. Neste sentido, encontramos as seguintes instruções:

“Uma vez que se virou a flauta para fora para ajustar o fá sustenido 3, é necessário recolocá-la em sua posição normal para o sol 3. A seguir deve-se ir para o sol sustenido 3 e virar a flauta para dentro para ajustá-lo.”

Deve-se recolocá-la em sua posição normal para o lá 3 e virá-la novamente para dentro para o lá sustenido 3. Pode-se abaixar este semitom de outra forma, ajustando alguns dedos, o que demonstro na tabela de trilos". (Hotteterre, 1968: 51)

Nesta tabela mencionada acima (Figura 7) está demonstrado para o lá sustenido 3 o dedilhado 1 3456, diferenciando-o assim do si bemol 3 (1 345).

Em sequência cromática ascendente, encontramos ainda as seguintes indicações:

- dó sustenido 4: virar a flauta para fora tanto quanto possível (*sic*);
- fá sustenido 4 e sol sustenido 4: como na oitava inferior;
- lá sustenido 4: virar para dentro;
- dó sustenido 5: virar para fora;
- mi 5: virar para fora e sustentar bem o sopro.

Na escala descendente, onde as notas alteradas estão indicadas como bemóis, encontramos também diferenças enarmônicas, embora de forma não totalmente consistente. Temos, neste caso, as seguintes instruções:

- mi bemol 5: corresponde ao ré sustenido 5;
- ré bemol 5: poderia ser produzido como dó sustenido 5, mas é mais perfeito (*sic*) do modo demonstrado na tabela (234 67);
- si bemol 4: é formado como lá sustenido 4. Deve-se virar a flauta para fora, o que dá alguma diferença entre si bemol e lá sustenido;
- lá bemol 4: como sol sustenido 4;
- sol bemol 4: poderia ser produzido como fá sustenido 4, mas é mais perfeito (*sic*) como demonstrado na tabela (123 567). Para ajustá-lo, deve-se virar bastante a flauta para dentro;
- mi bemol 4: como ré sustenido 4. Para ajustá-lo, deve-se virar bastante a flauta para fora;



-si bemol 3: como lá sustenido 3;

-lá bemol 3: como sol sustenido 3, mas não é necessário virar tanto a flauta para dentro;

-mi bemol 3: como ré sustenido 3.

Sintetizando o conjunto de todas as instruções fornecidas por Hotteterre, podemos concluir que este autor considerava satisfatória a afinação das notas naturais com a posição normal da embocadura, com exceção do mi 5, cuja correção leva-nos a concluir que ele o considerava baixo.

Nas notas alteradas por sustenido encontramos quase sempre correção de afinação para baixo, o que implica em se virar a embocadura da flauta para dentro. São exceções as notas dó sustenido e fá sustenido, nas quais encontramos correção para fora, e também ré sustenido, para o qual não há correção indicada.

Em contrapartida, no caso das notas alteradas por bemol, ocorre predominantemente correção de afinação para cima, o que implica em se virar a embocadura da flauta para fora. São exceções a esta norma as notas lá bemol para as quais o autor diz não ser necessário virar a embocadura para dentro tanto quanto para o sol sustenido, e ainda sol bemol, para o qual a correção indicada é virar a embocadura para dentro.

Fica assim claro que Hotteterre pretendia afinação respectivamente mais baixa e mais alta para os pares de sons enarmônicos alterados por sustenido e bemol. Desta forma sol sustenido deveria soar mais baixo do que lá bemol, e assim por diante.

Michel Corrette (1709- 1795) publica seu **Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûtte Traversiere** por volta de 1740, em Paris. O texto desta obra, diferentemente do de Hotteterre, contém explicações dos princípios elementares de música mas é bem menos específico no que se refere à técnica da flauta.

O dedilhado da flauta é aí demonstrado por meio das seguintes tabelas:



En descendant les Diezes servent de Bémols.

19

The image shows a musical score for a vocal exercise. At the top, the title 'En descendant les Diezes servent de Bémols.' is written in a cursive hand, followed by the page number '19'. The score is divided into two systems. Each system consists of a vocal staff (labeled 'Main droite' and 'Main gauche') and a piano accompaniment staff (labeled 'Piano'). The vocal staves are five-line staves with a treble clef. The piano accompaniment staves are five-line staves with a bass clef. The music is written in a single system of two systems. The first system of the vocal part begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135

Figura 4: Continuação da tabela anterior.

Notamos que Corrette não faz nenhuma distinção de dedilhado para sons enarmônicos, embora suas tabelas sigam a mesma sistemática da escala cromática ascendente com sustenidos e descendente com bemóis que encontramos na obra de Hotteterre. Além disto em uma seção intitulada **Observation sur les Diezes et Bémols**, o autor diz o seguinte:

"Il est aisé de voir dans la Table cy dessus, que du ré au mi il y a un ton, par ce que qu'il y a le ré dièze au milieu qui coupe le ton en deux, et ce même ré dièze sert de mi B mol: il est vrai que le ré dièze et le mi B mol ont quelque petite difference; mais c'est si peu de chose, qu'il ne faut pas s'amuser a chercher cela sur la flute.

...

*Le Ton est Composé de deux demi-tons, un Majeur et l'autre Mineur: Le Majeur est composé de 5 Comma: et le demi-ton Mineur de 4 Comma. ainsi il faut 9 Comma pour un ton; mais sur la Flute, et sur les autres instrumens, le ton ne se partage qu'en demi-ton".*⁶ (Corrette, c.1740: 16 e 17)

Desta forma, embora Corrette justifique teoricamente a distinção de altura entre os sons enarmônicos, na prática ele a rejeita.

No entanto, nesta mesma obra Corrette inclui uma tabela de dedilhados para o oboé na qual o autor indica dedilhados diferenciados para sol sustenido e lá bemol. Encontramos ainda nesta tabela a curiosa indicação de duas possibilidades diversas para os fá sustenidos, assinaladas como *à l'Italienne* e *à la françoise*. A segunda destas possibilidades corresponde ao dedilhado da

⁶ "Deve-se notar na tabela abaixo que do ré ao mi há um tom, porque existe o ré sustenido no meio que divide o tom em dois, e este mesmo ré sustenido serve como mi bemol. É verdade que o ré sustenido e o mi bemol apresentam uma pequena diferença, mas ela é tão pequena que não se deve procurá-la na flauta.

O tom é composto por dois semitons, um maior e outro menor. O maior é composto por cinco comas e o menor por quatro comas. Assim, são necessários nove comas para um tom. Mas na flauta e nos outros instrumentos o tom divide-se apenas em semitons".



flauta o que eventualmente produz uma afinação muito baixa para o fá sustenido no oboé.

Em seu texto Corrette não indica nenhuma correção de afinação por meio de mudança na embocadura. Talvez tenha considerado essas correções um refinamento técnico que ultrapassasse o âmbito de um método simples, publicado possivelmente com propósitos puramente comerciais. Aliás, o mesmo autor publicou também métodos para canto, violino, **pardessus de viole**, bandolim, cistro, cravo, violoncelo, trompa e guitarra, conforme o catálogo de suas obras anexo a este **Méthode**.

As principais diferenças de dedilhado que encontramos em relação aos indicados por Hotteterre são ré 4 como terceiro harmônico de sol 3 (com o dedilhado: 23 7) e o uso da chave aberta sempre que possível. Esta prática visa, provavelmente, proporcionar maior suporte à flauta.

Johann Joachim Quantz (1697- 1773) publica **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen** em Berlim, 1752. Este é um livro bem mais extenso do que os anteriores e procura dar um tratamento minucioso a todas as questões à técnica e execução musical do flautista, como também trata de aspectos básicos do acompanhamento orquestral (cordas) e do baixo contínuo.

Quantz estudou flauta com o francês Pierre Gabriel Buffardin (1690- 1768), em Dresden, estando desta forma ligado à tradição francesa na execução da flauta transversal. Por este motivo e também pela abrangência das informações veiculadas por este autor, decidimos incluí-lo em nossas considerações referentes aos dedilhados da flauta transversal barroca.

Quantz demonstra o dedilhado da flauta por meio da seguinte tabela:



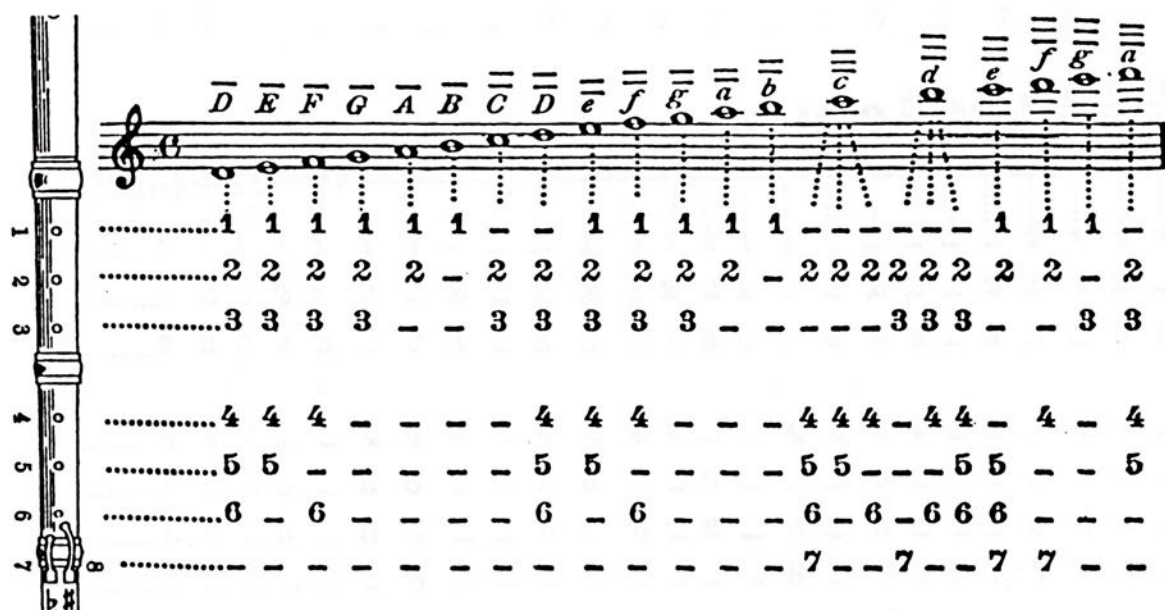


Figura 5: Tabela de dedilhados contida em **Versuch einer Anweisung** (1752) de Johann Joachim Quantz. (continua na página seguinte).

.....1 1 1 1 1 1 - 1 1 1 1 1 1 1 - 1 1 1 -

.....2 2 2 2 - - - 2 2 2 2 - 2 - 2 2 2 2 -

.....3 3 3 - 3 - - 3 3 3 - 3 - - 3 3 - 3 3

.....4 4 - 4 4 - - 4 4 - 4 - 4 4 4 - - 4 -

.....5 5 5 5 5 - - 5 5 5 - - 5 5 - 5 5 - -

.....6 - 6 6 - - - 6 - 6 6 - 6 6 - 6 6 - -

.....7 7 - - - - 7 7 7 7 - 7 7 7 7 7 - -

.....1 1 1 1 1 1 1 - - 1 1 1 1 1 1 1 - - 1 1 1 1 -

.....2 2 2 2 2 2 - 2 - 2 2 2 2 2 2 2 - 2 2 - 2 2 2 2 - -

.....3 3 3 3 3 - 3 3 - 3 3 3 3 3 3 - 3 3 3 - 3 3 - 3 3 3

.....4 4 4 - - 4 4 4 - 4 4 4 4 - - 4 - 4 4 - - 4 4 - -

.....5 - - 5 - 5 5 - - 5 5 - - 5 - - 5 - - 5 - - -

.....6 6 - 6 - 6 6 - - 6 6 6 - 6 - 6 - 6 - - 6 - - -

.....8 - - - - 8 - - - 8 - - - 8 - 7 7 - 7 7 7 - - -

Figura 6: Continuação da tabela anterior.

Nestas tabelas podemos notar diferenças de dedilhado indicadas para quase todos os pares de sons enarmônicos, inclusive para os ré sustenidos e mi bemóis. Neste sentido Quantz considera necessário que a flauta tenha duas chaves, uma para ré sustenido e outra para mi bemol (indicadas nas tabelas respectivamente pelos números 8 e 7). Justificando esta necessidade, o autor diz (Capítulo III, parágrafo 8):

“O motivo que me levou a adicionar ainda outra chave não usada anteriormente à flauta, advém da diferença entre semitons maiores e menores. Quando uma nota na mesma linha ou espaço que outra é elevada por um sustenido ou abaixada por um bemol, a diferença entre a nota alterada e a nota principal consiste em um semitom menor. Quando, por outro lado, uma nota está em uma linha enquanto a outra está um grau acima e é abaixada por um bemol, ou, se uma nota está em uma linha e é elevada por um sustenido, enquanto a outra está no espaço um grau acima e permanece natural, a diferença representa um semitom maior. O semitom maior tem cinco comas, o menor, apenas quatro. Portanto, mi bemol deve ser uma coma mais alto do que ré sustenido. Se houvesse apenas uma chave na flauta, ambos mi bemol e ré sustenido teriam que ser temperados como no teclado, em que são executados em uma única tecla, de tal forma que nem [os intervalos] mi bemol para si bemol, a quinta ascendente, nem ré sustenido para si, a terça maior descendente, soariam afinados. Para marcar esta diferença e executar as notas em suas proporções corretas, foi necessário adicionar outra chave à flauta”. (Quantz, 1966: 46).

Eventualmente, o uso desta chave adicional não teve aceitação fora do círculo musical de Quantz. Como a flauta possui flexibilidade de afinação na emissão das notas, a diferença enarmônica entre ré sustenido e mi bemol pode ser obtida por outros meios, quais sejam virar a embocadura para dentro e/ ou soprar com menor intensidade, e virar a embocadura para fora e/ ou soprar com maior intensidade, respectivamente.

Outra particularidade encontrada na obra de Quantz é a indicação do uso dos dedilhados de sol bemol para os fá sustenidos em tonalidades que façam uso de sol e mi sustenidos, uma vez que os fá sustenidos tocados com dedilhados normais são muito baixos em relação aos mi e sol sustenidos (Quantz, 1966: 45).

No que se refere às correções de afinação para as outras notas, as indicações de Quantz são semelhantes às de Hotteterre e encontram-se condensadas no Capítulo IV, parágrafo 23:

“Mi sustenido 3 e mi sustenido 4; fá sustenido 3 e fá sustenido 4 tocados com o dedilhado alternativo [isto é, como sol bemol; ou seja, 123 56 e 123 567, respectivamente], e ainda sol sustenido 4 e lá sustenido 4 são muito altos. Portanto, deve-se moderar o sopro e virar a flauta para dentro.

Fá sustenido 3 e fá sustenido 4 com dedilhado normal [ou seja, 12347], são muito baixos e, portanto, devem ser elevados virando-se a flauta para fora ou reforçando-se o sopro.

Ré bemol 4 e dó bemol 4 são muito baixos. Para estas notas deve-se virar a flauta para fora de modo perceptível.

Para o fá [natural] grave, que é a nota mais fraca na flauta e que também é muito alta na maioria das flautas devido a uma falha inevitável em sua estrutura interna, deve-se virar a flauta para dentro e avançar um pouco o lábio superior”. (Quantz, 1966: 58).

Pode-se notar que também Quantz geralmente recomenda correções para baixo no caso das notas alteradas por sustenidos, e para cima no caso de notas alteradas por bemóis, exceto para fá sustenido tocado com o dedilhado normal.

Quantz não indica nenhuma correção de afinação diferenciada para os sons sol sustenido 3 e lá bemol 3, para os quais sua tabela prescreve exatamente o mesmo dedilhado. No entanto, esta mesma tabela prescreve dedilhados diversos para sol sustenido 4 e lá bemol 4, respectivamente 12 4 68 e 12 4 67. O uso da chave de ré sustenido para o sol sustenido 4 (representada na tabela por 8) produz, neste caso, uma afinação mais baixa do que a produzida pelo dedilhado indicado para o lá bemol 4, que prescreve o emprego da chave de mi bemol (representada na tabela por 7).

Deve-se notar, contudo, que o uso das duas chaves não produz neste caso uma diferença de afinação tão grande quanto no caso de ré sustenido 3 e 4, e mi bemol 3 e 4. Assim, está implícita neste caso, como no anterior, no que se refere às notas sol sustenido 3 e lá bemol 3, também uma pequena correção de afinação



adicional empregando-se o artifício de virar a embocadura mais para dentro ou para fora, ou ainda, de soprar com menor ou maior intensidade.

Podemos concluir que Quantz aponta em seu texto apenas as correções de afinação de maior magnitude deixando os ajustes mais refinados a critério de seus leitores. Neste sentido, este autor diz o seguinte:

“Se em uma peça toca-se piano e forte alternadamente, no primeiro caso deve-se virar a flauta para fora, assim como no segundo caso para dentro, uma vez que soprar fraco abaixa as notas, e soprar forte as eleva”. (Quantz, 1966: 58).

Mais adiante, no parágrafo 24 do Capítulo IV, acrescenta:

“Prestando-se bastante atenção a todas estas recomendações nunca se tocará muito alto ou muito baixo, e a flauta estará sempre afinada. De outra forma, isto será impossível. Se o ouvido for treinado a perceber as terças maiores, que devem ser um pouco altas, pode-se facilmente adquirir todas as vantagens [de uma boa afinação]”. (Quantz, 1966: 58).

Este parágrafo remete-nos diretamente à questão do temperamento, implícita na afirmação de que as terças maiores devem ser um pouco altas.

2.1. OS DEDILHADOS DE TRILOS

A flauta transversal barroca, em virtude de sua própria construção, exige a aplicação de dedilhados especiais na execução de trilos (**tremblements**), que estão demonstrados em tabelas especiais nos Tratados de Hotteterre, Corrette e Quantz, ilustradas abaixo:

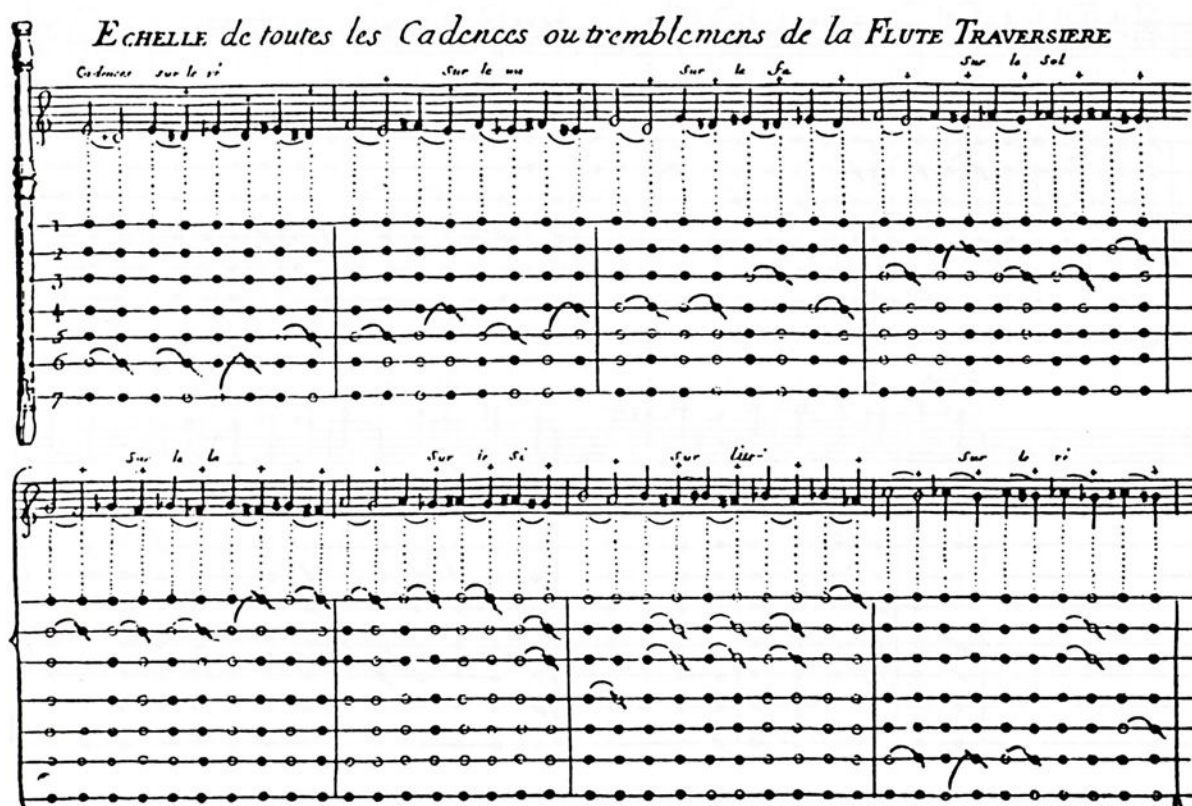


Figura 7: Tabela de trilos contida em **Principes de la Flute Traversiere** (1707) de Jacques Hotteterre.

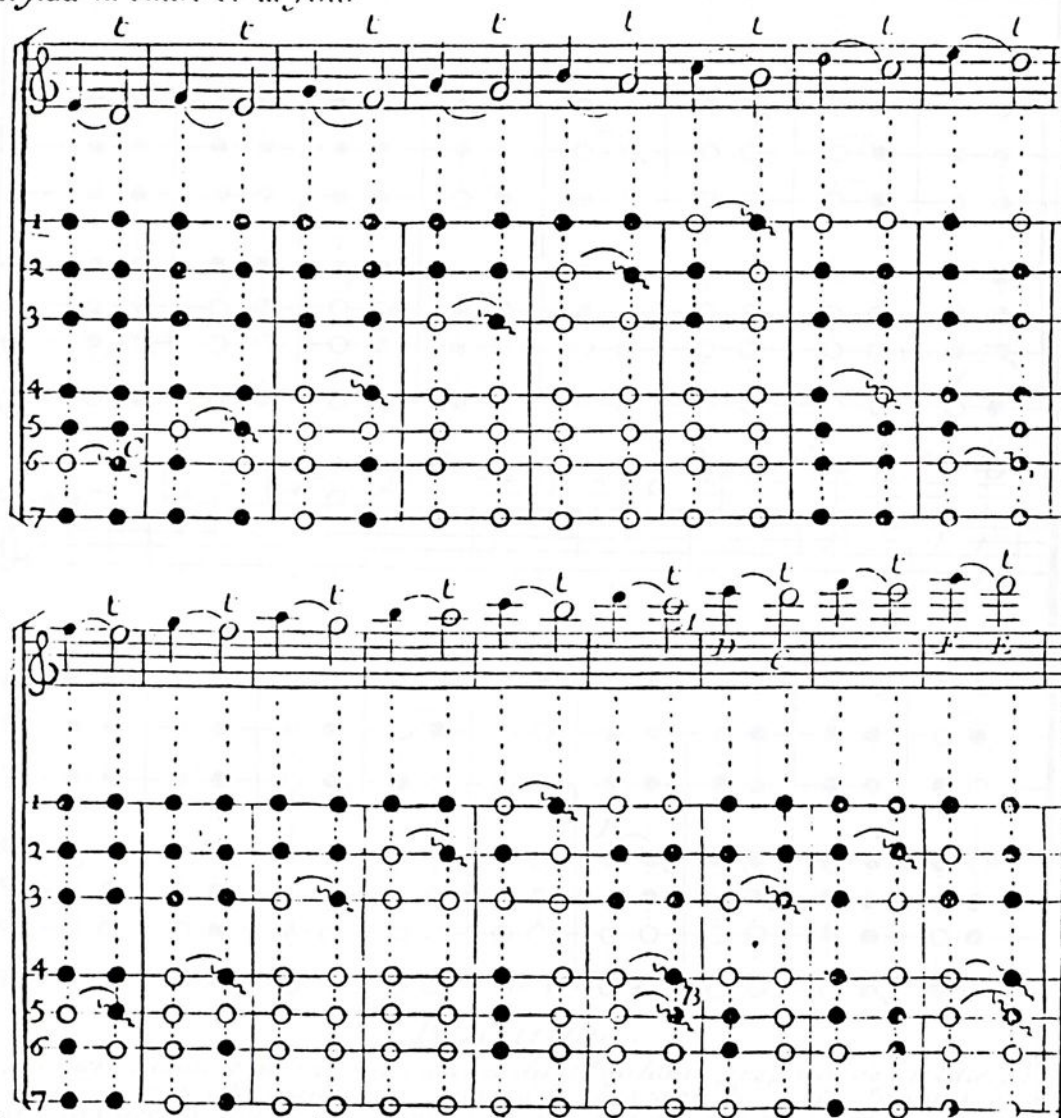
Suite des Cadences de la FLÛTE TRAVERSIÈRE

The image displays a musical score for a flute cadence suite. It consists of two systems of music. The first system contains four measures, each with a vocalization: 'Sur le mi', 'Sur le fa', 'Sur le sol', and 'Sur le la'. The second system contains five measures with vocalizations: 'Sur le si', 'Sur l'ut', 'Sur le ré', 'Sur le mi', and 'Sur le fa'. The notation includes a treble clef for the vocal line and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The piano part features detailed fingering (dots on keys) and articulation (curved lines) for each note. Vertical dotted lines connect the vocal notes to the corresponding piano accompaniment. The score ends with a 'c' time signature.

Figura 8: Continuação da tabela anterior.

24 I^{re} TABLE des Cadences sur les tons diatoniques.

Les noires  marquent le ton qu'il faut emprunter pour préparer les Cadences.
Les O noires ainsi  marquent les tons sur lesquels les doigts doivent battre les Cadences. Le commencement de la Liaison — ou  sur deux O   Ensi-
gne de quel trou vient la Cadence et la fin de la liaison marque le trou sur lequel
il faut la battre et la finir



The image displays two musical staves, each with a corresponding 7-line grid below it. The top staff shows a scale from C to B with fingerings 1-2-3-4-5-6-7. The bottom staff shows a scale from B to C with fingerings 7-6-5-4-3-2-1. Each note has a corresponding dot on a 7-line grid below it, indicating the finger to use. The dots are numbered 1 through 7, corresponding to the fingers. The top staff has a 't' above each note, and the bottom staff has a 't' above each note. The grids are connected by vertical dashed lines.

Remarque: la cadence de l'ut en haut A. se bat avec le 4 et 5^e doigt B.
la cadence du r^e C. préparée par le M^e naturel D.
Et la cadence du fa naturel F. préparée par le Sol naturel E. n'ont jamais été démontrées.

Figura 9: Tabela de trilos contida em *Méthode* (c. 1740) de Michel Corrette.

II^e TABLE des cadences sur les tons diatoniques. 25

préparées par un dièze * ou par un Bémol b

The musical notation consists of two systems, each with a seven-line staff. The first system shows a sequence of notes with accidentals (sharps and flats) and a final cadence. The second system shows a similar sequence, with a 'B' marking above the staff. The notation is in a historical style, with notes and accidentals clearly marked.

Remarque.

La première manière de faire la Cadence du Solen haut préparée de l'ut dièze est bonne pour les Morceaux vifs comme des Allégros et Presto des Sonates, et l'autre manière de dénoter la même Cadence B fait très bien dans les Adans ou dans les pièces tendres, elle est beaucoup plus brillante de cette manière, mais dans les pièces d'exécution l'autre est plus aisé.

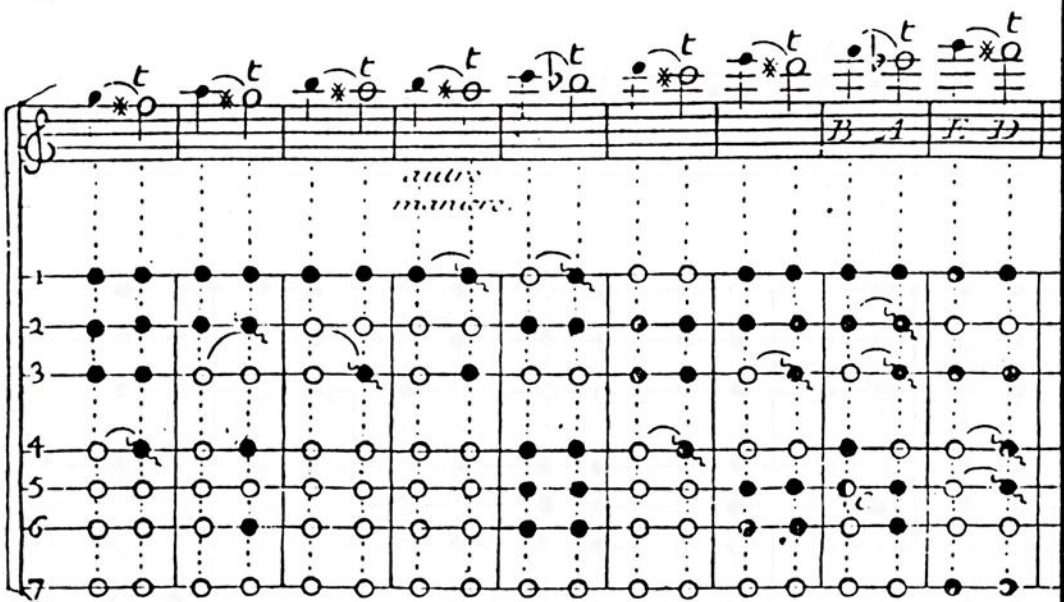
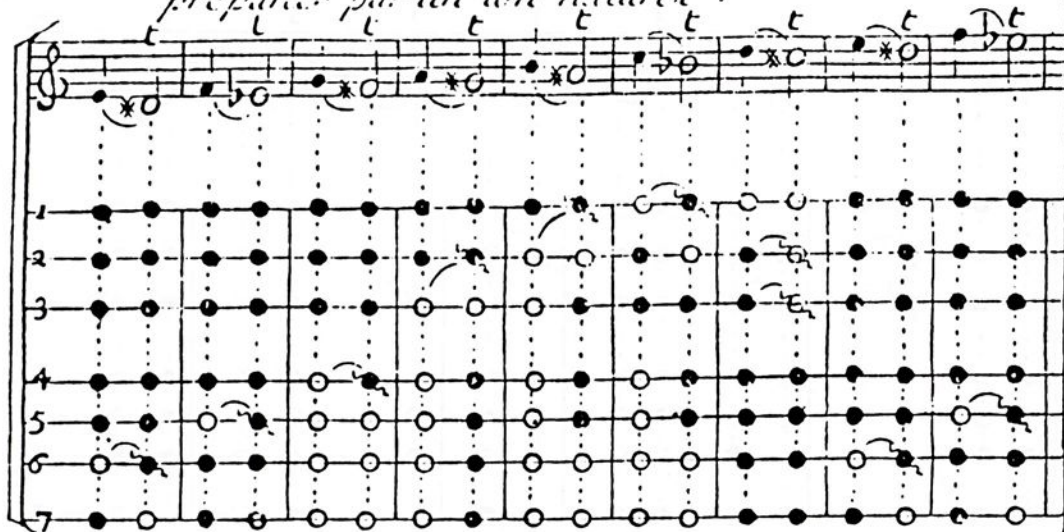
La Cadence du Solen haut C préparée du Mi b. D. se fait très rarement.

La Cadence du Mi naturel E. préparée du Sol * F. n'a jamais été démentée.

Figura 10: Continuação da tabela anterior (Corrette).



26 *III^e TABLE. des Cadences sur les aires * et Démonstr.*
préparée par un ton naturel.



La Cadence du Mi. b. A. en haut préparée par le fa. B. ne peut se faire qu'en bouchant la moitié du 5^e trou C.

*La Cadence du fa * D. préparée par le sol naturel E. n'a jamais été montrée.*

Figura 11: Continuação da tabela anterior (Corrette).

*IV^e TABLE des Cadences sur les dièzes * préparées 27
par les dièzes, Voyez la 3^e Table.*

The image displays two systems of musical notation and fingering charts. Each system consists of a musical staff at the top and a corresponding fingering chart below it. The musical staffs show various cadence figures with notes, sharps, and slurs. The fingering charts are organized into columns, with each column corresponding to a specific cadence figure. The charts use dots and numbers (1-4) to indicate finger placement and movement. The first system has 8 columns, and the second system has 8 columns. The notes in the musical staffs are primarily G, A, B, and C, with sharps indicating the key signature.

*La Cadence de l'ut * préparé du F^e * n'a jamais été démontrée mais elle ne se peut pas faire sur toutes les Flutes cela dépend de la manière dont elles sont percées.*

Figura 12: Continuação da tabela anterior (Corrette).

28 *V^e TABLE du rapport des Cadences sur les dièzes* avec celles sur le Bémol b, qui fait voir d'un coup d'œil celles qui se doivent et préparent les mêmes tons.*

The figure consists of two systems, each with a musical staff and a corresponding fretboard diagram for a seven-stringed instrument. The musical staff shows a sequence of notes with accidentals (sharps and flats) and slurs, with the text 'même dièze' or 'même bémol' written above. The fretboard diagrams show the positions of the fingers (indicated by dots) for each note, with the strings numbered 1 to 7 on the left. The diagrams are divided into four measures, each corresponding to a measure of the musical staff.

*La Cadence du 1^{er} dièze préparée par le Mi dièze est la même chose que la Cadence du Mi Bémol préparée du fa naturel, puisque le 1^{er} * se doit et comme le Mi b, et le Mi * comme le fa naturel, ainsi des autres Cadences notées et démontrées par la tablature ci-dessus. Ceci est relatif à l'explication que nous avons donnée du rapport des dièzes et Bémols au Chapitre I^{er} pag. 16.*

Figura 13: Continuação da tabela anterior (Corrette).

Suite de la V.^e Table du Rapport des Cadences sur les dièses et Bémols. 29

The image displays a musical exercise titled "Suite de la V.^e Table du Rapport des Cadences sur les dièses et Bémols." (Suite of the 5th Table of the Relationship of Cadences on sharps and flats). It is numbered 29. The exercise is presented in two systems, each consisting of a musical staff and a corresponding fretboard diagram for a guitar.

The top system features a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth and quarter notes, with slurs and accents indicating phrasing. Below the staff is a fretboard diagram with seven strings (1-7) and four measures of fretting positions. The bottom system follows a similar format, continuing the exercise with another musical staff and fretboard diagram.

The fretboard diagrams use black dots for fretted notes and open circles for open strings. Arrows indicate fingerings and slurs indicate phrasing.

Figura 14: Continuação da tabela anterior (Corrette).



Figura 15: Tabela de trilos contida em **Versuch einer Anweisung** (1752) de Johann Joachim Quantz.

Além de apresentar estas tabelas, estes autores comentam seu conteúdo visando esclarecer a execução dos trilos mais problemáticos, aqueles que envolvem intervalos diatônicos não pertencentes à escala de ré maior e, em particular, intervalos de semitom.

Fugiria aos propósitos do presente trabalho discutir minuciosamente cada caso, mas é importante elucidar os princípios básicos aí implicados.

Hotteterre no sexto capítulo de seu **Principes de la Flute traversiere**, comenta:

“Por meio desta [tabela] pode-se ver quais trilos são ‘emprestados’, isto é, quais não concluem no mesmo furo utilizado para o ‘port-de-voix’ [apogiatura]. Por exemplo, no trilo sobre ré 3 tomado a partir de mi bemol 3, inicia-se no mi bemol 3 colocando-se o dedo mínimo sobre a chave, e conclui-se no mi 3 trilando-se sobre o sexto furo, deixando-se o sétimo furo fechado [pela chave]”. (Hotteterre, 1968 : 54).

Comentando esta explicação podemos dizer que o trilo sobre ré 3 com apogiatura mi bemol 3 é, na verdade, executado como um trilo de um tom inteiro (isto é, com mi 3), exceto pela **appoggiatura**. Esta indicação pode ser explicada pela dificuldade em executar um trilo com o dedo mínimo sobre a chave, no caso da mola ser muito dura.

Mais adiante, no sétimo capítulo, comentando a nota sol sustenido 4 e seu trilo, o mesmo autor diz:

“Após ter fechado o primeiro, segundo e quarto furos (como pode-se ver na tabela), fecha-se também o sexto furo e abre-se o sétimo por meio da chave. Este modo [de execução do sol sustenido 4] é bastante usual, e algumas pessoas fazem mesmo o trilo com o quarto e sexto dedos ao mesmo tempo. Mas assim o trilo não resulta bem articulado, uma vez que é difícil um trilo executado por dois dedos assim separados ser bem distinto. Eu aconselharia sempre tomar o trilo ‘emprestado’ com o segundo dedo, como demonstrei na tabela dos trilos, ajustando-o com a embocadura, isto é, virando-a para dentro. Deve-se também tomar o cuidado de não levantar muito o dedo no trilo”. (Hotteterre, 1968 : 57).

Neste comentário fica clara a preocupação de seu autor com a clareza (articulação) do trilo, que seria comprometida pelo movimento simultâneo de dois



dedos afastados, e também pelo fato do sol sustenido 4 ser uma nota de sonoridade velada, em virtude de ser produzido por dedilhado cruzado, enquanto o lá 4 é uma nota de sonoridade aberta, produzida por dedilhado direto.

Por outro lado, neste caso o trilo executado no segundo furo tende a produzir um intervalo de terça (sol sustenido - si) e não um intervalo de semitom como pretendido. Os atos de virar a embocadura para dentro e de levantar pouco o dedo que executa o trilo reduzem o intervalo produzido, minorando esse problema. O mesmo princípio aplica-se aos trilos de sol sustenido 3, com **appoggiatura** em lá 3, e também de lá sustenido 3, com **appoggiatura** em si 3.

Quanta explica estes procedimentos de forma mais compreensiva e mais sintética:

*“As preparações ou **appoggiature** dos trilos são de dois tipos, consistindo de tons inteiros ou de semitons. Um tom inteiro é normalmente produzido na flauta quando se levanta o dedo naturalmente. Portanto, em trilos que consistem de semitons, o sopro deve ser moderado e o dedo deve mover-se rapidamente e a pequena distância do furo, de tal forma que o ouvido perceba apenas um semitom. Assim, a preparação deve ser mantida firmemente, e deve ser produzida com sopro pleno. Mas tão logo o dedo se mova, o sopro deverá ser moderado, e o dedo deverá escassamente deixar a madeira.*

*No sentido de ilustrar e de facilitar a compreensão relacionarei aqui as notas mais importantes em que ocorrem **appoggiature** de semitom [mi, ré, si, lá, lá bemol, sol e sol sustenido]. A **appoggiatura** fá antes de mi transforma-se em fá sustenido se o quinto dedo for levantado muito alto. Da mesma forma, o ré sustenido será transformado em mi, o dó em dó sustenido, o si bemol em si natural, o lá bemol em lá natural e o lá em si bemol, estejam estes trilos no registro agudo ou grave. Deste modo, todos estes trilos que consistem de semitons tornar-se-iam falsos. No entanto, se seguirmos a regra enunciada acima, podem ser executados corretamente”. (Quantz, 1966 : 104).*



Desta forma pode-se perceber que a execução de trilos que consistem de um intervalo de semitom implica em um decrescendo súbito por ocasião da resolução da **appoggiatura**, caso contrário ouvir-se-ia um intervalo de um tom inteiro. Além disso, a execução mais forte da **appoggiatura** ajuda a persuadir o ouvinte de que este é o som utilizado durante o trilo.

É curioso notar que os trilos sobre mi 3 e mi 4 com **appoggiatura** em fá sustenido são tratados da mesma forma, sendo executados sobre o quarto furo e não sobre o quinto. Isto se deve ao fato de o fá sustenido ser afinado um pouco mais baixo, o que reduziria o intervalo destes trilos caso fossem executados sobre o quinto furo. Note-se que os trilos sobre mi com **appoggiatura** em fá natural são executados normalmente sobre o quinto furo.

A respeito de trilos sobre notas agudas em geral, Hotteterre comenta:

“Há algumas notas agudas sobre as quais não se pode executar trilos. Demonstrei [na tabela] os que podem ser feitos, mas deve-se notar que trilos acima de si natural 4 raramente são praticados”.

(Hotteterre, 1968 : 55).

Esta limitação parece não ter sido aceita, uma vez que encontramos com certa frequência trilos sobre dó 5, dó sustenido 5 e até mesmo sobre ré 5 na literatura do primeiro quarto do século XVIII.

2.2. A FLAUTA TRANSVERSAL BARROCA E O TEMPERAMENTO

As distinções de dedilhado entre pares de sons enarmônicos feitas nas tabelas de Hotteterre e de Quantz implicam, como já vimos, em diferenças de afinação entre estes sons. Quantz afirma que esta diferença é de uma coma, sem especificar se está se referindo à coma de Pitágoras ou à coma sintônica.⁷ Além disto encontramos ainda a distinção estabelecida entre semitons diatônicos (cinco comas) e semitons cromáticos (quatro comas) no livro de Quantz. Na mesma obra podemos encontrar também a afirmação de que as terças maiores devem ser afinadas um pouco altas, para que se possa desfrutar das vantagens de uma boa afinação. Todas estas considerações tornam inevitável que aqui abordemos o tema de qual seria o tipo de temperamento pretendido para que as afirmações acima tivessem validade.

Neste caso estamos empregando a expressão temperamento no sentido amplo, isto é, significando qualquer sistema de afinação em que a justeza de certos intervalos seja sacrificada para que se obtenha maior pureza de outros. Assim, o sistema de afinação mesotônico é temperado, uma vez que nele as quintas são estreitadas para propiciar a afinação de terças maiores puras.

Em primeiro lugar consideremos a afirmação de Quantz de que as terças maiores devem ser um pouco altas. Parece-nos evidente que este autor pretende dizer que as terças maiores devem ser afinadas um pouco mais altas do que a terça maior pura, que tem uma razão de $5/4$ entre as frequências dos sons que compõem este intervalo, e que é utilizada no temperamento mesotônico. Cumpre-nos lembrar que três terças maiores nesta razão ($5/4 \times 5/4 \times 5/4 = 125/64$) perfazem um intervalo menor que uma oitava ($2 = 128/64$).

⁷ A coma de Pitágoras é o intervalo que exprime a diferença entre 12 quintas puras, representadas pela razão de frequências $3/2$, e 7 oitavas. A coma sintônica é o intervalo que exprime a diferença entre 4 quintas puras e a terça maior pura, representada pela razão de frequências $5/4$, acrescida de 2 oitavas.

Os dois tipos de coma tem valor bastante próximo, respectivamente 24 e 22 cents, de forma aproximada. São portanto intervalos pouco menores do que um quarto de semitom.

A afirmação de que a diferença de afinação entre um par de sons enarmônicos é de uma coma, não se conforma com o sistema de temperamento mesotônico, no qual essa diferença seria de um **diesis**, ou seja, quase duas comas.⁸

Assim, de acordo com Quantz, as terças maiores deveriam ser alargadas o suficiente para que a superposição de três terças maiores seja apenas uma coma menor que uma oitava. Lembremos que no temperamento igual três terças maiores equivalem a uma oitava.

Podemos concluir que o sistema de afinação (temperamento) que Quantz entre outros advoga, é intermediário, de alguma forma, entre o mesotônico e o temperamento igual.

Discorrer sobre os diversos sistemas de afinação defendidos por teóricos dos séculos XVII e XVIII fugiria aos propósitos do presente trabalho. Limitar-nos-emos a dizer que o sistema de Silbermann⁹ se conforma com as especificações de Quantz.

No temperamento de Silbermann, cada quinta é reduzida em 1/6 de coma, não sendo especificado se aqui se trata da coma de Pitágoras ou da coma sintônica [(Klop, 1983:16) e (Arakawa, 1995:53-58)]. De qualquer forma, a diferença entre as duas espécies de coma é suficientemente pequena (cerca de 2 cents) para que seja considerada irrelevante neste caso.

Assumindo-se que cada quinta seja reduzida de 1/6 da coma de Pitágoras (aproximadamente 4 cents), obtém-se para o intervalo de um tom o valor de 196 cents, para o semitom diatônico o valor de 110 cents e para o semitom cromático o valor de 86 cents. Os valores $196/9 = c. 21,8$ cents, $110/4 = 22$ cents e $84/4 = 21,5$ cents são todos bastante próximos da coma sintônica (aproximadamente 22 cents). A diferença entre os semitons diatônico e cromático ($110 - 86 = 24$ cents), por outro lado, resulta um intervalo idêntico à coma de Pitágoras. Esta mesma diferença entre os semitons diatônico e cromático exprime, evidentemente, a

⁸ No temperamento mesotônico as terças maiores são afinadas puras, na razão 5/4. A **diesis** é o intervalo que exprime a diferença entre a oitava e 3 terças maiores puras. A razão que representa este intervalo é portanto 128/125, ou 42 cents aproximadamente.

⁹ Gottfried Silbermann (1683- 1753), construtor de órgãos alemão contemporâneo de J. S. Bach. Contribuiu também para o aperfeiçoamento do cravo e do pianoforte.



Não pretendemos assumir, pelo exposto acima, que Quantz e seus contemporâneos indicassem para a flauta transversal uma afinação que estivesse exatamente de acordo com o sistema de temperamento de Silbermann ou qualquer outro que seja. Sabemos que todos os sistemas de afinação (temperamentos) dizem respeito sobretudo aos instrumentos de teclado, nos quais temos a limitação de ter doze teclas por oitava, e ainda a de que o instrumentista não tem a possibilidade de modificar a altura do som de uma afinação pré-estabelecida.

A flauta transversal barroca, assim como os instrumentos de corda sem trastes e a voz, tinham a possibilidade de emitir os sons na altura conveniente em cada momento do discurso musical. Desta forma, podiam fazer distinção de altura entre sons enarmônicos, de forma a preservar a justeza dos intervalos melódicos e harmônicos, especialmente das terças maiores.

Devemos notar que os instrumentos modernos de sopro, de cordas e a voz ainda tem esta possibilidade, e a exercem em certa medida, a despeito do temperamento igual, a que se submetem os instrumentos de teclado e a teoria musical contemporâneas.

Em uma seção dedicada ao acompanhamento por um instrumento de teclado, Quantz diz:

"Qualquer instrumentista de teclado que compreende as razões das notas [intervalos] também saberá que subsemitons como ré sustenido e mi bemol diferem em uma coma, e portanto ocasionam, devido à falta de teclas divididas, alguma desigualdade de afinação neste instrumento se comparado com outros instrumentos nos quais estas notas são produzidas em suas verdadeiras proporções, especialmente se o teclado as toca em uníssono com um dos instrumentos acima mencionados. Uma vez que estas notas não podem ser sempre evitadas, especialmente nas tonalidades em que há muitos bemóis ou sustenidos, o acompanhador deve procurar tanto quanto possível ocultá-las em uma voz intermediária ou inferior, ou, se uma destas notas forma uma terça menor [em relação ao baixo], simplesmente

omiti-la. Isto porque estas terças menores em particular soam muito mal e imperfeitas se forem atacadas em uníssono com a voz principal na oitava superior. As terças menores a que me refiro são principalmente o dó bemol 4, o ré bemol 4 e o mi bemol 4. Mas também me refiro ao sol sustenido 3, ao lá sustenido 3, ao ré sustenido 4 e ao mi sustenido 4; porque se estas notas formam terças maiores [em relação ao baixo], o intervalo é muito grande, e portanto estas notas são muito altas”.

(Quantz, 1966: 260 - 261).

No trecho citado acima, em que pese sua redação um tanto intrincada, fica clara a convicção de Quantz de que a flauta, ou outro instrumento solista, pode e deve emitir aqueles sons (dó bemol, ré bemol, mi bemol, sol sustenido, lá sustenido, ré sustenido e mi sustenido) em uma relação de afinação mais justa do que a resultante do temperamento em um instrumento de teclado. Em outras palavras, a flauta (assim como outros instrumentos melódicos) pode emitir sons enarmônicos com afinações distintas, o que não acontece no teclado. Note-se que Quantz recomenda que essas notas sejam de alguma forma ocultas ou até omitidas no acompanhamento. Deste modo este autor revela considerar a afinação temperada do teclado deficiente quando se afasta bastante do centro tonal de dó (muitos bemois ou muitos sustenidos) e, evidentemente, desobriga a flauta de segui-la nesta afinação imperfeita.

Johann George Tromlitz publica em 1791 **Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen**. O plano geral desta obra e seu próprio conteúdo revelam uma grande influência da obra de Quantz, que a precede em quase quarenta anos.

Tromlitz também adota para a flauta dedilhados diferenciados para sons enarmônicos, aliás bastante semelhantes aos de Quantz; e ainda defende a necessidade de chaves distintas para ré sustenido e para mi bemol. Esta postura em relação à afinação da flauta é particularmente notável, uma vez que nesta época já era usual o temperamento igual na afinação dos instrumentos de teclado. Este autor comenta minuciosamente a afinação da flauta e diz que as notas fá

sustenido e si (natural) tem que ser afinadas mais baixas (pelo construtor do instrumento), diferentemente do que ocorre no teclado, em que são temperadas mais altas do que terças maiores puras de ré e sol respectivamente (Tromlitz, 1991 : 123 - 132). Esta necessidade advém de uma certa ineficiência dos dedilhados cruzados de fá natural e mi sustenido, e também de si bemol e de lá sustenido; que tendem a produzir uma afinação muito alta nestes casos. Assim, afinar o fá sustenido e o si mais baixos seria uma solução de compromisso para que fá natural, mi sustenido, si bemol e lá sustenido não soem intoleravelmente altos.

Por tudo o que foi exposto acima, podemos concluir que existe uma necessidade inerente à própria construção da flauta transversal barroca de que os semitons cromáticos fá - fá sustenido, si bemol - si natural e dó - dó sustenido sejam semitons menores e, por outro lado, de que os semitons diatônicos fá sustenido - sol e dó sustenido - ré sejam semitons maiores. A adição de uma chave a mais, para produzir um ré sustenido distinto de mi bemol, visa, evidentemente, conferir maior coerência ao sistema de afinação do instrumento.

No entanto, como bem faz notar Tromlitz, a flauta transversal de uma chave tem suas idiosincrasias de afinação que não se conformam com nenhum temperamento adotado nos instrumentos de teclado. A possibilidade de afinação segundo o temperamento igual, que elimina qualquer distinção entre sons enarmônicos, somente será praticável com a introdução de chaves adicionais à flauta, de tal forma que haja um furo para cada semitom no tubo do instrumento.



3 - O PRIMEIRO REPERTÓRIO DA FLAUTA TRANSVERSAL BARROCA (c. 1700 -1720)

As primeiras peças publicadas especificamente para flauta transversal barroca foram **Pieces pour la flute traversiere, avec la basse continue** de Michel de La Barre, impressas por Ballard (Paris, 1702). Para esta coleção de peças seu autor escreveu um extenso **Avertissement** no qual não só afirma serem elas as primeiras a terem surgido para esse tipo de flauta como também dá uma série de instruções bastante precisas sobre o significado dos sinais de articulação (ligaduras) , execução de ornamentos e instrumentação. Desta forma, o ponto de partida de todo o repertório da flauta transversal barroca pode ser situado de forma precisa em 1702 com Michel de La Barre.

Michel de La Barre¹⁰ nasceu por volta de 1675, tendo morrido em 1743 ou 1744. Existem referências de 1700 que o apontam como instrumentista de **flûte allemande** e membro da **Académie Royale de Musique**. Suas obras instrumentais anteriores compreendem duas coleções de trios, publicadas em 1694 e 1700, que mencionam como instrumentações possíveis violinos, flautas (genericamente) ou oboés. Devemos lembrar que a expressão flauta, sem outro qualificativo, refere-se normalmente à flauta doce, até meados do século XVIII. A flauta transversal era então designada **flûte allemande** ou **flûte traversière**. Assim, a publicação das **Pieces pour la flute traversiere** em 1702 representou sem dúvida uma decisão pessoal sua de levar a público uma coleção de peças escritas especificamente para a flauta transversal barroca, que era então um instrumento ainda relativamente novo e que carecia de um repertório próprio. A fim de corroborar esta afirmação podemos citar trechos do **Avertissement** àquelas peças:

¹⁰ Michel de La Barre (c.1675- 1744), compositor e flautista francês, escreveu suites para flauta e baixo contínuo, suites para duas flautas sem acompanhamento (as primeiras do gênero na França) e trios para duas flautas e baixo contínuo que criaram um estilo francês para flauta e contribuíram para a popularidade do instrumento.



"Ces Pièces sont pour la plus grande partie d'un Caractere si singulier et si differentes de l'idée qu'on a eüe jusques icy, de celles qui conviennent à la Flute Traversière, que j'avois resolu de ne leur faire voir le jour qu'en les executant moy-même; Mais les sollicitations de ceux qui me les ont entendu jouër, et les fautes qui se sont glissées dans les Copies de celles qu'on m'a surprises, m'ont enfin déterminé à les faire Imprimer; Et comme ces Pièces sont les premieres qui ayen paru pour cette sorte de Flute, je croy être obligé pour en donner l'intelligence, de dire à ceux qui les voudront jouer ...

Enfin, j'ay affecté de faire entrer dans ces Pièces une partie des beautez et des difficultez, dont cet Instrument est susceptible, pour engager ceux qui les voudront executer à étudier assez pour y parvenir. Et pour approcher autant qu'il est possible, cet Instrument de sa perfection, j'ay crû pour la gloire de ma Flute et pour la mienne propre, devoir suivre en cela Monsieur Marais, qui s'est donné tant de peines et de soins pour la perfection de la Viole, et qui a si heureusement réussi".

(La Barre, 1702: **Avertissement**).¹¹

Michel de La Barre publicou ainda um **Deuxieme livre de Pieces Pour la Flûte Traversiere, Avec la Basse-Continuë** em 1710, que contém peças de caráter semelhante às do primeiro livro. As suites contém um número menor de movimentos, sendo que a nona e última tem por título **Sonate-l'Inconnuë**. O menor número de movimentos e o título Sonata parecem indicar uma aproximação à música italiana. Além das peças para flauta e baixo contínuo e dos trios, La

¹¹ "Estas peças são em sua maior parte de um caráter tão singular e tão diferentes da idéia que tínhamos até então das que convêm à flauta transversal, que havia decidido divulgá-las apenas executando-as eu mesmo. Mas os pedidos daqueles que me ouviram tocá-las e os erros surgidos nas cópias não autorizadas, levaram-me a fazê-las imprimir. Como estas peças são as primeiras para este tipo de flauta, sinto-me obrigado a esclarecer para aqueles que as desejem tocar: ...

... Enfim, procurei incluir nestas peças uma parte das belezas e dificuldades às quais o instrumento se presta, a fim de levar àqueles que as desejem executar a estudar bastante. Para aproximar tanto quanto possível este instrumento da perfeição acreditei, pela glória de minha flauta e pela minha própria, dever seguir nisto o Senhor Marais (Marin Marais), que tanto se empenhou pela perfeição da viola, tendo felizmente a alcançado".

Barre publica, entre 1709 e 1725, várias coleções de suites para duas flautas sem baixo contínuo (duos), afirmando-se como o compositor deste período que maior número de peças produziu neste gênero.

A iniciativa de La Barre foi seguida por Jacques Hotteterre, le Romain, que em 1708 publica **Pieces pour la flute traversiere, et autres instruments, avec la basse-continue**. Esta publicação sucedeu em um ano a de seus **Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne. De la flûte a bec, ou flûte douce, et du haut-bois, divizéz par traitéz**, obra esta que foi o primeiro Tratado a ser publicado sobre a flauta transversal.

Jacques Hotteterre era neto de Jean Hotteterre, este possivelmente uma das figuras principais no desenvolvimento que os instrumentos de sopro de madeira sofreram no último quarto do século XVII. De acordo com o frontispício de seu primeiro livro de peças, Jacques Hotteterre era flautista da Câmara real, além de fagotista nos **Grands Hautbois**.

Jacques Hotteterre, le Romain (1674- 1763), publicou ainda um **Deuxième Livre de Pieces pour la flûte-traversiere et autres Instruments, avec la Basse** (Paris, 1715), três **Suite de pièces à deux dessus** (1712, 1717 e 1722) e Sonatas em trio para duas flautas ou outros instrumentos e baixo contínuo (1712). No que diz respeito a obras teóricas, não podemos deixar de mencionar **L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-a-bec, sur le hautbois, et autres instrumens de dessus** (Paris, 1719). Neste livro Hotteterre pretende demonstrar a construção de prelúdios diversos em caráter e tonalidade, sendo que neste último aspecto ele excede largamente o espectro de tonalidades normalmente utilizado na época. Da mesma forma que ocorre com La Barre, duas suites do segundo livro trazem o título de **Sonate** e apresentam um número de movimentos menor. Também neste caso podemos ver uma aproximação ao estilo italiano que, aliás, é bastante evidente nas sonatas em trio, moldadas segundo a forma da **sonata da chiesa** de Corelli.

Ainda dentro do mesmo círculo musical temos Anne Danican Philidor (1681-1728), oboista da **grande écurie** a partir de 1698 e integrante da capela real a partir de 1704 e da câmara real a partir de 1712. Anne Danican Philidor



publicou seu **Premier livre de Pieces pour la flute traversiere, flute a bec, violons et haut-bois avec la Basse continuë** em 1712, seguido de um **Second livre de Pieces** em 1714. A primeira coleção de peças contém, como última peça, uma **Sonate pour la flute a bec** que é a única expressamente destinada àquele instrumento, publicada na França no século XVIII. As peças que a antecedem, a julgar pelas mudanças de tonalidade, formam três suites obviamente destinadas à flauta transversal.

Membro da mesma família que o compositor mencionado anteriormente, Pierre Danican Philidor (1681-1731) também foi membro da **grande écurie** (a partir de 1697), da capela real (a partir de 1704, como oboísta) e da câmara real (a partir de 1712, como flautista). Publicou entre 1717 e 1718 seis suites para duas flautas transversais além de seis outras suites **Dessus et Basse, pour les Hautbois, Flutes, Violons, etc.** Não há nada, além do título, que pareça indicar uma destinação instrumental diversa para cada tipo de suite, uma vez que também as suites com baixo contínuo se apresentam na tessitura e nas tonalidades que mais convém à flauta transversal. Uma explicação possível para o título seria a de oferecer uma instrumentação alternativa, uma vez que flautas transversais são expressamente mencionadas para a execução das suites em duo. O conjunto das obras publicadas de Pierre Danican Philidor inclui ainda **Trio, premier oeuvre contenant six suites** (Paris, sem data). Também neste caso a destinação instrumental é ambígua, embora as partes de **dessus** dos trios sejam perfeitamente convenientes para flautas transversais no que diz respeito tanto às tonalidades quanto à tessitura. De fato, o emprego frequente do ré 5 e a ausência do dó 3 apontam na direção da flauta transversal.

Existe uma grande afinidade estilística entre as obras de La Barre, Hotteterre e Pierre Danican Philidor, o que corrobora o fato de terem pertencido ao mesmo estreito círculo musical no qual teve origem o repertório da flauta transversal barroca. Também é de se notar o fato destes compositores terem atuado como instrumentistas e, mais especificamente, como flautistas. No caso de Hotteterre devemos ainda lembrar sua importância como construtor de instrumentos e, em especial, de flautas transversais.



Por estes motivos, limitaremos nosso estudo às suítes para flauta e baixo contínuo e também as suítes para duas flautas, sem baixo, dos compositores citados acima. Não abordaremos as suítes em trio pelo fato de sua escrita nos parecer menos idiomática e, portanto, sua destinação instrumental menos específica.

Também excluimos em nosso recorte as peças para flauta transversal da autoria de compositores não flautistas, como Louis de Caix d'Hervelois e Antoine Dornel.

4 - ANÁLISE DO REPERTÓRIO

No presente trabalho limitaremos a análise deste repertório a alguns aspectos bem delimitados: tonalidade, tessitura, ornamentação, articulação e figuração melódica, abordando cada um deles em um tópico separado. Também cumpre-nos mencionar que neste trabalho não levaremos em consideração o **Second livre de Pièces** de Anne Danican Philidor pelo fato de não nos ser disponível nenhuma edição desta obra. Não abordaremos, por outro lado, o conjunto das sonatas em trio, pelo motivo de nos parecer que as mesmas, a julgar por sua própria escrita, não têm destinação instrumental tão específica quanto as peças solo com baixo contínuo ou os duos sem baixo contínuo.

4.1 - TONALIDADE

Faremos a seguir um levantamento das tonalidades das peças do repertório citado acima, por autor, relacionando o título da coleção (incluindo o ano da primeira publicação) e o conteúdo da mesma.

Michel de la Barre:

a) - Pieces pour la flute traversiere, avec la basse-continue. (1702)

Primeira suite: *Ré maior*

Prélude; Allemande, **l'Angelique**; Air, **le Badin**; Air, **l'Espagnol**;
Gavotte, **la Chevy**; Air, **la Coquette**; Allemande, **la Magdelon**;
Gigue, **l'Angloise**.

Segunda suite: *Sol maior*.

Prélude; Allemande, **la Signora**; Gigue, **la Cadette**; Sarabande,
l'ainée; Allemande, **la Landais**; Rondeau, **le Ninon**; Gavotte, **la**



Therese; Double de la Gavotte; Rondeau, **l'Etourdy**; Gigue, **l'Ecossoise**.

Terceira suite: *Mi menor*.

Prélude; Allemande, **la Richelieu**; Caprice; Gavotte, **la Jolie**; Air, **le Dragon**; Rondeau, **le Trianon**; Allemande, **la Montigny**; Rondeau, **le Saint Maur**; Gigue, **la Suédoise**.

Quarta suite: *Sol maior*.

Prélude; Allemande, **la Florença**; Air, **la Volage**; Allemande, **la Nanette**; Rondeau, **le Flateur**; Gigue, **la Gijon**; Allemande, **la Princesse de Conty**; Gavotte, **la Corine**; Double de la Gavotte.

Quinta suite: *Ré menor*.

Prélude; Allemande, **la Mariane**; Rondeau, **l'Affligé**; Allemande, **la Villequiere**; Gavotte, **la Bagatelle**; Rondeau, **le Provençal**.

b) - Deuxieme livre de Pieces pour la flute traversiere, avec la basse-continüe (1710)

Primeira suite: *Dó maior*.

Allemande; Sarabande; Rondeau; Gigue.

Segunda suite: *Dó menor*.

Allemande; Rondeau; Rondeau; Gigue.

Terceira suite: *Mi menor*.

Allemande; Rondeau; Sarabande; Gigue.



Quarta suite: *Sol maior*.

Allemande; Allemande; Rondeau, **le Villairs**; Rondeau, **Suite du Villairs**
(*Sol menor*).

Quinta suite: *Si bemol maior*.

Allemande; **La Sciciliene**; Gavotte-Double; Gigue.

Sexta suite: *Si menor*.

Allemande; Air; Gavotte; Gigue.

Sétima suite: *Lá maior*.

Allemande; Allemande; Rondeau; Rondeau.

Oitava suite: *Mi menor*.

Allemande; Rondeau; Gigue.

Nona suite : *Sol maior*.

Sonate. l'Inconnuë - Vivement; Chaconne (seção intermediária em *Sol menor*).

c) - **Premiere suitte de pieces a deux flutes traversieres** (1709)

(Suite em *Sol maior*)

Allemande; Fantaisie; Fantaisie; Fugue; Rondeau; Gigue; Double de la
Gigue; Musette.

d) - **Deuxieme suite de pieces a deux flutes traversieres** (1710)

(Suite em *Ré maior*)

Fantaisie; Allemande; Allemande; Contrefaiseurs; Rondeau; Gavotte en
Rondeau; Gigue; Bourrée en Rondeau.



e) - Troisième suite a deux flûtes traversières sans basse (1711)

(Suite em *Mi menor*)

Prelude; Allemande; Fantaisie; Rondeau; Allemande; Rondeau; Rondeau;
Gigue.

f) - Quatrième suite a deux Flûtes Traversières sans Basse (1711)

(Suite em *Si menor*)

Prelude; Rondeau; Fugue.

V e. suite (incluída na mesma publicação, mas não mencionada no
título) (Suite em *Sol menor*)

Prelude; Allemande; Sarabande; Fugue.

**g) - Cinquième livre contenant la Sixième, et la Septième Suite a deux Flûtes
traversières sans Basse (1713)**

Sixième suite (em *Lá menor*)

Allemande; Gavotte en Rondeau; Gigue; Fugue.

Septième suite (em *Lá maior*)

Prelude; Allemande; Fugue; Gavotte.

**h) - Sixième livre contenant la huitième, et la neuvième suite a deux Flûtes-
Traversières sans Basse (1714)**

(Oitava suite em *Mi maior*)

Prelude; Allemande; Gavotte; Fugue.

(Nona suite em *Dó menor*)

Allemande; Gavotte; Rondeau.

Michel de la Barre publicou ainda outros livros contendo suites para duas flautas nos anos de 1721, 1722, e 1725, os quais não consideraremos pelo fato de terem sido editados após 1720, ano que tomamos como limite de nosso campo de pesquisa.

Jacques Hotteterre le Romain:

a) - Premier livre de pieces pour la Flûte-traversiere, et autres Instruments, avec la Basse (1708, segunda edição em 1715, em que as suites mais longas são desmembradas e ornamentos adicionais são indicados)

Premiere suite (em *Ré maior*)

Prelude; Allemande, **la Royale**; Rondeau, **le Duc d'Orleans**; Sarabande, **la d'Armagnac**; Gavotte, **la Meudon**; Menuet, **le Comte de Brione**; 2e. Menuet (em Ré menor); Gigue, **la folichon**.

Deuxième suite (em *Sol maior*)

Prelude; Allemande, **l'Atalante**; Sarabande, **la Fidelle**; Petit Air tendre; Gavotte en Rondeau, **la Maillebois**; 2e. Gavotte (em Sol menor); Rondeau, **le Baron**.

Troisième suite (em *Sol maior*)

Allemande, **la Cascade de St. Cloud**; Sarabande, **la Guimon**; Courante, **l'Indiferente**; Double de la Courante; Rondeau, **le Plaintif**; Menuet, **le mignon**; Gigue, **l'Italienne**.

Quatrieme suite (em *Mi menor*)

Prelude; Allemande, **la Fontainebleau**; Sarabande, **le depart**; Air, **le fleuri**; Gavotte, **la Mitilde**; Branle de Village, **l'Auteuil**; Menuet, **le Beaulieu**; 2e. Menuet (em *Mi maior*).



Cinqu(eme) suite (em *Mi menor*)

Allemande, **la Chauvet**; **La Messinoise**; Rondeau, **le Lutin**; Gigue, **la Perousine**.

Pieces a deux Flûtes, avec une Basse adjoutée (em *Ré maior*)

Les delices, ou le Fargis

Rondeau, **le Champêtre, nommé par le Roy les Ecos**

Ecos, pour la Flûte traversiere seule (em *Ré maior*)

b) - Deuxième livre de Pieces pour la Flûte-traversiere et autres Instruments, avec la Basse (1715)

Premiere suite (em *Sol menor*)

Prelude; Caprice; Allemande; Sarabande; Ier. Menuet; Iie. Menuet (em *Sol maior*); Sicilienne; Gavotte; Gigue.

Deuxième suite (em *Dó menor*)

Prelude; Allemande; Sarabande; Ier. Menuet; Iie. Menuet; Gavotte; Rondeau; Gigue.

Troisième suite, Sonate (em *Ré maior*)

Prelude; Allemande; Courante; Grave (em *Si menor*); Gigue.

Quatrième suite, Sonate (em *Si menor*)

Prelude; Allemande; Courante; Rondeau; Grave; Gigue.



c) - **Premiere suite de Pieces à deux dessus, sans Basse continue** (1712), (em *Si menor*).

Gravement- Gay; Allemande; Rondeau tendre; Rondeau gay; Gigue;

Passacaille (com seção intermediária em *Si maior*).

d) - **Deuxième suite de Pieces a deux dessus, pour les Flûtes-Traversiere, Flûtes-a-bec, Violles, etc.** (1717), (em *Sol maior*).

Duo, **les hereux moments**; Allemande, **la Marechalle de Villars**; Musette;

Menuet; Gigue; Sarabande, **la St. Maurice**; Rondeau; 2e. Rondeau (em *Sol menor*); Gigue; Contrefaiseurs.

Hotteterre publicou ainda uma **Troisième suite de pièces a deux dessus** em 1722, que não consideraremos em razão de ser posterior ao período por nós delimitado, e também pelo fato desta suite destinar-se a **musettes**,¹² mais do que a flautas transversais, a julgar pela própria escrita da peça.

Não podemos deixar de citar ainda **L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere, sur la Flûte a bec, sur le Hautbois, et autres Instrumens de Dessus**, publicado em 1719, que embora seja uma obra teórica, contém diversos prelúdios e **traits**¹³ para flauta solo. Nesta obra Hotteterre utiliza uma maior variedade de tonalidades do que as comumente utilizadas em suas próprias suites e nas de seus contemporâneos. Relacionaremos abaixo o número de prelúdios destinados à flauta transversal em cada tonalidade:

Sol maior: 4 prelúdios; *Sol meno*: 4 prelúdios; *Lá menor*: 4 prelúdios; *Lá maior*: 4 prelúdios; *Si bemol maior*: 3 prelúdios; *Si menor*: 4 prelúdios; *Si maior*: 2 prelúdios; *Si bemol menor*: 2 prelúdios; *Dó maior*: 3 prelúdios; *Dó menor*: 3 prelúdios; *Ré menor*: 3 prelúdios; *Ré maior*: 4 prelúdios; *Mi*

¹² **Musette**, um tipo de gaita de fole tipicamente francês que esteve em voga na corte e nos círculos aristocráticos no século XVIII. Instrumento pastoral, segundo o ideal arcádico.

¹³ **Trait**, pequeno fragmento melódico de construção livre.

menor: 3 prelúdios; *Mi maior*: 3 prelúdios; *Mi bemol menor*: 3 prelúdios; *Fá maior*: 3 prelúdios; *Fá sustenido menor*: 2 prelúdios; *Fá menor*: 2 prelúdios.

Os **traits** são escritos nas mesmas tonalidades que os prelúdios e ordenados de forma idêntica. Há ainda no final da obra dois prelúdios para flauta com baixo contínuo, nas tonalidades de *Ré maior* e *Sol menor*.

Anne Danican Philidor:

a) - 1er. Livre de Pieces pour la flute traversiere, flute a bec, violons et Haut-bois, avec la basse continue (1712)

Primeira suite em *Sol menor*.

Ouverture; **le Ballet**; Bourrée (em *Sol maior*); Sarabande (em *Sol maior*); Gavote (em *Sol maior*); **les Forgerons** (em *Sol maior*).

Segunda suite em *Mi menor*.

Allemande; Courante; Sarabande; Fugue.

Terceira suite em *Lá menor*.

Allemande; Sarabande; Gigue; 2e. Gigue (em *Lá maior*); **le Papillon** (em *Lá maior*).

Sonate pour la Flute à bec (em Ré menor)

Lentement; Fugue; Courante; les Notes égales et détachez; Fugue.

Esta última peça, embora seja destinada à flauta doce já em seu próprio título, é escrita no mesmo estilo que aquelas que a antecedem no livro e, desta forma, é também conveniente à flauta transversal no que se refere à tonalidade e tessitura, apenas não utilizando as duas notas mais graves, ou seja, mi 3 e ré 3.



Pierre Danican Philidor:

a) - Premier Oeuvre contenant III Suites a II Flûtes Traversieres Seules avec III autres Suites Dessus et Basse, pour les Hautbois, Flûtes, Violons, etc. (1717)

Premiere Suite (duo em *Sol menor*)

Tres lentement; Rigaudon en Rondeau; Courante en Contrefaiseur (em *Sol maior*); Fugue.

Deuxieme Suite (duo em *Sol maior*)

Fugue; Air en Rondeau; Sarabande; Fugue.

Troisieme Suite (duo em *Ré menor*)

Lentement; Fugue (em *Ré maior*); Rondeau; Chaconne (em *Ré maior*)

Quatrieme Suite (com baixo contínuo, em *Lá menor*)

Lentement; Courante; Air en Musette-Rondeau (em *Lá maior*); Gavotte; Sicilienne; Paysanne.

Cinquieme Suite (com baixo contínuo, em *Mi menor*)

Trés lentement; Allemande; Sarabande; Gigue.

Sixieme Suite (com baixo contínuo, em *Si menor*)

Lentement; Gavotte-Rondeau; Sarabande; Rigaudon; Gigue.

b) - Deuxieme Oeuvre contenant II Suites a 2 Flûtes-Traversieres seules avec II autres Suites Dessus et Basse, pour les Hautbois, Flûtes, Violons, etc. (1718)

Septieme Suite (duo em *Si menor*)

Sarabande; Allemande; Gayment-Lentement; Rondeau.



Huitième Suite (duo em *Lá menor*)

Affectueusement-Lentement; Fugue; Lentement, Gracieusement, et piqué (em *Lá maior*); Allemande (em *Lá maior*).

Neufième Suite (com baixo contínuo, em *Mi menor*)

Lentement; Courante; Rigaudon en Rondeau; Fugue.

Dixième Suite (com baixo contínuo, em *Sol menor*)

Sarabande; Premier Rondeau (em *Sol maior*); 2e. Rondeau; Gigue **La Coquette** (em *Sol maior*).

c) - Troisième Oeuvre contenant une Suite a deux Flûtes-Traversieres seules, et une autre Suite Dessus et Basse, pour les Hautbois, Flûtes, Violons, etc. (1718)

Unzième Suite (duo em *Mi menor*)

Rondeau en Contrefaiseurs; Allemande; Air en Sarabande (em *Mi maior*); Gavotte; Fugue.

Douzième Suite (com baixo contínuo, em *Ré maior*)

Prelude; Allemande; Sarabande; **La Parisienne** (em *Ré menor*); Chaconne.

Peças para flauta solo (não especificadas no título, em *Ré maior*)

La Chasse; Fanfarre de P. Philidor; Menuet en suite du même.

Antecedendo estas últimas peças, encontramos a observação:

Cette Piece se jouë en G. re Sol. (isto é, em *Sol Maior*) pour le Basson



Considerando-se o conjunto de todo o repertório acima relacionado notamos uma diferença entre os prelúdios do **L'Art de Preluder** de Hotteterre e as demais peças, no que se refere ao uso das tonalidades. Nos primeiros podemos observar o emprego das tonalidades de Si bemol menor, Mi bemol menor, Fá maior, Fá sustenido menor e de Fá menor. Estas tonalidades não são empregadas nas demais peças possivelmente em razão de não serem adequadas à técnica da flauta transversal barroca, uma vez que envolvem o uso de um grande número de notas alteradas, fora da escala básica de Ré maior, que é a mais natural para o instrumento. Como já mencionamos anteriormente, estas notas têm uma sonoridade velada e uma afinação problemática que devem ser compensadas pelo executante por meio de modificações na embocadura. É interessante enfatizar a exclusão, nas suítes, do uso da tonalidade de Fá maior. Embora apresente apenas uma alteração, esta tonalidade tem como tônica, subdominante e dominante respectivamente fá natural, si bemol e dó natural, ou seja, notas fora da escala natural de Ré maior. No entanto, ela é uma das mais empregadas no repertório da flauta doce, cuja escala natural é Fá maior.

No que diz respeito às suítes para flauta e baixo contínuo podemos observar a predominância das tonalidades (maiores e menores) de Sol, Ré, Lá e Mi, estreitamente relacionadas com o centro tonal de Ré maior. Cumpre-nos observar que as notas si bemol, fá natural, dó natural e sol sustenido aí são terças de acorde e, naquelas tonalidades, maiores ou menores, a tônica e a dominante pertencem sempre à escala natural de Ré maior. Podemos citar como exceções a esta tendência a primeira, segunda e quinta suítes do segundo livro de La Barre (1710), respectivamente em Dó maior, Dó menor e Si bemol maior, bem como a segunda suite do segundo livro de Hotteterre (1715), em Dó menor. Na tonalidade de Si menor temos a sexta suite do segundo livro de La Barre (1710), a quarta suite do segundo livro de Hotteterre (1715), a sexta suite do primeiro livro de Pierre Philidor (1717) e a sétima suite do segundo livro também de Pierre Philidor (1718). O pequeno número de exceções nos permitiria insistir sobre a validade da observação que fizemos sobre o uso das tonalidades.



Quanto às suites para duas flautas sem baixo contínuo, a escolha das tonalidades é semelhante. Temos apenas a quarta suite de La Barre (1711) e a primeira suite de Hotteterre (1712) em Si menor, e a nona suite de La Barre (1714) em Dó menor.

Quanto aos prelúdios do **L'Art de Preluder** (Hotteterre, 1719), o emprego de dezoito tonalidades diferentes, maiores e menores, faz-nos lembrar, guardadas as devidas proporções, o Cravo Bem Temperado de J. S. Bach, no sentido de um **tour de force** de ampliação do espectro de tonalidades utilizadas na prática instrumental. Não podemos no entanto esquecer a diversidade dos motivos da limitação de tonalidades: no teclado, o temperamento e na flauta, a técnica do instrumento. Existe, aliás, um precedente histórico para o esforço de Hotteterre, que vem a ser o conjunto de prelúdios para flauta doce e para oboé, contidos em **La Veritable Maniere d'apprendre a jouer en perfection du Haut-bois, de la Flute et du Flageolet** de Jean-Pierre Freillon Poncein, publicado em Paris em 1700. No entanto, os prelúdios de Freillon Poncein foram escritos apenas nas tonalidades maiores e menores das sete notas naturais da escala diatônica, de modo que temos prelúdios em Si maior e não em Si bemol maior. Esta opção revela uma atitude "ingênua" deste autor, que não é compartilhada por Hotteterre, que inclui no **L'Art de Preluder** prelúdios em dezoito tonalidades maiores e menores, omitindo apenas as tonalidades de Lá bemol maior, Sol sustenido menor, Ré bemol maior, Dó sustenido menor, Mi bemol maior e Fá sustenido maior. Neste caso temos aí, sem dúvida, uma escolha feita segundo critérios técnicos, principalmente no que concerne a técnica específica da flauta transversal barroca. Nesta mesma obra, no Capítulo V, que contém prelúdios para flauta doce, Hotteterre inclui **canevas sur tous les tons** sendo que para as tonalidades de Lá bemol maior e menor, e também de Dó sustenido maior e menor, ele coloca a ressalva de **point usitez** (não utilizados). Para as tonalidades de Si bemol menor, Fá sustenido maior e menor e Mi bemol menor, sua observação é **peu usité** (pouco utilizado). Ainda assim não podemos deixar de estranhar a exclusão da tonalidade de Mi bemol maior, mesmo nos prelúdios para flauta doce.

Ainda no que diz respeito ao uso das diversas tonalidades é interessante notar que Quantz, em 1752, já dizia que um principiante deve escolher peças escritas nas tonalidades fáceis de Sol maior, Dó maior, Lá menor, Fá maior, Si menor, Ré maior e Mi menor [na ordem em que o autor as cita] (Quantz, 1966:111). Temos aí incluídas a tonalidade de Fá maior que não é utilizada nas suítes de nosso campo de pesquisa, e também de Dó maior, de utilização pouco freqüente.

Podemos constatar assim uma mudança de atitude em relação ao instrumento, sendo que os autores franceses do início do século XVIII evitavam deliberadamente escrever peças em tonalidades cuja tônica não pertencesse à escala de Ré maior, ainda que fossem tonalidades de uso corriqueiro a outros instrumentos como é o caso de Dó maior e Fá maior.

Por outro lado, nas peças escritas em Si menor, tonalidade que é empregada com certa freqüência, encontramos o semitom diatônico mi sustenido - fá sustenido em passagens que modulam para a dominante, o que aliás é de difícil execução no instrumento, uma vez que a primeira nota é alta e a segunda é baixa em termos de afinação, necessitando assim correções de afinação em direções opostas. Também podemos notar que o uso de Sol menor é quase tão freqüente quanto de Sol maior, embora a primeira tonalidade acarrete o emprego de seqüências incômodas de dedilhados cruzados.

Assim, parece-nos que o aspecto mais importante considerado na escolha das tonalidades era a qualidade sonora de suas notas mais importantes (tônica, subdominante e dominante) na flauta transversal barroca, e não a facilidade técnica de execução. Aqui também devemos ressaltar uma exceção que é o uso de Dó menor, sob todos os aspectos desfavorecido pelo instrumento. O emprego desta tonalidade, certamente não casual, parece-nos relacionado com o **affetto** das peças nela escritas, nas quais a sonoridade velada de muitas notas colabora com o caráter um tanto melancólico das mesmas.



4.2 - TESSITURA

Michel de La Barre, no **Avertissement** de seu primeiro livro (1702) diz, a respeito da extensão utilizada nas peças:

“A l’égard de l’Etendue, il y a deux, ou trois Tons, dont je crois que l’on n’a point de connoissance, et je ne sçauois les faire entendre par écrit; Mais ceux qui voudront les apprendre, pourront se donner la peine de passer chez moy; s’ils sont à portée de le faire, je me feray un plaisir de les leur montrer sans intérêt. Ces Tons sont l’E, Si, Mi plein, et le D, La, Re, Diéze en haut; Pour le C, Sol, Ut, Diéze en bas; Il se fait en tournant l’embouchure de la Flute en dedans”. (La Barre, 1702: **Avertissement**).¹⁴

A julgar por estas observações o ré sustenido 5 e o mi 5 não eram utilizados habitualmente na época em que La Barre as escreveu (1702). Quanto ao dó sustenido 3, nem o próprio La Barre o emprega nas peças publicadas posteriormente, o que é bastante compreensível pelo fato de sua emissão ser muito débil, obtida por artifício extremo. Assim, La Barre emprega uma tessitura inicialmente de dó sustenido 3 a mi 5, e posteriormente, de ré 3 a mi 5. O dó sustenido 3 é usado como terça de Lá maior em passagens que são apenas uma pequena **coda** sobre a nota final do baixo (lá).

Hotteterre, em seus **Principes de la Flute Traversiere** (1707), atribui ao instrumento uma extensão de ré 3 a sol 5, com as ressalvas de que as notas acima de mi 5 são forçadas e que o fá (natural) 5 não pode ser obtido em todas as flautas. Este autor diz ainda que se pode obter várias notas acima de sol 5, mas estas notas são tão forçadas e de tão pouca utilidade que não vale a pena tentar tocá-las. As notas acima de mi 5, segundo Hotteterre, não podem ser utilizadas naturalmente em nenhuma peça, embora ocasionalmente se encontrem em

¹⁴ “No que se refere à extensão, há duas ou três notas que creio serem desconhecidas e não as explicarei por escrito. Mas aqueles que as queiram aprender podem dar-se ao trabalho de passar em minha casa, se tiverem a possibilidade de fazê-lo, e será para mim um prazer ensiná-las gratuitamente. Estas notas são mi e ré sustenido agudos. Quanto ao dó sustenido grave, ele é produzido virando-se a embocadura da flauta para dentro”.

prelúdios. Este autor não emprega nenhuma nota acima do mi 5 nos prelúdios do **L'Art de Preluder** (1719), mas utiliza duas vezes o sol 5 em **traits** na mesma obra, sob os quais acha-se a qualificação **etude**. Este fato nos leva a crer que a emissão de sons extremamente agudos era considerada de grande dificuldade, embora assim não pareça ao flautista moderno, habituado ao repertório posterior do instrumento, ainda que ele utilize instrumentos antigos. A respeito da designação **prélude** Hotteterre diz, no **Preface** do **L'Art de Preluder** (1719):

"Je diray seulement qu'en fait de Musique l'on peut considerer deux differentes especes de Preludes, l'une est le Prelude composé qui est ordinairement la premiere Pièce de ce que l'on appelle Suite, ou Sonate, et qui veritablement est une Piece dans les formes; De cette espece sont aussi les Preludes que l'on place dans les Opera et dans les Cantates, lesquels precedent et annoncent quelquefois ce qui doit estre chanté. L'autre espece est le Prelude de caprice qui est proprement le veritable Prelude," ... (Hotteterre, 1719: 1).¹⁵

Assim, Hotteterre refere-se ao prelúdio **ex tempore** quando diz que as notas agudas (acima de mi 5) são empregadas apenas em prelúdios.

Quanto aos **traits** este mesmo autor diz:

"J'Ay donné le nom de Traits aux fragmens que l'on trouvera dans ce Chapitre; mon intention a été de les caracteriser dans le goût des Caprices que l'on produit lorsqu'on ne fait pour ainsi dire que badiner sur un instrument". (Hotteterre, 1719: 18).¹⁶

¹⁵ "Direi apenas que na música pode-se considerar duas espécies de prelúdios: uma é o prelúdio composto, que é ordinariamente a primeira peça do que chamamos **suite**, ou sonata, e que é na verdade uma peça no sentido da forma. Desta espécie são também os prelúdios encontrados na ópera e nas cantatas, os quais precedem e algumas vezes anunciam o que será cantado. A outra espécie é o prelúdio de capricho, que é propriamente o verdadeiro prelúdio, ..."

¹⁶ "Dei o nome de **traits** aos fragmentos que se encontram neste capítulo. Minha intenção foi de caracterizá-los no gosto dos caprichos que produzimos quando se está, por assim dizer, apenas brincando com o instrumento".

Neste sentido **trait** teria o mesmo caráter de improvisação que prelúdio, no sentido estrito, apenas não sendo algo completo mas simplesmente um fragmento. Este caráter de improvisação, então, justificaria o uso de notas extremamente agudas, que eram evitadas nas peças compostas formalmente.

Michel Corrette em seu **Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversiere** (c. 1740) atribui à flauta transversal uma extensão de ré 3 a lá 5. Este autor diz:

"Les anciens joueurs de flute n'ont jamais fait le fa naturel de la troisième Octave.

Sons que les anciens ont toujours ignoré sur la Flute

[sol sustenido 5 e lá 5]

Ces sons ne se font guere qu'en préludant". (Corrette, 1740: 16).¹⁷

Johann Joachim Quantz, em seu **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen** (1752), atribui ao instrumento uma extensão também de ré 3 a lá 5. No entanto este autor diz que a nota mais aguda que se pode produzir invariavelmente é mi 5 e que as notas mais agudas requerem uma embocadura particularmente boa (Quantz, 1966: 57).

De qualquer forma, no conjunto de peças que constitui nosso campo de pesquisa, excetuando-se o uso ocasional do dó sustenido 3 nas primeiras suites de La Barre e o uso de sol 5 em **traits** de Hotteterre, a extensão empregada é de ré 3 a mi 5, sendo rara a utilização de sons acima de ré 5. Este fato deve-se provavelmente à intenção de possibilitar a execução destas peças no oboé, como instrumentação alternativa, cuja extensão não ultrapassava então este ré 5.

Johann Sebastian Bach, no entanto, conclui o primeiro movimento de sua Partita para flauta solo (BWV 1013) com um lá 5. O mesmo autor utiliza uma

¹⁷

"Os flautistas antigos nunca tocaram o fá natural da terceira oitava ...

"Notas que os antigos desconheciam na flauta"

"Estas notas tocam-se apenas preludiando".

extensão até sol 5 em sua Sonata em mi menor para flauta e baixo contínuo (BWV 1034). Ambas as peças mencionadas foram compostas nos períodos de Weimar ou de Cöthen, isto é, antes de 1720 (Geiringer, 1985: 296-298).

Assim, no que diz respeito à tessitura, podemos concluir que a extensão normalmente utilizada a partir de La Barre era inicialmente de ré 3 a mi 5. O fá sustenido 5 e o sol 5 são indicados na tabela de dedilhados de Hotteterre em 1707 e o fá (natural) 5 é tido por este autor como uma nota problemática, que não pode ser obtida em qualquer instrumento. No conjunto das suites de La Barre, Hotteterre, Anne Philidor e Pierre Philidor, as notas mais agudas, acima de mi 5, jamais são utilizadas.

4.3 - ORNAMENTAÇÃO

No que diz respeito ao aspecto ornamentação é preciso distinguir duas categorias distintas:

- ornamentos pré-estabelecidos, indicados por sinais convencionais que implicam em fórmulas mais ou menos fixas de execução. Ao tratar destes ornamentos utilizaremos sempre que possível a nomenclatura de Hotteterre, uma vez que é este autor que os indica em maior número e variedade por meio de sinais;

- ornamentação livre, não redutível a fórmulas pré-fixadas, e utilizada principalmente nas repetições de seções inteiras. Este tipo de ornamentação é indicado por extenso em notação normal, embora o ritmo nem sempre seja apresentado de forma matematicamente correta.

Analisaremos a seguir, por compositor, os dois tipos de ornamentação encontrados nas obras que integram o repertório de nosso campo de pesquisa.

Michel de La Barre

Michel de La Barre, no **Avertissement** de suas **Pieces pour la Flute Traversiere** (1702), escreve as seguintes instruções a respeito da execução de ornamentos:

“Lorsqu’il se rencontrera deux Noires par degré conjoint en montant, ausquelles il y aura une liaison, on donnera un coup de langue sur la premiere, et on coulera la seconde avec un battement qui se fera du même doigt qu’on sera obligé de lever.

Lorsqu’on trouvera deux Noires par degré conjoint en descendant, ausquelles il y aura une liaison, on donnera un coup de langue sur la premiere, et l’on tremblera sur la seconde sans coup de langue.

On fera la même chose aux Croches en pareille occasion, si le mouvement le permet.

On aura soin aussi de faire les Tremblements marquez par une Croix”.

(La Barre, 1702)¹⁸

Estas observações permitem-nos concluir que quaisquer passagens de duas notas por graus conjuntos ligadas deveriam ser ornamentadas se não fossem excessivamente rápidas. No caso de movimento descendente deveria ser executado um **tremblement** (trilo), no caso de movimento ascendente um **battement** (mordente).

Desta forma, La Barre indicaria o **tremblement** por meio de uma cruz apenas sobre notas isoladas. No entanto, encontramos a cruz indicando **tremblement** também sobre a segunda de duas notas ligadas e que se movem

¹⁸ “Quando se encontrar duas semínimas em graus conjuntos ascendentes sobre as quais haja uma ligadura, dar-se-á um golpe de língua sobre a primeira e ligar-se-á a segunda com um **battement** (mordente) que será executado pelo mesmo dedo que se deverá levantar.

Quando se achar duas semínimas em graus conjuntos descendentes sobre as quais haja uma ligadura, dar-se-á um golpe de língua sobre a primeira e executar-se-á um **tremblement** (trilo) sobre a segunda sem golpe de língua.

Far-se-á a mesma coisa no caso de colcheias em casos semelhantes se o movimento o permitir. Dever-se-á também executar os **tremblements** (trilos) assinalados por uma cruz”.

por grau conjunto descendente, como no terceiro movimento da primeira suite (**Le Badin**) daquela mesma obra (Figura 17):

6 PIECES POUR LA FLUTE TRAVERSIERE.

LE BADIN.

BASSE-CONTINUE.

Figura 17: Michel de La Barre - **Livre de Pieces ...** (1702), **Le Badin** (fragmento).

Também encontramos o **battement** indicado por meio de uma linha sinuosa, semelhante àquela que associamos normalmente ao trilo, porém em apenas uma circunstância, a saber, na **double de La Therese, Gavotte** (sétimo movimento da segunda suite, das **Pieces pour la Flute Traversiere**, 1702) (Figura 18). Este sinal, cujo significado é nesta circunstância inequívoco, não é sequer mencionado no **Avertissement** destas **Pieces**, além de não ter sido utilizado em nenhuma outra circunstância por La Barre.

DOUBLE.

PIECES POUR LA FLUTE TRAVERSIERE.

5

10

15

Figura 18: Michel de La Barre - **Livre de Pieces ...** (1702), **Double da Gavotte La Therese**.

Examinando-se as obras aqui consideradas podemos encontrar quase todos os ornamentos convencionais indicados por meio de notas de valor rítmico

pequeno em notação regular ou como **appoggiature** isto é, com valores rítmicos que excedem o compasso.

Exemplificando a escrita dos ornamentos nas obras de La Barre podemos citar o seguintes trecho (Figura 19).



Figura 19: Michel de La Barre - **Livre de Pieces ...** (1702), 1a. suite, **Prelude** (fragmento).

No compasso 13 temos claramente um exemplo de **port de voix** (**appoggiatura** ascendente), escrito como **appoggiatura**, porém no compasso anterior àquele ao qual o som na realidade pertence. Note-se ainda a ligadura com a nota posterior, diferente da que encontramos no compasso 20, onde temos outro ornamento diverso.

Nesta mesma peça, ainda no compasso 20, encontramos uma **double cadence** (trilo com terminação), em que as duas notas finais estão escritas como apojeturas ligadas à nota do trilo. Aqui mais uma vez podemos notar que a ligadura parece indicar, além da articulação, a nota de cujo tempo o valor da **appoggiatura** é tomado.

Na segunda suite, na **Sarabande**, encontramos exemplos de **coulement** (nota de passagem descendente) nos compassos 7 e 15 (Figura 20). Note-se que aqui a nota do ornamento está ligada à nota subsequente, exatamente como nas instruções para sua execução contidas no **Principes de la Flute Traversiere** de Hotteterre (1707). No entanto, segundo Quantz, a nota pequena aí toma seu valor da nota anterior, embora esteja ligada à seguinte (Quantz, 1966: 93-94). Encontramos ainda exemplos de **tour de gosier** (grupeto) nos compassos 6 e 12.



Figura 20: Michel de La Barre - **Livre de Pieces ...** (1702), **Sarabande L'ainné** (fragmento).

No **Deuxieme Livre de Pieces** (1710) La Barre indica os ornamentos da mesma forma que na obra anterior, assim como nas diversas Suites para duas flautas sem baixo (1709- 1725). Na oitava suite deste livro, na **Allemande**, encontramos exemplos de **por-de-voix double** (appoggiatura dupla ascendente) (Figura 21, compassos 13 e 17):





Figura 21: Michel de La Barre - **Deuxieme Livre...** (1710), Suite 8, **Allemande**.

Dos ornamentos relacionados por Hotteterre apenas deixamos de encontrar o **flattement** (espécie de vibrato, executado com os dedos e não com o sopro). Este último ornamento, o próprio Hotteterre não o indica em suas peças. Diz apenas que o **flattement** é frequentemente executado em notas longas (Hotteterre, 1968: 68). É apenas nas suites de Pierre Danican Philidor que vamos encontrar indicações deste ornamento por meio de sinais.

Quanto ao **accent**¹⁹ encontramos ainda em La Barre exemplos do mesmo, embora não da forma demonstrada por Hotteterre em seus **Principes** (Hotteterre, 1968: 65). Assim, no **Prelude** da segunda Suite das **Pieces pour la Flute Traversiere** (1702) (Figura 22, compasso 5) encontramos um exemplo de **accent** em que é indicada a nota inferior para a execução do ornamento, e não a nota superior como demonstra Hotteterre.



Figura 22: Michel de La Barre - **Pieces ...** (1702), Suite 2, **Prelude** (fragmento).

Encontramos ainda em La Barre outros exemplos de ornamentos semelhantes ao **accent**, em que a nota auxiliar não forma grau conjunto com a nota principal e, algumas vezes, é uma nota estranha à harmonia (Figura 23, compassos 14 e 15):

¹⁹ **Accent** é um tipo de nota de troca por movimento de grau conjunto ascendente, executada geralmente em figuras pontuadas, e que deve ser sempre ligada à nota precedente. Não existe um termo equivalente na nomenclatura modena dos ornamentos.



Figura 23: Michel de La Barre - **Deuxieme Livre ...** (1710), Suite 1, **Sarabande** (fragmento).

Encontramos ainda exemplos de **coulement double**, ornamento este que Hotteterre não descreve em seus **Principes**. O **coulement double** nada mais é do que a inversão do **port-de-voix double**, isto é, com movimento descendente (Figura 25, compassos 11e 15).



Figura 24: **Sarabande** da suite 3 do **Deuxieme Livre ...** (1710) de Michel de La Barre (fragmento).

Nas peças de La Barre, no que concerne a ornamentação, o aspecto mais interessante é o da ornamentação livre. Como exemplo mais elaborado e, neste sentido, mais notável desta prática, temos a **Sarabande** da terceira suite do **Deuxieme Livre** (1710) (Figuras 25 e 26):

The image shows a musical score for a lute piece titled 'Sarabande.' by Michel de La Barre. The score is written for lute, with a treble and bass staff. It features various ornaments, including tremblements, port de voix, and accents. The piece is in 3/4 time and G major. The score is divided into measures, with measure numbers 18, 5, 10, 15, 20, 25, and 30 marked. The word 'Sarabande.' is written in the first staff.

Figura 25: Michel de La Barre - **Deuxieme Livre ...** (1710), Suite 3, **Sarabande** (continua na Figura 26).

Inicialmente temos uma seção constituída por duas frases, a primeira de quatro compassos e a segunda de seis compassos. Nesta seção encontramos como ornamentos **tremblements**, **port de voix** e uma pequena nota de antecipação (compasso 4) que poderíamos qualificar como um tipo particular de **accent**.

Nos dez compassos seguintes temos uma repetição ornamentada, de forma elaborada, da seção inicial. O baixo repete literalmente a seção inicial sem nenhuma modificação, a não ser a alteração da cifra de quarta aumentada sobre o sol do segundo tempo do compasso 15 (seção inicial) para sexta. Esta alteração

foi cuidadosamente escolhida para que não ocorresse um choque com o ré executado aí pela flauta na repetição ornamentada e que tem função harmônica de **appoggiatura** (quinta) a ser resolvida no dó sustenido subsequente (quarta aumentada). Note-se que a sexta aumentada cifrada sobre o terceiro tempo deste compasso é uma antecipação da nota executada a seguir pela flauta (dó sustenido).

Figura 26: Michel de La Barre - **Deuxieme Livre** (1710), Suite 3, **Sarabande** (continuação da Figura 25).

A partir do vigésimo primeiro compasso tem início uma nova seção. Esta seção é constituída por duas frases de quatro compassos cada que conduzem a uma cadência interrompida (compasso 28). Aí temos ainda um retardo (sétima)

cuja resolução conduz a uma seqüência de outros do mesmo tipo (7 - 6), na qual o baixo executa um movimento cromático ascendente levando à dominante (compasso 33). Neste ponto o baixo passa a se mover por colcheias em graus conjuntos de direção descendente, que conduzem à fórmula cadencial típica nos compassos 34 e 35.

Entre os compassos 37 e 52 temos uma repetição elaborada da seção anterior (compassos 21 a 36) nos mesmos moldes da que já ocorrera na seção inicial, isto é, o baixo faz uma repetição literal sob a parte da flauta ornamentada com grande liberdade rítmica e melódica. Note-se apenas que entre os compassos 44 e 52 a flauta não introduz ornamentação adicional, que será elaborada nos oito compassos finais como uma **petite reprise** variada.

A grande liberdade rítmica e de articulação com que é tratada esta ornamentação, confere-lhe um caráter quase de improvisação, mais do que de variação formalmente composta. Note-se, neste sentido, o que ocorre particularmente nos compassos 13, 14, 17, 42 e 55.

No compasso 42, a fórmula rítmica está “matematicamente” incorreta. Este fato poderia ser explicado por uma de duas hipóteses: ou se trata de um erro gráfico, ou então temos uma forma de notação imprecisa da antecipação do ré para uma semicolcheia antes do terceiro tempo. A segunda alternativa parece-nos ser a mais plausível, e é fortalecida pelo fato de no século XVIII a duração do ponto de aumento ter um valor variável, atestado pela escrita de uma colcheia pontuada seguida de três fusas (Donington, 1977: 441).

Aquele mesmo caráter de improvisação a que nos referimos no penúltimo parágrafo vamos encontrar ainda na **Double** da **Gavotte** da quinta suite do **Deuxieme Livre** (1710) por exemplo (Figura 27). A julgar pelo tempo característico de uma **Gavotte**, acrescido da dificuldade intrínseca da tonalidade em que a peça está escrita (Si bemol maior), a **Double** é de uma escrita extremamente virtuosística. Este tipo particular de virtuosismo, que faz uso apenas de figurações rápidas por graus conjuntos muito complexas em termos de ritmo e de articulação, é característico do repertório francês para flauta do início

do século XVIII, e vamos encontrá-lo também em Hotteterre e Philidor, em maior ou menor grau.



Figura 27: Michel de La Barre - **Deuxieme Livre** (1710), Suite 5, **Gavotte e Double**.

Jacques Hotteterre le Romain

Nas obras de Hotteterre encontramos o uso de grande número de sinais convencionais para indicar a execução de ornamentos específicos. Na verdade, é o único autor de nosso campo de pesquisa a revelar a preocupação de indicar todos os ornamentos ditos essenciais (isto é, invariáveis), por meio de sinais próprios.

Estes sinais, aparentemente o próprio Hotteterre os criou com propósitos didáticos, uma vez que outros autores não os utilizaram e mesmo Hotteterre não os demonstrou todos nos **Principes de la Flute Traversiere** (1707). Neste livro o autor explica a execução de **tremblements** (trilos), indicados da forma usual por uma cruz, de **port de voix** (**appoggiatura** ascendente), **coulements** (**appoggiature** descendentes), **accents** e **double cadences** (trilos com terminação).

Os últimos quatro ornamentos são indicados por notas pequenas sendo que, no caso dos três primeiros ornamentos, estas notas pequenas acabam por exceder o compasso. Quanto à **double cadence**, Hotteterre esclarece que é um **tremblement** comum, seguido de duas semicolcheias ligadas ou articuladas (Hotteterre, 1968: 64 - 65). Mais adiante, na mesma obra, Hotteterre discorre sobre a execução de **flattements** (tipo de vibrato de altura, feito com os dedos) e de **battements** (mordentes). No final desta explanação o autor nos dá um pequeno exemplo musical em que estes dois ornamentos são indicados por sinais próprios, que são respectivamente uma linha em zigue-zague (para o **flattement**) e um traço vertical sobre a nota a ser ornamentada (para o **battement**).

(Figura 28).



Figura 28: Exemplos de ornamentos indicados por meio de sinais, contidos em **Principes de la Flute Traversiere** (1707) de Jacques Hotteterre.

A respeito deste exemplo Hotteterre informa que estes ornamentos não estão assinalados em todas as peças musicais, apenas naquelas que o professor escreve para seus alunos. Também diz que os **flattements** são feitos com frequência sobre notas longas, como semibreves, mínimas e semínimas pontuadas, enquanto os **battements** são mais comuns em notas curtas, como nas

semínimas em movimentos rápidos e colcheias, nos compassos em que as mesmas são tocadas iguais (sobre a questão das **notes inégales** veja-se mais adiante o tópico sobre Articulação).

Foi apenas no **Avertissement** de seu **Premier Livre de Pieces** (1708) que Hotteterre deu informações mais precisas sobre a execução de ornamentos e forneceu uma tabela de todos eles com os respectivos sinais convencionais e modos de execução. No que diz respeito aos ornamentos ele diz:

"Pour ce qui regarde le goût et la propriété, j'ay marqué, autant qu'il a été possible de le faire, les agréments aux endroits les plus essentiels, je ne laisseray pas de donner icy quelques avis sur ce sujet, lesquels pourront servir non seulement pour ces Pieces, mais encore pour toutes les autres qui conviennent a la Flûte.

On observera qu'il faut faire des flattements presque sur toutes les notes longues, et qu'il les faut faire, aussi bien que les tremblements et battements, plus lents ou plus précipités, selon le mouvement et le caractere des Pieces.

Que l'on doit faire un coulement presque dans tous les intervalles de tierce en descendant; voyés-en la demonstration cy dessous.

Que l'on fait une double cadence lors qu'après les tremblements on monte d'un degré.

Que l'on doit faire des tremblements presque sur tous les diezis accidentels, excepté lors qu'ils se rencontrent sur des notes fort breves; je les ay marqués tous dans cette édition.

A l'égard du port de voix; je l'ay marqué presque dans tous les endroits où il se doit faire; j'adjouteray qu'il doit etre presque toujours accompagné d'un battement.

On ne peut gueres déterminer tous les endroits où l'accent se doit placer; on le fait ordinairement sur l'extremité d'une noire pointée, lorsqu'elle est suivie d'une croche sur le même degré, j'entens dans les mesures où les croches sont inegales.

Lorsqu'on trouvera deux notes l'une sur l'autre, on choisira celle qu'on voudra.

Voila ce qui me paroît necessaire pour l'intelligence de ces Pieces; si l'on veut bien faire attention a ces petites remarques, j'espere qu'on parviendra a jouer proprement ces mêmes Pieces; et beaucoup d'autres, puisque ces regles sont generales.

D'ailleurs j'ay pris soin de donner dans mon *Traité de la Flûte Traversiere* des explications et des démonstrations plus amples touchant la maniere de faire tous ces agréments: Ceux donc qui croiront en avoir besoin pourront y trouver de quoy se satisfaire".²⁰



Figura 29: Tabela de ornamentos contida no **Avertissement** do **Premier Livre de Pieces ...** (1708) de Jacques Hotteterre.

20

"No que se refere ao gosto e à propriedade assinalai, tanto quanto possível, os ornamentos nos lugares mais essenciais. Não deixarei de dar aqui algumas instruções a esse respeito que poderão servir não somente para essas peças mas ainda para todas que convenham à flauta.

Dever-se-á executar **flattements** sobre quase todas as notas longas e dever-se-á fazê-los, assim como os **tremblements** e **battements**, mais lentos ou mais precipitados, de acordo com o movimento e o caráter das peças.

Far-se-á um **coulement** em quase todos os intervalos de terça descendente, veja-se a demonstração abaixo.

Far-se-á uma **double cadence** quando se sobe um grau após os **tremblements**.

Far-se-á **tremblements** sobre quase todos os sustenidos, exceto os que se encontram sobre notas muito curtas. Marquei-os todos nesta edição.

No que se refere ao **port de voix**, marquei-o sem quase todos os lugares onde se deve fazer. Acrescentarei que o mesmo deve ser acompanhado de um **battement**, quase sempre.

Não se pode determinar todos os lugares onde se deve colocar o **accent**. Ordinariamente fazemo-lo no final de uma semínima pontuada seguida de uma colcheia no mesmo grau, nos compassos em que as colcheias sejam desiguais.

Quando se encontrar duas notas superpostas, poder-se-á escolher qualquer uma.

Eis o que me pareceu necessário para a compreensão dessas peças. Prestando-se atenção a essas observações espero que se consiga tocar essas peças com propriedade e muitas outras, porque essas regras são gerais.

Além disso, tive o cuidado de dar explicações e demonstrações mais amplas sobre o modo de fazer todos esses ornamentos em meu Tratado da flauta transversal. Os que acharem necessário poderão aí encontrar o que procuram".

É de se notar que ao longo destas explicações Hotteterre emprega freqüentemente a expressão **presque toujours** (quase sempre). Isto nos faz concluir que o critério final para a inclusão de um ornamento é sempre o **goût** (gosto), como o próprio autor nos diz em seus **Principes de la Flute Traversiere** (Hotteterre, 1968: 69). Este gosto, no entanto, pressupunha na época uma execução bastante sobrecarregada de ornamentos. Note-se que Hotteterre afirma ter indicado os ornamentos **aux endroits les plus essentiels** e não todos os desejáveis. Neste sentido, ele assinalaria um maior número de ornamentos na segunda edição revista de seu **Premier Livre de Pieces** (1715).

Quanto aos **diezis accidentels** que necessitam um **tremblement**, devemos lembrar que eles incluem qualquer alteração ascendente, mesmo as que em notação moderna seriam assinaladas por um bequadro (Donington, 1978: 123 - 130).

Ao analisar o uso dos ornamentos ditos essenciais na obra de Hotteterre, tomemos como exemplo o **Prelude** da terceira suite do **Deuxième Livre de Pieces** (1715) (Figura 30).

Em primeiro lugar, o que nos chama atenção é o fato de encontrarmos 56 ornamentos, indicados ao longo de apenas 17 compassos. Podemos notar que o **port de voix** é indicado sempre em passagens ascendentes que se movem por grau conjunto, como nos compassos 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 16. A execução de um **battement** após o **port de voix** é obrigatória no quarto tempo do primeiro compasso, no segundo tempo do compasso 7 e no segundo tempo do compasso 11, uma vez que existe uma ligadura entre a nota anterior e a nota sobre a qual o ornamento está indicado e que se situa um grau diatônico acima. Note-se ainda que este caso ocorre sempre na mesma figura rítmico-melódica. Além disto podemos verificar que o **port de voix** é o ornamento assinalado com maior freqüência nesta peça.

Quanto ao **coulement**, notamos que ele é indicado não apenas em movimentos de terça descendente, como nos compassos 13 (terceiro tempo), 14 (primeiro tempo) e 16 (primeiro tempo), mas também é utilizado, de forma mais



24

*Troisième
Suite.
Sonate.*

Lentement.

Prelude.

Figura 30: **Prelude** da terceira suite do **Deuxieme Livre de Pieces** (1715) de Jacques Hotteterre.

livre em outro tipo de movimento descendente, como no quarto tempo do primeiro compasso. Note-se ainda que o **coulement** em movimentos de terça descendente (**tierce coulée**) é indicado de forma abreviada, isto é, por meio de um sinal, ou então pelo uso de uma nota pequena, como no compasso 16.

O **tremblement** é usado livremente, com maior frequência em movimento descendente e não apenas em notas alteradas por sustenido. Obviamente este ornamento é obrigatório sobre a terça ou sobre a quinta da dominante nas fórmulas cadenciais, como nos compassos 5, 9, 14 e 16. Note-se que estes trilos cadenciais são precedidos por um **tour de chant** (grupeto) quando o movimento é

descendente (compassos 5, 14 e 16) ou por um **tour de gosier** (outra forma de grupeto) quando o movimento é ascendente (compasso 9).

Temos ainda indicados **port de voix doubles** (apogiaturas duplas) no compasso 13 e uma **double cadence** no quarto tempo do compasso 6, no qual as notas finais estão escritas em notação normal e não indicadas por sinal.

Nesta peça não ocorrem **accents** e nem **battements**, a não ser os conseqüentes a **port de voix**. Aqueles ornamentos são de uso pouco freqüente tanto quanto se pode julgar, pelo fato de serem raramente indicados nas peças de Hotteterre. No entanto, encontramos **accents** assinalados três vezes nos três primeiros compassos do **Prelude** da primeira suite do **Premier Livre de Pieces**. (Figura 31).



Figura 31: **Prelude** da primeira suite do **Premier Livre de Pieces** (1708) de Jacques Hotteterre (fragmento).

Quanto ao **flattement**, ele não é jamais indicado por sinais em nenhuma obra publicada por Hotteterre. O sinal para este ornamento, demonstrado em seus **Principes de la Flute Traversiere** (1707), é encontrado apenas nas suites de Pierre Danican Philidor, e com freqüência menor do que as recomendações de Hotteterre no **Avertissement** de seu **Premier Livre de Pieces** (1708) nos levariam a esperar.

Em Hotteterre encontramos ainda exemplos de repetições ornamentadas em **Sarabandes e Rondeaux**, como em La Barre. Assim, temos a **Sarabande, la Fidelle**, da segunda suite do **Premier Livre de Pieces** (1708) (Figuras 32 e 33).



Figura 32: Sarabande da segunda suite do **Premier Livre de Pieces ...** (1708) de Jacques Hotteterre (continua na Figura 33).

Nesta peça a seção inicial constituída por uma frase de quatro compassos e outra de seis compassos é repetida de forma ornamentada pela flauta, sobre o mesmo baixo que se move continuamente em colcheias, com a observação: **Croches inegales et coulées**. As ligaduras, que encontramos no baixo apenas no primeiro compasso, devem portanto ser executadas de forma análoga em toda a peça.

Na seção seguinte temos uma frase de oito compassos seguida de três frases de quatro compassos, sendo a segunda delas em anacruse. Esta seção de vinte compassos também é repetida com ornamentação sobre o mesmo baixo, finalizando a peça. Não há aqui **petite reprise**.



Figura 33: **Sarabande** da segunda suite do **Premier Livre de Pieces** (1708) de Jacques Hotteterre (continuação da Figura 32).

Comparando-se o tipo de ornamentação empregada por Hotteterre com a utilizada por La Barre na **Sarabande** da terceira suite de seu **Deuxieme Livre de Pieces** (1710), notamos que a ornamentação de Hotteterre neste caso é mais simples, sendo constituída pela inclusão de figuração rápida por graus conjuntos. O único aspecto notável que encontramos, acha-se no compasso 19. Aí temos o uso de dó sustenido por salto, que é uma nota estranha à harmonia, seguido de si natural, formando uma falsa relação de oitava com o si bemol do baixo no segundo tempo. Também no antepenúltimo e penúltimo compassos encontramos figurações melódicas mais livres e com caráter de improvisação.

Os exemplos de ornamentação livre mais interessantes que encontramos em Hotteterre estão nos **Rondeaus**, em que há um acréscimo de ornamentação a cada repetição do refrão.

No **Premier Livre de Pieces** (1708) temos, na terceira suite, o **Rondeau, le plaintiff**, que é um dos exemplos mais admiráveis desta ornamentação por acréscimo (Figura 34).

O refrão deste **Rondeau** é formado por duas frases de cinco compassos que diferem apenas em seu final, concluindo a primeira na dominante e a segunda em uma cadência perfeita. Note-se que na segunda frase não temos figuras pontuadas como na primeira, mas parece-nos evidente que a execução esperada seja idêntica, isto é, com figuras pontuadas.

O primeiro **couplet** inicia com a mesma figuração do refrão na tonalidade de mi menor (relativa), e também aí a notação não é pontuada, embora nos pareça que assim devesse ser, nos compassos 11, 12 e 13.

O refrão retorna no vigésimo terceiro compasso e então são ornamentados apenas os finais de cada frase (compare-se os compassos 26 e 27 com os compassos 4 e 5, e também os compassos 29, 30, 31 e 32 com os compassos 7, 8, 9 e 10).

O segundo **couplet** inicia com a mesma figura rítmica do refrão, na tonalidade de lá menor (subdominante relativa). Note-se que apenas a primeira figura da flauta é escrita pontuada, sobre colcheias no baixo. A nosso ver as duas figuras da flauta e as duas figuras do baixo deveriam ter a mesma execução, isto é, serem pontuadas (compassos 33 e 34).

O refrão retorna no compasso 41, sendo que as duas primeiras figuras pontuadas que o caracterizam não são ornamentadas. Na segunda frase, apenas a primeira figura pontuada não é ornamentada.

A ornamentação, muito mais elaborada do que na repetição anterior do refrão, leva-nos a concluir que a não ornamentação do **caput** de cada uma de suas frases é absolutamente intencional, no sentido de não descaracterizar sua figuração temática.



24 *trecento.*
Rondeau. Le plaintif.

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50

Figura 34: *Rondeau, le plaintif*, da terceira suite do *Premier Livre de Pieces* (1708) de Jacques Hotteterre.

Podemos citar como outro exemplo deste mesmo procedimento o **Rondeau** da segunda suite do **Deuxième Livre de Pieces** (1715) (Figura 35). Este **Rondeau** não apresenta exatamente o mesmo esquema formal que o anterior, uma vez que o refrão consta de duas frases quase idênticas. É apenas na apresentação final destas duas frases que ele é progressivamente ornamentado. Ilustraremos apenas, a título de exemplo, a versão simples do refrão e suas variantes ornamentadas.

Figura 35: **Rondeau** da segunda suite do **Deuxième Livre de Pieces** (1715) de Jacques Hotteterre (fragmentos).

Concluindo, podemos afirmar que Hotteterre apresenta um tratamento mais minucioso que La Barre no que diz respeito aos ornamentos essenciais, embora seja mais econômico no emprego da ornamentação livre escrita, especialmente nas **Sarabandes**. O uso deste último tipo de ornamentação em **Rondeaux** é uma característica de seu estilo, não encontrada em outros compositores analisados em nossa pesquisa.

Devemos ressaltar que a maior frequência e variedade de ornamentos nas obras de Hotteterre diz respeito à notação e não necessariamente à execução. É assim possível que La Barre não tenha assinalado todos os ornamentos que pretendia serem executados, e que Hotteterre tenha se aproximado mais desta intenção. Lembremos que Hotteterre conclui suas instruções sobre ornamentação no **Avertissement** de seu **Premier Livre de Pieces** (1708) dizendo: "(...) ces *regles sont generales*".

Anne Danican Philidor

Consideraremos aqui, de forma breve, as peças do **Premier Livre de Pieces** (1712) de Anne Danican Philidor, em razão das mesmas não apresentarem nenhuma peculiaridade interessante de ornamentação, quer no aspecto notação, quer na sua realização.

Na verdade, embora o título do livro mencione a flauta transversal como primeira opção de instrumentação, as três primeiras suites fazem uso de uma tessitura que sugere sua execução no oboé. Encontramos apenas uma vez a nota dó 5, no último movimento da primeira suite intitulado **les Forgerons**. Excetuando-se este caso, a nota mais aguda empregada é si 4. Além disso, as peças estão escritas predominantemente na região mais grave, mais favorecida pelo oboé do que pela flauta transversal. O próprio caráter vigoroso e solene da **Ouverture** que inicia a primeira suite, com seus ritmos pontuados remissivos das **Ouvertures** orquestrais de Lully, parece-nos realizado de forma mais efetiva pelo oboé.



Concluindo o **Premier Livre de Pieces** (1712) encontramos uma **Sonate pour la Flute à bec**, única peça no gênero escrita na França no século XVIII. Esta sonata é musicalmente bem mais elaborada do que as suites que a antecedem e é escrita em um estilo instrumentalmente neutro, sendo adequada também para a flauta transversal, tanto pela tessitura (fá 3 a mi 5) e tonalidade (ré menor), quanto pela figuração melódica ornamental empregada no primeiro movimento (*lentement*) (Figura 36).



Figura 36: *Lentement*, da **Sonate pour la Flute à bec**, contida no **1er. Livre de Pieces** (1712) de Anne Danican Philidor.

O segundo movimento, intitulado **Fugue**, é interessante no aspecto rítmico, com a alternância de 6/8 e 3/4. (Figura 37).

The musical score for 'Fugue' is presented in two systems of staves. The first system consists of a treble staff and a bass staff, with the word 'Fugue' written below the treble staff. The second system also consists of a treble staff and a bass staff. The score is marked with measure numbers 1, 10, 15, 20, 25, 30, and 34. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Figura 37: **Fugue**, da **Sonate pour la Flute à bec**, contida no **1er. Livre de Pieces** (1712) de Anne Danican Philidor (fragmento).

Quanto à notação dos ornamentos encontramos apenas o **tremblement**, indicado por uma cruz, e também alguns **coulements** e **port de voix** indicados por notas pequenas. Note-se apenas que no motivo seqüencial encontrado nos compassos 15 a 20 da **Fugue** (Figura 37), os **tremblements** estão indicados duas vezes sobre a nota mi que ocupa cada vez uma posição diferente na figuração. A utilização da mesma figuração mais adiante confirma a incidência de **tremblements** sobre notas atingidas por semitom descendente. Este uso, de alguma forma nos lembra a instrução de Hotteterre no **Avertissement** de seu **Premier Livre de Pieces** (1708): “*on doit faire des tremblements presque sur tous les diezis accidentels*”, (...)

Pierre Danican Philidor

Três coleções de peças publicadas por Pierre Danican Philidor, **Premier Oeuvre contenant III Suites a II Flûtes Traversieres Seules avec III autres Suites Dessus et Basse** (1717), **Deuxième Oeuvre contenant II Suites a 2. Flûtes-Traversieres Seules avec II. autres Suites Dessus et Basse** (1718) e **Troisième Oeuvre contenant une Suite a deux Flûtes-Traversieres seules, et une autre Suite Dessus et Basse** (1718), constituem na verdade uma única coleção, uma vez que a numeração das suites e a própria numeração das páginas dos três volumes estão em seqüência. No total, são seis suites para duas flautas sem baixo e seis suites para **dessus et basse**. Já expusemos anteriormente nossa opinião, baseada na escrita do compositor, de que estas suites destinam-se em primeiro lugar à flauta transversal, embora a continuação do título seja **pour les Hautbois, Flûtes, Violons, etc.**

No que diz respeito aos ornamentos Pierre Danican Philidor utiliza, para indicá-los, quatro sinais diferentes, embora não tenha publicado nenhuma tabela explicativa de seu significado. O **tremblement** é indicado por uma cruz, o **port de**



voix e o **coulement** por notas pequenas, como apogiaturas. Há ainda um outro sinal idêntico ao que Hotteterre usa para indicar o **coulement**, mas Pierre Danican Philidor o utiliza em circunstâncias nas quais é óbvia sua interpretação como **battement**. Assim, tomando-se como exemplo o primeiro movimento da primeira suite (**Tres lentement**) (Figura 38), encontramos esta indicação nos compassos 2, 3, 4, 15, 17, 18 e 21, considerando-se as duas partes de flauta conjuntamente. Notamos que este ornamento geralmente sucede um **port de voix** ou figuração melódica semelhante (segunda flauta, compasso 3).



Figura 38: **Tres lentement**, da **Premiere Suite**, contida na **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor.

O emprego de um **battement** sobre uma nota breve isolada como na parte da primeira flauta, compasso 15, também está de acordo com o uso deste ornamento preconizado por Hotteterre. Encontramos apenas no compasso 18,

segunda flauta, um caso em que a interpretação desse sinal como **battement** é inadequada, pelo fato de aí termos sua indicação sobre nota ligada por movimento descendente em grau conjunto. Nossa hipótese é a de que aí tenha sido cometido um erro gráfico e que o sinal correto deveria indicar um **tremblement**, como encontramos no compasso 13, primeira flauta. Além deste, não encontramos nenhum caso semelhante no conjunto de todas as suites.

O interesse maior da obra de Pierre Danican Philidor no aspecto da indicação de ornamentos é o fato deste autor ser o único a sinalizar o **flattement** em suas suites por meio de um sinal semelhante ao demonstrado por Hotteterre em seus **Principes de la Flute Traversiere** (1707). No entanto, de acordo com as indicações de Philidor, seu emprego não é tão freqüente quanto seria de se esperar considerando-se a recomendação de Hotteterre: “(...) *il faut faire des flattements presque sur toutes les notes longues*”, (...)

Assim, não encontramos nenhuma indicação de **flattement** na primeira suite. Na segunda suite este ornamento é sinalizado apenas no segundo e terceiro movimentos (**Air en Rondeau** e **Sarabande**). Na terceira suite, apenas o primeiro movimento (**Lentement**) não contém nenhuma indicação neste sentido.

Esta pequena amostragem permite-nos concluir que Philidor não indicava o **flattement** para notas muito longas em movimentos lentos introdutórios, com caráter de prelúdio. Seu uso ocorre com mais freqüência sobre notas longas de movimentos de dança e **Rondeaux**, e até mesmo sobre notas mais longas de movimentos rápidos, como é o caso do segundo movimento (**Fugue**) da terceira suite, ou o quinto movimento (**Gigue**) da sexta suite.

Nas suites publicadas em sua **Deuxième Oeuvre** (1718) e **Troisième Oeuvre** (1718), Philidor indica o **flattement** com freqüência maior que nas suites publicadas anteriormente. Um exemplo é o primeiro movimento (**Lentement**) da nona suite (Figura 39):

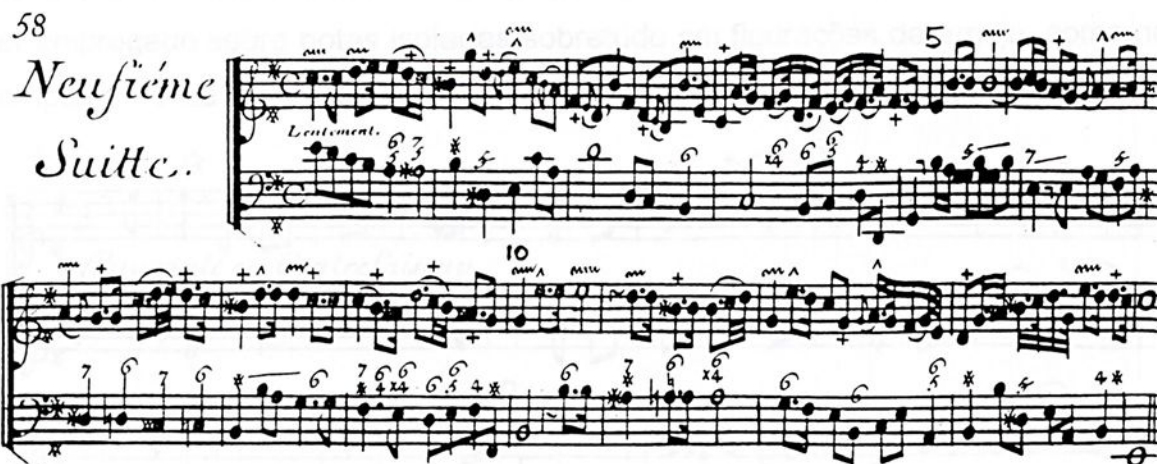


Figura 39: **Lentement**, da **Neufième Suite**, contida na **Deuxième Oeuvre** (1718) de Pierre Danican Philidor.

No exemplo acima podemos verificar que Philidor emprega o **flattement** inclusive em notas não tão longas, como colcheias pontuadas. No terceiro tempo do segundo compasso temos indicados sobre uma única nota três ornamentos diferentes: **port de voix**, **battement** e **flattement**, tudo isto no tempo de uma semínima.

Estas observações levam-nos a concluir que Pierre Danican Philidor utiliza o **flattement** como um recurso expressivo especial, mais do que como um ornamento que possa ser livremente introduzido pelo executante em quase todas as notas longas, como o considerava Hotteterre. Foi possivelmente esta atitude que levou Philidor a indicar expressamente o **flattement** nos contextos em que ele o julgava apropriado, principalmente a partir de sua **Deuxième Oeuvre** (1718).

Pierre Danican Philidor emprega ainda outros dois sinais próprios que parecem não estar relacionados com a execução de ornamentos. Estes sinais são um traço vertical sobre algumas notas isoladas, e uma vírgula após algumas notas, colocada na parte superior. O primeiro destes sinais não pode ser confundido com aquele que Hotteterre usa para indicar o **battement**, uma vez que Philidor o assinala por meio de outro sinal, como já expusemos anteriormente. Uma interpretação possível para este sinal seria a execução **staccato** da nota

sob a qual ele está indicado. Esta hipótese é aliás fortalecida pelo fato deste sinal ser empregado sobre notas isoladas sobretudo em figurações de arpejo, como no compasso 16 da **Courante en Contrefaiseur** da primeira suite (Figura 40).



Figura 40: **Courante en Contrefaiseur**, da **Premiere Suite**, contida na **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor (fragmento).

Este sinal não é utilizado por nenhum outro autor de nosso campo de pesquisa assim como também a vírgula, após algumas notas. Provavelmente esta última indica uma cesura.

Encontramos este último sinal, por exemplo, no primeiro movimento (**Lentement**) da terceira suite (Figura 41, compassos 30 a 35).



Figura 41: **Lentement**, da **Troisième Suite**, contida na **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor (fragmento).

Neste exemplo podemos ver claramente que este sinal está aí indicado para separar a primeira nota do motivo seqüencial repetido não menos do que seis vezes na parte da primeira flauta. O uso desta vírgula indicando cesura é uma característica “moderna” na escrita de Pierre Danican Philidor, embora ele não empregue este sinal de forma sistemática em todas as circunstâncias em que o mesmo seria cabível.

Nas suites de Pierre Danican Philidor não encontramos exemplos de movimentos com repetições ornamentadas de forma elaborada. No entanto, no segundo movimento da quinta suite (**Allemande**), encontramos um caso de repetição variada indicada pela escrita dupla e a seguinte observação: **Les queües en bas sont pour la Deuxieme fois.** (Figura 42).



Figura 42: **Allemande**, da **Cinquième Suite**, contida na **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor (fragmento).

Este é um exemplo isolado, uma vez que é o único que pudemos encontrar em todas as doze suites de Pierre Danican Philidor.

Além de sua forma peculiar de notar os ornamentos, encontramos, na obra deste autor, diversas indicações características de interpretação. Temos, por exemplo, no terceiro movimento da quinta suite (**Sarabande**), uma seção intermediária contrastante na qual se acha a indicação **Un peu plus gay, et Piqué**. Na recapitulação da seção inicial que se segue está indicado: **Mouvement ordinaire**. (Figura 43).



Figura 43: **Sarabande da Cinquième Suite**, contida na **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor (fragmento).

Esta peça é uma **Sarabande en Rondeau**, embora assim não seja intitulada, na qual o segundo **couplet** (compassos 44 a 55) é uma seção contrastante não apenas pelo caráter como pelo andamento, segundo indicação do próprio autor.

Na **Gavotte** (segundo movimento) da sexta suite, que também é um **rondeau**, encontramos ao longo do **Premier Couplet** a indicação **un peu plus fort, piqué, et détaché**, seguida de **gracieusement** para reestabelecer o caráter inicial. (Figura 44).

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The piece is divided into two main sections: a Rondeau (measures 1-15) and a 2nd Couplet (measures 16-25). The Rondeau is marked 'Gavotte. Gayment, et gracieusement.' and the 2nd Couplet is marked '1. Couplet.' and '2. Couplet.' respectively. The score includes various dynamics and articulations such as 'f. fort.', 'doux.', 'un peu plus fort.', 'Piqué, et détaché.', and 'Gracieusement.'.

Figura 44: **Gavotte** da **Sixième Suite**, contida na **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor.

No segundo movimento da nona suite (**Courante**) encontramos a observação **on peut perdre la mesure a ces deux tenuës** sobre a primeira vez em que a parte da flauta e o baixo apresentam simultaneamente notas longas.

No que diz respeito às indicações de tempo e caráter no início de cada peça, também encontramos na obra de Pierre Danican Philidor uma variedade e especificidade de expressões maior do que a encontrada nos demais compositores do nosso campo de pesquisa. Neste sentido achamos as expressões **tres lentement, tres proprement, tres tendrement, gayment et gracieusement, legerement et affectueusement, gayment et point trop viste, lentement e gracieusement et piqué.**

Desta forma, notamos que a obra publicada de Pierre Danican Philidor revela uma preocupação especial em transmitir ao intérprete a intenção do compositor. Esta preocupação traduz-se pelo uso de diversos sinais indicando ornamentos, sinais de fraseado e articulação, ainda mais pelo emprego de um vocabulário extenso de indicações de andamento e de caráter.

Concluindo podemos afirmar que, no que diz respeito ao aspecto da ornamentação, a contribuição dos compositores aqui considerados é importante nos seguintes aspectos:

a) a ornamentação é elaborada por escrito, em repetições de seções inteiras. Neste aspecto destaca-se a obra de La Barre, secundada pela de Hotteterre;

b) há indicação de ornamentos por meio de sinais específicos. Neste segundo aspecto é de especial importância a obra de Hotteterre, pelo fato deste autor não apenas ter criado o maior número de sinais particulares mas também pelo fato de ter publicado no **Avertissement** de seu **Premier Livre de Pieces** (1708) um conjunto de regras para execução de ornamentos, acompanhado de uma tabela demonstrando os sinais gráficos utilizados. Assim é Hotteterre quem indica a maior quantidade e variedade de ornamentos, sendo neste aspecto seguido por Pierre Danican Philidor.

4.4 - ARTICULAÇÃO

Tratando-se de articulação temos que considerar dois aspectos distintos.

O primeiro diz respeito ao uso de ligaduras que, na literatura escrita para instrumentos de sopro, tem o significado particular de indicar um grupo de duas ou mais notas emitidas com um único golpe de língua. A ausência de ligaduras implica que cada nota deve receber um golpe de língua separado.

O segundo aspecto diz respeito ao uso de diversas sílabas de articulação nestes golpes de língua. Cada uma destas sílabas produz um efeito diferente em termos de ataque, ou seja, a articulação é mais ou menos explosiva, existe maior ou menor silêncio de articulação antes de cada nota, e ainda a combinação de sílabas diferentes em uma sucessão de notas iguais tende a agrupá-las de determinada maneira, afetando até mesmo seu ritmo. Este segundo aspecto está associado à prática da **inegalité** (desigualdade) que, na música francesa dos séculos XVII e XVIII, está quase sempre implícita na execução de colcheias que se movem por graus conjuntos.

No que se refere ao primeiro aspecto, ou seja, o da execução das ligaduras, La Barre diz no **Avertissement** de suas **Pieces pour la Flute Traversiere** (1702):

"Et comme ces Pièces sont les premières qui ayent paru pour cette sorte de Flute, je croy être obligé pour en donner l'intelligence, de dire à ceux qui les voudront jouer:

Que lorsqu'on trouvera deux ou plusieurs Croches, soit en montant ou en descendant, auxquelles il y aura une liaison semblable à celle dont on se sert pour marquer les syncopes, on les passera toutes d'un seul coup de langue, quand même elles ne seroient pas attachées ensemble; et par la même raison, on donnera des coups de de langue à toutes les Croches



attachées ensemble ou non, s'il n'y a pas de liaison dessus ou dessous, telle que celle dont je viens de parler". (La Barre, 1702).²¹

Esta observação era necessária pelo fato de não existir, na época, uma tradição de escrita musical específica para instrumentos de sopro a que este significado particular das ligaduras estivesse associado. Uma outra justificativa é a intenção de que a articulação fosse executada exatamente como estava escrita, sem acrescentar nem omitir ligaduras.

Hotteterre, em seus **Principes de la Flute Traversiere** (1707), trata das ligaduras separadamente sob o nome de **coulez**, e atribui a elas um caráter quase de ornamento, como os **port de voix**, **coulements**, **accents** e **double cadences** (Hotteterre, 1968: 63 a 65).

Mais do que a novidade da escrita de ligaduras interessa-nos neste trabalho o uso que é feito das mesmas, isto é, a maneira particular como ocorrem.

Como norma geral podemos afirmar, em primeiro lugar, que as ligaduras são utilizadas sobre notas de pequeno valor em termos de duração. Note-se que La Barre menciona **croches** e **noires**. Também encontramos ligaduras sobre semicolcheias e valores menores, como nos exemplos da página seguinte (Figuras 45 e 46).

Como segunda norma geral as ligaduras são usadas sobre grupos de notas que se movem por grau conjunto. Também são encontradas sobre notas que formam saltos de terça, especialmente em figurações de movimento rápido, embora com menor frequência. Este último caso, podemos ilustrar com exemplo apresentado na figura 47. Neste exemplo o andamento das semicolcheias é bastante rápido, uma vez que se trata de uma **Gavotte en Rondeau**, escrita no compasso 2/2.

²¹ "Como estas peças são as primeiras para este tipo de flauta, creio estar obrigado a esclarecer para aqueles que as desejem tocar: quando se encontrar duas ou mais colcheias, em direção ascendente ou descendente, sobre as quais haja uma ligadura semelhante à que usamos para assinalar as síncopas, executaremos todas em um único golpe de língua, mesmo que elas não estejam escritas juntas. Pela mesma razão, executaremos golpes de língua em todas as colcheias escritas juntas ou não, se não houver ligadura acima ou abaixo, tal como mencionada anteriormente".



Figura 47: L'Etourdy, Rondeau da suite 2 de **Pieces pour la Flute Traversiere** (1702) de Michel de La Barre (fragmento).

Como terceira norma geral observamos que as ligaduras ocorrem de forma que o acento métrico do compasso seja normalmente articulado. Isto significa que é raro uma nota que esteja em posição métrica acentuada estar ligada à nota ou notas anteriores. No entanto existem exceções a esta norma, em movimentos lentos ornamentados de forma elaborada, como nos exemplos abaixo (Figura 48, compassos 17 e 24).



Figura 48: **Sarabande** da suite 3 do **Deuxieme Livre de Pieces** (1710) de Michel de La Barre (fragmentos).

Também pode-se notar que é bastante freqüente se encontrar ligaduras de duas em duas notas em seqüências longas de notas iguais que se movem por grau conjunto, como no exemplo seguinte (figura 49).



Figura 49: **Fugue**, da suite 2 da **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor (fragmento).

Jacques Hotteterre, no quarto capítulo do **L'Art de Preluder** (1719), apresenta diversos **traits** nos quais encontramos figurações em arpejo executadas **legato**, indicadas com diversas formas de ligaduras. Como ele diz:

(...) mon intention a été de les caracteriser dans le goût des Caprices que l'on produit lorsqu'on ne fait pour ainsi dire que badiner sur un Instrument". (Hotteterre, 1719: 18).²²

Este caráter improvisatório do **trait** explica o fato de aí encontrarmos, com frequência, extensas figurações rápidas em arpejo, não encontradas em peças formalmente compostas para as suítes nem mesmo nos prelúdios em **L'Art de Preluder**. Justifica também que estas figurações em arpejo apresentem grande variedade de ligaduras indicadas, assim como saltos ascendentes ligados e ligaduras muito extensas.

Como exemplo temos o quarto **trait** em Sol maior que contém uma sequência de arpejos ligados, sob a qual está escrito **badinez** (Figura 50).

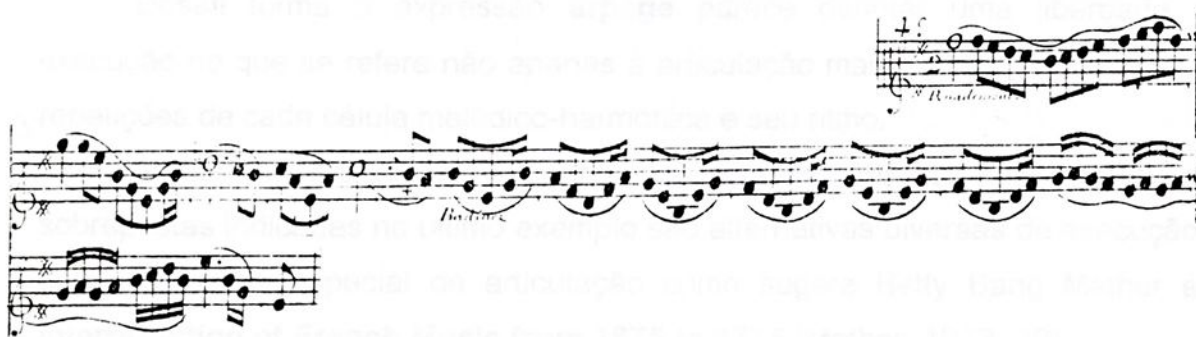


Figura 50: quarto **Trait** em sol maior, contido em **L'Art de Preluder** (1719) de Jacques Hotteterre.

²² "...minha intenção foi de caracterizá-los no gosto dos caprichos que produzimos quando estamos, por assim dizer, apenas brincando com um instrumento".

O quinto **trait** também em Sol maior apresenta uma longa sequência de arpejos em semicolcheias na qual encontramos indicadas, apenas no compasso inicial da mesma, ligaduras de duas em duas semicolcheias, bem como outra ligadura para todas as notas do compasso. Neste caso a observação escrita é **Arpegé**.



Figura 51: quinto **Trait** em Sol maior, contido em **L'Art de Preluder** (1719) de Jacques Hotteterre.

Podemos ainda encontrar diversos outros exemplos semelhantes, mas é apenas no primeiro **trait** em Si bemol maior que achamos a observação: “On arpege aussi longtemps et aussi viste que l'on veut”. (Hotteterre, 1719: 21).²³

Dessa forma a expressão **arpège** parece denotar uma liberdade de execução no que se refere não apenas à articulação mas também ao número de repetições de cada célula melódico-harmônica e seu ritmo.

Estas considerações levam-nos a concluir que as duas ligaduras sobrepostas indicadas no último exemplo são alternativas diversas de execução e não uma forma especial de articulação como sugere Betty Bang Mather em **Interpretation of French Music from 1675 to 1775** (Mather, 1973: 39).

Em movimentos de **Gigue** é bastante comum encontrarmos ligaduras sobre as duas primeiras notas de grupos de três notas iguais, especialmente quando se

²³

“Arpeja-se tanto tempo e tão rapidamente quanto se queira”.

movem por graus conjuntos ou intervalos de terça, como encontramos no exemplo seguinte (Figura 52).



Figura 52: **Gigue**, da **Deuxième Suite de Pièces à deux Dessus** (1717) de Jacques Hotteterre (fragmento).

Existem exemplos de intervalos ligados descendentes (Figura 53, compassos 9 e 10).



Figura 53: **Allemande, la Royale**, da suite 1 do **Premier Livre de Pièces** (1708) de Jacques Hotteterre (fragmento).

Um caso peculiar de emprego de ligaduras encontramos em passagens ornamentadas de forma elaborada, como na **Sarabande** de La Barre abordada anteriormente (Figuras 25 e 26).

Nos compassos 13 e 16 notamos uma figura de quatro semicolcheias, sendo as três primeiras ligadas e a última, que é a repetição da

nota anterior, ligada à nota seguinte. No compasso 42 encontramos a primeira nota do segundo tempo (lá 4) ligada à figura pontuada que a antecede, sendo as três semicolcheias seguintes ligadas. O padrão encontrado no segundo e terceiro tempos do compasso 55 também não é usual uma vez que o sol articulado é uma bordadura superior do fá sustenido.

Em obras de Pierre Danican Philidor encontramos um caso de notação cujo significado não nos parece claro. Trata-se de ligaduras escritas sobre notas separadas por pausas. A execução da pausa implicaria na interrupção do som, impossibilitando a realização da ligadura. A hipótese mais plausível, a nosso ver, é a de que na verdade a pausa escrita representa um recurso mais econômico do ponto de vista gráfico do que uma nota adicional ligada à anterior. Assim, no exemplo abaixo, o lá com o **tremblement** receberia a duração de uma semínima duplamente pontuada, ligada ao sol que se segue (Figura 54, compasso 15).



Figura 54: **Rigaudon en Rondeau**, da suite 1 da **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor (fragmento).

Neste aspecto, como em qualquer outro, é preciso interpretar a notação de acordo com o que se acredita ser a intenção do compositor, sempre fundamentados nas evidências fornecidas pelos textos da época.

A questão da articulação envolve ainda um outro aspecto que diz respeito ao uso de duas diferentes sílabas, de acordo com a figuração da música, e relacionado com a prática da **inegalité**. Esta prática afeta o ritmo das semicolcheias, colcheias e semínimas, conforme o compasso utilizado e conforme o tipo de figuração melódica encontrado em cada momento da música, como veremos no estudo que se segue.

Segundo Betty Bang Mather, Mersenne em 1636 indica para o **cornetto**²⁴ um tipo de articulação semelhante ao preconizado por Freillon Poncein e por Hotteterre no século seguinte em relação ao uso das sílabas tu e ru como um par iâmbico, isto é, com o acento métrico recaindo sobre a sílaba ru. Ainda segundo essa mesma autora, esta evidência não é muito segura uma vez que o alinhamento das sílabas de articulação com as notas não é muito preciso nos exemplares impressos do livro de Mersenne (Mather, 1973: 32, 33).

De qualquer forma, é com Jean-Pierre Freillon Poncein, em sua obra intitulada **La Veritable Maniere d'apprendre a jouer en perfection du Haut-bois, de la Flute et du Flageolet** (1700), que encontramos a primeira explicação da prática da execução de semicolcheias, colcheias e semínimas **inégales**, por meio da alternância das sílabas de articulação tu e ru em pares iâmbicos.

O texto de Freillon Poncein é pouco claro, apoiando-se sempre em exemplos musicais nos quais podemos encontrar para o par turu, tanto a acentuação iâmbica quanto a trocaica.

Jacques Hotteterre, le Romain, em seus **Principes de la Flute Traversiere** (1707), trata do assunto de forma mais clara.

Em primeiro lugar Hotteterre diz que a articulação tu é mais freqüente, sendo utilizada quase exclusivamente nas semibreves, mínimas e semínimas e na maior parte das colcheias. E acrescenta: quando as colcheias são notas repetidas (na mesma linha) ou movem-se por salto, devemos articulá-las com tu. Quando as mesmas se movem por graus conjuntos devemos alternar tu e ru, da seguinte maneira:

²⁴ **Cornetto** é um instrumento de sopro de tubo cônico, com oito orifícios laterais, e bocal semelhante ao do trompete. Esteve em voga nos séculos XVI e XVII.



-a primeira colcheia sempre recebe a articulação tu;

-a segunda recebe a articulação tu no caso de ser uma colcheia não acentuada, e caso do número de colcheias da figuração ser *par*, daí em diante alterna-se tu e ru;

-a segunda colcheia recebe a articulação ru, no caso de ser uma colcheia acentuada ou, em outras palavras, no caso do número de colcheias da figuração ser *ímpar*.

Hotteterre nos transmite estas normas por meio de exemplos uma vez que seu enunciado em palavras não resulta suficientemente claro (1968: 59 a 63).

David Lasocki, em ensaio introdutório a sua tradução inglesa dos **Principes de la Flute Traversiere** de Hotteterre, levanta a questão de qual seria a pronúncia pretendida por Hotteterre para a sílaba ru. Sabemos que a pronúncia corrente no francês moderno para a consoante R é gutural, diferente do R italiano, de articulação línguo-dental ou línguo-alveolar. No entanto, apoiando-se em estudos de foneticistas, Lasocki argumenta que a pronúncia normal do R francês no século XVIII era línguo-alveolar e que o R gutural é de origem mais recente, tendo predominado na região de Paris, no norte e no oeste da França. (Hotteterre, 1968: 19 e 20).

A vogal U utilizada na sílaba de articulação, por outro lado, não deve ser objeto de preocupação, uma vez que não é emitida nenhuma vogal quando se toca um instrumento de sopro. De qualquer forma lembramos que o U francês é semelhante ao Ü alemão. No entanto, escrevendo em alemão, Quantz emprega para articulação as sílabas ti, di e ri (Quantz, 1966: 71 a 79).

Hotteterre diz que não devemos tocar as colcheias sempre iguais mas, em certas fórmulas de compasso, executá-las alternadamente longas e curtas. Quando seu número é par, a primeira é longa, a segunda curta e assim por diante. No caso de seu número ser ímpar, dá-se o oposto, isto é, a primeira é curta, a segunda longa, e assim por diante.

A julgar pelo texto e pelos exemplos dados por Hotteterre, existe uma correlação direta entre a alternância das sílabas articulatórias tu e ru, e a desigualdade rítmica na execução das colcheias em alguns tipos de compasso. A

articulação tu refere-se à colcheia curta; a colcheia longa receberia a articulação ru. De acordo com os exemplos fornecidos por Hotteterre esta desigualdade resultante da alternância das sílabas tu e ru na articulação aplica-se a passagens com movimento por graus conjuntos e não a saltos ou notas repetidas.

Estas normas são válidas sempre que as colcheias forem as notas mais rápidas de uma peça. No caso de serem as semicolcheias as notas mais rápidas, as colcheias seriam executadas iguais (isto é, todas articuladas com tu), e as semicolcheias desiguais, conforme exposto anteriormente em relação às colcheias. Hotteterre nos dá ainda um exemplo de semínimas desiguais, no compasso de 3/2, em que elas se movem por grau conjunto (1968: 62).

Alguns exemplos dados por Hotteterre tornam claro que, para duas notas rápidas que se movam por grau conjunto separadas por outras mais longas, sejam elas colcheias ou semicolcheias, utiliza-se o par trocaico túru, isto é, a nota mais acentuada recebe a sílaba tu. O autor explica ainda que este uso tem o propósito de suavizar a articulação da segunda nota e que somente o gosto nos permite decidir quando fazê-lo.

Finalmente Hotteterre adverte que não se use a sílaba ru em **tremblements**, e nunca articular duas notas sucessivas com ru uma vez que esta sílaba deve sempre alternar com tu.

Michel Corrette, em seu **Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûtte Traversiere** (c. 1740), a respeito dos golpes de língua diz o seguinte:

“Autre-fois on se servoit des deux syllabes tu, ru, pour exprimer les Coups de langues: Mais les Virtuoses d'aprèsent ne les montrent plus par tu, ru; et regardent cela comme une chose absurde qui ne sert qu'a embarasser l'Ecolier.

Le coup de langue n'est autre chose que des petits coups que la langue donne vis avis l'ouverture des levres, et ce petit coup se doit donner long ou bref selon la valeur des notes: C'est a dire, si la note est longue, le coup étant donné on soutient la note sans remuer la langue.

Les coups de langue font sur la flute ce que les coups d'archet font sur le Violon". (Corrette, c. 1740: 20).²⁵

No entanto, no quinto capítulo da mesma obra intitulado **De la Mesure**, Corrette nos dá informações paralelas às de Hotteterre a respeito de **croches egales e croches pointées**. (Corrette, c. 1740: 4 e 5).

Johann Joachim Quantz em seu **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen** (1752) demonstra o uso das sílabas ti ri e di ri de forma completamente análoga ao uso de tu ru nos **Principes de la Flute Traversiere** de Hotteterre. A articulação di ri, mais suave do que ti ri, Quantz a emprega em semicolcheias, atacando a primeira delas com ti e prosseguindo sempre com pares iâmbicos diri (Quantz, 1966: 76 a 79).

Sabemos que Quantz estudou flauta transversal com Pierre Gabriel Buffardin (1690 - 1768) do qual possivelmente herdou a tradição da articulação francesa e a execução de notas **inégales**.

Desta forma, a autoridade de Corrette em refutar as sílabas de articulação usadas por Hotteterre como antiquadas e absurdas, parece-nos contestável, uma vez que Corrette não era flautista.

Hotteterre, em seu **L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere, sur la Flûte a bec, sur le Haubois et autres Instrumens de Dessus** (1719), dedica todo um capítulo aos diferentes tipos de compasso e à maneira de se executar as colcheias em cada um deles. Embora o autor confira tratamento sistemático ao assunto, o mesmo não nos permite estabelecer normas gerais mais precisas que as expostas anteriormente. Podemos entretanto afirmar que:

- o compasso marcado por C conta-se em quatro tempos, ordinariamente lentos, e neste caso as colcheias são iguais e as semicolcheias desiguais;

²⁵ "Antigamente utilizava-se duas sílabas, tu e ru, para exprimir os golpes de língua. Mas os virtuosos de hoje em dia não mais os executam com tu e ru e encaram isso como uma coisa absurda que serve apenas para confundir o estudante.

O golpe de língua é apenas um pequeno golpe que a língua dá contra a abertura dos lábios, e este pequeno golpe será longo ou breve de acordo com o valor das notas. Isto significa que, se a nota for longa, após o golpe sustentar-se-á a mesma sem retornar a língua.

Os golpes de língua fazem na flauta o que os golpes de arco fazem no violino".

- no compasso 3/2 as semínimas são desiguais “como as colcheias nos outros compassos” (Hotteterre, 1719: 58), e neste caso o tempo é ordinariamente lento;

- nos compassos 3/8, 6/6, 9/8 e 12/8 as colcheias são iguais e as semicolcheias desiguais, assim como no compasso de 2/4 (algumas vezes escrito 4/8), que se conta em dois tempos rápidos.

É interessante notar que Hotteterre cita exemplos extraídos das Sonatas op. V de Corelli no sentido de demonstrar o uso dos diversos tipos de compasso na música italiana e francesa. Este procedimento permitir-nos-ia supor que os flautistas franceses tocassem música italiana com o mesmo tipo de articulação e, portanto, a mesma desigualdade rítmica que a utilizada na execução da música francesa.

No terceiro capítulo da mesma obra, que contém prelúdios em diversas tonalidades, andamentos e caracteres para flauta transversal, Hotteterre diz:

“J’Avertis que les croches seront pointées c’est a dire inegales dans tous ces Preludes, a moins que l’on ne trouve un avertissement du contraire”. (1719: 6)²⁶.

A indicação **croches egales** não se encontra com muita frequência nos prelúdios do **L’Art de Preluder** ou nas suites de Hotteterre, mesmo em movimentos que contém semicolcheias .

No segundo prelúdio em Ré maior encontramos pontos sobre as colcheias no terceiro compasso, além da advertência **Croches egales** (Figura 55).

²⁶ “As colcheias serão pontuadas, isto é, desiguais em todos esses prelúdios, a menos que se encontre advertência em contrário”.





Figura 55: segundo **Prelude** em ré menor, **L'Art de Preluder** (1719) de Jacques Hotteterre.

Neste caso os pontos parecem indicar a execução igual das colcheias, e não significam necessariamente **staccato**. Tais pontos são encontrados também na **Passacaille** da **Premiere Suite de Pieces** (1712) sobre notas que tem exatamente a mesma figuração rítmica, porém sem a indicação verbal **croches egales**.

Por outro lado, no terceiro movimento da segunda suite do **Premier Livre de Pieces** (1708), a **Sarabande, la Fidelle**, encontramos a seguinte indicação para o baixo: **croches inegales et coulées**. Note-se que as ligaduras de duas em duas colcheias estão indicadas apenas no primeiro compasso embora sejam subentendidas em toda a peça. Esta indicação contradiz a prática de se executar **inegales** apenas notas articuladas, que podemos inferir do conjunto de explicações a este respeito dadas por Hotteterre. Também contradiz a recomendação de **croches egales** para "*les Basses des Sarabandes Italiennes quand elles sont toutes croches*". (Hotteterre, 1719; 59).

Um outro exemplo é a **Musette** (terceiro movimento) da **Deuxième Suite de Pieces a deux Dessus** (1717), na qual encontramos a indicação **doucement, et les croches pointées** e colcheias ligadas regularmente de quatro em quatro (Figura 56).



Figura 56: **Musette**, da **Deuxième Suite de Pièces a Deux Dessus** (1717) de Jacques Hotteterre (fragmento).

Neste caso, como no anterior, é plausível que estas indicações aí se encontrem em razão do caráter pouco usual da execução **inegal** de notas ligadas. Em particular, em se tratando da **Musette**, o **legato** regular de meio compasso é uma imitação do estilo de execução do instrumento de mesmo nome (**musette**: um tipo francês de gaita de fole) no qual não existe articulação com golpes de língua.

No segundo prelúdio em ré menor para flauta doce do **L'Art de Preluder** encontramos algumas "ligaduras" em forma de colchete, diferentes das demais, que são arredondadas. Sob o mesmo, achamos a seguinte observação:

"Cette marque [signifie qu'il faut faire tu ru sur les 2 notes qu'elle embrasse, si l'on joue de la Flute-a-bec". (Hotteterre, 1719: 35).²⁷

Esta observação significa evidentemente que aqui Hotteterre pretende que as notas sejam articuladas em pares trocaicos (túru) na flauta doce. As notas sobre as quais estes colchetes estão indicados tem os mais variados movimentos,

²⁷

"Este sinal significa que se deve fazer tu ru nas notas que ele abarca, se tocamos flauta doce".

tanto por graus conjuntos quanto por saltos ascendentes e descendentes. Como hipótese poderíamos sugerir que o propósito de suavizar a articulação compensaria a tendência de empregar uma articulação mais dura na flauta doce; conforme o próprio autor prescreve em seus **Principes de la Flute Traversiere** (Hotteterre, 1968: 63).

Nas obras de Michel de La Barre encontramos uma única observação escrita referente à igualdade das notas. Na segunda seção do **Prelude** da segunda suite de suas **Pieces pour la Flute Traversiere** (1702) achamos a indicação **les notes égales**. Esta seção, escrita em compasso 2/2, apresenta seqüências longas de colcheias que se movem ora por graus conjuntos, ora por saltos extensos, repetição de notas e até movimento cromático ascendente (Figura 57).



Figura 57: **Prelude** da suite 2 de **Pieces pour la Flute Traversiere** (1702) de Michel de La Barre (fragmento).

No entanto, o **Avertissement** de suas **Pieces pour la Flute Traversiere** (1702) não faz qualquer menção à prática da execução desigual das notas. Esta omissão leva-nos a refletir o quanto da prática musical era dada como suficientemente conhecida pelos compositores de então, e passada tacitamente nos textos publicados.

Por outro lado, nas obras de Anne Danican Philidor encontramos na **Sarabande** (terceiro movimento) da segunda suite de seu **Premier Livre de Pieces** (1712) a observação **les Notes égales** em relação ao baixo. Esta indicação corrobora aquela de Hotteterre de que nas sarabandas italianas, em que o baixo consiste apenas de colcheias, estas são tocadas iguais.

Um outro caso bastante diverso é o quarto movimento da **Sonate pour la Flute à bec** deste mesmo compositor que faz parte da mesma publicação (Figura 58).

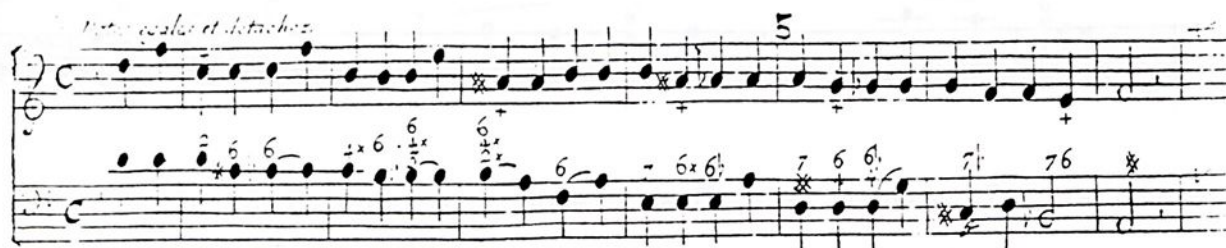


Figura 58: **les Notes égales et détachez**. (quarto movimento) da **Sonate pour la Flute à bec**, contida em **I.er Livre de Pieces** (1712) de Anne Danican Philidor (fragmento).

Encontramos aí a observação **Les Notes égales et détachez**, sem nenhum outro título ou indicação de tempo. O referido movimento consiste quase que exclusivamente de semínimas que se movem por saltos, notas repetidas ou cromatismo descendente. Há também dissonâncias (retardos), resolvidas naturalmente por movimento descendente. Assim, parece-nos que a indicação **Les Notes égales et détachez** tem por finalidade contrariar a execução normal das dissonâncias e suas respectivas resoluções em **legato**.

No conjunto de todas as suites publicadas por Pierre Danican Philidor não encontramos nenhuma indicação expressa de **croches égales** ou **croches inégales**, muito embora este autor seja pródigo em indicações de andamento, caráter e outras.

No que se refere à articulação, encontramos apenas as expressões **piqué** e **détaché** (Figuras 59 e 60). Estas indicações não dizem respeito à igualdade das notas uma vez que se acham em passagens de ritmos pontuados.



Figura 59: **Sarabande** da suite 5 da **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor (fragmento).



Figura 60: **Gavotte** da suite 6 da **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor (fragmento).

No segundo exemplo (Figura 60) a indicação é **Un peu plus fort, piqué, et détaché**, sucedida por **doux, Gracieusement** em colcheias não pontuadas e ligadas de duas em duas. Há aí uma tentativa de notar de forma precisa a transição entre os dois diferentes caracteres: as figuras pontuadas articuladas dos compassos 13, 14 e 15 que dão lugar, no compasso 16 a uma única figura pontuada ligada, sucedida por um par de colcheias ligadas, onde se acham as indicações **doux e gracieusement**.

Acreditamos que todas estas indicações se referem à dureza da articulação, e que o **piqué** francês seria correspondente ao **spiccato** italiano. **Détaché** por outro lado corresponde a **staccato** sem implicar necessariamente uma articulação mais incisiva. Notamos ainda o fato de, neste último exemplo, achar-se a associação entre **un peu plus fort e piqué et détaché** por um lado, e **doux e gracieusement** por outro, além da oposição entre ritmos pontuados articulados e colcheias ligadas de duas em duas.

Em Hotteterre, na **Allemande, La Cascade de St. Cloud**, que é o primeiro movimento da terceira suite do **Premier Livre de Pieces** (1708), encontramos a expressão **piqué** no início da peça (Figura 61).



Figura 61: **Allemande. La Cascade de St. Cloud**, da suite 3 do **Premier Livre de Pieces** (1708) de Jacques Hotteterre (fragmento).

Não fica entretanto claro, se a indicação **piqué** afeta apenas a articulação das colcheias que se movem por saltos em arpejos ou afeta também a desigualdade das semicolcheias que se movem por grau conjunto. De qualquer modo encontramos em **L'Art de Preluder** (1719) do mesmo autor, a expressão **piqué** referindo-se a colcheias sobre as quais também se acham pontos, indicando **croches egales**.

Em resumo, toda a evidência parece confirmar que a indicação **piqué** não tem relação com a igualdade ou desigualdade das notas, sendo utilizada por Pierre Philidor em figuras pontuadas e por Hotteterre em colcheias iguais.

Examinamos acima dois aspectos diferentes da articulação, relativos ao repertório de nosso campo de pesquisa. O primeiro deles diz respeito ao uso de ligaduras no sentido que somente a primeira nota encontrada sob as mesmas deva ser articulada. Neste caso, normalmente, é excluída a execução **inègal** das notas ligadas, a não ser em circunstâncias especiais nas quais esta desigualdade é expressamente indicada, como pudemos encontrar em algumas peças de Hotteterre exemplificadas acima.

O segundo aspecto diz respeito ao uso do par de sílabas iâmbico **turú**, relacionado à execução das notas de forma ritmicamente desigual, ainda que na notação estejam escritas iguais. Esta prática afeta as notas de movimento mais rápido da peça, sejam elas semínimas, colcheias ou semicolcheias, no caso destas se moverem predominantemente por graus conjuntos, admitindo-se ainda neste caso a ocorrência de saltos não sucessivos, especialmente os de terça. A prática desta execução **inègal** era tão generalizada a ponto dos compositores considerarem necessária a advertência **notes égales**, no caso de pretenderem a execução das mesmas conforme a notação, a não ser em notas repetidas e em figurações por saltos, como em arpejos. Outra forma de notação para **notes égales** era a colocação de pontos sobre as notas, não significando necessariamente **staccato**. A execução **staccato** era indicada pela expressão **detaché** e, no caso de se pretender uma articulação mais incisiva, por **piqué**.



4.5 - FIGURAÇÃO MELÓDICA

Tratando-se do estudo da figuração melódica no repertório de nosso campo de pesquisa, há que se considerar dois aspectos distintos. Em primeiro lugar podemos abordar a figuração melódica de um ponto de vista puramente musical, desconsiderando-se as diferenças timbrísticas existentes entre as notas na flauta transversal barroca, conforme visto anteriormente, e privilegiando a construção musical em termos de intervalos melódicos.

Um segundo aspecto é o estudo do uso intencional de determinadas notas em determinados contextos musicais, em virtude mesmo de suas características timbrísticas. Esta abordagem é a nosso ver indispensável, uma vez que só ela permite atingir a especificidade da escrita melódica para a flauta transversal barroca no contexto de seu repertório inicial, ou seja, música francesa do início do século XVIII.

No que se refere a esta idiomática instrumental, a tonalidade é o fator determinante do uso das notas, mais que a tessitura. É por este motivo que existe, no conjunto do repertório pesquisado, a preponderância de tonalidades próximas de Ré maior, como visto anteriormente. As notas da escala de Ré maior, em toda a extensão da flauta, apresentam uma sonoridade mais brilhante, sendo executadas com dedilhados diretos. As demais notas, excetuando-se o mi bemol, especialmente no âmbito da primeira oitava da flauta, apresentam uma sonoridade velada, em virtude de serem produzidas por meio de dedilhados cruzados. Assim, o fá natural é produzido como um fá sustenido abaixado; o dó natural, como um dó sustenido abaixado, por exemplo.

Pelas razões expostas vamos encontrar uma utilização mais diferenciada das notas nas peças escritas em tonalidades mais afastadas do centro tonal de Ré maior. No entanto, mesmo em peças escritas na tonalidade de Ré maior podemos encontrar, em virtude de modulação episódica, até mesmo o emprego do semitom diatônico mi sustenido - fá sustenido, que é estruturalmente na flauta transversal barroca um semitom cromático, uma vez que o mi sustenido é produzido como um fá sustenido abaixado.



Desta forma, selecionamos para este trabalho três suites em tonalidades diferentes e escritas por compositores diferentes:

- Michel de La Barre - Suite em Ré maior (Suite1) do **Pieces pour la Flute Traversiere** (1702),
- Jaques Hotteterre - Suite em dó menor (Suite 2) do **Deuxième Livre de Pieces** (1715),
- Pierre Danican Philidor - Suite em ré menor (Suite 3) da **Premier Oeuvre** (1717).

As suites de La Barre e de Hotteterre são escritas para flauta e baixo contínuo, enquanto a suite de Pierre Philidor é escrita para duas flautas (sem baixo). Neste último caso as duas partes instrumentais têm papel solista, havendo freqüentemente cruzamento de vozes.

A primeira suite das **Pieces pour la Flute Traversiere** (1702) de Michel de La Barre é bastante longa, sendo constituída por oito movimentos, que analisaremos individualmente a seguir.

Como primeiro movimento temos um **Prelude** (Figura 62) escrito no caráter de uma **Ouverture**, no compasso 2/2, e com ritmos de semínima pontuada seguida de colcheia, ou de semínima prolongada de uma semicolcheia e seguida de três semicolcheias. Note-se que aqui La Barre escreve este último ritmo tal como o descrevemos e não de outra forma, usual na época, que seria uma semínima pontuada seguida de três semicolcheias.

Nas figurações descritas acima as três semicolcheias consecutivas, que estão ligadas, movem-se por graus conjuntos. No caso das semínimas pontuadas seguidas de colcheias, as colcheias são notas de troca (pertencendo à harmonia ou não), ou simplesmente antecipações da nota seguinte. Este padrão aplica-se até o compasso 7, no qual encontramos uma cadência na dominante.

No compasso 9 vamos encontrar, pela primeira vez, uma figuração de quatro colcheias consecutivas que se movem por graus conjuntos descendentes. Esta mesma figuração também encontraremos nos compassos 14 e 21. Estas



Gravement.

PRELUDE.

BASSE-CONTINUE.

Figura 62: Prelude (Gravement) da suite 1 de *Pièces pour la Flute Traversiere* (1702) de Michel de La Barre.

colcheias, segundo as instruções dadas por Hotteterre, devem ser executadas **inègales** e, conseqüentemente, as figuras de semínima pontuada e colcheia devem ser executadas "super-pontuadas" (**overdotted**), de tal forma que a colcheia não acentuada seja mais curta.

Temos uma cadência na tônica relativa no compasso 11, e uma cadência na tônica nos compassos 18 e 25. A seção entre os compassos 20 e 26 é uma repetição literal da compreendida entre os compassos 13 e 19, no sentido de reforçar, pela repetição, a cadência final na tônica. Como preparação para estas cadências surge uma nova figuração de três colcheias repetidas na dominante (lá) que saltam para a tônica (ré) uma quarta acima no compasso seguinte.

Encontramos com grande freqüência trilos indicados sobre notas com alteração ascendente, como o fá sustenido (compassos 1, 4, 12 e 19), dó sustenido (compassos 3, 11, 15 e 22), sol sustenido (compasso 6) e lá sustenido (compasso 10). Em todos estes casos estas notas são a terça do acorde subjacente, de modo que o trilo indicado não é mais que a multiplicação de uma apoiatura de quarta implícita na execução do trilo. Note-se ainda que nestas circunstâncias vamos encontrar as notas não pertencentes à escala de Ré maior, introduzidas em modulações episódicas. No caso do sol sustenido e do lá sustenido, a apoiatura do trilo tem ainda por função a de induzir o ouvinte a crer que o trilo esteja sendo executado com o intervalo correto, o que não é possível tecnicamente na flauta transversal barroca conforme vimos na seção referente aos dedilhados da mesma.

Neste movimento, no âmbito de cada frase musical, temos predominantemente graus conjuntos ou saltos de terça, excetuando-se alguns poucos saltos de quarta ou mesmo maiores.

A **Allemande** que se segue (Figuras 63 e 64) está escrita no compasso 4/4, com figurações de semicolcheias que se movem predominantemente por graus conjuntos, e colcheias que se movem predominantemente por saltos. Desta forma, nesta peça as colcheias devem ser executadas iguais e as semicolcheias **inègales**, excetuando-se a figuração em arpejo descendente no primeiro



compasso e as figuras rítmicas de uma colcheia seguida por duas semicolcheias que ocorrem a partir do décimo compasso, na segunda parte.

ALLEMANDE. *l'Angelique.*

BASSE-CONTINUE.

Figura 63: **Allemande, l'Angelique.** da suite 1 de **Pièces pour la Flute Traversiere** (1702) de Michel de La Barre (continua na Figura 64).

Notamos que esta peça é composta de forma bastante livre uma vez que cada seção apresenta figurações melódicas diversas. Assim, a figuração de semicolcheias em arpejo descendente encontrada no primeiro compasso, não é retomada no início da segunda parte. Também nos compassos 14 e 15 encontramos um motivo constituído por uma anacruse de duas semicolcheias repetidas, seguidas de uma figura ornamental em fusas no tempo seguinte. Este motivo é logo abandonado. É somente a partir do compasso 16 que podemos

encontrar uma utilização mais persistente de um mesmo motivo, constituído por um movimento de duas semicolcheias em bordadura seguido de um salto descendente de grande extensão em colcheias. Notamos aí um movimento em oitavas paralelas entre a parte da flauta e o baixo, que é obviamente intencional, uma vez que ocorre seis vezes.



Figura 64: **Allemande, l'Angelique.** (continuação da Figura 63).

Notamos ainda o fato de La Barre não ter indicado a execução de trilos sobre o sol sustenido no compasso 6, sobre o dó sustenido nos compassos 3 e 9, e sobre o lá sustenido no compasso 11; embora normalmente nestas circunstâncias fossem executados, segundo instruções de Hotteterre. Uma

omissão gráfica é o fato da ligadura sobre as fusas estar indicada apenas uma vez no baixo e nenhuma vez na parte da flauta (compassos 13 e 14).

Um aspecto interessante do ponto de vista harmônico e melódico nesta peça, é o emprego episódico da tonalidade de lá menor no final da primeira seção (compassos 6 e 7) que cadencia na dominante, como é usual. Note-se que o dó natural é introduzido após um salto de oitava para o mi 5 que é a nota mais aguda empregada nas suítes de nosso campo de pesquisa. Neste caso o timbre mais escuro e velado do dó natural agudo contribui para reforçar o **affetto** da harmonia menor.

O terceiro movimento desta suite é a peça intitulada **Le Badin** (Figuras 65 e 66) que, como o próprio título indica, tem um caráter bastante leve e despretensioso, sendo constituída de duas seções com repetição ornamentada da última frase da segunda seção, como **petite reprise**.

Seu ritmo ternário, com movimento melódico predominante de semínimas por graus conjuntos em compasso 6/4, leva à execução de notas iguais. A regularidade deste movimento é quebrada apenas por figurações de semínima pontuada e colcheia encontradas nas cadências dos compassos 7, 12, 23 e 27, bem como por um breve episódio onde se encontra movimento de semínimas por saltos (compassos 13 a 16). Note-se que aí não estão indicadas as ligaduras e os trilos encontrados no restante da peça.

Nos compassos 18, 19 e 20 encontramos o efeito de eco em repetições literais de motivos, acompanhadas das indicações dinâmicas **fort** e **doux**. A **petite reprise** ornamentada também apresenta a indicação **doux**, sendo neste sentido um eco da última frase, modificada pela ornamentação.



LE BADIN.

BASSE-CONTINUE.

5

10

15

doux.

Figura 65: **Le Badin** da suite 1 de **Pièces pour la Flute Traversiere** (1702) de Michel de La Barre (continua na Figura 66).

A peça seguinte, **L'Espanol** (Figuras 67 e 68), é um **rondeau** no qual o refrão é executado na última vez com ornamentação escrita. A própria estrutura rítmica da primeira frase com seu ritmo acéfalo seguido de duas notas repetidas tanto no baixo quanto na parte da flauta, sugere um andamento e um caráter mais vivos, contrastantes com os do movimento anterior. Nesta peça encontramos ligaduras apenas na versão ornamentada do refrão, em sua última apresentação.

O ritmo da frase inicial (refrão) mencionado acima, resulta em uma transição brusca para o primeiro bem como para o segundo **couplets**, cujo

Figura 66: **Le Badin**. (continuação da Figura 65).

caráter é semelhante ao do refrão, a julgar pelo movimento constante em semínimas que se movem predominantemente por graus conjuntos (compassos 7 a 15, e 21 a 27, respectivamente). Note-se ainda que o refrão é constituído por uma frase de seis compassos enquanto o primeiro **couplet** tem oito e o segundo seis, como o refrão.

O terceiro **couplet**, escrito predominantemente em colcheias que se movem por graus conjuntos e portanto **inègales**, tem oito compassos como o primeiro, e conduz imediatamente à reexposição ornamentada do refrão, com figurações de colcheias ligadas duas a duas e **double cadences** (trilos com terminação).

L'ESPAGNOL.

BASSE-CONTINUE.

Figura 67: L'Espagnol. da suite 1 de *Pièces pour la Flute Traversiere* (1702) de Michel de La Barre (continua na Figura 68).

Neste movimento encontramos apenas o sol sustenido e o lá sustenido como notas estranhas à tonalidade de Ré maior, e isto em circunstâncias em que estas notas não recebem ênfase alguma, por serem valores rítmicos curtos.

Figura 68: **L'Espagnol**. (continuação da Figura 67).

O movimento seguinte intitulado **La Chevy**, é uma **Gavotte en Rondeau**, com dois **couplets** e reexposição literal (não variada) do refrão (Figuras 69 e 70).

O refrão é constituído por duas frases de quatro compassos cada, que diferem apenas na terminação, concluindo a primeira na dominante e a segunda na tônica. Os dois **couplets** tem a mesma estrutura rítmica, sendo constituídos também por duas frases de quatro compassos cada. Note-se que o primeiro **couplet** conclui cadenciando na dominante em terminação feminina (compasso 16), enquanto o segundo conclui com uma cadência imperfeita, também na dominante.

Em todo o movimento as semínimas movem-se predominantemente por saltos, enquanto as colcheias se movem por graus conjuntos, geralmente em

LA CHEVRY *Gavotte.*

BASSE-CONTINUE.

Figura 69: **La Chevy Gavotte**, da suite 1 de **Pièces pour la Flute Traversiere** (1702) de Michel de La Barre (continua na Figura 70).

número de duas, o que evita a prática de **croches inègales** a não ser nos compassos 15 e talvez 31.

A simplicidade estrutural e a feição marcante de seu ritmo em 2/2 conferem a esta **Gavotte** um caráter vivo e jovial. As modulações episódicas para a subdominante relativa, para a dominante e para a tônica relativa, são pouco enfatizadas, de forma que as notas estranhas à tonalidade de Ré maior são breves e não adquirem importância especial.

[illegible]

Figura 70: La Chevy (continuação da Figura 69).

A peça seguinte, **La Coquette** (Figura 71), tem um caráter pastoral em razão de seus ritmos de semínima e colcheia ou de três colcheias em compasso de 6/8, e movimento predominante de graus conjuntos. Note-se que em todos os grupos de três colcheias está indicada uma ligadura sobre as duas primeiras, inclusive na parte do baixo. Também notamos com frequência movimento paralelo em décimas entre a parte da flauta e o baixo (compassos 3, 9, 10, 11, 12 e 16).

No final das duas seções da peça encontramos o ritmo colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia, que ainda é repetido no final em uma **petite reprise** de apenas dois compassos, sobre a qual acha-se a indicação dinâmica **doux**.

LA COQUETTE.

BASSE-CONTINUE.

doux. Z O

Figura 71: **La Coquette** da suite 1 de **Pièces pour la Flute Traversiere** (1702) de Michel de La Barre.

ALLEMANDE. *La Magdelon.*

BASSE-CONTINUE.

Figura 72: Allemande, La Magdelon da suite 1 de *Pieces pour la Flute Traversiere* (1702) de Michel de La Barre (continua na Figura 73).



Figura 73: **Allemande, La Magdelon**. (continuação da Figura 72).

A **Allemande, La Magdelon** (Figuras 72 e 73), embora escrita no compasso C barrado, é uma **allemande** típica, em quatro tempos, com figurações de semicolcheias que se movem por graus conjuntos e colcheias que se movimentam por saltos, especialmente na parte do baixo. Portanto, nesta peça as colcheias são iguais e as semicolcheias **inègales**.

O caráter e o andamento, assim, não diferem dos da **Allemande, L'Angelique**, que é o segundo movimento desta mesma suite. Apenas na presente peça encontramos saltos mais extensos dados pelas colcheias, como nos compassos 3, 4 e 11. Também vamos encontrar seqüências mais longas de semicolcheias em movimento por graus conjuntos na mesma direção, como nos compassos 15 e 18. Note-se que os últimos quatro compassos são uma repetição literal dos quatro compassos anteriores, como uma **petite reprise**. Estes tipos de figuração conferem a esta peça um caráter mais movido do que o da **Allemande, L'Angelique**, conduzindo a um andamento possivelmente mais rápido. Também na presente peça não encontramos nenhum esforço especial de modulação, não havendo nenhuma nota estranha à tonalidade de Ré maior enfatizada por suas circunstâncias.

Cumpre-nos notar ainda que é freqüente o uso de trilos na segunda semicolcheia de uma figuração de três, ou na terceira semicolcheia de uma figuração de quatro, o que contribui para realçar o caráter movido da peça.

LANGLOISE *Gigue*.

BASSE-CONTINUE.

10

15

20

doux. fort. doux. fort.

Figura 74: Langloise Gigue da suite 1 de *Pieces pour la Flute Traversiere* (1702) de Michel de La Barre (continua na Figura 75).



Figura 77: **Langloise Gigue** (continuação da Figura 76).

O último movimento desta suite, **Langloise Gigue**, por seu motivo inicial em que predominam colcheias iguais, aproxima-se mais da **giga** italiana do que da **gigue** francesa, que freqüentemente apresenta ritmos pontuados. Seu aspecto mais notável, no entanto, é a presença de **double cadences** e de figurações de semicolcheias com uma articulação bastante peculiar, nos compassos 4, 5 e 6. Nestas figurações, das quatro semicolcheias presentes, as três primeiras são ligadas, sendo a segunda delas uma bordadura. A quarta semicolcheia é ligada à colcheia que se segue, como um **coulement** escrito por extenso.

Na segunda parte da peça temos, no compasso 15, um dó natural agudo que coincide com o ponto culminante da frase em curso, após uma passagem em eco. A passagem em eco recebe a indicação dinâmica **doux** enquanto a progressão ascendente conduzindo ao dó natural recebe a indicação **fort** (compassos 13, 14 e 15).

Uma sequência semelhante de motivos de um compasso repetidos em eco (**doux**) conduz à cadência final, seguida de passagens virtuosísticas de **double**

cadences preparadas por duas semicolcheias, que o baixo executa em movimento paralelo com a parte da flauta (compasso 22).

Considerando-se a suite acima como um todo, podemos notar uma seqüência de movimentos pouco usual, pelo fato de encontrarmos na mesma duas **Allemandes**, e também vários movimentos de caráter semelhante como **Le Badin**, **L'Espagnol** e **La Coquette**. Podemos notar ainda a ausência da **Courante** e da **Sarabande**, características das suites francesas para teclado. De qualquer forma o **Prelude** inicial, seguido de uma **Allemande**, bem como a finalização com uma **Gigue**, seguem o padrão esperado de uma suite francesa.

A **Deuxième Suite do Deuxième Livre de Pieces** de Jaques Hotteterre, le Romain (1715), foi composta na tonalidade de dó menor, que é pouco usual no repertório inicial da flauta transversal. Note-se que estão indicados na armadura de clave apenas o si bemol e o mi bemol, sendo que o lá bemol é tratado como uma alteração ocorrente, de acordo com a prática da época.

A escolha desta tonalidade, que na flauta transversal barroca implica no emprego freqüente de sons velados produzidos por dedilhados cruzados (dó natural, fá natural, lá bemol e si bemol), determina o caráter algo sombrio predominante nesta suite. Podemos notar que, dos oito movimentos que a suite contém, apenas a segunda seção do **Prelude**, com a indicação de tempo **Vivement**, e a **Gigue** final, tem caráter e andamento mais movidos, sendo que nos demais movimentos, de andamento lento ou moderado, predomina um caráter melancólico.

O primeiro movimento, intitulado **Prelude** (Figuras 76 e 77), é composto por duas seções distintas. A primeira, em compasso 2/2, apresenta a indicação de tempo **lentement** e nela predominam figuras de semínimas pontuadas e colcheias, ocorrendo retardos que resultam em suspensões de segunda e de quarta. Estes retardos são realizados pelo baixo por meio de notas longas, e na parte da flauta por figuras pontuadas com notas repetidas.



Deuxième Suite. *Prelude.* *lentement.*

5 10 15 20 25 30 35 40 45

Tournez vite.

Figura 76: **Prelude da Deuxième Suite do Deuxième Livre de Pieces** (1715) de Jacques Hotteterre (continua na Figura 77).

The musical score for Figure 77 is a Prelude, continuing from Figure 78. It is written for two staves. The first system (measures 50-55) features a complex melodic line with many ornaments, including double grace notes (coulements doubles) and half-cadences (demi cadences appuiées). The second system (measures 55-60) continues the melodic development. The third system (measures 60-65) shows a more rhythmic passage. The fourth system (measures 65-70) is marked 'lentement.' (ad libitum) and features a slower, more melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Figura 77: **Prelude** (continuação da Figura 78).

Esta primeira seção apresenta ainda uma grande quantidade e variedade de ornamentos indicados, como **coulements doubles**, **demi cadences appuiées**, **accents** e **double cadence coupée**, além dos **tremblements**. Os **coulements doubles** ocorrem em notas veladas, como o fá natural (compassos 2 e 18), o dó natural (compasso 10) e o lá bemol (compasso 16). Também as **demi cadences appuiées** ocorrem sobre notas veladas, como o si bemol (compasso 14) e o fá natural (compasso 20). E enquanto a parte da flauta permanece sempre em uma tessitura mais grave, o baixo frequentemente toca em uma região bastante aguda, no registro do tenor (compassos 4 a 7, 15 a 18 e 22 a 24).

A segunda seção, em compasso 4/4, apresenta a indicação de tempo **Vivement**. A julgar pelo conteúdo musical de cada uma das seções, a passagem

de uma para a outra não implica necessariamente em mudança de tempo uma vez que já a mudança de figuração leva, automaticamente, à mudança de caráter indicada. Nesta segunda seção a fórmula de compasso 4/4 e a presença de figurações com semicolcheias determinam a execução de **croches égaies** e semicolcheias desiguais nas seqüências mais longas (compassos 43, e 50 a 55).

Esta seção está estruturada como um **fugato** a duas partes com contraponto inversível. O primeiro sujeito é exposto pela flauta nos compassos 26 a 32, e o segundo sujeito é apresentado pelo baixo nos compassos 27 a 32. O início do primeiro sujeito apresenta movimento ascendente de colcheias por graus conjuntos, e no segundo sujeito as colcheias movem-se predominantemente por saltos. No compasso 32 inicia-se uma nova exposição em que o primeiro sujeito é apresentado pelo baixo e o segundo pela parte da flauta, conduzindo a uma modulação para a dominante, com cadência no compasso 39.

Encontramos exposições deste contraponto inversível nas tonalidades da dominante (compasso 39) e da tônica relativa (compasso 47), mas a seção final, que tem o papel de reexposição, é composta livremente, não apresentando de forma rigorosa nenhum dos dois sujeitos (compassos 57 a 63), embora utilize motivos de ambos. Apenas uma breve **coda** (compassos 63 a 65) vai reintroduzir de forma fragmentária o primeiro sujeito na parte da flauta, imitado em **stretto** pelo baixo. No penúltimo compasso encontramos a indicação **lentement**, aí significando que se deve executar um ralentando particularmente pronunciado na cadência final.

De modo geral podemos dizer que este **prelude** tem a forma de uma abertura francesa, embora a segunda seção, em compasso quaternário, não seja muito característica deste tipo de composição.



Figura 78: **Allemande** da **Deuxième Suite** do **Deuxième Livre de Pièces** (1715) de Jacques Hotteterre.

O segundo movimento da presente suite, **Allemande** (Figura 78), apresenta a indicação de andamento e de caráter **tendrement**, significando que o andamento da peça deve ser moderado e seu caráter terno. No âmbito de cada frase musical predomina o movimento por graus conjuntos em colcheias e semicolcheias, com uma grande quantidade de ornamentos indicados

especialmente sobre as notas alteradas. Devemos notar inicialmente a força expressiva dos saltos descendentes de sétima diminuta no compasso 2, e de quinta diminuta no compasso 7. Devemos notar também a grande frequência com que ocorrem **port de voix** nas seqüências ascendentes, tanto em notas acentuadas quanto não acentuadas, como nos compassos 11, 17, 18 e 20. Todas estas características conduzem a um tempo mais lento do que o costumeiro para uma **Allemande** típica.

Apesar do seu caráter geral **cantabile** e terno, esta **Allemande** apresenta algumas asperezas em termos de linguagem harmônica, como o acorde de segunda e quarta aumentada no compasso 16, introduzindo bruscamente uma modulação para a tonalidade da subdominante, e especialmente o acorde de quinta aumentada e nona no compasso 20, que é um acorde de dominante superposto à terça da tônica no baixo. Este procedimento é chamado por Rameau em seu Tratado de Harmonia de **supposition** (no sentido de superposição) (Rameau, 1971:418 a 420).

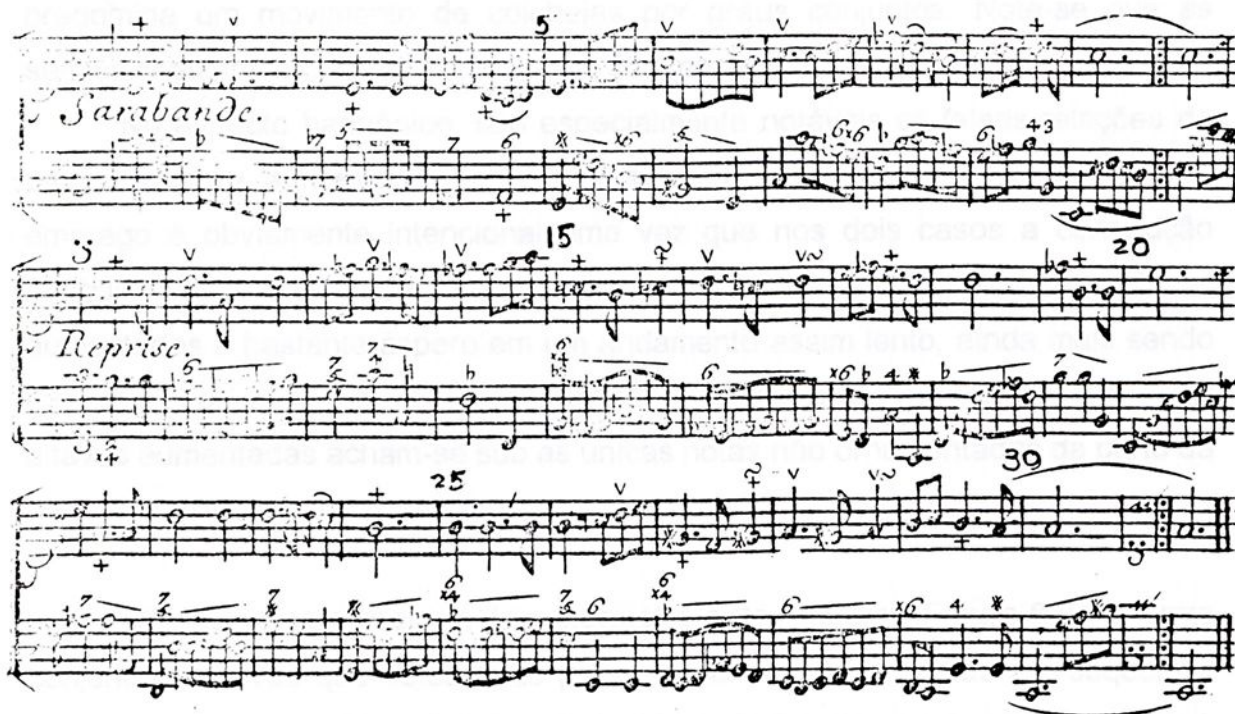


Figura 79: **Sarabande da Deuxième Suite do Deuxième Livre de Pièces** (1715) de Jacques Hotteterre.

Esta **Sarabande** (Figura 79), a julgar pela grande quantidade de movimento melódico em colcheias tanto na parte da flauta quanto no baixo, deve ser executada em andamento bastante lento, ainda mais por ser antecedida por uma **Allemande** em andamento moderado.

Nestas circunstâncias torna-se enfático o uso de **tremblements** de semitom sobre notas longas, bem como de **battements** que sucedem os **port de voix**, também em intervalos de semitom.

No que diz respeito ao aspecto rítmico, é de se notar a regularidade com que ocorre hemíola nos compassos 4 e 5, 8 e 9, 12 e 13, 16 e 17, 28 e 29. Isto significa que, nestes casos, a cada dois compassos encontramos três células de acentuação binária no lugar de duas de acentuação ternária.

A presença de semínimas, semínimas pontuadas e mínimas no baixo, leva à execução de **croches inégaux**, contrariando a norma de execução de colcheias iguais nas **Sarabandes** em que o baixo consiste apenas de colcheias, contida em **L'Art de Preluder** (1719), ainda mais considerando-se que nesta peça predomina um movimento de colcheias por graus conjuntos. Note-se que as semicolcheias nos compassos 4, 9 e 13 são meramente ornamentais.

No aspecto harmônico, são especialmente notáveis as falsas relações de oitava (oitavas aumentadas) que encontramos nos compassos 15 e 27. Seu emprego é obviamente intencional uma vez que nos dois casos a construção melódica e harmônica é exatamente a mesma. O efeito destas oitavas aumentadas é bastante áspero em um andamento assim lento, ainda mais sendo elas atingidas por salto de terça ascendente no baixo. Note-se ainda que estas oitavas aumentadas acham-se sob as únicas notas não ornamentadas da parte da flauta nos compassos em que ocorrem.

Abordaremos a seguir o **1er. Menuet** e o **2e. Menuet** (Figura 80) de forma conjunta, uma vez que estas duas peças devem ser executadas em seqüência imediata, com repetição do **1er. Menuet**. Esta forma de execução não está



Figura 80: 1er. e 2e. Menuet da *Deuxième Suite* do *Deuxième Livre de Pièces* (1715) de Jacques Hotteterre.

expressamente indicada no presente caso, mas é suficientemente usual para que Hotteterre a considerasse tacitamente implícita.

Em primeiro lugar observamos que os dois **Menuet** estão escritos na tonalidade de dó menor, sendo contrastantes apenas no tipo de figuração e conseqüentemente no caráter.

O primeiro **Menuet** apresenta na primeira seção duas frases de quatro compassos que diferem apenas nos dois compassos finais. Termina a primeira na dominante e a segunda na tônica. A segunda seção inicia com duas frases também de quatro compassos que conduzem a uma cadência na tônica relativa e conclui com a repetição literal das duas frases da primeira seção.

Neste primeiro **Menuet** as colcheias estão regularmente ligadas duas a duas na parte da flauta, mas esta forma de ligadura não está indicada no baixo, embora o mesmo, ou imite a figuração da flauta ou a antecipe nas passagens de transição (compassos 8, 16 e 24). Por este motivo acreditamos que também no baixo as colcheias devem ser executadas ligadas, duas a duas.

O segundo **Menuet** apresenta uma figuração predominante de três semínimas em que ocorre um salto entre a primeira e a segunda, seguida da repetição da mesma nota na terceira semínima. Note-se que as colcheias encontradas nos compassos 22 e 23 não estão ligadas, e também que neste segundo **Menuet** nenhuma frase é repetida literalmente, apesar da persistência do motivo inicial já mencionado, concluindo a primeira seção na tônica relativa e retornando a segunda seção à tônica por meio de uma cadência na subdominante (compassos 15 e 16). Quanto ao aspecto rítmico, notamos a ocorrência de hemiola em cadências, nos compassos 6 e 7, 14 e 15, 22 e 23.

Considerando-se o conjunto dos dois **Menuet** podemos dizer que são peças estruturalmente simples e despretensiosas, tanto no que diz respeito à figuração melódica quanto à construção harmônica. Correspondentemente, os ornamentos estão indicados em menor quantidade, parecendo apenas evitar uma simplicidade excessiva.

A **Gavotte** que se segue (Figura 81) traz a indicação de tempo e de caráter **tendrement**, de certa forma contrariando o tempo e caráter usuais para este tipo de peça que, assim como no caso da **Allemande** desta mesma suite, seriam mais movidos. Trata-se aqui de uma **Gavotte en Rondeau**, embora assim não o esteja indicado.



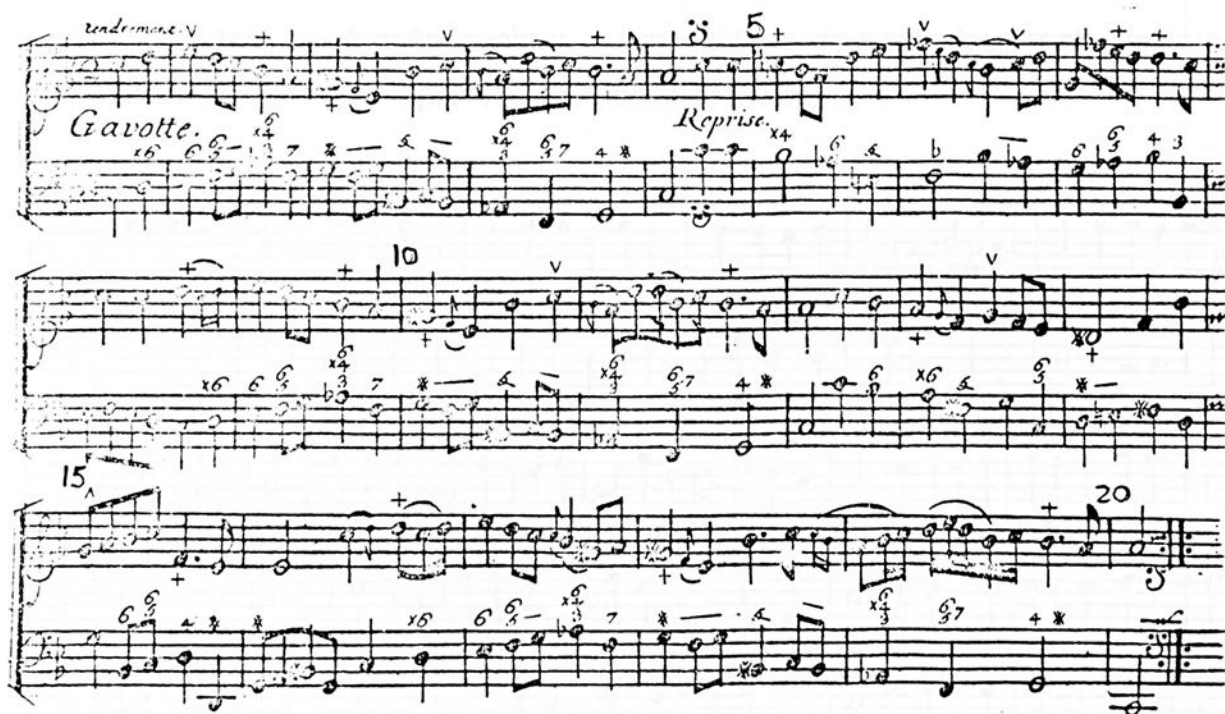


Figura 81: **Gavotte** da **Deuxième Suite** do **Deuxième Livre de Pièces** (1715) de Jacques Hotteterre.

A indicação **Reprise** no compasso 4 significa que o primeiro **couplet**, seguido de uma versão ornamentada do refrão, e ainda o segundo **couplet**, seguido de uma outra versão ainda mais ornamentada do refrão, são repetidos. Deste modo poderíamos esquematizar a forma desta peça da seguinte maneira: A - B - A' - C - A'' - B - A' - C - A''.

Ao examinarmos as duas versões ornamentadas do refrão encontramos algumas características notáveis na segunda versão (compassos 16 a 20). Em primeiro lugar, o si natural ligado ao ré no segundo tempo do compasso 17, que é uma nota estranha à harmonia do baixo contínuo e é atingida por salto de terça descendente. Também a figuração em semicolcheias e fusas no compasso 19 é notável por seu caráter virtuosístico, a julgar pelo tempo da **Gavotte** no compasso 2/2 e pelas ligaduras cuidadosamente indicadas, exigindo que aí o fá natural e o mi bemol sejam articulados.

Da mesma forma que nos **Menuet** que a antecedem, nesta **Gavotte** os ornamentos tem por função quebrar a simplicidade da peça decorrente de sua estrutura e de sua construção melódica despretensiosa.

Figura 82: **Rondeau** da **Deuxième Suite** do **Deuxième Livre de Pieces** (1715) de Jacques Hotteterre (continua na Figura 83).

O **Rondeau** subsequente (Figuras 82 e 83), que não traz nenhuma indicação de tempo, tem uma estrutura bastante semelhante à da **Gavotte** que o antecede. Também neste caso encontramos a indicação **Reprise** no início do primeiro **couplet**, mas apenas a última apresentação do refrão é ornamentada. Assim, sua forma poderia ser esquematizada como sendo A - B - A - C - A' - B - A - C - A'.



Figura 83: **Rondeau**. (continuação da Figura 82).

O refrão é composto por duas frases de cinco compassos quase idênticas, diferindo apenas na forma da cadência final. O baixo imita a parte da flauta de uma forma que não é rigorosamente canônica, isto é, com alteração dos intervalos melódicos. Nos dois **couplets** a composição é homofônica, ocorrendo movimento paralelo em décimas entre a parte da flauta e o baixo. Sua extensão é menor que a do refrão, sendo de apenas seis compassos.

Em sua última exposição o refrão apresenta a primeira frase ornamentada, seguida da segunda frase ornamentada de forma ainda mais elaborada. Nos dois casos encontramos o mesmo tipo de ornamentação, ou seja, escalas ligadas preenchendo o intervalo ascendente de sexta, e na segunda vez incluindo semicolcheias e **double cadences**.

Este movimento é bastante longo e repete enfaticamente a célula rítmico-melódica de quatro semínimas, sendo a primeira uma anacruse, seguida de três outras das quais as duas primeiras são ligadas. Este **moto** característico soa quase como um bordão, sendo talvez o aspecto mais notável desta peça.



Figura 84: **Gigue** da **Deuxième Suite** do **Deuxième Livre de Pièces** (1715) de Jacques Hotteterre (continua na Figura 85).

Nesta **Gigue** que finaliza a presente suite de Hotteterre (Figuras 86 e 87), o aspecto que nos chama a atenção inicialmente é o fato dela estar escrita em 9/8 e não em 6/8 ou 12/8 (ou ainda 6/4) como é usual neste tipo de peça.



Figura 85: **Gigue.** (continuação da Figura 84).

Evidentemente o compasso 9/8 implica em acentuação métrica ternária, mas nesta **Gigue** encontramos a todo momento construções melódicas e harmônicas que contrariam a regularidade desta presumida acentuação ternária. Por exemplo, o início da parte da flauta que é imitado pelo baixo dois tempos depois (compassos 1 e 2), é uma construção obviamente binária. Esta construção conduziria a um acento no terceiro tempo do segundo compasso e não no primeiro tempo do terceiro compasso. A própria construção harmônica da peça corrobora esta hipótese, uma vez que é no terceiro tempo do segundo compasso que encontramos a mudança de harmonia da dominante para a tônica.

Por outro lado a construção harmônica parece indicar acentos métricos no terceiro tempo relacionados às mudanças de harmonia, nos compassos 3, 4, 5, 6 e 7. Desta forma, admitindo nossa hipótese, teríamos ritmo binário nos dois primeiros compassos, sendo o primeiro tempo do primeiro compasso de certa forma excedente. A partir do terceiro tempo do segundo compasso teríamos ritmo

ternário antecipado de um tempo em relação às barras de compasso escritas. O último tempo do sétimo e oitavo compassos formariam uma unidade de ritmo quaternário.

A irregularidade de toda esta construção rítmica, associada à discrepância encontrada entre o ritmo da estrutura musical e o indicado pelas barras de compasso, parece-nos bastante intrigante, mas não chegamos a uma conclusão satisfatória acerca de seu significado.

A segunda seção da peça apresenta uma construção rítmica mais regular e não conflitante com as indicações gráficas de compasso, excetuando-se apenas os ritmos binários encontrados nos compassos 16 a 19, que podemos interpretar como hemiolia.

O fato desta **Gigue** achar-se escrita em 9/8 e apresentar irregularidades rítmicas, leva-nos a supor um andamento bastante vivo, cujo ímpeto é enfatizado, especialmente na primeira seção, pelo deslocamento ou supressão de acentos métricos.

Do ponto de vista melódico a construção da peça é característica de uma **Gigue**, com suas figurações de colcheias que se movem predominantemente por graus conjuntos de três em três. Encontramos também movimento por saltos ascendentes e descendentes nas colcheias, que não quebram, no entanto, a regularidade da ligadura sobre as duas primeiras de cada grupo de três.

Considerando-se o conjunto da **Deuxième Suite** do **Deuxième Livre de Pieces** de Hotteterre, podemos afirmar que a seqüência das peças é próxima de uma suite francesa típica. Constatamos apenas a ausência de **Courante** entre a **Allemande** e a **Sarabande**, e também a inclusão de não menos de três movimentos adicionais, antes da **Gigue**.

A **Troisième Suite** da **Premier Oeuvre** de Pierre Danican Philidor (1717), pertence a um gênero de composição que foi também cultivado por Michel de La Barre e por Jacques Hotteterre, le Romain. Este gênero é o da suite para dúo de



flautas transversais sem baixo contínuo. Este tipo de composição, para cuja execução não é exigido sequer o concurso de instrumento harmônico como a teorba ou o cravo, e nem de um instrumento melódico no registro do baixo como a viola da gamba, é camerístico por excelência e adaptado ao gosto e às necessidades dos músicos amadores pertencentes à aristocracia ou à alta burguesia, que eventualmente não podiam contar com a colaboração dos executantes de baixo contínuo acima mencionados.

Apesar desta limitação no que diz respeito à instrumentação, estas peças não são menos elaboradas musicalmente do que as suites para flauta e baixo contínuo, estando no caso presente incluídas em uma mesma publicação juntamente com outras suites com baixo contínuo.

Esta terceira suite de Pierre Philidor é composta por quatro movimentos que obedecem, **grosso modo**, a seqüência característica da **sonata da chiesa** italiana, ou seja, lento - rápido - lento - rápido. Outro aspecto que aproxima esta suite da sonata italiana é o fato do segundo movimento (**Fugue**) ser essencialmente contrapontístico, como ocorre com as **sonate da chiesa** Op. V de Corelli que certamente eram então conhecidas na França, uma vez que são citadas por Hotteterre em **L'Art de Preluder** (Hotteterre, 1719: 57 a 60).

Também em relação ao uso da tonalidade, esta suite é bastante moderna uma vez que os movimentos lentos foram compostos na tonalidade de ré menor, enquanto os movimentos rápidos o foram na tonalidade de Ré maior.

O primeiro movimento desta suite, que traz a indicação de tempo **Lentement** (Figuras 86 e 87), é um prelúdio composto de forma imitativa, totalmente distinto da **Ouverture** francesa da qual se aproximavam os primeiros movimentos das suites abordadas anteriormente.

É especialmente notável o fato da peça iniciar na primeira flauta e sem acompanhamento, com um fá natural, que além de ser uma nota de sonoridade velada na flauta transversal barroca, é a terça (menor) da tonalidade da peça.



14

Troisième
Suite.

Lentement.

5

10

15

20

25

Figura 86: *Lentement* da *Troisième Suite* da *Premier Oeuvre* (1717) de Pierre Danican Philidor (continua na Figura 87).

Esta tonalidade de ré menor é definida por meio de um salto descendente de sétima diminuta na transição do primeiro para o segundo compasso, sendo que o dó sustenido aí é precedido de um *coulement*. A segunda flauta entra no terceiro compasso imitando a primeira em uníssono, tocando o mesmo fá natural, uma segunda menor acima do mi que a primeira flauta sustenta do terceiro para o quarto compassos. A ocorrência desta dissonância torna ainda mais especial o efeito deste fá natural. Este mesmo fá é ainda introduzido pela primeira flauta em movimento cromático descendente, após uma cesura expressamente indicada pelo compositor (compasso 6). As duas vozes são escritas quase no mesmo registro, sendo freqüente seu cruzamento.



Figura 87: **Lentement** (continuação da Figura 86).

Um outro aspecto que nos chama a atenção é a anacruse executada pela primeira flauta no final do quinto compasso, ligada ao sol no sexto compasso. Esta figuração, pela articulação indicada, aproxima-se do **port de voix double** executado pela segunda flauta no segundo tempo do quinto compasso. No entanto, diferencia-se dele pelo ritmo, uma vez que, de acordo com as instruções fornecidas por Hotteterre no **Avertissement** de seu **Premier Livre de Pieces** (1708), os **port de voix** devem ser executados no tempo e não antecipados. Assim não fosse, não teria sentido a diferença de notação encontrada neste caso.

A ocorrência de figuras pontuadas de semínimas e de colcheias superpostas conduzem à execução de duplo ponto nas semínimas pontuadas, como é exigido pela coerência musical nos compassos 11 e 12. Deste modo, as duas semicolcheias anacrúsicas encontradas nos compassos 5, 8, 10, 19 e 42, devem ser executadas como fusas.

A célula melódica inicial predomina até o compasso 25, havendo cadência na tônica no compasso 8, cadência na tônica relativa no compasso 15 e novamente cadência na tônica no compasso 22. Uma cadência em dó menor evitada no compasso 24, conduz a uma modulação para a subdominante relativa com cadência no compasso 29.

Entre os compassos 26 e 28 encontramos uma nova figuração rítmica e melódica de colcheias pontuadas e semicolcheias ligadas em movimento descendente. Neste caso, tanto a função tonal quanto a figuração melódica e a articulação indicada para a mesma sugerem um caráter menos tenso nesta seção. Note-se que apenas no compasso 29 a antecipação da nota final está ligada ao trilo que a precede na cadência.

No compasso 29 inicia-se uma seção modulante que conduz à dominante, com cadência no compasso 37. Uma nova figuração é aí introduzida, sendo utilizada primeiro de forma imitativa (compassos 29 a 31) e depois de forma homofônica, em terças paralelas, nos compassos 34 a 36. Nestas sequências encontramos movimento cromático descendente em que a alteração por sustenido acha-se cancelada por um bequadro e não por um bemol, como era então mais usual. Note-se que também encontramos cesuras indicadas para separar cada célula melódica destas sequências, havendo movimento cromático descendente ou simplesmente notas repetidas. No caso dos movimentos cromáticos descendentes, a cesura nestas circunstâncias é de certa forma remanescente da que encontramos no compasso 6.

No compasso 38 inicia-se uma recapitulação literal dos oito primeiros compassos, que deles difere apenas pela introdução de uma passagem paralela uma terça abaixo na segunda flauta que ocorre nos compassos 39 e 40. Note-se que o fá natural da segunda flauta no compasso 40 estabelece uma harmonia de



tônica e não de dominante, como a frase desacompanhada do início parecia sugerir.



Figura 88: **Fugue** da **Troisième Suite** da **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor (continua na Figura 89).

Esta **Fugue** está escrita no compasso 4/4 e nela as colcheias movem-se predominantemente por saltos, enquanto as semicolcheias se movem predominantemente por graus conjuntos, ligadas de duas em duas. Por todas estas razões as colcheias e semicolcheias aí devem ser executadas iguais. No caso deste último tipo de notas (semicolcheias), as ligaduras em pares trocaicos (forte - fraco) de certa forma impedem a execução desigual, que resultaria em pares iâmbicos (fraco - forte).



Figura 89: **Fugue** (continuação da Figura 88).

Note-se que apenas nos compassos 40 e 43 encontramos semicolcheias ligadas em pares iâmbicos.

Quanto à forma da peça, temos a exposição do tema pela primeira flauta, imitada pela segunda flauta em uníssono no terceiro compasso, seguida de passagem modulante que conduz a uma cadência na tonalidade da dominante no compasso 10.

No compasso 10 a primeira flauta introduz um tema secundário que é imitado à quinta superior pela segunda flauta. Esta passagem pode ser caracterizada como um divertimento que modula para a tonalidade da tônica relativa, ocorrendo cadência na dominante desta tonalidade no compasso 15.

No compasso 15 a segunda flauta expõe o tema inicial na tonalidade da tônica relativa, sendo imitada pela primeira flauta em uníssono no compasso 17. Esta segunda exposição conduz à cadência na tonalidade da tônica relativa no compasso 21.

Segue-se novo divertimento, utilizando o mesmo tema secundário do primeiro, desta vez modulando para a tonalidade da subdominante relativa, com cadência na dominante desta tonalidade no terceiro tempo do compasso 24.

A segunda flauta introduz um fragmento do tema no compasso 24, antecipando a exposição do mesmo na tonalidade da subdominante relativa pela primeira flauta no compasso 25, desta vez acompanhada por um contra-sujeito de construção livre. No compasso 27 há uma inversão do contraponto, achando-se o tema na segunda flauta e o contra-sujeito na primeira. Esta terceira exposição conduz à cadência na tonalidade da subdominante relativa no compasso 31.

Segue-se um terceiro divertimento que utiliza fragmentos do material temático dos divertimentos anteriores e também da primeira exposição do tema. Esta passagem leva à modulação para a tônica por meio de sua dominante. Note-se que o motivo do primeiro divertimento é reapresentado no compasso 35, com a alteração do intervalo de sexta ascendente para sétima, o que prepara a reexposição final do tema na tônica.

Em sua última exposição o tema ocorre na parte da segunda flauta e é acompanhado por um novo contra-sujeito que apresenta movimentos melódicos contrários aos do tema. Desta vez não há imitação, e esta exposição leva diretamente a uma coda de três compassos que é repetida literalmente. Devemos notar que apenas na coda encontramos ligaduras nas semicolcheias em pares iâmbicos.

Esta **Fugue**, embora apresente os aspectos formais básicos de uma fuga a duas vozes, não revela um tratamento contrapontístico rigoroso, como aliás é o caso de diversos segundos movimentos das **sonate da chiesa** italianas, sejam sonatas para instrumento solista ou sonatas em trio.

De qualquer forma este ocupa a posição de movimento rápido na seqüência típica da sonata italiana em quatro movimentos. Embora não haja



indicação de tempo para esta **Fugue**, a mesma sucede um movimento lento (**Lentement**) e antecede um **Rondeau**, cujo caráter implica em tempo moderado.

Sendo esta **Fugue** em movimento rápido, chama-nos a atenção a indicação de **flattements** em semínimas e semínimas ligadas a semicolcheias nos compassos 2, 4, 37, 38, 39, 41 e 42, uma vez que neste caso estas notas não são muito longas.



Figura 90: **Rondeau** da **Troisième Suite** da **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor (continua na Figura 91).

Este **Rondeau** (Figuras 90 e 91), terceiro movimento da presente suite, apresenta figurações de semínimas e colcheias que se movem

predominantemente por graus conjuntos, sendo as colcheias ligadas de duas em duas em quase sua totalidade.

Figura 91: **Rondeau** (continuação da Figura 90).

O refrão apresenta em todas as suas ocorrências um **battement** indicado sobre sua anacruse. Este ornamento também aparece em anacruses no segundo **couplet** (compasso 30) e no terceiro **couplet** (compasso 56, segunda flauta). Notamos ainda a indicação freqüente de **flattement** em mínimas, nos compassos 32, 40, 53, 58 e 60. Desta forma, a presença de grande número de ornamentos indicados sugere para esta peça um andamento moderado, apesar da simplicidade da figuração melódica encontrada.

O refrão é constituído por duas frases de quatro compassos que diferem apenas na terminação, embora ambas cadenciem na tônica. A fórmula cadencial

da segunda frase, entretanto, é mais conclusiva, introduzindo a subdominante antes da dominante no penúltimo compasso. Como aspectos melódicos importantes devemos ressaltar a insistência do **battement** sobre a nota fá, a ornamentação do salto descendente de sétima diminuta com um **port de voix** no si bemol e um **tremblement** no dó sustenido. Parece-nos que estes ornamentos têm por função enfatizar as qualidades expressivas do fá natural, em virtude de sua qualidade sonora e do salto descendente de sétima diminuta.

O primeiro **couplet**, abordando de forma imediata a tonalidade da tônica relativa, consiste em duas frases de tamanhos desiguais: a primeira frase de quatro compassos e a segunda de oito, em que uma cadência conclusiva é evitada duas vezes (compassos 16 e 18) com acordes na primeira inversão. Note-se ainda a hemiolia nos compassos 18 e 19.

O segundo **couplet** é construído inteiramente com material temático do refrão, sendo formado por três frases de quatro compassos cada. A primeira delas introduz a tonalidade da dominante relativa, enquanto a segunda e a terceira acham-se na tonalidade da dominante, diferindo apenas na fórmula cadencial. Note-se que neste **couplet** as anacruses atingem os tempos fortes subseqüentes por saltos de quarta ascendente, e não por segunda ascendente como no refrão. Devemos notar ainda as diferenças no uso do **battement**, comparando-se os compassos 1, 29 e 33. No primeiro caso o **battement** encontra-se na anacruse; no segundo, acha-se no segundo tempo do compasso que é ligado ao primeiro, e no terceiro encontramos-lo no primeiro tempo, o que ocorre novamente no compasso 37.

O terceiro **couplet** consiste de três frases de quatro compassos cada e também utiliza material temático do refrão. A primeira frase acha-se na tonalidade da subdominante enquanto a segunda cadencia na tônica relativa. A terceira afasta-se do material temático inicial e conclui na dominante por meio de uma **cadence imparfaite**, na nomenclatura de Hotteterre (Hotteterre, 1719: 47 e 48).

Apenas no início e no final da peça o refrão é repetido duas vezes. Entre o primeiro e o segundo **couplets** e entre o terceiro e o quarto, o refrão é executado



apenas uma vez. Deste modo, a forma desta peça poderia ser esquematizada como A - A - B - A - C - A - D - A - A.



Figura 92: **Chaconne** da **Troisième Suite** da **Premier Oeuvre** (1717) de Pierre Danican Philidor (continua nas Figuras 93, 94 e 95).

Esta **Chaconne** (Figuras 92 a 95) conclui a presente suite na tonalidade de Ré maior. Desta forma temos a alternância de um movimento lento em ré menor seguido de um movimento rápido em Ré maior e novamente um movimento lento em ré menor seguido de outro movimento rápido em Ré maior.

A presente **Chaconne** foge ao padrão mais usual para este tipo de peça pelo fato de estar escrita em compasso binário (2/2) e não em compasso ternário. Também no aspecto formal sua construção não é a mais típica de uma **Chaconne** uma vez que existe uma seção inicial recorrente como um refrão (compassos 1 a 9; compassos 9 a 17 com inversão de vozes entre as partes de primeira e

segunda flautas; compassos 63 a 71; compassos 87 a 95; e, finalmente, compassos 111 a 119, seguidos da inversão de vozes nos compassos 119 a 127).

Figura 93: **Chaconne** (continuação da Figura 92).

A recorrência destas duas frases iniciais de quatro compassos cada, concluindo a primeira delas na dominante e a segunda na tônica, caracterizaria este movimento como um **Rondeau**. No entanto, também a primeira seção contrastante, que seria neste caso o primeiro **couplet** (compassos 17 a 32), é reapresentada com inversão de vozes nos compassos 40 a 55. A segunda seção contrastante (compassos 32 a 40) também é reexposta com inversão de vozes nos compassos 55 a 63, e entre estas duas seções contrastantes acima mencionadas não há exposição do refrão.



Figura 94: **Chaconne** (continuação das Figuras 92 e 93).

Desta forma podemos concluir que não se trata aqui da forma de um **Rondeau** mas de uma forma mais complexa que podemos esquematizar como se segue:

A (compassos 1 a 9) - inversão de A (compassos 9 a 16) - B (compassos 17 a 32) - C (compassos 32 a 40) - inversão de B (compassos 40 a 55) - inversão de C (compassos 55 a 63) - A (compassos 63 a 71) - D (compassos 71 a 79) - E (compassos 79 a 83) - inversão de E (compassos 83 a 87) - A (compassos 87 a 95) - F (compassos 95 a 103) - G (103 a 111) - inversão de A (compassos 111 a 119) - A (compassos 119 a 127).

Também no aspecto harmônico este movimento não apresenta características típicas de uma **Chaconne** uma vez que as seções acima



Figura 95: **Chaconne** (continuação das Figuras 92 a 94).

relacionadas diferem umas das outras em sua progressão harmônica. Apenas a seção que denominamos G apresenta uma progressão harmônica típica de uma **Chaconne**, implicando em um baixo que se move regularmente por graus conjuntos descendentes da tônica para a dominante. Notamos que as seções D e E estão escritas na tonalidade de si menor (tônica relativa) sem que tivessem sido precedidas de passagem modulatória. Sabemos ser mais usual nas **Chaconnes** compostas no modo maior, a ocorrência de seções contrastantes compostas na tônica menor; havendo assim mudança de modo mas não de tonalidade.

Ainda dentro do aspecto formal devemos mencionar que a seção B apresenta modulação para a tonalidade da dominante, com cadência nos compassos 22 e 45. Além deste fato esta seção é constituída por dois períodos

irregulares em seu aspecto métrico, ou seja, de cinco e de dez compassos respectivamente. O primeiro deles modula para a tonalidade da dominante, conduzindo à cadência nesta tonalidade. O segundo parte da dominante e conduz novamente à tônica. Esta pequena digressão harmônica e a irregularidade métrica nela envolvida encontram-se também em **Chaconnes** e **Passacailles** de construção mais estrita.

Concluindo, podemos afirmar apenas que esta peça apresenta algumas características formais e estilísticas de uma **Chaconne** sem ater-se, no entanto, a seus aspectos mais estritos.

Considerando-se a seqüência de movimentos desta suite como um todo notamos, em primeiro lugar, que a mesma é composta por apenas quatro movimentos de andamento e caráter contrastantes: **Lentement**, **Fugue** (rápida), **Rondeau** (lento) e **Chaconne** (rápida). Esta seqüência de movimentos (lento - rápido - lento - rápido) é obviamente inspirada no modelo da **sonata da chiesa** italiana, afastando-se da suite instrumental francesa.

A diferença de caráter (**affetto**) entre os movimentos lentos e rápidos é enfatizada pela diferença de modo, com os movimentos lentos escritos na tonalidade de ré menor e os rápidos em Ré maior. Além da diferença implícita no uso dos modos maior e menor, há que se considerar neste caso o fato de que, na tonalidade de ré menor, faz-se uso de notas de sonoridade velada na flauta transversal barroca, como o fá natural, o si bemol e o dó natural. Assim, podemos afirmar que as próprias características estruturais deste instrumento reforçam o contraste existente entre os **affetti** próprios dos movimentos lentos, compostos em ré menor, e dos movimentos rápidos, compostos em Ré maior.

Não podemos deixar de notar também que os quatro movimentos tem a mesma tônica e concluem sempre com cadências finais nesta tônica (maior ou menor). Também notamos o uso da forma de **Rondeau** no terceiro movimento e, de modo não estrito, no quarto movimento (**Chaconne**). Estes dois aspectos são característicos da suite instrumental francesa e não da **sonata da chiesa** italiana.



5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas seções anteriores examinamos, sucessivamente, os antecedentes históricos e surgimento da flauta transversal barroca, sua técnica básica a partir dos tratados de Hotteterre, Corrette e Quantz, suas peculiaridades de afinação (que favorecem o uso de determinadas tonalidades em um determinado temperamento) e, finalmente, seu repertório inicial, constituído por obras de La Barre, Hotteterre e Philidor.

No que diz respeito a este repertório inicial analisamos seus aspectos idiomáticos básicos: tonalidade, ornamentação, articulação e a própria estrutura musical das peças, envolvendo figuração melódica e estrutura harmônica.

Esta trajetória permite-nos apontar alguns fatos mais genéricos à guisa de consideração final.

Em primeiro lugar podemos considerar como fato estabelecido a origem da flauta transversal cônica com uma chave e constituída de várias peças encaixadas (flauta transversal barroca) na França, durante a segunda metade do século XVII. O desenvolvimento deste instrumento bem como do oboé, da flauta doce e do fagote barrocos vêm sendo atribuídos à família Hotteterre, hipótese plausível uma vez que os Hotteterre eram fabricantes de instrumentos importantes e ativos naquele momento histórico.

No círculo musical da corte de Luís XIV a flauta transversal adquire importância crescente como instrumento de música de câmara, fato este documentado pelo grande número de obras publicadas por músicos da **Chambre du Roy** como Michel de La Barre, Jacques Hotteterre e vários membros da família Philidor (Anne, François e Pierre) a partir de 1702. No entanto, sabemos que a flauta transversal barroca já era conhecida e apreciada antes da publicação do seu primeiro repertório camerístico, sendo conhecidos Philibert e Descouteaux como primeiros executantes notáveis. Além disto, este instrumento foi utilizado no **ballet Le Triomphe de l'Amour** de Lulli em 1681, e aparece representado no



frontispício das **Pieces en Trio** de Marin Marais, publicadas em 1692, que no entanto tem instrumentação pouco definida, a julgar por seu título:

Pieces en Trio
Pour les Flutes, Violon, & Dessus de Viole

Devemos notar que o termo **Flute** então não se aplicava apenas à flauta transversal mas também à flauta doce que é representada, neste mesmo frontispício, assim como o oboé que não é sequer mencionado no título.

Assim, toda evidência indica que se passaram algumas poucas décadas entre o desenvolvimento da flauta transversal barroca e a publicação das **Pieces pour la Flute Traversiere** de Michel de La Barre em 1702, constituindo-se aí o marco inicial de seu repertório camerístico (No obituário de Descouteaux consta que ele tocava apenas **petits airs tendres**). No **Avertissement** desta publicação seu autor declara serem estas as primeiras peças publicadas expressamente para esse instrumento. Declara também a originalidade de seu caráter em relação às peças anteriormente consideradas adequadas à flauta transversal e seu intuito de estabelecer para a mesma um repertório próprio que explorasse suas possibilidades expressivas. La Barre diz ainda tomar como modelo as peças para viola da gamba de Marin Marais.

As coleções de peças publicadas posteriormente por Jacques Hotteterre e por Pierre Danican Philidor seguem a mesma linha proposta por La Barre. Estes três autores cultivam os mesmos gêneros musicais para a flauta transversal: a suite para flauta e baixo contínuo, a suite para duas flautas sem baixo e suites ou sonatas em trio para duas flautas e baixo contínuo.

As suites para flauta e baixo contínuo apresentam um grande número de movimentos que não seguem um padrão regular em sua seqüência. Notamos assim que as suites de **Pieces pour la flute traversiere** de La Barre (1702) apresentam todas mais que seis movimentos, incluindo duas **Allemandes**. Também as suites do **Premier livre de pieces** de Hotteterre (1708) apresentam grande número de movimentos, mas em sua segunda edição (1715), as suites

mais longas foram desmembradas em duas. Desta forma, encontramos nesta segunda edição uma seqüência de movimentos mais regular, iniciando com um **Prelude** seguido de **Allemande** ou então diretamente com **Allemande**. Em contrapartida, notamos que as suites do **Deuxieme livre de pieces** de La Barre (1710) contém no máximo quatro movimentos, na maior parte das vezes iniciando com uma **Allemande** e finalizando com uma **Gigue**. Nesta coleção, a nona suite traz o título **Sonate, L'Inconnuë** e tem apenas dois movimentos. No **Deuxieme livre de pieces** de Hotteterre (1715), a terceira e quarta suites também trazem o título **Sonate**, apresentando como penúltimo movimento um **Grave** que termina com cadência na dominante. Esta característica, principalmente, aproxima estas duas suites de Hotteterre do modelo da **sonata** italiana. Não encontramos movimentos com estas características nas outras suites, mas apenas nas **Sonates en Trio** publicadas por Hotteterre em 1712. Estas **Sonates en Trio** de inspiração nitidamente corelliana, apresentam todas quatro movimentos.

Em suma, nota-se uma tendência à redução do número de movimentos nas suites de La Barre e Hotteterre publicadas em 1710 e 1715, respectivamente, em relação às editadas anteriormente (1702 e 1708, respectivamente). Além deste fato, também a maior regularidade na seqüência dos movimentos sugere uma aproximação ao modelo da **sonata** italiana. O número e seqüência dos movimentos nas suites de Pierre Danican Philidor (1717 e 1718) confirmam esta tendência.

No conjunto das suites de nosso campo de pesquisa, encontramos freqüentemente **Allemandes**, **Sarabandes** e **Gigues**, mas raramente **Courantes**. Quase todas as suites incluem ainda movimentos na forma **Rondeau**. Estes últimos tem geralmente um caráter mais leve e são menos elaborados do ponto de vista da construção musical.

As suites para duas flautas sem baixo de La Barre, Hotteterre e Philidor, são construídas da mesma forma que as suites para flauta e baixo contínuo no que diz respeito à seqüência dos movimentos. As duas partes de flauta são igualmente elaboradas na figuração e na tessitura, havendo freqüente cruzamento das vozes.

Abordando este repertório inicial da flauta transversal barroca podemos notar que o mesmo apresenta características idiomáticas próprias, associadas às possibilidades técnicas e à própria estrutura do instrumento.

→ Em primeiro lugar devemos mencionar o emprego mais freqüente das tonalidades de Ré maior, Sol maior, mi menor e si menor. O uso destas tonalidades evidentemente está relacionado à tonalidade da escala diatônica natural do instrumento que é Ré maior. Assim as peças compostas naquelas tonalidades apresentam uma predominância de sons pertencentes à escala natural que, sendo emitidos por dedilhados diretos, têm uma sonoridade mais forte e um timbre mais rico em harmônicos, além de propiciarem maior facilidade de execução. Devemos notar ainda que a tonalidade de Fá maior é evitada em virtude de ter, como primeiro, quarto e quinto graus, fá natural, si bemol e dó natural, respectivamente. Estas notas, especialmente o fá natural, têm sonoridade fraca e timbre pobre em harmônicos, além de afinação incerta, necessitando correção na embocadura.

A introdução de notas estranhas à tonalidade de Ré maior dá-se preferencialmente como terça de acorde em passagens modulatórias, de tal forma que a diferença de qualidade sonora daquelas notas enfatiza o efeito do discurso harmônico. O semitom diatônico mi sustenido - fá sustenido é freqüentemente utilizado, embora na flauta transversal barroca este intervalo seja estruturalmente constituído de um semitom cromático (fá natural - fá sustenido), intervalo menor que o semitom diatônico. Considerando-se que existe um “compromisso de afinação” que torna o fá sustenido baixo e o fá natural alto, este semitom tende a resultar pequeno demais mesmo para um semitom cromático, necessitando correção das notas em direções opostas. No entanto, tal intervalo não é evitado, o que nos leva a concluir que não é a facilidade técnica o fator determinante na escolha das tonalidades e no emprego de sons estranhos à escala natural do instrumento na figuração melódica, mas sim a qualidade sonora relacionada à expressão musical.

No que se refere ao uso dos ornamentos essenciais (**tremblement, battement, port de voix, coulement, accent, tour de chant e tour de gosier**), o



mesmo conforma-se com a prática estabelecida na suite instrumental francesa para cravo e para alaúde do século XVII, na qual esses ornamentos tem também a função de aumentar a sonoridade daqueles instrumentos em que o som se extingue rapidamente após sua articulação. Eventualmente aquelas suites serviram de modelo para as suites para viola da gamba de Marin Marais que, por sua vez, foram tomadas como modelo para as suites para flauta de Michel de La Barre, como este autor expressamente declara no **Avertissement** de suas **Pieces**.

Alguns ornamentos, como **accent**, **port de voix**, **coulement**, **tour de chant** e **tour de gosier**, a julgar por sua denominação, tem um caráter mais vocal que instrumental. Neste sentido podemos dizer que são mais adequados a um instrumento de sopro como a flauta do que ao cravo ou alaúde.

O único ornamento executado de modo característico pela flauta é o **flattement**, embora também seja indicado em peças para viola da gamba. Devemos notar, no entanto, que na viola da gamba o **flattement** é executado quase como um trilo, em que a altura do som é reiterativamente elevada de um intervalo menor que um semitom, enquanto na flauta o som é abaixado também de um intervalo menor que um semitom. O único compositor de nosso campo de pesquisa a indicar a execução do **flattement** por meio de um sinal próprio, é Pierre Danican Philidor. Michel de La Barre não menciona este ornamento e Jaques Hotteterre, em seus **Principes de la Flute Traversiere**, diz apenas que o mesmo deve ser executado sobre notas longas, sem contudo indicá-lo em suas peças.

No que se refere ao aspecto da articulação notamos que a indicação do **legato** (ligadura) encontra-se mais freqüentemente em movimentos por grau conjunto do que por salto. As ligaduras são encontradas com maior freqüência sobre duas, mais do que sobre um número maior de notas e, em passagens que se movem persistentemente por graus conjuntos e em que o ritmo tem acentuação binária, encontramos seqüências longas de notas ligadas duas a duas.

Também a prática da **inegalité** é comum a toda a música francesa instrumental e vocal do período, sendo peculiar aos instrumentos de sopro apenas seu modo de execução pelo uso do par de sílabas de articulação turu.

No que se refere à figuração melódica empregada, podemos observar a predominância de movimentos por graus conjuntos e de saltos com extensão de terça ou quarta. Em passagens rápidas, movimentos por graus conjuntos predominam sobre figurações em arpejo.

Desta forma podemos concluir que os aspectos verdadeiramente idiomáticos deste repertório são:

1- a tonalidade, favorecendo o emprego predominante dos sons pertencentes à escala natural do instrumento e propiciando o uso das notas produzidas por dedilhados cruzados, de sonoridade mais velada, como a terça do acorde, especialmente em passagens modulatórias. Neste sentido as tonalidades mais freqüentemente encontradas são Ré maior, Sol maior, Lá maior, lá menor, mi menor e si menor;

2- a tessitura, do ré 3 ao mi 5, sendo que o uso do ré sustenido 5 e mi 5 é excepcional. Assim, a tessitura utilizada para a flauta neste repertório é basicamente de duas oitavas. O emprego das notas da terceira oitava irá se tornando cada vez mais freqüente no barroco tardio e mais ainda nos períodos pré-clássico e clássico, especialmente nas partes orquestrais;

3- o caráter mais **cantabile** do que virtuosístico da figuração musical, com uma certa predominância de graus conjuntos e de intervalos pequenos, especialmente em passagens rápidas. Desta forma, a escrita musical favorece mais as possibilidades expressivas da flauta do que o seu lado mais brilhante, por assim dizer, que será explorado posteriormente por meio de uma tessitura mais aguda e de maior uso da figuração em arpejo.

Pudemos assim verificar, no repertório inicial da flauta transversal barroca, uma correlação entre as características sonoras do instrumento e a música que foi escrita para o mesmo. A qualidade sonora da flauta transversal do período, especialmente das flautas francesas do início do século XVIII, contrapõe-se à da flauta de Boehm. O tubo cônico, com furos pequenos, a embocadora pequena e



circular ou elítica, o diapasão baixo (lá 3 c. 392 Hz.) e o som velado das notas produzidas por dedilhados cruzados conferem à flauta transversal barroca uma sonoridade muito mais escura, íntima e suave, impossível de ser reproduzida no instrumento moderno. Também é característica a desigualdade sonora entre notas produzidas por dedilhados diretos e por dedilhados cruzados, enquanto a flauta moderna apresenta, ao contrário, uma sonoridade bastante homogênea. No que diz respeito à afinação, a própria construção da flauta transversal barroca leva à adoção de uma afinação desigual, com semitons diatônicos maiores e semitons cromáticos menores.

Pelas razões expostas acreditamos que a execução das peças de La Barre, Hotteterre e Philidor abordadas neste trabalho, atinge o efeito conhecido e esperado por seus compositores, somente na flauta do período. Não estamos com esta afirmação incorrendo em algum tipo de preciosismo historicista, mas apenas buscando defender uma execução essencialmente autêntica deste repertório, isto é, aquela que preserva a correlação existente entre a obra musical e os meios de expressão para os quais foi concebida. Parece-nos que o conteúdo sonoro concreto de uma peça é um aspecto tão importante quanto sua estrutura musical abstrata, fixada em sua escrita.

A flauta de Boehm é um instrumento com sonoridade, afinação e possibilidades expressivas totalmente distintas da flauta transversal barroca e, por esta razão, não deve ser considerada um substituto adequado deste instrumento, muito embora o tenha sucedido historicamente.

Bibliografia

- ARAKAWA, Hidetoshi - ***Afinação e Temperamento***, Campinas: Edição do autor, 1995.
- BASER, Friedrich - ***Philidor***, in ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians***, London: Macmillan, 1980.
- BACH, Carl Philipp Emanuel - ***Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado***, esboço de tradução não publicado, por Fernando Antonio Cazarini: UNESP - Assis, 1993.
- BOEHM, Theobald - ***The Flute and Flute Playing***, New York: Dover, 1964.
- BOWERS, Jane M. - ***The French Flute School from 1700 to 1760***, Berkeley: Universidade da Califórnia, 1971 (microfilme, dissertação não publicada).
- _____ ***Hotteterre***, in ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians***, London: Macmillan, 1980.
- _____ ***La Barre***, in ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians***, London: Macmillan, 1980.
- BROWN, Adrian - ***The Recorder - A Basic Workshop Manual***, Brighton: Dolce, 1989.
- BROWN, Howard M. - ***Flute***, in ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians***, London: Macmillan, 1980.
- CARSE, Adam - ***The History of Orchestration***, New York: Dover, 1964.
- _____ ***Musical Wind Instruments***, New York: Da Capo, 1975.
- CORRETTE, Michel - ***Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversière***, Genève: Minkoff Reprint, 1977 (facsimile).
- DONINGTON, Robert - ***The Interpretation of Early Music***, London: Faber and Faber, 1977.
- Encyclopédie de la Musique, Milano: Garzanti, 1992.
- FREILLON PONCEIN, Jean -Pierre - ***La Veritable Maniere d'apprendre a jouer en perfection du Haut-Bois, de la Flute et du Flageolet***, Paris: Colombat, 1700.



- GEIRINGER, Karl - ***Johann Sebastian Bach - O Apogeu de uma Era***, Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- HARNONCOURT, Nikolaus - ***O Discurso dos Sons***, Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
-
- O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart***, Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- HOTTETERRE, le Romain, Jacques - ***Principles of the Flute, Recorder and Oboe***, London: Barrie and Jenkins, 1968.
-
- L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere, sur la Flûte a bec, sur le Hautbois, et autres Instrumens de Dessus***, Paris, 1719.
- HUNT, Edgar - ***The Recorder and its Music***, London: Eulemburg, 1981.
- HUENE, Friedrich von - ***Transverse Flutes*** (Catálogo de flautas transversais segundo modelos históricos, feitas por F. von Huene), Brookline, ed. do autor, 1988.
- MATHER, Betty Bang - ***Interpretation of French Music from 1675 to 1775, for Woodwinds and Other Performers***, New York: Mc Ginnis and Marx, 1973.
- MEYLAN, Raymond - ***La Flûte***, Lausanne: Payot, sem data.
- MONTAGU, Jeremy - ***The World of Baroque and Classical Musical Instruments***, London: David and Charles, 1979.
- MOZART, Leopold - ***A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing***, Oxford: Oxford University Press, 1985.
- NEUHAUS, Margaret - ***The Baroque Flute Fingering Book***, Naperville: Flute Studio, 1986.
- QUANTZ, Johann Joachim - ***On Playing the Flute***, London: Faber and Faber, 1966.
- RAMEAU, Jean -Phillipe - ***Treatise on Harmony***, New York: Dover, sem data.
- SACHS, Curt - ***The History of Musical Instruments***, New York: Norton, 1968.
- TROMLITZ, Johann George - ***The Virtuoso Flute Player***, Cambridge University Press, 1991.
- TUNLEY, David - ***Couperin***, London: BBC, 1982.



Anexo: musicografia

Jean-Pierre Freillon Poncein - ***La Veritable Maniere d'apprendre a jouer en perfection du Haut-Bois, de la Flute et du Flageolet***, Paris: Colombat, 1700.

Michel de la Barre - ***Pieces pour la flute traversiere, avec la basse-continue***, Paris: Ballard, 1703.

_____ - ***Deuxieme livre de Pieces pour la flute traversiere, avec la basse-continuë***, Paris, 1710.

_____ - ***Premiere suite de pieces a deux flutes traversieres***, Paris, 1709.

_____ - ***Deuxieme suite de pieces a deux flutes traversieres***, Paris, 1710.

_____ - ***Troisieme suite a deux flutes traversieres sans basse***, Paris, 1711.

_____ - ***Quatrieme suite a deux Flûtes Traversieres sans Basse***, Paris, 1711.

_____ - ***Cinquième livre contenant la Sixième, et la Septième Suite a deux Flûtes traversieres sans Basse***, Paris, 1713.

_____ - ***Sixième livre contenant la huitième, et la neuvième suite a deux Flûtes-Traversieres sans Basse***, Paris, 1714.

Jacques Hotteterre le Romain - ***Premier livre de pieces pour la Flûte-traversiere, et autres Instruments, avec la Basse***, Paris, 1708 e 1715.

_____ - ***Deuxième livre de Pieces pour la Flûte-traversiere et autres Instruments, avec la Basse***, Paris, 1715.

_____ - ***Premiere suite de Pieces à deux dessus, sans Basse continue***, Paris, 1712.

_____ - ***Deuxième suite de Pieces à deux dessus, pour les Flûtes-Traversiere, Flûtes-a-bec, Violles, etc.***, Paris, 1717.

- *L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere, sur la Flûte a bec, sur le Hautbois, et autres Instrumens de Dessus,* Paris, 1719.

Anne Danican Philidor - *1er. Livre de Pieces pour la flute traversiere, flute a bec, violons et Haut-bois, avec la basse continue,* Paris, 1712.

Pierre Danican Philidor - *Premier Oeuvre contenant III Suites a II Flûtes Traversieres Seules avec III autres Suites Dessus et Basse, pour les Hautbois, Flûtes, Violons, etc.,* Paris, 1717.

- *Deuxième Oeuvre contenant II Suites a 2 Flûtes-Traversieres seules avec II autres Suites Dessus et Basse, pour les Hautbois, Flûtes, Violons, etc.,* Paris, 1719.

- *Troisième Oeuvre contenant une Suite a deux Flûtes-Traversieres seules, et une autre Suite Dessus et Basse, pour les Hautbois, Flûtes, Violons, etc.,* Paris, 1718.



