



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Educação

Desenvolvimento técnico do aluno de flauta de bisel:

Contribuições da música contemporânea na execução do repertório antigo.

Mestrado em Ensino de Música

Janaina Lima Nóbrega

Orientadores

**Maria Madalena Amaral Veiga Leitão
António José Ribeiro Carrilho**

Julho de 2014



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Educação

Desenvolvimento técnico do aluno de flauta de bisel: Contribuições da música contemporânea na execução do repertório antigo.

Janaina Lima Nóbrega

Orientadores

Maria Madalena Amaral Veiga Leitão

António José Ribeiro Carrilho

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco e Escola Superior de Educação para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica da professora Doutora Maria Madalena Amaral Veiga Leitão e professor Mestre António José Ribeiro Carrilho do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Julho de 2014

Composição do júri

Presidente do júri

Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo

Professor Diretor da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Professor Doutor António Ângelo de Jesus Ferreira de Vasconcelos

Professor Adjunto da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal

Professora Doutora Maria Madalena Amaral Veiga Leitão

Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Castelo Branco (Orientadora)

Dedicatória

Aos meus queridos pais Vicente e Sônia, pelo apoio incondicional, por suportar a saudade e fazer o possível para que eu pudesse seguir o meu sonho e concluir este mestrado.

Agradecimentos

À minha Família; os meus pais Vicente e Sônia, meu irmão Pablo, minha prima Sandra e madrinha Natália, pelo incentivo e pela força nos momentos mais difíceis desta jornada.

Ao Bruno, meu companheiro, pelo carinho, amor, atenção e pelas palavras preciosas que me fizeram refletir nos momentos em que todo o meu esforço parecia ser em vão.

Agradeço à Maria de Deus, José Carlos e Bruno, minha segunda família, por fazer com que eu me sentisse em casa, por me incluir em suas vidas e atenuar a saudade.

À Dona Ângela, Sofia e Ana Paula por terem me acolhido como uma filha, pela preocupação com o meu bem estar e por todo o auxílio oferecido que favoreceu minha permanência em Portugal.

Aos Professores Francisco Pinho, João Paulo Janeiro e Luísa Correia pelos gestos de boa vontade e pelas oportunidades que me deram.

Ao Professor e coorientador António Carrilho por ajudar-me, de todas as maneiras possíveis desde a primeira vez em que pisei em terras lusas e por orientar os meus passos com toda a sua sabedoria.

À orientadora Professora Madalena Leitão pelas sugestões construtivas, colaboração e conhecimentos repassados.

Por fim, agradeço ao Instituto Gregoriano de Lisboa por viabilizar a realização da Prática de Ensino Supervisionada.

Resumo

O Relatório de Estágio é um trabalho de investigação sobre o desenvolvimento técnico do aluno de flauta de bisel e as contribuições do estudo da música contemporânea na execução do repertório antigo. A investigação foi desenvolvida no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada com um aluno de flauta de bisel do 6º Grau (Curso Secundário) no Instituto Gregoriano de Lisboa. O objetivo geral do trabalho foi descrever quais são e, de que forma, as habilidades técnicas desenvolvidas no estudo do repertório contemporâneo, influenciam na execução do repertório antigo e de que forma é possível conciliar o estudo dos dois repertórios de modo a haver um contributo mútuo. O interesse pela investigação surgiu ao perceber que à medida que o aluno da Prática de Ensino exercitava determinadas técnicas contemporâneas, desenvolvia habilidades de execução no repertório antigo. Tendo em vista os objetivos da investigação, foi realizado um Estudo de Caso, por meio de uma investigação-ação, com o aluno da Prática de Ensino Supervisionada, durante oito semanas. O processo de recolha de dados ocorreu por meio de Observação Participante Despercebida e tratou-se de uma investigação de natureza qualitativa. A fim de encontrar elementos em comum em tratados de música antiga e métodos de música contemporânea e perceber como é possível conciliar o estudo do repertório antigo e contemporâneo de modo que um contribua na execução do outro, foram analisados três tratados dos séculos XVI e XVII (Virdung, 1511, Ganassi 1535, Hotteterre, 1707) e quatorze métodos escritos entre 1954 e 1995 (Winterfeld, 1954, Linde, 1956 e 1985, Giesbet 1957, Staeps 1957, Collette & Otten 1958, Monkemeyer 1966, Boeke 1978 e 1986, Waechter 1985, Müller-Busch 1993, Videla s.d., Brüngen 1957 e Bousquet, 1988). De acordo com a análise, o conteúdo que os métodos e tratados têm em comum corresponde ao: domínio da digitação, emissão de ar; destreza dos dedos e língua na execução de graus conjuntos, notas repetidas e saltos de terceira à décima sexta com diversas articulações (*stacato*, *portato*, *legato*, *sputato*, *nonstacato*, com articulação simples e dupla), execução de ritmos com mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias e fusas, controlo das técnicas de *vibrato*, execução de trinados, precisão e flexibilidade no uso de dedilhações alternativas. Os dados da análise orientaram a Prática de Ensino e auxiliaram na criação de exercícios técnicos de acordo com as dificuldades do aluno. Sobre os resultados da Observação Participativa Despercebida, constatou-se que o estudo do repertório contemporâneo influenciou na execução do repertório antigo aumentando as possibilidades de exercitação e desenvolvimento da técnica instrumental. Por fim, elaborou-se uma Proposta de Guião para o Estudo Técnico da Flauta de Bisel: Sugestões do Investigador. Este Roteiro contempla a técnica de execução tradicional e contemporânea do instrumento.

Palavras chave

Métodos de ensino da flauta de bisel, desenvolvimento técnico, repertório contemporâneo, repertório antigo.

Abstract

The Internship Report is a research work on the technical development of the student the recorder and the contributions of contemporary music in the implementation of the old repertoire. The research was carried out within the Supervised Teaching Practice with a student of the recorder 6th Grade Secondary Course. The overall objective of this study was to describe what they are and how the technical skills developed in the study of contemporary repertoire, influence the execution of the old repertoire and how it is possible to combine study of the two repertoires so that a contribution in the implementation of the other. Interest in the investigation came to realize that in so far as the student of Teaching Practice exercised certain contemporary techniques, developing skills for implementing the old repertoire. Considering the objectives of the investigation, we performed a case study through a research-action, with the student's Supervised Teaching Practice for eight weeks. The process of data collection occurred through Participant Observation Unnoticed and treated in an investigation of a qualitative nature. In order to find common elements in treated early music and contemporary music methods and see how it is possible to reconcile the study of ancient and contemporary repertoire so that a contribution in the implementation of the other, were analyzed three treatises of the sixteenth and seventeenth centuries (Virdung, 1511, Ganassi 1535, Hotteterre, 1707) and fourteen methods written between 1954 to 1995 (Winterfeld, 1954, Linde, 1956 e 1985, Giesbet 1957, Staeps 1957, Collette and Otten 1958, Monkemeyer 1966, Boeke 1978 and 1986, Waechter 1985, Müller-Busch 1993, Videla, s.d., Brüggemeyer 1957 and Bousquet, 1988). According to the analysis, the methods and content that treaties have in common match: field of typing, air emission; dexterity of fingers and tongue in the implementation of joint degrees, repeated notes and jumps to the third sixteenth with several joints (*stacato*, *portato*, *legato*, *sputato*, *nonstacato* with single and double articulation), running rhythms with minimal, quarter notes, eighth notes, sixteenth and demisemiquavers, control of *vibrato* techniques, executing trills, accuracy and flexibility in the use of alternative fingerings. Data analysis guided the Teaching Practice and assisted in the creation of technical exercises in accordance with the student's difficulties. On the results of the Participatory Observation Unnoticed, it was found that the study of contemporary repertoire influenced the implementation of the old repertoire expanding the possibilities of drilling and development of instrumental technique. Finally, the discussion of data analysis and Participatory Observation Unnoticed resulted in the creation of a Proposed Study of Technique Recorder for execution of old and contemporary repertoire.

Keywords

Methods of teaching of the recorder, technical development, contemporary repertoire, old repertoire.

Índice geral

1. Introdução.....	1
Capítulo 1- A PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA (PES)	5
1.1-O Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL).....	5
1.2-O aluno de Flauta de Bisel da PES	6
1.3-O Programa de Ensino do IGL e o Repertório trabalhado	7
1.3.1- O repertório trabalhado durante a investigação-ação.....	8
Capítulo 2- OBJETIVOS DO ESTUDO E METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO.	11
2.1- Os objetivos do estudo e questões de investigação.....	11
2.2-Investigação qualitativa, Estudo de Caso e Investigação-ação.	11
2.3- A Observação como ferramenta de recolha de dados	13
2.4- O Objeto de Estudo, os Sujeitos de Investigação e as Aulas de Flauta de Bisel.	13
Capítulo 3- TRATADOS E MÉTODOS DE ENSINO DA FLAUTA DE BISEL.....	15
3.1-Tratados dos séculos XVI e XVIII	15
3.1.1-Sebastian Virdung (1511): Música getuscht a treatise on musical instrument.	15
3.1.2-Silvestro Ganassi (1535): <i>Opera Intitulata Fontegara</i>	19
3.1.3-Jacques Hotteterre (1710): <i>Traité de la Flute a Bec</i>	26
3.2-Métodos do século XX.....	31
3.2.1-Linde Höffer v. Winterfeld (1954): 40 Studies for Alto-Recorder adapted from the Solfeggios of Frederick the Great.....	31
3.2.2-Hans-Martin Linde (1956): Modern Exercises for Treble Recorder.	36
3.2.3-Franz J. Giesbert (1957): Method for the treble recorder with duets for student and teacher.	41
3.2.4-Hans Ulrich Staeps (1957): Das tägliche Pensum, Übungen für fortschreitende Spieler der Altblockflöte in F.	50
3.2.5-Joannes Collette e Kees Otten (1958): <i>Techniek voor altblokfluit</i>	54
3.2.6-Helmut Monkemeyer (1966): Método para tocar la flauta dulce soprano.	57
3.2.7-Kees Boeke (1978): Thee exercises for alto recorder.	60

3.2.8-Wolfram Waechter (1985): Studien + Übungen, Atmung, Artikulation und Grifftechnik für fortgeschrittene auf der altblockflöte.	61
3.2.9-Hans-Martin Linde (1985): The Virtuoso Recorder, Solo Pieces for Treble Recorder.	67
3.2.10-Kees Boeke (1986): The Complete Articulator, for treble recorder and other wind instruments.	70
3.2.11-Franz Müller-Busch (1993): Eight one-page pieces, for two descant recorders.....	74
3.2.12-Mário A. Videla (s.d.): Método completo para flauta dulce contralto...77	
3.3-Métodos do Programa de Ensino do IGL Utilizados na PES.....	84
3.3.1-Frans Brügger (1957): 5 Etudies for fingercontrol.....	84
3.3.2-Narcisse Bousquet (1988): 36 Etudes (1851) for Treble recorder solo.	85
Capítulo 4- RECOLHA DE DADOS DA OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE	90
4.1-Observação Participante Despercebida (OPD).....	90
4.1.1-Primeira Semana	90
4.1.2-Segunda Semana.....	93
4.1.3-Terceira Semana.....	97
4.1.4-Quarta Semana	100
4.1.5-Quinta Semana	103
4.1.6-Sexta Semana	106
4.1.7-Sétima Semana	108
4.1.8-Oitava semana	110
Capítulo 5- OS RESULTADOS DA INVESTIGAÇÃO	112
5.1-O conteúdo da Análise.....	112
5.2- Os Resultados da OPD	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
1- Respondendo as questões de investigação.....	124
2- Limitações do estudo e perspectivas para o futuro.....	125
3-Proposta de Guião para o Estudo técnico da Flauta de Bisel.....	126

3.1-Postura do corpo e posição das mãos	127
3.2-Exercícios de aquecimento: controlo do ar e ampliação da capacidade respiratória	127
3.3-Exercícios de escalas: controlo dos dedos.....	128
3.4-Exercícios de saltos: controlo dos dedos	129
3.5-Exercícios de glissando: controlo dos dedos	131
3.6-Exercícios de dedilhações alternativas: controlo dos dedos e da emissão do ar.....	132
3.7-Exercícios de articulação dupla: controlo e destreza da língua	134
3.8-Exercícios de <i>portato</i> , <i>staccato</i> e <i>sputato</i> : controlo e destreza da língua.	134
3.9-Outras sugestões de estudo.....	135
4- Conclusão	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	138

Índice de figuras

Figura 1 - Flautas discant, tenor e bass (Virdung, 1511).	16
Figura 2 - Posição das Mãos (Virdung, 1511).	16
Figura 3 - Numeração dos orifícios (Virdung, 1511).	17
Figura 4 - Dedilhação das notas (Virdung, 1511).	17
Figura 5 - Dedilhação das notas (Ganassi, 1535).	20
Figura 6 - Marca de flautas de diferentes construtores (Ganassi, 1535).	21
Figura 7 - Exemplos de diminuição simples em particular (Ganassi, 1535).	22
Figura 8 - Exemplos de diminuição simples em particular em notação moderna (Tettamanti, 2010).	23
Figura 9 - Exemplos de diminuição composta em particular (Ganassi 1535).	24
Figura 10- Exemplos de diminuição composta em particular em notação moderna (Tettamanti, 2010).	24
Figura 11 - Exemplo de diminuição simples em geral (Ganassi, 1535).	25
Figura 12 - Posição das mãos (Hotteterre, 1710).	27
Figura 13 - Dedilhação das notas (Hotteterre, 1710).	28
Figura 14 - Dedilhação dos trinados nas cadências 1 (Hotteterre, 1710).	28
Figura 15 - Dedilhação dos trinados nas cadências 2 (Hotteterre, 1710).	29
Figura 16 - Dedilhações de trinados (Gisbert, 1957).	41
Figura 17 - Onda de <i>vibrato</i> em (Waechter, 1985).	62
Figura 18 - <i>legato</i> (Waechter, 1985).	63
Figura 19 - <i>portato</i> (Waechter, 1985).	63
Figura 20 - <i>nonlegato</i> (Waechter, 1985).	63
Figura 21 - <i>nonstacato</i> (Waechter, 1985).	63
Figura 22 - <i>stacato</i> (Waechter, 1985).	63
Figura 23 - Notação para articulação dupla (Waechter, 1985).	63
Figura 24 - Escalas.....	90
Figura 25 - Saltos de terceira	91
Figura 26 - Saltos de oitavas a décimas sétimas.....	91
Figura 27 - Dedilhações alternativas em finais de frase (Telemann, 1977).	92
Figura 28 - Dedilhações alternativas.....	92
Figura 29 - Articulação simples e dupla (Telemann, 1977).	93

Figura 30 - Exercício de <i>vibrato</i>	94
Figura 31 - Ondulações de <i>vibrato</i>	94
Figura 32 - Excerto do primeiro andamento (Fantasie I) da <i>Fantasien un Scherzi</i> (Linde, 1963).....	95
Figura 33 - Diferentes articulações.....	95
Figura 34 - Exercício <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i>	96
Figura 35 - Exercício de notas longas.....	98
Figura 36 - Exercício de articulação dupla.....	99
Figura 37 - Excerto do segundo antamento (<i>allegro</i>) da <i>Fantasia IV</i> (Telemann, 1977).	99
Figura 38 - Exercício de <i>stacato</i> com dedilhações alternativas.....	101
Figura 39 - Excerto do segundo andamento (Scherzo I) da <i>Fantasien and Scherzi</i> (Linde, 1963).....	101
Figura 40 - Intervalos de segundas e terceiras com ligaduras.....	102
Figura 41 - Excertos de grupos de notas rápidas do terceiro andamento (Fantasie II) da <i>Fantasien and Scherzi</i> (Linde, 1963).	102
Figura 42 - Ritmos para prática isolada de trechos difíceis.....	103
Figura 43 - Excerto do Estudo 01 (Bousquet, 1988).	104
Figura 44 - Excerto do Estudo 01 (Brüggen, 1957).....	104
Figura 45 - Articulação de saltos e graus conjuntos (Telemann, 1977).	105
Figura 46 - Acentuação métrica (Linde, 1963).	107
Figura 47 - Excerto do quinto andamento (Fantasie III) da <i>Fantasien und Scherzi</i> (Linde, 1963).....	110
Figura 48 - <i>Glissando</i> (Linde, 1963).....	111
Figura 49 - Exercício de <i>glissando</i>	111
Figura 50-Estrutura das escalas.....	129
Figura 51-Exercício de arpejos.....	130
Figura 52-Exemplo de saltos com intervalos de terceiras	131
Figura 53 - Exemplo de saltos com intervalos de terceiras a oitavas com uma nota pedal.....	131
Figura 54 - Exemplo de saltos com intervalos de terceiras e quartas com notas pedais.....	131
Figura 55 - Exemplo de saltos com intervalos de terceiras e quintas com notas pedais.....	131

Figura 56 - Exemplo de exercício com dedilhações alternativas para dinâmicas: piano e forte.....	133
Figura 57 - Exemplo de exercício com dedilhações alternativas para dinâmicas: <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i>	133
Figura 58 - Exemplo de exercício com combinações de <i>stacato</i> , <i>portato</i> e <i>sputato</i>	135
Figura 59 - Exemplo de variações ritmicas	135
Figura 60 - Exemplo de duplicação, triplicação e quadruplicação do ritmo.....	136
Figura 61 - Exemplo de exercitação de passagens difíceis	136

Lista de tabelas

Tabela 1- Análise do repertório.....	8
Tabela 2-Dedilhações do tratado de Virdung (1511), versão contemporânea por Freire (2014).	18
Tabela 3-Análise do tratado Música Gestutscht a treatise on musical instrument de Sebastian Virdung (1511).	18
Tabela 4-Análise do tratado Fontegara de Silvestro Ganassi (1535).	26
Tabela 5-Análise do Traité de la Flute a Bec de Jacques Hotteterre (1710).	30
Tabela 6-Análise do método 40 Studies for Alto-Recorder adapted from the Solfeggios of Frederick the Great de Linde Höffer v. Winterfeld (1954).	32
Tabela 7-Análise do método Modern Exercises for Treble Recorder de Hans-Martin Linde (1956).	37
Tabela 8-Análise do Method for the treble recorder with duets for student and teacher de Franz J. Giesbert (1957).	42
Tabela 9-Análise do método Das tägliche Pensum, Übungen für fortschreitende Spieler der Altblockflöte in F de Hans Ulrich Staeps (1957).	50
Tabela 10-Análise do Método para tocar la flauta dulce soprano de Helmut Monkemeyer (1966).	57
Tabela 11-Análise do método Thee exercises for alto recorder de Kees Boeke (1978).	60
Tabela 12-Análise do Studien + Übungen, Atmung, Artikulation und Grifftechnik für fortgeschrittene auf der altblockflöte de método Wolfram Waechter (1985).	64
Tabela 13- Análise do método The Virtuoso Recorder, Solo Pieces for Treble Recorder de Hans-Martin Linde (1985).	67

Tabela 14-Análise do método The Complete Articulator, for treble recorder and other wind instruments de Kees Boeke (1986).	70
Tabela 15-Notações contemporâneas (Müller-Busch, 1993).	74
Tabela 16-Análise do método Eight one-page pieces, for two descant recorders de Franz Müller-Busch (1993).	75
Tabela 17-Análise do Método completo para flauta dulce contralto de Mário A. Videla (s.d.).....	78
Tabela 18-Análise do método 5 Etudies for fingercontrol de Frans Brüggen (1957). 84	
Tabela 19-Análise do método 36 Etudes (1851) for Treble recorder solo de Narcisse Bousquet (1988).....	86
Tabela 20-Conteúdo da análise	113
Tabela 21-Resultados da OPD.....	120

Índice de gráficos

Gráfico 1 - Conteúdo principal dos métodos e tratados.	115
Gráfico 2 - Outros conteúdos abordados nos métodos e tratados.....	116
Gráfico 3 - Conteúdo geral dos métodos e tratados.	117

1. Introdução

O Relatório de Estágio foi realizado no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada (PES) realizada no Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL) e consistiu num trabalho de investigação sobre o desenvolvimento técnico do aluno de flauta de bisel e, sobre as contribuições do estudo da música contemporânea na execução do repertório antigo. O objetivo geral do trabalho foi descrever: quais são as habilidades técnicas desenvolvidas no estudo do repertório contemporâneo; de que forma esta prática influencia na execução do repertório antigo; e como conciliar o estudo dos dois repertórios de modo que um contribua na execução do outro.

O interesse pela investigação surgiu durante a PES ao perceber que na medida em que o aluno exercitava determinadas técnicas contemporâneas, desenvolvia habilidades de execução no repertório antigo. Além disso, no que diz respeito à prática profissional do investigador como flautista de bisel, a execução de peças contemporâneas proporcionou um desenvolvimento da técnica instrumental e aumentou as suas capacidades expressivas.

Dessa forma, partiu-se da hipótese de que a práxis do repertório contemporâneo influencia na execução do repertório antigo como resposta às seguintes questões de investigação: quais são as habilidades técnicas desenvolvidas no estudo do repertório contemporâneo? De que forma estas técnicas exercem influência na execução do repertório antigo? Como é possível conciliar o estudo da técnica dos dois repertórios de modo que um contribua na execução do outro?

Para responder a estas questões realizou-se um Estudo de Caso por meio de uma investigação-ação com o aluno de flauta de bisel da PES durante oito semanas. Neste período, foi trabalhado um repertório específico composto por uma peça barroca, uma peça contemporânea e três estudos. O processo de recolha de dados ocorreu por meio de Observação Participante Despercebida (OPD) na qual o professor investigador trabalhou em função do desenvolvimento técnico do aluno, sendo o objeto de estudo em questão, e depois, relatou os resultados pela perspectiva de observador.

Além disso, foram analisados três tratados dos séculos XVI e XVII, e quatorze métodos escritos entre 1954 até 1995. A análise dos métodos e tratados serviu como referência teórica para orientar a PES e criar exercícios técnicos de acordo com as dificuldades do aluno.

Os objetivos específicos da investigação consistiram em: encontrar elementos em comum nos tratados de música antiga e métodos de música contemporânea para flauta de bisel; identificar aspectos que permitem desenvolver habilidades técnicas comuns em ambos os estilos; elaborar uma proposta de guião para o estudo técnico da flauta de bisel que contemple habilidades de execução do repertório antigo e contemporâneo.

A investigação desenvolveu-se em quatro etapas:

Etapa I

Inicialmente foram analisados os primeiros tratados dos séculos XVI e XVII que contemplam uma metodologia de ensino da arte de bem tocar flauta de bisel. De seguida procedeu-se à análise de alguns métodos do século XX, assim como das duas peças trabalhadas durante o processo de recolha de dados da investigação.

Etapa II

Realização das oito semanas de investigação-ação para o Estudo de Caso e recolha de dados com a Observação Participante Despercebida (OPD).

Etapa III

Relato dos resultados da OPD e explicação sobre de que maneira o estudo da peça contemporânea influenciou na execução da peça barroca.

Etapa IV

Comparação entre o conteúdo da análise (tratados, métodos e repertório) com os resultados da OPD e elaboração da Proposta de Guião para o Estudo técnico da flauta de bisel. O Guião contempla a aquisição de ferramentas básicas e essenciais na execução do repertório antigo e contemporâneo. Ele foi criado a fim de demonstrar a viabilidade em conciliar o estudo e o contributo positivo e complementar na execução de ambos os reportórios.

O trabalho está estruturado da seguinte forma:

O primeiro capítulo apresenta a caracterização do espaço onde foi realizado a PES, as características iniciais do aluno de flauta de bisel e o repertório trabalhado durante a Prática de Ensino. A PES foi realizada no Instituto Gregoriano de Lisboa. As aulas de flauta de bisel foram ministradas a um aluno do 6º grau do curso secundário. O objetivo deste capítulo é demonstrar o contexto em que se desenvolveu a investigação e o estado de desenvolvimento técnico-musical inicial do aluno.

O segundo capítulo descreve a metodologia de investigação e o processo de recolha de dados. De acordo com os objetivos a investigação, caracterizou-se em estudo de caso. Segundo Yin (1988, cit. in Cramo e Ferreira, 2008, p. 234), o estudo de caso investiga um fenómeno atual em seu contexto real, sendo que neste tipo de metodologia, o problema de investigação é proveniente da própria experiência ou situações ligadas à vida prática do investigador.

O terceiro capítulo contém a análise dos tratados do século XVI e XVII, dos métodos do século XX compostos entre 1954 até 1995 e do repertório trabalhado durante o Estudo de Caso. Na primeira parte foram analisados: *Música Gestutscht a treatise on musical instrument* de Sebastian Virdung (1511, cit. in Bulluard, 1931), *Opera Intitulata Fontegara* de Silvestro Ganassi (1535 edição de 1959) e *Traité de la Flute a Bec* em *Principes de la Flute Traversiere ou Flute d'Allemagne* de Jacques Hotteterre-Le-Romain (1710).

Na segunda parte do terceiro capítulo analisou-se 14 métodos compostos no século XX, sendo que, dois foram utilizados na PES e fazem parte do Programa de Ensino da Flauta de Bisel dos 6º e 7º graus. Entre os métodos analisados, encontram-se: *40 studies for Alto-Recorder adapted from the solfeggios of Frederick the Great* de Linde Höffer v. winterfeld (1954), *Modern Exercises for Treble Recorder* de Hans-Martin Linde (1956), *Method for the treble recorder with duets for student and teacher* de Frans J. Giesbet (1957), *Übungen für fortschreitende Spieler der Altblockflöte in F* de Hans Ulrich Staeps (1957), *Techniek voor altblokfluit* de Joannes Collette e Kees Otten (1958), *Método para tocar la flauta dulce soprano* de Helmut Monkemeyer (1966), *Thee exercises for alto recorder* de Kees Boeke (1978), *Studien + Übungen, Atmung, Artikulation und Grifftechnik für fortgeschrittene auf der altblockflöte* de Wolfram Waechter (1985), *The Virtuoso Recorder, Solo Pieces for Treble Recorder* de Hans-Martin Linde (1985), *The Complete Articulator, for treble recorder and other wind instruments* de Kees Boeke (1986), *Eight one-page pieces, for two descant recorders* de Franz Müller-Busch (1993), *Método completo para flauta dulce contralto* de Mário A. Videla (s.d.), *5 Etudies for fingercontrol* de Frans Brügger (1957) e *36 Etudes (1851) for Treble recorder solo* de Narcisse Bousquet (1988), sendo os dois últimos os métodos utilizado na PES.

Na terceira parte do capítulo três apresenta-se a análise das peças trabalhadas durante o processo de recolha de dados realizado no contexto da Prática de Ensino Supervisionada. Foram analisadas: a *Fantasia IV* de George Philipp Telemann (1691-1767) e *Fantasien und Scherzi* (Fantasia e scherzo) de Hans-Martin Linde (1963).

No quarto capítulo é relatado o trabalho realizado durante as oito semanas de aula e os resultados da Observação Participativa Despercebia (OPD), ferramenta de recolha de dados. Neste tipo de observação o observador interage com o objeto de estudo, mas não revela tratar-se de uma investigação (Carmo & Ferreira, 2008, p. 120).

O quinto capítulo relaciona o conteúdo da análise com os resultados da OPD e apresenta uma Proposta de Estudo da técnica da flauta de bisel. De acordo com a análise, o conteúdo dos tratados e métodos teve foco no desenvolvimento de habilidades técnicas para execução do repertório antigo. Os métodos que abordam técnicas relacionadas com o repertório contemporâneo consistem em meios de familiarizar o aluno com a notação contemporânea ou, estudos/peças abrangendo técnicas básicas como *frulato* e *glissando*. No que diz respeito à análise do repertório, os elementos em comum encontrados em ambas as peças relacionam-se principalmente com o domínio da digitação, emissão do ar e destreza dos dedos e língua.

Finalmente são apresentadas as considerações finais do trabalho. Sobre os resultados da investigação, constatou-se que o estudo do repertório contemporâneo influenciou na execução do repertório antigo ampliando as possibilidades de exercitação e desenvolvimento da técnica instrumental. Além disso, foi possível estudar a técnica da flauta de bisel de modo a desenvolver habilidades de execução

em ambos os estilos. Isso ocorreu ao identificar as habilidades básicas necessárias na execução de cada peça e criar exercícios tendo em vista o desenvolvimento técnico do aluno.

Este trabalho demonstra a importância do estudo do repertório contemporâneo da flauta de bisel no desenvolvimento técnico do aluno. Trata-se de um incentivo para o professor trabalhar peças de períodos distintos, mas com um foco condutor: a técnica do instrumento. Além disso, por meio da análise dos métodos do século XX foi possível destacar uma insuficiência na abordagem das técnicas contemporâneas. Dessa forma, a investigação chama atenção para a necessidade de criação de materiais que tratem das técnicas contemporâneas. Nesse sentido, o trabalho contribui com a elaboração de uma Proposta de Guião para o Estudo Técnico da Flauta de Bisel contendo sugestões do investigador que abragem as ferramentas de execução do repertório antigo e contemporâneo.

No futuro espera-se poder ampliar esta abordagem num estudo mais aprofundado sobre o desenvolvimento técnico, com maior número de alunos e um repertório mais extenso. Espera-se também que este Relatório de Estágio desperte o interesse em outros investigadores para realizarem trabalhos sobre as técnicas contemporâneas da flauta de bisel e suas potencialidades no desenvolvimento técnico do aluno.

Capítulo 1- A PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA (PES)

A Prática de Ensino Supervisionada ocorreu no Instituto Gregoriano de Lisboa sob a supervisão do Professor António Carrilho. Foram realizadas aulas em conjunto com o Professor António Carrilho para um aluno do 6º Grau do curso secundário. A PES desenvolveu-se durante vinte e oito semanas e as aulas tiveram duração de 90 minutos cada. Porém, as aulas direcionadas para o trabalho de investigação do Relatório de Estágio, foram ministradas apenas pelo investigador nos primeiros 45 minutos de cada aula durante oito semanas, entre 20 de fevereiro de 2014 e 01 de maio de 2014.

A fim de explicar em que contexto desenvolveu-se a investigação, será descrita a caracterização da instituição e do aluno de flauta de bisel. Depois, apresentar-se-á o Programa de Ensino e o repertório trabalhado.

1.1-O Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL)

Criado em 1953, conhecido como Centro de Estudos Gregorianos, consistia numa unidade de investigação do Instituto de Alta Cultura e visava a formação de investigadores, cantores, organistas e chefes de coro. Em 1976, já com a denominação Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL), passou a funcionar como estabelecimento de ensino público no qual eram ministrados cursos de nível geral e superior, visando o desenvolvimento da investigação e do ensino na área da sua especialidade.

Em 1983 com o surgimento de um decreto de lei que definiu a estrutura do ensino artístico e separou claramente os vários níveis de ensino estipulando em quais escolas cada nível deveria ser ministrado, os cursos superiores foram extintos dos conservatórios e passaram a ser ministrados em Escolas Superiores de Música. Desta forma, o IGL transformou-se numa escola vocacional de música de ensino básico e secundário.

O plano de estudos do ensino vocacional de música do IGL abrangia em 1984 os cursos de Canto Gregoriano, Piano e Órgão. Posteriormente, em 1999, o plano foi alargado, passando a incluir também os cursos de Cravo, Violoncelo e Flauta de Bisel e em 2006, o curso de Violino.

Em 2004/2005, foi criado no IGL um curso de iniciação musical conhecido como Curso Preparatório para crianças de 8 e 9 anos com duração de dois anos letivos. O Curso visa o desenvolvimento de competências musicais e uma preparação de base que permita a frequência e o aproveitamento dos cursos regulares do IGL por meio das disciplinas Iniciação Musical, Iniciação Instrumental e Coro.

Além disso, entre o ano letivo de 1997/1998 e 2006/2007, o ILG lecionou a disciplina Iniciação Musical a alunos do 3º e 4º anos em um agrupamento de escola básica de Lisboa. Vistos os resultados desta experiência, a disciplina foi alargada a todos os alunos do 1º e 2º ano em 2002/2003 e o IGL passou a abranger também o

Ensino Articulado. O Instituto tem protocolos com escolas do 1º, 2º e 3º ciclos do ensino básico da sua área geográfica, nas quais os professores do IGL ministram aulas de iniciação musical no primeiro e segundo anos do ensino básico, detectando vocações que são orientadas para os cursos preparatórios.

Em termos de localidade e estrutura física, o edifício do IGL está instalado na Avenida 5 de Outubro n.º 258, numa zona a que confluem várias entradas da cidade. É uma área privilegiada de transportes e de fácil acessibilidade. O Instituto tem instalações que, conforme consta no PEE (2010), “apesar de subdimensionadas e deficientemente adaptadas ao ensino da música, especialmente no que diz respeito à falta de insonorização da maioria das salas de aula... podemos afirmar que a escola possui equipamentos suficientes para a concretização dos seus objectivos”.

O Instituto dispõe de computadores, aparelhagens sonoras e de vídeo (VHS) e DVD, TV, vários projetores de vídeo, 2 retroprojetores de acetatos, 5 quadros interactivos, aparelho de digitalização de imagem, fotocopiadora e várias impressoras de computador (preto e branco e cores). Dados retirados do PEE (Projeto Educativo de Escola, 2010).

De acordo com o PEE, o Instituto Gregoriano é a única escola no país que oferece um curso na área de canto gregoriano. O IGL visa proporcionar uma formação completa e abrangente na área da música erudita, desde a idade média até aos dias de hoje, de forma que o aluno possa aceder a estudos musicais a nível superior e tornar-se mais tarde um profissional nesta área.

1.2-O aluno de Flauta de Bisel da PES

O aluno de flauta de bisel da PES iniciou os estudos com o Professor António Carrilho no início do ano letivo, 2013/2014, sendo que até junho de 2013 era aluno de outra professora. Ao observá-lo pela primeira vez, notou-se que apesar de ter algumas dificuldades técnicas, o aluno se esfoçava para fazer tudo que lhe era pedido em aula.

De modo geral houve facilidade em trabalhar aspectos como: uso de *vibrato*, técnica do polegar, amplitude da pressão de ar, o uso de dedilhações alternativas e postura corporal. As principais dificuldades consistiram em coordenar os movimentos dos dedos e da língua, domínio da articulação, leitura a primeira vista em diferentes claves e o domínio da dedilhação em andamentos rápidos e em andamentos lentos com ligaduras. O trabalho realizado durante a PES ajudou o aluno a superar as dificuldades relacionadas com o controlo dos dedos e da língua e melhorou significativamente a leitura a primeira vista em claves diversas.

Como resultado do trabalho desenvolvido pelo Professor António Carrilho em conjunto com o investigador, destaca-se a participação do aluno no 4º Concurso de

Flauta de Bisel do Instituto Gregoriano de Lisboa¹ e a classificação como segundo colocado com as peças: *Fantasiën und Scherzi* de Hans-Martin Linde e *Fantasia IV* de Georg Philipp Telemann.

Ao comparar as habilidades iniciais do aluno com as habilidades apresentadas durante a atuação no concurso, ressaltam-se: o domínio das técnicas contemporâneas; compreensão da linguagem musical do século XX; amplitude sonora; emissão regular do ar; domínio da língua; controlo dos dedos na execução dos grupos de notas rápidas da peça contemporânea; e melhora na execução de saltos em andamento rápido na peça barroca. Além disso, o aluno modificou sua postura corporal e desenvolveu a postura em palco. Inicialmente o aluno mantinha os braços e a flauta próximos ao corpo e tocava com a boca contraída, no concurso estava com uma postura ereta, braços e flauta afastados do corpo e boca relaxada.

O domínio de novas habilidades foi possível devido ao esforço e a disciplina do aluno que trabalhou para ultrapassar todos os desafios e cumprir as metas de aprendizagem. Felizmente o aluno dedicou-se ao estudo do repertório sugerido pelo professor e não apresentou problemas com falta de estudo em casa ou desinteresse em aprender.

1.3-O Programa de Ensino do IGL e o Repertório trabalhado

Conforme o Programa de Ensino do IGL dos 6º e 7º graus, o conteúdo das aulas de flauta de bisel deve abranger: a aprendizagem e utilização de técnicas contemporâneas; leitura de partituras a partir de facsimiles e estudo de fontes musicais; estudo dos diversos estilos musicais e das diferentes escolas através dos séculos (o estilo francês, alemão, italiano e inglês), a ornamentação e a diminuição; leitura nas diversas claves: a transposição nas diversas flautas/ a prática francesa da clave de sol na 1ª linha; a prática das claves de Dó do estilo italiano; abordagem, estudo e prática em instrumentário renascentista (todas as flautas); dedilhações alternativas.

São sugeridos os seguintes métodos para flauta soprano e tenor: *15 Etudes* de Alan Davis, *Dexterity studies for descant recorder* de Freda Dinn, *Twaalf etudes met special doel* de Feltkamp, *Études Melodiques* de Pierre Paubon; e para as flautas soprano, contralto e baixo: *Studies for finger control* de Frans Bruggen, *Acht melodische etudes* de Joannes Collette, *Tonfiguren* de Staeps Hans Ulrich, *Études pour la flute a bec alto* de Steve Rosemberg, *Studien und ubugen* de W. Waechter e *36 Etudes* de Narcisse Bousquet.

No que se refere ao repertório dos 6º e 7º graus, o professor deve trabalhar: uma obra a solo (Prelúdio, Capricio ou Fantasia), uma sonata ou ciclo de diminuições seiscentistas, uma sonata do barroco alto, uma obra contemporânea a solo ou em

¹ O Concurso ocorreu dia 17 de Maio de 2014.

conjunto, uma obra no estilo francês, um concerto e obras de música de conjunto nos vários estilos, utilizando as várias flautas.

Tendo em vista o Programa de Ensino, no decorrer da PES foram trabalhados nove estudos de Bousquet, dois estudos de Frans Brüggen, uma peça do barroco francês; *Sonata em Si menor* de Anne-Danican Philidor, uma peça do barroco italiano; *Sonata em Ré menor* de Giovanni Battista Sammartini, um solo do período barroco; *Fantasia IV* de George Philipp Telemann, um solo contemporâneo; *Fantasien und Scherzi* de Hans-Martin Linde e uma peça contemporânea com piano; *Once There was a Child* de Matthias Maute, Além disso, foram feitas diversas leituras de duos, trios e quartetos.

1.3.1- O repertório trabalhado durante a investigação-ação.

Durante o processo de recolha de dados da investigação realizada no contexto da Prática de Ensino Supervisionada, foram trabalhadas duas peças, uma do repertório antigo e a outra do repertório contemporâneo; sendo elas a *Fantasia IV* de George Philipp Telemann (1691-1767) e *Fantasien und Scherzi* (Fantasia e scherzo) de Hans-Martin Linde (1963). De acordo com *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Telemann foi considerado o maior compositor da Alemanha durante a primeira metade do século XVIII e o compositor que mais produziu obras na sua época. De acordo com O'Kelly (1990), uma das figuras mais importantes no desenvolvimento da música moderna da flauta de bisel na Europa foi Hans-Martin Linde, influente enquanto flautista, professor e compositor.

As duas peças foram analisadas a fim de encontrar elementos em comum, ou conteúdos que, apesar de não estarem presentes em ambas, podem ser aplicados na execução de ambas. Para auxiliar no levantamento do conteúdo das peças, apresenta-se o seguinte quadro:

Tabela 1- Análise do repertório

ELEMENTOS DA PEÇA BARROCA	ELEMENTOS EM COMUM	ELEMENTOS DA PEÇA CONTEMPORÂNEA
Tonalidade Mib maior		Atonal
Extensão: Lá5-Sol3	-Extensão: Sol5-Sol3	Extensão: Sol#5-Fá3
Graus conjuntos	-Graus conjuntos	Graus conjuntos
Saltos: 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª, 12ª, 13ª e 14ª.	-Saltos: 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª e 12ª.	Saltos: 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª, 12ª, 16ª
Notas repetidas	-Notas repetidas	Notas repetidas
Compassos: primeiro e terceiro andamentos – quatro por quatro; segundo andamento – três por quatro.		Compassos: primeiro andamento – sem indicação de compasso; segundo andamento – seis por oito; terceiro andamento – sem indicação de compasso; quarto andamento – cinco por oito e seis por oito (alternado); quinto andamento – sem indicação de compasso.
Ritmos: Colcheia, semicolcheia, semicolcheia pontuada e fusa, mínima e semínima.	-Ritmos: colcheia, semicolcheia, fusa, mínima e semínima.	Ritmos: colcheia, semicolcheia, semínima pontuada, mínima, fusa, quáter de três, cinco e seis notas, semibreve.

Ligaduras em três e duas notas.	-Ligaduras em três e duas notas	Ligaduras em duas, três, quatro, cinco, seis, sete e oito notas.
Dinâmica: forte e piano em ecos.	-Dinâmica: piano (p) e forte (f).	Dinâmicas: piano (p), forte (f), pianíssimo (pp), pianíssimo (ppp), <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> .
		<i>Vibrato</i> para <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> , <i>vibrato</i> de dedo, <i>Vibrato</i> com ritmo e sem <i>vibrato</i> .
		Articulações: <i>portato</i> , <i>sputato</i> , <i>stacato</i> e <i>nonstacato</i> , articulação dupla.
		<i>Appoggiaturas</i> , <i>glissando</i> , trinado, Grupo de notas rápidas, trêmolo.
		Indicação de <i>carácter</i> : <i>espressivo</i> , <i>liggiero</i> .

O conteúdo citado no quadro acima refere-se aos elementos encontrados na partitura. Além dos aspectos mencionados, existem outros que são necessários para executar as indicações do compositor (no caso da peça contemporânea), ou realizar as formas de execução inerentes ao estilo barroco. Nesse sentido, em ambos os repertórios é possível destacar o uso de dedilhações alternativas para execução de dinâmica. Na peça barroca, estas dedilhações podem ser aplicadas também nos finais de frases e nas ligaduras para realização de diminuendos.

No que se refere às articulações, apesar de não estarem indicadas na obra de Telemann, podem ser utilizadas para indicar contrastes (*stacato* e *nonstacato*), auxiliar na condução das frases (*legato*), destacar melodias (*portato*), ou proporcionar agilidade na execução de ritmos rápidos (articulação dupla).

Outro elemento que pode ser trabalhado em ambos os repertórios é o *vibrato*. Na música barroca o *vibrato* é utilizado como um ornamento aplicado normalmente em movimentos lentos e notas longas para dar cor às notas. O uso do *vibrato* na música barroca não tem notação específica na partitura, pois se tratava de uma prática comum entre os músicos da época, assim como a execução obrigatória de trinados em todas as cadências. De acordo com a retórica do período barroco do século XVIII, todas as cadências devem ser embelezadas sendo a forma mais usual, a utilização de trilos (trinado) na fase final da frase.

Dessa forma, além dos elementos em comum apresentados no quadro, pode-se acrescentar: dedilhações alternativas, *stacato*, *nonstacato*, *legato*, *portato*, articulação dupla, *vibrato* e trinado. Logo, no que diz respeito ao conteúdo da peça barroca, a existência de tonalidade, o uso de intervalos de décima terceira e décima quarta e o facto da peça abranger em sua extensão a nota Lá5, são os únicos elementos que não são abordados na peça contemporânea que, por sua vez, tem conteúdos específicos: ausência de tonalidade, saltos de décima sexta; ausência de divisão e indicação de compasso; compasso alternado; variedade rítmica incluindo quiáteras de três, cinco e seis notas; ligaduras com maior número de notas (duas a oito), dinâmicas variadas (p, f, pp e ppp); vários tipos de *vibratos*; *appoggiaturas*, *glissando*, trinado, grupo de notas rápidas, trêmolo e indicação de carácter.

Sobre a indicação de *carácter*, na retórica barroca há uma associação direta dos afetos². Segundo Grout e Palisca (1994):

“os compositores... procuravam encontrar os meios musicais de exprimirem *afectos* ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística, e de intensificarem estes efeitos musicais por meio de contrastes violentos... para a comunicação destes afetos foi surgindo a pouco e pouco um vocabulário de recursos ou figuras musicais” (p. 312).

Nesse sentido, o domínio das diversas articulações, dedilhações alternativas e *vibratos* podem ser utilizados como ferramentas de expressão dos afetos. Por oposição à música contemporânea na qual estão indicados os contrastes desejados através de indicações de dinâmica ou carácter, na música barroca, não havendo afetos especificados, cabe ao intérprete interpretar a obra recorrendo ao conhecimento do estilo e escola (francesa, alemã, italiana, inglesa), assim como à análise harmônica, tonalidade (cada tonalidade significa na retórica barroca um afeto) e função tonal da frase.

Por fim, tendo em vista o material destacado no quadro e as considerações sobre os elementos que não foram abordados nas partituras, mas que podem ser aplicados em ambos os repertórios, destacam-se as seguintes habilidades que ao serem desenvolvidas servirão para a execução das duas peças: domínio da digitação e emissão de ar das notas com extensão de duas oitavas e uma terceira (Fá3-Lá5); destreza dos dedos e língua na execução de graus conjuntos, notas repetidas e saltos de terceira à décima sexta com diversas articulações (stacato, portato, legato, sputato, nonstacato, com articulação simples e dupla); prática na execução de ritmos com mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias e fusas; controlo das técnicas de vibrato e execução de trinados; precisão e flexibilidade no uso de dedilhações alternativas.

² Para saber mais sobre a teoria dos afetos consultar as obras *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) de Johan Mattheson (1681-1764) e *Versuch einer Aneisung die Flöte Traversiere zu Spielen* (1752) de Joachin Quantz (1679-1773).

Capítulo 2- OBJETIVOS DO ESTUDO E METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO.

De acordo com os objetivos, este trabalho consistiu em uma investigação descritiva de natureza qualitativa. Segundo Rodrigues (2007, p. 4), na investigação descritiva os factos são observados, registrados, analisados, classificados e interpretados. Nesse sentido, realizou-se um Estudo de Caso envolvendo um trabalho de investigação-ação. Como instrumento de recolha de dados recorreu-se à Observação Participante Despercebida (OPD). Os dados da OPD foram registrados num Diário de Campo. Esse procedimento, junto ao conhecimento proveniente da fundamentação teórica da investigação, viabilizou a análise e interpretação dos dados recolhidos.

2.1- Os objetivos do estudo e questões de investigação

O objetivo geral do trabalho foi descrever: quais são as habilidades técnicas desenvolvidas no estudo do repertório contemporâneo; de que forma esta prática exerce influência na execução do repertório antigo; e como conciliar o estudo dos dois repertórios de modo que um contribua na execução do outro.

Os objetivos específicos da investigação consistiram em: encontrar elementos em comum nos tratados de música antiga e métodos de música contemporânea para flauta de bisel; identificar aspectos que permitissem desenvolver habilidades técnicas comuns em ambos os estilos; elaborar uma proposta de estudo da técnica da flauta de bisel que contemplasse habilidades de execução do repertório antigo e contemporâneo.

Os objetivos específicos e o objetivo geral foram determinados a fim de responder as seguintes questões de investigação: quais são as habilidades técnicas desenvolvidas no estudo do repertório contemporâneo? De que forma estas técnicas exerceram influência na execução do repertório antigo? Como é possível conciliar o estudo da técnica dos dois repertórios de modo que um contribua na execução do outro?

2.2-Investigação qualitativa, Estudo de Caso e Investigação-ação.

Quando se trata da investigação de natureza qualitativa, o conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa. O sujeito observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. No âmbito do Relatório de Estágio, o sujeito observador atuou como professor investigador. Neste processo, o objeto de estudo foi observado e ao mesmo tempo modificado e interpretado pelo investigador. Segundo Chizzotti (1991, p. 79), o objeto de estudo não é um dado inerte e neutro;

está possuído de significados e relações que os sujeitos concretos criam em suas ações.

No que se refere às pessoas envolvidas no processo de investigação de natureza qualitativa, procura-se compreender a experiência que os sujeitos têm, bem como as representações que formam e os conceitos que elaboram. Os conceitos manifestados e as experiências relatadas ocupam o centro de referência das análises e interpretações, na investigação qualitativa (Chizzotti, 1991, p. 84). Transpondo para o Relatório de Estágio, os sujeitos envolvidos no trabalho foram: o professor investigador e o aluno de flauta de bisel. Os resultados provenientes da relação professor/aluno compreenderam o foco da reflexão sobre o desenvolvimento do objeto de estudo: a técnica do aluno de flauta de bisel.

O estudo de investigação do Relatório de Estágio ocorreu no contexto da Prática de Ensino Supervisionada (PES). De acordo com os objetivos, consistiu em um Estudo de Caso no qual foi observado o desenvolvimento técnico do aluno de flauta de bisel em dois âmbitos diferentes: com a execução do repertório antigo e com a execução do repertório contemporâneo. A fim de observar quais são e de que forma as habilidades técnicas desenvolvidas no estudo do repertório contemporâneo influenciam na execução do repertório antigo, foi realizado um trabalho de investigação-ação.

De acordo com Yin (1988, cit. in por Carmo & Ferreira, 2008, p. 234), o Estudo de Caso investiga um fenômeno atual em seu contexto real, Merriam (1988, cit. in Carmo & Ferreira, 2008, p. 235), explica que neste tipo de metodologia de natureza qualitativa, o problema de investigação é proveniente da própria experiência ou situações ligadas à vida prática do investigador. Neste caso, o problema de investigação surgiu ao perceber que o aluno praticando exercícios para aprimorar determinadas técnicas contemporâneas, desenvolvia habilidades no repertório antigo. Nesse sentido, a investigação desenvolveu-se a partir da hipótese de que a prática do repertório contemporâneo tem influência na execução do repertório antigo.

Para que fosse possível comprovar esta hipótese, realizou-se um trabalho de investigação-ação com foco no desenvolvimento técnico do aluno de flauta de bisel. Thiollent (1996, p. 15) afirma que um trabalho pode ser classificado como investigação-ação quando houver uma ação das pessoas ou do grupo em função da resolução do problema observado. No Relatório de Estágio, o problema consistiu em descobrir de que forma o desenvolvimento da técnica contemporânea exerce influência na técnica tradicional e como conciliar o estudo técnico de ambos os estilos de modo a haver um contributo mútuo. Para isso, foram criados exercícios envolvendo elementos da técnica contemporânea e tradicional. Os resultados desta ação foram observados e ocuparam o centro de discussão deste trabalho.

Barbier (2007, p.16) afirma que os objetivos da investigação-ação são: transformar (ação) e produzir conhecimento (investigar). Apesar de a ação parecer prioritária, é a consequência da ação que permite investigar, interpretar, analisar e

gerir a produção do saber. No Relatório de Estágio, o trabalho resultou na criação de uma Proposta de Guião para o Estudo Técnico da flauta de bisel e na percepção de que é possível conciliar o estudo da técnica contemporânea e tradicional de modo a aproveitar as suas potencialidades para o desenvolvimento global do aluno.

2.3- A Observação como ferramenta de recolha de dados

De acordo com Deshaies (1992, p. 295), a observação é um método de recolha de dados essencial na investigação científica. Segundo o autor, para obter informação é preciso observar. No Relatório de Estágio, utilizou-se como ferramenta de recolha de dados a observação participante. Este tipo de observação é definido por Barbier (2007, p.126) como uma técnica específica da investigação-ação, pois ao mesmo tempo em que o investigador atua diretamente no desenvolvimento do objeto de estudo, observa e relata os factos ocorridos.

Apesar de o investigador ter participado no processo de investigação como professor do sujeito observado, optou-se por não revelar ao aluno a finalidade do trabalho. Este tipo de observação é descrito por Carmo e Ferreira (2008, p. 120) como Observação Participante Despercebida (OPD). A escolha por esta técnica de recolha de dados ocorreu a fim de que os resultados da investigação não fossem influenciados pelo conhecimento prévio do aluno. Os dados da OPD foram registrados em um Diário de Campo.

Segundo Martin (2012), o objetivo do diário de campo é registar, em tempo real, atitudes, factos e fenómenos observados no campo de investigação. O diário é um instrumento de recolha de informações em tempo real que, de acordo com este autor, deve fazer parte de qualquer pesquisa. Trata-se de uma prática reflexiva sobre a ação aplicada (Hess, 1996, cit. in Marin, 2012). Durante o processo de recolha de dados do Relatório de Estágio, o diário de campo foi utilizado como suporte de reflexão do conteúdo observado.

2.4- O Objeto de Estudo, os Sujeitos de Investigação e as Aulas de Flauta de Bisel.

Durante o Estudo de Caso e o processo de investigação-ação, o objeto de estudo foi o desenvolvimento técnico do aluno de flauta de bisel. O professor investigador e o aluno de flauta de bisel foram os Sujeitos de Investigação. No decorrer das aulas foram criados, pelo professor investigador, exercícios de desenvolvimento técnico de acordo com as dificuldades do aluno na execução do repertório. O objetivo destes exercícios foi além de auxiliar o aluno, perceber se era possível conciliar o estudo da técnica tradicional e contemporânea de modo a haver um contributo mútuo.

O trabalho ocorreu em função do desenvolvimento técnico do aluno. Em cada aula, as dificuldades do aluno e os resultados da prática dos exercícios foram descritos

num diário de campo. As anotações do diário de campo foram utilizadas na reflexão sobre os dados da OPD.

A PES ocorreu durante vinte e oito semanas em conjunto com um professor de flauta de bisel da instituição, que em determinados momentos da aula permitia que o investigador atuasse como professor sob a sua supervisão. As aulas foram realizadas com um aluno do 6º Grau (curso secundário) e tiveram duração de 90 minutos cada. No entanto, as aulas direcionadas para o trabalho de investigação-ação foram ministradas apenas pelo investigador durante oito semanas e tiveram a duração de 45 minutos cada. As aulas abordaram o estudo de duas peças, uma do repertório antigo e outra do repertório contemporâneo. A peça do repertório antigo foi a *Fantasia IV* de Telemann (1681-1767) e a peça do repertório contemporâneo, *Fantasiën und Scherzi* de Hans-Martin Linde (1963).

A fim de observar quais são as habilidades técnicas desenvolvidas no estudo da peça contemporânea e de que forma elas influenciaram na execução da peça barroca, as duas obras foram trabalhadas de modo alternado. Ou seja, na primeira semana trabalhou-se com a *Fantasia IV* de Telemann, na segunda com a *Fantasiën und Scherzi* de Hans-Martin Linde, na terceira semana com o Telemann, na quarta com o Linde, na quinta semana com a obra de Telemann, na sexta semana com a *Fantasiën und Scherzi* de Linde, na sétima com a *Fantasia IV* de Telemann e na oitava semana, a *Fantasiën und Scherzi* de Linde.

Capítulo 3- TRATADOS E MÉTODOS DE ENSINO DA FLAUTA DE BISEL.

Este capítulo contém a fundamentação teórica da investigação. São destacados os conteúdos de três tratados, escritos em 1511, 1535 e 1710, que abordam a técnica da flauta de bisel; de quatorze métodos escritos entre 1945 e 1995; e das duas peças trabalhadas durante o Estudo de Caso; uma do repertório barroco e a outra do repertório contemporâneo.

3.1-Tratados dos séculos XVI e XVIII

Aqui serão analisados alguns tratados dos séculos XVI a XVIII que abordam aspectos relacionados com a técnica da flauta de bisel. Este instrumento é mencionado em diversos tratados dos séculos XVI e XVII, como em *Musica instrumentalis deudsch* (Martius Agricola, 1528, 1545, cit. in Müller) que mostra diferentes flautas: *diskantus* (em sol), tenor (em dó) e *bassus* (em fá); em *Syntagma Musicum* (Michael Praetorius, 1615-19, cit. in Müller) no qual o autor apresenta uma família de flautas de bisel começando pela grande flauta baixo em fá, baixo em sib, *basset* em fá, tenor em dó, alto em sol, *diskants* em dó e em ré e *exilent* em sol; o *Harmonie Universelle* (Marin Mersenne, 1636, cit. in Müller) que divide as flautas em dois grupos, o pequeno conjunto (4 pés) composto por um *dessus* (em fá), *taille* e *hautcontre* (tenores em dó) e *basse* (*basset* em fá), e o grande conjunto (8 pés) composto por uma *basset*, dois *basses* (si bemol) e um *double bass* (em fá).

Embora estes tratados mencionem a flauta bisel, não há tratamento sobre o modo de tocar e o devolvimento da técnica desde instrumento. Por isso, estes e outros tratados que não abordam diretamente a execução da flauta, não foram analisados nesta investigação. O critério de seleção dos tratados consistiu na presença de conteúdo relacionado com a técnica do instrumento. Com isso foram escolhidos: *Música Gestutscht a treatise on musical instrument* de Sebastian Virdung (1511 cit. in Bullard, 1931), *Opera Intitulata Fontegara* de Silvestro Ganassi (1535 edição de 1959) e *Traité de la Flute a Bec em Principes de la Flute Traversiere ou Flute d'Allemagne* de Jacques Hotteterre-Le-Romain (1710).

3.1.1-Sebastian Virdung (1511): Música getutscht a treatise on musical instrument.

Este tratado consiste no primeiro material escrito sobre a execução dos instrumentos antigos. Nele a flauta de bisel aparece na categoria dos instrumentos de sopro como um instrumento de ação humana. O tratado apresenta quatro tipos diferentes de flautas de bisel: *bass*, duas tenores e *discant* conforme demonstra a figura 1:

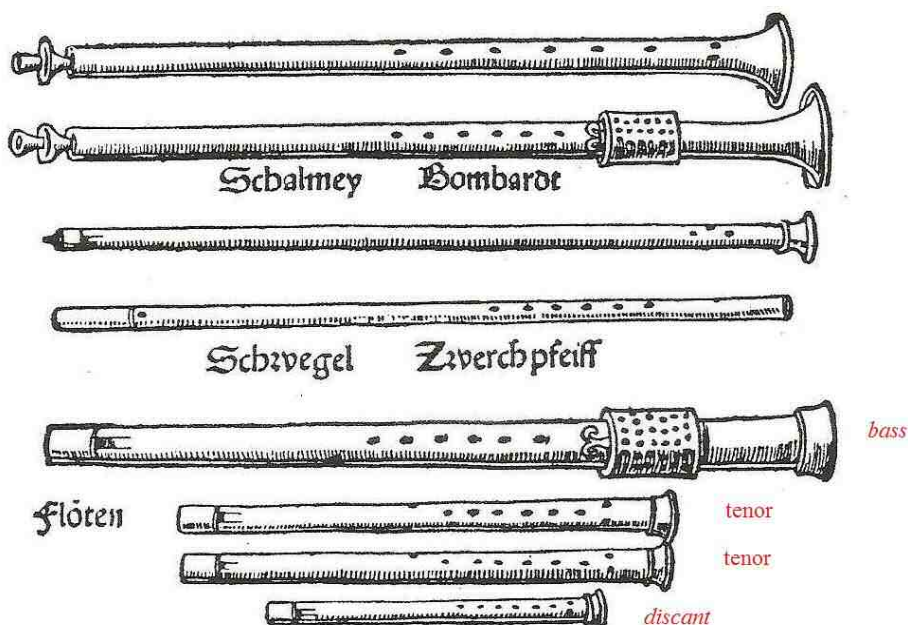


Figura 1 - Flautas discant, tenor e bass (Virdung, 1511).

Sobre a execução deste instrumento, o autor apresenta cinco passos básicos para aprender a tocar flauta de bisel: 1) Saber a quantidade de orifícios, 2) Saber posicionar as mãos nos orifícios, 3) Conhecer a nomenclatura dos orifícios e dos dedos, 4) Aprender a dedilhação e 5) aprender a articular com a língua. Sobre a posição das mãos, a figura 2 mostra a disposição dos dedos em duas formas diferentes de colocar as mãos no instrumento: a primeira com a mão direita na parte superior do instrumento e a esquerda na parte inferior. Na segunda parte da figura 2, utiliza-se o instrumento tal como hoje em dia, colocando a mão esquerda na parte superior do instrumento e a direita na parte inferior.

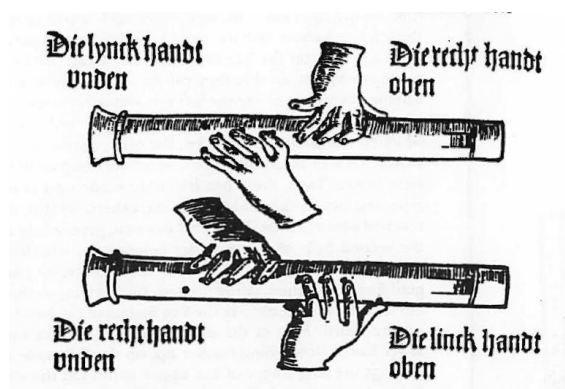


Figura 2 - Posição das Mãos (Virdung, 1511).

Estas duas formas diferentes de posicionar as mãos eram possíveis devido à existência de dois orifícios para o orifício sete, um do lado direito e o outro do lado esquerdo. Assim, quando o aluno definia a posição das mãos, tapava o orifício que não utilizaria com cera. Sobre a numeração dos orifícios, o tratado trás a seguinte imagem:

Tabela 2-Dedilhações do tratado de Virdung (1511), versão contemporânea por Freire (2014).

Nota	musica getutscht - Tablatura	musica getutscht - Posições	Equivalente em Contemporâneas	Posições
Dó central		12345678	01234567	
Dó #				
Ré	1	2345678	0123456	
Ré #	2	1345678	0123457	
Mi	2	345678	012345	
Fá	3	245678	012346	
Fá #	3	45678	01234	
Sol	4 - zum halben synn	5678	0123	
Sol #	5	4678	0124	
Lá	5	678	012	
Lá #	6	875	013	
Si	6	87	01	
Dó	7	86	02	
Dó #	7	8	0	
Ré			Todos os orifícios abertos	
Ré #				
Mi	2	345678	012345	
Fá	3	245678	012346	
Fá #	3	45678	01234	
Sol	4	5678	0123	
Sol #	5	4678	0124	
Lá	5	678	012	
Lá #	6	875	013	

Estes foram os principais aspectos relacionados com a técnica da flauta de bisel abordados em *Música Gestutscht a treatise on musical instrument* de Sebastian Virdung (1511, cit. in Bullard, 1931). Segue a tabela 2 de análise do material com a definição dos conteúdos abordados.

Tabela 3-Análise do tratado *Música Gestutscht a treatise on musical instrument* de Sebastian Virdung (1511).

ABORDAGEM DA TÉCNICA INSTRUMENTAL	CONTEÚDO
Explica que para tocar flauta de bisel é necessário saber: quantos orifícios existem na flauta; como os dedos devem ser colocados na flauta (posição das mãos), a numeração dos orifícios; a dedilhação das notas diatônicas e cromáticas e por fim, aprender a utilizar a língua (articulação).	Posição das mãos. Movimento dos dedos. Técnica básica necessária.
Demonstra a posição correta das mãos e dos dedos bem como a denominação dos orifícios.	Posição dos dedos. Nomenclatura dos orifícios
Apresenta uma imagem com a dedilhação das notas na flauta baixo (em fá), flauta tenor (em dó) e flauta discant (em sol).	Dedilhação

Feita a análise, pode afirmar-se que, no respeitante à técnica da flauta de bisel, este tratado contempla apenas indicações básicas para o início da aprendizagem do instrumento. Consiste em um material instrutivo para orientar aqueles que desejavam iniciar a prática do instrumento no período em que foi escrito.

No geral, o tratado ensina como segurar a flauta e a posição das notas. Apesar de mencionar que após aprender a dedilhação é necessário aprender a usar a língua (articulação), não há indicações de tipos de articulações ou exercícios técnicos de gênero algum.

Com isso, tendo em vista o foco desta análise, pode-se dizer que a principal habilidade técnica possível de ser desenvolvida com o uso deste tratado é o domínio das dedilhações. No entanto, comparada com as dedilhações modernas, a quantidade de posições apresentadas é muito reduzida. Tal afirmação tem em consideração o facto de que na atualidade os estudantes de flauta utilizam um modelo barroco, principalmente no início da aprendizagem, diferente das flautas mencionadas. Ao observar a tabela de dedilhações nota-se que há apenas uma posição para cada nota as quais abrangem uma extensão de uma oitava e uma sexta.

3.1.2-Silvestro Ganassi (1535): *Opera Intitulata Fontegara*.

A obra intitulada *Fontegara* de Silvestro Ganassi (1535 edição de 1959) está dividida em 25 capítulos. Os capítulos 1 a 8 estão relacionados com a técnica geral de execução da flauta de bisel que, segundo o autor, envolvem o sopro, as mãos e a língua. Os capítulos 9 a 25 abordam a prática da diminuição que consiste em dividir valores de notas de maior duração em notas mais rápidas.

No capítulo 1 fala-se sobre o propósito do referido tratado. Ganassi explica que os instrumentos de sopro e cordas podem imitar o pronunciar da voz humana por meio do controlo da proporção do sopro e da oclusão da língua nos dentes. O autor afirma que o aluno deve esforçar-se para aprender com as articulações da voz e tentar sempre imitá-la.

No capítulo 2 o autor fala sobre os requisitos básicos para tocar flauta de bisel: o controlo do sopro, das mãos e da língua. Em relação ao sopro, deve-se produzir um sopro com a utilização de uma pressão média para que seja possível crescer e diminuir no momento certo.

Os capítulos 3 e 4 versam sobre as dedilhações. No capítulo 3, primeiramente é ensinado como interpretar a figura que representa a posição dos dedos para cada nota. No que se refere à interpretação da figura, o desenho apresenta uma flauta com 8 orifícios, sendo que o orifício da parte posterior da flauta é o que não está representado na figura. Os orifícios preenchidos devem ser cobertos e os que não estão preenchidos devem-se manter abertos. Quando o orifício tem a metade pintada significa que se deve tapar a metade do mesmo.

De acordo com Ganassi, a ordem em que as dedilhações aparecem foi escolhida a fim de tornar a aprendizagem do instrumento o mais fácil possível. Tais posições podem ser executadas nas flautas *discant* (em sol), tenor (em dó) e Baixo (em fá), sendo que em cada uma delas as notas reproduzidas são diferentes. A figura 5 é um exemplo de como as posições das notas são representadas.

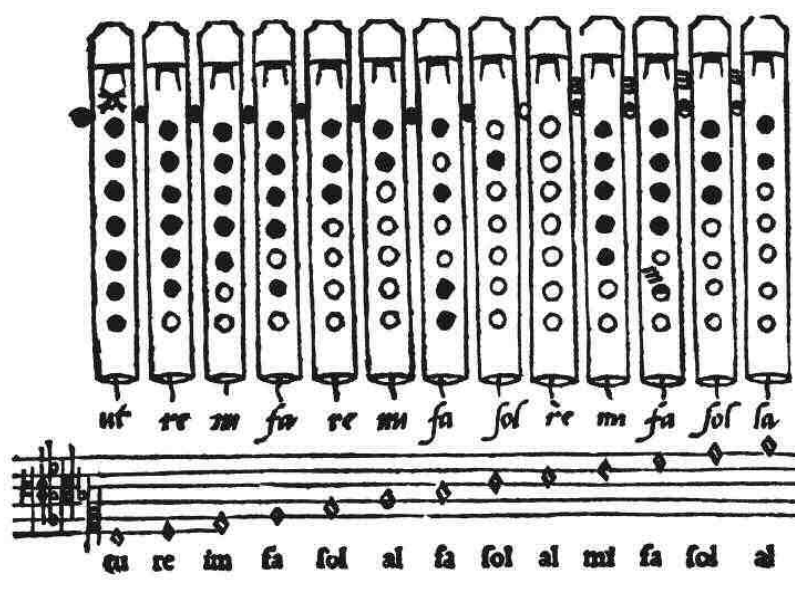


Figura 5 - Dedilhação das notas (Ganassi, 1535).

Os símbolos que aparecem no início do pentagrama indicam que as dedilhações desta tabela produzem na flauta *discant* uma sequência de notas naturais (sem acidentes), na flauta tenor, a mesma posição produz um acidente e na flauta baixo, dois acidentes, o Sib e o Mib. No que se refere às sílabas na parte inferior das notas, Tettamanti (2010, p. 137) baseia-se no sistema de solmização, criado por Guido d'Arezzo no século XI, para decifra-las. A solmização é um sistema mnemônico de solfejo, que associa determinadas sílabas a alturas musicais definidas (Hughes, 2001, cit. in Tetamantti, 2010, p. 137). Neste capítulo é ensinada a dedilhação para 13 notas: 9 graves e 4 agudas.

No capítulo 4, são acrescentadas mais sete notas, três agudas e quatro no registro sobre-agudo. No que diz respeito a sua execução, Ganassi adverte que as flautas construídas por vários construtores são diferentes umas das outras, não só no tubo, mas também na distância entre os orifícios e ainda no ar que deve ser utilizado. Isso faz com que a afinação da mesma dedilhação, em flautas de construtores diferentes, varie. Por isso, este capítulo apresenta dedilhações diferentes para cada modelo de flauta dos vários construtores. No entanto, se o aluno tocar alguma flauta com afinação diferente das que foram apresentadas, deve-se primeiramente estudar o instrumento e depois ajustar a nota com o dedo e o sopro (quantidade de ar) até que a afinação se ajuste. A figura 6 demonstra as marcas utilizadas para designar as flautas dos diferentes construtores:

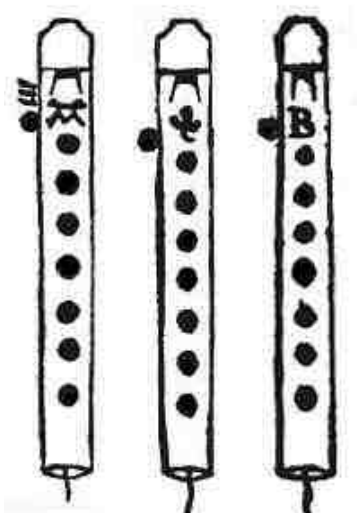


Figura 6 - Marca de flautas de diferentes construtores (Ganassi, 1535).

Segundo Tettamanti (2010, p. 132), o primeiro símbolo refere-se aos Schnitzer, família de construtores de instrumentos de sopro, cujos membros foram ativos em Nüremberg e em Munich entre os anos de 1490 e 1560. O segundo símbolo pertence à família Rauch e o terceiro ainda não foi identificado, mas tem sido relacionado com a família Bassano, importantes instrumentistas de sopro e construtores de instrumentos em Veneza.

No capítulo 4 também são mencionados três tipos de sopro diferentes: um para o registro grave formado por nove notas, outro para o agudo composto por sete notas e o sobre-agudo, por quatro notas. Para o registro grave é indicada a pressão grave, para o registro agudo a pressão aguda e para o registro sobre-agudo a pressão agudíssima. As características do sopro: grave, agudo e agudíssimo; referem-se à pressão de ar que sai dos pulmões.

Os capítulos 5, 6, 7 e 8 abordam o uso da língua (articulação). No capítulo 5 são demonstrados três movimentos de língua: Te-che (em português pronuncia-se Te-ke), Te-re e Lere, sendo que o primeiro causa um efeito áspero, duro, o terceiro um efeito suave e o segundo consiste em uma mistura dos dois. O capítulo 6 diz respeito aos vários efeitos que se podem obter a partir de combinações das “línguas originais”. São eles os efeitos completos formados com duas sílabas (Da, De, Di, Do, Du ou Ta, Te, Ti, To, Tu ou Ka, Ke, Ki, Ko, Ku), os efeitos incompletos ou meia língua, formados por uma sílaba ou legra (T ou D). Esses efeitos causam ainda a língua chamada “direta” e “língua reversa”, a primeira é aquela que articula mais as sílabas, como em Te-Ke, por exemplo. A segunda é aquela que articula menos: Le-Re.

No capítulo 7 o autor apresenta algumas combinações a exercitar. Sendo elas: Teke teke teke teke, Tere tere tere tere tere, Lere lere lere lere lere, Taka teke tiki toko tuku, Tara tere tiri toro turu, Lara lere liri loro luru, Daka deke diki doko duku, Dara dare dari daro daru e Kara kare kari karo karu. No capítulo 8 é feita a diferenciação entre a *língua cruda* e *língua morta*; efeitos de língua formados por duas

sílabas, uma sílaba ou uma letra, sendo um mais articulado e o outro menos articulado.

Do capítulo 9 ao capítulo 25 aborda-se a prática de diminuição. Primeiramente o autor explica que esta prática exige controlo e coordenação entre as mãos e a língua (capítulo 9). Depois são abordados os elementos que envolvem a prática de diminuição. O autor explica que é possível diminuir por meio da figura (ritmo) da proporção (duração das notas) e do desenho melódico (melodia). As diminuições podem ser: 1) simples, 2) composta, 3) particular e 4) geral. A diminuição simples ocorre quando mantemos o mesmo elemento em toda a diminuição, seja ele figura, proporção ou desenho melódico, e a composta acontece quando utilizamos dois ou mais elementos. As formas simples e composta também podem ser: particular ou geral. A forma **simples em particular** é formada por duas partes de diminuição **simples** e uma parte **composta**, a forma **simples em geral** é formada por três partes simples. A forma **composta em particular** engloba duas partes **compostas** e uma **simples** e a **composta em geral**, três partes compostas. Por exemplo:

Figura 7 - Exemplos de diminuição simples em particular (Ganassi, 1535).

Agora com notação moderna:

Exemplo de diminuição simples em particular de figuras, de proporção e composta de caminhos:



Exemplo de diminuição simples em particular de proporção, de caminhos e composta de figuras:



Exemplo de diminuição simples em particular de figuras, de caminhos e composta de proporção:



Figura 8 - Exemplos de diminuição simples em particular em notação moderna (Tettamanti, 2010).

Oberserva-se no primeiro pentagrama que as figuras rítmicas e a proporção do tempo em cada compasso mantiveram-se em toda a diminuição, já a melodia (a relação intervalar) foi alterada, com isso têm-se duas partes simples e uma composta, *carácterísticas* que definem a diminuição simples em particular. No segundo pentagrama mantiveram-se a quantidade de tempo em cada compasso (proporção) e a relação intervalar (desenho melódico) e alteram-se as figuras (ritmo). No terceiro e último pentagrama, as figuras (ritmo) e o caminho (melodia) mantêm-se e a proporção (tempos do compasso) varia. Agora, exemplos de diminuição composta em particular:



Figura 9 - Exemplos de diminuição composta em particular (Ganassi 1535).

Em notação moderna:

Exemplo de diminuição composta em particular de proporção, de caminhos e simples figuras:



Exemplo de diminuição composta em particular de figuras, de caminhos e simples de proporção:



Exemplo de diminuição composta em geral, por ser composto de figuras, de proporção e de caminhos:



Figura 10- Exemplos de diminuição composta em particular em notação moderna (Tettamanti, 2010).

A diferença entre o exemplo anterior e o presente é a formação da diminuição. Enquanto que no anterior as diminuições continham duas partes simples e uma composta, este contém duas partes compostas e uma simples. O primeiro pentagrama varia na proporção e no desenho melódico (partes compostas) e mantém a figura (parte simples), o segundo varia na figura e no desenho melódico (partes compostas) e mantém a proporção (parte simples). O terceiro pentagrama difere de todos os outros por se tratar de uma diminuição composta em geral, ou seja, variam os três elementos (figura, proporção e desenho melódico). Sobre a diminuição simples em geral, quando os três elementos se mantêm, segue o exemplo abaixo:



Figura 11 - Exemplo de diminuição simples em geral (Ganassi, 1535).

Nota-se que neste exemplo mantiveram-se o ritmo (figura), o tempo em cada compasso (proporção) e a relação intervalar (desenho melódico). Estas explicações são dadas nos capítulos 10, 11 e 12. Do capítulo 13 aos 22 são apresentadas regras e sugestões sobre como diminuir em diversos compassos, figuras e intervalos. Para cada regra há diversos exemplos para praticar. Além disso, o autor acrescenta nos capítulos 23, 24 e 25, que ao tocar deve-se considerar três espécies: imitação, prontidão e embelezamento, sendo que as três estão unidas entre si e jamais se deve exercitar uma sem a outra. Das três espécies, a imitação é a principal. O uso destas espécies promove um modo de tocar artificialoso, para Ganassi, tocar artificialoso está relacionado com a capacidade de imitação da voz humana. No que se refere a cada espécie, a imitação deriva do artifício, a prontidão do sopro e o embelezamento na execução dos ornamentos.

Os exemplos de diminuições apresentados na Obra não serão analisados, pois o principal objetivo ao praticá-los não está relacionado especificamente com o desenvolvimento técnico do aluno, mas sim com a aprendizagem da prática de diminuição em si. Na tabela 3, utilizada na análise do conteúdo da Obra, encontram-se os principais elementos técnicos abordados por *Ganassi* na *Fontegara*.

Tabela 4-Análise do tratado Fontegara de Silvestro Ganassi (1535).

ABORDAGEM DA TÉCNICA INSTRUMENTAL	CONTEÚDO
Sopro: apresenta três tipos de sopro (volume de ar que sai dos pulmões) para cada registro de notas: pressão grave para as notas do registro grave, pressão aguda para as notas do registro agudo e pressão agudíssima para as notas do registro sobre-agudo.	Emissão do ar
Mãos: Ensina a dedilhação de 20 notas (9 graves, 7 agudas e 4 do registro sobre-agudo) em três flautas diferentes: discant (em sol), tenor (em dó) e baixo (em fá).	Dedilhação
Língua: 3 movimentos de língua, chamados originais – Te-ke (duro), Le-re (mole), Te-re (intermédio, fusão das duas anteriores).	Articulação: Te-ke, Le-re, Te-re.
Efeitos de língua: formados por duas sílabas, formados por uma sílaba ou uma letra, mais articulada, menos articulada.	Articulação
Praticar com: Teke teke teke teke . Tere tere tere tere tere. Lere lere lere lere lere. Taka teke tiki toko tuku. Tara tere tiri toro turu. Lara lere liri loro luru. Daka deke diki doko duku. Dara dare dari daro daru. Kara kare kari karo karu.	Articulação
Sopro: os efeitos da língua direta provocam a língua de cabeça, neste tipo de articulação o sopro ocupa o espaço embaixo do palato e perto dos dentes. A língua reversa produz efeitos de língua de garganta e o sopro ocupa o espaço perto da garganta.	Emissão do ar

No que se refere à abordagem da técnica do instrumento, a análise revela a presença de três conteúdos principais: a emissão do ar, as dedilhações e a articulação. Tais conteúdos aparecem nos primeiros capítulos da obra e são considerados elementos fundamentais para tocar flauta e praticar a diminuição.

Quando se trata da emissão do ar e da articulação, é importante lembrar que se deve sempre tentar imitar a voz humana. Sendo assim, durante a prática da articulação, por exemplo, o aluno tem que ter em mente como as diversas combinações de efeitos de língua soariam se fossem cantadas e para quais situações, ou movimentações melódicas, elas são adequadas.

Por fim, a partir da análise pode-se dizer que ao aplicar os ensinamentos presentes nos capítulos que tratam dos conteúdos citados na tabela, o aluno desenvolverá habilidades como: o controlo do ar, o uso de diferentes dedilhações, o domínio das varias articulações, a capacidade de combiná-las (as articulações) e aplicá-las no repertório de modo consciente, de forma que propicie uma sonoridade satisfatória e que seja a mais adequada às capacidades de cada aluno.

3.1.3-Jacques Hotteterre (1710): *Traité de la Flute a Bec*.

O *Traité de la Flute a Bec* de Jacques Hotteterre (1710) integra o livro *Principies de la Flute Traversiere ou Flute d'Allemagne, de la Flute a Bec ou Flude Douce et du Haut-bois*. Em relação à música do período em que a obra foi escrita, no século XVIII, surgiram dois grandes estilos musicais, o francês e o estilo italiano. Este tratado aborda técnicas de execução do estilo francês e está dividido em quatro capítulos.

O primeiro capítulo fala sobre a posição correta das mãos, como a flauta deve ser apoiada nos lábios e a posição dos dedos e braços. Sobre a disposição das mãos, Hotteterre ensina que a mão esquerda deve ficar na parte superior da flauta e a mão direita na parte inferior (conforme mostra a figura 12). A flauta deve ser colocada suavemente sobre os lábios sem que haja pressão dos mesmos. Em relação à posição dos braços, os cotovelos devem estar afastados do corpo de modo que a flauta não fique colada ao corpo. Sobre os dedos, estes devem estar diretos, principalmente os dedos da mão direita.

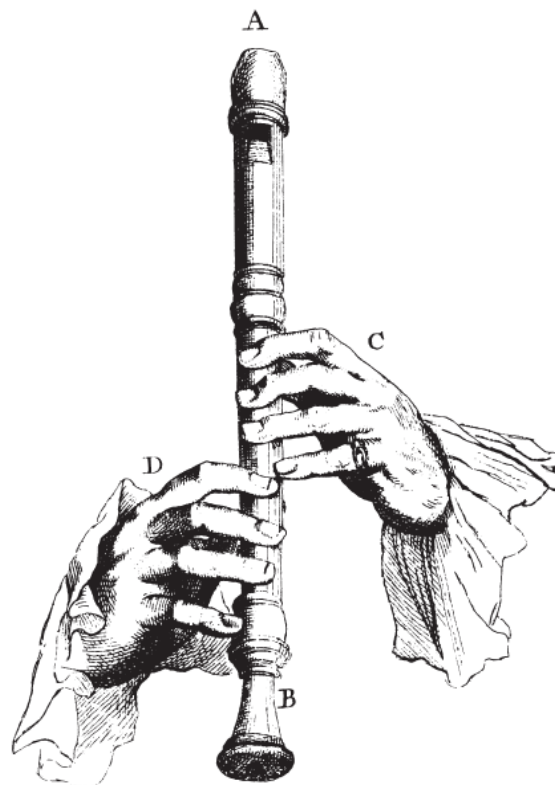


Figura 12 - Posição das mãos (Hotteterre, 1710).

No segundo capítulo Hoteterre descreve a movimentação dos dedos na execução das notas cromáticas e diatônicas desde o F \sharp 3 até o Sol5. No terceiro, aborda-se a execução de cadências e execução de ornamentos. No quarto e último capítulo, ensina-se a executar os *flattement* e os *battements*, ornamentos próprios da música francesa. O *flattement* consiste na execução de um *vibrato* de dedo e os *battements*, consistem em bater com o dedo na nota inferior e voltar para a nota de partida. Por fim, são disponibilizadas tabelas com dedilhação de todas as notas e ornamentos mencionados, conforme as figuras seguintes:

Echelle de tous les tons et Semi-tons de la FLÛTE A BEC, par musique et par tablature. Planche 1^{re}

The image shows a page from a historical music book. At the top, the title is written in French: "Echelle de tous les tons et Semi-tons de la FLÛTE A BEC, par musique et par tablature." To the right of the title is "Planche 1^{re}". Below the title, there are three main sections. The first section, labeled "Notes de musique", shows a musical staff with notes and their corresponding letters: F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. Above the notes are the solfège syllables: fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol. Below the musical staff is a tablature consisting of eight horizontal lines representing the strings of a flute, with dots indicating finger positions. The second section, labeled "Suite", shows a musical staff with notes and their corresponding letters: F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F. Above the notes are the solfège syllables: fa, mi, ré, ut, si, la, sol, fa, mi, ré, ut, si, la, sol, fa. Below the musical staff is another tablature with eight horizontal lines and dots. On the left side, there is a small illustration of a flute and the text "Les lignes au dessus de la tablature sont réservées pour l'écriture de la Mélodie".

Figura 13 - Dedilhação das notas (Hotteterre, 1710).

Echelle de toutes les Cadences ou tremblemens de la FLÛTE A BEC. Planche 2^e

The image shows a page from a historical music book. At the top, the title is written in French: "Echelle de toutes les Cadences ou tremblemens de la FLÛTE A BEC." To the right of the title is "Planche 2^e". Below the title, there are four sections, each representing a different cadence. Each section has a musical staff with notes and a tablature with eight horizontal lines and dots. The sections are labeled: "Cadences sur le fa", "Sur le la", "Sur le si", and "Sur le ré". Each section shows a sequence of notes and tablature for that specific cadence. The notes are written in a stylized font, and the tablature uses dots to indicate finger positions on the eight strings of the flute.

Figura 14 - Dedilhação dos trinados nas cadências 1 (Hotteterre, 1710).

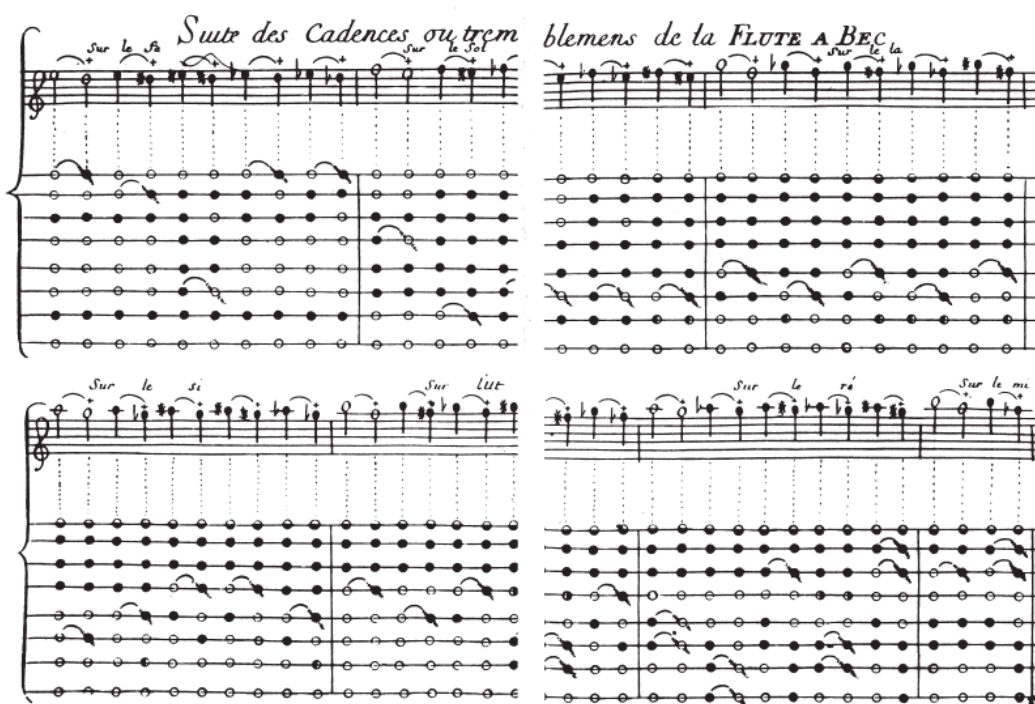


Figura 15 - Dedilhação dos trinados nas cadências 2 (Hotteterre, 1710).

A figura 13 apresenta as dedilhações cromáticas e diatônicas e abrange uma extensão de duas oitavas e uma segunda. O orifício número um corresponde ao orifício que se encontra na parte posterior da flauta, o número dois ao primeiro da parte superior e assim por diante. Comparado com a dedilhação moderna, o orifício um corresponde ao zero, o dois ao um, o três ao orifício dois, o quatro ao orifício três, o cinco ao orifício quatro, o seis ao cinco, o sete aos seis e o orifício oito ao orifício sete. O modelo de flauta mencionada neste tratado contém furação dupla nos orifícios seis e sete para execução das notas cromáticas no registro grave. Quando um orifício está todo pintado significa que se deve tapá-lo, quando não está pintado deve-se mantê-lo aberto e quando está pintado pela metade deve-se cobrir apenas metade do orifício.

As figuras 14 e 15 contêm dedilhações para execução dos ornamentos nas cadências. A leitura das dedilhações segue a mesma instrução da primeira tabela, sendo que a linha curva que aparece ligando um orifício ao outro indica o orifício sobre o qual o dedo cairá e realizará o movimento de execução dos ornamentos, movimentos que já foram ensinados no capítulo 4.

Segue a tabela 4 com a abordagem que cada capítulo apresenta sobre a técnica do instrumento e o conteúdo específico trabalhado.

Tabela 5-Análise do *Traité de la Flute a Bec* de Jacques Hotteterre (1710).

ABORDAGEM DA TÉCNICA INSTRUMENTAL	CONTEÚDO
Capítulo 1 – A posição das mãos: como posicionar a flauta nos lábios e a posição que as mãos devem ter. Não se devem levantar os cotovelos nem deixar a flauta encostar ao corpo. Manter os dedos direitos, principalmente da mão esquerda.	Posição das mãos, dos dedos e dos braços.
Capítulo 2 – Explicação sobre a posição das notas: faz-se comparação com a flauta transversal em relação à quantidade de orifícios. A movimentação dos dedos para execução das notas: Fá3, Fá#3, Sol3, Sol#3, Lá3, Lá#3, Si3, Dó4, Dó#4, Ré4, Mi4, Fá4, Fá#4, Sol4, Sol#4, Lá4, Lá#4, Si4, Dó5, Dó#5, Ré5, Ré#5, Mi, Fá5, Fá#5 e Sol5. Fala sobre as notas enarmônicas (possuem nomes diferentes, mas têm a mesma altura).	Movimentação dos dedos. Dedilhações.
Capítulo 3 – Explicação sobre as cadências: execução dos trinados nas cadências. Explica sobre a nota a partir da qual o trinado deve começar.	Ornamentos: Trinados
Capítulo 4 – Os <i>flattement</i> e os <i>battements</i> : execução de <i>flattement</i> nas notas: Fá3, Fá#3 ou Solb3, Sol3 Sol#3 ou Láb3,Lá3, Lá#3 ou Sib3, Si3, Dó4, Dó#4 ou Réb4, Ré4, Ré#4 ou Mib4, Mi4, Fá4, Fá#4 ou Solb4, Sol4, Sol#4 ou Láb4, Lá4, Lá#4 ou Sib4, Dó5, Dó#5 ou Réb5, Ré5, Ré#5 ou Mib5, Mi5, Fá5 e Sol5. Fala também sobre a movimentação dos dedos quando um <i>flattement</i> precede um <i>port-de-voix</i> .	Ornamentos: <i>Flattement</i> <i>Port-de-voix</i>
Tabela de tons e semitons: dedilhação das notas – Fá3, Fá#3, Sol3, Sol#3, Lá3, Lá#3, Si3, Dó4, Dó#4, Ré4, Ré#4, Mi4, Fá4, Fá#4, Sol4, Sol#4, Lá4, Lá#4, Si4, Dó5, Dó#5, Ré5, Ré#5, Mi5, Fá5, Sol5. Fá5, Mi5, Mib5, Ré5, Réb5, Dó5, Si4, Sib4, Lá4, Láb4, Sol4, Solb4, Fá4, Mi4, Mib4, Ré4, Réb4, Dó3, Si3, Sib4, Lá3, Láb3, Sol3, Solb3 e Fá3.	Dedilhação
Tabela de dedilhações para execução de trinados do Fá3 ao Fá5 passando por todos os tons e semitons.	Dedilhações dos ornamentos: trinados

De acordo com o conteúdo da tabela, os quatro capítulos que compõem o tratado abordam aspectos essencialmente técnicos. De modo geral, o *Traité de la Flute a Bec* abranje habilidades relacionadas com a execução de notas diatônicas e cromáticas, execução de ornamentos *característicos* do estilo francês e postura correta.

Apesar de não haver exercícios técnicos, o tratado oferece recursos para que o aluno desenvolva a movimentação correta dos dedos e se habitue a tocar com uma postura que não bloqueie os movimentos ou causar desconforto em momentos de tensão e passagens difíceis. Além do mais, as tabelas de execução dos ornamentos constituem material de pesquisa para os alunos que pretendam trabalhar o repertório francês, pois, normalmente não há indicações na partitura sobre como executar os ornamentos escritos.

Ao observar a análise dos três tratados dos séculos XVI e XVIII é possível destacar que, nos dois primeiros (Virdung e Ganassi), abordam-se três tipos de flautas, *discant* (em sol), tenor (em dó) e baixo em (fá), no terceiro (Hotteterre), trata-se apenas de uma flauta contralto em (fá).

No que diz respeito às dedilhações, o primeiro e o terceiro tratados (Virdung e Hotteterre) apresentam apenas uma dedilhação possível para cada nota, cromática e diatônica, o segundo (Ganassi), mostra posições diferentes para três flautas cada uma de uma família diferente de construtores. Além do mais, o segundo tratado (Ganassi) ensina a compensar a afinação com os dedos e com o sopro em *decrendos* ou

crescendos. Em relação à extensão das notas, o segundo tratado (Ganassi) é o que abrange maior extensão, duas oitavas e uma quarta. O primeiro (Virdung) abrange uma oitava e uma sexta e o terceiro (Hotteterre), duas oitavas e uma segunda.

Por fim, é possível destacar que os três tratados analisados apresentam um conteúdo em comum: a dedilhação. Os autores preocuparam-se em ensinar a dedilhação correta para as flautas existentes na sua época. Além disso, o segundo e o terceiro tratados (Ganassi e Hotteterre) focalizam-se na execução e nas especificidades da música do período em que foram escritos.

3.2-Métodos do século XX

Agora serão analisados métodos de flauta de bisel escritos entre 1954 até 1995. São ao todo 14 métodos, sendo que, dois foram utilizados nas aulas durante a Prática de Ensino Supervisionada e fazem parte do Programa de Ensino da Flauta de Bisel dos 6º e 7º graus da instituição na qual decorreu o estágio. Estes dois métodos serão analisados separadamente, uma vez que foram objeto de estudo na prática instrumental. Os restantes métodos foram escolhidos com base no conteúdo e na progressão dos exercícios para os repertórios barroco e contemporâneo.

Passam a ser analisados os métodos não abordados na prática de ensino supervisionada. A abordagem de cada método será feita por ordem cronológica, do mais antigo para o mais recente. Será feita uma apresentação prévia do seu conteúdo. Como auxílio à análise do material é utilizada uma tabela na qual se destaca a estrutura geral dos métodos, o tipo de exercícios e os elementos que os compõem, bem como o conteúdo abordado. Por fim, proceder-se-á à comparação do material analisado na tabela a fim de verificar a existência de elementos em comum entre os métodos e indentificar quais recursos podem ser desenvolvidos ao aplicá-los no estudo diário.

3.2.1-Linde Höffer v. Winterfeld (1954): 40 Studies for Alto-Recorder adapted from the Solfeggios of Frederick the Great.

Este método contém 40 estudos para flauta de bisel contralto. Acredita-se que estas melodias fazem parte de uma coleção de estudos que o rei Frederick, o Grande, havia escrito para o uso diário. Segundo o autor, é impossível dizer se foram realmente compostos por ele ou pelo seu professor Johann Joachim Quantz. O método não contém símbolos de dinâmica ou indicação de tempo. O autor explica que sem estas indicações poderá proporcionar aos professores e alunos plena liberdade de interpretação.

O objetivo do método é a prática, o desenvolvimento técnico. Para isso, Winterfeld sugere que o tempo de execução dos exercícios seja adaptado à capacidade técnica de cada aluno. Os alunos principiantes tal como os estudantes avançados devem tocar de

forma lenta e dar ênfase à afinação. A tabela 5 contém o material abordado em cada exercício e o conteúdo trabalhado.

Tabela 6- Análise do método 40 Studies for Alto-Recorder adapted from the Solfeggios of Frederick the Great de Linde Höffer v. Winterfeld (1954).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
40 exercícios técnicos para flauta contralto	1- Tonalidade Fá Maior, extensão: Ré5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e quintas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário.	Graus conjuntos, saltos, ligaduras e trinados em ritmos de longa duração.
	2- Tonalidade Ré Menor, extensão: Mi5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e sétima. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso ternário.	Repetição de arpejos, repetição de saltos com intervalos de terceira, quarta e quinta. Graus conjuntos. Trinado na cadência final. Síncopa.
	3- Tonalidade Fá Maior, extensão: Ré5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Graus conjuntos e saltos. Ligaduras em saltos, trinados em ritmos de curta e média duração.
	4- Tonalidade Fá Maior, extensão: Sol5-Fá3. Intervalos: Segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Arpejos com repetição de notas, saltos seguidos por graus conjuntos e sequências de saltos com intervalos diversos.
	5- Tonalidade Lá Menor, extensão: Mi5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas e décimas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário.	Saltos mantendo a nota aguda e modificando a grave. Escalas ascendentes em graus conjuntos e trinado na cadência.
	6- Tonalidade Dó Maior, extensão: Fá5-sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e quintas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso ternário.	Arpejos, escalas ascendentes seguidas de arpejos e trinados em ritmos curtos.
	7- Tonalidade Lá Menor, extensão: Dó5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e quintas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Saltos, ligadura de prolongamento, ligaduras em graus conjuntos e em saltos de terceira. Trinados em ritmos curtos.
	8- Tonalidade Dó Maior, extensão: Mi5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Arpejos.
	9- Tonalidade Dó Maior, extensão: Ré5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas e décimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário	Saltos e graus conjuntos. Trinado na cadência.
	10- Tonalidade Ré Menor, extensão: Ré5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, décimas e décimas primeiras. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário	Saltos, graus conjuntos e sequências de arpejos. Trinados em ritmos de média duração e na cadência.

11- Tonalidade Ré Menor, extensão: Fá5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário composto.	Salto, graus conjuntos e notas repetidas. Trinado na cadência.
12- Tonalidade Lá Menor, extensão: Ré5- Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e décima. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Arpejos, Graus conjuntos descendentes, saltos. Trinados em ritmos de curta duração e na cadência.
13- Tonalidade Fá Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: Segundas, terceiras, quartas, sextas, sétimas, oitavas e décimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Graus conjuntos seguidos de saltos e saltos seguidos de graus conjuntos. Ligaduras nos graus conjuntos.
14- Tonalidade Sol Maior, extensão: Ré5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, oitavas e décimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Salto, graus conjuntos. Trinados em ritmos de curta duração e na cadência.
15- Tonalidade Sol Maior, extensão: Si5-Sol3. Segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Salto de terceira, quarta, quinta e sexta com pedal na nota sol. Graus conjuntos ascendentes e descendentes. Arpejo e saltos variando os graves e agudos. Trinado na cadência.
16- Tonalidade Sol Maior, extensão: Sol5-Sol3. Intervalos: Segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas e décimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Salto de terceira, quarta, quinta, sexta e sétima com pedal na nota ré. Notas repetidas com trinados (ritmos de curta duração), arpejos descendentes, graus conjuntos descendentes e notas do registro sobre-agudo.
17- Tonalidade Mi Menor, extensão: Dó5-Fá#3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas e nonas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Salto e graus conjuntos em notas graves. Trinado na cadência.
18- Tonalidade Mi Menor, extensão: Mi5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Salto com nota pedal no grave e no agudo; salto com nota pedal no agudo e posicionamento da nota grave; arpejos e graus conjuntos.
19- Tonalidade Mi Menor, extensão: Mi5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quintas, sextas, nonas, décimas e décimas terceiras. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Salto grande seguido por graus conjuntos em bordadura, saltos de terceira descendente e quinta ascendente. Trinados em ritmos de média duração e na cadência.
20- Tonalidade Ré Maior, extensão: Ré5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétima e oitava. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Salto, notas repetidas com trinados (ritmos de curta duração) e graus conjuntos descendentes.
21- Tonalidade Si Menor, extensão: Si4-Si3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sexta, sétima e oitava.	Salto com pedal na nota aguda (fá4) e depois na nota grave (si3). Trinado na cadência.

	Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	
22-	Tonalidade Si Menor, extensão: Mi5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos descendentes, arpejos, saltos com intervalos de terceira. Ligaduras, trinado na cadência.
23-	Tonalidade Si Menor, extensão: Mi5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos, ligaduras em graus conjuntos, saltos seguidos de graus conjuntos, arpejos e saltos com nota pedal no agudo. Trinado na cadência.
24-	Tonalidade Si Menor, extensão: Mi5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso ternário composto.	Graus conjuntos seguidos de saltos de quartas e terceiras. Arpejos descendentes. Saltos com pedal na nota aguda. Trinado na cadência.
25-	Tonalidade Lá Maior, extensão: Mi5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos com pedal na nota mais aguda, graus conjuntos descendentes, arpejos ascendentes, notas repetidas, saltos com pedal na nota grave, trinados em ritmos de curtas e médias durações e trinados na cadência.
26-	Tonalidade Sib Maior, extensão: Mi5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos ascendentes e descendentes e graus conjuntos descendentes. Ligaduras em saltos de terceira, trinados em ritmo de curta duração. Início de frase com grupo de semicolcheias e pausa na primeira semicolcheia.
27-	Tonalidade Sib Maior, extensão: Mi5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Saltos ascendentes, notas repetidas, arpejos descendentes, saltos com pedal na nota aguda, e graus conjuntos descendentes. Trinado na cadência.
28-	Tonalidade Sib Maior, extensão: Mi5-Fá#3. Intervalos: Segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, oitavas e décimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Arpejos ascendentes e descendentes, repetição de saltos com intervalos de terceira, notas repetidas e graus conjuntos descendentes.
29-	Tonalidade Sol Menor, extensão: Mi5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, décimas, décimas primeiras e décimas segundas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Saltos seguidos por graus conjuntos. Notas repetidas com trinados em ritmos de curta duração. Arpejos descendentes, arpejos ascendentes e descendentes com repetição de notas. Graus conjuntos descendentes.
30-	Tonalidade Sol Menor, extensão: Sol5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, sextas, sétimas, décimas e décimas segundas. Ritmo predominante: colcheias com quiálteras de três notas. Compasso ternário.	Saltos. Graus conjuntos descendentes com notas do registro sobre-agudo. Trinado na cadência.
31-	Tonalidade Mib Maior, extensão: Mib5-Sol3. Intervalos:	Saltos de quartas e terceiras, graus conjuntos e notas

	segundas, terceiras, quartas e sétima. Ritmo predominante: colcheias com quiálteras de três notas. Compasso binário.	repetidas. Trinado na cadência. Ligaduras.
32-	Tonalidade Mib Maior, extensão: Mib5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quinta e sexta. Ritmo predominante: colcheias (quiálteras). Compasso binário.	Saltos ascendentes e descendentes. Notas repetidas em bordaduras. Ligadura no ornamento escrito no fim do exercício.
33-	Tonalidade Dó Menor, extensão: Sol5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e oitava. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Graus conjuntos ascendentes e descendentes, arpejos ascendentes e descendentes. Notas repetidas, ligadura de prolongamento.
34-	Tonalidade Dó Menor, extensão: Mi5-Sol3. Intervalos: segundas, terceira, quartas, sextas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias (quiálteras). Compasso quaternário.	Saltos, graus conjuntos descendentes e notas repetidas. Trinado na cadência.
35-	Tonalidade Láb Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: Segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, oitavas e décimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Arpejos descendentes, saltos de décima e de terceiras, notas repetidas com trinados. Graus conjuntos descendentes. Trinado na cadência.
36-	Tonalidade Fá Menor, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quinta e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos de quarta, notas do registro sobre-agudo, arpejos ascendentes e descendentes, graus conjuntos descendentes.
37-	Tonalidade Réb Maior, extensão: Mib5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e décimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Arpejos seguidos de graus conjuntos descendentes. Saltos de décima seguidos por graus conjuntos ascendentes e descendentes. Trinados.
38-	Tonalidade Réb Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos descendentes com notas do registro sobre-agudo, arpejos descendentes e ascendentes, saltos de terceira, notas repetidas e trinados.
39-	Tonalidade Sib Menor, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas e nonas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos, graus conjuntos ascendentes e descendentes, arpejos ascendentes e descendentes, síncopas e trinado na cadência.
40-	Tonalidade Réb Maior, extensão: Sol5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias (quiálteras). Compasso binário.	Saltos descendentes, saltos de oitava, graus conjuntos descendentes e ascendentes. Notas do registro sobre-agudo por graus conjuntos. Trinado na cadência.

Ao analisar o método, observa-se que os 40 estudos estão escritos nas tonalidades de Dó Maior, Sol Maior, Ré Maior, Fá Maior, Sib Maior, Mib Maior, Láb Maior, Réb Maior e suas relativas menores e abrange uma extensão de duas oitavas e uma

segunda (Fá3 ao Sol5). Ao todo são 21 exercícios em tonalidade Maior e 19 exercícios em tonalidade menor. A figura rítmica mais utilizada em todo o método foi a semicolcheia presente em 32 exercícios como ritmo predominante. Sobre os tipos de compassos em que estão compostos os exercícios, dezassete estão escritos em compasso binário, dezasseis em compasso quaternário, três em compasso ternário, dois em compasso binário composto e um em ternário composto. Desta forma, os compassos mais trabalhados são os binários e quaternários simples.

No que diz respeito ao conteúdo, são abordados saltos com intervalos de segunda até intervalos de décima terceira, notas repetidas, graus conjuntos com grupos de notas variados (duas em duas, três em três, etc) e escalas ascendentes. Os saltos aparecem em movimentos ascendentes e descendentes, com pedal em diferentes graus. O mesmo ocorre com as ligaduras presentes em sete exercícios (números 1, 3, 7, 13, 22, 26 e 31). Com a análise torna-se notável o foco que o método tem na execução de trinados em diferentes contextos: cadências, início de frases, meio de frases, em notas com valores curtos e longos, em saltos, em notas repetidas e em graus conjuntos.

A partir da análise constata-se que o método *40 Studies for Alto-Recorder adapted from the Solfeggios of Frederick the Great*, desenvolve habilidades relacionadas com a movimentação dos dedos e domínio da língua. Sobre a movimentação dos dedos, o conteúdo dos exercícios proporciona agilidade e precisão na execução de intervalos diversos. No que se trata do domínio da língua, a ausência de ligaduras indica que cada nota deve ser articulada. Como o uso de ligaduras aparecem no método em apenas sete exercícios, considera-se que a articulação é também foco de estudo. Apesar do autor não indicar o uso de articulações específicas, cabe ao estudante aplicá-las conforme as suas necessidades.

3.2.2-Hans-Martin Linde (1956): *Modern Exercises for Treble Recorder*.

Este método contém vinte e dois exercícios. Cada exercício aborda elementos específicos. No primeiro o aluno deve tocar as notas em *portato*. No segundo, além das articulações escritas (neste caso o termo articulações refere-se aos sinais escritos como acentuações e *portatos*), deve-se utilizar *stacato* e articulação simples. No terceiro exercício trabalham-se notas agudas. No quarto, aplica-se a articulação dupla e simples. No quinto, os intervalos escritos abordam movimentos em grupo dos dedos da mão direita e esquerda. No sexto, a execução de saltos de terceira. No sétimo, trabalha-se a condução e finalização das frases. Os exercícios oitavo e novo abordam a execução de notas ligadas em passagens de forquilhas. O décimo é focado no movimento do polegar e em execução de notas curtas.

O décimo primeiro foca a utilização de articulações simples e duplas, tal como o exercício quarto. O décimo segundo introduz as notas ligadas, o *legato*. O décimo terceiro exercita o *legato* em frases longas. O décimo quarto exercício pratica o *stacato* em notas graves. O décimo quinto aborda saltos com intervalos grandes e

articulação suave como “d” ou “r”. No décimo sexto devem-se fazer combinações entre articulação simples e dupla. O décimo sétimo exercício trabalha movimentos do polegar em saltos grandes. O décimo oitavo trabalha o movimento do polegar em intervalos diversos. O décimo nono aborda a execução de notas ligadas com intervalos difíceis. O vigésimo trabalha movimentos cromáticos. O vigésimo primeiro permite o estudo de ornamentos, o vigésimo segundo, incide sobre combinações de diferentes tipos de articulações (*portato*, *stacato*, *legato*, e *marcato*). Além dos conteúdos indicados pelo autor, a tabela 6 destaca outros aspectos presentes em cada exercício.

Tabela 7-Análise do método *Modern Exercises for Treble Recorder* de Hans-Martin Linde (1956).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
22 exercícios técnicos para flauta contralto	1- <i>Portato</i> (<i>tempo giusto</i>). Extensão: Dó5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quinta, sexta, décima primeira, décima segunda. Tonalidade Fá Maior com modulações. Ritmos: mínima, semínima, colcheia, semicolcheia e tercinas. Compassos: 3/4, 4/4, 5/4, 6/4 e 7/4.	-Mudança de compasso -Modulação -Graus conjuntos e saltos. -Dinâmica: piano (p) e doce. -Carácter: dolce
	2- <i>Staccato</i> , articulação simples (<i>liggiero</i>). Extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, sextas, sétima e oitavas. Tonalidade: Sib Maior com modulações. Ritmo predominante: semicolcheias. Compassos: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 e 6/4.	-Escala ascendente e descendente. -Mudança de compasso -Modulação -Articulação simples. - <i>Portato</i> e acentuação (>). -Dinâmicas: <i>crescendo</i> , <i>decrescendo</i> e forte (f).
	3- Notas agudas, o estudo da sonoridade. (<i>Alla breve</i>). Extensão: Lá5-Fá4. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quinta, sétima e oitava. Tonalidade: Fá Maior com modulações. Ritmo predominante: semínima. Compasso: sem indicação de compasso.	-Graus conjuntos e saltos em notas do registro sobre-agudo. -Modulação -Sonoridade -Dinâmica: <i>decrescendo</i> . -Carácter: expressivo. -Ausência de compasso
	4- Articulação dupla e simples (<i>Allegro Liggiero</i>). Extensão: Fá5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, e oitavas. Tonalidade: Dó Maior. Ritmo predominante: semicolcheias. Compassos: 2/4, 3/4, e 4/4.	-Graus conjuntos e saltos de terceira e oitava. -Mudança de compasso. - <i>Stacato</i> , <i>portato</i> , ligaduras (duas notas), acentuação (>). Dinâmica: forte (f).
	5- Movimento em grupo de dedos. (<i>Andante</i>) Extensão: Mi5-Lá3. Intervalos: quartas, quintas e sextas. Tonalidade: Fá Maior com modulações. Ritmo predominante: colcheias e semicolcheias. Compasso: quaternário.	-Saltos -Ligaduras em saltos -Sem dinâmica

	<p>6- Arpejos (<i>Comodo</i>) Extensão: Sol5-Fá4. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, décima primeira e décima segunda. Tonalidade: sem tonalidade específica, saltos em várias tonalidades: Sol Maior, Dó menor, Bib Maior, Lá menor, Ré Maior e Fá Maior. Ritmo predominante: colcheia. Compasso: binário composto.</p>	<p>-Saltos (arpejos) -Ligaduras em saltos. -Modulações. -Sem dinâmica</p>
	<p>7- Fraseado pela respiração ou articulação. (<i>Adagio cantabile</i>). Extensão: Mi5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e oitavas. Tonalidade: Mi menor. Ritmo predominante: minimas e semínimas. Compasso: binário.</p>	<p>-Graus conjuntos e saltos de terceiras, quartas e oitavas. -<i>Portato</i> - Sem dinâmica.</p>
	<p>8- <i>Legato</i> com forquilhas (<i>Vivace</i>). Extensão: Mib5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, oitavas, décima e décima terceira. Tonalidade: sem tonalidade específica, modula para trabalhar dedilhações com forquilhas. Ritmo predominante: colcheia. Compasso: quaternário</p>	<p>-Graus conjuntos com ligaduras -Saltos -Modulações -Forquilhas -Ligaduras -Sem dinâmica</p>
	<p>9- Forquilhas Extensão: Ré5-Sol#3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sétima e oitava. Tonalidade: Fá Maior com modulações. Ritmo predominante: semínimas e colcheias. Compasso: quaternário</p>	<p>- Saltos -Graus conjuntos -Modulação -Ligaduras -Dinâmicas: piano (p), forte (f), <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i>.</p>
	<p>10- O movimento do polegar, articulação curta (<i>Allegretto grazioso</i>). Extensão: Sol5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, oitavas e décima primeira. Tonalidade: Ré Maior. Ritmo predominante: colcheia. Compasso: binário composto</p>	<p>-Saltos -Graus conjuntos -<i>Stacato</i>, ligaduras. -Notas repetidas -Dinâmica: meio forte (mf), forte (f), <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i>. -Ligaduras.</p>
	<p>11- Articulação simples e dupla (<i>Allegro moderato</i>). Extensão: Mi5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Tonalidade: escalas nas tonalidades de Ré Maior, Ré menor, Lá menor, Dó Maior, Mi menor, Dó menor, Sib Maior, Sol menor, Si menor, Mib Maior e Sol Maior. Ritmo predominante: semicolcheia Compasso: quaternário.</p>	<p>-Escalas ascendentes e descendentes -Saltos de terceira e quarta -Modulações -Ligaduras, <i>stacato</i>. -Sem dinâmica</p>
	<p>12- <i>Legato</i> (<i>Tranquillo</i>). Extensão: Mib5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, oitavas, sétima, nona e décima. Tonalidade: passa por várias tonalidades. Ritmo predominante: colcheias,</p>	<p>- Graus conjuntos e saltos com ligaduras -Modulações -<i>Appoggiatura</i> -Ligaduras -Mudança no tempo.</p>

semicolcheias e tercinas. Compasso: quaternário.	- <i>Stacato</i> -Sem dinâmica
13- <i>Legato</i> em frases mais longas (<i>Allegro vivace</i>) Extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas e terceiras. Tonalidade: Fá Maior com modulações. Ritmo predominante: semicolcheia e colcheia pontuada. Compasso: compasso seis por quatro.	-Escalas com ligaduras. -Saltos de terceira -Ligaduras em ritmos pontuados, semicolcheias, quintina, sexta e septina. -Dinâmica: forte (f) e piano (p).
14- <i>Staccato</i> em notas graves (<i>moderato</i>) Extensão: Sol4-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e quinta. Tonalidade: Sol menor. Ritmo predominante: semicolcheia. Compasso: quaternário	-Graus conjuntos -Saltos de segunda, terceira e quarta. -Ligaduras -Acentuações (>), <i>stacato</i> . -Sem dinâmica.
15- Intervalo grande, toque de língua suave (<i>andante amabile</i>). Extensão: Mib5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Tonalidade: Sol menor. Ritmo predominante: colcheias. Compassos: 4/4, 5/4 e 6/4.	-Saltos de terceiras, quartas, quintas e sextas. -Alternância de compasso -Graus conjuntos -Ligaduras -Dinâmica: piano (p), forte (f), meio forte (f), <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> .
16- Combinação de articulação simples e dupla (<i>gracioso</i>) Extensão: Dó5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Tonalidade: Dó Maior com modulações. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso: 3/4, 4/4 e 3/2.	-Saltos e graus conjuntos com <i>stacato</i> . -Modulação -Mudança de compasso. -Articulação: TTKT, ou TTGT. - <i>stacato</i> , ligaduras. -Sem dinâmica
17- Movimento do polegar com saltos de intervalos grandes Extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, sextas, sétimas décimas e décimas terceiras. Tonalidade: Sol menor com modulação para sol Maior Ritmo predominante: semínima e colcheias. Compasso: quaternário.	-Saltos grandes e graus conjuntos -Modulação -Dinâmica: <i>crescendo</i> e forte (f). - <i>Carácter</i> : expressivo
18- Movimento do polegar Extensão: Sol5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sétimas e oitavas. Tonalidade: Sol menor. Ritmo predominante: semicolcheias. Compassos: 6/8 e 5/8.	-Graus conjuntos e saltos -Alternância de compasso. - <i>portato</i> , ligaduras, <i>stacato</i> , acentuação (>). - <i>appoggiaturas</i> -Dinâmica: forte (f)
19- Execução de <i>legato</i> com dedilhações difíceis e dedilhações excepcionais (<i>vivave</i>). Extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quarta e quinta. Tonalidade: modulação para vários tons. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso: 4/4 e 3/4.	-Graus conjuntos e saltos com ligadura -Alternância de compasso -Modulação -Ligaduras - <i>stacato</i> -Sem dinâmica
20- Movimento cromático (<i>moderato</i>) Extensão: Sol5-Fá3.	-Cromatismo com <i>stacato</i> -Saltos e graus conjuntos com

	Intervalos: segundas, terceiras e sexta. Tonalidade: não tem centro tonal Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso: 4/4 e 6/8	ligaduras -Graus conjuntos -Alternância de compasso simples e composto -Modulação - <i>Stacato</i> -Ligaduras
	21- Ornamentos (<i>vivace</i>) Extensão: Mi5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e nona. Tonalidade: armadura de Dó Maior anterna entre Fá menor e Sol Maior. Ritmo predominante: colcheias. Compasso: 6/8 e 9/8	-Saltos e graus conjuntos -Alternância de compasso -Modulação -Ornamentos: trinados e <i>appoggiaturas</i> - <i>Stacato</i> -Ligaduras -Sem dinâmica
	22- Combinação de diferentes tipos de articulação. (<i>andante deciso</i>) Extensão: Sol5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e sétima. Tonalidade: armadura de Dó Maior e modula para várias tonalidades. Ritmo predominante: colcheias e semicolcheias. Compasso: 4/4 e 3/4.	-Slatos e graus conjuntos. -Modulação -Aternância de compasso -Articulações: <i>portato</i> , <i>stacato</i> , acentuações (>) e ligaduras. -Sem dinâmica

Conforme a análise apresentada na tabela 6, o *Modern Exercises for Treble Recorder* está focado na prática de execução de passagens difíceis na flauta de bisel e outros elementos específicos como: *portato*, *stacato*, *marcato*, acentuações (>), articulação simples e dupla, *legato*, finalização do som com a língua e com a respiração, posicionamento do polegar, articulação da língua suave, trabalho da sonoridade em notas agudas, *stacato* em notas graves, execução de trinados e *appoggiaturas*.

Os exercícios abordam também elementos como as alternâncias de compasso e modulações dentro do mesmo exercício de forma que não haja estabelecimento de um centro tonal. De modo geral, estas modulações abrangem as tonalidades de Fá Maior, Dó Maior, Sib Maior, Mi menor, Ré Maior, Sol menor e Fá menor. A extensão que o método abrange é de duas oitavas e uma terceira (Fá3-Láb5).

Entre os vinte e dois exercícios, dez têm indicação de andamentos rápidos e doze de andamentos lentos ou moderados. Apesar de o método apresentar uma variedade rítmica, a figura predominante é a semicolcheia. Dez exercícios (números 1, 2, 4, 15, 16, 18, 19, 20, 21 e 22) apresentam alternância de compasso e abrangem as seguintes fórmulas de compasso: 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4 e 6/8. Entre os que não têm compassos alternados, sete são quaternários (números 5, 8, 9, 11, 12, 14 e 17), dois são binários compostos (números 6 e 10) um é binário (número 7) e o outro, apresenta compasso 6/4 (número 13). Dessa forma, nos exercícios que mantêm a fórmula de compasso, predomina o compasso quaternário.

Além disso, o *Modern Exercises for Treble Recorder* contempla o uso de dinâmica em metade dos exercícios (números 1, 2, 3, 4, 9, 10, 13, 15, 17, 18 e 20), sendo elas: piano (p), forte (f), meio forte (mf), *crescendo* e *decrescendo*. Verificou-se ainda a existência de indicação de *carácter* como *dolce* e *espressivo*. De um modo geral, os exercícios deste método desenvolvem habilidades como o domínio de passagens com notas de forquilha, execução de diversos efeitos de articulação (*portato*, *stacato*, *marcato* e acentuações), o uso de dinâmica e melhor tratamento do som com cuidado na execução das notas agudas.

3.2.3-Franz J. Giesbert (1957): Method for the treble recorder with duets for student and teacher.

Este método está dividido em duas secções: a primeira composta por exercícios e danças, ambos de curta duração, para tocar com o professor. São ao todo 140 duetos direcionados para o desenvolvimento técnico e a aprendizagem da flauta de bisel contralto. Cada exercício e cada dança ensinam progressivamente, nota a nota, intervalo a intervalo, numa sequência de assimilação veloz. O autor indica que as peças e os exercícios devem ser tocados primeiro lentamente e na repetição rápido, sendo que todos os exercícios têm sinais de repetição. Na medida em que o nível de dificuldade de execução dos intervalos aumenta, são abordadas diferentes formas de execução como *stacatto*, bater com os dedos nos orifícios sem soprar para emitir um efeito de *pizzicato* e uso de ligaduras para exercitação e desenvolvimento técnico.

Ao fim da primeira secção, a partir do dueto de número 89, acrescenta-se o uso de trinados e é disponibilizada uma tabela de dedilhações. Esta tabela apresenta dedilhações para execução de trinados com posições não habituais, conforme mostra a figura 16.



Figura 16 - Dedilhações de trinados (Gisbert, 1957).

No que se refere à sequência de ensino das notas na flauta de bisel contralto, na primeira parte desta secção são ensinadas as notas que mantém fixo o dedo 6³, denominado no método como dedo contraforte, sendo estas as posições das seguintes notas: Mi⁴, Ré⁴, Dó⁴, Fá⁴, Sol⁴, Si³, Fá#⁴, Dó#⁴, Sib³ e Sol³. Tais notas são

³ Tal como ocorre nos dois tratados analisados anteriormente, Virdung (1511) e Hotteterre (1710).

apresentadas no método nesta mesma ordem. Na segunda parte, acrescentam-se notas com e sem o dedo contraforte e notas com posicionamento do polegar, nesta ordem: Lá4, Dó5, Ré5, Sib4, Lá3, Fá3, Lá4 ou Sol#4, Si4 ou Dób5, Réb5 ou Dó#5, Mib5 ou Ré#5, e as notas do registro sobre-agudo: Mi5, Fá5, Sol5, Lá5 e Dó6. No decorrer desta primeira secção são incluídas indicações de articulações de acordo com os intervalos e registro da flauta, por exemplo: “du” para as notas do registro médio, “dhu” para as notas graves, “tu” para notas agudas, “du-hu” para saltos entre notas agudas e graves e “du-gu” para passagens rápidas em graus conjuntos.

A segunda secção é composta por 77 exercícios e 15 solos do século XVIII de compositores importantes, sendo que, os 77 exercícios são indicados para prática diária. Os exercícios do 01 ao 18 fazem uso das notas Lá#3, Si3, Dó4, Ré4, Mi4, Fá4 e So4, as quais mantêm o dedo contraforte. A partir do exercício 19, outras notas são incluídas pouco a pouco, bem como o posicionamento do polegar e a eliminação do dedo contraforte. Os exercícios de número 29, 30, 48, 56, 58, 75 e 77 são excertos de peças do compositor Schickhardt que fazem uso da técnica desenvolvida nos exercícios anteriores a esses.

De acordo com o autor, a finalidade destes 77 exercícios é desenvolver o domínio e destreza dos dedos e da língua. Dessa forma, durante a análise considerou-se que os exercícios que contêm ritmos de colcheias sem ligaduras são direcionados principalmente para o controlo dos dedos e da articulação, os exercícios que têm ritmos com ligaduras, apenas para o controlo dos dedos e os que apresentam ritmos de semeicolcheias sem ligaduras, para o controlo dos dedos e destreza da língua. Dito isto, segue a tabela 7 com a análise do material.

Tabela 8-Análise do Method for the treble recorder with duets for student and teacher de Franz J. Giesbert (1957).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
PRIMEIRA PARTE	Explica a numerações dos orifícios e dos dedos utilizados no método para demonstração das posições de cada nota.	Posição das mãos e dos dedos
	Ensina a posição e execução corretas das notas Dó4, Dó#4, Ré4, Mib4, Mi4, Fá4, Fá#4, Sol4, Si3, Sib3 e Sol3.	Dedilhações
	Exercícios técnicos específicos para cada nota e intervalos	Técnica: movimentação dos dedos
	Para esse registro de notas é ensinado a articulação “du”	Articulação: du
	Explica como se deve respirar e como deve ser a posição dos braços.	Respiração e postura
	Exercício de efeito <i>Pizzicato</i>	Técnica: bater com os dedos nos orifícios sem soprar.
	Exercício de <i>stacatto</i>	Técnica: <i>stacato</i>
	Exercício de ligaduras	Técnica: ligadura
	Para as notas graves é ensinada a articulação “dhu”.	Articulação: dhu
	É explicado o fluxo de ar que se deve	Emissão do ar: notas graves

	utilizar nas notas graves.	
SEGUNDA PARTE	Ensina a posição e execução correta das notas: Fá3, Fá#3, Sol#3, Lá3, Sol#4, Lá4, Sib4, Si4, Dó5, Dó#5, Ré5, Mib5, Mi5, Fá5, Sol5.	Dedilhações
	Articulação “tu” para as notas agudas e Articulação “hu” para notas graves em um salto de oitava.	Articulação: tu e hu
	Fala sobre a movimentação do polegar para a execução de oitavas.	Técnica: intervalos de oitava e notas agudas.
Índice trinado	Mostra como executar os trinados.	Trinados
	Tabela com a posição das notas para execução de trinados que não se movem naturalmente na flauta.	Trinados
	Acrescenta o uso de <i>vibrato</i>	<i>Vibrato</i>
	Execução e posição de notas do registro sobre-agudo.	Técnica: notas do registro sobre-agudo.
	Exercício de transposição de oitava.	Transposição
Apêndice: estudos técnicos para o flauta contralto Solo. Primeira Parte: 77 Exercícios diários para o domínio do dedo e destreza da língua.	1- Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Dó3. Intervalos: segundas e terceiras. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário	Foco na execução de graus conjuntos. Controle e dos dedos e destreza da língua.
	2- Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Si3. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ritmo predominante: colcheias e semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos com introdução de ligaduras. Controle e dos dedos e destreza da língua
	3- Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Si3. Intervalos: segundas, quartas e quintas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Graus conjuntos com ligaduras. Controle dos dedos. Controle dos dedos.
	4- Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Si3. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Salto com intervalos de terceira e quarta e graus conjuntos com notas que se mantêm no agudo e mudam no grave. Controle dos dedos e destreza da língua.
	5- Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Si3. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Salto com intervalos de terceira. Controle dos dedos e domínio da articulação.
	6- Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Sol3. Intervalos: terceiras e quintas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Salto de terceiras. Controle dos dedos e domínio da articulação.
	7- Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Sol3. Intervalos: quartas, terceiras e quintas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Salto com intervalos de quarta. Controle dos dedos e domínio da articulação.
	8- Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Sol3. Intervalos: terceiras, segundas, quartas, quintas, sextas e sétimas. Ritmo: colcheias. Compasso binário composto.	Salto e ligaduras deslocadas com pedal no sol e no fá. Controle dos dedos.
	9- Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Sol3. Intervalos: terceiras, quartas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Arpejos. Controle dos dedos e domínio da articulação.
	10- Tonalidade Dó Maior, extensão:	Salto com foco nas sextas,

	Sol4-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, sextas, sétimas, e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	sétimas e oitava, destaque das notas graves e utilização de <i>stacatto</i> . Controle dos dedos e domínio da articulação.
	11- Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Si3. Intervalos: Terceiras e quintas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos e graus conjuntos com pedal no sol e no fá. Controle dos dedos e destreza da língua.
	12- Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e quintas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso ternário.	Saltos. Controle dos dedos e domínio da articulação.
	13- Tonalidade Fá Maior, extensão: Sol4-Si3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e sextas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso quaternário.	Saltos. Controle dos dedos e domínio da articulação.
	14- Tonalidade Sib Maior, extensão: Sol4-Sib3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Saltos com pedal no sol e no fá. Controle dos dedos e domínio da articulação.
	15- Tonalidade Sib Maior, extensão: Sib4-Sol3. Intervalos: primeiras, terceiras, quartas e quintas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso ternário.	Saltos com ligaduras e notas repetidas articuladas. Controle dos dedos. Posicionamento do polegar.
	16- Tonalidade Sol Maior, extensão: Sol4-Si3. Intervalos: segundas e quartas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso quaternário composto.	Graus conjuntos. Controle dos dedos e domínio da articulação.
	17- Tonalidade Sol Maior, extensão: Sol4-Si3. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Graus conjuntos. Ligaduras no tempo forte. Foco na execução dos intervalos: Fá#-Ré#, Ré#-Mi, Ré#-Dó#. Controle dos dedos e domínio da articulação.
	18- Tonalidade Ré Maior, extensão: Sol4-Lá#3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso quaternário composto.	Saltos e graus conjuntos com pedal no sol e no fá. Ligaduras no tempo fraco. Foco na execução dos intervalos: Si-Lá#, Si-Dó#. Controle dos dedos e domínio da articulação.
	19- Tonalidade Dó Maior, extensão: Dó5-Sol3. Intervalos: quintas, sextas, sétimas, oitavas e décimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos com notas que se mantém no agudo e mudam no grave. Posicionamento do polegar. Controle dos dedos e destreza da língua.
	20- Tonalidade Sol Maior, extensão: Dó5-Si3. Intervalos: terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso ternário.	Arpejos. Controle dos dedos e destreza da língua.
	21- Tonalidade Fá Maior, extensão: Dó5-Dó3. Intervalos: segundas, terceiras, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos. Controle dos dedos e destreza da língua.
	22- Tonalidade Fá Maior, extensão: Ré5-Ré4. Intervalos: segundas e quintas. Ritmo predominante: colcheias e	Graus conjuntos. Controle dos dedos e destreza da língua e domínio da

	semicolcheias. Compasso quaternário.	articulação.
23-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos. Controle dos dedos e destreza da língua.
24-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Dó5-Fá3. Intervalos: segundas e terceiras. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos. Controle dos dedos e destreza da língua.
25-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Ré5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e sétimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Saltos e graus conjuntos. Controle dos dedos e destreza da língua
26-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas e terceiras. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso ternário composto.	Notas do registro sobre-agudo. Graus conjuntos e saltos de terceira. Controle dos dedos e destreza da língua.
27-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas, sextas e sétimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos com notas do registro sobre-agudo e graus conjuntos. Controle dos dedos e destreza da língua.
28-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Ré5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e quintas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso quaternário.	Arpejos. Controle dos dedos e domínio da articulação.
29-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Ré5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos e arpejos. Controle dos dedos e destreza da língua.
30-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: terceiras, quartas, sextas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Arpejos. Controle dos dedos e destreza da língua.
31-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Fá5-Dó4. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário.	Saltos com notas que se repetem e graus conjuntos. Controle dos dedos e destreza da língua.
32-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Fá5-Dó4. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso quaternário.	Pedal nas notas dó e sol, saltos com notas que se mantêm no agudo e no grave. Controle dos dedos e destreza da língua.
33-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Dó5-Lá4. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e sextas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário.	Saltos. Controle dos dedos e destreza da língua.
34-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Dó5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras e quintas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário composto.	Saltos com pedal nas notas graves e agudas. Arpejos. Controle dos dedos, domínio da articulação e destreza da língua.
35-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Dó5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e quintas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário.	Saltos com repetição da nota aguda e alteração da nota grave. Controle dos dedos e domínio da articulação.

36- Tonalidade Fá Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas, quartas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias e semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos de oitava e graus conjuntos. Controle dos dedos e destreza da língua.
37- Tonalidade Fá Maior, extensão: Dó5-Fá3. Intervalos: segundas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário.	Saltos. Controle dos dedos e domínio da articulação.
38- Tonalidade Fá Maior, extensão: Ré5-Dó4. Intervalos: segundas, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário.	Saltos com pedal nas notas dó, mi e fá. Controle dos dedos e domínio da articulação.
39- Tonalidade Fá Maior, extensão: Sib4-Sol3. Intervalos: segundas e terceiras. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário composto.	Saltos de terceira e graus conjuntos. Ligaduras e articulação “du-gu”. Controle dos dedos, domínio da articulação e destreza da língua.
40- Tonalidade Fá Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas, quintas, sextas e décimas. Ritmo predominante: colcheia pontuada e semicolcheia. Compasso quaternário.	Ritmo pontuado, notas repetidas, saltos grandes. Controle dos dedos e domínio da articulação.
41- Tonalidade Fá Maior, extensão: Mib5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e décimas segundas. Ritmo predominante: colcheia. Compasso quaternário.	Saltos com pedal nas notas lá e mi e <i>stacatto</i> . Controle dos dedos e domínio da articulação.
42- Tonalidade Fá Maior, extensão: Ré5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e décimas segundas. Ritmo predominante: colcheia. Compasso quaternário.	Saltos com pedal nas notas sol e ré. Controle dos dedos e domínio da articulação.
43- Tonalidade Fá Maior, extensão: Dó5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias e colcheias. Compasso ternário composto.	Saltos com notas graves e agudas repetidas e arpejos. Controle dos dedos, domínio da articulação e destreza da língua.
44- Tonalidade Fá Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas, sextas e oitavas. Ritmo predominante: colcheia. Compasso binário composto.	Saltos seguidos de graus conjuntos. Controle dos dedos e domínio da articulação.
45- Tonalidade Fá Maior, extensão: Ré5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e oitavas. Ritmo predominante: colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia. Compasso binário composto.	Saltos e graus conjuntos com a articulação “du-du-gu”. Controle dos dedos e domínio da articulação.
46- Tonalidade Fá Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas e décimas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Saltos grandes com notas do registro sobre-agudo. Controle dos dedos e domínio da articulação.
47- Tonalidade Fá Maior, extensão: Si4-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras e quintas. Ritmo predominante: semínimas. Compasso quaternário.	Articulação “du-gu-du-gu”. Controle dos dedos, domínio da articulação e destreza da língua.
48- Tonalidade Fá Maior, extensão: Ré5-Si3. Intervalos: segundas, terceiras,	Saltos. Controle dos dedos e domínio da articulação.

	quintas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso ternário.	
49-	Tonalidade Fá Maior, extensão: Mi5-Fá3. Intervalos: terceiras, quartas e oitavas. Ritmo predominante: colcheia. Compasso ternário.	Saltos. Controle dos dedos e domínio da articulação.
50-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Dó5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quartenário.	Graus conjuntos e saltos de terceiras e quartas. Controle dos dedos e destreza da língua.
51-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Mi5-Sol3. Intervalos: segundas e sextas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso ternário.	Saltos de sextas, notas repetidas e graus conjuntos descendentes. Controle dos dedos, domínio da articulação e destreza da língua.
52-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Lá4-Fá3. Intervalos: segundas e oitavas. Ritmo predominante: colcheia e semicolcheias. Compasso binário.	Saltos de oitava e graus conjuntos. Controle dos dedos e destreza da língua.
53-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Dó5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras e sextas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Graus conjuntos com ligaduras e saltos de sextas sem ligaduras. Controle dos dedos.
54-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Ré5-Fá3. Intervalos: segundas, sextas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias, semínima e colcheia. Compasso binário composto.	Saltos de terceiras e graus conjuntos com ligaduras e saltos de oitava sem ligaduras. Controle dos dedos.
55-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Dó5-Si3. Intervalos: terceiras e quartas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Saltos com acentuação da primeira nota (nota grave). Controle dos dedos e domínio da articulação.
56-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Ré5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos e arpejos. Controle dos dedos e destreza da língua.
57-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol4-Dó3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos e saltos de terceiras com ligaduras. Controle dos dedos.
58-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Sol5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso ternário.	Saltos. Controle dos dedos e domínio da articulação.
59-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Mi5-Sol3. Intervalos: terceiras, quartas, sextas, oitavas, nonas e décimas primeiras. Ritmo predominante: colcheias pontuadas e semicolcheias. Compasso ternário.	Saltos com ritmo pontuado. Controle dos dedos e domínio da articulação.
60-	Tonalidade Dó Maior, extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: terceiras e sextas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário.	Arpejos descendentes. Controle dos dedos e domínio da articulação.

61- Tonalidade Dó Maior, extensão: Ré5-Sol#3. Intervalos: terceiras e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso quaternário composto.	Saltos e notas repetidas. Controle dos dedos e domínio da articulação.
62- Tonalidade Dó Maior, extensão: Mi5-Dó4. Intervalos: terceiras. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso ternário composto.	Saltos de terceira com pedal na nota aguda. Controle dos dedos, domínio da articulação e destreza da língua.
63- Tonalidade Dó Maior, extensão: Dó5-Sol3. Intervalos: segundas, sextas e sétimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos e graus conjuntos. Controle dos dedos e destreza da língua.
64- Tonalidade Sib Maior, extensão: Ré5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso ternário.	Arpejos descendentes e saltos de terceiras, quartas e oitavas. Controle dos dedos e domínio da articulação.
65- Tonalidade Fá Maior, extensão: Mi5-Si3. Intervalos: segundas, quintas e sextas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso quaternário composto.	Graus conjuntos, notas repetidas e saltos. Controle dos dedos e domínio da articulação.
66- Tonalidade Sol Maior, extensão: Ré5-Si3. Intervalos: segundas, terceiras e quintas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso ternário.	Saltos descendentes com ligadura no tempo forte e graus conjuntos. Controle dos dedos e domínio da articulação.
67- Tonalidade Sol Maior, extensão: Mi5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos de terceiras e quartas com ligaduras. Controle dos dedos.
68- Tonalidade Sol Maior, extensão: Mi5-Ré#4. Intervalos: segundas e terceiras. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Ligaduras. Controle dos dedos.
69- Tonalidade Sol Maior, extensão: Ré5-Sol3. Intervalos: terceiras, quartas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso quaternário.	Saltos com pedal nas notas agudas (ré5, dó5 e sol4). Controle dos dedos e domínio da articulação.
70- Tonalidade Sol Maior, extensão: Sol4-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso quaternário.	Saltos com pedal na nota grave (sol3). Controle dos dedos e domínio da articulação.
71- Tonalidade Sol Maior, extensão: Mi5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, novas, décimas, décimas primeiras, décimas segundas e décimas terceiras. Ritmo predominante: colcheias. Compasso quaternário.	Saltos com pedal na nota grave (sol3). Controle dos dedos e domínio da articulação.
72- Tonalidade Sol Maior, extensão: Sol5-Lá3. Intervalos: terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos. Controle dos dedos, domínio da articulação e destreza da língua.
73- Tonalidade Sol Maior, extensão: Dó5-Dó4. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso ternário.	Saltos e graus conjuntos. Controle dos dedos, domínio da articulação e destreza da língua.

	74- Tonalidade Sol Maior, extensão: Ré5-Sol3. Intervalos: terceiras e sextas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Saltos. Controlo dos dedos e domínio da articulação.
	75- Tonalidade Sol Maior, extensão: Mi5-Sol3. Intervalos: terceiras e quintas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	Saltos com acentuações. Controlo dos dedos e domínio da articulação.
	76- Tonalidade Sol Maior, extensão: Ré5-Sol3. Intervalos: terceiras e quartas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso ternário.	Repetição de arpejos. Controlo dos dedos, domínio da articulação e destreza da língua.
	77- Tonalidade Sol Maior, extensão: Mi5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso ternário.	Saltos, notas repetidas e arpejos. Controlo dos dedos, domínio da articulação e destreza da língua.
Segunda Parte: Quinze solos: peças de mestres do século 18.	Quinze peças a solo abordando os intervalos, ritmos, articulações e tonalidades (maiores e relativas menores) dos exercícios anteriores.	Aplicação da técnica na execução do repertório.
Apêndice	Tabela de dedilhações	Técnica: dedilhações

A análise demonstra que Giesbert procurou abordar a técnica da flauta de bisel contralto de um modo geral. O autor abrange conteúdos que vão desde aspectos relacionados com construção do instrumento e a posição correta das mãos e dos dedos, até aos tipos de pressão e articulações adequadas para cada registro. O método está dividido em duas secções muito específicas: a primeira destina-se à aprendizagem inicial do instrumento onde o autor dedica-se a ensinar nota a nota. Na segunda secção, a primeira parte exige que o aluno já tenha domínio dos elementos contidos na primeira parte, pois os exercícios compreendem intervalos maiores e mais difíceis. Com a análise tornou-se evidente que os setenta e sete exercícios que compõem a primeira parte desta segunda secção são uma preparação para os quinze solos que constituem a segunda parte do método.

No que se refere ao conteúdo dos 77 exercícios, compreendem em sua maioria, movimentos ascendentes e descendentes de progressões melódicas com determinadas relações intervalares. No geral, o conteúdo dos exercícios são saltos (com intervalo de terceira à décima terceira), notas repetidas e graus conjuntos nas tonalidades de Dó Maior (28 exercícios), Fá Maior (30 exercícios), Sib Maior (4 exercícios), Ré Maior (um exercício) e Sol Maior (14 exercícios). Alguns têm indicações de articulações e uso de ligaduras.

No que diz respeito ao uso de dinâmica, em todo o método apenas o duetto 111 contém indicações de piano e forte para execução de eco. Sobre as habilidades que podem ser desenvolvidas com este método, além da destreza dos dedos e domínio da articulação, tal como indica o autor no início da obra, é possível desenvolver o controlo do ar para cada registro da flauta conforme as indicações do autor e o uso de *vibrato*.

3.2.4-Hans Ulrich Staeps (1957): Das tägliche Pensum, Übungen für fortschreitende Spieler der Altblockflöte in F.

Este método contém 28 exercícios. Cada um aborda um elemento específico. O primeiro trabalha a escala pentatônica, o segundo o movimento do polegar e pulso da mão esquerda. Os exercícios três, quatro, cinco, nove, doze, quinze, dezoito, dezenove e vinte e quatro trabalham escalas, sendo que os exercícios quatro, cinco, nove, doze, quinze e dezenove também abordam a execução de arpejos. Os exercícios oito, dez, onze e vinte e sete abrangem a execução de arpejos. Os exercícios seis, treze, dezasseis, vinte, vinte e seis e vinte e oito trabalham saltos diversos e os quatorze, dezassete e vinte e três, graus conjuntos. Por fim, os exercícios vinte e um e vinte e dois abordam a preparação técnica para execução de escalas cromáticas. Com isso, segue a análise do material e apresentação dos conteúdos.

Tabela 9-Análise do método Das tägliche Pensum, Übungen für fortschreitende Spieler der Altblockflöte in F de Hans Ulrich Staeps (1957).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
	1- Escala pentatônica Tonalidade Fá Maior. Extensão: Sol5-Fá3. Intervalos: segundas e tarças. Ritmo predominante: colcheias Compasso: quaternário composto.	-Escala pentatônica -Graus conjuntos e saltos de terceira.
	2- Abrindo e fechando o polegar e movimentação dopunho. Extensão: Fá5-Dó4 Tonalidade: Fá Maior Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso quaternário.	-Graus conjuntos e saltos -Articulação (duas ligadas e duas <i>stacato</i>) -Ligaduras e <i>stacato</i> -Trinado -Posicionamento (técnica) do polegar
	3- Escalas Extensão: Sol5-Fá3. Tonalidades: a) e b) Fá Maior, c) e d) sol Maior. Intervalos: segundas, terceira, quarta, quinta, sexta sétima, oitava, nona e décima. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso quaternário.	-Escalas descendentes -Graus conjuntos e saltos
	4- Escala de Fá e sua relativa menor (forma principal, natural e melódica). Extensão: Fá5-Fá3. Tonalidades: Fá Maior e Fá menor. Intervalos dos exercícios A ao F: segundas. Intervalos dos exercícios G e H: segundas e terceiras. Ritmo predominante: da letra A até a letra E, semicolcheias, F, G e H colcheias. Compasso quaternario (Aao E) e quaternário composto (F, G e H)	-Escalas iniciando em diversos tempos do compasso. -Arpejos (exercícios G) Ligaduras (exercício G) - <i>stacato</i> (exercícios G e H)

5- Escala de Sol Maior e sua relativa menor. (idêntico ao número 4)	(idêntico ao número 4)
6- Saltos Extensão: Ré5-Fá3 Tonalidades: Fá Maior (exercício A) e Sol Maior (exercício B). Intervalos: segundas e terceiras. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso quaternário.	-Graus conjuntos e saltos de terceira -Quintinas ascendentes e descendentes com <i>portato</i> nas primeiras notas.
7- Articulação e ligadura obrigatória. Extensão: Fá5-Fá3. Tonalidade exercício A: Fá Maior. Tonalidades exercício B: Fá Maior, Sol Maior, Lá Maior, Sib Maior, Dó Maior, Ré Maior, Mi Maior, Si Maior, Réb maio e Mib Maior. Intervalos: segundas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias Compasso quaternário	-Saltos de oitava e graus conjuntos descendentes. -Notas repetidas -Ligaduras de duas em duas notas com posicionamento no tempo (forte e fraco) -Modulação
8- Arpejos, diatônica. Extensão: Fá5-Fá3. Tonalidade: Fá Maior (A) e Sol Maior (B). Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ritmo predominante: colcheias e semicolcheias Compasso cinco por quatro.	-Arpejos e escalas descendentes
9- Escala de Sib Maior e sua relativa menor (obrigatorio fazer as repetições). Extensão: Dó5-Si3. Tonalidade: Sib Maior e Sol menor Intervalos: segundas (exercícios A, B, C, D e E) e terceiras (exercícios F e G). Ritmo predominante: semicolcheias (A ao D) e colcheias (E ao G). Compasso quaternário, quaternário composto e compasso seis por quatro.	-Escala começando em diferentes tempos do compasso -Graus conjuntos e saltos de terceira -Ligadura - <i>Stacato</i>
10- Arpejos com sétima Extensão: Fá5-Fá3. Tonalidade: Fá Maior Intervalos: terceiras e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso quaternário	-Arpejos ascendentes e descendentes
11- Acordes decompostos de tres e quatro notas. Extensão: Fá5-Fá3. Tonalidades: Sib Maior (exercício A) e Dó Maior (exercício B). Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	-Arpejos
12- Escala de Dó Maior e sua relativa menor (idêntico ao número 9)	(idêntico ao número 9)
13- Saltos de quarta. Extensão: Sol5-Fá3 Tonalidades maiores: Sib, Ré, Solb, Dó,	-Saltos de quarta -Modulação

	<p>Mi e Lá^b. Intervalos: quartas. Ritimo predominante: colcheias. Compasso quaternário.</p>	
	<p>14- Tetracordes em ambas as direções. Extensão: Fá⁵-Lá³ Tonalidades: não há centro tonal. Intervalos: segundas. Ritmo predominante: colcheias Compasso quaternário composto.</p>	<p>-Graus conjuntos ascendentes e descendentes com notas alteradas. -Modulação</p>
	<p>15- Escala de Ré Maior e sua relativa menor. (idêntico aos números 9 e 12).</p>	<p>(Idêntico aos números 9 e 12)</p>
	<p>16- Três sequências em grupos de quatro notas. Extensão: Fá⁵-Fá³. Tonalidades maiores: Fá, Mi, Mib, Ré, Ré^b, Dó, Si, Sib, Lá, Lá^b, Sol e Sol^b. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário</p>	<p>-Saltos e graus conjuntos em diversas tonalidades</p>
	<p>17- Escala de tons inteiros. Extensão: Lá^b⁵-Fá³. Tonalidade: Si Maior. Intervalos: segundas e terceiras. Ritmo predominante: colcheias e mínimas. Compasso ternário e ternário composto.</p>	<p>-Graus conjuntos e saltos de terceira -Notas alteradas -Mudança de compasso.</p>
	<p>18- Escala diatônica e preêncimento com as notas cromáticas. Extensão: Sol⁵-Si³. Tonalidades maiores: Ré, Mib, Ré^b, Mi, Dó, Fá, Si, Fá[#], Sib, Sol e Lá. Intervalos: segundas Ritmo predominante: colcheias. Compasso quaternário e ternário</p>	<p>- Escalas diatônica e cromática ascendente e descendente. -Mudança de compasso. -Quiálteras</p>
	<p>19- Escala de Mib Maior e sua relativa menor. (idêntico aos números 9, 12 e 15)</p>	<p>(idêntico aos números 9, 12 e 15)</p>
	<p>20- Intervalos descendentes Extensão: Ré⁵-Sib³. Tonalidades maiores: Fá , Sol^b, Mi, Sol, Ré, Lá^b, Dó e Sib. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso binário composto.</p>	<p>-Saltos diversos.</p>
	<p>21- Mudança de ritmos, pentatônica cromática. Extensão: Fá⁵-Lá³. Tonalidades maiores: Fá, Mi, Mib, Ré, Ré^b, Dó, Si, Sib e Lá. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ritmo predominante: Colcheias Compassos: seis por quatro e doze por oito.</p>	<p>-Graus conjntos e saltos -Mudança de compassos -Ligaduas de duas em duas notas e <i>stacato</i> -Notas repetidas</p>

22- Sequência Cromática Extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas Ritmo redominante: semicolcheias Compasso doze por dezasseis.	-Escala cromática ascendente e descendente
23- Sequências de tons inteiros. Extensão: Fá5-Fá3. Intervalos: segundas e terceiras. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso quaternário.	-Escala de tons inteiros
24- Secção das principais sequências e oitavas. Extensão: Mi5-Fá3. Escalas nos modos: lídio, mixolídio, eólio e lócrio - Lá, Sib, Si, Dó, Mib, Dó#, Ré, Mib e Mi. Intervalos: segundas, oitavas e quintas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso sete por quatro.	-Escalas ascendenets e descendentes nos modos: lídio, mixolídio eólio e lócrio. -Saltos de oitava e quinta
25- Acordes decomposto com som inicial constante. Extensão: Mi5-Sol3. Tonalidades maiores: Fá, Sol e Lá. Intervalos: terceiras, quartas quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso quaternário.	-Arpejos -Modulações
26- Intervalos de terceira em ambas as direções. Extensão: Mi5-Lá3. Intervalos: segundas, terceiras. Ritmo predominante: Colcheias Compasso três por dois.	-Intervalos alterados -Saltos de terceiras maiores e menores.
27- Acordes em todos os tons e extensão da flauta contralto Extensão: Sol5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sexta. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso três por dois.	-Escalas e arpejos
28- Acompanhamento baseado na harmonia Extensão: Sol5-Fá3 Tonalidade: Sib Maior Intervalos: terceiras, quartas, quintas, oitavas e décima.	-Saltos com ligaduras - <i>Stacato</i>

De acordo com a análise, o método é direcionado para a destreza dos dedos e língua. Os exercícios abordam a execução de escalas pentatônicas, diatônicas, cromáticas e intervalos de segunda à décima. Não há indicações de dinâmicas ou carácter em toda a obra. No que se refere ao tempo de execução dos exercícios (andamento), para cada exercício é definido uma duração. De acordo com as durações indicadas, todos os exercícios têm andamento rápido.

Além dos saltos e escalas, os exercícios apresentam alterações de compasso, modulações, ligaduras e sinais de *stacato*. Em relação às fórmulas de compasso, o método faz uma abordagem variada com uso de compassos binários, ternários e quartenários simples e compostos, além de compassos cinco por quatro, seis por quatro, sete por quatro e doze por dezasseis.

Por fim, pode-se dizer que o *Das tägliche Pensum, Übungen für fortschreitende Spieler der Altbloßflöte in F*, desenvolve habilidades relacionadas com a agilidade e velocidade dos dedos e línguas, o domínio do ritmo nas mudanças métricas e perspicácia na execução de notas alteradas e modulações melódicas.

3.2.5-Joannes Collette e Kees Otten (1958): *Techniek voor altblokfluit*

Os exercícios do *Techniek voor altblokfluit* foram escolhidos de modo a que o aluno domine a técnica do seu instrumento. O material da obra está dividido em três partes: a primeira contempla exercícios de exercitação que darão as bases para prosseguir com as segunda e terceira partes. A primeira parte é composta por escalas diatônicas e cromáticas, saltos de terceira e arpejos em diversas tonalidades.

A segunda parte apresenta exercícios em diversas tonalidades com seis estruturas diferentes, as quais abrangem escalas e saltos diversos. Por fim, a terceira e última parte contém exercícios em várias tonalidades com duas estruturas diferentes, uma com saltos de terceira e a outra com saltos de oitava. A seguir apresenta-se a tabela 9 de análise do material com o conteúdo trabalhado em cada exercício.

Tabela 10- Análise do método *Techniek voor altblokfluit* de Joannes Collette e Kees Otten (1958).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
I- Preparação: Tonalidades diatônicas.	I.Escalas ascendentes e descendentes nas tonalidades maiores: Fá, Fá# (Solb), Sol, Lá, Lá, Sib, Si (Dób), Dó, Dó# (Réb), Ré, Mib, Mi e Fá (oitava acima da primeira). Extensão: Sol5-Fá3.	Escalas: graus conjuntos.
	II.Escalas descendentes e ascendentes nas tonalidades maiores: Fá, Mi, Mib, Ré, Réb (Dó#), Dó, Dób (Si), Sib, Lá, Lá, Sol, Solb (Fá#), Fá. Extensão: Fá5-Fá3	Escalas: graus conjuntos.
Terceira menor (harmônica)	III.Escalas ascendentes e descendentes nas tonalidades menores harmônicas: Fá, Fá#, Sol, Sol# (Láb), Lá, Lá# (Sib), Si, Dó, Dó#, Ré, Ré# (Mib), Mi, Fá. Extensão: Fá5-Fá3.	Escalas: graus conjuntos
Melódica	IV.Escalas ascendentes e descendentes nas tonalidades menores melódicas: Fá, Fá#, Sol,	Escalas: graus conjuntos

	Sol# (Láb), Lá, Lá# (Sib), Si, Dó, Dó#, Ré, Ré# (Mib), Mi, Fá. Extensão: Fá5-Fá3.	
Principais terceiras (acordes)	V.Saltos ascendentes e descendentes das tonalidades maiores: Fá, Fá# (Solb), Sol, Láb, Lá, Sib, Si (Dób), Dó, Dó# (Réb), Ré, Mib, Mi, Fá. Extensão: Fá5-Fá3.	Saltos (intervalos de terceira e quarta)
	VI.Saltos descendentes e ascendentes nas tonalidades maiores: Fá, Mi, Mib, Ré, Réb (Dó#), Dó, Dób (Si), Sib, Lá, Láb, Sol, Solb (Fá#), Fá. Extensão: Fá5-Fá5.	Saltos (intervalos de terceira e quarta)
Terceira menor	VII.Saltos ascendentes e descendentes nas tonalidades menores: Fá, Fá#, Sol, Sol# (Láb), Lá, Lá# (Sib), Dó, Dó#, Ré, Ré# (mib), Mi, Fá. Extensão: Fá5-Fá3.	Saltos (intervalos de terceira e quarta)
	VIII.Saltos descendentes e ascendentes nas tonalidades menores: Fá, Mi, Mib (Ré#), Ré, Dó#, Dó, Si, Sib (Lá#), Lá, Láb (Sol#), Sol, Fá#, Fá. Extensão: Fá5-Fá3.	Saltos (intervalos de terceira e quarta)
Dominantes acordes de sétima	IX.Arpejos ascendentes e descendentes de acordes com sétima nas tonalidades maiores: Fá, Fá# (Solb), Sol, Láb, Lá, Sib, Si (Dób), Dó, Dó# (Réb), Ré, Mib, Mi, Fá. Extensão: Fá5-Fá3.	Arpejos (intervalos de terceira e segunda)
	X.Arpejos descendentes e ascendentes de acordes com sétima nas tonalidades maiores: Fá, Mi, Mib, Ré, Réb (Dó#), Dó, Dób (Si), Sib, Lá, Láb, Sol, Solb (Fá#), Fá. Extensão: Fá5-Fá3.	Arpejos (intervalos de terceira e segunda)
Escalas cromáticas	XI.Escalas cromáticas ascendentes e descendentes começando nas notas: Fá3, Fá#3, Sol3, Láb3, Lá3, Sib3, Si3, Dó4, Réb4, Ré4, Mib4, Mi4, Fá4, Fá#4, Sol4, Láb4, e Lá4. Escala cromática descendente começando na nota Sib4.	Cromatismo: graus conjuntos.
	XII.Escalas cromáticas descendentes e ascendentes começando nas notas: Fá5, Mi5, Mib5, Ré5, Réb5, Dó5, Si4, Sob4, Lá4, Láb4, Sol4, Fá#4, Fá4, Mi4, Mib4, Ré4, Réb4. Escala cromática descendente começando na nota Dó4.	Cromatismo: graus conjuntos.
Praticar todos os exercícios com <i>stacato</i> e <i>legato</i> conforme os exemplos A e B	a) Tonalidade Fá Maior. Extensão: Fá4-Fá3. Intervalos: Segundas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário.	Ligaduras em graus conjuntos (duas em duas notas, três e quatro notas) e <i>stacatto</i> .
	b) Tonalidade Fá Maior.	Saltos com ligaduras (em duas e

	Extensão: Fá4-Fá3. Intervalos: terceiras e quartas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso binário composto.	em três notas) e <i>stacatto</i> .
II - Secção A	Primeira estrutura: Escalas (Maior, menor harmonica e menor melódica) ascendentes e descendentes. Ritmo: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos.
Exercícios nas seguintes tonalidades maiores e relativas menores: Dó, Fá, Sol, Sib, Ré, Mib, Lá, Láb, Mi, Réb, Solb e Si. Cada exercício segue uma sequência com a mesma estrutura. São seis estruturas diferentes, sendo que, os exercícios que abrangem as tonalidades maiores estão escritos nas seis estruturas e os exercícios em tonalidades menores apenas nas quatro primeiras estruturas. Extensão geral dos exercícios: Sol5-Fá3.	Segunda estrutura: Saltos de terceira e quarta ascendente e descendente. Ritmo: colcheias. Compasso ternário.	Saltos de terceira e quarta.
	Terceira estrutura: Saltos de terceira, quarta e sexta, ascendente e descendente. Ritmo: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos de terceira, quarta e sexta.
	Quarta estrutura: Saltos de terceira e quarta ascendente e descendente. Ritmo: colcheias (quíalteras). Compasso ternário.	Saltos de terceira e quarta.
	Quinta estrutura: Saltos de terceira e passagem por graus conjuntos do sétimo para o primeiro grau. Ritmo: colcheias. Compasso quaternário.	Saltos e graus conjuntos
	Sexta estrutura: Saltos de terceira, sexta e passagem por graus conjuntos do sétimo para o primeiro grau. Ritmo: semicolcheias (quíalteras de cinco notas). Compasso quaternário.	Saltos e graus conjuntos.
II- III- Secção B Exercícios mantendo estas duas estruturas nas seguintes tonalidades maiores e suas relativas menores harmonica e melódica: Dó, Fá, Sol, Sib, Ré, Mib, Lá, Láb, Mi, Si, Réb, Fá#,	Estrutura 1: Saltos de terceira ascendente e descendente (tonalidade Maior, menor harmônica e menor melódica). Ritmo: colcheias. Compasso quaternário.	Saltos de terceira.
	Estrutura 2: Saltos de oitava ascendente e descendente (tonalidade Maior, menor harmônica e menor melódica). Ritmo: colcheias. Compasso quaternário.	Saltos de oitava.

De acordo com a análise, o conteúdo do método consiste em escalas, arpejos, saltos com intervalos de segunda, terceira quarta, quinta, sexta, sétima e oitava, notas cromáticas, uso de ligaduras e *stacato*. As figuras rítmicas utilizadas nos exercícios são predominantemente colcheias e semicolcheias. No que se refere ao tipo de compasso, a primeira parte utiliza compassos binários simples e compostos, a segunda recorre a

compassos quaternário e ternário e a terceira parte, indica exclusivamente compassos quaternários.

Com base na análise pode dizer-se que o método desenvolve habilidades de execução de saltos diversos e escalas em tonalidades variadas. Ao aplicar os diversos tipos de articulações nos exercícios da segunda e terceira partes, a partir do uso de ligaduras e *staccatos*, conforme indicam os autores, o aluno também desenvolverá habilidades para criar contrastes na música através da articulação.

3.2.6-Helmut Monkemeyer (1966): Método para tocar la flauta dulce soprano.

O *Método para tocar la flauta dulce soprano* está dividido em dezasseis capítulos com exercícios técnicos, peças e canções a duas vozes e três vozes. Segundo o autor, o método pode ser utilizado para tocar flauta de bisel soprano ou tenor. No decorrer do método é introduzida uma nova nota a cada capítulo abrangendo a extensão de duas oitavas e uma segunda menor (Dó3-Réb5).

O autor indica que os exercícios devem ser tocados de forma lenta e aumentar a velocidade progressivamente. Não se deve levantar demasiado os dedos, o ideal é mantê-los perto dos orifícios. O aluno deve respirar nos locais indicados e controlar a saída do ar mantendo a pressão constante. São apresentadas duas posições para a nota Si, recomendada-se utilizar a primeira posição em andamentos lentos e a segunda em movimentos rápidos (principalmente em notas ornamentadas). É aconselhado tocar primeiro os exercícios e depois as peças e canções.

Em cada capítulo há indicações do autor sobre aspectos específicos como: tocar as notas graves com cuidado e precisão, observar se todos os orifícios estão bem tapados, verificar se não há humidade acumulada, etc. Sugere-se que, sempre que possível, a partir do capítulo três, os exercícios sejam executados com ligaduras. Segue a tabela 10 com a análise do material do método.

Tabela 10-Análise do Método para tocar la flauta dulce soprano de Helmut Monkemeyer (1966).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
Capítulo 1:	Exercícios com as notas: Sol3, Lá3 e Si3 com duas posições diferentes. Intervalos de segundas e terceiras. Ritmos: semibreves, mínimas e semínimas.	Graus conjuntos e saltos de terceira.
Capítulo 2:	Acrescentam-se as notas Dó4, Ré4 e uma segunda posição diferente para a nota Si3. Intervalos de segundas, terceiras e quartas. Ritmos: semibreves, mínimas, semínimas e colcheias. Danças a uma voz.	Graus conjuntos e saltos de terceiras e quartas.
Capítulo 3:	Acrescentam-se as notas Fá3 com duas posições diferentes, Mi3, Ré3 e Dó3. Intervalos de segundas, terceiras e quartas. Ritmos: mínimas, semínimas e colcheias. Danças e canções a uma e duas vozes.	Graus conjuntos, saltos e ligaduras.

Capítulo 4:	Acrescenta-se a nota Mi ⁴ com duas posições diferentes. Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e oitavas. Ritmos: semínimas e colcheias, semínimas pontuadas e colcheias, colcheias pontuadas e semicolcheias. Danças e canções a uma e duas vozes.	Graus conjuntos, saltos, notas repetidas.
Capítulo 5:	Acrescentam-se as notas Fá ⁴ com duas posições diferentes, Sol ⁴ e Lá ⁴ com sete posições diferentes. Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e nonas. Ritmos: colcheias, semínimas pontuadas e semicolcheias. Danças e canções a uma e duas vozes.	Arpejos, graus conjuntos e notas repetidas.
Capítulo 6:	Acrescenta-se a nota Sib ³ ou lá ^{#3} com cinco posições diferentes. Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmos: Colcheias, semicolcheias, semínimas pontuadas e colcheias, semínimas pontuadas e semicolcheias. Danças e canções a uma e duas vozes.	Saltos de terceira ascendentes e descendentes. Ligaduras, agilidade nos dedos e língua. Notas repetidas e graus conjuntos.
Capítulo 7:	Acrescenta-se a nota Fá ^{#3} ou Solb ³ com duas posições diferentes. Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmos: semínimas e colcheias. Danças e canções a uma e duas vozes.	Graus conjuntos e saltos. Ligaduras.
Capítulo 8:	Acrescenta-se a nota Fá ^{#4} ou Solb ⁴ com cinco posições diferentes. Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmos: colcheias, semínimas, mínimas e mínimas pontuadas. Danças e canções a uma e duas e três vozes.	Graus conjuntos e saltos.
Capítulo 9:	Acrescenta-se a nota Dó [#] ou Réb com seis posições diferentes. Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmos: Semínimas, colcheias, colcheias pontuadas e semicolcheias. Danças e canções a uma e duas vozes.	Graus conjuntos e saltos. Escalas ascendentes e descendentes. Ligaduras.
Capítulo 10:	Acrescentam-se as notas Mib ⁴ ou Ré # ⁴ com cinco posições diferentes e as notas Mib ³ ou Ré ^{#3} . Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmos: semínimas, colcheias (quíalteras), semínimas pontuadas e colcheias. Danças e canções a uma e duas vozes.	Graus conjuntos e saltos. Ligaduras em graus conjuntos e saltos.
Capítulo 11:	Acrescenta-se a nota Sol ^{#3} ou Láb ³ com três posições diferentes. Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmos: Colcheias, colcheias pontuadas e semicolcheias, semínimas e mínimas. Danças e canções a uma e duas vozes.	Graus conjuntos e saltos. Ligaduras.

Capítulo 12:	Acrescenta-se a nota Sol#4 ou Lá#4 com quatro posições diferentes. Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas sétima e oitavas. Ritmos: colcheias, colcheias pontuadas e semicolcheias, mínimas e semínimas.	Cromatismo. Graus conjuntos e saltos.
Capítulo 13:	Acrescenta-se a nota Sib4 ou Lá#4 com quatro posições diferentes. Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas sétima e oitavas. Ritmos: colcheias, semicolcheias, semínimas pontuadas, mínimas. Danças e canções a uma e duas vozes.	Graus conjuntos, saltos, notas repetidas, ligaduras de duas em duas notas.
Capítulo 14:	Danças e canções a uma e duas vozes; Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmos: mínimas, semínimas, colcheias e semicolcheias.	Graus conjuntos e saltos.
Capítulo 15:	Acrescenta-se a nota Dó5 com três posições diferentes. Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas sétima e oitavas. Ritmos: Colcheias, semicolcheias, semínias e mínimas. Danças e canções a uma, duase três vozes.	Escalas ascendentes e descendentes, arpejos ascendentes e descendentes. Saltos e graus conjuntos. Rítmico pontuado.
Capítulo 16:	Acrescentam-se as notas Dó#5 ou Réb5 com três posições diferentes, Ré5 com três posições diferentes e Míb5 ou Ré#5 com cinco posições diferentes. Intervalos de segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e oitavas. Ritmos: colcheias, mínimas e semínimas.	Notas do registro sobre-agudo. Graus conjuntos e saltos.
O trinado	Explica como executar os trinados na música antiga e disponibiliza uma tabela com a dedilhação dos trinados e posições auxiliares para todas as notas que apareceram nos capítulos anteriores.	Trinados
Outros ornamentos	Demonstração de como executar as <i>appoggiaturas</i> e os mordentes superior e inferior e sua notação.	Ornamentos
Peças para praticar com este método.	Indicação de peças de uma a cinco vozes para tocar na com as flautas de bisel soprano, contralto, tenor e baixo.	Repertório

De acordo com a análise, os exercícios seguem a seguinte estrutura: graus conjuntos em notas longas (semibreves), graus conjuntos e saltos com mínimas, graus conjuntos e saltos com semínimas, saltos com colcheias e saltos e graus conjuntos com todos os ritmos misturados. A partir do capítulo quatro, utiliza-se a técnica de posicionamento do polegar. A partir do capítulo sete, ensina-se a compensar a afinação quando uma nota está alta ou baixa e apresenta posições auxiliares.

Sobre a figuração rítmica dos exercícios, nos primeiros capítulos, o método utiliza ritmos de longa duração como semibreve e mínimas. No decorrer dos capítulos, são acrescentados ritmos de menor duração como colcheias e semicolcheias eliminando os de longa duração. De um modo geral o conteúdo abrange saltos diversos, arpejos, escalas, cromatismo, notas repetidas, uso de ligaduras e execução de trinados.

Nesse sentido, pode dizer-se que o método desenvolve habilidades de execução relacionadas com técnicas básicas iniciais, uma vez que se ensinam as dedilhações e como articular as notas (tu) e, seguidamente se disponibilizam exercícios para praticá-los.

3.2.7-Kees Boeke (1978): Thee exercises for alto recorder.

Segundo Kees Boeke, os três exercícios que compõem o método foram criados para suprir a necessidade do autor durante os seus estudos de licenciatura devido à falta de estudos que colmassem problemas específicos de movimentação dos dedos. O autor procurou abordar o maior número possível de dificuldades de dedilhações. Trata-se de um exercício contínuo para concentração prologada e condição física (Boeke, 1978, p. 1).

O primeiro exercício é destinado às posições da mão direita e o movimento (posicionamento) do polegar esquerdo. O autor acrescenta que neste exercício, o sol deve ser tocado com a seguinte dedilhação alternativa: 1234567 ou meio orifício para o 0,12345 e meio orifício para o 6. O segundo exercício é específico para a mão esquerda e também trazem algumas dedilhações alternativas: 023 para a nota Mi, 123 para o Fá, 0 para o Fá#, 1234567 para o Sol e 0124567 para o Dó #.

O terceiro e último exercício contém “28 passos” com ligações entre todas as notas dentro da extensão de duas oitavas. Segundo o autor, não foram acrescentadas marcas de interpretação para dar liberdade ao aluno para utilizar livremente a sua própria interpretação. Caso seja do interesse do aluno, podem ser feitas alterações rítmicas, adicionar pausas entre outras coisas. Segue o conteúdo do método.

Tabela 11-Análise do método Thee exercises for alto recorder de Kees Boeke (1978).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
3 exercícios	1- Exercício para a mão direita Intervalos de: segundas, terceiras, quartas, quintas, sétimas, oitavas, décimas, décimas primeiras e décimas segundas. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso cinco por quatro	-Saltos e graus conjuntos -Técnica da mão direita -Técnica do polegar -Notas alteradas -Movimentos cromáticos -Dedilhações alternativas
	2- Exercício para a mão esquerda Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, nonas, décimas, décima primeira, décima segunda e décima quarta. Ritmo predominante: colcheias	-Saltos e graus conjuntos -Técnica da mão esquerda -Tercinas -Notas alteradas -Saltos muito grandes -Notas do registro sobre agudo

	Compasso quaternário.	-Dedilhações alternativas
	3- 28 combinações para as duas mãos. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas e nonas. Ritmo predominante: colcheias. Compassos: 4/4, 7/8 e 6/8.	-Saltos e graus conjuntos -Notas cromáticas -Mudança de compasso -Notas alteradas

Este método aborda especificamente a técnica de dedos. A partir da análise destacam-se os seguintes conteúdos: execução de graus conjuntos, saltos, notas alteradas, movimentos cromáticos, notas do registro sobre-agudo, alternância de compassos, técnica da mão direita, técnica da mão esquerda e técnica do polegar. Porém, o autor permite ao aluno fazer as modificações e acréscimos que achar necessário. Com isso, pode dizer-se que o método desenvolve habilidades relacionadas com o domínio técnico dos dedos na execução de intervalos com as mais diversas combinações.

3.2.8-Wolfram Waechter (1985): *Studien + Übungen, Atmung, Artikulation und Grifftechnik für fortgeschrittene auf der altblockflöte.*

De acordo com o autor, até àquela época (1985) as coleções de materiais presentes no mercado, destinadas ao desenvolvimento técnico do aluno, não abordavam exercícios que ultrapassassem o nível de dificuldade médio (Waechter, 1985, p. 2). Por isso Waechter criou o *Studien + Übungen, Atmung, Artikulation und Grifftechnik für fortgeschrittene auf der altblockflöte*, que trata de aspectos relacionados com a execução do instrumento, tais como; a respiração, a técnica de *vibrato*, as principais formas de articulação (da língua), além de apresentar um programa com exercícios de exercitação para a língua. Segundo Waechter, trata-se de criar um guia de estudo destinado aos estudantes, alunos avançados e professores. Apesar de ter sido concebido para o ensino autodidata, pode perfeitamente ser utilizado nas escolas pelos professores de flauta de bisel.

O método contém vinte e três exercícios, sendo que os números 1, 7, 8, 9, 13, 15, 16, 17, 18 e 22 trabalham passagens cromáticas, os números 3, 6, 10 e 21, escalas; os exercícios 2, 5, 11, 13, 17, 19, 20 e 23, acordes; os 8, 9, 12, 13, 14, 16, 18 e 22 saltos. Além disso, os exercícios 5, 14, 18, 19, 20 e 23 centram-se na mão direita, os exercícios 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 20 e 21, na técnica de língua (articulação), e os exercícios 1, 2, 5, 8, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22 e 23, na respiração.

Além dos vinte e três exercícios, o autor aborda três elementos básicos necessários para a execução da flauta de bisel: o ar, a língua e os dedos. Aborda-se inicialmente a necessidade de realizar exercícios respiratórios a fim de aumentar o volume de ar, melhorar a sonoridade e preparar o diafragma para a execução do *vibrato*. Waechter lembra que na prática musical respira-se pela boca, mas durante o estudo, como um exercício de respiração especial, é necessário inspirar pelo nariz e soltar pela boca.

No que se refere aos exercícios respiratórios, estes devem ser executados diariamente durante dois e sete minutos. O autor explica que a postura correta para praticá-los deve ser: manter as pernas ligeiramente afastadas, de modo que o peso do corpo seja distribuído por ambas; o corpo deve estar ereto; os braços curvados e com as mãos à altura da cintura, afastadas do corpo. Este posicionamento corporal é executado sem o instrumento.

O primeiro exercício respiratório consiste em inspirar rapidamente uma quantidade pequena de ar para sentir o movimento produzido pelo diafragma. A garganta deve sempre estar aberta e solta. A seguir, deve-se inspirar uma grande quantidade de ar para dentro dos pulmões. Ao soltar o ar, sente-se o diafragma mover-se nas costelas inferiores (parede abdominal). Os objetivos destes dois exercícios são utilizar os músculos respiratórios de modo consciente e entender a função de cada grupo muscular. É imperativo aumentar gradualmente a quantidade de ar e praticar cerca de quatro a vinte vezes a inspiração e expiração, controlando a saída do ar com os músculos da parede abdominal.

Com a respiração, são apresentados também exercícios de *vibrato*. Primeiro deve conseguir-se executar notas longas com o som constante e controlado, por forma a eliminar qualquer instabilidade do som. Um segundo exercício consiste em mover o som conforme demonstra a figura 17:



Figura 17 - Onda de *vibrato* em (Waechter, 1985).

Para obter o efeito desejado, como mostra a figura 17, deve ser abordada a tática de, uma mesma nota, passar da dinâmica extrema de *pianíssimo* para o oposto de *sforzando*. A ondulação da nota deve ser controlada com metrônomo começando em 40 BPM (batidas por minuto) e ir aumentando progressivamente. Feito isso, deve alterar-se entre a execução de sons constantes e sons ondulados (com e sem *vibrato*).

No que diz respeito à língua, Waechter (1985, p. 5) considera o seu uso como principal meio de expressão e demonstra algumas formas de articulações⁴. A primeira é o *legato*. Nesta articulação a mudança das notas ocorre através do movimento dos dedos, não sendo para tal utilizada a língua. A indicação de *legato* é utilizada com a seguinte notação:

⁴ Neste tópico o autor refere aos *portato*, *legatos* e *stacatos* que também são executados a partir de movimentos de língua.



Figura 18 - *legato* (Waechter, 1985).

O *portato* consiste em articular cada nota separando-as e encurtando minimamente sua duração. A notação desta articulação aparece conforme mostra a figura 19:

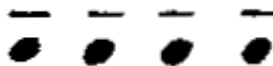


Figura 19 - *portato* (Waechter, 1985).

Outro tipo de articulação das notas é o *nonlegato*. Esta articulação exige que para cada nota haja um golpe de língua.



Figura 20 - *nonlegato* (Waechter, 1985).

O *nonstacato* consiste na articulação do som ser ligeiramente encurtada e acentuada pelo diafragma, enquanto que o *stacato* trata-se do encurtamento da nota.



Figura 21 - *nonstacato* (Waechter, 1985).



Figura 22 - *stacato* (Waechter, 1985).

Há ainda articulações referentes ao golpe de língua, por exemplo, o golpe de língua duplo: Di-Ke Di-Ke⁵. Esta articulação proporciona um resultado de *stacato* rápido e normalmente aparece com a seguinte notação:



Figura 23 - Notação para articulação dupla (Waechter, 1985).

⁵ Esta é a articulação sugerida pelo autor, no entanto outras podem ser utilizadas, como: Te-Ke Te-Ke, Di-Ge Di-Ge e todas as combinações de uma consante com uma vogal.

Em relação ao terceiro elemento, os dedos, o autor explica que a exercitação da dedilhação é tão importante como a respiração e a articulação. Assim, os vinte e três exercícios que se seguem abordam além dos outros aspectos, a técnica de movimentação dos dedos em intervalos diversos. Cada exercício contém as seguintes informações: número e título, articulações que devem ser aplicadas, informação sobre o foco de desenvolvimento técnico e duas indicações de metrônomo para a exercitação em lento e rápido. Por fim, o método contém uma tabela de dedilhações para execução de trinados pouco usuais. Segue a análise do material de cada um dos vinte e três exercícios.

Tabela 12-Análise do Studien + Übungen, Atmung, Artikulation und Grifftechnik für fortgeschrittene auf der altblockflöte de método Wolfram Waechter (1985).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
Exercícios para os dedos.	1- Terceiras e segundas menores a) Extensão: Mi5-Fá3 b) Extensão: Fá5-Fá3 Tonalidade: armadura de Dó Maior, escalas cromáticas. Intervalos: segundas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Não tem indicação e divisão de compasso.	-Foco na respiração -Articulações: <i>legato</i> , <i>stacato</i> e <i>portato</i> . -Graus conjuntos e saltos de oitava.
	2- Acordes quebrados I Extensão: Sol5-Fá3. Tonalidade: Sib Maior. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e quintas. Ritmo predominante: colcheias Compasso quaternário.	-Foco na respiração -Articulações: <i>nonstacato</i> -Saltos
	3- Escalas I a) Extensão: Sol5-Si3 Tonalidade: Mib Maior Intervalos: segundas e terceiras. Ritmo predominante: semicolcheias Sem indicação de compasso. b) Extensão: Fá5-Sol3 Tonalidade: Lá Maior Intervalos: segundas. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso quaternário.	-Foco no golpe de língua duplo -Articulações: <i>stacato</i> , <i>portato</i> e <i>legato</i> . -Graus conjuntos (escalas ascendentes e descendentes) -Saltos
	4- Seqüências com forquilha a) Extensão: Si4-Fá3 Tonalidade: Sib Maior. Intervalos: segundas, terceiras e quarta. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso quaternário b) Idêntico à letra A, mas na tonalidade de Si Maior.	-Foco na língua -Articulações: <i>stacato</i> , <i>legato</i> e <i>portato</i> . -Graus conjuntos e saltos.
	5- Acordes decompostos I Extensão: Sol5-Fá3. Tonalidade: armadura de Dó Maior com alterações nas notas. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ritmo predominante: colcheias Compasso ternário composto.	-Foco na respiração -Articulações: <i>stacato</i> , <i>legato</i> e <i>portato</i> . -modulação -Saltos -Notas alteradas

6- Escalas II Idêntico ao número 03 em Láb Maior e Mi Maior.	-Foco na língua
7- Tocar em torno terceiras maiores. Extensão: Lá5-Fá3. Tonalidade: armadura de Dó Maior com alterações nas notas. Intervalos: segundas e terceiras. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso quaternário.	-Foco na língua -Articulações: <i>portato</i> , <i>stacato</i> . -Notas alteradas -Saltos e graus conjuntos.
8- Linhas divergentes cromáticas Extensão: Fá5-Sol3. Tonalidade: armadura de Dó Maior com alterações nas notas. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias e semicolcheias. Compasso quatro por dois.	-Foco na respiração -Articulações: <i>portato</i> e <i>nonstacato</i> . -Saltos, notas repetidas e graus conjuntos.
9- Saltos de oitavas Extensão: Sol5-Fá3. Tonalidade: armadura de Dó Maior com alteração nas notas. Intervalos: oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso quaternário.	-Foco na língua e respiração. -Articulações: <i>stacato</i> , articulação dupla, e acentuação (>). -Notas repetidas e saltos de oitava. -Notas alteradas
10- Escalas III Idêntico aos exercícios 03 e 06, em Réb Maior e Si Maior.	-Foco na língua
11- A) Acordes quebrados II Idêntico ao exercício 02 em Fá Maior e compasso ternário.	-Foco na língua -Dedilhação alternativa
12- Saltos grandes Extensão: Sol5-Fá3 Tonalidade: Sib Maior com notas alteradas Intervalos: terceiras, sextas, oitavas e décimas. Ritmo predominante: colcheias Compasso dois por quatro.	-Foco na respiração -Articulações: <i>portato</i> , <i>nonstacato</i> e <i>stacato</i> . -Saltos
13- Terceiras aumentadas a) Primeira terceira alterada b) Segunda terceira alterada Extensão: Lá5-Fá3. Tonalidade: armadura de Dó Maior com alterações nas notas. Intervalos: terceiras. Ritmo predominante: colcheias Sem indicação de compasso	-Foco na respiração e na língua -Articulações: <i>portato</i> , <i>legato</i> , <i>nonstacato</i> e <i>stacato</i> . -Notas alteradas
14- Salos diatônicos e aumentados a) Tonalidade Ré Maior, extensão: Mi5-Fá3. b) Tonalidade Mib Maior, extensão: Fá5-Sol3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias Compasso quaternário.	-Foco na língua -Articulações: <i>stacato</i> , articulação dupla e <i>portato</i> .
15- Cadeia cromática Extensão: Fá5-Fá3. Tonalidade: sem tonalidade, cromatismo. Ritmo predominante: colcheias (quálteras) Sem indicação de compasso.	-Foco na respiração Articulações: <i>stacato</i> , <i>portato</i> e <i>legato</i> . -Cromatismo: graus conjuntos. -Ausência de compasso

16- Saltos de quarta a) A partir de Fá3. Extensão: Fá5-Fá3 b) A partir de Sol3. Extensão: Sol-Fá3. Intervalos: quartas Ritmo predominante: semicolcheias Sem indicação de compasso.	-Foco na respiração e na língua. -Articulações: <i>nonstacato</i> , <i>stacato</i> e <i>legato</i> . -Notas alteradas -Saltos de quartas -Ausência de compasso
17- Sequências de intervalos maiores e menores a) A partir de Si. Extensão: Sol5-Sol3. b) A partir de Sib. Extensão: Solb5-Fá#3. Intervalos: terceiras, quartas, quintas, sextas e sétimas. Ritmos: colcheias e semicolcheias Sem indicação de compasso.	-Foco na respiração -Articulação: <i>portato</i> -Saltos -Notas alteradas -Ausência de compasso
18- Saltos aumentados e notas cromáticas. Extensão: Sol5-Sol3 Tonalidade: armadura de Dó Maior com alterações nas notas. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias e semicolcheias Compasso cinco por quatro	-Foco na respiração -Articulação: <i>portato</i> -Saltos e graus conjuntos -Cromatismo -Mudanças de registro (duas oitavas).
19- Acordes decompostos II Idêntico ao exercício 05 Dó Maior.	-Foco na respiração
20- A) acordes quebrados III Idêntico aos exercícios 02 e 11 partindo de Sol4, Sib4 e Lá4.	-Foco na articulação e na respiração
21- Escalas IV Idêntico aos exercícios 03, 06 e 10 em Solb Maior e Fá# Maior.	-Foco na língua.
22- Saltos de trítomos Extensão: Sol5-Fá#3. Tonalidade: armadura de Dó Maior com alterações nas notas. Intervalos: quintas aumentadas. Ritmo predominante: semicolcheias. Sem indicação de compasso	-Foco na respiração -Articulações: <i>portato</i> , <i>nonstacato</i> e <i>stacato</i> . -Saltos -Notas alteradas -Ausência de compasso
23- Acordes decompostos III Idêntico aos exercícios 05 e 19 em Réb Maior.	-Foco na respiração.

Feita a análise, observa-se que o conteúdo dos exercícios que compõem o método centra-se em três aspectos principais: a respiração (emissão e controlo do ar), o uso da língua (*portato*, *legato*, *nonlegato*, *nonstacato*, *stacato* e golpe de língua duplo) e o desenvolvimento técnico dos dedos. No que se refere à respiração, os exercícios incidem sobre a emissão do ar em diversos registros (grave, médio e agudo) e passagens com graus conjuntos, cromatismo e saltos.

Sobre o uso da língua, cada exercício contém indicações para a exercitação técnica dos tipos de articulações em contextos variados (saltos, cromatismo, graus conjuntos, arpejos). No que se refere ao desenvolvimento técnico dos dedos, além dos exercícios abrangerem intervalos de segunda a décima com extensão de duas oitavas e uma terceira (Fá3-Láb5), em várias tonalidades (Dó Maior, Mib Maior, Sib Maior, Si Maior, Réb Maior, Láb Maior e Lá Maior), é sugerida uma prática de variações rítmicas em cada exercício.

Sobre o tempo de execução dos exercícios, para cada um deles existem duas indicações metronômicas: uma lenta e a outra rápida. Alguns exercícios não têm indicação ou divisão de compasso. A análise revela o aparecimento constante de notas alteradas para execução de intervalos específicos. Além da prática com intervalos maiores e menores, o autor faz uso também de intervalos aumentados. Outro aspecto relevante foi o fato de o método abranger a prática de intervalos dissonantes como, por exemplo, trítonos (quintas aumentadas).

Desta forma, acredita-se que a aplicação deste método no estudo diário pode desenvolver habilidades como: amplitude sonora, controlo da respiração e emissão do ar, agilidade motora na movimentação dos dedos, domínio de articulações variadas (*legato, stacato, nonstacato, nonlegato e portato*), e a destreza da língua na execução de articulação dupla.

3.2.9-Hans-Martin Linde (1985): The Virtuoso Recorder, Solo Pieces for Treble Recorder.

Este método contém uma sequência de oito estudos contemporâneos para flauta de bisel contralto. Segundo o autor eles podem ser utilizados como estudos ou como peças para concerto. Na tabela 13 segue a análise do material com destaque para os conteúdos presentes em cada estudo.

Tabela 13- Análise do método The Virtuoso Recorder, Solo Pieces for Treble Recorder de Hans-Martin Linde (1985).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
8 Estudos	1- Anklänge Extensão: Lá ^b 5-Fá ³ Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, nonas, décimas, décimas primeiras, décimas segundas e décima sétima. Ritmo predominante: Semicolcheia Compasso quaternário	-Saltos, graus conjuntos e notas repetidas. -Ligaduras -Sinais de respiração - <i>Appoggiaturas</i> Dinâmica: forte sempre.
	2- Idée fixe Extensão: Lá ^b 5-Fá ³ . Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, nonas, décimas, décimas primeiras, décimas segundas, décimas terceiras, décimas quartas e décimas oitavas. Ritmo predominante: colcheia Sem indicação e divisão de compasso	-Saltos e graus conjuntos Articulações: <i>Portato, ligaduras, stacato</i> , acentuação (>). - <i>Appoggiaturas</i> -Trinados - <i>Fruato</i> -Dinâmica: meio forte (mf), piano (p), forte (f), pouco forte, <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> , pianíssimo (pp) e <i>sforzando</i> (sfz). -Indicação de <i>carácter</i> : sempre piano sem expressão. -Ausência de compasso
	3- Capriccietto Extensão: Sol ⁵ -Fá ³ .	-Saltos e graus conjuntos -Articulações: <i>legato, stacato, portato</i> e

	Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas e nonas. Ritmo predominante: Semicolcheias Compasso quaternário	acentuações (>) -Mecher na afinação da nota (1/4 de tom) - <i>Appoggiaturas</i> - <i>Vibrato</i> de dedo -Trinado -Ritmo: sextinas, quintinas e tercinas. -Dinâmicas: pouco f (forte), piano (p), <i>crescendo</i> , e <i>decrescendo</i> , forte (f), <i>sforzando</i> (sfz) e pianíssimo (pp).
	4- Signale Extensão: Sol5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, nonas, décimas, décimas primeiras, décimas segundas, décimas terceiras, décimas quartas e décimas quintas. Ritmo predominante: Semicolcheia Compasso alternado: três por quatro, cinco por oito e quatro por quatro.	-Graus conjuntos, saltos e notas repetidas. -Sinais de respiração -Mudança de compasso -Articulações: <i>stacato</i> , <i>legato</i> , <i>portato</i> . - <i>Appoggiaturas</i> -Mudança no tempo: <i>ritardando</i> , <i>accelerando</i> e <i>liggiero</i> . -Dinâmicas: forte (f), piano (p), <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> .
	5- Bizzarria Extensão: Dó6-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, nonas, décimas segundas, décimas quintas e décimas sextas. Ritmo predominante: Colcheias e semicolcheias Compassos: quatro por quatro, três por quatro e seis por quatro.	-Saltos e graus conjuntos - <i>Appoggiaturas</i> com saltos grandes -Articulações: <i>legato</i> , <i>stacato</i> , <i>portato</i> e acentuações (>). - <i>Fruato</i> - <i>Glissando</i> -Mudança de compasso -Dinâmicas: piano (p), forte (f), <i>crescendo</i> , <i>decrescendo</i> e fortíssimo (ff). -Mudanças de tempo: <i>ritardando</i> , <i>libero</i> . -Indicação de carácter: doce. -Ritmos: tercinas, quintinas, sextinas e septinas.
	6- Strophen Extensão: Sol5-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, nonas, décimas e décima quarta. Ritmo predominante: colcheia e semicolcheia Compassos: dois por dois, quatro por quatro e três por quatro.	-Saltos graus conjuntos e notas repetidas -Indicação de respiração -Mudança de compasso -Articulações: <i>portato</i> , <i>stacato</i> , <i>legato</i> e acentuação (>). -Uso da voz -Dinâmica: piano (p), forte (f), meio forte (mf), pianíssimo (pp), <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> . -Mudanças de andamento: <i>scherzando</i> , <i>liggiero</i> e <i>molto</i> . -Indicação de carácter: <i>catabile</i> .
	7- Ornamente Extensão: Sol5-Fá3 Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, nonas, décima segunda e décima sétima, Ritmo predominante: colcheias e semicolcheias. Sem indicação e divisão de compasso	-Saltos e graus conjuntos Articulações: <i>legato</i> , <i>stacato</i> , <i>portato</i> . -Suspensões com durações diferentes (curto, médio e longo) - <i>Appoggiaturas</i> -Acelerando e desacelerando com o ritmo. -Grupo de notas rápidas - <i>stacato quasi pizzicato</i> - <i>Vibrato</i> - <i>Glissando</i> -Notas sem ritmos definidos

		<ul style="list-style-type: none"> -Dedilhações alternativas Dinâmica: piano (p), meio forte (mf), forte (f), pianíssimo (pp), fortíssimo (ff), pianíssimo (ppp), <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i>. -Indicação de <i>carácter</i>: doce e calmo, <i>dolcissimo</i>, <i>dal niente</i>. -Mudanças de tempo: <i>sherzando</i>, <i>piàngendo</i>, <i>animato</i>. -Ausência de compasso
	<p>8- Magic Moment Extensão: D65-Fá3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sexta, sétimas, décima quinta, décima sexta e décima sétima. Ritmo predominante: Colcheias Sem indicação e divisão de compasso</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Saltos e graus conjuntos -Indicação de respiração -Trinados -Dedilhações alternativas -Articulações: <i>legato</i>, <i>stacato</i>, <i>portato</i> e acentuações (>). -<i>Vibrato</i> -Notas sem durações específicas -Suspensão com durações diferentes (curto, médio e longo) -<i>Frlato</i> -<i>Glissando</i> -<i>Appoggiaturas</i> -Dinâmicas: piano (p), forte (f), meio forte (mf), <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i>. -Mudanças de tempo: <i>agitato</i> -Indicação de <i>carácter</i>: <i>dolcissimo</i>. -Ausência de compasso

A análise demonstra que o método aborda técnicas específicas da música contemporânea, como: *frulato*⁶, *glissando*, notas sem durações específicas, grupo de notas rápidas e o uso da voz. Além do mais, abrange grande variedade de dinâmicas desde notas pianíssimas (ppp) a fortíssimas (ff) e articulações diversas (*legato*, *portato*, *stacato* e acentuações).

No que diz respeito à extensão das notas, os exercícios abrangem duas oitavas e uma quinta (a maior extensão utilizada até agora). Em todas as peças há indicações metronômicas. As figurações ritmicas predominantes foram colcheias e semicolcheias, mas também, destaca-se o uso de tercinas, quintinas, sextinas e septinas.

Três dos oito estudos não apresentam indicação ou divisão de compassos, dois são quaternários e os outros três têm mudanças de compasso entre quatro por quatro, três por quatro e seis por quatro (estudo número 05), três por quatro, dois por oito e cinco por oito (estudo número 04), e dois por dois, quatro por quatro e três por quatro (estudo número 06).

Com isso, acredita-se que a prática destes estudos desenvolve habilidades de execução de técnicas contemporâneas (*frulato*, *glissando*, notas sem durações

⁶ Para saber mais sobre as técnicas contemporâneas, ou técnicas estendidas da flauta de bisel, consultar: NÓBREGA, Janaina Lima, (2012), *Música Contemporânea: Aprendizagem das técnicas estendidas da flauta doce*. Monografia Licenciatura em Música - Habilitação em flauta doce, Uberlândia: Curso de Graduação em Música, Universidade Federal de Uberlândia.

específicas, grupo de notas rápidas e o uso da voz), domínio de dedilhações alternativas para execução de dinâmicas, uma vez que estas dedilhações deverão ser estudadas para executar as diversas dinâmicas que aparecem nos estudos, destreza da língua e dos dedos na execução de várias articulações (*legato*, *portato*, *stacato* e outras acentuações), além de proporcionar agilidade na movimentação dos dedos com a execução dos grupos de notas rápidas e *appoggiaturas* com saltos grandes.

3.2.10-Kees Boeke (1986): The Complete Articulator, for treble recorder and other wind instruments.

Este método consiste em uma série de exercícios para o controlo das articulações (da língua), divididos em duas partes. Em ambas as partes o autor indica o uso de articulações simples e duplas compostas por uma única sílaba repetida (T ou D) ou uma mistura de sílabas fortes e suaves, por exemplo, T-D, T-R, T-K, D-G, D-R ou qualquer outra combinação possível. Sobre o desenho melódico e os tipos de articulações, o Boeke (1986, p. 3) explica que para as passagens por graus conjuntos normalmente utiliza-se articulações como *legato* e *portato*. Em notas repetidas aplicam-se articulações curtas como *stacato* ou *nonlegato*.

São apresentadas algumas regras relacionadas com o uso da articulação como iniciar sempre uma articulação com uma sílaba forte ou a sílaba doce só pode existir for precedida por uma sílaba forte ou outra sílaba suave. Antes de praticar os exercícios o autor sugere uma secção preparatória: primeiro toque uma nota longa, isso permite que o aluno controlo sua respiração e pressão do ar, a qual não deve, de forma alguma, ser afetada pela articulação. Depois pratique a articulação do exercício 01 ou 03 em uma nota só. Quando a articulação soar corretamente e de maneira agradável, tocar em duas notas alternadas, por exemplo: Sol-Fá-Fá-Sol. Por fim inicie a prática dos exercícios, caso perca o controlo terá que repetir a secção preparatória. Após praticar todos os exercícios das partes I e II, o autor sugere retornar ao início e substituir a articulação T-D por T-K, D-G, T-R, D-R, e outras. Segue a análise do material:

Tabela 14-Análise do método The Complete Articulator, for treble recorder and other wind instruments de Kees Boeke (1986).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
Parte 1 (divisão ternária do tempo)	0 – DDD Intervalos: segundas Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos
	I1 – TDD Intervalos: segundas Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos
	I2 – Intervalos: segundas e terceiras. Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos e saltos de terceira -Início de frase em tempo forte
	I3 – DTD	-Graus conjuntos e saltos de terceira

	Intervalos: segundas e terceiras. Início de frase em tempo fraco	
	I4 – DDT Intervalos: segundas e terceiras Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos e saltos de terceira
	II1 – TDT Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Saltos de terceira e quarta
	II2 – TTD Intervalos: segundas e quartas. Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos e saltos de quarta
	II3 – Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Saltos de terceira e quarta
	II4 – DTT Intervalos: segundas, terceiras, quartas e quintas. Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de terceira, quarta e quinta.
	III – TTT Intervalos: terceiras e quartas. Início de frase em tempo forte	-Saltos de terceira e quarta
	IV1 – TDD Intervalos: segundas. Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Intervalos cromáticos -Notas repetidas
	IV2 – DTD Intervalos: segundas e terceiras Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Notas repetidas -Intervalos cromáticos -Saltos de terceira
	IV3 – DDT Intervalos: segundas e terceiras. Início de frase em tempo fraco	Graus conjuntos -Notas repetidas -Intervalos cromáticos -Saltos de terceira-feira
	V1 – TDT Intervalos: segundas. Início de frase em tempo forte	-Notas repetidas e graus conjuntos.
	V2 – TTD Intervalos: segundas e oitavas. Início de frase em tempo forte	-Saltos de oitava -Graus conjuntos
	V3 – DTT (veloce) Intervalos: segundas Início de frase em tempo fraco	-Notas repetidas -Graus conjuntos
Parte 2 (divisão quaternária do tempo)	0 – DDDD Intervalos: segundas Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos
	I1 – TDDD Intervalos: segundas e terceiras Início de frase: tético	-Graus conjuntos -Saltos de terceira
	I2 – DTDD Intervalos: segundas e quintas Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de quinta
	I3 – DDTD Intervalos: segundas e terceiras Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de terceira
	I4 – DDDT Intervalos: segundas e quartas. Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de quarta

II1 – TTDD Intervalos: segundas e terceiras Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Saltos de terceira
II2 – DTTD Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de terceira e quarta
II3 – DDTT Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de terceira e quarta
II4 – TDDT Intervalos: segundas e quartas Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Saltos de quarta
II5 – TDTD Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Saltos de terceira e quarta
II6 – DTDT Intervalos: segundas e terceiras. Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de terceira
III1 – TDTT Intervalos: segunda, terceiras e quintas. Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Saltos de terceira e quinta
III2 – TTDT Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Saltos de terceira e quarta
III3 – TTTD Intervalos: segundas, terceiras e quintas. Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Saltos de terceira e quinta
III4 – DTTT Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de terceira e quarta
IV – TTTT Intervalos: segundas, terceiras, quartas e sextas. Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Saltos de terceira, quarta e sexta.
V1 – TDDD Intervalos: segundas Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Notas repetidas
V2 – DTDD Intervalos: segundas Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Notas repetidas
V3,4 – DDTD, DDDT Intervalos: segundas Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Notas repetidas
VI1 – TTDD Intervalos: segundas Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Notas repetidas
VI2 – TDDT Intervalos: segundas Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Notas repetidas
VI3 – DTTD Intervalos: segundas e oitavas Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de oitavas (posicionamento do polegar)

VI4 – DDTT Intervalos: segundas e oitavas Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de oitavas (posicionamento do polegar)
VI5 – TDTD Intervalos: segundas Início de frase em tempo forte	-Graus conjuntos -Notas repetidas
VI6 – DTTD Intervalos: segundas e oitavas. Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de oitava (posicionamento do polegar)
VII1a – TTTD Intervalos: segundas e terceiras Início de frase em tempo forte	-Notas repetidas -Graus conjuntos -Saltos de terceira
VII1b – Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Início de frase em tempo forte	-Notas repetidas -Graus conjuntos -Saltos de terceira e quarta
VII2a – TDTT Intervalos: segundas e quartas Início de frase em tempo forte	-Notas repetidas -Graus conjuntos -Saltos de quarta
VII2b – TDTT Intervalos: segundas, quartas, quintas e sextas. Início de frase em tempo forte	-Notas repetidas -Graus conjuntos -Saltos de quarta, quinta e sexta.
VII3a – TTTD Intervalos: segundas e terceiras Início de frase em tempo forte	-Notas repetidas -Graus conjuntos -Saltos de terceira
VII3b – Intervalos: segundas e terceiras Início de frase em tempo forte	-Notas repetidas -Graus conjuntos -Saltos de terceira
VII4a – DTT Intervalos: segundas, terceiras e quintas. Início de frase em tempo fraco	-Notas repetidas -Graus conjuntos -Saltos de terceira e quinta
VII4b – Intervalos: segundas, terceiras e quintas. Início de frase em tempo fraco	-Graus conjuntos -Saltos de terceira e quinta

Os exercícios que compõem o método não apresentam fórmula de compasso ou tonalidade definida. Na primeira parte, todos os exercícios exploram uma extensão de duas oitavas (Fá3-Fá5), na segunda parte, duas oitavas e uma segunda (Fá3-Sol5). Para os exercícios da segunda parte o autor sugere que o aluno acrescente armadura de claves diversas com bemóis e sustenidos. A figura rítmica utilizada na primeira parte é a colcheia e na segunda a semicolcheia, sendo que na primeira o tempo contempla uma divisão ternária e na segunda uma divisão quaternária.

No que se refere à análise do conteúdo, o foco está no controlo da articulação. Para isso o autor aborda a execução de graus conjuntos (intervalos de segunda), notas cromáticas, notas repetidas e intervalos de terceira, quarta, quinta, sexta e oitava com combinações diversas (segundas e terceiras; terceiras e quartas; terceiras e quintas; terceiras, quartas e quintas; quartas, quintas e sextas; quartas, quintas e oitavas). Nota-se que as articulações são indicadas de acordo com o movimento melódico




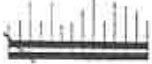

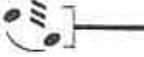


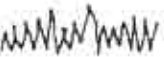






(saltos, graus conjuntos ou notas repetidas) e o início das frases (tempo forte ou fraco).

Com isso a principal habilidade que o estudo do método proporciona é a destreza da língua e o domínio de diversas combinações de articulação. Além do mais, consiste em um material de orientação para o aluno na escolha das articulações conforme o movimento melódico.

3.2.11-Franz Müller-Busch (1993): Eight one-page pieces, for two descant recorders.

Este método contém oito duetos contemporâneos. Segundo o autor, estas peças foram compostas com fins didáticos para ensinar os seus próprios alunos. Os duetos servem como exercícios introdutórios para familiarizar os alunos iniciantes com a notação da música contemporânea, apresentada na tabela 15:

Tabela 15-Notações contemporâneas (Müller-Busch, 1993).

1) 	2) 	3) 	4) 
5) ord. 	6) 	7) 	8) 
9) 	10) 	11) 	12) 
13) Flz. 	14) 	15) 01234567	16) 

O método traz explicação sobre a execução de cada figura. A primeira consiste em uma notação espacial do tempo, a duração da nota é proporcional ao tamanho da linha. A segunda imagem indica a execução de um *glissando*. A terceira é um grupo de notas rápidas que devem ser tocadas com a velocidade máxima que o aluno conseguir. A quarta figura indica uma movimentação rápida dos dedos combinados com toques de língua. A quinta notação trata de um sinal para tocar normalmente. A figura de número seis indica um trêmolo de duas notas, que deve ser executado tal como um trinado, levantando e abaixando os dedos. A sétima notação refere-se a um *vibrato* de *labium*, feito movendo a mão direita sobre o bocal (ou janela). A oitava figura indica a emissão de um tom sobre-agudo ao fechar o bocal (janela) e emitir um

sopro forte. A imagem nove refere-se ao movimento aleatório dos dedos com toques de língua lentos e moles. A décima notação indica o uso da voz, enquanto toca a nota indicada o aluno deve murmurar conforme a linha abaixo da nota. A décima primeira notação é utilizada para indicar *acelerando*. A figura doze indica um som muito longo. A imagem treze indica a execução de um *frulato*. A notação quatorze exige que um pouco de ar seja libertado juntamente com a nota proporcionando um efeito de som de vento. A décima quinta figura corresponde a indicações para dedilhações alternativas e a última, décima sexta, execução de mordente (ornamento).

No método o autor incorpora as notações de execução mais fácil no início e as mais difíceis no fim. Com isso o autor considera que os duetos um a cinco são de nível técnico fácil e os duetos seis a oito, difícil. Segue a análise do material.

Tabela 16-Análise do método Eight one-page pieces, for two descant recorders de Franz Müller-Busch (1993).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
Oito duetos para duas flautas sopranos	1- Der Streit (A luta) Extensão: Mi ⁴ -Dó ³ Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Sem indicação e divisão de compasso	-Saltos e graus conjuntos -Articulações: <i>legato</i> , <i>stacato</i> -Sinais de respiração -Nota prolongada - <i>Glissando</i> -Grupo de notas rápidas -Notas sem ritmos definidos -Movimento rápido dos dedos e língua - <i>Appoggiaturas</i> -Uso da fala - <i>Frulato</i> -Trêmolo -Efeito: nota aguda com a janela tapada com a mão direita. -Ausência de compasso -Dinâmica: meio forte (mf) e piano (p)
	2- Die Biene (A abelha) Extensão: Fá ^{#4} -Mi ³ . Intervalos: segundas, terceiras, quartas e quintas. Sem indicação de compasso no início, quaternário no fim.	-Saltos e graus conjuntos -Articulações: <i>legato</i> . -Sinais de respiração -Movimento aleatório dos dedos e língua mole. -Uso da voz (tocar e cantar ao mesmo tempo) -Uso da fala -Som percussivo corporal (no braço do aluno) -Nota prolongada -Notas sem ritmos definidos - <i>Frulato</i> - <i>Glissando</i> -Grupo de notas rápidas -Ausência de compasso -Dinâmica: Pianíssimo (pp), forte (f), fortíssimo (ff) e <i>crescendo</i> .
	3- Die Uhr (O relógio) Extensão: Ré ⁴ -Dó ³ . Intervalos: segundas e terceiras. Compasso quaternário no	-Graus conjuntos, notas repetidas e saltos. -Articulações: <i>legato</i> e <i>stacato</i> . -Sinais de respiração -Efeito tapando todos os orifícios da flauta e uma articulação explosiva.

	<p>início e no fim. Secção sem indicação de compasso no meio da peça.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Movimentação rápida dos dedos e língua -<i>Fruato</i> -Acelerando (com ritmo escrito) -Grupo de notas rápidas -<i>Glissando</i> -Nota prolongada -Notas sem ritmos definidos -Uso da fala -Efeito: tapar a janela e emitir um sopro <i>crescendo</i>. -Ausência de compasso -Dinâmica: <i>crescendo</i> e fortíssimo (ff)
	<p>4- Wellen (Ondas) Extensão: Sol5-Dó3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Sim indicação de compasso no início e ternário no fim.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Saltos e graus conjuntos -Articulações: <i>legato, stacato</i>, acentuação (>). -Sinais de respiração -<i>Vibrato de labium</i> -<i>Appoggiatura</i> -Efeito: sons de vento -Nota prolongada -Trêmolo -Notas sem ritmos definidos -Ausência de compasso -Sem dinâmica
	<p>5- Wo geht's Bloß nach Avignon? (Como se chega a Avignon?). Extensão: Mi4-Dó3. Intervalos: segundas, terceiras e quintas. Ausência de compasso no início e binário no fim.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Saltos e graus conjuntos -Articulações: <i>legato, stacato</i> e acentuação (>). -Sinais de respiração -Notas prolongadas -Grupo de notas rápidas -Dedilhações alternativas -Trêmolo -<i>Fruato</i> -Efeito: nota aguda com a janela tapada com a mão direita. -Uso da fala -Dinâmica: pianíssimo (pp), fortíssimo (ff) e <i>decrescendo</i>. -Ausência de compasso
	<p>6- Idylle? (Idílico?) Extensão: Sol4-Dó3. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e sétimas. Compasso binário composto no início e no fim e ausência de compasso no meio.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Saltos, graus conjuntos e notas repetidas. -Articulação: <i>stacato</i> -Sinais de respiração -<i>Glissando</i> -Nota prolongada -<i>frulato</i> -Uso da voz -Movimento rápido dos dedos e língua -Grupo de notas rápidas -Acelerando (com o ritmo) -Ausência de compasso -Sem dinâmica -Mudança de tempo: <i>presto</i>
	<p>7- Übergänge Extensão: Si4-Dó3. Intervalos: segundas, terceiras e quartas. Ausência de compasso</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Graus conjuntos, saltos e notas repetidas. -Articulações: <i>legato, stacato</i> e acentuação (>). -Sinais de respiração -Efeito: sons de vento -Acelerando (com o ritmo) -<i>Vibrato de labium</i> -Notas prolongadas -<i>Fruato</i> -Dedilhações alternativas -Trêmolo

		<ul style="list-style-type: none"> -Grupo de notas rápidas -<i>Appoggiaturas</i> -Movimentos rápidos dos dedos e língua -Notas sem ritmo definido -<i>Glissando</i> -Ausência de compasso -Dinâmica: <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i>
	<p>8- Corelli in Marokko (Corelli em Marrocos) Extensão: Lá4-Dó3 Intervalos: segundas, terceiras, quartas e oitavas. Ausência de compasso no início, dois por dois no meio e ausência de compasso no fim.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Saltos, graus conjuntos e notas repetidas. -Notas sem ritmos definidos -Sinais de respiração -Articulações: <i>legato</i> e <i>stacato</i> -Mordente -Trinados -<i>Appoggiaturas</i> -Nota muito longa -Nota prolongada -Ausência de compasso -Sem dinâmica -Mudança no tempo: <i>ritardando</i>.

De acordo com a análise, os duetos abrangem diversas técnicas específicas da música contemporânea como: uso de nota prolongada por uma linha, nota sem ritmo definido, *glissando*, *frulato*, grupo de notas rápidas, movimentos rápidos da língua e dos dedos, movimento aleatório dos dedos, trêmolo, uso da voz (cantar e falar), aceleração do ritmo com figuras escritas, efeitos diversos, além de outros elementos comuns no repertório do século XX como a ausência de compasso, indicações de dedilhação e dinâmicas extremas.

Dessa forma, tal como o autor disse, trata-se de estudos para iniciar a aprendizagem das novas técnicas contidas no repertório contemporâneo. Assim, a prática desses duetos desenvolve habilidades de execução das técnicas citadas acima, bem como outras habilidades obtidas com a prática de tais técnicas, por exemplo, ampliação sonora com a prática de *frulato* (de língua), pois necessita-se de forte pressão no diafragma e um volume maior de ar; desreza da língua para executar os movimentos rápidos de língua e domínio de outras dedilhações (alternativos). Além do mais, o facto de a maioria das peças não possuírem indicação ou divisão de compasso estimula o aluno a desabituar-se com certas “limitações” da música como a marcação métrica, por exemplo.

3.2.12-Mário A. Videla (s.d.): Método completo para flauta dulce contralto.

De acordo com o autor, este método aborda os aspectos relacionados com o aperfeiçoamento técnico do instrumento. Ele contém um material variado, fundamentalmente solístico, distribuído em sete capítulos e um apêndice.

O capítulo I é composto por uma série de exercícios técnicos com escalas, arpejos e progressões, sendo que, as tonalidades das escalas e arpejos foram escolhidas de acordo com os tons e modos mais utilizados no repertório barroco da flauta de bisel. Os capítulos II e III contêm estudos e peças extraídos do método “Ejercicios Diarios”

de Frederico o Grande (1712-1286) e Caprichos de Johann J. Quantz (1697-1733). Os capítulos II e III estão focados na execução da música barroca italiana e alemã enquanto o capítulo IV aborda o estilo francês.

O capítulo IV contém 45 prelúdios originais para flauta de bisel contralto do livro *L'Art de Préluder* (1719) de Jacques Hotteterre. No capítulo V há uma série de peças de diversos autores dos séculos XVI, XVII e XVIII, no capítulo VI, adaptações para a flauta de bisel contralto das Suites de Bach para violoncelo solo. A fim de proporcionar experiência na prática da música de câmara, o capítulo VII apresenta um dueto em cânone de Telemann para uma segunda flauta contralto, ou flauta transversal, oboé ou violino. O apêndice é composto por três estudos contemporâneos e uma tabela com as explicações necessárias para compreensão da notação e formas de execução (Videla, p. 5, s.d.). Segue a análise do conteúdo do método.

Tabela 17-Análise do Método completo para flauta dulce contralto de Mário A. Videla (s.d.).

ESTRUTURA	EXERCÍCIOS	CONTEÚDO
Indicações técnicas e exercícios básicos para a prática	1- Postura: Posição da flauta, posição das mãos e postura corporal de acordo com Jacques Hotteterre le Romain (1707).	Postura das mãos e do corpo.
	2- Emissão e controle do ar: Respiração intercostal e uso consciente do diafragma, pressão de ar adequada para cada nota. Emissão do ar nas notas graves comparado com a voz de peito, nas notas agudas com a voz de falsete.	Pressão do ar.
	3- Respiração: Respiração em passagens rápidas, respirar em pausas, sobrecarga de ar, exemplos de lugares para possíveis respirações, sugeridos por Quantz em seu livro <i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen</i> .	Respiração
	4- <i>Vibrato</i> : <i>Vibrato</i> como ornamento, vibrado como recurso essencial na produção do som (meio de expressão). <i>Vibrato</i> normal, vibrado de dedo (<i>flattement</i>), vibrado de língua. <i>Vibrato</i> para efeito de <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> . Regra geral: <i>vibrato</i> em notas longas.	<i>Vibrato</i>
	5- Uso do orifício 0 e técnica do polegar esquerdo. Posicionamento do polegar. Regra geral: quanto mais agudo o som, menor é a abertura. Técnica de deslizar do polegar. Técnica de fincar o polegar.	Posicionamento do polegar
	6- Toque de língua e articulação: Toque de língua simples: T, D e R. Para os sons graves: D ou R, para os sons agudos: T. Em <i>La Fontegara</i> , Sylvestro Ganassi sugere também o uso da consoante L. TERE, DERE e LERE indicados para movimentos lentos. Algumas notas requerem um toque de língua suave, como o Dó#4 e Fá#5. Execução de <i>portato</i> .	Articulação simples: T, D, R e L.
	7- Toque de língua duplo e composto: Utilizado em passagens rápidas. TKTK ou DGDG. Em grupos de três notas: TKT TKT, DGD DGD e TKT	Articulação dupla: TKTK, DGDG, TKT TKT, DGD DGD e TKT

	KTK ou DGD GDG. Outra combinação: TKRK, DGRG, TRDR ou TRLR. Articulação desigal (Hotetterre): T e R: TTRT RTRT. Exemplos de articulação para diferentes ritmos e contornos melódicos.	KTK ou DGD GDG, TKRK, DGRG, TRDR ou TRLR. Articulação do estilo frances: TTRT RTRT.
	8- Dedilhações: normais e pouco usuais (notas do registro sobre-agudo).	Dedilhações
	9- Dedilhações alternativas: Passagens rápidas, passagens rápidas com ligaduras, execução de ecos. Efeitos de dinâmica e afinação. Outros efeitos: execução de notas graves abaixo do Fá3.	Dedilhações alternativas
	10- Tabela de dedilhações alternativas, trinados e <i>flattements</i> : Dedilhações alternativas mais usuais (para as notas: Si3, Dó4, Do#4, Ré4, Mib4, Mi4, Fá4, Fá#4, Sol4, Sol#4, Lá4, Sib4, Si4, Dó#5, Ré5, Ré#5 e Sol5). Dedilhações para execução de trinados, dedilhações próprias para os trinados em Hotteterre. Dedilhações para execução do vibrado de dedo.	Dedilhações alternativas para trinados e <i>flattements</i> .
	11- Ornamentação: Tabelas de ornamentação. A) Tabela de J. S. Bach B) Tabela de J. Hotteterre.	Ornamentos
	1- Expressão. Ferramentas de expressão: articulações, dedilhações alternativas e uso consciente da pressão do ar em diversas graduações.	Informação sobre como fazer exprimir diferentes expressões musicais com a flauta de bisel.
	2- Estudo e prática: Recomenda-se estudar e praticar de forma metódica e regular.	Informação sobre a prática diária.
	3- Exercícios básicos para praticar:	Exercício 1: Emissão e flexibilidade do som – notas longas com pressão constante e afinado. Exercício 2: Alternancia da pressão e técnica de posicionamento do polegar – Saltos de oitava. Exercício 3: <i>Vibrato</i> normal (com o diafragma) – notas longas com <i>vibratos</i> conforme a figura. Exercício 4: golpes de língua simples e composto – T, D e R; TD, DG, TR, LR; TKT TKT, DGD DGD, TRT TRT; TKT KTK; TKRK, DGRG, TRDR, TRLR, etc. Exercício 5: Articulação (para aplicar nos exercícios do capítulo I) – <i>portato</i> , <i>non-legato</i> , <i>stacato</i> e <i>legato</i> . Plano diário: Dois exercícios básico, dois módulos de exercícios básicos do capítulo I (escalas, arpejos e progressões), uma peça do capítulo II ou III, um prelúdio de Hotteterre (capítulo IV) e uma obra do capítulo V, VI, VII ou do apêndice
Capítulo I – Módulos de exercícios básicos	1- Escalas – Tonalidades maiores e homônimas menores: Fá, Sol, Lá, Sib, Si, Dó, Ré, Mib e	- Escalas ascendentes e descendentes para praticar com diferentes articulações e ritmos, lentamente e aumentando a velocidade. - Escala alternada com pedal na fundamental da escala, com pedal no quinto grau da escala, com

	MI.	pedal no oitavo grau da escala. -Escala com bordaduras. -Escala cromática -Progressões cromáticas.
	2- Arpejos – Tonalidades maiores e homonimas menores: Fá, Sol, Lá, Sib, Si, Dó, Ré, Mib e Mi.	- Arpejos ascendentes e descendentes para praticar repetindo várias vezes cada grupo de notas e com diferentes articulações e ritmos.
	3- Progressões	- Intervalos de segundas -Intervalos de terceiras -Intervalos de quartas -Intervalos de quintas -Intervalos de sextas -Intervalos de sétimas -Intervalos de oitava
Capítulo II – 18 exercícios diários: Solos de Frederico o Grande (1712-1786)	1- Tonalidade Fá Maior. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos e graus conjuntos.
	2- Tonalidade Fá Maior. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e oitavas. Ritmo predomante: semicolcheias. Compasso ternário.	Arpejos ascendentes e descendentes. Escalas descendentes.
	3- Tonalidade Fá Maior. Intervalos, segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, nona, décima e décima primeira. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Saltos com pedal no quinto e no primeiro grau da escala, arpejos ascendentes e descendentes.
	4- Tonalidade Dó Maior. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e sétimas. Ritmo predominante: fusas. Compasso quaternário.	Saltos com pedal no terceiro grau da escala, trinados e ligaduras.
	5- Tonalidade Dó Maior. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sexta e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Escalas descendentes e ascendentes com repetição de notas.
	6- Tonalidade Dó Maior. Intervalos: segundas, terceiras, quarta, quintas, sextas, sétimas e décima. Ritmo predominante: semicolcheias e colcheias. Compasso binário.	Saltos, graus conjuntos em bordadura com ligaduras, saltos com ligaduras, <i>appoggiaturas</i> , trinados e escalas descendentes.
	7- Tonalidade Mi menor. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, sextas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Arpejos ascendentes e descendentes. Trinados com terminações.
	8- Tonalidade Dó Maior. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas.	Saltos com pedal no quinto grau da escala. Notas repetidas, ligaduras em graus conjuntos.
	9- Tonalidade Sol Maior. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e décima. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso ternário.	Graus conjuntos, saltos, ligaduras.

	10- Tonalidade Sol menor. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sexta e nonas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Escalas descendentes, saltos, arpejos ascendentes, notas repetidas.
	11- Tonalidade Sol menor. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso ternário.	Saltos com pedal no terceiro, segundo, primeiro e sétimo graus da escala.
	12- Tonalidade Ré menor. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sexta, oitavas e décimas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário.	Graus conjuntos e saltos.
	13- Tonalidade Ré Maior. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário	Grus conjuntos e saltos. Escalas descendentes.
	14- Tonalidade Si menor. Intervalos: segundas, terceiras, quarta, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos e saltos. Saltos com pedal no sexto, quinto e quarto graus da escala.
	15- Tonalidade Dó menor. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso binário composto.	Saltos e graus conjuntos (escala ascendente e descendente). Saltos com pedal no quinto grau da escala.
	16- Tonalidade Fá menor. Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas e sétima. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso ternário.	Saltos e graus conjuntos. Arpejos, escalas descendentes e saltos com pedal no quarto, quinto, terceiro e segundo graus da escala.
	17- Tonalidade Fá menor. Intervalos: segundas, terceiras, quartas e sextas. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Arpejos.
	18- Tonalidade Fá menor. Intervalos: segundas, terceira, quintas e sexta. Ritmo predominante: semicolcheias. Compasso quaternário.	Graus conjuntos em bordadura e saltos.
Capítulo III – 12 Peças	“Caprices et autres pieces pour l’ exercices de la flute” J. J. Quantz (1697-1773)	Repertório dos séculos XVI, XVII e XVIII.
Capítulo IV – Prelúdios	De “L’art de Préluder” (1719). J. Hotteterre, le Romain (1680-1761)	
Capítulo V – Solos dos séculos XVI, XVII e XVIII	1- Ricercada primera – Diego Ortiz (1553)	
	2- Ricercata terza – Giovanni Bassano (1585)	
	3- Ballet – Jacob van Eyck (1590-1657)	
	4- Laura – Jacob van Eyck (1590-1657)	
	5- Preludium – Jacob van Norrdt (1619-1673)	
	6- Air - Mr. St. Helene (1731)	
	7- Minuet - Bohmer (Séc. XVIII)	
	8- Gigue – Bohmer (Séc. XVIII)	
9- Gigue in Parthenope – Georg F. Händel (1685-1759)		
10- Ground – Godfrey Finger (c. 1650- c. 1723)		

	11- Fantasia VI - Georg Ph. Telemann (1681-1767)	
	12- Fantasia IX - Georg Ph. Telemann (1681-1767)	
Capítulo VI - 7 peças de J. S. Bach (165-1750) Transcritas de Suites para violoncelo solo	1- Allemande (de BWV 1010) 2- Courante (de BWV 1010) 3- Bourré I-II (de BWV 1010) 4- Gigue (de BWV 1010) 5- Menuet I-II (de BWV 1008) 6- Gigue (de BWV 1009)	
Capítulo VII (em cânone)	Georg Ph. Telemann	
Apendice - A flauta de bisel e a música contemporânea: Tres estudos - Eduardo A. Alemann	-Introdução na música contemporânea: toques de língua, <i>vibratos</i> , trêmolos, articulações, sons especiais, sinais, gráficos e suas maneiras de execução. Estudos I, II e III.	<p>Articulações:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Toques de língua suave. -<i>Marcato</i> (ou <i>portato</i>): acentua-se fortemente cada tom com a língua. -<i>stacatissimo</i> imitando o pizzicato das cordas. -<i>sputato</i>: um <i>stacato</i> explosivo. <p><i>Vibratos</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> -<i>Vibrato</i> normal (com o diafragma) -<i>non-vibrato</i> -<i>Chovroter</i> (<i>vibrato</i> rápido) -<i>Vibrato</i> lento -<i>Vibrato</i> muito lento -<i>Vibrato</i> de dedo -<i>Vibrato</i> de língua: pronunciando a consoante L. -<i>Vibrato</i> de janela: movendo a mão sobre a janela da flauta. -<i>Vibrato</i> para o efeito <i>decrescendo</i>. <p>Trêolos:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Têmolos sobre uma nota: pronunciando TK ou TG. -Trêmolos sobre duas notas. <p>Sons especiais:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Gissando: abrindo ou fechando os orifícios; alterando a pressão do ar; cubrindo a janela. -cobrir a janela e varia a pressão do ar. -<i>Frulato</i>: pronunciando a consoante R com a língua ou garganta. -<i>Frulato</i> com vazamento de ar: deixando escabar ar entre os lábios e a embocadura. -Uso da voz -Ruído branco: obtém-se por excesso de pressão do ar em certas notas aguras com o orifício 8 coberto. -Quartos de tom -<i>Appoggiaturas</i> múltiplas: toca-se o mais rápido possível. -multifônicos -Acelerando e <i>ritardando</i>. -<i>Crescendo</i> e <i>decrescendo</i>.

A partir desta análise, nota-se que o método faz uma ampla abordagem da técnica da flauta de bisel contralto com exercícios e indicações essenciais para a execução de músicas dos períodos em que a flauta esteve em seu auge como instrumento solístico. Além do mais, introduz elementos da música contemporânea e disponibiliza uma tabela contendo novas técnicas (contemporâneas) para serem exploradas.

A introdução do método trata de aspectos importantes para uma prática musical eficaz. Nela fala-se sobre a postura correta das mãos e do corpo, a emissão e controlo do ar, a respiração e uso do diafragma, o uso de *vibrato*, o posicionamento do polegar, o movimento da língua com os vários tipos de toques de língua, as várias dedilhações possíveis, os ornamentos e suas formas de execução e a importância de um estudo sistematizado.

Além disso, são expostos cinco exercícios básicos que trabalham separadamente as principais técnicas de execução: emissão do ar e flexibilidade sonora, posicionamento do polegar, *vibrato*, golpes de língua e articulações (*portato, non-portato, legato e stacato*); que serão abordadas de forma simultânea nos exercícios que se seguem. De modo a orientar o aluno no estudo desde método, Videla propõem um Plano diário que inclui: dois exercícios básicos da introdução, dois exercícios do módulo de exercícios básicos do capítulo I (escalas, arpejos e progressões), uma peça do capítulo II ou III, um prelúdio de Hotteterre (capítulo IV) e uma obra do capítulo V, VI, VII ou do apêndice.

Os exercícios da introdução e do capítulo I estimulam o uso de diversos tipos de articulações, como o *legato, non-legato, stacato, e portato* de modo que o aluno possa ter ferramentas para tocar de maneira expressiva. De acordo com Videla, é preciso eliminar a imagem da flauta de bisel como um instrumento sem expressão, sem dinâmica. Comparado com outros instrumentos de sopro pode haver uma margem de dinâmica reduzida, mas o aluno deve explorar suas possibilidades (Videla, p. 8).

Ao observar o conteúdo trabalhado em cada capítulo é possível definir a seguinte estrutura: o capítulo I trabalha separadamente os principais elementos que compõem a música dos séculos XVI, XVII e XVIII: escalas, arpejos e progressões melódicas com intervalos de segunda, terceira, quarta, quinta, sexta, sétima e oitava. No capítulo II os exercícios abrangem os mesmos elementos do capítulo anterior, porém, combinados e intercalados entre si. Os capítulos III, IV, V, VI e VII promovem a prática contextualizada das técnicas e habilidades desenvolvidas nos capítulos anteriores, executando peças do repertório da flauta de bisel.

Sobre as peças contemporâneas do apêndice, Videla (p. 83, s.d.) explica que o ritmo é muito livre, principalmente em peças a solo. Muitas vezes não há indicação métrica ou divisões de compasso. É a chamada notação proporcional em que as figuras rítmicas são executadas com durações proporcionais entre elas. Há casos em que os compositores indicam a duração total de uma frase, sequência ou ideia musical, cabendo ao intérprete dividir proporcionalmente cada nota no espaço de tempo indicado. Segundo o autor, um elemento importante na música contemporânea é a improvisação, em seu método a improvisação está presente no Estudo III, no qual há um grupo de notas que podem ser repetidas ou alteradas conforme o gosto do intérprete.

Apesar de não haver exercícios, tal como na primeira parte do método, para a exercitação técnica dos elementos que aparecem pela primeira vez nestes três

estudos contemporâneos, o autor descreve o significado de cada símbolo e sua forma de execução.

3.3-Métodos do Programa de Ensino do IGL Utilizados na PES

A seguir serão analisados os métodos utilizados na Prática de Ensino Supervisionado. Tais métodos fazem parte do Programa de Flauta de Bisel dos 6º e 7º graus do Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL). O Programa dos 6º e 7º graus é composto por quatro métodos para flauta de bisel soprano ou tenor e seis métodos para flauta de bisel contralto, sopranino ou baixo. Destes métodos apenas dois foram utilizados durante a Prática de Ensino, sendo eles: “5 *Etudies for fingercontrol*” de Frans Brüggen (1957) e “36 *Etudes (1851) for Treble recorder solo*” de Narcisse Bousquet. Estes métodos foram selecionados tendo em vista o repertório trabalhado. No que diz respeito ao repertório, ambas as peças são para flauta de bisel contralto, sendo que, uma é barroca (Telemann, 1681-1767) e a outra contemporânea (Linde, n.1930).

Assim, para que o aluno pudesse obter habilidades para tocar de modo expressivo, com contrastes e domínio das escalas, arpejos e saltos presentes na peça barroca, escolheu-se o método do autor Bousquet (1988). Este método permite desenvolver técnicas de execução de diversos tipos de articulações (*legatos, stacatos, acentuações*), dinâmicas, domínio da língua e controlo dos dedos na execução de escalas, arpejos e saltos diversos. Para auxiliar no desenvolvimento da técnica relacionada com a dedilhação, trabalhou-se com o método do autor Frans Brüggen. Este método trabalha o controlo dos dedos em passagens difíceis, principalmente em salto.

3.3.1-Frans Brüggen (1957): 5 *Etudies for fingercontrol*.

Este método não apresenta informações ou introdução para os estudos expostos. A única indicação sobre a sua finalidade está contida no título: “5 *Etudies for fingercontrol*”, ou seja, cinco estudos para o controlo dos dedos. Visto isso, segue a análise do material:

Tabela 18-Análise do método 5 *Etudies for fingercontrol* de Frans Brüggen (1957).

ESTRUTURA	ESTUDOS	CONTEÚDO
	1- Tonalidade Fá Maior. Extensão: Fá5-Lá3 Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias e semicolcheias. Compasso ternário.	Saltos e escalas ascendentes e descendentes em <i>stacato</i> . Saltos com ligaduras, graus conjuntos com ligaduras.
	2- Tonalidade Fá Maior. Extensão: Fá5-Fá3 Intervalos: segundas, terceiras, quartas e quintas. Ritmo	Graus conjuntos, saltos e arpejos ascendentes e descendentes, para serem executados de forma rítmica (sem <i>rubato</i>) com

	predominante: semicolcheias. Compasso ternário.	ligaduras.
	3- Tonalidade Mib Maior. Mib5-Sol3 Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmo predominante: colcheias. Compasso ternário composto.	Saltos, escalas cromáticas e graus conjuntos. Controlo dos dedos em andamento rápido num compasso composto.
	4- Tonalidade Lá menor. Extensão: Fá5-Sol#3 Intervalos: Segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Ritmos predominantes: mínimas, colcheias e semicolcheias. Compasso ternário.	Graus conjuntos, saltos, <i>appoggiaturas</i> e notas de passagem, rubato, <i>stacato</i> , ligaduras. Escalas ascendentes. Descendentes e escala cromática descendente com ligaduras.
	5- Tonalidade Sol Maior. Extensão: Lá5-Sol3 Intervalos: segundas, terceiras, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, décimas e décima sexta.	Saltos.

A partir desta análise, notou-se que cada estudo aborda conteúdos diferentes para o controlo dos dedos: o primeiro explora o uso de *stacato* em saltos e escalas; o segundo, o uso de ligaduras em graus conjuntos, saltos e arpejos; o terceiro, a execução de saltos diversos, graus conjuntos e escalas cromáticas em compasso composto sem ligaduras; o quarto trata de um misto dos estudos anteriores explorando mudanças de afeto e rubato; e o quinto a execução de saltos sem ligaduras.

Apesar de não haver indicação, os exercícios três e cinco podem ser estudados tendo em vista o desenvolvimento do domínio da articulação. No exercício cinco pode-se praticar a articulação dupla: “t-k-t-k”, “t-g-t-g” ou outras combinações que se adequem ao desenho melódico. No exercício três também pode praticar-se a articulação dupla, mas numa figuração rítmica tripla.

3.3.2-Narcisse Bousquet (1988): 36 Etudes (1851) for Treble recorder solo.

Este método contém 36 estudos do século 19 compostos por Narcisse Bousquet. De acordo com a introdução, o aluno que se dedicar ao estudo intensivo destas peças não precisa temer as dificuldades do repertório clássico. O método está dividido em três volumes, cada um com 12 estudos, os quais podem ser tocados com a flauta de bisel contralto ou soprano. Alguns possuem segunda versão transposta (números 14a, 23a, 25a e 33a) o que soma um total de 40 peças.

O método introduz o uso de articulação dupla (d-g-d-g ou t-k-t-k), mesmo em figurações rítmicas triplas, informa sobre como executar os trinados e os mordentes presentes nos estudos e dá indicações de três técnicas para a execução da nota Fá#5: *legato*, técnica de joelho ou chave. A técnica de *legatto* consiste em executar o Fá#5

ligado por outra nota a partir da nota Ré com a seguinte dedilhação: ♯45 (fá), sendo que, esta solução é indicada para os estudos 2, 6, 8, 12, 18, 21, 25, 29, 31, 32 e 33a. A técnica do joelho é aquela em que se tapa o oitavo orifício com joelho mantendo a posição da nota Sol5 (♯13467), ou então, é possível acrescentar uma chave para fechar o orifício 8 com o quinto dedo da mão direita ou o quinto da mão esquerda (Bousquet, p. 6, 1988).

Os sinais para articulação (ligaduras, *stacato*, acentos e golpes de língua), e as indicações de mudança de andamento, caráter e dinâmicas são originais da edição de 1851, exceto as que se encontram entre parênteses ou em linhas pontilhadas, estas foram adicionadas na edição de 1988 (Bousquet, p. 7, 1988). Na tabela 19 estão destacados os conteúdos relacionados com a técnica da flauta de bisel presente em cada estudo:

Tabela 19-Análise do método 36 Etudes (1851) for Treble recorder solo de Narcisse Bousquet (1988).

ESTRUTURA	ESTUDOS	CONTEÚDO
Volume I	1- Tonalidade Sib Maior	Graus conjuntos, saltos e arpejos ascendentes. <i>Stacato</i> , ligaduras. Dinâmicas: diminuendo.
	2- Tonalidade Lá menor	Graus conjuntos e saltos. <i>Stacato</i> , ligaduras, acentuações (>). Dinâmica: <i>crecendo</i> , <i>decrecendo</i> e piano (p).
	3- Tonalidade Fá Maior	Graus conjuntos, saltos e arpejos ascendentes. <i>Stacato</i> , ligaduras, acentuações (>). Dinâmicas: <i>decrecendo</i> , <i>crecendo</i> e piano (p).
	4- Tonalidade Ré menor	Notas repetidas, ritmo pontuado, saltos, graus conjuntos, escala cromática descendente. Ligaduras. <i>Stacatto</i> em notas repetidas, acentuação (>). Dinâmica: <i>crecendo</i> e <i>decrecendo</i> .
	5- Tonalidade Ré Maior	Graus conjuntos, saltos e arpejos ascendentes e descendentes. <i>Stacato</i> , ligaduras, acentuações (>). Sem dinâmica
	6- Tonalidade Sol Maior	Saltos, graus conjuntos, arpejos ascendentes e descendentes. Trinados e apojeaturas, ligaduras e <i>stacato</i> , acentuações (>). Dinâmica: <i>crecendo</i> e <i>decrecendo</i> .
	7- Tonalidade Fá Maior	Saltos, graus conjuntos, notas repetidas, arpejos ascendentes e descendentes, ligaduras e <i>stacato</i> , acentuações (>). Dinâmica: piano (p), <i>crecendo</i> e forte.
	8- Tonalidade Ré menor	Saltos, graus conjuntos, arpejos ascendentes e descendentes, ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>). Dinâmica: diminuendo e piano (p).
	9- Tonalidade Sib Maior	Saltos, graus conjuntos, arpejos ascendentes e descendentes. Trinados e <i>appoggiaturas</i> . Ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>). Sem dinâmica.
	10- Tonalidade Fá menor	Salos, graus conjutos, arpejos ascendentes. Ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>), <i>appoggiaturas</i> . Dinâmica: <i>crecendo</i> e <i>decrecendo</i> .
	11- Tonalidade Mib Maior	Graus conjuntos, saltos e escalas ascendentes e descendentes. Ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>), trinados. Dinâmica: <i>decrecendo</i> , <i>crecendo</i> .
	12- Tonalidade dó	Graus conjuntos, saltos, arpejos ascendentes e

	menor	descendentes. Ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>), trinados, grupeto. Dinâmica: piano (p), pianíssimo (pp) e <i>decrescendo</i> .
Volume II	13- Tonalidade Sib Maior	Graus conjuntos, saltos, arpejos ascendentes e descendentes. Ligaduras, <i>stacato</i> , trinados. Dinâmica: forte (f) e piano (p).
	14- A) Tonalidade Sol menor	Saltos, notas repetidas, graus conjuntos, arpejos ascendentes e descendentes. Ligaduras, grupeto, acentuação (>). Dinâmica: piano (p), <i>crecendo</i> , <i>decrescendo</i> e forte (f).
	14 B)- Tonalidade Fá menor.	Idêntico ao 14a transposto um tom abaixo.
	15- Tonalidade Fá Maior	Arpejos ascendentes e descendentes, graus conjuntos, notas repetidas, saltos. Ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>). Dinâmica: forte (f), piano (p) e <i>crecendo</i> .
	16- Tonalidade ré menor	Graus conjuntos, saltos, arpejos descendentes e ascendentes. Ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>). Golpe de língua duplo (ritmo com fusas), <i>appoggiaturas</i> . Dinâmica: meio forte (mf), <i>crecendo</i> e forte (f).
	17- Tonalidade Dó Maior	Saltos, graus conjuntos, arpejos ascendentes e descendentes, escalas ascendentes e descendentes, escala cromática ascendente. Ligaduras, <i>stacato</i> , <i>appoggiaturas</i> em saltos de sétima, acentuações (>). Dinâmica: forte (f), piano (p) e <i>crecendo</i> .
	18- Tonalidade Lá menor	Graus conjuntos, notas repetidas, saltos, arpejos descendentes e ascendentes, escala cromática ascendente. Ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>), <i>appoggiatura</i> em saltos de quinta, trinados. Dinâmica: piano (p), forte (f), <i>crecendo</i> e <i>decrescendo</i> .
	19- Tonalidade Sol Maior	Arpejos ascendentes e descendentes, graus conjuntos e saltos. Ligaduras, acentuações (>), trinados, grupeto, <i>stacato</i> . Dinâmica: forte (f), piano (p) e <i>decrescendo</i> .
	20- Tonalidade Mi menor	Saltos, graus conjuntos, notas repetidas, escala cromática ascendente. Ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>), trinados, <i>appoggiaturas</i> . Dinâmica: piano (p), forte (f), <i>crecendo</i> e <i>decrescendo</i> .
	21- Tonalidade Ré Maior	Saltos, graus conjuntos, notas repetidas (fusas), arpejos descendentes e ascendentes. Ligaduras, <i>stacato</i> , trinados, acentuações (>).
	22- Tonalidade Si menor	Saltos, graus conjuntos, arpejos ascendentes. Ligaduras, <i>stacato</i> , trinados, acentuações (>). Dinâmica: forte (f), piano (p), <i>decrescendo</i> e <i>crecendo</i> .
	23- A) Tonalidade Lá Maior	Saltos, graus conjuntos, notas repetidas, arpejos ascendentes e descendentes, escalas ascendentes e descendentes com golpe duplo de língua (ritmo com semicolcheias). Ligaduras, <i>stacato</i> , trinados, acentuações (>). Dinâmica: piano (p), forte (f) e <i>crecendo</i> .
	23- B) Tonalidade Lá Maior	Idêntico ao 23a transposto meio tom acima.
24- Inicia na Tonalidade Dó Maior na e modula para: Sol Maior, Ré Maior, Lá Maior, Mi Maior, Dó Maior, Fá Maior, Sib Maior, Mib Maior e conclui	Saltos, graus conjuntos, arpejos ascendentes e descendentes, escalas ascendentes e descendentes, escala cromática descendente, golpe de língua duplo em escalas ascendentes e descendentes e saltos (ritmo com semicolcheias). Ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>). Dinâmica: <i>crecendo</i> , <i>decrescendo</i> , forte (f) e piano	

	em Dó Maior.	(p).
Volume III	25- Tonalidade Fá# menor	Graus conjuntos, saltos e notas repetidas. Golpe de língua duplo em notas repetidas e graus conjuntos (ritmo com semicolcheias). Acentuações (>), ligaduras. Sem dinâmica.
	25- A) Tonalidade Sol menor.	Idêntico ao 25a transposto meio tom acima. Sem dinâmica.
	26- Tonalidade Fá Maior	Graus conjuntos, saltos, arpejos ascendentes e descendentes, escalas descendentes. Ligaduras, <i>stacato</i> , grupetos, grupetos com as notas escritas e trinados. Sem dinâmica
	27- Tonalidade Ré menor	Saltos, graus conjuntos, notas repetidas. Ritmo pontuado, acentuações (>), ligaduras. Dinâmica: forte (f), piano (p) e <i>crescendo</i> .
	28- Tonalidade Sib Maior	Saltos, graus conjuntos, arpejos ascendentes e descendentes, escalas ascendentes. Ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>). Dinâmica: <i>crescendo</i> e forte (f).
	29- Tonalidade Sol menor	Saltos, graus conjuntos, <i>appoggiaturas</i> , escalas descendentes, arpejos. Ligaduras, <i>stacato</i> . Dinâmica: forte (f), piano (p), <i>crescendo</i> e <i>decrecendo</i> .
	30- Tonalidade Mib menor	Graus conjuntos, saltos, escalas descendentes, arpejos. Trinados, ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>), grupo de notas rápidas. Não tem dinâmica.
	31- Tonalidade Dó menor	Graus conjuntos, saltos, arpejos ascendentes e descendentes. Ligaduras, acentuações (>), <i>stacato</i> , trinados. Dinâmica: forte (f), meio forte (mf), piano (p), <i>crescendo</i> e <i>decrecendo</i> .
	32- Tonalidade Láb Maior	Graus conjuntos, escalas ascendentes, arpejos descendentes e ascendentes, escala cromática ascendente. <i>Appoggiaturas</i> , trinados, ligaduras, <i>stacato</i> .
	33- Tonalidade Fá menor	Saltos, graus conjuntos, escalas ascendentes e descendentes. Acentuações (>), ligaduras, <i>stacato</i> , trinados. Dinâmica: <i>crescendo</i> e forte (f).
	33-A) Tonalidade Mi menor	Idêntico ao 33 transposto meio tom abaixo.
	34- Tonalidade Dó Maior	Escalas ascendentes e descendentes, notas repetidas, saltos. Ligaduras, <i>stacato</i> . Dinâmica: forte (f), meio forte (mf) e piano (p).
	35- Tonalidade Lá menor	Graus conjuntos, saltos, ritmo pontuado, escala cromática descendente, escalas ascendentes, notas repetidas. Ligaduras, <i>stacato</i> , acentuações (>). Dinâmica: <i>crescendo</i> .
36- Inicia na tonalidade Dó Maior e modula para: Fá Maior, Réb Maior, Láb Maior, Mib Maior, e conclui em Dó Maior.	Graus conjuntos, escalas ascendentes e descendentes, saltos, escala cromática ascendente, golpe de língua duplo em ritmo com fusas. Trinados, ligaduras, <i>stacato</i> , <i>appoggiaturas</i> . Dinâmica: forte (f) e <i>crescendo</i> .	

A partir da análise foi possível destacar que das 40 peças, 20 abordam a técnica de execução de trinados, sendo que em 15 delas (números 2, 10, 12, 14, 14a, 15, 16, 17, 24, 25, 25a, 27, 29, 34 e 35) estão escritos trinados com terminação e as outras 5 (números 5, 11, 32, 33 e 33a) apenas o trinado. No que diz respeito a mudança de *carácter* e andamento, apenas os estudos 3, 5, 6, 7, 9, 25, 25a, 26, 27 28 e 34 não têm indicações, todos os outros contêm, sendo que, os números 1, 12 e 12 têm apenas

indicação de mudança de caráter e os números 2, 10, 13, 14, 14a, 17, 19, 21, 23, 23a, 24 e 30, indicações de mudanças de andamento.

Normalmente, o método sugere uma segunda opção para notas muito agudas. No que se refere ao andamento das peças, de modo geral, todas as peças são rápidas. Os andamentos que aparecem no método são: *allegro moderato* (números 1, 8, 13, 14, 14a, 15, 17, 19, 20, 22 e 28), *allegretto* (números 2, 10, 18 e 35), *allegro* (números 21, 23, 23a, 25 e 25a), *allegro agitado* (números 33 e 33a), *andantino* (número 26), *moderato* (números: 3, 4, 6, 11, 24, 27, 30, 31, 32, 34 e 36), *movimento de valsa* (números 5, 7, 12 e 29), *movimento de marcha* (número 9) e *tempo di bolero* (número 16).

Sobre as indicações de articulação das frases, são utilizados sinais de *stacato*, ligaduras e acentos (>) em quase todos os estudos. O *stacato* só não aparece nos estudos 14, 14a, 25, 25a e 27, os acentos, nos números 1, 13, 26, 29, 32 e 34. As ligaduras aparecem em todos eles e em diversos contextos: graus conjuntos, saltos, cromatismo, duas em duas notas, três notas com posicionamento, quatro notas, quiálteras, etc.

No que se refere ao uso de dinâmicas, os estudos 5, 9, 25, 25a, 26 e 30 não trazem indicações para nuances de intensidade. Os outros 36 estudos contêm sinais para *crescendo*, *decrescendo*, piano (p), forte (f) e, apenas os números 16, 31 e 34, indicação de intensidade meio forte (mf).

Dois dos 40 estudos apresentam modulações para diversas tonalidades dentro da mesma peça. São eles os estudos 24 e 36, ambas as peças de fechamento dos volumes 2 e 3 simultaneamente. O estudo número 30 é o único que contém grupo de notas rápidas para serem executadas de modo livre como uma espécie de cadência.

Capítulo 4- RECOLHA DE DADOS DA OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE

Neste capítulo serão relatados os dados recolhidos por meio da Observação Participante Despercebida (OPD) durante o Estudo de Caso. Os relatos correspondem às oito aulas realizadas pelo investigador. Optou-se por descrevê-los no modo impessoal por se tratar de uma abordagem reflexiva da própria prática ao olhar de fora para dentro, ou seja, o professor investigador, após trabalhar em função do desenvolvimento técnico do aluno, relata os resultados pela perspectiva do observador.

4.1-Observação Participante Despercebida (OPD)

4.1.1-Primeira Semana

O repertório abordado na primeira OPD foi a *Fantasia IV* de Telemann (1681-1767). Antes de tocar a obra foi pedido ao aluno que executasse como exercício⁷ de aquecimento escalas na tonalidade da peça e saltos de terceiras com ligaduras de duas em duas notas conforme as figuras 24 e 25:

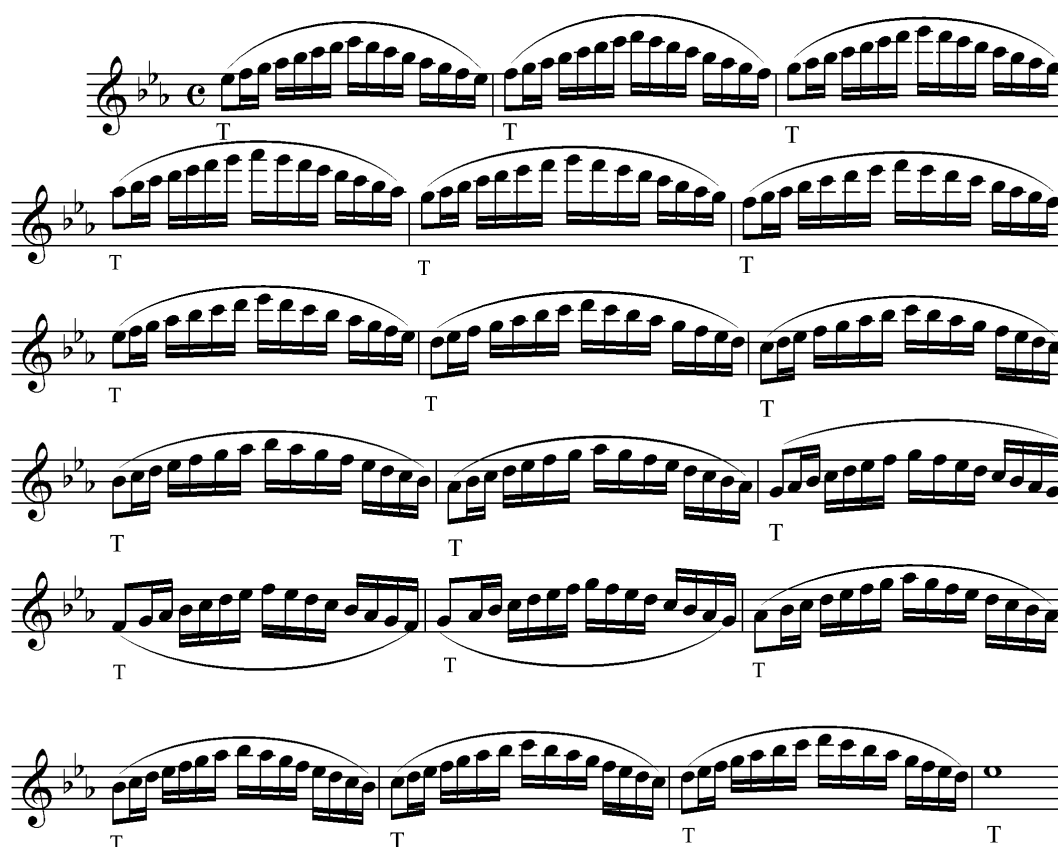


Figura 24 - Escalas

⁷ Todos os exercícios apresentados neste capítulo foram executados mentalmente, sem a presença da partitura.



Figura 25 - Saltos de terceira

Durante o exercício de escalas notou-se que o aluno tem dificuldades em executar as notas ligadas. Em passagens com forquilhas ouviam-se ruídos indesejados ocasionados pelo levantamento descordenado dos dedos. O mesmo ocorreu nos saltos de terceiras. No que se refere à articulação da língua, representada na figura acima pela letra “T” na parte inferior das notas, o aluno esforçava-se por realizá-las, mas não conseguia utilizar devidamente, muitas vezes articulava duas ou três vezes seguidas, desrespeitando as ligaduras e quando era necessário articular fazia *legato*. Ou seja, em ambos os exercícios o aluno demonstrou falta de controlo dos dedos e língua. Além do mais, observou-se que a emissão do ar ocorria de forma irregular variando a sonoridade.

Ao ouvir a *Fantasia*, os mesmos problemas técnicos foram detetados, o que impedia o aluno de se expressar musicalmente, pois estava todo o tempo a tentar corrigir falhas nas notas. Outro problema levantado foi o movimento inadequado do polegar da mão esquerda combinado com pouca pressão de ar, que fazia com que as notas do registro agudo falhassem. Uma vez que a *Fantasia* contém vários saltos, a peça não fluía. Além disso, as notas graves nos saltos não se ouviam, principalmente o láb3. Com isso foi preciso interromper a execução da peça e trabalhar isoladamente saltos de oitavas e saltos de décimas a décimas sétimas com pedal na nota grave, neste caso com o Láb3, (conforme mostra a figura abaixo) para tentar corrigir o movimento do polegar e a execução da nota grave.

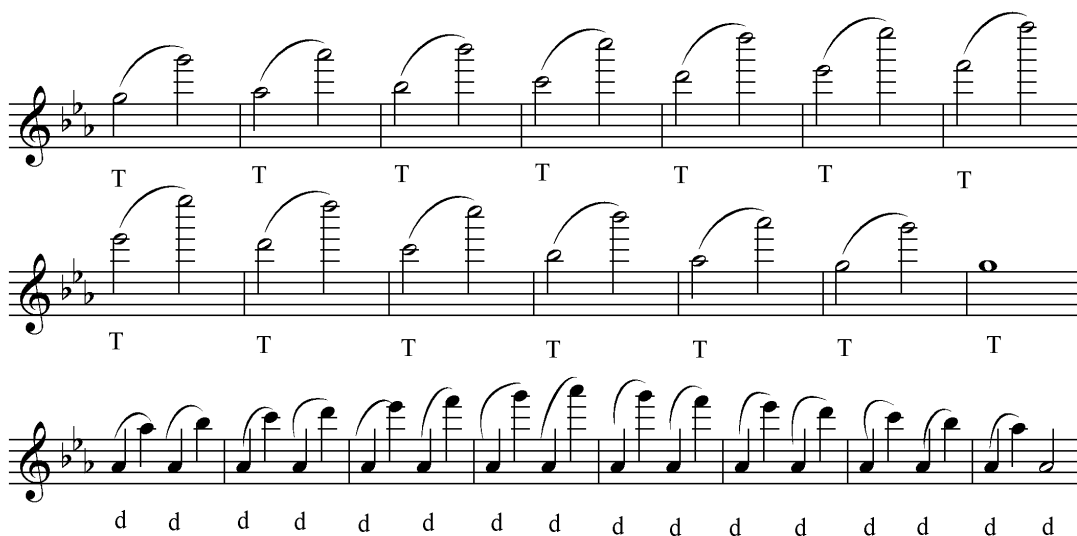


Figura 26 - Saltos de oitavas a décimas sétimas

Apesar do aluno não ter respeitado todas as ligaduras, foi possível melhorar a técnica de posicionamento do dedo e exigir mais ar no registro agudo, de modo que as notas agudas soassem sem ruídos ou sons indesejados. No que se refere à nota grave, o uso de uma articulação suave (d) auxiliou na execução da nota e foi possível trabalhar o primeiro andamento (*Andante*). Outro aspecto abordado foi o uso de dedilhações alternativas nas notas Lá⁴, Sib⁴, Fá⁴, Sol⁴, Mi⁴, e Sib³, nas seguintes finalizações:



Figura 27 - Dedilhações alternativas em finais de frase (Telemann, 1977).

Em cada finalização o aluno foi estimulado a procurar uma dedilhação apropriada para poder utilizar menos pressão de ar e tocar as notas com uma dinâmica piano, não baixando assim, a afinação. A princípio o aluno achou que não conseguiria, mas com um pouco de motivação e ao explicar que basta levantar os dedos e ouvir a afinação, encontrou-se as seguintes dedilhações:

Lá⁴ 0123456
 Sib⁴ 012346
 Fá⁴ 03
 Sol⁴ 3
 Mi⁴ 013
 Sib³ 012345

Figura 28 - Dedilhações alternativas

Ao aplicá-las na música o aluno não conseguiu fazê-las de modo afinado, pois já estava acostumado com a emissão do ar das outras posições. Assim, foi sugerido que o aluno estudasse em casa da seguinte forma: tocasse a dedilhação original com sopro forte (afinado), em seguida tocasse a alternativa com sopro piano e verificasse se estava afinado em relação à primeira nota. Ou então, com o auxílio de um afinador tocasse primeiro forte com a dedilhação original e depois piano com a dedilhação alternativa até encontrar o sopro ideal que mantém a nota afinada.

Feito isso, seguiu-se para o segundo andamento (*allegro*). Como já se havia trabalhado a técnica do polegar, os saltos saíram mais facilmente, porém, não havia velocidade e cordenação entre dedos e língua. Para contornar esta situação foram ensinados dois exercícios; o primeiro consistiu em tocar a primeira frase da música lentamente com todas as notas ligadas.

O segundo exercício tratou especificamente do movimento da língua. Para isso pediu-se para o aluno mover o corpo da flauta posicionando os orifícios na lateral e tocar normalmente a primeira frase com atenção na articulação das notas. Isso permitiu ouvir com clareza a articulação utilizada pelo aluno, pois apesar dele mover os dedos, como os orifícios estavam virados para lateral, não havia mudança das notas, ouvia-se apenas um som.

Feito isso, o próprio aluno percebeu que os seus dedos não se moviam com precisão e a língua estava inflexível. Para auxiliar no uso consciente da língua, pediu-se para o aluno escrever as sílabas referentes à articulação na parte inferior das notas conforme a figura 29:



Figura 29 - Articulação simples e dupla (Telemann, 1977).

Após ter escrito a articulação nos primeiros compassos, o aluno conseguiu cordenar o movimento dos dedos e da língua ao ponto de eliminar a maioria dos ruídos que se ouviam na primeira vez que o andamento foi executado. Notou-se inclusive que as frases tomaram forma e estavam mais delineadas.

Este foi o trabalho da primeira semana de PES. No que diz respeito às habilidades técnicas do aluno, destacou-se a falta de controlo dos dedos e da língua, o posicionamento inadequado do polegar e a emissão irregular do ar. Os exercícios desenvolvidos a fim de melhorar tais habilidades demonstraram resultados na prática quando o aluno retornou à peça e conseguiu executar as partes que a princípio teve dificuldades.

4.1.2-Segunda Semana

Nesta aula estava previsto trabalhar com o repertório contemporâneo: *Fantasiën un Scherzi* de Hans-Martin Linde (1963). Como exercício de aquecimento pediu-se para o aluno executar a seguinte escala com dois elementos diferentes:

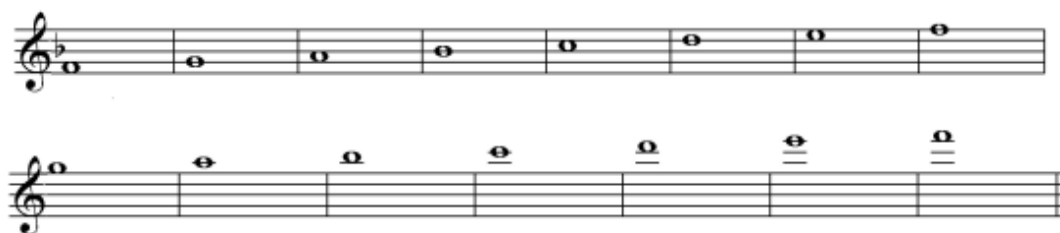


Figura 30 - Exercício de *vibrato*

O primeiro elemento aplicado foi o *vibrato* de dedo e *vibrato* de diafragma, alternados e com as seguintes ondulações:

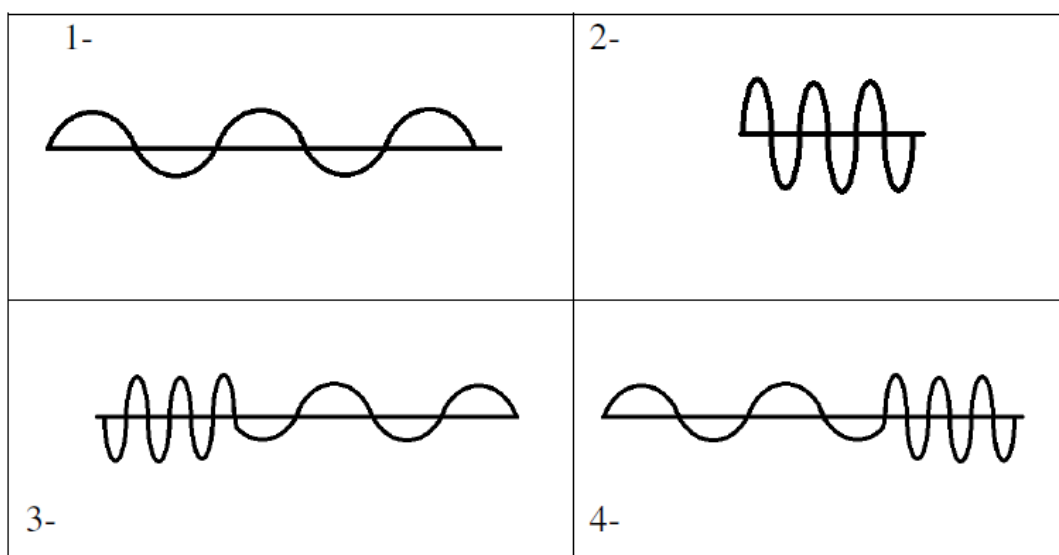


Figura 31 - Ondulações de *vibrato*

O segundo elemento aplicado à escala foi o *frulato*, executou-se cada nota com o movimento de tremulação da língua. É importante lembrar que para tocar os *frulatos* nas notas agudas é preciso aumentar a pressão do ar e mantê-la constante, caso contrário o efeito terá interrupções. Com isso, além de exercitar a técnica de execução de *frulato*, este exercício também trabalha o aumento e regularidade da emissão do ar. Tal exercício foi planejado tendo em vista a falta de habilidade do aluno, relacionada com a emissão irregular do ar, apresentada na primeira semana e o conteúdo que será trabalhado no repertório desta semana (uso de *vibrato* e *frulato*).

Durante o exercício de aquecimento o aluno teve um bom desempenho com as técnicas de *vibrato* e dificuldade em executar os *frulatos* em notas graves e mantê-los nas notas agudas. Como na semana passada já havia sido observado que o aluno diminuía a pressão do ar nas notas agudas, já se esperava que isso acontecesse.

Após alguns minutos de prática, o aluno conseguiu soprar mais forte, manter a pressão do ar e tocar os *frulatos* nas notas agudas. Feito isso, iniciou-se o trabalho com a peça *Fantasien un Scherzi*. Ao ouvir o aluno tocar o primeiro andamento (*Fantasia I*), percebeu-se que as notas não lhe faziam sentido, não havia intensão nas frases e o ritmo estava confuso. Todavia, notou-se melhoria significativa na execução das notas agudas com um ataque de nota preciso, som forte e constante.

Para ajudar o aluno a dar sentido às frases foi sugerido que ele inventasse uma história, atribuisse sentimentos às frases. Duante o estudo da peça ele poderia tentar cantar de modo expressivo e depois, ao tocar, imitar a voz⁸. Sobre o ritmo, o primeiro andamento não tem indicação ou divisão de compasso, dessa forma as figuras rítmicas têm duração proporcional, apesar de não haver métrica ou pulsação constante, o tamanho (duração) de cada figura deve ser respeitado. Assim, pediu-se para o aluno cantar apenas o ritmo sem marcação de pulso. Isso fez com ele percebesse melhor a duração das notas.

Ao seguir com a peça, não se notava diferença nos tipos de acentuação. No primeiro pentagrama, por exemplo, aparecem três tipos de articulações diferentes: *portato*, *sputato* e *stacato*.



Figura 32 - Excerto do primeiro andamento (Fantasia I) da Fantasien un Scherzi (Linde, 1963).

Para que o aluno entendesse o movimento da língua nos três tipos de articulação, pediu-se para exercitar cada articulação quatro vezes em uma só nota e depois uma vez cada articulação, desta forma:



Figura 33 - Diferentes articulações

Na primeira articulação, o *portato*, a língua toca atrás dos dentes, recua prolongando a nota e torna a tocar dos dentes cortando o som de modo a soar um pequeno silêncio entre uma nota e outra. No *stacato* a língua realiza um movimento rápido e curto, enquanto que no *sputato* trata-se de uma articulação explosiva. Com a prática deste exercício, o aluno conseguiu diferenciar as articulações, principalmente o *portato* e o *sputato*, e aplicá-las na peça.

⁸ Tal prática é sugerida por Ganassi em seu trabalho *Opera Intitulata Fontegara*, analisada no terceiro capítulo.

Em relação às dinâmicas, observou-se que o aluno havia encontrado algumas dedilhações alternativas em casa e estava a pô-las em prática. Isso demonstra que houve treinamento do exercício sugerido na aula anterior. Assim, só foi preciso ajustar a afinação de algumas notas e trabalhar o movimento dos dedos nos *crescendo* e *decrecendo*.

Para fazer *crescendo* e *decrecendo* na flauta de bisel é preciso tirar ou colar dedos. No *crescendo*, acrescentam-se dedos e aumenta pressão do ar, no *decrecendo*, levantam-se dedos e diminui a pressão do ar. Para praticar esse movimento foi passado ao aluno o seguinte exercício:

Figura 34 - Exercício *crescendo* e *decrecendo*

Os números posicionados na parte superior das notas correspondem aos dedos que se movem. Quando precedido do sinal (-) significa que o dedo deve mover-se lentamente para fora do orifício, quando o sinal (+) antecede o número, quer dizer que o dedo deve mover-se lentamente sobre o orifício. O risco vermelho na parte superior dos números indica que se deve tapar ou abrir metade do orifício. Este exercício foi praticado durante alguns minutos até o aluno conseguir encontrar a pressão de ar adequada e o movimento preciso dos dedos. As posições indicadas na figura acima foram encontradas durante a aula pelo professor/investigador e aluno tendo em consideração as especificidades da flauta do aluno. É preciso lembrar que estas posições variam de flauta para flauta de acordo com a afinação do instrumento, pois nenhuma flauta é igual⁹.

Este foi o conteúdo trabalhado na segunda semana de OPD. Apesar de não ter avançado no repertório, trabalhando apenas um de cinco andamentos foram abordados conteúdos essenciais, recorrentes em toda a obra. No que se refere às habilidades do aluno, nota-se que da semana passada para esta houve melhoria na

⁹ Sobre as flautas terem dedilhações que variam conforme o modelo de construção do instrumento, ver no capítulo 3 a abordagem sobre a obra *Fontegara* de Sylvestro Ganassi (1535).

sonoridade e emissão do ar. Foi possível perceber progresso dentro da própria aula com a prática do exercício de *frulato*.

Outro aspecto desenvolvido foi o uso das dedilhações alternativas. Apesar de não soarem totalmente afinadas, o aluno teve iniciativa para procurar e aplicar dedilhações alternativas no repertório. Outras habilidades observadas foram: o controlo do *vibrato*, demonstrado no exercício de aquecimento, e uso consciente da língua. Na semana passada o movimento da língua estava descordenado com os dedos, nesta semana o aluno esteve mais atento na articulação e mesmo não tendo agilidade, observou-se que houve esforço para coordenar dedos e língua.

4.1.3-Terceira Semana

O trabalho desta semana teve foco no repertório antigo. Uma vez que na semana em que se ouviu a *Fantasia IV* se tinha trabalhado o primeiro andamento e metade do segundo, nesta continuou-se a partir do segundo. Como de costume, a aula iniciou-se com os exercícios de aquecimento. Além dos exercícios de escalas e saltos ensinados na primeira semana, acrescentaram-se outros dois tendo em vista as necessidades técnicas do segundo e terceiro andamentos.

O primeiro exercício acrescentado consistiu em tocar mantendo a nota durante o maior tempo possível. O objetivo deste exercício é aumentar a capacidade respiratória e controlar a pressão do ar de modo que as notas tenham sonoridade regular. Sendo assim, durante a prática não se deve variar o sopro e quando perceber que o ar está prestes a acabar deve-se finalizar a nota. Aconselha-se o uso do metrônomo para registrar a duração do som e tentar aumentar a capacidade respiratória dia após dia.

A figura abaixo consiste em uma demonstração de como ocorreu o exercício em aula. A extensão das notas foi escolhida de acordo com a extensão da peça. O exercício abrangeu apenas dois registros, o grave e o agudo, devido ao facto das notas graves necessitarem de um sopro suave, difícil de manter e controlar, e as notas agudas um sopro forte. Uma vez que o aluno não apresentou problemas com a emissão de ar no registro médio, não houve necessidade de abordá-lo.

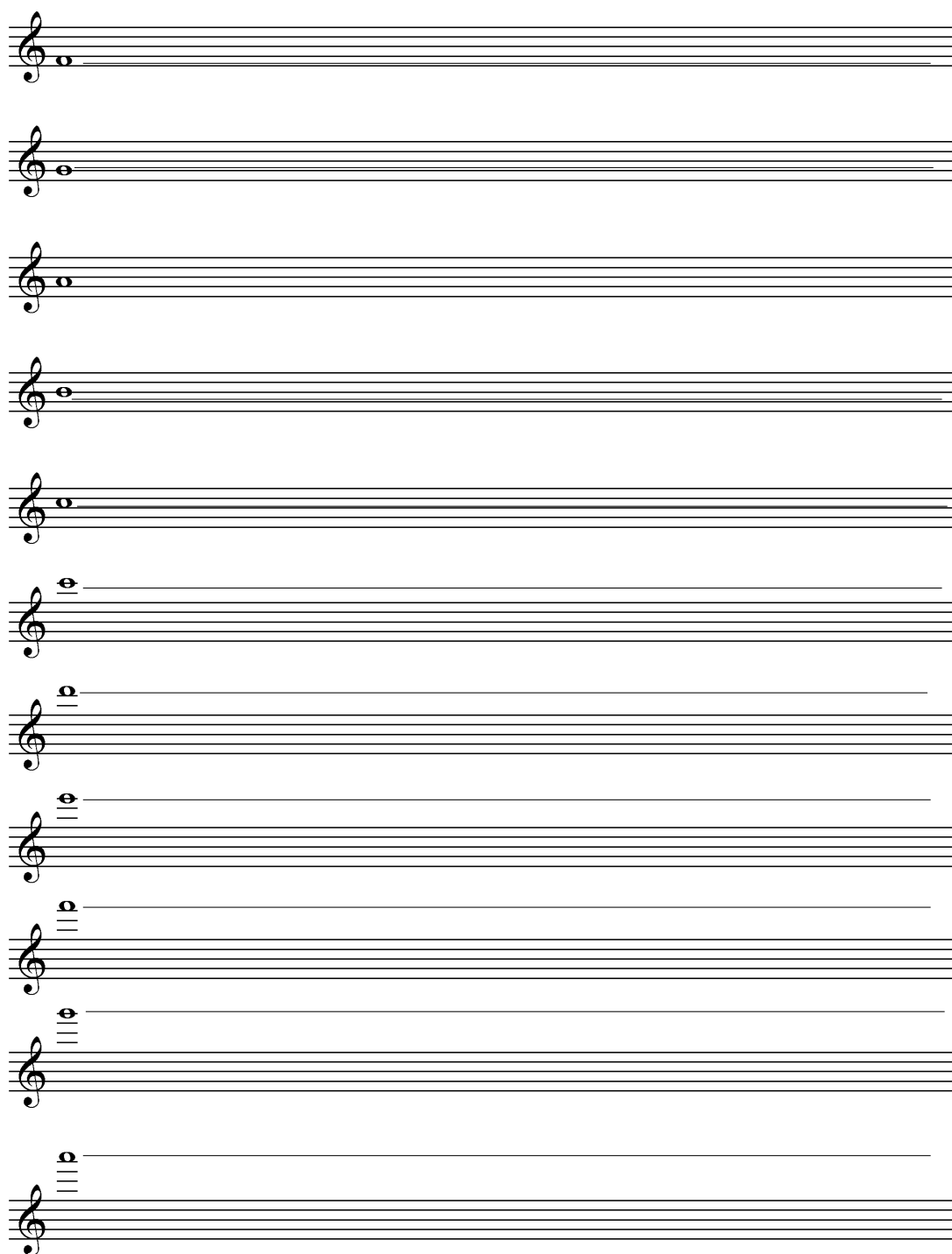


Figura 35 - Exercício de notas longas

O outro exercício teve o foco na articulação. Ele foi criado para ajudar o aluno a trabalhar golpes duplos de língua e ganhar agilidade. Estas habilidades são necessárias para a execução do segundo andamento. O exercício consistiu em praticar articulações duplas em notas repetidas conforme a figura abaixo, na tonalidade da peça.

Figura 36 - Exercício de articulação dupla

As articulações indicadas na figura foram trabalhadas com o aluno no decorrer do exercício, enquanto ele tocava o professor/investigador dizia a articulação e ele mudava automaticamente. Primeiramente executou-se em tempo lento e depois rápido. No tempo lento o aluno conseguiu realizar todas as articulações, no tempo rápido notava-se que sua língua ficava inflexível com o cansaço e deixava o ritmo irregular. Logo, sugeriu-se que o aluno treinasse este exercício em casa e aumentasse pouco a pouco a velocidade.

Feito a aquecimento iniciou-se o trabalho com a peça. Ao ouvir o aluno tocar percebeu-se que a articulação estava mais fluente devido à prática do exercício anterior. Na peça, a partir do compasso cinco começam a aparecer vários saltos com duas melodias distintas, uma no grave e outra no agudo. Nesta parte percebeu-se que o aluno estava mais flexível na emissão do ar e conseguia controlar a quantidade de ar necessária para as notas graves e agudas. Porém não havia separação e condução das duas melodias. Tais melodias estão destacadas na figura abaixo.

Figura 37 - Excerto do segundo antamento (allegro) da *Fantasia IV* (Telemann, 1977).

Para ajudar o aluno a perceber a separação melódica, enquanto ele tocava o trecho da figura acima o professor/investigador executava apenas as notas graves para destacar a melodia grave, depois fazia-se o mesmo com a melodia aguda. Para deixar cada melodia ainda mais evidente, escolheu-se um tipo de articulação para a nota grave e outra para a nota aguda. No registro grave aplicou-se o golpe de língua suave “d” para não estourar as notas. No registro agudo, utilizou-se o “t”, uma articulação forte para dar um toque brilhante à melodia.

Os outros aspectos trabalhados foram: separação das frases, execução das notas em ritmos sincopados e articulação em saltos e graus conjuntos. Foi explicado ao aluno que na música barroca segue-se a seguinte regra de execução: os saltos devem ser articulados de modo a soarem separados e os graus conjuntos devem soar próximos. Assim, para os saltos normalmente utiliza-se articulações como TTTT ou TKTK e para os graus conjuntos, DDDD ou TRTR, ou *stacato* para saltos e *legato* para graus conjuntos. No que se refere ao desempenho do aluno, bastou marcar com um lápis o término das frases para que ele as executasse corretamente. Sobre as articulações, observou-se que quando era necessário fazer com que as notas soassem curtas havia muita dificuldade, o aluno não conseguia tocar notas curtas e mesmo quando ele achava que o resultado sonoro era *stacato*, soava *legato*. Para tentar contornar este problema foi solicitado que o aluno apresentasse na próxima aula destinada à peça barroca, dois estudos, o Estudo número 1 do método *36 Etudes (1851) for Treble recorder solo* de Narcisse Bousquet (1988) e o Estudo número 1 do método *5 Etudies for fingercontrol* de Frans Brüggen (1957). Ambos os estudos trabalham notas curtas com *stacato*.

Estes foram os conteúdos abordados na terceira semana de OPD. No que diz respeito às habilidades do aluno, o principal aspecto observado foi o desenvolvimento do controlo do ar na execução de notas graves e agudas, bem como o domínio da técnica de posicionamento do polegar. O movimento da língua tem melhorado pouco a pouco e já se nota alguma velocidade. Outro elemento importante é a diferenciação entre melodias formadas a partir de saltos e melodias por graus conjuntos. O facto do aluno não conseguir aplicar articulação curta às notas limita suas ferramentas de interpretação e a peça passa a ter sonoridade linear, sem contrastes.

4.1.4-Quarta Semana

O trabalho desta semana teve o seu foco no segundo andamento da peça contemporânea. Para começar, o exercício de aquecimento foi criado tendo em consideração o que foi constatado na semana passada (sobre o aluno não conseguir executar notas curtas) e o conteúdo do *Scherzo I*, segundo andamento da *Fantasiën und Scherzi*. O exercício está representado na figura abaixo e consiste em tocar as notas com dedilhações alternativas em *stacato*, com dinâmica pianíssimo e um efeito de *pizzicato*, depois, bater com os dedos nos orifícios e ouvir o tom da nota, sem soprar.



Figura 38 - Exercício de *stacato* com dedilhações alternativas

Os intervalos deste exercício correspondem aos intervalos do primeiro compasso do *Scherzo I* que além de conter *stacato* deve-se iniciar piano e crescer pouco a pouco:

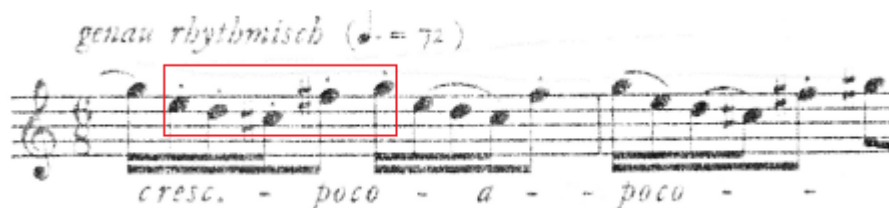


Figura 39 - Excerto do segundo andamento (*Scherzo I*) da *Fantasien and Scherzi* (Linde, 1963).

Os números posicionados na parte superior das notas correspondem à dedilhação alternativa que o aluno encontrou juntamente com o professor/investigador para executar as notas com dinâmica pianíssímo (*ppp*). No início o aluno ainda não conseguia tocar o *stacato* extremamente curto, mas depois de realizar a segunda parte do exercício que consistiu em tocar com os dedos (com a posição original das notas) nos orifícios sem soprar, o aluno percebeu o quão curto o som deveria ser e conseguiu fazer um pouco mais curto que antes.

Feito isso, foi revisado o exercício de *crescendo* e *decrescendo* ensinado na terceira semana. Durante a revisão, o aluno não se lembrava de todas as posições e movimentações dos dedos e confessou não ter estudado, dessa forma não foi possível continuar e passou-se para a execução da peça.

Os principais conteúdos relacionados com a técnica presentes no *Scherzo I* são: *stacato*, *portato*, *sputato*, ligaduras, saltos, *crescendo* e *decrescendo*. No que se refere à execução do *stacato*, tal como ocorreu no exercício de aquecimento, soava curto, mas não o suficiente, ao contrário do *sputato* e *portato* que soavam corretamente. Os saltos estavam bem controlados, mas nas ligaduras em graus conjuntos e saltos de terceira havia ruídos. Para trabalhar a técnica de execução de notas ligadas, fez-se o seguinte exercício:

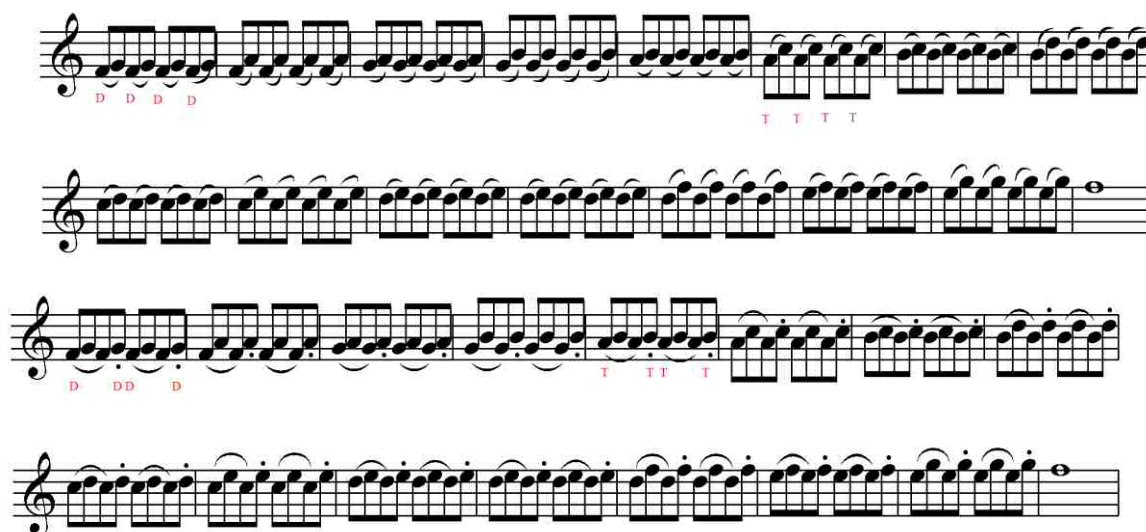


Figura 40 - Intervalos de segundas e terceiras com ligaduras

O exercício trabalha ligaduras em dois contextos diferentes: em duas notas por graus conjuntos e salto de terceira e em grupos de três notas ligadas e uma com *stacato*. Durante a prática do exercício percebeu-se que o aluno ainda não consegue definir bem as ligaduras, falta precisão no movimento dos dedos. Foi preciso executá-lo lentamente para as ligaduras serem feitas corretamente.

Ao regressar à peça o aluno demonstrou-se atento às ligaduras e conseguiu eliminar grande parte dos ruídos. Dessa forma foi possível abordar outros elementos como os fraseados, as finalizações das notas e a dinâmica. No entanto, como o aluno não havia praticado o exercício de *decrescendo* e diminuendo não foi possível trabalhar este aspecto da peça.

A seguir passou-se para o terceiro andamento, *Fantasia II*. Este andamento trabalha principalmente grupo de notas rápidas ligadas. Primeiramente, praticou-se separadamente cada grupo de notas:

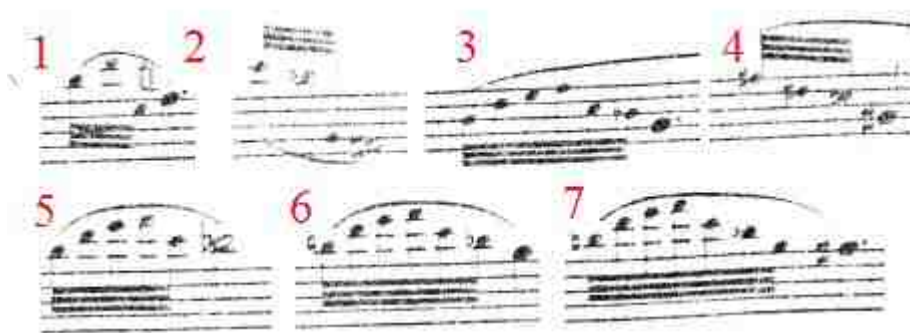


Figura 41 - Excertos de grupos de notas rápidas do terceiro andamento (Fantasia II) da Fantasia and Scherzi (Linde, 1963).

Os sete grupos, destacados na imagem acima, foram praticados lentamente com as seguintes variações ritmicas:



Figura 42 - Ritmos para prática isolada de trechos difíceis

Depois, foram tocados, da forma como estão escritos, em andamento lento aumentando pouco a pouco. Durante a prática desta atividade observou-se que o aluno teve mais dificuldade em executar os grupos de notas um, dois e quatro, do que os outros. Isso pode ter ocorrido devido aos saltos de sétima e décima, presentes nos números um e dois, e à passagem do Fá# para Ré# no número quatro. Dessa forma, pediu-se para aluno praticar tais intervalos separadamente durante o estudo em casa e encontrou-se dedilhações alternativas para tal passagem difícil tapando apenas os orifícios 1 e 3 para Fá# e acrescentando apenas no dedo 0 para o Ré#.

Este foi o conteúdo trabalhado na quarta semana de OPD. Nesta aula, notou-se que o aluno não estava concentrado e isso influenciou o seu desempenho. O aluno reclamou que estava cansado fisicamente, na música contemporânea, além de tudo é necessário preparo e resistência física. A execução de notas agudas, dinâmicas fortíssimas, mudanças entre dedilhações originais e alternativas, de dentre outros aspectos, cansam não só o corpo, mas também a mente.

No que diz respeito ao desenvolvimento do aluno, já se nota diferença entre sons *legatos* e *stacatos* e os dedos começam a ganhar agilidade e precisão. A sua sonoridade está mais regular e já não há tantos ruídos. Enquanto na primeira aula o aluno não encontrava sentido nas frases, nesta houve momentos de muita musicalidade. Observou-se que o aluno começou a entender e aproximar-se da linguagem musical contemporânea. Se antes não havia contrastes em sua interpretação, nesta aula constatou-se a presença de determinadas expressões como raiva e agressividade em passagens fortes e rápidas.

4.1.5-Quinta Semana

Nesta semana estava previsto ouvir os estudos número 1 de Bousquet (1988) e Brüggem (1957). Estes estudos foram escolhidos para que o aluno pudesse praticar a execução de notas curtas. No que refere ao seu conteúdo, ambos trabalham especialmente notas com *stacato*, conforme demonstram as figuras 43 e 44:



Figura 43 - Excerto do Estudo 01 (Bousquet, 1988).



Figura 44 - Excerto do Estudo 01 (Brüggen, 1957).

Dessa forma, iniciou-se a aula com a execução dos dois estudos como exercícios de aquecimento. Durante estes, notou-se que o aluno ao fazer o *staccato* reduzia a pressão do ar. Além disso, ouvia-se o som da língua nos dentes. Ao pedir para o aluno manter o sopro forte, passou-se a ouvir menos os ruídos da língua, mas as notas deixaram de soar curto.

Infelizmente é hábito dos alunos reduzir o volume do sopro quando executam notas curtas, *staccato*, ou quando têm passagens rápidas e necessitam de articulações duplas (t-k-t-k, d-g-d-g, etc.), ou mesmo assimilar o uso de *staccato* à execução de piano (p). Ao reduzir a quantidade de ar projetada para o instrumento torna-se mais fácil mover a língua, porém não é correto, pois afeta-se a afinação e a sonoridade. Sendo assim, exigir do aluno um sopro forte e regular quando isso acontece é um trabalho exaustivo que o professor deve fazer constantemente. Porém, não está descartada a ideia de que isso pode ter ocorrido com o aluno da PES devido ao facto de ter sido realizado na semana anterior um exercício de *staccato* com dedilhações alternativas e dinâmicas pianíssímo (ppp).

Durante a execução dos dois estudos, foi exatamente este o trabalho feito com o aluno. Enquanto ele tocava, exigia-se mais som, menos língua, mais ar, velocidade no movimento da língua e sons curtos. Sempre que o aluno reduzia o ar, voltava-se a chamar-lhe a atenção. Como o aluno já havia percebido na semana passada, no exercício de execução de *staccatos* pianíssímos (ppp) quase *pizzicato*, como um som curto deveria soar, nesta semana foi preciso apenas habituá-lo a tocar com mais volume de ar. Ao fim de vinte minutos, o aluno estava exausto, mas as notas já soavam curtas e fortes. Com isso, cumpriu-se o objetivo inicial da prática dos estudos que era trabalhar a execução de notas curtas.

Após um pequeno intervalo regressou-se à aula com a execução da peça barroca, a *Fantasia IV* de Telemann. Na terceira semana foi trabalhado o segundo andamento com foco na condução melódica dos saltos e desenvolvimento da articulação dupla em passagens com semicolcheias. No que se refere às habilidades do aluno, houve uma melhoria razoável da articulação dupla e controlo do ar, porém foi detectada a falta de habilidade em executar notas curtas. Uma vez que esta falta de habilidade foi

desenvolvida na presente aula, retornou-se ao segundo andamento para acrescentar articulações curtas e trabalhar elementos de contrastes.

Primeiramente, foram marcadas algumas articulações na partitura como: “t-k-t-k”, “d-d-d-d”, “t-r-t-r”, *stacato*, *legato* e *portato*, conforme a figura abaixo:



Figura 45 - Articulação de saltos e graus conjuntos (Telemann, 1977).

A seguir, o aluno foi avisado que deveria aplicar tais articulações todas as vezes que estes desenhos ritmicos e melódicos aparecessem. Foi explicado que isso proporcionaria contrastes às frases e consistia em uma ferramenta de expressão. Nesse sentido, à medida que o aluno tocava o professor/ivestigador chamava a atenção para o uso adequado das articulações, cuidado com a afinação e o controlo do ar de modo a não permitir que o aluno diminuísse a intesidade do sopro em passagens difíceis.

Depois de executar o segundo andamento com diversas interrupções, a fim de corrigir ou modificar elementos relacionados com a técnica instrumental, pediu-se para o aluno tocar do início ao fim, no tempo indicado (*allegro*) e com as devidas articulações. Ao tocar, o aluno conseguiu assimilar o uso das articulações e aplica-las adequadamente, apesar de terem ocorrido alguns erros de notas e tropeços na articulação, conseguiu-se chegar ao fim do andamento sem parar de tocar.

Com isso, observou-se melhoria no controlo dos dedos e da língua, pois durante a execução do segundo andamento o aluno conseguiu aplicar as diversas articulações (*portato*, *stacato*, *legato*, articulação simples e dupla), destacar as melodias, fazer contraste com notas curtas e longas e executar saltos e graus conjuntos da maneira que lhe foi pedido. Além do mais, o som estava mais constante.

No fim da aula perguntou-se ao aluno se ele havia praticado em casa os exercícios realizados em aula. O aluno disse que normalmente, antes de estudar as peças, costuma tocar as notas longas, conforme foi ensinado na terceira semana e praticar um pouco de golpes de língua simples e duplo para aquecer. Certamente a prática destes exercícios tem auxiliado na melhoria da sonoridade e controlo da língua. Com isso, acrescentou-se que ele deveria fazer também o exercício de escalas, ensinado na primeira semana, para desenvolver o movimento dos dedos e ganhar agilidade.

É importante destacar que o uso de *portato* só havia sido abordado pelo professor/ivestigador na segunda semana durante o trabalho com a peça contemporânea. Quando se pediu ao aluno para aplicar este elemento nas notas graves das sequências melódicas de saltos, não houve dúvidas ou dificuldades. Nesse sentido, acredita-se que o facto de ter trabalhado o *portato* e o *stacato* no repertório

contemporâneo contribuiu para que o aluno conseguisse assimilar a técnica e o uso destes elementos no repertório antigo como ferramenta de expressão mesmo não aparecendo escrito ou definido na partitura. Além do mais, desde que se passou a explorar dinâmicas variadas no repertório contemporâneo, como piano, pianíssimos, *crescendo*, *decrescendo*, forte, etc., a sonoridade do aluno aumentou e está flexível.

4.1.6-Sexta Semana

Para esta semana estava previsto trabalhar com o terceiro e quarto andamentos da peça contemporânea. O terceiro andamento (*Fantasia II*), já havia sido tocado na aula anterior (quarta semana), porém não foi possível abordar todos os elementos, pois o aluno não havia estudado as dedilhações para variações de dinâmicas numa só nota. Assim, esta aula iniciou-se com o exercício de *crescendo* e *decrescendo*, ensinado na segunda semana, como atividade de aquecimento.

Durante o aquecimento o aluno conseguiu controlar o movimento dos dedos e do ar em vários trechos, principalmente na execução de *crescendo* em geral e *decrescendo* em registro médio. Foi explicado que, no início, este exercício pode parecer frustrante, pois é preciso muita paciência e nem sempre se têm bons resultados devido ao facto de ser extremamente difícil manter a nota enquanto se tiram ou se acrescentam dedos, mas ao dominar esta técnica, o estudante depara-se com inúmeras possibilidades musicais. Ao ouvir isso, o aluno mostrou-se motivado para continuar com a tentativa de dominar a técnica e ao aplicar os *crescendo* e *decrescendo* no repertório, ele não apresentou dificuldade.

Durante a execução do terceiro andamento notou-se que o aluno havia praticado os grupos de notas rápidas e o seu movimento dos dedos estava mais ágil. Assim, pediu-se para que ele continuasse a praticá-los porque seria preciso tocá-los ainda mais rápidos.

Feito isso, passou-se para o quarto andamento: *Scherzo II*. Ao tocar, o aluno foi interrompido diversas vezes para corrigir os acidentes das notas, pois esta parte da peça contém várias notas sucessivas com alterações (bemóis e sustenidos). Conseguir relacionar estas notas rapidamente e tocá-las com a dedilhação correta é uma habilidade que também precisa ser desenvolvida. Além do mais, algumas destas notas formam intervalos cujas dedilhações são complicadas ou pouco usuais, logo, é necessário habituar os dedos a esses movimentos.

Para isso, foi solicitado que o aluno trabalhasse o estudo número 2 do método 5 *Etudies for fingercontrol* de Frans Brüggen (1957) e o apresentasse na próxima aula do repertório contemporâneo. Este estudo tem o seu foco no controlo dos dedos na execução de intervalos difíceis e pouco usuais. Deve-se praticá-lo em *legato*, ou seja, com todas as notas ligadas o que obriga a ter atenção especial ao movimento dos dedos, uma vez que as ligaduras ressaltam os ruídos provenientes de passagens descordenadas.

Para mostrar ao aluno como ele deveria estudar, o professor tocou o estudo do início ao fim. Depois, pediu ao aluno para tocar os primeiros compassos a fim de verificar se ele havia entendido. Ao tocar, o aluno foi logo interrompido, pois não estava a executar as ligaduras. Ao tentar novamente, com as ligaduras, interrompeu-se outra vez para corrigir o ritmo que apesar de ser o mesmo no estudo inteiro, ao tocar as notas ligadas o ritmo soou completamente irregular. Logo o aluno percebeu que esta seria a principal dificuldade do estudo: tocar todas as notas ligadas com ritmo regular. Com isso, pediu-se para estudar com o metrônomo lentamente e ir aumentando a velocidade. Na próxima aula (oitava semana) ele deveria apresentar o estudo em no mínimo 80 bpm (batidas por minuto) de velocidade.

Outro elemento trabalhado em aula foi a acentuação dos tempos nas mudanças de compasso. Quando o aluno tocou o *Scherzo II* pela primeira vez não havia diferença entre os dois tipos de compasso, o cinco por oito e o seis por oito. Por isso, lhe foi explicado que para evidenciar tais mudanças ele deveria exagerar na acentuação métrica. Dessa forma o compasso cinco por oito ganharia acentuação no primeiro e terceiro tempo (ou primeiro e quarto, dependendo da figuração), enquanto que o seis por oito, no primeiro e quarto tempo conforme está indicado na figura 46:



Figura 46 - Acentuação métrica (Linde, 1963).

Para isso, o aluno deveria acentuar a primeira nota de cada grupo e decrescer nas demais. No que diz respeito à prática deste elemento, não houve dificuldades, as acentuações foram facilmente assimiladas. O último aspecto trabalhado foi a dinâmica do andamento. Nesta parte da peça são abordados cinco tipos de dinâmicas: piano (p), forte (f), *decrescendo*, *crescendo*, e pianíssimo (pp). A princípio o aluno já sabia que deveria utilizar dedilhações alternativas para executar as dinâmicas, no entanto, outra *técnica* foi ensinada. Como se trata de um andamento rápido, se ensinou a utilizar o *vibrato* para execução de dinâmicas. Como o aluno já havia praticado exercícios de *vibrato* antes, a *técnica* não foi novidade, sendo que, nos andamentos anteriores foram utilizados *vibratos* de dedo, por exemplo.

Feito isso, para continuar seria necessário que o aluno já dominasse o movimento dos dedos nos intervalos difíceis. Tendo em vista que já foi indicado um estudo para desenvolver esta habilidade, seguiu-se com o trabalho da peça na aula seguinte (oitava semana).

No respeitante ao desenvolvimento técnico do aluno, o domínio das dedilhações alternativas tem sido o principal aspecto observado durante as aulas. É notável o seu interesse em explorá-las e o seu empenho ao estudá-las. Porém, há um fator que impede o aluno de avançar: a falta de controlo e precisão dos dedos.

Desde a primeira semana de OPD, foram trabalhados cinco exercícios para o controlo dos dedos em contextos diferentes, como: saltos articulados, graus conjuntos ligados, saltos ligados, notas ligadas com variação rítmica e intervalos de segunda e terceira com ligaduras em duas e três notas. Certamente estes exercícios proporcionaram melhorias na técnica do aluno comparado com a técnica inicial (da primeira semana), mas, sobretudo os resultados não são satisfatórios, pois apesar do aluno dominar o movimento em intervalos curtos e notas naturais, ao surgirem intervalos com os quais ele não está acostumado, os seus dedos perdem a precisão.

4.1.7-Sétima Semana

Nesta semana trabalhou-se com o terceiro andamento (*Presto*) da *Fantasia IV* de Telemann. Como aquecimento, foram realizados os seguintes exercícios: notas longas (ensinado na segunda semana), saltos de oitava a décima terceira com ligaduras (ensinado na primeira semana) e escalas (ensinado na primeira semana).

Durante a execução das notas longas, observou-se que o aluno já consegue aguentar o sopro durante mais tempo, o som está cheio e a pressão está constante, principalmente nas notas agudas. No exercício de saltos, o aluno conseguiu dominar a técnica do polegar e executar as devidas ligaduras nos intervalos de nona, décima e décima primeira. Nas escalas, apresentou ampla sonoridade e algum domínio dos dedos.

Sobre a execução do andamento *Presto*, os principais elementos trabalhados foram: as ligaduras, os movimentos melódicos por graus conjuntos ascendentes e descendentes, os saltos, as dinâmicas, e as terminações de frases. Primeiro, pediu-se para executar o andamento do início ao fim para verificar se o aluno havia estudado em casa. Enquanto ele tocava observou-se o desenvolvimento de aspectos positivos e negativos. No que se refere aos aspectos positivos, o aluno não apresentou problemas na execução das notas ligadas (com intervalos de segundas) e as notas agudas não falharam, pois além de corrigir o movimento do polegar ele utilizou o dobro da quantidade de ar para as notas agudas. Outro fator importante foi o uso de algumas dedilhações alternativas na tentativa de tocar *decrescendo* nos finais de frase, mas de modo geral estavam a soar desafinadas. Tratando-se dos elementos negativos, os saltos que deviam soar curtos estavam *legatos* e os graus conjuntos que deviam soar *legatos* estavam curtos devido ao uso da articulação dupla “t-k-t-k”. Por um lado é bom que o aluno coloque em prática o uso de articulação dupla, mas neste caso, não foi aplicado num contexto apropriado.

Com isso, a primeira mudança feita foi afinar as dedilhações alternativas. Depois, alteraram-se as articulações dos saltos e graus conjuntos. Ao corrigir as dedilhações alternativas o aluno conseguiu adaptar-se automaticamente. Para ajudar na articulação dos saltos, foram marcados sinais de *stacato* na partitura nos locais onde o aluno deveria tocar curto. Feito isso, não houve mais problemas na execução dos saltos uma vez que o aluno já havia assimilado a técnica com o treinamento dos exercícios realizados em aula e a prática dos dois Estudos com foco em *stacato* (Brüggen, 1957, Bousquet, 1988).

Sobre a articulação dos graus conjuntos ascendentes e descendentes, experimentaram-se algumas articulações, mas todas soavam agressivas. O aluno não conseguia articular rápido e sonoro, mas suave e doce. Acredita-se que isso pode ter ocorrido porque normalmente, durante o trabalho com o repertório contemporâneo, exige-se que o aluno consiga explorar os extremos: tocar de modo agressivo, com muita pressão de ar e articulações fortes e ao mesmo tempo, tocar com intensidade piano, articulação leve e com dedilhações alternativas para criar contrastes e ressaltar as diferentes dinâmicas. Tocar com pouco ar é a princípio mais fácil que tocar extremamente forte, mas quando um professor consegue fazer com que os alunos explorem os extremos, é igualmente difícil fazer com que ele encontre o meio termo entre o muito forte e o fraco.

Nesse sentido, foi preciso pedir ao aluno que diminuísse minimamente a pressão do ar e não tocasse com a língua diretamente nos dentes, mas sim meio centímetro atrás. Além do mais, trocou-se a articulação inicial “t-k-t-k” por “d-r-d-r”. Após alguns minutos de prática da nova articulação com uma quantidade menor de ar, o aluno conseguiu executar de modo mais *legato* os graus conjuntos ascendentes e descendentes. O próximo passo foi trabalhar a condução das frases e a métrica dos compassos.

A métrica foi trabalhada facilmente uma vez que este aspecto já havia sido abordado na semana anterior durante o estudo do repertório contemporâneo e o aluno assimilou logo. Para desenvolver a condução das frases, pediu-se para o aluno cantar como se em vez de flautista ele fosse cantor. Ao cantar, consegue-se entender melhor o sentido das frases, depois, basta imitar a voz com a flauta tal como sugere Ganassi (1535) em *Opera Intitulada Fontegara*¹⁰.

Este foi o trabalho da sétima semana de OPD. Sobre as habilidades do aluno, foi possível destacar: aumento da capacidade respiratória, domínio da técnica de posicionamento do polegar, precisão na movimentação dos dedos em saltos de nona, décima e décima primeira com ligaduras, ampliação da sonoridade, flexibilidade no uso de dedilhações alternativas, controlo dos dedos na execução de graus conjuntos ligados, domínio da articulação *stacato*, fluência na acentuação métrica e execução de articulação dupla com pressão de ar forte.

¹⁰ Ver capítulo 3.

Sobre este último, apesar do aluno ter utilizado a articulação dupla com um sopro forte, *carácter* agressivo e duração curta quando deveria soar *legato*, de modo geral, se trata de um aspecto positivo. Acredita-se que quando se consegue tocar com muito som é mais fácil encontrar o equilíbrio do que quando não se tem som.

4.1.8-Oitava semana

Nesta semana estava planejado ouvir o Estudo 2 de Frans Brüggen e trabalhar o quarto e quinto (últimos) andamentos da peça contemporânea. Então, como atividade de aquecimento iniciou-se com o Estudo tocado primeiro lentamente e depois na velocidade pedida (80 bpm). Ao ouvir o estudo notou-se uma melhoria significativa no controlo dos dedos. Apesar de o aluno ter tocado, na segunda vez, numa velocidade mais lenta que a exigida (80 bpm), todas as ligaduras foram executadas e não houve tantas variações rítmicas. Com isso, pediu-se para o aluno continuar praticando o Estudo a fim de aumentar a velocidade e ganhar agilidade nos dedos.

O motivo de se ter pedido para tocar o Estudo lentamente foi para além de permitir que o aluno aquecesse sua técnica, ensinar em que consiste tocar lento. Quando o aluno começou a tocar o estudo achando que estava lento, foi rapidamente interrompido, pois não estava devagar o suficiente. O objetivo em estudar lento é reduzir o tempo ao máximo para conseguir enxergar e corrigir falhas que não se dá atenção quando se estuda rápido ou em andamento *moderado*.

Ao melhorar a habilidade de movimentação dos dedos, o quarto andamento (*Scherzo II*), foi trabalhado rapidamente, pois a falta de controlo dos dedos foi o único elemento que impedia o aluno de avançar. Durante a execução do *Scherzo II*, foi possível observar que a leitura das notas alteradas estava fluente e a execução das ligaduras estava mais eficaz, porém ainda se ouviam pequenos ruídos nas mudanças de dedilhações. Assim, pediu-se ao aluno para estudar essas passagens lentamente com atenção no levantar e abaixar dos dedos.

Feito isso, passou-se para o quinto e último andamento da *Fantasiën und Scherzi*. O primeiro elemento trabalhado foi o uso de *vibrato* com ritmo definido conforme mostra a figura 47:

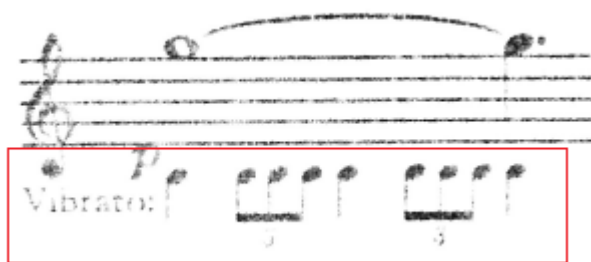


Figura 47 - Excerto do quinto andamento (Fantasie III) da *Fantasiën und Scherzi* (Linde, 1963).

O *vibrato* não foi uma técnica em que o aluno apresentasse dificuldades, desde o primeiro exercício realizado ele demonstrou facilidade em executá-lo. Ao tocar o andamento pela primeira vez o aluno não fez o *vibrato* conforme se exigia porque não havia entendido a notação. Assim, bastou explicar que o ritmo escrito na parte inferior da nota referia-se ao movimento da onda do *vibrato*.

Outro elemento trabalhado foi o *glissando*. Este elemento já havia aparecido no primeiro andamento num intervalo de segunda descendente, mas não houve problemas com a sua execução. Neste andamento, aparece num intervalo de quarta ascendente e o aluno não conseguia executá-lo de modo fluente. Enquanto no primeiro andamento, para realizar o *glissando* foi preciso deslizar os dedos 5 e 6 lentamente sobre os orifícios (*glissando* do dó para o si), no quinto andamento, foi necessário levantar os dedos 3 e 6 para execução do seguinte *glissando*:



Figura 48 - *Glissando* (Linde, 1963).

Para melhorar a técnica de *glissando* do aluno, foi sugerido o seguinte exercício:



Figura 49 - Exercício de *glissando*

O exercício consiste em tocar *glissando* ascendentes e descendentes com uma nota pedal alterando os intervalos. Ele pode ser feito a partir de qualquer nota e outras estruturas intervalares podem ser exploradas. Esta atividade proporcionou flexibilidade ao movimento dos dedos trabalhando uma técnica diferente da habitual para cima e para baixo, o deslocamento dos dedos para os lados.

Ao seguir com a peça o aluno não apresentou dúvidas ou dificuldades com os demais elementos, pois já haviam sido abordados nas aulas anteriores e correspondem ao uso de dedilhações alternativas para execução de dinâmica, articulações diversas (*stacato*, *portato*, *legato* e *sputato*) e mudanças de compasso. Dessa forma, o trabalho ocorreu em torno do refinamento das ideias musicais. No que se refere às habilidades do aluno, observou-se um grande avanço no controle dos dedos.

Capítulo 5- OS RESULTADOS DA INVESTIGAÇÃO

Neste capítulo serão apresentados os resultados oriundos da análise (dos métodos, dos tratados e do repertório) e dos dados da OPD. Como seguimento, apresenta-se uma Proposta de Estudo tendo em vista o desenvolvimento técnico para execução do repertório antigo e contemporâneo. A finalidade desta Proposta de Estudo é demonstrar, com base nos resultados da investigação, como é possível conciliar o estudo do repertório antigo e contemporâneo de modo que cada um contribua na execução do outro.

5.1-O conteúdo da Análise

De acordo com a análise, os tratados dos séculos XVI e XVIII abordam o controlo dos dedos e domínio da dedilhação, uso adequado do sopro e destreza da língua como habilidades básicas essenciais para tocar flauta de bisel. No que se trata da análise do material escrito entre 1954 até 1995, os principais conteúdos destacados foram: execução de graus conjuntos, saltos, escalas diatônicas e cromáticas, arpejos, notas repetidas, ligaduras, trinados e *stacato*. Estes conteúdos também proporcionam o desenvolvimento de habilidades relacionadas com o domínio dos dedos, sopro e língua e estão relacionados com a técnica de execução do repertório antigo.

Na análise do repertório destacaram-se como elementos comuns: execução de graus conjuntos, saltos de terceiras a décimas segundas, notas repetidas, ligaduras e dinâmicas; piano e forte. Para execução de graus conjuntos e saltos com ligaduras é essencial, além do domínio da dedilhação, o controlo dos dedos e do sopro; para execução de graus conjuntos, saltos e notas repetidas sem ligaduras (articuladas), é preciso controlo dos dedos e do sopro, domínio da dedilhação e controlo e destreza da língua. Além disso, para execução de dinâmicas é necessário, além das habilidades citadas, o domínio de dedilhações alternativas.

A fim de verificar os elementos em comum nos tratados de música antiga e nos métodos compostos a partir do século XX, elaborou-se a tabela 21 com o conteúdo da análise. Sobre as informações da tabela, na primeira linha encontra-se a numeração dos métodos, na segunda linha, o ano em que foram escritos (na mesma ordem que aparece na análise). A primeira coluna corresponde aos conteúdos levantados na análise e os “X” indicam em quais métodos, ou tratados, eles foram abordados, sendo que os elementos destacados na primeira página são aqueles que tiveram mais foco.

Tabela 20-Conteúdo da análise

	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	
	1511	1535	1710	1954	1956	1957	1957	1957	1958	1966	1978	1985	1985	1986	1988	1993	s.d	
<i>Discant</i>	X	X																
Soprano										X						X		
Contralto			X	X	X	X	X		X		X	X	X	X	X		X	
Tenor	X	X								X								
Baixo	X	X																
Posição das mãos	X		X			X				X							X	
Respiração						X						X	X			X	X	
Dedilhações	X	X	X			X											X	
Dedilhações alternativas		X								X	X	X	X				X	
Emissão do ar		X				X											X	
Articulação Simples		X			X	X						X		X	X		X	
Articulação Dupla		X			X	X						X		X	X		X	
Trinado			X	X	X	X	X			X			X		X	X	X	
<i>Grupeto</i>															X		X	
Mordente										X						X	X	
<i>Appoggiatura</i>					X			X					X		X	X	X	
<i>Flattement</i>			X										X				X	
Graus conjuntos				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Saltos				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Arpejos				X		X	X		X	X					X		X	
Escalas				X	X		X	X	X	X	X	X		X	X		X	
Cromatismo					X		X	X	X	X		X		X	X		X	
Pentatonica							X											
Nota repetida				X	X	X	X			X		X	X	X	X	X		
Ligaduras				X	X	X	X	X	X	X		X	X		X	X		
<i>Portato</i>					X		X					X	X				X	
Stacato					X	X	X	X	X			X	X		X	X	X	
Efeito <i>Pizzicato</i>						X											X	
<i>Sputato</i>					X							X	X		X		X	
<i>Nonlegato</i>												X						
<i>Nonstacato</i>												X						
<i>Sforzando</i>													X					

Modulação				X	X	X					X					
Notas alteradas						X				X	X					
Mudança de compasso				X						X		X				
Indicação de <i>carácter</i>				X								X				
Dinâmica				X								X	X	X	X	X
Ausência de compasso				X						X	X			X	X	X
Mudança de tempo				X							X			X		
<i>Frulato</i>											X			X	X	X
¼ de tom											X					X
<i>Glissando</i>											X			X	X	X
Suspensão média, curta e longa.											X					
Uso da voz (cantar)											X			X		
Uso da voz (falar)														X		
<i>Vibrato</i> (diafragma)					X					X	X					X
Vibrado de <i>labium</i>														X	X	X
<i>Vibrato</i> de língua																X
Nota sem ritmo definido											X			X		
Grupo de notas rápidas													X	X	X	X
Movimento rápido dos dedos e língua														X		
Movimento aleatório dos dedos e língua mole														X	X	X
Trêmolo														X		
Efeitos														X	X	X
Ruído branco																X
Multifônicos																X

Ao observar a tabela acima é possível destacar que entre as dezassete obras analisadas, quatorze são destinadas à flauta contralto (incluindo a *discant* que se trata de uma flauta contralto em sol). Os principais conteúdos abordados foram: graus conjuntos e saltos em geral, escalas, ligaduras, notas repetidas, trinados, *stacato*, cromatismo e arpejos, na seguinte proporção:

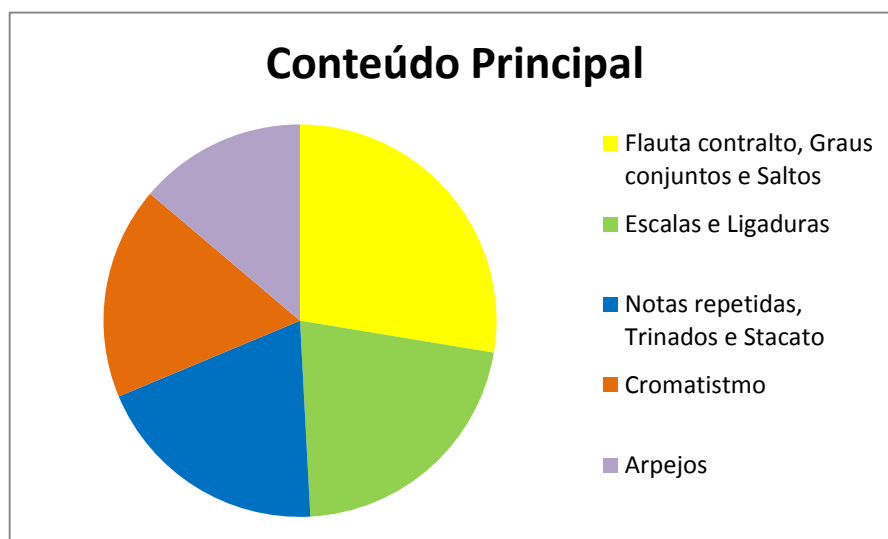


Gráfico 1 - Conteúdo principal dos métodos e tratados.

O conteúdo citado no Gráfico 01 está presente tanto nos métodos de execução de música antiga como de música contemporânea. No que se referem aos outros elementos que também estão presentes em ambos os tipos de métodos, os conteúdos relacionados com a dedilhação aparecem em cinco obras, dedilhações alternativas em seis.

A abordagem sobre a posição das mãos e dos dedos e a respiração é comum em cinco métodos, enquanto que os aspectos relacionados com a emissão do ar aparecem em três. Sobre a presença de ornamentos, além do trinado (comum em dez métodos), são destacados: *grupeto* (em dois métodos), *mordente* (em três métodos), *appoggiatura* (em seis métodos) e *flattement* (em três métodos).

Em relação às diversas articulações abordadas, sete obras mencionam tipos de articulação da língua simples e dupla. Outras envolvem também articulações como *portato* (cinco obras), efeito *pizzicato* (duas obras), *sputato* (cinco obras) e em apenas uma obra são abordadas o *nonlegato*, *nonstacato* e *sforzando*.

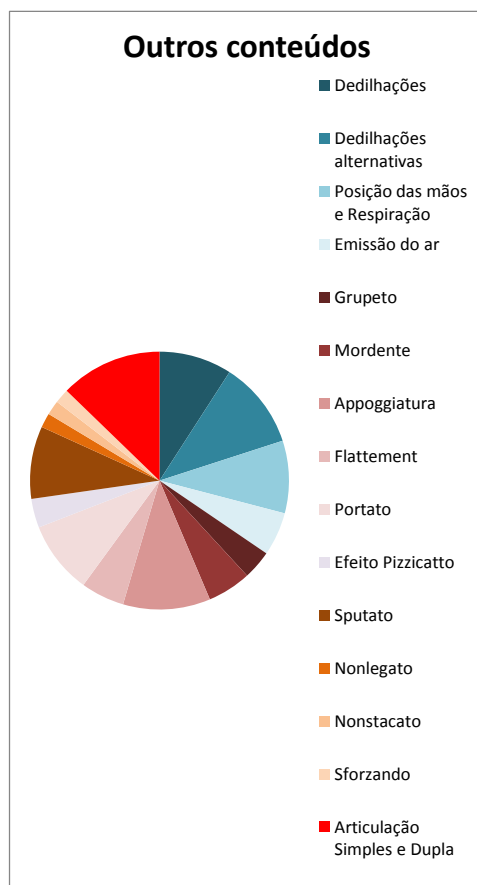


Gráfico 2 - Outros conteúdos abordados nos métodos e tratados

O Gráfico 02 torna evidente que dentre os outros conteúdos, os mais recorrentes são as dedilhações alternativas e as articulações simples e duplas. A segunda página da tabela 21 apresenta conteúdos específicos do repertório contemporâneo. Nota-se que os métodos compostos a partir de 1956 começam a explorar outros elementos da música, como: diversas modulações numa mesma frase, compasso ou estudo (comum em quatro métodos), notas alteradas (em três métodos), mudança de compasso (em três métodos), indicações de *carácter* (em dois métodos), indicação de dinâmica (em cinco métodos), ausência de compasso e mudança (em cinco métodos) e mudança de tempo (em três métodos).

A partir de 1957 aborda-se também o *vibrato*. De entre os métodos analisados, apenas os que foram compostos a partir de 1985 incluem elementos específicos da

música contemporânea, sendo eles: *frulato* (comum em três métodos), $\frac{1}{4}$ de tom (comum em três métodos), *glissando* (comum em três métodos), suspensões com duração curta, média e longa (comum em dois métodos), uso da voz por meio do cantar (comum em dois métodos), uso da voz por meio do falar (presente em um método), *vibrato* de *labium* ou janela (comum em dois métodos), *vibrato* de língua (presente em um método), notas sem ritmos específicos (comum em dois métodos), movimento rápido dos dedos e da língua (comum em dois métodos), movimento aleatório dos dedos e língua mole (presente em um método), trêmolo (presente em dois métodos), ruído branco e multifônico (presentes em um método). Dessa forma, comparado os Gráficos 01 e 02, temos a seguinte proporção:

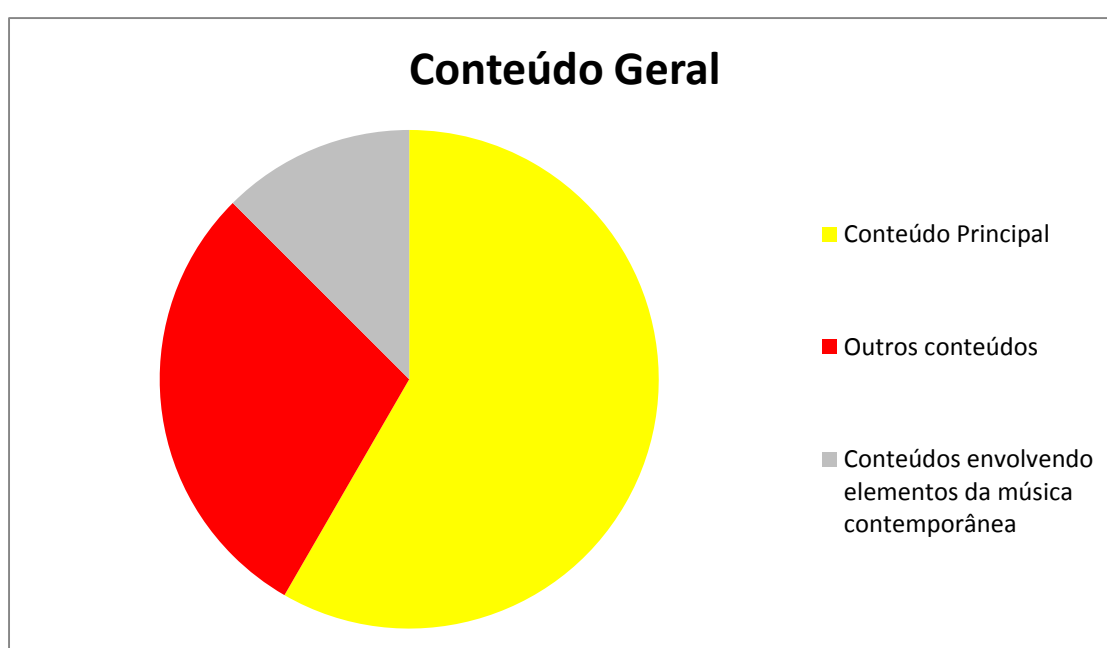


Gráfico 3 - Conteúdo geral dos métodos e tratados.

O Gráfico 03 demonstra que mais da metade dos métodos analisados têm foco no desenvolvimento de basicamente uma habilidade técnica: domínio e agilidade dos dedos, uma vez que, consiste principalmente na prática de graus conjuntos, saltos em geral, escalas e uso de ligaduras. Os outros conteúdos, apesar de não serem comuns na grande maioria dos métodos, ocupam um espaço significativo. Todavia, os que mais se destacam também estão relacionados com a habilidade de domínio dos dedos, neste caso as dedilhações alternativas. O outro conteúdo é considerado, juntamente com a técnica das dedilhações, como elemento básico essencial na aprendizagem do instrumento, sendo ele a articulação dupla e simples.

Tratando-se da abordagem dos elementos da música contemporânea, nove métodos têm conteúdo relacionado com as técnicas contemporâneas, sendo que os elementos nem sempre são comuns em todos os métodos. Com isso pode-se dizer que

a maioria dos métodos analisados tem foco no desenvolvimento de habilidades técnicas para execução do repertório antigo do instrumento. Os que tratam das técnicas relacionadas com o repertório contemporâneo não têm tratamentos aprofundados, consistem em tentativas de familiarizar os alunos com a notação moderna, ou estudos em forma de peças com pequenas inserções de técnicas contemporâneas. Não há foco no desenvolvimento do estudo e execução das técnicas contemporâneas em si.

A flauta de bisel foi um instrumento popular nos períodos renascentista e barroco e atingiu seu apogeu no final do século XVII e início do século XVIII, período em que muitos compositores escreveram para o instrumento e construtores especializaram na sua fabricação. No final do século XVIII e início do século XIX um conjunto de fatores influenciou no declínio da flauta de bisel do cenário musical, dentre eles, a transformação dos espaços utilizados na realização dos concertos, o nascimento da orquestra clássica e a transformação dos instrumentos musicais. No fim do século XIX e início do século XX, com a redescoberta dos instrumentos antigos, a flauta de bisel voltou à cena musical graças às atividades de grandes museus e ao crescente interesse de músicos e musicólogos pelos instrumentos antigos. Tais fatores ocasionaram grande movimento de pesquisa dos instrumentos históricos e da interpretação da música antiga (Nóbrega, 2012, p. 23).

Dessa forma, entre 1940 e 1950, o repertório da flauta de bisel consistia em peças de música antiga e composições com temas de canções folclóricas. A partir de 1950, foram compostas novas obras para flauta de bisel e o instrumento iniciou nova fase de desenvolvimento do repertório (O'Kelly, 1990, p. 12). Isso fez com que O'Kelly (1990) dividisse o repertório contemporâneo da flauta em duas categorias; antes de 1960 e após 1960.

O repertório composto antes de 1960 contempla peças com uma linguagem musical aproximada à da flauta transversal e não abrange inovações na técnica do instrumento (Pereira & Callegari, 2011). Nesse sentido, compreende-se que os métodos analisados compostos até 1960 (Winterfeld, 1954, Linde, 1956, Giesbert, 1957, Staeps, 1957, Brügger, 1957, Collette & Otten, 1958) estejam associados à técnica tradicional¹¹ do instrumento.

No início da década de 1960, a busca por uma linguagem musical do século XX, com tratamento diferente do que foi dado anteriormente, levou ao aumento do número de composições e foram produzidas as mais importantes e inovadoras obras para flauta de bisel que exploraram potencialmente as possibilidades sonoras do instrumento. Neste contexto foram desenvolvidas técnicas contemporâneas de execução da flauta de bisel.

¹¹ O termo tradicional diz respeito às técnicas de execução utilizadas no repertório antigo do instrumento em oposição às técnicas contemporâneas criadas a partir de 1960.

No que diz respeito aos métodos publicados após 1960, apesar do crescimento contínuo e promissor do repertório contemporâneo, a maioria dos métodos analisados têm foco no desenvolvimento de habilidades para execução da música antiga, ou execução de peças compostas antes da década 1960 (Boeke, 1978 e 1986, Waechter, 1985, Monkemeyer, 1966 e Bousquet, 1988). Sobre métodos que abordam as técnicas contemporâneas; Hans-Martin Linde (1985), Frans-Mulher Busch (1993) e Videla (s.d) foram os únicos que trataram de aspectos relacionados ao contexto musical atual.

Os elementos em comum encontrados na maior parte dos métodos e tratados analisados foram: graus conjuntos e saltos em geral, escalas, ligaduras, notas repetidas, trinados, *stacato*, cromatismo, e arpejos. Os aspectos que permitiram desenvolver habilidades técnicas em ambos os estilos estiveram relacionados com a técnica dos dedos, da língua e do sopro: domínio da dedilhação; controlo dos dedos; destreza e controlo da língua; ampliação da capacidade respiratória; e aumento da pressão do ar.

Apesar da técnica geral do instrumento estar relacionada com sopro, dedos e língua, há a necessidade de exercitar separadamente os movimentos específicos para execução de cada elemento (*frulato*, *glissando*, escalas, saltos efeitos, etc), seja ele da música antiga ou contemporânea. Nesse sentido, o conteúdo dos métodos não satisfaz as necessidades da música do século XX. Assim como Ganassi (1535) abordou em sua obra a arte da diminuição, uma prática musical da sua época, nos métodos do século XX, esperava-se que as novas técnicas de execução que surgiram a partir de 1960 fossem ressaltadas. A análise tornou evidente a escassez de material que trate especificamente das técnicas contemporâneas da flauta de bisel.

5.2- Os Resultados da OPD

A fim de destacar as habilidades desenvolvidas durante as oito semanas de trabalho e discutir sobre como o estudo do repertório contemporâneo influenciou na execução do repertório barroco, serão apresentados os resultados da Observação Participante Despercebida. Para isso elaborou-se a tabela 22:

Tabela 21-Resultados da OPD

	Exercícios técnicos	Conteúdo	Desenvolvimento do aluno
Primeira Semana: - <i>Fantasia IV</i> de Telemann (<i>andante</i>)	-Escala com ligaduras; -Saltos de terceira com ligaduras; -Saltos de oitava a décima sétima com ligaduras. -Dedilhações alternativas -Uso de ligaduras para exercitar passagens difíceis -Exercitação isolada da língua -Definir a articulação	-Controlo dos dedos -Movimento do polegar -Domínio das dedilhações alternativas -Afinação -Controlo da língua	-Emissão de ar irregular -Falta de controlo dos dedos e da língua -Movimentação inadequada do polegar
Segunda Semana: - <i>Fantasiën un Scherzi</i> de Hans-Martin Linde (<i>Fantasia I</i>).	-Notas longas com <i>vibrato</i> -Notas longas com <i>frulato</i> -Criar histórias para dar sentido às frases -Cantar antes de tocar -Exercício de articulação: <i>stacato</i> , <i>sputato</i> e <i>portato</i> -Execução de <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> .	-Domínio da técnica de <i>frulato</i> -Domínio das técnicas de <i>vibrato</i> (de dedo e diafragma) -Controlo do ar e ampliação da capacidade respiratória -Compreensão das frases e da linguagem musical contemporânea -Domínio das articulações: <i>stacato</i> , <i>sputato</i> e <i>portato</i> (controlo da língua). -Execução de <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> com dedilhações alternativas (controlo dos dedos).	-Melhor emissão de ar -Controlo da língua -Uso de dedilhações alternativas
Terceira Semana: - <i>Fantasia IV</i> de Telemann (<i>allegro</i>)	-Escala com ligaduras; -Saltos de terceira com ligaduras; -Saltos de oitava a décima sétima com ligaduras. -Notas longas -Articulação dupla -Separação melódica	-Controlo do ar -Aumento da capacidade respiratória -Controlo da língua	-Controlo da língua -controlo do ar e aumento da capacidade respiratória -falta de contraste -dificuldade em tocar <i>stacato</i>
Quarta Semana: - <i>Fantasiën un Scherzi</i> de Hans-Martin Linde (<i>Scherzo I, Fantasia II</i>)	- <i>Stacato</i> pianíssimo. -Ligaduras em intervalos de segundas e terceiras -Prática isolada dos grupos de notas rápidas com variação rítmica.	-Execução de notas com <i>stacato</i> (controlo da língua) -Precisão no movimento dos dedos -Controlo dos dedos	-musicalidade -compreensão da linguagem musical contemporânea
Quinta Semana: - <i>Fantasia IV</i> de Telemann (<i>allegro</i>) -Estudo número 1	- <i>Stacato</i> -Articulação em saltos e graus conjuntos	-Execução de notas com <i>stacato</i> (controlo dos dedos e da língua) -Articulação simples e	-aumento da pressão -controlo da dedilhação -controlo da língua -Execução de contrastes

de Bousquet -Estudo número 1 de Frans Brüggen		dupla (controlo da língua)	
Sexta Semana: - <i>Fantasiën un Scherzi</i> de Hans-Martin Linde (<i>Fantasië II, Scherzo II</i>).	-Execução de <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> . -Acentuação dentro do compasso	-Domínio das dedilhações alternativas (controlo dos dedos) -Acentuação métrica do compasso (controlo da língua)	-Domínio das dedilhações alternativas -Falta de precisão no movimento dos dedos.
Sétima Semana: - <i>Fantasia IV</i> de Telemann (<i>Presto</i>)	-Notas longas -Saltos de oitava a décima terceira com ligaduras -Escalas com ligaduras -Afinação das dedilhações alternativas -Articulação suave (d-r-d-r) -Cantar antes de tocar	-Controlo do ar -Aumento da capacidade respiratória -Controlo dos dedos em saltos e graus conjuntos -Afinação -Acentuação métrica do compasso (controlo da língua)	-Aumento da capacidade respiratória -domínio da técnica do polegar -Aumento da pressão -Domínio das dedilhações alternativas -Controlo dos dedos em graus conjuntos -Execução de <i>stacato</i> -Desenvolvimento da darticulação dupla -Facilidade em acentuar a métrica do compasso
Oitava Semana: - <i>Fantasiën un Scherzi</i> de Hans-Martin Linde (<i>Scherzo II, Fantasië III</i>) -Estudo número 2 de Frans Brüggen	-Execução de intervalos difíceis com ligaduras - <i>Glissando</i>	-Controlo do dedo em passagens difíceis -Execução de <i>glissando</i>	-Controlo dos dedos -Domínio do <i>vibrato</i> -Flexibilidade na movimentação dos dedos

Os dados demonstram que os exercícios técnicos criados para solucionar as dificuldades do aluno desenvolveram habilidades relacionadas com a execução do repertório antigo e contemporâneo. A exercitação de elementos do repertório contemporâneo auxiliou na execução do repertório antigo, assim como os exercícios técnicos do repertório antigo desenvolveram habilidades na execução do repertório contemporâneo.

Isso ocorreu da seguinte forma: na primeira semana, durante o trabalho com a peça barroca, constatou-se a falta de controlo dos dedos e da língua, emissão do ar irregular e movimento inadequado do polegar. Para trabalhar o controlo dos dedos foram realizados exercícios de escalas e saltos de terceira com ligaduras; a fim de corrigir o movimento do polegar exercitaram-se saltos ligados de oitava a décima sétima; para desenvolver o controlo da língua, as articulações foram escritas na partitura; para coordenar o movimento da língua com os dedos, realizou-se um exercício de isolamento da articulação e movimentação dos dedos. Além disso, foi ensinado como encontrar as dedilhações alternativas e como estudá-las para tocar afinado.

Na semana seguinte, observou-se melhoria na emissão de ar, controlo da língua e facilidade no uso de dedilhações alternativas. Esses aspectos foram abordados

durante o trabalho com a peça barroca e os resultados foram observados na execução do repertório contemporâneo. Nesta mesma semana, foram praticados exercícios de notas longas com *vibrato* e *frulato*, execução de *stacato*, *suputato* e *portato* e variação de dinâmica (*crescendo* e diminuendo) a fim de trabalhar as dificuldades do aluno na execução da peça contemporânea.

Na terceira semana, durante a execução da peça barroca, notou-se que os exercícios de *frulato*, *stacato*, *sputato* e *portato* influenciaram no desenvolvimento do controlo da língua. Ao experimentar outras formas de movimentar a língua com a execução de *frulato*, por exemplo, permitiu ao aluno conhecer a musculatura e entender melhor o movimento da língua. Além disso, para manter o *frulato* foi preciso que o aluno conseguisse controlar a saída do ar exercendo pressão sobre o diafragma. O fato de explorar o movimento do diafragma com a exercitação da técnica de *frulato* e o exercício de *vibrato*, influenciou também no controlo do ar. Nesta semana observou-se que o aluno não entendia a diferença entre um som *stacato* e um *legato* e com isso, não conseguia fazer contrastes na música.

Com isso, na quarta semana, tendo em vista a execução da peça contemporânea e a dificuldade do aluno em diferenciar sons *stacatos* e *legatos*, exercitou-se a execução de *stacato* com dedilhação alternativa e dinâmica pianíssimmo. Na semana seguinte, destinada ao trabalho da peça barroca, observou-se que a exercitação do *stacato* com dinâmica pianíssimmo influenciou na execução do Estudo número 1 de Bousquet. Apesar de o aluno ter conseguido tocar as notas com *stacato*, houve redução da pressão do ar.

Além disso, na quarta semana também foram trabalhados intervalos de segundas e terceiras com ligaduras de duas em duas notas e de três em três notas. Este exercício teve em vista o desenvolvimento do controlo dos dedos, bem como o exercício de prática isolada de intervalos difíceis com variação rítmica. Na semana seguinte, durante a execução da peça barroca, notou-se o desenvolvimento do controlo da dedilhação na execução de graus conjuntos e saltos de terceiras.

Nesse sentido, na quinta semana, durante a execução da peça barroca destaca-se principalmente o desenvolvimento da habilidade de execução de contrastes por meio de *stacatos*, *portatos* e *legatos*. Elementos trabalhados anteriormente na peça contemporânea.

Na sexta semana, trabalhou-se com dedilhações alternativas em *crescendo* e *decrescendo*, acentuação métrica em compassos alternados e leitura e execução de notas alteradas. Os exercícios realizados para trabalhar estes aspectos tiveram reflexo na sétima semana durante a execução da peça barroca. A exercitação de *crescendo* e *decrescendo* com dedilhações alternativas proporcionou flexibilidade aos dedos e auxiliou no desenvolvimento do controlo das dedilhações durante a execução da peça barroca. O exercício de acentuação métrica da peça contemporânea influenciou ao trabalhar a acentuação métrica da peça barroca, pois se tratam do mesmo elemento. Além disso, ao trabalhar na peça contemporânea a leitura e execução de notas

alteradas que formam intervalos pouco habituais, auxiliou no controlo dos dedos em intervalos da peça barroca que a princípio o aluno considerava difícil.

Na oitava semana, outra atividade que influenciou no domínio dos dedos foi a execução de *glissandos*. Movimentar os dedos de maneiras diferentes, como ocorre na execução de *glissandos*, *crescendo* e *decrescendo*, por exemplo, consiste em formas de exercitar os tendões e desenvolver a cordenação.

Nas duas últimas semanas, as habilidades que no início estavam pouco desenvolvidas, tiveram avanço com a prática dos exercícios. A observação do desenvolvimento do aluno na sétima semana demonstra que as principais dificuldades encontradas inicialmente na execução do repertório antigo, foram trabalhadas principalmente no repertório contemporâneo. Por exemplo: o aumento da capacidade respiratória e o controlo da emissão do ar foram constatados pela primeira vez após trabalhar os exercícios de nota longa com *vibrato* e *frulato* na peça contemporânea. Além dos exercícios de saltos com ligaduras trabalhados no repertório antigo, a execução isolada dos grupos de notas rápidas com variações rítmicas, auxiliou no domínio da técnica do polegar. O uso das dedilhações alternativas teve início no repertório barroco, mas foi amplamente explorado no repertório contemporâneo, assim como a execução de *stacato*.

Além disso, o desenvolvimento do controlo da língua e dos dedos na execução da peça barroca teve influência direta da peça contemporânea. Ao observar os dados apresentados na tabela que dizem respeito ao conteúdo dos exercícios técnicos, o controlo dos dedos e da língua foi trabalhado em todas as semanas. Isso ocorreu porque conforme demonstrou a análise, aspectos relacionados com o movimento dos dedos, sopro e língua, compreendem a técnica básica da flauta de bisel e está presente tanto no repertório e tratados antigos como nos métodos e peças contemporâneas.

Acredita-se que o repertório contemporâneo influenciou na execução do repertório antigo ampliando as possibilidades de execução e desenvolvimento da técnica instrumental. Ao praticar um conteúdo de diferentes maneiras, a técnica tornou-se flexível e apreensível. Além disso, explorar extremidades com a execução de dinâmicas pianíssimo e fortíssimo ou articulações explosivas (*sputato*) e ausência de língua (*legato*), por exemplo, influenciou na execução do repertório antigo proporcionando diferentes ferramentas de expressão musical.

A partir dos resultados da investigação e das experiências pessoais do investigador, foi elaborada uma Proposta de Guião para o Estudo da técnica da flauta de bisel. O Guião contém sugestões de exercícios técnicos para o aluno praticar diariamente antes do estudo do repertório. A sua finalidade é desenvolver as técnicas contemporâneas e tradicionais do instrumento num contexto significativo, abordando aspectos do repertório atual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Relatório de Estágio teve foco no desenvolvimento técnico do aluno de flauta de bisel. Durante o processo de recolha de dados, foi realizado um Estudo de Caso por meio de uma investigação-ação, durante oito semanas, com o aluno da Prática de Ensino Supervisionada no Instituto Gregoriano de Lisboa.

As considerações finais da investigação serão apresentadas em quatro tópicos: o primeiro tópico refere-se às questões de investigação; o segundo tópico trata das limitações do estudo e das perspectivas para o futuro; no terceiro tópico apresenta-se uma Proposta de Guião para o Estudo Técnico da Flauta de Bisel, elaborado pelo investigador com base nos resultados do trabalho e na sua prática profissional e experiências como discente; no quarto tópico, discorre-se sobre a conclusão do trabalho.

1- Respondendo as questões de investigação

⇒ Quais são e de que forma as habilidades técnicas desenvolvidas no estudo do repertório contemporâneo exercem influência na execução do repertório antigo?

A partir dos resultados da investigação pode dizer-se que as habilidades técnicas desenvolvidas no estudo do repertório contemporâneo que exerceram influência na execução do repertório antigo foram: aumento da capacidade respiratória; domínio das dedilhações alternativas; ampliação da pressão do ar; domínio das articulações (*portato*, *stacato*, *sputato*, articulação simples e dupla); e controlo dos dedos. Estas habilidades influenciaram na execução do repertório antigo aumentando as possibilidades sonoras, expressivas e auxiliando no desenvolvimento técnico dos dedos, da língua e do sopro.

⇒ Como é possível conciliar o estudo da técnica dos dois repertórios de modo que um contribuía na execução do outro?

Foi possível conciliar o estudo dos dois repertórios indentificando os elementos em comum na peça barroca e contemporânea, criando exercícios centrados no desenvolvimento destes elementos e exercitando os elementos específicos de cada repertório tendo em vista o desenvolvimento técnico do aluno em ambos os estilos. Isto ocorreu da seguinte forma: na Análise do Repertório constatou-se que as peças tinham como elementos comuns; graus conjuntos; saltos; uso de ligaduras; e exploração de dinâmicas.

Visto isso, foram criados exercícios de escalas (figura 24), saltos (figuras 25, 26 e 40) e dedilhações alternativas (figuras 28, 34 e 38) que auxiliaram na execução de ambas as peças. Além disso, outros exercícios foram idealizados tendo em vista as dificuldades do aluno na peça barroca e contemporânea: para desenvolver o controlo dos dedos e da língua; foram praticados os exercícios de articulação (figuras 29, 33, 36,

38 e 45), *glissandos* (figura 49) e prática isolada de intervalos específicos (figura 41). Para aumentar a capacidade respiratória, a pressão do ar e tornar o som constante; foram feitos exercícios de notas longas (figura 35) e notas longas (figura 30) com *vibrato* e *frulato*. Neste último, além de trabalhar as dificuldades do aluno relacionadas com a emissão do ar, aproveitou-se para exercitar as técnicas de *frulato* e *vibrato*.

Nesse sentido, pode-se dizer que o estudo do repertório contemporâneo influenciou na execução do repertório antigo ampliando as possibilidades de exercitação e desenvolvimento da técnica instrumental. Além disso, foi possível estudar a técnica da flauta de bisel de modo a desenvolver habilidades de execução em ambos os estilos. Isso ocorreu ao identificar as habilidades básicas necessárias na execução de cada peça e criar exercícios tendo em vista o desenvolvimento técnico do aluno.

2- Limitações do estudo e perspectivas para o futuro

Apesar de contemplarem os objetivos, os resultados da investigação não podem ser generalizados. É importante destacar que o trabalho foi realizado num curto período de tempo com um aluno específico. Além do mais, o desenvolvimento técnico do aluno foi observado e analisado em apenas duas peças: uma peça barroca e uma peça contemporânea. Por isso, não é descartada a possibilidade de os resultados serem diferentes com um número maior de alunos e de peças trabalhadas.

Em trabalhos futuros espera-se que esta questão seja verificada com um repertório maior e um público mais alargado consistindo numa expectativa de repercussão do trabalho e numa perspectiva para o futuro. Nesse sentido, elaborou-se uma Proposta de Guião para o Estudo Técnico da Flauta de Bisel, que será apresentado a seguir, e espera-se que outros investigadores se preocupem em combater a carência de material sobre a exercitação das técnicas contemporâneas do instrumento.

A fundamentação teórica não contemplou todos os métodos existentes, foram escolhidos quatorze com base no conteúdo e na progressão dos exercícios para os repertórios barroco e contemporâneo. Sendo assim, os métodos que não foram abordados neste trabalho podem ser utilizados em trabalhos futuros a fim de complementar os resultados da investigação ou prosseguir com estudos similares tendo como ponto de partida a análise dos métodos e tratados.

Felizmente o aluno da PES estudava regularmente e demonstrou-se disposto e interessado em trabalhar. Isso fez com que os resultados fossem favoráveis à investigação, pois foi criado um ambiente propício para a aprendizagem. Em outro contexto educativo, com um aluno desinteressado e falta de estudo regular, possivelmente não haveria condições de realizar a recolha de dados em oito semanas. O trabalho progrediu devido ao empenho do aluno.

Outro aspecto que favoreceu o desenvolvimento da investigação foi o facto da instituição contemplar no seu Programa de Ensino o repertório contemporâneo da flauta de bisel. Além disso, o Professor supervisor António Carrilho, com o qual as aulas da PES foram partilhadas, realiza um trabalho sério e consistente ensinando música contemporânea para todos os seus alunos de flauta e música de conjunto. Infelizmente, há escolas que não integram o repertório contemporâneo no seu programa e quando integram, não são todos os professores que se dispõem a trabalhar com este repertório. Uma vez que o repertório contemporâneo é três vezes maior que o repertório antigo, esta realidade torna-se preocupante. Por isso, espera-se que os resultados desta investigação sirvam de estímulo para os professores e os alunos trabalharem mais frequentemente com a música contemporânea, explorando o seu potencial para o desenvolvimento técnico e musical.

3-Proposta de Guião para o Estudo técnico da Flauta de Bisel

Este Guião foi criado em consequência da investigação levada a efeito para o Relatório de Estágio. O Guião contém exemplos de atividades para o estudo diário do aluno. Tais atividades também podem ser aplicadas pelos professores em aula. Este material não consiste num método de ensino, trata-se de indicações metodológicas para o desenvolvimento técnico. Os exercícios que se seguem foram criados pelo investigador com base nos resultados da investigação e na sua experiência pedagógica, profissional e discente.

A estrutura dos exercícios de escalas e saltos de terceiras é baseada em modelos de estudo indicados pelo Professor de Ricardo Kanji (Juíz de Fora, 2011). Os exercícios de dedilhações alternativas para execução de dinâmica foram inspirados nas indicações de estudos do Professor António Carrilho, coorientador desta investigação e atual professor do investigador (Castelo Branco, 2012-2014). As sugestões de práticas isoladas, com variação rítmica e uso de ligaduras, foram inspiradas na metodologia de ensino da Professora Paula Callegari (Uberlândia, 2007-2012). Os outros exercícios são resultantes da prática pedagógica do investigador.

O Guião abrange a exercitação de elementos da música antiga e contemporânea explorando as suas potencialidades para o desenvolvimento técnico do aluno na execução de ambos os estilos. Sugere-se que os exercícios sejam praticados mentalmente, sem a presença de partituras. As tonalidades dos exercícios podem ser definidas conforme o repertório do aluno. Este Guião consiste num exemplo de como o aluno pode estudar a técnica do instrumento abrangendo elementos da música antiga e contemporânea. A partir destas sugestões outros exercícios podem e devem ser criados conforme as necessidades técnicas de cada aluno.

3.1-Postura do corpo e posição das mãos

Durante o estudo é importante que o aluno mantenha a postura correta das mãos e do corpo. De acordo com Wolfram Waechter (1985), o aluno deve manter as pernas ligeiramente afastadas, de modo que o peso do corpo seja distribuído por ambas; o corpo deve estar ereto e os braços afastados do corpo. Hotteterre (1710) ensina que a mão esquerda deve ficar na parte superior da flauta e a mão direita na parte inferior. A flauta deve ser colocada suavemente sobre os lábios sem que haja pressão dos mesmos. Em relação à posição dos braços, os cotovelos devem estar afastados do corpo de modo que a flauta não fique colada ao corpo. Sobre os dedos, estes devem estar direitos, principalmente os dedos da mão direita.

3.2-Exercícios de aquecimento: controlo do ar e ampliação da capacidade respiratória

Para o controlo do ar e a ampliação da capacidade respiratória, pode-se combinar o estudo de notas longas com a exercitação das técnicas de *vibrato* e *frulato*. Estes exercícios são aconselhados para o início do estudo, como atividade de aquecimento, na seguinte ordem:

- 1- Nota longa lisa
- 2- Nota longa com *frulato*
- 3- Nota longa com *vibrato*

O primeiro exercício consiste em tocar notas do registro grave, médio, agudo e sobre-agudo, sustentando-a durante o maior tempo possível. Aconselha-se o uso de um metrónomo para registrar a duração das notas e tentar aumentar a capacidade respiratória em cada estudo. Durante a execução de cada nota, o som deve ser estável. O aluno deve encontrar a pressão de ar adequada em cada registro de modo que as notas soem afinadas e potencialmente sonoras. Sobre quais notas devem ser executadas, é aconselhável praticar com aquelas que são mais difíceis de executar e controlar a saída do ar.

O segundo exercício, nota longa com *frulato*, segue o mesmo princípio do primeiro exercício, porém com a técnica de *frulato*. Neste exercício o aluno deve estar atento para não reduzir a pressão do ar, baixando assim a afinação da nota. Para manter o *frulato*, deve-se controlar a saída do ar com o diafragma e centrar o movimento de vibração da língua na ponta, e não no meio da língua.

O terceiro exercício consiste em tocar as notas longas durante o maior tempo possível, com *vibrato*. Este exercício pode ser praticado com diferentes técnicas¹²:

¹² O *vibrato* de diafragma é realizado fazendo uma oscilação na afinação da nota para cima e para baixo com a ação do diafragma. Ele pode ser produzido em diferentes velocidades e intensidades (O'Kelly, 1990, p. 94). O *vibrato* de garganta consiste numa oscilação rápida e regular do ar na garganta. Essa técnica é realizada com a articulação gutural "ra, ra, ra" (O'Kelly, 1990, p. 95). O *vibrato* de língua é obtido pelo movimento rápido da língua com as sílabas "lu, lu, lu, lu". Esse movimento interfere no

vibrato de diafragma, *vibrato* de garganta, *vibrato* de língua, *vibrato* de dedo e *vibrato* de lábio. Nos três exercícios é importante que o aluno finalize a nota antes que o ar dos pulmões acabe e a afinação caia.

3.3-Exercícios de escalas: controlo dos dedos

Para desenvolver o controlo dos dedos sugere-se que sejam praticadas escalas nas tonalidades das peças do repertório do aluno. As escalas devem ser executadas sem partituras, o aluno deve visualizar a estrutura mentalmente ao executá-la. A estrutura das escalas segue o seguinte raciocínio: começando no primeiro grau da escala, tocam-se as próximas sete notas em movimento ascendente e descendente, segue-se para o segundo mantendo a mesma estrutura até atingir a extensão máxima da flauta de bisel, depois, faz-se o mesmo movimento em sentido descendente até à nota mais grave e retorna-se até chegar à nota de partida:

fluxo de ar que é lançado dentro do instrumento e causa uma leve variação na intensidade da nota. O'Kelly (1990, p. 96) O *vibrato* de dedo teve origem no século XVIII, na música francesa, conhecido como *flattement*. O *flattement* é utilizado para embelezar as notas longas, especialmente em movimentos lentos. Sua execução é feita pelo movimento do dedo sobre o orifício para cima e para baixo (van Hauwe, 1992, p. 35). A velocidade e a intensidade desse tipo de *vibrato* são modificadas pela ação do dedo sobre o orifício da flauta (O'Kelly, 1990, p. 96). O *vibrato* de lábio é realizado cobrindo a janela da flauta com uma das mãos em concha e movendo-a sobre a abertura enquanto toca a nota com a outra mão (O'Kelly, 1990, p. 96). Nas notas agudas também é possível obter um *vibrato* sombreando a abertura no fundo da flauta, o orifício 8, com o joelho. Esse *vibrato* tem mais resultado nas notas do registro sobre-agudo (O'Kelly, 1990, p. 97).

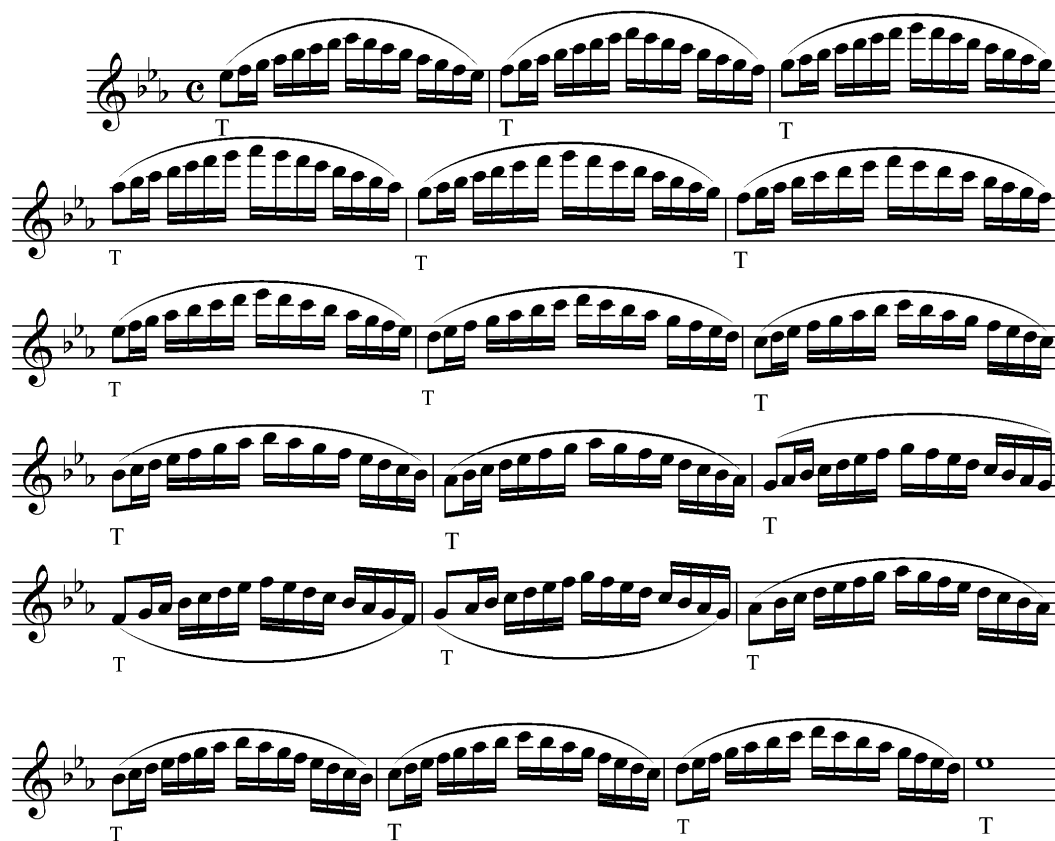


Figura 50-Estrutura das escalas

As escalas devem ser tocadas lentamente aumentando a velocidade progressivamente¹³. O uso do metrônomo é essencial para tocá-las de forma regular. Ao praticar, o aluno pode posicionar-se em frente ao espelho e observar o movimento dos dedos. Durante a execução das escalas não deve haver ruídos entre uma nota e outra, o aluno deve ter atenção em cada movimento para não permitir que os dedos se movam de forma descoordenada. Outros aspectos importantes neste exercício são: o sopro e a respiração. Durante a execução das escalas o aluno deve manter a pressão do ar constante e volumosa. Sobre a respiração, no início o aluno poderá respirar no final de cada ligadura, depois, na medida em que a velocidade de execução aumenta, o aluno deve respirar com mais espaçamentos: de duas em duas ligaduras, três em três ligaduras, quatro em quatro ligaduras, até atingir o seu limite. O aluno não deve, de modo algum, respirar no meio de uma ligadura.

3.4-Exercícios de saltos: controlo dos dedos

Outro exercício importante para o controlo dos dedos é a execução de saltos com ligaduras. O aluno pode praticar este exercício extraíndo os intervalos do próprio repertório. Se o aluno estiver tocando uma peça com sequências de arpejos, por

¹³ O aluno pode começar com o metrônomo na velocidade mínima e ir aumentando a velocidade até atingir o seu limite.

exemplo, ele pode praticar arpejos com ligaduras partindo da nota mais grave da flauta até a nota mais aguda:

Figura 51-Exercício de arpejos

É importante lembrar que todos os exercícios devem ser executados mentalmente, sem partituras. No exemplo dado na figura 54 o aluno pode utilizar a articulação sugerida: “d” para as notas do registro grave e “t” para as notas a partir do registro médio. A figura 54 sugere que a primeira nota de cada arpejo deve ser articulada. O aluno pode ainda alterar os arpejos, por exemplo: arpejo de Fá Maior, arpejo de Fá menor, arpejo de Fá Maior com a quinta aumentada, arpejo de Fá menor com a quinta diminuta. Ou substituir a oitava do arpejo pela sétima e além dos arpejos Maiores menores, aumentos e diminutos, tocar: Maior com a sétima Maior, com a sétima menor, menor com a sétima maior, menor com a sétima menor, aumentado e diminuto.

Seguindo a mesma estrutura do exemplo dado na figura 54, o aluno pode exercitar de forma mais simples com intervalos específicos. Este exercício pode ser feito com intervalos de terceiras a décimas oitavas. Sempre com ligaduras e a primeira nota de cada grupo articulada.

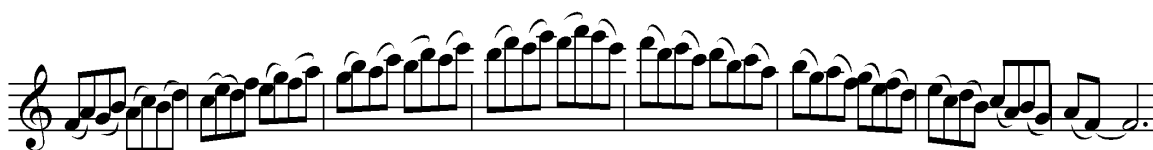


Figura 52-Exemplo de saltos com intervalos de terceiras



Figura 53 - Exemplo de saltos com intervalos de terceiras a oitavas com uma nota pedal



Figura 54 - Exemplo de saltos com intervalos de terceiras e quartas com notas pedais



Figura 55 - Exemplo de saltos com intervalos de terceiras e quintas com notas pedais

Tal como o exercício anterior, este exercício deve ser praticado lentamente e aumentar a velocidade pouco a pouco. O aluno deve ter atenção na cordenação dos dedos para não haver ruídos entre uma nota e outra. A pressão do ar deve ser constante e forte. Sobre a respiração, na medida em que a velocidade de execução aumenta, o aluno deve respirar com menos frequência.

3.5-Exercícios de glissando: controlo dos dedos

Os exercícios de saltos explicados anteriormente também podem ser executados com a técnica de *glissando*. O'Kelly (1990, p. 97) explica que os *glissandos* são tocados deslizando os dedos nos orifícios da flauta de forma a abrir ou fechar os orifícios gradual e consecutivamente. A ausência de chaves permite que os *glissandos* sejam executados sem interrupções.

No que diz respeito às formas de execução do *glissando*, van Hauwe (1992, p. 11) explica cinco formas diferentes: a primeira é a mais conhecida, e consiste em virar os pulsos enquanto os dedos vão se afastando gradualmente dos orifícios; na segunda, levantam-se os dedos um após o outro de forma que o ar comece a vazar pelos orifícios (eficaz para *glissandos* com intervalos pequenos); a terceira forma de

execução dos *glissandos* consiste em virar o instrumento ao invés de virar o pulso; a quarta forma de execução consiste em mover a mão puxando o pulso para baixo na vertical. Por fim, a quinta forma é realizada deslizando o polegar no orifício (0) de modo que o ar possa vaziar e variar a altura da nota. É possível aplicar a quinta forma de execução somente a partir do segundo registro. Cabe ao aluno verificar a forma mais eficaz e aplicá-la no estudo técnico.

3.6-Exercícios de dedilhações alternativas: controlo dos dedos e da emissão do ar

Segundo O’Kelly (1990, p. 84) as dedilhações alternativas oferecem um importante complemento à técnica da flauta de bisel. Elas proporcionam uma nova gama de sons e variedade em termos de volume, dinâmica, textura e timbre. O’Kelly (1990, p. 85) estima que existem aproximadamente 20.000 dedilhados alternativos na flauta de bisel, algumas notas têm cerca de 30 a 40 dedilhados diferentes, sendo que nem todos esses dedilhados são viáveis em todos os tipos de flauta. Ganassi (1535) e van Hauwe (1992) complementam que as flautas não reagem exatamente da mesma maneira com a mesma dedilhação alternativa, o flautista deve se acostumar com as possibilidades de dedilhações para cada marca de flauta.

É importante ressaltar que as dedilhações alternativas na flauta de bisel não consistem numa descoberta do século XX. Ganassi em sua obra *Fontegara* (1535) apresenta uma ampla variedade de dedilhados na flauta de bisel e chama a atenção dos flautistas para a necessidade de experimentação que pode levar à criação de novas dedilhações.

Nesse sentido é proposto que o aluno explore o instrumento com auxílio de um afinador e descubra as dedilhações alternativas para execução de dinâmicas fortes, piano, *crescendo* e *decrescendo*. As dedilhações alternativas podem ser praticadas das seguintes formas:



Figura 56 - Exemplo de exercício com dedilhações alternativas para dinâmicas: piano e forte.

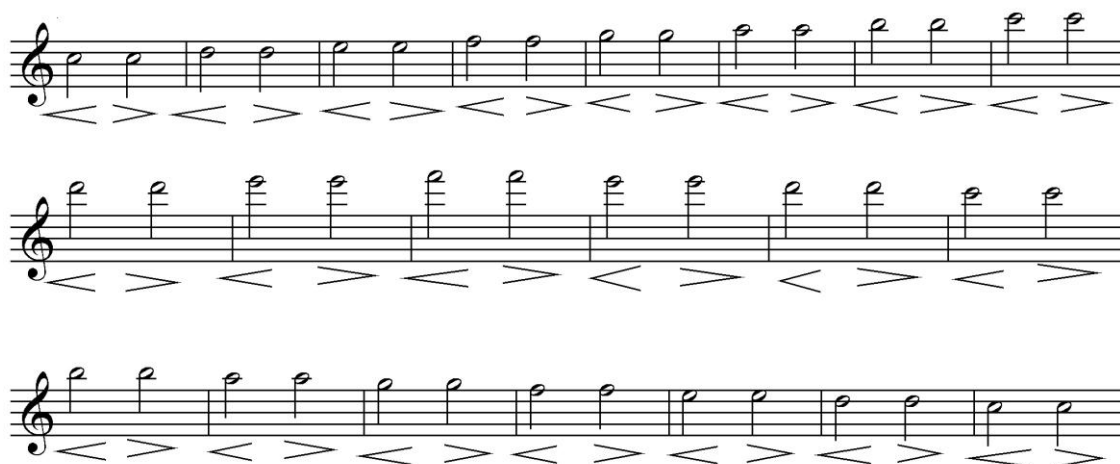


Figura 57 - Exemplo de exercício com dedilhações alternativas para dinâmicas: *crescendo* e *decrescendo*

Na figura 59 as notas que não contêm indicação de dinâmica dizem respeito à dedilhação normal. Antes de tocar a dedilhação alternativa o aluno deve tocar a dedilhação habitual sem variar a pressão do ar e depois tocar a dedilhação alternativa. Esta ordem é sugerida para confirmar a afinação da dedilhação normal com a dedilhação alternativa. Normalmente para encontrar as dedilhações alternativas para executar dinâmicas piano; tiram-se os dedos, para dinâmicas forte; acrescentam-se os dedos. Nas dedilhações alternativas para dinâmica piano deve-se diminuir a pressão de ar, nas dedilhações alternativas para dinâmica forte deve-se aumentar a pressão do ar.

3.7-Exercícios de articulação dupla: controlo e destreza da língua

A articulação dupla pode ser praticada em uma só nota ou em escalas e diversas combinações de intervalos. Sugere-se que o aluno pratique primeiro em uma nota para entender o movimento da língua. Ganassi (1535) sugere as seguintes combinações: Teke teke teke teke; Tere tere tere tere tere; Lere lere lere lere lere; Taka teke tiki toko tuku; Tara tere tiri toro turu; Lara lere liri loro luru; Daka deke diki doko duku; Dara dare dari daro daru; e Kara kare kari karo karu.

A exercitação destas combinações pode ser feita em uma nota aleatória com o metrónomo em andamento lento e aumentar a velocidade progressivamente. Outra forma de exercitar é extraíndo do repertório os trechos que contemplam o uso de articulação dupla e praticar a articulação com o ritmo dos trechos extraídos, porém em uma só nota. Ou então, executar estes trechos com o corpo da flauta virado para a lateral de modo que os dedos não toquem nos furos. Esta forma de exercitação permite ao aluno coordenar com maior precisão o movimento dos dedos e da língua, pois apesar de mover os dedos não há mudança de notas e ouve-se a articulação claramente.

Feito isso, o aluno pode praticar a articulação dupla em diferentes contextos: escalas, arpejos e saltos diversos. Para isso, pode-se utilizar como base as estruturas dos exercícios anteriores, de escalas e saltos ou criar novas estruturas. O aluno tem liberdade para criar novas estruturas ou extraí-las do próprio repertório. É importante ressaltar que no repertório antigo, a escolha das articulações deve ter em conta o movimento melódico: em graus conjuntos as notas devem soar *legato*, em saltos as notas devem soar separadas. Entre as combinações citadas acima, as articulações que promovem efeito *legato* são: Te-re Te-re, Le-re Le-re, e De-re De-re. As articulações de efeito curto ou separado são: Ta-ka Ta-ka, Da-Ka Da-Ka e Ka-ra Ka-ra¹⁴.

3.8-Exercícios de *portato*, *staccato* e *sputato*: controlo e destreza da língua.

No *portato*, a língua toca atrás dos dentes, recua prolongando a nota e torna a tocar dos dentes cortando o som de modo a soar um pequeno silêncio entre uma nota e outra. No *stacato* a língua realiza um movimento rápido e curto. O *sputato* trata-se de uma articulação explosiva. O aluno pode praticar cada articulação separadamente e depois de forma combinada conforme a figura 61:

¹⁴ Todas as vogais são variáveis: Ta-ra, Te-re, Ti-ri, To-ro ou Tu-ru; Ta-ke, Te-ke, Ti-ki, To-ko, Tu-ko.



Figura 58 - Exemplo de exercício com combinações de *stacato*, *portato* e *sputato*.

Além disso, o aluno pode aplicar estas articulações nas estruturas dos exercícios de saltos. Por exemplo: em saltos com nota pedal pode-se executar *portato* na nota pedal e *stacato* na outra, ou *sputato* na nota pedala e *portato* na outra, *stacato* na nota pedala e *sputato* e/ou *portato* na outra, ou todas as notas *stacato*, todas as notas *portato*, todas as notas *sputato*. O limite de possibilidades varia com a criatividade do aluno.

3.9-Outras sugestões de estudo

Durante o estudo do repertório, para contornar dificuldades no controlo dos dedos na execução de passagens específicas, o aluno pode praticá-las isoladamente em andamento lento, com ligaduras e variações rítmicas:



Figura 59 - Exemplo de variações rítmicas

Se a dificuldade estiver relacionada com o controlo e destreza da língua, sugere-se que o trecho em questão seja praticado com duplicação, triplicação e quadruplicação das notas:

Base

Duplicação

Triplicação

Quadruplicação

Figura 60 - Exemplo de duplicação, triplicação e quadruplicação do ritmo.

Estas e outras possibilidades podem ser exploradas durante o estudo. O objetivo é praticar o mesmo elemento de diversas maneiras a fim de assimilar e tornar a execução fácil. Se a dificuldade do aluno estiver relacionada com execução de passagens difíceis, outra forma de estudo consiste em acrescentar as notas progressivamente e repetir cada grupo de notas:

Figura 61 - Exemplo de exercitação de passagens difíceis

Espera-se que este Guião auxilie no desenvolvimento técnico do aluno na execução do repertório antigo e contemporâneo. O ideal é que cada exercício seja praticado diariamente antes do estudo do repertório. O aluno deve aprimorá-los de acordo com as dificuldades encontradas na execução do repertório antigo ou contemporâneo. O objetivo de extrair elementos do repertório atual do aluno é superar as lacunas técnicas com uma exercitação contextualizada. Em outras palavras, trata-se de atribuir um sentido prático ao estudo técnico. Espera-se que o aluno entenda a razão de cada exercício e a importância em praticá-lo.

4- Conclusão

Este trabalho demonstra a importância do estudo do repertório contemporâneo da flauta de bisel no desenvolvimento técnico do aluno. Trata-se de um incentivo para o professor trabalhar peças de períodos distintos com um foco condutor: a técnica instrumental.

Por meio da análise dos métodos do século XX foi possível destacar uma insuficiência na abordagem das técnicas contemporâneas. Dessa forma, a investigação chama atenção para a necessidade de criar materiais sobre as técnicas contemporâneas e procura contribuir nesse sentido com a elaboração do Guião de Estudo.

Tal Guião, como o próprio nome indica, não é um material inflexível ou fixamente definido. Trata-se de um meio para direcionar o estudo. A ordem dos exercícios pode ser alterada, novos exercícios podem ser acrescentados e o aluno pode escolher aqueles que mais se adequam às suas necessidades.

O trabalho desenvolvido durante a PES, tal como as análises realizadas, proporcionou amplos conhecimentos sobre a técnica da flauta de bisel e sobre os materiais metodológicos existentes. Este conhecimento modificou a prática pedagógica do investigador de modo a aumentar e variar as suas ferramentas de ensino.

A investigação apresentou uma nova abordagem da técnica da flauta de bisel. Normalmente, os trabalhos existentes tratam da técnica tradicional ou da técnica contemporânea. Neste trabalho procurou-se conciliar o estudo de ambas. Demonstrou-se que é possível trabalhar uma em função do desenvolvimento da outra. Acredita-se que esta investigação possa contribuir para uma reflexão mais aprofundada e para melhores práticas na área da formação musical, especificamente do ensino e aprendizagem da flauta de bisel, proporcionando material de estudo e pesquisa para alunos e professores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tratados

BULLARD, Beth, (1931), *Música getuscht a treatise on musical instrument (1511) by Sebastian Virdung*, in *Cambridge Musical Texts and Monographs*, New York: Cambridge University Press.

GANASSI, Silvestro, (1959). *Opera Intitulata Fontegara*. Veneza, 1535. A treatise on the Art of Playing the Recorder and of Free Ornamentation. Hildemarie Peter (Ed). Tradução Dorothy Swainson. Berlin: Robert Lineau.

HOTTETERRE-Le-ROMAIN, Jacques, (1710). *Traité de la Flute a Bec*. In *Principes de la Flute Traversiere ou Flute d'Allemagne. De la Flute a Bec, ou flute douce, et du Haut-Bois*. Amsterdam: Estienne Roger.

Métodos

BOEKE, Kees, (1978). *Thee exercises for alto recorder*. Japan: Zen-On Musi Company.

BOEKE, Kees, (1986). *The Complete Articulator, for treble recorder and other wind instruments*. London: Schott & Co.

BOUSQUET, Narcisse, (1988). *36 Etudes (1851) for Treble recorder solo*. Volume I, II e III. Germany: Moeck Verlag Celle.

BRÜGGEN, Frans, (1957). *5 Etudies for fingercontrol*. Amsterdam: Broekmans & van Poppel.

COLLETTE, Joannes, OTTEN, Kees, (1958). *Techniek voor altblokfluit*. Amsterdam: Broekmans & van Poppel.

GIESBERT, Franz J., (1957). *Method for the treble recorder with duets for student and teacher*. Germany: Schott.

HAUWER, Walter van, (1992). *The modern recorder player*, volume 3. London: Schott & Co. Ltd.

LINDE, Hans-Martin, (1956). *Modern Exercises for Treble Recorder*. Germany: Schott.

LINDE, Hans-Martin, (1985). *The Virtuoso Recorder, Solo Pieces for Treble Recorder*. Mainz: Schott.

MONKEMEYER, Helmut, (1966). *Método para tocar la flauta dulce soprano (o la flauta dulce tenor)*. Germany: Moeck Verlag.

MÜLLER-BUSCH, Franz, (1993), *Eight one-page pieces, for two descant recorders*. Germany: Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk.

STAEPS, Hans Ulrich, (1957). *Das tägliche Pensum, Übungen für fortschreitende Spieler der Altblockflöte in F*. Japão: Zen-on Music.

VIDELA, Mário A., (s.d). *Método completo para flauta dulce contralto*. Volume 2. Ricordi.

WINTERFELD, Linde Höffer v., (1954). *40 Studies for Alto-Recorder adapted from the Solfeggios of Frederick the Great*. Hamburg: Musikverlag Hans.

WAECHTER, Wolfram. (1985). *Studien + Übungen, atmung, artikulation und grifftechnik für fortgeschrittene auf der altblockflöte*. Amsterdam: Otto Heinrich Noetzel Veriag.

Partituras:

LINDE, Hans-Martin, (1963). *Fantasien und Scherzi*. Mainz: Schott's.

TELEMANN, Georg Philipp, (1977). Fantasia IV, em: *Zwölfe Fantasien für Altblockflöte solo*. Paris: Alphonse Leduc & Cie.

Outros:

BARBIER, René, (2001). *A pesquisa-ação*. Série Pesquisa v. 3. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Liber Livro editora.

CARMO, H. e FERREIRA, M., (2008), *Metodologia da Investigação: Guia para Auto-aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.

CHIZZOTTI, Antonio, (1991). Coleta de dados qualitativos, em: *Pesquisa em ciências humanas e sociais*, Série 1, Escola, v.16. São Paulo: Cortez.

DESHAIES, Bruno, (1992). *Metodologia de Investigação em Ciências Humanas*. Tradução de Luísa Baptista. Lisboa: Instituto Piaget.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V., (1994), *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

FREIRE, Gonçalo, (2014). Música getuscht. Resumo p, 91-97. Música getuscht a treatise on musical instrument (1511) by Sebastian Virdung, in *Cambridge Musical Texts and Monographs*, New York: Cambridge University Press.

MARTIN, Alfredo, (2012). *Reflexões sobre o Diário de Campo*. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande. Disponível em: http://www.webartigos.com/resources/files/modules/article/article_82508_20120108030618615_5.pdf, acesso em 20 de Junho de 2014.

MATTHESON, Johan, (1739). *Vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold.

MÜLLER, Hélcio, (s.d.). *Histórico da Flauta Doce*. Disponível em: <http://www.aflauta.com.br/recorder/histdoce01.html>, acesso em 28 de Maio de 2014.

NÓBREGA, Janaina Lima, (2012), *Música Contemporânea: Aprendizagem das técnicas estendidas da flauta doce*. Monografia Licenciatura em Música – Habilitação em flauta doce, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em Música.

O'KELLY, Eve, (1990), *The Recorder Today*. 1ª ed., Australia: Cambridge University Press.

PEREIRA, M.; CALLEGARI, P., (2011), A inserção de instrumentos antigos na música contemporânea brasileira: reflexões sobre as Variações para duo de flauta e cravo de Carlos Almada. In: *Performa '11 – Encontros de Investigação em Performance*, Aveiro: Universidade de Aveiro.

QUANTZ, Joachin, (1752). *Versuch einer Aneisung die Flote*. Berlin: Johann Friedrich Voß.

RODRIGUES, William Costa, (2007). *Metodologia Cinetífica*. Paracambi: FAETEC/IST. Disponível em: <http://pesquisaeducacaoufrgs.pbworks.com/>, acesso em 20 de Junho de 2014.

STANLEY, Sadie (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <http://dl.dropboxusercontent.com>, acesso em 03 de Junho de 2014.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha, (2010). *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara, um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século*

XVI. Dissertação de Mestrado, Campinas: Instituto de Artes da Universidade Federal de Campinas, Programa de Pós-graduação em Música.

THIOLLENT, Michel, (1996). *Metodologia da pesquisa-ação*, 7ª edição. São Paulo: Cortez.

_____, (2010), *Projeto Educativo de Escola*. Lisboa: Instituto Gregoriano de Lisboa. Disponível em <<http://www.inst-gregoriano.rcts.pt/iglPEE2010.pdf>>. Acesso em 11/11/2013.