

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT
CURSO DE MÚSICA**

KLARA VIRGÍNIA ARAÚJO GUIMARÃES

**CONCERTINO EM RÉ MAIOR PARA FLAUTA E PIANO DE CÉCILE
CHAMINADE, OP. 107: UM ESTUDO ANALÍTICO A PARTIR DA
CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E INTERPRETATIVA DA ESCOLA
FRANCESADA DE FLAUTA**

Manaus – AM

2023

KLARA VIRGÍNIA ARAÚJO GUIMARÃES

**CONCERTINO EM RÉ MAIOR PARA FLAUTA E PIANO DE CÉCILE
CHAMINADE, OP. 107: UM ESTUDO ANALÍTICO A PARTIR DA
CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E INTERPRETATIVA DA ESCOLA
FRANCESA DE FLAUTA**

Monografia apresentada como trabalho de conclusão de curso da graduação em Música da Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel.
Orientador: Prof. Me. Diogo Artur Bianco Navia.

Manaus - AM

2023

TERMO DE APROVAÇÃO

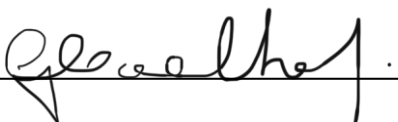
KLARA VIRGÍNIA ARAÚJO GUIMARÃES

CONCERTINO EM RÉ MAIOR PARA FLAUTA E PIANO DE CÉCILE CHAMINADE,
OP. 107: UM ESTUDO ANALÍTICO A PARTIR DA CONTEXTUALIZAÇÃO
HISTÓRICA E INTERPRETATIVA DA ESCOLA FRANCESA DE FLAUTA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel pelo curso de Música, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Me. Diogo Artur Bianco Navia
Orientador (UEA)



Prof. Dr. Gabriel Neves Coelho
Membro da banca (UEA)



Profa. Ma. Bárbara Bianca Carvalho Soares
Membro da banca (UEA)

Manaus, 16 de Março de 2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

À Deus, a Ele todo louvor, glória e honra.

Minha mãe Odelinda, pelo apoio.

Meu irmão Paulo Sérgio, pelo cuidado.

Minha irmã Karla Regina, pelo companheirismo.

Aos professores da graduação em música da ESAT, pelos ensinamentos.

Aos colegas de curso, por tornarem esses anos um pouco mais leves.

Com carinho, a meu professor de flauta e orientador de TCC, Diogo Navia, pela paciência e dedicação.

A todos que contribuíram indiretamente de alguma forma.

“Tudo posso naquele que me fortalece.” (Fp 4:13)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a partir de uma revisão bibliográfica conhecer a Escola Francesa de Flauta do ponto de vista histórico e como estilo técnico, de maneira a compreender o que seria de fato essa Escola ou Tradição Francesa e quais os nomes importantes relacionados à sua criação. Para isso demos uma atenção especial ao Conservatório de Paris que é o centro de música da França e a Paul Taffanel, considerado por alguns autores “pai” da Escola Francesa. A segunda parte do trabalho dedicamos a compositora francesa Cécile Chaminade e a seu Concertino em ré maior para flauta, peça escrita para o Conservatório de Paris a pedido de Taffanel; buscamos relacionar como os aspectos técnicos da escola se associariam ao concertino; apresentamos a compositora e fizemos uma análise geral do solo para flauta. Por fim comparamos a performance de três flautistas, buscando sempre encontrar semelhanças e diferenças entre eles e o que foi apresentado sobre a Escola Francesa de Flauta.

Palavras-chave: Escola Francesa de Flauta, Paul Taffanel, Cécile Chaminade, concertino, performance.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to review the bibliography and get to know the French flute school from the historical point of view and as a technical style, in order to understand what in fact this French school or tradition would be and which are the important names related to its creation. To do so, we paid special attention to the Paris Conservatory, which is the center of music in France, and to Paul Taffanel, considered by some authors as the "father" of the French school. The second part of the paper is dedicated to the French composer Cécile Chaminade and her Concertino in D major for flute, a piece written for the Paris Conservatory at the request of Taffanel; we tried to relate how the technical aspects of the school would be associated with the concertino; we presented the composer and made a general analysis of the solo for flute. Finally, we compared the performance of three flutists, always trying to find similarities or differences between them and the French school.

Keywords: French flute school, Paul Taffanel, Cécile Chaminade, concertino, performance.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Frase inicial do solo de flauta no comp. 3	40
Figura 2- Repetição em lá maior do tema inicial a partir do comp. 11 (A)	41
Figura 3 - Repetição em si bemol maior do tema inicial a partir do comp. 19 (B)	41
Figura 4- Encerramento da primeira seção a partir do comp. 25	42
Figura 5- Início da segunda seção no comp. 33 (C)	42
Figura 6- Novos elementos: síncope, trinados, apojatura, combinações de figuras rítmicas e articulações (comp. 41- 51)	43
Figura 7- Retomada das dinâmicas e grandes contornos melódicos a partir do compasso 57 (3 de "E")	44
Figura 8- Encerramento da primeira parte e abertura da segunda (comp. 68-74)	44
Figura 9- Passagens cromáticas, arpejos e staccatos	45
Figura 10- Arpejos alterados da região grave à aguda, escala cromática rápida passando por duas oitavas	45
Figura 11- Cadência do concertino	45
Figura 12- Última seção, recapitulação da ideia principal	46
Figura 13- Compassos finais, Presto	46

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1- Principais tonalidades durante o concertino e suas possíveis relações segundo os teóricos sobre a teoria dos afetos.	39
Quadro 2-Resumo da análise do solo de flauta	47
Quadro 3-Esquema comparativo das principais semelhanças e diferenças entre os três flautistas	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A ESCOLA FRANCESA DE FLAUTA	13
1.1 Surge uma “tradição” ou “escola”	13
1.2 O papel do Conservatório Nacional de Paris	19
1.3 A figura de Paul Taffanel como “pai” da Escola Francesa de Flauta	23
2 CÉCILE CHAMINADE E O CONCERTINO	29
2.1 Chaminade, uma “compositora que é mulher”	29
2.2 O concertino	36
2.3 Análise do solo de flauta	40
3 COMPARAÇÃO DE TRÊS PERFORMANCES DO CONCERTINO	49
3.1 Emmanuel Pahud	49
3.2 James Galway	50
3.3. Jasmine Choi	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	55

INTRODUÇÃO

Sabe-se que a flauta transversal é um dos instrumentos mais antigos da história, algumas datadas por volta de 35 a 40 mil anos atrás. As primeiras flautas encontradas eram feitas de ossos de animais com orifícios usados para soar algumas notas. Para ser o que é hoje, a flauta transversal ao longo de sua história passou por várias transformações, tanto em sua forma quanto em sua prática, relacionando isso às técnicas usadas e o repertório executado. Para a evolução da flauta, em um contexto mundial, temos a prática desse instrumento em diversos países, cada um com seus estilos e culturas. Assim, no desenvolvimento da forma ou modelo de como se tocar o instrumento, estão ligados diversos nomes para a criação de uma técnica própria da flauta transversal, nomes ligados à sua própria origem, surgindo assim o que chamamos de tradições ou escolas de flauta (ARAÚJO, 2018). A nível global, entre todas as escolas de flauta, a que se destaca é a francesa, a qual será foco deste trabalho.

Durante minha graduação pude ter contato com diversas obras para flauta transversal de diferentes períodos e compositores, mas foi já em meu penúltimo semestre quando toquei o Concertino em ré maior para flauta e piano/orquestra da compositora francesa Cécile Chaminade, que pude observar em mim mesma uma tendência para as peças francesas para flauta, além de ter obtido um retorno positivo dos colegas flautistas que não conheciam a obra, o que me deixou entusiasmada em apresentá-la novamente. Na mesma época estava pesquisando sobre ela para a realização de um trabalho em outra disciplina, e as informações que encontrei me deixaram ainda mais interessada. Ao que tudo indica, este concertino foi escrito por Chaminade por encomenda do Conservatório de Paris como peça para o concurso de 1902, onde o célebre flautista e professor Paul Taffanel, a quem a obra foi dedicada, ensinou. Sobre ele, sabe-se que foi uma figura importantíssima para a história da flauta e também considerado por muitos como o pai da escola francesa.

O apreço pelo concertino e a relação dessa obra com o Conservatório de Paris, combinado ao papel de Paul Taffanel, foram o pontapé inicial para este trabalho ter como seu principal objetivo conhecer de maneira mais aprofundada a Escola Francesa de Flauta.

Este trabalho tem por objetivo conhecer a Escola Francesa de Flauta, os principais nomes na sua história e seus aspectos técnicos interpretativos, buscando relacionar com o Concertino em ré maior para flauta e piano da compositora francesa Cécile Chaminade. Para alcançar os objetivos propostos, esta pesquisa é apresentada em três capítulos, mas está dividida em duas partes. Na primeira buscamos compreender o que seria essa tradição a partir do ponto de vista dos autores, incluindo como a evolução da própria flauta transversal fez parte disso, assim como o papel do Conservatório de Paris e atuação do Paul Taffanel como “pai” dessa escola. Será visto que dependendo do ângulo analisado, nem todos os autores concordam que esse título realmente lhe pertence. O primeiro capítulo intitulado “A Escola Francesa de Flauta”, foi subdividido em três pontos. No primeiro com embasamento bibliográfico discutimos o que seria essa tradição e como ela surgiu; como dito pelos autores, o surgimento do sistema Bohem foi um marco para a escola francesa se consolidar, então trazemos resumidamente a evolução da flauta até a criação da flauta de prata; e apresentamos a Escola Francesa vista de um ângulo como estilo interpretativo, o que vai ser guia para a apresentação do concertino de Chaminade. No segundo falaremos do Conservatório nacional de Paris, centro da música na França e na história da Escola Francesa e seu papel em tudo isso. Já no terceiro subponto apresentamos Paul Taffanel, resumindo a vida dele como músico, com foco na sua atuação para a disseminação e solidificação da escola francesa, a receber o título de “pai” da mesma.

Na segunda parte teremos os segundo e terceiro capítulos. Nos voltamos para a compositora francesa Cécile Chaminade e seu Concertino para flauta, peça que foi encomendada para o concurso de flauta do Conservatório em 1902. No segundo capítulo é apresentado a compositora e sua obra. Dividimos esse capítulo em três subpontos, o primeiro dedicado à Cécile Chaminade e sua vida, como foi seu desenvolvimento na música, procuramos compreender como esta compositora foi tão famosa em vida, mas infelizmente, esquecida atualmente. O segundo subponto trata diretamente do Concertino em ré maior para flauta; buscamos fazer uma breve introdução sobre ele, como foi escrito, uma breve contextualização e início ao tipo de análise. No terceiro é a análise de fato; nos delimitamos ao solo buscando entender o que a compositora propõe musicalmente e a relação do que está no papel com a prática do mesmo, tentamos identificar o solo de acordo com o padrão das peças de concurso do Conservatório, apontando as principais ideias e

desafios. A abordagem do terceiro e último capítulo é a utilização de material audiovisual para a observação e comparação de três performances desta obra. Aqui, procura-se observar quais as semelhanças e diferenças entre eles e a escola francesa.

Este trabalho foi elaborado a partir de uma revisão bibliográfica, embasando-se em dissertações que abordam ou possuem relação com os pontos desta pesquisa. O principal referencial teórico utilizado é a dissertação intitulada: Tradição e inovação na Escola Francesa de Flauta: uma visão historiográfica, de autoria de Welder Rodrigues Arantes de Araújo, no programa de pós-graduação em música da Universidade de Brasília. A pesquisa também se apoia na dissertação de mestrado em música de Dorothy Glick pela Universidade do Kansas, intitulada: Paul Taffanel e a construção da Escola Francesa de Flauta, entre outros autores. Principalmente nas partes biográficas, o material encontrado em nossa bibliografia coincide entre os autores; nos permitindo um firmamento das informações históricas dadas principalmente sobre Taffanel e Chaminade.

1 A ESCOLA FRANCESA DE FLAUTA

1.1 Surge uma “tradição” ou “escola”.

Tradição está presente diariamente em nossa vida nos mais diversos âmbitos, como uma herança histórica vinda de um passado “bom” sendo transmitida de geração para geração. As tradições estão por toda parte, desde o modo de se vestir aos rituais religiosos. Em meio às manifestações tradicionais, está presente a música, dependendo do contexto que está inserida, com funções diferentes. Por este conceito, podemos considerar a prática musical também como uma tradição, visto que um professor ensina seu aluno, em alguns ou quase todos os aspectos, como seu professor lhe ensinou. O comum na prática musical, o que acaba se tornando um modelo ao longo do tempo, é o que chamamos de tradição. Trata-se de “algum modelo bem específico, sua repetição em modelos criados no passado e sua manutenção ao longo dos anos” (ARAÚJO, 2018).

Como uma escola, o autor trata da passagem do conhecimento de professor para aluno como uma “árvore genealógica”. Visualizando a escola e tradição como modelos que foram criados e com o tempo moldados, alterados ou adaptados, assim, temos pessoas importantes que foram “mestres criadores” de tradições que foram adquiridas em algum momento.

Característico das escolas de instrumento é o seu caráter nacionalista, ou seja, a associação da escola com o seu país de origem, como por exemplo a escola tratada nesta pesquisa, Escola Francesa de Flauta. Para esta, sua característica nacionalista vai além do nome, onde a tradição se dá até mesmo na língua falada, pois a partir de determinados fonemas do francês, seria produzida naturalmente uma melhor articulação na flauta, como exemplo o que conhecemos hoje como uma opção de articulação a sílaba “te” ou “tu”.

Ao que chamamos de Escola Francesa de Flauta, o autor apresenta historicamente o desenvolvimento do instrumento, pois ele traz ligação entre o surgimento e disseminação do sistema Bohem com o Conservatório de Música de Paris, onde a tradição teria tomado corpo e se espalhado, tendo sido o principal elemento da escola francesa. Sendo assim, acreditamos que para se falar sobre determinada escola de instrumento, é necessário e até indispensável entender primeiramente sobre o instrumento em si, neste caso a flauta.

A flauta é um dos instrumentos mais antigos da história. Ela é um *aerofone* pertencente à família das madeiras e é de embocadura livre (circulação de ar através de uma abertura).

É frequentemente afirmado que a flauta é o mais antigo de todos os instrumentos musicais: em certo sentido isso é verdade; em outro, não exatamente. Parece que todo tipo de tubo do mundo era a primeira forma de instrumento musical (o tambor primitivo dificilmente pode ser assim denominado), e precedeu a invenção de qualquer tipo de instrumento de cordas; mas o que chamam de flauta - isto é, um tubo preso aos lábios e soprado através de um orifício no lado superior - é provavelmente uma origem comparativamente moderna (ARÁÚJO, 2018. p. 27 apud Fitzgibbon 1914, 1).

Ela passou por pouca mudança até a Idade Média, onde os materiais continuavam sendo madeira e ossos. Já na renascença haviam vários instrumentos chamados de flauta, nesse momento foi quando houve a separação em flauta doce (tocados verticalmente) e flauta transversa (tocados horizontalmente). Já no barroco, a flauta transversal teria sido mais adotada que a doce, devido às mudanças estéticas da época, incluindo sua maior tessitura e facilidade na execução de dinâmicas. Foi nesse contexto que o instrumento passou realmente por uma relevante mudança, a primeira chave que produziria o ré#. Teria sido essa flauta adotada pelo primeiro professor do Conservatório de Paris, Devienne, que inclusive escreveu um método para a flauta de uma chave. Apesar da popularidade da flauta barroca, ela apresentava limitações aos flautistas para executarem algumas tonalidades; o autor também aponta o escurecimento que as notas receberam devido ao dedilhado difícil e apresentava sérios problemas de afinação, o que de certa maneira irritava os compositores, pois tinham que ter “cuidado” ao escrever repertório para flauta (ARAÚJO, 2018). Essa dificuldade fez que o instrumento recebesse críticas; no mais, o autor menciona o comentário de Luigi Cherubini que afirmou a seguinte frase “a pior coisa do que uma flauta, são duas”. Por volta dos anos de 1770, as próximas chaves teriam sido adicionadas à flauta: fá, sol# e sib, sendo o criador desse sistema desconhecido. Até chegar ao sistema de oito chaves, várias teriam sido acrescentadas, a flauta tinha tanto orifícios fechados com os dedos, quanto chaves. Apesar desses experimentos, muitas dessas mudanças permaneceram por um tempo limitado.

Foi no século XIX quando os primeiros estudos em acústica aplicada à construção de instrumentos musicais surgiram que a flauta viria a passar por uma grande mudança. Isso se deu a Theobald Boehm (1794-1881), que além de flautista, também construía flautas.

A maior crítica de Boehm em relação a essas flautas era em relação à sua acústica. A escassa ciência sobre acústica na época fazia com que os fabricantes perfurassem o tubo de acordo com a anatomia dos dedos, ao invés de obedecer às distâncias de acordo com a acústica do tubo. Outro problema é que os furos eram muito pequenos para serem cobertos pelos dedos dos flautistas, o que acarretava num som pequeno. Apesar das chaves adicionais para se obter os tons cromáticos no instrumento, os orifícios se mantinham em sua posição original, ao invés de se ajustarem ao tubo. (ARAÚJO, 2018. p. 35)

Com isso, a primeira modificação do instrumento veio em 1832, quando Boehm desenvolveu um sistema de chaves para a flauta, uma chave para semitons e duas chaves para tons, além de posicionar os orifícios mais adequadamente ao corpo do instrumento. Já no ano seguinte introduziu novas chaves que possibilitaram orifícios mais largos de serem fechados. Foi após 11 anos desde seu primeiro experimento do novo sistema, em 1843, que Boehm autorizou que Clair Godfroy, em Paris e Rudall & Rose, em Londres fabricassem instrumentos utilizando seu sistema. Apesar disso, ele não parou por aí; mudando o formato das flautas de cônicas para cilíndricas, ele corrigiu diferenças de diâmetro no tubo, dando um formato parabólico, o que resultou num volume de som muito maior para o instrumento. Alguns anos depois veio então a produção de flautas com o que veio a ser chamado de Sistema Bohem. O autor descreve:

Um corpo de prata cilíndrico, com o bocal começando em 17 mm crescendo para 19 mm num formato “parabólico”, um sistema de 16 chaves que fechava orifícios bem mais largos que os dedos poderiam tampar o que proporcionava um enorme ganho em volume de som, além de um significativo ganho na agilidade e afinação. Os diâmetros dos orifícios também foram calculados para se adequar ao novo formato e tamanho do tubo, além da distância destes ser calculada para ter uma distância entre eles acusticamente mais correta. (ARAÚJO, 2018. p. 37).

Para a divulgação e fama dessa nova flauta, uma figura teve grande envolvimento, deu-se pela influência do primeiro flautista da Ópera de Paris, Louis

Dorus, que já era um dos mais importantes flautistas na França; ele realizou uma série de concertos, todos com a nova flauta cilíndrica, devido a isso, em pouco tempo o modelo foi tido como referência entre os flautistas franceses.

De acordo com ARAÚJO (2018), a nova flauta, a sua fabricação por uma família francesa (Louis Lot) e Dorus tê-la adotado, foram os “fatores determinantes para a construção da chamada moderna Escola Francesa de Flauta”. Após isso, a flauta continuou passando por modificações, incluindo do próprio Lot, que era fabricante, a sua popularidade só aumentou, até quem em 1860 vários flautistas franceses importantes adquiriram o modelo cilíndrico feito de metal, incluindo Taffanel, que veio a ter grande participação na disseminação da tradição francesa. Além disso, ele reforça o papel de Dorus, que tentou em 1839 que a nova flauta fosse o instrumento principal do conservatório, mas sem sucesso, vindo a ser adotada somente em 1860. Os flautistas formados pelo Conservatório teriam um instrumento com projeção mais fácil, um som mais claro, e principalmente sem a dificuldade que as flautas antigas tinham para afinação.

O tom puro e prateado da moderna escola francesa implica o uso da flauta de prata e, de fato, a flauta de prata tornou-se popular na França antes de qualquer outro lugar. O tom produzido pela flauta de prata é leve e límpido e uma voz superior apropriada para o francês de textura leve como de sopros. Responde bem ao ataque leve e frontal e ao pianíssimo, particularmente no registro superior e intervalos maiores. A flauta de prata permite uma embocadura mais solta do que a madeira, que permite ao instrumentista fazer as nuances de timbre e altura que são as marcas do estilo francês. (DAHMER, 2017. p. 7 apud TOFF, 1985. p. 101, tradução nossa)

Assim, partindo do pressuposto do autor onde tradição são modelos criados e adequados que passam de professor para aluno, concordamos que a tradição ou Escola Francesa de Flauta realmente, pode-se dizer, teve um pontapé com o surgimento do sistema Bohem. Outros autores, até mais antigos, apoiam a criação do novo sistema como o “princípio” dessa escola; como JACOBUS (1990) que atribui as mudanças na literatura dos flautistas aos efeitos do desenvolvimento do novo sistema. Além disso, para a autora o termo “Escola Francesa de Flauta” seria tanto como o estilo de tocar quanto o corpo de música associado a certos românticos flautistas franceses em um centro de estudos, o Conservatório de Paris. Para a tradição francesa, a autora afirma ter três rupturas ao longo da história:

Três rupturas distintas na história da escola podem ser identificadas, cada uma com diferentes características de estilo. O período desde a criação do Conservatório de Paris em 1795 até o início da cátedra de Taffanel pode ser identificada como uma escola, ativamente envolvida no retrato do virtuoso romântico. Na segunda escola iniciada em 1893, Taffanel forneceu uma ruptura definitiva com a tradição, revivendo as Sonatas de Bach e encomendando novas obras de compositores contemporâneos em um esforço consciente para “elevar” a qualidade da música disponível para a flauta. A morte de Marcel Moyse em 1984 marca o início da terceira escola, pois é considerado por muitos como um dos últimos descendentes diretos da Escola Francesa de Flauta pertencente à Taffanel. (JACOBUS, 1990. p. 1, tradução nossa)

Segundo a autora, a escola francesa não era imune às influências sociais da época; ela afirma ainda que essa escola é inegavelmente filha do Período Romântico, sendo ao mesmo tempo expressiva e melódica pomposa e virtuosa, rica e expansiva.

GLICK (2014) concorda com os autores sobre a influência do sistema Bohem, e acrescenta o papel que o Conservatório de Paris teve. Segundo a autora, “As raízes da Escola de Flauta Francesa estão profundamente enraizadas na história do Conservatório e nos desenvolvimentos tecnológicos feitos para a flauta no século XIX.”.

Observando o ponto de vista desses autores, podemos notar que o que viria a ser a tradição ou Escola Francesa de Flauta depende muito de que maneira estamos olhando. Conforme SANTOS (2021), no contexto da época, a escola francesa pode ser observada sob três ângulos diferentes que a incluem como um estilo interpretativo, referente às técnicas usadas ao tocar o instrumento, um método de estudo incluindo as pedagogias criadas pelos mestres do conservatório, e a terceira ela menciona como uma “noção abstrata de fazer música inspirada no movimento da arte impressionista”.

(...) dando sempre ênfase à luz e à cor, características que são tão usuais neste movimento francês na vertente da pintura entre os anos 1870 e 1880 e que, mais tarde, foram adotados pela música; manifestando-se pela exploração do colorido sonoro através do uso dos timbres e da harmonia. A música impressionista pretendia aludir, mais do que mostrar, evitando dessa maneira contornos e linhas definidas. O mesmo se passou a aplicar à interpretação e pedagogia da Escola Francesa de Flauta. (SANTOS, 2021. p. 3).

É comum quando se fala em determinada escola de instrumento, pensar do ponto de vista técnico e interpretativo. Som mais intenso ou mais suave? Pouco ou muito vibrato? Isso se encaixa no que SANTOS (2021) apresenta em seu trabalho; a Escola Francesa de Flauta vista a partir de um ângulo como estilo interpretativo.

PICCINI (2013) diz que o estilo de tocar da Escola Francesa de Flauta apresenta um foco na produção de tons puros, articulação e proficiência técnica, além de características intangíveis e evasivas de tocar, que de acordo com a autora, talvez tenham sido moldadas pelo próprio conservatório, pois havia algo na formação dos alunos estritamente acadêmico que corria suas produções e suas performances de forma tão inconfundível que apenas ao se escutar poderia se afirmar sem possibilidade de erro que aquele era o estilo francês de se tocar.

Como o modelo interpretativo a se seguir, a escola refere-se ao uso do vibrato, abordagem emocional da linha musical, técnica e qualidade do tom e timbre. Os franceses foram os líderes mundiais na utilização de um instrumento feito de metal, e o metal contribuiu para um tom mais *doce* e *crystalino*. A escola se diferencia das outras nisso, como por exemplo, muitas composições francesas têm seções rápidas e divertidas que são leves, e o tom de flauta do século XIX incorpora essa noção; enquanto compositores e intérpretes de outros países, como a Alemanha, preferiam um som forte e constante, os franceses preferiam um som mais leve que fosse muito mais fácil de criar em um instrumento de metal. GLICK (2014).

De acordo com PICCINI (2013) em relação ao estilo de articulação francês teria sido fortemente influenciado e inevitavelmente modelado a partir dos elementos e fonemas da própria língua francesa; como o posicionamento da língua para frente e enunciação clara. O estilo francês se definiu pelo tom puro, nuances de timbre e cor, e homogeneidade tonal em todos os registros. Características que a diferenciava de outras escolas de flauta, por exemplo, em contraste, o estilo americano de tocar flauta apresentava um som rico e robusto e um tom mais pesado e mais escuro. Na Inglaterra, a característica para se tocar flauta seria dada por um tom extremamente poderoso e denso. Cada estilo nacional de tocar flauta foi influenciada pela flexão e enunciação dos sotaques e o efeito da língua nativa sobre posicionamento da língua, formato da boca e embocadura e pressão contra os lábios. Hoje, enquanto estilos de tocar flauta são mais consistentes em todo o mundo, estilos individuais ainda são proeminentes e exibem características de tradições nacionais passadas.

A Escola Francesa de Flauta vista do ângulo de um modelo técnico e interpretativo de se tocar, teria começado com Paul Taffanel (que será abordado em 1.3) quando ganhou o concurso de flauta do Conservatório quando aluno. Ele foi um dos adeptos a nova flauta de prata e aluno de Dorus. Sua forma de tocar passou a ser referência entre os flautistas, e esse seria um dos motivos para muitos autores o intitulem como o pai da escola francesa.

Embora os flautistas dos dias atuais sejam geralmente bem versados em uma infinidade de métodos e técnicas, até como o que chamamos de “técnicas expandidas”, existem algumas técnicas e ideais da escola francesa que a maioria dos flautistas utilizam ao tocarem, como a busca de um som mais claro e prateado, característico da tradição francesa, além da ênfase no tom e atenção emocional ao fraseado, esforçando-se para permitir que o tom ajude na criação, modelagem e execução da melodia de uma frase. (GLICK, 2014).

1.2 O papel do Conservatório Nacional de Paris

A Escola Francesa de Flauta, além dos desenvolvimentos tecnológicos feitos no instrumento no século XIX, está enraizada na história do Conservatório de Paris, isso porque ela se originou em torno de intérpretes, pedagogos e compositores associados ao conservatório. A institucionalização dos métodos que se esperava que os professores produzissem, foi um marco para o papel do Conservatório quando a tradição francesa começou a se consolidar.

O Conservatório Superior Nacional de Música de Paris (CNSM) foi fundado em 3 de agosto de 1795, vindo a substituir duas instituições anteriores a ele, a *École Royale de chant et de déclamation*, fundada em 3 de janeiro de 1783 e a *École de musique municipale*, fundada em 1792. Ele é uma das principais instituições musicais do mundo e tem dominado e influenciado a música francesa desde sua criação.

Segundo GLICK (2014) o nascimento do Conservatório pode ser parcialmente creditado a um capitão da guarda nacional, Bernard Sarrette (1765-1858). Como capitão ele teria formado uma banda militar da antiga *Gardes Françaises* para se apresentar em vários festivais cívicos e, em 1790, conseguiu o financiamento pelo governo de Paris. Durante a Revolução Francesa (1789-1799), a música foi usada como um meio para influenciar a opinião pública. Quando a Revolução Francesa

transferiu o poder da Igreja para o Estado, o governo tentou substituir a música da igreja por canções de liberdade e patriotismo. Nas festas e desfiles cívicos, a população era obrigada a cantar canções patrióticas, muitas das quais foram escritas por compositores incentivados pelo estado para escrevê-los. Conforme a autora, Sarrette teria notado a falta de músicos treinados para participarem de apresentações públicas em Paris, sem contar com os próprios músicos da banda, ele então sugeriu que a Banda da Guarda Nacional se transformasse em uma Escola de Música Militar que forneceria músicos para todo o exército da linha de batalha, a ideia foi aprovada pelo governo e a escola foi criada em junho de 1792, cujo nome se deu *Sarrette's École gratuite de a musique de la garde nationale parisienne*.

À medida que a Revolução Francesa remodelava o governo durante a década de 1790, o significado de música na vida pública e uma necessidade crescente de músicos profissionais levaram ao estabelecimento do Conservatório Nacional Superior de Música. Em novembro de 1793, Sarrette trouxe toda a sua conjunta militar à Convenção Nacional para executar vários hinos patrióticos. Impressionado após a apresentação, os delegados aprovaram uma moção que estabeleceu o Instituto Nacional de Música, que substituiu a escola de Sarrette.

Quando um decreto em 1793 criou o *Comité d'instruction publique*, (Comitê de Instrução Pública) para reordenar a educação na França, todas as academias nacionais consolidaram-se no Instituto Nacional de Ciências e Artes, o Instituto Nacional de Música foi renomeado e reestruturado. Este último se fundiu com a formação da *École royale de chant* (escola real de canto), em 3 de agosto de 1795 para se tornar o Conservatório Nacional Superior de Música.

O primeiro professor de flauta foi François Devienne, que ainda utilizava a flauta cônica de uma chave e escreveu um método para ela. Ele já apresentava uma abertura para outros tipos de flauta desde o início do conservatório, tanto que ele mesmo já recomendava a seus alunos que adquirissem as novas flautas, com 4, 6 ou 8 chaves, mas não apoiava a utilização de técnicas mais modernas, como os golpes de língua duplo ou triplo, o que possibilitava, por exemplo, o *staccato* em andamentos mais rápidos (ARAÚJO, 2018). Seria Devienne o primeiro da árvore genealógica que autor trata sobre as tradições, atuando no Conservatório de 1795 a 1803. Após Devienne outros flautistas lecionaram, como Louis Tulou de 1829 a

1859. Foi seu sucessor que teria uma participação fundamental para a Escola Francesa de Flauta.

Louis Dorus assumiu a cadeira de professor do Conservatório em 1860; sua formação deu-se primeiramente com seu pai e depois no próprio Conservatório como aluno de Joseph Guillou (professor de 1819 a 1829), este por sua vez foi o primeiro aluno a voltar como professor, Guillou teria sido aluno de Devienne, onde começou a “árvore genealógica” citada por pelo autor. Dorus já teria tentado em 1839 que a nova flauta fosse adotada como instrumento do conservatório, mas sem sucesso. Foi em 1860, quando assumiu como professor que Dorus foi o primeiro a estabelecer o novo modelo da flauta de prata do sistema de Bohem de 1847 como instrumento obrigatório para o ingresso no curso do conservatório. Quando Dorus se tornou professor, ele deu uma nova vida ao estudo da flauta com um estilo diferente. Abordagem do repertório para os exames do concurso e uma abordagem tecnologicamente avançada instrumento.

Como já dito em 1.1, foi nesse mesmo ano que vários flautistas importantes passaram a adquirir a nova flauta. Ao lado da padronização do ensino de flauta e a flauta tocada no conservatório, instrumento usado pela maioria dos proeminentes parisienses músicos mudaram do instrumento de madeira do século XVIII para a prata moderna, instrumento que conhecemos hoje. O principal centro educacional de música da França passou a utilizar oficialmente o novo instrumento, é de se deduzir que isso teria uma grande influência em todo o país, cada vez mais flautistas trocando a antiga flauta cônica pela nova flauta cilíndrica. Conforme ARAÚJO (2018):

A influência de Louis Dorus, como flautista de importantes orquestras na França e posteriormente como professor do conservatório, acabou por criar um modelo a ser seguido pelos estudantes de flauta e até mesmo pelos já profissionais que ainda tocavam na flauta de madeira, que acabaram aderindo ao novo instrumento e às novas possibilidades que este proporcionava. Sem a figura de Dorus provavelmente a adoção da nova flauta seria postergada ou até mesmo renegada, o que provavelmente teria mudado de forma radical a história da Escola Francesa de Flauta. (ARAÚJO, 2018. p. 53)

Com a adoção do instrumento cilíndrico de metal, Dorus tornou-se o primeiro professor a ensinar a flauta Boehm no Conservatório, e em seu curto mandato de

oito anos, ele garantiu inquestionavelmente sua permanência como o instrumento de escolha entre os flautistas franceses. Devido a atuação de Dorus, há autores que afirmam que na verdade ele, não Taffanel, seria o pai da Escola Francesa de Flauta. Ele atuou como professor até 1868; vinte e quatro anos após isso, Taffanel ocuparia a cadeira de professor a partir de 1894 até 1908.

O desenvolvimento da flauta e sua voz solista emergente desempenharam um papel no crescimento de novo repertório para o instrumento. Por causa da ansiosa adoção dos franceses pelas inovações e a introdução da flauta Boehm no Conservatório de Paris, os professores foram capazes de exigir mais dos alunos, elevando assim os padrões de tocar flauta, e encomendar trabalhos desafiadores (PICCINI, 2013).

O Conservatório desde sua fundação realiza um concurso anual para os alunos, como uma formatura. Desde o século XIX até atualmente, o repertório dos concursos passou por várias modificações. Os concursos para instrumentistas solistas têm sido usados para testar o domínio de cada aluno de seu instrumento; essas composições os desafiam a alcançar o tom puro, a articulação limpa e técnica impecável, tudo no âmbito de uma interpretação musical. Além disso, de acordo com ARAÚJO (2018), os concursos também tiveram uma forte influência para a construção da escola francesa; Dorus que era uma figura também muito influente teria mudado depois de trinta e um anos o repertório dos concursos, mais tarde incentivada e desenvolvida por Taffanel, encorajando a composição de peças específicas para a flauta, o que acabou resultando em um novo padrão para as composições dos concursos, primeiramente uma parte lírica, em seguida de uma parte que exigisse um domínio técnico maior, com o intuito de melhor avaliar os alunos. Além disso, Dorus também criou a tradição das peças escritas especificamente para o Conservatório seriam dedicadas aos professores.

O repertório dos concursos de 1824 até o final do século XX têm apresentado uma amplitude de estilos e desafios únicos, são predominantemente escritos por homens. A primeira mulher contratada para escrever uma peça para o concurso do Conservatório foi Cécile Chaminade em 1902, a pedido do próprio Taffanel, que era o professor, além disso, a próxima mulher a escrever uma peça para o concurso só apareceria cerca de cinquenta anos depois.

O Conservatório centralizou a educação musical francesa e afirmou a supremacia da Paris como o centro musical do país. Os mais renomados artistas da

França estavam na faculdade do Conservatório, e esses indivíduos articularam suas ideias musicais pessoais e filosofias musicais através de suas performances, composições, e escrevendo livros e manuais de métodos; esses livros de métodos dispensavam as ideias musicais, abordagens e técnicas em toda a França e estabeleceu o corredor por onde as informações viajaram do Conservatório por toda a França. O Conservatório encorajou os membros do corpo docente a escrever um *Method du Conservatoire* (método do conservatório) oficial que serviria como um tratado para instrução técnica e interpretativa para aspirantes a profissionais.

No século XIX, o corpo docente abrangia disciplinas como voz, piano, cordas, sopros, metais, harmonia e composição e era composto pelos mais proeminentes músicos parisienses de cada geração. Em cada disciplina, os alunos recebiam instrução em um ambiente de classe em vez de aulas particulares e a aceitação em cada classe foi baseada na competição. Além disso, os alunos estudaram contraponto, harmonia e fuga, solfejo e piano. (GLICK, 2014. p. 18, tradução nossa)

Esta instituição se tornou um modelo para outros conservatórios nacionais em toda a Europa e ainda está aberto hoje, agora chamado de Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris.

1. 3 A figura de Paul Taffanel como “pai” da Escola Francesa de Flauta.

Existe uma grande probabilidade de que qualquer estudante de flauta transversal ao ser perguntado sobre os métodos que ele utiliza, responda o método de Taffanel e Gaubert. Hoje, esse método pode ser considerado um tipo de “bíblia” dos flautistas, e Taffanel como uma das principais referências. Seu papel na história da Escola Francesa de Flauta se divide em opiniões daqueles que o intitulam como o pai dessa escola e aqueles que o tem como uma figura de extrema importância e relevância, mas não apoiam que caiba a ele esse título. Para concordar ou discordar desses autores, faz-se necessário compreender essa figura dentro do contexto da criação da escola francesa, entendendo qual a sua atuação para que, sim, a maioria, o tenha como a principal figura para a popularização da tradição em questão.

Claude – Paul Taffanel nasceu em Bordeaux, na França, em 16 de setembro de 1844, o segundo de três filhos, seus pais Jules e Anne Taffanel. Demonstrando o interesse precoce pela música, aos sete anos de idade começou a ter aulas com o

próprio pai de solfejo, harmonia e três instrumentos: flauta, violino e piano; rapidamente mostrou preferência pela flauta, continuando a ter aulas somente de flauta e piano; este último com um professor chamado Joseph Schad (1812-1879), um músico alemão, que já teria atuado como professor no Conservatório de Genebra e escrito algumas obras. De acordo com BLAKEMAN (1993) é, portanto, muito provável que Taffanel tenha recebido uma boa base musical, bem como o treinamento técnico no piano, o que posteriormente seria um conhecimento indispensável para qualquer aspirante a maestro.

No ano de 1858 sua família se muda para Paris, onde Taffanel teria a oportunidade de estudar com Louis Dorus no conservatório; Dorus aceitou ensinar Taffanel a pedido de seu amigo Paul Guercy, ambos foram alunos de Guillou; inclusive a mudança da família para Paris também se deu por sugestão de Guercy. Taffanel então inicia como aluno do Conservatório em março do mesmo ano. No primeiro ano de seu ingresso, Taffanel participa do concurso de flauta e leva o primeiro lugar (segundo alguns relatos ele já estava mais adepto com a nova flauta de prata).

A primeira aparição de Taffanel em concerto que atraiu uma revisão do jornal (e a atenção de Paul Guercy) ocorreu em 22 de janeiro de 1857. Foi em uma instituição de caridade, um concerto combinado com uma loteria anual organizada pela *Societe de Saint-Vincent* em ajuda aos pobres. Já sua primeira aparição profissional foi na orquestra da *Société des jeunes artistes do Conservatoire Impérial de Musique* (Sociedade de Artistas Jovens do Conservatório Imperial de Música) em 3 de fevereiro de 1861, maestro e fundador Jules Pasdeloup (1819-1887).

Em 1864 ele foi oficialmente registrado como flautista reserva na prestigiosa Orquestra de Ópera de Paris, na seção que incluía Dorus, Altès e Ludovic Leplus (1807-1874). Com esta nomeação, Taffanel seguiu os passos de outros graduados do Conservatório que tocaram neste conjunto. Começando com o primeiro professor de flauta do Conservatório, François Devienne (que tocava fagote e flauta na Orquestra de Opéra). Taffanel se encaixava na longa fila de graduados do Conservatório, incluindo Guillou, Tulou, Dorus e Altès, que tocou flauta principal na Opéra. Nesse mesmo ano ele já substituiu Dorus que tirou licença por três meses, em 1866 foi nomeado segunda flauta e em 1871 assumiu a posição de flauta principal. Nove anos depois, em 1880, ele já estaria interessado na aposentadoria, mas continuou atuando por aproximadamente mais dez anos. Em 1890 foi nomeado

como terceiro maestro da Orquestra de Ópera, sendo o primeiro maestro nomeado de um grande conjunto parisiense que não compareceu da seção de cordas. Inicialmente, ele continuou a manter a posição de flauta principal no conjunto, além de sua nova nomeação. No ano de 1891 Taffanel se candidata a posição de primeiro maestro, sendo nomeado em 1893. (GLICK, 2014).

Apenas com alguns meses de nomeação como primeiro maestro, Taffanel começou a ter problemas de saúde, mas não deixou que isso interrompesse suas atividades nos primeiros anos. Doente, ele se ausentou por dois meses no início do ano de 1900, anunciando sua aposentadoria em 1901.

Além da sua atuação como maestro, Taffanel participava de outras atividades importantes. Em 1872, ele também participava da *Société classique*, que dava aproximadamente seis concertos anuais entre janeiro e abril e promoveu trabalhos de compositores como Beethoven e Mendelssohn. Em 26 de janeiro de 1879, *Le Ménestrel* mencionou o primeiro concerto que seria dado pela *Société de musique de chambre pour instruments à vent* (SMCIV) e identificou o propósito da organização como apresentar música instrumental de sopro. Embora não fosse uma intenção formalmente declarada, o SMCIV foi fundado uma década após a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871) e promoveu o nacionalismo francês por meio de seus membros franceses, turnês e música. Taffanel era um dos fundadores e diretor do grupo; o conjunto excursionou dentro da França e em outros países. Quando o grupo já estava em sua décima quinta temporada, em 1893, Taffanel já tinha sido nomeado maestro. Sem o conhecimento dos integrantes, eles realizaram seu último concerto em 4 de maio de 1893. Após Taffanel assumir o cargo de maestro da Orquestra de Ópera, renunciando ao SMCIV, os demais músicos decidiram se dispersar em vez de continuar sem Taffanel, que foi o diretor por quinze anos. No entanto, o grupo contribuiu muito para a popularidade da música de câmara, resultando numa vasta expansão do repertório.

Depois de trinta anos atuando como flautista e maestro, Taffanel se aposenta, assumindo a partir de 1894 a cadeira de professor de flauta do Conservatório de Paris. Antes disso ele já teria participado como jurado nos concursos de flauta por quase vinte anos. Em 1892, dois anos antes de sua posse, já fazia parte do conselho que reviu a administração e as práticas de ensino do conservatório.

Ao assumir como professor, Taffanel incentivava seus alunos a adquirirem uma flauta Lot (fornecedor da flauta de prata para o conservatório), fortalecendo o

que veio desde seu professor Dorus. Taffanel já era popular e influente antes mesmo de lecionar no conservatório; uma referência entre os flautistas.

Taffanel não só reestruturou, mas pode-se dizer que ele revolucionou a forma de ensinar, mudando o formato tradicional de masterclass passando a dar atenção individual para os alunos, que continuaram a participar dos masterclass três vezes por semana para aulas de duas horas, mas ele diferenciou o ensino personalizando cada repertório individual do aluno para que eles pudessem trabalhar em seu próprio ritmo separadamente. Taffanel selecionou uma prova específica para cada aluno e avaliou seu progresso duas vezes por ano em exame interno. Os melhores alunos foram autorizados a competir no concurso. Reestruturar a classe dessa maneira proporcionou uma educação mais personalizada para cada aluno. As mudanças de Taffanel na classe de flauta tornaram-na mais análoga à maneira dos quais os estudantes universitários de flauta são atualmente ensinados. (GLICK, 2014).

Além dessas mudanças, Taffanel variou o repertório utilizado. De acordo com a autora:

Além das mudanças que Taffanel fez dentro da masterclass, ele variou as peças selecionadas para estudo e exame. Taffanel reaproveitou o virtuosismo do início do século XIX repertório de peças de exame de concurso em estudos técnicos e líricos. Essas peças muitas vezes incluíam passagens líricas, que Taffanel empregou para ensinar os aspectos da flauta tocada que se associaram à Escola de Flauta Francesa como expressão, fraseado, musicalidade e tom. Uma vez que os alunos demonstraram domínio básico dos desafios técnicos e líricos neste repertório, ele permitiu que seus alunos avançassem para tocar o que ele sentia ser mais difícil literatura que incluiu Bach, Handel, Mozart e Saint-Saëns. (GLICK, 2014. p. 75. Tradução nossa)

Anos após sua nomeação como professor, Taffanel conseguiu que o Conservatório formalizasse esse processo de encomendar peças para o exame anual, o que estimulou os compositores a escreverem para o instrumento, como resultado, o repertório para instrumentos de sopro aumentou consideravelmente.

As diretrizes que Taffanel estabeleceu para as peças encomendadas do concurso de flauta, especificavam que elas precisavam ter passagens nas quais seriam avaliados o fraseado, expressão, controle de tom e virtuosidade dos alunos, e deveriam ter cerca de cinco a seis minutos de duração com acompanhamento de piano. Essas peças destacam os aspectos da flauta francesa, ensinados por

Taffanel e associados à Escola de Flauta Francesa. Todas essas peças consistem em uma seção de abertura lírica com uma segunda seção técnica, e algumas das peças têm seções adicionais que incluem passagens líricas adicionais.

Taffanel também escreveu, como era tradição do Conservatório que os professores o fizessem, um método de estudos para flauta, que até hoje é mundialmente conhecido e pode-se dizer que é uma espécie de bíblia para os flautistas. O método completo para flauta de Taffanel inovou o repertório utilizando obras de compositores contemporâneos sem deixar os repertórios anteriores de lado; além da utilização do vibrato na flauta (1923), fornece a prática e desenvolvimento da técnica por meio da repetição de vários exercícios envolvendo escalas. Ele criou exercícios cobrindo toda a extensão da flauta em todas as escalas e arpejos. Os padrões repetitivos de dedilhado e muitas repetições de escalas em cada tom possível, destinava-se a levar ao domínio técnico da flauta. Uma prática lenta dos cinco primeiros exercícios diariamente, para assim obter um legato uniforme e um som homogêneo. No próprio método de Taffanel vemos as características interpretativas da escola francesa, como a flauta semelhante a voz cantada.

Na primeira seção do seu método trabalha sobre tom e entonação, que para ele eram qualidades muito importantes; há várias páginas instruindo e detalhando quatro aspectos que segundo Taffanel e Gaubert (que veio a terminar o método depois da morte de Taffanel) são necessários para se ter um controle do som: sobre o tamanho dos lábios, o ideal é que tivessem um tamanho equilibrado, não muito grossos e nem muito finos; dentes uniformemente espaçados, flexibilidade na mandíbula e a parte superior côncava do queixo. A preocupação de Taffanel com o tom, a cor e um timbre da mesma maneira que ele chama atenção para a respiração. A reiteração do tom ao longo do seu método é consistente com o lugar central de timbre entre os traços identificadores da Escola Francesa de Flauta. (GLICK, 2014).

Segundo a autora, Taffanel teria uma técnica própria para auxiliar na cor do tom de seus alunos:

Uma técnica específica que Taffanel empregou para ajudar na maneira como um estudante se aproximasse do tom desejado foi de uma abordagem que ele chamava de “prática de esqueleto”. identificar as notas mais importantes dentro de uma passagem e, em seguida, incentivar o aluno a tocar apenas essas notas como o esqueleto ou moldura da passagem. Uma vez que a

frase foi apoiada pelo esqueleto, Taffanel pediu ao aluno que reintroduzisse as notas originalmente omitidas enquanto mudando a cor do tom conforme necessário. (GLICK, 2014. p. 81. tradução nossa)

Além de sua reinvenção ao modo de lecionar, ele é intitulado “pai” da escola francesa por ser um modelo de como tocar o instrumento. Taffanel já era visto como exemplo desde quando ganhou o concurso de flauta, além de toda sua carreira musical. Ao se falar sobre os aspectos técnicos na flauta da escola francesa, muito se deve a ele. Conforme GLICK (2014):

Tom e vibrato eram duas grandes facetas do ensino de Taffanel, e como flautista que veio de idade durante a transição para uma flauta de prata, seu tom e timbre foram considerados como o epítome do som ideal da flauta. Taffanel acreditava que era com “o timbre que um instrumentista transmite a música para o ouvinte.” Ele afirmou que a “pureza de linha, charme, sentimento profundo e sincera sinceridade” criou as “maiores alturas do estilo.” Embora a tecnologia de gravação estivesse disponível para capturar pelo tom de Taffanel, ele nunca fez nenhuma gravação. Muitos de seus comentários aos alunos durante os exames estavam preocupados com o tom, e ele enfatizou que a “alma” do tom era a respiração e todas as outras áreas da técnica eram subservientes ao tom. Com relação ao vibrato, Taffanel se opunha a um som mecânico ou premeditado e buscava um vibrato natural e intuitivo. (GLICK, 2014. p. 73. Tradução nossa)

Se nos atentarmos para o que autora descreveu sobre a maneira dele de tocar, conseguimos observar que sua técnica no instrumento é ainda uma das mais ensinadas e imitadas entre os flautistas. A tradição francesa continua sendo uma das mais disseminadas quando falamos, por exemplo, de repertório “tradicional”. Um som mais limpo e muito livre com um vibrato natural são algumas instruções entre professor e aluno, assim como um bom controle da respiração, de maneira que a música flua sem esforço. O legado e influência de Taffanel foi tão grande que continuou após sua morte em 1908 e perdura até hoje; seu estilo de tocar continuou sendo modelo e disseminado principalmente por seus alunos, como Philippe Gaubert que completou seu método de flauta e foi professor do conservatório, a quem veio ensinar Marcel Moyse que criou o método *De la Sonorité* (1934), o que é característico da tradição francesa.

2 CÉCILE CHAMINADE E O CONCERTINO

2.1 Chaminade, uma “compositora que é mulher”

Para início de conversa sobre esta figura, deixamos o que o compositor e escritor Ambroise Thomas disse uma vez sobre ela: “Esta não é uma mulher que compõe, mas uma compositora que é mulher.” (BHATTACHARYYA, 2007).

Com tão pouca pesquisa publicada disponível sobre Cécile Chaminade, entende-se o porquê de não se conhecer muito sobre esta compositora. O que se tem acesso se limita a poucas fontes, porém, em sua maioria, confiáveis, como a Bio-Bibliografia de Cécile Chaminade, de Marcia J. Citron, que é provavelmente a pesquisa mais confiável e informativa até hoje, muito citada em trabalhos que mencionam Chaminade.

Cécile Louise Stephanie Chaminade nasceu em oito de agosto de 1857, em Paris. Vinda de uma família musical, seu pai, Hippolyte, era um talentoso violinista amador e um próspero gerente de seguros. Sua mãe, Marie Stephanie, era uma cantora e pianista. Como o pai de Chaminade não considerou apropriado para uma jovem da posição social de Cécile estudar no Conservatório de Paris, pois achava que o papel de uma menina de classe média era o de esposa ou mãe, Chaminade estudou piano primeiro com a mãe e depois se tornou aluna de Félix Le Couppey. Ela também estudou teoria e composição com Augustin Savard e Benjamin Godard. Este primeiro, segundo a própria Chaminade, era um músico muito erudito e gostava de regras estritas. Diferente de Couppey que para ela era uma inspiração e a tinha como sua aluna preferida acima de todos os outros, Savard não era assim tão inspirador para a jovem, sendo um músico extremamente erudito, gostava demais de regras estritas, sempre com duras críticas nas aulas de composição de Chaminade.

Karen Jee-Hae McCann, relata em sua pesquisa um acontecimento interessante sobre Chaminade enquanto aluna de Savard:

Como Chaminade considerou Savard “positivamente injusto” como professor, ela resolveu lhe pregar uma peça, com a intenção de expor sua hipocrisia musical. Um dia, ela levou uma fuga, conforme instruções do professor, para correção e revisão. Savard começou imediatamente a repreendê-la por seus muitos erros, resmungando baixinho enquanto marcava seu exercício. Depois de um intervalo decente, com “toda a

inocência do mundo”, Chaminade disse que sentia muito, mas “Eu cometi um erro! A fuga não é minha, é de Bach”. (MCCANN, 2003, p. 3, tradução nossa)

Apesar da rigidez de seu segundo professor enquanto compositora, aquela que viria a ser um dos nomes mais populares de sua época era considerada por Le Couppey sua melhor aluna. As composições de Chaminade revelariam um frescor de invenção melódica e clareza de ideias.

Para que tudo isso acontecesse, surge um nome importante na vida musical de Chaminade. Graças a seu encontro com Georges Bizet (o famoso compositor da ópera *Carmen*), que era coincidentemente vizinho de sua família e a ouviu tocar por volta de seus oito anos algumas de suas composições, apelidando-a por “*Petite Mozart*” (pequeno Mozart), foi que ela iniciou de fato seus estudos na música. Impressionado com seu talento, Bizet de certa maneira impediu que os desejos do pai de Chaminade se cumprissem, encorajando-a a estudar particularmente com importantes músicos da época, estes já citados aqui.

Aos treze anos, em 1870, sua família vai para Angoulême, fugindo da guerra Franco-Prussiana. Ao que tudo indica, ela continuou seus estudos de composição e piano quando retornou a Paris ao fim da guerra, durante o resto da década, o que culminou na sua estreia ao piano oficialmente em 1877 na *Salle Pleyel*, em um trio de piano em si bemol maior de Widor. As críticas foram favoráveis a ela, sendo vista não só como uma musicista excelente, mas como uma verdadeira virtuosa. Ela continuou a se apresentar em muitas reuniões de salão, aproveitando para estrear muitas de suas obras nesses eventos.

Como compositora, um marco importante para Chaminade, o que podemos considerar como de fato a sua grande estreia, foi um recital em oito de fevereiro de 1880 na *Salle Erard*, onde o concerto foi apresentado somente com suas músicas. No programa, além do trio para piano, contava com peças para voz e piano e a “*marche hongroise*”, que é uma peça para dois pianos, sendo uma das intérpretes a própria Chaminade. Todas suas melodias muito bem recebidas pelo público; Chaminade era uma força musical em ascensão.

Ainda em sua carreira, podemos enfatizar alguns acontecimentos marcantes. Após a estreia de seu trio para piano, Chaminade foi convidada pela *Société Nationale de Musique*, apresentando sua própria obra a *Suite d'orchestre* em quatro de abril de 1881. No ano seguinte, na residência de seus pais em Paris, ela mesma

atuou como diretora de uma apresentação privada de sua ópera cômica *La Sévillane*; seu trabalho recebeu tantos elogios que os entusiastas desejavam assistir novamente, mas desta vez no palco da *Ópera Comique*. Para aquela época, Chaminade hesitou em apresentar sua ópera enquanto compositora e mulher.

É possível, que, como mulher, Chaminade suspeitava que sua recepção como uma compositora “séria” seria, na melhor das hipóteses, morna, apesar das críticas amplamente positivas até então. (MCCANN, 2003, p. 4, tradução nossa)

Como já mencionado, Chaminade era um verdadeiro nome de sua geração, mulher, uma pianista virtuosa e uma compositora espetacular, estreando suas composições durante a década de 1880 em muitos concertos, em sua maioria com grande sucesso, tendo sua música em programas de vários compositores em seus próprios concertos, como Benjamin Godard que também foi seu professor, apresentando em uma série de concertos a *Suite d'orchestre* em 28 de março de 1885. Além disso, Cécile Chaminade foi a única compositora francesa a estar no primeiro concerto da vigésima terceira temporada do “*Concerts Populaires*”, incluindo *Tarentelle*, o sexto de seis estudos para concerto, op. 35 para piano. Nota-se ainda durante essa década que as composições de Chaminade mudaram de grandes gêneros para músicas mais comercializáveis como melodias para voz e piano, supõem-se que isso seria consequência do falecimento de seu pai em 1887, que acabou colocando a segurança financeira de sua família em risco; foi quando ela viera a mudar de Paris para Le Vésinet.

Esta foi uma década muito marcante para a compositora, uma de suas obras em grande escala, a dramática sinfonia *Les Amazones*, sendo citada pela própria Chaminade como sua composição favorita, e teve sua estreia em Anvers em 18 de abril de 1888 e foi recebido positivamente." Em uma revisão não assinada, o crítico comparou a fuga de Himris e Gandhar ao “*Ride to the Abyss*” de *La Damnation* de Faust de Berlioz e *Ride of the Valkyries* de Wagner; no entanto, apesar certas semelhanças musicais, Chaminade revela um caráter fundamentalmente francês em sua música. Mesmo com o sucesso, esta obra não voltou a ser apresentada. Talvez o dinheiro necessário para garantir as execuções do trabalho fosse escasso (MCCANN, 1999). Além disso, a autora também cita a personalidade tímida de Chaminade:

Se Chaminade era tão introvertida quanto se apresentava em vários artigos de jornal e entrevistas, ela pode não ter conseguido reunir capital para seus esforços. *Les Amazones* requer forças musicais bastante substanciais, como uma orquestra, coro completo e três solistas vocais. (MCCANN, 1999. p. 6, tradução nossa)

Teria sido esse o motivo? Afinal, Chaminade obteve muito sucesso em sua turnê pela Europa e em seus shows no exterior. Por exemplo, o concerto realizado pela sociedade de canto do Conservatório em Genebra, Suíça, onde apresentaram músicas “antigas e modernas”. O concerto grosso de Handel era a música antiga, enquanto as canções e obras para piano de Chaminade constituíam a moderna. Chaminade estava no auge de sua carreira. Após este concerto, um crítico anônimo publicou no jornal sua opinião dizendo que ela parecia tão capaz quanto um pianista ou compositor, e que sua música estava à altura dos melhores artistas da cidade. Agora, imaginemos uma crítica como essa para aquela época, quando a mulher ainda era vista como alguém que devia cuidar da casa e dos filhos, além de que ao longo de toda a história da música, são poucas as compositoras que foram realmente reconhecidas em vida e continuaram famosas depois de sua morte.

Suas atividades enquanto compositora estavam longe de encerrar. Passando para a década de 1890, Chaminade realizava seu próprio concerto um a vez por ano em Londres, com estreia em 23 de junho de 1892, na sala de concertos *Saint James Hall*. Mesmo com sua dificuldade para falar inglês, ela recebeu apoio dos britânicos. Segundo a autora McCann, não existem evidências que apontem como a reputação de Chaminade se tornou conhecida na Inglaterra. Provavelmente as notícias teriam se espalhado. “A distância entre Londres e Paris não é tão grande; é provável que notícias de eventos culturais viajassem com frequência entre as duas cidades” (MCCANN, 1999). O fato é que este primeiro concerto em Londres foi um pontapé para ela se popularizar ainda mais. O crítico do momento afirmou que as composições de Chaminade teriam resistido ao teste severo melhor do que se podiam esperar, não podemos afirmar com certeza, mas devido ao pensamento da época em questão, o que parece é que o tal crítico ficou muito surpreso com a obra de uma mulher compositora; e não parava por aí, uma crítica não assinada no *The London Times*, teria relatado que ela era uma musicista talentosa, com considerável refinamento de estilo e um encantador dom para escrever melodias. Sua fama crescia a ponto de contar com o apoio da própria rainha Vitória.

Um pianista da época, Edward Baxter Perry, teria dito que Chaminade podia não ser uma grande pianista, mas que como compositora, era digna de grande consideração, pois como pianista ele observou que os solos de piano escritos por Chaminade, eram criações requintadas, e ainda acrescenta que poderiam formar quase uma escola por si só. Ainda que Perry afirmasse que como compositora ela atingisse os mais altos níveis artísticos em suas canções, com suas melodias delicadas, eficazes e sensualmente belas; genuinamente musicais essas melodias quase falavam por si mesmas, qualidades muitas vezes conspícuas em sua ausência nas canções da moderna escola alemã; suas composições definitivamente são vocais francesas dos dias atuais. (MCCANN, 1999). Apesar de tudo isso, Chaminade teria recebido duras críticas dos críticos alemães. Perry escreveu um artigo, onde fala o porquê teriam sido tão duros a respeito da música de Chaminade. A respeito disso, a autora parafraseia Perry:

[...] os alemães estavam convencidos de que as mulheres não podem fazer nada com competência, pelo menos quando competem em uma profissão que, até então, era dominada pelos homens. Em segundo lugar, os alemães geralmente tinham preconceito contra tudo o que era francês. E, finalmente, os alemães ficaram irritados (e talvez ofendidos?) com o fato de Chaminade ter "o descaramento de permanecer solteira até a meia-idade e de possuir pouca ou nenhuma beleza física". Esta última crítica é especialmente interessante, pois não tem nada a ver com a habilidade musical de Chaminade e parece ser a reclamação mais apaixonada da diatribe dos alemães. (MCCANN, 1999. p. 8, tradução nossa)

Não é de se surpreender que embora sua composição e performance a diferenciasssem, Chaminade estava constantemente insegura sobre seus próprios talentos, talvez por causa da atmosfera social em que ela trabalhou e pensamentos como estes presentes no tempo em questão. Poucas mulheres foram tão prolíficas ou tão famosas, e isso pode ter forçado Cécile a questionar se isso se devia a uma deficiência natural das mulheres, com certeza ela.

O século XX trouxe grandes mudanças na vida de Chaminade. Começando com o que foi provavelmente a principal, foi seu casamento com o editor musical de Marselha Louis-Mathieu Carbonel, em 29 de agosto de 1901 em Le Vésinet. O incomum em tal matrimônio seria primeiramente o fato de Carbonel ser vinte anos mais velho que ela, além disso, segundo condições que a própria Chaminade fez, como não haver relações sexuais entre eles, o que nos leva a pensar que aquilo não

passava de um casamento por conveniência. A resposta para isso só poderia ser dada pela própria Chaminade, ou, se ela não tivesse dado ordens para que seu diário fosse destruído após sua morte. O que a autora relata, é um possível motivo, dado à sociedade daquela época. Talvez ela quisesse a liberdade de uma mulher independente para compor, mas como Perry falou sobre os críticos alemães, por ela não ser mais tão jovem, é compreensível que ela também almejasse pela respeitabilidade de uma mulher casada. Além disso, ao que tudo indica Chaminade não se aproveitou de seu marido como editor, já que suas composições foram na maioria distribuídas. (MCCANN, 1999). Seu casamento durou cerca de seis anos, e nos últimos, Chaminade não escreveu tanta música e se dedicou a cuidar de seu esposo que adoeceu e veio a falecer em 1907. Apesar deste período, por meio das impressões, ela ficara famosa nos Estados Unidos, sendo sua música vendida rapidamente e sendo apresentada frequentemente.

Apesar das críticas, qual seria o motivo por trás de tanta popularidade das composições de Chaminade? Sobre essa questão, a autora sugere:

Várias razões podem ser postuladas para explicar por que a música de Chaminade era tão popular. Primeiro, suas melodias melodiosas atraíram o público, atendendo à necessidade de obras musicalmente desafiadoras que ainda eram acessíveis. Outra razão para a popularidade do compositor na América pode ter sido o fato de ela ser uma compositora. Esse simples fato pode tê-la amado por sua base de fãs predominantemente feminina nos Estados Unidos. As mulheres eram mais propensas a tocar piano e cantar do que os homens, já que as duas atividades eram amplamente consideradas artes domésticas. Para mulheres diletantes musicais, estudar e interpretar obras de uma compositora poderia ter sido de certa forma, fortalecedor. Em vez de tocar o repertório "padrão" de compositores masculinos como Chopin e Schubert, as mulheres tinham uma alternativa em Chaminade. Fã-clubes (chamados de "clubes de Chaminade" por admiração pela compositora) começaram a aparecer na América nessa época e dedicados à Chaminade e à produção musical em geral. (MCCANN, 1999. p. 9, tradução nossa).

Nesse período no auge de sua carreira, ela recebeu de Paul Taffanel, que era o atual professor de flauta do Conservatório de Paris, a encomenda de uma peça para o concurso de seus alunos de flauta em 1902. Taffanel enfatizou para Chaminade que ela não deixasse seu público de lado e sempre os mantivesse em

mente. A peça encomendada para o Conservatório não era uma música destinada aos salões, mas uma peça de teste e teria como objetivo desafiar as habilidades musicais e técnicas dos alunos da turma de flauta. Chaminade escreveu a peça, e Taffanel de certa maneira participou. A obra em questão ficou intitulada como *Concertino em ré maior para flauta e piano op. 107*, mais tarde, obra que a própria Chaminade orquestrou.

Dando um pequeno salto para os anos de 1910, este foi um momento de transição na vida de Chaminade, por assim dizer. Seu pai já havia falecido antes mesmo dela explodir em sua carreira musical, mas foi em 1912 que ela veio a perder sua mãe, o que a deixou muito abalada, pois as duas eram muito próximas. Além disso, a Grande Guerra estourou em 1914, e Chaminade atuou como enfermeira, paralisando a escrita de novas obras. Entretanto, seu trabalho não foi esquecido. Chaminade foi a primeira mulher compositora a ser nomeada para a *Chevalier de la Légion d'Honneur* (Cavaleiro da Região de Honra), recebendo a maior honra civil francesa em 1913. Após a Primeira Guerra Mundial, sua música ainda estava sendo tocada. Um dos poucos eventos musicais após a Primeira Guerra Mundial que destacou a música de Chaminade ocorreu em cinco de fevereiro de 1928, em um festival que fazia parte dos Concertos Dubruille. O programa incluía excertos de Callirhoe e das obras para piano Pavane e Courante, solos de piano, melodias, o Concertino para flauta e excertos de uma missa.

A autora faz menção à recitação biográfica de Marie Capoy sobre a vida de Cécile Chaminade; sobre ela ser uma compositora, dada com talento dramático suficiente para cativar o público. A crítica não assinada conclui que o concerto prova que Chaminade poderia criar coisas bonitas sem “recorrer à politonalidade”. Distinção, elegância, sensibilidade requintada, Chaminade tem estas qualidades em abundância e o público vai sempre votar nelas.

Teria sido esse o motivo por Chaminade ter sido tão famosa em vida, mas esquecida depois da morte? Uma compositora do romantismo tardio, que em suas obras preservava toda a delicadeza e elegância daquele movimento, isso dentro de uma sociedade, por assim dizer, machista, num contexto onde a música pós-tonal começava a surgir.

Seu trabalho inclui 400 obras publicadas ao longo de sua vida. Suas obras são diversas, incluindo uma ópera, um balé, um concerto para piano e centenas de peças para piano ou voz, esta última principalmente em francês.

Atualmente Cécile Chaminade é lembrada principalmente pelo seu concertino para flauta e piano/orquestra. Apesar da fama desta obra e inclusão em audições, a própria compositora não é tão conhecida. Mesmo com toda sua popularidade na época, infelizmente Chaminade, hoje, é por vezes citada na lista de mulheres compositoras e ocasionalmente mencionada em trabalhos sobre a música francesa do final do século XIX. Ela foi uma das compositoras mais publicadas de seu tempo. Suas obras foram prolíficas e de tipo variado e, embora tenham sido criticados por uma qualidade de mesmice, eles são consistentemente charmosas. Sua postura de mulher que podia tanto escrever para os salões quanto frequentar os salões em que suas obras poderiam ser executadas casualmente a transformou em uma modelo feminino sem nada da natureza dura e não feminina da maioria das feministas (BHATTACHARYYA, 1999). Os elogios que ela ganhou foram bem merecidos. Apesar das restrições impostas a ela pela sociedade e inicialmente por seu pai, ela alcançou uma alta estatura dado ao contexto social da época.

2.2 O concertino

É pouco provável que alguém não se encante ao ouvir um flautista tocando o concertino de Chaminade. Esta é uma obra cativante que vai das mais delicadas frases a momentos de tensão e até certa “angústia”. O concertino faz parte do repertório para flauta transversal a nível mundial e é uma das obras mais conhecidas da compositora que perdura até hoje, apesar de não ser tão popular quanto foi em vida. Sobre sua origem, existe um rumor da época que Chaminade o teria escrito, na verdade, por causa de um amor não correspondido. A compositora teria se apaixonado por um jovem flautista que já estaria noivo; então ela teria escrito o concertino para esse flautista e lhe entregado no dia do seu casamento. Porém, não é possível saber se por trás da história real, esse acontecimento coincidiu com o mesmo momento, somente a própria Chaminade poderia confirmar, ou encontraríamos informações sobre isso em seu diário que foi queimado após sua morte por ordem dela mesma.

Apesar disso, para firmamento das ideias o que vimos até aqui com embasamento dos autores nos comprova que o Concertino foi escrito para o Conservatório de Música de Paris, inclusive na própria partitura no canto superior esquerdo temos a indicação disso. Ele foi escrito para o concurso de 1902 a pedido

do próprio Paul Taffanel, professor da época, que como vimos no 1.3 desta pesquisa, inovou a maneira de ensinar até no repertório utilizado, incluindo obras de compositores contemporâneos, e com isso ninguém melhor que Chaminade, que como também vimos no 2.1, estava no auge de sua carreira, sendo a primeira mulher a compor uma obra para o concurso do conservatório. O concertino foi dedicado a Taffanel como de costume, e ele de certa forma trabalhou com Chaminade na obra, que foi encurtada para caber dentro dos requisitos da música para os concursos. Alguns autores relatam que a própria Chaminade teria o desejo de apresentar o concertino com Paul Taffanel pela primeira vez; não há registro se isso veio a acontecer.

A princípio escrita para solo de flauta com acompanhamento de piano (como de costume das peças de concurso do conservatório), pouco tempo depois Chaminade a orquestrou. O concerto de estreia foi realizado em Londres, onde sua amiga, Marguerite de Forest Anderson, que era flautista, solou. A composição de Chaminade, com sua ampla e altamente decorativa parte solo, fornece de fato um grande exercício para os flautistas, tanto que esta é uma obra muito conhecida entre eles e requisitada. O próprio Taffanel (como já mencionado no 1.1 desta pesquisa) pediu a Chaminade que não esquecesse seu próprio público, enfatizando que essa seria uma peça de exame, o objetivo era realmente desafiar tecnicamente os alunos do conservatório.

Como o concertino de Chaminade é a peça do concurso de 1902, ele se encaixa no padrão das obras do Conservatório de Paris. De maneira geral é possível identificar que de fato ele se divide em duas partes, a primeira lírica e mais musical, e a segunda tecnicamente mais exigente. Apesar dessa “divisão”, não quer necessariamente dizer que na parte lírica não haja passagens que exijam um bom domínio técnico, e na parte que seria o desafio técnico não haja frases precisamente musicais. Chaminade não só atendeu aos padrões do conservatório, como equilibrou o virtuosismo em exigência musical e técnica; além disso, no concertino Chaminade não perde sua própria “personalidade” enquanto compositora, onde podemos observar a elegância e frases melodiosamente charmosas, características de suas composições.

Nossa proposta é analisar o concertino nos delimitando ao solo de flauta, visto que um conhecimento prévio da partitura pode auxiliar de fato no momento da interpretação. Conforme MADEIRA (2013), atualmente análises sucintas voltadas ao

intérprete que enfocam sugestões interpretativas são muito comuns no Brasil. Este trabalho, desta forma inclui-se nesse grupo. O autor também afirma que a *performance*, assim como a história da música e cognição são subáreas de conhecimento que se relacionam a partir de uma análise, que não teria, por fim, ela mesma.

Considerando as muitas abordagens por meio das quais um músico pode interpretar uma peça, alguns pontos gerais devem ser considerados numa *performance*, entre eles, a transmissão do efeito musical codificado pelo compositor na partitura e a coerência de decisões interpretativas, que devem ser capazes de convencer musicalmente o ouvinte. A análise musical pós-estruturalista que visa a *performance* evidencia elementos (sejam eles idiomáticos, do discurso musical, estruturais, entre outros) e expõe suas relativas importâncias no contexto da obra, sendo uma ferramenta eficiente para embasar assim decisões interpretativas, seu objetivo final. (MADEIRA, 2013. p. 2)

Desta forma, nossa análise busca conhecer o solo de uma visão geral para compreender as principais ideias musicais e a proposta da compositora, considerando como produzir na flauta o que está na partitura.

Estamos nos últimos anos do romantismo, período que surgiu sobre bases tonais sólidas, derradeiro da música tonal, porém com uma maior liberdade de modulação e uso de cromatismos cada vez mais progressivos. Além disso a música romântica também é caracterizada pela maior flexibilidade das formas musicais e tem seu foco maior no sentimento transmitido através da música do que a estética propriamente dita, fazendo uso de cromatismos mais frequentes e variados, assim como dissonâncias e mudanças de tons abruptas. Podemos observar essas características na obra de Chaminade; em vários momentos encontramos escalas cromáticas, também é possível notar dissonâncias, além dela passear entre as tonalidades. Sobre este último, gostaríamos de abrir um pequeno parêntese para como isso seria transmitido causando algum sentimento no ouvinte.

O romantismo focava em como a música afetava a pessoa sentimentalmente, mas se voltarmos na história, ainda no período barroco surgiu a relação entre a música e os sentimentos humanos, que ficou marcado por trazer os “afetos” para a música, predominantemente nas duas últimas décadas do século XVI, ganhando impor-

tância a ser considerada como principal objetivo na música. (OROZCO, 2015). Conforme a autora:

No séc. XVII a preocupação entre fazer a analogia entre a música e o discurso se intensificou. A busca era por uma linguagem musical que pudesse tornar mais intenso o discurso do texto, de forma que os sons exprimissem de fato os sentimentos, como o amor, a tristeza, a felicidade, etc. Esse era um pensamento compartilhado entre diversos músicos e teóricos da época, essa teoria ficou conhecida como teoria ou doutrina dos afetos. (OROZCO, 2015. p. 32)

A autora apresenta em seu trabalho alguns teóricos ligados à teoria dos afetos, onde a música em si é relacionada ao sentimento provocado na pessoa. O concertino de Chaminade foi escrito em ré maior, e segundo quatro teóricos, Mattheson, Quantz, Rameau e Charpentier, essa seria uma tonalidade relacionada ao sentimento de alegria; outros musicólogos como Gevaert e Lavignac além da alegria também atribuem vida a essa tonalidade. No decorrer do concertino, vemos passagens por outras tonalidades em poucos compassos, como lá maior, si bemol maior e lá menor.

	Mattheson	Quantz	Rameau	Charpentier	Gevaert e Lavignac
Ré maior	alegre	alegre	alegre	alegre	alegre, vivo
Lá maior	brilhante	Alegre	brilhante	-----	sonoro
Sib maior	magnífico	alegre	intempestivo	-----	nobre, elegante
Lá menor	honroso	melancólico	-----	-----	simples, triste

Quadro 1- Principais tonalidades durante o concertino e suas possíveis relações segundo os teóricos sobre a teoria dos afetos.

Não vamos nos focar nisso, mas se estamos em um período onde o sentimento provocado no ouvinte é relevante e foco para a música, nos surgiu uma ponta de curiosidade sobre as tonalidades no decorrer do concertino. É claro que a tonalidade em si não define o que poderia ser transmitido, além de depender de fatores musicais como harmonia, melodia e ritmo, isso pode variar de pessoa para pessoa, mas temos que concordar que existe nexos entre as descrições de afetos pelos teóricos e as seções do solo de flauta.

2.3 Análise do solo de flauta

O Concertino como visto anteriormente, por padrão tem duas partes, mas nós conseguimos dividi-lo em quatro seções. A primeira que vemos agora se estende do compasso 1 ao 32. A indicação de andamento para iniciar a obra é moderato, que é um tempo médio de aproximadamente 90-100 bpm. Uma melodia ampla e graciosa faz a abertura. A delicadeza e feminilidade com que Chaminade inicia o solo de flauta são notáveis de forma muito clara. A indicação é de uma dinâmica *mf* para uma frase *dolce* que dura quatro compassos. Além disso essa frase inicial é feita no *legato*, se separando basicamente as notas repetidas que foram levemente acentuadas, já no início, assim como por toda a música, encontramos tercinas, que seriam um grupo de notas que não “obedecem” a divisão padrão de tempo naquele compasso, logo abaixo vemos a orientação da compositora: *les triolets sans rigueur*, que significa “tercinas sem rigor”, ou seja, deve se ter cuidado para não as tocar rigidamente ou acelerando o seu tempo.



Figura 1- Frase inicial do solo de flauta no comp. 3

Estamos na primeira parte da peça, que como vimos é a parte lírica, a parte que provaria a musicalidade do flautista. Nesses primeiros compassos o solo está numa região médio agudo e a primeira nota é um ré que se pode dizer ser “fácil” de executar na flauta, porém é a primeira nota do solo e não fica parada; uma das características da tradição francesa era a produção de um som semelhante ao da voz cantada, assim se deve uma atenção ao contorno melódico dessa frase, notas que sejam mesmo que somente um pouco mais longas não ficam estáticas, então já no começo podemos introduzir um leve vibrato, buscando um som homogêneo e um ataque leve nas notas acentuadas.

A compositora logo começa a introduzir pequenos grupos cromáticos já para a mudança de ré maior para lá maior; ela trabalha muito com a indicação de dinâmicas, decrescendo em um compasso e crescendo no compasso seguinte levando para um *f* em direção a nova região harmônica que dura poucos compassos, basicamente ela repete o tema inicial uma quinta acima, na harmonia da dominante de ré, ou seja, lá.



Figura 2- Repetição em lá maior do tema inicial a partir do comp. 11 (A)

Tecnicamente falando esse trecho se assemelha ao inicial em questão ao contorno melódico, porém nesse momento já estamos na região aguda da flauta; os intervalos entre a nota dó# e mi e entre o ré e fá#, ambos no último tempo de seus compassos, são intervalos mais difíceis de se executar, pois essa região necessita de um bom domínio técnico na produção das notas, são intervalos que costumam “quebrar” de uma nota para outra, ou seja, a um acento não intencional na nota superior. Aqui permanecem todos os princípios iniciais e principalmente um som muito livre, os músculos do pescoço e região oral muito relaxados, e como no canto, um palato levantado ajudará significativamente.

Chaminade continua trabalhando muito com as dinâmicas, nesse caminho temos *p* na região aguda descendo para o médio agudo, compassos inteiros de escalas ascendentes e descendentes, além da indicação ser *cresc.*, ela começa a trabalhar nos tempos introduzindo sextinas e septinas, nesses grupos temos o *Poco string.*, expressão usada para indicar que naquele compasso teria um pequeno aceleração no tempo, isso auxilia na mudança abrupta para si bemol, onde novamente temos o tema inicial; aqui basicamente temos a repetição do trecho anterior, porém em si bemol maior.



Figura 3 - Repetição em si bemol maior do tema inicial a partir do comp. 19 (B)

Já ao fim dessa primeira seção, o uso de escalas e notas rápidas continuam; ela mantém o *f* e introduz acentos e *staccato*; Chaminade fecha esse primeiro momento de maneira particularmente muito empolgante, fazendo uma grande escala que desce do agudo ao grave e ascende novamente chegando até o tema principal mais uma vez, e desta, no tom inicial, porém uma oitava acima, numa região superaguda para flauta.



Figura 4- Encerramento da primeira seção a partir do comp. 25

De maneira geral, nesse primeiro momento percebemos de fato a exigência musical em frases melodiosamente contornadas, o trabalho cuidadoso no uso das dinâmicas, porém o aspecto técnico não é deixado de lado, vemos isso em passagens agudas em *p*, longas escalas que requerem uma homogeneidade do som ao passar desde a região aguda ao grave e vice-versa, além de uma digitação precisa, pois em passagens muito rápidas é comum haver tropeços ou “engolir” uma nota ou outra, sobre este último que está grandemente presente nesta primeira seção, podemos citar um dos métodos do próprio “pai” da escola francesa para auxiliar na resolução: a prática de esqueleto (citado em 1.3).

A segunda seção inicia no compasso 33, no *Più animato, agitato*, em si bemol maior. O “magnífico” e “intempestivo” de Mattheson e Rameau respectivamente sobre essa tonalidade é bem cabível. O início dessa seção tem um contraste em relação a primeira, já começando pelo andamento mais rápido, animado; observamos também que a compositora traz frases com tempos mais elaborados como síncopes, contratempos e combinações variadas de figuras rítmicas, contornos melódicos maiores, apojatura, trinados e staccato, diferente da seção anterior que é quase toda um grande legato.



Figura 5- Início da segunda seção no comp. 33 (C)

Aqui estamos na região médio-grave da flauta, além de um andamento mais rápido a indicação da dinâmica é *f*, ou seja, o desafio nesse momento é fazer essa dinâmica com um som homogêneo e principalmente “encorpado” nos graves. O tom referente a cor do som é característico da escola francesa, tendo assim graves brilhantes, sem um som apagado, assim como a expressão no fraseio.

Para abrilhantar ainda mais esta seção, Chaminade traz novos elementos ao solo, além de continuar trabalhando muito com as dinâmicas e síncope que já foi

mencionada, ela introduz o trinado e a apoiatura, recursos que embelezam ainda mais a frase. Sobre a articulação, nota-se que as ligaduras na maioria estão em todo o compasso ou a cada dois tempos, o que nos chama atenção para os compassos 47 e 48, onde há uma descida cromática onde cada nota é repetida uma vez e ligada à próxima, ou seja, a cada duas notas; no compasso seguinte ao meio de tantas ligaduras temos uma escala descendente em staccato, que é um golpe onde a nota soa somente a primeira metade de seu valor total.



Figura 6- Novos elementos: síncope, trinados, apoiatura, combinações de figuras rítmicas e articulações (comp. 41- 51)

Vale lembrar que pelo padrão das peças de concurso, ainda estamos na parte lírica e apesar da haver uma exigência técnica, aqui o principal foco é a expressão e musicalidade. Como ela inicia a frase em um *p* chagando a uma nota longa com um trinado que crescem junto até a repetição da mesma frase com pequenas variações uma oitava acima em até repetir a nota com trinado e uma apoiatura dupla no final, onde ela faz um salto não de uma, mas duas oitavas; apenas nesses quatro compassos conseguimos ver a maneira espetacular que se propõe ao fraseado trabalhando a musicalidade; Chaminade conecta as frases como se uma nascesse da outra.

Nos aproximando do final da primeira parte, observamos que os últimos compassos são os mais musicais e expressivos possíveis. Primeiro, ela retoma o *dolce* lá do começo, o contorno melódico das frases é grande e claro, “abusa” das dinâmicas, onde encontramos *f* seguido de *crescendo*, *sempre forte*, *ff* decrescendo para *mf*, ela traz de volta tudo o que já havia aparecido antes.



Figura 7- Retomada das dinâmicas e grandes contornos melódicos a partir do compasso 57 (3 de "E")

A forma com que Chaminade escreveu a transição da primeira parte, que seria a lírica, para a segunda que é tecnicamente desafiadora, é muito clara o que é o quê naquele trecho. A partir do *Stringendo*, a dinâmica permanece *ff* e as frases excessivamente contornadas, até que ela diminui tudo, intensidade, usa figuras mais longas, andamento, além de trazer as frases para a região médio-grave novamente. Nos últimos compassos, encontramos *rall*, *Sempre rall* e *Rit*, que são indicações da queda do andamento, é como se depois de correr muito, notas agudas e frases elaboradas, finalmente vem uma calmaria, o andamento diminuindo a cada compasso, a cada tempo. O interessante é que nesse final, é destacado na própria partitura uma característica geral da escola francesa, que é a expressividade; indicado por *espress*, é a despedida da primeira parte da obra, o ralento não é à toa, é um momento de exagero musical realmente, frases cantadas, vibrato, som homogêneo e graves encorpados.



Figura 8- Encerramento da primeira parte e abertura da segunda (comp. 68-74)

Seguindo para o que acreditamos ser a parte tecnicamente exigente, conforme o padrão da peça de concurso, temos sua abertura no compasso 73 e está em lá menor, o que é interessante, pois segundo Quantz, essa seria uma tonalidade melancólica, já para Gevaert e Lavignac além de simples, também seria triste.

Se fosse necessário resumir essa parte em três palavras, acreditamos que poderiam ser: digitação, articulação e respiração. Ela é predominantemente rápida, apesar de ser "A tempo" temos dois grupos de tercinas para cada tempo dos seis primeiros compassos (comp. 73-78), um legato a cada dois tempos e *p*, além de arpejos, alterações e escalas cromáticas, e acentos; ela tem várias passagens de ar-

pejos em staccato, o que dificulta a homogeneidade do som; nota-se muitos saltos e ela passeia da região médio - agudo - médio - grave diversas vezes.



Figura 9- Passagens cromáticas, arpejos e staccatos



Figura 10- Arpejos alterados da região grave à aguda, escala cromática rápida passando por duas oitavas

Todas essas passagens rápidas, cheias de notas alteradas e que passeiam pelas oitavas nos remetem à prática de esqueleto de Taffanel, onde o flautista identifica as notas mais importantes dentro de uma passagem para montar o esqueleto, a assim ir incluindo as demais. Um exercício como esse é muito relevante, isso porque apesar de serem passagens rápidas, há uma precisão nos tempos, então quando se engole ou acrescenta acidentalmente uma nota, torna-se perceptível.

A transição desta para a última seção é a cadência, onde o compositor elimina a barra divisória de compasso deixando o intérprete livre de uma métrica; é um trecho com notas bem ornamentadas e comumente traz consigo a ideia principal da obra. Na cadência do concertino, ao analisarmos as alterações em cada nota, observamos que Chaminade para voltar ao ré maior, faz a primeira parte cadência em fá# maior e traz de volta a ideia musical do início, ela repete de maneira semelhante o final só que desta vez em fá# menor.



Figura 11- Cadência do concertino

Conseguimos identificar a ideia musical inicial no final do primeiro sistema em fá# maior, e a ideia se repete no meio do segundo sistema já em fá# menor. Apesar de teoricamente a segunda parte da peça ser sobre domínio técnico, sabemos que quando se trata de cadência, a técnica é muito importante, mas a musicalidade é indispensável. Vemos as ondas do contorno inicial e como ela ornamenta com apojeturas a ideia inicial, suspendendo a nota antes de ralentar. A pausa com fermata é o que conecta as tonalidades homônimas.

Para finalizar a peça após a cadência, Chaminade retoma o início da obra. A última seção do concertino inicia com o retorno da ideia principal; a compositora faz uma reexposição da primeira parte, apresentando o principal de forma resumida. Da mesma maneira como no início, a peça volta àquela charmosa e melodiosa frase inicial, repetindo a ideia em lá maior e si bemol, até retornar ao ré maior.



Figura 12- Última seção, recapitulação da ideia principal

Essa recapitulação é seguida de uma *coda*, que é o trecho seguinte e último do concertino, predominantemente técnico. O andamento muda para *Presto*, que é muito rápido, dinâmica *f* e articulação *staccato* para um arpejo descendente do agudo ao grave e vice-versa, finalizando com uma nota longa com *tr* e apojetura. Esse final é intenso e é necessário muita energia, os últimos compassos exigem um domínio técnico devido a região superaguda, notas longas com trinados, saltos de oitava entre os compassos. Além disso, uma passagem difícil da peça está no penúltimo sistema, onde há arpejo ascendentes, do segundo para o terceiro compasso desse sistema vemos as notas fá#, lá# e si, ambas na terceira oitava, região superaguda para flauta e de digitação consideravelmente difícil para essa passagem.



Figura 13- Compassos finais, Presto

Em síntese sobre as principais ideias e desafios do concertino temos:

Concertino (solo de flauta)	
<p><u>1ª parte (comp. 1-32):</u> tonalidade principal em ré maior, andamento <i>moderato</i>; ideia principal aparece três vezes, cada uma em uma região tonal; muitas quiálteras, longas escalas ascendentes e descendentes, passagem rápida da região grave à aguda e vice-versa; muito legato e variações na indicação de dinâmica e andamento.</p>	<p><u>2ª parte (comp. 33-72):</u> tonalidade principal em sib maior; andamento <i>Più animato, agitato</i>. Novos elementos como síncope, apojaturas, trinados, combinações rítmicas mais variadas, articulações mais trabalhadas e variadas entre o legato e staccato, variações na indicação de dinâmica e andamento.</p>
<p><u>3ª parte (comp. 103-110):</u> tonalidade principal em lá menor, andamento <i>a Tempo</i>; combinações de figuras rítmicas rápidas quase em toda a seção, transição de uma região para outra, escalas e arpejos ascendentes e descendentes rápidos, muito cromatismos e notas alteradas, intercalação entre legato e staccato, tudo isso combinado a várias variações de dinâmica.</p>	<p><u>4ª parte (comp. 111-151):</u> tonalidade principal em ré maior, andamento <i>Tempo 1º</i>. Reexposição da primeira parte. quiálteras, longas escalas ascendentes e descendentes, passagem rápida da região grave à aguda e vice-versa. <i>Coda</i> – últimos compassos, andamento <i>Presto</i>, necessita de muita energia, dinâmica <i>f</i>, arpejos staccatos, notas longas com <i>tr</i> seguido de apojatura.</p>

Quadro 2-Resumo da análise do solo de flauta

Apesar do modelo da música de concurso do Conservatório ser dividida em duas partes, uma lírica e mais musical e outra tecnicamente mais exigente, como foi já dito, Chaminade equilibrou o virtuosismo tanto no aspecto da musicalidade quanto da exigência técnica. Conseguimos notar a diferença entre uma parte e outra, mas ficou muito claro que principalmente na parte mais musical havia elementos que necessitam de um bom domínio técnico.

De maneira geral, observamos que no decorrer do concertino há muitas escalas, incluindo cromáticas, e são escalas rápidas, o que associamos a prática de esqueleto de Taffanel; buscar encontrar as principais notas de apoio que montem o

esqueleto daquela passagem, o que vai ajudar a homogeneizar o som, dando timbre e tom. As frases são bem contornadas melodicamente, passando por todas as regiões da flauta. A tradição francesa tem por uma de suas características o tocar de maneira semelhante a voz cantada, baseado nisso devemos nos ater naquilo que nos auxilia a ter um bom som, sabemos que dependendo da região nossa embocadura se molda, mas o que também se deve observar é como está a abertura interior, especialmente para agudos e superagudos é necessário que os músculos estejam relaxados de maneira que a corrente de ar passe livremente, o levantamento do palato também ajuda na passagem do ar, além de trazer a ressonância para cabeça como no canto lírico, isso permite um vibrato livre e conseqüentemente um domínio para frasear, expressar e realmente cantar na flauta.

3 COMPARAÇÃO DE TRÊS PERFORMANCES DO CONCERTINO

O Concertino de Chaminade ocupa um lugar de destaque entre os flautistas. Podemos dizer que é uma das obras mais lindas escritas para flauta; como vimos, apresenta um grande desafio de musicalidade e domínio técnico do intérprete. A compositora dosou adequadamente esses dois aspectos de forma a encantar e impressionar o ouvinte.

Comumente os estudantes de música no geral buscam ou têm músicos como exemplo, uma referência de técnica, som, até mesmo postura. Atualmente com os recursos da internet temos amplo acesso a gravações de vários flautistas de qualquer lugar do mundo. Seleccionamos três flautistas que hoje são popularmente conhecidos, para compararmos suas performances do concertino de Chaminade: Emmanuel Pahud, James Galway e Jasmine Choi. Nosso objetivo é observar as principais semelhanças ou diferenças entre três grandes flautistas executando a mesma obra.

3.1 Emmanuel Pahud

Emmanuel Pahud é um flautista franco-suíço nascido em Genebra. Ele estudou no Conservatório de Música de Paris com Michel Debost. Ainda muito novo ganhou concursos internacionais, era primeira flauta na Orquestra Filarmônica de Munique. Com apenas 22 anos ele se tornou flautista principal da Orquestra Filarmônica de Berlim, o que fez com que ficasse ainda mais famoso, realizando concertos por todo o mundo.

A gravação de Pahud que utilizaremos é de sua participação no festival Flautissimo, no Teatro Palladium em 31 de out. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/RFPE-a-UIH8>.

Pahud parece ter as características da tradição francesa enraizadas nele. Fazendo um apanhado geral da sua gravação, podemos fazer as seguintes observações: ele tem um som muito claro e delicado, mesmo que notemos um som mais “vazado”, tudo soa com muita leveza e naturalidade, os médio-agudos são muito brilhantes, enquanto os médio-graves são mais cheios e redondos, ele tem ataques leves quase imperceptíveis como se apenas soltasse o ar na flauta; o staccato é mais cheio, não tão seco e possui um vibrato livre e exagerado. É

interessante chamar atenção para um detalhe, Pahud tem o som muito leve, mas preciso, se observarmos com atenção, podemos ver principalmente quando ele está tocando notas agudas que suas bochechas estão cheias de ar, não só porque obviamente o ar passa por ali, mas porque ele tem bastante espaço na região interna da boca que suas bochechas tremem com o ar circulando ali dentro, o que ajuda e muito na produção dos agudos.

No que diz respeito à partitura, Pahud seguiu fielmente a proposta de dinâmica da compositora. Notamos principalmente na segunda parte em *si^b* maior, que ele faz os contornos melódicos bem exagerados, cantando muito as frases, nos remete a uma belíssima soprano cantando uma ária. O andamento é algo que ele trabalha muito bem, além das indicações de acelerando ou ralentando, o próprio Paghu suspende estrategicamente algumas passagens dando um acabamento ainda melhor nas frases.

3.2 James Galway

James Galway é um flautista irlandês conhecido como “o homem da flauta dourada”. Ele estudou flauta no Royal College of Music com John Francis e na Guildhall School of Music com Geoffrey Gilbert. Estudou brevemente no Conservatório de Paris com Gaston Crunelle, também teve aulas com Jean-Pierre Rampal, que lhe deu conselhos sobre como tocar, mas sentiu que já era um flautista bom demais para precisar de aulas de Rampal ou do conservatório. Ele deixou Paris para assumir seu primeiro emprego como flauta orquestral na Sadler's Wells Opera em Londres.

A gravação de Galway que utilizaremos é de sua apresentação no Conservatório de Birmingham em maio de 2016. Disponível em: <https://youtu.be/sRbqOua7rEo>.

Entre Galway e Pahud podemos notar algumas semelhanças e diferenças. A princípio, o som de Galway é de certa forma parecido com o de Pahud, de maneira que também é um som mais “soproso”, por assim dizer; porém também observamos que diferente do som de Pahud, o som de Galway é mais escuro e fechado, tendo graves mais presentes e agudos mais incisivos; ele também não tem articulação

pesada, o vibrato é naturalmente livre, mas não tão presente em comparação ao Pahud.

Galway pouco alterou o andamento durante as frases, em comparação a Pahud, ele foi um pouco mais “métrico”, porém desde o início estava em um andamento mais acelerado. Ele faz algo que nos pega de surpresa, é uma mudança e tanto, na segunda parte compasso 33 – *Più animato, agitato*, ele toca uma oitava acima por dois sistemas inteiros e quando a frase desses compassos se repete no compasso 61 – *Strigendo*, ele oitava novamente.

3.3. Jasmine Choi

Jasmine Choi é uma flautista sul-coreana nascida em Seul. Ela se formou pela Juilliard School, onde estudou com Juliu Baker e Jeffrey Khaner. Atuou como Flauta Principal da Orquestra Sinfônica de Viena, o primeiro membro coreano da orquestra em sua história. Choi transcreveu os concertos para violino de Mendelssohn e Tchaikovsky para flauta. Também transcreveu a *Introdução e o Rondo Capriccioso* de Saint-Saens, para flauta.

A gravação de Choi que utilizaremos está disponível em: <https://youtu.be/1zkrf8pDJLI>.

Por sua vez, Choi entre os três flautistas é a que tem o som mais “concentrado”, mais parecido com Galway. Choi tem uma sonoridade mais fechada e aveludada, observamos que ela tem uma homogeneidade muito grande no sentido de timbre entre as oitavas; nas passagens em staccato ela utiliza uma articulação muito leve; seu vibrato é livre, mas parece intencionalmente equilibrado e direcionado.

Entre os três flautistas, acreditamos que Choi foi a que manteve o andamento um pouco mais “métrico”, isso não quer dizer que ela ignorou as indicações de mudanças de andamento, porém diferente de Pahud, ela alterou em alguns poucos momentos a duração das notas para dar um contorno mais exagerado à frase. Ela também se destaca entre eles por ter feito a terceira parte do concertino em um andamento mais rápido que os outros; isso nos mostrou uma grande habilidade motora e homogeneidade de som de som nas passagens entre os registros da flauta.

Em resumo nossas principais observações entre os três flautistas podem ser vistas no seguinte quadro:

Pahud	Galway	Choi
Som claro e suave. Agudos brilhantes e graves encorpados.	Som mais escuro e fechado. Agudos incisivos e graves encorpados.	Som mais fechado e aveludado. Agudos e graves muito homogêneos
Vibrato livre e exagerado	Vibrato livre e controlado	Vibrato livre e direcionado
Articulação leve	Articulação leve	Articulação leve
Muita ênfase nas dinâmicas e alterações no andamento.	Ênfase nas dinâmicas e alterações no andamento.	Ênfase nas dinâmicas e alterações no andamento.
Contorno melódico exagerado, muita expressividade	Contorno melódico fiel a partitura com expressividade	Contorno melódico fiel a partitura com expressividade

Quadro 3-Esquema comparativo das principais semelhanças e diferenças entre os três flautistas

Vale lembrar que não queremos aqui dizer quem seria o melhor flautista ou algo do tipo. Pahud, Galway e Choi são flautistas profissionais com muitos anos de experiência. Essa comparação nos permitiu observar como uma mesma obra pode ser interpretada por profissionais diferentes e que apesar de suas formações, encontramos semelhanças entre.

Destacamos a gravação de Emmanuel Pahud por ser filho do conservatório, e certamente ligado diretamente ao que abordamos no trabalho sobre a Escola Francesa de Flauta. Se observarmos o quadro acima, vemos que ele é o que mais se assemelha com as características que apresentamos no primeiro capítulo da pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou conhecer a Escola Francesa de Flauta e como se deu esta tradição. Vimos que nomes e acontecimentos foram muito importantes; a criação do sistema Bohem e a flauta de prata foram essenciais, além disso nomes como o de Louis Dorus que foi um dos primeiros adotantes e influenciadores da nova flauta e Paul Taffanel que se tornou um modelo, se fazem presentes. O Conservatório de Paris também teve um grande papel; sendo o centro musical da França, quando adotou a nova flauta como instrumento oficial fez com que cada vez mais músicos mudassem para o novo instrumento.

Segundo os autores, a Escola Francesa de Flauta pode ser definida de diferentes maneiras dependendo do ponto de vista, como um método de estudo, e o que destacamos, um modelo interpretativo. De acordo com o que vimos as principais características da escola como um modelo interpretativo são: um vibrato livre e natural, um som homogêneo, expressão, frases bem contornadas, musicalidade e um som semelhante ao da voz cantada. Sobre isto, Paul Taffanel se destaca. Há divergências de opiniões sobre ele ser ou não o pai da escola francesa, pois pela história, muita aconteceu antes de Taffanel, e Dorus teve grande participação. A meu ver a resposta se dá exatamente dependendo do que se refere ao se falar da escola francesa; particularmente eu só conhecia a escola francesa como um modelo de técnicas para se tocar flauta, e quando vemos desta maneira, podemos concordar que Taffanel foi o pai da escola francesa, isso porque a maneira que ele tocava passou a ser referência para todos, sem contar em toda a carreira dele antes de ser professor do Conservatório e reinventar o modo de ensinar.

O trabalho também se dedicou a Cécile Chaminade e seu concertino para flauta. Isso se deu ao concertino ter sido uma obra encomendada por Taffanel para o concurso de 1902 do Conservatório de Paris. Partindo disso, primeiramente buscamos apresentar Chaminade como compositora e mulher. Não há muitos trabalhos sobre ela, mas buscamos compreender como esta compositora foi tão famosa em vida e esquecida após falecer. Hoje a única obra que nos remete à Cécile Chaminade é o concertino que é famoso entre os flautistas, mesmo ela tendo mais de 400 músicas publicadas. De acordo com nossa pesquisa, sabemos que ela começou cedo, estudou com bons professores; apesar da fama, a sociedade do século XIX tinha um forte pensamento sobre a posição da mulher. Ela tinha fã

clubes, ainda sim recebeu duras críticas como compositora, ao que parece, suas músicas eram agradáveis, mas estruturalmente simples. Ao que sabemos, o concertino foi a única obra que ela escreveu para flauta e é a única mais conhecida, o que nos leva a pensar que isso seja por causa do próprio conservatório, se Taffanel não tivesse encomendado a peça de Chaminade, talvez ela nunca teria escrito para flauta e provavelmente não se falaria dela.

Com a análise do solo de flauta, foi possível observar suas divisões de acordo com o padrão da peça de concurso, que seria uma primeira parte mais lírica e musical e uma segunda parte tecnicamente desafiadora. Também notamos que Chaminade fez um equilíbrio entre os dois momentos, onde na parte lírica encontramos passagens tecnicamente difíceis, e na parte de desafio técnico encontramos frases predominantemente musicais. Além disso, vemos claramente características da música romântica, como o uso progressivo de escalas cromáticas e mudanças de tom. Análises sucintas voltadas a interpretação são comuns, podemos dizer que também são importantes, isso porque o intérprete terá uma visão geral da obra antes de executá-la, compreendendo as principais ideias musicais e passagens mais exigentes. Observando as principais ideias e desafios, vimos que preparar o concertino é um duro trabalho, algumas soluções podem ser feitas com métodos do próprio Taffanel, como a prática de esqueleto.

Já na breve comparação das gravações de Emanuel Pahud, James Galway e Jasmine Choi, observamos o concertino executado por três flautistas profissionais com formações diferentes. Vimos que apesar de algumas semelhanças, eles se diferenciam em alguns aspectos como cor do som e execução do vibrato. Destacamos Pahud, filho do conservatório, que traz claramente as principais características da escola francesa.

De maneira geral, esta pesquisa desde sua contextualização sobre a escola francesa até a análise e comparação do solo de flauta nos proporcionou de certa maneira uma linha-guia de pensamento para estudo e interpretação da mesma, buscando através disto apresentar alguns pontos principais para qualquer jovem flautista que queira conhecer ou interpretar esta obra.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Sávio. **A evolução histórica da flauta até Boehm**. 1999.

ARAÚJO, Welder Rodrigues Arantes de. **Tradição e Inovação na Escola Francesa de Flauta: Uma visão historiográfica**. Dissertação de mestrado em música. Universidade de Brasília, 2018.

BAKEMAN, Edward Graham. **Paul Taffanel (1844-1908) and his significance in French musical life (vol. 1)**. Ph.D Thesis – University of Birmingham, 1993.

BENEDETTI, Danieli Verônica Longo. **As Sociedades Musicais Francesas do início do século XX: ideal nacionalista ou independência artística?** Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 102-112, dez. 2010.

BHATTACHARYYA, Koyel. **Cécile Chaminade**. 2007

DAHMER, Fabiana Magrinelli Rocha. **The influence of the French flute school on Brazilian flute pedagogy**. Doctoral dissertation – The University of Southern Mississippi, 2017.

GLICK, Dorothy. **Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School**. Master Thesis – University of Kansas, 2014.

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

JACOBUS, Rhea B. **The literature of the French flute school, 1800-1880: Style characteristics, sociological influences, and pedagogical applications**. Doctoral dissertation – Ball State University. Muncie, Indiana, 1990.

MCCANN, Karen Jae-Hae. **Cécile Chaminade: A Composer At Work**. Master Thesis - The University of British Columbia, 2003.

MELO, Fábio de. **Teoria dos afetos**. *In*: História da Música. Manaus, 13 jul. 2011. Disponível em: <https://historiadamusica2011.blogspot.com/2011/07/teoria-dos-afetos-teoria-dos-afetos.html>. Acesso em: 07 mar. 2023.

MORRISON, Chris. **Cécile Chaminade-Concertino for flute & piano (or orchestra), Op. 107.** AllMusic. Disponível em: <<https://www.allmusic.com/composition/concertino-for-flute-piano-orchestra-op-107>>

Acesso em: 31 jan. 2023.

OLIVEIRA, Fabiane César de. **Taffanel e Dutilleux: possíveis aspectos intertextuais em duas obras para flauta transversal e piano.** Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

OROZCO, Tayane. **A melodia das cores: O sensível, o audível e o visível.** Monografia de graduação em artes visuais – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2015.

PICCINI, Caitrine-Ann. **French women perpetuating the French tradition: Women composers of flute contest pieces at the Paris Conservatory.** Doctoral dissertation – University of Houston, 2013.

SANTOS, Catarina Isabel da Cunha. **A pedagogia francesa da Flauta Transversal no Ensino Básico e Secundário Especializado.** Universidade do Minho, 2021.

SMITH, Gordon E.; FREDERICKSON, Karen B. **Hidden Musicians: Songs by Cecile Chaminade, Josephine Lang, and Clara Schumann.** The Phenomenon of Singing, v. 4, p. 163-171, 2003.