



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM  
MÚSICA

Eduardo Quintão Vieira Júnior

SUBSÍDIOS PARA O APERFEIÇOAMENTO TÉCNICO E  
PRÁTICO DE UM FLAUTISTA PROFISSIONAL

Salvador - BA  
2015

EDUARDO QUINTÃO VIEIRA JÚNIOR

SUBSÍDIOS PARA O APERFEIÇOAMENTO TÉCNICO E  
PRÁTICO DE UM FLAUTISTA PROFISSIONAL

Trabalho de Conclusão Final apresentado à Universidade Federal da Bahia, como parte das exigências do Programa de Pós-graduação Profissional em Música, área de concentração da Criação Musical-Interpretação, para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto

Salvador - BA  
2015

V658 Vieira Júnior, Eduardo Quintão

Subsídios para o aperfeiçoamento técnico e prático de um flautista profissional/Eduardo Quintão Vieira Júnior.\_ Salvador, 2015  
139 f.: il.

Trabalho de Conclusão Final apresentado à Universidade Federal da Bahia, como parte das exigências do Programa de Pós-graduação Profissional em Música, área de concentração da Criação Musical-Interpretação, para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto

1. Música - interpretação 2. Música (execução) 3. Instrumentos musicais 3. Flauta I. Título.

CDD 788.3



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de **EDUARDO QUINTÃO VIEIRA JUNIOR**, "Subsídios para o aperfeiçoamento técnico e pratico de um flautista profissional", foi aprovado.

Prof. Dr. Lucas Robatto (orientador)

Prof. Dr. Joel Luis da Silva Barbosa

Dr. Antonio Carlos Portela da Silva.

Salvador, 27 de fevereiro de 2015

*Dedico este trabalho aos meus pais Eduardo e Marli;*

*E a meu avô Antenor (in memoriam).*

## AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida.

Ao meu orientador e professor Lucas Robatto por todos os ensinamentos.

A banca examinadora Joel Barbosa e Antônio Portela pelas primorosas contribuições.

Ao Neojiba pela experiência proporcionada e o acolhimento.

Aos meus professores Fernando Pacífico, Cristiano Duarte e Alberto Sampaio.

Aos meus pais por todo amor e incentivo.

As minhas irmãs Eliane e Elaine, cunhado Celso e Avó Terezinha pelo suporte familiar.

A minha noiva Laís por todo apoio e carinho.

## RESUMO

Neste trabalho de Conclusão Final são apresentados os resultados de uma pesquisa realizada com o objetivo de fornecer ferramentas para o desenvolvimento técnico e artístico do flautista. A pesquisa foi desenvolvida em duas etapas: Na primeira etapa, foi elaborado um Guia de estudo simples e prático para a sonoridade na flauta, que tem como público alvo estudantes de flauta de nível intermediário, buscando direcionar os seus estudos e prática diária, objetivando o desenvolvimento de uma sonoridade em nível profissional e que funcione dentro do contexto musical de flautistas de orquestras sinfônicas. Esse guia busca direcionar o estudante a desenvolver uma sonoridade mais consciente. Na segunda etapa, foi elaborado um artigo que visa apenas apontar e argumentar como alguns fundamentos da Técnica de Alexander podem ser úteis no processo de estudo e performance do flautista, proporcionando uma postura menos agressiva para a saúde do corpo. Além de estimular a procura por alguma atividade que proporcione consciência corporal, o artigo visa ainda conscientizar os flautistas de que aspectos posturais são importantíssimos para uma vida profissional longa e produtiva.

Palavras-chave: Flauta, sonoridade, respiração, embocadura, performance, postura, Técnica de Alexander.

## ABSTRACT

In this Course Conclusion work are presented the results of a research performed in order to provide tools for the technical and artistic development of the flute player. The research was made in two phases: in the first, it was elaborated the Simple and Practical Study Guide for the flute's sonority. The target audience is students of flute in the intermediate level. It aims to give directions for their studies and daily practices and also for the development of sonority in professional level, working into a musical context of flute players in Symphonic Orchestra. This Guide aims to direct the students in the process of developing a more conscious sonority. In the second phase, it was elaborated an article that intends to point out and discuss how some fundamentals of Alexander Technique can be useful in the process of study and performance of the flute player. It provides a less aggressive posture to the body's health. Besides, it stimulates looking for some activity that offers corporal consciousness. The article still aims to make flute players aware of postural aspects, which are extremely important for a long and fruitful professional life.

Key words: Flute, sonority, breathing, mouth, performance, posture, Alexander Technique.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Nota e ruído, representados graficamente por ondas sonoras .....	23
Figura 2 Representação do jato de ar transversal incidindo na aresta do bocal .....	23
Figura 3 Furação moderna .....	24
Figura 4 Série harmônica da nota dó .....	25
Figura 5 Harmônicos gerados na nota dó, tubo todo fechado.....	25
Figura 6 Ventilação Pulmonar .....	28
Figura 7 Gráfico de volumes respiratórios .....	29
Figura 8 Diafragma tencionado e relaxado .....	32
Figura 9 Ilustração do exercício B .....	34
Figura 10 Exemplo do exercício 1 do método de P.L. Graf .....	35
Figura 11 Exemplo do exercício 2 do método de P.L. Graf .....	35
Figura 12 Ilustração do exercício E .....	36
Figura 13 Exercício de Impulso .....	37
Figura 14 Exercício de Onda.....	38
Figura 15 Exemplo de onde devem ser as respirações no exercício de onda .....	38
Figura 16 Ilustração do exercício A .....	43
Figura 17 Ilustração do exercício B .....	43
Figura 18 Ilustração do exercício C .....	44
Figura 19 Ilustração do exercício D.....	44
Figura 20 Ilustração do exercício E .....	45
Figura 21 Ilustração do exercício G.....	45

Figura 22 Ilustração do exercício H.....	46
Figura 23 Ilustração do exercício I .....	46
Figura 24 Ilustração do Bocal, Porta – Lábios e <i>Riser</i> .....	47
Figura 25 Padronização das cifragens das notas para este guia.....	48
Figura 26 Exercício <i>Whistle Tone</i> 1.....	48
Figura 27 Exercício <i>Whistle Tone</i> 2.....	49
Figura 28 Ilustração do Soalho bucal .....	50
Figura 29 Exercício para nota estável 1 .....	51
Figura 30 Exercício para nota estável 2 .....	52
Figura 31 Exemplo do exercício de homogeneidade de M.Moyse (somente o início)...	53
Figura 32 Exemplo do exercício de flexibilidade dos sons graves de M. Moyse .....	54
Figura 33 Exemplo do exercício para amplitude de M. Moyse .....	55
Figura 34 Exercício com Harmônicos.....	56
Figura 35 Exemplo do exercício 2 de Harmônicos do método de R. Dick.....	57
Figura 36 Exemplo do exercício D .....	57
Figura 37 Exercício para vibrato 1.....	59
Figura 38 Exemplo de onde devem ser as respirações no exercício de vibrato1.....	59
Figura 39 Exercício para vibrato 2.....	60
Figura 40 Exercício para vibrato 3.....	60
Figura 41 Exercício para vibrato 4.....	61
Figura 42 Ilustração dos músculos da garganta.....	62
Figura 43 Ilustração do exercício 6 do método de P.L Graf .....	63
Figura 44 Ilustração do Vocalise 1 do método de P. Bernold.....	68

Figura 45 Ilustração do Vocalise 3 do método de P. Bernold.....	69
Figura 46 Ilustração do Vocalise 3 do método de P. Bernold.....	69
Figura 47 Ilustração de como os lábios podem influenciar na produção de um timbre mais aberto.....	70
Figura 48 Ilustração do palato mole .....	70
Figura 49 Ilustração do E.J.1 do método de M. Moyse .....	72
Figura 50 Ilustração do exercício para ataque de ligação dos sons de M. Moyse .....	73
Figura 51 Ilustração da forma 1 no exercício para ataque e ligação dos sons de M. Moyse.....	74
Figura 52 Exercício para articulação 1 .....	74
Figura 53 Exercício para articulação 2 .....	75
Figura 54 Exercício para articulação 37 .....	75
Figuras do artigo	
Figura 1 Cabeça inclinada para trás, comparada com o colapso do pulso e Posição equilibrada do pescoço e cabeça, comparada com a posição relaxada do pulso .....	88
Figura 2 Coluna vertebral alongada .....	89
Figura 3 Ilustração dos três pontos de apoio.....	90
Figura 4 Postura do flautista vista de frente, lados e costas .....	93

## SUMÁRIO

PARTE I MEMORIAL .....	13
PARTE II GUIA DE ESTUDO SIMPLES E PRATICO PARA A SONORIDADE NA FLAUTA.....	18
Introdução .....	18
1. Recomendações Gerais .....	19
2. A Sonoridade na Flauta – aspectos gerais.....	20
2.1. O que é um belo som na flauta? .....	21
3 Fundamentos Acústicos da Flauta .....	22
3.1 O que é um som e o que é uma nota musical? .....	22
3.2. Como a flauta produz sons?.....	23
4 Produção sonora .....	26
5 Respiração .....	27
5.1 Apoio .....	31
5.2 Exercícios.....	34
6 Embocadura .....	39
6.1 Exercícios para a formação básica da embocadura.....	43
6.1.1 Exercícios básicos.....	43
6.1.2 Foco .....	47
6.1.3 Nota Longa, lisa, sem interferência .....	49
6.1.4 Homogeneidade .....	52
6.1.5 Flexibilidade .....	53

6.1.6 Amplitude .....	54
6.2 Exercícios com mudança de registro .....	55
6.2.1 Harmônicos .....	55
7. Exercícios para o vibrato .....	58
8 Exercícios de Cantar e tocar .....	62
9 Exercícios para a afinação (regulador do som) .....	64
10 Timbre .....	66
11 Articulação.....	71
12 Bibliografia recomendada.....	76
REFERÊNCIAS.....	78
PARTE III ARTIGO - FUNDAMENTOS DA TÉCNICA DE ALEXANDER RELACIONADOS À POSTURA DO FLAUTISTA.....	81
1 Introdução .....	81
2 Frederick Matthias Alexandre e sua técnica.....	82
3 Principais desvios na postura do flautista .....	84
4 Técnica de Alexander e a postura do flautista.....	87
5 Conclusão .....	92
REFERÊNCIAS.....	94
APÊNDICES.....	95
Apêndice A – Relatório da Oficina de Prática Técnico – Interpretativa.....	95
Apêndice B – Relatório da Prática Orquestral .....	106
Apêndice C – Relatório da Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal.....	118

## PARTE I MEMORIAL

As práticas e atividades que realizei ao decorrer do Mestrado Profissional na Área da Criação Musical – Interpretação foram fundamentais para o meu desenvolvimento técnico e artístico como músico. O curso forneceu condições para desenvolver-me como instrumentista, seja camerista ou músico de orquestra, e também como professor de instrumento. O estudo individual é muito importante para o desenvolvimento do músico, mas o envolvimento diário com as práticas é fundamental e determinante para o aprimoramento musical. Através do mestrado pude realizar essas práticas de forma orientada.

Procurei desenvolver ao longo do curso um perfil profissional mais amplo e versátil, procurando abordar diferentes atividades como: instrumentista em geral, músico do Neojiba (Núcleo de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia), candidato a músico de orquestra profissional, além de professor de projeto social e outras instituições. O mercado profissional está cada vez mais competitivo, exige cada vez mais dos músicos. Por isso o flautista deve estar cada vez mais preparado para lidar com diferentes atividades profissionais. O Mestrado Profissional em parceria com o Neojiba me proporcionou um meio de realizar atividades que me permitiram adquirir experiência e me preparar para o mercado profissional.

As práticas realizadas foram:

- MUS D48 Oficina de Prática Técnico-Interpretativa
- MUS D49 Prática Orquestral
- MUS D56 Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal

As Oficinas de Prática Técnico-Interpretativa, realizadas em forma de Master Classes do professor Dr. Lucas Robatto me possibilitaram desenvolver a técnica instrumental e meu nível artístico interpretativo. Concomitantemente desenvolvi minha didática, pedagogia e metodologia de ensino mediante as observações de suas aulas. Nas aulas de flauta pude compreender a necessidade de adquirir consciência do que de fato está se fazendo ao tocar flauta transversal. A maneira

tradicional do ensino de instrumentos musicais se dá na maioria das vezes de forma oral, ou seja, passada do professor para o aluno e sem qualquer outro tipo de registro, como em forma de textos, vídeos ou gravações, fato que acaba privando-nos do entendimento de alguns fundamentos básicos da flauta.

Pude desenvolver aspectos técnicos como: postura, respiração, apoio, sonoridade, articulação, afinação, técnica de mecanismo, além de questões interpretativas e estilísticas do repertório. Trabalhei repertórios como: Sonata em E maior de J.S. Bach, Sonata Undine de C. Reineck, Sonata Apassionata de S. Karg-Elert, Sonatina de H. Dutilleux, entre outras, além de estudos técnicos como o *Exercice Journalier 4* do método de Taffanel e Gaubert, exercícios 1,2 e 6 do método do método *Check-up* de P.L. Graf e estudos Op.15 de J. Andersen.

Ainda como parte dessa prática, me preparei para o Concurso da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, no qual minha colocação na prova de flauta foi quarto lugar e quinto na classificação geral, e da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, no qual classifiquei para a segunda fase, mas não classifiquei para a terceira. Toquei em três recitais da classe de flauta, um na igreja Santo Antônio da Barra e dois no salão nobre da reitoria da UFBA. As datas e os detalhamentos dos recitais e das aulas podem ser vistos nos relatórios no Apêndice A deste trabalho.

Durante o curso realizei diversas atividades como uma aula experimental de pilates, o que despertou minha atenção para problemas posturais e me incentivou a escrever um artigo relacionado à postura do flautista. Usufrui ainda de aulas de técnica e afinação com dois alunos da Pós- graduação, além de máster classes com Mathias Allin e Maurício Freire. Foram contabilizadas 204 horas para esta prática, mas na realidade estendi meu curso por mais um semestre, logo, realizei mais horas dessa prática em forma de orientação.

A Prática orquestral, realizada no Neojiba, também contribuiu muito para o meu desenvolvimento técnico e artístico. Toquei na Orquestra Castro Alves, onde era responsável por realizar os ensaios de Naípe e da família das Madeiras, e na Orquestra Juvenil da Bahia. Realizei com a Orquestra Juvenil da Bahia uma turnê internacional. Realizamos concertos em: *Festival de Musique Classique Montreux-Vevey* no Auditório Stravinsky – Moutreux (Suíça), Auditório Lingotto – Torino (Itália), Sala Verdi – Milão (Itália), Giardini Di Villa Rufolo – Ravello (Itália), Sala Santa

Cecília – Roma (Itália), Teatro Kursaal – Merano (Itália), Queen Elizabeth Hall – Londres (Inglaterra). Essa turnê contou com Martha Argerich como solista. Realizei também uma série de concertos no Teatro Castro Alves.

A prática envolveu atividades como a participação em ensaios, ensaios de naipe, concertos e também no estudo individual. Essa prática me proporcionou um aprimoramento técnico de sonoridade, afinação, leitura a primeira vista e desenvolveu minha capacidade técnica de mecanismo, habilidades de concentração e principalmente a preparação de um repertório em pouco tempo de estudo. Contribui ainda em questões extramusicais como compromisso e pontualidade, além da experiência com a participação em um grupo de grande atuação. Pude tocar repertórios como: Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31 de P.Tchaikovsky, Sinfonia Nº 5 de P.Tchaikovsky, Sinfonia Nº 1 de G. Mahler, Danças Sinfônicas para West Side Story de L. Bernstein, Concertino para Violino e Orquestra de Sopros de K. Weill, Danças Sinfônicas de S. Rachmaninoff, Sinfonia Nº10 de D. Shostakovich, entre outras. Realizei ensaios sob a regência de Ricardo Castro, Marin Alsop e Eduardo Salazar. Foram contabilizadas no total 204 horas para essa prática, mas em realidade realizei muito mais horas e concertos que não foram necessários ser contabilizados para cumprir a carga horária exigida pelo curso.

A Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental foi realizada em Núcleos de prática orquestral (NPO) do Neojiba como: SESI Itapagipe e Feira de Santana e o Núcleo de Gestão e Formação Profissional (NGF), além de visitas ao Núcleo do Bairro da Paz. Para o cumprimento da carga horária exigida pelo mestrado somente as horas realizadas no SESI foram suficientes.

No SESI, eu era monitor responsável por realizar ensaios de naipe e da família das madeiras das orquestras dos novatos e veteranos (alunos entre 11 e 15 anos de idade). Pude trabalhar questões técnicas e gerais, como respiração e afinação. Quando trabalhava somente com os flautistas procurei trabalhar também questões como sonoridade, articulação, técnica de mecanismo e questões interpretativas. Pude assim desenvolver minha metodologia, didática e pedagogia. Procurei com essa prática aprimorar também o processo de ensino por metáforas, analogias e efeito sinestésico, artifícios que considero fundamentais para o ensino de



instrumentos de sopro. Muitas vezes o professor não pode ver o que o aluno faz de errado por se tratar de musculaturas e órgãos internos. No NGF fui monitor de dois flautistas da Orquestra Castro Alves e de três no núcleo em Feira de Santana. A experiência adquirida ao dar aulas para esses alunos foi muito boa. Explicar para meus alunos diversos aspectos foi fundamental para pensar e verbalizar aquilo que para mim já era claro e sistematizado. Muitas vezes ao fazer isso pude me desenvolver tecnicamente e tocar melhor, uma vez que entendia de fato o que eu estava fazendo. Essa prática proporcionou o meu desenvolvimento e também dos alunos, pois entender melhor a metodologia e as dificuldades do instrumento é fundamental para se tocar melhor e transmitir aos alunos as informações de forma mais clara. Também foram contabilizadas 204 horas.

Como Produto do Mestrado Profissional elaborei um guia de estudo simples e prático para a sonoridade na flauta. Sempre tive uma preocupação muito grande com minha sonoridade, e sentia falta de um material em língua portuguesa que tratasse da sonoridade de forma mais sistemática. A produção do guia de estudo me ajudou muito. Fui obrigado a sintetizar informações adquiridas ao longo de minhas aulas de flautas. Aprendi muito sobre sonoridade ao transcrever a maioria dos exercícios e recomendações que aprendi por meio da oralidade. Passei a pensar a sonoridade de forma sistemática. Procurei elaborar um material que despertasse um interesse dos meus alunos, abordando uma linguagem simples e efetiva. Foi fundamental para o meu desenvolvimento técnico e didático, uma vez que tenho um material para usar nas minhas aulas. Terminei a graduação com muitas lacunas, alcancei uma boa sonoridade, mas muitas vezes não sabia explicar como consegui essa sonoridade. Esse material ajudou a rever minha própria sonoridade de maneira mais consciente e pode ajudar o aluno a entender quais são alguns aspectos objetivos e fundamentais para a construção de uma sonoridade que o permita tocar em uma orquestra sinfônica.

O artigo sobre Fundamentos da Técnica de Alexander relacionados à postura da flauta me fez refletir sobre minha postura e dos meus alunos. Despertei durante o curso uma preocupação maior com a postura e principalmente dos meus alunos. A postura é fundamental para a performance. O objetivo do artigo é estimular os estudantes de flauta a procurar uma atividade que envolva consciência corporal, o que pode proporcionar uma vida flautística mais longa e produtiva. No último

semestre da minha graduação na Universidade do Estado de Minas Gerais comecei a fazer aulas de técnica de Alexander, o que melhorou muito a minha postura e performance, com base nessa experiência busquei escrever um artigo que me ajudasse a sintetizar alguns problemas frequentes na postura de um flautista e relacionar com fundamentos básicos da técnica, o que me fez repensar a postura dos flautistas e dar aulas de maneiras mais consciente.

## PARTE II GUIA DE ESTUDO SIMPLES E PRÁTICO PARA A SONORIDADE NA FLAUTA

### **Introdução**

Ao longo dos meus estudos em flauta transversal senti falta de algum material em língua portuguesa que tratasse a sonoridade na flauta de forma mais sistemática. O som na flauta sempre foi para mim um aspecto meio nebuloso e pouco esclarecido. A maneira tradicional do ensino de instrumentos musicais se dá na maioria das vezes de forma oral, ou seja, passada do professor para o aluno e sem qualquer outro tipo de registro.

Esse guia dirige-se para estudantes de flauta de nível intermediário, e busca direcionar os seus estudos e prática diária, objetivando o desenvolvimento de uma sonoridade em nível profissional. O resultado esperado destes estudos e práticas é o desenvolvimento da sonoridade do aluno que corresponda a certos padrões estéticos da música erudita, tradicional ocidental e da escola de flauta com a qual me identifico. Ressalto que a forma que lido com a sonoridade nesse guia não é o único caminho de estudo e também não é o único padrão de sonoridade profissionalmente aceito, aponto apenas um possível caminho. Este guia está dividido em tópicos que considero fundamentais para uma boa sonoridade.

A sonoridade para muitos estudantes e mesmo profissionais ainda é um aspecto misterioso, passada para o aluno por meio da oralidade. O aluno ouve uma determinada sonoridade e tenta reproduzi-la, muitas vezes sem necessariamente entender o que está fazendo, fato que acaba privando-o do entendimento de alguns fundamentos básicos da flauta. Esse guia busca direcionar o estudante a desenvolver uma sonoridade mais consciente. Cada indivíduo tem uma sonoridade própria, mas não nasce com ela, precisa estudar muito, apesar de algumas sonoridades serem bem particulares e tachadas como “talento” a sonoridade requer muito estudo para atingir um bom nível. Estruturalmente esse guia se inicia com informações básicas sobre fundamentos acústicos da flauta e a produção da sonoridade com o objetivo de fornecer informações fundamentais para o

entendimento do funcionamento acústico da flauta. A metodologia utilizada para a definição e divisão dos demais tópicos foi baseada na complexidade de grupos musculares do corpo envolvidos no processo de execução, a disposição da apresentação de cada um desses tópicos gerais foi estabelecida de acordo com a ordem de importância, quer dizer, partindo do aspecto mais básico, de cujo funcionamento todos os outros aspectos dependem. À medida em que um aspecto mais básico é trabalhado, outros aspectos mais complexos vão sendo apresentados. Por exemplo: primeiramente é trabalhada a respiração, que envolve os grupos musculares abdominais e torácicos. Em seguida é trabalhada a embocadura, que depende da respiração, a qual é acrescido o posicionamento e movimento dos músculos labiais. Após isto é trabalhado o timbre, que por sua vez depende da embocadura, da cavidade bucal/palato/garganta, etc. e por último a articulação que depende de todos os outros tópicos, acrescentando-se os movimentos dos músculos da língua.

Para cada um desses tópicos adoto três enfoques diferentes: Procuro explicar como determinado aspecto flautístico funciona, posteriormente apresento o que eu recomendo para que este assunto funcione e finalmente apresento os meios para atingir aquilo que recomendo (exercícios). Os exercícios estão organizados seguindo a ordem do mais simples para o mais complexo. Mais simples é aquele que trabalha com menos grupos musculares, por exemplo, os exercícios de impulso e onda são mais simples (musculatura respiratória) do que exercícios que envolvem mudança de registro (musculatura respiratória + lábios). Os mais complexos exigem a coordenação de mais ações do que os mais simples.

## **1. Recomendações Gerais**

É muito importante que se estude o instrumento todos os dias e que se reserve uma parte do estudo para exercícios de sonoridade, preferencialmente antes dos exercícios de mecanismo, estudos melódicos e as obras musicais. Exercícios de sonoridade estão diretamente trabalhando com músculos (abdômen, tórax, diafragma, lábios, língua, etc.), portanto, são muito cansativos e exaustivos e

requerem muita concentração. Esses exercícios rendem muito pouco se realizados no “piloto automático” sem atenção e percepção. Alguns flautistas como Michel Debost e James Galway adotam outra abordagem como tocar todo o repertório na primeira parte do estudo, antes mesmo dos estudos de sonoridade e técnica. Isso pode variar para cada pessoa, apenas recomendo o que faço normalmente.

Os resultados alcançados com os estudos de sonoridade se perdem muito facilmente se forem deixados de lado, é como o trabalho de um atleta, se este deixar de praticar vai “perder a forma”, temos que procurar manter os resultados alcançados estudando todos os dias. É preferível que se estude um pouco todos os dias que estudar flauta um dia inteiro e ficar outro dia sem estudar.

É importante também procurar professores com experiência profissional, assistir aulas e máster classes de flauta, participar de festivais sempre que possível, ouvir gravações, ver vídeos, ler textos e artigos relacionados à flauta, tocar em grupos de câmara, pesquisar e ouvir flautistas consagrados e conhecer sobre a literatura da flauta transversal.

## **2. A Sonoridade na Flauta – aspectos gerais**

A sonoridade do flautista é muito importante, é seu “cartão de visita”. Quaisquer outros aspectos de sua técnica e musicalidade são transmitidos através de seu som. A sonoridade é fundamental para o sucesso profissional do flautista e principalmente daqueles que desejam engajar em uma orquestra sinfônica profissional. Eu diria que é um dos aspectos mais importante para o flautista é o som.

A produção do som na flauta depende primordialmente do controle corporal do flautista, envolvendo diferentes conjuntos musculares agindo simultânea e coordenadamente (aparelho respiratório, lábios e trato bucal, braços e mãos, etc.). Esse processo de produção sonora exige o entendimento de várias questões acústicas e muito estudo. A emissão do som em iniciantes ao piano, por exemplo, é muito mais fácil que na flauta, quando muito geralmente o iniciante não consegue produzir nenhum som. A dificuldade começa em saber o que devemos buscar nesse som e desenvolver a capacidade de se ouvir.

## 2.1. O que é um belo som na flauta?

O que pode ser considerado belo em um som vai depender do contexto cultural em que este som é avaliado, e, portanto, vai variar de acordo com diferentes culturas musicais. Além disto, dentro de cada cultura musical, indivíduos diferentes vão ter sonoridades diferentes, individuais, assim como pessoas diferentes têm vozes diferentes e individuais; também dentro de cada cultura musical podem existir diferenças de abordagem à questão da sonoridade, a depender questões de gosto pessoais. Contudo, dentro de cada uma destas culturas musicais existem parâmetros que vão determinar mais ou menos objetivamente padrões de qualidade sonora esperada dentro desta cultura, independentemente de questões de gosto individual. É importante destacar que existem diversas culturas musicais, logo, diferentes sonoridades, o padrão de sonoridade de um flautista em uma roda de choro, ou um grupo Jazz, por exemplo, pode ser diferente da sonoridade exigida em uma orquestra sinfônica.

Atualmente essas diferenças vêm diminuindo e os padrões muitas vezes são mais próximos devido ao compartilhamento de informações (graças a gravações, internet, e contato direto entre artistas).

Estas diferenças entre culturas musicais podem ser entendidas como jogos diferentes. Por exemplo, no futebol somente o goleiro pode jogar com as mãos, já no basquete nenhum jogador pode chutar a bola. A cultura musical do Jazz pode “permitir” uma determinada sonoridade, que é “proibida” na cultura musical erudita, e vice versa. O flautista deve entender qual o “jogo” está jogando, entender as regras do jogo para poder jogar, o flautista deve buscar o som que melhor se adequa a determinada cultura musical na qual está envolvido.

Os estudos propostos nesse guia buscam um som que possibilite o flautista se destacar e funcione dentro do contexto musical de flautistas de orquestras sinfônicas profissionais. Flautistas que queiram atuar profissionalmente nesta área devem saber qual o som funciona nesta prática. Acredito que materiais como o presente trabalho possam melhor direcionar jovens flautistas interessados nesta área, principalmente aqueles de ambientes em que este tipo de cultura musical não é muito disseminada e que tenham acesso limitado a bibliotecas e ferramentas como internet. Na posição de monitor do Neojiba (Núcleo Estadual de Orquestras Jovens e

Infantis da Bahia) pretendo disseminar esse guia entre os flautistas do projeto principalmente do interior da Bahia.

### **3 Fundamentos Acústicos da Flauta**

#### **3.1 O que é um som e o que é uma nota musical?**

O som são vibrações de um corpo elástico que deslocam moléculas de ar. Para que o som aconteça algum material tem que estar vibrando e deslocando massa de ar, quanto mais massa de ar for deslocada mais potente será esse som, terá mais decibéis, medida física do som. Tradicionalmente faz-se uma diferenciação dos sons em:

- a) Notas musicais: sons que por vibrarem de forma constante, ou seja, em uma frequência definida e regular produzem alturas claramente definidas. Por exemplo, as notas de um piano afinado.
- b) Ruídos: sons que por não vibrarem de forma constante, ou seja, sem uma frequência definida e regular não produzem alturas claramente definidas. Por exemplo, os sons de um pandeiro.

Notas de instrumentos acústicos são compostas de diferentes sons misturados, alguns com altura definida, outros não. Os sons são representados graficamente como ondas, a figura que segue exemplifica duas ondas sonoras, a primeira representa uma nota musical e a segunda um ruído sonoro.

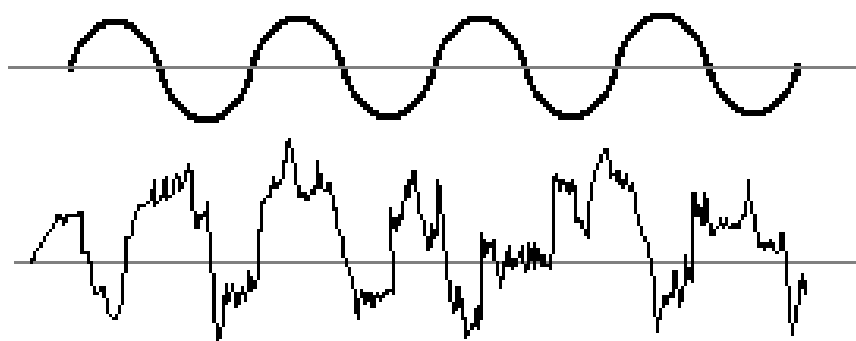


Fig. 1 Nota e ruído, representados graficamente por ondas sonoras.

Fonte: FERRAZ NETTO adaptado, *online*

### 3.2. Como a flauta produz sons?

A produção de sons na flauta transversal decorre da incidência do jato de ar que sai dos lábios do flautista (embocadura) sobre o porta lábio da flauta, mas precisamente um jato transversal que incide na aresta do bocal. Se o jato de ar apresenta determinadas características, o ar contido dentro do tubo da flauta vai girar e vibrar, produzindo sons com alturas definidas (notas). Para que esse processo seja efetivo a embocadura deve apresentar determinadas características específicas.

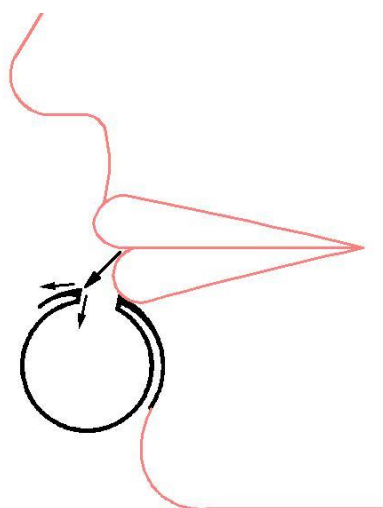


Fig. 2 Representação do jato de ar transversal incidindo na aresta do bocal.

Fonte: COURI, 2013, *online*



Para a produção de diferentes notas, a flauta funciona acusticamente a partir de dois princípios diferentes e coordenados. Por um lado a flauta produz notas diferentes a partir de tubos de tamanhos diferentes. Tubos maiores produzem notas mais graves, e tubos menores notas mais agudas. Apesar de ser construída com um tubo único, tamanhos de tubos diferentes são alcançados através da abertura e fechamento de orifícios no tubo. Um orifício aberto equivale a “encurtar” o tamanho do tubo original. A flauta moderna parte do princípio de uma furação cromática, com 12 notas desta escala, como exemplificado na figura 3.

Quanto maior o tubo, maior será a resistência característica desse tubo, ou seja, o flautista gasta mais energia para colocar o tubo para vibrar. Alguns modelos de flauta são mais pesados, logo mais resistentes para vibrarem. Quanto mais resistência mais ressonância terá o instrumento, porém, quanto menor a resistência, mais fácil ele será de tocar.

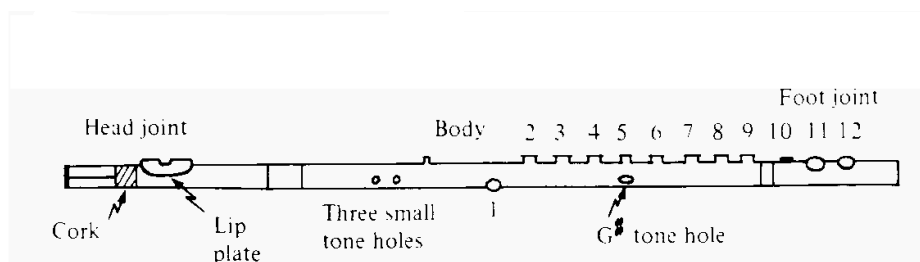


Fig.3 Furação moderna

Fonte: CAMPBELL & GREATER, p. 283.

Por outro lado, um mesmo tubo pode produzir diversas notas diferentes quando submetido a jatos de ar com energias diferentes. Na flauta, de modo genérico, todos os tubos gerados pelo sistema de furação vão se comportar como tubos harmônicos. Isto é, aumentando a energia do jato de ar um mesmo tubo vai produzir notas cada vez mais agudas, seguindo a ordem dos parciais harmônicos. Segundo Buhmil Med a série harmônica é o conjunto de sons que acompanham um som fundamental (som gerador, som principal), ou seja, uma nota simples trás consigo uma série de harmônicos que se misturam para formar a própria nota, a

variação na quantidade de determinado harmônico é responsável pela diferença entre os timbres.

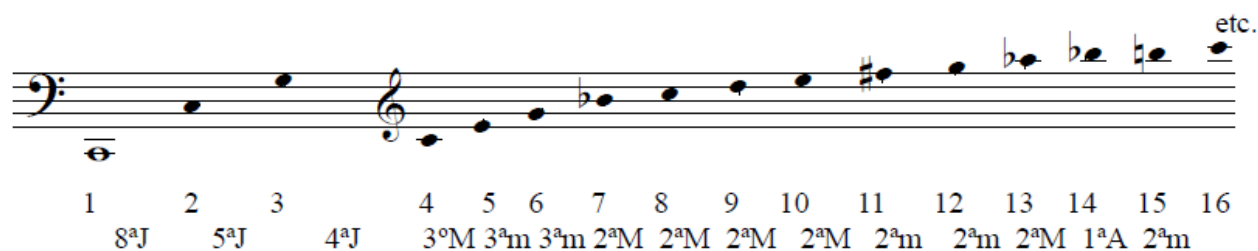


Fig. 4 Série harmônica da nota dó.



Fig. 5 Harmônicos gerados na nota dó, tubo todo fechado.

Desta forma, as diferentes notas da flauta são produzidas através da combinação dos diferentes tubos alcançados através dos furos e dos diferentes harmônicos produzidos pela diferença do jato de ar. A flauta moderna é construída a partir do sistema Boehm, que consiste de um tubo de mais ou menos 16 furos, a depender do modelo, com um mecanismo onde as chaves se encontram em um único eixo. A furação é feita de acordo com a escala cromática, em afinação temperada. A flauta moderna tem uma furação com mais furos do que os dedos disponíveis para tocar (daí o uso de chaves - ver Imagem 3), à medida que o flautista levanta uma chave a nota gerada sobe um semitom. Já os pífanos e o traverso (flauta barroca) não têm chaves, e a sua furação é diatônica. É importante lembrar que existem outros sistemas além desses.

Em qualquer flauta, o primeiro registro não necessita de mudança no modo harmônico do tubo. Para o segundo registro o flautista precisa mudar o modo

harmônico, mudança essa que deve ser feita preferencialmente com os lábios e não com a coluna de ar. As digitações das notas do segundo registro são praticamente as mesmas do primeiro registro, para o terceiro registro deve-se subir mais um modo harmônico, juntamente com alterações nas digitações para corrigir a afinação.

#### **4 Produção sonora**

Como já dito anteriormente (1.1 O que é um belo som na flauta?), a sonoridade do flautista depende da cultura musical em que ele está envolvido artisticamente. Não existe um padrão único de sonoridade. Esse guia propõe o desenvolvimento de uma sonoridade com determinadas características que permitam ao flautista tocar em nível profissional no meio musical erudito, mais especificamente em uma orquestra sinfônica.

A sonoridade, mesmo no contexto erudito sinfônico varia de acordo com vários fatores, tais como a escola de ensino da flauta, (som francês x som alemão, por exemplo), o estilo da música tocada (barroco X contemporâneo, por exemplo) ou ainda com tendências de época (a sonoridade da maioria dos flautistas de 40 anos atrás, por exemplo, era outra), entre outros fatores. O aumento no número de flautistas faz com que a concorrência por vagas de estudo ou trabalho aumente e que naturalmente os flautistas estudem mais, procurem desenvolver-se técnica e artisticamente, buscando uma sonoridade cada dia melhor no intuito de garantir-se no mercado profissional.

Como dito anteriormente, uma vez definido o contexto em que o flautista vai atuar, alguns parâmetros vão definir a qualidade e funcionalidade dessa sonoridade. Neste Guia adotamos os parâmetros tradicionais da música erudita sinfônica. O que busco primordialmente é um som limpo.<sup>1</sup> O som deve ser amplo, cheio e “grande”, e ao mesmo tempo flexível e controlado, possibilitando executar diferentes dinâmicas. O som deve poder ir aos extremos do mais forte o mais piano possível, porém sendo sempre afinado claro, respeitando assim os limites do instrumento.

---

<sup>1</sup> Entenda-se limpo como o som com o menor índice de ruído, ou seja, um som focado, sem barulho de ar, vazamento ou chiado.

A afinação não deve ser uma consequência da sonoridade, é uma prioridade. A afinação é o limite e o regulador do som. Não adianta ter um som lindo, mas desafinado. Alguns flautistas procuram um timbre tão específico ou focado ao extremo que acabam formando um orifício muito pequeno na embocadura ultrapassando assim o limite e princípios acústicos da flauta. Esse tipo de som pode agradar quem ouve o flautista tocando solo, mas este não vai conseguir afinar em uma orquestra.

O som deve ter variações controladas de timbre, possibilitando assim diversos coloridos sonoros. O som deve ser homogêneo, ou seja, a sonoridade deve ser uniforme, principalmente entre registros diferentes, deve ter um vibrato controlado e a articulação precisa e coordenada com os dedos, sem comprometer a base do som. Estes são fatores objetivos que vão garantir uma sonoridade que funcione na prática em um determinado contexto musical erudito como o de uma orquestra sinfônica.

O som é o nosso meio para ser expressivo. Devemos buscar um som que nos permita transmitir algo de belo, sempre respeitando os limites da flauta, pensando na expressividade construída ao decorrer de grandes frases, e não em cada nota isoladamente, cuidando assim em não ser “fetichista com o som”, ou seja, aquele que dá mais prioridade ao som do que à própria música. Nunca sacrifique a obra, as ideias do compositor ou o estilo para mostrar a sua sonoridade: a obra sempre é o mais importante.

## **5 Respiração**

O conceito de respiração envolve processos mecânicos e químicos, como a troca de gases, carbônico e oxigênio, esse é o processo total da respiração. Mas para o estudo da flauta basta entendermos o processo de Ventilação, que é o processo mecânico de entrada e saída dos gases dos pulmões. Usamos a respiração, além da troca de gases, basicamente para limpeza dos dutos aéreos (tosses, espirros, etc.), detecção de odores e expressão de emoções: voz.

Um conceito básico para entender o processo de ventilação é a Lei de Boyle – Mariotte. À temperatura constante, o volume ocupado é inversamente

proporcional à sua pressão. Outro conceito importante é que em dois sistemas com pressões diferentes, ao se fazer contato entre eles, as pressões tenderão a se equilibrar.

Quando expandimos a musculatura torácica, a caixa torácica e as costelas se expandem, o diafragma se contrai e impulsiona as vísceras abdominais para baixo e a parede abdominal para frente e lados aumentando automaticamente a dimensão da cavidade torácica, ou seja, cria espaço. Logo, temos um volume maior e com isso a pressão interna da cavidade abdominal diminui em relação à pressão da atmosfera, com isso o ar do meio ambiente, que tem maior pressão nesse momento, entra nos pulmões pelas vias aéreas, assim proporcionando o equilíbrio de pressão.

Uma vez que aumentamos a quantidade de ar dentro da cavidade torácica, e à medida que o diafragma e os músculos intercostais vão relaxando, fazendo com que o volume torácico diminua, a pressão interna da cavidade torácica vai aumentar consideravelmente em relação à pressão da atmosfera. Com isso o ar vai sair para equilibrar novamente as pressões. O movimento de contração da musculatura abdominal pode ajudar a “empurrar” o ar para fora. Depois de a expiração ser completada, todo o ciclo se reinicia.

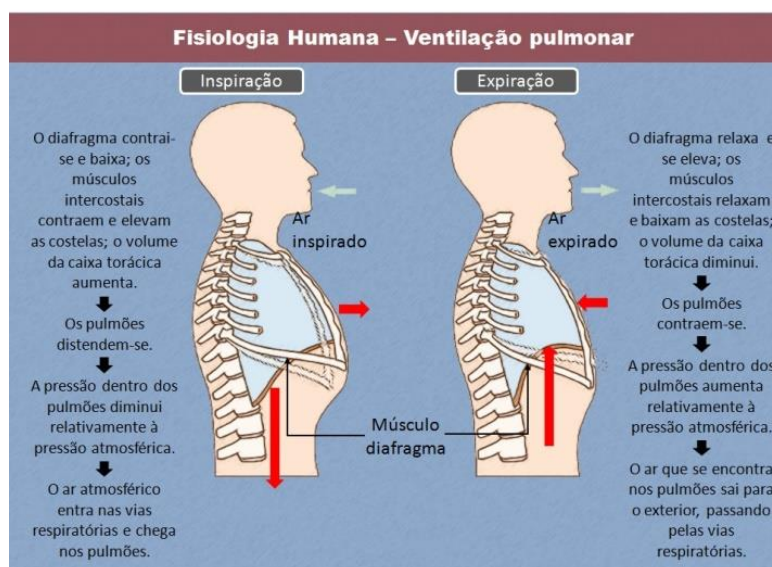


Fig. 6 Ventilação Pulmonar

Fonte: FAQBIO, 2011, *online*

Esse é um processo natural do nosso corpo, não precisamos pensar para respirar, mas para tocar flauta precisamos expandir a capacidade respiratória,

tanto da inspiração quanto da expiração. Necessariamente temos que entrar em volumes respiratórios extras. Quando respiramos naturalmente usamos o volume corrente, mas se inspiramos de forma forçada atingimos um volume reserva de inspiração (VRI) e se expiramos da mesma forma atingimos o volume reserva de expiração (VRE).<sup>2</sup>

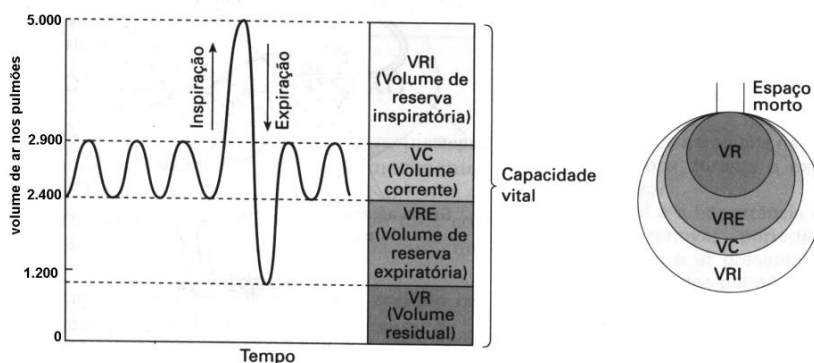


Fig. 7 Gráfico de volumes respiratórios

Fonte: CALAIS-GERMAIN, B., 2005

Uma pequena experiência vai demonstrar uma característica importante da respiração: tente inspirar a sua capacidade máxima de ar em uma só inspiração. Ao atingir o máximo possível, “segure” a saída do ar por algum tempo, e depois tente inspirar mais um pouco. É muito provável que consiga inspirar um pouco mais de ar, mesmo após ter atingido o “máximo possível” na primeira respiração.

A questão aqui é: se temos capacidade de encher o pulmão com mais ar em duas inspirações intercaladas, porque não conseguimos encher com a mesma quantidade de uma só vez? Simplesmente porque falta força muscular. A musculatura inspiratória se cansa ao inspirarmos. Se descansamos esta musculatura e tentarmos inspirar mais um pouco, provavelmente conseguiremos encher mais os pulmões do que na primeira inspiração.

A mesma coisa ocorre com a expiração: o pulmão sempre vai ter ar para ser expelido, se ao expiramos nossa capacidade máxima e descansamos, provavelmente conseguiremos expirar mais. Isto mostra que o trabalho que cabe ao

<sup>2</sup> VRE (Volume de Reserva Expiratória) é um volume extra de expiração, é quando tomamos mais ar que tomaríamos em uma respiração normal.

VRI (Volume de Reserva Inspiratória) é um volume extra de inspiração, é quando colocamos para fora mais ar que colocaríamos em uma respiração normal.

flautista é o de fortalecer a musculatura respiratória, para aumentar a sua capacidade de inspirar e expirar.

Para a inspiração, uma frase que foi fundamental para mim, principalmente para dar aulas, foi que “nunca falta o ar, o que falta é força muscular para pegar o ar”<sup>3</sup>. O flautista precisa aumentar a sua força muscular já que para tocar precisamos fazer mais esforço. O flautista deve procurar expandir ao máximo as costelas e a caixa torácica, começando a encher o pulmão pela parte de baixo da cavidade torácica e não somente a parte de cima, como é a tendência de muitos flautistas que utilizam somente a respiração torácica ao tocar. Uma metáfora simples que ajuda a entender o processo respiratório na flauta é pensar em encher o pulmão como se enche um copo de água, pela base, obviamente. Quando inspiramos pensando primeiramente na base do pulmão, fica mais fácil para que o abdômen (a ‘barriga’) se expanda, pois o interior da cavidade abdominal está basicamente cheia de vísceras “moles” .

Para que na inspiração ocorra também uma expansão de espaço na parte posterior do tórax e do abdômen, os músculos intercostais também devem ser acionados. Estes músculos são essenciais para a inspiração, pois eles elevam as costelas – mais resistentes ao movimento do que os músculos, vísceras ou pele do abdômen- aumentando assim o volume torácico.

É importante que a inspiração seja o mais silenciosa possível, pensar na forma na vogal “ô” enquanto se inspira, geralmente produz menos ruídos.

A expiração deve ser um gesto simples, o ar deve sair sem ser empurrado. O flautista precisa de muito ar. Não de um jato de ar muito rápido. Muitos professores associam a expiração ao simples gesto de soprar uma vela, sem a necessidade de forçar a coluna de ar, apenas deixar o ar sair. O tubo da flauta deve estar sempre cheio de ar, o flautista deve soprar constantemente como um compressor. Muitos pensam que para tocar forte devem soprar mais, com muita velocidade e acabam forçando a coluna de ar ultrapassando o limite da pressão que a flauta suporta. Para tocar forte é justamente o contrário: precisamos de muito ar, mas com pouca pressão muscular deixando o ar sair livremente. Para tocar piano precisamos de mais pressão muscular e pouco ar. Cada flauta é construída para funcionar com

---

<sup>3</sup> Frase ouvida na aula do professor Lucas Robatto.

determinada quantidade de ar. Resumindo, muito ar = pouca pressão muscular, pouco ar = mais pressão muscular. A quantidade de ar necessária para se produzir um bom som vai para variar a cada flauta, marca e modelo bem como dos tipos de bocais, dimensões, cortes e abertura do orifício formado entre os lábios do flautista. O diâmetro do tubo também vem a ser um fator diretamente ligado à quantidade de ar que é necessária para a produção do som.

Esse guia não pretende explicar os processos respiratórios de forma mais profunda ou abrangente, o que exigiria muito mais informação. Busco somente fornecer um mínimo de compreensão sobre este processo, de forma que o aluno possa entender mais claramente o que está sendo trabalhado nos exercícios que proponho a seguir.

## 5.1 Apoio

A respiração e o apoio sempre foram questões difíceis de serem explicadas. Foi-me ensinado da forma de ensino tradicional sem a preocupação de se explicar o que é de fato o apoio. A definição mais adequada de apoio com que me deparei é a do meu professor. Segundo Lucas Robatto: “O apoio é a atividade muscular envolvida ao se criar e manter as condições requeridas para que o fluxo de ar expirado possa efetivamente produzir uma sonoridade desejada”.

Para a flauta funcionar bem o flautista necessita de um fluxo de ar constante e uma coluna de ar mais lisa e estável possível. O desafio é que para tocar flauta precisamos de um esforço muito maior do que o nosso corpo faz normalmente, necessitamos de muito mais ar que na respiração normal, usamos volumes reservas de inspiração e expiração. Precisamos de muito mais volume de ar na inspiração e de controlar mais a expiração para que o ar não saia de uma vez e com muita velocidade, ou seja, temos que frear a saída do ar e ainda aumentar a capacidade da expiração empurrando o ar do final.

A nossa respiração é naturalmente mais lenta no fim, para compensar isso devemos apoiar mais quando o ar estiver acabando para manter a pressão, mantendo a afinação que tende a abaixar quando o ar está acabando, ao contrário do que muitos pensam, o flautista não deve tocar o tempo todo apoiando e



“apertando” os músculos abdominais. Como no exemplo da mangueira de água: se a torneira está aberta, com certa vazão de água molhando determinado ponto e de repente diminuo a quantidade de água, e quiser continuar molhando o mesmo ponto, tenho que aumentar a pressão. Uma estratégia possível é tapar uma parte do bico da mangueira, com isso a pressão aumenta após o bico da mangueira e consigo esguichar a água mais longe com menos quantidade de água. Outra estratégia é abrir mais a torneira, aumentando a quantidade e pressão da água antes do bico da mangueira. O mesmo acontece com o ar: quando o ar vai acabando, a pressão vai diminuindo, e para se manter o som e a afinação teremos que compensar apoiando, aumentando a pressão dos músculos expiratórios. Podemos também diminuir o orifício da embocadura, o chamado apoio de lábio, mas isto geralmente não é suficiente para sustentar eficientemente uma nota. O apoio deve vir do diafragma e das musculaturas intercostais e abdominais.

Em resumo, quando temos muito ar e naturalmente mais pressão, não precisamos apoiar, mas à medida que o ar diminui, a pressão também diminui, devemos apoiar mais. Com o pulmão cheio o diafragma é naturalmente ativo, com o pulmão vazio ele relaxa. O apoio é manter o diafragma ativo mesmo com o pulmão vazio mantendo também a coluna de ar estável. Os professores falam muito em usar o diafragma para apoiar, mas o diafragma é um músculo involuntário como o coração, ou seja, não temos controle direto do diafragma, para ativá-lo usamos os músculos abdominais e intercostais. Podemos sentir o diafragma quando soluçamos, o que é uma contração involuntária do diafragma.

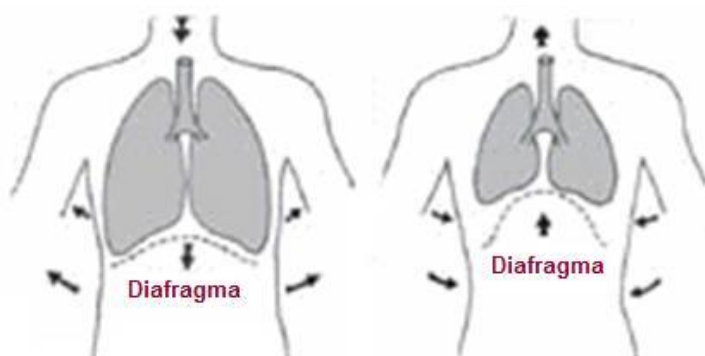


Fig. 8 Diafragma tensionado e relaxado

Fonte: SIMEÃO. 2011, *online*

Na figura da esquerda o pulmão está se enchendo de ar e o diafragma naturalmente se contrai, na figura da direita o pulmão está se esvaziando e o diafragma relaxa, o desafio é manter o diafragma na posição da figura da esquerda que é a de inspiração mesmo durante expiração, posição da figura da direita, esse é o apoio. Raramente devemos aumentar a pressão muscular para apoiar algumas notas específicas no meio de uma frase musical e notas de difícil emissão que necessitem de mais pressão de ar.

Muitos métodos e professores usam termos como “apertar”, mas se você começar a forçar a musculatura abdominal e intercostal, a sonoridade vai ficar comprometida. A literatura específica da flauta fala muito pouco sobre a respiração e o apoio, porém conseguimos encontrar alguma referência a este tema em literaturas de outras áreas. O aluno respira, mas não sabe como isto ocorre, como a flauta funciona. O quanto o flautista deve saber ainda é discutido por alguns professores, que defendem que se o aluno consegue executar uma ação, não precisa necessariamente teorizar sobre ela. Ideal seria que existissem literaturas específicas para flauta referentes à respiração. A respiração do atleta é diferente do músico, a respiração do flautista por sua vez não é igual a do oboísta. Cada atividade física (esforço de explosão, descanso, resistência) vai exigir coisas específicas da respiração, assim como cada instrumento vai exigir uma respiração com características próprias necessárias para seu funcionamento específico.

O exercício A trabalhara a constância do sopro e apoio. O exercício B vai trabalhar a expansão do espaço posterior do tronco e da musculatura intercostal, que elevam as costelas, que são mais difíceis de expandir-se, aumentando o volume ainda mais da caixa torácica, criando espaço e permitindo uma respiração completa. Os exercícios C, D, E, F e G buscam trabalhar o fortalecimento, controle e resistência da musculatura responsável pela respiração e produção da sonoridade, principalmente a musculatura torácica e abdominal possibilitando o flautista aumentar a capacidade respiratória permitindo chegar a volumes reservas de inspiração e expiração (VRI e VRE).

## 5.2 Exercícios

A) Um bom exercício para praticar a constância do sopro é soprar um pequeno quadrado recortado de papel contra a parede pelo maior tempo possível sem deixar que este caia. O flautista deve reparar que na medida em que o ar vai acabando para manter o papel na parede ele deve soprar com mais pressão e manter a coluna de ar estável, ou seja, apoiar. A expiração deve ser um gesto simples, sem forçar a coluna de ar.

B) Um exercício para desenvolver a capacidade de expansão das costelas e da musculatura intercostal é sentar-se em uma cadeira e inclinar o tronco encostando o tórax e a barriga na parte superior das coxas formando uma barreira de forma que permita somente a parte de trás se expandir quando respirar. Repetir esse procedimento dez vezes consecutivas em diferentes momentos do estudo diário.

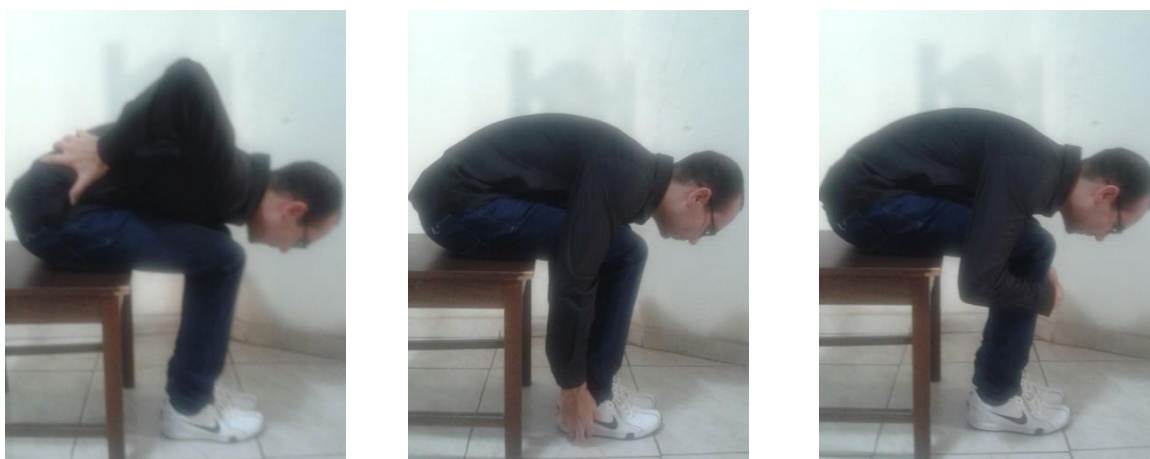


Fig. 9 Ilustração do exercício B.

Os exercícios números 1 e 2 do método Check-up de P.L. Graf são muito bons para o fortalecimento das musculaturas torácica e abdominal. Um complemento interessante nesse estudo é amarrar uma correia em volta do tronco abaixo das costelas para ver o quanto está expandindo.

C) O exercício número 1 do método Check-up de Graf possui três momentos e trabalha a musculatura abdominal: no momento 1 o flautista expira todo o ar até o V.R.E ( volume reserva de expiração), no momento 2 segura para o ar não entrar- importante é não trancar a garganta para o ar não passar, mas sim segurar com o

com os músculos abdominais - no 3 relaxa e deixar o ar entrar, sem “puxar” o ar. Quanto mais empurrar até o V.R.E em 1 e segurar em 2, mais ar vai entrar pela diferença de pressão. No momento 4 tocar todos os 15 tempos. Realizar duas vezes ao dia uma no início do estudo diário e no fim, e cada dia fazer o estudo com as transposições indicadas.

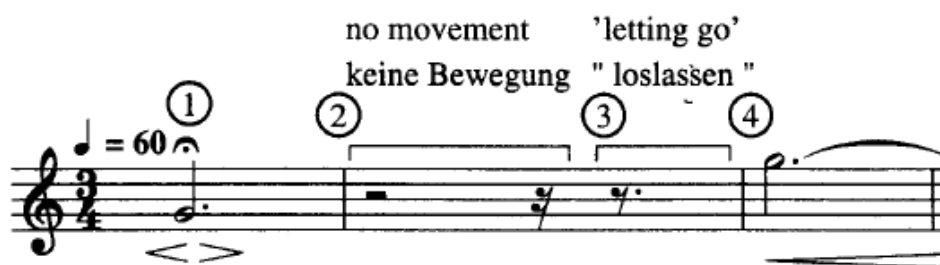


Fig. 10 Exemplo do exercício 1 do método de P.L. Graf

Fonte: GRAF, 1992, p.6

D) O exercício 2 método Check-up de Graf também possui três momentos e trabalha os músculos do tórax: no momento 1 o flautista expira novamente o ar até o V.R.E, no número 2 fecha a garganta para o ar não entrar e expande os músculos da caixa torácica sem deixar o ar entrar com a garganta trancada, como se quisesse encher os pulmões mas a garganta fechada não vai permitir que o ar entre, no número 3 abre a garganta de uma vez, o que vai provocar um barulho da garganta, e no 4 toca os 24 tempos.

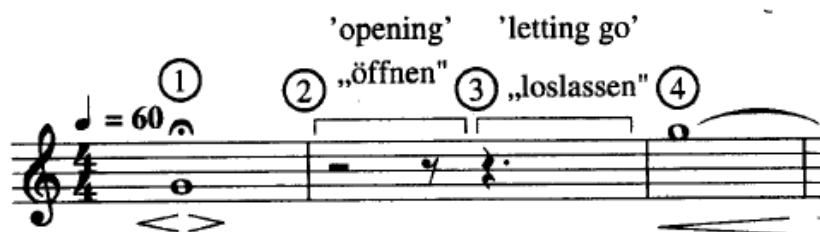


Fig. 11 Exemplo do exercício 2 do método de P.L. Graf

Fonte: GRAF, 1992, p.9

E) Inspirar com as mãos como na figura abaixo obstruindo a passagem do ar, o esforço que o flautista faz para respirar com as mãos obstruindo a entrada o ar é

muito maior que o normal, quando o flautista respirar normalmente vai ficar muito mais fácil e conseguirá inspirar maior quantidade de ar. Inspirar dez vezes consecutivas em diferentes momentos do estudo diário.



Fig. 12 Ilustração do exercício E

Os exercícios de Impulso e Onda buscam o condicionamento dos músculos envolvidos no processo de respiração e de produção da sonoridade da flauta. A coordenação dos movimentos musculares com o ritmo escrito para o exercício desenvolvem o controle e a resistência muscular do flautista. Estes dois exercícios funcionam de forma complementar, contraindo e alongando todos os músculos envolvidos nestes processos (ROBATTO, [20--]).

F) O exercício de Impulso consiste em tocar as notas de forma mais curta e forte possível, respirando sempre entre cada nota. É importante que a parada da nota seja feita no momento em que o flautista inspira, jamais fechando a garganta ou abrindo a boca. A última nota deve ser tocada até o ar acabar. O exercício se inicia no D5 e passa por todas as notas descendo de semitom em semitom até o F#4.



Fig. 13 Exercício de Impulso

Fonte: ROBATTO, <sup>4</sup>[20--]

G) No exercício da Onda o flautista deve buscar uma nota longa e estável, com pequenos impulsos na coluna de ar que vão ser responsáveis por realizar o ritmo escrito. Esses impulsos, realizados pela musculatura abdominal, vão variar a coluna de ar ente o máximo e o mínimo de volume e afinação com qual a flauta funciona acusticamente, o resultado sonoro será como uma onda regular em acelerando.

O meio dessa onda, ou seja, entre o mínimo e o máximo de volume e pressão de ar, é onde a flauta funciona acusticamente bem. O exercício se inicia no D5 e passa por todas as notas descendo de semitom em semitom até o F#4.

<sup>4</sup> Disponível em <http://www.classedeflauta.ufba.br/impulso.pdf>

Fig. 14 Exercício Onda

Fonte: ROBATTO, [20--]

As respirações (inspiração) durante o exercício devem ser longas e calmas e antes da mudança do ritmo, como indicado na figura 15. Depois da respiração deve-se repetir duas vezes a figura rítmica que estava executando anteriormente à respiração antes de prosseguir. É importante respeitar sempre o número de repetições das notas. Deve-se respirar somente quando há uma queda na qualidade sonora.

Repete-se o compasso onde ocorreu a respiração,  
no entanto iniciando-se no 3o. tempo.

Fig. 15 Exemplo de onde devem ser as respirações no exercício de onda.

Fonte: ROBATTO, [20--]

## 6 Embocadura

A definição de embocadura é um tanto complexa, não se pensa mais como antigamente que a embocadura é apenas a forma dos lábios. A embocadura consiste em ações de grupos musculares relacionados e independentes entre si que apresentando determinadas características requeridas para o funcionamento acústico da flauta produzirão uma sonoridade desejada. Não existe uma forma fixa para a embocadura com medidas exatas. Uma embocadura eficiente vai depender de diversos fatores, tais como a postura do flautista, a respiração, aparato muscular, a qualidade da coluna de ar, o jato de ar, o ângulo de incidência do jato de ar/sopro, o tamanho do orifício de saída do ar, o ponto de contato do lábio inferior com o porta-lábio, entre outros. O conjunto desses fatores em equilíbrio é a embocadura. Todos esses fatores são variáveis de acordo com a facilidade do flautista, as dimensões da flauta e do bocal, a forma e tamanho dos lábios do flautista, a sonoridade desejada, entre outros.

Existem diversas possibilidades para a formação de uma embocadura – as assim chamadas “escolas” ou “correntes” de embocadura – as quais partem de pressupostos diferentes. Contudo, seja qual for a abordagem adotada, todos esses fatores tem que estar em equilíbrio e funcionar em conjunto para que a produção da sonoridade seja efetiva e funcional. Um erro comum na formação da embocadura é misturar fundamentos de abordagens sobre embocadura diferentes. Por exemplo, se o flautista toca com muito ar, necessariamente deve abrir o orifício formado entre os lábios, mas se o flautista toca com pouco ar, o orifício deve ser menor. É nesse sentido que os fatores responsáveis pela embocadura devem estar em equilíbrio. Se o flautista mistura essas duas escolas de embocadura, tocando com muito ar e o orifício fechado ou com pouco ar e o orifício aberto, a sonoridade não será considerada boa pelo o padrão de sonoridade exigido no contexto de uma orquestra profissional. Alguns destes fatores variáveis podem ser incompatíveis com outros, pois alguns destes são característicos de determinadas escolas de embocadura, não sendo compatíveis com uma escola diferente. A escolha da adoção de um determinado fator variável vai “determinar” como outros fatores devem ser.

Os fatores variáveis da embocadura devem se combinar de maneira a produzir um bom som, o mais amplo e mais limpo possível. Acusticamente os sons



necessitam de determinados espaços e distâncias para que seus componentes se misturem e formem as notas. Logo, deve-se considerar que os sons (notas e ruídos) ouvidos pelo flautista enquanto toca (com seus ouvidos bem próximos ao instrumento) não é o mesmo que o público ouve (com seus ouvidos bem mais distantes do instrumento). Ou seja, o flautista não tem como ouvir os sons que produz exatamente como o seu público os vai ouvir. Por exemplo, quando ouvimos uma gravação da nossa própria voz sentimos certa estranheza e muitas vezes nem mesmo reconhecemos a nossa voz, isso devido ao fato de não ouvirmos a voz como ela é na realidade, o mesmo ocorre com o som da flauta.

A embocadura moderna pode ser dividida em duas grandes “escolas” ou “correntes” que resultam em estratégias diferentes para a produção do som: embocadura aberta e embocadura fechada. Basicamente o que diferencia essas duas correntes é o fluxo de ar (velocidade e vazão). A embocadura aberta permite tocar com maior quantidade de ar, sem a necessidade frear muito o ar. Por sua vez, a embocadura fechada exige menor quantidade de ar. Ambas as embocaduras permitem um bom resultado e são tradicionalmente aceitas no meio profissional.

As percepções individuais do esforço do flautista enquanto toca são diferentes e podem levá-lo a optar por uma ou outra corrente. Alguns flautistas preferem deixar o ar sair livremente outros optam por economizar o ar. Na embocadura fechada o flautista tende a fechar a embocadura, cobrindo mais o bocal com o lábio inferior, virando a flauta para dentro, isto é, em direção ao rosto do flautista, e ainda apertando os lábios um contra o outro. Nesta estratégia não se pode tocar com muita pressão de ar, pois as notas “estouram”, mudam de registro ou simplesmente não saem. Na embocadura aberta o flautista pode tocar com muito ar, virando a flauta para fora e deixando os lábios livres de tensão, o que permite maior amplitude do som, flexibilidade dos lábios e ganhar timbre sem precisar apertar os lábios. A sensação de quem toca com a embocadura aberta é de não ter que frear ou economizar o ar, essa sensação de frear o ar pode causar uma série de tensões e vícios como controlar a saída do ar fechando a garganta ou apertando muito os lábios. Esse guia trabalha na linha da embocadura aberta.

Normalmente os flautistas encontram dificuldade em controlar o tamanho do orifício formado entre os lábios, e existem diversas estratégias para se conseguir

isso: uma maneira é puxar os lábios para trás e para cima, o que é chamado de “embocadura sorriso” pelo fato dos lábios se assumirem uma posição similar ao que assumem em um sorriso, com isso a movimentação dos lábios fica limitada e não há uma boa flexibilidade para a mudança de registros. Isto leva a que a mudança de registros seja realizada principalmente por variações da coluna de ar. Outra estratégia é o oposto: projetar os lábios para frente como um “beijinho”, o que também limita a flexibilidade dos lábios e contrai os músculos da bochecha, diminuindo a ressonância do som pelo fato de diminuir a cavidade bucal. Ou outra estratégia é a embocadura “pinçada”, que tenciona os cantos dos lábios limitando as possibilidades do flautista e tencionando muito os músculos da face. Com essa estratégia o flautista acaba utilizando excessivamente o maxilar para mudar de registro. Em todo caso, a embocadura nunca é totalmente fixa, vai variar suas dimensões de acordo com a pressão do ar, De modo que algumas escolas de flauta acreditam que o orifício da embocadura é formado pela pressão do ar que faz com que os lábios se abram na medida correta.

Acredito que a melhor estratégia é deixar os lábios e os músculos o mais relaxados possível, porém não totalmente frouxos. É necessário algum tônus para controlar a saída do ar, de forma que se consiga focar o som, impedindo que o jato de ar saia dos lábios em um formato muito largo ou alto, deste modo atingindo uma grande área do porta-lábio. Quando isto ocorre, o som fica “fora de foco”, ou seja, com muitos ruídos. O que o flautista deve buscar é tônus muscular e não tensão.

Tônus muscular é um estado de contração parcial causado por estímulos nervosos, que permitem que os músculos iniciem contração rapidamente. Num estado de relaxamento completo, ou seja, sem tônus muscular, os músculos levam mais tempo para entrar em ação. Alguns fatores como tensão emocional ou uma contração exagerada podem causar um aumento do tônus muscular, o que leva a tensão muscular. A tensão muscular também pode ser causada por exercício ou trabalho físico desgastante, gerando dor em um músculo específico ou grupo muscular. Nesta situação se gasta mais energia que o normal o que pode causar fadiga muscular. (TÔNUS MUSCULAR, *online*, 2014).

A tensão nos lábios e músculos faciais resulta em um som “preso”, porém os lábios totalmente frouxos e relaxados resulta em um som desfocado.

Para alcançar um som timbrado deve haver uma temperança e equilíbrio entre o tónus e o relaxamento muscular, o que pode ser alcançado através do estudo, testando e comparando abordagens diversas, e sempre considerando o som e as sensações enquanto se toca. O lábio inferior deve cobrir uma pequena área do orifício do bocal. O quanto se deve cobrir deve ser testado através do controle da qualidade do som, e vai variar entre os flautistas de acordo com a anatomia dos lábios, corte do bocal e ainda do timbre que o flautista procura. É importante tomar cuidado para não cobrir demais. Deve haver um espaço entre os dentes (como no exercício de morder o lápis). Os lábios superiores um pouco à frente dos inferiores valorizam o som principalmente os graves. Os lábios precisam ser trabalhados incansavelmente, é um trabalho de flexibilidade e precisão. Esse tipo de embocadura permite uma maior flexibilidade dos lábios para as mudanças de registro e de timbre.

O melhor regulador para a embocadura é o ouvido. O flautista pode encontrar a melhor posição da flauta, dos lábios, etc. testando, procurando e comparando as variáveis da embocadura, devendo guiar-se pelo som, pelas sensações enquanto toca e não se preocupar muito em encontrar uma forma fixa para os lábios, o que não deve impedir o flautista de olhar os lábios no espelho. É importante tocar para diferentes professores e ouvir a opinião de profissionais. Iniciantes estão geralmente preocupados em coordenar muitas ações, logo, têm que dividir a atenção entre inúmeros fatores, tais como tocar as notas corretas e acertar a digitação, e geralmente não priorizam a qualidade do som. Eles tendem a ouvir com o “ouvido interno”, imaginam um determinado som na mente, e acreditam estar produzindo esse som. Mas na realidade não estão. Com o estudo e treinamento o flautista passa a ouvir melhor as nuances e sutilezas do som e aprende a ouvir o que está soando de fato, considerando sempre que, devido a fatores acústicos, a sonoridade que o flautista ouve não é exatamente a que o público ouve.

## 6.1 Exercícios para a formação básica da embocadura

### 6.1.1 Exercícios básicos

Os exercícios a seguir são simples, mas muito importantes para a formação da embocadura:

A) Colocar um lápis entre os dentes (como se mordesse o lápis) para manter um espaço aberto entre os dentes. Esse espaço deve ser mantido enquanto o flautista toca para permitir a passagem do ar livre.



Fig. 16 Ilustração do exercício A

B) Colocar a extremidade do dedo indicador e do dedo médio (forma de V) nos cantos da boca, manter o espaço entre os dentes aberto, como se mordesse o lápis e soprar livremente, mas sem soltar todo o ar de uma vez, soltar o ar em aproximadamente 8 segundos. Repetir esse procedimento várias vezes.



Fig. 17 Ilustração do exercício B

C) Soprar na palma da mão e mirar o jato de ar em diferentes pontos. Primeiro mirar o jato de ar no meio da palma da mão até o pulso movimentando apenas os lábios, é importante não movimentar a cabeça. Depois, mirar o jato de ar do meio da palma da mão até as extremidades dos dedos, e por último, mirar o jato de ar do meio do braço até as extremidades dos dedos. Esse exercício pode ser realizado primeiramente com os dedos nos cantos da boca como no exercício B e depois sem os dedos. Repetir esse procedimento várias vezes.



Fig. 18 Ilustração do exercício C

D) Soprar deixando o ar sair livremente e enchendo as bochechas. Depois, soprar com o a lateral do dedo indicador encostado na boca, a ponta do dedo de encostar-se ao nariz e a base do dedo no queixo, de modo que ao soprar o dedo se torne uma barreira para o ar e as bochechas se inflam. Repetir esse procedimento várias vezes.



Fig. 19 Ilustração do exercício D

E) Com apenas o bocal da flauta tocar várias vezes uma nota longa. Cobrir uma pequena área do orifício do bocal com o lábio inferior, manter o espaço entre os dentes, deixar os lábios e as bochechas livres de tensão e procurar manter uma forma dos lábios parecida com a forma quando colocamos os dedos nos cantos da boca (como no exercício B), é importante não tensionar os cantos da boca (embocadura pinçada). Repetir esse procedimento várias vezes.



Fig. 20 Ilustração do exercício E

F) Com o bocal da flauta, tocar uma nota longa, repetir várias vezes e quando se sentir seguro, movimentando os lábios como se soprasse do meio da palma da mão até os dedos, tentar tocar outra nota, mais aguda, e alternar as duas notas que o bocal vai produzir.

G) Repetir o mesmo procedimento do exercício F com a mão tapando a saída do bocal.



Fig. 21 Ilustração do exercício G

H) Produzir uma nota com o bocal da flauta em diferentes posições de contato do porta-lábio com o lábio inferior, ou seja, correr o bocal desde um canto da boca até o outro (por todo o lábio inferior) tirando som em todos os pontos de contato do bocal, sempre deixando a bochecha e os lábios o mais relaxados possível.



Fig. 22 Ilustração do exercício H.

I) Encostar o bocal no lábio inferior, encostar o lábio superior sobre o inferior, (como se mordesse sem os dentes) e soprar deixando o ar sair, como se pronunciasse “pool”.



Fig. 23 Ilustração do exercício I



### 6.1.2 Foco

O som focado é o som com o mínimo de ruído, barulho de ar vazando e chiado. O ruído é mais problemático quando começa a ser mais forte que a nota emitida pela flauta. Algum ruído vai ser ouvido pelo flautista, mas como mencionado anteriormente o público não vai ouvir os mesmos ruídos que o flautista.

Os lábios devem movimentar-se com certa flexibilidade para buscar o som mais focado, ou seja, direcionar o jato de ar em determinado ponto da aresta do orifício do bocal onde o som for mais limpo. Conseguir um som focado tencionando os lábios não é a melhor estratégia, é mais fácil conseguir um som focado puxando ou empurrando os lábios (embocadura sorriso e beijinho), ou seja, uma abertura muito pequena para o ar passar, o que permite um jato de ar direcionado, mas isso vai limitar a quantidade de ar utilizada pelo flautista, reduzindo o volume do seu som e as possibilidades de realizar variações de timbre, dinâmica e corrigir a afinação.

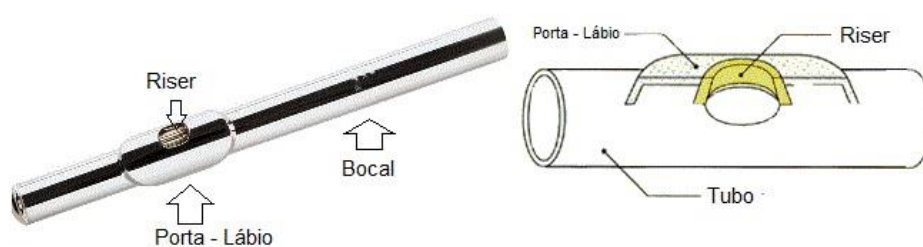


Fig.24 Ilustração do Bocal, Porta – Lábios e Riser.

Fonte: MCLAUHLAN, 2011 adaptado.

A) *Whistle Tone* é um som produzido quando a coluna de ar não possui energia suficiente para vibrar todo o tubo da flauta. Vibra-se apenas o porta lábio, destacando apenas um dos harmônicos do tubo. O som é parecido com um assobio. O exercício consiste em tocar o *Whistle Tone* com o dedilhado na posição de um B5 (vide figura 25) e descer de semitom em semitom até o G4. Uma maneira de conseguir tocar o *Whistle Tone* é: na posição de uma nota aguda, B5, por exemplo, soprar com menos pressão de modo que soe a fundamental do tubo formado por este dedilhado, a nota mais grave possível e não o Si real e tocar cada vez com



menos ar até que fique um som de assobio, que é o *Whistle Tone*. Esse exercício vai desenvolver o controle dos lábios para focar o som.

The image shows three staves of musical notation for a Whistle Tone exercise. The notes are quarter notes with stems pointing down. Below each note is a chord name indicating its fingering. The notes and their corresponding chord names are as follows:

- Staff 1: B2, C3, C#3, Db3, D3, D#3, Eb3, E3, F3, F#3, Gb3, G3, G#3, Ab3, A3, A#3, Bb3, B3, C4, C#4
- Staff 2: Db4, D4, D#4, Eb4, E4, F4, F#4, Gb4, G4, G#4, Ab4, A4, A#4, Bb4, B4, C5, C#5, Db5, D5, D#5
- Staff 3: Eb5, E5, F5, F#5, Gb5, G5, G#5, Ab5, A5, A#5, Bb5, B5, C6

Fig.25 Padronização das cifragens das notas para este guia.

The image shows five staves of musical notation for a Whistle Tone exercise. Each staff contains a sequence of notes with stems pointing down, connected by slurs. The notes are: Eb5, E5, F5, F#5, Gb5, G5, G#5, Ab5, A5, A#5, Bb5, B5, C6. The first four staves show the notes with slurs, and the fifth staff shows the notes without slurs.

Fig. 26 Exercício *Whistle Tone* 1

B) O segundo exercício é tocar o *Whistle Tone* na posição de um G3 e expelir mais ar aos poucos até sair a nota real, é importante atacar o *Whistle Tone* sem a língua apenas com o ar. O flautista deve perceber que entre o *Whistle Tone* e a nota real existem muitos ruídos que são justamente provocados pela resistência do tubo. É desejável que nesse estudo se ouça esta “resistência”. O próximo passo é vencer essa resistência o mais rápido possível somente aumentando a quantidade de ar e com pequenos ajustes dos lábios para controlar a saída do ar para manter o foco.

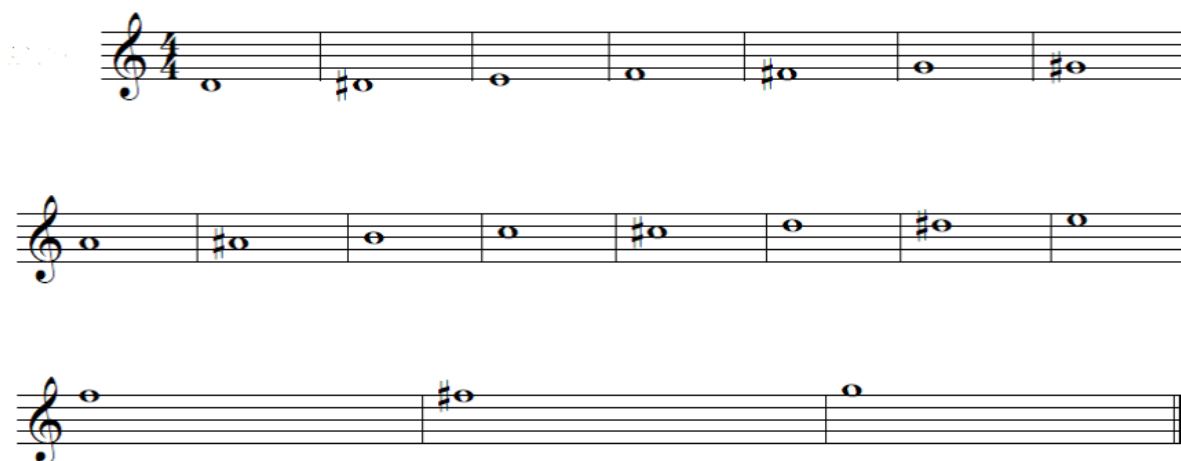


Fig. 27 Exercício *Whistle Tone* 2

### 6.1.3 Nota Longa, lisa, sem interferência.

A embocadura é totalmente dependente da qualidade da coluna de ar, se o flautista não produz uma coluna de ar estável nunca terá um bom som. Essa é a etapa mais básica no processo de construção de uma boa sonoridade e o ideal é que só prossiga para as demais etapas após dominar essa constância do sopro.

Um dos primeiros passos para conseguir um bom som é tocar uma nota longa, lisa, sem variação na coluna de ar, com o som mais amplo e limpo possível. O objetivo é tocar com um som cada vez mais amplo, sem perder a pureza do som (ausência de ruídos). É importante manter a garganta aberta e cuidar da posição da língua, ela deve estar livre no meio da boca ou totalmente encostada no Soalho

bucal (vide figura 28), nunca apoiada nos lábios e estática em posições de vogais que possam produzir ruído como “x” ou “s”.

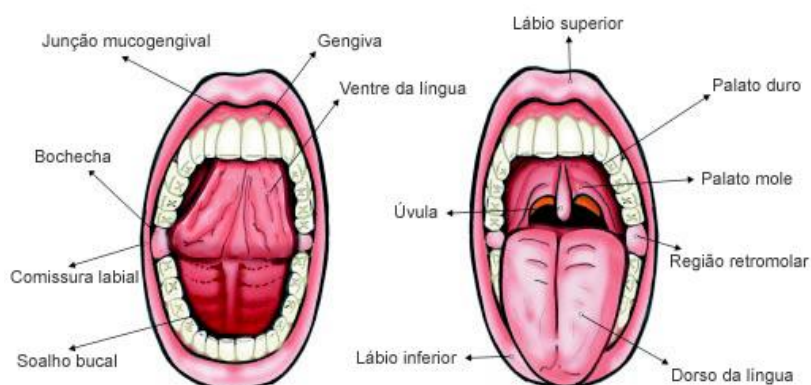


Fig. 28 Ilustração do Soalho bucal.

Fonte: TAVARES,2012

A) Partindo para a parte prática segue um exercício simples, porém eficaz: Tocar as seguintes notas buscando uma boa sonoridade. O exercício começa com a nota B4 por que é um tubo pequeno e com pouca resistência, logo mais fácil de conseguir um bom som. Após conseguir emitir uma boa nota, desce-se de semitom em semitom aumentando gradativamente o tubo, o que vai dificultando o exercício. À medida que o ar vai acabando o flautista deve apoiar de modo a manter a nota e afinação estáveis. O objetivo é manter a boa qualidade de som até chegar ao maior tubo. Recomendo atacar cada nota sem língua usando apenas o golpe de ar.

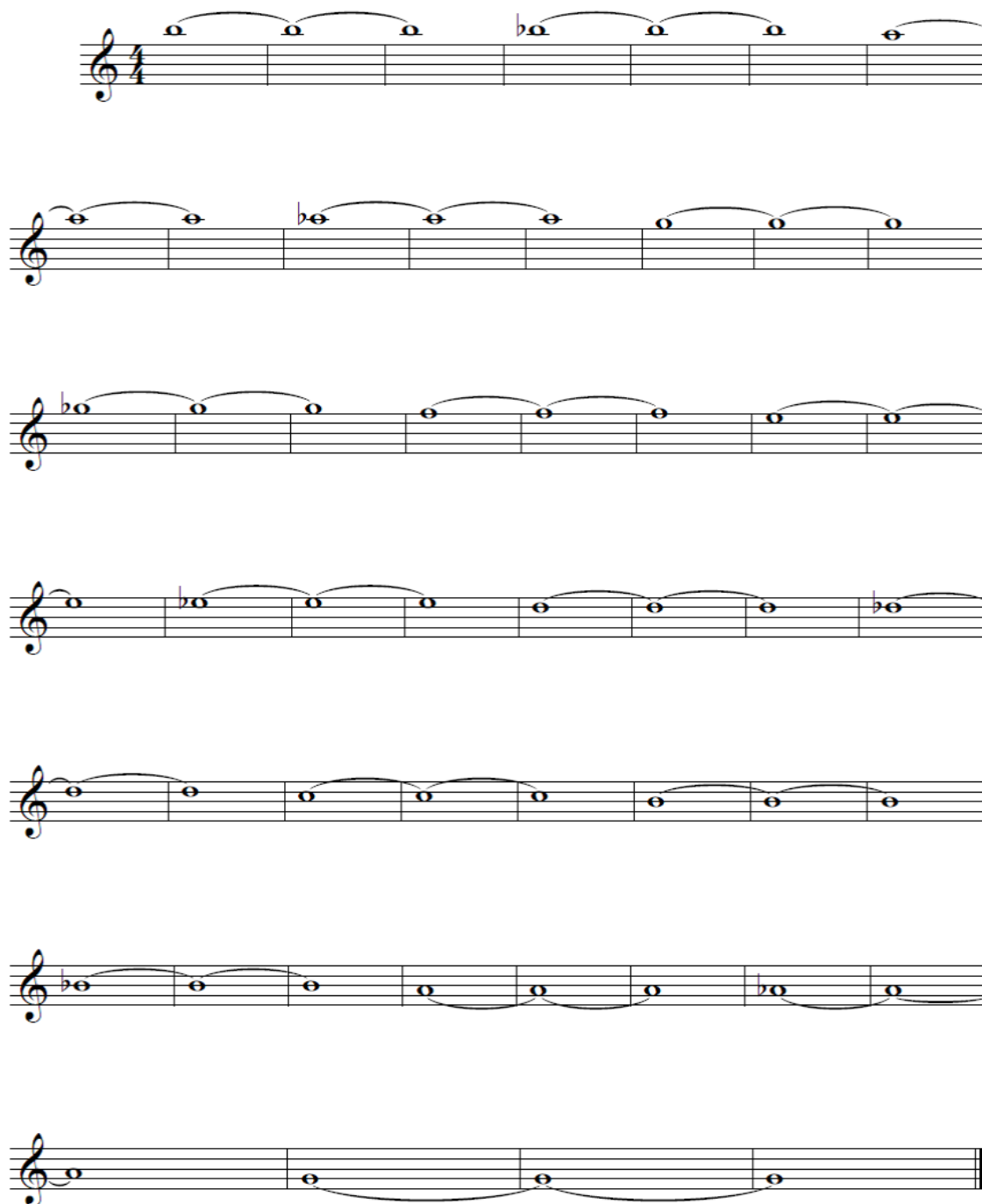


Fig. 29 Exercício para nota estável 1

B) O segundo exercício começa com a mesma nota do primeiro e vai em direção ao registro agudo da flauta, nesse caso a dificuldade aumenta por que as notas estão caminhando para o extremo da flauta onde tende a ser mais instável. Alguns flautistas tendem a pensar o registro agudo muito em “cima da onda”, ou seja, próximo ao limite de pressão e vazão em que a flauta funciona acusticamente, “forçando a coluna de ar” e subindo a afinação, simplesmente pelo fato das notas estarem em sentido ascendente. Algumas alternativas são: pensar que quanto mais

agudo mais “chão” precisa para tocar, soprar mais para baixo além de abrir ao máximo a garganta que tende a fechar nos agudos. Acredito que a tendência de fechar a garganta nos agudos pode vir da memória do flautista que no início do estudo consegue tocar as notas agudas aumentando a pressão apertando a garganta, e mesmo superando essa fase, fica esse reflexo. As notas Mi e Si também costumam sair com o som fechado, pois o flautista tende a pensar no nome das notas enquanto toca movimentando a garganta como se falasse o nome das notas, e a posição da vogal “i” fecha a garganta, é interessante pensar em cantar “mô” e “sô” em vez de mi e si.

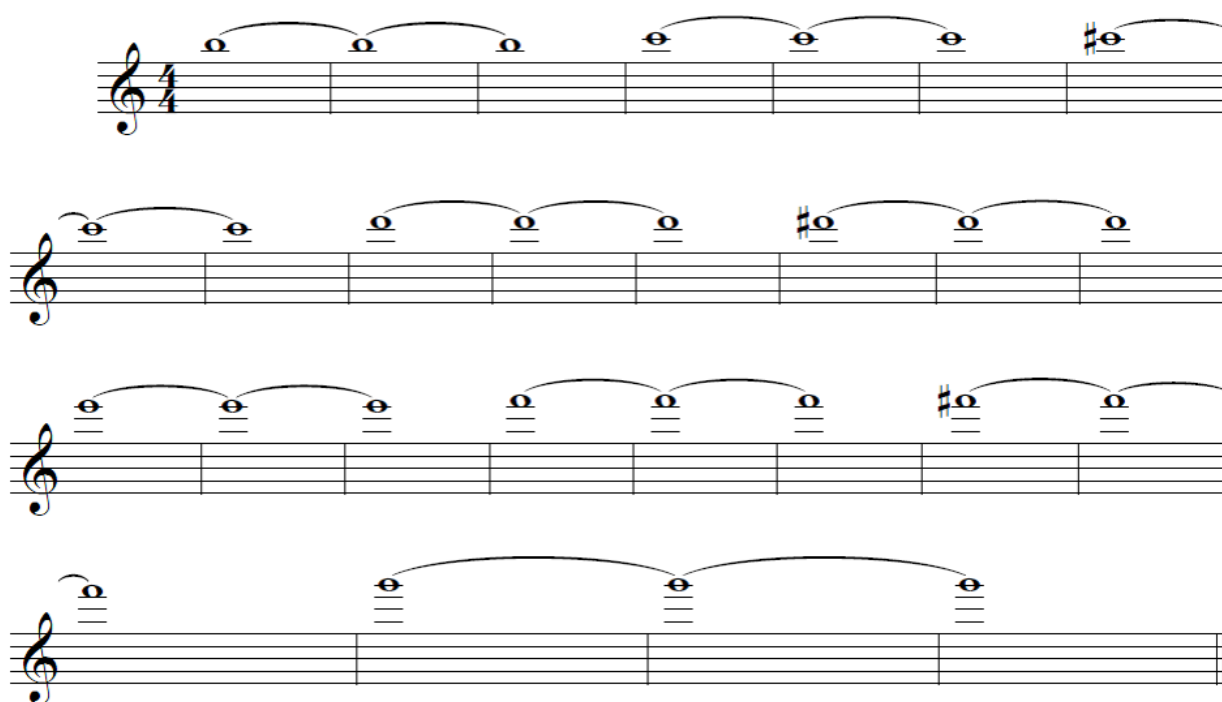


Fig. 30 Exercício para nota estável 2

#### 6.1.4 Homogeneidade

O próximo passo prático desse guia deve ser realizado depois que o flautista consegue desenvolver os exercícios anteriores com sucesso e busca manter a mesma qualidade do som e o mesmo timbre entre todos os intervalos principalmente de registros diferentes. Este processo requer muito treinamento dos lábios. Recomendo fazer um exercício e seu respectivo bis (exercício ascendente) por dia. Quando chegar ao número 4 voltar para o número 1. O som deve ser o mais *legatto*

possível, ou seja, um som ininterrupto entre os intervalos, sem interrupção na coluna de ar. Os dedos devem fazer o menor movimento possível, levantar apenas o suficiente para erguer as chaves.

A) O exercício proposto é o de Homogeneidade do método *De La Sonorite Art et Technique* de M.Moyse (página 6) onde o flautista deve concentrar-se e estar atento ao som, o flautista deve buscar o melhor som todo o tempo e não se permitir tocar com um som ruim. Nesse exercício os intervalos são aumentados gradativamente. No início é difícil manter o som, a mínima distração é fatal. O exercício deve ser feito com muita atenção e máxima concentração. O flautista deve estar em busca do bom som o tempo todo. As principais dificuldades, como afirma Moyse, são: manter a homogeneidade, devido à diferença de timbre entre os três registros, e a dificuldade de emissão de certas notas, o que é uma característica natural da flauta. Eu diria que a nota mais importante desse estudo é a primeira, é de suma importância conseguir um bom Si e transmitir esse som entre as notas, sem bater as chaves com os dedos, mantendo mesmo colorido, sem variar a coluna de ar, apenas movimentando os lábios e os dedos.

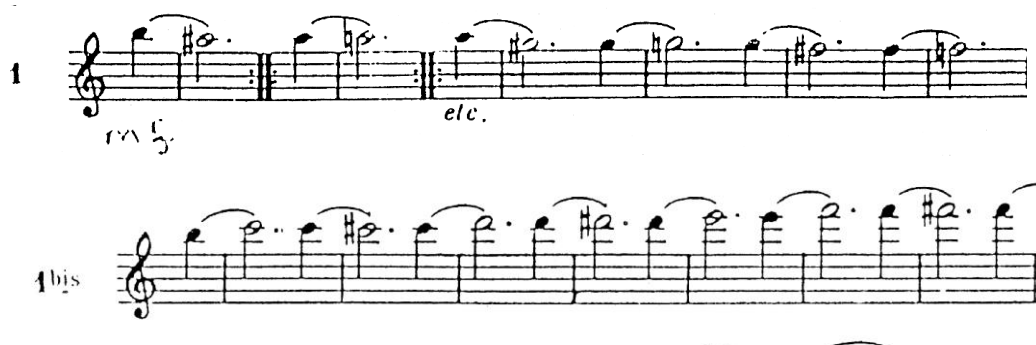


Fig. 31 Exemplo do exercício de homogeneidade de M.Moyse (somente o início).

Fonte: MOYSE, 1934, p.6-9

### 6.1.5 Flexibilidade

A flexibilidade dos lábios permite uma maior gama e variação de dinâmicas e de timbres. Permite também realizar mudanças de registro sem variar muito a coluna de ar e requer um intenso treinamento dos lábios. É um trabalho de “flexibilização”

dos lábios. O objetivo é conseguir manter o mesmo som, mesmo timbre e mesma afinação em diversas dinâmicas e registros.

A) No exercício da página 10 do método *De La Sonorite Art et Technique* de M. Moysé os lábios são submetidos a uma disciplina e o flautista com o estudo conseguirá executar nuances em uma melodia, de acordo com o que o compositor pede, e não de acordo com o capricho dos lábios. M. Moysé escreve uma série de encadeamentos variando a dinâmica em cada um deles, do pianíssimo até o fortíssimo e do fortíssimo ao pianíssimo, e pede que as mudanças de dinâmicas sejam realizadas exatamente onde estão escritas, somente passando para a próxima nota após estabilizar a primeira. Para variar as dinâmicas o jato de ar varia e os lábios tem que acompanhar a mudança do jato de ar. Moysé começa com valores de semibreve, mas depois vai diminuindo os valores até colcheias, logo, as mudanças de dinâmica ficam cada vez mais difíceis para os lábios por mudar cada vez mais rápido. Moysé escreve especialmente para a flexibilidade dos sons graves, mas todos os encadeamentos podem ser feitos no registro médio e agudo também.



Fig.32: Exemplo do exercício de flexibilidade dos sons graves de M. Moysé.

Fonte: MOYSE, 1934, p.10-14

### 6.1.6 Amplitude

Trabalhar a amplitude do som é buscar aumentar as possibilidades de volume sonoro. Esse exercício, também do método *De La Sonorite Art et Technique* de M. Moysé consiste em executar as sequências de notas seguindo as indicações de dinâmica do exemplo, iniciando o mais piano possível até o mais forte possível. Para tocar mais forte no grave, não devemos soprar com muita pressão, que é a tendência de quem deseja tocar mais forte. Para isso devemos usar a mesma quantidade de ar que no registro médio, sem muita pressão e com os músculos da bochecha relaxados, não ir “contra” a flauta.

A primeira nota deve ser tocada o mais piano possível e aumentada em termo de volume sonoro, lentamente, sem golpe de língua até o piano. Tomar uma grande respiração e retomar o som com o mesmo volume e colorido com que havia terminado, e assim sucessivamente.

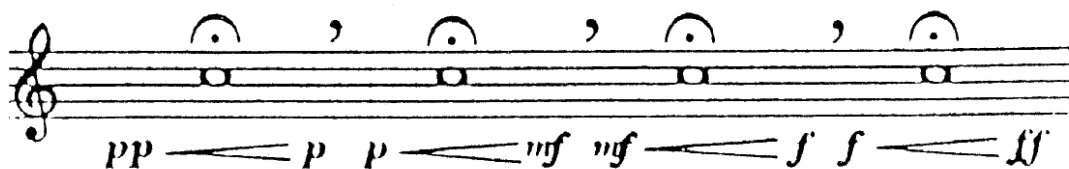


Fig. 33 Exemplo do exercício para amplitude de M. Moyse

Fonte: MOYSE, 1934, p.23

## 6.2 Exercícios com mudança de registro.

A mudança de registro é a mudança de modo harmônico de um tubo pela variação da energia do jato de ar. Pode ser feita variando o ponto em que o jato de ar incide na aresta do bocal, mudando os lábios de posição ou variando a pressão da coluna de ar. Essa mudança requer flexibilidade dos lábios. Recomendo utilizar os lábios sempre que possível para preservar a coluna de ar estável e lisa, como se na mesma arcada em um instrumento de cordas. Se o flautista se acostumar a mudar o registro variando a coluna de ar, não conseguirá tocar passagens rápidas que sejam compostas por intervalos que variem de registro. O primeiro registro vai do B2 ao Eb4, segundo do E4 ao Eb5 e o terceiro registro E5 ao G6.

### 6.2.1 Harmônicos

Depois que o flautista consegue executar uma nota lisa e transmitir esse som a outras notas do mesmo registro, e de registros diferentes, executadas com controle e sutileza, o próximo passo é conseguir com um mesmo dedilhado, emitir outras notas, ou seja, os harmônicos da série de cada nota formada pelos diferentes dedilhados.

A) O exercício consiste em fazer soar uma mesma nota, sempre no mesmo registro, porém utilizando-se de dedilhados diferentes, deste modo produzindo



diferentes modos harmônicos que soem a mesma nota. O primeiro compasso começa com a nota C5, com o dedilhado na posição de F3 (harmônico de quinta), e alterna com a nota C5 com o dedilhado real, como indicado na fig.34. No segundo compasso deve-se tocar uma nota longa e “cheia” com o dedilhado real. Os demais compassos seguem a mesma estrutura transpostos sempre uma segunda menor descendente. Sugiro começar com o harmônico, que é produzido em um tubo maior, que possui maior resistência, logo, o flautista pode soprar mais e conseguir um som mais cheio, o objetivo é não deixar a nota mudar, apenas trocar os dedilhados sem “perder” a nota original mantendo o som aberto, amplo e limpo. Observar que o timbre vai mudar com os harmônicos diferentes. O objetivo aqui é manter a coluna de ar estável e realizar as mudanças necessárias com os lábios para manter a mesma nota. A nota produzida com harmônico e a produzida com o dedilhado normal devem ser a mesma. Se uma das notas mudar para um modo harmônico mais agudo é sinal de que está sendo utilizada pressão demais, logo deve-se virar o bocal para fora ou relaxar (um pouco) os lábios. Se uma das notas soar um modo harmônico mais grave esta está sendo utilizada pressão de menos, logo deve-se direcionar os lábios para frente, como se mirasse as pontas dos dedos no exercício de soprar na palma da mão.

◻ Notação das notas que devem ser produzidas com harmônicos

Fig. 34 Exercício com Harmônicos

B) Outro exercício com harmônicos é o número 2, Harmônicos naturais, do método *Tone Development through Extended Techniques* de R. Dick. O objetivo é

manter a mesma nota alternando o modo harmônico e natural. A mudança deve ser feita com os lábios preservando a coluna de ar estável. Cada compasso deve ser repetido três vezes lentamente e com dinâmicas diferentes: *mf*, *ff* e *p*. As setas indicam a tendência de desvio da afinação dos harmônicos, a correção deve ser feita na direção oposta.

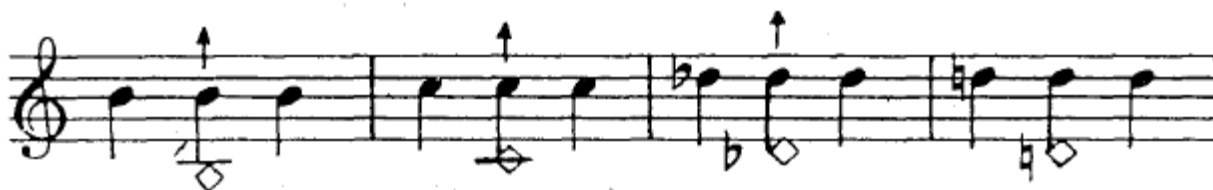


Fig. 35 Exemplo do exercício 2 de Harmônicos do método de R. Dick

Fonte: DICK, 1986, p.18

C) Tocar todos os harmônicos possíveis do C3 ao C4. Tocar todos os harmônicos do tubo com o dedilhado do C3, depois todos os harmônicos do tubo com o dedilhado do C#3 e assim sucessivamente e cromaticamente.

D) Tocar uma escala cromática começando do D3 até o D4, depois com o dedilhado do D3 tocar uma escala cromática do D4 ao D5, ou seja, repetir a mesma digitação, porém em um modo harmônico superior, depois repetir o mesmo procedimento do D5 até a nota que for possível, a posição será sempre a do D3 mas estará soando o harmônico que é o D5, reparando que a nota que termina a escala vai ser a mesma nota que começa a nova escala, porém em um modo harmônico superior.

◊ Notação indicando que as notas devem ser tocadas no modo harmônico, sempre com o dedilhado das notas do primeiro registro.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature and contains a chromatic scale starting from D3 and moving up to D4. The bottom staff is in treble clef with a 4/4 time signature and contains a chromatic scale starting from D4 and moving up to D5. Both scales are marked with a diamond symbol (◊) above each note, indicating that the notes should be played in harmonic mode. The notes in the top staff are D3, D#3, E3, E#3, F3, F#3, G3, G#3, A3, A#3, B3, and C4. The notes in the bottom staff are D4, D#4, E4, E#4, F4, F#4, G4, G#4, A4, A#4, B4, and C5.

Fig. 36 Exemplo do exercício D

E) Tocar a fundamental do tubo, depois o primeiro harmônico e a fundamental novamente. Posteriormente tocar o primeiro harmônico, o segundo harmônico e o primeiro harmônico novamente, depois o segundo harmônico, o terceiro harmônico, e o segundo harmônico e assim sucessivamente do C3 ao C4. O flautista deve tocar até o harmônico que conseguir. Se não conseguir tocar todos os harmônicos no primeiro estudo, deve-se tocar até onde conseguir e buscar produzir cada vez mais harmônicos. Uma flauta boa produzira no primeiro registro em média 7 harmônicos nos tubos maiores. Se o flautista se sentir a vontade pode realizar o exercício além do Do4, mas considerando que quanto menor os tubos, menos harmônicos produzirão.

## **7. Exercícios para o vibrato**

O vibrato acontece devido a oscilações da coluna de ar e metaforicamente pode ser comparado a uma onda da coluna de ar. Pode ser feito com impulsos do diafragma, através de contrações e relaxamentos da musculatura abdominal. É usado pelos flautistas como um recurso expressivo, mas é bom ressaltar que não é o único. O vibrato interfere muito no som do flautista, e alguns flautistas possuem um vibrato muito particular. O vibrato feito exclusivamente com os músculos da garganta, conhecido entre os flautistas como “vibrato de cabra”, não é muito eficiente, pois normalmente o que se faz é fechar e abrir a garganta rapidamente, o que impede a passagem do ar em certos momentos, produzindo um som pequeno e com pouca ressonância, além de ir contra o princípio deste guia de manter sempre uma coluna de ar constante e fluente. Nos instrumentos de corda o vibrato é feito com uma pequena mudança na frequência da nota, quando o violinista movimentar rapidamente o dedo, a nota fica um pouquinho mais alta e um pouquinho mais baixa em relação à afinação correta da nota. Na flauta é possível ouvir a fundamental do tubo fixa os harmônicos vibrando.

A) O exercício abaixo é para o flautista que ainda não consegue realizar o vibrato, e ainda não tem a mínima noção de como iniciar. Deve ser feito da seguinte maneira: O flautista deve tocar o exemplo que segue com “soprinhos” de ar, dando um impulso em cada nota, liberando mais ar e rapidamente voltando a mesma vazão, como se pronunciasse “Há-Há-há”, isso sem perder a sensação de ligado,

sem parar de soprar e deixar “buracos”(micro silêncios) entre as notas. Deve ser executado com um sopro contínuo. Deve-se seguir corretamente o ritmo indicado. A última nota deve ser tocada com um vibrato livre. O estudo deve ser realizado também com outras notas, a figura abaixo é só um exemplo. Depois de feito com a nota escrita, o flautista deve fazer com todas as notas subindo cromaticamente até o D5 e descendo até o G3. A respiração deve ser como no exercício de onda, deve ser antes da mudança do ritmo, como indicado na figura 38. Depois da respiração deve-se repetir duas vezes a figura rítmica que estava executando anteriormente à respiração antes de prosseguir.

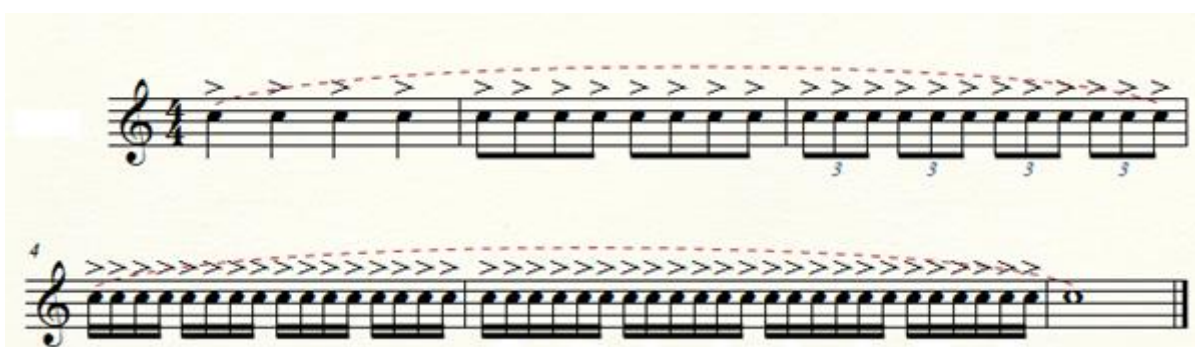


Fig. 37 Exercício para vibrato 1

Repete-se o compasso onde ocorreu a respiração,  
no entanto iniciando-se no 3o. tempo.

Fig. 38 Exemplo de onde devem ser as respirações no exercício de vibrato 1.

B) Os exercícios devem ser executados vibrando com o ritmo de quiálteras e sem peder a sensação de *legatto*, sem parar de soprar e deixar “buracos” (micro silêncios) entre as notas, com o metrônomo em diferentes BPM. O exercício B.1 deve ser feito com Semínima igual a 60, em seguida o exerício B.2 com 80 e o B.3

com 120. O exercício B.3 pode ser feito ao contrário, descendo do C5 até o C4. O compasso é quinário, para quebrar a divisão que estamos mais habituados.

**B.1**

Fig. 39 Exercício para vibrato 2

**B.2**

Fig. 40 Exercício para vibrato 3



**B.3**

The image displays a musical score for Exercise B.3, consisting of ten staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is characterized by continuous eighth-note triplets, indicated by a '3' below each group of notes. Red curved lines above the notes represent vibrato markings. The exercise is divided into measures, with measure numbers 3, 6, 9, 12, 15, 18, 20, 22, and 24 marked at the beginning of their respective staves. The first staff (B.3) shows a single measure with a long red vibrato line spanning the entire measure. The subsequent staves show two measures each, with red vibrato lines arching over the notes in each measure. The final staff (24) shows a single measure with a long red vibrato line spanning the entire measure.

Fig. 41 Exercício para vibrato 4

## 8 Exercícios de Cantar e tocar

Exercícios que envolvam cantar e tocar possibilitam que o flautista tome consciência da musculatura da garganta que é ativada ao cantar, e que também pode estar ativa ao se tocar flauta.

Basicamente o processo de produção da voz e canto vai envolver as pregas vocais e a laringe. A laringe é um órgão que consiste em uma série de cartilagens, localizada entre a traqueia e a base da língua. É um tubo muscular que permite a passagem de ar para a traqueia, é também chamada de caixa de voz por ser responsável pela produção da voz. As duas pregas vocais são um tecido muscular, localizadas no interior da laringe. O ar que passa pelas pregas vocais faz estas vibrarem produzindo o som, o controle da altura do som se faz aumentando ou diminuindo a tensão das pregas vocais, uma vez que são fibras elásticas que se distendem ou relaxam pela ação dos músculos da laringe.

Quando as pregas vocais estão relaxadas o ar passa livremente entre elas sem que estas vibrem, quando pensamos em falar ou cantar o cérebro manda impulsos nervosos até os músculos que controlam as pregas vocais provocando a aproximação entre elas, quando o ar que sai dos pulmões passam por elas produz a vibração e conseqüentemente o som.

O objetivo desse tipo de estudo é fazer com que o flautista mantenha a garganta aberta (pregas vocais) e sob controle para que a garganta não acompanhe os movimentos melódicos, como se “solfejasse” as notas. O *frulatto* também é um recurso que pode ser utilizado para “abrir” a garganta.

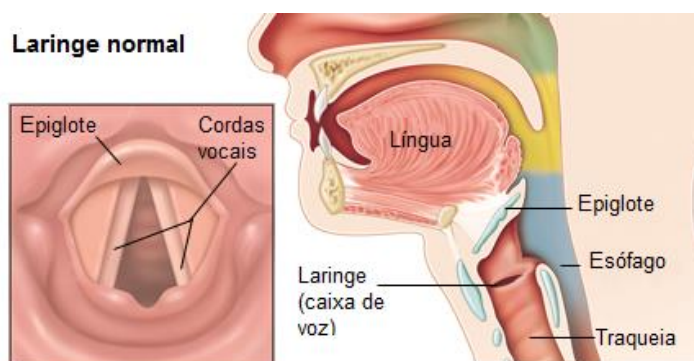


Fig. 42 Ilustração dos músculos da garganta.

Fonte: HARVARD MEDICAL SCHOOL – PORTUGAL PROGRAM, 2011

A) O exercício de homogeneidade de M. Moyse, figura 31 acima, pode ser feito cantando as notas que toca, ou cantando a primeira nota do intervalo e tentar mantê-la enquanto a outra muda, ou ainda cantando uma nota o mais grave possível e mantê-la durante todo o estudo, principalmente nos exercícios que vão em direção ao agudo. O mesmo exercício de homogeneidade pode ser feito com *frulatto*, mantendo o *frulatto* entre os intervalos.

B) Outro exercício é cantar uma nota pedal, um sol, por exemplo, e tocar as notas do arpejo, cuja a nota fundamental é cantada, sem que a garganta acompanhe as notas da flauta. O flautista pode fazer em todas as tonalidades. Depois deve fazer o oposto, tocar a nota pedal na flauta e cantar o arpejo.

C) O exercício número 6 do método *Check up* de P.L. Graff também é muito eficiente.

The image shows a musical score for exercise 6 from the 'Check up' method by P.L. Graff. The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. It features three staves: Flute (Flöte), Voice (Stimme), and Piano. The Flute part has a melodic line with a 'V' marking above it. The Voice part has a vocal line with a 'V' marking above it. The Piano part has a bass line with triplets and a 'V' marking above it.

Fig. 43 Ilustração do exercício 6 do método de P.L. Graf

Fonte: GRAFF, 1992, p.18



## 9 Exercícios para a afinação (regulador do som)

Afinar é igualar as frequências de dois sons, igualar um som ao outro. Essa é uma definição de afinação que parte da comparação de diferentes fontes sonoras (duas ou mais outras notas soando simultaneamente). Quando tocamos sozinhos, afinar é manter uma relação coerente entre os intervalos seguindo um determinado sistema de afinação, essa é uma definição individual. O primeiro passo prático para estudar a afinação é o desenvolvimento da percepção e reconhecimento de batimentos e sons resultantes. (ROBATTO, 2014)

Uma nota musical, como mencionado no tópico 3.1, possui uma vibração regular, logo, vibram com uma frequência definida. Essa frequência é medida por uma unidade chamada *Hertz*. Um *Hertz* é um ciclo (vibração) por segundo, isso significa que essa nota vibra, ou seja, oscila em torno de um ponto de referência uma vez a cada segundo.

Os instrumentos musicais produzem notas que vibram de maneira regular, com uma frequência definida. Nos padrões de afinação mais utilizados pelas orquestras sinfônicas a afinação do A3, que é a referência, varia entre 440 e 446 hertz.

Um intervalo entre duas notas envolvem duas vibrações distintas, cada nota possui sua frequência. Se o intervalo entre essas notas não estiver afinado, ou seja, uma nota vibrar com uma frequência, 440 Hz, por exemplo, e a outra em uma frequência diferente, como 441 Hz, ouve-se um “batimento” produzido pela diferença de frequências. Neste caso, a diferença é de 1 Hz. A cada um segundo se ouvirá um batimento (metaforicamente pode ser entendido como um “uá”), se a diferença fosse de 5 Hz seria “uáúuáúuáúuá” a cada segundo. Se o intervalo estiver afinado não se ouvirá batimento. Se as duas notas não forem a mesma, a relação entre as frequências tem que ser proporcional. A frequência neste caso não será exatamente a mesma, pois se tratam de notas diferentes. A diferença da frequência nesse caso, entre intervalos consonantes, se afinadas, também não produzem batimentos, é como se as duas ondas sonoras, apesar de diferentes não se esbarrassem nos vales e picos, se “encaixam” uma na outra.

A diferença de frequência pode produzir sons resultantes. O som resultante pode ser ouvido quando o intervalo entre dois ou mais sons é igual ou menor do que uma quinta justa.

O limite do som da flauta é a afinação. Os instrumentos modernos são construídos para funcionar com certa quantidade e pressão de ar e o trabalho do flautista é descobrir que limite é esse. A afinação auxilia nesse ponto, pois ao mantermos a afinação, é sinal de que estamos no “centro da flauta”. Este “centro” são condições de sopro e embocadura que resultam na produção sonora mais acusticamente estável. Mas esse “centro” é pouco expressivo, e a destreza do flautista está em se arriscar a sair desse “centro” para buscar expressividade. Contudo, estes “desvios do centro” nunca devem resultar em mudanças na afinação. Se tocarmos com a flauta muito aberta, ou seja, virada para fora, ou com a flauta virada para dentro, a afinação pode ficar comprometida. Os flautistas em geral tendem a não trabalhar mais sistematicamente a afinação.

Para treinar a afinação precisamos primeiro aprender a ouvir os batimentos, sons resultantes, consonâncias e dissonâncias, depois saber o que ouvir (como escalas, acordes, sistemas de afinação) e por último o treino pratico de intervalos simultâneos e sucessivos. O intuito destes estudos é ajudar a desenvolver no flautista uma “memória intervalar” que reflita relações coerentes de intervalos dentro de um determinado sistema de afinação. Para criar uma “memória intervalar”, é importante não utilizar afinadores eletrônicos no modo visual.

Uma ferramenta para esse estudo é o *WinTemper*,<sup>5</sup> um software gratuito que funciona como um pedal para se tocar junto. Mas também combina os intervalos, o que permite que você treine a ouvir intervalos harmônicos sem precisar tocar, o afinador comum não permite esse recurso.

É importante ressaltar que existe mais de um sistema de afinação como temperamento Igual (piano, teclado), Pitagórico, Justo etc. Na orquestra temos instrumentos com diferentes sistemas de afinação, o que é um fator de dificuldade para afinação. Apesar de um orquestra utilizar diferentes sistemas de afinação, este guia não pretende abordar este assunto em detalhe. Preocupo-me aqui em

---

<sup>5</sup> Disponível para download em <http://www.wintemper.com>

desenvolver o senso de afinação para alguns intervalos mais fundamentais, cuja afinação é constante em diversos sistemas de afinação.<sup>6</sup>

A) Fazer soar no afinador ou *WinTemper* a nota A ajustada na frequência 442. Depois o flautista deve tocar a mesma nota e procurar ouvir os batimentos, que são oscilações causadas pela diferença entre as frequências. O flautista deve tentar provocar o aumento e diminuição dessas oscilações virando a flauta para fora e para dentro. O objetivo deste estudo é conseguir perceber essas variações de batimento. Uma vez ouvidas às variações, ele deve buscar aumentar e diminuir esses batimentos contando, as oscilações, tentando ouvir uma, depois duas, três até quatro pelo menos, isso dentro de um segundo. Para contar os batimentos, deve-se colocar um metrônomo em 60 BPM e tentar contar os batimentos entre as batidas no metrônomo. O próximo passo é sumir com as oscilações e igualar a nota emitida pela flauta com a nota do software ou afinador. A nota está afinada quando não há oscilação (batimentos). Uma vez afinada a nota A3, deve-se manter a nota do software ou afinador e buscar afinar o A4 (oitava acima), depois o E4 (quinta justa), o D4 (quarta justa) e por último o C#4 e o C4 natural (terça maior e menor). O flautista vai reparar principalmente nas quartas e quintas justas que vai ouvir um som similar a um zumbido que é exatamente a nota gerada pela diferença de frequência. Estes sons são chamados de "sons diferenciais" e deve-se tentar afinar estes sons com a nota produzida pela flauta e afinador ou software.

## 10 Timbre

Timbre é o parâmetro sonoro que nos permite identificar as eventuais diferentes fontes sonoras para sons, ou seja, que diferentes instrumentos ou vozes geram estes sons. Em um sentido mais amplo, o timbre da flauta é sempre o mesmo, possui características similares, apesar de modelos de flautas e flautistas diferentes. Mas variações e nuances nesse timbre podem ser executadas, servindo como um meio de expressividade. O timbre pode ser metaforicamente entendido como o colorido do som: o som da flauta é azul, por exemplo, mas pode variar entre

---

<sup>6</sup> Mais informações podem ser encontradas na Apostila de Afinação de Lucas Robatto disponível em <http://www.classedeflauta.ufba.br/guia.pdf> ou em links como [http://pt.wikipedia.org/wiki/Temperamento\\_musical](http://pt.wikipedia.org/wiki/Temperamento_musical)

um azul mais claro ou mais escuro, azul marinho ou azul anil. A maior dificuldade para conseguir um bom timbre ou ainda variar esse timbre é aprender a ouvir e perceber a variação voluntária e involuntária do timbre, ouvir as diferenças é na verdade o primeiro passo prático. O timbre muitas vezes, é um dos últimos fatores do som que o flautista começa a ouvir de verdade e requer um treinamento auditivo para que se comece a perceber as nuances. Na primeira fase do seu desenvolvimento o flautista ouve as notas, se está tocando as notas e o ritmo correto e se o som está regular. Em uma segunda fase, mais desenvolvida, ele vai perceber se a nota está afinada ou não. E por último se preocupa com o timbre de cada nota e no controle da homogeneidade do timbre.

O timbre pode ser comparado com uma corrente: se o flautista perder um elo a corrente de desfaz, ou seja, se quisermos manter o mesmo timbre, este tem que ser passado de nota a nota. Se o flautista perder o timbre que deseja em uma nota, é mais difícil recuperá-lo ou manter a homogeneidade timbrística na mesma coluna de ar, “no mesmo arco”. As notas produzidas por instrumentos acústicos são sons complexos, formados, na verdade, por diversos sons, que quando em uma relação acústica harmônica (seguindo a série harmônica), soam como uma única nota, com um timbre característico. A composição destes parciais, a quantidade de determinado harmônico, é que diferencia o som da flauta do de um trompete, por exemplo. A variação dos harmônicos é o que nos permite realizar nuances no timbre da flauta. Quanto mais parciais de harmônicos agudos mais “timbrado” ou mais “claro” será o som.

O timbre pode ser mudado variando a cavidade bucal, mudando de acordo com as formas das vogais. Vogais abertas como “a”, “e”, e “i” produzem um timbre mais claro e “o” e “u” um timbre mais escuro. Devemos buscar tocar com muito ar e não fechar os lábios para conseguir esse timbre. O timbre deve ser buscado “de dentro para fora”, pelas formas da cavidade bucal, e não através do estreitamento dos lábios.

Esse recurso de variar o timbre modificando a cavidade bucal tem sido discutido, pois se o som da flauta se forma depois do interior da boca, ou seja, depois da saída do jato de ar dos lábios, como pode uma alteração anterior à produção do som afetar este som? Para entender melhor, lembremos que os

cantores também alteram a cavidade bucal para produzir timbres diferentes, mas a sua produção do som ocorre na laringe, ou seja, antes da cavidade bucal. Pesquisas acadêmicas têm sido realizadas, e uma hipótese é que quando o flautista toca, existe uma velocidade acústica que viaja contra o fluxo de ar e entra na boca, o que faz com que a forma e tamanho da cavidade bucal interfiram no som, mas isso ocorrerá mais perceptivelmente com quem toca com embocadura aberta. A energia acústica viaja mesmo contra o fluxo de ar, mas se a embocadura for fechada, o jato de ar é muito rápido e não deixa a energia acústica entrar. Já a embocadura aberta permite que a velocidade acústica entre na boca. Essa hipótese foi levantada após a constatação de que os lábios vibram em dimensões submilimétricas enquanto os flautistas tocam.

Outra hipótese é que ao mudar a forma da cavidade bucal o ângulo de incidência do jato de ar no aresta do bocal, o formato da abertura entre os lábios entre outros fatores podem mudar também e influenciar no timbre.

A) Os Vocalises do método *La Technique d'Embouchure* de P. Bernold podem ser realizados buscando manter o mesmo timbre por toda a melodia, transmitindo o mesmo colorido nota a nota. O exercício de Homogeneidade do Moyse também podem ser realizados da mesma forma. O flautista pode escolher o timbre que quer estudar, e pode realizar os mesmos exercícios com timbres diferentes

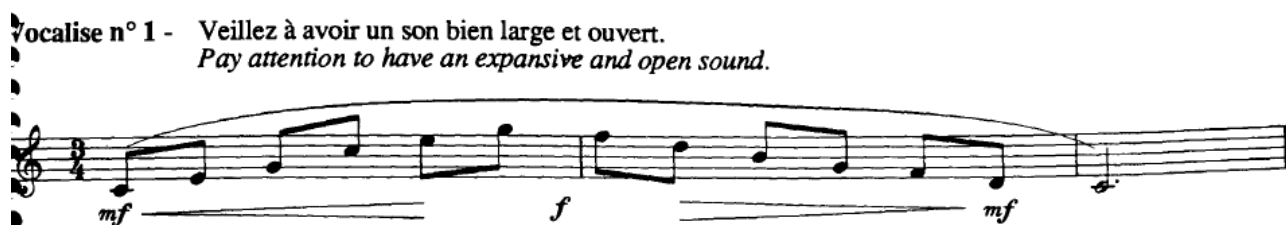


Fig. 44 Ilustração do Vocalise 1 do método de P. Bernold

Fonte: BERNOLD, p.10

## Vocalise n° 2



Fig. 45 Ilustração do Vocalise 3 do método de P. Bernold

Fonte: BERNOLD, p.11

**Vocalise n° 3** - Soutenez particulièrement la première mesure : les intervalles composant le début de la vocalise sont plus grands que des tierces.  
*Support in particular the first bar : the opening intervals are greater than thirds.*



Fig. 46 Ilustração do Vocalise 3 do método de P. Bernold

Fonte: BERNOLD, p.12

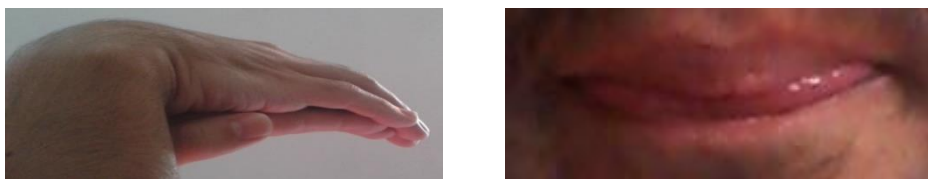
B) Tocar uma nota com o som mais escuro possível e mudar o timbre lentamente até o mais claro possível. Esse exercício pode ser feito com varias notas.

C) Tocar uma nota longa e procurar variar o timbre mudando a forma da cavidade bucal como se pronunciasse diferentes vogais, a mudança da vogal deve ser lenta.

O som com mais timbre, com mais parciais de harmônicos agudos que eu chamo de “o som de oboé” é o som que eu busco e priorizo. Esse timbre tende a afinar melhor com outros instrumentos. O som mais escuro, com menos timbre, na minha concepção deve ser usado também, mas quando o flautista desejar realizar um contraste. Uma coluna de ar com mais velocidade tende a produzir um timbre mais aberto, uma coluna de ar mais lenta como um “bafo” gera um som mais escuro.

Outro recurso para conseguir um timbre mais aberto, e que deve ser usado em casos específicos, não todo o tempo, é projetar o lábio superior um pouco à frente do inferior, de modo que eles não se afastem dos dentes superiores, e ao mesmo tempo projetando o maxilar um pouco para trás. Com isso o orifício da embocadura vai diminuir e o ângulo sopro incidirá numa parte mais baixa da aresta do bocal, como se soprasse abaixo dos punhos no exercício C do subtópico 5.1.1

deste guia. Na figura abaixo a mão que está por cima representa o lábio superior e a mão que está por baixo representa os dentes superiores.



Fig; 47 Ilustração de como os lábios podem influenciar na produção de um timbre mais aberto.

Para produzir um som mais amplo, um recurso é abrir o palato mole, uma maneira de testar se o palato está aberto é pronunciar o fonema “ã”. Quando se pronuncia “a” normalmente o palato mole está fechado, mas ao mudar para a vogal “ã”, o palato se move. Outra maneira é soprar pela boca e pelo nariz ao mesmo tempo, apenas para sentir o palato abrindo. Não é indicado tocar cotidianamente dessa maneira.



Fig. 48 Ilustração do palato mole.

Fonte: BARRETO, 2014, *online*

Acredito que se a sonoridade de uma nota estiver boa, não devemos mudar nada na mudança para outra nota, apenas movimentar os dedos. Se o intervalo entre as duas notas envolver mudança de registro apenas mover os lábios para cima.

## 11 Articulação

A articulação é o espaço entre as notas. Tendemos a pensar “articulação” como somente os movimentos da língua, mas o golpe de língua é somente um dos fatores responsáveis pela articulação. A língua não gera som, apenas auxilia a articulação. Para articular precisamos parar cada nota, fazer uma pausa entre duas notas, o que pode ser feito com a língua, abrindo a boca ou com o diafragma e músculos abdominais. A melhor estratégia é parar a nota com a musculatura abdominal e diafragma.

Toda nota pode ser pensada como se dividida em três partes: o transiente, ou início, que é um fenômeno acústico que acontece antes na nota se formar, o meio da nota, que é mais estável, e o fim que leva ao silêncio ou a outra nota. Esse transiente possui um ruído natural que deve ser vencido de forma mais rápida possível, esse ruído é a resistência mencionada acima. Para atacar uma nota é preciso uma quantidade maior de energia para vencer a resistência característica do tubo, que está em repouso, portanto requer um esforço maior do flautista. Quanto maior o tubo maior a resistência, por isso é bom começar estudos para a sonoridade com notas de tubos pequenos. Se o transiente e o fim da nota forem recortados em um Software não é possível reconhecer o timbre da fonte geradora, ouvindo apenas o meio da nota não identificamos o instrumento que emite a nota.

O ataque da nota influencia diretamente no som. É um fator complicador. A língua tende a atrapalhar a pureza do som, e o flautista deve trabalhar o ataque quando já possui um som *legatto* consistente, amplo, limpo, etc. O ataque é difícil por que são vários começos de notas seguidos, ou seja, o flautista vencendo a resistência várias vezes e muito rápido. É como empurrar um carro, o início é mais difícil. Quando tocamos *Stacatto* a pausa entre as notas é maior ainda, o que aumenta a dificuldade, já que estas tem que ser bem separadas, o que gasta mais energia. O melhor ataque é o golpe de ar onde a língua entra apenas para ajudar a vencer a resistência do tubo.

O golpe de língua é uma ferramenta para ajudar a vencer a resistência dos tubos de forma mais rápida. No golpe simples a nota é emitida na hora que o flautista tira a língua e o ar passa. Se a coluna de ar não for boa o golpe também não vai ser bom.



O golpe pode ser simples duplo ou triplo e as diferentes sílabas de articulação, “ta”, “te”, “da” “do”, entre outras, permitem ataques com resultados sonoros diferentes. A dificuldade dos golpes duplos e triplos está em coordenar o golpe com os dedos, no controle da precisão rítmica e em igualar o T com o K. Os golpes compostos são adotados para notas muito rápidas. Os golpes compostos partem do princípio de que a língua produz o início de uma nota quando libera a passagem de ar – é o que fazemos para falar “t”. Só que ao final desta consoante a língua moveu para trás, e deve retornar à frente para produzir a outra nota. Os golpes compostos aproveitam que a língua foi para trás, e já que ela está recolhida, utilizam a parte de traz dela para provocar outra consoante, “q” ou “g”.

Talvez a maior dificuldade do ensino dos instrumentos de sopro é que tudo ou praticamente tudo é realizado internamente, não dá para ver onde o aluno incide a língua ou se está parando o ar com a garganta, por exemplo, diferente do violino, onde o professor pode ver a arcada, onde o aluno coloca o dedo, nos instrumentos de sopro não é possível ter certeza do que o aluno está fazendo.

A) Um bom exercício é tocar uma nota com pouca resistência, um C4, por exemplo, e atacar inicialmente apenas com o golpe de ar, que neste guia vou chamar de “Há”, repetidas vezes. Quando conseguir um bom som, acrescentar o ataque leve como o “da” intercalando com o golpe de ar, depois que conseguir igualar o “da” com o “há”, intercalar o “da” com o “ta”, buscando um som mais articulado, mas sem perder qualidade. Quando mais grave a nota, a língua deve incidir mais para trás, quanto mais agudo mais para frente, mais próximo dos dentes.

B) Outro exercício que pratica a articulação e melhora o som são os exercícios como escalas ou os *Exercices Journaliers* do método de Taffanel e Gaubert realizados com articulação de golpe de ar, apenas com “há”, podem ser feitos separando cada nota, mas também com impulsos de ar sem perder o *legato*, ou seja, sem micropausas entre as notas.



Fig. 49 Ilustração do E.J.1 do método de TAFFANEL E GAUBERT.

C) O exercício para ataque, página 15 do método *De La Sonorite Art et Technique* de M. Moyses também é bem eficiente, cada sequência de notas é realizada de quatro formas diferentes. Esses exercícios treinam a parada da nota.



Fig. 50 Ilustração do exercício para ataque de ligação dos sons de M. Moyses

Fonte: MOYSE, 1934, p.15

D) Para estudar a parada da nota o flautista pode colocar o metrônomo em 110 BPM, na primeira batida deve tocar uma nota qualquer e na segunda batida inspirar pela boca sem mexer com os lábios, realizar esse procedimento dez vezes e aumentar o metrônomo para 115, e assim sucessivamente aumentando sempre de 5 em 5 BPM até 220 BPM aproximadamente, esse exercício é muito cansativo, se o flautista cansar pode parar e descansar retomando no mesmo dia ou no dia seguinte.

E) Para o golpe duplo a maior dificuldade é igualar o T com o K, ou seja, igualar a ida da língua com a volta. A forma 1 *De La Sonorite Art et Technique* de M. Moyses também pode ser feita duplicando cada nota para praticar o golpe duplo. Outro estudo interessante é tocar trechos rápidos do repertório com o golpe duplo invertendo as sílabas para igualar as notas, uma vez que o K tende a ser mais fraco que o T. O mesmo trecho dever ser estudado com T K T K e com K T K T. Esse



T K T K T    K T K T K    T K T K T K    T K T K T    K T K T K T  
 6  
 K T    K T K    T K T K T K T K T K T K    T K T K T K T K T  
 9  
 K T    K T    K T    K T    K T    K T    K T    K T    K T    K T    K T    K T    K

Fig. 53 Exercício para articulação 2

T K T K T K T    K T K T K T K    T K T K T K T K    T K T K T K T  
 5  
 K T    K T K T K T    K T    K T K T K    T K T K T K T K T K T K T K T K  
 8  
 T K T K T K T K T K T K T    K T    K T    K T K T    K T K T    K T K T    K T K T  
 10  
 K T    K T    K T    K T    K T    K T    K T    K T    K

Fig. 54 Exercício para articulação 3

## 12 Bibliografia recomendada

Neste tópico segue uma lista dos exercícios e métodos que indico nesse guia e uma lista complementar de outros métodos que considero importantes para o aprimoramento do flautista, visando ampliar o horizonte do leitor.

1. BERNOLD, Philippe. *La Technique d'Embouchure*. Chauvigny: La Stravaganza, 1988.

Vocalizes de 1 a 25, página 10.

2. DICK, Robert. *Tone Development through Extended Techniques*. Saint Louis: Multiple Breath, 1986.

Exercício 2 de harmônicos naturais, Página 18.

3. GRAF, Peter-Lukas. *Check – up: 20 Basic Studies for flutists*. 2.ed. Mainz: Schott, 1991.

Exercícios 1 e 2 de respiração e de Exercício 6 de Cantar e Tocar, páginas 6,9 e 18.

4. MOYSE, Marcel. *De la Sonorité: Art et Technique*. Paris: Alphonse Leduc, 1934.

Exercícios de Homogeneidade, Flexibilidade dos sons graves, Ataque e ligação dos sons e Amplitude, páginas 6, 10, 15 e 23.

5. ROBATTO, Lucas. *Impulso e Vibrato*. Disponível em: <http://www.classedeflauta.ufba.br/impulso.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2014

Exercício de Impulso e Onda.

6. TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. *Méthode Complète de Flûte*. Paris : Alphonse Leduc, 1923.

E.J.1, E.J.2 e E.J.4, páginas, 112, 114 e 119.

### Lista complementar

Essa lista é composta por diversos estudos que não são específicos para a sonoridade mas devem ser realizados sempre buscando uma ótima sonoridade.

1. ANDERSEN, Christian Joachim. *24 grofse Etuden für Flöte*, Op. 15. London: Hamburg, Max Leichssenring.

2. ANDERSEN, Christian Joachim. *Twenty-Four Etudes for the flute*, Op. 33. Emeryville: Sheet Music. 1 CD-ROM

3. ARTAUD, Pierre- Yves. *Método elementar de flauta transversa*. Trad. Raul Costa D' Ávila. Brasília: UnB, 1995.
4. GALWAY, James. *Daily Warm Up Routine*. Exercícios avulsos.
5. GARIBOLDI, Giuseppe. *Twenty Studies Op. 132*. Emeryville: Sheet Music. 1 CD-ROM
6. JEANJEAN, Paul. *Études Modernes : pour Flûte*. Paris: Alphonse Leduc.
7. KARG-ELERT, Sigfrid. *30 Studies, Op. 107*. Emeryville: Sheet Music. 1 CD-ROM
8. KÖHLER, Ernesto. *Studies for flute, Op 33, No. 1*. Budapest: Editio Musica Budapest.
9. MOYSE, Marcel. *Tone Development Through Interpretation*. [ S.I.]: McGinnis & Marx.
10. MOYSE, Marcel. *Vingt Cinq Études Mélodiques. Avec Variations*. Paris: Alphonse Leduc, 1932.
11. REICHERT, Mathieu-André. *Seven Daily Exercises, Op. 5*. Emeryville: Sheet Music. 1 CD-ROM

## REFERÊNCIAS

- ANDERSEN, Christian Joachim. *24 grofse Etuden für Flöte*, Op. 15. London: Hamburg, Max Leichssenring.
- ANDERSEN, Christian Joachim. *Twenty-Four Etudes for the flute*, Op. 33. Emeryville: Sheet Music. 1 CD-ROM
- ARTAUD, Pierre- Yves. *Método elementar de flauta transversa*. Trad. Raul Costa D'Ávila. Brasília: UnB, 1995.
- BARRETO, Marco. Fonemas Característicos do português. Governador Valadares: UNIVALE, 2014. Material de aula. Disponível em <<http://pt.slideshare.net/marcoantoniorochabarreto/fontica-38182780>>. Acesso em: 15 dez. 2014.
- BERNOLD, Philippe. *La Techique d'Embouchure*. Chauvigny: La Stravaganza, 1988.
- BLOG DO SIMEÃO. *Respiração abdominal é relaxante*. 2011. Disponível em: <<http://gps-tutorial.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 dez. 2014.
- CALAIS-GERMAIN, Blandine. *Respiração: Anatomia – Ato Respiratório*. São Paulo, Editora Manole. 2005.
- CAMPBELL, Murray; GREATED, Clive. *The Musician's Guide to Acoustics*. New York: Schirmer Books Inc, 1987.
- COURI, Douglas. Manual Básico de flauta Transversal. *Flute Medic*, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://flutemedic.com.br/home/manual-basico-de-flauta-transversal/>>. Acesso em: 15 dez. 2014.
- DICK, Robert. *Tone Development through Extended Techniques*. Saint Louis: Multiple Breath, 1986.
- FERRAZ NETTO, Luiz . Acústica. *Algo sobre vestibular*. Disponível em: <<https://www.algosobre.com.br/fisica/acustica.html?PageSpeed=noscript>>. Acesso em: 15 dez. 2014.
- FAQBIO. *Fisiologia Humana: Ventilação Pulmonar*. 2011. Disponível em: <<http://faqbio.blogspot.com.br/search?q=ventila%C3%A7%C3%A3o+pulmonar>>. Acesso em: 15 dez. 2014.
- GALWAY, James. *Daily Warm Up Routine*. Exercícios avulsos.
- GARIBOLDI, Giuseppe. *Twenty Studies Op. 132*. Emeryville: Sheet Music. 1 CD-ROM



GRAF, Peter-Lukas. *Check – up: 20 Basic Studies for flutists*. 2.ed. Mainz: Schott, 1991.

JEANJEAN, Paul. *Études Modernes : pour Flûte*. Paris: Alphonse Leduc.

KARG-ELERT, Sigfrid. *30 Studies, Op. 107*. Emeryville: Sheet Music. 1 CD-ROM

KÖHLER, Ernesto. *Studies for flute, Op 33, No. 1*. Budapest: Editio Musica Budapest.

MCLAUHLAN, Ian. *GUIDE TO MAKING A HEADJOINT: THE RISER*. 2011.

Disponível em: <<http://www.justflutes.com/blog/ian-mclauchlans-guide-to-making-a-headjoint-the-riser/>>. Acesso em: 15 dez. 2014

MED, Buhmil. *Teoria da Música*. 4ed. Brasília: Musimed, 1996.

MOYSE, Marcel. *De la Sonorité: Art et Technique*. Paris: Alphonse Leduc, 1934.

MOYSE, Marcel. *Tone Development Through Interpretation*. [ S.I.]: McGinnis & Marx.

MOYSE, Marcel. *Vingt Cinq Études Mélodiques. Avec Variations*. Paris: Alphonse Leduc, 1932.

OLIVEIRA, Marcos Miguel de. *Fisiologia da Respiração Humana. Ciências para o ensino fundamental*, 2013. Disponível em: <[http://fazerbiologiaqueelegal.blogspot.com.br/2013\\_01\\_01\\_archive.html](http://fazerbiologiaqueelegal.blogspot.com.br/2013_01_01_archive.html)>. Acesso em: Acesso dez. 2014.

PALETTA, Ivan Ervilha. *Fisiologia Respiratória*. 2013. Disponível em: <[http://pt.slideshare.net/grupoivanervilha/fisiologia-respiratria-2013?next\\_slideshow=1](http://pt.slideshare.net/grupoivanervilha/fisiologia-respiratria-2013?next_slideshow=1)>. Acesso em: 15 dez. 2014.

PENNA, Marina Monroy da Costa. Embocadura na flauta transversal: análise de descrições teóricas. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFPR, 6., 2013, Curitiba, *Anais...* Curitiba: SIMPEMUS, 2013. P. 192-200.

PROGRAMA HARVARD MEDICAL SCHOOL PORTUGAL. *Perturbações das Cordas Vocais*. 2011. Disponível em: <<https://hmsportugal.wordpress.com/2011/09/09/perturbacoes-das-cordas-vocais-2/>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

REICHERT, Mathieu-André. *Seven Daily Exercises, Op. 5*. Emeryville: Sheet Music. 1 CD-ROM

ROBATTO, Lucas. *Apoio na flauta (I)*. 2011. Material de aula (palestra).

ROBATTO, Lucas. *Apoio na flauta (II)*. 2011. Material de aula (palestra).



ROBATTO, Lucas. *Guia prático, simples e superficial para afinação*. 2011. Material de aula (palestra).

ROBATTO, Lucas. *Guia prático, simples e superficial para afinação*. Disponível em: <<http://www.classedeflauta.ufba.br/guia.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2014

ROBATTO, Lucas. *Impulso e Vibrato*. Disponível em: <<http://www.classedeflauta.ufba.br/impulso.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2014

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. *Méthode Complète de Flûte*. Paris : Alphonse Leduc, 1923.

TAVARES, Patrícia. Câncer de boca. 2012. Disponível em: <[http://www.blogdrapatriciatavares.com/2012\\_11\\_01\\_archive.html](http://www.blogdrapatriciatavares.com/2012_11_01_archive.html)>. Acesso em: 15 dez. 2014.

TÔNUS MUSCULAR. In: Wikipédia. 2014 Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%B3nus\\_muscular](https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%B3nus_muscular)> Acesso em: 15 dez. 2014

VIEIRA, Adriana. et al. *Fonemas característicos do português*. 2014. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/marcoantoniorochabarreto/fontica-38182780>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

## PARTE III ARTIGO - FUNDAMENTOS DA TÉCNICA DE ALEXANDER RELACIONADOS À POSTURA DO FLAUTISTA

Resumo: O desconforto corporal ao tocar o instrumento é muito comum entre flautistas, normalmente atribuído a desvios do que seria a postura ideal. Nosso corpo é uma estrutura simétrica, e para tocar flauta saímos dessa posição natural de equilíbrio. O artigo procura apresentar alguns fundamentos da Técnica de Alexander que possam contribuir para a construção e correção de alguns elementos na postura do flautista no estudo e na performance.

Palavras chaves: Flauta transversal, Técnica de Alexander, Performance, Consciência corporal.

Abstract: The body's discomfort to play the instrument is common among flute players and can be related to deviations of the ideal physical attitude. Our body is a symmetric structure and in order to play the flute we do not stay in the natural balancing position. The article presents some fundamentals of Alexander Technique that can contribute in the construction and correction of some elements in the posture, studies and performance of the flute player.

Keywords: Flute, Alexander Technique, Performance, Body awareness.

### **1 Introdução**

Uma boa postura na performance e no estudo da flauta transversal certamente é um fator determinante para uma carreira musical promissora e duradoura. Uma boa postura faz parte do aprimoramento técnico do flautista, mas infelizmente o trabalho postural não é comum no início do aprendizado em flauta. A postura acaba tomando uma posição secundária, acredito que em função das inúmeras outras particularidades que devem ser ensinadas. Os métodos tradicionais tratam a postura de forma superficial, não se preocupam muito em certos detalhes de postura, nem em explicar que uma má postura pode gerar problemas de saúde. Questões posturais são geralmente trabalhadas pelo professor de acordo com uma visão superficial e muitas vezes arbitrária. Normalmente se corrige o que se pode

ver, mas alguns desvios posturais acontecem internamente, a realidade é que muitos professores não são preparados para lidar com isso. Uma boa postura vai além da técnica da flauta propriamente dita, é necessário buscar recursos extras musicais que possam auxiliar nesse processo de consciência corporal e da formação de uma postura ideal.

O desconforto ao tocar é comum entre muitos flautistas, e pode ser atribuído em alguns casos a um desvio do que seria a postura ideal. Nosso corpo é uma estrutura simétrica, e para tocar flauta saímos dessa posição natural de equilíbrio, a própria sustentação do instrumento faz com que abandonemos o equilíbrio.

Normalmente o flautista se preocupa com a postura quando algum desconforto, normalmente acentuado, se instala. Problemas de saúde relacionados à postura podem ser evitados ou reduzidos se identificados antes de tomarem maiores proporções. Acredito que um caminho seja uma maior consciência corporal do flautista. Nesse sentido, “A falta de consciência corporal e os vícios de postura que dela decorrem geram muitos desconfortos físicos e dificultam o estudo e a performance da flauta” (FONSECA, 2005, p.6).

Este artigo procura aliar alguns fundamentos da Técnica de Alexander a uma boa postura para se tocar flauta. O objetivo é apresentar fundamentos da Técnica de Alexander que possam proporcionar uma maior consciência corporal e ser aplicados a postura do flautista durante o estudo e a performance.

O objetivo desse artigo não é prescrever exercícios específicos da Técnica de Alexander, até porque a técnica deve ser aplicada com a orientação de um profissional. A Técnica de Alexander é extremamente prática. O artigo visa apenas apontar e argumentar como alguns fundamentos podem ser úteis no processo de estudo e performance do flautista além de estimular a procura por alguma atividade que proporcione alguma consciência corporal e por uma postura menos agressiva para a saúde do corpo e ainda conscientizar os flautistas de que aspectos posturais são importantíssimos para uma vida profissional longa e produtiva.

## **2 Frederick Matthias Alexandre e sua técnica.**

Alexander foi um ator australiano natural de Wynyard, Tasmânia. Nasceu em 1869 e faleceu em 1955 em Londres. Durante a infância Alexander viveu em meio à

natureza, mas apesar do ambiente favorável foi uma criança que sofreu de problemas respiratórios, os quais aparentemente haviam sido superados na adolescência. Estudou arte dramática e no auge de sua carreira começou a sofrer de uma rouquidão crônica. Procurou ajuda médica e se submeteu a alguns tratamentos, mas não obteve resultado satisfatório. Intrigado e sem muita opção Alexander começou a se observar em meio a vários espelhos repetindo alguns movimentos que fazia no palco (VIEIRA, 2009, p.21).

Segundo (CAMPOS, 2007 p.57):

[...] alcançara, já aos dezenove anos, certa reputação como declamador de textos shakespearianos. Sua saúde sempre havia sido frágil, mas, após um recital em 1888, sua carreira foi ameaçada por problemas vocais. Suas performances eram bem aceitas e requisitadas, mas ele sentia que sua voz não suportava um recital inteiro sem se esgotar. Alexander procurou ajuda médica e lhe foi recomendado repouso vocal. Esse tratamento trazia um resultado paliativo, positivo e sua voz se restaurava a normalidade. No entanto, ao voltar a recitar o problema reincidia.

[...] Alexander percebeu que tinha duas opções: ou abandonava sua carreira ou tentava, ele próprio, resolver o problema. Alexander imaginou que “se a fala comum não causava rouquidão, ao passo que a declamação sim, devia haver algo de diferente entre o que fazia ao declamar e o que fazia ao falar normalmente”. Deste modo, ele imaginou que se pudesse descobrir qual era a diferença, isso poderia resolver o problema.

A técnica desenvolvida por Alexander é uma técnica que envolve consciência corporal e busca um equilíbrio entre as tensões criadas pelo corpo visando o equilíbrio do sistema. “Ressalta-se que Alexander não partiu de pressupostos teóricos para elaborar os princípios de sua técnica; baseou-se exclusivamente na observação de suas experiências com movimento respiração e voz” (VIEIRA, 2009, p.22).

“A técnica utiliza-se do pensamento e não de atividades físicas complexas e que exigem muita força, os movimentos que se usam na técnica são movimentos simples que fazemos no dia a dia como sentar e levantar de uma cadeira ou caminhar. [Alexander] passou a se examinar em situações do cotidiano e viu que o que fazia no palco se repetia nos movimentos do dia a dia, mas de forma discreta” (VIEIRA, 2009, p.21).

Alexander percebeu que ao declamar jogava a cabeça para traz e que esse movimento fazia uma compressão da laringe e essa tensão excessiva gerava uma série de outras tensões compensatórias.

O corpo funciona como um sistema de engrenagens, se existe uma tensão excessiva em qualquer parte que seja, isso vai fazer com que outra parte exerça menos tônus muscular e outras vão realizar mais tensões para tentar reequilibrar o sistema. Ou seja, por menor que seja o excesso de tensão isso certamente irá causar uma série de tensões compensatórias.

[...] ele [Alexander] percebeu que as tensões funcionam de maneira sincronizada, numa relação de equilíbrio, em que uma compensa outra. Isso acontece porque o corpo atua de forma integrada: o movimento de uma parte envolve a atividade do conjunto (VIEIRA, 2009, p.22)

Logo, pode ser que uma tensão excessiva no dedo do pé gere alguma outra tensão compensatória que possa comprometer o equilíbrio do sistema.

Muitos flautistas durante a performance e estudo geram uma série de tensões por ansiedade, o que pode comprometer o rendimento da performance, influenciando a produção do som, a intensidade do som, a precisão dos movimentos dos dedos entre outros fatores.

### **3 Principais desvios na postura do flautista.**

Existem vários conceitos para postura e dois sentidos, físico e figurativo, Segundo FONSECA, 2005, p.11:

[...] no sentido físico, corporal, significa "o modo de manter o corpo ou de compor os seus movimentos" (SINPROSP online)<sup>2</sup>. Parado ou em movimento, o corpo mantém sua postura pela ação dinâmica de forças aplicadas sobre ossos e músculos. A postura ideal é aquela onde essas forças sustentam e conduzem o corpo sem sobrecargas, com a máxima eficiência e o mínimo de esforço. No sentido figurativo, postura significa ponto de vista, maneira de sentir, pensar e agir diante de um acontecimento qualquer.

As definições abaixo se enquadram melhor no contexto desse artigo:

“A postura correta implica num mínimo de estiramento e estresse das estruturas do corpo com o menor gasto de energia para se obter o máximo de eficiência no uso do corpo” (ROAF, CENPRE online *apud* FONSECA, 2005, p.12).

“As boas posturas são as que estão a serviço dos bons gestos; elas se inscrevem assim em uma ideia de movimento” (MATHIEU, 2004, p. 41- 48 *apud* FONSECA, 2005, p.12).

A dificuldade em se manter uma boa postura é apresentada desde a sustentação do instrumento. Segundo (MATHIEU, 2004 *apud* FONSECA, 2005, p.31):

[...] primeira grande dificuldade colocada pela flauta é segurá-la. Manter um objeto no eixo do corpo é mais fácil do que mantê-lo de lado. A sustentação da flauta desvia as forças de sustentação para a direita. Este desvio propicia uma maior carga de trabalho da musculatura e, de acordo com ela, os flautistas que não se preocupam com o conjunto de seus gestos, podem chegar a uma postura regida por muitas tensões que se instalam para compensar as dificuldades. Estas rigidezes se insinuam sutilmente, sucessivamente, e se fixam assim no esquema de gestos dos músicos. O esquema motor assim instalado torna-se um programa cerebral que se põe a funcionar a partir do momento em que o músico pega seu instrumento.

A primeira coisa a ser trabalhada com um iniciante em flauta deve ser a postura do corpo sem a flauta. Quando está estiver satisfatória e logo após a sustentação da flauta sem que se perca a postura. Uma negligencia nesse aspecto pode gerar uma postura com vícios que para ser corrigida levará mais tempo.

Ademais, é apresentada uma lista dos principais desvios na postura do flautista de acordo com FONSECA (2005).

[...] um indivíduo normal com boa postura, quando visto de perfil tem os planos das escápulas e o dos glúteos alinhados. Ao segurar a flauta, ocorre com muita frequência o deslocamento do pescoço para frente e o desalinhamento desses planos.

Visto de frente, o flautista tende a desalinhar todas as linhas horizontais: linhas das pupilas, entre os dois trágus, entre os dois mamilos, além das cinturas escapular e pélvica.

Visto por cima, um flautista tende a desalinhar os ombros colocando o ombro esquerdo na frente do direito.

Estes desalinhamentos, que perturbam a estática, são inerentes ao ato de tocar flauta e merecem toda a atenção no sentido de serem minimizados durante a performance e compensados com cuidados posturais no cotidiano em geral.

Flautistas que não desenvolvem a consciência desses desalinhamentos e não cuidam de suas compensações, tendem a apresentar dores, enrijecimentos, contraturas, com limitação dos movimentos articulares, queda no rendimento e na resistência musculares, que acabam por prejudicar seriamente a qualidade das performances e da progressão do aprendizado. (FONSECA, 2005, p.33).

Nesse sentido, Mathieu (2004) *apud* FONSECA (2005) destaca que:

Numa tentativa inconsciente de compensar o problema da assimetria e do peso do instrumento, os flautistas tendem, muitas vezes, a recuar posteriormente o ombro direito e avançar o esquerdo em um movimento de rotação dos quadris, para, com isso, ajustar melhor o bocal e atingir as chaves na outra extremidade. O cansaço faz com que o flautista aproxime o instrumento de seu ombro direito para aliviar o desgaste de sustentá-la com o braço. Alguns flautistas chegam mesmo a inclinar o tronco para o lado (direito) para apoiar o cotovelo no tronco, numa situação de virtual colapso postural. “A postura fica totalmente caída para escapar do peso da flauta” (MATHIEU, 2004, p.43 *apud* FONSECA, 2005, p.34).

Outro desvio comum é uma torção do tronco para que a cabeça fique virada para frente, melhor seria se a cabeça fizesse a torção, ou seja, a cabeça não tem que ficar alinhada com os pés.

Esses desvios além de desencadearem uma série de tensões compensatórias causam dor e um comprometimento da respiração. Com o conhecimento de alguns princípios da Técnica de Alexander alguns desses problemas podem ser solucionados ou suavizados.

Nosso corpo é uma estrutura simétrica, e para tocar flauta saímos dessa posição natural de equilíbrio, tocar flauta é uma ação que agride o nosso corpo, o que devemos buscar é uma postura menos danosa, uma postura que saia o menos possível do equilíbrio.

“Creio que a primeira coisa para ser refletida em relação a postura do corpo do flautista quando este está executando seu instrumento é: embora a postura assumida pelo flautista – quando este está executando seu instrumento – não seja a postura mais natural para o ser humano executar um instrumento, ela PODE e DEVE tornar-se a mais natural possível” (D’Ávila, 2003; PATTAPIO online *apud* FONSECA, 2005, p.31).

#### **4 Técnica de Alexander e a postura do flautista**

A partir das observações feitas por Alexander de seu próprio corpo ele percebeu que ao falar tinha uma tendência de jogar a cabeça para traz (Fig.1), o que fazia com que comprimisse sua laringe além de comprometer sua respiração e causar uma série de tensões compensatórias.

Alexander também percebeu que essa tendência se repetia, de maneira mais branda, no seu dia a dia. Tendo esse conhecimento passou a tentar mudar esse hábito de maneira a evitar tensões.

Alexander chamou essa projeção da cabeça para cima de fator de controle primordial (VIEIRA, 2009, p.23).

Nesse sentido, Campos (2007) afirma:

Em suas observações Alexander descobriu que a origem do problema estava, não diretamente em sua voz, mas, no seu corpo como um todo. Ele percebeu que ao começar a declamar, “tendia a inclinar a cabeça para trás, comprimir a laringe e sorver o ar através da boca de tal modo que produzia um som ofegante” (ibid., p. 29)

Alexander deduziu que esses três fatores forçavam em demasia sua voz, constituindo um mau uso do órgão fonador (ibid., p. 30).



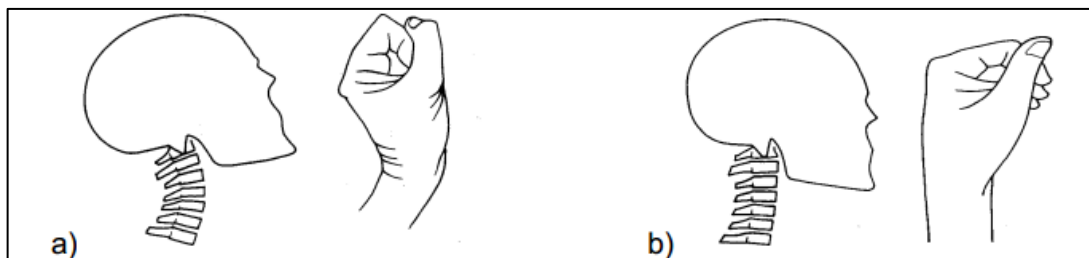


Figura 1 - (a) Cabeça inclinada para trás, comparada com o colapso do pulso.

(b) Posição equilibrada do pescoço e cabeça, comparada com a posição relaxada do pulso.

Fonte: (BARLOW, 1973, p. 25 *apud* , FONSECA, 2005 p.58)

Acredito que esse fundamento, que Alexander chamou de controle primordial, que é o equilíbrio e separação da cabeça em relação á coluna vertebral, é de conhecimento essencial para os flautistas, esse movimento além de prejudicial à saúde do corpo pode comprometer a passagem do ar comprometendo a respiração, a coluna de ar e o som do instrumento. Essa correção é fundamental para uma boa postura do flautista

É importante também dissociar a cabeça da coluna vertebral, qualquer movimento da cabeça deve partir do topo da coluna cervical. A grande dificuldade é que nosso corpo funciona em blocos e dissociar esses blocos é fundamental, e pode ser conseguido com aulas práticas de técnica de Alexander. O movimento que o flautista faz com a cabeça para tocar flauta deve ser pensado no topo da coluna cervical. Alguns flautistas possuem a tendência de projetar a cabeça para frente.

Quando a cabeça está em uma relação adequada com o pescoço, e o pescoço com o tronco, temos um bom controle primordial, qualquer desequilíbrio nesse controle pode afetar o uso das outras partes do corpo. (HUXLEY ,1945 *apud* REVEILLEAU, [ca. 1995]).

Para tocar flauta é impossível manter totalmente o equilíbrio pela maneira como sustentamos o instrumento, mas o problema é que os flautistas tendem a “continuar tocando flauta no dia a dia”, mesmo quando não estão tocando flauta mantém as tensões e resquícios da postura que precisa manter ao tocar, isso é prejudicial à saúde.

Alexander conseguia inibir as suas reações habituais ao falar quando estava parado, mas não conseguia manter a inibição quando entrava em ação: o ato da fala era um estímulo muito

forte e dominava sua atenção, trazendo de volta o uso habitual (VIEIRA, 2009 p. 24).

Ao tocar flauta, ato que envolve muitas coisas a serem pensadas ao mesmo tempo, caímos então no uso habitual do corpo.

O flautista deve manter coluna vertebral sempre alongada (Fig.2), segundo Vieira (2009, p.76): “o alongamento da coluna é fundamental para estabilizar os braços liberar as pernas de tensões compensatórias”.

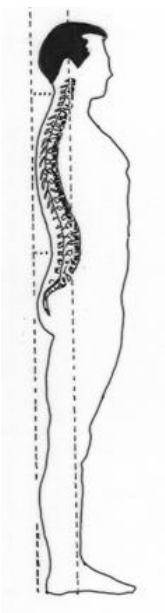


Fig.2. Coluna vertebral alongada

Fonte: FONSECA (2005 p.17)

A coluna deve se manter alongada independente dos movimentos dos braços ou da cabeça. Devemos manter o plano escapular e das nádegas alinhados. As costas também devem estar alongadas, como na Técnica tudo é trabalhado com base no pensamento o que pode ajudar nesse alongamento das costas é o flautista pensar em “preencher espaços vazios” para alongar.

Os dois pés devem, estar apoiados igualmente em três pontos, de forma que se ligados imaginariamente formem um triângulo (FIG.3.) e paralelos entre si. Alguns flautistas tocam com o pé esquerdo na frente o que exige mais um lado do corpo que o outro o que pode levar a um alongamento de um lado e encurtamento do outro. Visto de frente é interessante que os dois apontem na mesma direção.

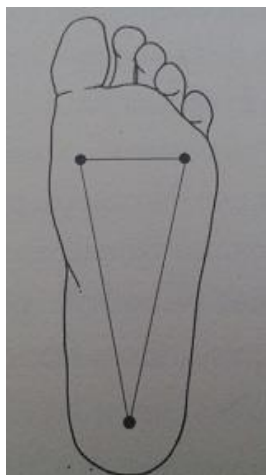


Fig. 3. Ilustração dos três pontos de apoio  
 Fonte: VIEIRA (2009 p.77)

Segundo VIEIRA (2009, p.77), “articulação do tornozelo livre é o que permite a transferência de peso entre os pontos de apoio na planta dos pés, condição essencial para manter o equilíbrio da estrutura e a fluência dos movimentos”.

O flautista pode alterar propositalmente o equilíbrio para experimentar sentir quando está usando um mais um ponto que o outro. Se o flautista estiver apoiado em mais um que o outro o corpo procurará uma forma de compensar para frente ou para trás, gastando mais energia e mais tensão. É importante que as articulações dos joelhos estejam livres de tensões.

Segundo Vieira, (2009 p.23) a tensão excessiva funciona como uma interferência na resposta: na técnica, a inibição ou não fazer é empregado, junto com direção, no sentido de retirar a interferência e restabelecer o movimento primordial.

Qualquer desvio nesses fundamentos, causará uma série de tensões desnecessária que com o passar do tempo podem comprometer tanto a saúde e a performance.

Algumas tensões ao tocar flauta sempre existirão, o que devemos procurar é distribuí-las. O objetivo é gastar o mínimo de energia, tensões desnecessárias desperdiçam energia.

Alexander percebeu que a mente e o corpo funcionam de modo integrado, o que chamou de “unidade psicofísica”.

Um meio para conseguir mudar o hábito natural pode ser a inibição. Muitas vezes o uso satisfatório do corpo consiste muito mais em não fazer do que fazer, pois normalmente o que fazemos já está errado, devemos pensar o tempo todo em

não fazer certas coisas e perceber quais são as reações e sensações acontecem quando tudo está correto.

Segundo Vieira, (2009 p.21) “Usando o pensamento para mudar o uso do seu corpo, Alexander chegou ao que chamou de uso satisfatório de si mesmo e resolveu completamente o seu problema”.

O flautista quando estiver tocando e principalmente estudando deve pensar em inibir algumas partes do corpo e direcionar as mesmas para fazer o movimento postural correto. Para uma postura nova precisamos não usar os artifícios comuns, que eram usados normalmente, não fazer, que está automatizado.

O movimento que precede a postura em que o flautista vai tocar é tão importante quanto à manutenção desta, uma pessoa só se sente bem se o conjunto dos movimentos que ela faz para se sentar forem bem direcionados e com o mínimo de tensão. Os movimentos corporais do flautista devem sair o mínimo desses fundamentos. Tocar flauta não é estar totalmente relaxado, mas devemos buscar o mínimo de tensões.

Segundo Vieira, (2009, p.22):

[..] a maneira como pensamos o corpo influencia sua organização e vice-versa.

Ele identificou dois tipos de pensamentos que contribuem na organização dos movimentos, os quais chamou de *inibição* (ou não fazer) e *direção*. Inibição e direção referem-se a mecanismos do nosso sistema nervoso que funcionam automaticamente. Alexander não os inventou apenas aprendeu a estimulá-los conscientemente para melhorar a coordenação motora: entendeu que para redirecionar o movimento e obter uma resposta nova precisamos antes não fazer, ou desfazer, a resposta automatizada. Alexander afirmou muitas vezes que inibição era a base de sua técnica.

Nesse processo, ele percebeu que as tensões funcionam de maneira sincronizada, numa relação de equilíbrio, em que uma compensa a outra. Isso acontece porque o corpo atua de forma integrada: o movimento de uma parte envolve a atividade do conjunto.

Esses fundamentos aplicados de forma a se evitar maiores problemas é o ideal. A maioria dos trabalhos na postura do músico é realizado depois de um

problema instalado e em grandes proporções se o flautista possuir uma melhor consciência.

Normalmente os flautistas não vão tocar o tempo todo estáticos, vão se mover. É importante que os movimentos corporais do flautista desviem o mínimo desses fundamentos. É importante que o intérprete tenha a flexibilidade de ao se desviar da postura ideal retornar ao ponto de origem. Senão, corre-se o risco de se “congelar” em uma postural ideal, o que também pode gerar tensão.

## 5 Conclusão

O princípio do controle primordial, o alongamento da coluna, a liberação da articulação dos joelhos de tensões desnecessárias e a distribuição do peso de forma igual em três pontos são interessantes para a construção da postura do flautista.

A aplicação desses fundamentos, muito básicos para a Técnica de Alexander, podem ter um grande impacto para o flautista. Tensões excessivas podem ser evitadas melhorando o rendimento na performance e também contribuindo para a saúde do corpo do flautista atuando preferencialmente de forma preventiva.

Para uma boa postura concluo que o flautista precisa pensar primeiro nos pés. Apoiar bem os dois pés no chão, paralelos entre si com as pernas um pouco afastadas e distribuindo o peso nos três pontos citados nesse artigo. As articulações da altura do joelho devem estar “livres” nem super-extendidas nem dobras em excesso.

O tronco deve permanecer na posição mais natural possível, sem torções e a coluna vertebral deve se manter alongada, os ombros devem estar alinhados e as costas devem estar alongadas. Qualquer movimento do braço não pode interferir nesses princípios. Dessa forma, tocando flauta:

Os braços formam triângulos com o corpo. Se fôssemos vistos de cima, veríamos dois triângulos cujos lados seriam formados pelos braços, antebraços e corpo. Devemos sempre pensar em relaxar os ombros. O quanto levantamos ou abaixamos os cotovelos e o quanto dobramos os pulsos devem estar relacionados com o relaxamento dos ombros e o alinhamento da flauta com relação ao corpo. Vendo um flautista de frente, a linha do instrumento deve ser paralela com a linha dos lábios.

Vista de cima, a linha da flauta deve estar perpendicular à ponta do nariz do músico (Kimachi, 2002; WERIL online *apud* FONSECA, 2005, p. 30):

O movimento da cabeça e do pescoço para Alexander tem que ser a primeira coisa a ser controlada para se manter o equilíbrio do sistema, ou seja, o corpo.

A cabeça deve apontar para frente e para o topo, como se uma linha no topo da cabeça a puxasse o tempo todo para cima. Isso para evitar o movimento que Alexander atribuiu a principal causa de sua rouquidão. A cabeça deve girar um pouco para a esquerda de modo que permita a sustentação da flauta sem que torça o tronco e que um ombro esteja na frente do outro.

São princípios básicos, mas podem contribuir para alguns flautistas em diversos níveis de estudo.



Fig. 4. Postura do flautista vista de frente, lados e costas.

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, Paulo Henrique. *O impacto da técnica Alexander na prática do canto: um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação*. 2007. 175 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FONSECA, Marcelo Parizzi Marques. *Os principais desconfortos físico-posturais dos flautistas e suas implicações no estudo e na performance da flauta*. 2005. 106 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

HUNTER, John. *A técnica Alexander e os músicos*. Londres: Royal Academy of Music, 2007.

REVEILLEAU, Roberto. *A Técnica Alexander na Dança*. *Técnica Alexander*, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://tecnicadealexander.com/artigos.php#danca>>. Acesso em: 02 set. 2013.

SANTIAGO, Patrícia Furst. *O impacto da Técnica Alexander na atuação de músicos instrumentistas*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABEM, 17., 2008, São Paulo, **Anais...** São Paulo: ABEM, 2008. p. 1-9.

VIEIRA, Regina. *Técnica de Alexander: postura, equilíbrio e movimento*. São Paulo: Terceiro Nome, 2009.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A

#### FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

**Aluno: Eduardo Quintão Vieira Júnior**

**Matrícula: 213116200**

**Área: Criação Musical/Interpretação**

**Ingresso: 2013.1**

Código	Nome da Prática
<b>MUS D48</b>	<b>Oficina de Prática Técnico-Interpretativa</b>

**Orientador da Prática:** Lucas Robatto

#### Descrição da Prática

**1) Título da Prática:** Aulas de flauta na classe no professor Dr. Lucas Robatto

**2) Carga Horária Total:** 204 horas

**3) Locais de Realização:** Universidade Federal da Bahia

**4) Período de Realização:** 13/05/2013 a 25/07/2014

**5) Detalhamento das Atividades :**

- Participação das aulas de flauta como aluno ativo e ouvinte.
- Breve análise formal e estrutural das obras do repertório.



- Contextualização história das obras e compositores.
- Análise e comparação de gravações.
- Estudos técnicos e do repertório individual.

#### **6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- O aperfeiçoamento das habilidades técnicas e musicais do flautista através da prática profissional.
- Desenvolvimento da Didática, pedagogia e metodologia do instrumento.

#### **7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:**

- Relatórios
- Recitais

#### **8) Orientação:**

- A orientação será realizada em formato de aulas de flauta e eventuais encontros a serem marcados de acordo com a necessidade.

**8.1) Carga horaria da Orientação:** 13 horas por semestre

#### **8.2) Formato da Orientação:**

- Aulas de flauta.
- Encontros ao decorrer do semestre para discutir as informações sobre as obras.
- Encontros para discutir sobre o estudo do repertório e estudos técnicos.

## Relatório: Oficinas de Prática Técnico Interpretativa

Masters - Classes de flauta ministrados pelo Professor Dr. Lucas Robatto

Carga horária: 204 horas

13 de Maio de 2013 a 25 de julho de 2014

**13 de maio de 2013:**

Master Class do Professor Dr. Lucas Robatto sobre Apoio. (3hs)

**14 de maio de 2013:**

Master Class (3hs)

Ouvinte.

**20 de maio de 2013:**

Master Class (3hs)

Trabalhamos a Sonatina para flauta e piano - Dutiliex

**22 de maio de 2013:**

Ouvinte. (3hs)

**27 de maio de 2013:**

Ouvinte. (3hs)

**28 de maio de 2013:**

Trabalhamos a Sonata em E maior - Bach - 1º movimento (3hs)

**29 de maio de 2013:**

Ouvinte (3hs)

**3 de junho de 2013:**

Trabalhamos a Sonata em E maior – Bach – 1º, 2º e 3º movimento. (3hs)

**5 de junho de 2013:**

Trabalhamos a Sonata em E maior – Bach – 1º, 2º e 3º movimento. (3hs)

**10 de junho de 2013:**

Master sobre afinação. (3hs)

**17 de junho de 2013:**

Trabalhamos a Sonata em E maior – Bach – 3º e 4º movimento. (3hs)

**19 de junho de 2013:**

Ouvinte (3hs)

**8 de julho de 2013:**

Ouvinte (3hs)

**9 de julho de 2013:**

Ouvinte. (3hs)

**10 de julho de 2013:**

Ouvinte. (3hs)

**17 de julho de 2013:**

Repertório do concurso da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (3hs)

**22 de julho de 2013:**

Repertório do concurso da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (3hs)

**29 de julho de 2013:**

Trabalhamos a Sonata Undine – Reinecke – 1º movimento. (3hs)

**5 de agosto de 2013:**

Trabalhamos o estudo 1 de J. Andersen op. 15 e Sonata Undine – Reinecke (3hs)

**7 de agosto de 2013:**

Ouvinte (3hs)

**12 de agosto de 2013:**

Master Pilates (1hs)

**19 de agosto:**

Trabalhamos o estudo 1 de J. Andersen op. 15 I (3hs)

**21 de agosto de 2013:**

Ouvinte (1h)

**28 de agosto de 2013:**

Ouvinte (1h)

**4 de setembro de 2013:**

Ouvinte (1h)

**9 de Setembro de 2013:**

Recital da classe de flauta (1h)

Toquei a Sonata para duas flautas de Koechlin

**7 de Outubro de 2013:**

Aula do Professor Dr. Lucas Robatto para a marcação de horários e definição das atividades da classe de flauta para o semestre. (3hs)

Master Class sobre afinação.

**9 de Outubro de 2013:**

Master Class de técnica com Solon Santana. (2hs)

No semestre passado descobri em uma das aulas com o professor Lucas que tinha uma tendência a usar a garganta para articular as notas, e movimentar os lábios ao articular, trabalhei para me livrar dessas tendências nessa máster.

**11 de Outubro de 2013:**

Master de afinação com César Augustos. (2hs)

Trabalhamos afinação de intervalos em uníssono, oitavas e quintas com base em uma nota pedal.

**14 de Outubro de 2013:**

Master de repertório com Lucas Robatto. (3hs)

Trabalhamos o estudo de J. Andersen op.15 n° 2. A precisão dos dedos com o ritmo não era boa.

Trabalhamos também o segundo movimento da Sonata Undine de C.Reinecke e exercícios com sons harmônico.

**16 de Outubro de 2013:**

Master de técnica com Solon (2hs)

Toquei o estudo do J. Andersen op.15 n° 2 para trabalhar a precisão dos dedos com o ritmo.

**18 de Outubro de 2013:**

Ausência na Master de afinação.

**21 de Outubro de 2013:**

Master de repertório com Lucas (3hs)

Trabalhamos novamente o estudo do J. Andersen op.15 n° 2, e o terceiro movimento da Sonata Undine de C. Reinecke.

**23 de Outubro de 2013:**

Ausência na máster de técnica.

**25 de Outubro de 2013:**

Master de afinação com César. (3hs)

Continuamos o trabalho de afinação e tocamos corais de J.S Bach focando a afinação.

**28 de Outubro de 2013:**

Feriado dia do Servidor Público.

**30 de Outubro de 2013:**

Master de técnica com Solon. (3hs)

Trabalhamos respiração com os exercícios n. 1 e 2 do método Check-up de P.L Graff.

**1 de Novembro de 2013:**

Master de afinação com César. (2hs)

Continuamos o trabalho com afinação e tocamos corais de J.S Bach focando a afinação.

**4 de Novembro de 2013:**

Master de repertório com o Lucas (3hs)

Trabalhamos o estudo do J. Andersen op.15 n° 3, a polifonia existente não estava evidenciada.

**6 de Novembro de 2013:**

Master de técnica com o Solon. (3hs)

Trabalhamos o estudo do J. Andersen op.15 n° 3.

**8 de Novembro de 2013:**

Master de afinação com o César (2hs)

Trabalhamos afinação e corais de Bach.

**11 de Novembro de 2013:**

Master de repertório com o Lucas (3hs)

Trabalhamos o estudo do J. Andersen op.15 n° 3 e o quarto movimento da Sonata Undine de C. Reinecke.

**12 de Novembro de 2013:**

Defesa de Doutorado do Fernando Pacífico. (2hs)

**13 de Novembro de 2013:**

Ausência na máster de técnica

**15 de Novembro de 2013:**

Feriado

**18 de Novembro de 2013:**

Master de repertório com o Lucas: (3hs)

Trabalhamos o estudo do J. Andersen op.15 n° 3.

**20 de Novembro de 2013:**

Master de técnica: (3hs)

Estratégias para decorar o E.J.4.

**22 de Novembro de 2013:**

Ausência na máster de técnica.

**25 de Novembro de 2013:**

Não aconteceu a máster, pois Lucas estava representando a UFBA em um evento.

**27 de Novembro de 2013:**

Master de técnica com Solon. (2hs)

**29 de Novembro de 2013:**

Master de afinação com o César. (2hs)

Trabalhamos afinação e corais de Bach.

**2 de Dezembro de 2013 :**

Master de repertório do Lucas: (3hs)

Trabalhamos o estudo do J. Andersen op.15 n° 4, a garganta estava fechada, e fazendo barulhos, trabalhamos exercícios que envolviam cantar e tocar como o exercício n. 6 do método Check-up do P.L Graff e as “quintas de trompas”.

**4 de Dezembro de 2013 :**

Master de técnica do Solon. (3hs)

Trabalhamos o exercício n. 6 do método Check-up do P.L Graff para abrir a garganta.

**6 de Dezembro de 2013: (3hs)**

Master de afinação do César:

Trabalhamos afinação de intervalos em relação a uma nota fundamental (pedal) e corais de Bach.

**9 de Dezembro de 2013:**

Master de repertório do Lucas. (3hs)

Trabalhamos a obra Diálogo Angélico de G. Petrassi

**11 de Dezembro de 2013:**

Master de técnica do Solon. (3hs)

Trabalhamos o exercício n. 6 do método Check-up do P.L Graff para “abrir” a garganta.

**13 de Dezembro de 2013:**

Master César: (3hs)

Ensaio para o recital da classe dos Corais de J.S. Bach e do Concerto Grosso op. 6 n. 8 de A. Corelli.

**16 de Dezembro de 2013:**

Ensaio Geral do Recital (2hs)

**17 de Dezembro de 2013:**

Master do Lucas sobre respiração circular (1hs)

**18 de Dezembro de 2013:**

Recital da classe de flauta transversal. (1hs)

Igreja de St. Antônio da Barra. 19:30 H

J.S Bach - BWV 245

BWV 156

BWV 153

BWV 27

BWV 47

BWV 76

A.Corelli- Concerto Grosso op. 6 n. 8

Fatto per la notte di natale

Vivace

Grave

Allegro

Adagio - Allegro - Adagio

Vivace

Allegro  
Pastorale ad Libitum

G. Petrassi- Diálogo Angélico.

**24 de março de 2014:**

Master para a marcação de horários do terceiro semestre. (3hs)

**25 de março de 2014:**

Master sobre respiração e apoio. (3hs)

**31 de Março de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos o estudo 4 J. Andersen 15 Op. 15.

Nesta aula eu estava realizando mudanças de registro com ar e não com os lábios. Virando o bocal demasiadamente para dentro pra ganhar timbre e com ataque pesado. Trabalhamos duplicando cada nota para o ataque ficar mais leve. Lucas sugeriu tocar todo o estudo tocar *legato*. Estava “correndo” com o ritmo.

**7 de Abril de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos o estudo 4 J. Andersen 15 Op. 15 (3hs)

Trabalhamos tocando todas as vozes da “polifonia de registro”.

**7 de Abril de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos o estudo 4 J. Andersen 15 Op. 15 (3hs)

Trabalhamos com o metrônomo para manter a precisão e pulsação.

**8 de Abril**

Ouvinte. (3hs)

**14 de Abril de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos a Sonata Appassionata de Karg- Elert

**21 de Abril de 2014:**



Master de repertório. (3hs)

Trabalhos o primeiro movimento Duo N° 1. Op. 10 de F. Kuhlau (3hs)

**28 de Abril de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhos novamente o primeiro movimento do Duo N° 1. Op. 10 de F. Kuhlau (3hs)

**5 de Maio de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhos o segundo movimento Duo N° 1. Op. 10 de F. Kuhlau (3hs)

**12 de Maio de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhos o terceiro movimento Duo N° 1. Op. 10 de F. Kuhlau (3hs)

**19 de Maio de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos a Sonata Appassionata de Karg- Elert

**26 de Maio de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos a Sonata Appassionata de Karg- Elert

**2 de junho de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos a Sonata Appassionata de Karg- Elert e o Duo N° 1. Op. 10 de F. Kuhlau.

**9 de Junho de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos a Sonata Appassionata de Karg- Elert e o Duo N° 1. Op. 10 de F. Kuhlau.

**16 de Junho de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos a Sonata Appassionata de Karg- Elert e o Duo N° 1. Op. 10 de F. Kuhlau.

**30 de Junho de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos o primeiro movimento do Concerto de J. Ibert

**7 de julho de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos o primeiro movimento do Concerto de J. Ibert

**14 de julho de 2014:**

Master de repertório. (3hs)

Trabalhamos o primeiro movimento do Concerto de J. Ibert

**21 de julho de 2014:**

Master de repertório. (2hs)

Trabalhamos o primeiro movimento do Concerto de J. Ibert

**22 de Julho de 2014:**

Ensaio de Duo N° 1. Op. 10 de F. Kuhlau (1h)

**25 de julho de 2014 (1hs)**

Recital da Classe de flauta

Toquei o Duo N° 1. Op. 10 de Kulauh (1hs)

## APÊNDICE B

## FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Eduardo Quintão Vieira Júnior

Matrícula: 213116200

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2013.1

Código	Nome da Prática
MUS D49	Prática Orquestral

**Orientador da Prática:** Lucas Robatto**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Prática como flautista na Orquestra Castro Alves e Juvenil da Bahia

**2) Carga Horária Total:** 204 horas

**3) Locais de Realização:** Teatro Castro Alves, *Festival de Musique Classique Montreux-Vevey* no Auditório Stravinsky – Moutreux (Suíça), Auditório Lingotto – Torino (Itália), Sala Verdi – Milão (Itália), Giardini Di Villa Rufolo – Ravello (Itália), Sala Santa Cecília – Roma (Itália), Teatro Kursaal – Merano (Itália), Queen Elizabeth Hall – Londres (Inglaterra).

**4) Período de Realização:** 13/05/2013 a 17/09/2014

**5) Detalhamento das Atividades :**

- Participação nos ensaios e concertos da Orquestra.
- Breve análise formal e estrutural das obras do repertório.
- Contextualização história das obras e compositores.
- Análise e comparação de gravações.
- Estudos técnicos e do repertório individual.

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- O aperfeiçoamento das habilidades técnicas e musicais do flautista através da prática profissional.
- Desenvolvimento de uma metodologia de estudo direcionada para o repertório, realizado individualmente e fora dos ensaios.

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:**

- Relatórios
- Concertos

**8) Orientação:**

- A orientação será realizada em formato de aulas de flauta e eventuais encontros a serem marcados de acordo com a necessidade.

**8.1) Carga horaria da Orientação: 13 horas por semestre****8.2) Formato da Orientação:**

- Aulas de flauta.
- Encontros ao decorrer do semestre para discutir as informações sobre as obras.
- Encontros para discutir sobre o estudo do repertório e estudos técnicos.

## Relatório de Prática Orquestral

Flautista na Orquestra Sinfônica Castro Alves do NEOJIBÁ

3 de Outubro de 2013 a 17 de Setembro de 2014.

Carga horária: **204 horas****3 de Outubro de 2013:** (3hs)

Ensaio do Naípe das Madeiras:

P.Tchaikovsky - Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**7 de Outubro de 2013:** (1h)

Ensaio dos Sopros

**9 de Outubro de 2013:** (3hs)

Ensaio do Naípe das Madeiras:

P.Tchaikovsky - Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**10 de Outubro de 2013:** (3hs)

Ensaio do Naípe das Madeiras:

P.Tchaikovsky - Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**11 de Outubro de 2013:** (3hs)

Ensaio orquestral:

P.Tchaikovsky - Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

- Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro con Anima

**14 de Outubro de 2013:** (1h)

Ensaio dos Sopros: - Toquinho – Aquarela (Arr.: Jamberê)

- Baden Powell E Vinicius De Moraes – Berimbau

- Tom Jobim – Samba de uma nota só

**15 de Outubro de 2013: (3hs)**

Concerto do Grupo de Sopros da OCA na Mostra de Artes da FUNDAC no Teatro do IRDEB.

Toquinho – Aquarela (Arr.: Jamberê)

Baden Powell E Vinicius De Moraes – Berimbau

Tom Jobim – Samba de uma nota só

**16 de Outubro de 2013: (3hs)**

Concerto do Grupo de Sopros da OCA na Mostra de Artes da FUNDAC no Teatro do IRDEB.

Toquinho – Aquarela (Arr.: Jamberê)

Baden Powell E Vinicius De Moraes – Berimbau

Tom Jobim – Samba de uma nota só

**17 de Outubro de 2013: (3hs)**

Concerto do Grupo de Sopros da OCA na Mostra de Artes da FUNDAC no Teatro do IRDEB.

Toquinho – Aquarela (Arr.: Jamberê)

Baden Powell E Vinicius De Moraes – Berimbau

Tom Jobim – Samba de uma nota só

**18 de Outubro de 2013: (3hs)**

Master Class do flautista Antônio Portela.

**21 de Outubro de 2013: (1h)**

Ensaio do Naípe das madeiras

**23 de Outubro de 2013: (3hs)**

Ensaio do Naípe das madeiras:

P.Tchaikovsky - Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro com Anima

**24 de Outubro de 2013:** (3hs)

Ensaio do Naípe das madeiras:

P.Tchaikovsky - Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro com Anima

**25 de Outubro de 2013:** (3hs)

Ensaio orquestral:

P.Tchaikovsky -Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – IV. Finale – Andante Maestoso

**28 de Outubro de 2013:** (1h)

Ensaio dos Sopros:

P.Tchaikovsky - Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – IV. Finale – Andante Maestoso

**30 de Outubro de 2013:** (3hs)

Ensaio do Naípe das madeiras:

P.Tchaikovsky - Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro com Anima

**31 de Outubro de 2013:**

Ensaio do Naípe das madeiras: (3hs)

P.Tchaikovsky - Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro com Anima

**1 de Novembro de 2013:** (3hs)

Ensaio orquestral:

P.Tchaikovsky -Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – IV. Finale – Andante Maestoso

**4 de Novembro de 2013:** (1h)

Ensaio dos sopros:

P.Tchaikovsky - Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**6 de Novembro de 2013:** (3hs)

Concerto de encerramento da FUNDART 2013: Cine Teatro Solar Boa Vista

- Toquinho – Aquarela (Arr: Jamberê)

- Baden Powell E Vinicius De Moraes – Berimbau

- Tom Jobim – Samba de uma nota só

**7 de Novembro de 2013:**

Ensaio do Naípe das madeiras (3hs)

Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro com Anima

**8 de Novembro de 2013:** (3hs)

Ensaio orquestral:

P.Tchaikovsky - Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**11 de Novembro de 2013:** (3hs)

Ensaio dos Sopros:

P.Tchaikovsky - Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

- Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro com Anima

**13 de Novembro de 2013:** (1h)

Ensaio do naipe das Madeiras:

P.Tchaikovsky - Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**14 de Novembro de 2013:** (3hs)

Ensaio do naipe das madeiras:

P.Tchaikovsky

- Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro com Anima

III. Valse – Allegro moderato

**15 de Novembro de 2013:**

Feriado

**18 de Novembro de 2013:** (1hs)

Ensaio dos sopros:

P.Tchaikovsky

- Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro com Anima

**20 de Novembro de 2013:**

Ensaio somente para as cordas.

**21 de Novembro de 2013:** (3hs)

Ensaio do naipe das madeiras:



P.Tchaikovsky

Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro com Anima

II. Andante cantabile, com alcuna licenza

III. Valse – Allegro moderato

**22 de Novembro de 2013:** (3hs)

Ensaio orquestral:

P.Tchaikovsky – Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36- Finale – Allegro com fuoco

- Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – IV. Finale – Andante Maestoso

**25 de Novembro de 2013:** (1h)

Ensaio do naipe das madeiras:

P.Tchaikovsky - Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – III. Valse

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36- Finale – Allegro com fuoco

**27 de Novembro de 2013:** (3hs)

Ensaio do naipe das madeiras:

P.Tchaikovsky -Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro com Anima

II. Andante cantabile, com alcuna

licenza

**28 de Novembro de 2013:** (3hs)

Ensaio do naipe de madeiras:

P.Tchaikovsky

Sinfonia N.5 em Mi menor, op. 64 – I. Andante – Allegro com Anima

II. Andante cantabile, com alcuna licenza

III. Valse – Allegro moderato

**29 de Novembro de 2013:** (3hs)

Ensaio orquestral:

P.Tchaikovsky – Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**2 de Dezembro de 2013 :** (3hs)

Master Class com o flautista Michel Bellavance.

**4 de Dezembro de 2013 :**

Ausência no ensaio de Naípe das Madeiras.

**5 de Dezembro de 2013 :** (3hs)

Ensaio do Naípe das Madeiras:

- P.Tchaikovsky - Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31
- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**6 de Dezembro de 2013:** (3hs)

Ensaio Orquestral:

- P.Tchaikovsky – Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31
- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36- Finale – Allegro com fuoco

**9 de Dezembro de 2013:** (1h)

Ensaio dos Sopros e Percussão:

- P.Tchaikovsky – Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31
- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36- Finale – Allegro com fuoco

**10 de Dezembro de 2013:** (3hs)

Ensaio Orquestral:

- P.Tchaikovsky – Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31
- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**11 de Dezembro de 2013:** (3hs)

Ensaio do naípe de madeiras:

- P.Tchaikovsky – Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31
- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**12 de Dezembro de 2013:** (3hs)

Ensaio Orquestral:

- P.Tchaikovsky – Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31
- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**13 de Dezembro de 2013:** (3hs)

Ensaio Orquestral:

P.Tchaikovsky – Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36- - Finale – Allegro com fuoco

**14 de Dezembro de 2013:** (3hs)

Concerto de final de ano: Teatro Castro Alves – 20H

P.Tchaikovsky – Marcha Eslava em Si bemol menor, op. 31

- Sinfonia n.4 em Fá menor, op. 36 - Finale – Allegro com fuoco

**18 de Agosto de 2014:**

Ensaio Geral (3hs)

Concerto Pré-Turnê (2hs)

G. Mahler – Sinfonia N° 1

L. Bernstein – Danças Sinfônicas para West Side Story

**19 de Agosto de 2014:**

Ensaio Geral Pré-Turnê (3hs)

G. Mahler – Sinfonia N° 1

L. Bernstein – Danças Sinfônicas para West Side Story

**20 de Agosto de 2014:**

Ensaio Geral Pré-Turnê (3hs)

G. Mahler – Sinfonia N° 1

L. Bernstein – Danças Sinfônicas para West Side Story

**21 de Agosto de 2014:**

Ensaio Geral Pré-Turnê (3hs)

G. Mahler – Sinfonia N° 1

L. Bernstein – Danças Sinfônicas para West Side Story

**22 de Agosto de 2014:**

Ensaio Geral Pré-Turnê (3hs)

G. Mahler – Sinfonia N° 1

L. Bernstein – Danças Sinfônicas para West Side Story

**25 de Agosto de 2014:**

Ensaio Geral Pré-Turnê (3hs)

G. Mahler – Sinfonia N° 1

L. Bernstein – Danças Sinfônicas para West Side Story

**26 de Agosto de 2014:**

Ensaio Geral Pré-Turnê (3hs)

G. Mahler – Sinfonia N° 1

L. Bernstein – Danças Sinfônicas para West Side Story

K. Weill – Concertino para Violino e Orquestra de Sopros.

Z. de Abreu/ Arr. Jamberê – Tico – Tico no fubá

**27 de Agosto de 2014:**

Ensaio Geral Pré-Turnê (4hs)

G. Mahler – Sinfonia N° 1

L. Bernstein – Danças Sinfônicas para West Side Story

K. Weill – Concertino para Violino e Orquestra de Sopros.

**29 de Agosto de 2014:**

Ensaio Geral Pré-Turnê (4hs)

G. Mahler – Sinfonia N° 1

L. Bernstein – Danças Sinfônicas para West Side Story

K. Weill – Concertino para Violino e Orquestra de Sopros.

**Turnê Europa da Orquestra Juvenil da Bahia**

**5 de Setembro de 2014:**

Ensaio Geral Auditorium Stravinsky em Montreux – Suíça.(4hs)

Ensaio de Naípe (2hs)

**6 de Setembro de 2014:**

Ensaio Geral Auditorium Stravinsky em Montreux – Suíça. (4hs)

Concerto “Américas” (2hs)

**7 de Setembro de 2014:**

Ensaio Geral Auditorium Stravinsky em Montreux – Suíça. (4hs)

Concerto Titans. (2hs)

**8 de Setembro de 2014:**

Ensaio Geral Auditorium Stravinsky em Montreux – Suíça. (4hs)

Concerto Esembles do Neojibá (2hs)

**9 de Setembro de 2014:**

Ensaio Geral Auditorium Stravinsky em Montreux – Suíça (4hs)

Orquestra gigante com convidados da Suíça (2hs)

Concerto Brazilian Beats (2hs)

**10 de Setembro de 2014:**

Ensaio geral em Auditório Lingotto – Torino – Itália (4hs)

Concerto (2hs)

**11 de Setembro de 2014:**

Ensaio geral em Sala Verdi – Milão – Itália (4hs)

Concerto em Milão (2hs)

**12 de Setembro de 2014:**

Ensaio geral em Teatro Kursaal – Merano –Itália (4hs)

Concerto em Merano (2hs)

**14 de Setembro de 2014:**

Ensaio geral em Giardini Di Villa Rufolo – Ravello – Itália (4hs)

Concerto em Ravello (2hs)

**15 de Setembro de 2014:**

Sala Santa Cecília – Roma – Itália (4hs)

Concerto em Roma (2hs)

**17 de setembro de 2014:**

Ensaio Geral em Queen Elizabeth Hall – Londres – Inglaterra (4hs)

Concerto em Londres (2hs)

**06 DE SETEMBRO – MONTREUX**

Regente e solista: Ricardo Castro (piano)  
Solista: Collin Currie (percussão)

Leonard Bernstein – West Side Story Symphonic Dances  
Julia Wolf – riSE and fLY para percussão e orquestra

**Intervalo**

Georg Gershwin – Rhapsody in Blue para piano e orquestra  
Villa-Lobos – Bachianas Brasileiras n.º 4

**07 DE SETEMBRO – MONTREUX**

Regente: Ricardo Castro  
Solistas: Martha Argerich e Alexandre Gurning (pianos)

Francis Poulenc – Concerto para dois pianos e orquestra

**09 DE SETEMBRO – MONTREUX**

Maestro Convidado: Yuri Azevedo

Orquestra Gigante:  
Gustav Holst- Marte, de “Os Planetas” (10’)  
Gioachino Rossini – Abertura Guilherme Tell (6’)  
Lorenzo Fernandez – Batuque. (4’)

**09 DE SETEMBRO – MONTREUX**

Maestro Convidado: Yuri Azevedo

Ari Barroso/Jamberê – Aquarela do Brasil  
Silvestre Revueitas – Semsemayá  
Alberto Ginastera – Suite Estancia  
Arturo Marquez – Danzon  
Wellington Gomes – Sonhos Percutidos  
Ari Barroso/Jamberê – Na Baixa dos Sapateiros  
Zequinha de Abreu/Jamberê – Tico-Tico no Fubá

**MONTREUX**  
AUDITORIUM STRAVINSKY



40

**12 DE SETEMBRO – MERANO**

Regente: Ricardo Castro

Bernstein, Danças sinfônicas da West Side Story  
Gershwin – Rhapsody in Blue (solista: Ricardo Castro)

**Intervalo**

Villa Lobos, Bachianas n.º 4  
Alberto Ginastera – Suite Estancia  
Arturo Marquez – Danzon

**MERANO**  
TEATRO KURSAAL



42

**08 DE SETEMBRO – MONTREUX****Ensemble de sopros do NEOJIBA**

Solista: Corey Cerovsek

Kurt Weil – Concerto para violino, sopros, contrabaixo e percussão

**Intervalo****Ensemble de Percussão do NEOJIBA com Colin Currie**

Africando – Marcel Freire  
Abertura Percussiva – Gilberto Santiago  
Suíte Popular Brasileira – Ney Rosauro  
Cadência para Berimbau – Ney Rosauro  
Ensamblados – Matias Azpurua  
La Inteligencia – Alfredo Naranjo  
Mi Socio – Alfredo Naranjo  
Bomba É – Rolando Morales-Matos

**10 A 15 DE SETEMBRO  
TORINO, MILÃO, RAVELLO E ROMA**

Regente: Ricardo Castro

Tchaikovsky, concerto para piano e orquestra (solista: Martha Argerich)

**Intervalo**

Villa Lobos, Bachianas n.º 4  
Bernstein, Danças sinfônicas da West Side Story

**TORINO**  
AUDITORIUM LINGOTTO



**RAVELLO**  
GIARDINI DI VILLA RUFOLLO



41

**MILÃO**  
SALA VERDI



**ROMA**  
SALA SANTA CECILIA

**17 DE SETEMBRO – LONDRES**

Regente: Ricardo Castro

Julia Wolf – riSE and fLY para percussão e orquestra  
(solista: Colin Currie)

**Intervalo**

Gustav Mahler – Sinfonia n.º 1 “Titan”

**LONDRES**  
QUEEN ELIZABETH HALL



43

## APÊNDICE C

## FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Eduardo Quintão Vieira Júnior

Matrícula: 213116200

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2013.1

Código	Nome da Prática
MUS D56	Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal

**Orientador da Prática:** Lucas Robatto**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Monitoria do ensaio do Naípe de Madeiras das Orquestras dos Veteranos e Novatos do Núcleo SESI/Neojibá.

**2) Carga Horária Total:** 204 horas

**3) Locais de Realização:** Núcleo SESI/Neojibá

**4) Período de Realização:** 13/08/2013 a 24/01/2014

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

- Coordenação dos ensaios de Naípe.

- Os ensaios ocorrerão duas vezes por semana (terças e quintas) com duração de três horas.
- Breve análise da forma e da estrutura das obras do repertório.
- Contextualização histórica das obras e compositores.
- Análise e comparação de gravações do repertório por diversas orquestras.
- Trabalhos técnicos como respiração, afinação, escalas, sonoridade.
- Listar as principais dificuldades no aprendizado e pesquisar possíveis soluções.
- Listar exercícios e estudos que possam ser utilizados para um melhor rendimento dos alunos.

#### **6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- Desenvolvimento do nível técnico e artístico dos alunos.
- Aperfeiçoamento das habilidades musicais dos alunos para tocar em conjunto.
- Execução do repertório pelos alunos de forma satisfatória.
- Despertar a atenção e concentração necessárias para se tocar em grupo.
- Desenvolver minha didática, pedagogia e metodologia.

#### **7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:**

- Relatório

#### **8) Orientação:**

- Encontros para discutir ferramentas para as aulas de acordo com o aparecimento de dificuldades.

##### **8.1) Carga horaria da Orientação: 7 horas**

##### **8.2) Formato da Orientação:**

- Encontros ao decorrer do semestre para discutir as informações sobre as obras.
- Encontros para discutir sobre o estudo do repertório da orquestra.



- Encontro para discutir sobre estudos técnicos para o aprimoramento do naipe.

### Relatório de Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal

Ensaio do Naipe de Madeiras das Orquestras dos Veteranos e Novatos do Núcleo Sesi/ Neojibá

13 de Agosto de 2013 a 24 de Junho de 2014

Carga horária: **204 horas**

Os ensaios e aulas só iniciaram em Agosto, pois o acordo feito com o Neojibá só foi acertado para esta data. Quando me tornei bolsista da FAPESB pedi a coordenação do Neojibá que pudesse realizar minhas praticas no projeto como voluntário.

O ensaio de naipe da Orquestra dos Veteranos acontece das 9:00hs às 10:30hs e da Orquestra dos Novatos de 10:30hs às 12:00hs.

#### **13 de Agosto de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como escalas e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Gipsy Overture (based on Russian Gipsy Melodies) – Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

#### **15 de Agosto de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Barbeiro de Sevilha (Overture) – G. Rossini, Arr. Richard Meyer

Capricho Italiano -

Hino Nacional Brasileiro - Joaquim Osório Duque Estrada (letra) e Francisco Manuel da Silva (música).

Aquarela – Toquinho, Arr.: Jamberê

Chamambo – Manuel Artès

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

Willian Tell (overture) – G. Rossini, Arr. Jamberê

**20 e 22 de Agosto de 2013:**

Não tiveram aulas, dediquei esse tempo para elaboração de atividades (6hs)

**27 de Agosto de 2013:**

Aula ministrada juntamente com Maud Besnard (Conservatório de Geneva) (3hs)

Orquestra dos Veteranos:

Foram trabalhados aspectos técnicos como respiração, escalas e afinação e o repertório abaixo:

Gipsy Overture (based on Russian Gipsy Melodies) – Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Foram trabalhados aspectos técnicos como respiração, escalas e afinação e o repertório abaixo:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

**29 de Agosto de 2013:**

Orquestra dos Veteranos (3hs)

Pude trabalhar somente com a flautista questões relacionadas à sonoridade, postura e escalas.

Orquestra dos Novatos:

Afinação.

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

**3 de Setembro de 2013:**

Não teve aula, dediquei esse tempo para realizar plano de aulas. (6hs)

**5 de Setembro de 2013:**

Orquestra dos Veteranos (3hs)

Novamente trabalhei apenas com a flautista a postura, a coluna de ar, exercício de homogeneidade do Moyse, pentacordes maiores articulados com o jato de ar.

Leitura: Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

Leitura: Woogie

### **10 de Setembro de 2013:**

Aula Ministrada juntamente com a flautista Maud Besnard (conservatório Genebra)(3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie.

Essa prática contribuiu muito para o meu aprimoramento, tive que me inteirar mais sobre oboé, fagote e clarineta para coordenar o ensaio de um naipe de madeiras. A afinação do grupo dos novatos precisa ser trabalhada sistematicamente, vou continuar trabalhando A troca de experiência com a flautista francesa Maud Besnard foi muita produtiva.

.

### **12 de Setembro de 2013:**

Aula com a participação da flautista Maud Besnard foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **17 de Setembro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **19 de Setembro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

**24 de Setembro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

**26 de Setembro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

**1 de Outubro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **3 de Outubro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **8 de Outubro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **10 de Outubro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **15 de Outubro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo:

Orquestra dos Veteranos (3hs):

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **17 de Outubro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

**22 de Outubro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo(3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

**24 de Outubro de 2013: (3hs)**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo:

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

**29 de Outubro de 2013: (3hs)**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo:

Orquestra dos Veteranos:



Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **31 de Outubro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **5 de Novembro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

**7 de Novembro de 2013:**

Orquestra Veterano (3hs):

Apresentação no Hotel Matis

Com a orquestra dos novatos foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

**12 de Novembro de 2013:**

Orquestra Veteranos:

Ensaio do repertório da apresentação no SESI Itapagipe (3hs)

- Barbeiro de Sevilha
- Capricho italiano
- Gipsy Overture
- Berimbau
- Chamambo
- Aquarela

Orquestra Novatos:

- Aquarela, arr. Jamberê;
- When the Saints, arr. Jamberê;
- Boogie Woogie.

**14 de Novembro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **19 de Novembro de 2013:**

A orquestra dos veteranos realizou um concerto no Colégio São Paulo (3hs)

Orquestra Novatos:

- Aquarela, arr. Jamberê;
- When the Saints, arr. Jamberê;
- Boogie Woogie.

### **21 de Novembro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **26 de Novembro de 2013:**

Foram trabalhados aspectos técnicos como postura, respiração, escalas, afinação e o repertório abaixo (3hs):

Orquestra dos Veteranos:

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **28 de Novembro de 2013:**

Tutti (3hs)

Barbeiro de Sevilha

- Capricho italiano
- Gipsy Overture
- Berimbau
- Chamambo
- Aquarela
- Hino

### **3 de Dezembro de 2013:**

Seminário de Boas Práticas do Sesi (3hs)

### **5 de Dezembro de 2013:**

Orquestra dos Veteranos: (3hs)

Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60 arr. Merle J. Isaac

Orquestra dos Novatos:

Chorale, First Impressions for Orchestra. Compiled and arranged by C. Paul Herfurth and Hugh Stuart.

When the Saints, arr. Jamberê;

Boogie Woogie. arr. Jamberê;

### **10 de Dezembro de 2013:**

Ensaio Geral (3hs)

- Barbeiro de Sevilha
- Capricho italiano

- Gipsy Overture
- Berimbau
- Chamambo
- Aquarela
- Marcha Militar Francesa, Camille Saint-Saëns, Op. 60;
- Berimbau, Arr. Jamberê;

**12 de Dezembro de 2013:**

Ensaio geral (6hs)

Concerto de encerramento das atividades.

**12 de Fevereiro de 2014: (6hs)**

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio dos sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha

Orquestra dos Veteranos (tarde)

Ensaio Orquestral

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Barbeiro de Sevilha

**14 de fevereiro de 2014: (6hs)**

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio de sopros e percussão:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha

Orquestra dos Veteranos:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

**19 de Fevereiro de 2014: (6hs)**

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos novatos:

Barbeiro de Sevilha

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio no naipe das madeiras:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

**21 de Fevereiro de 2014: (6hs)**

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha.

Orquestra dos Veteranos:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

**26 de Fevereiro de 2014: (6hs)**

Orquestra dos Veteranos:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha:

Orquestra dos Veteranos:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

**8 de Abril de 2014: (3hs)**

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha.

Orquestra dos Veteranos:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

#### **10 de Abril de 2014: (3hs)**

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha.

Orquestra dos Veteranos:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

#### **15 de Abril de 2014: (3hs)**

##### **Sopros**

Trabalhei afinação com as orquestras dos Novatos e Veteranos

#### **17 de Abril (3hs)**

##### **Madeiras**

Trabalhei respiração com as orquestras dos Novatos e Veteranos

**22 de Abril de 2014:** (3hs)

**Sopros**

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha.

Orquestra dos Veteranos:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

**24 de Abril de 2014:** (3hs)

Madeiras

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha.

Orquestra dos Veteranos:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

**29 de Abril de 2014:** (3hs)

Sopros

Trabalhei afinação com as orquestras dos Novatos e Veteranos

**1 de Maio de 2014:**

Feriado



**6 de Maio de 2014:** (3hs)

Sopros

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha.

**8 de Maio de 2014:** (3hs)

Madeiras

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha.

**13 de Maio de 2014:** (3hs)

Sopros

Trabalho de escalas e afinação

**14 de Maio de 2014:** (3hs)

Madeiras

Trabalhei escalas e afinação.

**20 de Maio de 2014:** (3hs)

Sopros

Exercícios de concentração e repertório

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha.

**22 de Maio de 2014:** (3hs)

Madeiras

Exercícios de concentração e repertório

Orquestra dos Veteranos:

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha.

**27 de Maio de 2014:** (3hs)

Sopros

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha

Só duas notas, Arranjo do tema da 9ª sinfonia de Beethoven e Tema do Novo Mundo.

**29 de Maio de 2014:** (3hs)

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha

Só duas notas, Arranjo do tema da 9ª sinfonia de Beethoven e Tema do Novo Mundo.

**3 de Junho de 2014:** (3hs)

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha

Só duas notas, Arranjo do tema da 9ª sinfonia de Beethoven e Tema do Novo Mundo.

**5 de Junho de 2014:** (3hs)

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha

Só duas notas, Arranjo do tema da 9ª sinfonia de Beethoven e Tema do Novo Mundo.

**10 de Junho de 2014:** (3hs)

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha

Só duas notas, Arranjo do tema da 9ª sinfonia de Beethoven e Tema do Novo Mundo.

**12 de Junho de 2014:** (2hs)

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha

Só duas notas, Arranjo do tema da 9ª sinfonia de Beethoven e Tema do Novo Mundo.

**19 de Junho de 2014: (2hs)**

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha

Só duas notas, Arranjo do tema da 9ª sinfonia de Beethoven e Tema do Novo Mundo.

**24 de Junho de 2014: (2hs)**

Ensaio dos Sopros:

Tema do filme Harry Potter- John Williams

Orquestra dos Novatos:

Barbeiro de Sevilha

Só duas notas, Arranjo do tema da 9ª sinfonia de Beethoven e Tema do Novo Mundo.