

**Alberto Sampaio Neto**

**A INICIAÇÃO INFANTIL À FLAUTA TRANSVERSAL  
A PARTIR DO PÍFARO:  
repertório, aspectos técnicos e recursos didáticos**

VOLUME I

**Escola de Música  
Universidade Federal de Minas Gerais**

**Mai de 2005**

**Alberto Sampaio Neto**

**A INICIAÇÃO INFANTIL À FLAUTA TRANSVERSAL  
A PARTIR DO PÍFARO:  
repertório, aspectos técnicos e recursos didáticos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Maurício Freire Garcia

**Escola de Música  
Universidade Federal de Minas Gerais**

**Maio de 2005**

*Em memória e ao amor de  
minha Mãe,*

Dedico

A meu Pai

A Ana Beatris

Ao Gustavo, irmão

*Agradeço, especialmente, a*

Moacyr Laterza Filho e

Felipe Amorim,

*amigos-músicos, por todo o tempo...*

Ao Rafael Anderson,

Glaura Lucas,

Tereza Castro

e Nello Rangel, *pelas afinidades, muito obrigado.*

A Ariana Pedrosa e Carla Reis, *pelos recitais.*

Ao Ilan S. Grabe, *pelas direções ...*

A Berenice Menegale, *pela oportunidade da Música, e,*

*Principalmente, ao Maurício Freire.*

Amigos, Colegas, Famílias,

Alunos, Crianças,

A todos,

*flor à janela*

*abre-se*

a

*Antes de*

*um sopro*

*há sempre*

*uma inspiração*

*O sopro tem, universalmente, o sentido de um princípio de vida.*

CHEVALIER e GHEERBRANT

*Soprar [...] é um ato que infunde ou desperta a vida,  
aumenta a força de algo ou muda seu rumo.*

CIRLOT

## RESUMO

A presente dissertação estuda a iniciação de crianças à Flauta Transversal e propõe a utilização da Flauta Pífaro nas primeiras etapas de aprendizagem. São abordados, em profundidade, os principais aspectos técnicos trabalhados na fase de iniciação, a saber: a maneira de segurar o instrumento, a emissão do som (a embocadura e o sopro), os ataques com golpes de língua e o dedilhado (mecanismo). Para se trabalhar cada um desses aspectos, em consonância com diretrizes da área de Educação Musical – como a *diversidade* e a *criatividade* –, foram selecionadas e elaboradas “ferramentas” didáticas (materiais e atividades). Buscou-se fundamentação, também, através de análises de vários Métodos de Flauta Transversal e de um outro, específico para o ensino do Pífaro.

Para a montagem de um repertório amplo e diversificado, apropriado à iniciação com o Pífaro, foram selecionadas e analisadas 35 músicas, priorizando-se as brasileiras. Para cada uma delas, realizou-se uma análise, por tópicos, avaliando o seu potencial didático. Com o intuito de se estabelecer parâmetros referenciais que pudessem propiciar uma noção de progressividade no repertório, foram definidos 28 aspectos técnico-musicais e seus respectivos fatores de complexidade.

Este trabalho apresenta, ainda, dois importantes recursos didáticos, que foram elaborados e desenvolvidos para a iniciação ao instrumento: as gravações de acompanhamento (todas as músicas do repertório foram gravadas em um CD) e as partituras-gráficas (que utilizam grafias não-convencionais).

## ABSTRACT

This dissertation studies children's introduction to Flute learning and proposes the use of *Pífaro* flute (*Yamaha-fife*) in the first stages. The main technical aspects that are worked at the beginning stage were approached in detail. These are: the way of holding the instrument, sound emission (embouchure and blowing), tonguing and fingering (mechanism). Some didactic "tools" (materials and activities) were specifically selected and elaborated in order to work each one of these aspects. In this process, directives of the Musical Education area such as *diversity* and *creativity* were taken into account. Also, various methods for Flute teaching as well as one specific for the teaching of the *Pífaro* were analyzed in order to help set the groundings for this study.

Thirty-five pieces of music, mainly Brazilian, were selected and analyzed so as to form a broad and diversified repertoire which could be appropriate for the use of *Pífaro* at the beginning of the learning process. An analysis, by topics, was made for each one of them, evaluating its didactic potential. In order to establish referential parameters that could provide a notion of progressiveness to the repertoire, twenty-eight technical-musical aspects were defined, together with their respective complexity factors.

This research also presents two important didactic resources, which were elaborated and developed to be used at the first stages of learning an instrument: the recordings containing the accompaniments (all pieces of music of the repertoire were recorded on a CD) and the graphical scores (using non-conventional notation).

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Bocal curvo de Flauta Transversal.....	08
FIGURA 2 - Flauta Transversal, modelo para crianças.....	08
FIGURA 3 - Pífaro industrializado.....	12
FIGURA 4 - Os três pontos de contato na forma de se segurar uma flauta transversal.....	22
FIGURA 5 - O gesto do “Karatê” com a mão esquerda.....	26
FIGURA 6 - Segurando o Pífaro com a mão direita, coloca-o no ponto de contato.....	26
FIGURA 7 - Mão direita em posição “espontânea”.....	28
FIGURA 8 - Mão direita em posição invertida.....	28
FIGURA 9 - Mão direita “agarrando” o Pífaro.....	29
FIGURA 10 - Posição aproximada do “padrão”.....	29
FIGURA 11 - Crianças soprando vidrinhos de remédio.....	32
FIGURA 12 - Criança tocando a “AQUA-FLAUTA”.....	33
FIGURA 13 - Grafia para sons grave e agudo realizados com o bocal.....	36
FIGURA 14 - Grafias para sons e “gestos musicais” realizados com o bocal.....	37
FIGURA 15 - Grafias para glissandos realizados com o bocal.....	38
FIGURA 16 - Direção (ângulo) do jato de ar .....	41
FIGURA 17 - Partituras gráficas de duas versões da composição “Ladrilhos 1”.....	46
FIGURA 18 - Partituras gráficas de duas versões da composição “Ladrilhos 2”.....	47
FIGURA 19 - Grafia para ritmos em 2 planos de altura (incluindo uma pausa).....	48
FIGURA 20 - Grafia para estruturas em 2 planos de altura (incluindo divisão rítmica).....	48
FIGURA 21 - Grafia para o ritmo básico do <i>Maracatu</i> .....	48
FIGURA 22 - Partituras de dois exemplos musicais que se diferenciam pelas ligaduras.....	54
FIGURA 23 - Notação proporcional.....	137
FIGURA 24 - Quadro comparativo de durações representadas em notação proporcional..	138
FIGURA 25 - Uso de gradações de cores em partituras gráficas.....	141

FIGURA 26 - Uso de cores em partituras gráficas.....	141
FIGURA 27 - Uso de uma escala de tons de cinza em partituras gráficas.....	142
FIGURA 28 - Uso de três linhas horizontais para indicar as Tônicas e Dominante.....	143
FIGURA 29 - Notação proporcional sem nome das notas em todos os símbolos gráficos.	144
FIGURA 30 - Notação proporcional com nome das notas em todos os símbolos gráficos.	144
FIGURA 31 - Notação proporcional inserida em pentagrama (sem nome das notas).....	145
FIGURA 32 - Notação proporcional inserida em pentagrama (com nome das notas).....	145
FIGURA 33 - Grafia com nome de nota diagramada de acordo com o contorno melódico..	146
FIGURA 34 - Grafia com nome das notas em pentagrama.....	146
FIGURA 35 - Grafia com nome das notas em círculos e elipses.....	147
FIGURA 36 - Grafia com círculos e elipses em pentagrama.....	147
FIGURA 37 - Grafia com linhas que procuram representar o legato.....	148
FIGURA 38 - Grafia que diferencia através de cores, o uso dos dedos de cada mão.....	149
FIGURA 39 - Acréscimo de linha ondulada por sobre uma partitura convencional.....	150
FIGURA 40 - Utilização de linha ondulada por sobre notas (sem hastes) em pentagrama..	150
FIGURA 41 - Partitura gráfica e convencional, ambas com inclusão de linhas para visualização de <i>gestalten</i> .....	151
FIGURA 42 - Comparação entre partitura gráfica e convencional, ambas em cartões.....	152
FIGURA 43 - Cartões que incluem elementos de partitura convencional e gráfica.....	153
FIGURA 44 - Cartões melódicos em partitura convencional, com fragmentos da melodia do tema de <i>O Pássaro de Fogo</i> , e posteriormente reordenados.....	153

# SUMÁRIO

## VOLUME I

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>01</b>
<b>1 - O PÍFARO NA INICIAÇÃO À FLAUTA TRANSVERSAL.....</b>	<b>07</b>
1.1 - A dificuldade do tamanho da Flauta Transversal para as crianças.....	07
1.2 - A dificuldade de aquisição de uma Flauta Transversal na realidade brasileira.....	09
1.3 - Uma alternativa: a utilização da Flauta Pífaro no início da aprendizagem.....	10
1.4 - O ensino da Flauta Doce e da Flauta Transversal: panoramas diferenciados.....	16
<b>2 - OS PRINCIPAIS ASPECTOS TÉCNICOS</b>	
<b>    TRABALHADOS COM O PÍFARO NA FASE DE INICIAÇÃO .....</b>	<b>20</b>
2.1 - Segurando o Pífaro.....	20
2.2 - A aprendizagem inicial da emissão do som: o sopro e a embocadura.....	30
2.2.1 - Atividades com “instrumentos alternativos”.....	30
2.2.1 - Atividades com o bocal do Pífaro.....	34
2.2.3 - Outras idéias para se trabalhar a embocadura e o sopro.....	39
2.3 - A aprendizagem dos ataques com golpes de língua.....	42
2.3.1 - Ferramentas didáticas para se ensinar os golpes de língua.....	42
2.3.2 - Análise de Métodos de Flauta Transversal: os ataques com golpes de língua e o <i>legato</i> .....	54
2.3.3 - O aprendizado dos golpes de língua sob o prisma do repertório: uma concepção que, a princípio, prioriza o <i>legato</i> .....	57
2.4 - A aprendizagem progressiva do dedilhado do Pífaro.....	60
2.4.1 - Os Métodos de Flauta Transversal e as primeiras notas: diversas seqüências possíveis.....	60
2.4.2 - O aprendizado dos dedilhados no Pífaro: uma proposta.....	71
2.4.3 - O primeiro pentacorde maior e a “única” escala maior no Pífaro.....	77

<b>3 - O REPERTÓRIO APROPRIADO À INICIAÇÃO COM O PÍFARO.....</b>	<b>81</b>
3.1 - A importância da diversidade de músicas.....	81
3.2 - A progressividade no repertório: critérios e parâmetros referenciais.....	87
3.3 - As análises das músicas selecionadas para o repertório.....	114
3.4 - Proposta de três melodias adequadas ao início da aprendizagem com o Pífaro.....	116
3.5 - Adaptações em peças originais para Flauta Transversal visando à sua adequação ao Pífaro.....	119
<b>4 - RECURSOS DIDÁTICOS PARA A INICIAÇÃO.....</b>	<b>125</b>
4.1 - Gravações para acompanhamento de melodias.....	125
4.1.1 - Métodos de Flauta Transversal que incluem CDs.....	125
4.1.2 - A elaboração (seleção e adaptação) das gravações-base para acompanhamento de melodias tocadas no Pífaro.....	128
4.2 - A utilização de partituras-gráficas na iniciação.....	131
4.2.1 - Contextualização.....	131
4.2.2 - As partituras-gráficas com notação proporcional.....	132
4.2.3 - Partituras em cartões (fichas para montagem e criação).....	148
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>150</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>153</b>

ANEXOS no Volume II

## INTRODUÇÃO

O ensino básico de instrumentos, apesar dos significativos avanços observados nas últimas décadas na área de Educação Musical, ainda se ressentem, em muitos casos, da falta de materiais e procedimentos didáticos adequados à atualidade. Tais avanços apontam fundamentalmente para processos de ensino/aprendizagem em que devem figurar, como diretrizes pedagógicas, a diversidade (de tipos de músicas, de materiais didáticos e de formas de abordagem), bem como a criatividade e a participação ativa dos alunos. Porém, esses aspectos ainda não têm sido, de fato, suficientemente incorporados à prática na maioria das salas de aula.

Pesquisas investigativas acerca do perfil dos professores de instrumentos no Brasil constatarem que a maioria dos profissionais possuidores de títulos de graduação realizou sua formação universitária em cursos de bacharelado nos quais raramente encontram-se, em sua estrutura curricular, disciplinas diretamente ligadas à pedagogia do instrumento (Cf. REQUIÃO, 2001). Devido às perspectivas do mercado de trabalho, a maior parte desses músicos precisa diversificar suas formas de atuação profissional, e encontra, na área de ensino, um campo propício, passando a lecionar principalmente no âmbito da iniciação ao instrumento.

Entretanto, em decorrência das lacunas apontadas acima, na formação desses profissionais, percebem-se, em muitos casos, problemas tais como uma tendência à repetição de esquemas pré-estabelecidos e de padrões de ensino nem sempre

acordados com a realidade do aluno, o que se torna patente no tipo de repertório utilizado e no material didático empregado.

Um olhar analítico sobre os Métodos de Flauta Transversal destinados à iniciação do instrumento (e, note-se que são muito raros aqueles dirigidos especificamente para as crianças) verifica a ausência de determinados atributos que considero essenciais. Dentre os problemas e lacunas desses métodos, podem-se observar a pequena atratividade no que tange ao seu aspecto visual e o desinteresse na utilização de um instrumental didático não apenas formador de um executante, mas que seja também “musicalizador”. Além disso, acrescenta-se o fato de que eles tendem a uma linearidade unívoca de progressão, tolhendo, em muitos casos, possíveis processos criativos, tanto do aluno quanto do professor, bem como o fato de, na maioria dos casos, apresentarem um repertório de diversidade mínima.

É desejável que o repertório de ensino básico, e portanto, de um “método”, em sentido lato ou estrito, contemple linguagens musicais de diferentes estilos, gêneros, épocas e culturas (Cf. SWANWICK, 1991). Creio, também, que se deva levar em conta as referências musicais (culturais) próprias do aluno. Por isso, enfatizo a importância de se cultivar um espaço especial, no repertório, para as músicas brasileiras.

A experiência da prática pedagógica no âmbito da iniciação à Flauta Transversal mostra que, em função das especificidades de cada aluno, e devido à multiplicidade de aspectos a serem trabalhados num processo musicalizador, sejam eles de ordem musical ou técnica, não há, nem deve haver um único caminho pré-concebido,

pronto, correto, unívoco. Diversas são as situações com as quais depara um professor de instrumento e, por isso, é preciso constantemente escolher e trilhar um ou mais, dentre vários caminhos possíveis.

Em concepções pedagógicas de linhas menos tradicionais, em um contexto de maior liberdade, com uma estrutura relativamente aberta, como a que proponho aqui, é necessário, por parte dos professores, uma melhor compreensão dos processos, uma maior noção do todo pedagógico: princípios básicos, linhas orientadoras, objetivos e características específicas do objeto de ensino. Esta idéia certamente abarca a consciência de uma outra noção de progressividade que leva em conta o caráter não linear do aprendizado, que se daria, então, em uma rede de múltiplas direções, em aspectos vários, que se ligam em relação de complementaridade.

A presente dissertação tem como objetivo a pesquisa de recursos pedagógicos para a iniciação de crianças à Flauta Transversal. A criação/elaboração de materiais didáticos diversificados e o desenvolvimento de técnicas/ferramentas de ensino constituem o núcleo fundamental desta pesquisa. Por isso, propus um caminho específico para situar o trabalho da iniciação à Flauta Transversal em um outro contexto: o uso da Flauta Pífaro parece mostrar-se particularmente eficaz nesse processo de iniciação, tendo-se em vista inclusive o que se disse acima acerca de um trabalho menos convencional, especialmente no que diz respeito à educação musical da criança.

Este trabalho, que nasceu no Centro de Musicalização Infantil da Escola de Música da UFMG (onde conheci o Pífaro, através do Professor Maurício Freire), pôde

ganhar consistência ao longo do tempo – quinze anos de contínua experiência – e culmina, agora, com a pesquisa aqui apresentada.

No primeiro capítulo, procuro mostrar a viabilidade e a relevância do uso do Pífaro na iniciação infantil à Flauta Transversal. Assim, aspectos práticos do instrumento são apresentados e discutidos; são apresentadas as suas semelhanças com a Flauta Transversal e as qualidades específicas que favorecem os primeiros contatos da criança com o instrumento; além disso, faz-se uma pequena comparação entre o uso do Pífaro e da Flauta Doce como instrumentos musicalizadores e se procura mostrar como aquele pode ser mais adequado que esta no processo de iniciação à Flauta Transversal.

No segundo capítulo, o maior desta dissertação, são apresentados e discutidos os quatro principais aspectos técnicos da Flauta Transversal abordados na fase inicial de aprendizagem e enfocados, aqui, através do trabalho com o Pífaro, a saber: a maneira de se segurar o instrumento, a emissão do som (embocadura e sopro), os ataques com golpes de língua e os dedilhados das notas (mecanismo).

No terceiro capítulo, procuro discutir o repertório apropriado à iniciação com o Pífaro. Dividi essa discussão em cinco etapas: em primeiro lugar, a importância da diversidade das músicas. Em segundo lugar, os critérios e parâmetros referenciais para se estabelecer uma noção de progressividade no repertório. Assim, são abordados aspectos de mecanismo, aspectos melódicos, rítmicos, formais, aspectos de articulação e de dinâmica. Em terceiro lugar, comento as análises das músicas que selecionei para esse repertório. Em quarto lugar, apresento três melodias que

congregam todas as características que considero fundamentais para o início da aprendizagem, a saber: pequeno número de notas, legato, segmentos curtos e pausas para a respiração. Por fim, comento possíveis adaptações rítmico-melódicas para a adequação de melodias já existentes ao nível de um principiante no Pífaru.

O quarto capítulo é dividido em duas partes: a primeira delas trata da relevância e eficácia do uso de gravações para o acompanhamento de melodias; a segunda, comenta a utilização de formas não convencionais de notação para esse estágio inicial de aprendizagem.

Incluí, ao final deste trabalho, um anexo de cerca de cem páginas, em que apresento o repertório selecionado. Para cada música, há duas partituras: uma em notação tradicional e outra com grafia não-convencional. Para cada uma das obras apresentadas, elaborei uma breve análise, feita em tópicos, que procuram mostrar, a um possível professor de Flauta, os aspectos relevantes a serem enfocados na utilização daquela música específica.

Esta dissertação inclui ainda um CD também em anexo, em que foram gravadas essas mesmas músicas analisadas. Todas elas poderão ser ouvidas na versão que apresenta a melodia principal gravada com um Pífaru e posteriormente sobreposta à gravação original (que funciona, então, como uma base de acompanhamento).

Cumpru dizer que a parte talvez mais relevante desta pesquisa se tenha concentrado na elaboração deste anexo, produto de um longo trabalho de reflexão, pesquisa e experimentação como professor na prática real de sala de aula.

# CAPÍTULO 1

## O PÍFARO NA INICIAÇÃO INFANTIL À FLAUTA TRANSVERSAL

### 1.1- A DIFICULDADE DO TAMANHO DA FLAUTA TRANSVERSAL PARA AS CRIANÇAS

Os instrumentos tradicionais da música erudita ocidental são, primordialmente, projetados para os adultos. Na grande maioria dos casos, suas dimensões não são apropriadas para as crianças. Em função da demanda proporcionada pela consciência da importância de se iniciar o aprendizado o mais cedo possível, *luthiers* passaram a produzir instrumentos de corda que possuem menores dimensões e que, ainda assim, mantêm a mesma afinação dos instrumentos de tamanho normal. Este é o caso, por exemplo, dos Violinos de tamanho 3/4, 2/4, 1/4, cuja utilização já se tornou comum, inclusive no Brasil.

Para as crianças, sobretudo as menores (entre 6 e 8 anos), a Flauta Transversal é um instrumento muito grande, pesado e de difícil equilíbrio. Por ser tocada lateralmente, com uma postura assimétrica, a Flauta geralmente causa desconfortos corporais, podendo inclusive provocar torções e tensões musculares que são, obviamente, indesejáveis. Na fase inicial de contato, freqüentemente as crianças têm dificuldades para sustentar o instrumento na posição própria para tocá-lo e, por isto, costumam levar algum tempo para se adaptarem de forma razoável.

Diante de tal problema, uma solução encontrada pelos fabricantes de Flautas foi a substituição do bocal de formato convencional por um bocal-curvo, semelhante ao bocal de uma Flauta-Baixo.



FIGURA 1 – Bocal curvo de Flauta Transversal;

Atualmente, existem também Flautas Transversais que são projetadas especificamente para crianças. Além de possuir o bocal-curvo, para diminuir seu tamanho, estas Flautas não incluem duas chaves da parte final do instrumento, que se chama “pé”. Por este motivo, sua nota mais grave é o RÉ ao invés do DÓ.



FIGURA 2 – Flauta Transversal, modelo para crianças.

Apesar de serem utilizadas em diversos países, as Flautas Transversais projetadas para crianças são ainda raríssimas no Brasil. A razão disto é o preço relativamente alto para nossa realidade. Há que se considerar, também, o fato de que, em breve, a criança crescerá e, em pouco tempo, deverá passar a tocar em um modelo normal, exigindo a substituição do primeiro instrumento.

Um bocal-curvo avulso, que pode ser encaixado em uma Flauta de modelo normal, substituindo o bocal original, é encontrado apenas no exterior, com preço que também pode ser considerado um pouco caro para os padrões brasileiros. Uma idéia interessante, então, seria a compra de bocais-curvos avulsos, por parte de escolas de música (ou de professores), para aluguel ou empréstimo temporário aos alunos. Porém, casos como este – se existirem – são excepcionais.

## **1.2 - A DIFICULDADE DE AQUISIÇÃO DE UMA FLAUTA TRANSVERSAL NA REALIDADE BRASILEIRA**

O preço de uma Flauta Transversal, com suficiente qualidade, é também relativamente alto para os padrões brasileiros. Tenhamos como referência um quase consenso, por parte dos professores, quanto à boa relação custo/benefício dos modelos YFL 100, YFL 211s, YFL 221s e YFL 225, os mais simples da marca *Yamaha*, que são bastante comuns no Brasil: valem cerca de 400 dólares nos EUA, mas obviamente são vendidos nas lojas especializadas brasileiras por preços acima da simples conversão dólar/real\*. É um investimento considerável. Algumas vezes,

---

\* O preço final para o consumidor brasileiro é relativamente mais alto pois sofre os acréscimos dos custos referentes aos impostos sobre a importação, fretes, margem de lucro do comerciante etc.

mesmo que tenham boas condições financeiras, os pais relutam na hora da compra, com receio de que seus filhos, em um futuro próximo, desistam de continuar o estudo.

A fato de a criança já possuir o instrumento desde a primeira aula e, conseqüentemente, poder tocar em sua própria casa, é considerado muito importante por parte de muitos professores. Infelizmente a possibilidade de compra de uma Flauta Transversal é restrita a poucos e, então, o acesso ao instrumento terá que ocorrer por outras vias. Há escolas no Brasil que possuem algumas Flautas Transversais em seu acervo, com a finalidade de empréstimo a seus alunos. Porém, o número de instrumentos quase nunca é suficiente para todos os alunos. Para não privilegiar alguns iniciantes em detrimento de outros, a escola acaba por emprestar o instrumento apenas no horário da aula, ou então, em um caso um pouco melhor, possibilita também o estudo dentro da própria instituição, mas restrito a poucos horários, fato este que, na avaliação de alguns professores, não supre as condições desejáveis ao pleno desenvolvimento do principiante.

### **1.3 - UMA ALTERNATIVA:**

#### **A UTILIZAÇÃO DA FLAUTA PÍFARO NO INÍCIO DA APRENDIZAGEM**

Neste contexto, uma alternativa, levando-se em conta a realidade brasileira, é a utilização da **Flauta Pífaro** no início do processo de aprendizagem, anteriormente ao trabalho com a Flauta Transversal convencional. Este período poderá variar, dependendo do caso, de alguns meses a mais de um ano.

Há pelo menos quinze anos, o Pífaru vêm sendo adotado no Centro de Musicalização Infantil da Escola de Música da UFMG, por todos os professores da área de Flauta Transversal. Além desta Escola, tenho o utilizado, por todo esse tempo, em outras instituições de ensino como, por exemplo, na Fundação de Educação Artística, no Curso de Musicalização da Escola de Música da UEMG, e, mais recentemente, em um projeto, de cunho sócio-cultural, intitulado “Projeto Vila Aparecida”<sup>\*</sup>. O Pífaru têm demonstrado ser um grande favorecedor do processo de iniciação à Flauta Transversal. Os bons resultados observados na contínua experiência didática com este instrumento, permitem afirmar que, devido às suas características, ele é um catalizador do desenvolvimento de crianças em fase inicial de aprendizagem, por amenizar algumas das dificuldades inerentes a esta fase, propiciando aos principiantes uma sensação de maior naturalidade e familiaridade com o instrumento. Ao mudarem para a Flauta Transversal, as crianças não sentem nenhum tipo de ruptura que chegue a abalar a fluência natural de seu desenvolvimento musical. Pelo contrário, o momento de mudança é freqüentemente sentido como uma conquista, um marco, um novo impulso.

Inicialmente, com o intuito de evitar qualquer tipo de confusão, é preciso destacar que a Flauta Pífaru, objeto central desta dissertação de mestrado, é uma flauta industrializada, cujo material de fabricação é o plástico. Encontram-se à venda no Brasil duas marcas: *Yamaha* (com fábricas no Japão e EUA) e *RMV* (de fabricação brasileira) que possuem *design* e qualidades praticamente iguais. No exterior este instrumento é chamado de *Yamaha-Fife*.

---

<sup>\*</sup> Este projeto, realizado pela Fundação de Educação Artística, propicia a formação instrumental de crianças e jovens do aglomerado da Serra e visa à uma possível profissionalização de seus alunos.

O nome *Pífaro*, utilizado comercialmente no Brasil é resultado de uma tradução da palavra inglesa *Fife*. Este termo é uma denominação genérica para uma vasta gama de flautas transversais que, geralmente, são feitas de madeira e, em determinados casos, podem possuir algumas chaves.

É também primordial que se faça uma diferenciação entre o Pífaro industrializado e os *Pífanos*, *Pífaros* e/ou *Pifes*, que são instrumentos artesanais populares típicos do Nordeste brasileiro. No *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade os termos *Pífaro*, *Pífano* e *Pife* são tratados como sinônimos. Vejamos verbete *Pífaro*:

*Pífaro* (s.m.) – Instrumento de sopro, nome genérico que indica flauta vertical ou transversal, de bambu ou de metal, sem chaves e geralmente com seis orifícios; também chamado de gaita (no Nordeste), pífano e flautim. (ANDRADE, 1999. p. 398)

A sonoridade dos Pífanos nordestinos é razoavelmente conhecida também em outras regiões do país, porque os conjuntos musicais que os utilizam, como por exemplo, as bandas de Caruaru, vêm ganhando, há décadas, um maior espaço no cenário da música instrumental brasileira: hoje se tem acesso a diversas gravações.

Depois de terem sido feitas essas devidas diferenciações, prossigo com uma descrição mais detalhada do instrumento. O Pífaro é industrializado, feito de plástico e tem um pequeno tamanho, semelhante ao de uma Flauta Doce Soprano. Diferencia-se, porém, deste outro instrumento, essencialmente por seu bocal.

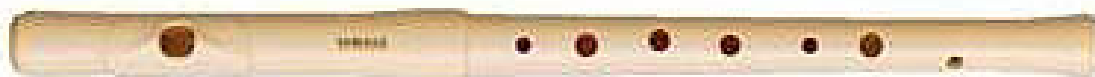


FIGURA 3 - Pífaro industrializado

A Flauta Pífaro é dividida em duas partes, cabeça e corpo, que são encaixáveis. O bocal (cabeça) possui um pequeno porta-lábio, semelhante ao de uma Flauta Transversal.

O corpo do instrumento possui 8 orifícios e não apresenta nenhuma chave ou mecanismo. O Pífaro industrializado possui um orifício destinado ao dedo polegar da mão esquerda\*. A escala (posição e tamanho dos furos) foi projetada para a tonalidade de DÓ Maior. O Pífaro soa, como o Flautim, exatamente uma oitava acima da Flauta Transversal: sua tessitura abrange a extensão, que vai do DÓ-4 até o MI-6.

O preço de um Pífaro é bastante baixo, similar ao de uma simples Flauta Doce Soprano de plástico: encontra-se à venda, em lojas especializadas em instrumentos musicais, por volta de R\$ 25,00. Se comparado ao valor de uma Flauta Transversal, o custo não ultrapassará a casa dos 3 %.

O Pífaro possui significativas semelhanças em relação à Flauta Transversal:

- A forma de emissão sonora e o tipo de embocadura do Pífaro são idênticos aos da Flauta. Tanto o nível de pressão de sopro como o trabalho de controle do fluxo coluna de ar funcionam de maneira semelhante nos dois instrumentos. Pode-se afirmar, ainda, que ambos possuem praticamente o mesmo nível de dificuldade para a emissão. Se comparado ao Flautim de

---

\* Esta é uma importante característica que o diferencia de outras flautas transversais como o *Pife* nordestino e o *Traverso* barroco .

madeira, instrumento de mesmo tamanho, o Pífaro é mais fácil, para um iniciante, sobretudo em seu registro grave.

- A *sonoridade* (qualidade tímbrica) do Pífaro possui uma razoável proximidade com o timbre característico da Flauta Transversal em seus registros médio e agudo.
- Em toda a extensão do Pífaro, os dedilhados das notas dentro da escala diatônica de DÓ Maior são idênticos aos da Flauta Transversal. Considero pertinente destacar que esta afirmativa inclui os dedilhados das notas DÓ e RÉ do registro médio (diferentemente da Flauta Doce que possui outros dedilhados para estas notas). Além disto, os dedilhados do DÓ#, tanto o médio quanto o agudo, são os mesmos da Transversa.
- Ao se tocar, o posicionamento básico das mãos em contato com o instrumento, ou seja, a maneira de se segurar o Pífaro é equivalente à da Flauta Transversal. Neste sentido, pode-se especialmente destacar o tipo de contato que acontece na mão esquerda, notadamente na base do dedo indicador (fator que gera uma firmeza), e, por outro lado, na mão direita, as posições dos dedos polegar e mínimo.
- Os golpes de língua também funcionam de forma idêntica em ambos os instrumentos.

Em comparação com a Flauta Transversal, o Pífaru possui importantes qualidades que favorecem os primeiros contatos da criança com instrumento. Ressaltam-se os seguintes aspectos, que os diferenciam:

- Devido a seu pequeno tamanho (praticamente a metade de uma Flauta Transversal) e também por seu reduzido peso, o Pífaru apresenta maior facilidade para a criança segurar o instrumento, proporcionando-lhe maior comodidade e equilíbrio.
- Por ser de plástico, o Pífaru pode, sem problemas, cair no chão, bater em outros objetos, arranhar, molhar etc. Disto surge um ambiente de maior soltura e naturalidade, características altamente desejáveis na fase inicial de contato com um instrumento, sobretudo em se tratando do universo infantil.

A única desvantagem, por assim dizer, em se começar com o Pífaru é que, assim como acontece no aprendizado da Flauta Doce, o aluno precisa, com os dedos, fechar completamente os orifícios do corpo do instrumento, pois uma mínima abertura pode comprometer a emissão do som. Iniciar com o Pífaru exige, portanto, um pouco mais da coordenação motora fina das mãos e uma maior sensibilidade nas pontas (ou polpas) dos dedos. É preciso dar atenção a este aspecto, principalmente à medida que se vão aprendendo as posições das notas mais graves, fato que demanda um número maior de dedos em contato com Pífaru, fechando cada o orifício. Algumas crianças, especialmente as menores, podem levar algum tempo para adquirir este nível demandado de destreza. Por outro lado, na iniciação com a Transversal, já que a quase totalidade dos alunos começa com

Flautas de modelos de chaves fechadas, este problema inexistente, ou melhor, não chega a interferir neste aspecto da produção do som.

Um outro aspecto que diferencia a iniciação realizada com o Pífaro do aprendizado diretamente com a Flauta Transversal se refere ao nível de dificuldade de emissão das notas mais graves do instrumento. Uma característica da acústica da Flauta Transversal é a sua tendência natural à diminuição de volume sonoro à medida que as notas se tornam mais graves. No Pífaro, por outro lado, este problema pode ser considerado relativamente pequeno. Não há dúvidas de que também exista alguma perda de volume, mas emitir a nota DO grave no Pífaro é bem mais fácil do que na Flauta Transversal. Um aluno que inicia diretamente neste segundo instrumento, levará um tempo maior até que consiga tocá-la de maneira consistente, conforme se pode constatar na “pergunta” de P. Y. Artaud: “[...] por que atormentar o aluno com o dó sustenido e o dó natural graves se, seis meses mais tarde, esses problemas se resolverão por si mesmos, com o sopro mais firme e a embocadura mais segura ?” (ARTAUD, 1995. p. 10).

#### **1.4 - O ENSINO DE FLAUTA DOCE E DE FLAUTA TRANSVERSAL: PANORAMAS DIFERENCIADOS**

No Brasil, o trabalho com a Flauta Doce como um instrumento musicalizador para crianças já é razoavelmente difundido. Existem algumas escolas de ensino fundamental, inclusive da rede pública, que oferecem aulas do instrumento. Em

certos cursos de Licenciatura em Música\*, a didática da Flauta Doce é uma disciplina do currículo obrigatório, o que indica seu importante papel na iniciação musical. Têm-se desenvolvido pesquisas acadêmicas sobre este tema e, por conseqüência, é possível encontrar artigos em periódicos da área da Educação Musical. São exemplos: (CASTRO, 1999) e (BEINEKE, 2003). Hoje em dia, é relativamente fácil o acesso a livros e métodos do instrumento publicados no país, inclusive os de autores nacionais como os de (CASTRO, 2004) e (MARES-GUIA, 2004).

Este quadro diferencia-se muito do panorama de ensino de Flauta Transversal. Apesar de existir um número maior de profissionais atuantes na área da *Performance* e também de cursos de bacharelados em Flauta Transversal, pode-se presumir que o número total de alunos iniciantes deste instrumento seja bem menor do que o de principiantes em Flauta Doce. Diferentemente do amplo cenário em que se insere a Flauta Doce – devido a sua função de instrumento musicalizador – as aulas de Flauta Transversal para crianças são praticamente restritas às escolas especializadas (particulares e Conservatórios). Ainda assim, em alguns casos, impõem-se limites de idade mínima para se começar, em razão do tamanho da criança. Em bandas de música, outro pólo formador de iniciantes, as Flautas Transversais são raras, assim como também os Flautins. Em termos de material didático, após pesquisa bibliográfica, pude encontrar apenas um Método de Flauta Transversal brasileiro publicado: o *Método ilustrado de Flauta* (WOLTZENLOGEL, 1982).

---

\* Em Minas Gerais pode-se citar os cursos da UEMG – Universidade do Estado Minas Gerais e da UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto.

É um fato comum, após estudar algum tempo a Flauta Doce, o aluno desejar passar para a Transversa. No entanto, certos professores de Flauta Transversal constataam algumas dificuldades nesta situação: a passagem de um instrumento para o outro não ocorre de maneira tão natural como se poderia imaginar. Apesar de um contato anterior com a Flauta Doce favorecer a aprendizagem de alguns aspectos, como por exemplo o dedilhado (já que este é bastante semelhante nos dois instrumentos) e a leitura musical, muitas vezes, ao iniciar o trabalho com a Flauta Transversa pode ser necessário um momento de adaptação. Neste período, é possível que o aluno precise desaprender alguns hábitos que havia adquirido com o outro instrumento.

Além do fato de a embocadura ser completamente diferente nos dois instrumentos, o problema primordial consiste na significativa diferença do nível ideal da intensidade do sopro. Para a Flauta Doce, é desejável um sopro relativamente pouco intenso, pois se houver uma excessiva força, ultrapassando um nível ótimo, não ocorrerá a correta emissão do som e se ouvirá em um som extremamente agudo.

Por outro lado, na Flauta Transversal, para obter-se uma boa qualidade de sonoridade, é necessário que a coluna de ar seja bem mais forte do que a usualmente utilizada para se tocar uma Flauta Doce. Assim, ao passarem para a Transversa, algumas crianças poderão apresentar dificuldades um pouco acima da média, no aprendizado da emissão do som, principalmente no registro médio, porque, devido a sua prática anterior, de início pode lhes faltar a noção de que é realmente preciso soprar com mais força, para poder sustentar as notas.

Outra importante diferença entre os dois instrumentos refere-se à articulação, mais especificamente ao grau de separação entre as notas, quando se toca uma seqüência em que todas são atacadas com golpes de língua. Um intérprete de Flauta Doce tende a separar as notas bem mais do que o que normalmente se faz tocando Flauta Transversal.

Na Flauta Doce, para que se mantenha uma correta afinação ao término de uma nota, a coluna de ar tem que ser cortada abruptamente. Com este intuito, alguns professores ensinam a seus alunos uma determinada maneira de finalizar a nota, ao final de uma frase musical, que não costuma ser utilizado em uma Flauta Transversal moderna: o fechamento do som, segundo aquela concepção, deve ocorrer com a língua encostando-a no palato, “quase” pronunciando a letra “T” [ *tuuuuuuuu†* ] (Cf. AKOSCHKY, 1998. p.7).

A realização deste tipo de terminações de notas, a prática de ataques que separam bastante as notas e o treinamento do sopro com pouca intensidade, característicos de uma forma de se tocar Flauta Doce, podem estar relacionados a outro pequeno problema da aprendizagem da Transversa. Ao tocar uma frase musical, cujas notas são atacadas com golpes de língua, o iniciante pode apresentar uma tendência a interromper excessivamente, com a língua no palato, o fluxo da coluna de ar. Isto resulta em uma perda de continuidade, pois se a língua permanece um tempo a mais nos ataques, ocorre um pequeno hiato entre cada nota, o que, exceto em casos de melodias em *staccato*, pois pode interferir no direcionamento da frase.

Se, por um lado, o Pífaro pertence à família da Flauta Transversal, por possuir semelhanças quanto à forma emissão, à maneira de segurar e ao dedilhado, por outro, ele compartilha com a Flauta Doce algumas das qualidades que fazem dela um excelente instrumento para a iniciação de crianças à música: seu tamanho e leveza, sua resistência a quedas e a pequenos acidentes (podendo, inclusive se molhar), além de seu preço acessível.

## **CAPÍTULO 2**

### **OS PRINCIPAIS ASPECTOS TÉCNICOS TRABALHADOS COM O PÍFARO NA FASE DE INICIAÇÃO:**

Neste capítulo são estudados os quatro principais aspectos técnicos a serem trabalhados na fase de iniciação, com o Pífaró\*. Em cada item, aborda-se a aprendizagem:

1. de como segurar o instrumento,
2. da emissão do som (a embocadura e o fluxo do sopro),
3. dos ataques com golpes de língua,
4. dos dedilhados das notas.

#### **2.1 - SEGURANDO O PÍFARO**

Conforme dito no capítulo 1, para uma criança é bem mais fácil e cômodo segurar e equilibrar um Pífaró do que uma Flauta Transversal, em razão do pequeno tamanho e baixo peso do instrumento de plástico. Apesar da grande diferença de tamanho entre dois instrumentos, a forma de se segurar é bastante semelhante. Em ambos existem três pontos fixos de contato (ou de apoio):

---

\* Cabe observar que as questões abordadas sobre os aspectos técnicos do Pífaró, na quase totalidade das vezes, são válidas também para um trabalho realizado diretamente com a Flauta Transversal.

- o dedo polegar da mão direita
- a base (falange inferior) do dedo indicador da mão esquerda
- a região imediatamente abaixo do lábio inferior (onde se encosta o porta-lábio).

No que se refere à posição do dedo polegar da mão direita, há uma questão interessante, que é válida tanto para o Pífaro quanto para a Flauta Transversal. Se esse dedo ficar posicionado de modo que empurre para frente o instrumento, é possível que todos os demais dedos fiquem soltos (ligeiramente levantados), sem que o instrumento caia.

**The Three Pressure Points**

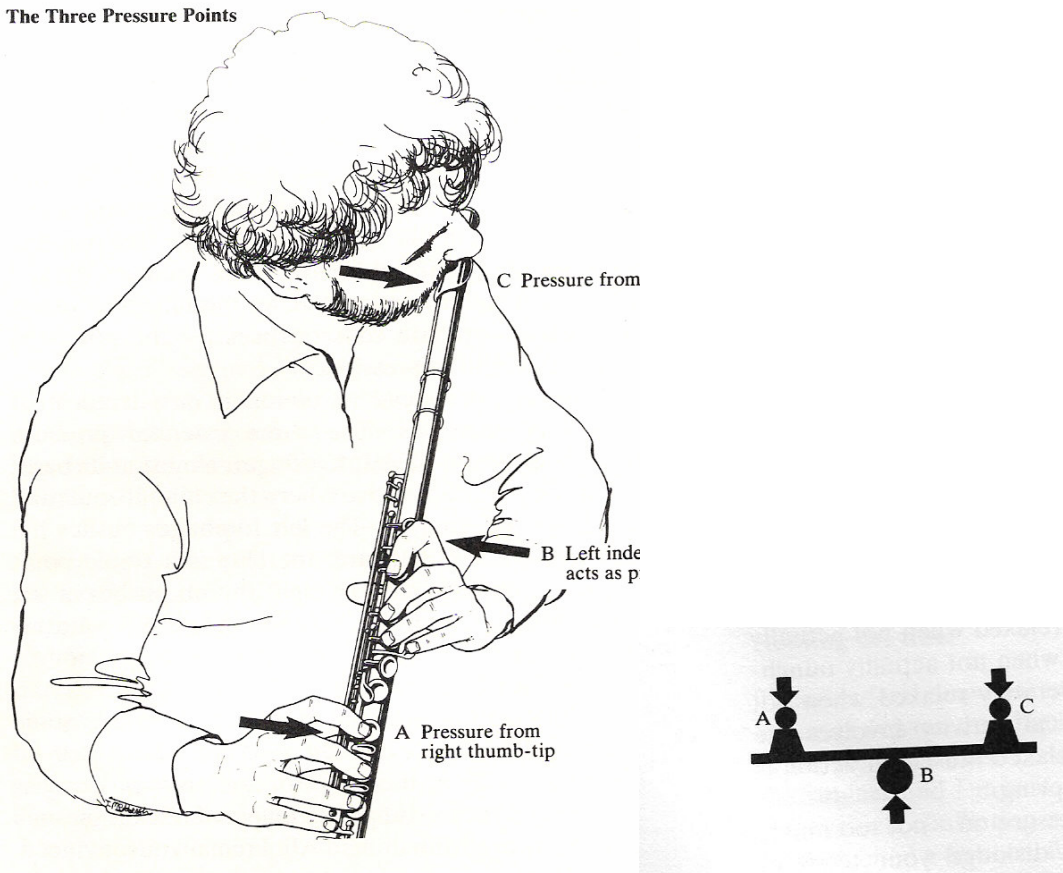


FIGURA 4 - Os três pontos de contato na forma de se segurar uma flauta transversal  
 FONTE: GALWAY, 1999, p. 78.

A vantagem desta posição, defendida pelo flautista James Galway, é que todos os demais dedos ficam livres para movimentação, ou seja, o equilíbrio da Flauta independe dos outros dedos, que são os responsáveis pelo dedilhados das notas (Cf. GALWAY, 1999, p. 77-81).

Por outro lado, se o polegar direito ficar encostado abaixo do corpo do Píforo, projetando-o para cima, então serão necessários ao menos quatro pontos de contato com o instrumento, pois, para equilibrá-lo, será imprescindível a ajuda do dedo mínimo da mão direita abaixado em seu respectivo orifício. Isto se percebe de forma bastante clara no dedilhado da nota DÓ do registro médio, em que, na mão esquerda, apenas o dedo indicador fica abaixado.

A base (parte baixa da falange inferior)\* do dedo indicador da mão esquerda é o outro importante ponto de contato com o instrumento. Ele atua no equilíbrio do Píforo pelo fato de direcionar para trás, proporcionando uma certa pressão no ponto de contato com a embocadura.

Sugiro que, a princípio, o professor marque, com um pequeno pedaço de etiqueta adesiva, o exato local do Píforo em que deve ocorrer o contato da base do dedo indicador da mão esquerda: a parte mais próxima à borda de encaixe do bocal (que é um pouco mais larga). Esta idéia também pode ser interessante em relação ao

---

\* Ao abordar assuntos que envolvem aspectos corporais, considero essencial que se levem em conta as possíveis diferenças anatômicas entre cada pessoa. Assim, creio que as informações aqui apresentadas devam ser consideradas como diretivas gerais. Por exemplo, especificamente em relação ao tópico que se refere à falange inferior, é importante que se observe o tamanho das mãos das crianças.

outro ponto de contato, ou seja, o do polegar direito. Para marcar estes dois locais no Pífaro, costumo usar pequenas etiquetas adesivas redondas, que normalmente são utilizadas para se fechar envelopes.

Além de praticar a questão do equilíbrio do instrumento a partir da compreensão sobre os pontos de contato, considero também importante que o principiante receba informações e referências quanto à posição e o relaxamento das mãos como um todo. Isto pode ser conseguido, ao se deixar que os braços “descansem”, ao lado do corpo, pendendo naturalmente, pela gravidade. Nesta posição, basta relaxar as mãos para que se formem as curvaturas dos dedos, adequadas para se tocar (tanto o Pífaro quanto a Flauta Transversal). Então, ao levantar o braço, trazendo as mãos para um local próximo da posição em que se toca (lembrando-se de mantê-las relaxadas e de não fechar os dedos), o iniciante poderá visualmente perceber o quanto elas ficam “arredondadas”.

A partir deste ponto, pode-se prosseguir da seguinte maneira: enquanto o aluno permanece na posição corporal acima descrita, o professor pega o Pífaro e o “coloca” de forma que os orifícios do corpo do instrumento fiquem logo abaixo dos dedos e, o porta-lábio, relativamente próximo à boca. O principiante, então, ao pegar o Pífaro, com o apoio dos três pontos de contato, realiza pequenos ajustes para posicionar todos os dedos (exceto o mínimo da mão esquerda) por sobre os orifícios. Obviamente, tudo isto deve ser feito sem que se perca o relaxamento.

Costumo também propor uma idéia, que constitui uma variante do procedimento descrito no parágrafo anterior: ao invés de posicionar os dedos por sobre os orifícios,

peço ao aluno que os coloque entre os orifícios do Pífaru. Além de proporcionar uma estabilidade para o equilíbrio do instrumento, esta outra idéia gera a possibilidade de facilmente se emitir um som. A nota resultante deste “dedilhado” – em que (apesar de todos os dedos estarem em contato com o Pífaru) nenhum dedo fecha seu respectivo orifício – é o DÓ #. Com esta nota podem-se realizar diversas atividades musicais.

Creio ser importante diferenciar duas situações. Uma, é a posição – relativamente estática – em que o Pífaru deve ficar posicionado ao se tocar. Outra, é a maneira – dinâmica – através da qual isto pode ocorrer, ou seja, como se chegar àquela posição.

A seguir, descrevo, passo a passo, uma idéia que – como pude descobrir posteriormente – é bastante semelhante à maneira descrita no Método **The Fife Book**, de Liz Goodwin, única publicação destinada ao ensino do Pífaru (Cf: GOODWIN, 1998, p.7).

Inicialmente, solicito à criança que, com sua mão esquerda, imite aquele gesto característico que um lutador de karatê faz, quando ele vai quebrar as tábuas ou tijolos que ficam à sua frente: “... *iiiiiiáá!*”. Nesta posição, a mão esquerda fica parada e aberta à frente, com os dedos um pouco esticados e com a palma virada para o lado:



FIGURA 5 - O gesto do "Karatê" com a mão esquerda.

Em seguida, o iniciante pega o Pífaru com a mão direita de uma forma não usual: envolvendo-o com os dedos. Então, coloca-o, em uma posição horizontal, em seu correto ponto de contato com a mão esquerda:



FIGURA 6 - Segurando o Pífaru com a mão direita, coloca-o no ponto de contato da outra mão.

Posteriormente, traz o Pífaro até a posição de tocar, dobrando os braços (conduzindo o movimento pelo braço esquerdo). Nesta posição, quando os dedos desta mão se dobram, abaixando relaxadamente, suas polpas podem encontrar seus respectivos orifícios no corpo do instrumento.

Logo no começo de seu aprendizado, considero importante que a criança tente experimentar (um pouco) a posição em que polegar empurra o Pífaro para frente. Caso ela demonstre certa facilidade para conseguir equilibrar instrumento com apenas o apoio dos três pontos de contato, isto terá sido ótimo. Mas, caso não consiga, não vejo problemas nesta situação. Quando o principiante apresenta dificuldades iniciais, geralmente não insisto por muito tempo neste ponto, pois creio que o fazer musical seja prioritário: é mais importante que a criança, tão logo que possível, toque músicas e envolva-se expressivamente com os sons de seu novo instrumento.

Nos primeiros estágios de aprendizagem, quando ainda são tocadas apenas as notas SI, LÁ e SOL, cujos dedilhados implicam em se fechar somente os orifícios referentes aos dedos da mão esquerda, freqüentemente ocorre um fato curioso: é bastante comum observarmos as crianças, espontaneamente, segurando o Pífaro com a mão direita sem que isto ocorra na posição padrão, normalmente ensinada. A seguir, mostro algumas fotos de posições “espontâneas” da mão direita:



FIGURA 7 - Mão direita em posição “espontânea”

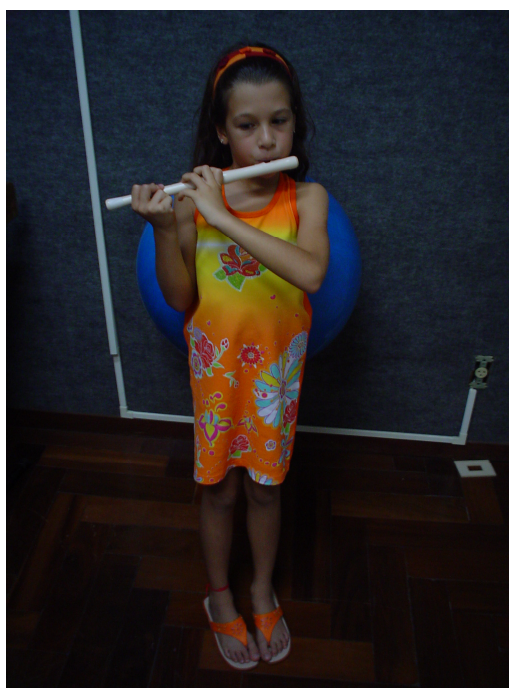


FIGURA 8 - Mão direita em posição invertida

Pude observar que, freqüentemente, a criança segura o corpo do instrumento com os dedos fechados, em uma posição semelhante a que se usa para segurar o guidão de uma bicicleta ou um bastão:



FIGURA 9 – Mão direita “agarrando” o Pífaro

Considero absolutamente natural que as crianças peguem o Pífaro dessas formas ou de outras, porque, assim, elas obtêm uma maior firmeza. Portanto, essas maneiras devem ser tratadas como posições “intermediárias”, pois logo se passará a tocar com a posição “padrão”:



FIGURA 10 - Posição aproximada do “padrão”

O aprendizado de como segurar o Pífaro diz respeito não apenas ao posicionamento das mãos e dos dedos, mas também implica em outras partes do corpo. O professor pode observar, principalmente, as relações entre cabeça, braços e tronco.

È importante que a cabeça gire um pouco para a esquerda. Com isto, evitam-se dois problemas: em primeiro lugar, o excesso de tensão no braço e no ombro esquerdo, e, em segundo, uma torção no tronco superior (é desejável que os ombros continuem alinhados com os quadris). Costumo brincar com os iniciantes, dizendo-lhes que o flautista é um ser “privilegiado”, pois ele tem duas “frentes”: uma é a de seu rosto, ou seja, a de seu olhar, e, a outra, é a de seu corpo. Em decorrência desta questão, quando o aluno for ler uma partitura, ele não deve posicionar seu corpo de frente para a estante, e sim o seu rosto. O mesmo também ocorrerá tocando assentado em uma cadeira: esta deve estar um pouco virada em relação à estante.

Enfim, como uma diretriz geral, creio que a postura corporal nunca deva ser concebida como algo que seja fixo ou rígido – principalmente com crianças, plenas, *em processo*.

## **2.2 - A APRENDIZAGEM INICIAL DA EMISSÃO DO SOM: O SOPRO E A EMBOCADURA**

Para um principiante, a emissão de seu primeiro som em um Pífaru ou em uma Flauta Transversal, não ocorre de maneira tão imediata como em uma Flauta Doce: devido ao grau de complexidade de uma embocadura livre (característica das flautas transversais) levará algum tempo para que o iniciante obtenha um mínimo nível de estabilidade e controle dos lábios. No início, geralmente são necessários alguns minutos de procura: em algumas vezes a criança consegue emitir o som, em outras, não. Em razão disto, utilizo algumas técnicas e ferramentas didáticas, que apresento a seguir:

### **2.2.1 ATIVIDADES COM “INSTRUMENTOS ALTERNATIVOS”**

Antes mesmo de se trabalhar com o bocal do Pífaru (e, inclusive, paralelamente a este trabalho), proponho diversas atividades lúdicas, utilizando o que chamo de “instrumentos alternativos”, que são, por exemplo, pequenos frascos, tubinhos, vidrinhos de remédios e garrafinhas. Geralmente é mais fácil para um principiante conseguir emitir o som nestes pequenos instrumentos do que no bocal.

Para uma maior facilidade de emissão do som, é desejável que o tamanho da abertura (orifício em que se sopra) destes tubinhos seja relativamente pequeno, não devendo ultrapassar um diâmetro de 2,5 cm. Isso é importante, tendo-se em vista, também, o tamanho do orifício do porta lábio do Pífaru, que é a meta final deste trabalho preliminar.

A foto seguinte mostra duas crianças soprando, cada qual, um pequeno "instrumento". Pode-se observar também que cada uma delas possui, em sua mão direita, um outro tubinho, para que toquem, alternadamente, dois diferentes sons.



FIGURA 11 - Crianças soprando vidrinhos de remédio

Quanto à altura (frequência) resultante do sopro em cada tubinho, estes instrumentos alternativos, assim como todos os instrumentos de sopro, estão sujeitos ao seguinte princípio acústico: quanto menor o recipiente, mais agudo será o som e vice-versa, quanto maior, mais grave.

É possível afinar estes instrumentos utilizando água. Ao se colocar água no recipiente, diminui-se o espaço interno para o ar (como se o tubo se tornasse de menor tamanho) e, por isto, o som resultante será mais agudo. Assim, com três

vidrinhos podem ser tocadas melodias de três notas que, por exemplo, podem estar afinadas em graus conjuntos (as três primeiras notas de uma escala maior) ou, então, em notas de um arpejo etc. Com vários recipientes, portanto, podem-se montar diversos tipos de escala, temperadas ou não.

De todos os instrumentos “alternativos” que utilizo, o mais interessante é, sem dúvida, a “Aqua-Flauta”\*, (“Flauta-Aquática” ou “Flauta de Êmbolo Aquático”):



FIGURA 12 - Criança tocando a “AQUA-FLAUTA”

Em realidade, estas flautas nada mais são do que frascos, feitos de plástico flexível (como recipientes de shampoo), contendo água até aproximadamente a metade de seu volume. Elas funcionam como uma Flauta de êmbolo: apertando-se o

---

\* Participando como professor do *Projeto Música na Escola*, desenvolvido pela Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, tive a oportunidade de contribuir com a idéia desta “Flauta-Aquática” para o *Livro dos Instrumentos*. (Cf. MOURA, 1998. p.12)

recipiente, a água sobe, tornando o som mais agudo. Devido à flexibilidade característica de seu material, os *glissandos* são a sua “especificidade idiomática”.

Dignas de figurarem no “arsenal” de instrumentos musicais não-convencionais, que são freqüentemente encontrados em shows do Grupo *Uakti* e também de Hermeto Pascoal, as “*Aqua-Flautas*” são excelentes instrumentos para o início da aprendizagem da emissão do som.

Tocando uma dessas flautas é possível – mas difícil, para um iniciante – afinar (ainda que apenas aproximadamente) as notas. Geralmente, a criança consegue fazer soar apenas a “silhueta” aproximada do contorno melódico de uma música conhecida.

Já que não se pode afirmar que as *Água-flautas* sejam lá muito propícias para o desenvolvimento de um preciso senso de afinação, em compensação, pode-se dizer que elas são exímias mediadoras do mais aguçado “senso de humor”. Boas risadas costumam ser freqüentes: é praticamente inevitável que as crianças, tocando esses instrumentos, subam ao registro agudíssimo, com a água quase transbordando, e aí, propositadamente, acabam molhando tudo – e todos – ao seu redor. Essas flautas proporcionam divertidas brincadeiras músico-teatrais que são propícias ao desenvolvimento da criatividade: a criança, se envolve em “conversas” expressivas, imitando a fala de personagens diversos, em um “idioma” desconhecido e podem, também, “contar” histórias. Nessas livres improvisações musicais exploram-se vários efeitos sonoros e se descobrem diversas possibilidades de gestos musicais. Na faixa 36 do CD anexo, poderá se ouvir uma interessante “conversa” de duas *Aqua-Flautas*.

## 2.2.2 - ATIVIDADES COM O BOCAL DO PÍFARO

A análise de diversos métodos de Flauta Transversal\* demonstra que é frequente, por parte dos professores, a concepção de que o iniciante deva começar a aprender a tocar utilizando apenas o bocal do instrumento e não a flauta inteiramente montada.

Taffanel e Gaubert, autores do *Méthode Complète de Flûte*, em suas *Noções preliminares* sobre embocadura, afirmam:

Em primeiro lugar, o aluno se exercitará em fazer “falar” o instrumento usando só a cabeça da Flauta que, a princípio, poderá ser segurada com ambas as mãos, para se conseguir uma maior firmeza (TAFFANEL & GAUBERT, 1958. p.05) [ tradução minha].

No prólogo de seu *Método Elementar*, Pierre Yves Artaud escreve, como um princípio de base:

[...] o aluno aprende a produzir som apenas com o bocal, e sem a ajuda do golpe de língua (isto porém pode ser modificado) [...]. Todo esse aprendizado inicial tem, logicamente, uma duração muito variável, que pode levar de alguns dias a várias semanas. Somente após essa primeira etapa o aluno deverá tocar com a flauta montada (ARTAUD, 1995. p. 9)

O iniciante pode segurar o bocal do Píforo com as duas mãos, pelas extremidades. Para manter a extremidade direita aberta, pode-se segurar o bocal com as pontas de todos os dedos exceto o mínimo. Sugiro que se comece com o som mais grave (que é conseguido fechando-se, com uma mão, a extremidade do bocal), por este ser mais fácil de ser emitido do que o agudo.

---

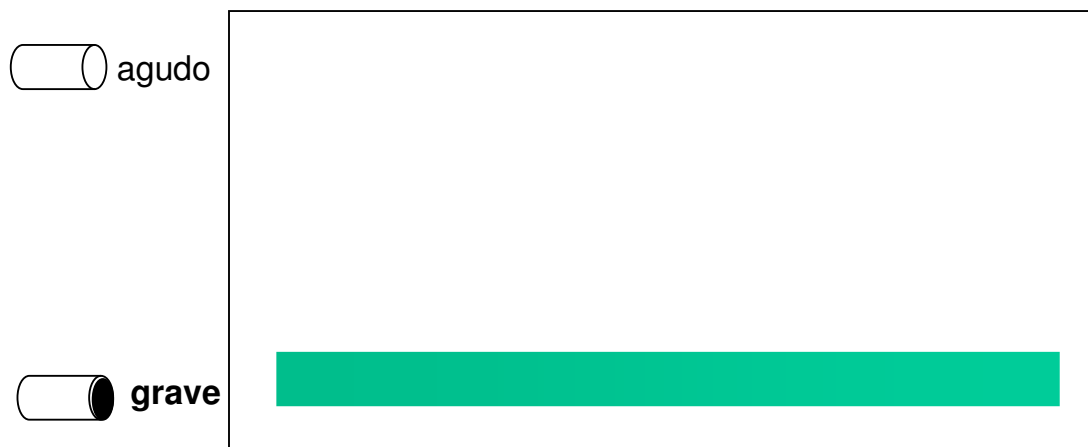
\* Além dos métodos citados, pode-se verificar essa concepção também em Harrison (1982, p. 09), Herfurth & Stuart (1953, p. vii), Metzger & Papenberg (1999, p. 10), Takahashi (1971, p.09) e Woltzenlogel (1982, p.29).

A seguir, mostro alguns exemplos de grafias que utilizo como ferramenta didática:

### SONS E “GESTOS MUSICAIS” REALIZADOS COM O BOCAL DO PÍFARO:

Um longo som **grave**:

(com extremidade do bocal tampada pela palma da mão direita)



Um longo som **agudo**:

(com a extremidade do bocal aberta)

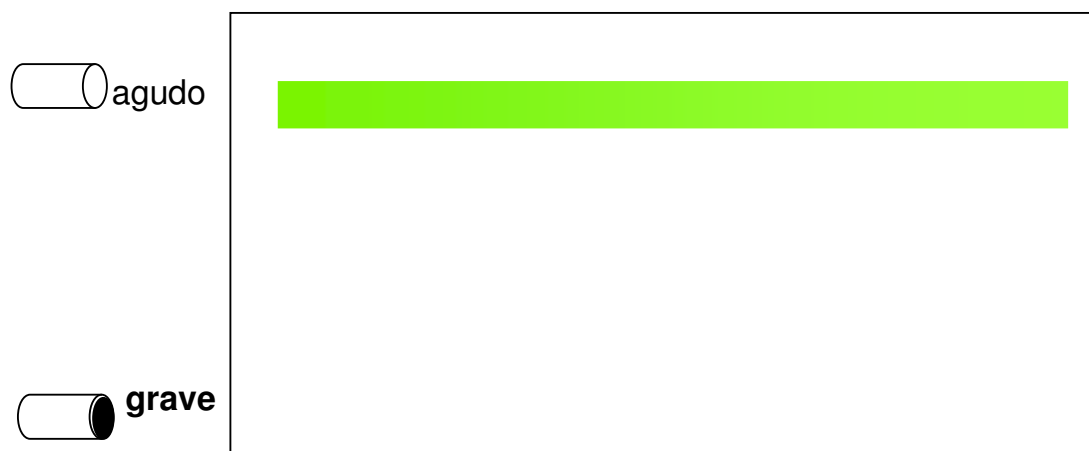
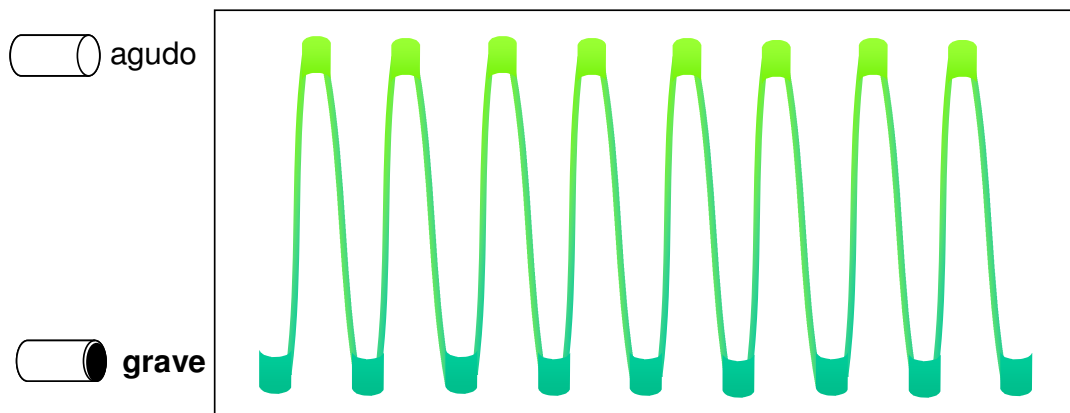


FIGURA 13 – Grafia para sons grave e agudo realizados com o bocal

**Obs.:** Com o bocal do Pífaró estas notas (grave e aguda) soam “aproximadamente” FÁ#, distantes em uma oitava.

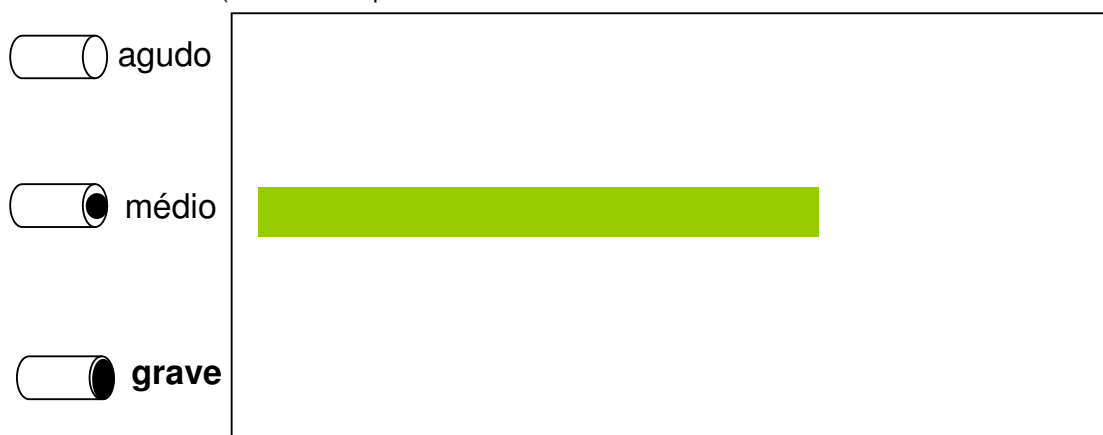
Alternando rapidissimamente sons **graves** e **agudos**

(Abrindo e fechando rapidissimamente a extremidade do bocal com a mão direita)



Som **médio**:

(fechando-se parcialmente a extremidade do bocal com um dedo da mão direita)



Gesto de 3 notas separadas em movimento sonoro ascendente:

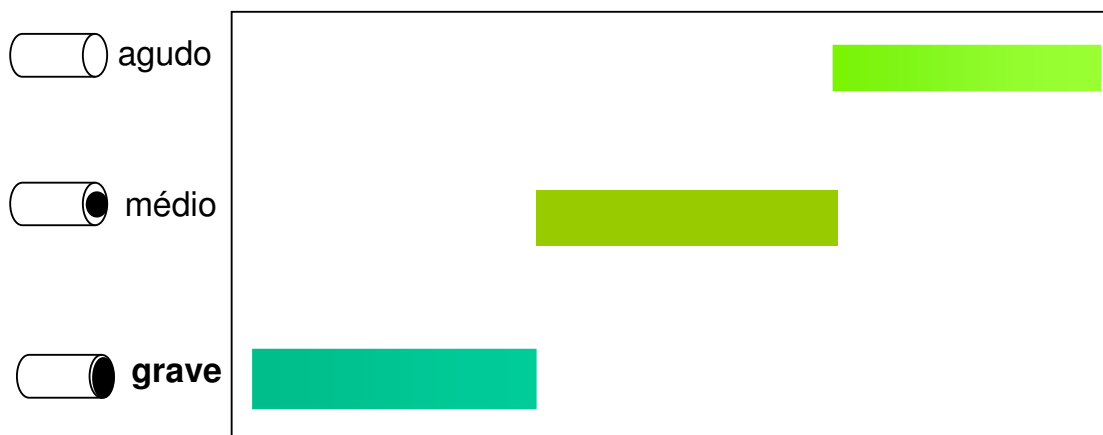
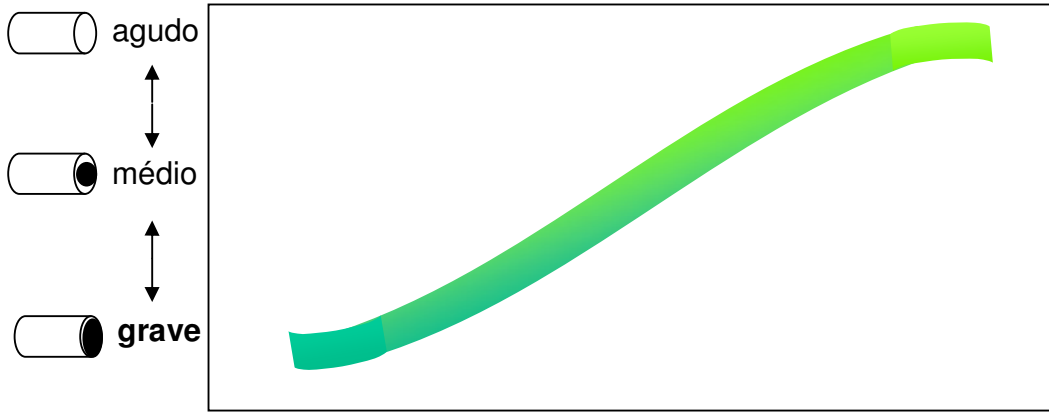


FIGURA 14 – Grafias para sons e “gestos musicais” realizados com o bocal

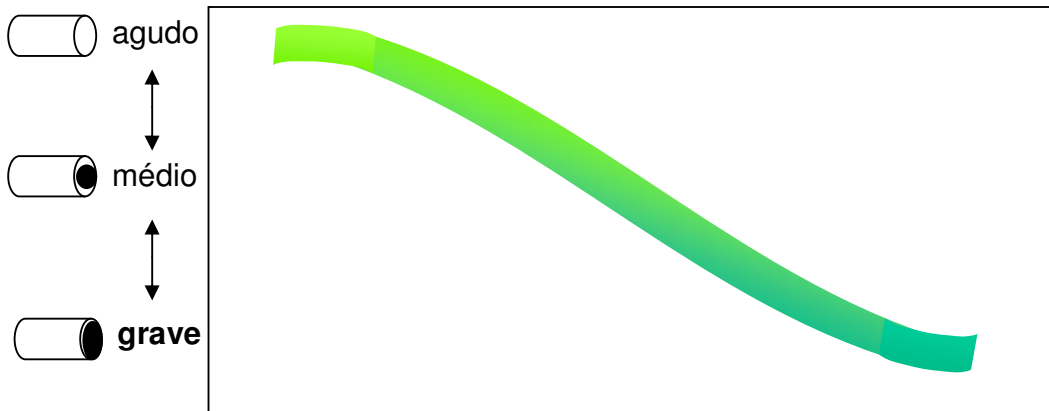
Longo **Glissando ascendente** que interliga grave e agudo

(Abrindo-se lentamente a extremidade do bocal, com a palma da mão direita em forma de concha)



Longo **Glissando descendente** que interliga agudo e grave

(Fechando-se lentamente a extremidade do bocal, com a palma da mão em forma de concha)



**Glissandos livres:**

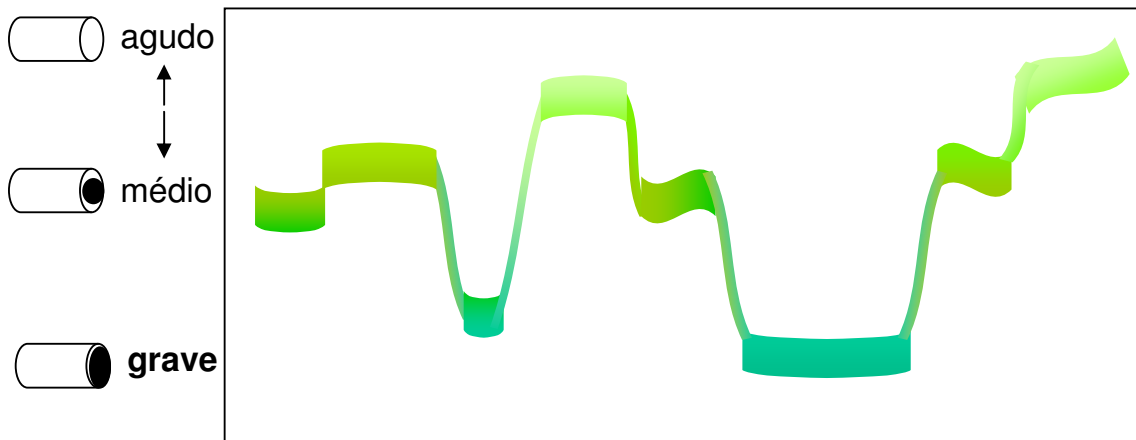


FIGURA 15 - Grafias para glissandos realizados com o bocal

Soprando-se bem mais forte (tanto com o bocal fechado, quanto aberto), conseguem-se sons mais agudos do que os escritos nos gráficos acima.

As diversas atividades\* que utilizam o bocal do Pífaro e os “instrumentos alternativos” propiciam que o iniciante se engaje em processos de criação musical e de leitura através gráficos. Estas atividades podem efetivar o início da aprendizagem de diversos aspectos musicais. Por exemplo, podem-se trabalhar os parâmetros do som e outros elementos, através da prática e da percepção dos *opostos*, tais como:

- DURAÇÃO: . curto - longo,  
. rápido - lento,  
. *acellerando* - *rallentando*,  
. com pulsação - sem pulsação
- ALTURA: . agudo - grave,  
. movimentos sonoros: ascendente - descendente
- INTENSIDADE: . forte - fraco,  
. crescendo - decrescendo
- ARTICULAÇÃO: . ataques - ligaduras
- ESTRUTURA: . semelhanças - diferenças  
. permanência - mudança  
. repetição - variação  
. contínuo - descontínuo  
. junto - separado

Gostaria de ressaltar que todas essas atividades visam não apenas a construir as habilidades técnicas (como a formação da embocadura e a capacidade de sustentação do sopro) e a compreensão de aspectos musicais (como os acima descritos), que servirão de base para todo o desenvolvimento posterior, mas também – e talvez principalmente – propiciam o estabelecimento de um ambiente de descontração e ligação afetiva com a criança, que creio ser fundamental para os desdobramentos futuros.

---

\* No item 3 deste capítulo, encontram-se outros “materiais-atividades”, que incluem os golpes de língua, elaborados para se tocar com o bocal ou com os instrumentos alternativos.

### 2.2.3 - OUTRAS IDÉIAS PARA SE TRABALHAR A EMBOCADURA E O SOPRO

Diferentemente do que ocorre no ensino de vários outros instrumentos musicais, um professor de Flauta Transversal e de Pífaro não tem acesso “direto” à fonte de produção sonora. Ele não pode interferir “com as mãos” na intensidade e na continuidade da coluna de ar e, tampouco, mexer nos lábios dos alunos para ajustar o ângulo de seu sopro. Ademais, diferentemente do que acontece com um principiante de Piano, por exemplo, o iniciante de Pífaro – e também o de Flauta Transversal – geralmente não conta com o sentido da visão para se orientar em seus primeiros contatos com o instrumento. Enquanto toca, não é possível enxergar a sua própria boca e nem ver as suas mãos. Sem um espelho, o aluno não tem referências visuais que o auxiliem a perceber, por exemplo, se o orifício do portá-lábio está na posição certa e se o ângulo do bocal está adequado (nem muito para dentro e nem muito para fora) em relação ao jato de ar. Além disso, o sopro, que é o fator responsável pela produção sonora, também é invisível.

Assim, creio ser importante que o professor conheça diversas “estratégias” para trabalhar com seus alunos, esta etapa inicial, bem como outras. Gostaria de expor algumas idéias, que considero interessantes.

O uso de analogias ou de “imagens” para proporcionar referências ao principiante sobre como *fazer* a embocadura é um procedimento comum, por parte dos professores de Flauta. Não concordo com a imagem, freqüentemente usada, de um sorriso forçado, pois esta idéia pode gerar um indesejável excesso de tensão. Acredito que a embocadura deva ser o mais próximo possível do natural. Por isso, prefiro outra – que me chegou através do flautista Felix Rengli: a de um relaxado e descompromissado assobiar.

No artigo *The flutist's guide to tone production and vibrato*, de Bradley Garner, encontra-se outra ótima referência sobre a embocadura, que utilizo com os principiantes: “(...) [Embouchure] *This may best be accomplished by forming one's mouth as if to say the word “pooh”* (GARNER, 1998. p.69)”. Em uma tradução livre: “O melhor modo de se formar a embocadura pode ser conseguido através da pronuncia da sílaba “pu”. Além de evitar que o iniciante tensione sua embocadura, esta idéia está relacionada ao tamanho da abertura que se forma entre os lábios inferior e superior, por onde sai o jato de ar. É muito comum que a criança, no princípio do aprendizado, toque com um orifício da embocadura muito aberto (considerando-se tanto a altura quanto a largura). Essa estratégia eficaz atua diretamente no problema. Antes de se pronunciar a letra “p”, a boca está fechada e relaxada. Então, a força da coluna de ar faz com que se abra uma pequena fresta entre os lábios, que é adequada à emissão do som.

A direção do jato de ar é um fator fundamental para a emissão. Para que o principiante adquira uma maior consciência do ângulo de seu sopro, James Galway propõe a seguinte idéia, conforme mostra a ilustração:

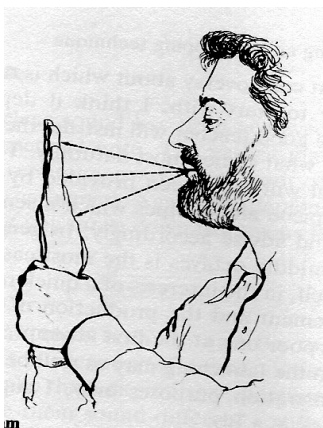


FIGURA 16 : Direção (ângulo) do jato de ar  
FONTE: GALWAY, 1999, p. 89.

Adapte esta idéia para as crianças: proponho ao aluno que ele “pinte”, com um *spray* (que é o seu próprio sopro), toda a extensão de seu antebraço e também de sua mão. Costumo dizer-lhes:

- *“É preciso soprar bem forte, porque senão a tinta não pega !”*
- *“Tente pintar sem abaixar o pescoço ou mudar a direção da cabeça, movendo somente os lábios...”*
- *“Agora, pinte apenas a mão...”*

Esta brincadeira não só trabalha, efetivamente, a flexibilidade dos lábios, mas também proporciona uma boa noção quanto à força e à sustentação do sopro.

Guedelha sugere uma analogia: *Para iniciar o mecanismo de envio do ar para baixo, pede-se ao aluno que associe a idéia com o gesto que comumente utilizamos quando faz calor: soprar para dentro da camisa* (GUEDELHA, 2003. p.53).

A força, a continuidade e a extensão do sopro podem ser treinados com uma outra brincadeira *extra-flauta*: o iniciante sopra um pequeno pedaço de papel na parede, o maior tempo possível, sem deixá-lo cair. Deve-se respirar muito rapidamente e voltar a soprar, continuando o exercício. Pude conhecê-lo através do Prof. Keith Underwood.

## **2.3 - A APRENDIZAGEM DOS ATAQUES COM GOLPES DE LÍNGUA**

Quando começar a ensinar o ataque ? Concordo com P. Y. Artaud, quando afirma em seu Método que *“a prática do golpe simples pode iniciar-se já a partir do som produzido apenas pelo bocal”* (ARTAUD, 1995. p. 09).

Minha concepção é que, logo na primeira aula (ou no mais tardar na segunda), já é possível se tentar a inclusão dos ataques com o golpe de língua. Após alguns minutos dedicados à aprendizagem inicial da emissão do som, seja com o bocal do Píforo, seja utilizando os instrumentos “alternativos” (pequenos tubos, garrafinhas), quando o iniciante começa a firmar um pouco a sua embocadura e a aumentar a extensão de seus sons, o aprendizado dos ataques ampliará as possibilidades musicais, no que se refere ao aspecto rítmico.

### **2.3.1 - FERRAMENTAS DIDÁTICAS PARA SE ENSINAR OS GOLPES DE LÍNGUA**

Há diversas maneiras para se começar a ensinar o golpe de língua.

Com crianças, algumas idéias podem ser interessantes. Costumo perguntá-las em segredo, isto é, sussurrando: - *“tatutádoido ?”*

Repito, tocando com o bocal, - *“ta-tu-tá-doi-do ??”*

Insisto vagarosamente, repetindo as mesmas notas: - *“taa-tuu-táá-dôô-doo ???”*

E eu mesmo respondo, rapidamente: - *“tatutádoido !”*

Pode-se praticar o golpe de língua com repetições ritmicamente variadas da palavra “tudo”: *Tuuudooo-tuuudooo; Tudo-tudo-tuuudo; Tuuudo-tudo; Tudo-tudo-tudo...*

etc. Outras semelhantes palavras, tais como “todo”, “dedo”, “dado” e “teto” possuem uma espécie de circularidade, que considero propícia para a sensibilização da musculatura envolvida nos ataques. O uso de sílabas variadas, desde o início do aprendizado, tem se mostrado eficaz.

Para que ocorra uma maior continuidade do fluxo da coluna de ar, pode ser melhor que o iniciante comece a emitir um longo som sem o golpe de língua e, em seguida, ainda no mesmo sopro, realize alguns ataques. A criança pode imaginar expressões como: “Aaa-toodo...”(*Ao todo*) e “Oooo-daado-táa-doooidoo !” (*O dado tá doido*).

Contudo, nessas atividades que incluem palavras, é preciso ter um certo cuidado, pois existe um pequeno risco: pode ocorrer de o principiante, ao emitir o som, inconscientemente vibrar suas cordas vocais, o que não é desejável.

Por meio de diversas atividades que praticam os golpes de língua, os alunos podem se engajar em processos imitativos e/ou criativos. Eles podem, por exemplo, participar de pequenas improvisações musicais como as que chamo de “conversas na língua do *T* e do *D*”. Nessa “brincadeira”, que a princípio utiliza apenas uma única altura melódica, professor e aluno(s) dialogam, sem palavras, mas muito expressivamente, explorando o mundo das durações. Este tipo de atividade encontra consonância com algumas idéias atuais da área de Educação Musical. No artigo *O som e forma – do gesto ao valor*, Cecília Cavalieri França afirma:

Dentro do parâmetro duração, é aconselhável abordarmos a relação entre os conceitos curto e longo com base no ritmo não medido para [posteriormente] chegarmos à proporção de dobro e metade relativos. (FRANÇA, 2003. p.54)

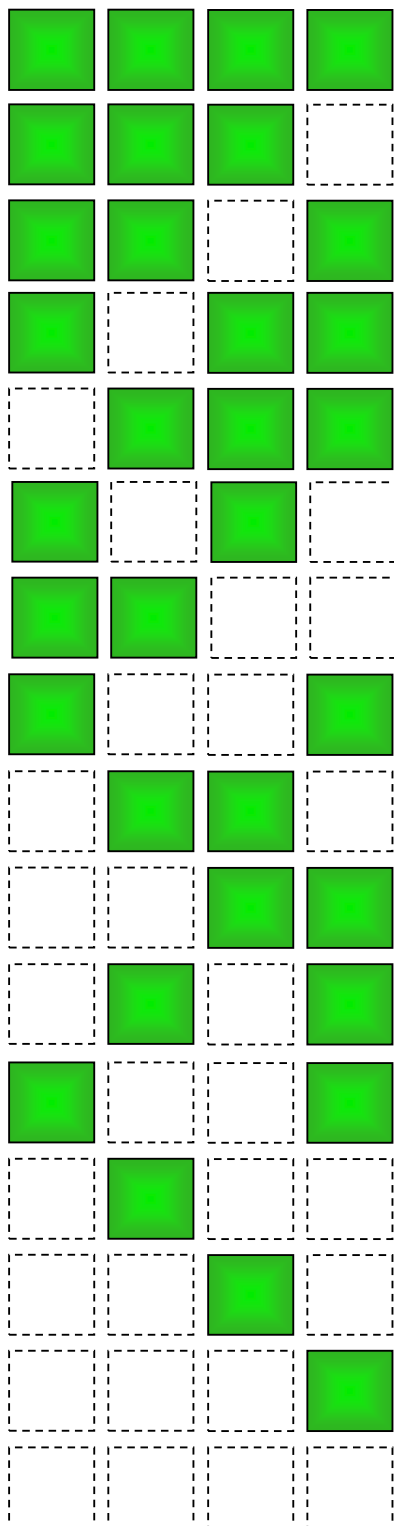
A princípio, portanto, é bom que o principiante possa vivenciar musicalmente o ritmo livre, ou seja, sem a presença de pulsações como base de referência. Este tipo de trabalho já foi exemplificado no tópico anterior, que diz respeito ao aprendizado da emissão do som: experimenta-se uma rítmica livre nas improvisações musicais com a *“Aqua-Flauta”* e nas atividades que se realizam a partir da leitura de gráficos, tocando apenas com o bocal. A novidade, então, será apenas a inclusão dos ataques com golpes de língua.

Em momentos subseqüentes, deve-se trabalhar com a rítmica medida. Como exemplificação desta segunda forma, gostaria de expor três “materiais-atividades” que fazem parte de um conjunto de idéias que tenho desenvolvido com grafias musicais não-convencionais que utilizam escritas proporcionais para o parâmetro duração (proporção espaço-tempo). Essas grafias serão posteriormente abordadas, de forma mais aprofundada, no Capítulo 4. No entanto, elas figuram neste tópico da dissertação, que trata especificamente do golpe de língua, apenas para proporcionar uma idéia de seu potencial didático.

O primeiro material trata de uma pequena composição cuja grafia possui quadrados como elementos básicos. Dei-lhe o título de *“Ladrilhos 1”*, por sua semelhança visual. Para se tocar essa música, basta saber que cada quadrado simboliza uma pulsação. Ela apresenta todas as possibilidades de som e silêncio (pausa) em estruturas quatro tempos, que funcionam como compassos. Há uma inclusão gradativa de pausas. Se for lida de baixo para cima, se perceberá que, estruturalmente, existe uma exata inversão: aquilo que em uma direção são sons, na outra, são silêncios. Uma versão (em que duas pessoas tocam em dois planos de altura) poderá ser ouvida na faixa 37 do CD anexo.

**LADRILHOS 1** (DUAS VERSÕES)

a) ESTRUTURA BÁSICA COM PAUSAS



e b) ALTERNÂNCIA DE DOIS PLANOS DE ALTURA

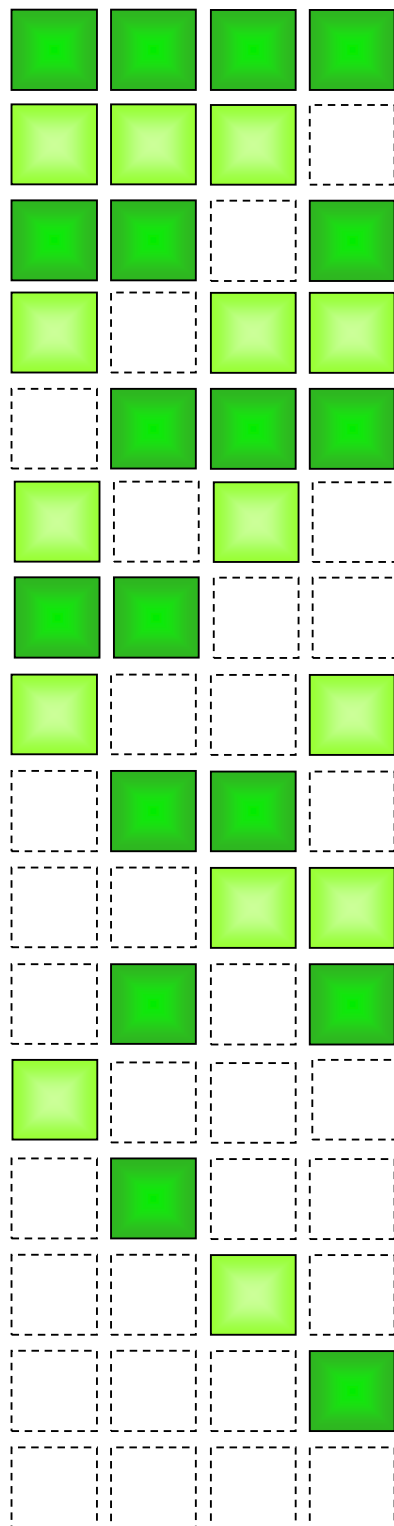
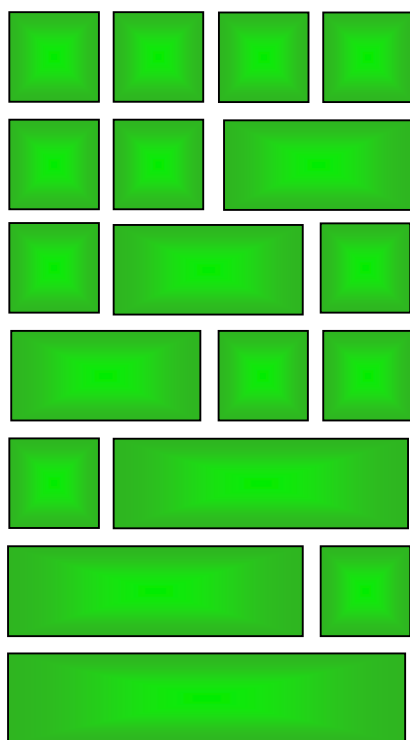


FIGURA 17 : partituras gráficas de duas versões da composição "Ladrilhos 1"

A partir da forma visual básica, podem ser realizadas inúmeras variações, que proporcionarão diferentes resultantes sonoras. Por exemplo, esta estrutura pode ser tocada por duas pessoas – ou dois grupos – em sentido contrário, explicitando a complementaridade existente (o que é o mesmo que fazer a substituição de cada pausa por outro som). Pode haver, também, uma alternância, a cada compasso, de dois planos de altura, como se vê na letra b acima, que foi a versão gravada). Com a inclusão do parâmetro intensidade, pode-se jogar com a diferença entre os patamares *forte* e *fraco* e realizar acentuações etc.

A composição *Ladrilhos 2* inclui, no parâmetro duração, as relações de dobro, triplo e quádruplo:

a) **ESTRUTURA BÁSICA:**



e b) **ALTERNÂNCIA DE DOIS PLANOS DE ALTURA:**

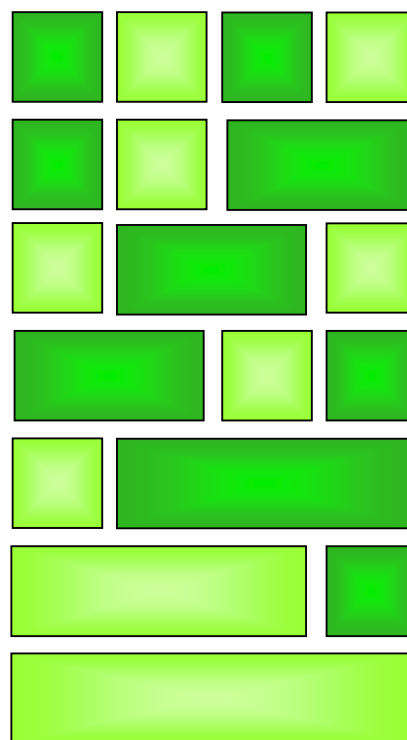


FIGURA 18 : partituras gráficas de duas versões da composição “*Ladrilhos 2*”

Outro material que tenho elaborado para se trabalhar musicalmente os ataques com golpes de língua, utilizando, em um primeiro momento, o bocal do Pífaro ou então soprando alternadamente dois tubinhos (um para cada mão), são as estruturas rítmicas em dois planos de altura, que são escritas com este tipo de grafia:

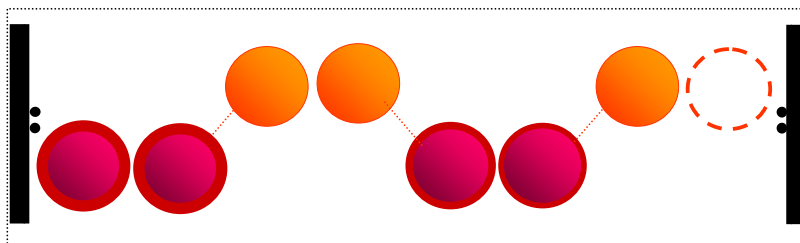


FIGURA 19 : grafia para ritmos em 2 planos de altura (incluindo uma pausa)

Além de pausas, elas podem também incluir a divisão da pulsação em sua metade.

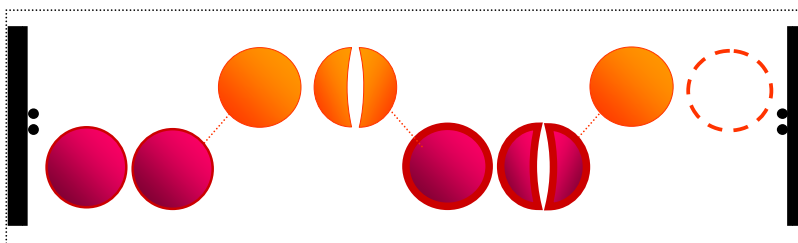


FIGURA 20: grafia para estruturas em 2 planos de altura (incluindo divisão rítmica)

Com este tipo de grafia, podem-se, trabalhar alguns padrões rítmicos de músicas de manifestações da cultura popular brasileira (que, talvez, sejam familiares ao aluno). No ritmo básico do Maracatu, por exemplo, existe uma síncopa que está dividida nos dois planos de altura (uma colcheia no grave e, no agudo, uma semínima e outra colcheia):

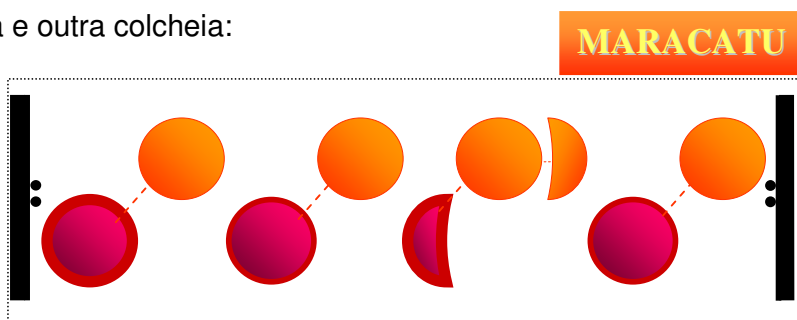


FIGURA 21: grafia para o ritmo básico do Maracatu

**Obs. :** Na faixa 38 do CD anexo, encontra-se uma gravação que contém esta estrutura rítmica tocada ao bocal do Pífaro, sobreposta a uma orquestra de cordas.

Essas estruturas rítmicas, se repetidas continuamente, tornar-se-ão obstinatos, que podem servir de base sobre as quais se realizam improvisações melódicas.

Na dissertação de mestrado intitulada *Método para o ensino elementar da Flauta Transversa*, de Yuri Guedelha, encontra-se uma idéia semelhante à demonstrada acima. Em uma página de seu Método, o autor propõe um trabalho com o bocal da Flauta, em que se tocam, em dois planos de altura, as estruturas básicas de dois ritmos populares brasileiros, Maracatu e Afoxé (Cf. GUEDELHA, 2003. p. 70). A principal diferença é que se utiliza a escrita tradicional.

Outro recurso, que tem se mostrado bastante interessante, também para esta fase em que se aprende o golpe de língua com o bocal do Pífaro, é a utilização de gravações que funcionam como bases de acompanhamento. As músicas selecionadas propiciam uma espécie “ambientação”, que se aproxima das referências musicais que os alunos já possuem. Junto com uma gravação, que insere o iniciante em um contexto mais amplo, podem-se treinar os ataques, o que torna a sua prática mais expressiva e fluente. Como exemplos, escolhi demonstrar, respectivamente nas faixas 39 e 40 do CD, a vitalidade dos instrumentos de percussão em uma batucada de samba, e a circularidade rítmica (compasso composto) e harmônica (presença contínua de apenas um acorde) que se encontra no trecho central do primeiro arranjo da canção *Canto do Povo de um Lugar*, de Caetano Veloso. Nesse exemplo, foi preciso transpor, por meio de um software específico, a tonalidade original para meio tom abaixo, com o intuito de se afinar com as duas notas que são emitidas com o bocal do Pífaro tocando-se em posição aberta ou fechada. Em ambos os exemplos, pode-se perceber a qualidade da integração dos sons do bocal sobrepostos à gravação.

Em seu método, Pierre Yves Artaud explica, de maneira simples, o procedimento de se atacar uma nota com golpe de língua:

- 1) *coloque a ponta da língua bem atrás dos dentes e do maxilar superior;*
- 2) *retire a língua pronunciando a sílaba muda “tê” (ou “dê”).* (ARTAUD, 1995 p.127)

Além disto, é muito importante que um iniciante compreenda, o mais cedo possível, que língua não é a responsável pela produção do som: *“A língua atua como uma válvula, permitindo a passagem da coluna de ar ou interrompendo-a.”* (RANEVSKY,1999. p. 23).

Raul Costa D’Ávila, em seu livro *Articulação na Flauta Transversal Moderna* aborda de forma esclarecedora a questão do ataque e critica o uso do termo “golpe de língua”:

Embora a expressão “golpe de língua” seja bastante difundida e conhecida pelos flautistas, sabe-se que é uma expressão inadequada porque, na verdade, a língua não se move para frente, e sim, abre a passagem do ar, funcionando como uma válvula, produzindo um “golpe de ar” e não um “golpe de língua”, como é conhecido. (D’ ÁVILA, 2004. p. 85.)

Nesta mesma direção, Yuri Guedelha, em sua dissertação de mestrado, escreve:

O termo [“golpe de língua”] é um tanto impróprio, pois não se trata de “atacar” com um golpe, mas de retirar alguns milímetros para trás [e/ou para baixo], tal como uma válvula que se abre e subitamente libera a passagem da coluna de ar. (GUEDELHA, 2003. P.58)

É interessante notar que todos os autores trabalham com o conceito de válvula. Logo após a inspiração, quando se inicia o movimento de expiração, o ar tem um caminho a percorrer até que ultrapasse a embocadura e alcance o bocal da Flauta ou do Píforo. O fluxo de ar, ao sair dos pulmões, passa primeiro pela traquéia, pela garganta e, somente então, quando chega à parte interna boca, é que ocorrerá o golpe de língua.

Para mostrar ao aluno que não é a língua que produz o som, mas sim o fluxo do sopro, existe um procedimento didático eficaz. Primeiramente solicita-se ao principiante que ele encoste a língua no palato, como se fosse pronunciar a letra “D” ou “T”, mas sem permitir que o ar saia. Nesta situação, o ar fica pressionando ligeiramente, por traz, a língua. Sugere-se, então, que tente aumentar a pressão para senti-la de forma mais nítida. Em seguida, a língua solta o ar permitindo realizar um sopro forte que deverá também ser bem prolongado.

Deve-se observar que os ataques deformam ligeiramente a embocadura que está ainda em formação, começando a condicionar sua musculatura para adquirir uma certa estabilidade.

Quando os alunos começam a tocar melodias, professores de Flauta Transversal, em aulas da fase de iniciação, freqüentemente deparam com problemas relacionados aos ataques com golpes de língua e à sustentação do sopro. Um problema muito comum consiste no fato de o aluno realizar os ataques das notas interrompendo a coluna de ar com a garganta, ou seja, ele não utiliza o golpe de língua para iniciar as notas. É possível detectar auditivamente quando isto ocorre, porque a garganta chega a provocar um pequeno ruído. Outro problema acontece quando, ao tocar uma seqüência de sons, o iniciante inconscientemente respira entre cada nota da melodia. Costuma também ser freqüente a seguinte situação: mesmo que faça os golpes de língua, o principiante não mantém estável a continuidade do fluxo da coluna de ar (suporte ou apoio), oscilando muito a intensidade de seu sopro.

É importante que o iniciante compreenda que, para se tocar uma melodia que demande o ataque de todas as suas notas, é desejável, na maior parte dos casos, que o fluxo da coluna de ar seja contínuo (assim como no *legato*), sofrendo apenas micro-interrupções na fração de segundo em que a ponta (ou a borda anterior) da língua encosta-se no palato, atrás das raízes dos dentes superiores, no exato momento do começo da nota. Cabe observar que, obviamente, em se tratando de *staccatos*, a situação não ocorre exatamente desta maneira.

Para esclarecer aos principiantes a questão da continuidade do sopro, utilizo a analogia promovida pela imagem de um fluxo contínuo de água que esguicha de uma mangueira. Com a garantia de que ninguém mexerá na torneira, fechando-a e depois a abrindo (o que mudaria a pressão da água ou interromperia o fluxo), nesta analogia, os golpes de língua são como as interrupções rapidíssimas do fluxo realizadas pela ação do dedo polegar, quando a pessoa que segura a mangueira fecha e logo em seguida abre a saída da água.

Os golpes de língua também podem ser treinados sem o contato direto com o instrumento. Uma idéia, por exemplo, consiste em colocar o dedo indicador horizontalmente abaixo do lábio inferior (como se ele fosse o bocal do Píforo) e, com a embocadura, soprar longa e intensamente, realizando uma seqüência de vários ataques. Para que o iniciante perceba que as interrupções do fluxo sopro provocadas pelos golpes de língua devem ser realmente muito pequenas, o professor pode soprar na mão aluno. Este, logo em seguida, repete o procedimento em sua própria mão, para verificar a força e a continuidade da coluna de ar. Outra, que visa ao desenvolvimento desta habilidade, consiste na brincadeira de se soprar

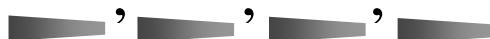
um pequeno pedaço de papel na parede, já explicada no tópico que abordou aprendizado da emissão. Trata-se agora de uma variante que inclui os ataques.

Por meio de representações gráficas, as diferenças existentes entre algumas situações podem ficar mais nítidas para os alunos. Note-se que, exceto no número 4, em todos os outros há uma queda de intensidade ao final das notas.

1. Seqüência de sons, sem o golpe de língua, interrompidos por pequenas pausas:



2. Seqüência de sons, sem o golpe de língua, interrompidos por respirações entre as notas:



3. Seqüência de sons, com golpes de língua, porém interrompidos por pequenas pausas:



4. Seqüência de sons, com golpes de língua e fluxo contínuo da coluna de ar:



OBSERVAÇÃO:

Se for adotado um maior rigor na forma de notação, o nº 4 apresentará a seguinte grafia, pois necessariamente ocorre uma micro-pausa no exato momento em que a língua encosta no palato.

4. Seqüência de sons, com golpe de língua, com uma quase imperceptível interrupção do fluxo:



Existem diferentes nuances de ataques com golpes de língua. Pronunciado com a letra “T”, o ataque tende a ser mais marcado, ao passo que, realizando com “D”, consegue-se um ataque um pouco mais brando. Com uma sustentação contínua do sopro e atacando-se sutilmente todas as notas, é possível se tocar de uma maneira tal, que o que soa se aproxima bastante do *legato*. O golpe de língua com a letra “D” parece ser adequado para esta situação. Caso a melodia demande separar um pouco mais as notas, um ataque bem definido será conseguido com o uso da letra “T”. O mesmo é indicado para se tocar em *staccato*, com a língua interrompendo o fluxo por mais tempo.

Para um iniciante, em suas primeiras aulas com o Pífaro (ou com a Flauta Transversal), qual das duas possibilidades é mais fácil: tocar uma determinada melodia em *legato* ou com golpes de língua em todas as notas ?

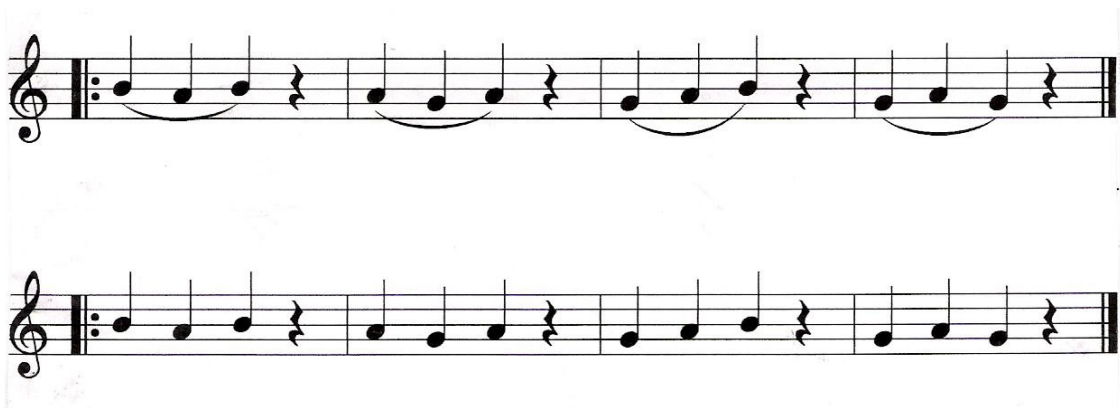


FIGURA 22: partituras de dois exemplos musicais que se diferenciam apenas pelas ligaduras.

Esta pergunta conduz a outra: sob o prisma da didática do instrumento, no início da aprendizagem de melodias, será mais interessante priorizar a prática do *legato* ou dos ataques com golpe de língua ?

### 2.3.2 - ANÁLISES DE MÉTODOS DE FLAUTA TRANSVERSAL: OS ATAQUES COM GOLPES DE LÍNGUA E O *LEGATO*

Ao explicitar a concepção didática de importantes autores, a análise dos exercícios e músicas que integram o começo de alguns Métodos de Flauta Transversal, oferecerá subsídios (suporte bibliográfico referencial) para se estabelecer uma reflexão – e posterior definição – sobre as características de melodias a serem utilizadas no repertório de iniciação com o Pífaru, no que refere ao aspecto articulação (ataques com golpe de língua e/ou ligaduras).

O primeiro exercício (estudo preparatório) do Método **Suzuki** (TAKAHASHI, 1971. p. 12) é composto unicamente por semínimas em *staccato* e apresenta várias repetições sucessivas de uma mesma nota. As três primeiras melodias também são caracterizadas pela presença do sinal de *staccato* em quase todas as notas. Tanto a quarta como a quinta músicas, apesar de não apresentarem o sinal de *staccato*, deverão ser tocadas atacando-se todas as notas com o golpe de língua: nenhuma das cinco músicas que compõe a primeira seção do Método possui o sinal de *legato*. Não apresentam ligaduras, tampouco, as cinco peças da seção seguinte (entre as quais encontram-se as conhecidas variações rítmicas sobre o tema “*Brilha, Brilha Estrelinha*”). A ênfase continua nos ataques em *staccato* e nas repetições sucessivas de notas. O *legato* só será trabalhado em uma seção posterior. Torna-se nítido, portanto, que a pedagogia *Suzuki* para Flauta Transversal, direcionada às crianças, faz a opção por um trabalho inicial que prioriza as notas curtas e os ataques com golpes de língua.

O Método ***Le débutant flûtiste***, de **Marcel Moyse**, já em seu primeiro estudo, utiliza o golpe de língua pois, devido ao fato de ocorrer, nesse exercício, repetição imediata de uma mesma nota, deduz-se que os ataques necessariamente devem ser realizados (Cf. MOYSE, 1954. p. 2). Apenas na segunda página, após vários pequenos estudos melódicos, é que surgirá o *legato*. Nesta secção, o autor propõe que cada melodia seja realizada das duas maneiras: atacando-se todas as notas e, logo em seguida, ligando-as de duas em duas.

No Método de **Taffanel & Gaubert**, o *legato* só será apresentado depois de se praticarem ataques com golpes de língua (Cf. TAFFANEL & GAUBERT, 1958). Não há ligaduras na secção inicial *Exercícios sobre as duas primeiras quartas* e, tampouco, na secção *Exercícios sobre os graus conjuntos e disjuntos*. A secção seguinte, especificamente dedicada ao golpe de língua simples, antecede a que irá apresentar o *legato*.

O Método ***The flutist's progress***, do flautista norte-americano **Walfrid Kujala**, começa propondo aos iniciantes que toquem algumas melodias conhecidas por eles, tais como o hino “*América*”, “*Mary had a little lamb*”, “*Oats, Peas, Beans*” e “*Jingle Bells*”, além de alguns outros exercícios (Cf. KUJALA, 1970). Em comum, estas músicas apresentam, sem exceção, a repetição sucessiva de notas, o que implica, necessariamente, no ataque com o golpe de língua. Portanto, já no primeiro estágio de contato com o instrumento, o autor prioriza a prática do ataque no registro grave. Somente após o aprendizado daquelas músicas, é que o método apresentará alguns pequenos exercícios em que o *legato* será trabalhado.

Os primeiros exercícios e músicas (da *Lição III*, completa, até a metade da *Lição IV*) do Método ***Flauta Transversa: Método Elementar*** de **P. Y. Artaud** devem ser tocados exclusivamente com ataques com golpe de língua (Cf. ARTAUD, 1955).

No Método ***A Tune a Day***, de **Herfurth & Stuart**, somente na Lição 5A (ou seja, após 65 pequenos exercícios e melodias) é que será apresentado o sinal de ligadura (Cf. HERFURTH & STUART, 1953). Até então, existe a presença maciça de repetições sucessivas de uma mesma nota, o que demanda, necessariamente, a utilização de ataques com o golpe de língua. O mesmo acontece no Método ***Progressive Flute – Method Book 1***, de **Andrew Scott**: apenas na Lição 6 (página 20) surge o *Legato* (Cf. SCOTT, 1995).

Em nenhum dos *31 Pequenos Estudos* que iniciam o ***Método Ilustrado de Flauta*** de **Celso Woltzenlogel** existem ligaduras (Cf. WOLTZENLOGEL, 1982).

Os Métodos ***Schule für die Queflöte*** (RICHTER, 1980) ***How to play the flute***, (HARRISON, 1982) e ***The Prescott Flute Method***, (PRESCOTT, 1976), apesar de também iniciarem com ataques em todas as notas, diferenciam-se dos Métodos anteriormente citados porque apresentam ligaduras mais cedo que os demais.

As oito primeiras melodias do Método de **Liz Goodwin**, ***The Fife Book – an introductory course to playing the flute***, único publicado para o ensino do Pífaró, devem ser tocadas com o golpe de língua em todas as notas. A partir da nona música existem três pequenas peças que são dedicadas à prática de notas ligadas. Porém, a maior extensão de uma ligadura abarca apenas três notas, ou seja, nenhuma frase será inteiramente realizada em *legato* (Cf. GOODWIN, 1998).

### **2.3.3 - O APRENDIZADO DOS GOLPES DE LÍNGUA SOB O PRISMA DO REPERTÓRIO: UMA CONCEPÇÃO QUE, A PRINCÍPIO, PRIORIZA O *LEGATO***

Na introdução do item 2.3, afirmei que, desde a primeira aula, quando o iniciante está aprendendo a tocar com o bocal e com os aqueles outros instrumentos, ele já pode praticar os golpes de língua. Por outro lado, acredito que quando chega o momento de se aprender as primeiras melodias com o Pífaro inteiramente montado, o melhor é priorizar o *legato*, pois considero primordial a continuidade do fluxo do sopro, mesmo para músicas em que são realizados ataques.

Fiquei muito surpreso ao constatar que nenhum dos Métodos analisados inicia com melodias cujas notas são ligadas. Refletindo sobre assunto e levantando hipóteses sobre os motivos de isto ocorrer, pude perceber que existe uma relação com o fato de, a princípio, se aprender músicas com poucas notas (duas ou três) nas quais há grande probabilidade de haver repetição sucessiva de uma mesma nota, o que implica, necessariamente, em se atacar com o golpe de língua. Alguns Métodos iniciam com melodias que possuem apenas uma nota musical. Além disto, canções, isto é, músicas que possuem letra – inclusive infantis – geralmente apresentam repetições consecutivas de uma mesma nota, devido à proximidade existente entre o canto e a fala.

Deve-se levar em conta que, quando o iniciante vai tocar sua primeira melodia, ele terá que lidar com uma maior simultaneidade de aspectos e habilidades corporais. Neste momento, está-se construindo o aprendizado de como segurar e equilibrar (!) o instrumento; do dedilhado (posições das notas) e também das movimentações dos dedos (mecanismo), que, no caso do Pífaro é ainda um pouco mais difícil, por ser

necessário cobrir completamente os orifícios referentes às notas tocadas. Prosseguindo o raciocínio, pode-se afirmar que, em um primeiro momento, tocar uma pequena frase em *legato*, apresenta um grau de complexidade um pouco menor, por envolver um elemento a menos (a língua). Tocar atacando-se todas as notas exige uma exata sincronia, sem micro defasagens de tempo, entre o golpe de língua e o movimento de dedos, na hora da mudança de notas. Pode parecer que esta coordenação seja fácil para uma pessoa que está iniciando mas, na realidade, não é tão simples assim.

Além deste argumento, em favor de se utilizar, para os primeiros momentos, melodias que apresentam notas ligadas, há outra questão, que considero essencial: a continuidade do sopro está diretamente relacionada à noção de *linha* de uma frase musical. Dito de outra forma, a sustentação da coluna de ar é fundamental para a construção da direcionalidade da frase e para percepção de sua unidade. Uma melodia não é, de forma alguma, uma mera sucessão de notas. Se o iniciante realizar os ataques com golpe de língua sem a base proporcionada pelo fluxo constante do sopro, existirá uma tendência a marcar e a separar excessivamente cada nota. Ao se fazer uma seqüência de sopros curtos, um para cada nota, o risco de se fragmentar a passagem, tornando-a sem direção, é alto. Não é desejável, obviamente, que o aluno se habitue a tocar desta forma desde o começo, pois “desaprendê-la” no futuro, costuma ser difícil.

O sentido direcional do fraseado semeia a fluência e a expressividade musical. Criar boas condições para que estas duas qualidades permeiem o caminho da aprendizagem, desde o princípio, é a forma de se propiciar um pleno germinar da musicalidade.

No terceiro capítulo, apresentarei três pequenas melodias que compus especialmente para contemplar as características que considero serem as mais adequadas para se iniciar com o Pífaró. A principal delas é o *legato*. No quarto capítulo, explico como a escrita musical tradicional e as grafias não-convencionais elaboradas para o presente trabalho, se relacionam com a questão da continuidade e do direcionamento musical e, conseqüentemente, com toda esta reflexão sobre os ataques com golpe de língua e/ou ligaduras.

Em síntese: acredito que deva haver uma anterioridade do *legato* em relação aos ataques com golpes de língua, já que o sopro é o verdadeiro responsável por fazer soar uma nota. Em princípio, creio que o iniciante deva tocar algumas (talvez três ou quatro) melodias com notas relativamente longas e ligadas. Uma interessante estratégia didática, a ser utilizada posteriormente, consiste em solicitar que o aluno realize o mesmo trecho em *legato* e, logo em seguida, atacando-se todas as notas com golpes de língua, sempre atento à continuidade do sopro, que dá suporte para a direção da frase. A partir de então, já será bom tocar melodias que apresentam diferentes características: algumas propícias à prática dos golpes de língua e outras para se treinar o *legato*. Quanto à alternância de articulação, ou seja, de ataques e ligaduras, em uma mesma frase, creio que, por envolver uma maior complexidade, deve-se aguardar, um pouco, o momento oportuno.

## 2.4 - A APRENDIZAGEM PROGRESSIVA DO DEDILHADO DO PÍFARO

A partir de análises de vários Métodos de Flauta Transversal, busco também referências que possam fundamentar as escolhas quanto à progressividade no ensino do dedilhado, do ponto de vista da didática do Pífaro.

### 2.4.1 - OS MÉTODOS DE FLAUTA TRANSVERSAL E AS PRIMEIRAS NOTAS: DIVERSAS SEQÜÊNCIAS POSSÍVEIS

Uma comparação panorâmica entre diversos Métodos de Flauta Transversal efetivamente demonstra que, dada a diversidade de escolhas, não existe um caminho único a ser seguido.

A primeira parte do *Méthode Complete de Flûte* de **Taffanel & Gaubert** inicia com algumas noções preliminares. Após um trabalho com o bocal, no qual priorizam-se explicações sobre a embocadura e o processo de emissão de som, os autores apresentam dois exercícios, escritos em semibreves, no registro grave, cujo âmbito progressivamente amplia-se, descendentemente, da nota SI até o MI. Em um primeiro momento não incluem a nota DÓ-4, provavelmente porque o dedilhado desta pode nota provocar uma dificuldade de equilíbrio do instrumento, para um principiante (Cf. TAFFANEL & GAUBERT, 1958).

A seguir, aparecem seqüências de notas que contemplam, agora sim, o DÓ. Nos exercícios 1 e 2, os autores demonstram a intenção de que, já neste momento, o iniciante tente realizar um mesmo desenho melódico consecutivamente em dois registros da Flauta: grave e médio. Posteriormente, deparamos com estudos que se

denominam *Exercícios sobre as duas primeiras quartas*. Os exercícios de nº 3 a 6 trabalham, no registro grave, a primeira quarta, que vai do SOL-3 até o DÓ-4. Os de nº 7 a 10 possuem a tessitura da segunda quarta que se inicia na nota RÉ do registro médio e vai até o SOL deste mesmo registro. Todos estes exercícios são praticamente monorrítmicos. Os autores evitam, nas etapas iniciais, as notas bemóis ou sustentadas pois afirmam que o aluno “*Primeiro trabalhará os seguintes exercícios que, sendo do tom de DÓ Maior, possuem a digitação mais simples [...]*” [tradução minha] (TAFFANEL e GAUBERT, 1958. p. 06).

O Método ***Le Débutant Flûtiste***, de **Marcel Moyse**, também inicia pelo registro grave. A primeira e a segunda secções, que possuem, cada qual, doze pequenos exercícios com variação, intitulam-se *Intervalos do DÓ ao MI grave*. Diferentemente do Método de Taffanel e Gaubert, o primeiro exercício já começa pelo DÓ e contém as notas DÓ, SI e LÁ. O segundo acrescenta a nota SOL e o terceiro, o FÁ. No quarto exercício, há uma novidade: a nota SOL#. Seguem-se mais dois estudos que incluem o MI. No primeiro exercício da segunda secção, a nota FÁ# é incluída. A próxima nota a ser apresentada é o DÓ# e, um pouco depois, o LÁ#. O SIb (cuja posição já foi, obviamente, apresentada pelo LÁ#) surge, então, no contexto da tonalidade de FÁ Maior. Neste Método, as notas do registro médio só serão trabalhadas bem posteriormente, apenas na 5ª secção (Cf. MOYSE, 1954. p. 2-10).

O volume 1 do Método ***Suzuki Flute School***, de **Toshio Takahashi**, dedicado às crianças, inicia com dois pequenos estudos preparatórios, compostos por semínimas em staccato, no registro grave. O primeiro começa com a nota LÁ grave e possui as notas SI-LÁ-SOL. O segundo estudo já inclui o DÓ. A primeira música do Método é

uma conhecida canção infantil que possui as quatro notas: DÓ-LÁ-SOL e FÁ. Logo em seguida, há duas canções infantis japonesas – típicas melodias em escala pentatônica – que possuem as notas SI-LÁ-SOL e MI. Duas conhecidas canções infantis europeias, na tonalidade de FÁ Maior encerram a primeira secção do Método. Estas canções possuem um âmbito melódico formado pelas 5 notas do pentacorde maior e, por isto, incluem a nota SIb. A segunda secção do Método é dedicada ao registro médio e sua primeira música já possui as 6 notas DÓ-RÉ-MI-FÁ-SOL e LÁ, o que, a meu ver, constitui um grande e indevido salto quanto ao nível de dificuldade técnica (Cf. TAKAHASHI, 1971. v 1. p12-15).

O título do Método ***A Tune a Day*** (HERFURTH & STUART, 1953) é auto-explicativo. Seus autores escolheram as notas SI e LÁ do registro grave, para iniciar o processo de aprendizagem. Após a primeira música que possui apenas duas notas, a nota SOL é incluída. Há sete pequenas músicas que são tocadas com estas três notas. A lição seguinte apresenta o DÓ e possui outras sete pequenas melodias dedicadas ao aprendizado desta nota. Em seguida aprende-se a nota FÁ e, imediatamente, o SIb, o que torna possível a execução de músicas no pentacorde de FÁ Maior. Curiosamente, a seqüência progressiva deste Método apresenta a nota RÉ do registro médio antes da nota MI do registro grave. Há exercícios de prática silenciosa com passagens que incluem a nota RE. Na primeira música que contém esta nota, os autores evitam as difíceis passagens DÓ-RÉ e RÉ-DÓ: alcança-se ascendentemente o RÉ do registro médio partindo-se do SI. As conhecidas músicas *Jingle Bells* (em SOL Maior) e *Twinkle, Twinkle, Little Star* (na tonalidade de FÁ Maior) são colocadas em seguida, especialmente para se treinar a passagem DÓ-RÉ-DÓ. Prosseguindo no Método, o MI é apresentado nos dois registros. A nota

seguinte é o FÁ do registro médio. Apresentam-se, então, os dois FÁ#, o SOL médio e, posteriormente, o LÁ também deste registro. É interessante que se observe que, na seqüência deste Método, somente neste ponto, ou seja, apenas em um estágio muito posterior ao início, é que se toca a nota RE do registro grave, o que demonstra uma preocupação com o alto grau de dificuldade de emissão desta nota na Flauta Transversal.

Diferentemente da maioria dos Métodos analisados, **P. Y. Artaud** defende que se comece pelo registro médio e, para a obtenção de uma maior estabilidade ao segurar o instrumento, considera que o aluno deva iniciar com nota LA. Na página 30 de seu Método (traduzido para português e editado no Brasil) ***Flauta Transversa: Método Elementar*** ele escreve ao iniciante: *“Vamos inicialmente nos exercitar com o lá médio, cujo dedilhado permite segurar bem a flauta. Quando produzir essa nota com bastante segurança, pratique com si, lá e sol.”* (ARTAUD, 1995. p. 30). A próxima nota a ser aprendida é DÓ-5. Em seguida serão incluídos as notas FÁ e MI, também do registro médio. Há exercícios específicos para se treinar as difíceis passagens entre o RÉ médio e o DÓ-4. Após ter sido conquistada toda a oitava do registro médio, excluindo-se as notas bemóis ou sustenidas, a próxima nota a ser aprendida será o RÉ-5. Neste Método, capítulos extensos são inteiramente dedicados às tonalidades e, em cada uma delas, são trabalhadas suas notas características. Primeiramente, a nota FÁ# é apresentada (no tom de SOL Maior). Em seguida, vem a tonalidade de FÁ Maior e o iniciante aprende o Sib, em suas duas posições. Posteriormente, a cada novo capítulo, o Método acrescenta um sustenido ou um bemol. Por exemplo, a nota DÓ# é apresentada na tonalidade de RÉ Maior e o Mib no tom de Sib Maior.

No Método *The Flutist's Progress*, a escolha de **Walfrid Kujala** é de começar o ensino pelo registro grave. Ele inicia propondo aos alunos que toquem, lendo as partituras, algumas melodias que já conheçam. Cinco notas constituem a extensão máxima dessas músicas, cuja nota mais aguda é sempre o DÓ. Como algumas dessas melodias (e também exercícios) estão na tonalidade de FÁ Maior, a nota Slb é bastante freqüente e, segundo o autor, deve ser tocada com a posição que utiliza a chave do polegar da mão esquerda. A principal diferença deste método, em uma comparação com os outros, é a presença, logo de início, da nota FÁ#. As notas que se seguem (LÁb ou SOL#; RÉb ou DÓ# e SOLb ou FÁ#) demonstram nitidamente a opção por se praticar bastante bem o registro grave antes de se passar ao médio. A nota RE deste registro só é apresentada muito posteriormente, no exercício 63, no capítulo 18 (Cf. KUJALA, Walfrid. 1970. p. 28-59).

**Howard Harrison**, no Método *How to play the flute*, também opta pelo registro grave, apresentando de início a nota SI, e, logo em seguida, o LÁ. Pouco depois, ainda na mesma lição, apresenta a nota SOL. As próximas duas notas são o DÓ-4 e o FÁ, que já serão utilizadas em três músicas. Em seguida, surge o Slb, com o dedilhado que utiliza a chave do polegar esquerdo. Curiosamente, a nota FÁ# é apresentada neste Método antes do MI. Com a inclusão destas duas notas, o aluno já poderá tocar, por exemplo, o tema da Fantasia Coral de Beethoven. Posteriormente, a nota RÉ é aprendida nos registros médio e grave.(Cf. HARRISON, 1982. p.31-49).

O alemão **Werner Richter**, em seu Método ***Schule für die Queflöte*** inicia pelo registro grave, apresentando sucessivamente as notas SI, LÁ e SOL. Segue-se descendentemente com o aprendizado consecutivo do FÁ e do MI. Antes de apresentar o DÓ-4, o Método passa a abordar as mesmas cinco notas no registro médio, agora em sentido ascendente: MI-FÁ-SOL-LÁ e SI. Ele insiste na importância da diferenciação entre os registros, ao propor a realização consecutiva de determinados desenhos melódicos no grave e, logo imediatamente, no médio. Bem posteriormente serão apresentados o DÓ-4 e também o DÓ-5. Após estas duas notas, o Método inclui o RÉ do registro médio e também do grave. Segue-se, então, o aprendizado do DÓ grave, o que considero um tanto precipitado, pois esta nota é muito difícil de se emitir. Somente após um longo caminho de prática de vários exercícios e músicas, que chegam a apresentar elementos que são tecnicamente difíceis (como, por exemplo, grandes saltos e mudanças de articulação, em andamentos relativamente rápidos), é que este Método apresentará as notas bemóis e sustentadas, iniciando pelo SIb e, em seguida, o FÁ#. (Cf. RICHTER, 1980. p.09-32)

O ***Flute Method***, do americano **Mark Thomas**, começa pela nota LÁ do registro grave. São apresentadas, sucessivamente, as seguintes notas: SOL, SI, DÓ. Logo em seguida, o autor já inclui o RÉ do registro médio (!). Esta nota aparece, portanto, antes do FÁ grave, o que não considero apropriado porque, ao se mudar de registro, já se incluem as difíceis passagens tais como DÓ-RÉ em que todos os dedos mudam de posição. Prosseguindo, são trabalhadas as notas MI grave e MI médio, seguidos pelo FÁ do registro médio. O SIb grave (que, segundo o autor, deve ser tocado com a posição que usa o indicador da mão direita) é então incluído. A seqüência de notas

apresenta, neste momento, o SOL e o Mib do registro médio. Apesar de seu alto grau de dificuldade de emissão, o DÓ grave surge antes do FÁ# deste mesmo registro. LÁ, SI e DÓ, do registro médio, são apresentados em seqüência ascendente. Apenas posteriormente é que serão tocados SOL# ou LÁb. (Cf. THOMAS, 1998, p.11-25).

O Método americano ***The Prescott Flute Method*** diferencia-se de todos os outros Métodos analisados, no que se refere à primeira nota. O Flautista **W. Prescott** opta pela nota DÓ# do registro médio justamente por esta apresentar dedilhado com todas as chaves abertas, isto é, todos os dedos levantados, exceto o mínimo da mão direita. A meu ver, o dedilhado desta nota provoca uma dificuldade de equilíbrio para segurar a flauta. A proposta inicial do Método é uma seqüência de quatro notas, em direção descendente: 1º - DÓ#, 2º - SI, 3º - LÁ e 4º -SOL. A 5ª nota é o DÓ4 e a 6ª, o Sib. Portanto, sua escolha é, nitidamente, por um trabalho primordial com a mão esquerda. Em seguida o FÁ e o MI graves são apresentados. As notas seguintes são o RÉ e o MI, ambos do registro médio. Os próximos da seqüência são LÁb e SOL# (que possuem, obviamente, o mesmo dedilhado). Em momentos posteriores, vêm os FÁ# e as notas restantes (Cf. PRESCOTT, 1976).

Com uma posição exatamente contrária à idéia de Prescott quanto à primeira nota, o brasileiro **Yuri Guedelha**, em seu ***Método para o Ensino Elementar da Flauta Transversa*** (título da sua dissertação de mestrado), propõe que se comece pela nota Mib (ou RE#) do registro agudo (!):

Iniciaremos com o Ré# ou Mib 5, com a posição toda fechada dos dedos para facilitar tanto a emissão do som quanto a comodidade da posição de segurar a flauta completa. [E o faremos] Com exercícios progressivos de semibreves e

colcheias, intercalados pausadamente. Em seguida, aplicaremos o exercício em peças destinadas a esta iniciação, em que aluno exercitará o assunto estudado. (GUEDELHA, 2003, P. 71)

Estas peças, criadas pelo pesquisador, possuem letra e harmonização, e trabalham com o intervalo de oitavas, isto é, com as notas RÉ# 5 e RÉ# 4. Cabe ressaltar que o dedilhado do RÉ# do registro médio diferencia-se da sua oitava aguda em função do levantamento de dois dedos da mão esquerda: o indicador e o mínimo. A notas que se seguem, por este Método, são o RÉ e o MI do registro médio, o que demonstra que, de fato, a preocupação com estabilidade (equilíbrio) da Flauta nas mãos dos iniciantes é o principal critério utilizado pelo autor. As próximas notas do aprendizado, todas do registro médio, são conquistadas em direção ascendente: FA-SOL-LÁ e SI.

Os 5 *Pequenos estudos* iniciais do **Método Ilustrado de Flauta** de **Celso Woltzenlogel**, flautista brasileiro, são compostos unicamente de semibreves, no registro grave. O primeiro começa pelo SI e possui as notas que movimentam os dedos da mão esquerda, sempre por graus conjuntos: SI-LÁ-SOL, terminando na nota DÓ. O segundo estudo inclui o FÁ e o terceiro, o MI. O quarto estudo contém o RÉ e o quinto já apresenta o DÓ grave. Depois de cinco estudos, com semínimas e mínimas, explorando o registro grave, o Método prossegue pelo registro médio, com mais quatro estudos cuja rítmica possui apenas semibreves. Os estudos seguintes, do nº 15 ao 24, incluem as notas alteradas (# e b), em ambos os registros, e são monorrítmicos. (Cf. WOLTZENLOGEL, p.48-53).

*The Fife Book – an introductory course to playing the flute*, da flautista norte-americana **Liz Goodwin** (GOODWIN, 1998) é provavelmente o único Método elaborado especificamente para o ensino do Pífaro (*Yamaha-Fife*), objeto central desta dissertação. Por esta razão, será analisado, um pouco mais detalhadamente.

Após algumas instruções sobre como segurar o Pífaro, como produzir sons (noções preliminares sobre a embocadura, respiração e ataque), a autora apresenta, as notas SI, LÁ e SOL, nesta seqüência. Três pequenos exercícios que utilizam somente a nota SI são seguidos por outros quatro que contêm as notas LÁ e SI. Em seguida, há mais quatro exercícios que incluem, também, a nota SOL.

Para o primeiro estágio de desenvolvimento do aprendiz, a autora utiliza um total de quinze pequenas músicas que se tocam com apenas estas três notas (SI-LÁ-SOL). Algumas destas melodias são conhecidas canções infantis. Até a oitava música, o ritmo apresenta apenas semínimas e mínimas. Nestas melodias, todas as notas devem ser tocadas com ataque (golpe de língua). A nona música apresenta uma novidade: as ligaduras. São três pequenas peças dedicadas às notas ligadas, porém, sempre as alternando com notas atacadas com o golpe de língua, pois, nestas músicas, a maior extensão de uma ligadura abarca apenas três notas. Para completar a primeira seção, que usa exclusivamente estas três notas, existem cinco músicas que, em sua estrutura rítmica, incluem colcheias.

Após várias melodias que utilizam apenas as notas SI-LÁ-SOL, a autora escolheu o MI para ser a nota seguinte a ser ensinada aos iniciantes. Há um exercício preliminar

que trabalha as possíveis passagens que envolvem aquelas três notas e o MI. Posteriormente, existem duas pequenas músicas que utilizam as quatro notas.

Depois de apresentado o MI, a próxima nota a ser trabalhada, seguindo o Método, é o RE grave. A esta nota também são dedicados um exercício e duas músicas. O aluno tem, neste momento, cinco notas disponíveis (SI-LÁ-SOL-MI-RÉ) que formam uma escala pentatônica. Lembremos que na Educação Musical, há Métodos, como o de Kodaly, que também utilizam inicialmente escalas pentatônicas, antes de incluir as notas que geram semitons e quartas aumentadas, intervalos considerados mais tensos. Acredito que este tenha sido o principal motivo ou o critério para não se ter apresentado, ainda, a nota FÁ.

A nota seguinte do Método é o DÓ médio. Há seis músicas dedicadas a ele, todas utilizando apenas quatro notas: SOL-LÁ-SI-DÓ. Cabe observar que as duas notas anteriormente aprendidas, o MI e o RÉ, não são tocadas nesta pequena seção que é dedicada ao DÓ.

Esperar-se-ia que, neste ponto do Método, a próxima nota a ser apresentada fosse o FÁ, mas – surpreendentemente (!) – a autora opta pelo RÉ do registro médio. O primeiro exercício com esta nota trabalha os intervalos musicais, nesta seqüência: RÉ-SOL, RÉ-LÁ, RÉ-SI e RÉ-DÓ. Pode-se deduzir que a lógica empregada pela autora é a de que o iniciante gradativamente treine levantar um número maior de dedos, a cada nova passagem. Isto demonstra uma consciência quanto ao alto grau de dificuldade técnica das passagens entre o RÉ e o DÓ, que foram as últimas a

serem praticadas no exercício. Nestas duas passagens, todos os dedos envolvidos mudam de posição, isto é, os que estavam abaixados levantam-se e vice-versa.

Após várias músicas que incluem a nota RÉ do registro médio, a nota FÁ é finalmente apresentada. E, curiosamente, isto acontece com apenas duas músicas dedicadas a ela, sendo que ambas incluem também o RÉ médio. Isto significa que a autora não dedicou à nota FÁ o mesmo nível de atenção que destinou ao aprendizado de outras notas. Considero que poderiam figurar no Método melodias com apenas três ou quatro notas, para se focalizar mais especificamente o FÁ.

Para completar o registro grave do Pífaró, a nota DÓ é em seguida apresentada. Há, nesta secção, 6 músicas a ele dedicadas.

O Método prossegue e passa a explorar o registro médio (agudo). A nota MI é apresentada e existe uma secção com 12 músicas que a incluem. As notas FÁ e SOL, deste registro, são chamadas de notas-extras. No Método, há 9 peças que as utilizam.

Concluindo a análise, é importante frisar que a autora não incluiu nenhuma nota alterada, como por exemplo, FÁ#, SOL # ou Sib. Nem mesmo a nota DÓ#, cujo dedilhado no Pífaró é igual ao da Flauta Transversal, está contida neste Método.

#### **2.4.2 - O APRENDIZADO DOS DEDILHADOS NO PÍFARO: UMA PROPOSTA**

Apresento, a seguir, outra concepção – pessoal – quanto a este aspecto. Fruto de observações, experimentações, estudos, reflexões e diálogos, ela foi, ou melhor, tem sido construída, dinamicamente, no tempo e na prática. Assim, ressalto que, em momento algum, as informações contidas aqui – e, em realidade, em toda a dissertação – devem ser consideradas de maneira estática ou unívoca. Como se pôde perceber através das análises dos Métodos, os percursos escolhidos foram diversos. O professor precisa considerar as especificidades e o tempo de seu aluno: há escolhas por se fazer.

Por qual nota se deve iniciar, o ensino do Pífaró ? A escolha da primeira nota – ponto de partida – é fundamental.

Como se viu, vários Métodos de Flauta Transversal começam pela nota SI. Isto pôde ser verificado em: Goodwin (1998), Harrison (1982), Herfurth (1953), Richter (1980), Taffanel & Gaubert (1958) e Woltzenlogel (1982). No dedilhado desta nota, apenas dois dedos, o indicador e o polegar, fecham os orifícios do Pífaró, na mão esquerda.

Por outro lado, as publicações de Artaud (1955), Takahashi (1971) e Thomas (1988) iniciam pela nota LÁ. Se comparado ao dedilhado do SI, o do LÁ proporciona uma maior firmeza para se equilibrar o instrumento. Entretanto, por envolver mais um dedo, aumenta o risco de o iniciante (principalmente se for uma criança pequena) não fechar completamente os orifícios, deixando uma pequena fresta, o que compromete a emissão do som. Por este motivo, considero que, apesar de o

dedilhado da nota SOL, por exemplo, propiciar muito maior equilíbrio, em função de se incluir o contato de mais um dedo, iniciar pela nota SOL, no Pífaro, não é muito indicado. O motivo pelo qual existem Métodos de Flauta Transversal que iniciam por esta nota (Cf. KUJALA, 1970), é o fato de esse instrumento possuir modelos de chaves fechadas, que são os mais comuns e mais indicados para principiantes.

Compartilhando com a maioria dos autores acima citados, minha concepção é iniciar pela nota SI. Em alguns casos, conduzo o processo para que o iniciante permaneça um tempo praticando apenas esta nota. Em outras situações, logo após ter aprendido o dedilhado do SI, já apresento a nota LÁ, pois, ao tocar melodias que possuem somente estas duas notas, o aluno movimenta apenas um dedo.

Diferentemente do que ocorre no Piano, no Pífaro (e também em uma Flauta Transversal), com uma nota apenas, não se têm à disposição os vários recursos expressivos provenientes da exploração dos outros parâmetros do som, tais como intensidade (significativas diferenças de dinâmica, *decrescendo* natural de uma nota que é segurada ao pedal de ressonância) duração (notas muito longas, rápidas seqüências de sons curtos, *accelerandos* e *ritardandos*) e timbre. Assim, há que se buscar outros recursos.

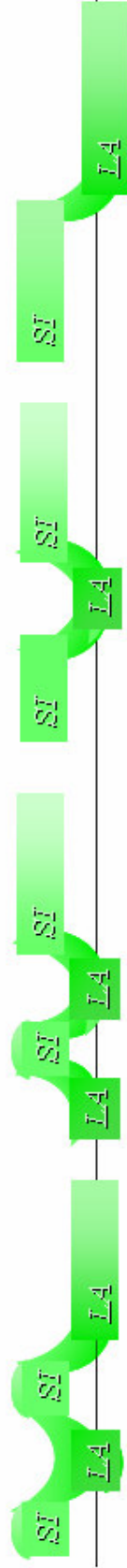
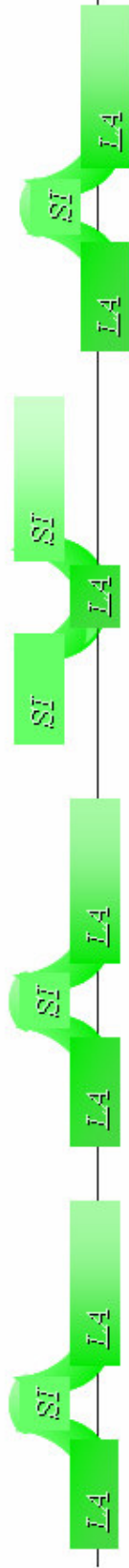
Várias das atividades que são realizadas com o bocal também podem ser feitas com o Pífaro, tocando apenas uma nota. Algumas melodias “de uma nota só” podem soar muito interessantes e com um maior sentido musical, com a presença de um contraponto rítmico-melódico realizado pelo professor e também quando inseridas em um contexto mais amplo, que pode, por exemplo, ser gerado pelo

acompanhamento de uma gravação. Outra atividade em que o iniciante toca, de forma expressiva, somente com uma nota, são as melodias de “*enlace*”. Nelas, ao se intercalar curtos segmentos melódicos, surge uma espécie de diálogo entre o professor (que pode tocar diferentes notas) e o aluno (que repete apenas uma). Quer dizer: uma pessoa toca um pequeno trecho e entrega a vez – “passa a bola” – ao outro, e assim sucessivamente. Todas as idéias acima abordadas também podem ser utilizadas com 2 ou 3 notas (SI-LÁ ou SI-LÁ-SOL).

Se em Métodos de Flauta Transversal é raro deparar com músicas que tenham somente estas duas notas, o mesmo não ocorre com Métodos de Flauta Doce, nos quais, inclusive, encontram-se algumas melodias criadas por crianças. O professor pode descobrir bons exemplos nestes Métodos. Com apenas duas notas, entretanto, é muito improvável não haver repetição consecutiva de uma nota, o que implica na necessidade de ataques com golpe de língua. Conforme explicitiei no item anterior (2.3), considero fundamental, para este estágio inicial de aprendizagem, um trabalho com o *legato*. Como, após intensa procura, não achei nenhuma música de duas notas que fosse possível de se tocar exclusivamente com ligaduras, criei uma pequena melodia que não apresenta repetição de nota dentro de um mesmo segmento. Devido ao contorno rítmico-melódico dos segmentos de sua primeira parte, ela acabou recebendo o nome de um pássaro: *Tuiuíú*. Suas partituras, (tanto em escrita tradicional como com grafia não-convencional) encontram-se a seguir.

TUIUIU...

ALBERTO SAMPAIO





Assim que possível, o professor deve tentar a inclusão da nota SOL. Com as três notas (SI-LÁ-SOL), se ampliam muito as possibilidades. No repertório, isto pode ser facilmente percebido. Algumas das melodias ou atividades, que tenham sido realizadas com as notas SI e LÁ, poderão ser repetidas com LÁ e SOL.

Um outro estágio começa no momento em o aluno vai aprender a quarta nota. Após o aluno ter praticado, de diversas formas (tocando “de ouvido”; lendo gráficos ou partituras; improvisando; inventando e memorizando), melodias com aquelas três notas, surge, então, uma questão para o professor: deve-se ensinar agora o dedilhado do DÓ ou do FÁ ? Se o DÓ anteceder o FÁ, serão movidos somente os dedos da mão esquerda. Na outra situação (ensinando-se primeiro o FÁ) prioriza-se o aspecto do equilíbrio do instrumento, já que a inclusão do dedilhado do DÓ gera uma dificuldade de manter firme o contato com o bocal.

Na maioria das vezes, tento primeiramente ensinar o dedilhado da nota DÓ, esperando ainda um pouco mais para incluir a mão direita. Caso a criança apresente dificuldades para sustentar o Pífaró nesta nota, permito, por mais algum tempo, que ela o segure o instrumento firmemente com a mão direita, de uma maneira não usual (demonstrado e analisado no item 2.1).

Apresento, depois disso, o FÁ. Neste ponto do aprendizado, já se tem cinco notas a disposição: DÓ, SI, LÁ, SOL e FÁ (pentacorde do modo *lídio*, que possui a 4ª aumentada). Creio ser didaticamente mais eficaz que aluno ainda não toque com todas elas, em uma primeira música. Ele poderá se concentrar melhor nesta novidade de mecanismo (inclusão da mão direita) através de melodias que possuam

apenas três notas. Pode-se, por exemplo, tocar com LÁ-SOL-FÁ algumas das melodias que já haviam sido tocadas com SI-LÁ-SOL.

Minha preferência sempre foi ensinar o FÁ antes do MI, prosseguindo com a diretiva geral de, a cada nova nota, em direção ao grave, acrescentar a participação de mais de um dedo. Curiosamente, como se viu, autora do Método para o Pífaró (GOODWIN,1998) opta por ensinar o dedilhado do MI antes da nota FÁ. Alguns Métodos de Flauta Doce também fazem esta opção – são exemplos (CASTRO,2004) e (MARES-GUIA, 2004) – mas, neste caso, o motivo certamente é o fato de se tocar em instrumentos do modelo *barroco*, cujo dedilhado da nota FÁ inclui, além do dedo indicador da mão direita, o anelar. No modelo *germânico*, o dedilhado desta nota é igual ao do Pífaró e da Flauta Transversal.

Após o MI, em seqüência, apresento o RÉ. Antes de se abordar esta nota, é preciso que se diga o seguinte: em quase todas as notas do dedilhado geral de uma Flauta Transversal, o dedo mínimo da mão direita permanece abaixado. Isto porque ele é um importante fator de equilíbrio do instrumento. No Pífaró ocorre o mesmo: a única nota em que se levanta o dedo mínimo é o RÉ.

A passagem ascendente da nota RÉ para a nota MI é muito difícil (Cf. DEBOST,1998). Nela o dedo mínimo da mão direita, que, na posição do RÉ fica levantado, na posição do MI passa a ter que se abaixar, ao mesmo tempo em que seu dedo vizinho, o anelar, levanta-se. Em sua prática pedagógica, professores percebem que, nesta passagem, os iniciantes muito freqüentemente deixam o dedo mínimo levantado. Em função do alto grau de dificuldade envolvida, isto pode ser

considerado até certo ponto natural. Uma pergunta se coloca, então, para os professores: levando-se em conta que se trata de uma criança, que está apenas iniciando seu aprendizado com o Pífaró, qual deverá ser o grau de rigor em relação ao correto dedilhado da nota MI, nesta passagem ? Este problema deverá ser resolvido o quanto antes, para que não se instale o hábito de um dedilhado incorreto ? Ao refletir sobre esta questão, deve-se lembrar que, em um futuro relativamente próximo, esta criança provavelmente passará a tocar em uma Flauta Transversal e, quando este momento chegar, ela já terá adquirido maiores habilidades motoras.

Para se trabalhar essa questão, algumas vezes arrisco uma estratégia com as crianças: em clima de brincadeira, com uma fita crepe, prendo no Pífaró, o seu dedo mínimo, obviamente em cima do orifício. É interessante que o professor participe da brincadeira e prenda também o seu próprio dedo! A princípio, a proposta é tocar algumas melodias, cuja tessitura chega apenas até a nota FÁ, pois os dedilhados das notas MI e DÓ, por razões da anatomia humana (tendões), ficam um pouco incômodos nas passagens em que se levanta o dedo anelar. O MI poderá ser incluído, na brincadeira, depois. Prefiro que ela não abarque o DÓ, pois tenho o cuidado de evitar a difícil passagem DÓ-MI. As crianças geralmente apreciam a situação e, em aulas posteriores, em passagens nas quais o dedo mínimo deve permanecer cobrindo o orifício (ou seja, em todas, exceto no dedilhado da nota RÉ), elas costumam se lembrar, com afeto, da brincadeira, que funciona, portanto, como uma importante referência.

Depois da nota RÉ, incluo o seu vizinho DÓ, completando toda a oitava grave. Após tempos de experimentação e de observação, fiz conscientemente esta escolha apesar de, no Pífaru, tocar-se o DÓ grave ser um pouco mais difícil do que se emitir isoladamente o RÉ médio.

A emissão da nota RÉ do registro médio, em si, não é problema. Esta nota pode ser considerada muito estável, ao passo que o RÉ grave não, pois, em se soprando bem forte, existe a possibilidade de que esta nota não permaneça no registro desejado.

Para ensinar o dedilhado do RÉ do registro médio utilizo, como ponto de partida e de referência, a 8ª [RÉ-RÉ], pois nesta passagem apenas se levanta o indicador da mão esquerda.

O início da prática da nota RÉ do registro médio, em contextos musicais, será mais fácil caso se evitem em um primeiro momento, as passagens com o seu vizinho DÓ. Os pequenos saltos de 3ª (SI-RÉ e RÉ-SI), por não alterarem a posição do dedo polegar da mão esquerda, mantendo o seu apoio para o equilibrar o Pífaru, são mais adequados. Intervalos melódicos de maior extensão, como por exemplo de 4ª (LA-RÉ-LA) e de 5ª (SOL-RÉ-SOL) são também mais fáceis do que aquele grau conjunto, pois eles implicam em mudanças de um menor número de dedos\*.

---

\* No próximo sub-item, continuo abordando estes assuntos. No capítulo 3, o aspecto do mecanismo será também retomado.

### 2.4.3 – O PRIMEIRO PENTACORDE MAIOR E A “ÚNICA” ESCALA MAIOR, NO PÍFARO

Belas melodias podem ser compostas apenas com as cinco notas que formam um pentacorde Maior. São exemplos musicais conhecidos: o tema *Finale* do Balet *O Pássaro de Fogo*, de Stravinsky e a canção brasileira *Asa-Branca*, de Luiz Gonzaga ( vide anexo).

Na área da Educação Musical, esta estrutura possui uma ampla aplicabilidade didática e, por isto, pode ser considerada arquetípica. Os pentacordes encontram-se presentes, na prática, em aulas de musicalização (alfabetização musical), e também no ensino da teoria, quando, por exemplo, se ensinam a formação de escalas, as tonalidades e os modos.

No âmbito da aprendizagem de um instrumento, os pentacordes compõem uma vasta série de exercícios de mecanismo, voltados para o desenvolvimento da proficiência técnica. O exercício diário *E.J. 1*, do *Méthode Complete de Flûte* (TAFFANEL & GAUBERT, 1958. p. 112) é um exemplo conhecido. Do ponto de vista didático, a importância que a estrutura do pentacorde tem, no início do aprendizado, varia de instrumento para instrumento. A título de exemplificação, para o ensino de piano, estas estruturas musicais encaixam-se perfeitamente com a anatomia das mãos, porque os cinco dedos podem construir, com certa naturalidade, todos os movimentos melódicos possíveis com estas cinco notas vizinhas, sem que seja necessária uma mudança de posicionamento da mão, como um todo, por sobre o teclado.

Dentro do escopo desta dissertação, um enfoque sobre o pentacorde Maior é pertinente, porque esta estrutura está diretamente relacionada com a escolha de músicas que sejam apropriadas ao Pífaro (repertório) e, também, com a definição de uma seqüência progressiva de ensino do dedilhado das notas. Um paralelo comparativo entre as três flautas (Flauta Doce Soprano, Flauta Transversal e Pífaro), pode esclarecer questões cruciais a este respeito:

Na **Flauta Doce Soprano**, é possível que um iniciante toque com facilidade o pentacorde de SOL Maior, porque, para sua execução, são movidos apenas os dedos da mão esquerda, o que é relativamente tranquilo, em termos de coordenação motora, por não incluir a outra mão.

Na **Flauta Transversal**, o pentacorde a ser adquirido mais facilmente é o da tonalidade de FÁ Maior. Sua execução é relativamente fácil para um principiante, principalmente se for usada a chave do polegar esquerdo para o SI bemol. Isto ocorre porque, nas passagens em grau conjunto, para cada nova nota, haverá o movimento de apenas um dedo a cada vez. Além disso, serão movimentados todos os dedos da mão esquerda (exceto o mínimo) e apenas um (o indicador) da mão direita.

No **Pífaro**, porém, diferentemente do que ocorre com as outras duas flautas, que rapidamente podem tocar melodias estruturadas com as cinco primeiras notas de uma escala Maior, será necessário um tempo um pouco mais longo de desenvolvimento, para que o aluno consiga executar um primeiro pentacorde maior,

pois, neste instrumento, isto envolve um grau mais elevado de complexidade motora, exigindo certa destreza técnica.

O pentacorde de DÓ maior, no Pífaró, é um pouco menos difícil do que o de SOL Maior. Esta afirmativa é verdadeira porque o pentacorde de SOL inclui a difícil passagem da nota DÓ para o RÉ do registro médio (e vice-versa). Esta é uma das mais difíceis passagens em graus conjuntos (tanto no Pífaró como na Flauta Transversal) porque demanda a mudança de todos os dedos envolvidos.

Portanto, em comparação com as outras duas flautas, no Pífaró, o primeiro pentacorde Maior (o de DÓ) será trabalhado mais tardiamente no processo de desenvolvimento do aluno. Diferentemente do que ocorre com a Flauta Doce, que trabalha, *em primeira mão*, com a esquerda (e logo já pode tocar o pentacorde de SOL Maior), no Pífaró, a mão responsável pelas cinco notas que formam o pentacorde de DÓ Maior (e que são mais graves) é a direita. Para se obter a nota DÓ grave, devem-se fechar todos os orifícios do Pífaró, o que, obviamente, é bem difícil para um principiante, pois todos os dedos precisam cobrir totalmente seus respectivos orifícios. Emitir e tocar com fluência estas notas mais graves é tarefa que exige certo tempo de prática.

A primeira – e possivelmente única – escala Maior a ser tocada no Pífaró é a da tonalidade de DÓ Maior. Neste pequeno instrumento, portanto, a seqüência de aprendizado de notas ocorre de maneira diferente do que geralmente acontece no ensino de Flauta Transversal moderna. Isto porque na Flauta, o grau de dificuldade

de emissão da nota DÓ do registro grave é bem elevado\*. A pergunta de Artaud vem de encontro esta afirmativa: “[...] *por que atormentar o aluno com o dó suspenso e o dó natural graves se, em seis meses mais tarde, esses problemas se resolverão por si mesmos, com o sopro mais firme e a embocadura mais segura ?* ” (ARTAUD,1995. p. 11). Assim, por demandar um menor nível de dificuldade técnica, a primeira escala Maior completa a ser aprendida neste instrumento de metal geralmente é a da tonalidade de FÁ Maior.

---

\* Considero-o maior, inclusive, do que a dificuldade de mecanismo existente na passagem da nota DÓ para o RÉ do Registro Médio, e vice-versa

## **CAPÍTULO 3**

### **O REPERTÓRIO APROPRIADO À INICIAÇÃO COM O PÍFARO**

O presente capítulo, que trata do repertório selecionado para a iniciação com o Pífaro, aborda este assunto por dois prismas principais: a diversidade de músicas e a progressividade.

#### **3.1 - A IMPORTÂNCIA DA DIVERSIDADE DE MÚSICAS**

Nossa contemporaneidade é caracterizada pela possibilidade de acesso a uma pluralidade de músicas. Para que a formação de um iniciante esteja conectada com esta realidade, é fundamental que o repertório de ensino básico de um instrumento, e portanto de um método, em sentido lato ou estrito, contemple músicas de diferentes estilos, gêneros, épocas e até culturas.

A *diversidade* é a principal diretriz que norteou a montagem deste repertório proposto aqui para a iniciação com a Flauta Pífaro. Por considerar que, no momento da escolha de peças para os principiantes, seja imprescindível que o professor tenha à mão uma ampla gama de opções, foram selecionadas 35 músicas que apresentam características distintas. Há melodias adequadas a diferenciados níveis de desenvolvimento técnico para que se possam trabalhar vários aspectos, de acordo com a demanda peculiar de cada aluno.

Como ponto de partida, é essencial que o professor leve em conta a realidade cultural do iniciante, que chega com referências musicais próprias e interesses específicos. Enfatizo, por isto, a importância de se cultivar um espaço especial para as músicas brasileiras. Dentre estas, no repertório aqui apresentado para o Pífaro há exemplos de canções da música popular urbana; de melodias de manifestações de cultura popular (músicas folclóricas); de composições de música instrumental e de pequenas peças de música erudita.

A presença de canções (músicas que possuem letra) brasileiras no repertório selecionado é marcante. Isto se fundamenta porque os iniciantes naturalmente tendem a ter uma ligação afetiva mais imediata com uma música que possua uma letra que, de alguma maneira, seja *significativa* para ele. De fato, no ambiente cultural da maioria das crianças, as canções são mais comuns do que as músicas puramente instrumentais. Em processos de iniciação à música, sobretudo com crianças, seja em aulas de musicalização ou de instrumentos (como a flauta doce por exemplo), é freqüente que a alfabetização musical ocorra através da utilização didática de canções.

A letra de uma canção pode ser, efetivamente, um elemento catalizador do processo de aprendizagem e memorização da melodia. Em sua dissertação de mestrado, a professora de Flauta Doce, Maria Tereza Castro, apresenta a seguinte afirmativa, com a qual concordo de forma plena:

Muitas vezes, é mais fácil para a criança se lembrar de uma melodia quando ela está ligada a uma letra. A letra funciona, desta forma como mediador da memória. Além disso, o movimento das sílabas tônicas do texto possibilita a percepção de uma métrica [...] (CASTRO, 1999. p.76)

Por sua vez, Rosa Lucia dos Mares-Guia escreve em seu livro:

A canção, através das articulações da melodia e do texto, propicia à criança a compreensão da forma, a partir da percepção de sua estrutura interna. Após cantar, tocar ou ouvir uma canção, a criança, devidamente estimulada pelo professor, é capaz de descobrir o número de partes, as frases e semi-frases de que se compõe. (MARES-GUIA, 2004. p.16)

Considero importante que os principiantes de instrumento aprendam a cantar as melodias que tocam porque a apreensão da imagem sonora do contorno rítmico-melódico está diretamente relacionada à fluência e à expressividade musical. Principalmente em músicas que possuem uma maior complexidade rítmica (apresentando, por exemplo, notas pontuadas, ligaduras, síncopes, etc) e que, por esta razão, são difíceis de se ensinar exclusivamente a partir da leitura de uma partitura, o professor poderá utilizar a letra da canção como um recurso didático, pois, através da sonoridade e do sentido das palavras, pode-se mais facilmente perceber e apontar os acentos naturais da melodia, e também delimitar seus segmentos.

Além de músicas de nosso País, este repertório para o Pífaro contempla também algumas músicas tradicionais de outros países, como Irlanda e Japão. Há diversos exemplos de música de erudita (melodias de composições orquestrais e de pequenas peças originais para Flauta e Piano e para Piano Solo).

Ademais, com o intuito de suprir algumas lacunas detectadas no repertório selecionado, inseri também quatro pequenas melodias que compus para se tocar com acompanhamento de uma gravação. “*Chorin 1*”, “*Chorin 2*”, e “*Chorin 3*”, adequados ao início da aprendizagem, foram criados a partir de gravações-acompanhamento (*playbacks*) de três *Chorinhos Didáticos* de Altamiro Carrilho e a

melodia “*A outra visita dos bichos*” foi composta tendo como base o *playback* da música “*A visita dos bichos*”, do compositor mineiro Flávio Henrique. Além dessas, inventei outras três curtas melodias, que são especialmente apropriadas ao primeiro estágio do aprendizado com o Pífaró (elas serão analisadas ao final do capítulo).

Com a finalidade de proporcionar uma visão panorâmica da diversidade do repertório aqui proposto para o Pífaró, apresento uma listagem que contém o nome e o compositor de cada música e que as organiza de acordo com as seguintes categorias:

CANÇÕES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:

- ***Saudades dos Aviões da Panair*** Milton Nascimento
- ***Promessas do Sol*** Milton Nascimento
- ***Raça*** Milton Nascimento
- ***Cravo e Canela*** Milton Nascimento
- ***Ponta de Areia*** Milton Nascimento
- ***Tristeza do Jeca*** Angelino de Oliveira
- ***Asa Branca*** Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
- ***Lugar Comum*** João Donato e Gilberto Gil
- ***Ciranda da Bailarina*** Edu Lobo e Chico Buarque
- ***Canto do Povo de um Lugar*** Caetano Veloso
  
- ***Canção do Amanhecer*** Gilvan de Oliveira
- ***Da Maré*** Ricardo Breim e Luiz Tatit

MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL BRASILEIRA:

- ***Sabiá lá na Gaiola*** [domínio público brasileiro]

MÚSICA BRASILEIRA PARA FLAUTA E PIANO (ERUDITA, DE CARÁTER DIDÁTICO):

- ***Baião*** Francisca Aquino

MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA:

- **Amazônia** Egberto Gismonti
- **Tupyzinho** Carlos Malta
- **Esfera** Juarez Maciel
- **Vento (Wind)** Marco Antônio Guimarães (UAKTI)
- **Fogo** Marco Antônio Guimarães

MELODIAS CRIADAS PELO PESQUISADOR

A PARTIR DE *PLAYBACKS* de MÚSICAS INSTRUMENTAIS BRASILEIRAS:

- **“Chorin 1”** (a partir dos **Chorinhos Didáticos** de Altamiro Carrilho)
- **“Chorin 2”** (a partir dos **Chorinhos Didáticos** de Altamiro Carrilho)
- **“Chorin 3”** (a partir dos **Chorinhos Didáticos** de Altamiro Carrilho)
- **“A outra Visita dos Bichos”** (a partir de **“Visita dos Bichos”** de Flávio Henrique)

MÚSICAS ERUDITAS ESTRANGEIRAS (COM ORQUESTRA OU COM PIANO):

- **O Pássaro de Fogo** Strawinsky
- **Carmina Burana** Orff
- **For Childrens** Bartók
- **Gymnopédie 3** Erik Satie
- **Berceuse** Brahms

MÚSICAS ERUDITAS (DIDÁTICAS) PARA FLAUTA E PIANO:

- **Poeme Petite** Lewallen
- **Noturno** Lewallen

MÚSICAS TRADICIONAIS DE OUTROS PAÍSES:

- **Suo Gan** [tradicional do Japão]
- **Over the Sea to Sky** [tradicional da Irlanda]
- **Down by the Sally’s garden** [tradicional da Irlanda]
- **Amazing Grace** [tradicional nos EUA (desde o sec. XVIII)]

MÚSICA INSTRUMENTAL ESTRANGEIRA:

- **Xentimento mu Puli - Kristus Leontis** [Grécia]

#### OBSERVAÇÃO:

Quanto à música contemporânea, apesar de ainda não terem sido encontradas peças que fossem adequadas à iniciação com o Pífaru, os alunos poderão ter oportunidades de contato com elementos musicais próprios da atualidade, por diversas outras vias. Ao eleger a criatividade como um dos pilares da iniciação ao instrumento (em consonância com uma diretiva da área de Educação Musical), o professor propicia o engajamento dos alunos em processos de improvisação e composição musical, que incluem algumas das características da música de nossa época. Utilizando os instrumentos alternativos (pequenos tubos e a *áqua-flauta*), tocando apenas com o bocal do Pífaru ou com ele inteiramente montado, os iniciantes podem realizar efeitos sonoros (como *glissandos* e *frulattos*), e outros sons inusitados (como um ruído similar ao vento, que é realizado ao se soprar o instrumento, tendo sido alterada a posição original do bocal em um giro de 45º para fora). Em diversas improvisações musicais, as crianças aprendem a dialogar musicalmente e a inventar “estórias”. Experimentam-se interessantes sonoridades em contextos musicais não-tonais ou sem temperamento e também não-métricos (derivados da ausência de pulsação ou de compassos definidos). Com a mediação de grafias não-convencionais (em escrita proporcional ou de outros tipos) podem-se trabalhar diversos aspectos. Os principiantes também podem montar estruturas a partir de cartões (que apresentam, por exemplo, fragmentos melódicos ou gráficos) e, ainda, lidar com o acaso em partituras de formas abertas. Em todas estas atividades, o que realmente importa é o envolvimento e a expressividade musical .

### **3.2 - A PROGRESSIVIDADE NO REPERTÓRIO: CRITÉRIOS E PARÂMETROS REFERENCIAIS**

Todos nós, professores de instrumentos, sabemos, obviamente, que existem músicas que são mais apropriadas a determinados estágios de desenvolvimento técnico-musical de um iniciante, do que outras. Algumas peças, nos parecem perfeitas para determinada etapa da aprendizagem. Outras, não.

Mas podemos, algumas vezes, deparar com uma saudável dúvida: será que determinada peça é mesmo adequada? Sua escolha, para este momento, não será uma precipitação? Aquela outra não será muito fácil? Qual deverá ser a escolha, baseada em quê ela deve ser feita? É claro que existem músicas mais “difíceis” do que outras: é certo que determinadas músicas demandam um maior nível de exigência técnica e compreensão musical. Mas exatamente em quais aspectos? Que fatores são requisitados? Será possível determinar qual é o nível de complexidade ou o grau de dificuldade técnica de uma música?

Para que a escolha de repertório destinado a um aluno principiante seja baseada em critérios consistentes, considero essencial que um professor tenha – ou adquira ao longo do tempo – uma razoável compreensão sobre os aspectos técnicos e musicais presentes em uma determinada música e sobre quais são seus fatores de complexidade. Em outras palavras, é importante que o professor saiba, mesmo que de forma aproximada, qual é o nível de dificuldade técnica e de compreensão musical envolvidos na aprendizagem e na *performance* de uma determinada peça, pois isto irá influenciar diretamente as formas de abordagem no processo de ensino.

Para se estabelecer critérios neste sentido, proponho um estudo sobre os diversos elementos técnicos e musicais que estabelecem uma noção de progressividade no repertório apropriado à iniciação com o Pífaru. Em sua grande maioria, como se tornará evidente, eles são válidos também para o ensino de Flauta Transversal. Os tópicos estudados referem-se a:

- aspectos de mecanismo;
- aspectos melódicos (parâmetro altura);
- aspectos rítmicos (parâmetro duração);
- aspectos de estrutura formal;
- aspectos de articulação e
- aspectos de dinâmica (parâmetro intensidade)

A seguir, serão analisados 28 aspectos técnico-musicais. Na música, porém, eles podem se apresentar de forma concomitante. Há que se levar em conta que existe uma simultaneidade de questões a serem percebidas e correlacionadas. Assim, uma melodia pode parecer bastante simples se observada sob um determinado prisma, mas apresentar um maior nível de complexidade em outros aspectos. É fundamental, portanto, que se examine cada um dos tópicos dentro de um contexto mais amplo, ou seja, nas músicas que se inserem\*. Isto foi feito nas análises (que se encontram em fichas, no anexo) das 35 músicas selecionadas para o repertório de iniciação com o Pífaru.

---

\* Para que se possa estabelecer uma conexão com o anexo, em alguns tópicos, são apontadas músicas que exemplificam as questões abordadas (referentes àquele aspecto técnico ou musical). Ao final do anexo, também há uma listagem nesse sentido: para cada tópico, são indicadas algumas músicas.

### **OBSERVAÇÃO PRELIMINAR:**

Como ponto de partida, há que se lembrar que, conforme estabelecido nos capítulos anteriores, foram definidos dois pré-requisitos básicos para que uma melodia seja apropriada para se tocar com o Pífaro, no contexto da iniciação à Flauta Transversal: ela não deve conter notas com bemóis ou sustenidos e sua tessitura deve abarcar a oitava grave do instrumento e, no máximo, a nota RÉ do registro médio.

### **1- NÚMERO DE DIFERENTES NOTAS DE UMA MELODIA**

Melodias que possuem um maior número de notas tendem a ser mais difíceis do que músicas que as tenham em menor número.
--

Um primeiro aspecto a ser analisado é o número de diferentes notas que uma melodia possui. Uma música que tem apenas 3 diferentes notas, como por exemplo SI-LÁ-SOL, tende a ser, obviamente, mais fácil do que outra que tenha um número maior, digamos 5: DÓ-SI-LÁ-SOL-FÁ. Isto nos parece bastante claro quando a diferença de número de notas é grande: uma música de 4 notas, por exemplo, será, muito provavelmente, mais fácil do que outra de 8 notas. Mas, e se a diferença de número de notas for pequena, de apenas uma nota ? Comparando, por exemplo, uma melodia que possua 7 notas com outra que tenha 8 (números relativamente altos, nos padrões de uma iniciação), neste caso a diferença, quanto ao nível de dificuldade técnica, já não parece tão nítida.

Por outro lado, nos estágios iniciais de aprendizagem, quando o aluno só toca músicas que possuem no máximo 3 notas e vai aprender um novo dedilhado (a quarta nota), a presença de uma nota a mais é muito significativa, faz muita diferença para o principiante. Esta afirmativa é verdadeira porque, nas primeiras etapas, o aprendizado de uma nova nota é um dos principais fatores de desenvolvimento, ao passo que, em fases posteriores, em que se tocam melodias com um maior número de notas, existe uma maior variedade de aspectos técnicos e elementos musicais envolvidos, como por exemplo, as mudanças de articulação e uma maior complexidade rítmica.

## 2- “ALTURA” EM QUE SE SITUA O ÂMBITO MELÓDICO

Quanto mais grave a nota, mais difícil será sua emissão no Pífarô

Imaginemos uma simples melodia, que possua apenas 3 notas. Um iniciante, em suas primeiras aulas, poderá ter relativa facilidade para tocá-la com as notas SI-LÁ-SOL. Se este aluno tivesse que tocar, no momento imediatamente seguinte, esta mesma melodia, porém com as notas MI-RÉ-DÓ, que situam-se na parte mais baixa do registro grave do Pífarô, provavelmente ele teria consideráveis dificuldades. Chega a ser óbvio afirmar que a emissão das notas SI e LÁ é muito mais fácil do que a das notas RÉ e DÓ do registro grave. Os flautistas sabem, pela prática, que, quanto mais grave a nota, a tendência é que ela seja mais difícil de emitir com volume. No livro-método ***De La Sonorité - Art et Technique***, Marcel Moyse afirma que “[...] é mais razoável dividir os sons em dois grupos quase iguais, as mais fáceis de emitir, perto do bocal, e as difíceis, mais afastadas” (MOYSE, 1934, p.3). Ao demonstrar, em uma partitura, uma seqüência de notas em direção ao grave, ele

explica o motivo pelo qual isto ocorre: “[...] *a coluna de ar tende a percorrer um caminho cada vez mais longo [e, por esta razão] ela ficará cada vez mais fraca e mais fria.*” (IDEM).

Não é apenas em função destas características acústicas (válidas tanto para uma Flauta Transversa quanto para um Pífaro) que, à medida que se caminha em direção ao grave, progressivamente aumenta o nível de dificuldade de emissão. Pode-se afirmar que as notas mais graves do Pífaro são mais difíceis de serem emitidas, também devido ao fato de um maior número de dedos ter de fechar os seus respectivos orifícios. O Pífaro, assim como a Flauta Doce, demanda cobrir completamente todos os orifícios envolvidos no dedilhado da nota, pois, se qualquer um dos dedos deixar uma mínima fresta que seja, isto impedirá a correta emissão do som. Então, nas notas mais graves, em que mais dedos são incluídos, aumenta a probabilidade de surgirem mais frestas. Lembro que esta é uma das poucas desvantagens do Pífaro em relação à Flauta Transversal (modelo de chaves fechadas).

### 3- UTILIZAÇÃO DE APENAS UMA MÃO OU AS DUAS CONCOMITANTEMENTE

Tocar uma determinada melodia, utilizando apenas os movimentos dos dedos de uma mão, é mais fácil do que realizá-la em outro tom, que demande o uso das duas mãos
---

No tópico anterior, foi comparado o nível de dificuldade de uma determinada melodia de 3 notas quando ela é realizada com as notas SI-LÁ-SOL e quando é tocada com MI-RÉ-DÓ. Mas, é pertinente que um professor pergunte: e se aquela mesma melodia tivesse que ser tocada com as notas LÁ-SOL-FÁ, ou seja, à distância de

apenas um tom abaixo ? Uma comparação entre as notas SOL e FÁ, no que se refere ao nível de dificuldade de emissão, constata que a diferença é mínima, tanto no Pífaru quanto na Flauta Transversal. Então, é interessante que se leve em consideração um outro aspecto: tocar com as notas SI-LÁ-SOL implica em movimentar apenas os dedos da mão esquerda, diferentemente do que acontece quando se toca com LÁ-SOL-FÁ, que demanda a participação da outra mão, devido ao fato de o dedilhado da nota FÁ incluir o dedo indicador da mão direita. Principalmente para crianças, utilizar apenas uma mão para tocar o Pífaru é mais fácil do que coordenar as duas mãos. Em resumo, uma melodia de 3 notas será mais facilmente tocada por um iniciante com as notas SI-LÁ-SOL, do que com LÁ-SOL-FÁ, por demandar um nível menos elevado de coordenação motora .

#### 4- PRESENÇA DA NOTA **DÓ** (REGISTRO MÉDIO)

O dedilhado da nota DÓ do registro médio provoca uma dificuldade de equilíbrio do Pífaru
--

De acordo com a característica acústica, demonstrada acima por Moyse emissão, poder-se-ia deduzir que emitir a nota DÓ seria ligeiramente mais fácil do que tocar o SI, seu vizinho imediato. Porém, no início da aprendizagem, há um fator que gera uma maior dificuldade para se tocar o DÓ. Esta nota é relativamente problemática para um iniciante, principalmente em suas primeiras semanas de aprendizado, porque em seu dedilhado apenas três dedos (o indicador da mão esquerda e o polegar e o mínimo da direita) permanecem em contato com o Pífaru o que provoca uma dificuldade para manter o equilíbrio do instrumento. Dito de outra forma, sustentar o Pífaru – e também a Flauta Transversal – com o dedilhado da nota SI, é bem mais fácil do que fazer o mesmo na posição da nota DÓ. Isto ocorre porque, no

SI, literalmente pode-se contar com o apoio do polegar da mão direita, o que determina uma considerável diferença, em termos de equilíbrio.

Em função disto, o professor pode concluir que uma melodia que possua apenas as notas SI-LÁ-SOL tende a ser mais fácil do que outra que tenha o mesmo número de notas e contorno rítmico-melódico semelhante, mas que inclua o DÓ (ou seja, utilizando as notas DÓ-SI-LÁ).

#### 5- PREDOMINÂNCIA DE GRAUS CONJUNTOS / PRESENÇA DE SALTOS

Passagens em graus conjuntos tendem a ser mais fáceis do que saltos melódicos

Para um iniciante, nos primeiros estágios de aprendizado, passagens em graus conjuntos tendem a ser mais fáceis do que saltos melódicos porque, na maioria dos casos, demandam a mudança de apenas um dedo a cada nova nota. Os intervalos de 3ª, por exemplo, implicam na mudança de dois dedos (exceto nas passagens DÓ-MI e RE-FÁ no registro grave). Nos saltos de 4ª, por sua vez, geralmente três dedos estarão envolvidos, a cada nova passagem. Dentro dos limites do âmbito melódico com que trabalho no Pífaro, quanto mais extenso for o salto (intervalos de 5ª, 6ª e 7ª), maior será o número de dedos envolvidos na passagem, e por isto aumentar-se-á o grau de dificuldade. Estas afirmativas baseiam-se na premissa que considera que, em termos de coordenação motora, levantar ou abaixar um maior número de dedos é mais difícil do que fazê-lo com um menor número.

Em determinadas passagens, porém, pode haver outros fatores envolvidos, como por exemplo, a presença da nota DÓ e de movimentos contrários de dedos. No início da análise deste tópico, afirmei que os graus conjuntos *tendem a ser* (ao invés de *são*) mais fáceis do que os saltos, porque, no Pífaró e também na Flauta Transversal, há exceções. Existem passagens em graus conjuntos que apresentam um elevado grau de dificuldade de mecanismo. Tanto a passagem ascendente RÉ-MI, no registro grave, como os intervalos em grau conjunto que incluem as notas DÓ e RÉ, do registro médio, são difíceis, em função dos tipos de mudanças de posicionamento dos dedos envolvidos.

#### 6- PRESENÇA DA PASSAGEM ASCENDENTE **RÉ-MI**, NO REGISTRO GRAVE

Na passagem da nota RÉ para a nota MI ocorre o difícil movimento contrário entre os dedos anelar e mínimo da mão direita
--

Por razões anatômicas (considerando o posicionamento dos dedos da mão como um todo), o correto dedilhado da nota MI, tanto no Pífaró quanto na Flauta Transversal, é um tanto difícil para um iniciante, porque o único dedo a figurar em uma posição levantada, na mão direita, é o anelar. Conseqüentemente, a passagem da nota RÉ grave para seu vizinho superior, pode ser considerada um grande desafio técnico, pois, para se chegar ao correto dedilhado do MI, é necessário que seja levantado o dedo anelar da mão direita ao mesmo tempo em que se abaixa o dedo mínimo desta mesma mão (movimentos contrários de dedos), o que exige grande destreza motora. No artigo *Contrary Finger Motion and the Three Little Devils of Flute Playing*, Michel Debost aponta esta passagem como uma das mais difíceis

para a Flauta Transversal (Cf. DEBOST, 1998. p.12). A passagem descendente MI-RÉ, apesar do movimento oposto dos dois dedos envolvidos, não é tão difícil quanto a ascendente.

## 7 - AS PASSAGENS **DÓ-RÉ** E **RÉ-DÓ** (QUE INCLUEM O REGISTRO MÉDIO)

As passagens entre as notas DÓ e RÉ são muito difíceis porque todos os dedos envolvidos mudam de posição.

A grande dificuldade do grau conjunto que existe entre as notas DÓ e RÉ do registro médio, deve-se ao fato de que, nas duas passagens, tanto ascendente como descendente, todos os dedos envolvidos (quatro de cada mão) alteram sua posição. Em outras palavras, todos os dedos que ficam abaixados no dedilhado de uma nota, na outra, passam a ficar levantados. E vice-versa. Além desta complexa coordenação de dedos, que inclui movimentos em direções opostas, há também a dificuldade para equilibrar o instrumento na nota DÓ. O intervalo descendente (RÉ-DÓ) apresenta um grau de dificuldade ligeiramente mais elevado do que o ascendente, porque o dedilhado de sua nota de chegada (DÓ) provoca uma maior dificuldade de equilíbrio do Pífaru. Na nota RÉ, o contato de vários dedos com o instrumento ajudam a segurá-lo, mas quando se muda para o DÓ, perde-se o apoio que se tinha, principalmente por desencostar o dedo polegar da mão esquerda.

## 8- PRESENÇA DE *MORDENTES*, *RÁPIDAS APOGGIATURAS* E/OU *TRINADOS*

Músicas que apresentam *mordentes*; *rápidas apoggiaturas* e/ou *trinados* demandam certa habilidade de mecanismo pois, nas passagens, os dedos se movem em

rapidíssima velocidade. Considero que estes elementos, em muitos casos, não devem ser encarados como meros ornamentos, pois sua ausência descaracterizaria o estilo da melodia. Como exemplos disto, podem-se citar muitas músicas típicas dos Pifanos de Caruaru. No repertório selecionado para o Pífaru, esta categoria é representada pela música *Tupyzinho*. Por outro lado, há músicas em que aqueles elementos não precisam estar grafados nas partituras, pois quem toca pode colocá-los, livremente. *Over the Sea to Sky* e *Amazing Grace* são exemplos deste tipo. Nestes casos, é interessante que o iniciante, quando estiver aprendendo a melodia, pratique-a em um primeiro momento sem nada extra e, posteriormente, experimente incluir alguns *mordentes* e *apoggiaturas*. Se for o caso, cada passagem pode ser treinada separadamente.

## 9 - PRESENÇA DE PROGRESSÕES MELÓDICAS

As progressões melódicas proporcionam uma maior previsibilidade no momento da leitura

Quando um determinado contorno rítmico-melódico é repetido, uma ou mais vezes, ascendentemente ou descendentemente, em um diferente grau da escala, aumenta-se o nível de redundância e há, por esta razão, uma maior facilidade de leitura, pois, ritmicamente, não se apresentam novidades.

Músicas que possuem progressões melódicas geralmente propiciam, aos iniciantes, importantes referências quanto a aspectos da estrutura formal. A presença de uma ou mais progressões, pode fazer com que o aluno se atente a perceber semelhanças e diferenças e a delimitar os segmentos e partes. As músicas *Sabiá lá na Gaiola* e *Lugar Comum* são exemplos do repertório selecionado em que nitidamente se percebem progressões melódicas.

## 10 - PRESENÇA DE VARIAÇÕES MELÓDICAS

A percepção de que uma frase é uma variação de uma anterior implica na compreensão das semelhanças e das diferenças entre elas. Um tipo de variação melódica que se procurou salientar muito freqüentemente nas músicas selecionadas para o repertório do Pífaro foi o que se define por uma pequena mudança ocorrida ao final da reiteração de uma frase. Quando ambas as frases iniciam de maneira absolutamente igual, mas a primeira termina suspensivamente, com um movimento sonoro ascendente e a segunda, por sua vez, possui um final descendente e resolutivo, eis um típico caso de variação. Nas melodias em que ocorrem variações deste tipo é pertinente verificar se, por este fator, sua estrutura se encaixa em um esquema formal definível como por exemplo A-A'-B-B'. Nas músicas *Raça, Canção do Amanhecer* e *Xentimento mu Puli* ocorrem repetições que são minimamente variadas. Nelas, o grau de redundância é elevado, o que tende a facilitar o aprendizado.

## 11 - TAMANHO (EXTENSÃO OU DURAÇÃO) DE SEGMENTOS:

Segmentos curtos podem ser mais facilmente tocados por um iniciante, inclusive por não haver a necessidade de uma respiração intermediária
--

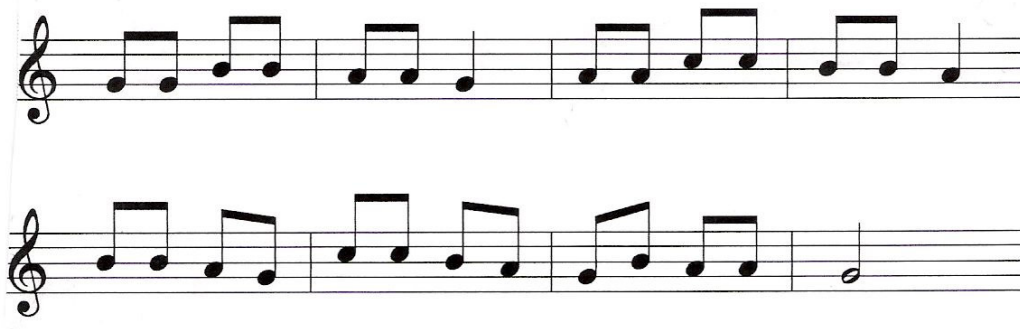
O aspecto tamanho (extensão, duração) de segmentos está diretamente relacionado à capacidade de sustentação do sopro e, conseqüentemente, à respiração.

Para um principiante que esteja nos primeiros momentos de aprendizado, sustentar um som relativamente longo (que dure, digamos, 6 segundos) é mais difícil do que emitir uma nota curta (cuja duração não ultrapasse 3 segundos, por exemplo).

Em uma comparação entre sustentar apenas uma longa nota e tocar um segmento melódico que possua, em sua totalidade, a mesma duração daquela nota longa, chegar-se-á, logicamente, à seguinte conclusão: devido ao fato de incluir outros fatores como a movimentação dos dedos e possivelmente o uso do golpe de língua, a segunda situação é mais difícil do que a primeira

Músicas que possuem segmentos de pequeno tamanho são mais adequadas para os primeiros estágios de aprendizagem porque propiciam, ao iniciante, uma maior facilidade quanto ao aspecto respiração. Segmentos curtos podem ser tocados sem a necessidade de respirações intermediárias.

Para exemplificar a questão, gostaria de analisar uma das mais simples melodias do Método *A Tune a Day* ( HERFURTH & SMITH, 1953. p. 6):

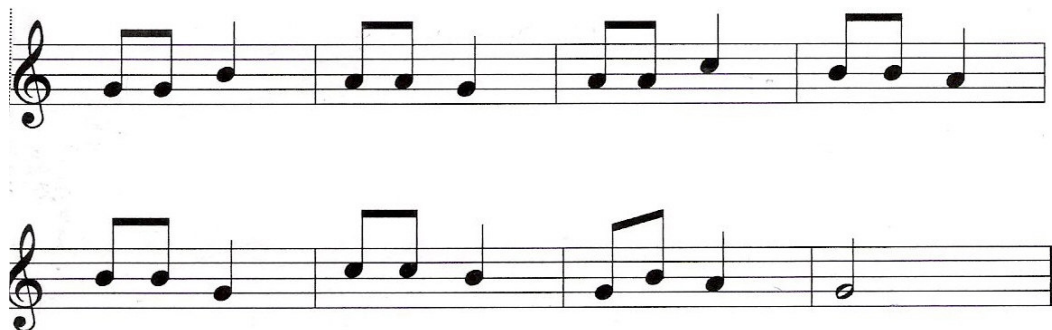


EXEMPLO 1: melodia com 4 notas

Por possuir apenas quatro diferentes notas (que demandam somente a movimentação dos dedos da mão esquerda) e também uma estrutura rítmica bastante simples (apresentando exclusivamente relação dobro-metade), esta melodia é, sem dúvida, apropriada para a iniciação. Entretanto, não considero que

ela seja muito fácil para um principiante que esteja ainda em seus primeiros contatos com o instrumento. A predominância de colcheias gera um alto grau de continuidade rítmica, sobretudo na segunda parte, e, devido a este aspecto, os segmentos musicais não são suficientemente curtos para que aquele aluno consiga realizá-los sem interrupções, já que, muito provavelmente, ele precisará de respirações intermediárias. Deve-se também lembrar que, nesta fase, se toca em um andamento mais lento.

Uma possível adaptação para esta melodia, visando a torná-la mais simples, do ponto de vista tratado anteriormente, seria uma modificação quanto ao aspecto rítmico: a cada compasso, coloca-se uma semínima em lugar das duas colcheias finais:



EXEMPLO 2: variação rítmica de melodia com 4 notas

Desta forma, o principiante pode respirar de compasso em compasso, sem que isto provoque uma interrupção do fluxo musical. Assim, torna-se mais fácil de se manter a regularidade da pulsação.

Essa variação, que tornou a melodia bem mais simples, pode ser utilizada como uma primeira etapa. Após o aluno ter conseguido realizá-la com fluência, o professor

pode gradativamente recolocar as colcheias que haviam sido retiradas, até que, em um momento posterior, se chegue à versão original. Do ponto de vista didático, este tipo de procedimento proporciona uma interessante mobilidade ao processo de ensino e, ao aluno, oferece a noção de progressividade em seu aprendizado.

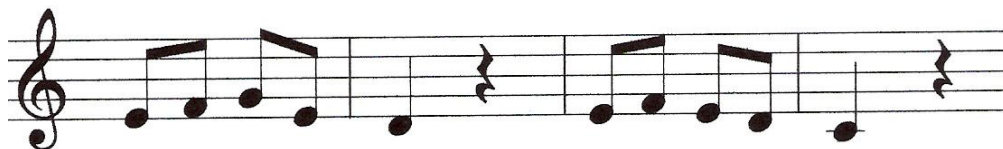
Em síntese: tocar segmentos curtos é um pré-requisito para que se consiga tocar trechos um pouco mais longos. Gradativamente o principiante vai aumentando sua capacidade de sustentar o sopro em longas notas e, conseqüentemente de realizar passagens mais extensas, sem a necessidade de respirações intermediárias.

## 12 - DELIMITAÇÃO CLARA DOS SEGMENTOS

Nas primeiras melodias, é importante que um principiante identifique, com certa facilidade, os melhores locais para as respirações. Na grande maioria das vezes isto ocorre de acordo com as segmentações da estrutura musical, a saber:

### . PRESENÇA DE PAUSAS QUE SEPARAM OS SEGMENTOS:

Se os segmentos sempre forem separados por uma pausa, a localização dos momentos mais adequados para as respirações ocorrerá de maneira imediata.



EXEMPLO 3: Segmentos melódicos separados por pausas

. SEGMENTOS NITIDAMENTE DELIMITADOS EM FUNÇÃO DE ASPECTOS RÍTMICOS:

Caso não haja pausas na partitura, há outros elementos musicais que ajudam a perceber o melhor local para se respirar. Devem ser observados, principalmente, os aspectos rítmicos, pois geralmente a respiração acontece de forma mais natural após uma nota que seja um pouco mais longa. Por exemplo, em uma melodia onde predominam colcheias, um iniciante poderá respirar, mais tranqüilamente, após uma semínima:



EXEMPLO 4 : fragmento da melodia “ Ciranda da Bailarina”

### 13 - MELODIAS MONORRÍTMICAS

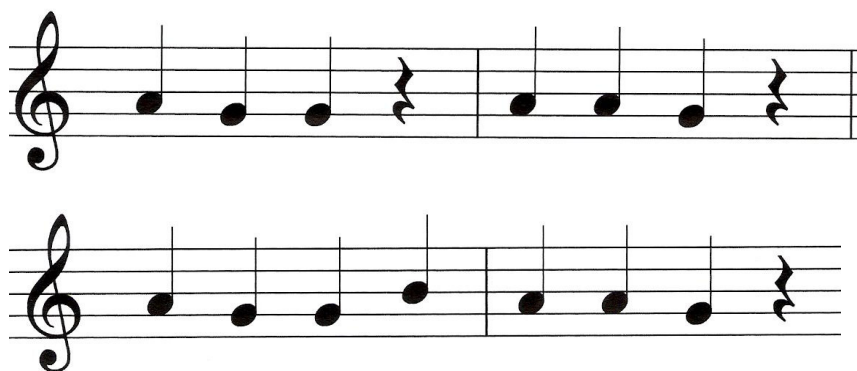
Alguns Métodos de Flauta Transversal como os de Taffanel & Gaubert (1958), de Woltzenlogel (1982) e o *Suzuki* (TAKAHASHI, 1971) possuem, em seu início, pequenos estudos melódicos ou exercícios que são monorrítmicos.

Uma melodia monorrítmica, isto é, uma música cujo ritmo apresenta exclusivamente um tipo de figura (como por exemplo, apenas mínimas, semínimas ou colcheias) e que também não possui pausas, tende a causar alguma dificuldade para a delimitação de seus segmentos e, conseqüentemente, para a definição dos melhores locais para se respirar. Por isso, não creio que este tipo de rítmica seja interessante para a primeira fase de aprendizagem, pois, para que não saia da pulsação ou perca a fluência, o iniciante é forçado a realizar respirações muito

rápidas. A princípio, isto não se demonstra ser muito fácil e o aluno tende a cortar um pedaço relativamente grande da última nota, fragmentando, em demasia, a *linha* da melodia.

Acredito também que, no começo do aprendizado, haja uma inter-relação entre estas melodias que não apresentam nenhuma variedade rítmica, com uma tendência, freqüentemente observada, de um principiante respirar de nota em nota, o que não é de modo algum desejável.

É claro que as partituras podem indicar, com vírgulas, o local da respiração e, assim, delimitar os segmentos, que geralmente abarcam um maior número de notas. Prefiro, entretanto, utilizar melodias que apresentem notas um pouco mais longas ao final de cada segmento ou que possuam pausas que os separam. A variação simplificadora para aquela melodia original do Método *A Tune a Day*, que propus no item 11, exemplifica bastante bem esta questão. Outro bom exemplo é a variação da segunda parte de *Chorin 2*: a inclusão de semínimas em lugar das pausas (existentes na versão mais fácil) amplia a extensão do segmento e, assim, eleva o nível de dificuldade de execução.

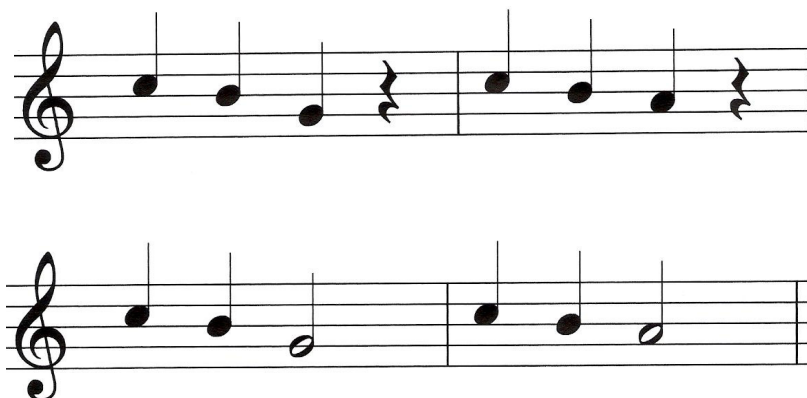


EXEMPLO 5: comparação entre 2 trechos melódicos (variação rítmica)

## 14 - DURAÇÃO DA NOTA FINAL DE UM SEGMENTO OU FRASE

Para um iniciante é relativamente difícil sustentar, realmente até o fim, uma nota longa que termina uma frase ou um segmento (a nota que antecede a respiração). Além de inspirar uma boa quantidade de ar, é preciso ter controle do sopro, evitando gastar muito ar no princípio da frase – o que é uma tendência natural – para que sobre o suficiente para prolongar a última nota. Esta é uma habilidade a ser gradativamente desenvolvida e existem melodias que são propícias a este treinamento.

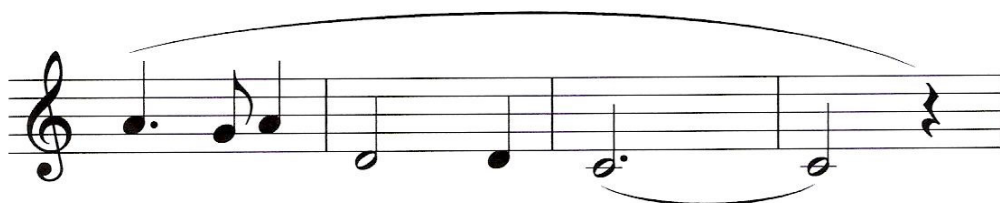
A comparação entre duas versões de uma melodia (início de *Chorin 3*) pode ser esclarecedora:



EXEMPLO 6: comparação entre 2 trechos melódicos (variação rítmica: nota prolongada)

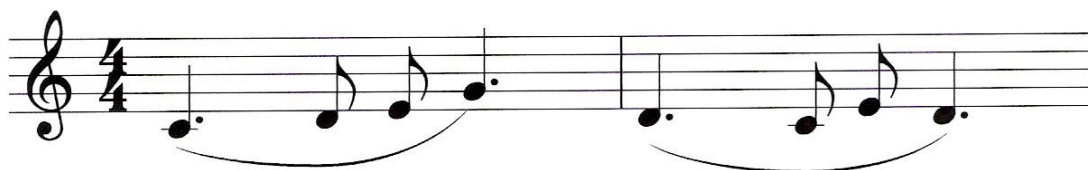
A primeira versão é, nitidamente, mais fácil do que a segunda. Por isto, inicialmente utilizo a partitura que possui as pausas e, em um momento imediatamente posterior, a substituo pela versão que aumenta a duração das últimas notas de cada segmento. Este procedimento faz com que o aluno perceba a importância de se prolongar ao máximo (mas sem que se perca a pulsação), a nota que antecede a respiração.

Em músicas que possuem trechos mais extensos, a presença de notas mais longas ao final de segmentos será um desafio um pouco mais difícil para o iniciante. Como exemplo, apresento este trecho da melodia *Over the Sea to Sky*:



EXEMPLO 7: trecho melódico com última nota bastante longa

Apesar de possuir segmentos curtos, o fato de o andamento *Suo-Gan* ser lento implica em uma razoável dificuldade para a sustentação das últimas notas de cada segmento (que, neste caso, são coincidentes com o compasso):



EXEMPLO 8: trecho melódico com última nota relativamente longa

## 15 - REPETIÇÃO DE UMA MESMA ESTRUTURA RÍTMICA:

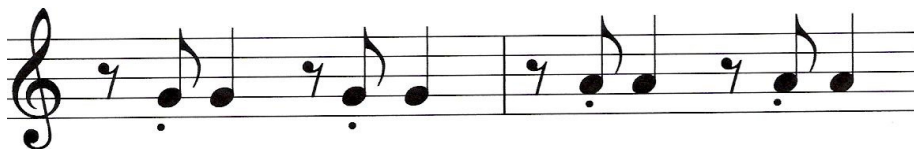
As melodias cujos segmentos apresentam sempre (ou quase sempre) a repetição de uma mesma estrutura rítmica tendem a propiciar uma maior facilidade para a leitura, pois, depois de aprendido o ritmo do primeiro segmento, o iniciante pode focalizar sua atenção primordialmente nas mudanças das notas do(s) posterior(es).

## 16- RÍTMICA QUE APRESENTA APENAS A RELAÇÃO DE DOBRO E METADE:

Músicas que apresentam apenas a relação de dobro e metade (por exemplo, mínimas e semínimas, ou semínimas e colcheias) costumam ser lidas, por um iniciante, mais facilmente do que outras que apresentam maior variedade rítmica. Em relação à leitura musical, uma observação é pertinente: o aprendizado da proporção de dobro tende a ser mais fácil do que o da metade. Dito de outra forma, costuma ser mais difícil aprender a dividir a pulsação do que realizar o prolongamento de uma nota por dois tempos. Por esta razão, considero um adequado procedimento didático o professor sugerir ao aluno que, a princípio eleja a nota mais curta como a referência de pulsação.

## 17 - PRESENÇA DE ANACRUSES:

O fato de uma melodia ser anacrústica por si só não implica em um grau mais elevado de complexidade rítmica. Os impulsos característicos das anacruses costumam ser aprendidos com certa facilidade pelos principiantes. A melodia de *Chorin 1*, que utilizo com frequência, logo na primeira fase de contato com o Pífarô, comprova esta afirmativa, pois as crianças a tocam com bastante fluência:



EXEMPLO 9: trecho melódico com presença de anacruse

## 18 – POUCA FREQUÊNCIA DE NOTAS PONTUADAS E / OU SÍNCOPES:

A presença de algumas notas pontuadas e/ou de síncopes (como aquelas escritas, em uma partitura tradicional, com ligaduras de prolongamento rítmico), pode provocar alguma dificuldade para a leitura. Mas, neste caso, é preciso distinguir leitura de execução, pois, de fato, quando o professor demonstra a determinada passagem que contém uma síncope ou nota pontuada, os iniciantes geralmente apreendem o ritmo e passam a tocar sem problemas.

As melodias de *Suo Gan*, *Raça e Canção do Amanhecer*, são exemplos, do repertório selecionado para o Pífaro, que contém estes elementos musicais em pequeno número.

## 19 - UMA MAIOR COMPLEXIDADE RÍTMICA

Para o repertório de iniciação com o Pífaro, também foram selecionadas diversas músicas que apresentam uma maior complexidade rítmica. Notas pontuadas; síncopes; células rítmicas que contêm semicolcheias; ritmos acéfalos (que se iniciam com pausas); alternância de anacruses e de *thesis*; contratempos são elementos que, obviamente, provocam dificuldades para o iniciante no momento de uma primeira leitura. Melodias que conjugam alguns destes elementos rítmicos podem demandar um tipo de aprendizado por imitação, ou seja, “de ouvido”. Através deste procedimento didático, o iniciante apreende a imagem sonora, isto é, memoriza a melodia a ponto de saber cantá-la com certa fluência. Pode-se, conjuntamente, contar com o auxílio de uma partitura, seja ela tradicional ou não-convencional:

enquanto o professor toca ou canta a melodia, o aluno acompanha sua escrita com os olhos. Neste caso, porém, os símbolos gráficos não são os principais mediadores da compreensão rítmica. Em alguns casos – como já foi abordado anteriormente, no item 3.1 – a letra da canção pode funcionar como um elemento catalizador da aprendizagem.

#### 20 - COMPASSO QUINÁRIO:

O fato de uma melodia ser estruturada em compassos de cinco tempos, por si só, não implica em um maior nível de dificuldade para o aprendizado, pois, ritmicamente, elas podem ser bastante simples. Duas músicas escolhidas para o repertório do Pífaru – *Saudades dos Aviões da Panair* e *Xentimento mu Puli* – compostas em compassos quinários, apresentam, em seu ritmo, quase que exclusivamente a relação dobro-metade (há apenas a exceção de uma nota longa ao final de cada). Nestas melodias, as sutis acentuações métricas acontecem naturalmente em função do contorno rítmico-melódico. Principalmente se forem utilizadas partituras com grafias não-convencionais, é muito provável que não surjam problemas no aprendizado.

#### 21 - ALTERNÂNCIA DE COMPASSOS:

Em si, este elemento também não costuma provocar dificuldades para a aprendizagem. Tudo o que foi dito acima sobre os compassos quinários é válido também para as melodias em que há alternância de compassos. Na maioria dos casos, opto por não explicitar a métrica na partitura, pois considero mais importante

a delimitação dos segmentos. No repertório selecionado, existem várias músicas que possuem alternância de compassos: *O Pássaro de Fogo* (2ª parte), *Promessas do Sol*, *Ponta de Areia*, *Fogo* e *Canto do Povo de um Lugar*.

## 22- PRESENÇA DE ELEMENTOS DE AGÓGICA

A presença de elementos de agógica em uma melodia, tais como *ralentandos* de final de frase, *ritenutos*, *acelerandos*, *rubatos* e *fermatas*, escritos ou não em uma partitura, é propícia para o desenvolvimento do potencial expressivo de um iniciante, pois implica em um nível um pouco mais elevado de compreensão musical. Estes elementos convidam os alunos a sair de uma possível mecanicidade que costuma surgir quando se toca com uma rígida regularidade rítmica, que chega a ser "quadrada" (um tipo de problema geralmente associado a uma má aprendizagem da leitura). É importante que se aprenda a perceber a *linha* da frase e o fluxo da tensão musical, que se eleva ou, em sentido inverso, escoa.

Ao tentar tocar em sincronia com a gravação – que oferece referência auditiva – o principiante pode apreender, até certo ponto, o *sentido* de um elemento de agógica. Em uma passagem, de grande expressividade, da música *Suo-Gan*, há um bom exemplo: a nota mais aguda da melodia cria o ponto culminante com uma fermata e é seguida por duas outras notas, em um longo *rallentando*, que conduz ao retorno, mais tranqüilo, da frase inicial.

## 23 - RITMO AD LIBITUM

A liberdade para se tocar uma música com grande maleabilidade rítmica alia a fluência à expressividade. Na gravação de *Amazing Grace*, por exemplo, uma lenta melodia flutua. Não se percebem os acentos métricos. *Em legato*, a flauta desenha, organicamente, *linhas* curvas, que parecem livremente onduladas. Sugere-se, ao iniciante, esta possibilidade: o fluxo solto do tempo e do som pode ser vivenciado a uma oitava acima, com Pífaro.

## 24 - FLEXIBILIDADE RÍTMICA, PRÓPRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

No ambiente da música popular, costuma-se valorizar o fato de que cada interprete realize uma canção de forma pessoal, diferenciada. Além disto, quem canta (ou toca) quase nunca repete uma frase de maneira exatamente igual. Por isto, o rigor no uso de partituras, característico do meio de música erudita, não tem sentido algum quando se trata de melodias populares. Principalmente em relação ao aspecto rítmico, a partitura, nesse caso, não precisa ser lida de maneira estrita. O professor deveria estar aberto a estas questões e incentivar o aluno a tocar de maneira mais solta.

A canção *Lugar Comum*, selecionada para o repertório do Pífaro apresentado aqui, é especialmente adequada para se praticar a flexibilidade no ritmo. Ao tocá-la com a gravação de acompanhamento, o iniciante poderá experimentar, de maneira muito clara, os limiares desta liberdade rítmica, que não é total, pois existe sempre a referência de uma base harmônica, que explicita as pulsações e a métrica. Não se pode “atravessá-la” !

Em músicas semelhantes a esta, costumo utilizar, didaticamente, uma variação da partitura tradicional. Em um pentagrama, somente o contorno melódico é rigorosamente explicitado pelo posicionamento das notas. O ritmo é sugerido de forma apenas aproximada, pela distância, no plano horizontal, entre os pequenos círculos que simbolizam as notas (já que são excluídas as hastes e todos os sinais que indicam as durações).

## 25 - LEGATO

Nos primeiros momentos da aprendizagem, a prática do *legato* em melodias bastante simples e com segmentos curtos proporciona, ao iniciante, a noção da importância de se soprar continuamente, mesmo no caso da presença de ataques.

Em fases posteriores, quando já se tocam músicas de complexidade um pouco mais elevada, o *legato* pode se tornar um bom desafio técnico para o aluno, pois realizar ligaduras em saltos melódicos implica conseguir uma sincronia entre os dedos (mecanismo). Taffanel & Gaubert afirmam, em uma curta nota introdutória à seção sobre o *legato*: “A mais leve incorreção aparece na prática do *legato*. Neste gênero, o aluno deverá cuidar para que seus dedos trabalhem em coesão, sobretudo quando vários deles se acharem em ação” (TAFFANEL & GAUBERT, 1927. p. 16). Não creio, entretanto, que um rigor excessivo em relação a este aspecto seja saudável neste primeiro momento.

## 26 - ATAQUES COM GOLPES DE LÍNGUA E *STACCATOS*

Deve-se lembrar que a presença, em uma melodia, de repetições sucessivas de uma mesma nota implica, necessariamente, no uso de ataques com o golpe de língua. Ataques bem marcados podem ser realizados com golpes de língua pronunciando a letra “t”.

Existem músicas cujo caráter expressivo demanda que os ataques sejam mais sutis, para que a linha melódica soe de maneira bem próxima ao *legato*. Em melodias deste tipo é fundamental que se mantenha a sustentação contínua do sopro. Podem-se conseguir ataques mais brandos, “pronunciando” os golpes de língua com a letra “D”. Nestes casos, um interessante procedimento didático é solicitar que aluno toque em duas diferentes versões: primeiramente com as notas ligadas e, em seguida, atacando-as todas, com golpes de língua, sempre atento à continuidade da coluna ar.

As notas curtas em *staccato* geralmente devem ser tocadas de maneira vívida. Em uma seqüência de *staccatos*, para que as notas soem separadas por micro-pausas, a língua interrompe por mais tempo o fluxo da coluna de ar. Neste caso, se os golpes de língua forem realizados com a letra “t”, os ataques poderão soar de maneira mais pronunciada. Deve-se lembrar, no entanto, que não se pode perder o sentido de frase ! A melhor representação gráfica para isto seria a imagem de uma linha pontilhada (e não de pontos isolados).

No repertório aqui apresentado para o Pífaro, há dois exemplos bem marcantes. No “*Chorin 1*”, o *staccato* ocorre em uma única nota: o impulso de uma anacruse que

leva à nota seguinte. Por outro lado, em “*A outra visita dos bichos*”, o iniciante pode praticar várias seqüências de notas em *staccato*.

## 27 - VARIEDADE DE ARTICULAÇÃO

A variedade de articulação, ou seja, a alternância de ataques e ligaduras, em uma mesma frase, envolve um grau mais elevado de habilidade técnica e também de leitura musical. Por isto, acredito que melodias que apresentam esta característica devam ser trabalhadas em estágios um pouco mais avançados da iniciação. A música *Tupyzinho* exemplifica bem esta afirmativa. Nela, a articulação é essencial: sem as ligaduras e os impulsos gerados pelos *staccatos*, seu estilo se descaracterizaria.

Esta maior complexidade (devida ao fato de haver uma variedade de articulações) está também diretamente relacionada ao grau de redundância ou de novidade (mudança) em uma melodia. Caso ocorra sempre ou quase sempre a repetição de determinado padrão, como por exemplo, digamos, duas notas ligadas e outras duas com ataques de golpe de língua, o nível de dificuldade de leitura não será tão elevado quanto em situações em que exista alguma imprevisibilidade.

No âmbito da música erudita, geralmente o compositor estipula na partitura o que ele deseja e o executante deverá tocar exatamente da forma indicada\*. Por outro lado, existem muitas melodias – a grande maioria, talvez – que soam bem quando tocadas em diferenciadas versões, no que se refere ao aspecto articulação. Assim,

---

\* É claro que há gradações e diferenças nas formas de notação e nas presenças dessas indicações na partitura. No caso da música barroca essas indicações são não raro subentendidas por um conhecimento estilístico do executante.

creio que o intérprete pode escolher a que lhe pareça ser a melhor. Para que o aluno desenvolva especificamente a habilidade de realizar diferentes articulações, o professor pode propor que ele experimente algumas possibilidades, no que tange a este aspecto, em uma determinada melodia.

## 28 - INTENSIDADE / DINÂMICA

Acredito que, a fase de iniciação em que se toca com o Pífaro, ainda não seja o momento oportuno para se explorar, de forma mais sistemática, o parâmetro intensidade\*. Considero que ainda não seja a hora para se treinar (isto é, desenvolver especificamente) as habilidades técnicas necessárias para realizar patamares de dinâmica que estejam mais próximos de seus extremos: *fortíssimo* e *pianíssimo*. Existe o risco de o principiante associar indevidamente o *piano* com uma falta de apoio da coluna de ar. Por isto, de modo geral, é interessante que sempre se busque uma sonoridade ampla.

Minha concepção é que a dinâmica deva surgir naturalmente, inserida nos contextos musicais, sempre ligada à expressividade. Assim, em consonância com as direções da *linha* da frase ocorrerão sutis *crescendos* e/ou *decrescendos* e leves acentuações métricas. O iniciante poderá receber referências em relação a este aspecto, proporcionadas de forma direta ou – até mesmo – não-verbal: pelo professor, que demonstra um bom fraseado (por exemplo, as desinências de finais de frase) ou toca junto com o aluno e, também, pelas gravações, através das quais se pode perceber, de maneira mais completa, o caráter expressivo da música.

---

\* As análises dos inícios dos Métodos de Flauta Transversal, no que tange a este aspecto, corrobora com tal concepção: o uso de sinais de dinâmica é raríssimo.

### **3.3 - AS ANÁLISES DAS MÚSICAS SELECIONADAS PARA O REPERTÓRIO**

Considero que a exemplificação seja uma das principais mediadoras de uma comunicação efetiva de idéias. Por esta razão, além dos estudos específicos sobre cada tópico, para cada uma das músicas selecionadas para o repertório foi realizada uma análise, que se encontra em uma ficha, juntamente com as partituras, no anexo. Elas contêm as informações consideradas fundamentais para que o professor possa avaliar, criteriosamente, se a melodia possui as características que julga apropriadas para o aprendizado do aluno, e se é adequada a seu nível de desenvolvimento técnico-musical. As análises apresentam os principais aspectos da melodia e também trazem comentários sobre o potencial didático que ela possui, no contexto da iniciação com o Pífaro.

Em relação aos aspectos melódicos, são apontados, em forma de tópicos, dados sobre a tessitura, o número de diferentes notas e quais são as notas utilizadas na melodia. É possível saber se há um predomínio de graus conjuntos, ou, se existem saltos, dá-se a saber quais são os intervalos. Informa-se também se há progressões melódicas, se há repetições sucessivas de notas, se preponderam movimentos sonoros descendentes ou ascendentes etc.

Quanto aos aspectos rítmicos, o professor terá uma boa noção sobre o nível de complexidade, pois as análises informam quais são as figuras rítmicas; qual é a unidade de pulsação; qual é o tipo de compasso; se há ou não mudança de compasso; se existem pausas, notas pontuadas, sincopes ou anacruses. O professor poderá saber também se há repetição de uma mesma estrutura, se a

musica é monorrítmica, se apresenta apenas a relação dobro-metade ou se existe uma grande variedade neste tópico.

Outro elemento analisado é o tipo de articulação a ser utilizado ao se tocar a melodia com o Pífaro: se predomina o *legato*; se todas as notas devem ser atacadas com golpe de língua; se o ataque deve ser mais brando, com uma contínua sustentação do sopro; se existem notas em *staccato*; se há alternância de ligaduras e ataques etc.

Também são apresentados, nessas análises, aspectos formais das melodias. É fundamental que se compreenda como é a estrutura da música, como ela se divide (se articula) em partes, delimitando suas unidades formais, tanto no nível macro quanto no micro-formal: as secções, as frases, as semi-frases e os pequenos segmentos (agrupamentos de notas). Para isto, é preciso perceber, na melodia, as semelhanças e as diferenças; se existem repetições ou variações; quais são os níveis de contraste ou de mudança e o grau de continuidade ou descontinuidade. As análises incluem informações sobre a extensão de cada unidade formal, aspecto muito importante para a iniciação, porque se relaciona diretamente com os locais para respiração e a sustentação do sopro. O professor precisa saber se as frases, semi-frases ou os segmentos são geralmente mais curtos ou relativamente grandes; se sempre possuem o mesmo tamanho ou se há variedade neste aspecto; se coincidem com o compasso; se existe quadratura ou algum tipo de simetria etc. Existem músicas cujas estruturas podem ser definidas em esquemas ou fôrmas, como por exemplo **A-B-A**, **A-B-A'**, **A-A-B-A**, **A-A'-B-B'**, **A-B-A-C-A**, **A-B-C-D** etc. Outras, apresentam formas que não se encaixam nestes tipos de padrão. Em todos

os casos, a percepção de diversos aspectos que compõem a estruturação formal de uma determinada música a ser tocada constitui um dos principais elementos que geram a compreensão musical e reflete diretamente na fluência e na expressividade.

Os comentários analíticos sobre o potencial didático de cada música ressaltam quais são os principais aspectos técnicos e musicais a serem trabalhados especificamente naquela melodia e também explicitam quais são os desafios que ela apresenta para um iniciante. O professor é informado, de uma forma mais direta, sobre os fatores que são didaticamente mais interessantes e, assim, pode situar-se melhor em relação ao nível de dificuldade inerente no aprendizado. Além disso, foram incluídas, por vezes, algumas sugestões de procedimentos didáticos e observações sobre a gravação para o acompanhamento ou, também, sobre as partituras.

A ficha contém, ainda, informações sobre os procedimentos de adaptação realizados na gravação, para que ela se tornasse apropriada ao Pífaru e traz, por fim, referências sobre o CD original (a gravadora, a faixa utilizada e os intérpretes).

### **3.4 - PROPOSTA DE TRÊS MELODIAS ADEQUADAS AO INÍCIO DA APRENDIZAGEM COM O PÍFARO.**

Nos momentos de seleção de músicas para o repertório da iniciação, houve uma grande dificuldade para encontrar melodias que tivessem as seguintes características, consideradas ideais para os primeiros estágios de aprendizagem no Pífaru (e também na Flauta Transversal):

- pequeno número de diferentes notas
- *legato*
- segmentos curtos
- pausas para respiração
- simplicidade rítmica

Para suprir esta lacuna, compus três pequenas peças que congregam todas estas características. Para elas, também foram elaborados dois tipos partituras: em escrita tradicional e também em grafia não-convencional. Elas foram gravadas ao Pífaro e podem ser ouvidas nas Faixas 41, 42 e 43 do CD que acompanha esta dissertação.

Todas as três melodias possuem apenas três notas e, por isso, podem ser tocadas com SI-LA-SOL (movendo-se somente os dedos da mão esquerda) e/ou com LA-SOL-FA, (incluindo-se o dedo indicador da mão direita). Vale lembrar que estas são as notas de mais fácil emissão no Pífaro. Para que os principiantes tenham uma maior facilidade quanto ao aspecto mecanismo, as músicas começam com segmentos melódicos que apresentam unicamente graus conjuntos, o que implica na movimentação de apenas um dedo, a cada passagem. Os saltos de terça, em que se movem dois dedos, surgem posteriormente, no meio da peça. Por não haver repetições sucessivas de uma mesma nota nestas melodias, pode-se tocar em *legato*, tipo de articulação mais favorável à prática da sustentação do sopro. Como os segmentos são curtos e sempre separados por pausas, o iniciante não terá problemas relacionados à respiração. Nestas pequenas composições, o parâmetro duração apresenta exclusivamente a relação dobro-metade e, por sempre se repetir a mesma estrutura rítmica, existe um alto grau de redundância, o que gera uma simplicidade para a leitura.

Em suma, a reunião de todas aquelas características musicais citadas acima possibilita ao iniciante colocar o foco de sua atenção em apenas dois aspectos: no dedilhado e na sustentação do sopro. Ele não precisará, portanto, dividir sua atenção em vários aspectos ao mesmo tempo, como, por exemplo, nos golpes de língua, nas passagens difíceis ou nos ritmos diferentes e, tampouco, se preocupará em conseguir tocar uma longa frase sem interrupções. A simplicidade destas melodias propicia fluência, o que é essencial para fazer brotar, já nestes primeiros passos, a expressividade.

Uma variação rítmica (possível em todas as três melodias) que visa a ampliar a extensão do sopro, é a substituição das pausas que finalizam cada segmento pelo prolongamento da última nota.

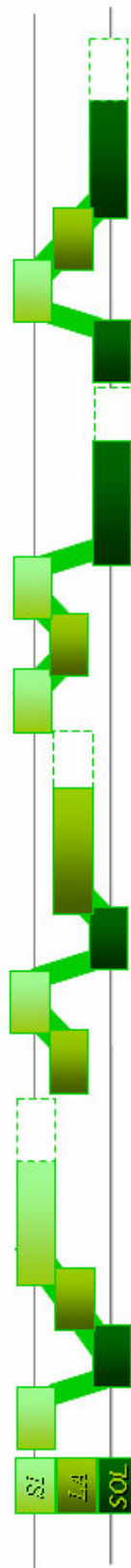
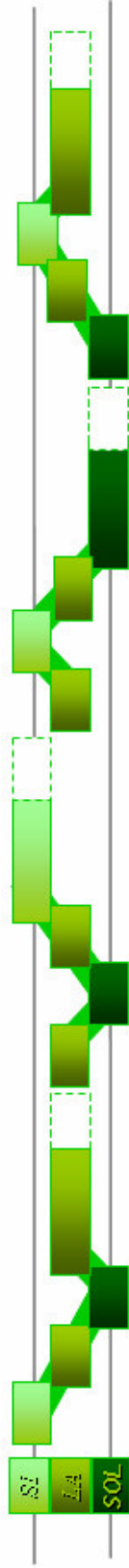
Ao trabalhar estas músicas, o professor precisa escolher uma dentre duas opções: se, de início, o aluno já deve utilizar o golpe de língua na primeira nota de cada segmento, após a respiração, ou se, primeiramente, ele pode tocá-las usando apenas o sopro. Quando o iniciante já estiver conseguindo tocar fluentemente uma destas melodias, é importante que ele tente realizá-la utilizando o golpe de língua em todas as notas. Assim, será possível verificar se, com este tipo de ataque, ainda se mantém a sustentação contínua da coluna de ar.

A seguir, apresento as partituras:



# Flutuar...

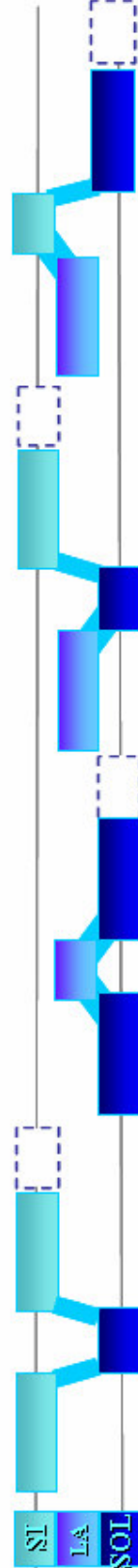
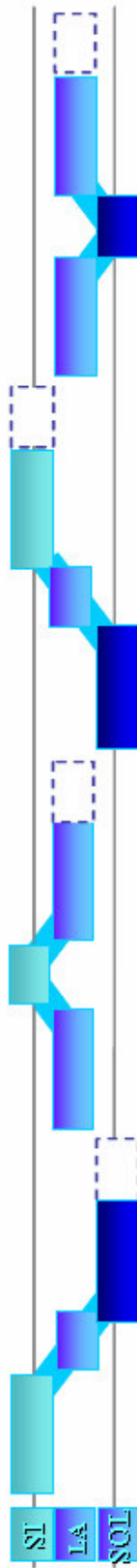
Alberto Sampaio Neto





**Flutuar...**

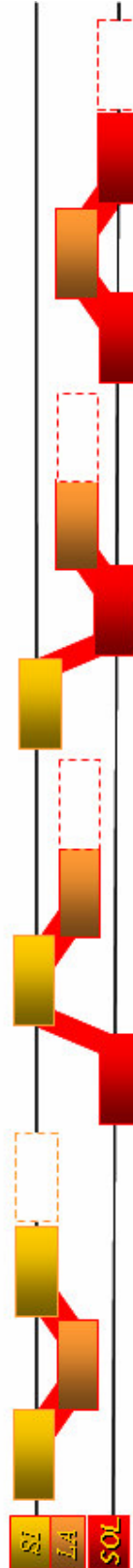
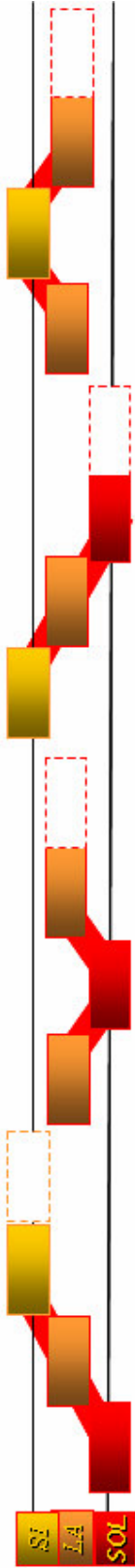
*Alberto Sampaio Neto*





# Proseguir...

*Alberto Sampaio Neto*









### 3.5 - ADAPTAÇÕES EM PEÇAS ORIGINAIS PARA FLAUTA TRANSVERSAL, VISANDO À SUA ADEQUAÇÃO AO PÍFARO

Apesar de ainda muito incipiente, o repertório direcionado para iniciantes de Flauta Transversal têm se ampliado em tempos mais atuais. Pode-se constatar este fato através de uma rápida pesquisa na Internet: em *sites* de lojas especializadas em partituras encontram-se disponíveis diversas publicações voltadas para principiantes. Editores de música perceberam que havia uma grande lacuna e começaram a publicar diversas coletâneas de peças (geralmente para Flauta e Piano) especialmente selecionadas para a iniciação. Alguns destes livros possuem CDs com *playbacks*, isto é, gravações de acompanhamento das melodias. Vários compositores têm também se dedicado a criar peças mais simples, que podem se enquadrar na categoria “músicas para iniciantes”.

Percebo, porém, um problema quanto ao uso da palavra “iniciação”, no contexto do ensino de um instrumento musical. Esta palavra abarca, a meu ver, um conceito um excessivamente amplo e, arriscaria a dizer, vago. Se fosse feita, para vários professores de Flauta Transversal, a seguinte pergunta: “*Até que ponto vai a iniciação ?*”, ou, em outras palavras, “*Quando um aluno deixa de ser um iniciante ?*”, creio que muitos (entre os quais me incluo !) não saberiam como responder e, muito provavelmente, não haveria consenso, pois certamente as concepções seriam diferenciadas. Acredito não ser possível encontrar uma resposta unívoca para esta questão, já que não existe um marco bem definido, para se poder delimitar claramente o território da iniciação à Flauta. Mas considero esta uma pergunta fértil, um excelente ponto de partida para a reflexão que se segue.

Meu interesse não está voltado para os limites de fronteira. O foco central de minha pesquisa é *o início*: são os “primeiros” passos... Uma grande dificuldade para a comunicação é que não existem palavras disponíveis em nosso vocabulário para que se possa dividir esta macro-categoria – a iniciação – em pequenos estágios ou fases.

Voltando às publicações para iniciantes, o problema, como se verá a seguir, é que, na quase totalidade dos casos, as músicas que constam nas coletâneas (e em métodos de Flauta Transversal) já partem de um ponto em que o nível de proficiência técnica exigido se situa além do que um principiante, que esteja realmente no começo de seu aprendizado, consegue tocar.

Gostaria de apresentar dois exemplos (um brasileiro e outro estrangeiro) de peças que considero já um pouco avançadas. Como estas são músicas realmente belas e tive acesso às suas gravações de acompanhamento, optei por realizar algumas adaptações rítmico-melódicas, com o intuito de tornar suas melodias um pouco mais simples, para que os alunos pudessem tocá-las, de forma fluente e expressiva, com o Pífaru.

A compositora Francisca Aquino publicou recentemente uma série de composições voltadas para a iniciação do aprendizado em diversos instrumentos (Flauta, Clarineta, Fagote, Violoncelo, Contrabaixo, Percussão em teclados, Piano a quatro mãos. Intitulada *Música Brasileira para o Iniciante*, esta série foi editada pela

Assunto Grave edições musicais, de Brasília\*. Trata-se de uma excelente idéia e, sem dúvida, de uma contribuição significativa no âmbito da música brasileira para principiantes, cujo repertório infelizmente ainda é escasso. Na “*Nota dos Editores*” a compositora explicita suas intenções:

A presente publicação visa proporcionar ao iniciante a possibilidade de exercitar a performance musical, através de repertório camerístico, inspirado nos vários e ricos gêneros da Música Brasileira. A tessitura do instrumento é abordada de maneira progressiva e, à cada peça, um novo desafio (articulações, ligaduras, ritmos, dinâmica etc) é proposto ao estudante. Consideramos de fundamental importância o cultivo da música de câmara desde o início da prática musical e, portanto, a escrita busca explorar, de maneira natural, as potencialidades da flauta. (AQUINO, 2004. p. N.)

Do ponto de vista da didática da iniciação à Flauta Transversal, uma análise da primeira (e mais “fácil”) música desta série, cujo título é *Baião*, pode constatar que ela apresenta um nível de exigência técnica compatível com a – macro – categoria “música para iniciantes”. Um dos principais fatores que confirmam esta adequação, diz respeito a um aspecto de sua estrutura rítmico-melódica: seus segmentos (pequenos trechos musicais) são curtos, exceto o último, e separados por pausa de colcheias, o que, além de facilitar uma nítida delimitação de cada agrupamento, propicia, ao aluno, tempo suficiente para uma tranquila respiração.

A publicação explicita aquilo que chama de “*desafios*” que esta peça propõe ao estudante: “*Staccato e ritmo sincopado com o apoio do piano.*” (AQUINO, 2004. p.2).

---

\* Vale destacar que importantes instrumentistas brasileiros atestam a qualidade e seriedade da publicação e que, em relação à Flauta Transversal, a compositora pôde contar com a consultoria técnica da flautista Beth Ernest Dias.

De minha parte, gostaria de afirmar, que esta interessante peça apresenta alguns outros desafios para o iniciante de Flauta Transversal:

- A tessitura da peça vai do SOL 3 ao LÁ 4. Utiliza, portanto, dois registros da Flauta (grave e médio).
- A peça inclui a passagem RÉ-DÓ, em velocidade relativamente rápida, o que apresenta um nível de dificuldade razoavelmente elevado, porque todos os dedos mudam de posição.
- Na melodia da Flauta, há a presença de duas células rítmicas que possuem semicolcheias.

A primeira, mais freqüente, se “opõe” à segunda, (que o Piano já apresentara na introdução e, posteriormente, sempre a repete).

- Ocorre mudança (variação) de tipo de articulação na repetição de uma determinada passagem (em colcheias).
- O uso dos patamares de dinâmica ( **f** e **p** ), diferentes do **mf** predominante da peça.

Ao explicitar os pontos acima, tive a intenção de chegar à conclusão lógica de que esta peça pode ser avaliada como relativamente difícil, do ponto técnico, para principiantes (considerando uma média) em estágios ainda muito iniciais de aprendizagem, como, digamos, um aluno que tenha tido oito aulas, isto é, dois meses de contato com o instrumento.

A peça estrangeira, por sua vez, é “*Poème Petite*”, do compositor Lewallen. Ela foi publicada pelo Flautista Jim Walker, e integra o volume 1 (*easy*) da série *Young Artist Series* (WALKER,1995 p.5). Apesar de esta peça não ser a primeira da

publicação, avalio que ela seja a mais fácil de todas as músicas (em um total de seis composições) presentes nos dois volumes a que tive acesso. Ela já apresenta alguns “desafios” para o iniciante: saltos ligados, segmentos de extensão relativamente grande que provocam dificuldades para a respiração e controle do sopro, variedade de articulações, presença de notas pontuadas e síncopes. Como se poderá notar, na adaptação rítmico melódica para o Pífaru houve mudanças em relação a esses aspectos e também à tessitura, pois evitou-se a presença das notas RÉ e DÓ graves. Além disso, diminuiu-se o tamanho total da peça.

A seguir apresento as partituras originais destas duas músicas (parte da Flauta). As respectivas adaptações rítmico-melódicas poderão ser avaliadas nas partituras que se encontram no anexo. As resultantes sonoras da interação do Pífaru com o acompanhamento original do Piano, poderão ser ouvidas nas faixas 07 e 21 do CD.

**Música Brasileira para o Iniciante**  
(Brazilian Music for the Beginner)  
Flauta flauta(flute) /piano Francisca Aquino

**I - Baião**

Allegro 3  $\text{♩} = 84$

10

17

24

31



São raríssimas as músicas compatíveis com os primeiros passos de um principiante. Considero, pois, pertinente que adaptações como estas sejam incluídas no repertório. Tenho consciência de esta questão seja passível de polêmica e discussão, mas sejamos simples: por que deveria um iniciante perder oportunidades de tocar de forma expressiva e fluente, ainda mais, quando poderia contar com um acompanhamento de uma gravação, que proporciona uma maior dimensão expressiva ? Levando-se em conta todo este contexto, não seria descabido um excessivo purismo ?

Desde que o professor tenha o devido cuidado e o bom senso para não descaracterizar a melodia, acredito no potencial didático destes recursos. E qual será o critério de avaliação em relação às adaptações ? Será possível estabelecê-los com “objetividade” ? Ainda não tenho respostas, mas posso expor algumas diretrizes que me norteiam em relação a estas questões. Em primeiro lugar, não me parece ser apenas a quantidade de mudanças, isto é, o número de notas modificadas, que determina o “tamanho” da adaptação. Creio que aspectos qualitativos sejam primordiais: há que se ouvir, no todo, para se poder avaliar. Obviamente, as substituições de notas devem ocorrer de acordo com a harmonia. Isto é elementar. O que considero como diretiva essencial é que se mantenham as direções fundamentais das frases. Se a nova a melodia lembrar a original, e se a *linha* fluir, este terá sido um bom princípio...

## **CAPÍTULO 4**

### **RECURSOS DIDÁTICOS PARA A INICIAÇÃO**

#### **4.1 - GRAVAÇÕES PARA O ACOMPANHAMENTO DE MELODIAS**

Músicas cujo contorno melódico apresenta um pequeno número de notas podem ganhar uma maior dimensão expressiva se estiverem inseridas em um contexto musical mais amplo. O contraponto proporcionado por uma segunda voz realizada pelo professor e também a base rítmico-melódica oferecida pela realização simultânea de ostinatos são recursos freqüentemente utilizados em aulas de instrumentos, que ajudam a ampliar o horizonte de uma melodia simples, tocada por um aluno iniciante. A recursos como estes, pode-se somar uma outra ferramenta didática: as gravações-base para acompanhamento de melodias. A gravação, que funciona como um *playback*, isto é, uma base de acompanhamento instrumental por sobre a qual o aluno toca, além de proporcionar uma ambiência harmônica, pode simular uma prática de conjunto. Dependendo de sua qualidade, uma gravação-base pode se tornar, efetivamente, um instrumento mediador de um maior engajamento expressivo por parte de um iniciante.

##### **4.1.1 - MÉTODOS DE FLAUTA TRANSVERSAL QUE INCLUEM CD'S COM *PLAYBACKS***

Em tempos mais recentes, têm sido lançados Métodos de Flauta Transversal que incluem CD's com gravações de acompanhamento\*.

---

\* São Exemplos: *Progressive Flute Method – Book 1* (SCOTT, 1995); *Flute time 1* (DENLEY, 1999); *Team Woodwind - Flute*, (LOANE & DUKCETT); *The Flutist's Progress*, que, em 1970, já incluía um LP (KUJALA, 1970).

Estas gravações são utilizadas para acompanhar músicas e também pequenos exercícios e estudos melódicos. O repertório desses CD's costuma abarcar vários níveis: desde simples melodias popularmente conhecidas até composições do repertório de música erudita. Alguns Métodos incluem melodias consideradas clássicas, extraídas de trechos de obras da música de concerto, tais como temas famosos de sinfonias ou óperas. Muitas vezes há transposição da tonalidade original para um tom que seja mais apropriado para um iniciante de Flauta Transversal. Em alguns casos, inclusive, as melodias são facilitadas, isto é, apresentam pequenas modificações, para se adequarem a um nível de menor exigência técnica.

Existem Métodos que trazem acompanhamentos harmônicos especialmente compostos para os exercícios que trabalham o aprendizado das primeiras notas (Cf. SCOTT, 1995); Melodias estruturadas com apenas uma nota, que se parecem com meros exercícios de leitura rítmica, ao serem tocadas com uma base harmônica proveniente de uma gravação, ganham um maior sentido musical.

Além de Métodos para Flauta, atualmente tem-se acesso a um outro tipo de publicação que também contém CD's com faixas de acompanhamento instrumental: as coletâneas de peças\*. É comum encontrarmos álbuns de peças para Flauta e Piano, cujo CD possui duas faixas para cada música: uma completa, isto é, que inclui ambos os instrumentos, e outra com apenas o *playback*. Algumas dessas coletâneas selecionam peças do repertório orquestral mas possuem acompanhamento ao Piano – ou ao teclado eletrônico – , o que, em realidade, trata-

---

\* São exemplos de coletâneas: *AMA Flute 2000* (WINN, 2000); *A beginner's book for the flute* (WYE, 1999). *Classics for the young player - flute* (CURNOW, 2002) ;

se de uma redução da partitura de orquestra. Há publicações que incluem arranjos que são elaborados para acompanhar a melodia principal de canções populares.

Outras publicações apresentam peças compostas especialmente para iniciantes. Nesta categoria estão as seguintes coletâneas: *Música Brasileira para o Iniciante*, (AQUINO, 2004); *Young Artist Series* (WALKER, 1995); *Chocolate Box – 10 musical Treats for Flute and Piano* (HARRIS, 1999); *Clowns for Flute and Piano* (HARRIS, 2000).

Infelizmente, porém, nem sempre as gravações-base, seja de Métodos ou de coletâneas, possuem um nível de qualidade musical desejável. É comum ouvirmos gravações realizadas em MIDI, isto é, partituras são convertidas, por computador, para sons eletrônicos, cuja qualidade fica muito a dever a instrumentos acústicos, que poderiam ser tocados, de maneira vívida e expressiva, por bons músicos. Os arranjos das bases, muitas vezes, são excessivamente convencionais e geralmente há pouca diversidade de estilos de acompanhamento. No Método *Progressive Flute Method – Book 1* (SCOTT, 1995), por exemplo, há uma predominância quase exclusiva de um estilo de acompanhamento "walk'n-bass". Além disso, o som da Flauta, que exemplifica como se deve tocar as melodias, é realizado por um computador, o que implica em problemas quanto ao fraseado e à expressividade.

De qualquer modo, a proliferação de publicações que incluem CD's com gravações-base (*playbacks*) aponta para uma nova tendência e indica a busca, por parte dos professores de instrumento, de uma maior expressividade e contextualização musical, desde os primeiros estágios de aprendizagem.

#### 4.1.2 - A ELABORAÇÃO DAS GRAVAÇÕES-BASE PARA ACOMPANHAMENTO DE MELODIAS TOCADAS NO PÍFARO

A elaboração de *gravações-base* a serem utilizadas como acompanhamento instrumental de músicas do repertório selecionado, representa um dos principais recursos didáticos desenvolvidos e apresentados nesta pesquisa, dada a dimensão que esta ferramenta acabou adquirindo no trabalho. Foram selecionadas 35 músicas (ou trechos musicais), cujas gravações fossem adequadas (ou adaptáveis) para se tocar com o Píforo.

O CD que acompanha a presente dissertação não foi concebido como um mero anexo. Ele visa a demonstrar a diversidade de tipos de músicas que deve integrar o repertório de uma iniciação e também a qualidade sonora resultante da interação do som do Píforo com uma gravação. Esses exemplos musicais proporcionam, ao ouvinte, uma maior compreensão da potencialidade e da efetividade prática desta ferramenta didática. O CD apresenta (apenas) uma faixa para cada música\*: a que inclui a sobreposição da melodia principal, que foi posteriormente gravada com um Píforo, por sobre a base de acompanhamento.

A utilização de gravações-base pode efetivamente ajudar na aprendizagem de um instrumento na fase de iniciação. Porém, é importante ressaltar que esta ferramenta didática, por si só, não garante o envolvimento expressivo por parte do aluno e tampouco a qualidade musical. Por um lado, é essencial que a escolha do repertório,

---

\* As faixas que contém apenas a base de acompanhamento infelizmente não caberiam no CD anexo e, por esta razão, não foram incluídas. Cabe ressaltar que, para as músicas que possuem um andamento um pouco mais rápido, foram também realizadas versões mais lentas para facilitar o aprendizado. Além disso, para o uso em sala de aula, algumas melodias foram segmentadas em frases, existindo, assim, faixas específicas para se trabalhar separadamente estes trechos.

e da gravação que o acompanha, seja realmente criteriosa. Por outro lado, há que se considerar a maneira como se utilizar destas gravações: além de demonstrar como se toca, creio ser fundamental que o professor participe junto com o aluno, seja tocando em uníssonos ou a uma oitava abaixo (com uma Flauta Transversal), seja improvisando uma segunda voz.

Algumas gravações puderam ser utilizadas na íntegra, sem nenhuma modificação. Muitas músicas, entretanto, tiveram que ser modificadas, de alguma maneira, para que se tornassem adequadas à iniciação com o Pífaru. Os procedimentos de adaptação realizados nas gravações originais, através da utilização de *softwares* específicos para edição de som foram:

a) TRANSPOSIÇÃO DE TONALIDADE

Mudança do tom original da gravação para uma tonalidade apropriada para se tocar com o Pífaru. Dois aspectos são observados: a melodia deve conter apenas as notas da escala diatônica de DO Maior (isto é, não pode haver notas com bemóis ou sustenidos) e sua tessitura (âmbito) não deve extrapolar a oitava grave do instrumento, salvo casos em que especialmente se decidiu pela inclusão da nota RÉ do registro médio.

b) REDUÇÃO DE ANDAMENTO

Adequação do andamento ao aprendizado de um iniciante. O ideal é que o professor tenha à mão uma versão em que a velocidade do andamento seja suficientemente lenta para que o aluno consiga tocar com a gravação já nos primeiros momentos de aprendizado da música. Considerando a progressão do estudo, pode haver outras versões com diferentes andamentos.

c) CORTES E JUNÇÕES DE PARTES DA GRAVAÇÃO ORIGINAL

Na maioria das músicas do CD, houve a seleção de um determinado trecho da gravação original, para se obter uma extensão temporal compatível com padrões de uma iniciação. Os cortes, foram realizados de maneira cuidadosa e em alguns casos foram utilizados recursos como o *fade-out* (progressiva diminuição do volume sonoro). Em determinadas músicas, foram feitas montagens: junção de trechos que, na gravação original, eram separados.

d) *LOOPINGS*

Na elaboração de algumas gravações-base, realizou-se a cópia e a colagem sucessiva de pequenos trechos da gravação original. Este tipo de procedimento costuma ser adequado para elaboração de bases direcionadas para a prática de improvisações musicais.

## 4.2 - A UTILIZAÇÃO DE PARTITURAS-GRÁFICAS NA INICIAÇÃO

### 4.2.1 - CONTEXTUALIZAÇÃO

As partituras-gráficas vêm se configurando como um eficiente recurso para a aprendizagem inicial da leitura musical. Existem alguns Métodos de Flauta Doce que as utilizam. Em consonância com a concepção que norteou a elaboração do material gráfico desta dissertação, pude encontrar importantes referências em duas autoras, que apresento a seguir.

O Livro *Cada dedo cada som – canções de crianças para flauta doce* e a dissertação *O uso de mediadores na aquisição/construção inicial da linguagem musical*, ambos da professora Tereza Castro, foram fundamentais para meu trabalho. A autora desenvolveu um conjunto de materiais-musicalizadores, direcionados para crianças que estejam em períodos iniciais de aquisição da linguagem musical. Os materiais oferecem diversas formas para grafar músicas. Sempre em um ambiente lúdico, a professora propõe uma grande variedade nas maneiras de interação com os materiais: a criança não apenas lê, mas, manuseando ativamente o material mediador, também pode registrar as melodias que compõe ou que aprende (Cf. CASTRO, 1999. p. 69-78).

Outra referência importante é o livro-método *Tocando flauta doce - Pré-leitura*, de Rosa Lúcia dos Mares Guia. A autora nomeia o tipo de grafia musical não-convencional utilizado em seu livro como “gráficos de pré-leitura”:

A leitura por gráficos, que chamamos de pré-leitura, possibilita a compreensão do movimento melódico, com o uso de traços que representam os movimentos ascendentes ou descendentes [...] Torna-se possível, também, a compreensão das durações, pelos diferentes tamanhos dos traços, numa relação de dobro-metade (MARES-GUIA, 2004. p. 08).

Ela afirma, ainda, que este tipo de gráfico prepara o iniciante para um posterior aprendizado da escrita musical tradicional:

Pela prática da pré-leitura, a criança tem a oportunidade de estabelecer relações entre o movimento sonoro ascendente ou descendente e a disposição dos gráficos no espaço, sendo, assim, preparada para a escrita e a leitura na pauta, também regidas pelas mesmas relações (IDEM. p.18).

#### 4.2.2 - AS PARTITURAS-GRÁFICAS COM NOTAÇÃO PROPORCIONAL

Do ponto de vista das DURAÇÕES, as partituras-gráficas elaboradas para esta dissertação adotam uma forma de escrita proporcional que utiliza uma associação *direta* entre espaço e tempo: quanto mais rápido é o som, menor será o comprimento de sua figura (considerando-se o eixo horizontal) e, por conseguinte, quanto menor a duração de uma frase musical, menor deverá ser a sua extensão no espaço da partitura. E vice-versa: quanto mais longo é o símbolo gráfico, ou conjunto de símbolos, maior é a duração do evento sonoro.

No livro *Notação na música contemporânea*, o compositor Jorge Antunes descreve e exemplifica uma notação proporcional: “[...] o intérprete realiza o ritmo e as durações através de avaliação dos comprimentos dos sons por meio de uma correlação espaço-tempo” (ANTUNES, 1989. p. 92).



FIGURA 23: Notação proporcional  
FONTE: ANTUNES, 1989. p. 92.

O ritmo de uma melodia geralmente tem como base de referência a unidade de pulsação. Através dela, podem-se perceber e grafar as relações de dobro, triplo, quádruplo, e também de metade, um terço, um quarto etc. Assim, podem-se indicar os diversos valores rítmicos, isto é, a duração relativa de cada uma das notas musicais.

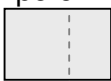
Se a unidade de pulsação for uma semínima, por exemplo, pode-se simbolizá-la com um quadrado. Para uma mínima (que possui o dobro da duração), usa-se então um retângulo horizontal, com o dobro de largura. Por exemplo, se um quadrado de 1cm indica uma nota que dura uma unidade de pulsação, então um retângulo, com largura de 2 cm terá o dobro de duração:



As mesmas relações de proporção poderão explicitar, visualmente, os valores de triplo ou quádruplo:



Logicamente, deve-se usar o mesmo tipo de procedimento para simbolizar uma nota que dure um tempo e meio (nota pontuada na escrita musical tradicional):



Se for necessário dividir aquela semínima em duas colcheias, obtêm-se dois retângulos verticais, cada qual com a metade da largura do quadrado de referência:



Para melhor visualização da proporção espacial destas durações, apresento o seguinte quadro:

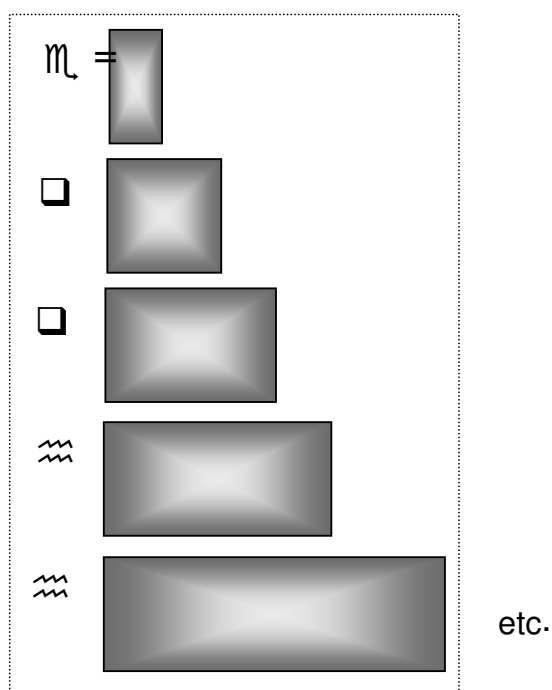


FIGURA 24: quadro comparativo de durações representadas em notação proporcional

Nos primeiros dias de aula de Pífaro, costumo utilizar, como material didático, várias fichas coloridas (recortadas de cartolina) com as figuras geométricas acima apresentadas. Manuseando-as, o iniciante monta (cria) pequenas estruturas rítmico-melódicas com uma, duas ou três notas. A cor e também a altura no eixo vertical indicam uma nota. Neste material específico, o tamanho de um quadrado, que normalmente indica a pulsação, é de 4 cm.

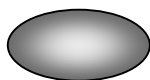
Após elaborar diversos tipos de partituras gráficas, pude perceber que existem casos de melodias em que, para a melhor apreensão das proporções rítmicas, é preferível que os quadrados representem as colcheias (ao invés de semínimas). Isto depende de alguns fatores como, por exemplo, a subdivisão rítmica da música, pois as semicolcheias ficariam visualmente muito pequenas (finas) caso se dividisse um quadrado em quatro partes.

Cabe ainda observar que não é preciso necessariamente que se use um quadrado como unidade de referência rítmica. Pode-se utilizar, por exemplo, um retângulo de qualquer tamanho, desde que sejam guardadas as relações de proporção quanto à largura da figura.

Outra possibilidade de grafia consiste na representação de uma unidade rítmica por um círculo:



O dobro de sua duração será representado, então, por uma elipse:



E a metade da unidade, com a meia-lua:



Quanto ao parâmetro musical ALTURA, essas partituras-gráficas seguem a convenção utilizada na notação tradicional: quanto mais alto no plano gráfico, mais agudo é o evento sonoro, e vice-versa: quanto mais baixo, mais grave.

Através da mediação desses gráficos, o iniciante pode facilmente perceber dois aspectos fundamentais de uma melodia: seu contorno melódico (caracterizado por movimentos ascendentes ou descendentes e pela presença de graus conjuntos ou de saltos) e, também, sua tessitura, (isto é, seu âmbito, seus limites desde sua nota mais grave até a mais aguda). As partituras-gráficas favorecem a percepção de relações entre partes da melodia: semelhanças e diferenças; presença de repetições, variações ou progressões melódicas.

Concordo com Mares Guia, quando ela ressalta outro aspecto importante do uso de uma partitura-gráfica em escrita proporcional:

Além de desenvolver a capacidade de associação de alturas e durações, a pré-leitura favorece a vivência da leitura relativa (sem claves), estabelecendo relações de altura, partindo de qualquer nota, possibilitando a transposição de melodias para diferentes tonalidades. (MARES-GUIA, 2004. p. 08)

Na fase de iniciação à leitura musical, a diferenciação das notas de uma melodia é considerada fundamental para o aprendizado. Para que isto ocorra de maneira eficaz, além da associação com a altura no plano gráfico, alguns professores também adotam outro recurso gráfico: a utilização de cores diferenciadas para cada nota musical. Contudo, não considero interessante fixar uma associação unívoca do tipo “*determinada cor = determinada nota*” (como por exemplo, sempre o vermelho indicando a nota SOL), pois as relações são mais importantes do que as notas “em si mesmas”. Assim, acredito que, desde que exista flexibilidade e variedade no uso de cores, este pode ser um eficiente recurso mediador.

Intraduzível por palavras, o parâmetro sonoro TIMBRE costuma ser “explicado” metaforicamente como sendo a “*cor do som*”. Como as melodias serão sempre tocadas por um único instrumento – no caso, o Pífaró –, nas partituras-gráficas elaboradas para esta dissertação, optei, na maioria dos casos, pela utilização de diferentes gradações de uma única cor (verde ou azul, por exemplo) em um *degradèe* que vai do mais escuro (grave) ao mais agudo (agudo):

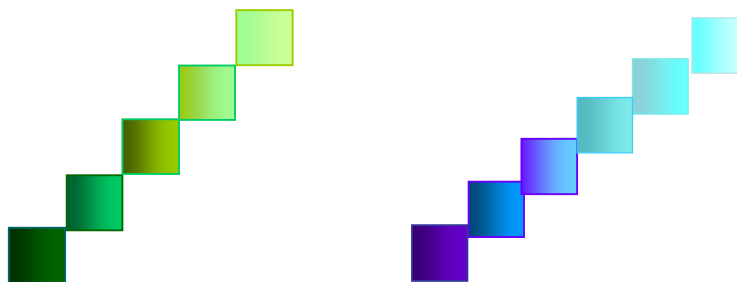


FIGURA 25: uso de gradações de cores em partituras gráficas

Esta escolha evita, de certa forma, que o iniciante faça uma associação verbal direta entre o nome da cor e o nome da nota (por exemplo, verde = SI, azul = LÁ, etc).

Outra opção quanto à escala de cores, pode ser considerada uma variação das anteriores: partindo de um vermelho escuro (grave), ascendentemente as notas vão clareando, passando por tons laranja, até chegar em amarelo (nota mais aguda):

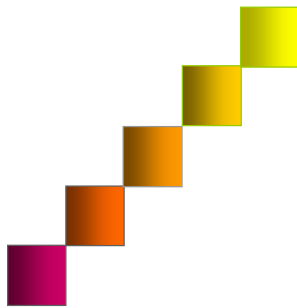


FIGURA 26: uso de cores em partituras gráficas

Em uma escala de cinzas, obtêm-se o mesmo tipo de efeito\*:

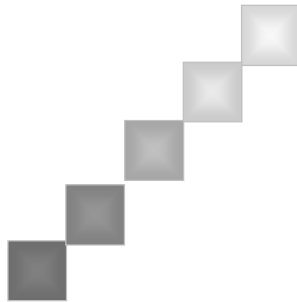


FIGURA 27: uso de uma escala de tons de cinza em partituras gráficas

Outra questão importante a ser trabalhada nesta fase de iniciação musical, que diz respeito a aspectos melódicos, (situando-se, portanto, também no parâmetro

---

\* As gradações da coloração não tem nenhuma relação com variações timbrísticas, mas tão somente com a altura das notas.

ALTURA), é a aprendizagem da noção de nota tônica ou nota de polarização. Nas partituras gráficas, isto foi explicitado através da utilização de uma linha horizontal. Em muitos casos foram utilizadas duas linhas (uma para a nota tônica e outra para a dominante):

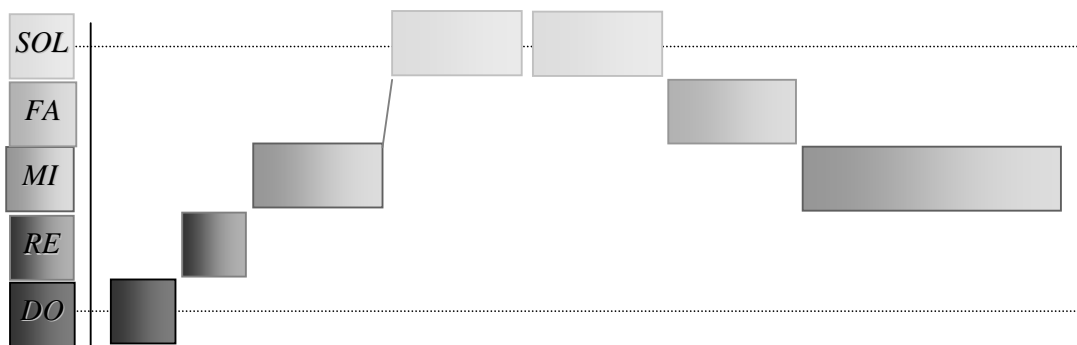


FIGURA 27: linhas referenciais para as notas Tônica e Dominante

Em determinadas melodias, que possuem um maior número de notas, há três linhas horizontais que referenciam o plano das alturas (Tônica, 5ª e 8ª):

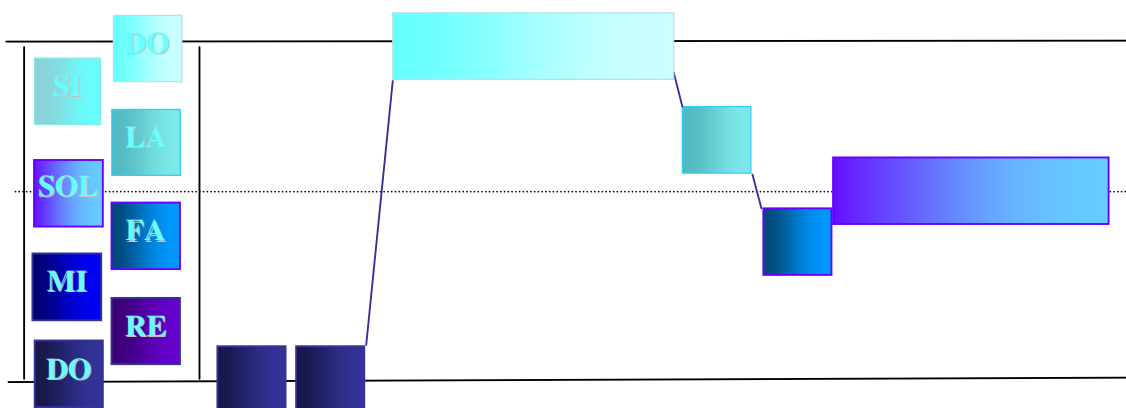


FIGURA 28: Uso de três linhas horizontais para indicar a Tônica ( e oitava acima) e Dominante

Para esta dissertação, foram elaborados diversos tipos de partituras gráficas. Alguns destes tipos se assemelham bastante entre si, ou seja, são variações de uma mesma idéia básica. Considero que a situação ideal seria o professor ter à sua disposição mais de um tipo de partitura para uma mesma melodia. Assim, ele poderia escolher qual é a mais apropriada para seu aluno, no momento específico. Em alguns casos, utilizo em uma mesma, aula duas ou três partituras da mesma melodia. Por exemplo: começo com uma partitura que contenha o nome das notas em todas as figuras e, em seguida, substituo-a por outra que não mais os apresenta. Além disso, muitas vezes incluo também (paralelamente, isto é, ao lado, na estante de música) a partitura em notação tradicional para que o iniciante possa compará-la com a partitura-gráfica e perceber as suas semelhanças. Enfim, não há regras para o uso desses recursos. São inúmeras as possibilidades.

A seguir, apresento diversos tipos de partituras-gráficas:

#### ESCRITA GRÁFICA PROPORCIONAL:

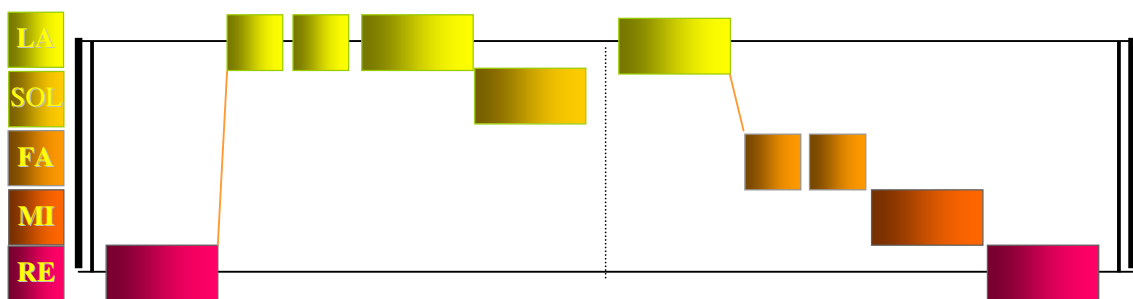


FIGURA 29: Notação proporcional sem nome das notas em todos os símbolos gráficos



ESCRITA GRÁFICA PROPORCIONAL, COM NOME DE NOTAS, EM PENTAGRAMA:

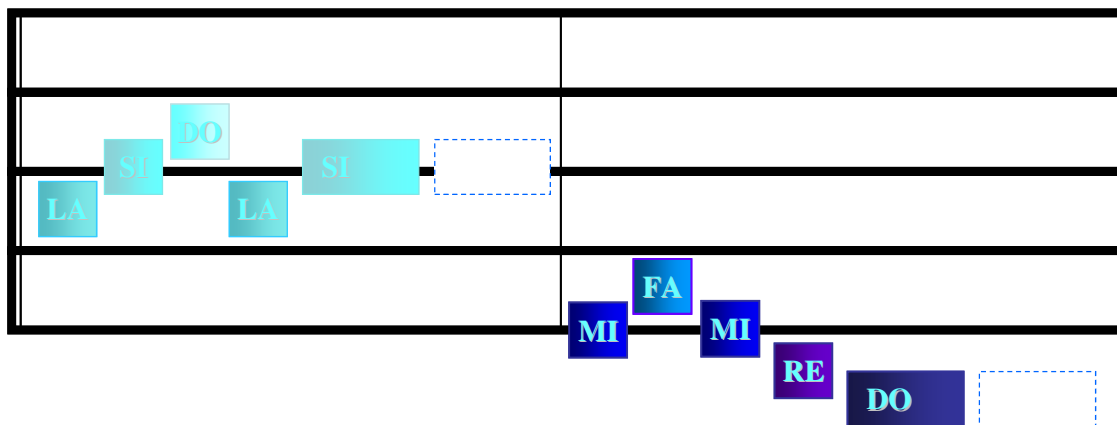


FIGURA 32: Notação proporcional inserida em pentagrama (com nome das notas)

NOME DE NOTAS EM CONTORNO MELÓDICO (COM LINHAS DE REFERÊNCIA)

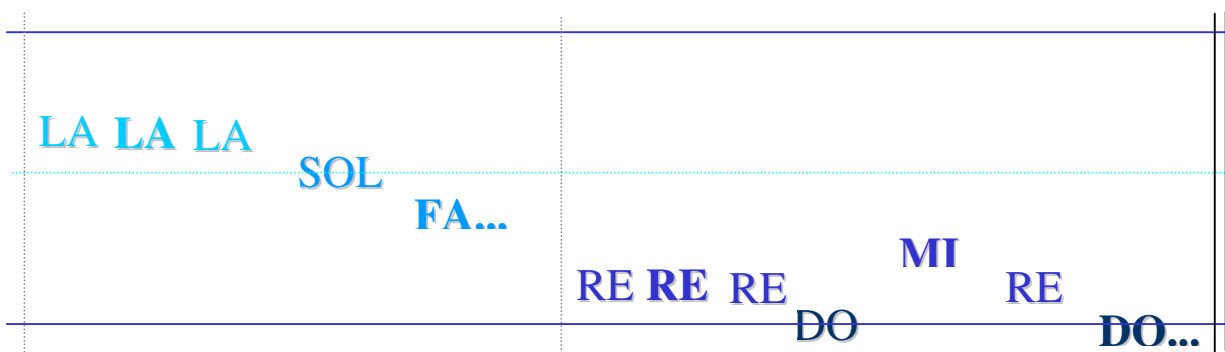


FIGURA 33: Grafia com nome das notas diagramados de acordo com o contorno melódico

**Obs:** Note-se, aqui, a presença de negrito em alguns nomes de notas. Isso se trata de recurso empregado para marcar apoios métricos, uma vez que, nesta forma de notação, a proporção das durações não é representada efetivamente.

NOME DE NOTAS, EM CONTORNO MELÓDICO, INSERIDOS EM UM PENTAGRAMA:



FIGURA 34: Grafia com nome das notas em pentagrama

CÍRCULOS E ELIPSES COM NOME DE NOTAS:

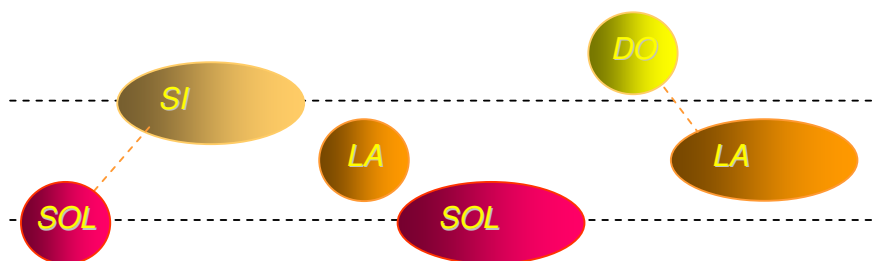


FIGURA 35: Grafia com nome das notas em círculos e elipses

CÍRCULOS INSERIDOS EM UM PENTAGRAMA:

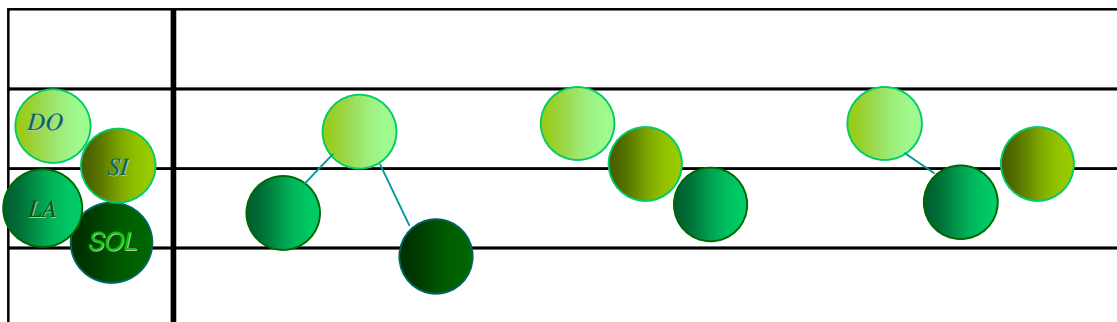


FIGURA 36: Grafia com círculos e elipses em pentagrama

No livro *Notação, Representação e Composição*, Edson Zampronha afirma que “Se o ataque, e por conseqüência o acento, se associam à idéia de ponto (*punctum*), a dinâmica e a sustentação da nota se associam à idéia de linha” (ZAMPRONHA, 2000. p. 51). Para exemplificar a questão, este autor indica uma bela transposição de campo entre música e visualidade, elaborada pelo artista plástico Wassily Kandinsky, em relação ao primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven: os motivos do primeiro tema (de característica marcadamente rítmica) são associados a *pontos*, e se opõem à melodia *em legato* do segundo tema, que, por sua vez, é associada à *linha* (Cf. KANDINSKY, 2001. p. 37-39).

Essas idéias norteiam a elaboração que fiz das partituras-gráficas quanto ao aspecto da ARTICULAÇÃO. A utilização gráfica de linhas tende a permitir ao olhar “*fluir*”, percorrendo o espaço de forma mais contínua, sem interrupções, em oposição ao uso de figuras descontínuas. Uma melodia tocada em *legato* poderá ser melhor representada com a inclusão de linhas que unem as figuras das notas, propiciando, uma maior continuidade no desenho\*:

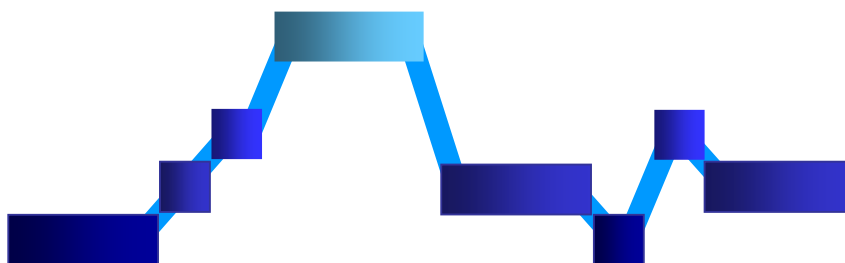


FIGURA 37: **Grafia com** linhas que procuram representar o legato

---

\* Ainda assim, vejo problemas nessa grafia, pois existem quinas nos retângulos e nos quadrados e as linhas são absolutamente retas. O ideal seria que as linhas fossem um pouco onduladas e que não houvesse quinas (ou pelo menos, que elas fossem um pouco arredondadas).

Por outro lado, os círculos (que são *pontos* grandes) são figuras adequadas para representar seqüências de notas que soam mais separadamente, ou seja, para trechos tocados com ataques com golpes de língua bem pronunciados ou então em *staccatos*. Tenho utilizado um recurso material que considero muito apropriado para as crianças: as pequenas etiquetas redondas, que são adesivas. Podem-se encontrar essas etiquetas em diversas cores. A seguir, apresento um fragmento de uma música, composta para se tocar no Pífaro, chamada “Conversa de mãos”. As cores escolhidas para as notas que são tocadas movendo-se os dedos da mão esquerda se opõem às cores das notas mais graves, tocadas com a direita.

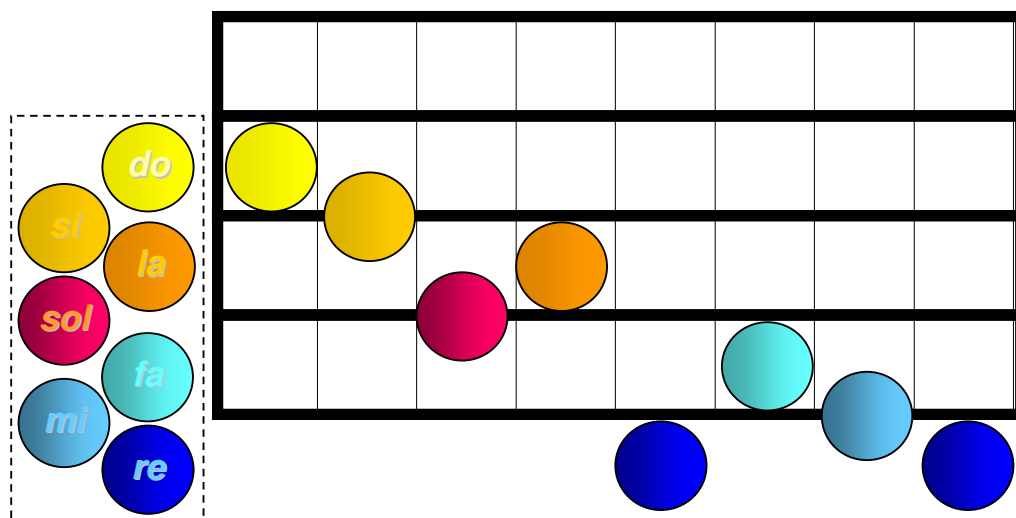


FIGURA 38: Grafia que diferencia através de cores, o uso dos dedos de cada mão

A notação das partituras tradicionais simboliza as notas de uma melodia através de pontos, que são figuras visualmente descontínuas. Pode haver, portanto, uma incongruência entre a descontinuidade visual (pontos) da partitura e a continuidade da melodia (*linha* melódica). Isto fica bastante claro quando uma melodia é tocada em *legato*. Acredito que essa descontinuidade visual, característica da notação tradicional, pode estar relacionada com possíveis problemas, por parte de alguns



Tanto em partituras-gráficas como em partituras em notação tradicional, considero essencial que o iniciante tenha facilidade para detectar visualmente onde (ou quando) é o final de um segmento e o início do próximo. Para isso, em alguns casos, optei pela inclusão de um outro tipo de símbolo gráfico: as linhas de agrupamento e separação de *gestalten*. Na várias partituras, optei por não explicitar visualmente os compassos das melodias, priorizando, assim, a percepção dos agrupamentos de notas (segmentos):

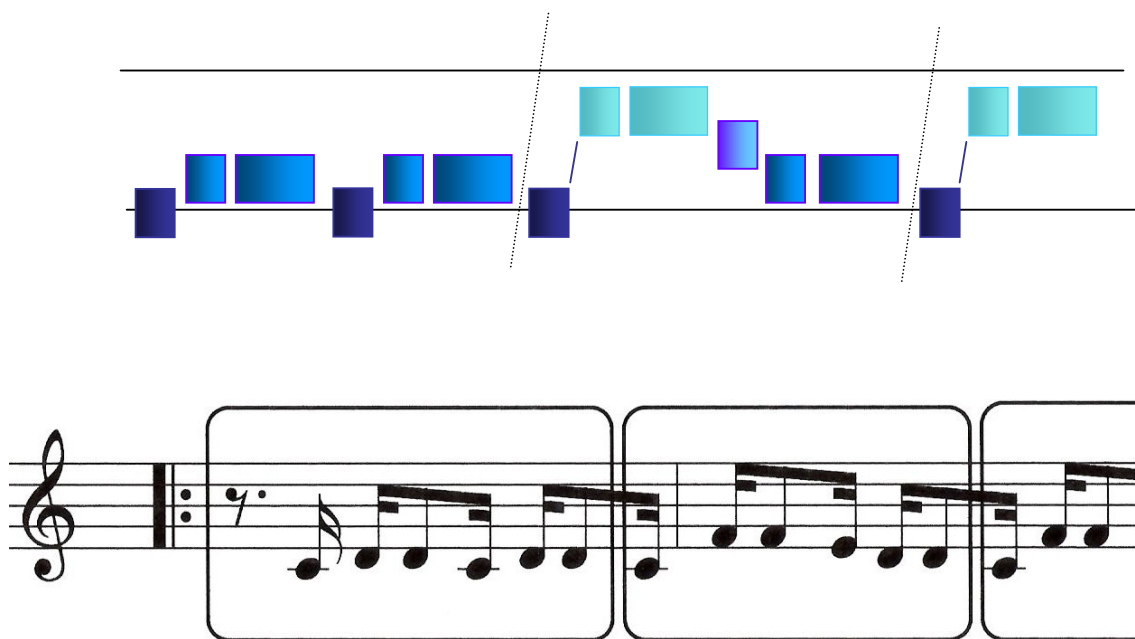


FIGURA 41: Partitura gráfica e convencional, ambas com a inclusão de linhas para melhor visualização das *gestalten*.

Na elaboração de todas as partituras desta dissertação (em notação tradicional ou gráfica), procurei explicitar visualmente a estrutura da música através de uma diagramação coerente com a sua forma. Isso implicou no cuidado de não “cortar”, visualmente, a representação de uma frase ou segmento musical (isto é, não passar um fragmento final de frase para uma linha abaixo).

#### 4.2.3 - PARTITURAS EM CARTÕES (FICHAS PARA MONTAGEM E CRIAÇÃO)

Um interessante recurso didático, destinado não apenas à aprendizagem da leitura musical, mas também apropriado ao desenvolvimento da criatividade, é a utilização de cartões melódicos (em notação gráfica ou tradicional):

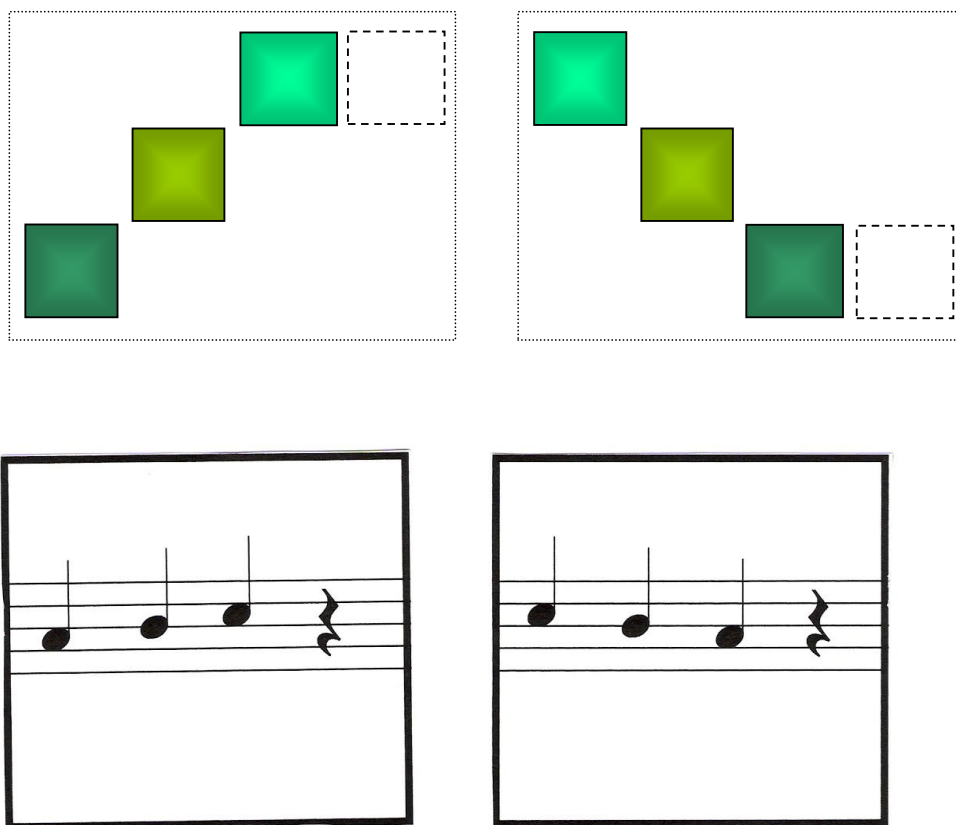


FIGURA 42: Comparação entre partitura gráfica e convencional, ambas em cartões

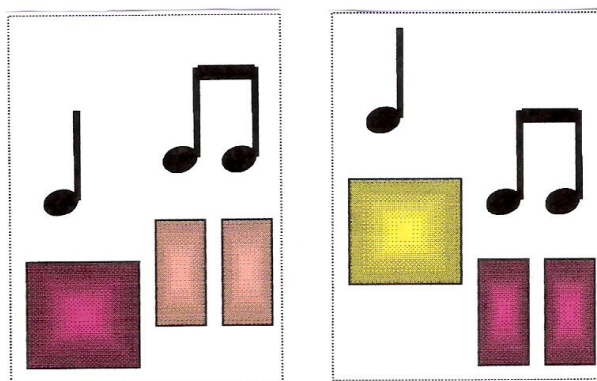
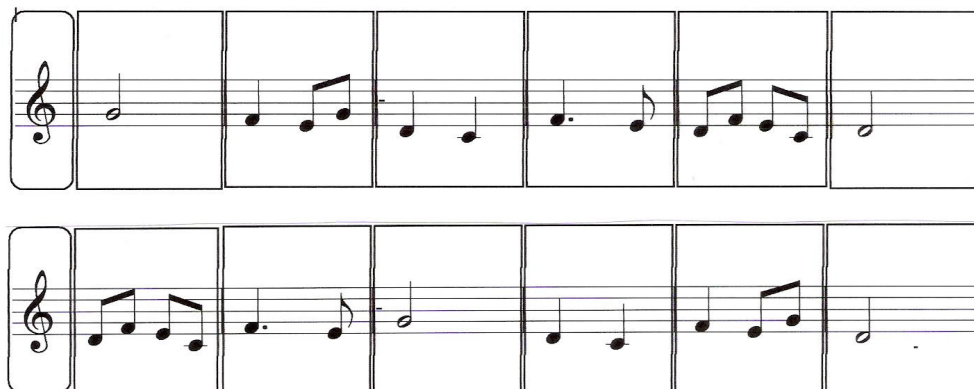


FIGURA 43: Cartões que incluem elementos de partitura convencional e gráfica

As melodias do repertório podem ser fragmentadas em vários cartões, cada um deles contendo um pequeno segmento. Assim como na montagem de um quebra-cabeça, o iniciante deve tentar encontrar os cartões que a compõem colocando-os no encadeamento correto. Pode-se, também, experimentar tocar diversas outras seqüências. Em alguns casos, este procedimento “funciona” muito bem, gerando outras melodias interessantes. Um bom exemplo é o tema final de *O Pássaro de Fogo*: pode-se dividi-lo em seis cartões melódicos. As melodias resultantes de quase todas as seqüências experimentadas soam com surpreendente unidade.



**FIGURA 44:** Cartões melódicos em partitura convencional, com fragmentos da melodia do tema de *O Pássaro de Fogo*, e posteriormente re-ordenados.

## CONCLUSÃO

Considerando múltiplos aspectos da realidade brasileira, desde fatores sócio-econômicos até o contexto musical em que se inserem os estudantes de Flauta, bem como as referências musicais que esses mesmos estudantes possuem, especialmente no início de sua formação, não se pode negar que o material didático existente e disponível no Brasil para o ensino da Flauta Transversal se mostra, em sua grande parte, impróprio. Esse material, em sua maioria de produção estrangeira, leva em consideração outras realidades e é, em muitos casos, “anacrônico” no que diz respeito tanto à concepção de Educação Musical, quanto ao repertório que ele aborda. A elaboração de um material que leve em consideração os aspectos específicos da realidade e da cultura brasileiras se mostra, então, uma necessidade real e urgente.

Além disso, tendo em vista essa mesma realidade, impõe-se também a necessidade de alternativas didática e economicamente viáveis para os primeiros estágios do aprendizado da Flauta Transversal, sobretudo para crianças. Nesse sentido, o uso da Flauta Píforo se mostra como possibilidade real e eficaz. Acredito, assim, que exista um grande potencial para a multiplicação do uso do Píforo no Brasil.

As propostas deste trabalho procuraram levar em consideração as questões apresentadas acima, em consonância com as diretrizes atuais da área da Educação Musical, como a *diversidade* e a *criatividade*, no processo de iniciação de crianças à música. Daí a importância dada à elaboração (e não apenas à discussão) de

materiais didáticos de diversas naturezas, enfatizando, sobretudo, o uso de partituras com grafias não-convencionais.

Embora não sejam exatamente novidade, tanto o uso desses tipos de partituras para a aprendizagem da leitura musical, quanto o recurso das gravações para acompanhamento de peças estudadas no processo de aprendizagem do instrumento, a originalidade do trabalho apresentado aqui, acredito, constitui-se na diversidade de possibilidades de grafias apresentadas e na abertura que o uso dessas grafias pode propor, estimulando processos criativos. Além disso, as adaptações realizadas em determinadas músicas, a fim de adequá-las a um estágio específico de desenvolvimento do estudante, também constituem dado importante deste trabalho, tendo-se em vista a escassez de um material destinado às etapas iniciais do aprendizado e que leve em conta, ao mesmo tempo, a importância da qualidade artístico-musical. Além disso, a ênfase na música brasileira procura suprir uma lacuna observada no material disponível e contextualiza melhor a relação entre a realidade do aluno e o seu objeto de aprendizado.

Os estudos feitos aqui sobre aspectos técnicos da iniciação à Flauta Transversal (aplicada ao Pífaru ou não), aliados aos critérios e parâmetros estabelecidos para se delinear uma progressividade do aprendizado da Flauta através do repertório podem constituir uma contribuição efetiva para a orientação de professores de Flauta, façam eles uso ou não do material apresentado aqui.

Resta saber que tanto os estudos feitos aqui quanto esse mesmo material apresentado são produto de uma atividade prática: a minha própria atuação como

professor, não apenas de Flauta Transversal, mas de outras áreas da música. Esse material já vem sendo utilizado em processos de musicalização e tem se mostrado um caminho rico para integrar o ensino de instrumento ao processo de educação musical, em sentido mais amplo. Como resultado de uma atividade prática, portanto, nem as discussões feitas aqui nem o material apresentado constituem um marco definitivo, mas, sim, idéias abertas – pontos de partida – a serem ampliadas, adaptadas, modificadas: somente o trabalho em sala de aula pode tornar esse material e essas idéias vivos e eficazes no processo de educação musical. Este trabalho, então, é uma espécie de impulso para novas práticas de educação, que priorizem não somente a formação do instrumentista, mas, em primeiro lugar, o desenvolvimento de habilidades artísticas. Nesse horizonte, uma nova proposta de repertório, de materiais e de metodologias didáticas apresenta-se, na realidade musical brasileira, como sopros de vitalidade.

## REFERÊNCIAS

AKOSCHKY, Judith e VIDELA, Mario. *Iniciación a la flauta dulce*. Buenos Aires: Ricordi, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

ARTAUD, Pierre-Yves. *A flauta transversa: método elementar*. Trad. Raul Costa D'ávila e Carmem C.O Gonçalves. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

\_\_\_\_\_. *A propos de pédagogie: cent questions groupées en dix chapitres pour aider les professeur débutants*. Paris: Gerard Billaudot, 1996.

AQUINO, Francisca. *Música Brasileira para o Iniciante*, Brasília: Assunto grave, 2004.

BEINEKE, Viviane. O ensino de flauta doce na educação fundamental. In: HENTSCHKE, Liane e DEL BEN, Luciana (Org.) *Ensino de Música - propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

BRITO, Teca Alencar de. Koellreutter Educador: O humano como objetivo da Educação musical. São Paulo: Peirópolis, 2001.

\_\_\_\_\_. *Aprendendo a apreender do aluno o que ensinar: Metodologia para uma educação musical significativa*. In: Anais do VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Curitiba: ABEM, 1999.

CASTRO, Maria Tereza Mendes. *O uso de mediadores na aquisição/construção inicial da linguagem musical*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 1999.

\_\_\_\_\_. *Brincadeira/ação criativa e o uso de mediadores no processo inicial de Musicalização infantil*. In: Anais do XIII Encontro da ANPPOM. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cada dedo cada som – Canções de crianças para flauta doce*. Belo Horizonte: Mega Consulting, 2004.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2003.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1988.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1981.

CURNOW, James. *Classics for the young player*. Chicago: Curnow Music, 2002

D'ÁVILA, Raul Costa. *A Articulação na flauta transversal moderna: uma abordagem histórica, suas transformações, técnica e utilização*. Pelotas: ED. Universitária / UFPEL, 2004.

DEBOST, Michel. "Contrary Finger Motion and the Three Little Devils of Flute Playing". In: *The Flutist's Handbook: A Pedagogy Anthology*. Santa Clarita: National Flute Association, 1998.

DENLEY Ian. *FluteTime 1*. New York : OUP, 1999.

DIAS, Andréa Ernest. *A Expressão da Flauta Popular Brasileira – Uma Escola de interpretação*. 1996. 75 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

FRANÇA, Cecília Cavaliéri. "Novidade e profecia na educação musical: a validade pedagógica, psicológica e artística das composições dos alunos. Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPON, Belo Horizonte, 2001.

\_\_\_\_\_. "A integração de composição, performance e apreciação: uma perspectiva psicológica do desenvolvimento musical". *Música Hoje: Revista de Pesquisa Musical, no 4*, Departamento de Teoria Geral da música, EMUFG, Belo Horizonte, 1997.

\_\_\_\_\_. " Performance Instrumental e Educação Musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica". *PERMUSI, Revista de Performance Musical*, v.1, p52-62. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. " O som e a forma – Do gesto ao valor". In: *Ensino de Música - propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

GAINZA, Violeta. *Estudos de Psico-Pedagogia Musical*. São Paulo: Summus, 1988.

GALWAY, James. *Flute*. London: Kahn & Averill, 1999.

GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente: A Teoria das Inteligências Múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994.

GARNER, Bradley. "The flutist's guide to tone Production and vibrato". In: *The Flutist's Handbook: A Pedagogy Anthology*. Santa Clarita: National Flute Association, 1998.

GOODWIN, Liz. *The Fife Book*. Chicago: Just Flutes, 1998.

GUEDELHA, Yuri J. de Souza. *Método para o ensino elementar da Flauta Transversa*. 2003. 281f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2003.

HARRIS, Paul. *Chocolate Box – 10 musical treats for Flute and Piano*. Londres: Novello, 1999.

\_\_\_\_\_. *Clowns for Flute and Piano*. Londres: Novello, 2000.

HARRISON, Howard. *How to play the flute*. Londres: Elm Tree Books / EMI Music Publishing, 1982.

HERFURTH, C. Paul & STUART, Hugh. *A tune a day / flute, book one*. Boston: The Boston Music Company, 1953.

HENTSCHKE, Liane e DEL BEN, Luciana. Aula de Música: do planejamento e avaliação à prática educativa. In: HENTSCHKE, Liane e DEL BEN, Luciana (Org.) *Ensino de Música - propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre um plano*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KATER, Carlos (Org.) *CADERNOS DE ESTUDO: EDUCAÇÃO MUSICAL*. Belo Horizonte: Atravez / EMUFGM / FAPEMIG, n. 6, 1997.

KOELLREUTER, Hans-Joachim. O espírito criador e o ensino pré-figurativo. In: KATER, Carlos org. *Cadernos de estudo: educação musical*, Belo Horizonte, v. 6, p. 24- 32, 1997.

\_\_\_\_\_. *Terminologia de uma nova estética da música*.  
Porto Alegre: Movimento, 1990

KUJALA, Walfrid. *The flutist's progress*. Evanston: Progress Press, 1970.

LOANE, Cormac e DUCKETT, Richard. *Team Woodwind – Flute*. Londres: IMP-International Music Publications, 1991.

MARES-GUIA, Rosa Lúcia dos. *Tocando Flauta Doce: pré-leitura*. Belo Horizonte: [s. n.], 2004.

METZGER, Barbara, PAPENBERG, Michaela. *Querflöte – Spielen und lernen*, vol. 1 e vol. 2. Mainz: Schott Musik International, 1999.

MOYSE, Marcel. *Le débutant flûtiste*. Paris: Leduc, 1954.

\_\_\_\_\_. *De la Sonorité - Art et Technique*. Paris: Leduc, 1934.

\_\_\_\_\_. *The Tone and its Problems: tone development through interpretation for the flute*. Tokyo: Muramatsu, 1973.

- MOURA, José Adolfo (org). *Projeto Música na Escola: Livro dos Instrumentos*. Belo Horizonte: Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais, 1998.
- NATIONAL FLUTE ASSOCIATION. *The Flutist's Handbook: A Pedagogy Anthology - A Publication in Celebration of the 25th Anniversary of the National Flute Association*. Santa Clarita: National Flute Association, 1998.
- OSTROWER, Fayga. *A Sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- PRESCOTT, William. *The Prescott flute Method*. New York: Belwin Mills, 1978.
- RANEVSKY, Eugênio Kundert. *A embocadura na flauta transversa: como entender e dominar*. Rio de Janeiro: Eugênio Ranevsky, 1999.
- REQUIÃO, Luciana. O músico-professor: uma investigação sobre sua atividade pedagógica. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 13. 2001, Belo Horizonte. p. 296-301. Belo Horizonte: Anppom, 2001..
- RICHTER, Werner. *Schule für die Queflöte*. Mainz: Schott, 1980.
- SALLES, Pedro Paulo. Ensaio sobre a gênese da notação musical na criança. In *Revista Plural / Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro*. Escola de Música Villa-Lobos - Vol.1 - Rio de Janeiro: EMVL, 1998.
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Fonterrada, Magda Gomes e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991. 399 p. Título original: *The Thinking Ear*.
- SCOTT, Andrew. *Progressive Flute Method – Book 1*. South Australia: Koala Publications, 1995.
- SWANWICK, Keith. *Música, pensamiento y educación*. Tradução de Montserrat Sanuy. Madrid: Morata, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.
- \_\_\_\_\_. Ensino instrumental enquanto ensino de música. In: *Cadernos de Estudo: Educação Musical*. São Paulo: ATRAVEZ, n. 4/5, p. 7-14, 1994.
- TAKAHASHI, Toshio. *Suzuki Flute School*, vol. 1. Miami: Warner Bros Publications, 1971.
- TAFFANEL, Paul, GAUBERT, Philip. *Méthode Complete de Flûte*. Paris: Leduc, 1958.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. Elementos para análise da canção popular brasileira. In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: ATRAVEZ, n. 1, 1989.

TOURINHO, Cristina. Aprendizado musical do aluno de violão: articulações entre práticas e possibilidades. In: HENTSCHKE, Liane e DEL BEN, Luciana (Org.) *Ensino de Música - propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

THOMAS, Mark. *Flute Method*. San Antonio: Southern Music Company, 1988.

WALKER, Jim. *Young Artist Series, vol 1*. Miami: Warner Bros.Publications INC, 1995.

WOLTZENLOGEL, Celso. *Método ilustrado de flauta*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1982.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WYE, Trevor. *Pratice book for the flute, vol 1*. Londres: Novello, 1986.

\_\_\_\_\_ *A beginner's book for the flute*. Londres: Novello, 1999.

WINN, Robert. *AMA flute 2000*. Boston: Music Exchange , 2000.

ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: AnnaBlume - Fapesp, 2000.

**Alberto Sampaio Neto**

**A INICIAÇÃO INFANTIL À FLAUTA TRANSVERSAL  
A PARTIR DO PÍFARO:  
repertório, aspectos técnicos e recursos didáticos**

VOLUME II – ANEXOS  
PARTITURAS, ANÁLISES E CD

Escola de Música  
Universidade Federal de Minas Gerais

Maio de 2005

LISTAGEM DE MÚSICAS SELECIONADAS PARA O REPERTÓRIO DO PÍFARO

- |   |   |
|---|---|
| 1. <i>Chorin 1</i>                      | (Alberto Sampaio)                       |
| 2. <i>Chorin 2</i>                      | (Alberto Sampaio)                       |
| 3. <i>Chorin 3</i>                      | (Alberto Sampaio)                       |
| 4. <i>Saudades dos Aviões da Panair</i> | <b>Milton Nascimento</b>                |
| 5. <i>Promessas do Sol</i>              | <b>Milton Nascimento</b>                |
| 6. <i>For Children</i>                  | <b>Bartok</b>                           |
| 7. <i>Poeme Petite</i>                  | <b>Lewallen</b>                         |
| 8. <i>Da Maré</i>                       | <b>Ricardo Breim e Luiz Tatit</b>       |
| 9. <i>Vento (Wind)</i>                  | <b>Marco Antônio Guimarães (UAKTI)</b>  |
| 10. <i>O Pássaro de Fogo</i>            | <b>Strawinsky</b>                       |
| 11. <i>Asa Branca</i>                   | <b>Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira</b> |
| 12. <i>Lugar Comum</i>                  | <b>João Donato e Gilberto Gil</b>       |
| 13. <i>Suo Gan</i>                      | [tradicional do Japão]                  |
| 14. <i>Over the Sea to Skye</i>         | [tradicional da Irlanda]                |
| 15. <i>Carmina Burana</i>               | <b>Orff</b>                             |
| 16. <i>Canção do Amanhecer</i>          | <b>Gilvan de Oliveira</b>               |
| 17. <i>Ciranda da Bailarina</i>         | <b>Edu Lobo e Chico Buarque</b>         |
| 18. <i>A outra Visita dos Bichos</i>    | (Alberto Sampaio)                       |
| 19. <i>Sabiá lá na Gaiola</i>           | [domínio público brasileiro]            |
| 20. <i>Raça</i>                         | <b>Milton Nascimento</b>                |
| 21. <i>Baião</i>                        | <b>Francisca Aquino</b>                 |
| 22. <i>Xentimento um puli</i>           | <b>Kristus Leontis e Albert Garcia</b>  |
| 23. <i>Fogo</i>                         | <b>Marco Antônio Guimarães</b>          |
| 24. <i>Tristeza do Jeca</i>             | <b>Angelino de Oliveira</b>             |
| 25. <i>Amazing Grace</i>                | [tradicional]                           |
| 26. <i>Berceuse</i>                     | <b>Brahms</b>                           |
| 27. <i>Gymnopédie 3</i>                 | <b>Erik Satie</b>                       |
| 28. <i>Noturno</i>                      | <b>Lewallen</b>                         |
| 29. <i>Amazônia</i>                     | <b>Egberto Gismonti</b>                 |
| 30. <i>Cravo e Canela</i>               | <b>Milton Nascimento</b>                |
| 31. <i>Tupyzinho</i>                    | <b>Carlos Malta</b>                     |
| 32. <i>Esfera</i>                       | <b>Juarez Maciel</b>                    |
| 33. <i>Down by the Sally's garden</i>   | [tradicional da Irlanda]                |
| 34. <i>Canto do Povo de um Lugar</i>    | <b>Caetano Veloso</b>                   |
| 35. <i>Ponta de Areia</i>               | <b>Milton Nascimento</b>                |

# “Chorin 1”

[ MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA (CHORO) ]

Pequena melodia composta a partir do acompanhamento (*playback*) do *Chorinho Didático nº 4*, de Altamiro Carrilho

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 3ª Maior      3 notas SI-LA-SOL [ DO (optativo) ]
  - . Predominância de graus conjuntos (o salto de quarta SOL-DO é optativo)
  - . A nota DO final é optativa (pode ser substituída por um SOL)
- **Aspectos rítmicos:** . Figuras rítmicas: semínimas e colcheias (relação dobro-metade)
  - . Presença de pausas.
  - . Presença de Anacruses.
- **Articulação:** . *Staccato* nas anacruses.
  - . Ataque brando, com golpe de língua e sustentação do sopro, nas notas mais longas ( ou *legato*, nestes segmentos).
- **Forma / estruturação:**
  - . A melodia possui duas frases praticamente idênticas (no final, há uma pequena diferença)
  - . Cada frase é dividida em duas semi-frases que são bastante diferentes entre si:
    - . a 1ª semi-frase é caracterizada por notas curtas que são repetidas e
    - . a 2ª semi-frase, por sua vez, é composta por notas que possuem o dobro de duração.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Por possuir apenas 3 (ou 4) diferentes notas, esta pode ser uma das primeiras músicas para a iniciação.
- A melodia se divide em pequenos segmentos que sempre são separados por pausas. Esta característica permite que o iniciante tenha bastante tempo para realizar as respirações.
- A repetição de toda a melodia (*ritornello*) e o alto grau de redundância (2ª frase é praticamente igual à 1ª, mudando-se apenas as duas últimas notas) são fatores que propiciam uma maior facilidade para o aprendizado, em uma iniciação.
- A 1ª nota dos primeiros segmentos é uma anacruse. Para proporcionar a sensação de um impulso que leva à nota seguinte, esta nota deve ser tocada em *staccato*.
- As notas da 2ª semi-frase não são curtas. Por isto, são propícias ao aprendizado da sustentação do sopro. Caso o professor julgue pertinente, estas notas podem ser tocadas em *legato*.
- A estruturação da forma é bastante nítida, o que facilita muito o aprendizado.
- A base de acompanhamento, realizada por um conjunto regional de Choro, possui um caráter bem alegre. As crianças geralmente se envolvem com a expressividade da música e a tocam com fluência.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Corte: seleção da seção A incluindo o *ritornello*.
- Foram realizadas duas versões de andamento: diminuição de 80% da velocidade e andamento original

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Conjunto Regional de Altamiro Carrilho**  
CD: **Chorinhos Didáticos - Altamiro Carrilho** (Faixa 16)  
Gravadora: **Movieplay**

# “Chorin 2”

[ MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA (CHORO) ]

Pequena melodia composta a partir do acompanhamento (*playback*) do *Chorinho Didático nº 5*, de Altamiro Carrilho

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 3ª Maior. 3 Notas: SI-LA-SOL ou LA-SOL-FA  
. Predominância de graus conjuntos.  
. Há repetição consecutiva de uma mesma nota.
- **Aspectos rítmicos:** . Apresenta exclusivamente semínimas e pausas de semínima.  
. Durante toda a peça, repete-se a mesma estrutura rítmica (segmentos de 3 notas)  
. Pausas separam todos os segmentos.
- **Articulação:** . Ataques com golpe de língua em todas as notas.  
. Devido às repetições sucessivas de uma mesma nota, os ataques devem ser nítidos.  
. Deve-se também dar atenção à sustentação contínua da coluna de ar (do sopra)
- **Forma / estruturação:**
  - . Possui duas frases. Cada frase é dividida em duas semi-frases.
  - . Os pequenos segmentos, que possuem apenas três notas cada, apresentam sempre o mesmo ritmo.
  - . 1ª frase: Suas 2 semi-frases são estruturadas com repetição de um segmento (o da 1ª é ascendente e o da 2ª, descendente)
  - . 2ª frase: O começo da 1ª semi-frase é igual ao começo da 2ª .  
O término da 1ª é suspensivo (nota LA) e o término da 2ª é resolutivo (nota FA)

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Por possuir apenas três diferentes notas, esta pode ser uma das primeiras músicas para a iniciação.
- A melodia se divide em pequenos segmentos que sempre são separados por pausas. Esta característica permite que o iniciante tenha bastante tempo para realizar as respirações.
- Pode-se prolongar a última nota de cada segmento, transformando-a em semínima pontuada ou em mínima.
- A repetição de toda a melodia (*ritornello*) e o alto grau de redundância são fatores que propiciam uma maior facilidade para o aprendizado das passagens, o que é altamente desejável em uma iniciação.
- A presença de repetições sucessivas de uma mesma nota implica em ataques bem pronunciados. Esta é uma ótima melodia para a prática do golpe de língua e de uma sustentação contínua da coluna de ar.
- A base de acompanhamento, realizada por um conjunto regional de Choro, possui um caráter alegre. As crianças geralmente se envolvem com a expressividade da música e a tocam com fluência.

### - Variação rítmico-melódica:

- . Nos compassos 3, 5 e 7, a substituição das pausas por semínimas, geram segmentos mais longos, que passam a ter grande continuidade rítmica. Isto eleva o grau de dificuldade para um principiante.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Corte: seleção da seção A, com *ritornello*
- Transposição de tonalidade. 2 versões: SI-LA-SOL e LA-SOL-FA
- Diminuição de andamento. 2 versões: a 80% da velocidade e com o andamento original

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Conjunto Regional de Altamiro Carrilho**

CD: **Chorinhos Didáticos - Altamiro Carrilho** (Faixa 17)

Gravadora: **Movieplay**

# “Chorin 3”

[ MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA (CHORO) ]

Pequena melodia composta a partir do acompanhamento (*playback*) do *Chorinho Didático nº 2*, de Altamiro Carrilho

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 4ª justa. 4 notas DO-SI-LA-SOL
  - . Há um equilíbrio entre graus conjuntos e saltos de 3ª. Presença de um salto de 4ª .
  - . Existe uma ênfase na nota DO: esta nota está presente em todos os segmentos.
- **Aspectos rítmicos:** . Apresenta exclusivamente semínimas e pausas de semínima.
  - . Durante toda a peça, repete-se a mesma estrutura rítmica (segmentos de 3 notas).
  - . Pausas separam todos os segmentos.
- **Articulação:** . Ataques brandos em todas as notas (com golpe de língua e sustentação contínua do sopro)
  - . ou *Legato* em cada segmento.
- **Forma / estruturação:** . Possui 2 frases de igual tamanho (4 segmentos cada)
  - . O 1º segmento de ambas é igual.
  - . O término da 1ª frase é suspensivo (nota SI) e o da 2ª , resolutivo (nota DO, tônica).

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Por possuir apenas quatro notas, esta pode ser uma das primeiras músicas para a iniciação.
- Esta música foi especialmente elaborada para se treinar a nota DO. Esta nota é relativamente difícil para um iniciante manter o equilíbrio do Píforo, pois seu dedilhado não conta com o apoio do polegar esquerdo. Esta melodia apresenta todas as possibilidades intervalares do DO com as outras três notas.
- Os pequenos segmentos, que possuem apenas três notas, apresentam sempre o mesmo ritmo.
- Os segmentos são separados por pausas, o que permite uma tranqüila respiração.
- Pode-se prolongar a última nota de cada segmento, transformando-a em semínima pontuada ou em mínima.
- A ausência de repetição consecutiva de uma mesma nota gera a possibilidade de se tocar em *legato*. Portanto, esta melodia é propícia ao aprendizado da sustentação contínua do fluxo do sopro.
- Há um “breque” (típico do Choro) na base instrumental. O iniciante deve perceber o aumento de tensão musical na pausa, que é bastante expressiva, e tentar voltar a tocar no exato momento.
- A base de acompanhamento, realizada por um conjunto regional de Choro, possui um caráter alegre. Os iniciantes rapidamente se envolvem com a música, engajando-se com expressividade e fluência.

-Variação rítmica 1: Nos compassos ímpares, substituição das pausas por notas (repetir a nota antecedente)

-Variação rítmica 2: substituição de uma das semínimas de cada motivo melódico por outras células rítmicas características do Choro, repetindo-se nelas, as mesmas notas. Neste caso, não é necessária a escrita. Pode-se inclusive improvisar, a cada vez de uma maneira diferente, colocando as outras células rítmicas em qualquer uma das três notas de cada segmento.

## Procedimentos de gravação e adaptação:

- Corte: seleção da seção A, com *ritornello*
- Diminuição de andamento. 2 versões: a 80% e andamento original

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Conjunto Regional de Altamiro Carrilho**

CD: **Chorinhos Didáticos - Altamiro Carrilho** (Faixa 14)

Gravadora **Movieplay**

# “*Saudades dos Aviões da Panair*” (trecho) MILTON NASCIMENTO

[ CANÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: trecho da gravação do arranjo instrumental de César Camargo Mariano

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 3ª Maior. 3 Notas: SI-LA-SOL ou LA-SOL-FA  
. Predominância de graus conjuntos (existe apenas uma 3ª ascendente).  
. Há repetição consecutiva de uma mesma nota.  
. Há uma progressão melódica descendente.
- **Aspectos rítmicos:** . Exceto a última longa nota, apresenta somente semínimas e colcheias.  
(relação de dobro-metade)  
. Compasso quinário (5/4) [ 2+3 ]
- **Articulação:** . Ataques nítidos em todas as notas (com golpe de língua e sustentação contínua do sopro)
- **Forma / estruturação:**
  - . A melodia do trecho selecionado é apresentada 4 vezes.  
(na versão original da canção, ocorre mudança de letra à cada repetição)
  - . Ela pode ser dividida em 4 partes, que são coincidentes com cada compasso ( ou seja, possui 4 compassos.)
  - . Uma estrutura rítmico-melódica, de 1 compasso, é reapresentada a um intervalo de 2ª maior abaixo.
  - . O 3º compasso é igual ao 1º . O 4º compasso é constituído por uma nota longa.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Por possuir apenas 3 notas (podendo ser tocada com SI-LA-SOL ou LA-SOL-FA) esta pode ser uma das primeiras músicas em uma iniciação.
- Apesar de a frase ser bastante longa e contínua, é interessante subdividi-la em pequenos agrupamentos de notas (segmentos), que terminam com semínimas, para que o iniciante possa realizar respirações intermediárias bem curtas. Um bom procedimento didático é delimitar visualmente estes segmentos para treiná-los separadamente.
- A repetição de toda a melodia e o alto grau de redundância são fatores que propiciam uma maior facilidade para a fixação das passagens, o que é altamente desejável para o aprendizado, em uma iniciação.
- O compasso quinário não precisa ser explicitado aos iniciantes, pois, ao contrário do que normalmente se imagina, não implica em um aumento do nível de dificuldade para a aprendizagem.
- O arranjo desta gravação apresenta um gradativo aumento de densidade devido à entrada de instrumentos. Por isto, pode-se realizar um sutil aumento de intensidade, á cada repetição.

**Observação:** A letra deste trecho não é muito apropriada às crianças: sugiro trabalhar apenas a versão instrumental

## Observações sobre Partituras:

- **Convencional:** escrita (diagramação) de toda melodia em apenas uma linha (horizontal) em função do alto grau de continuidade rítmico-melódica.
- **Grafias não-convencionais:** inclusão de linhas de agrupamento/separação (símbolos gráficos) para melhor definição dos pequenos segmentos.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Corte: seleção de toda a macro-seção intermediária
- Transposição de tonalidade. 2 versões: SI-LA-SOL (original) e LA-SOL-FA
- Diminuição de andamento. 2 versões: a 75% e andamento original

## Gravação utilizada:

Intérpretes: **César Camargo Mariano** (teclados)

CD: **Ponte das Estrelas** (Faixa 02)

Gravadora: **CBS**

# “Promessas do Sol” (trecho)

MILTON NASCIMENTO

[ CANÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: junção de dois trechos do arranjo instrumental do Grupo UAKTI

## Características gerais:

- **Tessitura:** 4ª justa. 3 versões: notas DO-SI-LA-SOL ou LA-SOL-FA-MI ou FA-MI-RE-DO

- **Aspectos melódicos:** . Predominância de graus conjuntos.  
. Ao se realizar o *ritornello*, faz-se um salto de 4ª ascendente.  
. Movimento sonoro predominantemente descendente (4 notas).  
. Há repetições consecutivas de uma mesma nota.

- **Aspectos rítmicos:** . Unidade de pulsação: semínima.  
. Figuras: colcheias, semínimas, semínima pontuada, mínimas e mínima pontuada.  
. Compassos alternados (alternância de ternários e binários)

- **Articulação:** . Ataques, com golpe de língua, devem ser bem pronunciados.

## - **Forma / estruturação:**

- . Junção de duas partes do arranjo do Grupo UAKTI (primeira e quinta).
- . A 1ª parte apresenta a melodia original da canção. No final de sua repetição, há uma sutil variação rítmica.
- . A 2ª parte é uma variação rítmica da primeira melodia (possui o mesmo contorno melódico). Ela caracteriza-se por notas curtas e pela presença de pausas. Há alternância de compasso: três 3/8 e um 4/8.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- O contorno melódico, caracterizado exclusivamente por graus conjuntos, (exceto no *ritornello*, quando há uma 4ª ascendente), implica na mudança de apenas um dedo à cada nota, o que propicia uma maior facilidade técnica para o iniciante, no que se refere ao aspecto mecanismo.
- O fato de uma das possibilidades desta melodia utilizar apenas as notas DO-SI-LA-SOL, faz com que ela seja excelente para a prática dos movimentos de dedos (mecanismo) da mão esquerda.
- Se tocada com as notas LA-SOL-FA-MI, trabalham-se as duas mãos. Esta versão é mais fácil para aqueles iniciantes que apresentam dificuldade para tocar a nota DO, em função do equilíbrio do Pífaró.
- Se tocada com as notas FA-MI-RE-DO, esta melodia será excelente para se treinar a mecanismo da mão direita. Com estas notas, eleva-se o grau de dificuldade de emissão.
- Há repetição consecutiva (4 vezes) de uma mesma nota, o que implica na necessidade de se atacar as notas com o golpe de língua.
- A presença de uma sutil variação rítmica ao final da repetição da primeira melodia, no arranjo do grupo UAKTI é um interessante desafio para o principiante.
- A alternância de compassos não implica em um maior grau de dificuldade, pois o ritmo é simples. A métrica não foi explicitada nas partituras. Priorizou-se a percepção dos agrupamentos de notas.

## Observações sobre Partituras

- . Exclusão das barras de compassos (substituição por linhas verticais para delimitação dos segmentos).
- . A mesma partitura gráfica pode ser usada para as 3 versões (DO-SI-LA-SOL, LA-SOL-FA-MI e FA-MI-RE-DO) pois elas possuem o mesmo contorno rítmico-melódico.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Seleção, corte e junção de duas seções da gravação original: a primeira e a quinta.
- Diminuição de andamento. 2 versões: a 80% da velocidade e no andamento original.

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Grupo UAKTI**

CD: **UAKTI – Oficina Instrumental** (Faixa 01)

Gravadora: **Verve**

# “For Children”

BARTOK

[ MÚSICA ERUDITA (PARA CRIANÇAS) – PIANO SOLO]

Base de acompanhamento: gravação original para piano.

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura: uma 5ª justa. 5 Notas: LA-SOL-FA-MI-RE (pentacorde menor)
  - . Predominância de graus conjuntos.
  - . Saltos: 5ª ascendente: [RE-LA] e 3ª descendentes [LA-FA] e [FA-RE]
  - . Há repetição sucessiva de notas.
- **Aspectos rítmicos:** . Apresenta exclusivamente relação dobro/metade.
  - . Figuras rítmicas: semínimas e colcheias.
  - . Compasso quaternário simples.
- **Articulação:** . Ataques devem ser nítidos, bem pronunciados, em todas as notas (inclusive porque há repetições sucessivas de uma mesma nota)
- **Forma / estruturação:** **A A B B'**
  - . A Frase **A** possui 2 compassos. Cada compasso corresponde a um segmento.
  - . O 1º segmento inicia com um de salto de 5ª ascendente. Em seguida há repetições consecutivas de uma nota.
  - . O 2º segmento possui movimento sonoro descendente; há repetição consecutiva de uma mesma nota.
  - . Frases **B** e **B'** não se dividem nitidamente em 2 segmentos: as colcheias do 1º compasso (maior grau de mobilidade rítmica) levam à semínimas do 2º.
  - . **B** possui apenas graus conjuntos. Há repetição consecutiva de uma mesma nota (colcheias).
  - . **B** e **B'** possuem a mesma estrutura rítmica. A única diferença entre eles é que o final de B é suspensivo (nota MI) e o de A, resolutivo (nota RE).

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Com poucos elementos musicais, esta melodia apresenta um alto grau de redundância, o que, didaticamente é muito desejável para o aprendizado em uma iniciação.
- Seu andamento, relativamente tranqüilo (andante), é apropriado ao aprendizado inicial.
- A passagem RE-MI constitui o grande “desafio” técnico para o iniciante, pois, para se chegar à correta posição da nota MI, é necessário que se abaixe o dedo mínimo da mão direita, ao mesmo tempo em que se levanta o dedo anelar.
- Os ataques em todas as notas não devem impedir a contínua sustentação do fluxo da coluna de ar.
- As frases B e B' são mais extensas. Caso o aluno não esteja conseguindo tocar os 2 compassos em um só fôlego, o melhor lugar para a respiração intermediária é após a 1ª semínima.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- . Original para piano na tonalidade de MI menor. Transposição para RE menor
- . Andamento original mantido

## Gravação utilizada:

Intérprete: (piano);  
CD: (Faixa)  
Gravadora:

# “Poeme Petite”

(trecho)

LEWALLEN

[ MÚSICA ERUDITA (DIDÁTICA) PARA FLAUTA E PIANO ]

Melodia adaptada ao Pífaru pelo pesquisador. Base de acompanhamento trecho de um *playback* (Piano)

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 6ª menor. 6 notas: DO-SI-LA-SOL-FA-MI
  - . Predominância de graus conjuntos.
  - . Intervalos de 3ª descendentes: SOL-MI (3 vezes) e SI-SOL (1 vez)
  - . Intervalos de 3ª ascendentes: FA-LA (4 vezes),
  - . Intervalo de 4ª descendente: DO-SOL (2 vezes)
  - . Intervalos de 4ª ascendentes: MI-LA (2 vezes) e SOL- DO (1 vez)
  - . Há repetição sucessiva de notas
- **Aspectos rítmicos:** . Figuras rítmicas: . Predominância de semínimas e mínimas.
  - . Há apenas 1 mínima pontuada e uma semibreve (no final)
  - . Há 3 pausas de semínima.
  - . Compasso quaternário simples
  - . Andamento moderado
- **Articulação:** . *Legato* em todas as notas, exceto, obviamente, as primeiras de cada segmento (após as respirações) e as repetidas.
  - . ou Ataques brandos, com golpes de língua, e sustentação contínua do fluxo do sopro

## Aspectos de Estrutura / Forma:

- . Apresenta um alto grau de continuidade, não sendo possível, por isto, delimitar macro-seções.
- . Há segmentos pequenos (de 3 notas), medianos (de 4 notas) e grandes (de 7, 8 ou até 9 notas)

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta música é especialmente interessante para o treinamento da sustentação contínua do fluxo da coluna de ar (do sopro), seja tocando em *legato* ou com um tipo de ataque sutil em todas as notas.
- Os segmentos de maior tamanho constituem um bom desafio ao iniciante: são necessárias respirações profundas e rápidas e um bom controle (economia) do sopro.
- O delineamento de contorno melódico é bastante propício para se tocar com expressividade e fluência
- A base de acompanhamento é bastante expressiva e possui um andamento apropriado aos iniciantes.

## Grafias não-convencionais utilizadas:

- 2 tipos de partituras, com diferentes tipos de notação:

1º tipo: Partitura-gráfica em notação proporcional, com o uso de cores diferenciadoras para as alturas melódicas. Explícita o contorno melódico, de acordo com a sua correta posição no plano vertical.

2º tipo: Partitura que apresenta apenas os nomes das notas posicionados em um pentagrama (clave de sol). No plano horizontal, utiliza a escrita proporcional entre espaço e tempo: a distância visual entre o nome de cada nota possui coerência com o tamanho das durações.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Seleção e corte da primeira seção da gravação original. Andamento original mantido.

## Gravação utilizada:

Intérprete: (piano); na versão original **Jim Walker** (flauta)

CD: **Young Artist Series – by Jim Walker** (Faixa 06)

Gravadora: **Warner Bros**

# “Da Maré”

RICARDO BREIM E LUIZ TATIT

[ CANÇÃO (DIDÁTICA) - MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: *play-back* (arranjo instrumental) original do CD *Percepção e Alfabetização Musical*

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 5ª justa. 5 Notas: SOL-FA-MI-RE-DO (pentacorde Maior)  
. A melodia é estruturada apenas com graus conjuntos.
- **Aspectos rítmicos:** . Apresenta exclusivamente a relação de dobro/metade.  
. Figuras rítmicas: semínimas e mínimas, e respectivas pausas.  
. Compasso quaternário simples.
- **Articulação:** - *Legato* em todas as notas (exceto, obviamente, as primeiras de cada segmento.) ou  
- Ataques sutis em todas as notas, com sustentação contínua do sopro.
- **Estrutura / Forma:**
  - . Pode ser dividida em 2 partes (frases).
  - . Cada parte (frase) possui 3 segmentos: 2 curtos e 1 longo.
  - . A 1ª frase inicia com 2 segmentos curtos, de 3 notas cada: X (movimento ascendente) e Y (descendente).  
Ambos possuem o mesmo ritmo. O final desta frase é o ponto culminante, ou seja, a nota mais aguda da melodia
  - . A 2ª frase inicia com o segmento Y (movimento descendente) e prossegue com X (movimento ascendente).  
Esta frase possui terminação suspensiva (na nota supertônica - RE), o que, após sucessivas repetições de toda a melodia, gera uma circularidade.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- O fato de esta melodia utilizar apenas as notas SOL-FA-MI-RE-DO faz com que ela seja excelente para a prática dos movimentos de dedos (mecanismo) da mão direita.
- Seu contorno melódico, caracterizado unicamente por graus conjuntos, implica na mudança de apenas um dedo à cada nota exceto na passagem RE-MI, que constitui o grande desafio técnico para o iniciante, pois, para se chegar à correta posição da nota MI, é necessário que se abaixe o dedo mínimo da mão direita, ao mesmo tempo em que se levanta o dedo anelar.
- O tamanho dos segmentos X e Y é curto e, por isso, perfeitamente adequado a um iniciante. Já a extensão dos outros 2 segmentos, não tão curtos, constitui um pequeno desafio para o aprendiz, que deverá realizar uma respiração um pouco maior e controlar o sopro, economizando ar para o final.
- Esta melodia apresenta fácil compreensão de sua estrutura, pois a última nota de cada segmento é sempre longa, o que define, de maneira nítida, o término de cada agrupamento.
- O andamento original, relativamente tranqüilo (andante), é apropriado aos primeiros estágios de aprendizagem.
- As repetições de toda a melodia e o alto grau de redundância interna são fatores que propiciam uma maior facilidade para a fixação do aprendizado, o que é altamente desejável em uma iniciação.

## Outras observações:

- . Esta música também pode ser tocada no pentacorde de Sol Maior, praticando-se a difícil passagem DO-RE-DO.
- . Em uma Flauta Transversal, ela pode ser tocada facilmente na tonalidade de FA Maior, utilizando o dedilhado do polegar para a nota Sib.

**Procedimentos de adaptação e gravação:** . Andamento e tonalidade originais mantidos.

## Gravação utilizada:

Arranjos e execuções: **Ricardo Breim, Hélio Ziskind e outros**

CD: *Percepção e Alfabetização Musical* (parte integrante) (CD 1 - Faixa 04)

Gravadora: [independente]

# “*Vento/Ar (Wind)*” (trecho)

MARCO ANTÔNIO GUIMARÃES

[ MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: gravação original (parte A) do **Grupo UAKTI**

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 6ª Maior. 6 notas: LA-SOL-FA-MI-RE-DO
  - . Todos as passagens são graus conjuntos, exceto a última: 3ª Maior [MI-DO])
  - . Há progressões melódicas descendentes
- **Aspectos rítmicos:** . Em compasso ternário, mantém-se sempre a mesma estrutura rítmica.
  - . Os segmentos são curtos e coincidem exatamente com a extensão de um compasso.
- **Articulação:** . Predomina o *Legato*
  - . Como ocorre a repetição de uma mesma nota, necessariamente há que se atacar a nota repetida. Porém, no intuito de não descaracterizar o caráter expressivo desta música - cujo título é *Vento* - deve haver uma contínua sustentação do sopro e os golpes de língua devem ser muito sutis.
- **Forma / estruturação:**
  - . Agrupamentos de dois em dois compassos (segmentos X + Y) configuram progressões descendentes de um mesmo contorno rítmico-melódico.
  - . Os compassos ímpares [X] são caracterizados por um movimento sonoro ascendente e também por possuírem a repetição de sua nota mais aguda.
  - . Os compassos pares [Y] são caracterizados por um movimento sonoro descendente, de 4 notas. A única exceção é o último compasso, que possui apenas uma longa nota (resolução na tônica).

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma excelente música para a prática da sustentação contínua (constância) do sopro.
- Os segmentos possuem tamanho adequado para o iniciante, permitindo uma respiração a cada compasso.
- O andamento da gravação original é razoavelmente lento e, portanto, propício ao aprendizado do iniciante.
- Há predominância de graus conjuntos: em quase todas as passagens, movimenta-se apenas um dedo.
- A presença da difícil passagem RE-MI, em que há movimento contrário de dedos, é um bom desafio
- A existência de progressões melódicas, que funcionam como um exercício de mecanismo, gera um alto grau de redundância interna e propicia uma maior facilidade para o aprendizado.
- A estrutura melódica propicia um interessante procedimento didático: a alternância, entre professor e aluno (ou entre alunos) que tocam de 1 em 1, ou de 2 em 2 compassos.

## Procedimento de adaptação melódica:

Substituição da nota original SI do penúltimo compasso (que ficaria abaixo da tessitura do Pífaro), pela nota RE.

## Observações sobre Partituras (escrita convencional ou gráfica):

Para melhor visualização e compreensão da estrutura, usa-se símbolos de cores diferentes para os compassos X e Y

. Pode-se dividir toda a melodia em 8 cartões, cada qual abarcando um compasso.

Este procedimento possibilita tocar outras seqüências melódicas e também a montagem de um quebra-cabeça.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- . Corte: selecionou-se o trecho que corresponde à 2ª apresentação da parte A, na gravação original.
- . O andamento e a tonalidade originais são apropriados à iniciação com o Pífaro.

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Grupo UAKTI**

CD: **I CHING** (Faixa 06)

Gravadora: **Point Music**

# “O Pássaro de Fogo” (Finale)

STRAVINSKY

[ MÚSICA ERUDITA ORQUESTRAL ]

Base de acompanhamento: gravação original com Orquestra Sinfônica.

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** Tessitura / âmbito melódico: 5ª justa. 5 Notas: SOL-FA-MI-RE-DO  
. Saltos: 3ª (MI-SOL), (RE-FA) e (MI-DO). 4ª (DO-FA) e (SOL-RE).
- **Aspectos rítmicos:** . Proporções em relação à pulsação: dobro, metade e “tempo e meio” (nota pontuada).
- **Articulação:** . Na 1ª parte: *Legato* ou um tipo de ataque brando (com sustentação contínua do sopro)  
. Na 2ª parte: Ataques com golpe de língua bem marcados, acentuados (quase *staccato*).

## **- Forma / Estruturação:**

O *Finale* possui duas macro-seções.

A 1ª macro-seção caracteriza-se pela repetição de uma melodia. Ela é apresentada seis vezes. Esta melodia pode ser dividida em dois segmentos X e Y. Na 4ª repetição, Y é apresentado 2 vezes.

Há uma transição entre as duas macro-seções (durante a qual o aluno deve permanecer em pausa).

A 2ª macro-seção é uma variação da 1ª: possui o mesmo contorno melódico, porém seu ritmo é diferente. Ela é monorrítmica: suas notas possuem igual duração, ou seja, não mais possui notas longas e outras curtas. Outra significativa diferença, consiste no fato de ela ser tocada com ataques bem marcados em todas as notas. Há muitas repetições. Nem sempre a melodia é apresentada inteira: às vezes ocorre a repetição de X' ou de Y'.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- O fato de esta melodia utilizar apenas as 5 notas SOL-FA-MI-RE-DO, faz com que ela seja excelente para o a prática dos movimentos de dedos da mão direita (mecanismo).
- Esta é uma grande obra do repertório orquestral: os procedimentos compositivos, que apresentam um razoável nível de redundância melódica, geram um alto grau de unidade na estrutura como um todo. À cada vez que se repete a melodia principal, há novidades (mudanças) em outros aspectos musicais como, por exemplo, a entrada de novos instrumentos, o que gera um aumento de densidade e intensidade.
- Esta música possui um caráter expressivo muito envolvente, sobretudo na 2ª macro-seção. A gravação propicia uma boa interação: o som do pífaro se integra bem à densa massa sonora orquestral.
- Conseguir tocar todo este longo e bem estruturado *Finale* será, realmente, uma conquista para o iniciante.

## Observações sobre a partitura:

- . Na partitura original, a 1ª macro-seção possui compasso 3/2.  
Optei por substituir as figuras rítmicas, passando a utilizar a semínima como unidade de pulsação.
- . Decidi, também, não explicitar visualmente o compasso ternário, devido à percepção de que esta métrica não é auditivamente tão relevante.
- . Pode-se dividir toda a melodia em 6 cartões, cada qual com 2 tempos.  
Este procedimento possibilita tocar outras seqüências melódicas e também a montagem de um quebra-cabeça.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- . Transposição (de toda a música) meio tom acima, para se poder tocar, no Pífaro, com as notas SOL-FA-MI-RE-DO.
- . Transposição de um pequeno trecho, em que havia uma modulação, para meio tom abaixo, para que, na gravação, exista apenas uma única tonalidade.

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Cláudio Abbado - London Symphony Orchestra**

CD: **Igor Stravinsky – The Firebird (Suite) / Le Sacre du Printemps** (Faixa 06)

Gravadora: **Deutsche Grammophon**

# “Asa Branca”

LUIZ GONZAGA e HUMBERTO TEIXEIRA

[ CANÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: *playback* original (arranjo instrumental) do CD *Percepção e Alfabetização Musical*

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 5ª Justa. 5 notas: SOL-FA-MI-RE-DO.
  - . Predominância de graus conjuntos.
  - . Presença dos seguintes saltos: de 3ª (MI-SOL-MI) e (MI-DO), e de 4ª (DO-FA)
  - . Há repetição consecutiva de uma mesma nota.
- **Aspectos rítmicos:** . Unidade de pulsação: semínima.
  - . Figuras rítmicas: colcheias, semínimas, semínimas pontuadas e mínimas.
  - . Presença de anacruses e de notas pontuadas.
  - . Pequenos segmentos possuem a mesma estrutura rítmica.
- **Articulação:** . Ataques com golpes de língua e sustentação contínua do sopro.
- **Forma / estruturação:**
  - . Pode-se dividir a melodia em duas partes. Esta divisão é nítida porque ocorre uma repetição da segunda parte.
  - . Na 1ª parte, há dois segmentos, que possuem o mesmo ritmo (o 2º é uma variação melódica do 1º).
  - . Na 2ª parte, há quatro pequenos segmentos (as notas longas definem o final de cada agrupamento). Todos possuem a mesma estrutura rítmica exceto o último (que apresenta uma nota a menos).

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- O ritmo e a instrumentação do *Baião* (o acompanhamento da gravação é musicalmente muito bem realizado) são atrativos para o iniciante que tende a se envolver expressivamente com a música.
- Esta é uma das mais conhecidas canções da Música Popular Brasileira: é provável que o aluno a conheça.
- Na versão original da canção, a melodia é repetida 5 vezes. À cada repetição ocorre mudança de letra.
- A letra é apropriada às crianças e, por esta razão, pode ser utilizada didaticamente.
- O fato de esta melodia utilizar apenas as 5 notas do pentacorde Maior (SOL-FA-MI-RE-DO) a torna excelente para a prática dos movimentos de dedos (mecanismo) da mão direita, no Pífaru.
- A difícil passagem do RE para o MI constitui o grande desafio técnico para o iniciante, pois, para se chegar ao correto dedilhado da nota MI, é necessário que se abaixe o dedo mínimo da mão direita, ao mesmo tempo em que se levanta o dedo anelar (movimento contrário de dedos).
- A redundância rítmica, existente nesta melodia, a torna muito propícia para o aprendizado de um iniciante.

## Outras observações:

- . Pode-se tentar tocar esta melodia também no tom de Sol Maior, incluindo, neste caso, o RE do registro médio.
- . Na Flauta Transversal, ela pode ser tocada facilmente na tonalidade de FA Maior (SIb com dedilhado do polegar).

## Observações sobre Partituras:

### **-Partitura em pentagrama:**

Para demonstrar visualmente a estrutura da melodia, optei por formatá-la em duas linhas (uma para cada parte). Este procedimento corta um compasso ao meio, o que não é comum na notação musical tradicional.

### **-Grafia não-convencional:**

2 versões: com grafia proporcional (padrão deste trabalho) e com a letra de acordo com o contorno melódico.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Transposição de tonalidade (gravação original em RE Maior)
- Diminuição de andamento. 2 versões: a 80% e no andamento original

## Gravação utilizada:

Arranjos e execuções: **Dominguinhos, Ricardo Breim, Hélio Ziskind e outros**

CD: *Percepção e Alfabetização Musical* (parte integrante) [CD 1 - Faixa 02]

Gravadora: [independente]

# “Lugar Comum”

JOÃO DONATO E GILBERTO GIL

[ CANÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: *play-back* (arranjo instrumental) original do CD *Percepção e Alfabetização Musical*

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 8ª. 8 Notas: DO-SI-LA-SOL-FA-MI-RE-DO.  
. Contorno melódico: . Predomínio de graus conjuntos.
  - . Saltos: 3ª (DO-MI), (MI-SOL) e (SOL-MI)
  - 4ª (DO-FA), 6ª (MI-DO), 8ª (DO-DO).
  - . Tendência a movimentos sonoros descendentes.
  - . Há repetição sucessiva de uma mesma nota.
- **Aspectos rítmicos:** . Apresenta certa complexidade rítmica: síncopes, notas pontuadas, anacruses e pausas.  
. Andamento moderado (apropriado à iniciação).
- **Articulação:** . Ataques com golpes de língua em todas as notas e sustentação contínua do sopro.
- **Estrutura / Forma:** **A - A - B - B'**
  - A** - Frase estruturada exclusivamente com as notas do pentacorde de DO Maior.  
Pode ser dividida em 2 semi-frases, cada qual com segmentos semelhantes entre si e separados por pausas.
  - B** - Amplia a tessitura, começando com a nota mais aguda.  
É dividida em 4 segmentos. Há progressões melódicas descendentes:  
um determinado contorno rítmico-melódico é apresentado, à cada vez, um grau abaixo na escala.
  - B'** - Apresenta uma surpresa ao final, rompendo a expectativa: a progressão melódica descendente, que normalmente ocorria à cada vez, em um grau abaixo na escala, no último segmento de **B'** acontece dois graus abaixo, e, assim, apresenta um final suspensivo (na nota supertônica).

As 2 partes, **A** e **B**, possuem mais semelhanças entre si do que diferenças, o que gera unidade.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- O ritmo desta canção, se escrito, apresentará uma maior dificuldade de leitura, se comparada ao que a que normalmente se toca nesta fase de iniciação: há síncopes (ligaduras rítmicas) e notas pontuadas. Não considero que esta complexidade (riqueza) rítmica, marcadamente brasileira, seja um problema. Não é necessário que o aprendizado do ritmo ocorra através da mediação de uma partitura. O iniciante pode apreender o ritmo da música auditivamente, isto é, por imitação. Assim, depois de memorizar, tocará fluentemente e com a natural flexibilidade que é característica das músicas populares.
- O predomínio de graus conjuntos propicia certa facilidade, porque geralmente demanda a mudança de apenas um dedo à cada nova nota.
- A letra da canção é apropriada ao universo infantil e por isso, pode ser utilizada didaticamente.

## Partituras com grafia não-convencional:

- Em função da complexidade rítmica da música, optei por um tipo de notação diferenciado:
  - . Uma partitura-gráfica apresenta apenas os nomes das notas (ausência de figuras geométricas) ou
  - . Uma partitura com um pentagrama apresenta apenas os nomes das notas.Ambas as partituras explicitam o contorno melódico, de acordo com as alturas, colocando o nome das notas proporcionalmente no plano vertical (ou em sua correta posição no pentagrama, com clave de sol).  
No plano horizontal, ambas utilizam uma escrita proporcional entre espaço e tempo, pois a distância visual entre o nome de cada nota, está em coerência com o tamanho das durações.
  - . As notas que recebem um apoio métrico e, ao mesmo tempo, acentos de sílaba tônica das palavras da letra, são escritas em negrito.

**Procedimentos de gravação:** Tanto a tonalidade como o andamento originais foram mantidos.

## Gravações utilizadas:

1- Intérprete: **Marisa Monte**. 2- (*playback*)

Arranjos e execuções: **Ricardo Breim, Hélio Ziskind e outros**

CD: **Percepção e Alfabetização Musical** (parte integrante) (CD 2 - Faixa 04 e 05)

Gravadora: [independente]

# “Suo Gan” (Lullaby)

[Tradicional do Japão]

[ CANÇÃO DE NINAR ]

Base de acompanhamento: gravação original para Flauta Transversal e harpa.

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 8ª. 7 Notas: DO-LA-SOL-FA-MI-RE-DO  
. Presença equivalente de graus conjuntos e saltos.  
. Presença dos seguintes saltos: de 3ª (MI-SOL), (DO-MI) e (DO-LA), (LA-FA), (SOL-MI) de 4ª (MI-LA), (SOL-RE) e de 6ª (MI-DO)
- **Aspectos rítmicos:** . Figuras rítmicas: colcheias, semínimas, semínima pontuada e mínima.  
. Todos os compassos (exceto o 4º) possuem mesma uma estrutura rítmica.  
. Compasso quaternário.  
. Presença de *rallentando* e de *fermata*.  
. Andamento lento.
- **Articulação:** . *Legato* em todas as notas (exceto, obviamente, a primeira de cada segmento).
- **Aspectos de Estrutura / Forma:**
  - . Forma *Lied*: **A-A-B-A**
  - . Há quadratura.
  - . Cada secção (equivalente a uma frase) possui 4 compassos.
  - . Cada frase é dividida em 2 semi-frases
  - . Cada semi-frase possui 2 segmentos.
  - . Cada segmento tem o tamanho exato de um compasso.
  - . O 3º compasso é uma repetição do 1º, e o 7º compasso é uma repetição do 5º.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta música é uma canção de ninar japonesa. Seu caráter é *dolce*, tranqüilo.
- Por ser tocada *legato* e em um andamento lento, é relativamente fácil para um iniciante adquirir fluência.
- A gravação utilizada como base apresenta exclusivamente Flauta Transversal e Harpa. A melodia principal tocada no Píforo soa uma oitava a acima da gravação, o que considero bastante adequado para um iniciante, pois ele conseguirá ouvir-se de maneira bastante nítida.
- Os segmentos são curtos (possuem a extensão de um compasso) e sempre terminam com uma nota longa. Isto permite que o iniciante faça, se quiser, uma respiração a cada compasso.
- O contorno rítmico-melódico possui alto grau de redundância: há repetição de segmentos e também de uma determinada estrutura rítmica que está presente em quase todos os compassos.
- A forma da música é claramente organizada em uma quadratura, o que propicia uma rápida compreensão
- O ponto culminante – o único DO agudo – é bem longo porque possui uma *fermata*. Ele se encontra no mesmo segmento em que ocorre o *rallentando* (passagem altamente expressiva).
- Esta é uma melodia propícia à aprendizagem de fraseados musicais e, por isto é excelente para o desenvolvimento da compreensão musical e do potencial expressivo de um aluno principiante.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- . A tonalidade da gravação original é FA Maior. Foi realizada a transposição (4ª abaixo) para o tom de DO Maior
- . O andamento original foi mantido

## Gravação utilizada:

Intérpretes: **James Galway** (Flauta) e (Harpa)  
CD: **Seasons** (Faixa 20)  
Gravadora: **RCA VICTOR (BMG-Classics)**

# “Do Mar ao Céu”

[Tradicional da Irlanda]

[ MÚSICA TRADICIONAL IRLANDESA - ARRANJO COM ORQUESTRA SINFÔNICA ]

Base de acompanhamento: gravação original com Flauta Transversal solista, instrumentos típicos e Orquestra Sinfônica

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 8ª. 6 notas: DO-LA-SOL-FA-RE-DO (escala pentatônica)  
[ou RE-SI-LA-SOL-MI-RE]
  - . Predominância de saltos.
  - . Saltos de 3ª: (RE-FA) , (FA-LA) e (DO-LA) , (LA-FA), (FA-RE).
  - . Saltos de 4ª: (DO-FA), (RE-SOL), (SOL-DO) e (SOL-RE).
  - . Saltos de 5ª: (LA-RE)
  - . Há repetição sucessiva de notas.
- **Aspectos rítmicos:** . Figuras: colcheias, semínimas, semínimas pontuadas, mínimas e mínimas pontuadas.
  - . Compasso ternário simples.
  - . Andamento moderado.
- **Articulação:** . *Legato* em todas as notas, (exceto, obviamente, após as respirações e as repetidas).
  - . ou Ataque sutil em todas as notas, com sustentação contínua do fluxo da coluna de ar.
- **Estrutura / Forma: A-A-B-B**
  - . A frase **A** possui tonalidade Maior (escala pentatônica Maior).  
Esta frase pode ser dividida em duas partes (semi-frases), de quatro compassos cada.  
A 1ª semi-frase possui movimento sonoro geral ascendente, ao contrário da 2ª, descendente.  
Os segmentos são nitidamente demarcados devido à presença de uma nota longa ao seu final.
  - . A frase **B** está composta na escala relativa menor (pentatônica menor).  
Esta frase pode ser dividida em quatro segmentos.  
Três destes segmentos possuem a mesma estrutura rítmica e semelhança de contorno melódico.  
**B**, como um todo, possui movimento sonoro predominantemente descendente.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta música é especialmente interessante para o treinamento da sustentação contínua do fluxo da coluna de ar (do sopra), seja tocando em *legato* ou com um tipo de ataque sutil em todas as notas.
- Os segmentos possuem tamanho mediano e é possível se respirar após as notas longas (entre os segmentos). Um bom desafio ao iniciante é tentar tocar os 4 compassos em um fôlego apenas: é necessária uma boa respiração e controle de embocadura para economia do sopra.
- Deve-se tentar prolongar, ao máximo, a última nota de cada frase.
- A base de acompanhamento é bastante expressiva e possui andamento apropriado aos principiantes.
- Esta música pode ser tocada também com as notas RE-SI-LA-SOL-MI-RE.. Ela é uma excelente melodia para se apresentar a nota RE do registro médio, já que não contém as difíceis passagens com o DO.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- . Para se tocar no registro grave do Píforo, realizou-se a transposição para um tom abaixo do original.
- . Por ser apropriado ao iniciante, o andamento foi mantido.

## Gravação utilizada:

Intérpretes: **James Galway** (Flauta) e Emily Mitchel (harpa)

CD: **Seasons** (Faixa 06)

Gravadora: **RCA VICTOR (BMG-Classics)**

# “*Carmina Burana*” [Início]

CARL ORFF

[ MÚSICA ERUDITA – COM CORO E ORQUESTRA ]

Base de acompanhamento: gravação original com Orquestra Sinfônica e Coral.

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 5ªJ. 5 Notas: LA-SOL-FA-MI-RE [Sib optativo]
  - . Há predominância de graus conjuntos.
  - . Há repetição sucessiva de notas.
  - . Tonalidade: RE menor (modal).
- **Aspectos rítmicos:** . Unidade de Pulsação: semínima
  - . Proporções rítmicas: dobro (mínima) e triplo (mínima pontuada)
  - . Presença de pausas.
  - . Andamento moderado.
- **Articulação:** . Ataques, com golpe de língua, devem ser bem marcados
- **Estrutura / Forma:** A-A-B | A-A-B'-B | A-B'-B
  - (Há muitas semelhanças entre os contornos rítmico-melódicos de A e B)
  - . Todas as frases iniciam com dois segmentos curtos e terminam com outro de tamanho mais longo.
  - . Os segmentos são sempre separados por pausas.
  - . Em todas as frases, o 2º segmento sempre é uma repetição do 1º.
  - . Todas as frases terminam com uma nota mais longa.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma peça bastante conhecida do repertório orquestral. Há razoável probabilidade de alguns iniciantes a conhecerem, pois ela é freqüentemente utilizada como música de fundo na mídia televisiva.
- Esta música possui um caráter expressivo vigoroso e envolvente (principalmente na 2ª macro-seção) e propicia uma boa interação com a gravação: o som do pífaro se integra bem à densa massa sonora orquestral e coral.
- As pausas que separam os segmentos são suficientemente longas para uma boa respiração.
- O 3º segmento de cada frase, que sempre é um pouco mais longo, constitui um bom desafio ao iniciante.
- Esta peça é ótima para se trabalhar os ataques das notas: nos segmentos curtos, podem ser feitos ataques bem marcados (quase *staccatos*), acentuando as notas, e, nos segmentos mais longos deve-se manter o fluxo contínuo do sopro, em função das notas mais longas.
- O andamento original da gravação é adequado aos iniciantes.
- As repetições de toda a melodia e o alto grau de redundância interna são fatores que propiciam uma maior facilidade para o aprendizado das passagens, o que é altamente desejável em uma iniciação.

Outras observações: . O compasso não precisa ser explicitado nas partituras.

- . A única aparição da nota Sib ocorre bem ao final da música.  
Se o professor julgar pertinente, o aluno poderá tocar apenas a 1ª macro-seção

## Procedimentos de adaptação e gravação:

Não foram necessárias adaptações: tanto o andamento como o tom original são adequados ao Pífaro.

## Gravação utilizada:

Intérprete: **New Philhamonia Chorus & Orchestra**

CD: **Orff - Carmina Burana / Stravinsky – Fireworks** (Faixa 01)

Gravadora: **EMI-CLASSICS**

# “Canção do Amanhecer”

GILVAN DE OLIVEIRA

[ CANÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: gravação original com Violão solo

## Características musicais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 6ª Maior. 6 Notas: LA-SOL-FA-MI-RE-DO  
. Predominância de graus conjuntos.  
. Saltos: 4ª (MI-LA) e (LA-MI). 5ª (DO-SOL) e (SOL-DO).
- **Aspectos rítmicos :** . Figuras: colcheias, colcheias pontuadas, semínimas, mínimas e semicolcheias  
. Presença de notas pontuadas e síncopes.  
. Compasso quaternário.
- **Articulação:** . Ataques, com golpe de língua, devem ser nítidos e com sustentação contínua do sopro.
- **Estrutura / Forma:** **A-A-B-B'**
  - . A melodia de **A** é relativamente extensa (considerando os padrões de músicas de uma iniciação). Nesta frase, podem ser detectados quatro pequenos segmentos, que possuem a mesma estrutura rítmica. O final possui terminação suspensiva (nota RE).
  - . **B** caracteriza-se por repetições de um motivo de caráter mais rítmico (célula com semicolcheias), formado por um intervalo melódico de 5ª justa (notas DO e SOL).
  - . **B** e **B'** se diferenciam apenas porque possuem diferentes finais de frase (terminações suspensiva e resolutive).

## Observações gerais sobre o potencial didático:

- O caráter expressivo desta música é bem animado e alegre, o que a torna muito atrativa para os iniciantes. A versão original é uma canção, que faz parte da trilha sonora de uma peça teatral. A letra - e também o título - desperta o imaginário das crianças, que geralmente se envolvem e tocam com expressividade e fluência.
- Devido às pequenas variações e às repetições, esta melodia apresenta um elevado nível de redundância, característica esta que facilita o aprendizado.
- Se necessário, o iniciante pode fazer rápidas respirações após as semínimas que fecham cada segmento de A
- O motivo rítmico de **B** constitui um desafio técnico para o iniciante: para realizar as semicolcheias com notas repetidas é preciso ter rapidez e nitidez de ataque. Um procedimento didático possível é, de início, não realizar estas notas curtíssimas, substituindo-os primeiramente por uma semínima e, depois, por duas colcheias.
- A gravação utilizada como base é para violão solo. A melodia, portanto, soa uma oitava abaixo do Píforo.

## Adaptação da melodia:

Para adequar à tessitura do Píforo, na tonalidade de DO Maior, foi necessária a substituição de uma única nota LA por um RE (colocar o LA uma 8ª acima configuraria um salto de 6ª, que dificultaria a fluência).

## Observações sobre Partituras:

Uma questão que se refere à escrita em partitura tradicional: há duas maneiras que são consideradas “corretas”. A maneira mais comum de escrita rítmica para este tipo de caso é utilizar ligaduras de prolongamento rítmico. Prefiro com duas colcheias pontuadas, pois um símbolo gráfico corresponde a um evento sonoro (a uma nota).

É desejável que, na editoração da partitura, se mantenha uma proporção entre espaço/tempo, ou seja, que visualmente fique nítido a distância proporcional entre as notas.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

Transposição para um tom abaixo do original (de RE Maior para DO Maior) e a Diminuição do andamento.

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Gilvan de Oliveira (violão solo)**

CD: **Retratos** (Faixa 19)

Gravadora: **Karmim**

# “Ciranda da Bailarina”

EDU LOBO E CHICO BUARQUE

[ CANÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: *play-back* (arranjo instrumental) original do CD *Percepção e Alfabetização Musical*

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** Tessitura / âmbito melódico: 6ª Maior. 6 Notas: LA-SOL-FA-MI-RE-DO
  - . Predominância de graus conjuntos
  - . Saltos de 3ª: (MI-SOL), (FA-LA) e (SOL-MI).
  - . Saltos de 4ª: (MI-LA) e (RE-SOL).
  - . Há repetição sucessiva de um mesma nota.
  
- **Aspectos rítmicos:**
  - . Figuras rítmicas:
    - . Predominância colcheias.
    - . Há algumas semínimas e mínimas.
    - . Presença de pausas.
  - . Compasso binário simples.
  - . Andamento relativamente rápido.
  
- **Articulação:**
  - . Ataques com golpe de língua devem ser nítidos em todas as notas.
  
- **Estrutura / Forma:** **A-A'-B** (Toda a melodia é repetida 3 vezes)
  - . As frases **A** e **A'** são estruturadas com as notas da escala pentatônica de DÓ Maior (ausência da nota FÁ)
  - . As diferenças entre **A** e **A'** ocorrem apenas no final: **A** possui final suspensivo e **A'**, resolutivo.
  - . **A** e **A'** podem ser divididas em 2 semi-frases (4+4 compassos)
  
  - . **B** possui contorno rítmico-melódico bastante semelhante a **A**, porém inclui a nota FA.  
(**A** e **B** possuem mais semelhanças do que diferenças, o que gera a sensação de uma grande unidade).

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta melodia é ótima para se trabalhar os ataques das notas, mantendo o fluxo contínuo do sopro.
- Os iniciantes devem tentar tocar as frases inteiras com um só sopro.  
Se necessário, podem fazer respirações intermediárias depois de semínimas.
- De caráter alegre, esta música flui com naturalidade, e as crianças se envolvem expressivamente em função da letra, que é apropriada ao universo infantil e, por isso, deve ser utilizada didaticamente.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- . Em um trecho, foi realizada a transposição para meio tom abaixo do original com o intuito de retirar uma modulação e, assim, manter toda a gravação-base na tonalidade de DO Maior, que é apropriada ao Pífaro.
- . Realizou-se uma significativa diminuição de andamento (a 75% do original) para facilitar a aprendizagem.
- . A gravação utilizada como base é um *playback*. Sugiro, também, a gravação original ( do CD *Circo Místico*).

## Gravação utilizada:

Arranjos e execuções: **Ricardo Breim, Hélio Ziskind e outros**

CD: *Percepção e Alfabetização Musical* (parte integrante) (CD 1 - Faixa 16)

Gravadora: [independente]

# “A Outra visita dos Bichos”

(ALBERTO SAMPAIO)

Melodia criada a partir da base de acompanhamento (*playback*) da canção intitulada “A Visita dos Bichos”, (do compositor Flávio Henrique no CD *Presépio Encantado*)

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 6ª maior. 6 Notas: LA-SOL-FA-MI-RE-DO.
  - . Presença equivalente de graus conjuntos e saltos.
  - . Saltos de 3ª: (DO-MI), (RE-FA), (MI-SOL), (FA-LA), e (FA-RE)
  - . Saltos de 4ª: (LA-MI) e (FA-DO)
  - . Salto de 5ª: (SOL-DO)
  - . Há várias repetições consecutivas de uma mesma nota.
  - . Tonalidade de FA Maior.
  
- **Aspectos rítmicos:** . Predominância de semínimas (o que proporciona nitidez da unidade de pulsação).
  - . Presença de síncopes (colcheia seguidas por semínima, “deslocando” o tempo).
  - . Prolongamento da última nota de cada frase (ocasiona uma nítida delimitação).
  - . Presença de pausas que separam as semi-frases.
  
- **Articulação:** . Os ataques, com golpes de língua em todas as notas, devem ser bem marcados.
  - . Algumas notas podem ser tocadas em *staccato*.
  
- **Forma/estruturação:** - Há quadratura:
  - . A melodia (que é posteriormente repetida) possui 16 compassos.
  - . É nitidamente estruturada em 4 frases (de 4 compassos).
  - . Cada frase é dividida em 2 semi-frases de tamanho simétrico (2 compassos).

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma excelente música para se trabalhar os ataques bem marcados e *staccato*. É preciso ficar atento para que não haja perda da direção da frase.
- As pausas que separam os segmentos garantem tempo suficiente para uma boa respiração.
- A base de acompanhamento (*playback*), realizado por um interessante conjunto instrumental, possui um animado “*swing*”. O caráter expressivo desta música é bem alegre e, por isto, muito atrativo para as crianças, que geralmente se envolvem musicalmente (identificam-se), tocando-a com bastante fluência.
- Ritmicamente, ela apresenta um desafio para os iniciantes: as síncopes, que são geradas por uma colcheia seguida por uma ou mais semínimas, provocam a sensação de “deslocamento” do tempo, isto é, as notas apresentam uma defasagem em relação à pulsação.
- Esta melodia possui um bom nível de redundância, o que é uma característica bastante desejável na fase de iniciação, por facilitar a aprendizagem.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Corte: seleção das seções A e A'
- Transposição de tonalidade: uma 3ª maior abaixo do tom original
- Diminuição de andamento. 2 versões: a 80% e no andamento original.

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Flávio Henrique** (e instrumentistas mineiros)  
CD: **Presépio Encantado** (Faixa 11)  
Gravadora: (independente)

# “Sabiá lá na Gaiola”

[Tradição oral brasileira]

[ MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL BRASILEIRA – (folclórica) ]

Base de acompanhamento: trecho de um arranjo instrumental

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 8ª. Notas: DO-SI-LA-SOL-FA-MI-RE-DO  
. Predominância de graus conjuntos.  
. Saltos: 3ª ascendente (MI-SOL) e (RE-FA) 3ª descendente (SOL-MI) e (FA-RE)  
4ª ascendente (SOL-DO) e (FA-SI)  
. Há repetições consecutivas de uma mesma nota.
- **Aspectos rítmicos:** . Figuras: colcheias (predominância), semínimas, semínimas pontuadas e mínimas.  
. Presença de pausas de semínima.  
. Compasso binário simples.  
. Andamento moderadamente rápido.
- **Articulação:** . Ataques (golpe de língua) em todas as notas, com sustentação contínua do sopro. ou  
. Alternância de ataques e ligaduras
- **Forma / estruturação:**
  - . A melodia pode ser dividida em duas secções: **A** e **B**. Existem quatro frases: A-A'-B-B'
  - . As frases **A** e **A'** possuem a mesma estrutura de contorno rítmico-melódico.  
**A'** é uma progressão descendente de **A** (a um intervalo de 2ª abaixo).
  - . **A** e **A'** podem ser divididas em duas semi-frases:  
A primeira inicia com uma sucessão de cinco notas repetidas (colcheias).  
A segunda inicia com um salto ascendente de 4ª justa que é seguido por graus conjuntos descendentes.
  - . A frase **B'** pode ser dividida em duas semi-frases de igual tamanho e contorno rítmico-melódico:  
a segunda semi-frase é uma progressão descendente da primeira (a um intervalo de 2ª abaixo).
  - . O início de **B'** é uma continuidade da progressão descendente (a um intervalo de 2ª abaixo).

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- A presença de muitas progressões melódicas gera um alto grau de redundância. Do ponto de vista didático, esta é uma característica bastante desejável na fase de iniciação, porque facilita a aprendizagem e a memorização.
- Esta é uma ótima música para se trabalhar os ataques das notas, mantendo-se o fluxo contínuo do sopro.
- A presença de várias repetições consecutivas de uma mesma nota constitui um desafio para o iniciante.
- Tanto **A** como **B** possuem desenhos melódicos descendentes que podem ser tocados em *legato*, funcionando como um exercício de sonoridade e homogeneidade, pois se explora todo o registro grave.
- Todas as semi-frases são relativamente longas. Os iniciantes devem tentar tocá-las sem respirações intermediárias (principalmente as primeiras semi-frases de **A** e **A'**, que possuem um alto grau de continuidade rítmica devido às colcheias).

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Diminuição de andamento e mudança da tonalidade original para o tom de DO Maior.

## Gravação utilizada:

Intérprete e arranjos: **Marco Antônio Guimarães**

CD: **Cirandas** (Faixa 09)

Gravadora: **Karmim**

# “Raça”

MILTON NASCIMENTO

[ CANÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: 2 trechos da gravação do arranjo instrumental do Grupo UAKTI.

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 8ª Justa. 6 Notas: DO-LA-SOL-FA-RE-DO ou RE-SI-LA-SOL-MI-RE
  - . Melodia estruturada com as notas de uma escala pentatônica Maior.
  - . Há repetição consecutiva de uma mesma nota.
  
- **Aspectos rítmicos:** . Predominância de colcheias e semínimas.
  - . Há síncofes (geradas por uma colcheia que é seguida por uma semínima).
  - . Há uma célula rítmica formada por colcheia pontuada + uma semicolcheia, no final.
  - . O andamento é moderadamente rápido (o andamento original é rapidíssimo).
  
- **Articulação:** . Ataques, com golpe de língua em todas as notas, devem ser bem marcados.
  
- **Forma / estruturação:**
  - . Possui 2 frases: **A** e **A'**
  - . Ambas as frases são nitidamente divididas em 2 semi-frases.
  - . As 2 semi-frases de **A** possuem o mesmo ritmo;
  - . A diferença entre **A** e **A'** ocorre apenas no final:
    - A** possui final suspensivo (com 2 semínimas na mediantes) e
    - A'** tem um final resolutivo (na tônica) e apresenta uma novidade rítmico-melódica.
  
  - . Toda a melodia é repetida várias vezes (*ritornelo*).
    - Na versão original da canção, ocorre mudança de letra à cada repetição.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma excelente música para se trabalhar os ataques com golpes de língua. Deve-se manter o fluxo contínuo do sopro nas colcheias. As semínimas podem ser um pouco separadas.
- Ritmicamente, esta canção apresenta o interessante “deslocamento” do tempo proporcionado pela síncope (colcheia seguida por uma mínima).

Visando a correta e fluente execução, o iniciante pode apreender auditivamente o ritmo da música. (Caso o professor julgue importante o entendimento racional das divisões rítmicas escritas na partitura convencional, isto poderá ser trabalhado em um momento posterior) .
- As semi-frases são relativamente longas para os padrões de uma iniciação: se necessário, os alunos podem fazer respirações intermediárias depois de semínimas.
- Devido às pequenas variações e às repetições, esta melodia apresenta um elevado nível de redundância, característica esta que facilita bastante a sua aprendizagem.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- . Diminuição significativa ( 60%) do andamento original, para adequação a um nível apropriado aos iniciantes.
- . Transposição de tonalidade para DO Maior

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Grupo UAKTI**  
CD: **Trilobita** (Faixa 01)  
Gravadora: **Point Music**

# “Baião”

FRANCISCA AQUINO

[ MÚSICA BRASILEIRA PARA FLAUTA E PIANO (DIDÁTICA) ]

Base de acompanhamento: *playback* realizado ao Piano

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 8ª. 8 Notas: DO-SI-LA-SOL-FA-MI-RE-DO  
. Predominância de graus conjuntos.  
. Saltos: 3ª descendentes (DO-LA), (LA-FA), (SOL-MI), (FA-RE). 3ª ascendente (FA-LA)  
4ª (LA-MI) e (MI-LA)  
5ª J (MI-LA) e (FA-DO).
- **Aspectos rítmicos:** . Figuras rítmicas: colcheias e semínimas.  
. Predominância de segmentos de 4 colcheias que levam a 1 semínima.  
. Os segmentos são separados por pausas de semínima (em quase todas as vezes).  
. Compasso binário simples.  
. Andamento moderado.
- **Articulação:** . Ataques com golpes de língua em todas as notas devem ser bem marcados.  
. Presença de *staccatos* (na 2ª secção).
- **Forma / estruturação:**
  - . **A-A-A'**
  - . Toda a peça pode ser dividida em 2 macro-secções **A** e **A'**.
  - . A secção **A** (que será posteriormente repetida) possui 15 compassos e pode ser dividida em 4 frases. As 3 primeiras frases possuem 4 compassos cada e são compostas por 2 segmentos de 2 compassos. Estes segmentos, que são separados por pausas, configuram uma alternância tipo “pergunta” e “resposta”. A última frase de **A** possui 3 compassos e apresenta grande continuidade rítmica.
  - . A secção **A'** é uma variação de **A** (mas possui 16 compassos) e também pode ser dividida em 4 frases. Suas 3 primeiras frases também são compostas por 2 segmentos de 2 compassos. Os primeiros segmentos de cada frase de **A'** apresentam saltos e possuem a função de acompanhamento. Os segmentos que finalizam cada frase de **A'** são idênticos aos de **A**. A última frase de **A'** possui 4 compassos e não apresenta pausas entre os segmentos.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma excelente música para se trabalhar os ataques das notas, mantendo-se o fluxo contínuo do sopro.
- Os segmentos possuem pequeno tamanho e quase sempre são separados por pausas. Além de propiciar tempo suficiente para que sejam realizadas tranquilas respirações, esta característica gera uma facilidade de compreensão da estrutura da música, pois ficam bastante claras as delimitações dos agrupamentos de notas (segmentos).
- Estes segmentos funcionam como jogo de perguntas e respostas. Um interessante procedimento didático: alternância entre professor e aluno, cada qual tocando um segmento.
- O elevado grau de redundância rítmico-melódica desta música facilita o aprendizado das passagens. Esta é uma característica bastante desejável na fase de iniciação.

## Procedimentos de adaptação da melodia:

Optou-se pela substituição de células rítmicas originalmente mais complexas (com alternância de colcheias e semicolcheias) por células rítmicas formadas apenas com 2 colcheias.

Para adequação à tessitura utilizada do Pífaro na fase de iniciação (ou seja, sempre em seu registro grave, alguns segmentos foram colocados a uma oitava abaixo do original.

## Gravação utilizada:

Intérprete: (Programação MIDI)

CD: **Série Música para Iniciantes - Flauta** (Faixa 03)

Gravadora: **Assunto Grave**

# “Xentimento mu Puli”

KRISTUS LEONTIS E ALBERT GARCIA

[ MÚSICA INSTRUMENTAL GREGA ]

Base de acompanhamento: gravação original do **Grupo UAKTI**

## **Características gerais:**

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 6ª Menor. 6 Notas: DO-SI-LA-SOL-FA-MI
  - . Predominância de graus conjuntos.
  - . Saltos de 3ª: (SOL-SI), (MI-SOL) e (SOL-MI). Saltos de 4ª (MI-LA) de 6ª (MI-DO).
  - . Presença de: . repetições sucessivas de notas
    - . repetições de segmentos
  
- **Aspectos rítmicos:** . Predominância de notas curtas
  - . Apresenta predominância de semínimas e colcheias (relação de dobro/metade).
  - . Ao final de cada frase, há uma nota longa que se estende por todo o compasso.
  - . Andamento moderadamente rápido (o original é rapidíssimo).
  - . Compasso quinário [3+2]
  
- **Articulação:** . Ataques com golpes de língua em todas as notas ou
  - . Pode-se variar a articulação, ao incluir algumas ligaduras.
  
- **Estrutura / Forma: A-A-B-B'**
  - . Todas as frases possuem 4 compassos e podem ser divididas em 2 semi-frases (2+2 compassos).
  - . **A** possui âmbito melódico de 4ª (notas LA-SOL-FA-MI)
  - . **B** amplia a tessitura ao incluir as notas SI e DO.
  - . As diferenças entre **B** e **B'** ocorrem apenas na 2ª semi-frase:
    - B** é ascendente (suspensiva) e **B'**, descendente (resolutiva).
  - . **B'** possui movimento sonoro predominantemente descendente.

## **Comentários analíticos sobre o potencial didático:**

- Esta melodia é ótima para se trabalhar os ataques das notas, mantendo-se o fluxo contínuo do sopro.
- Se necessário, os iniciantes podem fazer respirações intermediárias depois de semínimas.
- Devido às pequenas variações e às repetições, esta melodia apresenta um elevado nível de redundância, característica esta que facilita muito a sua aprendizagem.
- O compasso quinário, ao contrário do que se normalmente imagina, não implica em um aumento do nível de dificuldade para o iniciante, principalmente se for utilizada a mediação de uma partitura-gráfica com notação proporcional.

## **Procedimentos de adaptação e gravação:**

- . Diminuição significativa ( 60%) do andamento original, para adequação a um nível apropriado aos iniciantes.
- . Transposição de tonalidade para DO Maior

## **Gravação utilizada:**

Intérprete: **Grupo UAKTI**

CD: **Trilobita** (Faixa 03)

Gravadora: **Point Music**

# “Fogo”

MARCO ANTÔNIO GUIMARÃES

[ MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: gravação original do **Grupo UAKTI**

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 6ª Maior. 6 Notas: LA-SOL-FA-MI-RE-DO.
  - . Predominância de graus conjuntos.
  - . Os únicos saltos são 3ª M descendente (MI-DO) e 6ª M ascendente (DO-LA)
  - . Há repetição de segmentos.
  - . Há progressão melódica.
  - . Há repetições sucessivas de notas.
- **Aspectos rítmicos:** . Apresenta exclusivamente a relação de dobro/metade (semínimas e colcheias)
  - . Há alternância de compassos:
    - a métrica não é totalmente definida, nem fixa (há diversas possibilidades).
- **Articulação:** . Ataques, com golpes de língua em todas as notas, e sustentação contínua do sopro.
- **Estrutura / Forma:**
  - . A melodia apresenta um alto grau de continuidade. Por isto, não é possível dividi-la em grandes partes ou frases.
  - . Ela possui segmentos, de diferentes tamanhos, que sempre terminam em semínimas.
    - Os agrupamentos ocorrem, em função de aspectos rítmicos (tendências naturais segundo duas leis da *GESTALT*):
    - 1- Lei da semelhança (igual tamanho): colcheias tendem a agrupar-se com colcheias, e semínimas com semínimas.
    - 2- Notas mais curtas tendem a associar-se com aquelas mais longas que as sucedem. Em outras palavras, as colcheias (mais curtas) “desembocam” em uma semínima (mais longa) formando um agrupamento.
  - . Na melodia principal, existe também alternância de compassos.

Há um interessante procedimento compositivo, relacionado a números (uma das marcas estilísticas do compositor). Trata-se do acréscimo, à cada volta ao início, de uma repetição de nota (até totalizar 6), em 3 locais específicos:  
1º - na 1ª nota SOL, 2º - na nota LA, 3º - na última nota (DO).

No acompanhamento, há uma base fixa (ininterrupta): um ostinato, com 2 planos de altura, em compasso ternário.

Apesar de a unidade de pulsação da melodia principal (semínima) ser sempre coincidente com a do ostinato-base, devido ao fato de haver um acréscimo de uma nota em três diferentes locais, à cada nova rodada ocorre uma mudança na relação entre os dois extratos.

**Observações sobre as Partituras:** (válidas tanto para a notação tradicional, como para a grafia não-convencional)

Quanto à diagramação encontrei uma interessante “solução”, compatível com a engenhosidade do compositor: a divisão da peça em 3 linhas (sistemas), de diferentes extensões (a 1ª possui 8 l, a 2ª possui 9 l e a 3ª possui 9 l)

A diagramação tem como referência para o alinhamento vertical, a primeira daquelas 3 notas que serão repetidas, de modo que, no plano horizontal, elas fiquem exatamente na mesma distância, formando, então, uma coluna.

Como se fosse uma partitura móvel, à cada rodada, a leitura caminhará até uma diferente margem esquerda.

Optei por não explicitar os compassos, devido ao fato de não eles serem coincidentes com os agrupamentos.

## **Procedimentos de adaptação e gravação:**

- . Diminuição significativa (60%) do andamento original para adequação a um nível apropriado aos iniciantes.
- . Foi mantida a tonalidade original (DO Maior)

## **Gravação utilizada:**

Intérprete: **Grupo UAKTI**

CD: **I CHING** (Faixa 06)

Gravadora: **Point Music**

# “Tristeza do Jeca”

ANGELINO DE OLIVEIRA

[ CANÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: gravação com violão solo

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 7ª menor. 7 Notas: DO-SI-LA-SOL-FA-MI-RE  
. Há repetições sucessivas de notas.
- **Aspectos rítmicos:** . Figuras: . predominância de colcheias  
. presença de semínimas (unidade de pulsação) e de semínimas pontuadas  
. Estrutura rítmica apresenta grande continuidade.  
. Compasso binário.  
. Andamento moderado.
- **Articulação:** . Os ataques com golpes de língua devem ser brandos em todas as notas  
(com sustentação contínua da coluna de ar)
- **Estrutura / Forma: A A B C**
  - . A Frase **A** possui 6 compassos.
  - . A Frase **B** possui 8 compassos. Seu contorno melódico apresenta progressões em direção descendente.
  - . A Frase **C** possui 8 compassos (4 + 4).

## Comentários analíticos sobre o potencial didático

- As longas frases, com movimento ininterrupto de colcheias, constituem um bom desafio para o iniciante, que deve tentar tocá-las inteiras em um único sopro. Caso o aluno não consiga, pode realizar rápidas respirações intermediárias, cujos locais devem ser escolhidos de acordo com a letra. Neste caso, um bom procedimento didático é incluir, nas partituras, alguns traços diagonais (ou elipses) para delimitar visualmente os agrupamentos de notas, separando, assim, os pequenos segmentos.
- A continuidade rítmica e o caráter expressivo demandam um tipo de mais sutil, com sustentação ininterrupta coluna de ar.
- Esta música possui caráter bem tranquilo e é bastante propícia ao desenvolvimento do potencial expressivo do aluno: a letra da canção, evoca a vida no campo e pode ser usada como “ambientação” expressiva.
- A gravação utilizada como base é para violão solo, evocando a sonoridade de uma viola caipira. A melodia principal soa uma oitava abaixo do Pífaro, o que é muito adequado.
- Existe uma possibilidade de mudança de articulação: quando houver 2 colcheias, em movimento descendente, pode-se ligá-las.
- Um procedimento didático, que visa a proporcionar a compreensão da importância da sustentação do sopro: o aluno deve tocar toda a melodia em *legato*. Para isto, deve substituir as colcheias que repetem 2 ou 3 notas, por uma nota longa que dure o valor total das retiradas.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- . Foi realizada a transposição para um tom abaixo do original (de RE Maior para DO Maior).
- . O andamento original foi mantido

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Gilvan de Oliveira** (violão)

CD: **Sol** (Faixa 01)

Gravadora: **Karmim**

# “Amazing Grace”

JOHN NEWTON (sec. XVIII)

[ MÚSICA TRADICIONAL ]

Base de acompanhamento: gravação original com Flauta Transversal solista, instrumento t

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 8ª. 6 Notas: DO--LA-SOL-FA--RE-DO  
. A melodia estrutura-se somente com as notas da escala pentatônica maior de FA.  
. Saltos de 3ª: ascendentes (RE-FA), (FA-LA) e (LA-DO) descendente (DO-LA) e (FA-RE)  
. Saltos de 4ª ascendente (DO-FA) e (SOL-DO).
- **Aspectos rítmicos:** . A *performance* da gravação é *ad libitum*, ou seja, apresenta grande flexibilidade rítmica.  
. Apesar de a métrica ser praticamente imperceptível na gravação, o compasso é ternário.  
. Andamento lento.
- **Articulação:** . *Legato* em todas as notas.  
(Pode-se tocar a primeira nota após a respiração com um ataque brando)
- **Forma / estruturação:**

A melodia possui quatro frases. Todas as frases podem ser divididas em duas partes.

- . A frase **1**, que apresenta um perfil melódico em arco, inicia com um movimento sonoro ascendente (salto de 4ª) e termina com um movimento descendente de quatro notas.
- . A frase **2** inicia de igual à frase 1, mas termina ascendentemente, na nota mais aguda da melodia.
- . A frase **3** começa com o mesmo movimento ascendente com que a frase anterior havia terminado. Esta é a sua única diferença em relação à frase 1.
- . A frase **4** é derivada da frase 1. A única diferença entre as duas é que a primeira possui duas notas a mais.

Em todos os segmentos uma (ou mais) nota(s) curta(s) leva(m) a uma nota longa.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma excelente melodia para se praticar o *legato* e aprender a sustentar as notas longas até o fim. Para isto, é essencial que o iniciante perceba a continuidade (constância) de seu sopro.
- O andamento lento propicia facilidade em relação ao aspecto mecanismo.
- As frases possuem extensão relativamente grande: podem ser feitas respirações após as notas longas.
- A melodia apresenta um elevado grau de redundância: de um total de 14 pequenos segmentos, apenas 6 são diferentes, isto é, os 8 restantes são repetições. Isto propicia uma maior facilidade de aprendizado.
- A *performance* da gravação -- muito expressiva -- é *ad libitum*: apresenta grande flexibilidade rítmica. Um bom desafio musical para aprendiz é tentar tocar realmente junto (em sincronia) com a gravação. Esta é uma excelente referência para se aprender a realizar fraseados que valorizem a direcionalidade da “linha” melódica (evitando-se dar relevo para as acentuações métricas).
- Na gravação, o Pífaro soa uma oitava acima da Flauta Transversal, o que é muito adequado, pois o principiante pode se ouvir de maneira bem nítida.

## Observações sobre Partituras:

Elaboração de uma partitura, condizente com a *performance* da gravação, que apresenta ritmo *ad libitum*. Apesar de ser escrita em pentagrama, as figuras das notas não possuem hastes: a duração é indicada, de forma apenas aproximada, pela distância entre as figuras (escrita proporcional) e pela cor (preto para notas mais curtas e branco para mais longas). Esta partitura, obviamente, não possui barras de compasso.

**Procedimentos de adaptação e gravação:** Não foram necessárias mudanças.

## Gravação utilizada:

Intérpretes: **James Galway** (Flauta) e **J. Ungar** (Violino)  
CD: **A Song of home- an irish american musical journey** (Faixa 13)  
Gravadora: BMG

# “Berceuse”

BRAHMS

[ MÚSICA ERUDITA – ORQUESTRA SINFÔNICA (Solo de Flauta) ]

Base de acompanhamento: gravação original com Flauta Transversal solista, e Orquestra Sinfônica

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 8ª.      8 Notas: DO-SI-LA-SOL-FA-MI-RE-DO
  - . Presença de muitos saltos:
    - . 3ª: (RE-FA), (MI-SOL), (SOL-SI) e (DO-LA), (LA-FA), (SOL-MI), (FA-RE), (MI-DO)
    - . 4ª: (DO-FA), (FA-SI), (SOL-DO), e (DO-FA), (LA-MI).
    - . 8ª: (DO-DO)
- **Aspectos rítmicos:** . Figuras rítmicas: colcheias, semínimas, semínimas pontuadas e mínimas.
  - . Compasso ternário.
  - . Todas as frases são anacrústicas.
  - . Presença de *rallentando*.
  - . Andamento lento.
- **Articulação:** . *Legato* (exceto, obviamente, as notas repetidas e as notas que iniciam cada segmento)
- **Estrutura / Forma:** . Forma: **A -B**
  - . Cada seção possui duas frases.
  - . Cada frase (de 4 compassos) é dividida em 2 semi-frases.
  - . As duas frases de **B** possuem a mesma 1ª semi-frase.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma ótima peça para se trabalhar o *legato*, mantendo a continuidade do sopro. O perfil melódico é excelente para se treinar as ligaduras em saltos. As notas que iniciam cada semi-frase e as notas repetidas devem ser sutilmente atacadas com golpes de língua.
- A respiração e o controle do sopro são aspectos a serem observados atenciosamente. Alguns segmentos possuem extensão relativamente curta mas algumas semi-frases, que são relativamente longas, não devem ser interrompidas com respirações intermediárias.
- As semi-frases sempre terminam com uma nota longa: é importante que o iniciante tente tocá-las sustentando o som ao máximo (obviamente sem que se perca a pulsação).
- A gravação utilizada como base apresenta uma Flauta Transversal solista acompanhada por uma Orquestra. A melodia principal soa uma oitava abaixo do Píforo, o que é bastante adequado, pois o aluno consegue se ouvir de maneira bem nítida.
- Esta melodia é uma canção de ninar. Seu caráter é *dolce*, tranquilo. Em um andamento lento, o iniciante pode adquirir fluência e tocá-la de maneira bastante expressiva.
- Esta música é relativamente conhecida em nosso meio cultural: muitas crianças com quem tive a oportunidade de trabalhar, cantavam esta melodia com uma letra.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- . A tonalidade da gravação original é FA # Maior. Foi realizada a transposição para o tom de DO Maior (abaixo).
- . O andamento original é apropriado ao iniciante e, por isto, foi mantido.

## Gravação utilizada:

Intérpretes: **James Galway** (Flauta)  
CD: **Wings** (Faixa )  
Gravadora: **Deutsche Grammophon**

# “Gymnopédie 3”

ERIK SATIE

[ MÚSICA ERUDITA – PIANO ]

Base de acompanhamento: um arranjo para Flauta-em-Sol e Piano (ao invés da versão original para Piano solo).

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 8ª 8 notas: DO-SI-LA-SOL-FA-MI-RE-DO
  - . Predominância de graus conjuntos.
  - . Saltos: . 3ª (MI-SOL) e (DO-MI)
    - . 4ª (DO-FA), (SOL-DO) e (SOL-RE)
    - . 5ª (LA-RE) e (FA-SI)
  - . Há repetição sucessiva de uma mesma nota
- **Aspectos rítmicos:** . Compasso ternário.
  - . Frases relativamente extensas (para os padrões de uma iniciação com o Pífaro)
  - . Presença de notas longas.
  - . Andamento lento.
- **Articulação:** . Predominância de *Legato*.
  - . O caráter expressivo demanda ataques brandos, com sustentação contínua do sopro.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- O grande desafio para o iniciante é conseguir tocar as longas frases, com o sentido de unidade.
- Para se conseguir fluência e expressividade em um andamento lento (caráter tranquilo), é fundamental que se toque, sempre que possível, em *legato*.
- É essencial a compreensão da métrica ternária: é preciso dar ênfase aos 1º tempos de cada compasso. As acentuações, porém, não podem ser exageradas, pois isto pode interferir na direção dos fraseados.
- A extensão desta peça é relativamente grande para os padrões de uma iniciação: conseguir tocá-la inteira terá sido, realmente, uma significativa conquista para o principiante.

## Procedimentos de adaptação na melodia:

- Para adequação à tessitura com que se trabalha na iniciação com o Pífaro (âmbito de uma oitava), foram necessárias algumas mudanças na melodia.
- Estas adaptações geraram longos saltos melódicos (inclusive de 7ª), que podem soar de maneira um pouco forçada, mas jamais chegam a descaracterizar a melodia, alterando seu caráter expressivo.
- A substituição de ligaduras rítmicas (para prolongamento de notas) por pausas de semínima foi um procedimento utilizado com o intuito de ampliar e conscientizar o tempo para a respiração.

## Gravação-base: a escolha se justifica por duas razões:

1. O fato de a melodia principal ser tocada em *legato* por uma Flauta Transversal implica em uma maior sustentação das notas o que contribui, didaticamente, para o importante treinamento da continuidade do fluxo da coluna de ar e também para a percepção de unidade, em cada frase.  
(Ao piano, por razões acústicas, sempre há uma queda de intensidade após os ataques, o que torna o *legato* quase uma “ilusão” auditiva)
2. O fato de tocada ser uma Flauta em Sol faz com que a melodia principal soe uma oitava abaixo do registro sonoro do Pífaro, o que propicia uma melhor interação com a gravação, porque o iniciante pode se ouvir de maneira mais nítida (sem uma indesejável mistura de seu próprio som com o da gravação, evitando-se, inclusive, pequenos choques de afinação, que provavelmente ocorreriam caso a melodia fosse tocada, na gravação, em sua oitava original)

## Gravação utilizada:

Intérpretes: **Artur Andrés** (Flauta em Sol) e **Regina Amaral** (Piano)

CD: **Duo** (Faixa 03)

Gravadora: [independente]

# “Noturno”

LEWALLEN

[ MÚSICA ERUDITA (DIDÁTICA) PARA FLAUTA E PIANO ]

Base de acompanhamento: *playback* original, realizado ao Piano

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 8ª. 8 Notas: DO-SI-LA-SOL-FA-MI-RE-DO
  - . Predominância de graus conjuntos.
  - . Há, também, vários saltos:
    - Intervalos de 3ª: (MI-SOL) (FA-LA) (SOL-SI) (LA-DO) e (DO-LA) (LA-FA) (SOL-MI)
    - Intervalos de 4ª: (DO-FA) (MI-LA)
    - Intervalo de 5ª: (MI-SI)
    - Intervalo de 6ª: (MI-DO)
- **Aspectos rítmicos:** . Figuras: colcheias, semínimas, mínimas, semínimas pontuadas, mínimas pontuadas
  - . Há pausas de semínima e de colcheia.
  - . Compasso quaternário simples.
  - . Andamento moderado.
  - . As frases possuem extensão relativamente grande (para os padrões de uma iniciação).
- **Articulação:** . Ligaduras em todas as notas,  
(exceto, obviamente, as primeiras após as respirações e as notas repetidas).
- **Estrutura / Forma:** . Esta peça apresenta um alto grau de continuidade, não sendo possível, por esta razão, realizar um tipo de análise que encaixe sua estrutura em uma “fôrma” ou esquema.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático

- Esta música é especialmente interessante para o treinamento da sustentação contínua do fluxo da coluna de ar (do sopra).
- Ela é uma ótima peça para se trabalhar o *legato*, mantendo a continuidade do sopra. Deve-se sutilmente atacar, com golpe de língua brando, as notas que iniciam as semi-frases e também as notas repetidas.
- As longas frases constituem um grande desafio ao iniciante: são necessárias boas respirações e também um bom controle do sopra.
- A base de acompanhamento (parte do piano) possui um andamento moderado, apropriado para que os iniciantes adquiram fluência e expressividade.
- O tamanho desta peça é relativamente extenso para um iniciante: conseguir tocá-la inteira terá sido realmente, uma significativa conquista para o aluno. Caso o professor julgue conveniente, é perfeitamente plausível que se estude apenas a 1ª macro-seção (aproximadamente a metade da extensão total).

## Procedimentos de adaptação melódica:

- . Para adequação à tessitura com que trabalho na iniciação com o Pífaro (âmbito de uma oitava), foram necessárias algumas mudanças (adaptações) na melodia.
- . Foram realizadas substituições de notas alteradas (# e b) por outras notas da escala diatônica de DO Maior.

**Procedimentos de gravação:** Andamento e tonalidade originais foram mantidos.

## Gravação utilizada:

Intérprete: (piano); na versão original **Jim Walker** (flauta)  
CD: **Young Artist Series – by Jim Walker** (Faixa 09)  
Gravadora: **Warner Bros**

# “Amazônia”

EGBERTO GISMONTI

[ MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: dois trechos iniciais da gravação original (versão instrumental)

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 6ª Maior. 6 Notas: LA-SOL-FA-MI-RE-DO  
. Predominância de graus conjuntos.  
. Saltos: 3ª descendentes (FA-RE) e (MI-DO) e 3ª ascendentes (MI-SOL) e (DO-MI)  
4ª J ascendente (DO-FA).  
. Há repetições consecutivas de notas.
- **Aspectos rítmicos:** . Apresenta grande riqueza rítmica, característica das músicas populares brasileiras:  
. Há síncopes (devido às ligaduras de prolongamento rítmico)  
. Há notas pontuadas.  
. Há pausa de semicolcheia na no início de células rítmicas.
- **Articulação:** . Ataques com golpes de língua em todas as notas.
- **Forma / estruturação: A-A-B-B'**
  - . **A** é nitidamente dividido em 2 segmentos.  
O segundo segmento é uma progressão descendente (a um intervalo de 2ª abaixo) do primeiro segmento (ambos possuem o mesmo contorno rítmico-melódico)
  - . **B** e **B'** também podem ser divididos em 2 segmentos.  
Os segmentos iniciais são idênticos.  
Os finais possuem semelhança de contorno rítmico-melódico: a diferença ocorre apenas no final (**B** é mais longo que **B'**).

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma música ótima para se trabalhar os ataques com golpes de língua em todas as notas.
- Visando a uma fluente execução, o iniciante pode apreender auditivamente (por imitação) o ritmo da música (caso o professor julgue importante o entendimento das divisões rítmicas escritas na partitura convencional, isto poderá ser trabalhado em um momento posterior).
- As repetições de toda melodia (*ritornello*) e o alto grau de redundância rítmico-melódica são, do ponto de vista didático, características bastante desejáveis na fase de iniciação porque propiciam um aprendizado mais rápido.

## Procedimentos de adaptação melódica:

Para adequação à tessitura do Pífaro, optei pela supressão das duas anacruses iniciais de cada segmento de A (nota SOL), que ficariam abaixo da tessitura do Pífaro.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Diminuição de andamento. 2 versões: a 75% e no andamento original.
- O Tom original (Do Maior) foi mantido

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Egberto Gismonti**  
CD: **Casa das Andorinhas** (Faixa 01)  
Gravadora: **EMI-ODEON**

# “Cravo e Canela”

MILTON NASCIMENTO

[ CANÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: *playback* original (arranjo instrumental) do CD *Percepção e Alfabetização Musical*

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 6ª. 6 Notas: LA-SOL-FA-MI-RE-DO  
. Há repetição consecutiva de uma mesma nota.
- **Aspectos rítmicos:** . Apresenta grande variedade rítmica (característica das músicas populares brasileiras):
  - . Há síncofes (devido às ligaduras de prolongamento rítmico).
  - . Há notas pontuadas.
  - . Há anacruse (semicolcheia precedida por pausa de colcheia pontuada).
  - . Compasso ternário.. Andamento moderadamente rápido (o andamento original é rapidíssimo).
- **Articulação:** . Ataques, com golpes de língua em todas as notas, devem ser bem marcados.  
. Algumas notas podem ser tocadas com *staccato*.
- **Forma / estruturação:**
  - . **A-A - B-B**
  - . A frase **A** pode ser dividida em 3 pequenos segmentos: o 2º e o 3º iniciam depois de colcheias pontuadas.
  - . O âmbito melódico de **B** é reduzido: possui apenas as 4 notas mais graves.
  - . A frase **B** pode ser dividida em 4 segmentos:  
todos possuem o mesmo ritmo, exceto, o último, que termina, suspensivamente, com uma longa nota.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma excelente melodia para se trabalhar os ataques com golpes de língua em todas das notas.
- Ritmicamente, esta canção brasileira é muito interessante: apresenta síncofes e notas pontuadas. O iniciante pode apreender auditivamente (por imitação) o ritmo da música. (Caso o professor julgue importante o entendimento das divisões rítmicas escritas na partitura, isto poderá ser trabalhado em um momento posterior).
- A letra da canção (apropriada ao universo infantil) pode ser utilizada para facilitar o aprendizado do ritmo: o texto ajuda a separar os segmentos e as sílabas tônicas das palavras coincidem com as acentuações.
- Deve-se realmente acentuar o 1º tempo do compasso, para se explicitar a métrica ternária.
- Os iniciantes podem fazer respirações intermediárias depois das colcheias pontuadas de **A**. Em **B**, se necessário, podem ser feitas rápidas respirações, após colcheias que finalizam os segmentos.
- O alto grau de redundância rítmico-melódica e as repetições de toda melodia (*ritornello*) são características bastante desejáveis na fase de iniciação porque propiciam uma maior facilidade para o aprendizado.
- O caráter desta música é bem animado e alegre. Esta característica é bastante atrativa para as crianças, que tendem a se envolver com expressividade e fluência.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- . Diminuição significativa ( 70%) do andamento original, para adequação a um nível apropriado aos iniciantes.
- . Transposição de tonalidade

## Gravação utilizada:

Arranjos e execuções: **Ricardo Breim, Hélio Ziskind e outros**

CD: *Percepção e Alfabetização Musical* (parte integrante) (CD 3 - Faixa 16)

Gravadora: [independente]

# “Tupyzinho”

CARLOS MALTA

[ MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: gravação original para 2 *Pifes* e Percussão

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: 6ª. 6 Notas: LA-SOL-FA-MI-RE-DO (ou DO-SI-LA-SOL-FA-MI)
  - . Predominância de graus conjuntos e terças.
  - . Saltos: 3ª (FA-RE), (MI-DO) e (DO-MI), (RE-FA), (MI-SOL), (FA-LA).  
4ª (FA-DO) e (DO-FA) e 5ª (RE-LA)
  - . Há repetições consecutivas de notas.
  - . Presença de *mordentes* e rápidas a *apoggiaturas*
- **Aspectos rítmicos:** . Esta peça apresenta relativa complexidade rítmica:
  - Possui duas células rítmicas que são típicas de músicas populares brasileiras:
    - . Célula formada por pausa na “cabeça” do tempo seguida por três semicolcheias e
    - . Célula formada por uma colcheia e duas semicolcheias (sendo ligada a 2ª nota).
- **Articulação:** . Apresenta variedade de articulações.
  - . Há alternância de ataques e pequenas ligaduras (de duas notas).
  - . As articulações não precisam ser tocadas de maneira “fixa”, podendo-se livremente variar.
- **Forma / estruturação:**
  - . Toda a música pode ser dividida em 3 secções (frases), **A**, **B** e **C**, que são repetidas várias vezes.
  - . A frase **A** possui 4 pequenos segmentos. Os 3 primeiros são iguais e o 4º é uma variação para terminar a frase.
  - . A frase **B** também pode ser dividida em 3 segmentos. Ritmicamente possuem apenas em colcheias. Os 2 primeiros, de menor tamanho (4 colcheias), possuem o mesmo tipo de contorno-rítmico melódico (o 2º é uma progressão ascendente do 1º) .  
O 3º segmento possui 7 colcheias e é uma ampliação dos anteriores.  
Após repetições, a secção **B** termina com uma longa nota.
  - . A frase **C** pode ser dividida em 2 partes, que são separadas por pausas.  
A 1ª termina de forma suspensiva, diferentemente da 2ª, que finaliza de maneira resolutiva.  
Cada uma das partes possui 2 segmentos, que são idênticos (ou seja, 2º é uma repetição do 1º) .

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma música que foi originalmente composta para o *Pife* (*Pífano* nordestino). Por esta razão, pode-se afirmar que ela apresenta características “idiomáticas” do instrumento: os *mordentes* de **A** e de **B** e as rápidas *apoggiaturas* de **C**.
- A conjugação da rítmica com a articulação (ataques e ligaduras) é um desafio para o iniciante. Ele poderá, se for o caso, apreender auditivamente (por imitação) o ritmo da música. (Caso o professor julgue conveniente importante o entendimento das divisões rítmicas escritas na partitura, isto poderá ser trabalhado em um momento posterior).
- O caráter expressivo desta música brasileira é bem animado e alegre. Esta característica é bastante atrativa para os principiantes, que tendem a se envolver e a tocar com fluência.
- As várias repetições (*ritornello*) de cada frase e o alto grau de redundância rítmico-melódica são, do ponto de vista didático, características bastante desejáveis na fase de iniciação, porque facilitam um melhor e mais rápido aprendizado das passagens.
- Esta melodia poderá também ser tocada, paralelamente, a um intervalo de 3ª acima .

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Diminuição de andamento (a 75% da velocidade original).
- Mantida a tonalidade original.

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Carlos Malta, Andréa Ernest Dias (Pife Muderno)**

CD: **Pife Muderno** (Faixa 01)

Gravadora: [independente]

# “Esfera”

JUAREZ MACIEL

[ MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: gravação original para Flauta, Violino, Violoncelo e Piano

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 9ª. 9 Notas: RE-DO-SI-LA-SOL-FA-MI-RE-DO
  - . Saltos de 3ª: (LA-DO), (LA-FA) e (DO-LA), (LA-FA)
  - . Saltos de 4ª: (LA-RE), (SOL-DO) e (RE-LA), (LA-MI).
  - . Salto de 6ª: (DO-LA)
- **Aspectos rítmicos:** . Presença de síncopes, notas pontuadas e anacruses.
  - . Andamento lento
- **Articulação:** . Alternância de ligaduras e ataques com golpe de língua (nas repetições sucessivas de notas)
- **Forma / estruturação: A-B - C-D - E-E** (A base harmônica de **A+B** é igual à de **C+D** e de **E+E**)
  - . A frase **A** pode ser dividida em 2 semi-frases bastante semelhantes. A única diferença entre elas é que a 1ª tem uma nota a mais (que possui a função de transição) do que a 2ª .
  - . A frase **B**, que pode ser dividida em 2 semi-frases iguais, é caracterizada 2 por saltos ascendentes de 4ª justa. Cada segmento começa com uma nota curta (anacruse) que leva a uma outra bastante longa.
  - . A frase **C** também divide-se em 2 semi-frases iguais. Ela possui um grau mais elevado de mobilidade rítmica. Inicia com uma repetição sucessiva de nota e prossegue com saltos de 4ª justa ascendente e descendente.
  - . A frase **D** é também dividida em 2 semi-frases iguais. O 1º segmento possui um maior grau de mobilidade rítmica e 2º inicia com uma nota curta (anacruse) que e leva a outra longa, em um salto de 4ª justa ascendente.
  - . A frase **E** divide-se em 2 semi-frases muito semelhantes. A única diferença ente elas é que a 2ª possui 1 nota a mais. O 1º segmento inicia com repetições sucessivas de notas e o 2º caracteriza-se por uma nota curta (anacruse) que leva a uma outra longa em um salto de 3ª menor. Na gravação, a melodia principal desta frase é realizada pelo Violoncelo.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma excelente música para se aprender o dedilhado da nota RE médio (não há a passagem DO-RE)
- Um bom desafio para o aprendiz é conseguir sustentar as notas longas realmente até o seu final.
- Esta melodia possui características que a torna extremamente apropriada para o prática de “tirar de ouvido”:
  - . em cada secção ocorre uma repetição (exata ou minimamente variada) de um segmento
  - . o andamento da gravação é razoavelmente lento
- Esta melodia apresenta um alto grau de redundância, o que facilita o aprendizado de um iniciante.
- Na interação com a gravação, o Pífaro soa uma oitava acima de uma Flauta Transversal. Isto contribui para que o aluno aprenda a sustentar continuamente, na mesma intensidade, as notas longas. Caso a melodia principal fosse realizada por exemplo ao Piano, devido a características acústicas deste instrumentos, haveria, naturalmente, um decréscimo de intensidade nestas notas.

## Procedimentos de adaptação da melodia:

Para adaptar à tessitura do Pífaro, na frase E, foi necessário colocar o 2º segmento oitava acima do original, o que gerou um salto súbito de 6ª maior ascendente (ao invés de uma 3ª menor descendente).

## Procedimentos de adaptação e gravação:

Transposição para tonalidade apropriada ao Pífaro. O andamento original foi mantido.

## Gravação utilizada:

Intérprete: **Juarez Maciel e Grupo Muda**

CD: **Desenho** (Faixa 02)

Gravadora: [independente]

# “Jardim de Sally”

[ TRADICIONAL DA IRLANDA ]

[ MÚSICA TRADICIONAL IRLANDESA - ARRANJO ]

Base de acompanhamento: gravação original com Flauta Transversal solista, instrumentos típicos e Orquestra Sinfônica

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** Tessitura / âmbito melódico: uma 9ª. 8 Notas: RE-DO-SI-LA-SOL--MI-RE-DO
  - . Predominância de graus conjuntos.
  - . Saltos de 3ª: ascendentes (MI-SOL) e (LA-DO) descendentes (SI-SOL) e (SOL-MI).
  - . Saltos de 4ª: ascendente (SOL-DO) e descendente (DO-SOL).
  - . Presença de uma nota RE do registro médio.
  - . Há somente uma repetição sucessiva de nota.
  
- **Aspectos rítmicos:** . Figuras rítmicas: semínimas (predominância), mínimas, mínimas pontuadas e semibreve
  - . Compasso quaternário simples.
  - . Andamento moderado.
  
- **Articulação:** . *Legato* em todas as notas (exceto, obviamente, as primeiras de cada segmento e a repetição)
  - . ou Ataques brandos, com golpe de língua em todas as notas e sustentação contínua do sopro
  
- **Forma / estruturação:**
  - . Forma *Lied* **A-A-B-A**
  
  - . A frase **A** pode ser dividida em duas semi-frases.
    - A 1ª semi-frase possui três segmentos: os dois primeiros são curtos, e o terceiro um pouco mais longo.
    - A 2ª semi-frase, por sua vez, possui dois segmentos: um curto e outro longo.
  
  - . A frase **B** também pode ser dividida em duas semi-frases.
    - A 1ª semi-frase possui três segmentos: os dois primeiros são curtos, e o terceiro um pouco mais longo.
    - A 2ª semi-frase também possui três segmentos: os iniciais curtos, e o terceiro um pouco mais longo.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma ótima peça para se trabalhar o *legato*. Deve-se manter a continuidade do sopro e atacar sutilmente as notas que iniciam cada semi-frase e as também as notas que se repetem.
- Para se treinar a respiração e o controle do sopro, é desejável que o iniciante tente realizar sem interrupções as semi-frases, que possuem extensão relativamente grande. Mas, se for necessário, devido ao andamento ser relativamente lento, pode-se tranquilamente respirar após as mínimas, separando os segmentos, sem que isto afete a fluência.
- Apesar de a nota RE do registro médio aparecer apenas uma vez nesta melodia, ela constitui o grande desafio para o principiante, pois é precedida e seguida da nota DO: estas duas passagens, ascendente e descendente, demandam o movimento de todos os dedos (o que é realmente difícil).

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Mudança da tonalidade original (Sol Maior) para o tom de DO Maior.
- Andamento original mantido.

## Gravação utilizada:

Intérpretes: **James Galway** (Flauta)

CD: **Seasons** (Faixa 05)

Gravadora: **RCA VICTOR (BMG-Classics)**

# “Canto do Povo de um Lugar”

CAETANO VELOSO

[ CANÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: *play-back* (arranjo instrumental) original do CD *Percepção e Alfabetização Musical*

## Características gerais:

- Aspectos melódicos:**
- . Tessitura / âmbito melódico: 7ª. 6 Notas: RE-DO-SI-LA-SOL- -MI
  - . Predominância de graus conjuntos.
  - . Saltos: 3ª ascendente (SI-RE), (SOL-SI) e (MI-SOL)  
3ª descendentes (RE-SI) e (SOL-MI)
  - . Presença de 2 arpejos: , (SOL-SI-RE) e (MI-SOL-SI)
  - . Tonalidade: Sol Maior
- Aspectos rítmicos:**
- . Relação dobro-metade (exceto a última nota longa)
  - . Figuras rítmicas: colcheias (predominância), semínimas e mínima pontuada
  - . Há alternância de compassos (binário simples e ternário simples)
  - . Andamento moderado.
- Articulação:**
- . Ataques (golpe de língua) em todas as notas, com sustentação contínua do sopro.
- Forma / estruturação:**
- . **A-A-A:** Esta canção possui uma pequena melodia que se repete, com 3 diferentes letras;
  - . A melodia pode ser dividida em 3 segmentos.
  - . Os 2 segmentos iniciais, são relativamente pequenos.  
Ambos possuem a mesma estrutura rítmica (2 colcheias seguidas por 2 semínimas).
  - . O 3º segmento é bem mais extenso (possui o triplo do tamanho dos anteriores) e contínuo:  
à exceção de sua última nota, todas as demais são colcheias.

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta é uma excelente música para se aprender o dedilhado do RE do registro médio, porque esta nota é alcançada partindo-se da nota SI. Como nesta passagem o dedo polegar da mão direita permanece fechando seu orifício, não será tão difícil para o iniciante manter o equilíbrio do Pífaru. Além disto, um outro atenuante é que as 2 notas RE desta melodia são semínimas (ou seja, mais longas).
- Outro desafio para o principiante é conseguir tocar todo o 3º segmento (que é contínuo e possui extensão relativamente grande) sem interrupções. Se necessário, pode-se fazer uma rápida respiração intermediária antes da última nota SI.
- Deve-se dar atenção à sustentação da última nota longa.
- A letra da canção é apropriada ao universo infantil e por isso, deve ser utilizada didaticamente.

## Observações sobre as Partituras:

Não considero necessário explicitar graficamente, ao menos em um primeiro momento, a mudança de compasso. Isto, porque a mudança ocorre principalmente em função da base harmônica e o contorno rítmico melódico propicia escrever a melodia com outras configurações métricas.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Diminuição de andamento e mudança da tonalidade original para o tom de Sol Maior.

## Gravação utilizada:

Arranjos e execuções: **Ricardo Breim, Hélio Ziskind e outros**  
CD: *Percepção e Alfabetização Musical* (parte integrante) (CD 1 - Faixa 14)  
Gravadora: [independente]

# “Ponta de Areia”

MILTON NASCIMENTO

[ CANÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ]

Base de acompanhamento: trecho da música instrumental “*Aluá*” do Grupo UAKTI

## Características gerais:

- **Aspectos melódicos:** . Tessitura / âmbito melódico: uma 8ª. 6 Notas: RE-DO-LA-SOL-FA-RE  
. Melodia estruturada com as notas da escala pentatônica maior de FA.  
. Predominância de saltos melódicos.  
. Saltos: 3ª ascendente (LA-DO) e (FA-LA). 3ª descendente (DO-LA), (LA-FA) e (FA-RE).  
4ª descendente (DO-SOL) e (SOL-RE). 4ª ascendente (RE-SOL)  
. Há repetição consecutiva de uma mesma nota.
- **Aspectos rítmicos:** . Figuras rítmicas: colcheias (predominância), semínimas e semínima pontuada.  
. Presença de síncopes (colcheia seguida por semínima ou semínima pontuada).  
. Há alternância de compassos (binário simples e ternário simples).  
. Andamento moderado.
- **Articulação:** . Ataques brandos em todas as notas (golpe de língua com sustentação contínua do sopro)  
ou *legato* em todas as notas (exceto as repetições e as primeiras de cada frase).
- **Forma / estruturação:**
  - . Esta canção possui uma pequena melodia que se repete, com 5 diferentes letras;
  - . A melodia pode ser dividida em 2 partes.
  - . Cada parte pode ser dividida em 2 segmentos.
  - . Os segmentos iniciais de cada parte possuem a mesma estrutura rítmica e contorno melódico semelhante.
  - . Os segmentos finais de cada parte são um pouco mais extensos (possuem uma semínima a mais).

## Comentários analíticos sobre o potencial didático:

- Esta melodia requer grande fluência e continuidade.  
Como seu contorno melódico apresenta muitos saltos este será um desafio para o iniciante.
- A presença de repetição sucessiva de uma mesma nota implica em ataques com golpes de língua.  
De um modo geral, tem que haver uma sustentação contínua do sopro.  
Se possível, pode-se tentar cada tocar segmento em *legato*  
(exceto, obviamente, as notas repetidas e as primeiras após a respiração).
- Esta é uma excelente música para se praticar o dedilhado da nota RE médio.  
O grande desafio para o principiante será realizar a difícil passagem DO-RE-DO.
- Deve-se tentar tocar cada frase (metade da melodia) em um só fôlego.  
Se necessário, pode-se tranquilamente realizar respirações intermediárias.

## Procedimentos de adaptação melódica:

- Para se tocar, com esta base de acompanhamento, todas as 4 repetições da música, não se realiza a última nota porque, nesta gravação, não há a mudança de compasso existente na melodia original.

## Procedimentos de adaptação e gravação:

- Mudança da tonalidade original para o tom de Fa Maior e sutil diminuição de andamento.

## Gravação utilizada:

Música: *Aluá / Ponta de Areia* (base para: *Ponta de Areia* de Milton Nascimento)

Compositor: **Marco Antônio Guimarães**

Intérprete: **Grupo UAKTI**

CD: *Mapa* (Faixa 01)

Gravadora: **Point Music**

## LISTAGEM DE MÚSICAS EM RELAÇÃO A ASPECTOS TÉCNICO-MUSICAIS

### ASPECTOS RELACIONADOS AO MECANISMO:

- Músicas que possuem **apenas 3 notas (SI-LÁ-SOL ou LÁ-SOL-FÁ)** :
  - *Saudades dos Aviões da Panair*
  - *Chorin 2*
  
- Músicas que possuem **apenas 4 notas** e que incluem a **nota DÓ médio**:
  - *Promessas do Sol*
  - *Chorin 1*
  - *Chorin 3*
  
- Músicas que possuem **apenas 4 notas e** que incluem a **nota RÉ grave** :
  - *For Children*
  - *Carmina Burana \**
  
- Músicas propícias para se iniciar a prática da **nota DÓ grave**:
  - *Da Maré*
  - *O Pássaro de Fogo*
  - *Vento (Wind)*
  - *Asa Branca*
  - *Suo Gan*
  
- Músicas propícias para se iniciar o treinamento da difícil **passagem RÉ-MI**:
  - *Da Maré*
  - *Asa Branca*
  - *Suo Gan*
  - *Vento (Wind)*
  
- Músicas que incluem o **RÉ do registro médio**, mas não possuem a passagem DO-RE:
  - *Over the Sea to Skye* (se tocada na pentatônica de SOL Maior)
  - *Amazing Grace* (se tocada na pentatônica de SOL Maior)
  
- Músicas que possuem a difícil **passagem DÓ-RÉ**, que inclui o **registro médio**:
  - *Ponta de Areia*
  - *Esfera*
  - *Canto do Povo de um Lugar*
  - *Down by the Sally's garden*
  - *Da Maré* (se tocada em SOL Maior)
  - *Asa Branca* (se tocada em SOL Maior)
  
- Músicas cujas gravações apresentam **mordentes e/ou rápidas apoggiaturas**:
  - *Amazing Grace*
  - *Tupyzinho*

## ASPECTOS MELÓDICOS

- Músicas estruturadas exclusivamente com as notas de um **pentacorde Maior**:

- *O Pássaro de Fogo*
- *Da Maré*
- *Asa Branca*

- Músicas estruturadas em **escala pentatônica Maior**:

- *Amazing Grace*
- *Raça*
- *Ponta de Areia*

- Músicas que possuem **progressões melódicas**:

- *Lugar Comum*
- *Wind*

- Músicas que apresentam **variações melódicas**:

- *Sabiá lá na Gaiola*
- *Canção do amanhecer*

## ASPECTOS DE ESTRUTURA / FORMA

- Músicas cuja **estrutura pode ser encaixada em uma fôrma ou esquema formal**:

- *Suo Gan* (A-A-B-A)
- *Down by the Sally's garden* (A-A-B-A)
- *Over the Sea to Skye* (A-A-B-B)
- *Canção do amanhecer* (A-A-B-B')
- *Lugar Comum* (A-A-B-B')
- *Amazônia* (A-A-B-B')
- *Sabiá lá na Gaiola* (A-A'-B-B')
- *Raça* (A-A')
- *Ciranda da bailarina* (A-A'-B')

- Músicas cuja **estrutura não pode ser encaixada em uma fôrma ou esquema**:

- *Poeme Petite*
- *Noturno*
- *Gymnopédie 3*

- Músicas que possuem **segmentos sempre separados por pausa**:

- *Chorin 1*
- *Chorin 2*
- *Chorin 3*

- Músicas que possuem exclusivamente **segmentos de pequeno tamanho**:

- *Lugar Comum*
- *Vento (Wind)*
- *Suo Gan*

- Músicas que possuem **variedade de tamanho de segmentos**:

- *Poeme Petite*
- *Noturno*
- *Gymnopédie 3*

- Músicas que possuem **segmentos de grande extensão e com rítmica contínua**:

- *Poeme Petite*
- *Tristeza do Jeca*
- *Sabiá lá na Gaiola*

## ASPECTOS RÍTMICOS

- Músicas que possuem **segmentos sempre com a mesma estrutura rítmica**:

- *Chorin 2*
- *Chorin 3*

- Músicas que possuem **segmentos sempre coincidentes com os compassos**:

- *Vento (Wind)*
- *Suo Gan*

- Músicas que possuem algumas **notas pontuadas** e/ou **síncopes**:

- *Canção do amanhecer*
- *Raça*
- *A outra visita dos bichos*

- Músicas que apresentam uma maior **complexidade rítmica**

(notas pontuadas, síncopes, contratempos, semicolcheias e que, por isto talvez demandem um aprendizado “de ouvido”, por imitação)

- *Lugar Comum*
- *Amazônia*
- *Cravo e Canela*
- *Tupyzinho*

- Músicas que possuem **células rítmicas** que contém **semicolcheias**:

- *Lugar Comum*
- *Amazônia*
- *Cravo e Canela*
- *Tupyzinho*

- Músicas que possuem presença marcante de **anacruses** (impulso):

- *Chorin 1*

- Músicas que possuem **compassos alternados** ou **alternância de compassos**:

- *Fogo*
- *Ponta de Areia*
- *Canto do Povo de um Lugar*
- *O Pássaro de Fogo*
- *Promessas do Sol*

- Músicas que possuem **compasso quinário**:

- *Saudades dos Aviões da Panair*
- *Xentimento mu Puli*

- Músicas cuja gravação apresenta **rallentando**:

- *Suo Gan*
- *Canção do Amanhecer*

- Música que possui **fermata**:

- *Suo Gan*

- Música cuja gravação de acompanhamento apresenta um “**breque**”:

- *Chorin 3*

- Músicas em que **optou-se por não explicitar a métrica** (marcar os compassos):

- *Fogo*
- *Promessas do Sol*
- *Canto do Povo de um Lugar*
- *O Pássaro de Fogo*

- Músicas em que **optou-se por não escrever o ritmo**:

- *Amazing Grace*
- *Lugar Comum* (na partitura gráfica)

- Músicas que apresentam **variação rítmica**:

(cujo contorno melódico mantém a mesma sequência de notas)

- *O Pássaro de Fogo*
- *Promessas do Sol*

- Músicas que possuem **andamento** relativamente **rápido**:

- *Raça*
- *Cravo e Canela*
- *Amazônia*
- *Fogo*

#### ASPECTO ARTICULAÇÃO

- Músicas propícias para a prática o **legato**:

- *Poeme Petite*
- *Da Maré*
- *Suo Gan*
- *Vento (Wind)*
- *O Pássaro de Fogo (1ª parte)*
- *Amazing Grace*
- *Over the Sea to Skye*
- *Noturno*
- *Berceuse*
- *Gymnopédie 3*
- *Down by the Sally's garden*
- *Esfera*

- Músicas que demandam **ataques brandos (bem sutis)**:

(exigindo uma contínua sustentação da coluna de ar, do sopro)

- *Tristeza do Jeca*
- *Lugar Comum*
- *Canto do Povo de um Lugar*
- *Sabiá lá na Gaiola*
- *Canção do Amanhecer*

- Músicas propícias para se praticar **ataques bem marcados**

- *Chorin 1*
- *Chorin 2*
- *Saudades dos Aviões da Panair*
- *Promessas do Sol*
- *A outra Visita dos Bichos*
- *O Pássaro de Fogo (2ª parte)*
- *Baião*
- *Raça*
- *Cravo e Canela*
- *Amazônia*
- *Fogo*

- *Carmina Burana*
- *Xentitemento mu Puli*

- Músicas propícias para se praticar **Staccatos**:

- “*A outra Visita dos Bichos*”

- Músicas que possuem grande **variedade de articulações** (alternâncias de ataques e ligaduras):

- *Tupyzinho*

- Músicas que demandaram **adaptações (mudanças na melodia original)**

- *Vento (Wind)* [ mudança de apenas uma nota ]
- *Canção do Amanhecer* [ mudança de apenas uma nota ]
- *Poeme Petite* [ algumas mudanças melódicas e redução da extensão ]
- *Noturno* [ várias mudanças melódicas ]
- *Baião* [várias mudanças rítmicas e melódicas ]