

Daniel Della Sávia Silva

ORIENTAL:
A importância do timbre na obra de Pattápio Silva

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Março de 2008

Daniel Della Sávia Silva

**ORIENTAL:
A importância do timbre na obra de Pattápio Silva**

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

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Instrumento: Flauta Transversal

Orientador: Professor Dr. Maurício Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Março de 2008**

*Em memória de José Francisco de Oliveira, o Tio Zé,
pelo incentivo à música desde minha infância.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus.

Ao meu orientador, professor Maurício Freire Garcia, com quem pude ampliar muito minha visão de música e de flauta e pelo suporte na elaboração desta dissertação.

Aos professores Artur Andrés Ribeiro, Margarida Borghoff e Sérgio Azra Barrenechea pelas valiosas observações e sugestões.

À Luana, pelo amor incondicional e o constante incentivo, acreditando mais em mim do que eu mesmo. Sua disciplina e seriedade no estudo da música e sua maneira de enfrentar todos os obstáculos tornaram-se contínuas fontes de inspiração para mim.

À Adriana, por ter abraçado este trabalho como se fosse seu e pela amizade e profissionalismo com nosso duo de flauta e piano.

A todos os meus amigos, em especial ao Rodrigo e ao Fernando, com quem sempre posso dividir alegrias e tristezas.

À Escola de Música da UFMG, aos professores que pude conhecer e aos meus colegas de mestrado com quem muito pude aprender, em especial ao Jonathan pela amizade de sempre, Sandra e Nilton.

Ao professor Carlos Ernest Dias pela colaboração na gravação das partes de oboé.

A todas as pessoas que, de alguma forma, colaboraram na realização deste projeto.

RESUMO

O flautista e compositor Pattápio Silva (1880 - 1907) foi um dos intérpretes brasileiros que alcançou maior destaque e projeção na sociedade de sua época. Apesar da curta carreira, interrompida pela morte prematura aos 26 anos, Pattápio firmou-se como grande virtuose de seu instrumento além de ter participado das históricas gravações realizadas em 1902, pioneiras no Brasil.

Influenciado pelos compositores flautistas europeus, podemos destacar na obra de Pattápio Silva seu espírito inovador quanto à exploração da técnica de seu instrumento, com ênfase nas possibilidades sonoras da flauta. Sob estes aspectos, sua obra de maior destaque foi *Oriental op.6* para flauta e piano. Através das análises espectrográficas realizadas neste trabalho, poderemos observar a importância das variações de timbre propostas pelo autor nesta peça.

Palavras-chave: Pattápio Silva, timbres na flauta transversal, harmônicos, Oriental, compositores flautistas

ABSTRACT

The flutist and composer Pattápio Silva (1880-1907) was one of the Brazilian interpreters that reached larger prominence and projection in the society of his time. In spite of the short career, interrupted by the premature death, when he was 26 years old, Pattápio was considered a great virtuoso of his instrument besides having participated in the historical recordings accomplished in 1902, pioneers in Brazil.

Influenced by the European flutists' composers, we can highlight in the work of Pattápio Silva his innovative spirit with relation to the exploration of the technique of his instrument, with emphasis in the sound possibilities of the flute. Under these aspects, his work of larger prominence was *Oriental op.6* to flute and piano. Through the spectrographic analyses accomplished in this work, we can observe the importance of the variations of tone-color proposed by the author in this piece.

Keywords: Pattápio Silva, tone-color on flute, harmonics, Oriental, flutists composers.

LISTA DE FIGURAS

1. Flauta Boehm, modelo de 1847	25
2. Fragmento do <i>Concertstück</i> de W. Popp, onde a flauta realiza uma melodia e seu próprio acompanhamento	28
3. Fragmento da obra <i>Sonho</i> , de Pattápio Silva	29
4. Fragmento de escala modal na introdução de <i>Oriental</i>	37
5. Fragmento de <i>Oriental</i> , onde percebe-se a ausência da sensível da tonalidade de Mi Maior, o Ré #, substituída neste trecho pelo Ré natural	37
6. Exemplo do emprego da cadência Plagal	37
7. Cadência de <i>Oriental</i>	38
8. <i>Oriental</i> , Coda	39
9. Fragmento de <i>Evocação</i>	42
10. Repetição de fragmento da cadência de <i>Oriental</i>	42
11. Início da obra <i>Oriental</i>	44
12. Fragmento da primeira frase de <i>Oriental</i> utilizado nas análises espectrográficas.....	45
13. Análise espectrográfica computadorizada do fragmento selecionado de <i>Oriental</i> executado na flauta.....	46
14. Análise espectrográfica computadorizada do mesmo fragmento agora executado primeiro no oboé e no segundo gráfico na flauta.....	47
15. Tabela dos harmônicos em <i>Hints of the Fingering of the Boehm Flute</i> , de Victor Mahillon	50
16. Mais possibilidades oferecidas pelos harmônicos no método de Mahillon ...	51
17. Fragmento da <i>Fantaisie Pastorale Hongroise</i> de Doppler, onde o autor explora o uso dos harmônicos	53
18. Melodia de harmônicos em <i>Oriental</i>	54

19. Análise espectrográfica computadorizada das notas Dó 5 – Ré 5 – Mi 5. No primeiro gráfico, som obtido pelo harmônico de 8ª, no segundo pelo harmônico de 12ª e no terceiro através da utilização do dedilhado usual do instrumento	62
---	----

LISTA DE TABELAS

1. Obras editadas do repertório de Pattápio Silva.....	33
--	----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. PEQUENA BIOGRAFIA DE PATTÁPIO SILVA	13
3. A EVOLUÇÃO DO REPERTÓRIO PARA FLAUTA ATÉ PATTÁPIO SILVA	21
4. ORIENTAL OP.6 PARA FLAUTA E PIANO	35
5. CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS	59

ANEXOS

- I. Edição dos Irmãos Carrasqueira de *Oriental* op.6 para flauta e piano
- II. Programa do Recital de Mestrado

1 – Introdução

O cenário musical do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX era bastante diversificado. Além da enorme influência da *belle époque* francesa¹ em todas as áreas, inclusive no gosto musical, a música popular começava a ganhar cada vez mais espaço com a atuação dos grupos de chorões e já surgiam sinais do que viria a ser posteriormente o movimento nacionalista no Brasil. Foi este o ambiente musical que o jovem flautista e compositor Pattápio Silva (1880-1907) encontrou em sua chegada à então capital federal. Pattápio chegou ao Rio com bastante experiência como músico nas bandas das cidades do interior mineiro e fluminense, onde aprendeu música e alcançou grande fama, mas de início trabalhou em outros ofícios antes de conhecer o professor de flauta do Instituto Nacional de Música, Duque Estrada Meyer. Incentivado pelo professor, logo realizou o teste de admissão e ingressou no seletivo Instituto em março de 1901, que na época só recebia filhos de nobres famílias da cidade. Apesar de ter enfrentado grandes dificuldades como o preconceito por ser mulato e oriundo das classes mais pobres, concluiu o curso de flauta transversal em pouco tempo, fazendo em três anos o curso previsto para seis. Com bem-sucedidas apresentações nos nobres salões cariocas, a participação nas pioneiras gravações pela Casa Edison e o prêmio no Concurso de Flauta do Instituto Nacional de Música, Pattápio Silva firmou-se como virtuose de seu instrumento, alcançando grande reconhecimento em sua época.

O contato com a flauta transversal moderna, o novo modelo Boehm recém chegado ao Brasil, despertou grande interesse em Pattápio, pois o novo instrumento apresentava novas possibilidades técnicas, impossíveis em sua primeira flauta de cinco chaves. Desse contato nasceram suas obras mais importantes: as nove peças para flauta e piano, algumas em estilo simples típico da música de salão em voga na época, outras com forte influência erudita e muito elaboradas do ponto de vista técnico para flauta. Além disso, Pattápio passou a ter enorme interesse na construção do instrumento, desejando aperfeiçoar ainda mais o mecanismo da flauta. Para tanto, pretendia viajar à Europa para conhecer as fábricas de

¹ Expressão que designa o clima intelectual e artístico na França, do período que vai aproximadamente de 1880 até o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918.

instrumento. Passou a residir em São Paulo a partir de 1905 e de lá partiu dois anos mais tarde para a excursão rumo ao sul do país. Mas durante a turnê empreendida por ele para angariar fundos para a viagem à Europa, contraiu a misteriosa doença que o levaria à morte prematura aos 26 anos de idade.

Propõe-se neste trabalho a análise de sua obra *Oriental* op. 6 para flauta e piano, sob o ponto de vista de sua escrita para flauta, através de um estudo focado principalmente na exploração dos efeitos de timbre assinalados pelo compositor, procedimentos inovadores para a época. Através da utilização de análises espectrográficas computadorizadas foi possível observar a grande variedade de timbres propostos pelo autor nesta obra. Sendo assim, o presente estudo visa uma melhor compreensão e interpretação da obra de Pattápio Silva, sua relação com o repertório para flauta de compositores flautistas europeus do século XIX e a influência da utilização da flauta Boehm, que começava a ser aceita como modelo padrão entre os flautistas.

Nesta fase de transição entre os antigos modelos de flauta e o novo sistema de chaves de Theobald Boehm, poucos dos compositores considerados mais importantes aventuraram-se na composição de obras para flauta. Nos Tratados de Orquestração mais importantes do século XIX como o de Hector Berlioz, por exemplo, a flauta é tratada de maneira ainda bastante tradicional e mesmo no Tratado de Nicolai Rimsky-Korsakov, posterior ao de Berlioz, a utilização da flauta aparece com grandes limitações quanto à exploração de sua sonoridade principalmente no registro grave. Por outro lado, nas obras para flauta dos compositores flautistas europeus deste período, a escrita para o instrumento já apresentava muitas inovações principalmente em relação à exploração da sonoridade. Possibilidades quanto ao uso dos harmônicos, por exemplo, já são descritas em métodos de flauta como o de Charles Nicholson (1821), o de John Clinton (1843) e o de Victor Mahillon (1888) enquanto que este recurso passou a ser explorado com maior frequência na escrita de grandes compositores somente em meados do século XX.

Grandes variações de timbre presentes na obra *Oriental* de Pattápio Silva como a indicação “*imitando oboé*” são inovações na escrita para flauta da época e a utilização de uma melodia toda em harmônicos bem como marcações de dinâmicas como “*fff*” e “*sonoro*” no registro grave, representam uma forte ligação com uma

escrita específica para o instrumento, típica dos flautistas compositores europeus da segunda metade do século XIX, que exerceram forte influência em Pattápio.

As fontes de pesquisa sobre a vida e a obra de Pattápio Silva são escassas. A biografia *Patápio Silva* de Cícero Menezes é uma importante fonte primária escrita pelo irmão de Pattápio Silva em 1953. Antes desta biografia, existem referências apenas em jornais da época e uma citação no livro *Storia della musica nel brasile – Daí tempi coloniale sino ai nostri giorni. (1549 – 1925)* escrito em 1926 por Vincenzo Cernicchiaro, professor italiano que lecionou no Instituto Nacional de Música na época em que Pattápio era aluno. Mas a fonte de pesquisa à qual geralmente os pesquisadores recorrem é o livro *Pattápio, músico erudito ou popular?*, publicado em 1983 por Maria das Graças Nogueira de Souza, Henrique Pedrosa, Selma Alves Pantoja e Sinclair Guimarães Cechine. Uma publicação mais recente, a dissertação de mestrado *Pattápio Silva – Flautista virtuose, pioneiro da belle époque brasileira*, escrita por Carmen Silvia Garcia em 2006 é uma referência mais ampla e atualizada que todas as anteriores, principal fonte de pesquisa dos dados biográficos de Pattápio Silva deste trabalho.

2 - Pequena biografia de Pattápio Silva ²

O flautista e compositor Pattápio Silva nasceu na Vila de Itacoara, interior do estado do Rio de Janeiro, em 22 de outubro de 1880. Com o fim do casamento de seus pais, Pattápio, então com seis anos de idade, mudou-se com o pai, Bruno José da Silva para Cataguases, na Zona da Mata Mineira. Sua mãe, Amélia Medina da Silva continuou em Itacoara, casando-se novamente cerca de dez anos depois. Deste segundo matrimônio, nasceram sete filhos dentre os quais está Cícero Menezes, autor da biografia sobre o irmão flautista.

Em Cataguases, Pattápio aprendeu o ofício do pai, barbeiro. De acordo com Cícero Menezes,

durante o tempo em que na loja de barbeiro, não havia fregueses, Pattápio tocava a sua flautinha de folha de flandres, com 5 buracos, assombrando as pessoas que por ali passavam, as quais enchiam a loja de seu pai. (MENEZES, 1953, p.2)

Esta presença de música nas horas vagas entre os barbeiros não era novidade. Desde a segunda metade do século XVII existia no Rio de Janeiro e na Bahia a chamada *música de barbeiros*. ³

Apesar do declínio da *música dos barbeiros* no final do século XIX, é importante ressaltar que o pai de Pattápio exercia a profissão de barbeiro. O fato de haver um ambiente musical propício entre os barbeiros na época foi sem dúvida importante no despertar do interesse de Pattápio Silva pela música, tendo sido

² A biografia de Pattápio Silva desta dissertação foi baseada nos textos de MENEZES (1953), SOUZA (1983) e GARCIA (2006)

³ Esta música era executada pelos barbeiros, negros, escravos ou não, que acumulavam várias atividades além da barbearia, inclusive atividades musicais. A música nas camadas mais ricas da sociedade era essencialmente baseada nas tradições européias; a música dos barbeiros, ao contrário, veio preencher a necessidade de uma música mais voltada às tradições populares, fazendo parte das festas públicas. A atividade era uma oportunidade para os negros ganharem dinheiro e sua participação em eventos populares foi aumentando cada vez mais no século XVIII, quando sua atuação em algumas festas religiosas tornou-se imprescindível, a “música de porta de igreja.” A partir da segunda metade do século XIX a música dos barbeiros começou a entrar em declínio tanto no Rio de Janeiro como na Bahia. No Rio, esse declínio coincidiu com o aparecimento da música dos chorões, no início um “jeito brasileiro” de tocar música européia e mais tarde um estilo independente de música popular essencialmente brasileira, que daria origem ao choro da forma que conhecemos hoje. A formação considerada o “quarteto ideal” dos chorões, com flauta, violão e cavaquinho, é derivada dos conjuntos de flauta, cavaquinho e rabeca, comuns na música dos barbeiros. (TINHORÃO, 1990)

assistido e incentivado na execução de sua modesta flauta pelos freqüentadores da barbearia de seu pai.

Mas foi nas bandas de música tradicionais das cidades do interior que Pattápio começou a estudar música sistematicamente, exercendo posteriormente intensa atividade como flautista e mestre em corporações como estas. Nas pequenas cidades, as antigas bandas das fazendas formadas pelos escravos deram origem às chamadas *liras*, bandas de música comuns no interior. Com o fim da música dos barbeiros, estas corporações passaram a exercer importante papel na sociedade da época. Segundo José Ramos Tinhorão,

o desaparecimento dos grupos de música de barbeiros, substituídos em sua função de fornecedores de música para festas públicas pelas bandas militares nos grandes centros e pelas *liras* e *bandinhas* municipais nas pequenas cidades, marcará pelos meados de Oitocentos o fim da primeira experiência de produção de um som instrumental posto ao alcance das grandes camadas urbanas por representantes dessas maiorias. (TINHORÃO, 1990, p.193)

Em seu trabalho, Carmen Garcia traça um importante perfil da formação das bandas de música no final do século XIX e início do século XX. Segundo a autora, o número de bandas nesta época aumentou significativamente com a chegada dos imigrantes europeus ao Brasil, que trouxeram consigo a tradição das bandas de música, comuns em seus países e influenciaram fortemente o repertório das bandas que aqui se formavam executando música clássica européia, em especial arranjos de ópera. Além disso, com a abolição da escravatura, os músicos negros que tocavam nas bandas das fazendas transferiram-se em direção às cidades, colaborando no aumento da formação de novas bandas e na presença cada vez maior das mesmas em variados eventos nas cidades.

Com certeza Pattápio Silva foi bastante influenciado por estas corporações. Em Cataguases ele atuou na Aurora Cataguasense e na Sociedade Harpa de David, além de ter passado, mesmo que rapidamente, por muitas outras bandas do interior de Minas, nas cidades de Santo Antonio de Pádua, Miracema, Palma, Astolfo Dutra e São João Nepomuceno e também no interior fluminense, nas cidades de Itacoara - sua terra natal, São Fidélis e Campos, onde chegou a fixar residência em 1898.

Uma das principais influências que Pattápio recebeu no período em que atuou nestas bandas foi a do maestro cubano Francisco Lucas Duchesne, que

residia em Cataguases na época que Pattápio passou a morar na cidade. Ao deixar Cataguases, o maestro residiu em Miracema e São Fidélis. Duchesne deu aulas para Pattápio em Cataguases e, ao que parece, a ligação entre os dois músicos era bem forte. Aurênio Pereira Carneiro em seu livro *Cem anos da cidade-poema (São Fidélis)* cita a fundação de uma nova corporação musical em 1916 na cidade, a Sociedade 22 de Outubro, a qual o maestro Duchesne ajudou a criar. A data que dá nome ao grupo é a data de nascimento de Pattápio Silva, homenagem de Duchesne ao já então falecido flautista. (SOUZA, 1983)

A passagem de Pattápio pelas bandas de música de várias cidades mineiras e fluminenses daria ao músico grande experiência e prestígio, fazendo com que ele fosse disputado pelas corporações musicais nas cidades em que chegava. Quando Pattápio chegou a Campos, por exemplo, ocupou logo o lugar de mestre na Lyra Guarani. Consta desta época um dobrado de sua autoria, o *Pessoa de Barros*. O nome é referência ao chefe dos Correios da cidade, protetor de Pattápio na cidade.

O próximo passo na carreira de Pattápio Silva, no entanto, seria em direção ao Rio de Janeiro. Na capital federal, trabalhou como tipógrafo na Imprensa Oficial, como impressor na Casa da Moeda e, a exemplo do pai, como barbeiro. O primeiro contato musical na cidade deu-se depois de um tempo e foi através do professor de flauta do Instituto Nacional de Música Duque Estrada Meyer. De acordo com Cícero Menezes, o professor surpreendeu-se ao ver a flauta que Pattápio carregava embrulhada em jornais que serviam como caixa. Segundo o autor,

ao desembulhar a flauta dos jornais que serviam como caixa, o grande mestre não deixou de rir-se a valer pelo impagável instrumento que Pattápio trazia: uma flauta de madeira, com alguns buracos e algumas chaves, fabricação antiga e grosseira. (MENEZES, 1953, p.4)

Mas o fato é que quando Pattápio começou a tocar, executando músicas próprias e outras que o professor lhe apresentou naquele momento, Duque Estrada Meyer passou a admirá-lo profundamente. Após este encontro, o mestre o convidou a ir à sua casa diariamente para fazer aulas. Assim, o jovem preparou-se para o exame de admissão no Instituto Nacional de Música em 15 dias e foi admitido, matriculando-se em 15 de março de 1901 quando tinha 20 anos de idade.

Apesar de seu inegável talento, a entrada de Pattápio no Instituto Nacional de Música foi surpreendente. Na época os alunos do Instituto eram filhos

de famílias tradicionais do Rio de Janeiro e Pattápio, mulato, de uma realidade social completamente diferente e obtendo cada vez maior destaque, enfrentou muita dificuldade no convívio com seus colegas de curso. De acordo com uma carta de Luiz Amábile, os colegas de Pattápio viviam enciumados com sua presença e só passavam serviço a ele quando não havia meios de substituí-lo por outro flautista. (SOUZA, 1983) Mas Pattápio não se intimidou com esta situação, seu desempenho sempre foi superior ao de seus colegas e logo obteve grande fama dentro e fora do Instituto.

Em 1902 Pattápio Silva realizou para a Casa Edison as gravações empreendidas pelo israelita tcheco Fred Figner que se tornariam históricas pelo seu pioneirismo. Eram as primeiras gravações no Brasil, fruto de uma época de constantes invenções em todos os campos. Pattápio ainda era aluno do Instituto Nacional de Música e foi convidado a participar. O flautista gravou peças de sua autoria mescladas com obras variadas. Da obra de Pattápio foram gravadas as seguintes peças: *Amor Perdido*, *Zinha*, *Margarida*, *Primeiro Amor*, *Sonho* e *Serenata D'Amore*. Além destas peças, Pattápio gravou de outros compositores o seguinte repertório: *Só para moer* de Viriato Figueira da Silva, *Allegro* de Adolph Terschak, *Serenata Oriental* de Ernesto Koehler, *Alvorada das Rosas* de Júlio Reis, *Serenata* de Franz Schubert, *Serenata* de Gaetano Braga e *Variações de flauta*, op.382. Esta última peça trata-se de um excerto do *Concertstück* para flauta e orquestra de Wilhelm Pop, embora tenha sido confundida como obra de Pattápio. Pattápio gravou ainda dois noturnos com o violinista Ernestino Serpa, mas o autor destas peças ainda é desconhecido.

Além disso, existem outras gravações de duas peças, *Zamacueca* e *Gorgheggio di Primavera – romança*, atribuídas à interpretação de Pattápio Silva. Mas segundo Carmen Garcia a atuação do flautista só pode ter acontecido em *Gorgheggio di Primavera*, onde a execução da flauta assemelha-se bastante com a interpretação de Pattápio e a numeração desta peça, baseada nos “RX”⁴, é imediatamente anterior à numeração das gravações dos noturnos executados por Ernestino Serpa. Já na peça *Zamacueca*, não foi verificada a presença de uma

⁴ A numeração “RX” é baseada na marca feita manualmente com estilete nas ceras das gravações, não correspondendo com o número de etiquetagem dos selos. Esta marcação “RX” é referência somente na primeira remessa de quinhentas ceras mandadas por Fred Figner para a Alemanha, sendo substituídas depois pela marcação “XR”. Baseando-se na cronologia indicada pela numeração “RX”, provavelmente Pattápio Silva foi o primeiro a gravar música erudita no Brasil com a gravação da faixa *Variações de Flauta* do *Concertstück* op. 382 de Wilhelm Popp, RX 37. (GARCIA, 2006)

flauta na gravação, apesar de ter sido gravada logo após as de *Gorgheggio di Primavera* e dos dois noturnos.

A obra *Sonho*, composta por Pattápio Silva, aparece na gravação em uma versão diferente da primeira edição feita pela Casa Vieira Machado. Embora sua edição tenha sido feita anos depois das gravações (1906), a peça pode ter sido composta da maneira definitiva já à época destas gravações. Segundo Maria José Carrasqueira, a obra *Sonho* foi executada daquela forma porque o tempo máximo de gravação para cada faixa naquela época era reduzido. Sendo assim, a obra não poderia ser gravada de forma integral. Na edição dos irmãos Carrasqueira encontram-se as duas versões. (CARRASQUEIRA, 2001)

A participação de Pattápio Silva em gravações como estas, pioneiras no Brasil, já nos dá uma idéia clara do reconhecimento que o flautista adquirira na capital federal. Apesar da curta carreira, apresentou-se também em vários recitais nos nobres salões cariocas. No início, Pattápio sempre provocava certo espanto na platéia elitista da época, que não esperava poder ver um mulato de origem humilde apresentar-se em locais tão bem freqüentados. Mas o preconceito terminava quando Pattápio tocava e acabava conquistando todas as platéias que o assistiam.

Um fato interessante ocorreu no Clube dos Diários quando assistia ao concerto o grande Barão do Rio de Branco. Na ocasião Pattápio combinou com um amigo da orquestra que colocasse um relógio na estante, servindo de referência para saber o momento em que ele terminaria a cadência que duraria três minutos para a orquestra entrar novamente. Ao final da apresentação o Barão do Rio Branco ficou impressionado com a execução de Pattápio e, dirigindo-se a ele, elogiou a grande performance daquela noite e perguntou o que o flautista queria como presente, podendo escolher qualquer coisa. Pattápio Silva, famoso por seu bom humor, pediu um chapéu Chile igual ao que o ilustre convidado usava. No dia seguinte Pattápio recebeu o chapéu como presente.

No Rio de Janeiro apresentou-se diversas vezes, normalmente acompanhado do piano e em 1902, quando conseguiu uma licença do Instituto, retornou a Cataguases, apresentando-se em recital na cidade. Antes de retornar ao Rio, tocou também na cidade mineira de São João Nepomuceno, onde residia na época Rogério Teixeira, um antigo amigo. Seu repertório era basicamente o da música de salão, cuja influência na obra de Pattápio Silva é evidente, visto que, valsas, polcas e mazurcas, por exemplo, danças comuns nos salões desta época,

foram estilos de composição utilizados por Pattápio em algumas de suas obras. O ambiente destes salões em que Pattápio se apresentava era o mais europeu possível, obviamente com forte influência da *belle époque* francesa, onde não havia espaço para manifestações artísticas de origem popular.

Outra atividade musical que Pattápio desenvolveu no Rio de Janeiro foi a de músico de orquestra. Mesmo não atuando como solista, o flautista chamou bastante atenção por seu talento e audácia. Certa vez Pattápio foi convidado a fazer a segunda flauta da orquestra de uma companhia de ópera que faria a apresentação de *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti. Acabou aceitando, mas exigiu que ganhasse o mesmo que o primeiro flautista e também pelo ensaio. Ele fez estas exigências porque não queria aceitar o serviço. O maestro, irritado com a exigência do flautista, preparou-lhe um desafio. No momento da apresentação Pattápio foi avisado que faria o famoso solo de flauta da ópera, junto com a cantora principal e sem ter ensaiado. Ele executou o solo e foi muito aplaudido ao final da apresentação. Pattápio, então, foi esclarecer ao maestro o mal-entendido. O jovem flautista não queria participar da orquestra porque já havia comprado o ingresso para assistir à mesma apresentação, por um preço acima do valor do pagamento oferecido pela orquestra. Esclarecido o fato, a companhia cobriu o prejuízo que Pattápio teria.

Em dezembro de 1903, Pattápio Silva formava-se pelo Instituto Nacional de Música de forma impressionante. Concluiu o curso que previa seis anos de duração em apenas três. Prova do impressionante desempenho de Pattápio foi o que aconteceria logo em seguida no concurso de flauta realizado pelo Instituto. O único colega da classe de flautistas que teve a coragem de enfrentar Pattápio Silva foi Pedro de Assis. O prêmio para o primeiro lugar era uma flauta de prata de fabricação Louis Lot. O resultado foi o esperado, Pattápio venceu e receberia o prêmio em solenidade cheia de ilustres convidados a ser realizada em janeiro de 1904. Mas quando o diretor do Instituto abriu o cofre para entregar a flauta de prata a Pattápio, como previsto, a flauta havia desaparecido. O caso foi bastante divulgado pela Imprensa que questionava e ironizava a competência do Instituto e insinuava uma possível tentativa de não conceder a um mulato e pobre o primeiro prêmio do concurso. Abriu-se um inquérito pelo Ministério do Interior e o problema só foi solucionado em julho quando a flauta foi encontrada enrolada em velhos jornais em um armário do próprio Instituto, que já havia sido revistado antes

inúmeras vezes. Depois de tudo esclarecido a famosa flauta de prata Louis Lot foi finalmente para as mãos de Pattápio Silva.

Pattápio, como exímio virtuose da flauta, tinha grande interesse em seguir carreira como concertista. Seu professor Duque Estrada Meyer foi um grande incentivador deste ideal e recomendou ao aluno que passasse a escolher os serviços que lhe aparecessem, inclusive para não tocar mais em orquestras. Além disso, Pattápio tinha pretensão de ir à Europa para conhecer as fábricas de instrumento, pois julgava poder ajudar na construção e aperfeiçoamento daquele instrumento.

Ainda em 1904, Pattápio resolveu viajar a São Paulo, almejando ser conhecido também em outros grandes centros. Inicialmente o músico não foi bem recebido por um professor que procurou ao chegar à cidade, mesmo levando consigo uma carta de recomendação. Mas quando conseguiu organizar seu primeiro concerto, alcançou imediato sucesso de crítica e, procurado pelo mesmo professor, Pattápio não se interessou mais por sua ajuda.

Com a morte de Duque Estrada Meyer em abril de 1905, a indicação de Pattápio Silva para ocupar seu lugar no Instituto Nacional de Música poderia ser considerada natural. Mas graças à sua forte influência política, Pedro de Assis ocupou o lugar de professor na instituição. Vale ressaltar que o mesmo Pedro de Assis, derrotado por Pattápio no famoso concurso de flauta, foi o autor do *Manual do Flautista*, uma obra que fornece referências de vários flautistas influentes de seu tempo, mas sobre o ilustre Pattápio Silva, o autor dedicou pouquíssimas palavras em seu livro.

Depois da morte de seu mestre, Pattápio decidiu morar em definitivo em São Paulo. A exemplo de suas apresentações no Rio de Janeiro, seus recitais em São Paulo foram sempre bem-sucedidos e a admiração por sua arte era unânime. Além das apresentações na capital paulista, como no Salão Steinway, Pattápio realizou concertos também no interior do estado. Mas apesar do reconhecimento, o flautista precisava aceitar outros pequenos serviços como a participação em operetas, além de lecionar na Casa Bevilacqua para poder sobreviver em São Paulo, contrariando o antigo conselho de Duque Estrada Meyer.

Em novembro de 1906, em visita ao Rio de Janeiro, Pattápio recebeu um convite do Presidente da República, Dr. Afonso Pena para tocar no Palácio do Catete. Mais uma vez houve grande sucesso de crítica pela apresentação. Mas sua

estada no Rio não duraria muito e ele logo retornou à São Paulo, de onde iniciaria a turnê rumo ao sul do Brasil em março de 1907.

A excursão tinha como objetivo angariar fundos para sua viagem à Europa. O primeiro concerto da turnê foi na capital paulista em 14 de março, seguindo para Guaratinguetá, no interior do estado e depois para Curitiba. Na capital paranaense, Pattápio realizou três concertos, o primeiro no Teatro Guaíra no dia 22 de março e o segundo no Teatro Hauer dois dias depois. O terceiro foi para a colônia de alemães da cidade no dia 30 do mesmo mês, novamente no Teatro Guaíra.

Florianópolis era o próximo destino da viagem e Pattápio chegou à cidade no dia 12 de abril. O concerto, marcado para o dia 18, teve que ser adiado porque o flautista apresentava febre alta no dia. Como o artista conseguiu melhorar no dia seguinte, o concerto foi anunciado para o dia 21, mas neste mesmo dia, Pattápio piorou novamente, até que no dia 24 não resistiu mais à doença, falecendo às 2 horas da madrugada de uma doença misteriosa. Na certidão de óbito, consta como causa da morte de Pattápio Silva a “gripe adinâmica”. Sua morte foi cercada de mistérios e lendas sobre envenenamento, vingança, envolvimento com mulheres, entre outras coisas, mas nenhuma das hipóteses levantadas foi comprovada.

Inúmeras manifestações aconteceram em homenagem ao grande flautista. Em Florianópolis seu sepultamento foi acompanhado por vários nomes ligados à música da cidade, assim como autoridades locais incluindo o governador do Estado. Em São Paulo e no Rio de Janeiro sua morte também foi profundamente sentida no meio musical. No Rio, Francisco Braga comandou a parte musical da missa em homenagem a Pattápio, onde os músicos executaram sua peça *Evocação*, op.1. Pattápio Silva foi enterrado em Florianópolis e seu corpo foi removido em 1915 para o Rio de Janeiro, sepultado no cemitério São Francisco Xavier junto a outros grandes nomes da flauta, Joaquim Antonio da Silva Callado, Mathieu André Reichert e Viriato Figueira da Silva.

3 – A evolução do repertório para flauta até Pattápio Silva

Neste capítulo faremos um breve histórico da escrita para flauta em relação às limitações e inovações no instrumento em diferentes períodos, do Barroco até o início do século XX, época em que a obra para flauta de Pattápio Silva foi composta. Sua obra apresenta grande ligação com o novo modelo de flauta elaborado por Theobald Boehm e procedimentos de escrita para flauta de compositores flautistas europeus da segunda metade do século XIX.

Até o período Barroco, o repertório para flauta contava com poucas peças dedicadas especificamente ao instrumento. O flautista da época executava muitas transcrições do repertório de outros instrumentos, em especial obras para flauta doce, oboé ou violino. Esta era uma prática comum na época, onde a escolha de um timbre em especial não representava um papel tão importante quanto na música de períodos posteriores. Muitas vezes era intenção do compositor que sua obra pudesse ser executada em outras formações que não fossem a original.

Um exemplo deste procedimento é a escrita para flauta nos concertos de Antonio Vivaldi, onde a nota mais grave não ultrapassa o Fá 3, podendo, então ser executados também na flauta doce contralto. Já na obra de J. S. Bach, a tendência de se optar por um timbre específico pode ser observada em várias de suas obras, inclusive com a indicação precisa da utilização da flauta doce ou transversal, como na Paixão segundo São Mateus e através da extensão explorada pelo compositor. Em suas sonatas para flauta, por exemplo, Bach atinge o limite da flauta transversal no registro grave na época, o Ré 3, sendo então estas sonatas impossíveis de serem executadas na flauta doce, a não ser que se fizesse alguma adaptação nestes trechos.⁵

Uma modificação significativa na construção da flauta no Barroco foi a mudança no design do instrumento, que até então era fabricada de forma cilíndrica. A alteração para o modelo cônico ofereceu novas possibilidades à flauta barroca, que ganhou em termos de possibilidades sonoras. Outra alteração importante deu-se por volta de 1660 com o acréscimo da chave do Ré Sustenido para o dedo mínimo da mão direita, idealizada por Jacques Hotteterre. Este modelo de flauta

⁵ GARCIA, Maurício Freire. *The Flute in J. S. Bach's Saint Matthew Passion*. Boston, 2001. Não publicado.

idealizada por Hotteterre⁶ era considerado padrão na maior parte do século XVIII. Foi para este instrumento que, mais tarde, Mozart escreveu seus concertos em Sol Maior e em Ré Maior em 1778. (BAINES, 1962)

Mas a flauta transversal da época, conhecida como “*traverso*”⁷, ainda era um instrumento bastante diferente da flauta moderna que conhecemos hoje sob vários aspectos. Não havia ainda um padrão de temperamento como foi fixado posteriormente, o chamado temperamento igual. Sendo assim, os padrões de afinação da época eram outros em relação aos conceitos atuais. Além disso, a referência de diapasão era bem mais baixa em relação à que adotamos hoje em dia, o lá 3 com frequência em torno de 440 Hz. Outra diferença era o material utilizado na construção da flauta, que na época era feita de madeira e não apresentava ainda um sistema completo de chaves para vedar os orifícios, funcionando, assim, como a flauta doce. O instrumento apresentava também muitas limitações na sua construção, fazendo com que determinadas tonalidades fossem evitadas e a produção de certas notas fosse considerada muito difícil e em certos casos quase impossível. O Fá agudo, por exemplo, era “uma nota impossível de ser tocada” de acordo com Quantz⁸. Não por coincidência, esta nota não aparece em nenhuma das sonatas de Bach para flauta, mostrando mais uma vez o interesse deste compositor em uma escrita específica para o instrumento.

Outra alteração significativa na construção da flauta foi a utilização dos chamados *corps de réchange* em 1720. A flauta já apresentava a rolha na extremidade superior do instrumento e a movimentação desta rolha possibilitava alterar os diferentes padrões de afinação. Mas somente a mudança da posição da rolha não era suficiente para ajustar a afinação da flauta. Assim, surgiu a idéia dos *corps de réchange*, que dividia a flauta em quatro partes, com o corpo do instrumento dividido em duas partes, além da cabeça e do pé. Para alterar o

⁶ Jacques Hotteterre “le Romain” (ca. 1648 – ca.1732) foi um importante nome na história da flauta. Além da chave para o dedo mínimo, Hotteterre alterou ainda o tamanho e o formato dos orifícios. Ele é o autor do importante tratado *Principes de la flute traversière* (1707), sendo esta a primeira publicação sobre este modelo de uma chave.

⁷ Termo de origem italiana, geralmente utilizado para referir-se à flauta no período barroco.

⁸ Johann Joachim Quantz (1697 – 1773), compositor, flautista e fabricante de flautas alemão. Compôs extensa obra para flauta incluindo mais de 300 concertos dos quais sobreviveram cerca de 250. O músico trabalhava na corte do Rei Frederico II da Prússia que também era flautista. Quantz é o autor do *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), uma das maiores referências da prática musical desta época, de grande importância não só para flautistas.

temperamento havia vários tamanhos diferentes para a parte superior do corpo, para que o flautista trocasse livremente as partes de acordo com a necessidade.

No Classicismo começava a estabelecer-se também a orquestra sinfônica nos moldes que conhecemos hoje e a flauta passou a ocupar seu lugar no naipe das madeiras: em alguns casos apenas uma flauta, outras vezes duas flautas, configuração que mais tarde tornar-se-ia padrão. Mas, apesar disso, em muitas sinfonias de Haydn e Mozart, principalmente nas primeiras, a flauta não aparece na orquestração. O instrumento era alvo constante de críticas na época principalmente em relação à sua afinação. Alguns compositores, inclusive, não esconderam a insatisfação com o instrumento. O compositor italiano Luigi Cherubini, por exemplo, afirmou que a única coisa que poderia ser pior que uma flauta seriam duas. (FITZGIBBON, 1928)

Além disso, não era possível utilizar todas as tonalidades na escrita para flauta devido a estas imperfeições. As tonalidades de Sol Maior e Ré Maior eram consideradas as mais propícias para flauta. Tromlitz desaconselhava o uso de tonalidades com mais de três sustenidos ou bemóis. (TOFF, 1979) Se analisarmos a obra de Mozart para o instrumento, podemos observar a relação entre o repertório e estas limitações e ao mesmo tempo com certas inovações na construção da flauta. Em todos os seus três concertos e quatro quartetos para flauta, Mozart utilizou tonalidades consideradas seguras para o instrumento. Já no concerto para flauta e harpa K299, a escrita para flauta chega às notas Dó e Dó# no registro grave, pois o flautista para o qual Mozart escreveu o Concerto, o Conde de Guines, possuía uma flauta com o “Pé de Dó”, uma inovação em relação à flauta barroca que só chegava até o Ré 3. (LANDON, 1996)

Com o tempo, foram acrescentadas novas chaves ao instrumento. Nomes como Florio, Gedney, Potter, Meyer, Ribock e Tromlitz colaboraram na tentativa de aprimorar a sua construção. Surgiram então novos modelos com mais chaves e o modelo com oito chaves passou a ser o mais usado no início do século XIX. Estes avanços possibilitaram uma escrita mais livre quanto à escolha de tonalidades e modulações, podendo ser observada, por exemplo, na Sonata para flauta de Haydn, um arranjo de um quarteto. (BAINES, 1962)

Outro reflexo destas inovações foi a ampliação do uso da extensão da flauta principalmente em direção ao agudo. Nas sinfonias de Beethoven, por exemplo, o compositor foi utilizando cada vez mais a extensão da flauta neste

sentido chegando a escrever até o Si 5 em suas últimas sinfonias. A ampliação do uso da extensão do instrumento no registro grave é menos evidente. Apesar de já existirem flautas com o “Pé de Si” nesta época, não há grande reflexo desta inovação no repertório, pois não eram todos os modelos que contavam com este mecanismo. Podemos destacar a peça *Introdução e Variações sobre um tema “Die Schoene Muellerin”*, op. 160 de Schubert para flauta e piano que já utiliza o Si grave na flauta.

No início do século XIX, apesar da flauta de oito chaves ter sido a mais utilizada, ainda não havia um modelo que podia ser considerado padrão entre os intérpretes. Na verdade, todos os instrumentos da família das madeiras da orquestra passavam por muitas modificações neste período. Mas mesmo com as melhorias realizadas, a flauta ainda era um instrumento limitado e longe de alcançar um sistema em sua construção que pudesse ser considerado definitivo. Além do antigo problema de afinação, a flauta não tinha como competir em termos de dinâmica com os outros instrumentos dentro da orquestra, que crescia cada vez mais no Romantismo.

Era, então, urgente a realização de melhorias no instrumento e muitos foram os construtores que se empenharam na tentativa de criar novos meios de aperfeiçoar a flauta. O principal nome entre estes construtores e flautistas foi o de Theobald Boehm (1794 - 1881), flautista e fabricante de flautas alemão, natural de Munique. Muitas experiências anteriores realizadas no instrumento por outros flautistas como Pottgeisser, Capitain Gordon e Charles Nicholson influenciaram e ajudaram o posterior trabalho de Boehm, mas sem dúvida foi o construtor alemão o responsável pelas modificações mais significativas. Boehm fez várias experiências, substituindo as antigas flautas cônicas por flautas cilíndricas e construindo modelos de metal ao invés de madeira, aumentando a capacidade de alcançar níveis de dinâmica bem mais altos no instrumento. Além disso, ele foi o primeiro a projetar a posição dos furos baseada em princípios acústicos, melhorando significativamente os problemas de afinação. Antes do trabalho de Boehm, os furos eram posicionados no instrumento em lugares onde fosse possível serem alcançados pelos dedos. Com a colocação dos furos nos lugares corretos acusticamente, era necessário que se criasse um sistema de chaves para que uma chave, ao ser acionada, pudesse vedar outros furos que não seriam alcançados com os dedos. O sistema de chaves criado por Boehm resolveu este problema além de evitar posições tão incômodas para

certas notas, fazendo com que ficasse bem mais fácil a execução de todo o repertório anterior à sua invenção e propiciando maiores possibilidades para a criação de obras posteriores para o instrumento. Seu sistema de chaves foi tão bem-sucedido que não houve praticamente nenhuma mudança significativa na mecânica do instrumento após seu modelo definitivo de 1847 e seu sistema inspirou a criação do sistema de chaves da clarineta e do oboé.

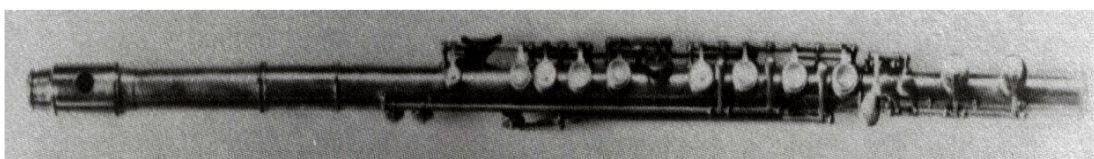


FIGURA 1 – flauta Boehm, modelo de 1847.

Apesar das grandes inovações realizadas por Boehm, a aceitação de seu modelo não ocorreu inicialmente de forma natural. Ao contrário, muitos construtores continuaram a fazer experiências e criaram seus próprios modelos alternativos, principalmente na Alemanha, ironicamente o país de Theobald Boehm. Um dos flautistas que desenvolveram seu próprio instrumento foi o também alemão Maximilian Schwedler (1853 – 1940), flautista da orquestra Gewandhaus de Leipzig. Na Alemanha o modelo de Schwedler alcançou enorme sucesso, com uma aceitação muito maior que o modelo de Boehm. Para se ter uma idéia, Wagner chegou a declarar sua preferência pelo modelo de Schwedler. (BAINES, 1962) O compositor Carl Reinecke (1824 - 1910), regente da orquestra Gewandhaus de Leipzig escreveu seu concerto para flauta para Schwedler e sua flauta. O concerto para flauta e orquestra op. 283 e a Sonata *Undine* para flauta e piano op. 167 de Reinecke figuram entre as obras mais importantes para flauta de todo o Romantismo.

Dentre outros flautistas importantes que também desenvolveram seus próprios instrumentos podemos destacar o francês Jean Louis Tulou (1786 – 1865), os ingleses John Clinton (1810 – 1864) e Richard Rockstro (1826 – 1906) e o italiano Giulio Briccialdi (1818 - 1881), idealizador da chave do Sib no polegar da mão direita. Outro modelo importante foi a chamada “reform flute”, bastante utilizada na Alemanha, idealizada pela família Mönnig de Leipzig.

A grande variedade de modelos e novidades apresentadas nas flautas principalmente na segunda metade do século XIX colaborou para que poucos dos

compositores considerados mais importantes dedicassem seus esforços em composições de obras para flauta. Não havia um padrão de instrumento a ser seguido pelo compositor; sendo assim, obras como as de Reinecke só surgiram pelo fato do compositor conhecer e trabalhar diretamente com o flautista e seu modelo de flauta, para o qual escreveu a obra. Com isso, coube aos próprios flautistas o papel de escrever música para seu instrumento. Assim, a maior parte das obras para flauta do Romantismo é criação de compositores considerados de menor importância ou de importância apenas no meio flautístico. Os flautistas que compunham nesta época procuravam ao máximo explorar todas as possibilidades técnicas que seu instrumento dispunha, oferecendo ao público um repertório extremamente virtuosístico, influência também de um pensamento geral do Romantismo: o solista virtuose.

Com uma flauta com mais possibilidades, houve pela primeira vez a chance de surgirem flautistas virtuosos com grande popularidade, algo já muito comum entre os instrumentistas de cordas e pianistas à esta altura. Muitos flautistas destacaram-se nesta posição de solista como Tulou, Berbiguier, Drouet e Nicholson. O próprio Boehm compôs obras com estas características, com uma obra exclusivamente dedicada à flauta onde os aspectos principais são relativos à exploração da técnica do instrumento.

A obra para flauta e piano de Pattápio Silva foi bastante influenciada por esta tendência ocorrida na música européia para flauta. Como um virtuose do instrumento que foi, Pattápio, a exemplo dos flautistas compositores europeus, procurou explorar as possibilidades oferecidas pelo novo modelo de flauta. Ele começou a estudar flauta ainda com um modelo antigo, de cinco chaves, anterior às inovações de Boehm. Como foi observado no capítulo anterior, seu professor Duque Estrada Meyer ficou impressionado com o que o jovem flautista conseguia fazer mesmo em uma flauta tão limitada. Mas durante seu curso no Instituto Nacional de Música, Pattápio teve a oportunidade de conhecer uma flauta com um completo sistema de chaves e de estudar o repertório extremamente virtuosístico escrito para o seu instrumento.

Outro fator importante é a forma com que Pattápio escreveu suas músicas para flauta e piano, relegando ao piano uma parte de simples acompanhamento, enquanto a flauta sempre aparece como solista em uma parte muito mais elaborada que a do piano. Este procedimento também é fruto da influência das práticas

composicionais dos flautistas do Romantismo. Nas gravações realizadas pela Casa Edison e nos programas de apresentações de Pattápio figuram compositores como Doppler, Terschak, Wilhelm Popp, Boehm e Koehler, todos esses flautistas compositores europeus. Estes fatores foram determinantes na escolha de Pattápio Silva pelo caminho da música erudita e pelo tipo de música para flauta que escreveu.

A relação de Pattápio Silva com seus antecessores compositores flautistas pode ser observada sob vários aspectos. Em *Sonho*, encontramos uma forma de escrita para flauta utilizada por Pattápio que é explicitamente a mesma que encontramos em outras obras de compositores flautistas como Wilhelm Popp, autor do *Concertstücke* para flauta e orquestra. Nas figuras a seguir, podemos observar a grande semelhança entre a escrita utilizada por Pattápio em *Sonho* e a escrita de Popp.

106 *p rall.* *sonore* *Tempo di Thema* *p legato* *grazioso*

111

118

115

117 *mf*

120 *rall.*

122 *a tempo*

124 *p* *cresc.* *tr*

127 *f*

130 *un poco riten.* *a tempo* *p*

FIGURA 2 – fragmento do *Concertstück* de W. Popp, onde a flauta realiza uma melodia e seu próprio acompanhamento.

The image displays a musical score for the piece 'Sonho' by Pattápio Silva. The score is written for ten staves, each containing a single melodic line. The music is in 2/4 time and features a variety of tempo and dynamic markings. The first staff begins with 'Moderato' and 'rubato'. The second staff is marked 'a tempo'. The third staff includes 'do' and 'ff'. The fourth staff is marked 'p'. The fifth staff is marked 'cresc. sempre'. The sixth staff is marked 'ff'. The seventh staff is marked 'p'. The eighth staff is marked 'rallent.'. The ninth staff is marked 'mf' and 'cresc. molto'. The tenth staff is marked '2' and 'mf'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Moderato rubato

a tempo

do

ff

p

cresc. sempre

ff

p

rallent.

mf

cresc. molto

2

FIGURA 3 – Fragmento da obra *Sonho*, de Pattápio Silva.

Este é um dos exemplos da clara influência dos compositores flautistas europeus na obra de Pattápio Silva. Vale lembrar, ainda, que o *Concertstück* foi obra do repertório de Pattápio, tendo ele inclusive gravado um trecho desta obra, intitulada *Variações de Flauta* no catálogo da Casa Edison.

Pattápio tornou-se bastante conhecido no Rio de Janeiro e este reconhecimento deve-se em grande parte às suas freqüentes apresentações nos nobres salões cariocas. Para isso, o flautista teve que interpretar e até mesmo compor obras em um estilo compatível com a prática e a exigência do público destes eventos. A sociedade carioca na época respirava os ares da *belle époque* francesa e estes salões em que Pattápio se apresentava eram um ambiente erudito e de influência exclusivamente européia. Sendo assim, uma dança “plebéia” como o maxixe, vista como imoral e perseguida até mesmo pela Igreja e pela Polícia, era impedida de ser incluída no repertório dos músicos que se apresentavam nestes salões. Em um Manual de Dança de 1898, editado por H. Garner, são citadas as danças que podiam figurar no repertório dos salões da época. (VASCONCELOS, 1977)

Algumas das peças de Pattápio são extremamente simples, em estilo da música de salão vigente na época e compostas exatamente para esta finalidade. É o caso das valsas *Primeiro Amor* e *Amor Perdido*, da polca *Zinha* e da mazurca *Margarida*, por exemplo, todas danças consideradas “permitidas” no Manual de Dança citado acima. Já em obras como *Evocação*, *Sonho* e *Oriental*, o compositor mostra-se muito mais ousado do ponto de vista de sua escrita para flauta. Marcações de dinâmica específicas de acordo com as características de cada registro, exploração de praticamente toda a extensão do instrumento e busca por timbres alternativos são preocupações de um compositor acima de tudo flautista, procurando explorar tudo que seu instrumento podia oferecer.

Na virada do século no Rio de Janeiro, já havia vários movimentos voltados para a formação de uma música com características mais nacionais. Além dos primeiros indícios de uma música nacionalista entre os compositores eruditos como Alberto Nepomuceno no Rio de Janeiro e Alexandre Levy em São Paulo, a música popular começava a consolidar-se principalmente com os princípios do choro. Curiosamente, Pattápio Silva é associado aos movimentos de música popular, embora sua música ainda fosse fortemente ligada às tradições européias e principalmente à obra dos flautistas europeus. O livro *Patápio: músico erudito ou*

popular? trabalha com esta possível dualidade na obra do flautista. Mas alguns aspectos demonstram claramente a opção de Pattápio pela música erudita. Sua obra inteira para flauta foi editada em duo com o “erudito” piano, forte influência da música de salão erudita, ao invés da formação com o “popular” violão, comum entre os chorões. (GARCIA, 2006) Além disso, as danças que serviram de modelo para algumas das composições de Pattápio constavam também no repertório dos primeiros chorões, que antes de possuírem um repertório próprio, interpretavam música européia. Segundo a seguinte explicação,

O choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar, a seu modo, a música importada, que era consumida, a partir da metade do século XIX nos salões e bailes da alta sociedade. A música gerada sob o impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características dos países de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros. (Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular, p.200).

A obra de Pattápio *Primeiro Amor*, por exemplo, foi bastante utilizada pelos chorões, fazendo com que esta peça e naturalmente seu autor fossem constantemente ligados à música popular, apesar de Pattápio não ter atuado em nenhum grupo de chorões.

Obviamente, Pattápio Silva não foi o primeiro a escrever um repertório tão importante para flauta no Brasil. A geração anterior à dele foi marcada pela presença de dois grandes flautistas no Rio de Janeiro, Joaquim Antonio da Silva Callado e Mathieu André Reichert. Callado nasceu no Rio de Janeiro em 1848 e era conhecido como Callado Júnior até a morte de seu pai. Junto a outros importantes flautistas da época como Viriato Figueira da Silva e Virgílio Pinto da Silveira foi um dos pioneiros da música dos chorões. O flautista integrou também um grupo de música popular, o *Choro Carioca*, um dos motivos pelos quais Callado é considerado um dos pais do choro. Ele teve a oportunidade, então, de trabalhar com grandes nomes da música popular, inclusive com a grande compositora Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935), a quem dedicou a polca *Querida por todos* em 1869. Além disso, Callado foi o professor de flauta do Instituto Nacional de Música até sua morte em 1880, sendo sucedido pelo professor de Pattápio, Duque Estrada Meyer.

Já Reichert nasceu em 1830 nos Países Baixos e desenvolvia intensa carreira como flautista na Europa, tendo conquistado o primeiro prêmio no Conservatório de Bruxelas. Veio ao Brasil em 1859 junto com clarinetista Cavallini e o trompista Cavalli, ambos italianos, contratados pelo Imperador Dom Pedro II para

sua corte. Para se ter uma idéia do prestígio alcançado pelo flautista belga no Brasil, Carlos Gomes dedicou o célebre solo de flauta de sua ópera Joana de Flandres a Reichert. O flautista viveu no Brasil até sua morte também em 1880.

Um fato interessante foi o responsável por criar certa rivalidade entre os dois grandes flautistas. Callado tocava em um flauta de madeira de cinco chaves, modelo antigo, enquanto Reichert trouxe para o Brasil a novidade da flauta de prata, com um completo sistema de chaves, tendo sido ele um dos responsáveis pela introdução da flauta modelo Boehm no Brasil. Mas os dois não foram inimigos por conta deste fato e foram os dois grandes flautistas de seu tempo. Como Callado lecionava no Instituto Nacional de Música, podia-se dizer que a flauta de madeira era considerada padrão na instituição, sendo substituída pela flauta de prata somente com a entrada de Duque Estrada Meyer no cargo.

Callado foi um compositor de música essencialmente popular, influência do movimento do qual participou, a música dos chorões. O conjunto de sua obra é constituído principalmente de polcas e quadrilhas. Obteve seu primeiro sucesso como compositor com a quadrilha *Carnaval de 1867*. Outra obra de destaque foi o *Lundu Característico*, bastante executada pelos flautistas. Por outro lado, Reichert trouxe da Europa a influência dos compositores flautistas, fazendo com que sua obra fosse repleta de variações cheias de virtuosismo, em uma escrita bastante avançada para o instrumento. Apesar desta influência, Reichert escreveu uma música fortemente influenciada também pela cultura brasileira como em suas peças *Souvenir do Pará*, *Souvenir da Bahia*, entre outras. Seus métodos de estudos para flauta são utilizados até hoje em vários lugares do mundo.

Apesar das importantes obras dos dois grandes flautistas no Brasil, a maior influência na obra de Pattápio Silva foi mesmo a de outros compositores europeus. Embora a obra principalmente de Reichert tenha sido bastante avançada do ponto de vista de sua escrita para flauta, Pattápio foi além. A obra de Reichert faz grandes exigências quanto à agilidade; já na música de Pattápio, o compositor buscou explorar um virtuosismo maior em relação à sonoridade do instrumento, tanto em níveis de dinâmica como em termos de variedade de timbres de uma forma completamente inovadora no Brasil. Neste sentido, a obra mais avançada de Pattápio Silva foi, sem dúvida, a *Oriental op.6* para flauta e piano, foco deste estudo, que será abordada com detalhes no próximo capítulo.

As primeiras edições das peças para flauta e piano de Pattápio Silva datam de 1906. A Casa Vieira Machado & C.a. Editores editou todas as suas peças para flauta e piano. A edição da Casa Bevilacqua também é de 1906, mas foram editadas apenas quatro de suas peças: *Evocação*, *Serenata D'Amore*, *Sonho* e *Idyllio*. De acordo com a Funarte, houve mais uma edição de suas obras pela Casa Ernesto Maltas e a Vitale editou *Primeiro Amor*, *Zinha* e *Margarida* na década de 40. (GARCIA, 2006)

Existem ainda outras duas edições recentes da obra para flauta e piano de Pattápio Silva. Uma delas foi feita pelo flautista Tadeu Coelho, *Complete Works by Pattápio Silva*, editada pela Tempo Primo Enterprises. A outra edição é a *O Livro de Pattápio Silva - Obra completa para flauta e piano de Pattápio Silva*, coordenada por Maria José Carrasqueira através da Irmãos Vitale, contendo as partes de flauta revisadas por seu irmão, o flautista Antonio Carlos Carrasqueira. Na edição dos irmãos Carrasqueira, além da obra completa de Pattápio original para flauta e piano e de pequena biografia do compositor, constam outras peças da autoria de Pattápio, além de peças de outros autores que integraram o repertório de Pattápio Silva.

TABELA 1: Obras editadas do repertório de Pattápio Silva

	Obra	Compositor
1.	<i>Evocação</i> , op.1, Romance Elegíaco	Pattápio Silva
2.	<i>Serenata D'Amore</i> , op.2, Romanza	Pattápio Silva
3.	<i>Margarida</i> , op.3, Mazurca	Pattápio Silva
4.	<i>Primeiro Amor</i> , op.4, Valsa	Pattápio Silva
5.	<i>Sonho</i> , op.5, Romance Fantasia	Pattápio Silva
6.	<i>Sonho</i> , versão reduzida ⁹	Pattápio Silva
7.	<i>Oriental</i> , op.6, peça característica	Pattápio Silva
8.	<i>Idilyo</i> , op.7	Pattápio Silva
9.	<i>Zinha</i> , op.8, Polca	Pattápio Silva
10.	<i>Amor Perdido</i> , op.9, Valsa	Pattápio Silva
11.	<i>Polka</i>	Pattápio Silva
12.	<i>Volúvel</i> , Valsa	Pattápio Silva
13.	<i>Joanita</i> , Valsa	Pattápio Silva
14.	<i>Alvorada das Rosas</i>	Júlio Reis
15.	<i>Serenata Oriental</i> , op.70	Ernesto Köhler
16.	<i>La Serenata</i>	Gaetano Braga
17.	<i>Concert Fantasie</i> , op. 382	Wilhelm Popp

⁹ Versão de *Sonho* utilizada por Pattápio Silva em suas gravações.

Além das peças já mencionadas, existem outras três obras compostas por Pattápio Silva que ainda não foram editadas, todas escritas para banda. As polcas *Beija-flor* e *O Sabão* e o *Dobrado Pessoa de Barros*. Através de um CD do grupo Choro e Canção Patápio Silva, de Cataguases, tornou-se conhecida outra obra de Pattápio chamada *Cotinha*, cujo manuscrito datado de 1903 foi encontrado em Petrópolis. Através de outra gravação, o *Acervo Funarte – Pattápio Silva* de 1983, encontramos também um dobrado sem título. A mazurca *Lorinha* pode ser composição de Pattápio, pois é dedicada a Frederico de Jesus, flautista, copista, compositor e amigo de Pattápio.¹⁰ Outra obra, um romance fantasia chamado *Os sonhos mortos* atribuído a Pattápio permanece desaparecido. (GARCIA, 2006)

¹⁰ Esta informação, presente na dissertação de Carmen Garcia, foi obtida através de Ana Paes, esposa do pesquisador e produtor musical Maurício Carrilho.

4 – *Oriental*, op.6 para flauta e piano

A obra de Pattápio Silva *Oriental* para flauta e piano, foi a maior realização do compositor em termos de inovações na escrita para flauta e demonstra a relação clara entre sua música e a obra dos compositores flautistas europeus do século XIX. Sua concepção está diretamente ligada às possibilidades trazidas pelo “novo modelo” Boehm de flauta, que pode ser observada sob vários aspectos.

Pattápio Silva foi um flautista extremamente interessado nas possibilidades técnicas de seu instrumento, o que torna bastante evidente sua relação com o contexto histórico de inovações realizadas no século XIX na flauta, descrito no capítulo anterior. Pattápio foi mais reconhecido como intérprete do que como compositor e ele próprio investia nesta imagem de grande intérprete, virtuose de seu instrumento. O espírito de solista virtuose pode ser notado desde particularidades como o curioso fato de Pattápio, apesar de ter sido registrado como “Patápio”, passasse a assinar seu nome com os dois “t”. Este fato é notado por Carmen Garcia em seu trabalho. Segundo a autora, o flautista alterou o nome “com a finalidade de criar *glamour* neste nome já tão exótico”. (GARCIA, 2006, p.5)

Pattápio era considerado um verdadeiro fenômeno, tanto no meio musical como também por toda a sociedade da época. O flautista desfrutava de grande fama como virtuose da flauta e em suas apresentações ele executava um repertório que pudesse demonstrar toda sua habilidade com o instrumento. Assim, naturalmente, suas composições também exploram de forma virtuosística seu instrumento. Provavelmente Pattápio não almejou ser reconhecido como um importante compositor: sua obra era um veículo para que pudesse explorar as possibilidades técnicas da flauta. Podemos notar em sua obra esta inclinação para um repertório virtuosístico em várias de suas peças e toda a sua produção foi voltada para seu instrumento, outro traço comum entre os compositores que também eram instrumentistas virtuosos. No repertório de suas históricas gravações e em seus recitais nos nobres salões da elite, encontramos exemplos deste tipo de composição, onde o compositor mesclava obras de sua própria autoria com repertório variado, de compositores brasileiros e europeus, sendo estas outras obras originais para flauta e piano ou transcrições de outras formações.

Esta imagem cultivada por Pattápio era muito comum na época e era herança do período romântico na Europa, época em que os maiores intérpretes eram reconhecidos como verdadeiras celebridades. Franz Liszt (1811 - 1886) e Nicolo Paganini (1782 - 1840) talvez sejam os grandes exemplos deste tipo de intérprete. Apesar de terem sido compositores, ambos receberam enorme reconhecimento como grandes instrumentistas que foram. As performances de Paganini ao violino chegavam a assombrar o público que o assistia, dando origem inclusive a lendas fantasiosas em torno de sua personalidade. Já Liszt transcrevia até mesmo grandes sinfonias escritas originalmente para orquestra para seu instrumento, o piano, proporcionando performances de altíssima dificuldade. Estes fatores propiciavam uma execução extremamente virtuosística e as obras destes compositores instrumentistas eram influenciadas por este tipo de prática, requerendo do intérprete grande habilidade técnica com o instrumento.

O contato de Pattápio com os diferentes modelos de flauta em sua época com certeza chamou bastante a atenção do músico que teve a oportunidade de tocar em flautas como o antigo modelo de cinco chaves feito de madeira e a flauta de prata Louis Lot com o sistema de chaves de Theobald Boehm. O interesse pelas possibilidades de seu instrumento levou Pattápio a pesquisar certos aspectos da construção da flauta. O flautista pretendia ir à Europa conhecer as fábricas de flauta e afirmava ter idéias para realizar melhorias em sua construção, o que infelizmente não foi possível por causa de sua morte prematura. (SOUZA, 1983) Nesta época a flauta não possuía um modelo que podia ser considerado padrão; era, então, natural que Pattápio quisesse contribuir de alguma maneira na realização de novas modificações no instrumento. Esta preocupação, aliada ao espírito do intérprete virtuose em voga na época refletiu-se claramente na criação de sua obra para flauta, na qual *Oriental* se destaca. Aqui Pattápio demonstra a grande sensibilidade que possuía em relação a todos os aspectos do funcionamento de seu instrumento.

Oriental é uma peça bastante diferente dentro das peculiaridades da obra para flauta de Pattápio Silva no que tange à exploração da sonoridade do instrumento, mas não quanto à sua forma estrutural, que não foge às características da maioria de suas obras. A peça pode ser dividida em 3 grandes partes. O início, na tonalidade principal da obra, Mi menor, começa com uma introdução de 5 compassos exposta pelo piano. A flauta entra no sexto compasso, com anacruse, desenvolvendo o tema principal da música. Apesar da tonalidade de Mi menor

prevalecer na maior parte desta primeira seção que vai até o compasso 23, o autor já explora fragmentos modais como no terceiro compasso de introdução.



FIGURA 4 – fragmento de escala modal na introdução de *Oriental*

Além disto, para fugir das características mais fortes do tonalismo e aproximar-se de um ambiente mais modal (que pode evocar o caráter “oriental”), Pattápio utiliza muitas vezes a escala menor natural, onde não aparece a nota sensível, que tanto caracteriza o Sistema Tonal. Nos compassos 13 e 22, por exemplo, aparece o Ré natural ao invés da sensível Ré sustenido, que seria o mais esperado para a resolução na tônica mi nos compassos seguintes.



A segunda grande seção da peça, a partir do compasso 24, caracteriza-se pela presença de várias escalas modais na parte da flauta, culminando em uma grande cadência no compasso 27. Após breve intervenção do piano junto à flauta, a cadência prossegue com flauta solo e termina quando o tema principal volta no compasso 30, iniciando a última parte da peça.

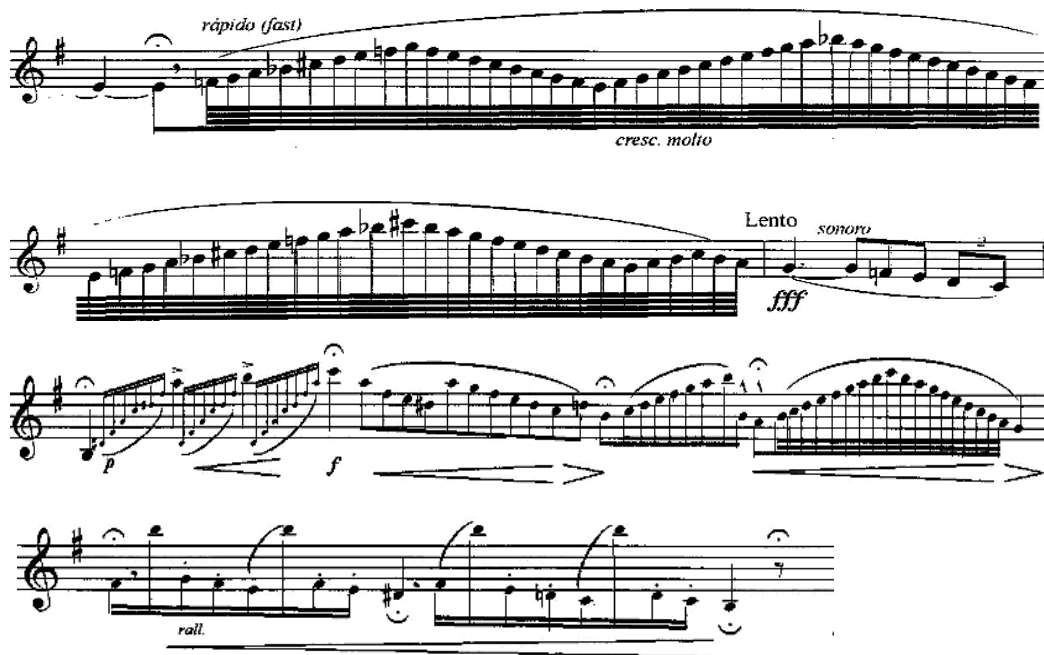


FIGURA 7 – cadência de *Oriental*.

Nesta última seção, Pattápio retoma a idéia melódica principal da primeira seção, fazendo algumas variações e incluindo a passagem com harmônicos que será analisada posteriormente. Em seguida, o autor passa rapidamente pela tonalidade de Mib Maior e Sol Maior e utiliza pequenos fragmentos das escalas modais da segunda seção. Após a resolução no compasso 48, o piano conduz para uma coda iniciada pela flauta no compasso 51, utilizando alguns fragmentos melódicos da cadência da segunda seção até que atinge o ponto culminante no compasso 62 onde a flauta relembra o tema do piano exposto na introdução da peça.



FIGURA 8 – *Oriental*, Coda.

Não há nenhuma comprovação sobre o ano em que *Oriental* foi escrita. O que podemos concluir baseia-se em dois fatores. Em primeiro lugar, a peça não consta no repertório do autor em suas gravações realizadas pela Casa Edison em 1902, o que pode indicar que ainda não tivesse sido composta naquela época. O outro fator preponderante para fixarmos uma data para a composição é baseado na dedicatória de Pattápio Silva; *Oriental* foi dedicada a Felix de Otero, pianista que o acompanhou em apresentações em São Paulo. A primeira vez que Pattápio Silva tocou com Felix de Otero foi provavelmente em um recital realizado no dia 12 de junho de 1905 em São Paulo mas não consta do programa a peça *Oriental*. A primeira referência sobre esta obra é o programa de recitais realizados nos dias 7 e 11 de fevereiro de 1906, novamente em São Paulo. Estas apresentações foram organizadas por Otero e sobre a performance de Pattápio o Correio Paulistano publicou que

o exímio flautista Pattápio Silva, foi, aliás como sempre, um artista finíssimo, e que possui (*sic*) a verdadeira intuição esthetica (*sic*) da arte aliada (*sic*) à primorosa execução. Pattápio teve de bisar os dois números de que se incumbiu, satisfazendo aos insistentes pedidos do público. É de salientar a

sua bela composição *Oriental*, peça característica e bem feita que foi ouvida com geral satisfação.

Pattápio passou a morar em São Paulo somente no final de 1904 e não há registro que ele tenha conhecido Felix de Otero antes desta data. Há a possibilidade de Pattápio ter dedicado a obra a Otero já tendo a obra pronta de antemão, de sua época no Rio de Janeiro. Mas ainda assim, podemos supor que *Oriental* foi provavelmente a última obra escrita por Pattápio Silva por sua escrita para flauta extremamente avançada e inovadora. A definição desta data é muito importante, pois, segundo esta hipótese, Pattápio compôs *Oriental* quando já possuía a flauta que ganhou no concurso do Instituto Nacional de Música, a famosa flauta da marca Louis Lot. As possibilidades oferecidas por este novo modelo podem ter sido então determinantes para o que Pattápio escreveu em termos da exploração de sonoridades alternativas no instrumento, aspectos que diferenciam *Oriental* de qualquer outra obra do próprio Pattápio e faz desta peça um marco na escrita para flauta no Brasil.

Em geral, as composições de Pattápio demonstravam grande preocupação com a exploração das possibilidades técnicas do instrumento sob vários aspectos. Quanto à exploração de parâmetros como a extensão da flauta, por exemplo, Pattápio já havia chegado ao extremo grave do instrumento (o Si 2) em *Serenata D'Amore* e chegou até o Si agudíssimo (Si 5) em obras como *Primeiro Amor*, *Zinha* e novamente em *Serenata D'Amore* (acima do que explorou mesmo em *Oriental*, que chega até o Sol# 5 como ponto mais agudo da peça). Além disso, quanto à exploração da extensão do instrumento muito já havia sido feito anteriormente por outros flautistas como podemos observar no método *Preceptive Lessons* do flautista inglês Charles Nicholson. Nesta obra o autor sugere posições para o Dó 6 e até mesmo para o Ré 6, mesmo ressaltando se tratarem de notas muito difíceis de serem produzidas e a data de seu trabalho é de 1821.

Outros exemplos da exploração da extensão do instrumento podem ser encontrados também na literatura orquestral de grandes compositores. Na *Sinfonia n.4* (1886) de Brahms, a flauta chega ao Dó 6 e Richard Strauss escreve até o Ré 6 em seus poemas sinfônicos *Till Eulenspiegel* (1895) e *Also sprach Zarathustra* (1899). Em direção ao extremo grave da flauta, Tchaikovsky chegou ao Si 2 em sua *Sinfonia n.6* (1893). (TOFF, 1979)

Quanto à agilidade, os compositores vinham explorando as possibilidades do instrumento desde os antigos modelos desprovidos de um sistema de chaves, apesar da criação deste sistema ter facilitado enormemente a sua execução. Além disto, mesmo em peças de Pattápio como *Margarida* e *Primeiro Amor*, consideradas composições em estilo simples da música de salão da época, já aparecem trechos que exigem do intérprete uma habilidade razoável para realizar certas passagens rápidas além de explorar quase toda a extensão do instrumento.

Então, como podemos observar, encontramos na literatura da flauta inúmeros exemplos da exploração da extensão e agilidade. Mas se compararmos alguns aspectos da escrita para flauta em *Oriental* com outras obras para flauta deste período e mesmo com outras obras do próprio Pattápio, ficarão evidentes grandes diferenças na abordagem que o compositor faz quanto às possibilidades sonoras oferecidas pelo instrumento, fazendo de Pattápio um grande inovador na escrita para flauta. É importante ressaltar que dentre as várias vantagens proporcionadas pela utilização do novo modelo Boehm, Nancy Toff destaca justamente que “...a resposta imediata das flautas Boehm, particularmente aquelas construídas de metal, facilita tanto níveis sutis quanto extremos de dinâmica e timbre.” (TOFF, 1979, p.199)¹¹ Os aspectos mais explorados por Pattápio Silva na obra *Oriental* são justamente os referentes à dinâmica e timbre, o que confere a esta peça especial destaque, fazendo com que o seu estudo seja extremamente importante entre os flautistas.

Quanto ao uso de uma gama maior de dinâmicas, *Oriental* ilustra bem as maiores possibilidades oferecidas pela flauta Böehm. Além de *Oriental*, a única peça de Pattápio que apresenta marcações extremas de dinâmica como “*ppp*” e “*fff*” é *Serenata D’Amore*. Mas a preocupação do autor em *Oriental* com a exploração da dinâmica excede o simples fato de alcançar níveis contrastantes de intensidade no instrumento. Pattápio demonstra sempre interesse na sonoridade do registro grave em especial e, para tanto, o compositor assinala a indicação “*sonoro*” além da dinâmica “*fff*” em vários trechos neste registro. Esta expressão aparece em outro trecho também em direção ao registro grave na peça *Evocação*, mas neste com a marcação “*ff*”.

¹¹ “...the immediate response of Boehm flutes, particularly those of metal construction, facilitates both subtle and extreme gradations of dynamics and tone color.”



FIGURA 9 – Fragmento de *Evocação*

Sem dúvida, a tentativa de atingir maior projeção neste registro é mais evidente em *Oriental*. A partir do compasso 24, onde aparece o primeiro “*fff*”, o autor começa a direcionar a escrita para flauta para o registro grave. Em seguida, a partir do compasso 26, Pattápio escreve uma grande cadência para flauta, utilizando a expressão “*sempre f*”. Esta cadência segue em direção ao registro grave, culminando no extremo grave do instrumento, o Si 2. O compositor neste ponto assinala “*sonoro*” e “*fff*”. Ver FIG 7 na página 29.

Mais adiante, no compasso 43, quando o autor retoma o mesmo fragmento em direção ao grave utilizado na cadência no compasso 28, aparece novamente a dinâmica “*fff*”. Esta marcação de dinâmica “*fff*” só aparece no registro agudo quase no final, no compasso 62, provavelmente por ser este o ponto culminante no agudo de toda a peça.



FIGURA 10 – repetição de fragmento da cadência de *Oriental*

Esta insistência de Pattápio por sonoridades mais fortes no registro grave talvez não signifique que o compositor simplesmente quisesse fazer com que tudo neste registro soasse mais forte que nos registros médio e agudo. Como grande interessado nas peculiaridades de seu instrumento, Pattápio, sem dúvida, sabia que a produção de um som forte no registro grave era bem mais difícil que no registro agudo, principalmente no antigo modelo de flauta que, com os furos em diâmetro menor, possibilitava menos possibilidades de grandes variações nos níveis de dinâmica. A intenção de Pattápio poderia ser, então, não deixar que o grave soasse menos que nos outros registros, que o intérprete aproveitasse a nova flauta com maiores possibilidades de dinâmica para alcançar maior projeção.

Para entender melhor esta característica da flauta, podemos recorrer aos principais tratados de orquestração até a época de Pattápio, no que se refere ao

registro grave, para que possamos compreender a visão que os compositores poderiam ter quanto às possibilidades sonoras do instrumento. O tratado usualmente utilizado como referência da música do século XIX, anterior à música de Pattápio Silva é o de Hector Berlioz (1803 - 1869). Em seu *Traité d'Instrumentation e d'Orchestration*, o compositor já mencionava as melhorias alcançadas pelo novo modelo de Böehm, engrandecendo a nova flauta e suas possibilidades em relação ao modelo antigo mas não chegou a fazer menção às características específicas de cada registro. Já no tratado de orquestração de Nicolai Rimsky-Korsakov (1844 – 1908), obra de referência até o início do século XX, encontramos importantes referências sobre as características dos diferentes registros dos instrumentos. Segundo o autor, o som da flauta no registro grave é “apagado e frio” enquanto no agudo soa “esplendoroso”. Esta afirmação ilustra o fato dos compositores utilizarem muito mais o registro agudo da flauta, onde a produção de uma sonoridade mais forte e brilhante dá-se com maior facilidade. Portanto, a preocupação de Pattápio Silva ao assinalar as dinâmicas para o registro grave pode ter sido, além de uma tentativa de equilibrar esta relação de sonoridade entre os registros, também uma forma de escrita que funciona especificamente para as características particulares da flauta, comportamento marcante entre os compositores instrumentistas que escreveram para seu próprio instrumento.

O que mais chama a atenção na escrita para flauta em *Oriental* é a forma como o compositor explora as variações de timbre no instrumento. A primeira marcação neste sentido aparece logo no início da peça. Depois dos cinco compassos de introdução do piano, a primeira frase da flauta surge com a indicação “imitando um oboé”. Esta busca por um timbre em especial, a tentativa de imitar um outro instrumento, é uma inovação na escrita para flauta. A busca específica pela sonoridade do oboé é um importante fator na caracterização de um estilo “oriental” proposto pelo compositor.

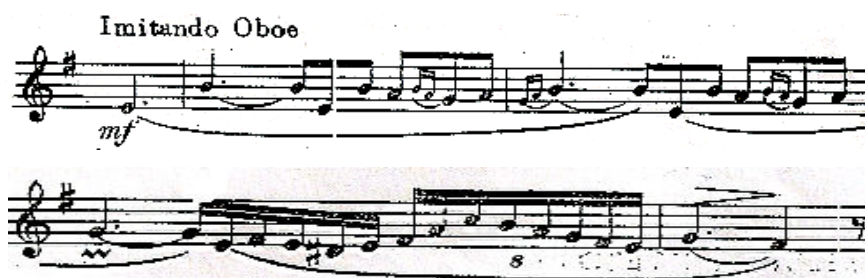


FIGURA 11 – Início da obra *Oriental*

Primeiramente devemos observar o que o compositor assinala como uma espécie de subtítulo da obra, a sentença “peça característica para flauta e piano”. Segundo João Baptista Siqueira,

música característica é aquela que, ao primeiro momento da execução, demonstra possuir qualidades próprias que a distinguem das demais; principalmente daquelas pertencentes ao mesmo gênero ou estilo musical. Como exemplo, diríamos que uma canção brasileira difere de uma outra americana porque possui características que lhe são peculiares (SIQUEIRA, 1969, p.118)

Sendo assim, Pattápio deveria buscar artifícios que levassem o ouvinte a reconhecer na música parâmetros que remetessem a sonoridades orientais. Além da exploração de recursos como o uso das escalas menores naturais e de fragmentos melódicos modais descritos anteriormente, o compositor utilizou a referência à sonoridade de um instrumento como o oboé para realçar esta relação com a música oriental. Isto porque a origem do oboé remete a um instrumento oriental antigo conhecido como “*shawm*”.¹² Este instrumento era considerado uma espécie de chefe em alguns grupos instrumentais presentes em variadas funções, públicas e privadas no Oriente.

Desta forma, a imitação do som de um oboé pode facilmente colaborar na sensação de uma sonoridade tipicamente oriental, não sendo a escolha de Pattápio Silva pelo timbre deste instrumento uma mera coincidência. Para tentar buscar na flauta um timbre que se relacione com o do oboé, é preciso entender algumas características próprias da acústica deste instrumento. Apesar da ordem em que os harmônicos aparecem na série harmônica (fundamental, Oitava, Quinta Composta, etc.) ser a mesma nas séries tanto da flauta como do oboé, a intensidade que eles

¹² Instrumento de sopro de madeira, de palheta dupla. No Oriente, o *shawm* era conhecido também como *sahnai*, na Índia e *zurna*, nos países árabes. Na Europa, nomes como *bombarda*, *pommer* ou *schalmei* também referiam-se ao *shawm*, que mais tarde passaria a ser conhecido também como o *hautbois*. (Dicionário Grove de Música, 1994)

soam na produção do som de cada instrumento é bem diferente. Esta diferença é um dos principais fatores na caracterização do timbre de cada instrumento, o que nos faz muitas vezes distinguir o som de um e de outro. O que mais diferencia a sonoridade do oboé em relação a seus companheiros do naipe das madeiras, por exemplo, é a presença do seu 2º harmônico, o da oitava, soando bem mais forte que nos outros instrumentos. O nome oboé em francês, *hautbois*, significa “madeira alta”, referindo-se a esta peculiaridade.

Muitas são as formas de modificar o timbre da flauta, como o uso das diferentes vogais e ângulos para obter variados timbres, por exemplo, sendo que no registro grave é mais evidente quando há alguma diferença. Na tese de mestrado *Expedido Vianna: um flautista à frente de seu tempo*, escrita por Fernando Pacífico Homem, o autor aborda algumas propostas pedagógicas do professor Expedito Vianna como a alteração no timbre da flauta através da utilização de diferentes vogais. Uma das principais abordagens de Vianna da técnica da flauta era justamente seu trabalho diferenciado em relação à sonoridade de seu instrumento e um dos timbres mais trabalhados pelo professor era um timbre “anasalado”. Este timbre pode ser útil na proposta de Pattápio de “imitação do oboé”. Como a principal característica da sonoridade do oboé é em relação ao seu segundo harmônico soar bem forte, a fundamental acaba perdendo um pouco sua soberania neste caso. A maneira de buscar este timbre na flauta, então, pode ser tentar reforçar esse harmônico da oitava utilizando este timbre mais “anasalado”, quase como se a fundamental falhasse e desse lugar à sua oitava.

Apresentaremos a seguir uma análise espectrográfica do fragmento abaixo extraído da primeira frase de *Oriental*, onde o compositor assinala a indicação “imitando um oboé”.



FIGURA 12 – fragmento da primeira frase de *Oriental* utilizado nas análises espectrográficas.

No primeiro gráfico (FIG. 13), a frase aparece tocada na flauta, executada por este pesquisador, com um timbre mais próximo do som considerado

natural do instrumento. Em seguida (FIG. 14), apresentaremos dois gráficos com o mesmo fragmento, desta vez executados primeiramente no oboé, com a colaboração do professor Carlos Ernest Dias e em seguida na flauta. Esta segunda execução na flauta pretende “imitar” o som do oboé, baseando-se nas características do som obtido por este instrumento.

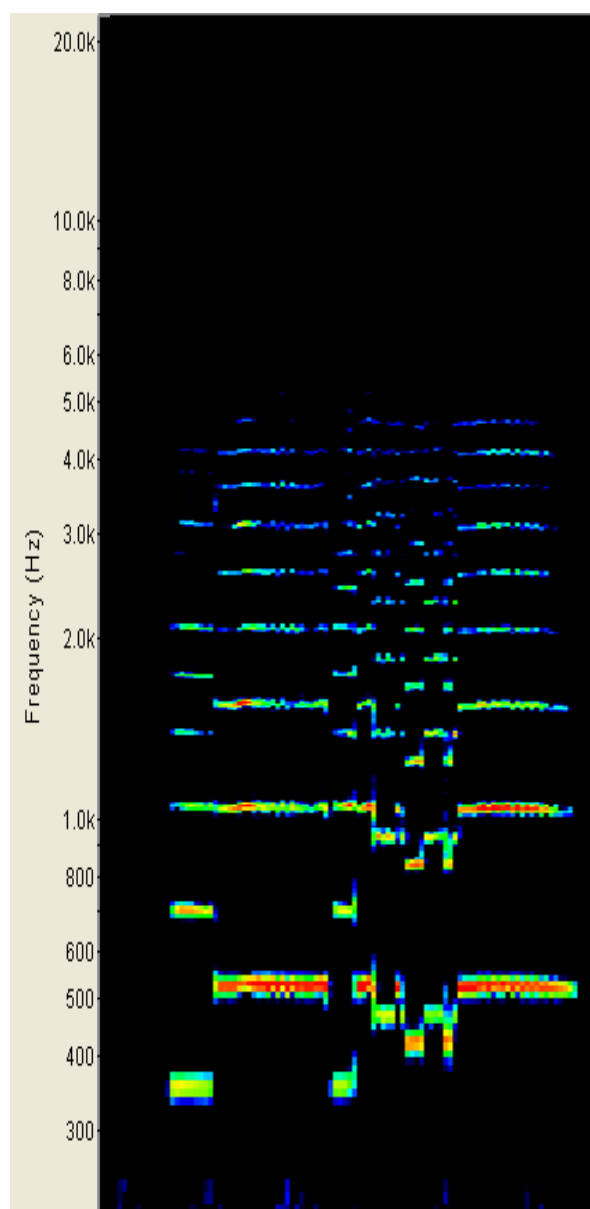


FIGURA 13 – análise espectrográfica computadorizada do fragmento selecionado de *Oriental* executado na flauta.

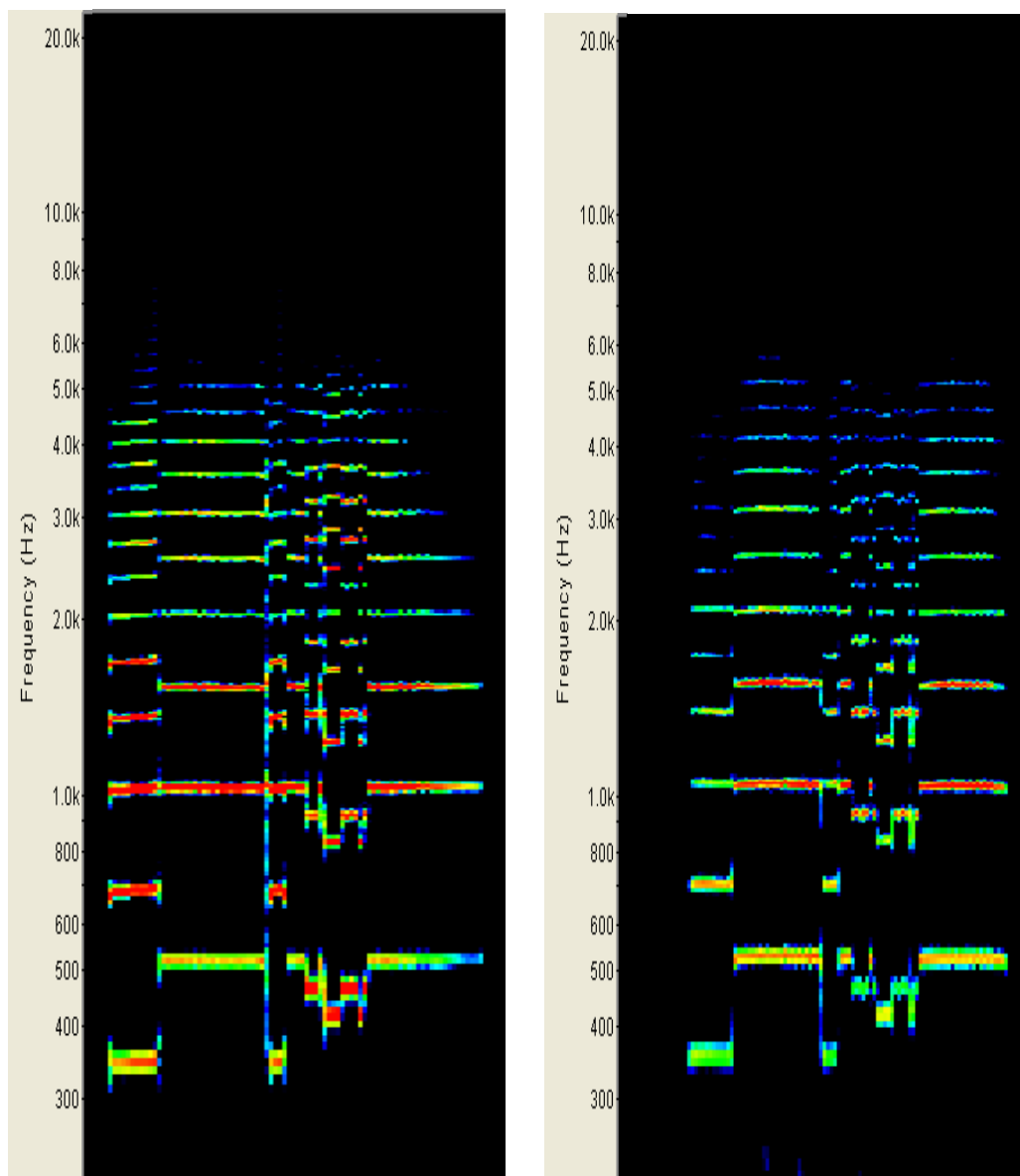


FIGURA 14 – análise espectrográfica computadorizada do mesmo fragmento agora executado primeiro no oboé e no segundo gráfico na flauta.

A primeira parcial de cada gráfico, na extremidade inferior, representa a fundamental. Acima das fundamentais aparecem os parciais de seus respectivos harmônicos. A intensidade com que aparece cada um destes sons é medida através de uma escala de cores que vai do violeta – menor intensidade ao vermelho – maior intensidade.

Ao analisarmos os resultados obtidos, então, nota-se claramente uma grande diferença entre os gráficos. Com a execução de um som mais natural na flauta (FIG. 13), percebe-se uma maior intensidade nas fundamentais. Já no

espectro do oboé (FIG. 14), fica nítido o enfraquecimento das fundamentais em relação aos seus harmônicos, em especial nas duas primeiras parciais, nos harmônicos de 8ª e de 5ª composta, respectivamente. A tentativa de imitar o oboé utilizando a flauta no segundo gráfico (FIG. 14) assemelha-se muito mais ao espectro do oboé do que o do próprio som natural da flauta, fazendo com que a utilização deste timbre “anasalado” constitua-se eficaz na busca pelo timbre do oboé proposto por Pattápio.

A frase em que o compositor assinala a indicação “imitando oboé” e a utilização dos harmônicos em um grande trecho como acontece a partir do compasso 32 em *Oriental* são, sem dúvida, os maiores exemplos do que há de mais avançado na obra de Pattápio e da literatura da flauta em termos de exploração da sonoridade do instrumento, uma busca por um timbre diferente do natural na flauta.

Quanto ao uso dos harmônicos na escrita para um instrumento muito já havia sido feito por outros compositores mesmo antes da época em que viveu Pattápio Silva. Em termos da exploração dos harmônicos a referência para o que ocorreria mais tarde nos instrumentos da família das madeiras, encontra-se na família das cordas e dos metais, onde ocorreram as primeiras descobertas e utilizações neste sentido. Na verdade, sua utilização remonta a instrumentos anteriores à criação da família dos violinos, é o que sugere o design de alguns instrumentos, mesmo com a ausência de fontes escritas daquela época. Posteriormente, na Idade Média, podemos destacar um instrumento da família dos instrumentos de arco importante no desenvolvimento da escrita de harmônicos, “a tromba marina”.

Mesmo com sua utilização vigente já desde muitos anos atrás, os harmônicos ainda não eram usados na notação musical das composições. Somente no Barroco apareceram instruções para sua utilização e mesmo assim apenas nas obras de compositores instrumentistas. Provavelmente o primeiro exemplo da escrita em harmônicos na família dos violinos foi a obra “*Les sons Harmoniques*”, para violino e contínuo do compositor francês Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711 – 1772). O autor afirmava ter descoberto as possibilidades oferecidas pela utilização de harmônicos baseado nas séries de harmônicos dos metais. (CARDOSO, 1994)

Mas o uso dos harmônicos, indicado ou não na partitura pelo compositor, praticamente só teve a função de facilitar certas passagens difíceis de executar nas

posições originais de cada instrumento. E assim também ocorreu entre os flautistas. Muitas vezes, principalmente na região aguda do instrumento, a utilização de harmônicos facilita enormemente sua execução, sendo este recurso sempre muito utilizado pelos intérpretes. A intenção era não deixar transparecer que foram usadas outras posições, não deveria haver alteração na sonoridade do instrumento. Como se tratavam de passagens rápidas este objetivo era alcançado.

Com o tempo, a utilização dos harmônicos tornou-se um recurso musical na composição de certas obras e mais uma vez foi através dos compositores instrumentistas que ocorreu a transformação de uma técnica até então apropriada somente na simplificação de passagens difíceis em uma alternativa para enriquecer a sonoridade. Assim, o uso de harmônicos passou a integrar o repertório virtuosístico dos grandes virtuosos como uma forma de demonstrar sua habilidade e também como uma forma de variar o timbre do instrumento.

Na flauta, a técnica dos harmônicos também já era utilizada muito antes de ser escrita efetivamente como indicação dos compositores em suas partituras. Alguns métodos para flauta comprovam esta prática como nos métodos “*A Theoretical & Practical Essay on the Böehm Flute*” de John Clinton, datado de 1843 e “*Hints on the Fingering of the Böehm Flute*” escrito por Victor Mahillon em 1884. No método de Mahillon, por exemplo, o autor observa a importância do uso contínuo dos harmônicos, ressaltando que seria como se o intérprete tivesse em mãos quatorze tubos de diferentes tamanhos. De acordo com o raciocínio de Mahillon, cada uma dessas quatorze opções representa uma fundamental que pode gerar seus respectivos harmônicos na flauta.

Compass of the flute

1. all the holes closed

2. Opening of the 1st lateral hole

3. Opening of the 2nd lateral hole

4. Opening of the 3rd lateral hole

5. Opening of the 4th lateral hole

6. Opening of the 5th lateral hole

7. Opening of the 6th lateral hole

8. Opening of the 7th lateral hole

9. Opening of the 8th lateral hole

10. Opening of the 9th lateral hole

11. Opening of the 10th lateral hole

12. Opening of the 11th lateral hole

13. Opening of the 12th lateral hole

14. Opening of the 13th lateral hole

FIGURA 15 – tabela dos harmônicos em *Hints on the Fingering of the Boehm Flute*, de Victor Mahillon

Mais adiante, Mahillon indica novamente a série formada a partir de cada uma das quatorze fundamentais (em semibreves), seus respectivos harmônicos (em mínimas) e abaixo de certos harmônicos, outras possibilidades de fundamentais que dariam origem a estes harmônicos (em semínimas). Em alguns casos, Mahillon aparentemente se equivocou. Onde aparecem os harmônicos derivados da fundamental Dó#3, por exemplo, o autor sugere que a nota Si5 pode ser produzida como harmônico de Mib3, o que nos parece impossível.

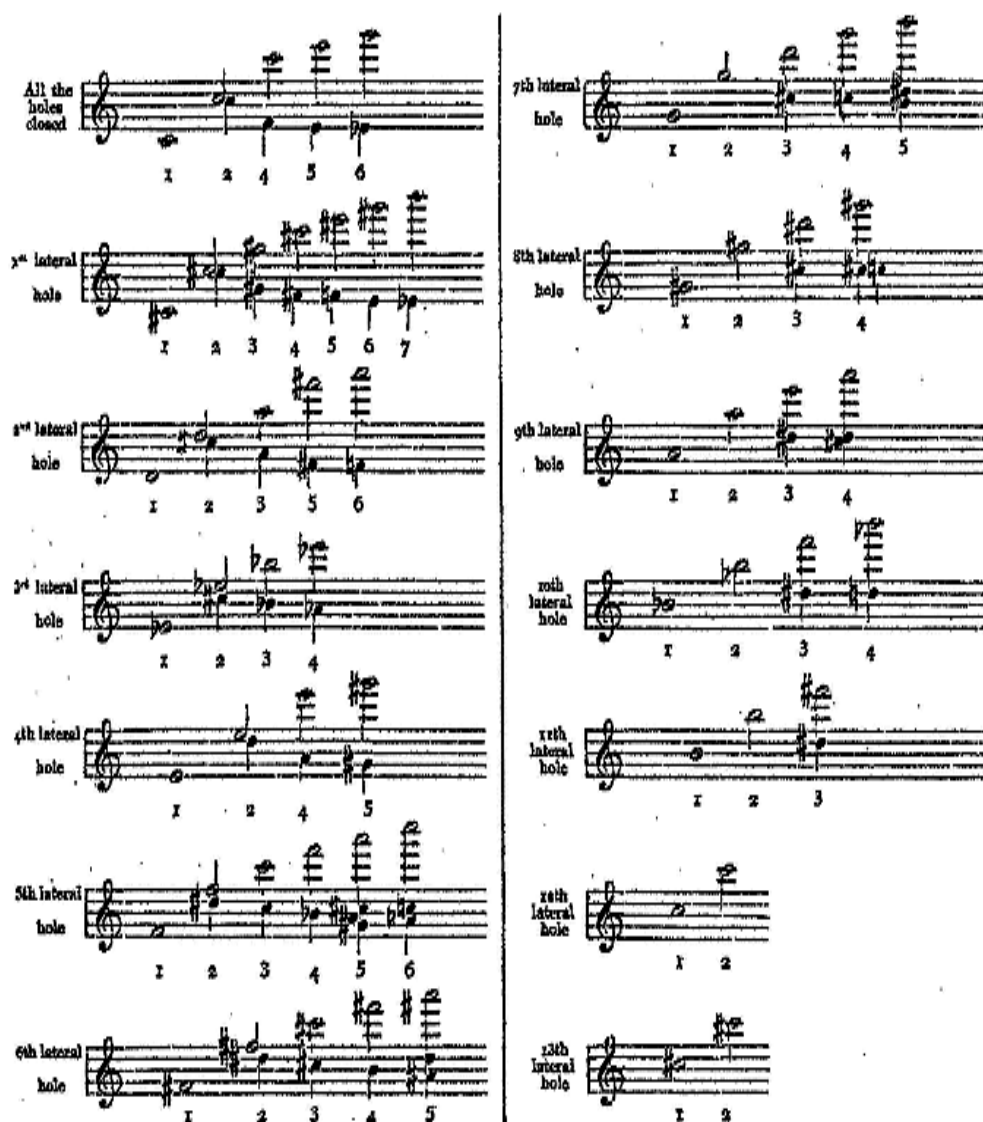


FIGURA 16 – mais possibilidades oferecidas pelos harmônicos no método de Mahillon.

Mas todas estas idéias ainda não eram relativas à manipulação do timbre através da técnica dos harmônicos. Ambos descreveram o uso dos harmônicos em seus trabalhos, mostrando formas de simplificar certas passagens, principalmente no agudo.

John Clinton afirmou em seu método que o recurso dos harmônicos não era possível na antiga flauta, mas mesmo antes das reformas de Boehm, o uso de harmônicos provavelmente já ocorria na antiga flauta, é o que comprova o método *“Perceptive Lessons for the Flute”*, já citado anteriormente, escrito pelo virtuose inglês Charles Nicholson em 1821. Neste trabalho, além de explorar o uso de harmônicos, o autor já mencionava outros efeitos como a utilização do vibrato com

os dedos e o “*glide*”.¹³ Por outro lado, embora certos efeitos já fossem explorados anteriormente, o advento do modelo Boehm foi determinante na utilização destes novos recursos no instrumento. A nova flauta, dotada de mais recursos que a anterior, incentivou os intérpretes a explorarem novas possibilidades como o uso dos harmônicos, por exemplo. Segundo Fitzgibbon,

“Harmônicos” também são possíveis nas mãos de intérpretes habilidosos e eles os usam ocasionalmente até mesmo em obras orquestrais, com o objetivo de simplificar passagens difíceis. Algumas vezes eles são usados, especialmente por flautistas do continente, com o propósito de variar o timbre e a expressão, e Terschak, Doppler e outros introduziram estas notas “flageletto” em algumas de suas composições solo. (excerto extraído do capítulo 9 do livro *The Story of the Flute* de H. Macaulay Fitzgibbon, publicado em Londres em 1914, encontra-se no site <http://www.oldflutes.com/articles/FitzStory.htm>, acesso em 02/03/2008,)¹⁴

Pattápio Silva estudou estes compositores em seu curso de flauta no Instituto Nacional de Música e sua escrita em harmônicos é uma clara demonstração de seu espírito inovador e mais um exemplo da influência que recebeu destes compositores flautistas. Segundo Carmem Garcia, a criação da obra *Oriental* de Pattápio foi inspirada na obra *Serenata Oriental* de Ernesto Kohler, peça gravada por Pattápio no Rio de Janeiro. Obviamente que a idéia de Pattápio de escrever algo que remetesse a sonoridades orientais pode ter surgido da peça de Kohler, mas as semelhanças param por aí. Pattápio aborda o tema de uma forma muito mais evidente que na obra de Kohler, utilizando de escalas modais e menores naturais para buscar o efeito de uma sonoridade bem oriental.

Além disso, a escrita para flauta de Pattápio é bem mais ousada em termos de sonoridade e neste sentido, assemelha-se à *Fantaisie Pastorale Hongroise* para flauta e orquestra do flautista alemão Franz Doppler (1821 – 1883), principalmente pelo fato da peça de Doppler também conter uma melodia escrita em harmônicos. Provavelmente Pattápio conhecia esta peça, pois, além de um importante exemplo das obras virtuosísticas para flauta, fazia parte do repertório de

¹³ Este efeito era muito usado quando os orifícios eram vedados diretamente pelos dedos na antiga flauta. Para produzir o *glide*, o flautista deveria retirar os dedos lentamente dos orifícios, tentando produzir quartos-de-tom, como acontecia nas cordas. (FITZGIBBON, 1914)

¹⁴ “‘Harmonics’ are also possible in the hands of skilled players, and they occasionally use them even in orchestral compositions, in order to simplify difficult passages. Sometimes they are used (especially by continental flautists) for the purpose of varying the tone-colour and expression, and Terschak, Doppler, and others have introduced these ‘flageletto’ notes into some of their solo compositions.”

seu professor Duque Estrada Meyer.¹⁵ Portanto, pode ter sido através desta peça que Pattápio inspirou-se para escrever o trecho em harmônicos presente em *Oriental*.

A peça de Doppler é bem característica do período romântico para flauta, onde compositores de menor expressão, que eram também intérpretes dedicavam especial atenção às demonstrações de virtuosismo no instrumento. Sendo assim, a obra é toda intercalada por cadências contendo escalas muito ágeis para flauta e muitas vezes a escrita para o instrumento faz lembrar alguns recitativos, comuns especialmente na ópera e a parte destinada ao piano é mero acompanhamento praticamente o tempo todo. Mas o efeito mais interessante da peça quanto à variedade de timbres é o trecho em harmônicos de oitavas, presente a partir do compasso 45, que provavelmente inspirou Pattápio.

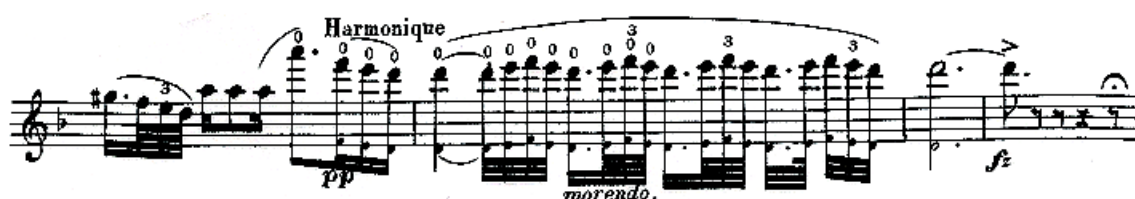


FIGURA 17 – Fragmento da *Fantaisie Pastorale Hongroise* de Doppler, onde o autor explora o uso dos harmônicos.

Apesar da possível influência da obra de Doppler, o tratamento dos harmônicos é bem diferente em *Oriental*. A frase em harmônicos de *Oriental*, que vai do compasso 32 ao 37, é baseada no tema principal e deve ser executada toda em harmônicos de 12^a (5^a composta) de acordo com a indicação precisa de Pattápio. Apenas na nota mi 4 Pattápio indica a utilização do harmônico de 8^a, ao invés do de 12^a; isso porque não seria possível produzir esta nota com o harmônico de 12^a, pois precisaria haver um lá 2, nota inexistente no instrumento. Este harmônico de 12^a é o que aparece na série harmônica logo depois do segundo harmônico, o de 8^a (utilizado por Doppler)¹⁶. Além destas diferenças, Pattápio foi muito mais ousado em sua abordagem. Doppler utilizou o trecho em harmônicos trabalhando com apenas quatro notas, começando com o lá 5 e depois somente em grau conjunto e ritmo

¹⁵ Em 1885, no *Jornal do Comércio*, um crítico qualificou como magistral a performance de Duque Estrada Meyer da *Fantaisie Pastorale Hongroise* de Doppler. (SOUZA, 1983)

¹⁶ Considerando-se a fundamental como o primeiro parcial, o harmônico de 8^a passa a ser o segundo harmônico, o de 12^a o terceiro harmônico e assim sucessivamente.

constante com as notas fa, mi e ré, mantendo-se no registro agudo e sempre em dinâmica “*pp*”. Em *Oriental*, o autor utilizou uma extensão desde o mi 4, no registro médio até o Sol 5, no agudo. O trecho conta tanto com saltos como com notas em grau conjunto e o autor explora efeitos de “*crescendo*” e “*accelerando*”, além de alternar níveis de dinâmica entre o “*pp*” e o “*ff*”. Ao término do trecho em harmônicos Pattápio assinala “*natural*”, indicando que a produção do som no instrumento deve voltar ao normal a partir deste momento até o fim da peça.

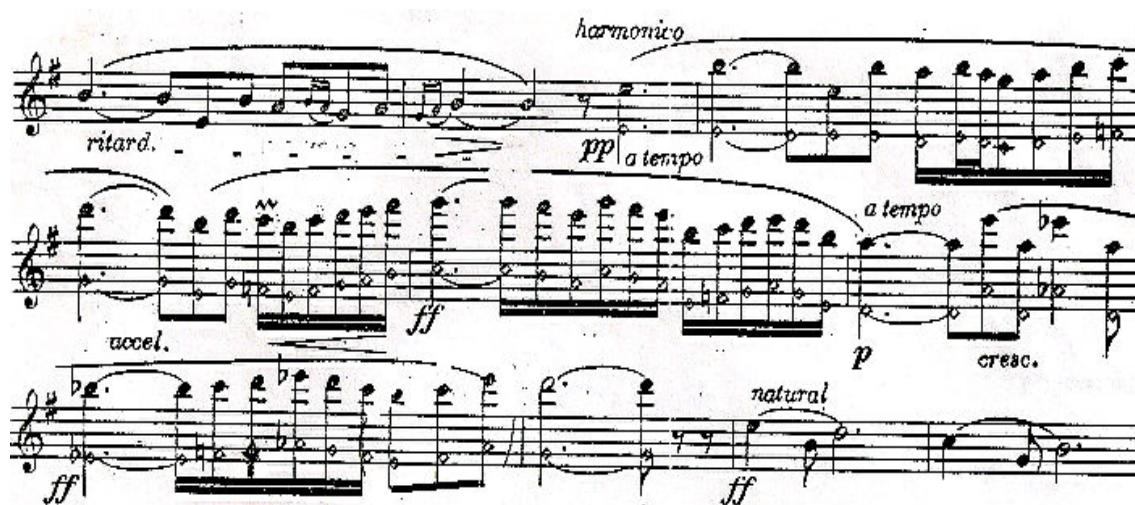


FIGURA 18 – melodia de harmônicos em *Oriental*.

Como veremos a seguir, a escolha específica de qual harmônico utilizar foi uma forma encontrada por Pattápio de se buscar um timbre único, que só existe fazendo-se a frase daquela maneira, naquele harmônico especificamente. Segundo Nancy Toff, “cada plano de harmônicos tem suas próprias características de timbre” (TOFF, 1979, p.207)¹⁷ Mais uma vez utilizando a análise espectrográfica, gravamos uma sequência de três notas (Dó 5 – Ré 5 – Mi 5) de três formas diferentes. Primeiramente utilizando os harmônicos de 8ª, em seguida os harmônicos de 12ª e por último no dedilhado usual, procurando manter a dinâmica “*mf*” em todas as sequências.

¹⁷ “Each level of harmonics has its own timbral characteristics.”

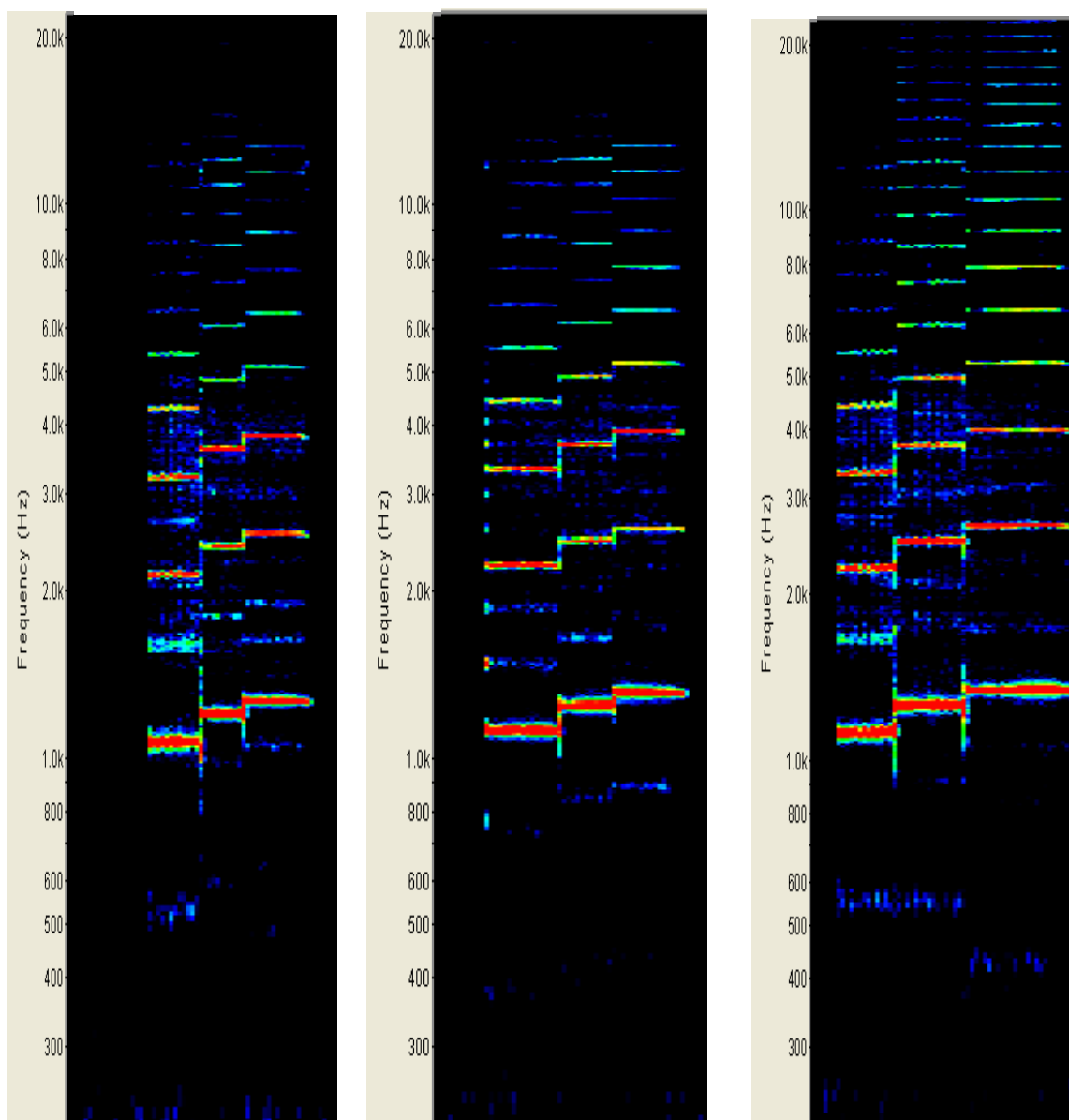


FIGURA 19 – análise espectrográfica computadorizada das notas Dó 5 – Ré 5 – Mi 5 No primeiro gráfico, som obtido pelo harmônico de 8^a, no segundo pelo harmônico de 12^a e no terceiro através da utilização do dedilhado usual do instrumento.

Observando a análise espectrográfica, podemos tirar várias conclusões a respeito das diferenças entre as análises obtidas. Em primeiro lugar, as parciais obtidas pelos três gráficos são diferentes entre si e há também uma nítida diferença de intensidade destes parciais em cada gráfico. Outro fator interessante é a presença de sons de baixa intensidade referentes às fundamentais do tubo. Estes sons aparecem nas análises dos sons harmônicos, como se estes sons de baixa

intensidade fossem um “fantasma” de sua fundamental correspondente. Estes sons aparecem mais nitidamente no segundo gráfico, dos harmônicos de 12^a.¹⁸

De acordo com este procedimento fica evidente a preocupação de Pattápio Silva na determinação exata de qual harmônico utilizar, uma busca de um timbre específico no instrumento. Este é um dos maiores exemplos na obra de Pattápio do espírito inovador do flautista brasileiro na busca por um universo bem amplo em relação às possibilidades sonoras de seu instrumento.

¹⁸ O flautista Drouet rejeitava o uso dos harmônicos justamente pela presença deste som uma quinta abaixo. (FITZGIBBON, 1914)

5 – Conclusão

Ao analisarmos a obra para flauta de Pattápio Silva, deparamo-nos com uma escrita especificamente voltada para as peculiaridades de seu instrumento, atendendo especialmente as novas possibilidades oferecidas pelo modelo Boehm. Neste sentido, Pattápio desempenhou um papel singular na história do repertório criado para flauta. Aspectos como a exploração de praticamente toda a extensão do instrumento, grandes nuances de dinâmica e a presença de passagens rápidas fazem de sua obra importante referência do repertório dos virtuosos flautistas de sua época. Mas a mais importante contribuição de Pattápio Silva no que diz respeito à exploração da técnica da flauta foi sua proposta de utilizar grande variedade de timbres alternativos no instrumento.

A obra de destaque dentre os trabalhos de Pattápio foi sem dúvida sua peça *Oriental*. Nela podemos encontrar claramente a preocupação do compositor em explorar todas as possibilidades de sua flauta. Ao mesmo tempo observamos o espírito extremamente inovador do músico brasileiro, que propôs nesta obra variações de timbre jamais utilizadas na escrita para o instrumento no Brasil até então, como na melodia toda em harmônicos. Em outro momento que ocorre uma alteração significativa de timbre, o trecho em que Pattápio assinala a indicação “*imitando oboé*”, encontramos algo de totalmente inovador na escrita para flauta. Não há indícios de nenhuma obra anterior para flauta que explore o timbre desta maneira, pelo menos não de maneira explícita.

Através das análises espectrográficas realizadas neste trabalho tivemos a oportunidade de constatar a grande diferença existente entre os timbres propostos em *Oriental* e conseqüentemente a necessidade do intérprete em buscar estes timbres, realçando o grande trabalho do autor em termos de sonoridade. Além disso, os procedimentos de escrita escolhidos por Pattápio na criação de suas peças refletem a enorme influência que ele recebeu dos flautistas compositores europeus, sendo estes os principais modelos para sua obra.

Assim como seus antecessores e alguns contemporâneos na Europa, Pattápio também foi um compositor instrumentista e sua obra, como as de flautistas como Doppler, Terschak, Popp e do próprio Boehm, são importantes exemplos de obras criadas especificamente para flauta, compostas por profundos conhecedores

de seu instrumento, visando sempre explorar ao máximo tudo que a flauta podia oferecer. Entre outros fatores, a busca por uma maior exploração da sonoridade foi uma das principais contribuições destes autores para o repertório para flauta, tanto em termos da utilização de novos efeitos de timbre com também de uma maior gama de dinâmicas.

No caso de Pattápio Silva, em especial, é interessante notar que, além da ausência de composições com este tipo de enfoque anteriores no Brasil, não houve depois dele um compositor que explorasse a flauta desta maneira. Podemos dizer que a ênfase dada ao timbre por Pattápio não encontrou sucessores entre os compositores para flauta no Brasil. Após sua morte em 1907, há uma grande lacuna no repertório para flauta, que só recebeu obras de grande importância para o instrumento com Villa-Lobos a partir da década de 20 com o *Choros n.2* para flauta e clarineta.

Em relação à busca de novos efeitos de timbre no instrumento, coube justamente aos compositores instrumentistas começarem a introduzir estes efeitos em suas composições entre o final do século XIX e início do século XX, primeiramente como uma proposta de virtuosismo do próprio intérprete ou até mesmo como uma maneira de mostrar as possibilidades de um novo modelo de instrumento. Apenas mais tarde, com a música do século XX, efeitos como estes tornaram-se usuais entre os grandes compositores, passando a ser considerados parâmetros importantes na estética da nova música.

Referências

BAINES, Anthony. *Woodwinds instruments and their history*. W. W. Norton & Company, 1957.

BERLIOZ, Hector. *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*. Lemoine, 1844

BOEHM, Theobald. *The flute and the flute playing*. New York: Dover Publications, 1964.

CARDOSO, Cláudio Urgel Pires. *The Performance of Violoncello Harmonics*. Iowa City: The University of Iowa, 1994.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile – Daí tempi coloniale sino ai nostri giorni. (1549 – 1925)*. Milano: Sab. Tip. Fratelli Riccioni. Viale Monte Nero, 73. 1926.

DIAS, Odette Ernest. *M. A. Reichert: Um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*. Brasília: EDUMB, 1990.

Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 1994.

DICK, Robert. *The Other Flute – A performance manual of contemporary techniques*. London and New York: Oxford University Press, 1975.

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª. Ed. São Paulo: ART Editora Publifolha, 1998.

FITZGIBBON, H. Macaulay. *The Story of the flute*. Disponível em: <http://www.oldflutes.com/articles/FitzStory.htm>. Acesso em 02 mar. 2008.

GALWAY, James. *Flute*. New York: London & Averill, 1990

GARCIA, Carmen Silvia. *Pattápio Silva – Flautista virtuose, pioneiro da belle époque brasileira*. São Paulo: USP, 2006.

GARCIA, Maurício Freire. *The Flute in J. S. Bach's Saint Matthew Passion*. Boston: 2001. Não publicado.

HELMHOLTZ, Hermann L. F. *On the sensation of the tone*. New York: Dover Publications, 1954.

HOMEM, Fernando Pacífico. *Expedito Viana: Um flautista à frente de seu tempo*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento. 1977.

LANDON, H. C. Robbins. *Mozart: Um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

MAHILLON, Victor C. *Hints on the fingering of the Boehm Flute*. C. Mahillon & Co. London, 1884.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MENEZES, Cícero. *Pattápio Silva – biografia*. Rio de Janeiro: Editora Americana. Ed. Revista e ampliada, 1953.

NICHOLSON, Charles. *Preceptive Lessons for the flute*. Philadelphia: G. E. Blake, 1821.

QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing Flute: the Classic of Baroque Music Instruction*. Tradução de Edward R. Reilly. 2ª ed. Boston: Northeastern University Press, 2001.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai. *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.

ROCKSTRO, Richard Shepherd. *A Treatise on the flute*. Longwood Pr Ltd, 1976.

SILVA, Pattápio. *O livro de Pattápio Silva – obra completa para flauta e piano*. Coordenação Maria José Carrasqueira. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

SIQUEIRA, João Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira: ensaio biográfico*. Rio de Janeiro: Sociedade Cultura e Arte Uirapuru: MEC, 1969.

SOUZA, M. das Graças Nogueira de, et al. *Pattápio, músico erudito ou popular?* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed.34, 1998.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press, USA, 2000.

TOFF, Nancy. *The development of the modern flute*. New York: Taplinger Pub. Co., 1979.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1997.

VERZONI, Marcelo Oliveira. *Os primórdios do "choro" no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000

ANEXO I – EDIÇÃO DOS IRMÃOS CARRASQUEIRA DE *ORIENTAL*
OP.6 PARA FLAUTA E PIANO

Oriental

Pattapio Silva, Op. 6

Flauta

Lento

Piano

ff

p

ritardando

5

Imitando Oboé (imitating an oboe)

mf

5

pp

9

ff

9

mf

01-RM

57

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 18 to 22. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written for a voice part (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). Measure 18: The voice part begins with a melodic line, and the piano accompaniment provides harmonic support. Measure 19: The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measure 20: The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measure 21: The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measure 22: The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The score includes various musical markings such as *f*, *p*, *acc.*, *a tempo*, *sonoro*, *rall.*, and *ff*. There are also some handwritten notes and symbols, including "Rea" and asterisks, which may be related to the publisher or a specific edition. The page number "57" is located in the top right corner.

18

18

16

16

19

19

22

22

01-RM

58

25

25

3

sempre f

13

11

27

rápido (fast)

cresc. molto

27

ad libitum

m.s.

m.s.

m.d.

And

Lento

sonoro

f

Lento

pp

And

29

29

f

roll

ff

And

01-RM

59

30

30

30

34

34

37

37

40

40

01-RM

This musical score is for guitar and piano, spanning measures 30 to 40. The guitar part (top staff) begins at measure 30 with a melodic line marked *ritardando*, *pp*, and *a tempo*. It includes a *harmónico* (natural harmonics) section and an *accel.* (accelerando) section. The piano part (bottom staff) starts at measure 30 with a *ff* (fortissimo) dynamic and *ritardando*. It features several triplets and a *pp* (pianissimo) section. Measure 34 shows a *p* (piano) dynamic and *a tempo* marking. Measure 37 includes a *natural* marking and a *ff* dynamic. Measure 40 features a *f* (forte) dynamic and a *p* dynamic. The score is marked with various dynamics, articulations, and performance instructions. The page number 59 is in the top right corner. The score is identified as 01-RM.

60

42 *Lento*

42 *pp Lento*

Red. *Red.* *Red.*

44 *mf* *a tempo*

44 *a tempo* *dim.*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *** *Red.* ***

47 *rall.*

47 *rall.* *p* *espress.*

Red. *** *Red.* *Red.* *** *Red.* *Red.*

50 *ff energico*

50 *ritardando* *f*

Red. *** *Red.* *** *Red.* *** *Red.* ***

01-RM

54

54

57

57

60

60

63

63

dim.

pp

stentato

cresc.

fff

pp

dim.

pp

01-RM

Detailed description: This is a musical score for piano and voice. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 54-56) shows a vocal line and a piano accompaniment with arpeggiated chords. The second system (measures 57-59) features a vocal line with a crescendo and piano accompaniment with chords. The third system (measures 60-62) includes a vocal line with a stentato marking and piano accompaniment with chords and a fortissimo (fff) dynamic. The fourth system (measures 63-65) shows a vocal line with a decrescendo (dim.) and piano accompaniment with chords and a piano (pp) dynamic. The score ends with a double bar line.

ANEXO II – PROGRAMA DO RECITAL DE MESTRADO

Pattápio Silva	Evocação op.1
	Sonho op.5
	Oriental op.6
F. Doppler	Fantaisie Pastorale Hongroise
H. Dutilleux	Sonatine
C. Reinecke	Concerto em Ré Maior, op.283

Pianista convidada:
Adriana Abid Mundim