

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

**MARCELO NUNES DA COSTA BOMFIM**

APRENDENDO A TOCAR FLAUTA TRANSVERSA COM QUANTZ (1697-1773):  
transcrição para duas flautas de suas *Peças para Principiantes*,  
incluindo exercícios preparatórios e um guia para a interpretação da música barroca.

RIO DE JANEIRO

2019

Marcelo Nunes da Costa Bomfim

APRENDENDO A TOCAR FLAUTA TRANSVERSA COM QUANTZ (1697-1773):  
transcrição para duas flautas de suas *Peças para Principiantes*,  
incluindo exercícios preparatórios e um guia para a interpretação da música barroca.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Fagerlande

Rio de Janeiro

2019

## CIP - Catalogação na Publicação

NN972a Nunes da Costa Bomfim, Marcelo  
Aprendendo a tocar flauta transversa com Quantz  
/ Marcelo Nunes da Costa Bomfim. -- Rio de Janeiro,  
2019.  
38 f.

Orientador: Marcelo Fagerlande.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
Graduação em Música, 2019.

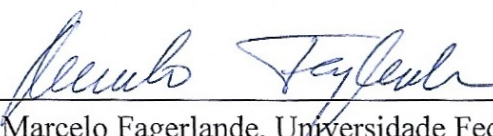
1. Quantz. 2. Música barroca. 3. Métodos de  
flauta. 4. Duetos de flauta. I. Fagerlande,  
Marcelo, orient. II. Título.

Marcelo Nunes da Costa Bomfim

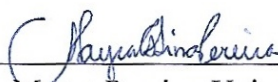
APRENDENDO A TOCAR FLAUTA TRANSVERSA COM QUANTZ (1697-1773):  
transcrição para duas flautas de suas *Peças para Principiantes*,  
incluindo exercícios preparatórios e um guia para a interpretação da música barroca.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

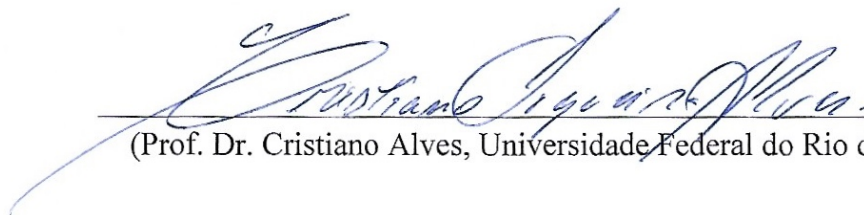
Aprovada em: 11 de dezembro de 2019.



(Prof. Dr. Marcelo Fagerlande, Universidade Federal do Rio de Janeiro)



(Profa. Dra. Mayra Pereira, Universidade Federal de Juiz de Fora)



(Prof. Dr. Cristiano Alves, Universidade Federal do Rio de Janeiro)



Dedico este trabalho aos meus pais, Dilson e Lucia, cujo apoio em minha juventude foi essencial para que eu decidisse abraçar a música como profissão; foi meu pai quem comprou os meus primeiros discos de música barroca.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Marcelo Fagerlande, por estar sempre disponível, atento, e ter despertado em mim o gosto pela investigação.

Aos meus alunos, Gabriel Lucas, Nathan Ventura e Virgínia Adams, por haver servido de “cobaias” na aplicação deste método.

À minha filha Julia, por apresentar-me a biblioteca do *New England Conservatory*, em Boston, onde descobri as *Peças para Principiantes* de Quantz e obtive o material necessário para o início da elaboração deste trabalho.

À minha esposa Elisa, por seu apoio carinhoso, sua compreensão, e por ter pacientemente revisado toda a dissertação e o produto acadêmico.

Ao meu Deus, por ter me dado uma profissão que me dá mais alegrias que dissabores.

*Eu não sei se existe neste mundo algo de mais agradável para o espírito que a relação entre o mestre e seu pupilo, quando os dois se dedicam juntos a uma arte tão admirável como a música.*

A Pequena Crônica de Anna Magdalena Bach (tradução nossa)

## RESUMO

BOMFIM, Marcelo Nunes da Costa. **Aprendendo a tocar flauta transversa com Quantz (1697-1773)**: transcrição para duas flautas de suas *Peças para Principiantes*, incluindo exercícios preparatórios e um guia para a interpretação da música barroca. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O presente trabalho descreve o processo de elaboração do método intitulado **Aprendendo a tocar flauta transversa com Quantz**, constituído por uma nova edição das chamadas “Peças para Principiantes” (*Anfangsstücke*) de J. J. Quantz (1697 – 1773), contextualizada para o aluno do século XXI: uma versão em forma de duetos, a ser executados pelo aluno e seu professor, que conta com exercícios técnicos preliminares e um guia para a interpretação da música barroca à luz dos escritos do próprio Quantz e de outros autores do século XVIII.

Palavras-chave: Quantz. Música barroca. Métodos de flauta. Duetos de flauta.

## ABSTRACT

BOMFIM, Marcelo Nunes da Costa. **Aprendendo a tocar flauta transversa com Quantz (1697-1773)**: transcrição para duas flautas de suas *Peças para Principiantes*, incluindo exercícios preparatórios e um guia para a interpretação da música barroca. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The present work aims to describe the preparation of the flute method called **Aprendendo a tocar flauta transversa com Quantz** (*Learning to play the flute with Quantz*). This method features a new edition of the so called “Beginners Pieces” (*Anfangsstücke*) by J. J. Quantz (1697 – 1773) adapted for the 21st century student: a duet version to be played by the pupil and his teacher, including warm-up exercises and a guide to the interpretation of the baroque music based on the writings of Quantz, among other 18<sup>th</sup> century authors.

Key-words: Quantz. Baroque music. Flute methods. Flute duets.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 A “árvore genealógica” dos flautistas virtuosos da *Staatskapelle Berlin*. 15  
Fonte: revista *Tibia* n.º 3, 1982, p. 178.
- Figura 2 Frontispício do manuscrito dos *Solfeggi*. Fonte: fac-símile do original, 17  
disponível em  
<[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))> Acessado em 26 de abril de 2018
- Figura 3 Exercícios variados de técnica. Fonte: fac-símile do original, 20  
disponível em  
<[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))> Acessado em 26 de abril de 2018.
- Figura 4 Fragmentos melódicos sem indicação de autor. Fonte: fac-símile do 20  
original, disponível em  
<[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))>Acessado em 26 de abril de 2018.
- Figura 5 Solo de Glösch com indicações de Quantz sobre o duplo-golpe de 21  
língua. Fonte: fac-símile do original, disponível em  
<[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))>Acessado em 26 de abril de 2018.
- Figura 6 Citação de trechos das *Peças para Principiantes* com indicações do 21  
autor sobre sua execução. Fonte: fac-símile do original, disponível em  
<[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))> Acessado em 26 de abril de 2018.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>2</b>	<b>QUANTZ COMO PEDAGOGO</b>	14
<b>2.1</b>	<b>Os alunos de Quantz</b>	14
<b>2.2</b>	<b>O Tratado (<i>Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen</i>)</b>	15
<b>2.3</b>	<b>Os <i>Solfeggi</i></b>	17
<b>3</b>	<b>O CARÁTER DIDÁTICO DAS PEÇAS PARA PRINCIPIANTES DE QUANTZ E O NASCIMENTO DE UM PROJETO</b>	22
<b>3.1</b>	<b>Apresentação das <i>Peças para Principiantes</i></b>	22
<b>3.2</b>	<b>O nascimento de um projeto</b>	24
<b>3.1.1</b>	<i>Uma nova versão das Peças para Principiantes em forma de duetos</i>	25
<b>3.1.2</b>	<i>Exercícios preparatórios ao início de cada peça</i>	26
<b>3.1.3</b>	<i>Um guia às dificuldades interpretativas contidas nas peças</i>	27
<b>4</b>	<b>RELATO DE EXPERIÊNCIA: A APLICAÇÃO DO MÉTODO COM TRÊS ALUNOS</b>	28
<b>4.1</b>	<b>Gabriel Lucas de Souza (16 anos)</b>	28
<b>4.2</b>	<b>Nathan Ventura (18 anos)</b>	30
<b>4.3</b>	<b>Virgínia Adams (63 anos)</b>	31
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	33
	<b>REFERÊNCIAS</b>	35

## 1 INTRODUÇÃO

Na Biblioteca Real de Copenhague se encontra o manuscrito<sup>1</sup> de uma coletânea de obras para flauta atribuídas ao alemão Johann Joachim Quantz (1697-1773), importante virtuose, compositor e pedagogo da flauta transversa no século XVIII. O título da obra está escrito em dinamarquês, cuja tradução ao português seria: “Fantasias, Prelúdios. Caprichos e outras peças à guisa de exercícios para flauta de Quanz” (*Fantasier og Preludier. Capricier og andre Stykker til Øvelse for Fløyten af Quanz*). Conforme o título sugere, trata-se de uma coletânea bastante heterogênea.

Uma observação atenta do manuscrito nos leva a perceber algumas divisões que nele estão implícitas:

- a) uma primeira parte, constituída por peças de títulos variados para flauta solo (a única exceção é um Minueto em mi menor, para flauta e baixo contínuo);
- b) uma segunda parte, formada por oito caprichos, também para flauta solo;
- c) uma terceira parte, onde consta uma coleção de pequenas peças para flauta e baixo contínuo que, na única edição completa dessas obras, elaborada pela Edição Amadeus<sup>2</sup>, foi intitulada como *Anfangsstücke*, ou seja, “Peças para Principiantes”;
- d) uma quarta parte, onde figura mais uma série de obras variadas para flauta solo de estilo substancialmente diferente de todas as anteriores, e que, por isso mesmo, são atribuídas a Blockwitz<sup>3</sup>, e não a Quantz.

Além de dar uma vívida ideia do que seria a estética e a pedagogia da flauta no século XVIII, teria essa coletânea de obras alguma importância para a formação técnica do flautista contemporâneo? Em outras palavras: deveriam ser consideradas como peças de interesse meramente histórico, ou deveriam fazer parte das grades curriculares de nossos conservatórios e escolas de música?

Quanto às assim chamadas *Peças para Principiantes*: poderiam estas ser utilizadas em nossas salas de aula como ferramenta para o aprendizado da flauta nos dias de hoje, apesar de terem sido escritas para flauta barroca e baixo contínuo?

---

<sup>1</sup> A obra encontra-se classificada sob o seguinte número: Cat.nr.mu 6210.0860 (Giedde’s samling I,17).

<sup>2</sup> QUANTZ, Johann, Joachim. *Capricen, Fantasien und Anfangsstücke für Flöte solo und mit B.c.* Erstmals herausgegeben von Winfried Michel und Hermien Teske. 1980, Amadeus Verlag, 1980.

<sup>3</sup> Johann Martin Blockwitz (1687-1742) foi um flautista e compositor contemporâneo de Quantz, em Dresden. Essa diferença de estilo na última parte dos *Caprichos*, foi apontada por Winfried Michel e Hermien Teske no prefácio da edição Amadeus, de 1980 (p. 2).



Será que essas *Peças para Principiantes*, se utilizadas em conjunto com o tratado de Quantz<sup>4</sup> e os *Solfeggi*<sup>5</sup>, não poderiam fornecer ao aluno do século XXI uma excelente introdução à estética do século XVIII?

Em outras palavras, poderíamos ainda, dois séculos e meio após a sua morte, “ressuscitar” o mestre alemão, fazê-lo “dialogar” com nossos alunos a fim de que estes possam aprender a tocar flauta transversa com ele?

O presente trabalho tem como objetivo tentar fornecer possíveis respostas a essas perguntas e descrever o processo de elaboração do método intitulado **Aprendendo a tocar flauta transversa com Quantz**, constituído por uma nova edição dessas *Peças para Principiantes* (*Anfangsstücke*) de J. J. Quantz.

---

<sup>4</sup> Trata-se do “Ensaio de um método para se tocar a flauta transversa” (*Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*), editado em 1752, em Berlim.

<sup>5</sup> Os *Solfeggi*, editados pela primeira vez em 1978, são o registro das aulas que Quantz teria ministrado a um aluno, talvez Frederico da Prússia.

## 2 QUANTZ COMO PEDAGOGO

O nome de Quantz como pedagogo foi amplamente reconhecido em seu tempo: os muitos alunos que formou, dentre eles o próprio rei da Prússia<sup>6</sup>, atestam este fato.

Além disto, as suas duas grandes obras didáticas que chegaram até nossos dias, o “Ensaio de um método para se tocar a flauta transversa” (*Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen* – 1752) e os *Solfeggi* são duas obras emblemáticas para a compreensão da pedagogia da flauta no século XVIII.

### 2.1 Os alunos de Quantz

Em artigo publicado na revista *Tibia*<sup>7</sup>, o flautista alemão Nikolaus Delius (1926- ) discorre sobre o manuscrito de certo livro até então não publicado cujo título era *Die Flötenvirtuosen der Berliner Staatsoper im Wandel zweier Jahrhunderte* (“Os flautistas virtuosos da Ópera Estatal de Berlim ao longo de dois séculos”).

O autor do manuscrito, Georg Müller (1882-1956?), foi também um dos virtuosos da flauta no referido teatro e seu trabalho de pesquisa fora guardado por seus alunos até ser divulgado por Delius no artigo supracitado no ano de 1982, ano em que Müller completaria 100 anos.

O que o manuscrito de Müller tem de curioso, é o fato de associar a tradição dos virtuosos da ópera de Berlim, à qual ele mesmo pertence, a outra tradição do século anterior: à dos alunos de Quantz. Desta forma, fornece os nomes de inúmeros alunos que Quantz teria tido em Dresden e em Berlim, e mais: constrói uma espécie de “árvore genealógica” dos flautistas alemães desde 1741 até 1941.

Veja-se na Figura 1 essa “árvore genealógica” dos flautistas da *Staatskapelle Berlin* de acordo com Müller:

---

<sup>6</sup> Frederico o Grande, o rei da Prússia (1712-1786), grande fomentador das letras e das artes, foi aluno de Quantz.

<sup>7</sup> DELIUS, Nicolaus. *Quantz' Schüler. Ein Beitrag zur Genealogie einer Flötenschule* (Revista *Tibia* n.º 3, 1982, p. 176).

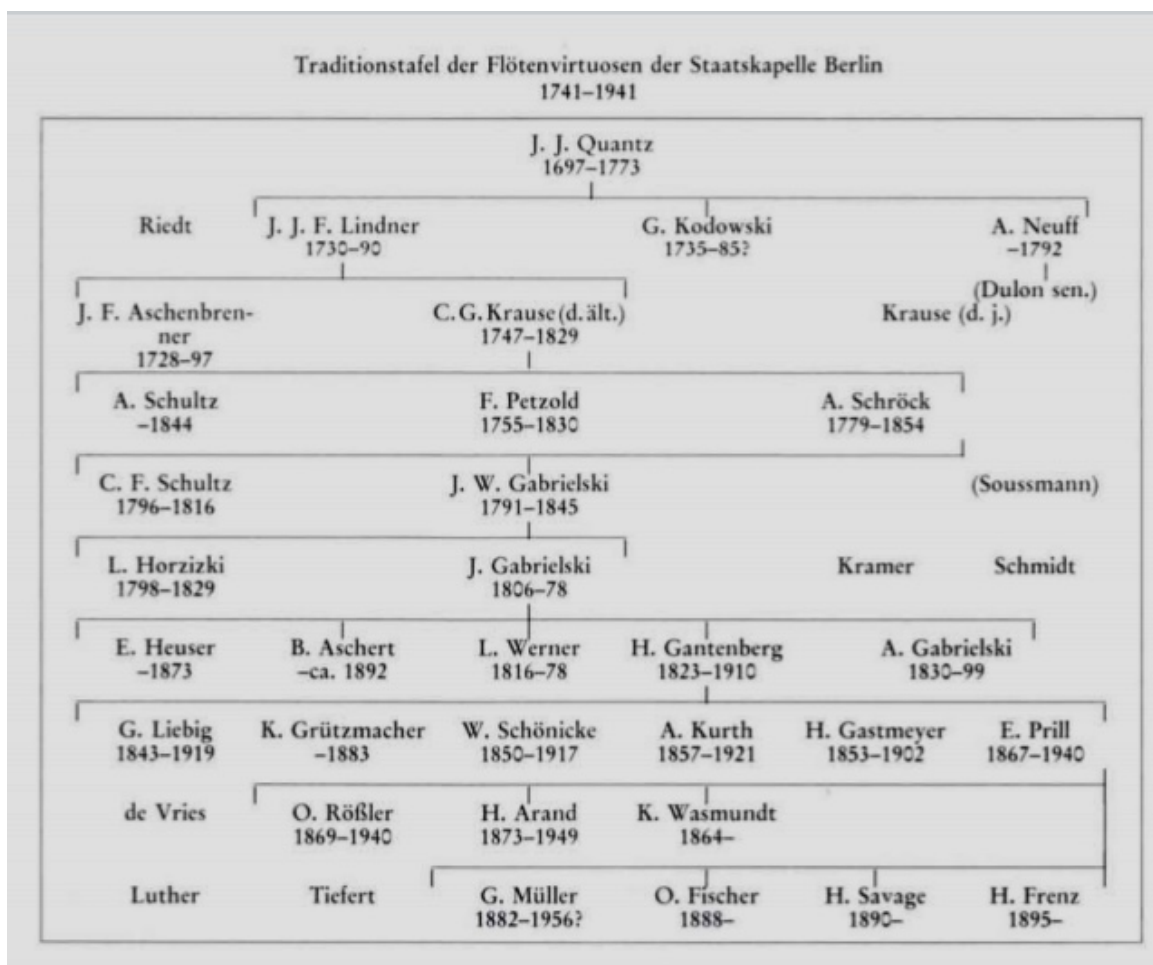


Figura 1- A “árvore genealógica” dos flautistas virtuosos da *Staatskapelle Berlin*.  
Fonte: revista *Tibia* n.º 3, 1982, p. 178.

O resultado da pesquisa de Müller é particularmente interessante porque aponta Johann Joachim Quantz como o “pai” de sucessivas gerações de flautistas alemães. Neste caso, é possível que todos aqueles que tiveram sua formação flautística na Alemanha, inclusive o autor deste trabalho, direta ou indiretamente estejamos inseridos em uma linha sucessória encabeçada pelo grande mestre.

## 2.2 O Tratado (*Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*)

Se Quantz foi o “pai” dos flautistas alemães, seu tratado (*Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*) de 1752, foi uma espécie de “Bíblia” para os seus muitos discípulos. Explica Lutz que o *Versuch* foi a primeira obra didática para flauta publicada em língua alemã, e sua “hegemonia” durou quase meio século até que surgisse, ao final do século

XVIII, um outro método que rivalizava com o de Quantz: o de Johann Georg Tromlitz (1725-1805) (LUTZ, 2006, p. 2).

O que faz, porém, do tratado de Quantz um documento incomparável, é o fato de que este não somente é uma fonte de informação sobre a flauta e o tocar flauta, mas, também sobre o fazer música na primeira metade do século XVIII.

Afirma Reilly, tradutor para o inglês do *Versuch*, que “Quantz era um professor excepcional, e seu tratado foi concebido de tal forma que foi muito além de uma mera introdução ao tocar flauta” (REILLY, p. ix, 1966, tradução nossa). Veja no quadro abaixo a estrutura do tratado, contendo a numeração dos capítulos e os assuntos abordados:

N.º do capítulo	Assunto abordado
Introdução	Das qualidades requeridas a todos aqueles que desejam dedicar-se à música
Capítulo I	Breve história e descrição da flauta transversa
Capítulo II	De como segurar a flauta e colocar os dedos sobre o instrumento
Capítulo III	Do dedilhado e da posição das notas na escala da flauta
Capítulo IV	Da embocadura
Capítulo V	Das notas e seus valores, compassos, pausas e outros elementos da notação musical
Capítulo VI	Do uso da língua ao se soprar a flauta <ul style="list-style-type: none"> <li>• seção 1: o uso da língua com as sílabas <i>ti</i> ou <i>di</i>;</li> <li>• seção 2: o uso da língua com a palavra <i>tiri</i>;</li> <li>• seção 3: o uso da língua com a palavra <i>did'll</i>, ou o assim chamado “duplo-golpe”.</li> </ul>
Capítulo VII	Da respiração na prática da flauta
Capítulo VIII	Das apojaturas e os pequenos ornamentos essenciais relacionados a aquelas
Capítulo IX	Dos trinados
Capítulo X	Do que um principiante deve observar em sua prática individual
Capítulo XI	Da boa execução em geral, tanto no canto como na música instrumental
Capítulo XII	Da maneira de se tocar um <i>Allegro</i>
Capítulo XIII	Do improviso sobre intervalos simples
Capítulo XIV	Da maneira de se tocar um <i>Adagio</i>
Capítulo XV	Das cadências
Capítulo XVI	Do que um flautista deve observar ao tocar em público
Capítulo XVII	Dos deveres daqueles que executam uma parte de acompanhamento ( <i>ripieno</i> ): <ul style="list-style-type: none"> <li>• seção 1: das qualidades de um líder de uma orquestra;</li> <li>• seção 2: do violinista acompanhador em particular;</li> <li>• seção 3: do violista em particular;</li> <li>• seção 4: do violoncelista em particular</li> <li>• seção 5: do contrabaixista em particular</li> <li>• seção 6: do tecladista em particular</li> <li>• seção 7: dos deveres a serem observados por todos os instrumentistas acompanhadores em geral.</li> </ul>
Capítulo XVIII	De como um músico e uma composição musical devem ser julgados

Reilly sugere, portanto, a divisão da obra em três grandes partes (1966, pp. ix-x):

- a) Uma primeira parte, que compreende os capítulos de I a XVI, onde são abordados aspectos da técnica da flauta, da notação musical, da interpretação e conselhos gerais para o flautista solista;
- b) Uma segunda parte, constituída unicamente pelo capítulo XVII, o qual é subdividido em sete seções, onde o autor fala dos deveres do músico acompanhador;
- c) Uma terceira parte, formada pelo capítulo XVIII, onde o autor discorre sobre a estética musical e fala sobre como um músico e uma composição musical devem ser julgados.

Como se poderá observar, o tratado de Quantz extrapola em muito as questões meramente técnicas da flauta e fornece uma verdadeira imersão no universo musical e estético do século XVIII, sendo, assim, uma obra de referência para todo músico e pesquisador que queira debruçar-se sobre essa área do conhecimento.

## 2.2 Os *Solfeggi*

*Solfeggi Pour La Flûte Traversiere avec l'enseignement, Par Monsr. Quantz.* Conforme pode-se ver abaixo, na figura 2, essas são as palavras que figuram na página inicial do manuscrito dessa coletânea de exercícios:

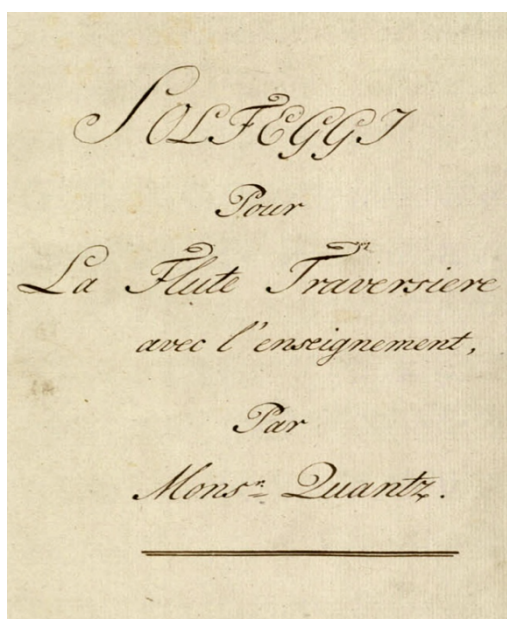


Figura 2: frontispício do manuscrito dos *Solfeggi*

Fonte: Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))> Acessado em 26 de abril de 2018.

No prefácio da única publicação dessa obra<sup>8</sup>, Winfried Michel e Hermien Teske, seus editores, afirmam que os *Solfeggi* teriam sido escritos para um aluno específico:

Os *Solfeggi* não são uma ‘composição’, no sentido usual da palavra; são, todavia, o registro, que calhou de chegar até nossos dias, de lições dadas por um professor de flauta. Esse professor (tanto a sua grafia quanto as suas colocações não deixam dúvida de que era Quantz) tinha o costume de escrever, como deveres de casa ou lembretes, alguns exercícios e passagens lidando com alguns problemas musicais ou técnicos, sempre dando indicações sobre como tocá-los. (MICHEL, TESKE, 1978, p. II, tradução nossa)

Neste mesmo prefácio os editores defendem a tese de que a obra refletiria o trabalho de Quantz com um único aluno. Dada a enorme quantidade de material didático contido nos *Solfeggi*, é de se supor que esse seja o registro de muitos anos de trabalho regular desse aluno com o mestre. Assim sendo, Michel e Teske sustentam que esse aluno a quem os *Solfeggi* foram dedicados teria sido o Príncipe Frederico, pois este último foi o único pupilo a quem Quantz lecionara por um tempo realmente considerável. Neste caso, concluem os editores, é possível que os *Solfeggi* tenham sido escritos entre os anos 1728 e 1741, pois, a partir desta última data, o mestre se estabeleceu em Berlim para trabalhar na corte do príncipe herdeiro e, em razão da assiduidade com que se viam, o “caderninho de exercícios” teria ficado obsoleto (1978, pp. II – III).

Byrt, porém, em artigo intitulado *Quantz Solfeggi, a unique document*, apresenta alguns pontos de vista mais modernos acerca da autoria dos *Solfeggi*:

Em 1978, Winfried Michel e Hermien Teske publicaram uma edição; naquela época se acreditava que os *Solfeggi* poderiam ter sido um caderno de exercícios escrito por Quantz a seu ilustre aluno: Frederico, o príncipe herdeiro, que mais tarde viria a tornar-se Frederico o Grande. Mais recentemente, contudo, Horst Augsbach passou a defender que a grafia do manuscrito não é de Quantz, mas vem do círculo de Agustin Neuff, o qual estudou com Quantz e participou da Berlin Hofkapelle de 1751 até 1792. Heffling sugere que a obra, na verdade, teria sido transcrita por Neuff entre 1775 e 1782. Esse autor não duvida da autoria [de Quantz] do manuscrito<sup>9</sup>, e atribui ao original uma data provisória: c. 1770 (Quantz morreu em 1773). Num recente artigo, Steven Zohn considera que ‘não existem evidências suficientes que possam minar a ideia de que a maioria, se não todo o conteúdo, tem a sua origem no compositor’ [...]” (BYRT, 1998, p. 6, tradução nossa).

Já que a autoria de Quantz é bem aceita, o documento passa a ter um real interesse para quem deseja informações sobre o método de ensino do mestre e para quem investiga a interpretação da música do século XVIII.

<sup>8</sup> Trata-se da edição realizada por *Amadeus Verlag*, em 1978.

<sup>9</sup> Neste caso, presume-se que Agustin Neuff teria atuado apenas como amanuense; a autoria seria de Quantz.

Aliás, cumpre-nos dizer que, nos *Solfeggi*, o ensino da técnica e da interpretação estão completamente associados: pequenos exercícios, fragmentos melódicos, trechos de autores da época, bem como citações de obras do próprio Quantz<sup>10</sup> aparecem lado a lado ao longo de todo o documento, dando a entender que o objetivo do mestre era “desenvolver não somente a técnica mas também o aprimoramento do ‘bom gosto’ do executante” (RÓNAI, 2008, p. 112).

Isto está muito claro no excerto abaixo, extraído do prefácio do *Versuch*:

Visto que meu objetivo é instruir o flautista não somente no que diz respeito à parte mecânica do instrumento mas também torná-lo um músico hábil e inteligente, me encontro, portanto, diante da obrigação de não somente educar seus lábios, sua língua e seus dedos, mas, também, de formar o seu gosto e aumentar o seu discernimento (QUANTZ, 1752, *preface*).

Percebe-se no texto acima que, conforme afirma Rónai, “a divisão que habitualmente fazemos entre ‘técnica’ e ‘conteúdo musical’ ainda não existia no século XVIII” (2008, p. 106).

Para melhor exemplificar o método de ensino de Quantz, incluímos neste trabalho quatro pequenos trechos, todos extraídos do manuscrito original dos *Solfeggi*, onde encontrar-se-á:

- a) alguns exercícios variados de técnica (Figura 3);
- b) diversos fragmentos melódicos sem indicação de autor (Figura 4);
- c) um solo de Glösch<sup>11</sup> onde Quantz dá indicações a seu aluno sobre o uso do duplo-golpe de língua (Figura 5);
- d) a citação de trechos das *Peças para Principiantes*<sup>12</sup> com recomendações do autor sobre a sua interpretação (Figura 6).

---

<sup>10</sup> Até mesmo trechos das *Peças para Principiantes* encontram-se citados nos *Solfeggi* nas pp. 32 e 50 do manuscrito.

<sup>11</sup> Glösch, Carl Wilhelm (1732 – 1809). Flautista, cravista e compositor alemão que teria sido aluno de Quantz. Em 1765, a princesa, esposa de Ferdinando da Prússia, contratou-o como *maître de musique* de sua corte; ele permaneceu a seu serviço até sua morte. Fonte: *Grove Music Online* <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000009682>> acessado em 8 de outubro de 2019.

<sup>12</sup> A citação das *Peças para Principiantes* nas pp. 32 e 50 do manuscrito dos *Solfeggi* confirma a autoria de Quantz. A expressão *Die Quantzsche Anfangsstücke* que aparece no topo da página significa “Peças para Principiantes de Quantz”.





Figura 3: exercícios variados de técnica

Fonte: Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))> Acessado em 26 de abril de 2018.



Figura 4: fragmentos melódicos sem indicação de autor

Fonte: Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))> Acessado em 26 de abril de 2018.





Figura 5: solo de Glösch com indicações de Quantz sobre o duplo-golpe de língua

Fonte: Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))> Acessado em 26 de abril de 2018.

Figura 6: citação de trechos das *Peças para Principiantes* com indicações do autor sobre sua execução

Fonte: Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))> Acessado em 26 de abril de 2018.

### 3 O CARÁTER DIDÁTICO DAS *PEÇAS PARA PRINCIPIANTES* DE QUANTZ E O NASCIMENTO DE UM PROJETO

#### 3.1 Apresentação das *Peças para Principiantes*

Embora, talvez, menos conhecidas que o Tratado (*Versuch*) e os *Solfeggi*, as chamadas *Peças para Principiantes* também são um importante trabalho didático de Quantz. Trata-se de um conjunto de dezoito pequenas peças para flauta e baixo contínuo, escritas em diferentes tonalidades, em ordem de dificuldade crescente, cada uma delas evocando algum tipo de dificuldade específica da flauta utilizada no século XVIII.

Em seu tratado, Quantz destaca a importância de peças com caráter didático para a formação de seus alunos:

O principiante deve escolher peças bem curtas e fáceis para exercitar sua embocadura, língua e dedos, de tal forma que ele não sobrecarregue sua memória mais do que a língua e os dedos. Essas peças poderão estar escritas em tonalidades simples, como sol maior, dó maior, lá menor, fá maior, si menor e ré maior. Mas, assim que o estudante tiver alcançado alguma destreza com sua embocadura, lábios e dedos, ele poderá aventurar-se a tocar em tonalidades mais difíceis, como lá maior, mi maior, si maior, dó sustenido menor, si bemol maior, sol menor, dó menor, ré sustenido maior, fá menor, si bemol menor, lá sustenido maior<sup>13</sup> (QUANTZ, 1752, cap. X, § 5, tradução nossa).

Ora, é exatamente esta a metodologia que o autor segue em suas *Peças para Principiantes*:

- a) são todas peças curtas, (a primeira tem 39 compassos, a última tem 70 compassos);
- b) as peças estão em ordem de dificuldade crescente: as oito primeiras estão escritas nas tonalidades consideradas fáceis (sol maior, dó maior, ré menor, mi menor, fá maior, sol menor - a única exceção é a Peça n.º 5, escrita em mi bemol maior); a partir da Peça n.º 9 aparecem as tonalidades consideradas difíceis (dó menor, lá bemol maior, lá maior, mi bemol maior, si bemol menor, fá sustenido menor, fá menor, mi maior).
- c) cada peça tem alguma intenção didática bem definida, como por exemplo: golpes simples e duplo de língua, ritmos pontuados, grandes intervalos, articulações variadas, velocidade de dedos, apojaturas e trinados.

<sup>13</sup> Reilly, tradutor para o inglês do Tratado de Quantz, alerta em nota de rodapé que “na visão de Quantz, ré sustenido maior e lá sustenido maior têm uma existência independente de mi bemol maior e si bemol maior” (cf. QUANTZ, J.J.: *On playing the flute*. p. 111, nota 1). É por este mesmo motivo que o mestre introduziu uma chave adicional na flauta de seu tempo, que passou a ter um dispositivo para o mi bemol e outro para o ré sustenido (QUANTZ, 1752, cap. III, § 8).

Para uma melhor compreensão do assunto, passamos a descrever, através do quadro comparativo abaixo, as dezoito *Peças para Principiantes*, a tonalidade na qual estão escritas, as dificuldades técnicas abordadas e a citação dessa dificuldade no tratado (*Versuch*), nos *Solfeggi*, ou em obras de outros autores da época.

<b>Peça</b>	<b>Tonalidade</b>	<b>Dificuldades técnicas abordadas</b>	<b>Citação da dificuldade no <i>Versuch</i> ou em obras de outros autores da época</b>
n.º 1	Sol maior	A prática dos duetos; intervalos variados, trinados, como estabelecer o andamento de uma peça musical	Duetos: QUANTZ, cap. X, § 15; trinados: cap. IX; regras para estabelecimento do andamento de peça musical: XVII, vii, § 31-34
n.º 2	Dó maior	Síncope	QUANTZ, cap. XVII, ii, § 8
n.º 3	Ré menor	Variedade no golpe simples de língua	QUANTZ, cap. VI
n.º 4	Mi menor	Grandes intervalos, escala cromática	QUANTZ, cap. XII, § 17
n.º 5	Mib maior	Sonoridade, afinação, como executar a “ <i>messa di voce</i> ”	QUANTZ, cap. XI, § 10; cap. XIV, § 10
n.º 6	Fá maior	Ritmos pontuados	QUANTZ, cap. IV, § 17; cap. V, § 21 - 23; cap. VI, ii, § 3; cap. VIII, § 8 - 9; cap. XII, § 24, cap. XVII, ii, § 13, 16; cap. XVII, iv, § 10; cap. XVII, vii, § 58
n.º 7	Sol menor	Intervalos de terças e arpejos	<i>Solfeggi</i> : p. 3 (manuscrito)
n.º 8	Sib maior	Golpe simples de língua, diversos intervalos, como tocar um Allegro num compasso 6/8	Importância da língua: QUANTZ, cap. VI, § 1-2; golpe simples e suas variantes: cap. VI, i, 1-8
n.º 9	Dó menor	Diversas articulações; como se deve tocar um <i>allegro</i>	Diversas articulações: QUANTZ, VI, i, § 10; como tocar um <i>allegro</i> : cap. XII; XVII, ii, 26
n.º 10	Ré maior	Diversas articulações; como se deve tocar um <i>allegro</i>	Diversas articulações: QUANTZ, VI, i, 10; como tocar um <i>allegro</i> : QUANTZ, XII; XVII, ii, 26
n.º 11	Lá maior	Síncope, duplo golpe de língua, velocidade de dedos	QUANTZ, capítulo XVII, ii, 8; duplo golpe de língua: VI, iii, 1-13
n.º 11 a	Lá bemol maior	Síncope, duplo golpe de língua, transposições para outros tons	QUANTZ, capítulo XVII, ii, 8; duplo golpe de língua: VI, iii, 1-13; transposições: cap. X, § 16
n.º 12	Lá menor	Ritmos pontuados e tercinas, tercinas com articulações variadas	Alternância entre tercinas e ritmos pontuados: QUANTZ: cap. V, § 22; tercinas: cap. XII, § 10; C.P.E. BACH, <i>Essay</i> , p. 160
n.º 13	Sol maior	Grandes intervalos em andamento rápido	Passagens com saltos: QUANTZ, cap. IV, § 21; cap. XII, § 17
n.º 13 a	Sol maior	Grandes intervalos em andamento rápido com ritmo pontuado	Saltos com ritmos pontuados: QUANTZ cap. IV, § 19; saltos: cap. XII, § 17
n.º 13 b	Sol maior	Grandes intervalos com “ritmo lombardo”	QUANTZ, cap. V, § 23
n.º 14	Sol menor	Velocidade do golpe simples de língua; como tocar uma giga.	Como tocar uma giga: QUANTZ, cap. XVII, vii, § 58
n.º 15	Mib maior	Trinados; como tocar um minueto	Trinados: QUANTZ, cap. IX; como tocar um minueto: XVII, vii, § 58
n.º 15 a	Mi maior	Trinados; como tocar um minueto	Trinados: QUANTZ, cap. IX; como tocar um minueto: XVII, vii, 58

n.º 16	Sib menor	Como executar uma obra com textura contrapontística em compasso <i>alla breve</i> , intervalos variados	QUANTZ, cap. XII, § 23; cap. XII, § 25; cap. XVII, iii, § 13
n.º 16 a	Si menor	Como executar uma obra com textura contrapontística em compasso <i>alla breve</i> , intervalos variados	QUANTZ, cap. XII, § 23; cap. XII, § 25; cap. XVII, iii, § 13
n.º 17	Fá menor	Velocidade do golpe simples de língua; como executar um <i>vivace</i>	Velocidade no golpe simples de língua: QUANTZ, cap. X, § 6; como executar um <i>vivace</i> : cap. XVII, ii, § 26; cap. XVII, vii, § 51
n.º 17 a	Fá# menor	Velocidade do golpe simples de língua; como executar um <i>vivace</i>	Velocidade no golpe simples de língua: QUANTZ, cap. X, § 6; como executar um <i>vivace</i> : cap. XVII, ii, § 26; cap. XVII, vii, § 51
n.º 18	Mí maior	Os golpes simples e duplo de língua, arpejos	Duplo golpe de língua: cap. VI, iii, 1-13
n.º 18 a	Mib maior	Os golpes simples e duplo de língua, arpejos	Duplo golpe de língua: cap. VI, iii, 1-13

Ora, devido à clara intenção didática das *Peças para Principiantes*, conforme visto no quadro acima, seria razoável pensar que estas são, na verdade, pequenos “estudos melódicos” para nosso instrumento.

### 3.2 O nascimento de um projeto

Cinco considerações principais me serviram como estímulo para a elaboração de um trabalho didático envolvendo a obra de Quantz:

- a) há vários anos utilizo os *Caprichos, Fantasias e Peças* para flauta solo do mesmo autor em meu estudo diário particular, como uma maneira de manter-me em forma;
- b) as *Peças para Principiantes*, que pertencem à supracitada coletânea de caprichos, fantasias e peças, apresentam muitas das dificuldades técnicas com as quais se deparam os flautistas nos dias de hoje;
- c) o repertório para nosso instrumento é vastíssimo entre os autores do século XVIII, e é necessário que o estudante de flauta saiba interpretá-lo corretamente;
- d) o legado deixado por Quantz em seu tratado deveria estar acessível ao flautista brasileiro<sup>14</sup>, a fim de que este, ainda que usando o instrumento sistema Boehm, possa interpretar o repertório barroco com conhecimento estilístico e elegância;
- e) As *Peças para Principiantes* e o Tratado podem ser usados complementarmente<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Nem o tratado (*Versuch*), nem os *Solfeggi* estão traduzidos para o português até o momento presente.

<sup>15</sup> Cf. comentário de Horst Augsbach na p. 27, seção 3.1.3.

Em face a estas constatações, ocorreu-nos elaborar um trabalho que combinasse o material das referidas peças com os ensinamentos do Tratado, para, desta maneira, tentar aproximar Johann Joachim Quantz ao estudante de flauta brasileiro, do século XXI. Este teria que ser um método que levasse o aluno a desenvolver sua técnica de forma prazerosa, além de introduzi-lo ao universo estético da música barroca.

A maneira que nos pareceu mais viável para alcançar esses objetivos, seria a elaboração de um trabalho com as três características abaixo:

- a) uma nova edição das *Peças para Principiantes*, transcritas em forma de duetos;
- b) exercícios de técnica preparatórios ao início de cada uma das peças;
- c) um guia para as dificuldades interpretativas contidas nas peças.

Analisaremos, a seguir, cada um dos três aspectos citados acima.

### 3.1.1 Uma nova edição das *Peças para Principiantes*, transcritas em forma de duetos

Nesta nova edição dessas pequenas peças tivemos o cuidado de ater-nos exclusivamente ao manuscrito, ou seja, evitamos colocar indicações de dinâmica ou articulação que não figurassem no original. Eventuais acréscimos foram colocados entre colchetes.

A parte de baixo contínuo, porém, foi substituída por uma segunda flauta a ser tocada pelo professor<sup>16</sup>, pois, a partir da experiência adquirida ensinando a flauta transversa durante quase trinta anos, percebemos que os alunos iniciantes desfrutavam muito mais das aulas quando tocam em dueto com seu mestre.

Nesse trabalho de transcrição, procuramos adaptar a melodia da segunda flauta de forma a evitar cruzamentos de vozes, tentando manter, contudo, a elegância da melodia original do baixo.

Como a flauta com pé de si está cada vez mais difundida hoje em dia, nos decidimos por recorrer a esse recurso na parte de segunda flauta, a fim de evitar os cruzamentos.

A parte da primeira flauta, a ser tocada pelo aluno, permaneceu inalterada, ou seja, de acordo com o original.

---

<sup>16</sup> Vários autores do passado escreveram seus estudos ou métodos em forma de duetos, como Joseph-Henri Altès (1826-1895), Giulio Briccialdi (1818-1881) e Luigi Hughes (1836-1913). O próprio Quantz recomenda a prática de duetos e trios com fim didático (1752, cap. X, § 14).

### 3.1.2 Exercícios de técnica preparatórios

Conforme visto anteriormente, pelo fato de estarem em ordem de dificuldade crescente e terem uma intenção didática, consideramos as *Peças para Principiantes* como pequenos “estudos melódicos” para flauta. Diante disto, é possível que alguém se pergunte qual seria a razão pela qual inserimos exercícios preparatórios ao início de cada peça. Apresentamos três razões para isto:

- a) devido a um considerável aumento na complexidade do repertório a partir do final do século XVIII, a metodologia de ensino instrumental a partir do século XIX passou a incluir a prática dos chamados “exercícios de técnica” ou “exercícios de mecanismo”, além dos “estudos melódicos”;
- b) de um ponto de vista estritamente pragmático, os “estudos melódicos”, apesar de muito contribuírem para a formação técnica do instrumentista, são, de acordo com alguns autores, “dispensáveis”, enquanto que os exercícios de mecanismo são “indispensáveis”<sup>17</sup>;
- c) o objetivo do presente trabalho é que o estudante de flauta possa não somente desenvolver sua capacidade de interpretar a música barroca, mas também aprimorar sua técnica como um todo, estando apto para enfrentar os desafios cotidianos de qualquer flautista do século XXI.

Os exercícios preliminares, portanto, sempre no tom principal da peça, são de quatro tipos:

- a) 1.º tipo: exercícios que introduzem a escala e o arpejo da tonalidade em questão;
- b) 2.º tipo: exercícios que apresentam alguns dos desafios técnicos a serem superados na peça;
- c) 3.º tipo: exercícios que apresentam padrões e melodias inspirados em trechos da peça;
- d) 4.º tipo: exercícios que são a cópia fiel de trechos difíceis da peça.

---

<sup>17</sup> Angeleita Floyd, mencionando o eminente flautista Geoffrey Gilbert (1914-1989), afirma: “É importante entender a diferença entre estudos e exercícios diários. Estudos são aquilo que Gilbert chama de ‘exercícios descartáveis’ ou ‘dispensáveis’. [...] Por outro lado, exercícios diários são o material que os flautistas deveriam estudar todos os dias durante toda a carreira de instrumentistas” (FLOYD, A. 1990, pp. 125-126. In: RÓNAI, 2008, p. 119).

Os exercícios do primeiro e segundo tipos, meramente mecânicos, têm o estilo dos “exercícios de técnica” em voga no século XIX; já os exercícios do terceiro e quarto tipos têm o estilo dos fragmentos e melodias encontrados nos *Solfeggi*.

### 3.1.3 Um guia às dificuldades interpretativas contidas nas peças

Além das *Peças para Principiantes* e os seus exercícios preparatórios, o presente trabalho disponibiliza ao aluno um “guia às dificuldades interpretativas”, no qual são feitas considerações sobre o caráter e a possível interpretação de cada obra, a partir das informações contidas no tratado de Quantz.

Horst Augsbach, editor dos *Caprichos, Fantasias e Peças*, afirma, no posfácio dessa edição, que essa coletânea de peças é “didaticamente sofisticada” e “apresenta um importante suplemento para o tratado de Quantz”.<sup>18</sup>

Essa associação das *Peças para Principiantes* e o Tratado sem dúvida fornecerá aos nossos alunos uma verdadeira imersão no universo estético da música barroca.

Porém, apesar da primazia dada aos ensinamentos do mestre registrados em seu tratado, também consultamos obras de eminentes autores do século XVIII, como C.P.E. Bach, Brossard, Câjon, Carnaud, Choquel, Engramelle, Hotteterre, l’Affilard, Mattheson, Montéclair, Rameau-d’Alembert, Rousseau e Saint-Lambert.

Assim sendo, no “guia” cada peça é analisada levando-se em consideração três quesitos, a saber:

- a) a tonalidade e o caráter da peça: no barroco a escolha da tonalidade não é fortuita e fala muito acerca do caráter da obra;
- b) o compasso e o andamento da peça: não somente a tonalidade, mas também a fórmula de compasso e a indicação de andamento (quando presente), ajudam o executante a tomar decisões acertadas quanto à interpretação da peça;
- c) as dificuldades inerentes à peça: neste quesito os desafios técnicos da peça são abordados sob um viés interpretativo<sup>19</sup>: como executar trinados e apojaturas de acordo com as normas, como se obter o golpe simples de língua com a variedade com que se executava no século XVIII, onde inserir o “claro-escuro”, etc.

<sup>18</sup> QUANTZ, Johann, Joachim. *Capricen, Fantasien und Stücke für Flöte Solo*. Herausgegeben von Horst Augsbach, p. 43.

<sup>19</sup> Para a resolução das dificuldades técnicas sob um viés mecânico, o aluno deverá reportar-se aos exercícios preparatórios antes de cada peça.

## 4 RELATO DE EXPERIÊNCIA<sup>20</sup>: A APLICAÇÃO DO MÉTODO COM TRÊS ALUNOS

Desde que comecei a dedicar-me à elaboração de *Aprendendo a tocar flauta com Quantz*, tive a oportunidade de trabalhar as *Peças para Principiantes* e seus respectivos exercícios preparatórios com três alunos: Gabriel Lucas de Souza (16 anos), Nathan Ventura (18 anos) e Virgínia Adams (63 anos). Os dois primeiros são meus alunos na Academia Juvenil da Orquestra Petrobrás Sinfônica, um projeto ligado à orquestra de mesmo nome e que tem por objetivo o aperfeiçoamento técnico e artístico de jovens músicos, de forma a prepará-los para a carreira de músico orquestral. Virgínia Adams, por sua vez, é minha aluna particular.

Passo a relatar como foi essa experiência mais pormenorizadamente.

### 4.1 Gabriel Lucas de Souza (16 anos)

Gabriel é um aluno de nível intermediário de excepcional talento, a quem dou aulas particulares desde abril de 2018. Eu fui seu primeiro professor formal: segundo ele mesmo, até então tudo o que ele sabia sobre flauta havia aprendido “olhando na internet”.

Durante todo o ano de 2018 pude trabalhar com Gabriel:

- a) exercícios de sonoridade e vocalizes para flauta, com vistas a um aperfeiçoamento na qualidade do som, na postura, no vibrato e na afinação;
- b) exercícios de técnica variados extraídos dos métodos de Marcel Moyse, Reichert e Celso Woltzenlogel;
- c) duas sonatas de J.S. Bach para flauta e baixo-contínuo (BWV 1033 em dó maior e BWV 1034, em mi menor);
- d) alguns excertos do repertório orquestral trabalhado na orquestra da Academia Juvenil;
- e) as *Peças para Principiantes* de Quantz.

As *Peças para Principiantes* eram trabalhadas eventualmente, ao fim de nossas aulas, como exercício de leitura à primeira vista e prática de duetos.

Gabriel apreciava muito esse momento de descontração, tocando os duos comigo. Lembro-me de que, em um desses momentos, estávamos a ler a Peça n.º 6, que é um estudo

---

<sup>20</sup> O presente capítulo descreve a aplicação de *Aprendendo a tocar flauta com Quantz* com três alunos; trata-se do relato de experiências pessoais e, por isso mesmo, adotamos uma linguagem menos formal que nos capítulos anteriores.



para os ritmos pontuados; ele se surpreendeu muito de que sua língua se cansasse pela repetição constante do mesmo ritmo. Isto nos levou à constatação de que, de fato, para a execução desse ritmo a melhor articulação não é o golpe simples de língua (*ti*), mas sim um golpe misto (*ti-ki*, ou *ti-ri*, como quer Quantz<sup>21</sup>).

A partir do início do segundo semestre de 2019, como o material de *Aprendendo a tocar flauta com Quantz* já estava quase completo, comecei a aplicar esse método juntamente com os costumeiros exercícios de sonoridade de Marcel Moyse e as Sonatas de Bach.

Já que Gabriel é um aluno de nível intermediário, para não entediá-lo com peças que pudessem estar aquém de sua capacidade técnica, comecei com a Peça n.º 7.

A princípio pareceu-me que os exercícios preparatórios seriam fáceis para Gabriel, pois o trabalho de técnica que ele vinha fazendo até então era mais complexo que os exercícios preparatórios propostos em meu método. De fato, os exercícios (a), (b) e (c), constituídos respectivamente por escala de sol menor, arpejo do mesmo tom e escalas em terças variadas, ele os tocou com bastante facilidade.

O mesmo não aconteceu com os exercícios (f), (h) e (i). Porém as dificuldades que Gabriel experimentou não diziam respeito à técnica do instrumento propriamente dita, mas, sim, à interpretação da obra. No exercício (f), de ritmo acéfalo, ele tendia a acentuar a última nota e não a primeira; no exercício (h) ele experimentou dificuldade em tocar as semínimas realmente marteladas e com um diminuendo em direção ao final do compasso; neste mesmo exercício também lhe custou muito executar as apojeturas em forma de semicolcheia com rapidez e leveza; por fim, no exercício (i) percebi que meu aluno, apesar de possuir velocidade nos dedos para realizar todos os trinados da flauta, os executava de forma pouco elegante: sem fazer o *point d'arrêt* e sem fazer um pequeno “silêncio articulatório” entre a semínima do trinado e a mínima pontuada subsequente.

No entanto, uma vez que todos os problemas supracitados foram corrigidos, ele mesmo se surpreendeu com o bom resultado obtido.

Por ter feito corretamente os exercícios preparatórios, Gabriel não teve maiores dificuldades para executar a Peça n.º 7. Foi necessário, porém, orientá-lo quanto à inserção do “claro-escuro”, visto que, nesta edição, nos ativemos ao original e, segundo o próprio Quantz, “observar o *piano* e o *forte* somente nos trechos em que estão assinalados está longe de ser o suficiente” (1752, cap XVII, vii, § 30, tradução nossa).

---

<sup>21</sup> De acordo com Quantz, “para as notas pontuadas o *ti-ri* é absolutamente indispensável, pois esses ritmos são expressados com muito mais força e vivacidade [com essa articulação] que com qualquer outro golpe de língua”. (1752, cap. VI, ii, § 3, tradução nossa).

Nos exercícios preparatórios para a Peça n.º 8, meu aluno tocou com desembaraço os exercícios (a), (b), (c), (d), (e). Algumas variações involuntárias na qualidade do *staccato* foram observadas<sup>22</sup>, mas ele imediatamente as corrigiu. No exercício (f) Gabriel teve alguma dificuldade de tocar os compassos pares, constituídos por duas semínimas, pois, sem querer, ele acentuava a segunda semínima de cada compasso (tempo fraco), quando, na verdade, deveria apoiar a primeira semínima (tempo forte). Depois de alguma insistência, obtivemos o resultado desejado.

Após os exercícios, ao executar a Peça n.º 8 em duo comigo, Gabriel assimilou bem a execução das apojaturas, dos trinados, do “claro-escuro”, embora experimentasse alguma dificuldade no trecho compreendido entre os compassos 18-23 e, sobretudo, no trecho entre os compassos 69-75.

#### 4.2 Nathan Ventura (18 anos)

Nathan é um aluno de nível avançado a quem tive o prazer de lecionar desde abril de 2018 até o fim do primeiro semestre de 2019. Extremamente talentoso e dedicado, tendo ele chegado a mim com sua técnica já praticamente consolidada, achei que não teria sentido trabalhar nas aulas as *Peças para Principiantes* e seus exercícios preparatórios.

Em nossos encontros focávamos mais alguns exercícios para sonoridade e afinação e os exercícios diários (*exercises journaliers*) de Marcel Moyse. Tivemos também a oportunidade de trabalhar várias obras emblemáticas do repertório para flauta, como: Concerto K.314 em ré maior de Mozart, Sonata op. 94 de Prokofiev, *Syrinx* de Debussy para flauta solo, *Fantasia* em lá menor TWV 40:3 para flauta solo de Telemann, e muitos excertos orquestrais.

Apesar de não ter adotado as *Peças para Principiantes* no repertório estudado em aula, durante a III e a IV Jornadas PROMUS<sup>23</sup> Nathan me prestou uma valiosa colaboração tocando comigo algumas dessas peças.

No recital-conferência que apresentei na III Jornada no dia 26 de junho de 2018, nós interpretamos as Peças n.º 5 (em mi bemol maior), n.º 9 (em dó menor) e n.º 10 (em ré maior). Na IV Jornada, ocorrida no dia 27 de novembro de 2018, nós tocamos as Peças n.º 1 (em sol maior), n.º 3 (em ré menor), n.º 4 (em mi menor), n.º 5 (em mi bemol maior), n.º 6 (em fá

---

<sup>22</sup> Sem dar-se conta, ele tocava com o golpe de língua ora muito áspero, ora muito suave, ao invés de tentar manter um padrão.

<sup>23</sup> As Jornadas PROMUS são eventos semestrais organizados pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ, no qual todos os alunos têm a oportunidade de apresentar seus projetos de pesquisa através de recitais, conferências ou recitais-conferências.

maior), n.º 7 (em sol menor), n.º 8 (em si bemol maior), n.º 9 (em dó menor) e n.º 15 (em mi bemol maior).

Embora o estudo dessas *Peças para Principiantes* não lhe tenha acrescentado muito do ponto de vista técnico, pois ele as preparou com muita facilidade, do ponto de vista interpretativo, porém, a experiência foi diferente. Nathan percebeu que estava diante de um repertório cuja linguagem e características até então lhe eram desconhecidas. Não me esqueço de sua expressão de deslumbramento quando, ao terminarmos de tocar a Peça n.º 5, ele exclamou: “É isso a música barroca, professor? Que lindo”!

Ao longo dos ensaios pudemos conversar sobre várias questões pertinentes à interpretação da música do século XVIII, como por exemplo:

- a) fraseado, ornamentação e desigualdade rítmica na Peça n.º 1;
- b) as diversas maneiras de se executar o golpe simples de língua e o “claro-escuro”, na Peça n.º 3;
- c) o “*son enflé*”, a afinação e o som sem vibrato na Peça n.º 5; tive também a oportunidade de lhe explicar algo sobre a textura contrapontística da peça, as inúmeras dissonâncias presentes na obra e suas regras (preparação e resolução);
- d) o ritmo pontuado “à francesa”, na Peça n.º 6;
- e) como se tocar uma giga, na Peça n.º 8;
- f) regras para a execução de trinados e apojaturas, na Peça n.º 15.

#### 4.3 Virgínia Adams (63 anos)

Virgínia é uma cantora, produtora musical e compositora que, nas horas vagas, também se dedica à flauta. Diferentemente de Gabriel e Nathan, que almejam ser instrumentistas profissionais, ela deseja apenas ampliar os horizontes de sua formação musical de forma lúdica, prazerosa, sem muitas pressões.

Como Virgínia é principiante, gosta de música barroca e demonstra um especial interesse pelas aulas quando, eventualmente, tocamos duetos, percebi que as *Peças para Principiantes* e seus exercícios preparatórios seriam uma boa maneira de motivá-la no estudo da flauta. Creio que estava correto em minha percepção.

Começamos a trabalhar a partir de outubro de 2018 as peças de Quantz, que, a princípio, funcionaram muito bem para o que nos propuséramos: um aprendizado com certa formalidade, ou seja, incluindo a prática de exercícios para o desenvolvimento da técnica do instrumento e da leitura musical, mas com certa flexibilidade e ênfase nos duetos.

Os exercícios preparatórios serviam, portanto, como uma espécie de “isca” para a parte agradável da aula, que era o momento em que tocávamos juntos. Como muitos desses exercícios são constituídos por trechos ou ampliações de trechos das peças, era fácil convencê-la quanto à necessidade de realizá-los. Eu reiteradamente lhe dizia que se ela não concluísse os exercícios, provavelmente teria dificuldades para resolver os problemas técnicos da peça que iria tocar depois. Ela concordava comigo.

Uma vez terminados os exercícios, fazíamos uma leitura completa em uníssono da primeira flauta, passando, em seguida, para a execução da peça a duas vozes. A prática dos duetos era sempre uma experiência muito agradável pois, apesar de desconhecidas, todas as peças (inclusive as fáceis) estão escritas com muita elegância e refinamento.

Com esta estratégia consegui trabalhar com Virgínia da Peça n.º 1 até a de n.º 6. Esse processo se estendeu desde outubro de 2018 até setembro de 2019, excetuando-se os meses de dezembro, janeiro e fevereiro, quando houve um recesso nas aulas. Durante esse período de nove meses nós não utilizamos o método *Taffanel & Gaubert*, restringindo-nos apenas ao trabalho de técnica incluído em *Aprendendo a tocar flauta com Quantz*.

A partir da Peça n.º 6 (em mi bemol maior) percebi que os exercícios técnicos preparatórios não eram suficientes para que minha aluna dominasse a obra a ser tocada. O mesmo se deu com a Peça n.º 7 (em fá maior), que vem a ser um estudo para os ritmos pontuados. Decidi, então, interromper temporariamente o uso das *Peças para Principiantes* em nossas aulas a fim de trabalhar os problemas técnicos apresentados com outros exercícios e, posteriormente, retornar a aquelas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Aprendendo a tocar flauta com Quantz*: seria este um título pretensioso? Dada a distância temporal, cultural e geográfica que nos separa do mestre: será que alguém conseguiria ainda aprender a empunhar, a soprar e a fazer música com a flauta seguindo os ensinamentos de um professor que viveu tão longe de nós no tempo e no espaço?

Evidentemente não poderemos ressuscitar o mestre de tal maneira que ele ministre aulas a nossos alunos, assim como ele fazia com Frederico, o seu aluno mais notável.

Tampouco tencionamos que nosso trabalho substitua a figura de um professor de flauta. É importante frisar que, quando o intitulamos desta maneira (*Aprendendo a tocar flauta com Quantz*), não pressupusemos a diluição da figura de um professor que interaja com o aluno, muito pelo contrário: as *Peças para Principiantes* foram transcritas sob a forma de duetos para que, justamente, o aluno possa fazer música com seu professor! E, como se pode constatar nas palavras do próprio Quantz, a assistência de um professor é imprescindível ao processo de aprendizagem: “já disse e repito que o principiante que se propõe a aprender a tocar flauta minuciosamente necessita de um bom professor, **além** (grifo nosso) do meu método” (1752, cap. X, § 1, tradução nossa).

Isto significa que tanto o professor como o método têm, cada um, a sua própria função: o método é o caminho a ser seguido, e o professor é uma espécie de “tutor” responsável por orientar o aluno ao longo do caminho. Esta é uma consideração muito pertinente nos dias de hoje, em que as chamadas “vídeo aulas” de música pululam na internet, e, portanto, torna-se cada vez mais comum que alguns estudantes dispensem a presença física de um professor.

De que maneira, então, um flautista principiante poderia “aprender com Quantz” nos dias de hoje?

Acreditamos firmemente que nossos alunos estarão “aprendendo com Quantz” na medida em que este trabalho contribua para:

- a) despertar-lhes um maior interesse pelo vasto repertório flautístico do século XVIII, (através dessa nova versão das *Peças para Principiantes*);
- b) familiarizá-los com a estética e a interpretação da música barroca, (através do “guia para as dificuldades interpretativas”, baseado, sobretudo, no *Versuch*);
- c) ajudá-los a desenvolver a técnica do instrumento de uma forma menos maçante que nos habituais “exercícios de mecanismo”, desprovidos de qualquer sentido musical (através dos exercícios preparatórios e das peças);

- d) aumentar a interação entre professor e aluno, já que estes trabalharão juntos, fazendo música de câmara (duetos), uma atividade encorajada por Quantz;
- e) enriquecer a grade curricular de nossas escolas de música.

Se isto acontecer, estaremos contextualizando a obra didática de um importante compositor e pedagogo do século XVIII, inserindo-a numa metodologia de ensino própria para o aluno do século XXI. Em outras palavras, estaremos “ressuscitando” Quantz e aprendendo com ele.

O método resultante desta pesquisa poderá ser acessado em:



<https://www.dropbox.com/s/ft6ievza8wzn0kr/Produto%202.pdf?dl=0>

## REFERÊNCIAS:

BACH, Karl Philipp Emanuel. **Essay on the true art of playing keyboard instruments**. Translated and edited by William J. Mitchell. New York: W.W. Norton & Company. Inc., 1949. 449 p.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 1.ª edição. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1975.

BROSSARD, Sébastien de. **Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la musique**. Paris: Chez Christophe Ballard, 1703. Fac-símile. Não paginado. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Dictionnaire\\_de\\_musique\\_\(Brossard%2C\\_S%C3%A9bastien\\_de\)](https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_(Brossard%2C_S%C3%A9bastien_de))> Acessado em 29 de outubro de 2018.

BUELOW, George J. **A history of baroque music**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=aw1TTtp4FwC&pg=PA2&lpg=PA2&dq=echo+musique+baroque&source=bl&ots=lv\\_MKzgvvh&sig=ACfU3U2daNS9H4I4JtvpnzeGVKKesuKpSA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiE2JOItcDIAhXWH7kGHQWUBtgQ6AEwDXoECAgQAQ#v=onepage&q=echo%20musique%20baroque&f=false](https://books.google.com.br/books?id=aw1TTtp4FwC&pg=PA2&lpg=PA2&dq=echo+musique+baroque&source=bl&ots=lv_MKzgvvh&sig=ACfU3U2daNS9H4I4JtvpnzeGVKKesuKpSA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiE2JOItcDIAhXWH7kGHQWUBtgQ6AEwDXoECAgQAQ#v=onepage&q=echo%20musique%20baroque&f=false)> Acessado em: 4 de abril de 2019.

BYRT, J. Quantz's solfeggi: an unique document. **Leading Notes: Journal of the National Early Music Association**. Grantham, Issue 16, pp. 6 – 15, Autumn 1998. Disponível em: <<https://www.earlymusic.info/LeadingNotes/LN16.pdf>> Acessado em 2 de março de 2019.

CÂJON, Antoine-François. **Les éléments de musique**. Paris, 1772. Fac-símile. Disponível em <<http://datos.bne.es/obra/XX3501865.html>> Acessado em 17 de outubro de 2018.

CARNAUD, Jne. **Méthode complète pour le flageolet, nouvellement augmentée de Douze Grands Caprices et un Air Varié par N. Bousquet**. Paris, Billaudot, sem data. In: RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008. p. 192.

CHOQUEL, Henri-Louis: **La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre la musique soi-même**. Paris, 1762. Fac-símile. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=kq9GcAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=kq9GcAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)> Acessado em 20 de setembro de 2018.

DANNREUTHER, Edward. **Musical ornamentation** (part I). London: Novello, Ewer and Co., Printers, 1893. 210 p. Disponível em: <[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP173134-PMLP305782-Dannreuther\\_Musical\\_Ornamentation\\_Vol\\_1.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP173134-PMLP305782-Dannreuther_Musical_Ornamentation_Vol_1.pdf)> Acessado em 2 de julho de 2019.

D'ÁVILA, Raul Costa. **Algumas considerações sobre a articulação na flauta transversal**. Universidade Federal de Pelotas, PPGMUS, UFBa, 2007. 31 p. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/jairoflute/algumas-consideraes-sobre-a-articulao-na-flauta-transversal>> . Acessado em 5 de junho de 2019.

DELIUS, Nikolaus. Quantz' Schüler: Ein Beitrag zur Genealogie einer Flötenschule. **Tibia: Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik**. Celle, n. 3, p. 176-184, 1982. Disponível em: <[https://www.moeck.com/uploads/tx\\_moecktables/1982-3.pdf](https://www.moeck.com/uploads/tx_moecktables/1982-3.pdf)> Acessado em 27 de abril de 2018.

DENIS, Claude: *Nouveau système de musique pratique*, 1747. In: VEILHAN, Jean-Claude. **The rules of musical interpretation in the baroque era (17<sup>h</sup> – 18<sup>th</sup> centuries)**. Translation by John Lambert. Paris: Alphonse Leduc, 1979. p. 6.

DEMEILLIEZ, Marie. Tempéraments inégaux et caractere des modes: l'énergique variété des tonalités. In: BARBAFIERI, Carine, RAUSEO, Chris. **Watteau au confluent des arts**. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, pp. 535-551, 2009. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01056901/document>> Acessado em 23 de outubro de 2019.

ENGRAMELLE, Joseph. **La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concert mécaniques**, Paris, Chez P. M. Delaguet, Libraire-Imprimeur, rue de la Vieille Draperie. 1775. Fac-símile. Disponível em <<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP467393-PMLP655945-latonotechnieoul0000engr.pdf>> Acessado em 24 de abril de 2019.

FAGERLANDE, Marcelo (org.). **Tratados e métodos de teclado: Sancta Maria (1565), Frescobaldi (1637), Couperin (1717) e Rameau (1724)**. Tradução de Marcelo Fagerlande, Ana Cecília Tavares, Clara Albuquerque, Maria Aída Barroso, Mayra Pereira. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em Música, 2013. 118 p.

FAGERLANDE, Marcelo. Três sistemas de afinação portuguesas: Solano (1779), Varella (1806) e Machado (1843). **Brasiliana: revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, n. 5, pp. 13-30, maio de 2000.

FLOYD, Angeleita. The Gilbert Legacy: methods, exercises and techniques for the flutist. In: RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008. p. 119.

GRÉTRY, André Modeste. **Mémoires ou essais sur la musique**. Nouvelle édition augmentée de notes et publiée par J. H. Mees. Tome second. Bruxelles, A l'Académie de Musique. Paris, 1829. Disponível em: <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP83393-PMLP169933-Tome\\_2.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP83393-PMLP169933-Tome_2.pdf)> Acessado em 22 de outubro de 2019.



HEINSE, Wilhelm. **Hildegard von Hohenthal**. Erstdruck: Berlin, 1795. Neuausgabe mit einer Biographie des Autors, herausgegeben von Karl-Maria Guth. Berlin, 2017.

Disponível em:

<[https://books.google.com.br/books?id=dWT0BgAAQBAJ&pg=PA42&lpg=PA42&dq=Heinse+B+dur+hat+gleichsam+die+Wuerde+von+Magistratspersonen.&source=bl&ots=6MZ240guhK&sig=ACfU3U2PrX19MYtaVTc\\_X4nSS4ZGhs9pKQ&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjksv5-bDIAhWzHbkGHWiSALwQ6AEwBHoECAgQAQ#v=onepage&q=Heinse%20B%20dur%20hat%20gleichsam%20die%20Wuerde%20von%20Magistratspersonen.&f=false](https://books.google.com.br/books?id=dWT0BgAAQBAJ&pg=PA42&lpg=PA42&dq=Heinse+B+dur+hat+gleichsam+die+Wuerde+von+Magistratspersonen.&source=bl&ots=6MZ240guhK&sig=ACfU3U2PrX19MYtaVTc_X4nSS4ZGhs9pKQ&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjksv5-bDIAhWzHbkGHWiSALwQ6AEwBHoECAgQAQ#v=onepage&q=Heinse%20B%20dur%20hat%20gleichsam%20die%20Wuerde%20von%20Magistratspersonen.&f=false)> Acessado em 22 de outubro de 2019. p. 42

HELM, Eugene E. Glösch, Carl Wilhelm (opera). In: Grove Music Online

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-5000009682>> acessado em 8 de outubro de 2019.

HOTTETERRE, Jacques-Martin. **L'art de préluder sur la flûte traversière**. Paris, 1719 fac-símile. Disponível em: <[http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart\\_de\\_preluder2\\_hotteterre.pdf](http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart_de_preluder2_hotteterre.pdf)> Acessado em 10 de setembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Principes de la flûte traversière ou flute d'Allemagne**. Amsterdam, 1707. Fac-símile. Disponível em <<http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP60623-PMLP124167-005hotteterre.pdf>> Acessado em 10 de setembro de 2018.

KUIJKEN, Barthold. **The notation is not music: reflections on early music practice and performance**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2013. 131p. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/read/155906315/The-Notation-Is-Not-the-Music-Reflections-on-Early-Music-Practice-and-Performance#>> Acessado em 17 de junho de 2019.

L'AFFILARD, Michel. **Principes très faciles pour bien apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique proprement, & à Livre ouvert**. De l'imprimerie de J-B Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique, rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse, 1717. Disponível em:

<[http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP480463-PMLP778264-Principes\\_tres-faciles\\_1717\\_L'Affilard\\_Michel\\_bpt6k11689813.pdf](http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP480463-PMLP778264-Principes_tres-faciles_1717_L'Affilard_Michel_bpt6k11689813.pdf)> Acessado em 15 de outubro de 2018.

LINDE, Hans-Martin: **Pequeno guia para ornamentação da música no barroco**. Trad. para o português de H. J. Koellreutter. Musicália S/A, São Paulo: 1979. 44 p.

LUTZ, Julia: **Querflötenunterricht im 19. Jahrhundert**. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Munique, 2006. 266 p. Disponível em: <[https://edoc.ub.uni-muenchen.de/6875/1/Lutz\\_Julia.pdf](https://edoc.ub.uni-muenchen.de/6875/1/Lutz_Julia.pdf)> Acessado em 10 de setembro de 2019.

MATTHESON, Johann: **Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung wie ein *Galant Homme* einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music Erlangen / seinen *Gout* darnach formieren / die *Terminos technicos* verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonnieren möge.** Hamburgo: 1713, Fac-símile. Disponível em:  
<[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_kCJDAAAACAAJ/page/n7](https://archive.org/details/bub_gb_kCJDAAAACAAJ/page/n7)> Acessado em 15 de março de 2019.

MONTÉCLAIR, Michel Pinolet de. **Principes de Musique.** Paris, 1736, Fac-símile. Disponível em:  
<[https://imslp.org/wiki/Principes\\_de\\_musique\\_\(Mont%C3%A9clair%2C\\_Michel\\_Pinolet\\_d\\_e\)](https://imslp.org/wiki/Principes_de_musique_(Mont%C3%A9clair%2C_Michel_Pinolet_d_e))> Acessado em 4 de outubro de 2018.

PEREIRA, Renata. **Flauta doce e a Arte de Preludiar: tradução comentada do tratado *L'Art de Preluder (1719)* de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain.** São Paulo, 2009. 217 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, 2009. [Orientador: Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim]. Disponível em:  
<<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-27102010-141600/publico/5856199.pdf>> Acessado em 27 de outubro de 2019.

QUANTZ, Johann, Joachim. **Capricen, Fantasien und Anfangsstücke für Flöte solo und mit B.c.** Erstmals herausgegeben von Winfried Michel und Hermien Teske. Winterthur/Suiça: Amadeus Verlag, 1980. Partitura.

\_\_\_\_\_. **Capricen, Fantasien und Stücke für Flöte Solo: QV 3: 1.** Herausgegeben von Horst Augsbach. Frankfurt/M: Edition Peters, 1983. Partitura.

\_\_\_\_\_. **Essai d'une Méthode pour Apprendre à Jouer de la Flute Traversiere, avec plusieurs remarques pour servir au bon gout dans la musique, le tout eclarci par des exemples et par XXIV tailles douces.** Berlin: Chez Chretien Frederic Voss, 1752. Fac-símile. Disponível em  
<<https://archive.org/details/essaidunemthode00quangoog/page/n8>> Acessado em 17 de setembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Fantasier og Preludier. Capricier og andre Stykker til Øvelse for Føyten af Quanz.** Fac-símile do original, que se encontra na Biblioteca Real de Copenhagen, sob o n.º 6210.0860 (Gieddes Samling I, 17). Disponível em:  
<[https://imslp.org/wiki/Fantasies\\_and\\_Preludes%2C\\_Giedde\\_I.45\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Fantasies_and_Preludes%2C_Giedde_I.45_(Quantz%2C_Johann_Joachim))> Acessado em: 26 de abril de 2018.

\_\_\_\_\_. **On Playing the Flute.** Translated by Edward R. Reilly. New York: Schirmer Books, a division of Macmillan Publishing Co., Inc. 1966. 368 p.

\_\_\_\_\_. **Solfeggi pour la Flûte Traversière avec l'enseignement, par Monsr. Quantz.** Nach dem Autograph erstmals herausgegeben von Winfried Michel und Hermien Teske. Winterthur, Suiça: Amadeus Verlag, 1978. Partitura.

\_\_\_\_\_. **Solfeggi pour la Flûte Traversière avec l'enseignement, par Monsr. Quantz.** Fac-simile do original, que se encontra na Biblioteca Real de Copenhague, sob o n.º C I 45 (Gieddes Samling I, 16). Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))> >Acessado em 26 de abril de 2018.

\_\_\_\_\_. **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln.** Berlin, bey Johann Friedrich Voß, 1752. Disponível em: <[https://de.wikisource.org/wiki/Versuch\\_einer\\_Anweisung\\_die\\_Fl%C3%B6te\\_traversiere\\_zu\\_spielen](https://de.wikisource.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen)> Acessado em 2 de setembro de 2018.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels.** Paris: De l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722. Fac-simile. Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232459.image>> Acessado em 23 de outubro de 2018.

RAMEAU-D'ALEMBERT: **Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. RAMEAU, éclaircis, développés et simplifiés par Jean le Rond D'ALEMBERT.** Paris: David l'aîné. Le Breton, Durand, 1752. Fac-simile. Disponível em: < [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/02/IMSLP538244-PMLP870142-El%C3%A9ments\\_de\\_musique\\_th%C3%A9orique\\_Alembert\\_D'\\_bpt6k931551g.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/02/IMSLP538244-PMLP870142-El%C3%A9ments_de_musique_th%C3%A9orique_Alembert_D'_bpt6k931551g.pdf)> Acessado em: 23 de outubro de 2018.

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX.** Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008. 314 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de musique.** Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768. Fac-simile. Disponível em: < [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire\\_de\\_musique\\_\(1768\).pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique_(1768).pdf)> Acessado em: 31 de outubro de 2018.

SAINT-LAMBERT, Michel de: **Les principes de clavecin avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique.** Amsterdam: Estienne Roger, 1702. Fac-simile. Disponível em: <[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP537884-PMLP268029-saint\\_lambert\\_Les\\_principes\\_du\\_clavecin\\_1702\\_CH-Gpu\\_71359.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP537884-PMLP268029-saint_lambert_Les_principes_du_clavecin_1702_CH-Gpu_71359.pdf)> Acessado em: 13 de novembro de 2018.

Sítio eletrônico: <<http://jjquantz.org/>> Acessado em 30 de março de 2018.

Sítio eletrônico: <<http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/dur.html>> Acessado em 16 de maio de 2019.

WYE, Trevor. **Flöte üben, aber richtig.** Heft 3: Artikulation. Aus dem Englisch übertragen von Werner Richter. Frankfurt am Main: Musikverlag Zimmermann, 1996. 32 p.

VEILHAN, Jean-Claude. **The rules of musical interpretation in the baroque era (17h – 18<sup>th</sup> centuries)**. Translation by John Lambert. Paris: Alphonse Leduc, 1979. 100 p.



# APRENDENDO A TOCAR FLAUTA COM QUANTZ

Marcelo Bomfim



# APRENDENDO A TOCAR FLAUTA COM QUANTZ (1697-1773)

Transcrição para duas flautas de suas *Peças para Principiantes*, incluindo exercícios preparatórios e um guia para a interpretação da música barroca.

Por Marcelo Bomfim

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 1

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

Exercise (a) consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a sequence of ten dotted quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The second staff continues with another sequence of ten dotted quarter notes: B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, and D6.

(b)

Exercise (b) consists of two staves of music. The first staff contains a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The second staff continues with another sequence of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, and D6.

(c)

Exercise (c) consists of two staves of music. The first staff contains a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The second staff continues with another sequence of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, and D6.

(d)

Exercise (d) consists of two staves of music. The first staff contains a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The second staff continues with another sequence of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, and D6.

(e)

(f)

Exercise (e) consists of a single staff of music containing a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. Exercise (f) consists of a single staff of music containing a sequence of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, and D6.

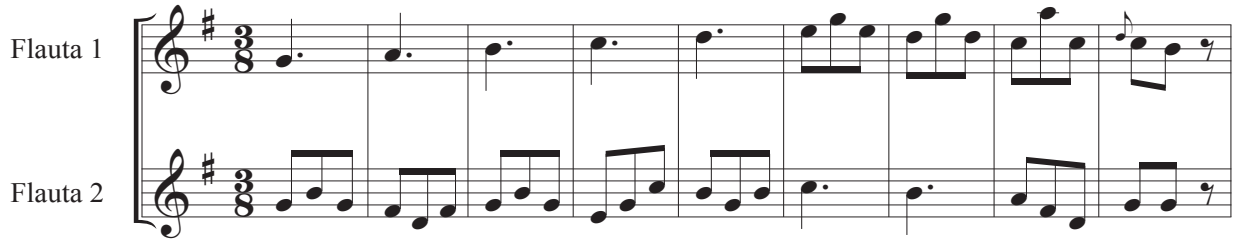
## Peça n.º 1

J. J. Quantz

transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

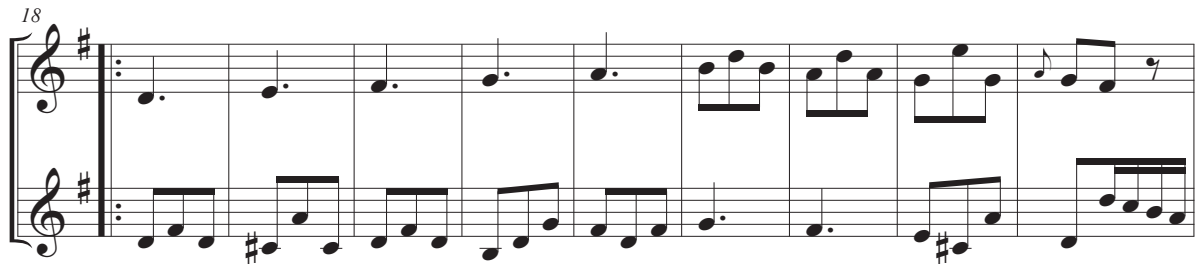
Flauta 2



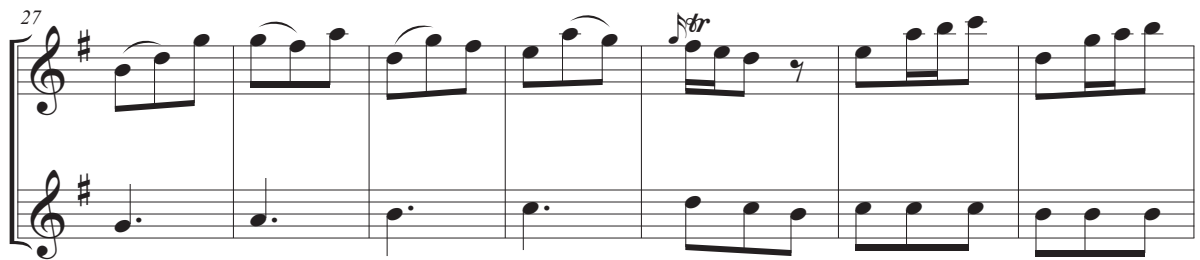
10



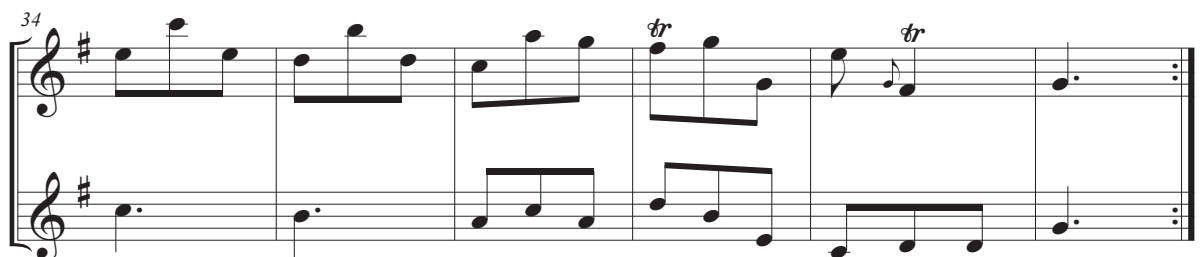
18



27



34





# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 2

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

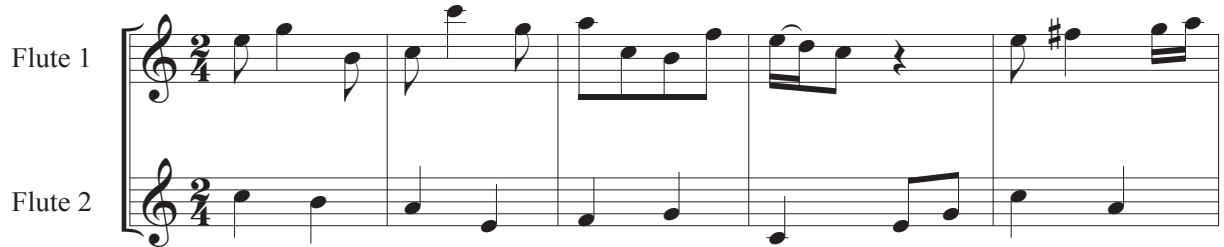
## Peça n.º 2

J. J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

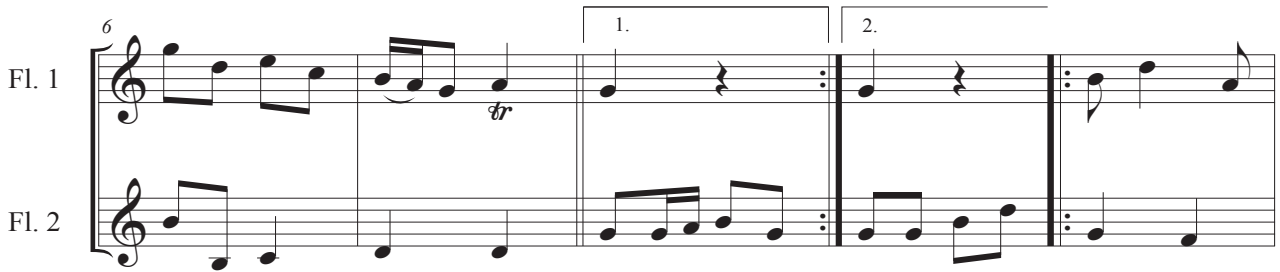
Flute 1

Flute 2



Fl. 1

Fl. 2



Fl. 1

Fl. 2



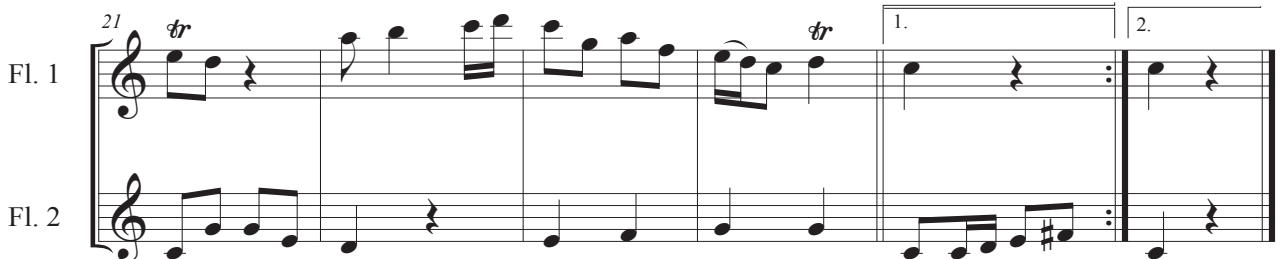
Fl. 1

Fl. 2



Fl. 1

Fl. 2



## Exercícios preparatórios para a Peça n.º 3

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

## Peça n.o 3

J. J. Quantz

Transcrição para 2 flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2

Measures 1-4. Flauta 1: Treble clef, C major, 4/4. Measures 1-3: eighth-note runs. Measure 4: trill on G4. Flauta 2: Treble clef, C major, 4/4. Measures 1-3: quarter notes. Measure 4: eighth-note runs.

Measures 5-8. Flauta 1: Treble clef, C major, 4/4. Measures 5-8: eighth-note runs. Flauta 2: Treble clef, C major, 4/4. Measures 5-8: quarter notes.

Measures 9-13. Flauta 1: Treble clef, C major, 4/4. Measures 9-13: eighth-note runs. Flauta 2: Treble clef, C major, 4/4. Measures 9-13: quarter notes. Measure 13 has a trill on the final note.

Measures 14-17. Flauta 1: Treble clef, C major, 4/4. Measures 14-17: quarter notes. Flauta 2: Treble clef, C major, 4/4. Measures 14-17: quarter notes. Measure 14 has first and second endings. Measure 17 has a trill on the final note.

Measures 18-21. Flauta 1: Treble clef, C major, 4/4. Measures 18-21: eighth-note runs. Flauta 2: Treble clef, C major, 4/4. Measures 18-21: quarter notes.

22

Musical notation for measures 22-24. The piece is in G minor (one flat). Measure 22 features a treble clef with a melodic line of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: G3, Bb3, D4, G4. Measure 23 has a key signature change to G major (one sharp) and the same melodic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment remains G3, Bb3, D4, G4. Measure 24 returns to G minor with the same melodic line: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass clef accompaniment remains G3, Bb3, D4, G4.

25

Musical notation for measures 25-28. The piece is in G major (one sharp). Measure 25 has a treble clef with a melodic line of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: G3, B4, D5, G4. Measure 26 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: G3, B4, D5, G4. Measure 27 is the first ending, marked with a first ending bracket and a repeat sign. The treble clef has a whole note G4. The bass clef has a quarter note G4 followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4. Measure 28 is the second ending, marked with a second ending bracket and a repeat sign. The treble clef has a whole note G4. The bass clef has a whole note G3. The piece concludes with a double bar line.

## Exercícios preparatórios para a Peça n.º 4

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

The image displays a series of preparatory exercises for a flute piece, labeled (a) through (f). Each exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. Exercise (a) is a simple scale starting on G4 and ascending to G5. Exercise (b) is a scale starting on G4 and descending to G3. Exercise (c) is a scale starting on G4 and ascending to G5, with a key signature change to two sharps (F# and C#) for the final two notes. Exercise (d) is a scale starting on G4 and ascending to G5, with a key signature change to two sharps for the final two notes. Exercise (e) is a scale starting on G4 and ascending to G5, with a key signature change to two sharps for the final two notes. Exercise (f) is a scale starting on G4 and ascending to G5, with a key signature change to two sharps for the final two notes.



## Peça n.º 4

J. J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2



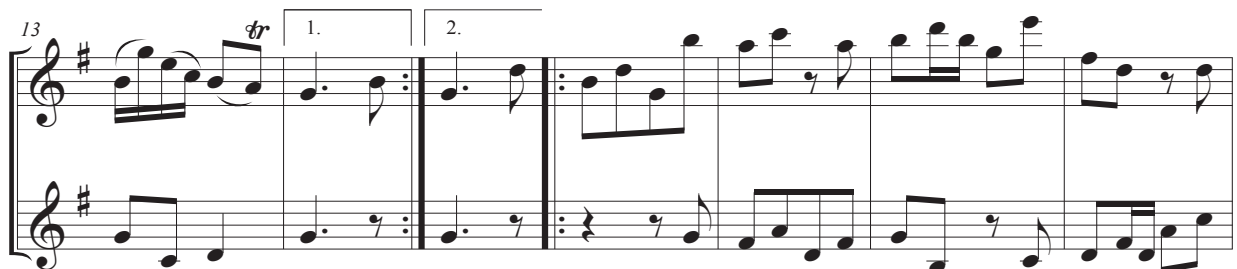
7



13

*tr*

1. 2.



20



26





33

Musical notation for measures 33-37. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains five measures of music. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and contains five measures of music. Measure 35 features a slur over a sixteenth-note triplet in the top staff. Measure 37 ends with a repeat sign.

38

Musical notation for measures 38-41. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of music. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and contains four measures of music. Measure 39 features a slur over a sixteenth-note triplet in the top staff. Measure 40 has a trill (*tr*) above the final note. Measures 40 and 41 are first and second endings, respectively, both ending with repeat signs.

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 5

Marcelo Bomfim

Flauta

*Lento* (a)

(simile)

(b) *Mais rápido*

(c)

(d)

(simile)

(e)

(simile)

(f) *Um pouco mais rápido*

(simile)

## Peça n.º 5

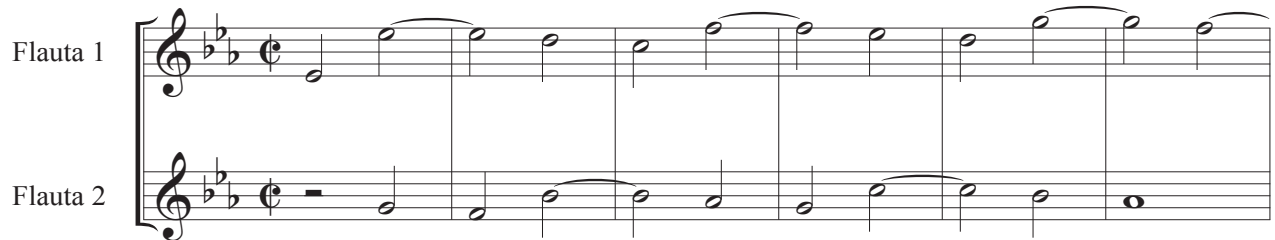
J. J. Quantz

*Alla Breve*

transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2



7



13



19



25



31

Musical notation for measures 31-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The melody in the upper staff features a series of eighth notes with slurs, while the bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

37

Musical notation for measures 37-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The melody in the upper staff features a series of quarter notes with slurs, while the bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

## Exercícios preparatórios para a Peça n.º 6

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

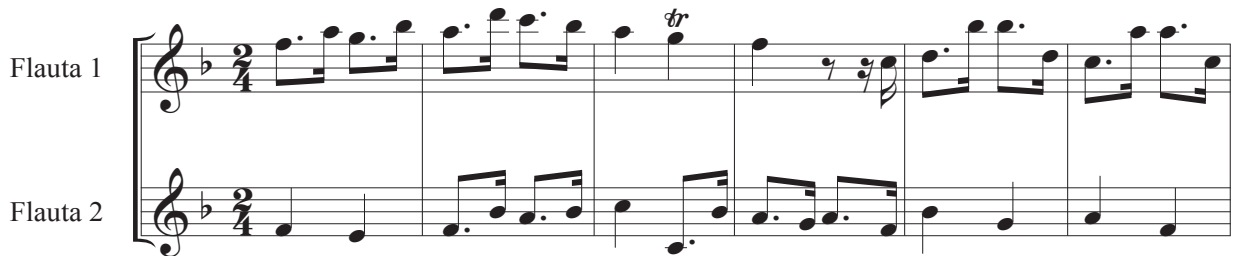
## Peça n.º 6

J. J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2

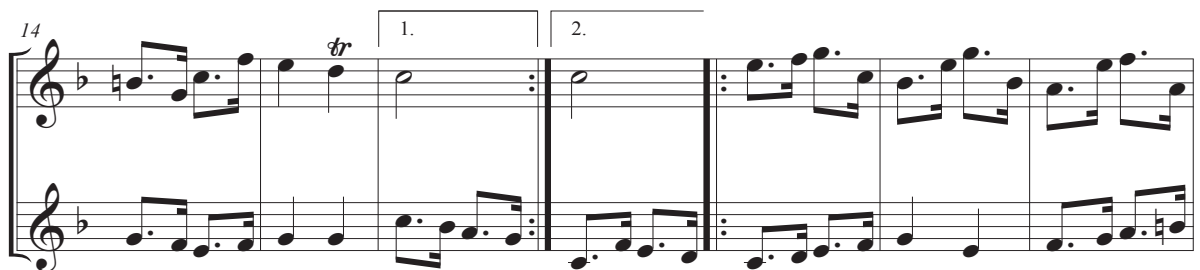


7



14


1. 2.



21



28



35

40

46

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 7

Marcelo Bomfim

Flauta

The image displays a series of nine musical exercises for the flute, labeled (a) through (i). Each exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Exercise (a) is in 4/4 time and includes a 3/4 time signature at the end. Exercises (b) through (i) are in 3/4 time. The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and include trills marked with 'tr' in exercises (i) and (j).

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

(h)

(i)

(j)



## Peça n.º 7

J. J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2

6

11

16

21

26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

31

Musical notation for measures 31-36. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with trills, slurs, and rests. The lower staff continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes. A trill (tr) is indicated above a note in measure 32.

37

Musical notation for measures 37-41. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and rests. The lower staff provides accompaniment with eighth and sixteenth notes. A trill (tr) is indicated above a note in measure 37.

42

Musical notation for measures 42-46. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and rests. The lower staff continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes.

47

Musical notation for measures 47-51. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and rests. The lower staff provides accompaniment with eighth and sixteenth notes.

52

Musical notation for measures 52-56. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and rests. The lower staff provides accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with repeat signs.

## Exercícios preparatórios para a Peça n.º 8

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

Detailed description: The page contains seven exercises for flute, labeled (a) through (g). Each exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Exercise (a) is in 6/8 time and consists of two lines of music. Exercises (b) through (g) are in 4/4 time. Exercise (b) is a single line. Exercise (c) is a single line with a more complex rhythmic pattern. Exercise (d) is a single line with a steady eighth-note pattern. Exercise (e) is a single line with a steady eighth-note pattern. Exercise (f) is a single line with a pattern of eighth notes and rests. Exercise (g) is a single line with a pattern of eighth notes and rests, including some accidentals.

## Peça n.º 8

J. J. Quantz (1697-1773)

transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2

6

11

17

22

28

Musical notation for measures 28-32. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps and naturals) and rests.

33

Musical notation for measures 33-37. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with eighth and sixteenth notes and rests.

38

Musical notation for measures 38-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music features eighth notes and rests.

43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music includes eighth notes, a fermata over a note in measure 46, and rests.

49

Musical notation for measures 49-53. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals and rests.

55

Musical score for measures 55-60. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

61

Musical score for measures 61-66. The right hand continues the melodic development with eighth notes and some sixteenth-note patterns. The left hand maintains a consistent accompaniment.

67

Musical score for measures 67-72. The right hand shows a more active melodic line with frequent sixteenth-note runs. The left hand accompaniment remains steady.

73

Musical score for measures 73-78. The piece concludes with a trill (tr) in measure 75. The final two measures (77-78) are marked with first and second endings, both leading to a double bar line.

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 9

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

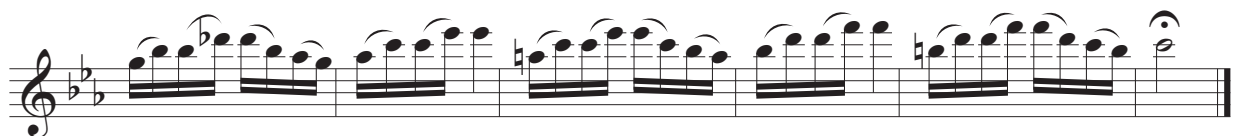
(b)

(c)

(d)

(e)

Detailed description of the musical score: The score is for a flute in B-flat major. Exercise (a) is in 4/4 time and consists of a single line of music with a sequence of eighth and sixteenth notes, including some accidentals. Exercise (b) is in 2/4 time and consists of two lines of music, featuring a mix of quarter and eighth notes. Exercise (c) is in 2/4 time and consists of two lines of music, primarily using eighth notes with slurs. Exercise (d) is in 2/4 time and consists of two lines of music, featuring eighth notes with slurs and some accents. Exercise (e) is in 2/4 time and consists of two lines of music, primarily using eighth notes with slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).





## Peça n.º 9

J. J. Quantz

transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2

Measures 1-5. Flauta 1: Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. Measures 1-5 contain sixteenth-note patterns with trills (tr) in measures 2 and 4. Flauta 2: Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. Measures 1-5 contain eighth-note patterns.

Measures 6-10. Flauta 1: Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. Measures 6-10 contain sixteenth-note patterns with trills (tr) in measures 6, 8, and 10. Flauta 2: Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. Measures 6-10 contain eighth-note patterns.

Measures 11-15. Flauta 1: Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. Measures 11-15 contain sixteenth-note patterns with trills (tr) in measures 11, 13, 14, and 15. Flauta 2: Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. Measures 11-15 contain eighth-note patterns.

Measures 16-20. Flauta 1: Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. Measures 16-20 contain sixteenth-note patterns with a first ending (1.) and a second ending (2.) in measures 16-17. Flauta 2: Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. Measures 16-20 contain eighth-note patterns.

Measures 21-25. Flauta 1: Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. Measures 21-25 contain sixteenth-note patterns with trills (tr) in measures 21, 23, 24, and 25. Flauta 2: Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. Measures 21-25 contain eighth-note patterns.

26

Musical notation for measures 26-30. Treble clef, key signature of three flats. Measure 26 has a trill (tr) over the final note. Measure 27 has a trill (tr) over the final note. Measure 28 has a trill (tr) over the final note. Measure 29 has a trill (tr) over the final note. Measure 30 has a trill (tr) over the final note.

31

Musical notation for measures 31-34. Treble clef, key signature of three flats. Measure 31 has a trill (tr) over the final note. Measure 32 has a trill (tr) over the final note. Measure 33 has a trill (tr) over the final note. Measure 34 has a trill (tr) over the final note.

35

Musical notation for measures 35-39. Treble clef, key signature of three flats. Measure 35 has a trill (tr) over the final note. Measure 36 has a trill (tr) over the final note. Measure 37 has a trill (tr) over the final note. Measure 38 has a trill (tr) over the final note. Measure 39 has a trill (tr) over the final note.

40

Musical notation for measures 40-43. Treble clef, key signature of three flats. Measure 40 has a trill (tr) over the final note. Measure 41 has a trill (tr) over the final note. Measure 42 has a trill (tr) over the final note. Measure 43 has a trill (tr) over the final note.

44

Musical notation for measures 44-46. Treble clef, key signature of three flats. Measure 44 has a trill (tr) over the final note. Measure 45 has a trill (tr) over the final note. Measure 46 has a trill (tr) over the final note.

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 10

Marcelo Bomfim

Flauta

The image displays six sets of musical exercises for flute, labeled (a) through (f). Each exercise is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. Exercise (a) is a simple eighth-note scale. Exercise (b) features a scale with a repeat sign and a 2/4 time signature change at the end. Exercise (c) consists of three staves of eighth-note patterns with various articulations and slurs. Exercise (d) is a single staff of eighth-note patterns with slurs and accents. Exercise (e) is a single staff of eighth-note patterns with slurs and trills. Exercise (f) is a single staff of eighth-note patterns with slurs and accents.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

## Peça n.º 10

J. J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2

Measures 1-4. Flauta 1 and Flauta 2. Key signature: two sharps (F# and C#). Time signature: 2/4. Flauta 1 starts with a quarter note G4, followed by a series of eighth notes. Flauta 2 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4. Both parts feature a trill in the final measure.

Measures 5-8. Flauta 1 and Flauta 2. Key signature: two sharps (F# and C#). Time signature: 2/4. Flauta 1 and Flauta 2 play a series of eighth notes, with Flauta 1 having a trill in the final measure.

Measures 9-15. Flauta 1 and Flauta 2. Key signature: two sharps (F# and C#). Time signature: 2/4. Flauta 1 and Flauta 2 play a series of eighth notes, with Flauta 1 having a trill in the final measure. A first ending (1.) and second ending (2.) are indicated.

Measures 16-20. Flauta 1 and Flauta 2. Key signature: two sharps (F# and C#). Time signature: 2/4. Flauta 1 and Flauta 2 play a series of eighth notes, with Flauta 1 having a trill in the final measure.

Measures 21-24. Flauta 1 and Flauta 2. Key signature: two sharps (F# and C#). Time signature: 2/4. Flauta 1 and Flauta 2 play a series of eighth notes, with Flauta 1 having a trill in the final measure.

26

Musical score for measures 26-30. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

31

Musical score for measures 31-35. Measure 31 begins with a trill (tr) in the right hand. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns, while the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

36

Musical score for measures 36-41. The right hand features a series of sixteenth-note runs and chords, with a trill (tr) appearing in measure 40. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

42

Musical score for measures 42-46. The right hand has a trill (tr) in measure 44. The piece continues with complex sixteenth-note textures in the right hand and a consistent eighth-note accompaniment in the left hand.

47

Musical score for measures 47-51. Measure 47 features a trill (tr) in the right hand. The right hand continues with dense sixteenth-note patterns, and the left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

52

*p* *f*

58

64

69

1. 2.

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 11

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

tt tktt tt tktt

(e)

(f)

(g)

tt t t tk tktktktktk



## Peça n.º 11

J.J. Quantz (1697-1773)

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2

Measures 1-7. Flauta 1 has a trill (tr) in measure 5.

8

Measures 8-13. Flauta 1 has a trill (tr) in measure 10.

14

Measures 14-18.

19

Measures 19-25.

26

1. 2.

[tr]

Measures 26-31. Flauta 1 has a trill (tr) in measure 30.

33

Musical notation for measures 33-38. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the lower staff with quarter and eighth notes. A 'str' marking is present at the end of measure 38.

39

Musical notation for measures 39-44. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the lower staff with quarter and eighth notes.

45

Musical notation for measures 45-50. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the lower staff with quarter and eighth notes. A 'str' marking is present above measure 49.

51

Musical notation for measures 51-55. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the lower staff with quarter and eighth notes.

56

Musical notation for measures 56-61. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the lower staff with quarter and eighth notes. A 'str' marking is present at the end of measure 60. The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) in measures 61 and 62.

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 11 a

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

tt tktt tt tktt

(e)

(f)

Musical notation for exercise (f) in G major, 4/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes, starting on G4 and moving up to D5, then descending back to G4. The accompaniment is a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

(g)

Musical notation for exercise (g) in G major, 4/4 time. The melody is more rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes. Below the staff, the lyrics "tt t t tk tk t ktktktktk" are written in a rhythmic font corresponding to the notes.

Continuation of the musical notation for exercise (g), showing further rhythmic development of the melody and accompaniment.

Continuation of the musical notation for exercise (g), showing further rhythmic development of the melody and accompaniment.

Continuation of the musical notation for exercise (g), showing further rhythmic development of the melody and accompaniment.

Continuation of the musical notation for exercise (g), showing further rhythmic development of the melody and accompaniment.

Continuation of the musical notation for exercise (g), showing further rhythmic development of the melody and accompaniment.

Continuation of the musical notation for exercise (g), showing further rhythmic development of the melody and accompaniment.

## Peça n.º 11 a

J. J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2

Measures 1-7. Flauta 1 has a trill (tr) in measure 5.

8

Measures 8-13. Flauta 1 has a trill (tr) in measure 10.

14

Measures 14-18.

19

Measures 19-25.

26

1. 2.

[tr]

Measures 26-31. Includes first and second endings and a trill (tr) in measure 30.

33

39

45

51 (1)

56

(1) Devido à dificuldade de execução da passagem mib - réb graves, tomamos a liberdade de substituir o réb grave pelo ré natural.

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 12

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

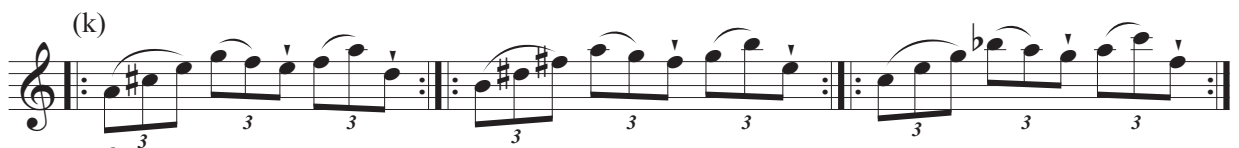
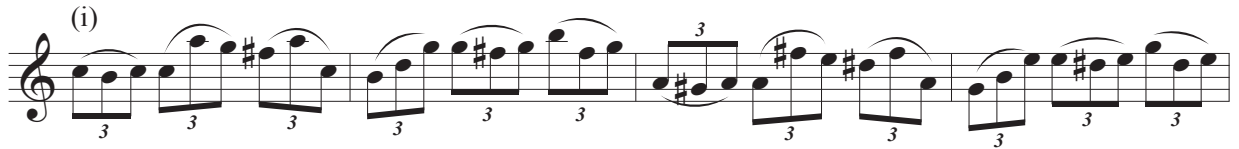
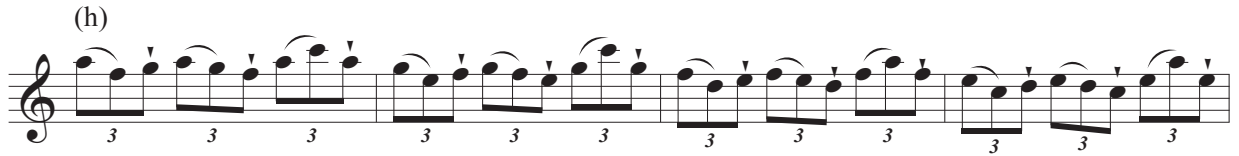
(b)

(c)

(d)

(e)

(f)



***f*** (na 2.<sup>a</sup> vez tocar piano)





## Peça n.º 12

J.J. Quantz

transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2

Measures 1-4 of the score. Flauta 1 (top staff) plays a melodic line in 3/4 time, featuring eighth notes and triplets. Flauta 2 (bottom staff) plays a supporting line, including rests and a sharp sign (#).

Measures 5-9 of the score. Flauta 1 (top staff) features a complex melodic line with many triplets and trills. Flauta 2 (bottom staff) plays a simple harmonic accompaniment.

Measures 10-14 of the score. Flauta 1 (top staff) continues with intricate melodic patterns, including triplets and trills. Flauta 2 (bottom staff) provides a steady harmonic accompaniment.

Measures 15-19 of the score. Flauta 1 (top staff) has a highly technical passage with many triplets and trills. Flauta 2 (bottom staff) continues with a simple accompaniment, including a triplet at the end.

20

3 3 3 3 *tr* 1. 2.

25

3 3 3 3 3 3 3 3

30

3 3 3 *tr* 3 3 3 3 3 3 3 3

35

3 3 3 3 3 3 3 3

39

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

43

Musical notation for measures 43-47. The right hand features a melodic line with trills and triplets, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

48

Musical notation for measures 48-52. The right hand continues with complex rhythmic patterns including triplets and trills, with the left hand following a similar accompaniment pattern.

53

Musical notation for measures 53-57. This system includes trill ornaments and continues the triplet-based melodic and accompaniment patterns.

58

Musical notation for measures 58-62. The right hand features a trill ornament and more triplet figures, with the left hand providing accompaniment.

63

Musical notation for measures 63-67. The system concludes with first and second endings, both featuring a trill ornament and triplet figures.

## Exercícios preparatórios para a Peça n.º 13

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

(tocar *p* na 2.a vez)

Musical notation for exercise (g) in G major, 2/4 time. It consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is a repeat sign followed by a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. The second measure is a repeat sign followed by a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. The third measure is a repeat sign followed by a quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. The fourth measure is a repeat sign followed by a quarter rest, quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4. The fifth measure is a repeat sign followed by a quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. The sixth measure is a repeat sign followed by a quarter rest, quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4. The second staff continues with similar patterns. The third staff features eighth notes and quarter notes.

(h)

(tocar *p* na 2.a vez)

Musical notation for exercise (h) in G major, 2/4 time. It consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is a repeat sign followed by a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. The second measure is a repeat sign followed by a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. The third measure is a repeat sign followed by a quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. The fourth measure is a repeat sign followed by a quarter rest, quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4. The second staff continues with similar patterns. The third staff features eighth notes and quarter notes, with a flat sign (b) appearing under a note in the second measure.

(i)

Musical notation for exercise (i) in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. The second measure is a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. The third measure is a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. The fourth measure is a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. The fifth measure is a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. The sixth measure is a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. The second staff continues with similar patterns, ending with a fermata over the final note.

# Peça n.º 13

J.J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

*Allegro*

Flauta 1

Flauta 2

4

8

1

2

12

16

Musical notation for measures 16-19. The key signature is one sharp (F#). The melody in the upper staff consists of eighth and quarter notes, with some accidentals. The bass line in the lower staff features a mix of quarter and eighth notes, including a triplet of eighth notes in measure 17.

20

Musical notation for measures 20-23. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line includes a triplet of eighth notes in measure 20 and a quarter rest in measure 21.

24

Musical notation for measures 24-27. The melody features a prominent eighth-note triplet in measure 24. The bass line has a quarter rest in measure 25.

28

Musical notation for measures 28-31. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line includes a quarter rest in measure 29.

32

Musical notation for measures 32-35. The melody features a triplet of eighth notes in measure 32. The piece concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') in measures 34 and 35. The bass line includes a quarter rest in measure 33.

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 13 a

Marcelo Bomfim

Flauta (a)

Exercise (a) is a single staff of music in treble clef, key of D major (one sharp), and common time (C). It consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

(b)

Exercise (b) is a single staff of music in treble clef, key of D major. It starts with a common time signature (C) and a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. After a double bar line, the time signature changes to 3/4, and the sequence continues with eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. It ends with a common time signature (C) and a whole note: D4.

(c)

Exercise (c) is a single staff of music in treble clef, key of D major, and common time (C). It consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The sequence ends with a double bar line and a fermata over the final note.

This is the second staff of exercise (c), continuing the sequence of eighth notes from the first staff: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. It ends with a double bar line and a fermata over the final note.

(d)

Exercise (d) is a single staff of music in treble clef, key of D major, and common time (C). It consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The sequence ends with a double bar line and a fermata over the final note.

This is the second staff of exercise (d), continuing the sequence of eighth notes from the first staff: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. It ends with a double bar line and a fermata over the final note.

(e)

Exercise (e) is a single staff of music in treble clef, key of D major, and common time (C). It consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The sequence ends with a double bar line and a fermata over the final note.

This is the second staff of exercise (e), continuing the sequence of eighth notes from the first staff: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. It ends with a double bar line and a fermata over the final note.

(f)

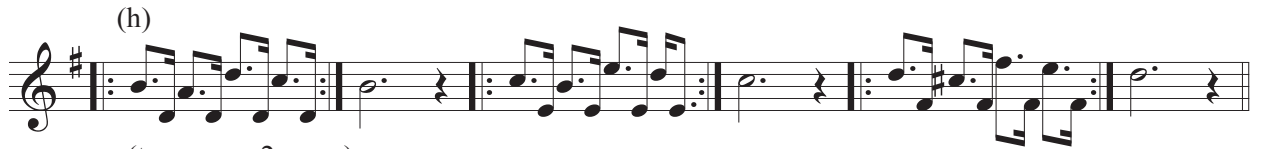
Exercise (f) is a single staff of music in treble clef, key of D major, and common time (C). It consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The sequence ends with a double bar line and a fermata over the final note.

This is the second staff of exercise (f), continuing the sequence of eighth notes from the first staff: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. It ends with a double bar line and a fermata over the final note.

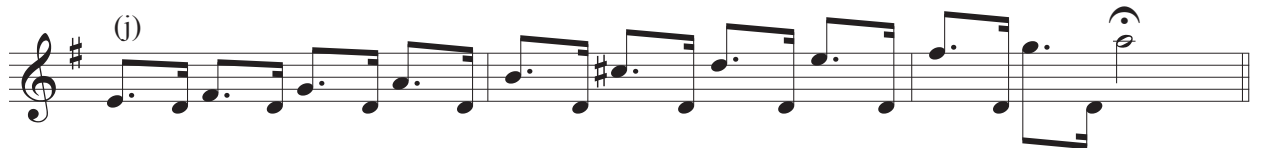
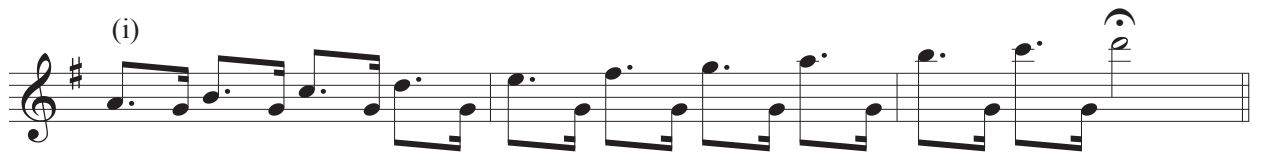
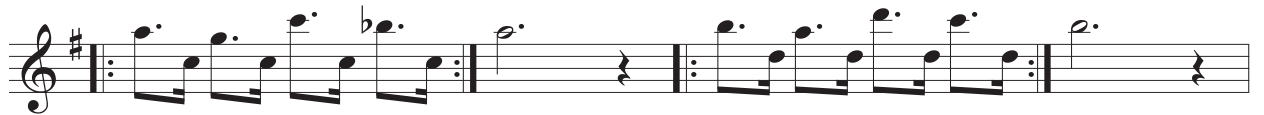




(tocar *p* na 2.a vez)



(tocar *p* na 2.a vez)



## Peça n.º 13 a

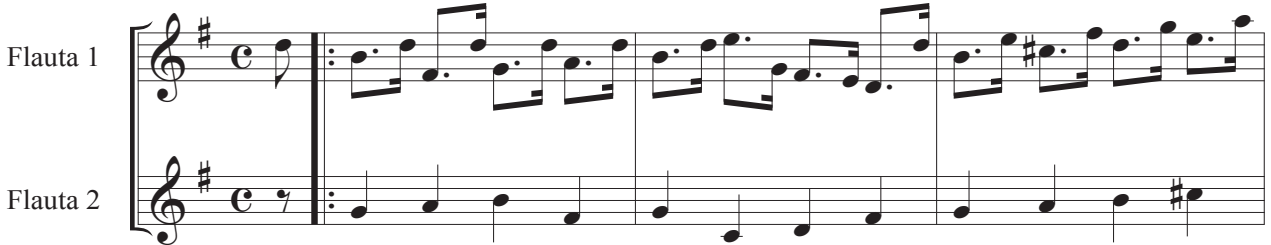
J.J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

*Allegro*

Flauta 1

Flauta 2



4



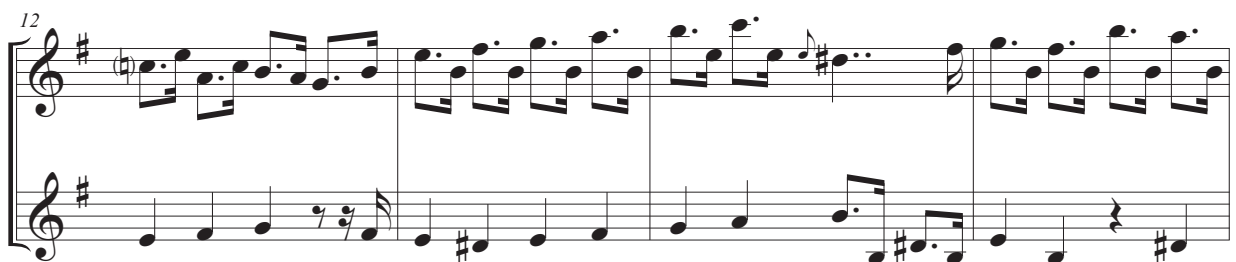
8

1

2



12



16

Musical notation for measures 16-19. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 17. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

20

Musical notation for measures 20-23. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

24

Musical notation for measures 24-27. The system consists of two staves. The upper staff features a more active melodic line with many sixteenth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

28

Musical notation for measures 28-31. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The system concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') in measures 34 and 35.

## Exercícios preparatórios para a Peça n.º 13 b

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g) *(simile)*

(tocar *p* na 2.a vez)

Musical notation for exercise (g) in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth-note chords and rests, with a repeat sign. The second staff continues the sequence with similar rhythmic patterns.

Musical notation for exercise (g) in G major, 2/4 time. This staff continues the sequence of eighth-note chords and rests from the previous staff.

Musical notation for exercise (g) in G major, 2/4 time. This staff continues the sequence of eighth-note chords and rests from the previous staff.

(h) *(simile)*

(tocar *p* na 2.a vez)

Musical notation for exercise (h) in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth-note chords and rests, with a repeat sign. The second staff continues the sequence with similar rhythmic patterns.

Musical notation for exercise (h) in G major, 2/4 time. This staff continues the sequence of eighth-note chords and rests from the previous staff.

Musical notation for exercise (h) in G major, 2/4 time. This staff continues the sequence of eighth-note chords and rests from the previous staff.

Musical notation for exercise (h) in G major, 2/4 time. This staff continues the sequence of eighth-note chords and rests from the previous staff.

(i) *(simile)*

Musical notation for exercise (i) in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth-note chords and rests, with a repeat sign. The second staff continues the sequence with similar rhythmic patterns.

Musical notation for exercise (i) in G major, 2/4 time. This staff continues the sequence of eighth-note chords and rests from the previous staff.

(j) *(simile)*

Musical notation for exercise (j) in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth-note chords and rests, with a repeat sign. The second staff continues the sequence with similar rhythmic patterns.

Musical notation for exercise (j) in G major, 2/4 time. This staff continues the sequence of eighth-note chords and rests from the previous staff.

## Peça n.º 13 b

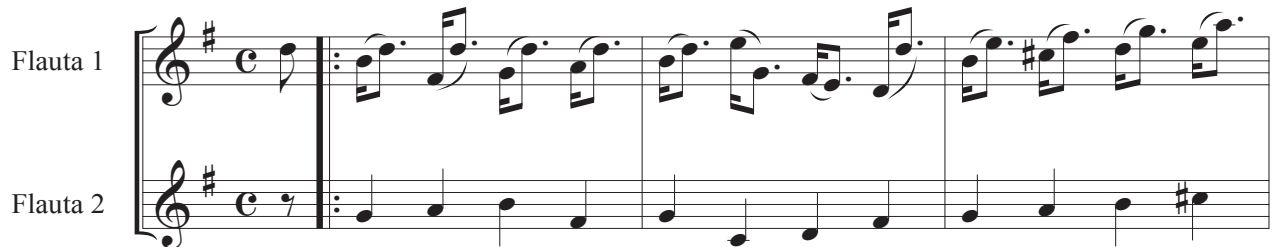
J.J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

*Allegro*

Flauta 1

Flauta 2



4



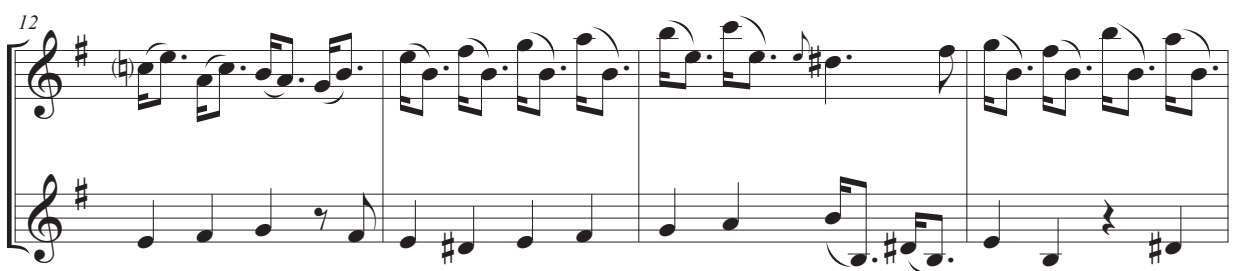
8

1.

2.



12



16

Musical notation for measures 16-19. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

20

Musical notation for measures 20-23. The right hand continues with eighth-note patterns, including some beamed sixteenth notes. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

24

Musical notation for measures 24-27. The right hand introduces a more complex eighth-note pattern with frequent slurs. The left hand accompaniment continues with quarter and eighth notes.

28

Musical notation for measures 28-31. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand accompaniment continues with quarter and eighth notes.

32

Musical notation for measures 32-35. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand accompaniment continues with quarter and eighth notes. The system concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

## Exercícios preparatórios para a Peça n.º 14

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

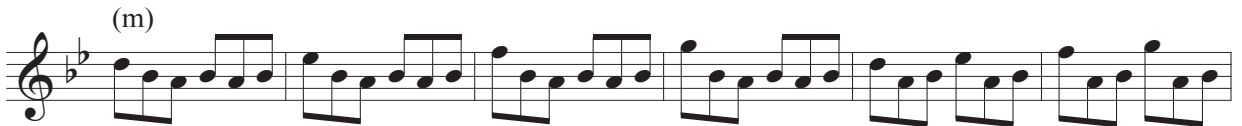
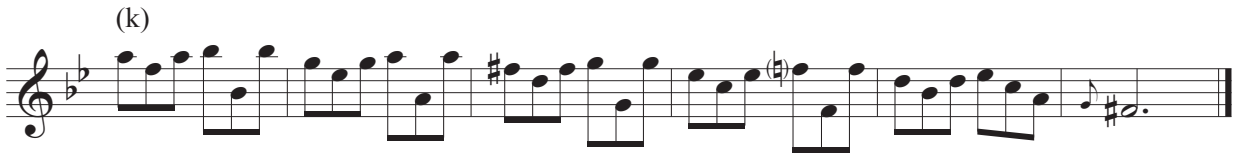
(f)

(g)

(h)

(i)





## Peça n.º 14

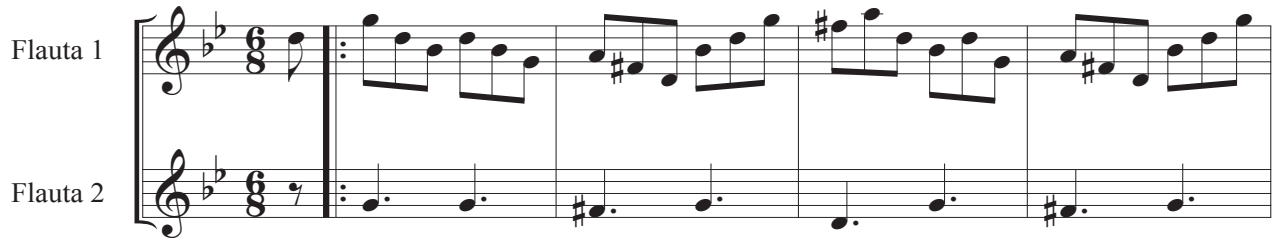
J.J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

*Gigue*

Flauta 1

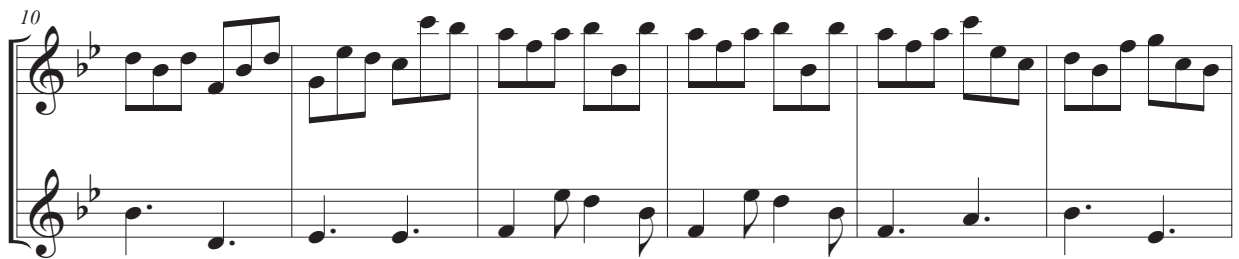
Flauta 2



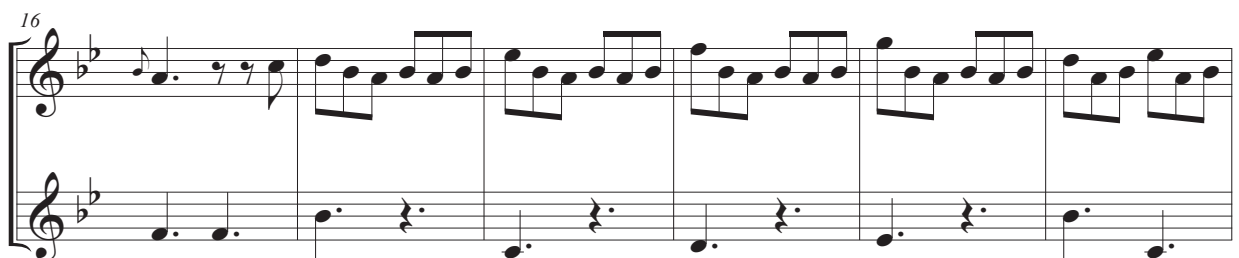
5



10



16



22

Musical notation for measures 22-27. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests.

28

Musical notation for measures 28-33. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats. Measures 28-29 are marked with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The first ending leads to measure 30, and the second ending leads to measure 31. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

34

Musical notation for measures 34-38. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. There is a change in the bass line starting at measure 37.

39

Musical notation for measures 39-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. There is a change in the bass line starting at measure 41.

44

Musical notation for measures 44-49. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The melody consists of eighth and quarter notes.

50

Musical score for measures 50-55. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 50 starts with a half note B-flat, a quarter rest, and a quarter note B-flat. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes: B-flat, G, F, E, D, C.

56

Musical score for measures 56-60. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 56 starts with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D.

61

Musical score for measures 61-65. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 61 starts with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D.

66

Musical score for measures 66-70. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 66 starts with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D.

71

Musical score for measures 71-75. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 71 starts with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D.

76

Musical notation for measures 76-80. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. Measures 76-79 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the upper staff and quarter notes in the lower staff. Measure 80 concludes with a half note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

81

Musical notation for measures 81-85. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measures 81-85 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the upper staff and quarter notes in the lower staff.

86

Musical notation for measures 86-90. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measures 86-90 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the upper staff and quarter notes in the lower staff.

91

Musical notation for measures 91-94. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measures 91-92 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the upper staff and quarter notes in the lower staff. Measures 93-94 are marked with first and second endings. The first ending (1.) consists of a half note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. The second ending (2.) consists of a half note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

# Exercícios Preparatórios para a Peça n.º 15

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d) *(repetir uma oitava acima)*

(e) *(repetir uma oitava acima)*

(f)

(g)

(h)

(i)

The image shows a page of musical exercises for the flute. It contains nine exercises, labeled (a) through (i), arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat major) and a 3/4 time signature. Exercise (a) is a simple eighth-note scale. Exercise (b) is a similar scale with a half rest at the end. Exercise (c) is a sixteenth-note scale with slurs. Exercise (d) is a sixteenth-note scale with slurs and trills, with the instruction '(repetir uma oitava acima)'. Exercise (e) is similar to (d) but with a different trill pattern. Exercise (f) is a sixteenth-note scale with slurs and trills. Exercise (g) is a sixteenth-note scale with slurs. Exercise (h) is a sixteenth-note scale with slurs and trills. Exercise (i) is a sixteenth-note scale with slurs and trills.

## Peça n.º 15

J. J. Quantz

Trancrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

*Minuetto*

Flauta 1

Flauta 2

Measures 1-6. Flauta 1: Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats. Measures 1-6 contain a melody with trills (tr.) and grace notes ([tr.]). Flauta 2: Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats. Measures 1-6 contain a bass line with rests and eighth notes.

7

Measures 7-12. Flauta 1: Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats. Measures 7-12 contain a melody with trills (tr.) and grace notes ([tr.]). Flauta 2: Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats. Measures 7-12 contain a bass line with eighth notes.

13

Measures 13-19. Flauta 1: Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats. Measures 13-19 contain a melody with trills (tr.) and grace notes ([tr.]). Flauta 2: Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats. Measures 13-19 contain a bass line with eighth notes and rests.

20

Measures 20-25. Flauta 1: Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats. Measures 20-25 contain a melody with trills (tr.) and grace notes ([tr.]). Flauta 2: Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats. Measures 20-25 contain a bass line with eighth notes and rests.

26

Measures 26-31. Flauta 1: Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats. Measures 26-31 contain a melody with trills (tr.) and grace notes ([tr.]). Flauta 2: Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats. Measures 26-31 contain a bass line with eighth notes and rests.

32

Musical notation for measures 32-36. The top staff features a melodic line with trills marked [tr] and slurs. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

37

Musical notation for measures 37-42. The top staff continues the melodic line with trills marked tr and slurs. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

43

Musical notation for measures 43-48. The top staff continues the melodic line with trills marked tr and slurs. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

49

Musical notation for measures 49-52. The top staff continues the melodic line with trills marked tr and slurs. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.



## Exercícios para a Peça n.º 15 a

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d) *(repetir uma oitava acima)*

(e) *(repetir uma oitava acima)*

(f)

(g)

(h)

(i)

## Peça n.º 15 a

J. J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

*Minuetto*

Flauta 1

Flauta 2

7

13

20

26

32

Musical notation for measures 32-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains five measures of music. The first three measures feature a trill (tr.) over a dotted quarter note, followed by an eighth note. The fourth measure contains a continuous eighth-note run. The fifth measure contains a quarter-note run. The lower staff is in treble clef with the same key signature and contains five measures of accompaniment, primarily consisting of quarter and eighth notes with rests.

37

Musical notation for measures 37-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains six measures of music. Measures 37-42 feature a trill (tr.) over a dotted quarter note, followed by an eighth note. The lower staff is in treble clef with the same key signature and contains six measures of accompaniment, primarily consisting of quarter and eighth notes with rests.

43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains six measures of music. Measures 43-48 feature a trill (tr.) over a dotted quarter note, followed by an eighth note. The lower staff is in treble clef with the same key signature and contains six measures of accompaniment, primarily consisting of quarter and eighth notes with rests.

49

Musical notation for measures 49-52. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains four measures of music. Measures 49-52 feature a trill (tr.) over a dotted quarter note, followed by an eighth note. The lower staff is in treble clef with the same key signature and contains four measures of accompaniment, primarily consisting of quarter and eighth notes with rests.

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 16

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

The image shows six exercises for flute, labeled (a) through (f). Each exercise is written on a single staff in G major (one sharp, F#) and common time (C). Exercise (a) is a single line of music. Exercise (b) consists of two lines; the second line begins with a 2/4 time signature. Exercises (c) through (f) are single lines of music. The exercises involve various melodic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some include slurs and accents.



## Peça n.º 16

J.J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2

5

10

15

20

25

Musical score for measures 25-29. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The melody in the upper staff begins with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. A slur covers the next two measures: a half note C5 and a half note B4. A fermata is placed over the B4 note in measure 27. The lower staff provides a bass line with quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

30

Musical score for measures 30-34. The melody in the upper staff starts with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. A slur covers the next two measures: a half note C5 and a half note B4. The lower staff continues with quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

35

Musical score for measures 35-39. The melody in the upper staff begins with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. A slur covers the next two measures: a half note C5 and a half note B4. The lower staff continues with quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

40

Musical score for measures 40-44. The melody in the upper staff starts with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. A slur covers the next two measures: a half note C5 and a half note B4. The lower staff continues with quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

45

Musical score for measures 45-49. The melody in the upper staff begins with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. A slur covers the next two measures: a half note C5 and a half note B4. The lower staff continues with quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

50

Musical notation for measures 50-54. The system consists of two staves. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The melody in the upper staff features a half-note scale-like motion with a trill on the final note of the first measure. The bass line in the lower staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

55

Musical notation for measures 55-59. The system consists of two staves. The melody in the upper staff continues with a half-note scale-like motion. The bass line in the lower staff continues with a steady accompaniment, featuring some longer note values.

60

Musical notation for measures 60-64. The system consists of two staves. The melody in the upper staff continues with a half-note scale-like motion. The bass line in the lower staff continues with a steady accompaniment, featuring some longer note values.

65

Musical notation for measures 65-69. The system consists of two staves. The melody in the upper staff continues with a half-note scale-like motion. The bass line in the lower staff continues with a steady accompaniment, featuring some longer note values.

70

Musical notation for measures 70-74. The system consists of two staves. The melody in the upper staff continues with a half-note scale-like motion. The bass line in the lower staff continues with a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.



# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 16 a

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)  $C$

(b)  $\frac{2}{4}$

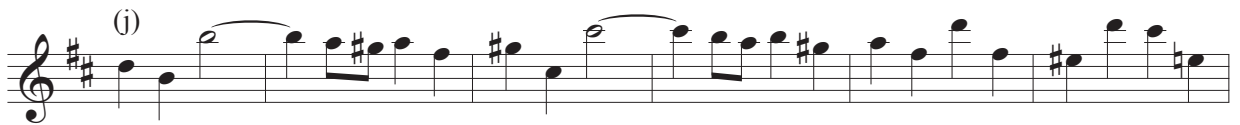
(c)

(d)

(e)

(f)

Detailed description of the exercises:  
 The exercises are written for a flute in G major (one sharp, F#).  
 - Exercise (a): C major, common time. Scale: G4-A4-B4-C5 (quarter notes), D5-E5-F#5-G5 (quarter notes), G5-F#5-E5-D5 (quarter notes), C5-B4-A4-G4 (quarter notes).  
 - Exercise (b): C major, 2/4 time. Scale: G4-A4-B4-C5 (quarter notes), D5-E5-F#5-G5 (quarter notes), G5-F#5-E5-D5 (quarter notes), C5-B4-A4-G4 (quarter notes).  
 - Exercise (c): C major, common time. Scale: G4-A4-B4-C5 (quarter notes), D5-E5-F#5-G5 (quarter notes), G5-F#5-E5-D5 (quarter notes), C5-B4-A4-G4 (quarter notes).  
 - Exercise (d): C major, common time. Scale: G4-A4-B4-C5 (quarter notes), D5-E5-F#5-G5 (quarter notes), G5-F#5-E5-D5 (quarter notes), C5-B4-A4-G4 (quarter notes).  
 - Exercise (e): C major, common time. Scale: G4-A4-B4-C5 (quarter notes), D5-E5-F#5-G5 (quarter notes), G5-F#5-E5-D5 (quarter notes), C5-B4-A4-G4 (quarter notes).  
 - Exercise (f): C major, common time. Scale: G4-A4-B4-C5 (quarter notes), D5-E5-F#5-G5 (quarter notes), G5-F#5-E5-D5 (quarter notes), C5-B4-A4-G4 (quarter notes).



## Peça n.º 16 a

J.J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

Flauta 1

Flauta 2

5

10

15

20

25

Musical notation for measures 25-29. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a slur over measures 25-26, a trill (tr) in measure 27, and a final note in measure 29. The lower staff is in treble clef with the same key signature, providing a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

30

Musical notation for measures 30-34. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a slur over measures 30-31 and a trill in measure 32. The lower staff continues the accompaniment with eighth and quarter notes.

35

Musical notation for measures 35-39. The system consists of two staves. The upper staff features a slur over measures 35-36 and a trill in measure 37. The lower staff continues the accompaniment with eighth and quarter notes.

40

Musical notation for measures 40-44. The system consists of two staves. The upper staff features a slur over measures 40-41 and a trill in measure 42. The lower staff continues the accompaniment with eighth and quarter notes.

45

Musical notation for measures 45-49. The system consists of two staves. The upper staff features a slur over measures 45-46 and a trill in measure 47. The lower staff continues the accompaniment with eighth and quarter notes.

50

Musical notation for measures 50-54. The system consists of two staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper staff with a slur over measures 50-51 and a fermata over measure 52. The lower staff provides a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns.

55

Musical notation for measures 55-59. The system consists of two staves. The key signature has two sharps. The melody in the upper staff includes a slur over measures 55-56 and a fermata over measure 57. The lower staff continues the accompaniment.

60

Musical notation for measures 60-64. The system consists of two staves. The key signature has two sharps. The melody in the upper staff has a slur over measures 60-61 and a fermata over measure 62. The lower staff provides accompaniment.

65

Musical notation for measures 65-69. The system consists of two staves. The key signature has two sharps. The melody in the upper staff features a slur over measures 65-66 and a fermata over measure 67. The lower staff continues the accompaniment.

70

Musical notation for measures 70-74. The system consists of two staves. The key signature has two sharps. The melody in the upper staff includes a fermata over measure 72. The lower staff provides accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 17

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

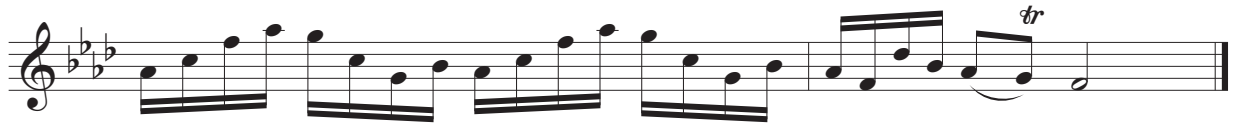
(b)

(c)

(d)

(e)

(f)



## Peça n.º 17

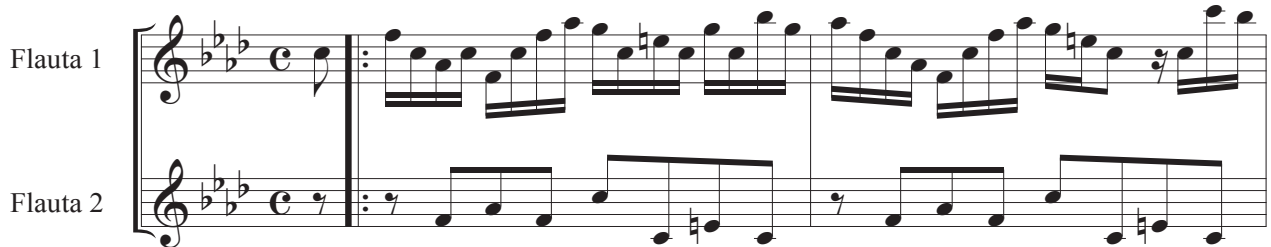
J.J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

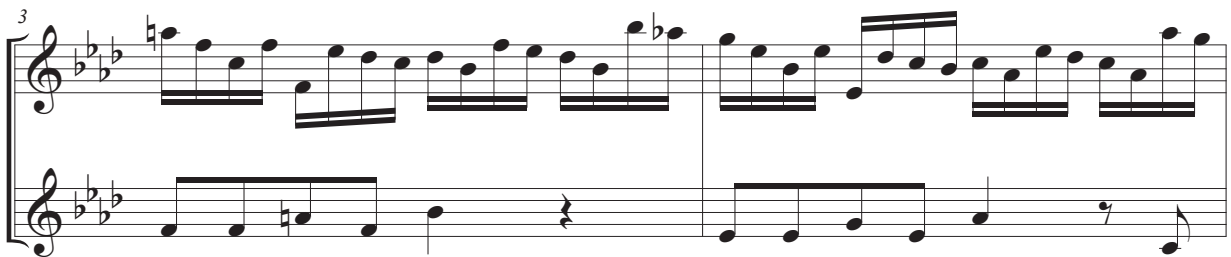
*Vivace*

Flauta 1

Flauta 2



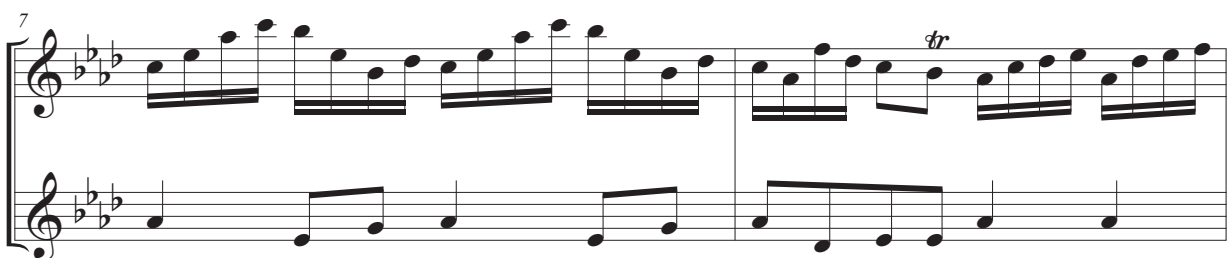
3



5



7





9

1.

1. (b)

Musical notation for measures 9-10. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 9 and 10, with a '1. (b)' marking above measure 10.

11

2.

Musical notation for measures 11-12. The key signature has three flats. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 11 and 12, with a repeat sign at the beginning and end.

13

Musical notation for measures 13-14. The key signature has three flats. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes.

15

Musical notation for measures 15-16. The key signature has three flats. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes.

17

Musical notation for measures 17-18. The key signature has three flats. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes.

19

Musical notation for measures 19 and 20. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the upper staff consists of eighth-note patterns with some accidentals. The bass line in the lower staff features a mix of quarter and eighth notes, including a flat sign in the second measure.

21

Musical notation for measures 21 and 22. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line consists of quarter notes, ending with a quarter rest in the second measure.

23

Musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 features a complex melody with sixteenth-note runs and a fermata. Measure 24 continues the melody with a fermata. The bass line provides harmonic support with quarter notes.

26

Musical notation for measures 26 and 27. Measure 26 includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The melody in the upper staff is more active, with sixteenth-note patterns. The bass line includes quarter notes and rests.

# Exercícios preparatórios para a Peça n.º 17 a

Marcelo Bomfim

Flauta

The musical score consists of nine systems of exercises for the flute, all in treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The exercises are labeled (a) through (i):

- (a)**: A single staff exercise in common time (C) with a sequence of eighth and quarter notes.
- (b)**: A single staff exercise in common time (C) with a sequence of quarter notes, followed by a change to 3/4 time and a sequence of quarter notes, ending with a double bar line and a common time signature.
- (c)**: A single staff exercise in common time (C) with a sequence of eighth notes, followed by a sequence of quarter notes, and ending with a half note.
- (d)**: A two-staff exercise in common time (C) with a sequence of eighth notes, followed by a sequence of quarter notes, and ending with a half note.
- (e)**: A two-staff exercise in common time (C) with a sequence of eighth notes, followed by a sequence of quarter notes, and ending with a half note.
- (f)**: A two-staff exercise in common time (C) with a sequence of eighth notes, followed by a sequence of quarter notes, and ending with a half note.
- (g)**: A two-staff exercise in common time (C) with a sequence of eighth notes, followed by a sequence of quarter notes, and ending with a half note.
- (h)**: A two-staff exercise in common time (C) with a sequence of eighth notes, followed by a sequence of quarter notes, and ending with a half note.
- (i)**: A two-staff exercise in common time (C) with a sequence of eighth notes, followed by a sequence of quarter notes, and ending with a half note.

(g)



First line of musical notation for exercise (g). It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns, with a trill (tr) on the final note.



Second line of musical notation for exercise (g), continuing the eighth-note melody with a trill (tr) on the final note.

(h)



First line of musical notation for exercise (h). It features a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns.

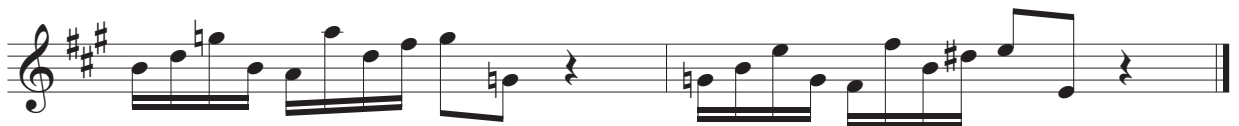


Second line of musical notation for exercise (h), continuing the eighth-note melody.

(i)



First line of musical notation for exercise (i). It features a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with some rests.



Second line of musical notation for exercise (i), continuing the eighth-note melody with rests.

(j)



First line of musical notation for exercise (j). It features a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns.

(k)



First line of musical notation for exercise (k). It features a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns.

(l)



First line of musical notation for exercise (l). It features a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns.



Second line of musical notation for exercise (l), continuing the eighth-note melody.

## Peça n.º 17 a

J.J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

*Vivace*

Flauta 1

Flauta 2

3

5

7

9

Musical notation for measures 9 and 10. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 9 features a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 10 includes a first ending bracket labeled '1.' with a sharp sign, indicating a repeat of the first ending.

11

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 features a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 12 includes a second ending bracket labeled '2.' with a sharp sign, indicating a repeat of the second ending.

13

Musical notation for measures 13 and 14. The key signature changes to two sharps (F#, C#). Measure 13 features a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 14 continues the melody and accompaniment.

15

Musical notation for measures 15 and 16. The key signature remains two sharps (F#, C#). Measure 15 features a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 16 continues the melody and accompaniment.

17

Musical notation for measures 17 and 18. The key signature changes to one sharp (F#). Measure 17 features a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 18 continues the melody and accompaniment.

19

Musical notation for measures 19 and 20. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef consists of eighth-note runs. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

21

Musical notation for measures 21 and 22. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef continues with eighth-note runs. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

23

Musical notation for measures 23, 24, and 25. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef features eighth-note runs and a trill in measure 25. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

26

Musical notation for measures 26, 27, and 28. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef features eighth-note runs and a trill in measure 28. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

## Exercícios para a Peça n.º 18

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)



(e)

Exercise (e) consists of two staves of music in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a sequence of eighth-note chords moving up the scale. The second staff continues this sequence, ending with a final chord and a fermata.

(f)

Exercise (f) consists of two staves of music in treble clef with a key signature of three sharps. The first staff begins with a rhythmic pattern of eighth notes: t k t k t t t t. The second staff continues with eighth-note chords.

Continuation of exercise (f), showing eighth-note chords in the second staff.

(g)

Exercise (g) consists of two staves of music in treble clef with a key signature of three sharps. The first staff features eighth-note chords with dotted accents. The second staff continues with similar chords and accents.

Continuation of exercise (g), showing eighth-note chords with dotted accents in the second staff.

Continuation of exercise (g), showing eighth-note chords with dotted accents in the second staff.

(h)

Exercise (h) consists of two staves of music in treble clef with a key signature of three sharps. The first staff features eighth-note chords with slurs. The second staff continues with similar chords and slurs.

Continuation of exercise (h), showing eighth-note chords with slurs in the second staff.

(i)

Exercise (i) consists of two staves of music in treble clef with a key signature of three sharps. The first staff features eighth-note chords with slurs. The second staff continues with similar chords and slurs, ending with a fermata.

## Peça n.º 18

J.J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

*Allegro*

Flauta 1

Flauta 2

5

10

*tr*

14

*tr*

1. 2.

20

24

Musical score for measures 24-28. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the right hand features eighth-note patterns and rests, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

29

Musical score for measures 29-33. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

34

Musical score for measures 34-38. The right hand has a more complex eighth-note melody, and the left hand includes some rests and eighth-note accompaniment.

39

Musical score for measures 39-43. The right hand features a series of eighth-note patterns, and the left hand continues with a steady quarter-note accompaniment.

44

Musical score for measures 44-48. The right hand has a dense eighth-note texture, and the left hand provides a simple quarter-note accompaniment.

48

Musical notation for measures 48-52. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 48 starts with a treble clef, a key signature change to three sharps, and a 7/8 time signature. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, while the bass line in the lower staff consists of quarter and eighth notes.

53

Musical notation for measures 53-57. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the upper staff continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line in the lower staff continues with quarter and eighth notes.

58

Musical notation for measures 58-62. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, and the bass line in the lower staff continues with quarter and eighth notes.

63

Musical notation for measures 63-66. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 63 includes a trill (*tr*) over a note. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, and the bass line in the lower staff continues with quarter and eighth notes.

67

Musical notation for measures 67-70. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 67 includes a trill (*tr*) over a note. The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with repeat signs and a double bar line.

## Exercícios para a Peça n.º 18 a

Marcelo Bomfim

Flauta

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

Exercise (e) consists of two staves of music in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff features a continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to G5. The second staff features a continuous eighth-note scale starting on G4 and descending to G3.

(f)

t k t k t t t t

Exercise (f) consists of two staves of music in a key signature of two flats. The first staff begins with a rhythmic pattern of eighth notes: t k t k t t t t, where 't' represents a quarter note and 'k' represents an eighth note. The rest of the exercise is a continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to G5.

(g)

Exercise (g) consists of four staves of music in a key signature of two flats. The first staff features a continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to G5. The second and third staves feature a continuous eighth-note scale starting on G4 and descending to G3. The fourth staff features a continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to G5.

(h)

Exercise (h) consists of two staves of music in a key signature of two flats. The first staff features a continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to G5. The second staff features a continuous eighth-note scale starting on G4 and descending to G3.

(i)

Exercise (i) consists of one staff of music in a key signature of two flats. It features a continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to G5, ending with a trill on G5.

## Peça n.º 18 a

J.J. Quantz

Transcrição para duas flautas: Marcelo Bomfim

*Allegro*

Flauta 1

Flauta 2

5

10

*tr*

15

*tr*

*tr*

1. 2.

20

24

Musical notation for measures 24-28. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some rests. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment line with quarter and eighth notes.

29

Musical notation for measures 29-33. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with sixteenth notes. The lower staff has several measures with rests, indicating a more active role for the upper staff.

34

Musical notation for measures 34-38. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with some chromaticism and a sharp sign in measure 37. The lower staff provides a steady accompaniment.

39

Musical notation for measures 39-43. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff continues with a consistent accompaniment.

44

Musical notation for measures 44-48. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff continues with a consistent accompaniment.



48

Musical notation for measures 48-52. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 48 starts with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter rest. Measures 49-52 feature a complex melodic line in the upper staff with many sixteenth and thirty-second notes, while the lower staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

53

Musical notation for measures 53-57. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with intricate sixteenth-note patterns. The lower staff continues with a consistent accompaniment of quarter notes.

58

Musical notation for measures 58-62. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with some eighth-note patterns. The lower staff continues with quarter-note accompaniment.

63

Musical notation for measures 63-66. The system consists of two staves. Measure 63 begins with a sixteenth-note run in the upper staff, followed by a trill (tr) on a quarter note. The lower staff continues with quarter-note accompaniment.

67

Musical notation for measures 67-70. The system consists of two staves. Measure 67 starts with a sixteenth-note run in the upper staff. Measure 68 includes a trill (tr) on a quarter note. Measures 69-70 are marked with first and second endings (1. and 2.) and end with a double bar line.

## UM GUIA PARA AS DIFICULDADES INTERPRETATIVAS DAS PEÇAS PARA PRINCIPIANTES DE J. J. QUANTZ (1697-1773)

### A PEÇA n.º 1

#### 1.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 1 é escrita na tonalidade de sol maior e, no original, não há qualquer indicação de andamento que nos permita deduzir qual seria o seu caráter.

Nos *Solfeggi*<sup>1</sup>, porém, encontramos várias considerações do autor sobre as Peças para Principiantes nas pp. 32 e 50 do manuscrito. Este documento, além de confirmar a autoria de Quantz<sup>2</sup> das referidas peças, nos dá alguma informação sobre a maneira como o mestre desejava que elas fossem tocadas<sup>3</sup>. Nos três exemplos sobre a Peça n.º 1 extraídos dos *Solfeggi*, por exemplo, encontramos a indicação *Allº*, que é uma abreviatura da palavra *Allegro*. Logo, deduzimos que se trata de uma peça de andamento rápido e de caráter alegre.

Quantz era um defensor de certa teoria em voga no século XVIII, segundo a qual cada tonalidade teria um efeito emocional diferente no ser humano. (*cf.* QUANTZ, J.J.: *On playing the flute*. p. 164, nota 4). Nessa época, portanto, a escolha da tonalidade de uma peça, jamais seria um assunto indiferente (GRÉTRY, 1797<sup>4</sup>, p. 268). Ou seja, como bem definiu Rónai, “cada escala barroca era única em sua estrutura de desigualdade, e refletia o *affekt* específico de sua tonalidade” (2009, p. 67).

A Peça n.º 1 está escrita no tom de sol maior, que, segundo Mattheson, “tem muito de insinuante e eloquente em si, brilha não pouco, e é próprio tanto para passagens sérias como alegres” (MATTHESON, 1713, P. III, cap II, § 15, p. 243, tradução nossa). Já Charpentier

<sup>1</sup> Os “*Solfeggi pour la flûte traversière avec l’enseignement, par Monsieur Quantz*” são uma coletânea de exercícios e lições que Quantz ministrava a um aluno, talvez Frederico o Grande, da Prússia.

<sup>2</sup> Os *Solfeggi*, na página correspondente às instruções sobre como tocar as Peças para Principiantes, contêm a seguinte inscrição: *vide die Quantzsche Anfangstücke*. Em português, isto significa: “vide as Peças para Principiantes de Quantz”. (1978, p. 41).

<sup>3</sup> Contudo, as informações contidas nos *Solfeggi* devem ser tomadas com alguma cautela, pois, conforme dizem os seus editores, muitas delas devem ser vistas num contexto mais amplo, pois são frequentemente completadas por outros comentários ou somente podem ser explicadas à luz de conhecimentos de hábitos de interpretação tidos como naturais naquela época. (MICHEL, TESKE, 1978, p. IV).

<sup>4</sup> Uma primeira edição, em um volume, dos *Essais sur la Musique* é de 1789. Posteriormente surgiu uma edição em três tomos, em 1797, vindo, a seguir, em 1812, uma segunda edição também em três tomos, idêntica à de 1797. Uma terceira edição, belga, também em três tomos, com introdução e notas de Joseph Henri Mees foi publicada em 1829. Para a realização deste trabalho consultamos esta última edição.

considera o tom de sol maior como “docemente alegre” (CHARPENTIER, 1692, In: DEMEILLIEZ, Marie, 2009, p. 537, tradução nossa).

## 1.2 O compasso e o andamento da peça

A fórmula de compasso utilizada é o 3/8. É importante salientar este detalhe, pois no século XVIII, além da tonalidade, a fórmula de compasso também falava muito sobre o caráter de uma obra.

Segundo Hotteterre, este compasso “se bate a um tempo”, “seu verdadeiro andamento deve ser vivo” e “convém a determinadas melodias de caráter leve, como *canaries* e *passepieds*”. Adverte Hotteterre, contudo, que alguns compositores “também o empregaram em melodias muito lentas; neste caso, o trecho musical deve ser executado a três tempos, como no compasso ternário simples” (1719, p. 59).

Segundo Montéclair, o compasso 3/8 “se bate a três tempos, porém, mais rápido que o compasso ternário simples” (1736, p. 26).

À luz destas informações, sugerimos um andamento alegre para a Peça n.º 1. No entanto, conforme alertou o próprio Quantz, o aluno não deve jamais tentar tocar uma peça em um andamento que esteja além de sua capacidade técnica:

Não se deve começar um *allegro* mais rapidamente que um padrão no qual toda a peça possa ser tocada em uma velocidade uniforme. Isto obrigaria, por conseguinte, o executante a tocar mais lentamente os trechos difíceis, o que dá uma impressão bastante desagradável. Por este motivo, é preciso estabelecer o andamento de acordo com a passagem mais difícil da peça. (QUANTZ, 1752, XII, § 8, tradução nossa).

Ele [o principiante] não deve jamais tocar uma peça mais rápido do que seria capaz de executá-la em um andamento uniforme. Deve-se, pelo contrário, tentar tocar as notas com clareza, e qualquer passagem onde os dedos não respondam convenientemente deve ser repetida muitas vezes (QUANTZ, 1752, X, § 3, tradução nossa).

### 1.3 As dificuldades inerentes à peça:

#### 1.3.1 Intervalos variados

A Peça n.º 1 oferece ao aluno a possibilidade de treinar os mais variados intervalos. Ao executar as seqüências de segundas, terças, quartas, sextas aqui encontradas, o estudante deverá cuidar para “emitir as notas agudas suavemente [...], enquanto que as notas graves deverão ser tocadas com mais intensidade, sobretudo nas passagens que consistem em saltos”. (QUANTZ, 1752, X, § 3, tradução nossa)

A advertência acima se deve ao fato de que, em nosso instrumento, as notas agudas tendem a soar com muita intensidade e brilho, enquanto que as graves tendem a ser suaves e de difícil emissão no “forte”. O instrumentista, segundo Quantz, deve, portanto, tentar igualar o timbre da flauta nos dois registros, tocando os graves com som ligeiramente mais robusto que os agudos.

Além disso, é aconselhável que o executante faça um outro tipo de diferenciação.

Veilhan, citando Claude Denis<sup>5</sup>, afirma que os compassos ternários no século XVIII são constituídos por “um tempo forte, o primeiro; um tempo fraco, o segundo; um tempo muito fraco, o terceiro<sup>6</sup>” (DENIS, 1747 *in*: VEILHAN, 1979, p. 6). Essa necessária distinção entre os tempos forte, fraco e muito fraco é o que dará graça e leveza à execução do compasso ternário.

Quantz, nos *Solfeggi*, parece confirmar Claude Denis. Observe-se o exemplo abaixo:



1. *stark gestoßen und etwas abgesetzt;*  
2 & 3. *etwas gelinder.*

Figura 1: excerto dos *Solfeggi* (transcrição nossa)

<sup>5</sup> DENIS, Claude: *Nouveau système de musique pratique*, 1747.

<sup>6</sup> Na tradução para o inglês temos: “*This metre is shown by a 3, and it is composed with a strong beat, being the first, a weak beat, being the second, and a final ‘idle’ beat*”.

De acordo com o texto em alemão do exemplo acima, a nota do primeiro tempo deve ser “fortemente articulada e algo separada [das demais]”, enquanto que as notas do segundo e terceiro tempos devem ser “algo suaves” (QUANTZ, 1978, p. 41). Donde concluímos que a execução da passagem provavelmente seria conforme se vê na figura 2:

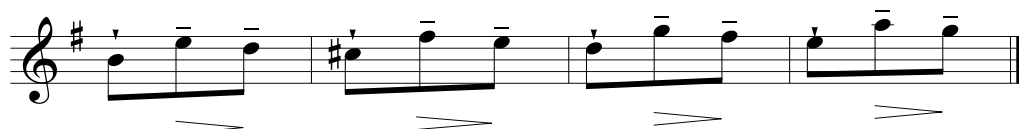


Figura 2: provável execução do trecho citado na figura 1

Assim, além do cuidado em igualar a intensidade das notas nos registros grave, médio e agudo, o estudante deveria também fazer alguma diferenciação entre os três tempos que constituem os ritmos ternários na música do século XVIII.

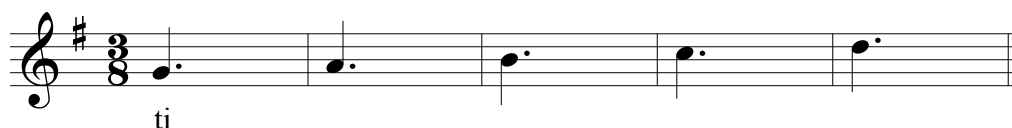
### 1.3.2 Articulação

Conforme veremos mais adiante, existe, na música barroca, uma grande variedade de golpes de língua<sup>7</sup>. Por enquanto, basta-nos saber que Quantz diferencia entre as articulações *ti* e *di*. A primeira (*ti*), é uma articulação áspera, utilizada nas notas curtas, em saltos e graus disjuntos; a segunda (*di*) é uma articulação suave, que deve ser empregada nas notas longas e sustentadas, sobretudo aquelas formadas por graus conjuntos. (QUANTZ, 1752, cap. VI, § 5-7).

Isto posto, deduzimos que no exemplo das figuras 1 e 2 a colcheia do primeiro tempo deve ser articulada com *ti*, enquanto que as colcheias correspondentes ao segundo e terceiro tempos devem ser articuladas com *di*.

Nos *Sofeggi*, Quantz sugere o *ti* para as cinco semínimas pontuadas que iniciam a peça. Nesse documento, o autor indica que essas notas são “pesadas, com um bastante forte golpe de língua” (QUANTZ, 1741, p. 32):

<sup>7</sup> Cf. p. 120 seção 3.3.1; p. 128, seção 4.3.1.



*der gl. Notensind sind schwer  
mit einem zieml. starken Zungenstoß*

Figura 3: excerto dos *Solfeggi* (transcrição nossa)

Isto nos faz pensar que, no século XVIII, a escolha da articulação nem sempre seguia os critérios que seguimos hoje em dia.

### 1.3.3 Trinados

Os trinados são, para Quantz, algo de extrema importância, e é por isso que ele lhes consagra todo o oitavo capítulo de seu tratado. Além disto, a Peça n.º 15 é um verdadeiro estudo sobre os trinados.

Trataremos, portanto, este assunto com mais profundidade, quando abordarmos a Peça n.º 15. Mas como os trinados estão presentes em quase todas as peças, cumpre-nos fazer uma pequena introdução aos mesmos.

Segundo Veilhan, os trinados no período barroco obedecem às seguintes regras gerais:

- o trinado deve ocupar somente o espaço de um tom ou semitom, de acordo com o modo e a nota na qual o trinado se origina (Quantz)<sup>8</sup>;
- o trinado sempre se inicia na batida do tempo [jamais antes] e geralmente com a nota superior (a menos que o trinado seja precedido de uma apojatura inferior);
- se o andamento permite, a velocidade dos batimentos do trinado pode aumentar;
- o término do trinado é sempre precedido por um *point d'arrêt*, ou seja, uma parada na nota principal do trinado<sup>9</sup>. (VEILHAN, 1979, p. 44)

Couperin confirma essas regras gerais estabelecidas por Veilhan:

<sup>8</sup> Veilhan cita aqui o Tratado de Quantz (1752, cap. IX, § 4).

<sup>9</sup> Explica Linde que nesse período os trinados terminavam quase sempre com um *point d'arrêt* (“ponto de repouso” ou “ponto de parada”).

Não importa sobre que nota esteja marcado um trinado; deve-se sempre começá-lo sobre o tom ou o semitom acima. Os trinados de um valor considerável compõem-se de três objetos que, na execução, parecem apenas uma mesma coisa. 1.º O apoio que se deve realizar sobre a nota acima da principal; 2.º Os batimentos; 3.º O ponto de parada (*point d'arest*, no original). (COUPERIN, 1717, p. 65, tradução: Marcelo Fagerlande et al.)

De acordo com os comentários acima, acreditamos que os trinados dos compassos 16 e 38 poderiam ser realizados conforme se vê na figura abaixo:

The figure shows two musical staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Each staff is divided into three sections. The first section, labeled 'grafia:', shows the original notation with a trill symbol (*tr*) over a note. The second section, labeled 'execução aproximada:', shows an approximation of the trill with a slur and a trill symbol (*tr*) over the notes. The third section, labeled 'outra possibilidade:', shows an alternative execution with a slur and a '7' below the notes, indicating a seventh chord or a specific fingering.

Figura 4

Nos *Solfeggi*, Quantz faz uma observação sobre como executar o trinado do compasso 31: segundo o autor, o intérprete deverá cuidar que o trinado não seja articulado “antes do tempo”<sup>10</sup>. Por motivos que desconhecemos, a citação desta passagem está grafada um tom acima do original. Outro detalhe digno de nota é a articulação das duas semicolcheias com *ti* e a última com *di*. Veja na figura 5 a grafia encontrada nos *Solfeggi* e sua provável execução:

Figura 5: excerto dos *Solfeggi* e sua provável execução

The figure shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The tempo marking is *All°*. The first part is labeled '(grafia nos Solfeggi)' and shows the original notation with a trill symbol (*tr*) over a note. The second part is labeled '(provável execução)' and shows the probable execution with a slur and a trill symbol (*tr*) over the notes. Below the notes, the syllables 'ti ti di' and 'ti³ ti di' are written, indicating the articulation of the notes.

Seguindo as regras expressas por Veilhan, inferimos que o trinado do compasso n.º 37 poderia ser executado da seguinte maneira:

<sup>10</sup> No original em alemão encontramos: “*daß der Triller nicht vor der Zeit komme*”.



Figura 6

Contudo consideramos da maior importância enfatizar aqui que, conforme afirma Linde:

O número de notas trinadas [...] é naturalmente apenas uma aproximação. Se o trinado deve ser tocado rápido, ou deve começar lento e aumentar sua rapidez para o final, [...] isso depende do gosto e da compreensão do executante (1979, p. 8).

#### 1.3.4 A desigualdade rítmica

De acordo com Quantz, é necessário que o executante saiba fazer a necessária distinção entre aquilo que ele chama de “boas notas” e as notas de passagem, também chamadas de “más notas”, o que ocasionará uma certa desigualdade rítmica entre figuras de menor duração:

Sempre que possível, as notas principais [notas “boas”] devem ser mais realçadas que as notas de passagem [notas “ruins”]. Como consequência desta regra, as figuras de menor duração [...] devem ser executadas de forma ligeiramente desigual, embora elas tenham todas o mesmo valor. Assim, as notas realçadas, ou seja, a primeira, a terceira, a quinta e a sétimas notas, devem ser ligeiramente mais sustentadas que as notas de passagem, a saber, a segunda, a quarta, a sexta e oitava notas. Contudo, esse prolongamento das notas não deve ser exagerado de tal forma como se o ritmo fosse pontuado (QUANTZ, 1752, XI, § 12, tradução nossa).

L’Afillard, ao discorrer sobre os compassos binários, fala o mesmo com outras palavras:

Quando se executa quatro notas em um tempo, a primeira deve ser longa, a segunda curta, a terceira longa, a quarta curta, isto é, deve-se pontuá-las de dois em dois. (L’AFILLARD, 1717, p. 33, tradução nossa).

Saint-Lambert também evoca o costume adotado entre os músicos do século XVIII, de executar determinadas notas de forma desigual:



Temos o costume de executá-las [as colcheias] uma longa e uma breve sucessivamente, porque essa desigualdade lhes dá mais graça. Se o número de colcheias que se segue sem interrupção é par, a primeira é longa, a segunda é breve, a terceira é longa, a quarta é breve, e assim sucessivamente. (SAINT-LAMBERT, 1702, pp. 60-61, tradução nossa).

Esse autor acrescenta ainda que a desigualdade rítmica observável nas colcheias, dependendo do compasso e do andamento, poderia ser praticada também nas semicolcheias ou nas semínimas. Isto nos leva a crer que o trecho abaixo seria executado de forma desigual:



Figura 7

Hotteterre confirma essa ideia, pois afirma claramente que no compasso 3/8 “as colcheias são iguais e as semicolcheias são pontuadas” (1719, p. 60 tradução nossa).

## A PEÇA n.º 2

### 2.1 A tonalidade e o caráter da peça

A peça n.º 2 está escrita na tonalidade de dó maior e tampouco possui qualquer indicação de andamento.

As recorrentes síncopes e saltos variados nos fazem pensar que se trata de uma peça de caráter vivo, talvez um *Allegro* ou *Allegretto*, pois, de acordo com Quantz, “os saltos incitam mais à alegria que à melancolia” (1752, cap. XIV, § 8, tradução nossa). Quanto às síncopes, “servem à expressão do galante”<sup>11</sup> (1752, cap. XII § 24, tradução nossa).

O tom de dó maior, segundo Mattheson, “embora tenha algo de rude e atrevido em si mesmo, não é impróprio para *rejoissances* [sic] e situações onde se deseja dar livre curso à alegria” (MATTHESON, 1713, P. III, cap II, § 12, p. 240, tradução nossa).

### 2.2 O compasso e o andamento da peça

Outro detalhe que nos faz pensar que o caráter da obra seja alegre, é o fato de que a peça tenha sido escrita no compasso 2/4.

No século XVIII, as fórmulas de compasso binário simples mais utilizadas são o *alla breve*, indicado pelo “C cortado”, e o 2. Em ambas fórmulas a mínima é tomada como unidade de tempo. O compasso 2/4 é mais raramente mencionado. Descrevendo o compasso 2/4, afirma Choquel:

“[...] é um compasso binário onde emprega-se somente semínimas e colcheias, o número 2 superior indicando a quantidade de tempos [...], e o número 4 inferior indicando que as semínimas serão utilizadas [como unidade de tempo] neste tipo de compasso. O andamento não é nem muito lento, nem muito vivo, mas deve ser bem medido<sup>12</sup>”. (CHOQUEL, 1759, p. 110, tradução nossa).

Por outro lado, Quantz adverte que os compassos 2/4 e 6/8 deverão ser executados “em 1” (um pulso por compasso)<sup>13</sup> quando se trata de um *Allegro* (1752, cap. XVII, vii, § 51).

<sup>11</sup> *Das Schmeichelnde*, no original em alemão, *Flatteur*, no original em francês; *flattery*, na tradução inglesa.

<sup>12</sup> No original, *mesuré*, ou seja, sem qualquer tipo de *rubato*.

<sup>13</sup> “Um pulso” significa um batimento cardíaco (cf. QUANTZ, cap. XVII, vii, § 47, 48, 55), que, de acordo com Reilly, tradutor para o inglês do tratado de Quantz, seria aproximadamente 80 batimentos por minuto. (cf. p. 153).

Ora, a execução conforme descrita acima (um pulso por compasso) certamente daria muita leveza à peça. Em nossa opinião, no entanto, seria razoável que o executante levasse em consideração dois fatores adicionais ao estabelecer o andamento:

- a) trata-se de uma peça para principiantes, e, conforme vimos anteriormente<sup>14</sup>, de acordo com o mestre, não se deve nunca “tocar uma peça mais rápido do que se seria capaz de executá-la em um andamento uniforme. Deve-se, pelo contrário, tentar tocar as notas com clareza [...]” (QUANTZ, 1752, cap. X § 3);
- b) Choquel afirma que no compasso 2/4 “o andamento não é muito lento nem muito vivo, mas deve ser bem medido” (CHOQUEL, 1759, p. 110).

Isto posto, cremos que a leveza que a peça requer poderá ser obtida com outros recursos que não a rapidez do andamento. Tocar as colcheias bem curtas pode ser uma solução<sup>15</sup>.

Se, ainda assim, o intérprete optar por uma execução “em um” (um pulso por compasso), que então a execução seja, conforme diz Quantz, “fácil e fluente” ou seja: “independente de quão difícil seja o trecho a ser tocado, é preciso que o executante não deixe transparecer a sua dificuldade” (1752, cap XI, § 13, tradução nossa).

## 2.3 As dificuldades inerentes à peça:

### 2.3.1 *As síncopes*

Quando aborda o tema das arcadas nos instrumentos de corda, Quantz trata da questão das síncopes:

A principal característica da boa marcação de arcadas é aquela na qual os arcos se alternam para cima e para baixo o mais frequentemente possível. Se existem várias notas em uma mesma altura e inseridas em síncopes, cada nota deve ter a sua arcada separada, de maneira que se destaque o golpe de arco após a nota sincopada. Quando se tocam colcheias repetidas sem essa alternância na direção do arco ou sem destacá-lo, a expressão torna-se bastante entediante e o resultado é bastante diferente do esperado (QUANTZ, 1752, cap. XVII, II, § 8, tradução nossa).

É verdade que o parágrafo acima foi escrito tomando-se por base os instrumentos de arco. No entanto, o resultado desejado pelo autor é a leveza das síncopes e das colcheias

---

<sup>14</sup> Cf. p. 103.

<sup>15</sup> Cf. as figuras 8 e 9 na p. 112.

repetidas, um efeito que poderá ser obtido na medida em que o instrumentista as execute de forma destacada. É isso o que o flautista deve ter em mente em sua interpretação desta peça.

Além disto, Quantz também sugere que “se em um *Allegro assai* as figuras de menor valor são as semicolcheias, logo as colcheias deverão ser curtas e as semínimas deverão ser tocadas de maneira cantada e sustentada” (1752, cap XII, § 22, tradução nossa).

Ora, considerando-se as duas citações acima, imaginamos que o efeito desejado pelo autor deva ser provavelmente o da figura 8, e não o da figura 9:

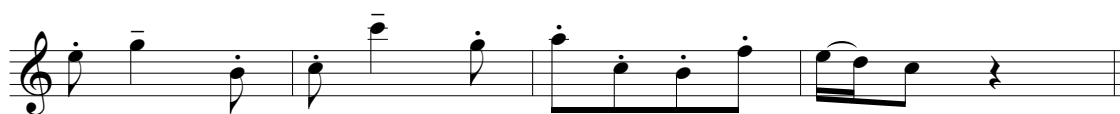


Figura 8: maneira correta de se tocar a Peça n.º 2

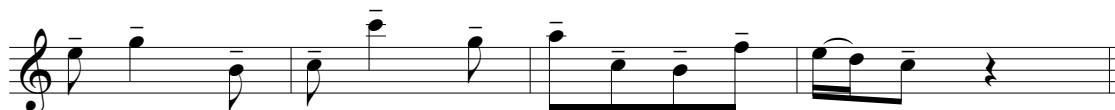


Figura 9: maneira errada de se tocar a Peça n.º 2

### 2.3.2 Os intervallos

Na Peça n.º 2, o aluno encontrará os mais variados intervallos e saltos. Tomemos como base somente a primeira frase, exemplificada acima. Como se poderá constatar, ali o estudante de flauta se verá às voltas com diferentes tipos de intervallos, com estruturas rítmicas igualmente variadas envolvendo síncopes.

Atente-se aqui para o que já foi mencionado sobre intervallos e saltos na peça anterior, ou seja, o tentar igualar a intensidade das notas graves com as notas agudas<sup>16</sup>.

### 2.3.3 Os trinados

De acordo com o exposto sobre os trinados no capítulo anterior<sup>17</sup>, inferimos que a execução destes na Peça n.º 2 poderia ser da maneira como se vê na figura 10:

<sup>16</sup> Cf. p. 104, seção 1.3.1.

<sup>17</sup> Cf. pp. 106-108.

grafia: execução aproximada: 5

grafia: tr execução aproximada: 5

Figura 10

Repare que os trinados na figura 10 se iniciam com a nota superior e têm um ponto de repouso (*point d'arrêt*).

Linde, porém, menciona duas outras maneiras de se executar os trinados: “era usual no trinado longo, principalmente no trinado de cadência, [...] empregar-se ou a antecipação do som final ou a terminação” (LINDE, 1979, p. 8).

A seguir, o estudante poderá observar os trinados com a antecipação da nota final (na figura 11) e os trinados com terminação (nas figuras 12 e 13).

grafia: execução aproximada: 5

grafia: tr execução aproximada: 5

Figura 11: trinados com antecipação da nota final

grafia: execução aproximada: 10

grafia: tr execução aproximada: 10

Figura 12: trinados com terminação

Quantz, contudo, é da opinião que, além da apoiatura, o trinado deve contar com uma terminação<sup>18</sup>:

Cada trinado se inicia com a apoiatura que precede a nota [...]. O fim do trinado consiste em duas pequenas notas que devem ser executadas na mesma velocidade [do trinado] às quais damos o nome de terminação (exemplo 1 da figura 12) (QUANTZ, 1752, capítulo IX, § 7, tradução nossa).

O mestre adverte que a apoiatura e a terminação devem ser executadas até mesmo quando não estão explícitas na partitura:

Muitas vezes a terminação do trinado é escrita por extenso [exemplo 2 da figura 12]. Mas quando na partitura aparece somente uma nota simples [com o sinal de “tr” em cima, como no exemplo 3 da figura 12], a apoiatura e a terminação devem ser subentendidas, pois, sem estas, o trinado não seria completo, nem suficientemente brilhante. (QUANTZ, 1752, cap. IX, § 7, tradução nossa).

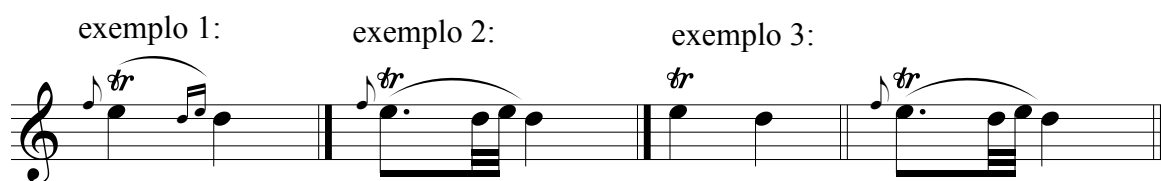


Figura 13

Como Quantz declara que a terminação consiste em “duas notas que devem ser tocadas na velocidade [do trinado]”, deduzimos que o ponto de repouso (*point d'arrêt*), neste caso, fica suprimido<sup>19</sup>. Assim, de acordo com o tratado de Quantz, a execução dos trinados da Peça n.º 2 seria provavelmente assim:

Eis aí, portanto, três maneiras distintas de se executar os trinados que aparecem nesta Peça n.º 2:

<sup>18</sup> “Terminação” é uma tradução livre da palavra alemã *Nachschlag*, que significa ao pé da letra: “o golpe de depois”. Na versão francesa do século XVIII utilizou-se uma tradução ao pé da letra do original alemão: *le coup d'après*.

<sup>19</sup> Linde concorda com essa opinião, pois afirma que “trinados com um breve repouso [*point d'arrêt*] antes da terminação constituem uma exceção” (LINDE, 1979, p. 8)

- a) A primeira maneira: os trinados com apojatura superior e *point d'arrêt* (como na figura 10);
- b) A segunda maneira: os trinados com apojatura superior, *point d'arrêt* e antecipação da nota final (como na figura 11);
- c) A terceira maneira (sugerida por Quantz em seu tratado): os trinados com apojatura superior e terminação, sem *point d'arrêt* (como na figura 13).

Apesar de que a terceira maneira seja a que o autor sugere em seu tratado, cremos que cabe ao intérprete escolher uma das três opções mencionadas acima e executar os trinados de acordo com seu gosto pessoal.

## A PEÇA n.º 3

### 3.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 3 é escrita na tonalidade de ré menor e não possui qualquer indicação de andamento.

Notas repetidas tanto na voz principal como no baixo aparecem lado a lado de contornos melódicos bastante interessantes. Repare-se, na figura 14, o contraste entre a primeira e a segunda frases:

The image shows a musical score for two flutes. The top system is labeled 'Flauta 1' and 'Flauta 2'. The first system contains measures 1 through 4. Flauta 1 plays a melodic line with repeated notes and a trill in the fourth measure. Flauta 2 plays a bass line with repeated notes. The second system contains measures 5 through 8. Flauta 1 plays a more complex melodic line starting with a fifth measure. Flauta 2 continues with repeated notes.

Figura 14

A alternância entre o caráter espirituoso da primeira frase e a ternura implícita na segunda não deveria surpreender-nos. Quantz afirma que:

Na maioria das peças, um sentimento<sup>20</sup> constantemente se sucede a outro e cabe ao intérprete julgar a natureza do sentimento que cada ideia musical contém, baseando sua execução nesse julgamento” (1752, cap. XI § 15)

A presença dessas notas repetidas nos leva a pensar que se trata de um *Allegro*, pois a repetição de notas em um andamento lento tornaria a execução bastante enfadonha. Contudo é preciso observar que o tom de ré menor confere um certo ar de tristeza à obra.

<sup>20</sup> No original em alemão, *Leidenschaft*; no original em francês e na tradução inglesa, *passion*. (Cf. p. 139, seção 6.1).



De acordo com Quantz, os tons menores são usados para expressar o que é “galante, melancólico e terno” (1752, cap. XI, § 16 tradução nossa); a despeito disso, segundo o compositor, o tom de ré menor não estaria entre aqueles que melhor servem para expressar a melancolia<sup>21</sup> (1752, cap. XIV, § 6).

Segundo Grétry, por outro lado, o tom de ré menor “é melancólico” (1797, Tome 2, p. 268). Esse autor também declara que “geralmente as escalas menores têm um toque melancólico e convêm a todos os sentimentos abstratos, metafísicos e a todos aqueles que não são de natureza pura, como a dor mista<sup>22</sup>, a melancolia, a dissimulação, a ironia, etc.” (1829, Tome 2, p. 269).

### 3.2 O compasso e o andamento da peça

Quantz utilizou-se do compasso C nesta Peça n.º 3:

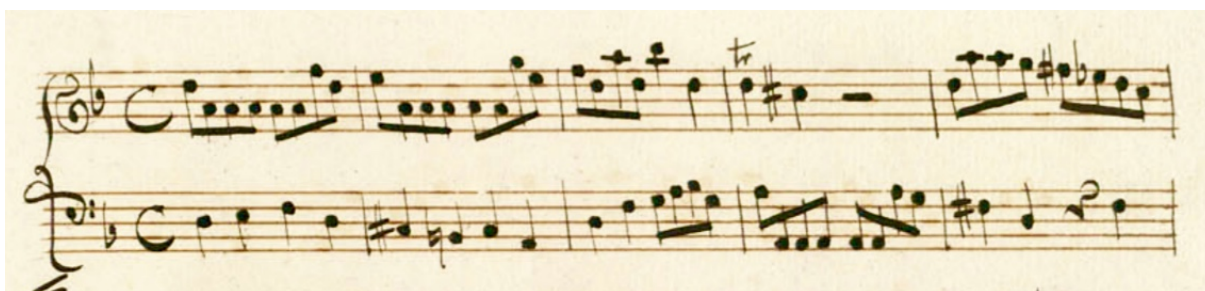


Figura 15: manuscrito da Peça n.º 3 com o compasso C

Mas em uma citação desta mesma peça na p. 32 do manuscrito dos *Solfeggi*, o autor usa o “c cortado”:

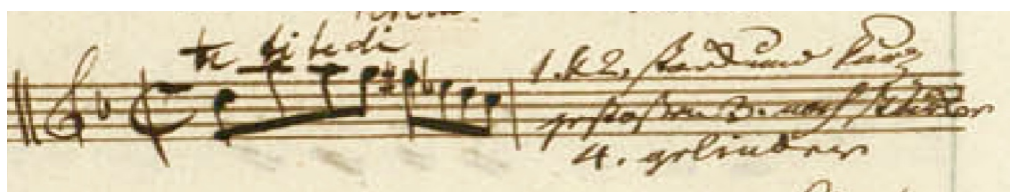


Figura 16: manuscrito dos *Solfeggi*, onde figura a mesma peça com o compasso  $\text{C}$ .

<sup>21</sup> De acordo com Quantz, os melhores tons para exprimir a melancolia são: lá menor, dó menor, ré sustenido maior e fá menor (1752, cap. XIV, § 6).

<sup>22</sup> O editor faz a seguinte observação em uma nota de rodapé: “a dor extrema pode ser melhor representada com um tom maior que um tom menor, pois a dor extrema tem um caráter bem definido. Malgrado esta observação, digamos que os tons menores em geral convêm melhor [para representar] a dor.” (GRÉTRY, 1797, Tome 2, p. 269).

Em uma segunda citação desta peça, na p. 50 do mesmo manuscrito, Quantz se serve novamente do compasso C:

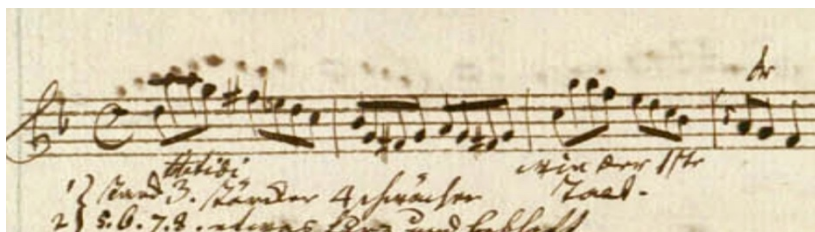


Figura 17

Qual seria a versão correta? Teria o autor escrito “C” e pensado em um “C cortado”? Ou seria o “C” um erro de copista no manuscrito das peças? Ou será que estaria o erro no manuscrito dos *Solfeggi*? Impossível saber.

Sabemos que o compasso indicado por um “C” é chamado por Hotteterre (1719, p. 57) de “compasso de quatro tempos lentos” (*mesure a quatre temps lents*). Montéclair confirma essa informação afirmando que “esse compasso se bate a quatro tempos graves e cada semínima equivale a um tempo” (1736, p. 25, tradução nossa). Hotteterre acrescenta ainda que o compasso C também convinha “aos prelúdios, aos primeiros movimentos das sonatas, às *allemandes*, às fugas, etc, [...]” (1719, p. 57, tradução nossa). Disto se conclui que a utilização desse compasso não se restringia a peças de caráter lento ou grave.

Outra informação relevante é que, segundo o mesmo autor, no compasso C “as colcheias são executadas iguais [...] e as semicolcheias são pontuadas, isto é, uma longa e uma breve<sup>23</sup>”. (HOTTETERRE, 1719, p. 57).

Por outro lado, o compasso *alla breve*, ou “C cortado”, caracteriza-se por “quatro tempos leves ou dois tempos lentos”. (HOTTETERRE, 1719, p. 57).

À luz das informações acima, apesar de que o compasso C fosse utilizado sobretudo em composições de caráter grave, sugerimos uma espécie de “meio termo” entre os dois compassos, ou seja: um andamento animado, executado a quatro tempos rápidos, mas “pensado” em dois tempos. Além disso, cremos que é necessário executar as colcheias todas iguais, ou seja, sem qualquer desigualdade rítmica.

<sup>23</sup> Sobre a desigualdade rítmica, v. p. 118, seção 1.3.4 e p. 195, seção 15.3.3.

### 3.3 As dificuldades inerentes à peça:

#### 3.3.1 O golpe simples de língua

Ora, uma vez que chegamos à conclusão de que o andamento da Peça n.º 3 deve ser animado, percebemos que esta peça se trata, na verdade, de um pequeno estudo para o ataque das notas e o golpe simples de língua.

De acordo com Quantz, o golpe de língua tem grande importância na execução musical:

A língua é o meio pelo qual damos alma à execução das notas na flauta. Ela é indispensável para a articulação musical, e serve ao mesmo propósito que os golpes de arco, no violino. [...] a vivacidade da execução depende menos dos dedos que da língua. É esta última que permite a expressão dos sentimentos, em peças de todos os tipos, seja lá estes quais forem: sublimes ou melancólicos, alegres ou agradáveis. (1752, cap. VI, § 1, tradução nossa).

Laura Rónai faz três considerações fundamentais a respeito da articulação no período barroco:

- frequentemente os compositores deixavam a cargo dos intérpretes a tarefa de escolher as articulações;
- a articulação básica é o *staccato*, e não o *legato*; este último desempenha um papel subalterno e só começará a ser realmente valorizado no século XIX;
- existe uma grande variedade de golpes de língua. (RÓNAI, 2008, p. 174).

Sobre este último ponto, por exemplo, Quantz, sugere como articulações o *ti* e o *di*. De acordo com o mestre, o *ti* deve ser usado quando se deseja obter notas curtas, sobretudo em saltos e graus disjuntos formados pelas colcheias no *Allegro*. Em contrapartida o *di* deve ser utilizado nas notas longas e sustentadas, sobretudo naquelas formadas por graus conjuntos (QUANTZ, 1752, cap. VI, § 5-7). Isso pode ser muito bem percebido no excerto dos *Solfeggi*, cujo manuscrito citamos na figura 16. Veja o mesmo trecho abaixo, na figura 17:

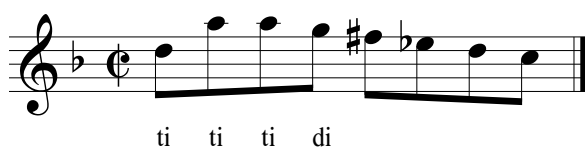


Figura 17: excerto dos *Solfeggi* onde é citada a Peça n.º 3 (transcrição nossa)

Cabe observar que, conforme dissemos no parágrafo anterior, no salto Quantz sugere o *ti*, enquanto que nas notas que descem por degraus ele sugere o *di*.

É impossível saber ao certo como Quantz executava essa diferença de articulações. Apesar de que ele tente descrever com detalhes o movimento da língua deslocando-se do palato<sup>24</sup> (1752, cap. VI, § 2), o efeito obtido nessa diferenciação será para nós sempre uma incógnita. O que nos é necessário saber, e com esta informação devemos contentar-nos, é que é preciso variar ao máximo o tipo de articulação na interpretação das obras do século XVIII. Além disto, mesmo que exista uma grande variação de golpes de língua intermediários, precisamos ter em mente que se faz absolutamente necessário encontrar um modo de articular as notas com rudeza (para o *ti*), e um modo de articulá-las com suavidade (para o *di*). É o que Quantz sugere no parágrafo abaixo:

É impossível definir com palavras, isto é, sem demonstração prática, a diferença entre o *ti* e o *di*, uma diferença sobre a qual a expressão dos sentimentos<sup>25</sup> em grande parte depende [...]. Contudo qualquer um que reflita sobre o assunto poderá convencer-se de que, da mesma forma que existem vários matizes entre o preto e o branco, assim também existem diversas variações entre os golpes de língua rudes e suaves, ou seja, vários golpes intermediários que, por conseguinte, lhe permitirão exprimir o *ti* e o *di* de diversas maneiras. Tudo depende de uma grande aplicação em tornar a língua flexível a fim de articular as notas ou com rudeza ou com suavidade, de acordo com o que sua natureza o requer. Isto pode ser obtido de acordo com a maneira como se desloca a língua do palato, com mais ou menos velocidade, e de acordo com a quantidade de ar com a qual se sopra (QUANTZ, 1752, cap. VI, i, § 12, tradução nossa).

Isto posto, a título de exercício sugerimos que o estudante trabalhe a peça n.º 3 de três maneiras:

- a) com a articulação *ti*;
- b) com a articulação *di*;
- c) articulando-se as notas repetidas com *ti* e os contornos melódicos e graus conjuntos com *di*.

<sup>24</sup> Quantz considerava errada a articulação na qual a língua é colocada entre os lábios; para ele a língua devia deslocar-se a partir do palato, acima dos dentes. Isto me faz recordar meu professor de flauta em Berlim, Andreas Blau, que me recomendava praticar o staccato desta mesma maneira. Esta é sabidamente uma característica da chamada “escola alemã” de flauta.

<sup>25</sup> No original alemão, *Leidenschaftien*; na versão em francês do século XVIII e na tradução para o inglês, *passions*. (cf. p. 139, seção 6.1).

A versão “c” certamente será a que mais se aproxima do que Quantz sugere nos *Solfeggi* e em seu tratado <sup>26</sup>.

### 3.3.2 Os trinados e as apojaturas

Segundo já observamos nos dois capítulos anteriores <sup>27</sup>, existem algumas normas para a execução dos trinados no século XVIII; sua realização, porém, depende grandemente do gosto pessoal do intérprete.

Ora, o mesmo acontece com as apojaturas. Linde adverte que:

[...] a apojatura é o mais pessoal de todos os ornamentos essenciais e, seguramente, há mais de uma maneira de sua representação [...]. Também aqui, afinal, a decisão corre por conta do gosto e sensibilidade de cada um (1979, p. 10).

E o próprio Quantz declara que:

Para evitar confusão com as notas ordinárias, as apojaturas são indicadas por pequeninas notas e recebem o seu valor a partir das notas diante das quais elas se encontram. Pouco importa que as apojaturas sejam indicadas por colcheias ou semínimas<sup>28</sup>. Normalmente são indicadas por colcheias. [...] Apojeturas em forma de semicolcheia são executadas muito rápido [...] (1752, cap. VIII § 2 tradução nossa).

Em outras palavras: de acordo com Quantz, a forma como a apojetura é grafada pouco interfere em sua execução<sup>29</sup>. A exceção a essa regra seriam as semicolcheias que, segundo o autor, deveriam ser executadas bem rápido.

Deduzimos, portanto, que as apojeturas em forma de semínima encontradas nos compassos 13 e 26 podem ser executadas com maior ou menor duração, de acordo com o gosto pessoal do intérprete. Vejamos, nas figuras 18 e 19, estas duas possibilidades de interpretação.

<sup>26</sup> Cf. na p. 124 como seria essa versão “c”, enriquecida com planos dinâmicos variados.

<sup>27</sup> Cf. p. 106, seção 1.3.3 e p. 112, seção 2.3.3.

<sup>28</sup> No original em francês encontramos: “il n’importe pas beaucoup, qu’ils ayent plus d’une croche, ou qu’ils n’en ayent aucune”; na tradução para o inglês temos “It’s of little importance whether they have one or two crooks”.

<sup>29</sup> Em sua tradução do *Versuch* para o inglês, Edward Reilly coloca uma nota explicativa comparando as opiniões de Quantz e C.P.E. Bach no tocante às apojeturas. Para o primeiro, conforme vimos, a forma como a apojetura é representada pouco interfere em sua execução; o segundo, em contrapartida, defendia que as apojeturas fossem indicadas através de pequenas mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias que deveriam ser executadas com seu valor real. De acordo com Reilly, Quantz representa uma geração anterior a C.P.E. Bach, a qual atribuía mais importância ao gosto pessoal do intérprete (QUANTZ, *On playing the flute*. p. 91).

1.<sup>a</sup> possibilidade: apoiatura com mais duração e menos batimentos:

Figura 18

2.<sup>a</sup> possibilidade: apoiatura com menos duração e mais batimentos:

Figura 19

Convém acrescentar ainda que, de acordo com essa mesma citação, extraída do cap VIII, § 2, “apoiaturas em forma de semicolcheia são executadas muito rápido”. Este é o caso da apoiatura encontrada no compasso 21 (Figura 13), que, por conseguinte, deverá ser tocada com muita brevidade:

Figura 20

Quanto ao trinado do compasso 4, onde não há apoiatura alguma (figura 21), frisamos que esta última deverá ser subentendida, pois conforme visto anteriormente, os trinados se iniciam com a nota superior<sup>30</sup>.

Figura 21

<sup>30</sup> Cf. pp. 106 e 113.

### 3.3.3 O “claro-escuro”

Conforme já mencionado<sup>31</sup>, no período barroco os compositores deixavam a cargo dos intérpretes a tarefa de escolher articulações. O mesmo se aplica à dinâmica e outros detalhes que os compositores dos séculos seguintes passaram a detalhar:

Observar o *piano* e o *forte* somente nos trechos em que estão assinalados está longe de ser o suficiente; cada acompanhador deve saber como introduzi-los com discernimento nos muitos lugares onde não estão marcados [na partitura [...]]” (QUANTZ, 1752, cap XVII, vii, § 30, tradução nossa)

Uma boa execução no século XVIII deveria ser necessariamente enriquecida por planos dinâmicos contrastantes que, naquela época, eram chamados de “claro-escuro”.

A alternância entre *piano* e *forte* [...] constitui, na música, o “claro-escuro”, que deve ser obtido pelo executante e é grandemente necessário. Deve ser usado, no entanto, com grande discernimento, de maneira que não se passe de um plano dinâmico a outro precipitadamente; ao contrário, deve-se aumentar e diminuir a intensidade do som imperceptivelmente. (QUANTZ, XIV, § 9, tradução nossa).

A boa execução também deve ser variada. O “claro-escuro” deve ser continuamente observado pelo executante. O ouvinte não será tocado por um intérprete que executa as notas com a mesma intensidade e, por assim dizer, toca sempre com a mesma cor [...]. Assim, uma contínua alternância entre *forte* e *piano* deve ser observada. (QUANTZ, XI, § 14, tradução nossa).

Este efeito também é chamado de “eco”. A seu respeito, afirma Brossard que:

Imita-se frequentemente o eco na música, e as peças compostas para esse fim chamam-se *Echos*. [...] Algumas vezes serve-se também da palavra “eco” no lugar de *piano* a fim de indicar ao intérprete que se faz necessário suavizar a voz ou o som do instrumento de maneira a produzir o efeito de um eco. (BROSSARD, 1703, n.p, tradução nossa)

A partir de todas as informações acima, recomendaríamos uma interpretação não somente com articulações variadas, mas, também, com planos dinâmicos variados.

Na figura 22 damos uma sugestão do que seria, aproximadamente, uma execução nestes moldes:

---

<sup>31</sup> Cf. p. 119, seção 3.3.1.

The musical score consists of six staves. The first staff begins with a *mf* dynamic and a trill (*tr*) on the final note. The second and third staves continue the melodic line with various articulation marks. The fourth staff features a first ending (1.) and a second ending (2.), with a *p* dynamic marking. The fifth staff returns to a *mf* dynamic. The sixth staff concludes with a *p* dynamic, a *mf* dynamic, and another trill (*tr*), followed by first and second endings.

Figura 22

### 3.3.4 Os silêncios articulatórios

Observando o exemplo acima, percebemos que a articulação das colcheias foi explicada com detalhes. Surge então a seguinte pergunta: como seria a articulação das semínimas?

Segundo Veilhan, “na música barroca, como regra geral, as notas não são sustentadas em seu valor total, como sua notação poderia sugerir” (1979, p. 11).

Veilhan baseia a afirmação acima num autor da época, Joseph Engramelle:



As figuras [...] indicam bem precisamente o valor total de cada nota. Mas a verdadeira duração destas últimas e dos silêncios que servem para destacá-las umas das outras e lhes são parte integrante, não são indicados por qualquer sinal. Como, pois, aquele que escreve música poderia avaliar a duração das notas e seus [respectivos] silêncios? Que regras um músico poderia seguir em semelhantes casos? Ele [o músico] diria que somente o gosto pode decidir a questão e nada mais. (ENGRAMELLE, 1775, p. 13, tradução nossa).

Veilhan prossegue afirmando que esse silêncio implícito entre as notas se chama “silêncio articulatório”. Portanto, algumas das passagens com semínimas encontradas na Peça n.º 3 poderiam ser tocadas aproximadamente como vemos na figura 23:

The figure displays two musical staves in G major. The first staff is divided into two parts: 'grafia:' and 'execução aproximada:'. The 'grafia:' part shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a trill (tr) on G4. The 'execução aproximada:' part shows the same sequence but with a fermata over the final G4 and a dense tremolo-like texture. The second staff is also divided into 'grafia:' and 'execução aproximada:'. The 'grafia:' part shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a trill (tr) on G4. The 'execução aproximada:' part shows the same sequence but with a fermata over the final G4 and a dense tremolo-like texture. A '5' is written below the second staff's 'execução aproximada:' section.

Figura 23

## A PEÇA n.º 4

### 4.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 4 está escrita na tonalidade de mi menor e, como a maioria das *Peças para Principiantes*, não possui qualquer indicação de andamento.

Tudo indica que se trate de um *Allegro*: seus grandes intervalos<sup>32</sup> e grupos de semicolcheias têm caráter virtuosístico, e fazem desta peça uma das mais originais de toda a coletânea.

Quanto à tonalidade, mi menor não está entre os tons que o autor considera como aqueles que “expressam melhor a melancolia”<sup>33</sup>. Além disso, conforme já mencionamos anteriormente<sup>34</sup>, segundo Quantz, os tons menores podem exprimir não somente a melancolia, mas também o que é galante e terno (QUANTZ, 1752, cap. XI, § 16).

Portanto, acreditamos que a peça em questão, apesar de estar escrita em um tom menor, tem um caráter jocoso e elegante.

### 4.2 O compasso e o andamento da peça

O correto estabelecimento do andamento de uma obra é um grande desafio para o mestre, pois, segundo ele, “não existem regras definidas a esse respeito”. Além disso, cada instrumentista tem o seu gosto pessoal no tocante ao andamento de uma mesma peça, haja vista o fato de que, “em grandes conjuntos [...], muitas vezes os instrumentistas apresentam certa dificuldade para tocar juntos no começo da obra”, pois cada um simplesmente “sente” a música de forma diferente. No entanto, continua Quantz, a execução de um *Adagio* ou de um *Allegro*

---

<sup>32</sup> Semelhantemente à Peça n.º 2, os recorrentes saltos nos fazem pensar que se trata de peça de caráter vivo, pois, conforme já visto, Quantz associa os saltos com grandes intervalos ao sentimento da alegria (Cf. p. 110, seção 2.1).

<sup>33</sup> Conforme visto na p. 102, seção 1.1, Quantz era um defensor de certa teoria em voga no século XVIII, segundo a qual cada tonalidade teria um efeito emocional diferente no ser humano. (cf. QUANTZ, J.J.: *On playing the flute*. p. 164, nota 4). Desta forma, os tons de lá menor, dó menor, ré sustenido maior e fá menor “expressam o sentimento de melancolia melhor que todos os outros tons menores” (QUANTZ, 1752, XIV § 6, tradução nossa). Contudo, é preciso salientar aqui a subjetividade dessa teoria, visto que outro autor, Mattheson, considera o tom de mi menor como um dos mais tristes de todos (MATTHESON, 1713, P. III. Cap. II. § 11, p. 239) e o próprio Quantz em outro trecho de seu tratado, inclui o tom de mi menor entre aqueles que podem contribuir para transmitir “sentimentos de audácia, furor e desespero” (QUANTZ, 1752, XVII, cap XVII, ii, § 29).

<sup>34</sup> Cf. p. 102.

muito mais lento do que deveria ser tocado “daria ao ouvinte a sensação de querer dormir” (QUANTZ 1752, cap. XVII, vii, § 45).

Estas constatações nos levam à conclusão de que o estabelecimento do tempo de uma obra musical depende muito de fatores subjetivos, como o gosto pessoal dos intérpretes; no entanto existe, sem dúvida, um padrão comum de bom gosto que faz com que uma peça a princípio agradável passe a produzir sono aos ouvintes quando tocada demasiadamente lento.

Faça-se a experiência que Quantz sugere: toque-se a Peça n.º 4 num andamento extremamente lento. O intérprete perceberá que o conteúdo da obra é bem melhor comunicado em um tempo de moderado a rápido.

A utilização do compasso 2/4 ratifica a ideia de que o caráter da peça é alegre, pois, conforme já tratado aqui, este se presta mais a peças de caráter leve e ritmado<sup>35</sup>.

### 4.3 Algumas das dificuldades inerentes à peça:

#### 4.3.1 Os saltos

Já pudemos abordar a execução dos saltos em capítulos anteriores.

Do ponto de vista técnico, sempre é bom enfatizar que, em nosso instrumento, os graves costumam soar com menos brilho que os agudos<sup>36</sup>, e o flautista deve ser consciente disto, procurando minimizar esta característica natural do instrumento sem, contudo, acentuar demais as notas graves<sup>37</sup>.

Do ponto de vista musical, conforme visto, o compositor entende que a alegria é representada pelos saltos, mas também pelas notas curtas<sup>38</sup>:

A alegria é representada pelas notas curtas, sejam elas colcheias, semicolcheias ou, no compasso *alla breve*, pelas semínimas, [...], as quais podem mover-se tanto por saltos, ou graus conjuntos (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 24, tradução nossa).

No entanto, de acordo com o exposto no capítulo anterior<sup>39</sup>, é o próprio Quantz quem defende uma variedade de golpes de língua:

<sup>35</sup> Cf. p. 110, seção 2.2

<sup>36</sup> Cf. pp. 104-105, seção 1.3.1.

<sup>37</sup> Quando comparadas com as flautas do século XVIII, percebe-se que as flautas atuais (de sistema Boehm e feitas de metal) proporcionam ao instrumentista uma maior homogeneidade de som entre os registros grave, médio e agudo. Apesar disto os graves sempre têm sonoridade menos penetrante que os agudos.

<sup>38</sup> Cf. p. 112, Figuras 8 e 9.

<sup>39</sup> v. p. 119, seção 3.3.1.

Se, no *Allegro*, as colcheias formam saltos, deve-se usar o *ti*, se, porém, seguem-se outras notas, sejam elas colcheias, semínimas ou mínimas, as quais sobem ou descem por grau conjunto, deve-se usar o *di*. (QUANTZ, 1752, cap. VI, § 7).

Tendo em vista todos os dados acima, concluímos que a Peça n.º 4 deveria ser interpretada aproximadamente conforme se vê na figura 24.

The musical score for Figure 24 is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the melodic line with slurs and accents. The third staff includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the notes. The fourth staff shows a sequence of eighth notes with slurs. The fifth staff continues with similar rhythmic patterns. The sixth staff concludes the piece with first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the notes, and ends with a double bar line.

Figura 24

Na figura 24 as notas que formam saltos normalmente possuem pontinhos e deverão ser executados com *ti* (articulação curta), enquanto que as escalas, cromáticas ou diatônicas, possuem sinal de *tenuto*, e deverão ser executados com *di* (articulação branda). Com essa alternância de articulações o instrumentista certamente obterá a “interpretação jocosa” que o autor julga necessária para uma peça de caráter alegre (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 26).

A única exceção à regra acima são algumas colcheias que não têm o ponto do *staccato*, e sim o sinal de *tenuto*, embora não estejam inseridas em sequências de escalas: são notas que devem ser apoiadas porque assinalam o primeiro tempo de um compasso.

Rónai, citando o método de Carnaud, esclarece que esse procedimento se chama *scandé* que, em português, significa “escandido”<sup>40</sup>: “o *scandé* é uma maneira de apoiar sobre a primeira nota de cada tempo ou de cada grupo de notas”. (CARNAUD, s./d, p. 10. In: RÓNAI, 2008, p. 195).

Quantz parece concordar com essa ideia ao declarar que algumas notas merecem mais destaque que outras, cabendo ao instrumentista o dever de reconhecê-las. (1752, cap. XVII, vii, § 10).

Para entender melhor o *scandé*, observe o exemplo abaixo. Perceba que as primeiras notas dos compassos têm o sinal de *tenuto* (traço horizontal sobre a nota) e não o ponto ou o tracinho vertical com os quais se indica o *staccato* :

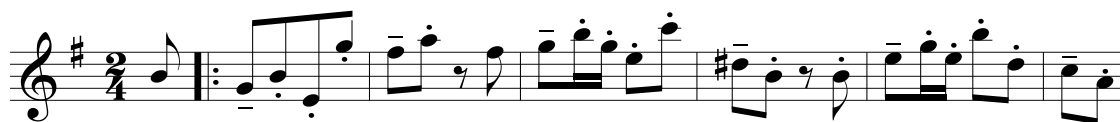


Figura 25: o *scandé*

#### 4.3.2 As escalas cromáticas

Do ponto de vista técnico, as escalas cromáticas não constituem uma dificuldade importante para os flautistas que usam um instrumento sistema Boehm. Na flauta barroca, entretanto, as posições em forma de forquilha<sup>41</sup>, utilizadas em algumas das notas alteradas, eram um empecilho para que o intérprete realizasse passagens cromáticas com rapidez e flexibilidade.

<sup>40</sup> “Escandir” significa 1. decompor (um verso) em seus elementos métricos; 2. destacar bem na pronúncia as sílabas de (um verso) ou de (uma palavra) (Dicionário AURÉLIO, p. 551).

<sup>41</sup> Afirma Rónai que “dedilhados de forquilha são aqueles nos quais se alternam dedos pares e ímpares simultaneamente, gerando notas de qualidade desigual” (2008, p. 39).

Do ponto de vista musical, Quantz salienta que as escalas cromáticas deveriam ser especialmente realçadas:

Em uma peça de andamento rápido, observe que se várias semínimas ou mínimas são elevadas com sustenidos ou abaixadas com bemóis, e, especialmente se várias delas sobem ou descem por degraus, neste caso elas deverão ser tocadas de forma muito sustentada, com muito mais força e ênfase que as demais notas (QUANTZ, 1752, XVII, ii, § 14, tradução nossa).

Embora os exemplos de escalas cromáticas encontrados na Peça n.º 4 não tenham sido construídos com semínimas ou mínimas, mas sim com colcheias, cremos que seria razoável tocar essas passagens de acordo com a recomendação do compositor, ou seja: com as notas “muito sustentadas” e “com mais força e ênfase que as demais notas”. Esse procedimento criaria um interessante contraste com as notas curtas, em forma de saltos, confirmando mais uma vez o caráter brincalhão da peça.

#### 4.3.3 Os trinados e apoiaturas

Os dois únicos trinados que se encontram grafados na obra estão precedidos por uma colcheia que faz as vezes de apoiatura. Eis como seria, possivelmente, a execução destes trinados:

The image displays two musical examples in G major (one sharp). Each example consists of two staves. The first staff, labeled 'grafia:', shows a melodic line with a trill (tr) and a grace note (y). The second staff, labeled 'execução aproximada:', shows the same melodic line with a trill and a grace note, but with a different rhythmic interpretation, likely representing the 'sustained' and 'emphatic' execution mentioned in the text.

Figura 26

Encontramos nos compassos 22 e 26 um desenho rítmico muito comum na música do século XVIII. Trata-se da célula constituída por apoiatura em forma de semicolcheia, seguida de uma colcheia e duas semicolcheias:

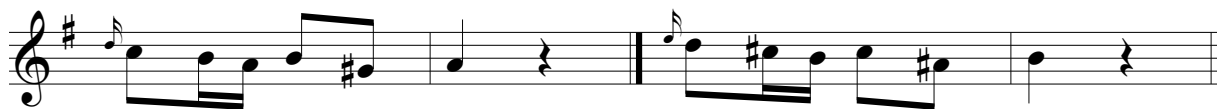


Figura 27: compassos 22 e 26

Ora, conforme já mencionado anteriormente<sup>42</sup>, Quantz afirma que “apojaturas em forma de semicolcheia são executadas muito rápido” (1752, cap. VIII § 2 tradução nossa).

Surge, então, a seguinte dúvida: essas apojaturas breves deveriam ser tocadas junto com a articulação do primeiro tempo do compasso ou antecipadamente<sup>43</sup>?

Linde, ao explicar a execução desse desenho rítmico visto na figura 27, afirma que “segundo a práxis de execução barroca, são sempre executadas **antecipadamente** [grifo nosso] apojaturas antes de uma colcheia com duas semicolcheias subsequentes” (1979, p. 10).

Portanto, as passagens mencionadas na figura 27 seriam executadas aproximadamente como se vê na figura 28:

grafia:

execução aproximada:

grafia:

execução aproximada:

Figura 28

<sup>42</sup> Cf. p. 122, Figura 20.

<sup>43</sup> Segundo Quantz, “existem duas formas de apojatura: algumas são atacadas como as notas “boas”, ou seja, juntamente com o tempo; outras, como as notas “ruins”, são atacadas antes do tempo (1752, cap. VIII, § 5, tradução nossa).

Mais adiante, Linde faz uma ressalva: “cabe observar que essa execução se modificou com o decorrer do tempo. Na segunda metade do século XVIII começa-se a decompor cada vez mais essa figura em quatro semicolcheias” (1979, p. 10). O resultado disto seria provavelmente o que se vê na figura 29:

The figure consists of four musical staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first two staves are labeled 'grafia:' and 'execução aproximada:'. The last two staves are also labeled 'grafia:' and 'execução aproximada:'. The notation shows a sequence of notes and rests, with the second and fourth staves showing a more complex rhythmic pattern involving sixteenth notes and beams.

Figura 29

Uma vez mais chegamos à conclusão de que a interpretação da passagem em questão dependerá do gosto pessoal do instrumentista. Ou seja, caberá a este último decidir se executar as apojeturas antes da articulação do tempo, conforme visto na figura 28, ou em forma de quatro semicolcheias, conforme visto na figura 29.

#### 4.3.4 O golpe simples de língua

Nos *Solfeggi*, encontramos um interessantíssimo comentário sobre a execução da Peça n.º 4:

The figure shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below the staff, the lyrics are written: "ti ti di ri di ri di ri ti di ti - di di ri ti di". Underneath the lyrics, the numbers "1", "2", and "1°" are placed under the first, second, and third groups of notes respectively.

1 & 2: *nicht geschlept*; 1°: *etwas abgesetzt*

Figura 30: citação da Peça n.º 4 nos *Solfeggi* (transcrição nossa)



Três detalhes nos chamam a atenção no exemplo da figura 30:

- A complexidade da sequência de golpes de língua sugerida por Quantz a seu aluno;
- A advertência para não se “arrastar” o andamento na escala ascendente das semicolcheias (*nicht geschlept*, em alemão), um erro comum devido à falta de agilidade da língua;
- O conselho para se separar o fá (colcheia), do mi (semínima) (*etwas abgesetzt*, em alemão).

Com respeito à complexidade dos golpes de língua, é preciso ressaltar que, conforme já dissemos anteriormente, é impossível saber com precisão a maneira como o mestre executava essas articulações<sup>44</sup>; além disso, a concepção dos golpes de língua pode variar muito de acordo com o idioma do intérprete<sup>45</sup>.

Portanto, à luz de todas estas informações, e a fim de facilitar o trabalho do estudante dos dias de hoje, sugerimos a utilização da articulação branda (*di*) na subida por graus conjuntos. Neste caso, a passagem poderia ser uma boa forma de se exercitar o golpe simples de língua sem atrasá-lo. Quanto à separação entre o fá (colcheia) e o mi (semínima), não há motivos para não fazê-lo. Veja na figura 31 como seria a execução da passagem em questão:



Figura 31: citação da Peça n.º 4 nos *Solfeggi* (transcrição nossa)

Nos exercícios preparatórios para a Peça n.º 4 o estudante encontrará um exercício próprio para o desenvolvimento da velocidade da língua nesta passagem<sup>46</sup> a fim de não atrasar o andamento, conforme Quantz advertira a seu aluno.

<sup>44</sup> Cf. - 120.

<sup>45</sup> Cf. 168, seção 11.3.2.

<sup>46</sup> Trata-se do exercício (k) da p. 11.

## A PEÇA n.º 5

### 5.1 A tonalidade e o caráter da peça

A peça n.º 5 é escrita na tonalidade de mi bemol maior e possui a indicação *Alla Breve*.

A textura é polifônica e o compositor faz uso do contraponto da quarta espécie. Neste tipo de contraponto, determinadas notas são sustentadas criando dissonâncias que serão resolvidas somente no tempo fraco do compasso.

Quantz, criticando alguns intérpretes de seu tempo que abusavam de floreios e distorciam a música, descreve a regra concernente ao uso das dissonâncias<sup>47</sup>:

Eles [os intérpretes de mau gosto] prestam pouca atenção às regras de composição, que requerem que as dissonâncias sejam bem preparadas e que também recebam a sua própria resolução, a fim de preservar seu agradável caráter. Finalmente, eles [os intérpretes de mau gosto] ignoram que há mais arte em dizer muito com pouco, que em dizer pouco com muito. (1752, cap. XI, § 6, tradução nossa).

É justamente o “dizer muito com pouco” o que chama atenção na Peça n.º 5. Pelo que, ao invés de utilizar-se de floreios desnecessários, o intérprete deveria utilizar-se somente do recurso do “*son enflé*”<sup>48</sup> para acentuar ligeiramente a tensão provocada pelas numerosas dissonâncias e tocá-la com sobriedade.

O tom de mi bemol, segundo Mattheson, “tem algo de patético em si” e é próprio para passagens “sérias e lamentosas” (MATTHESON, 1713, P. III, C. II, § 19, p. 249). Grétry parece confirmar essa ideia quando afirma que o tom de mi bemol maior é “nobre e patético; está apenas um semitom acima do tom de ré maior e não se lhe assemelha em nada” (GRÉTRY, 1829, Tome 2, p. 268, tradução nossa). Ora, considerando-se todas as informações acima, concluímos que a interpretação desta pequena peça deve ser marcada pela nobreza e pela sobriedade.

### 5.2 O compasso e o andamento da peça

Segundo Quantz, os compassos binários<sup>49</sup> podem ser de dois tipos: aquele que é indicado com um grande “C” ao início da peça, que também é chamado de “comum” ou

<sup>47</sup> Cf. p. 199, seção 16.3.1.2.

<sup>48</sup> Cf. p. 136, seção 5.3.1: o “*son enflé*” ou “*messa di voce*”.

<sup>49</sup> No original em alemão, “*Gerade Tact*”; “*mesure égale*”, no original em francês; “*duple meter*”, na tradução inglesa.

“imperfeito” e o compasso “dois por quarto” indicado pela fração 2/4. Porém quando um traço vertical corta o C, as notas devem ser executadas o dobro mais rápido que quando o traço vertical inexistente. De acordo com o mestre, esse compasso “c cortado” é chamado de *alla breve* ou *alla cappella*, e, segundo ele, “é mais comum no estilo galante dos dias atuais do que o foi em tempos passados” (1752, cap. V, § 13, tradução nossa).

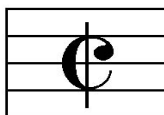


Figura 32: o compasso “c cortado” ou *alla breve*

Hotteterre também se refere a esse compasso como “c cortado” (“*mesure du c barré*”) e afirma que seu “movimento ordinário” é de quatro tempos leves ou dois tempos lentos. Prossegue o mesmo autor afirmando que “os italianos utilizam frequentemente essa fórmula de compasso no que eles chamam de ‘*Tempo di Gavotta*’ ou ‘*Tempo di Capella*’ ou ‘*Tempo alla Breve*’, sendo que este último se marca a dois tempos leves”. (HOTTETERRE, 1719, p. 57)

Mais adiante, Quantz adverte que em um compasso *alla breve* as figuras que servirão como unidade de tempo serão: em um *Allegro*, a semibreve; em um *Allegretto*, a mínima; em um *Adagio cantabile*, a semínima; em um *Adagio assai*, a colcheia (1752, cap. XVII, vii, § 51).

Ora, como indicações de andamento não são fornecidas pelo compositor, seria razoável pensar que o andamento é moderado e a mínima seria a unidade de tempo, uma vez que se trata do compasso “C cortado” no qual, segundo o que foi exposto anteriormente, executa-se tudo “o dobro mais rápido” que no compasso indicado com a letra “C”, como quer Quantz; ou “com dois tempos leves”, como defende Hotteterre.

### 5.3 As dificuldades inerentes à peça:

#### 5.3.1 A afinação e a sonoridade

A peça, conforme vimos, será executada em um andamento moderado e é constituída por ritmos onde prevalecem sobretudo as mínimas e as semibreves, logo, uma atenção especial terá que ser dada à pureza da sonoridade e à boa afinação.

Estes dois aspectos têm, para Quantz, uma importância fundamental na boa execução:

A boa execução deve ser sobretudo verdadeira e clara<sup>50</sup>. Não somente cada nota deve ser ouvida, mas também cada nota deve soar com a sua verdadeira afinação, de maneira que todas serão inteligíveis ao ouvinte. Nenhuma deve ser deixada de lado. Você deve fazer soar cada nota com o sonoridade mais bela possível (QUANTZ, 1752, cap. XI, § 10, tradução nossa).

### 5.3.2 *O son enflé ou messa di voce*

Conforme vimos anteriormente, seria prudente evitar ornamentos desnecessários e enfatizar as tensões provocadas pelas numerosas dissonâncias ao longo da peça. A melhor maneira de fazê-lo seria através do recurso chamado *son enflé*.

Segundo Veilhan, “inflar o som” era um recurso estilístico bastante em uso no período barroco, sobretudo na Alemanha, e era praticado em todos os instrumentos, exceto o cravo. E, descrevendo a forma como o *son enflé* era praticado, Veilhan afirma que “as notas longas deveriam ser sustentadas de tal maneira que houvesse um aumento e uma diminuição na intensidade do som” (1979, pp. 42-43).

Quantz descreve pormenorizadamente como realizar a *messa di voce*, a maneira como os italianos chamavam o *son enflé*:

Se você deve sustentar uma nota, seja durante um compasso inteiro ou um meio compasso, o que os italianos chamam *messa di voce*, você deve atacar a nota suavemente com a língua, com pouquíssimo ar; você começa *pianissimo*, permitindo que a intensidade aumente até o meio da nota, e em seguida você diminui da mesma maneira, fazendo um vibrato com o dedo sobre o orifício mais próximo. (1752, cap XIV, § 10, tradução nossa).

Duas observações devem ser feitas sobre o parágrafo acima: a primeira delas, é que o vibrato com os dedos é algo que caiu totalmente em desuso com o advento das flautas com chaves; a segunda, é que ao “inflar” o som da forma descrita acima, o flautista corre o risco de alterar a afinação da nota.

Por este motivo, Quantz adverte que se siga o conselho dado em capítulo anterior, que diz:

Se você deseja produzir uma longa nota suavemente e, então, aumentar a sua intensidade, você deve primeiro recuar os lábios, ou girar a flauta para fora tanto quanto necessário, de maneira que a flauta permaneça afinada com outros instrumentos. E, à medida que você sopra mais forte, avance os lábios ou gire a flauta para dentro; de outra forma a nota soará primeiro muito baixa [no *pianissimo*] e muito alta [no *forte*]. (1752, cap IV, § 22, tradução nossa).

<sup>50</sup> *Rein und deutlich*, no original alemão; *nette et distincte*, no original em francês.

Essa regra se refere à natureza de nosso instrumento e se aplica tanto à flauta barroca como à flauta dos dias de hoje, a saber: que no *pianissimo* a afinação tende a baixar, e no *forte* a afinação tende a subir.

Baseado em minha experiência, eu deixaria de lado o conselho de recuar e avançar os lábios. Creio que a melhor maneira de se alcançar o objetivo supracitado, ou seja, subir a afinação no *pianissimo* e baixar a afinação no *forte* é, respectivamente, girar o instrumento para fora (no *pianissimo*) e para dentro (no *forte*).

Por último, cabe-nos dizer que, embora Quantz nada diga a esse respeito<sup>51</sup>, o recurso de “inflar o som” é algo que, em nossa opinião, deve ser usado com delicadeza e circunspeção; de outra forma, este pode vir a cansar o ouvinte.

Nos exercícios preparatórios para a Peça n.º 5, encontrados na p. 14, o estudante terá a oportunidade de praticar a “*messa di voce*” de várias maneiras.

---

<sup>51</sup> Quantz não faz qualquer advertência quanto ao exagero no uso da *messa di voce*, mas, sim, com respeito ao uso indiscriminado do *forte-piano* (“claro-escuro”). Cf. pp. 154-155, seção 8.3.3.

## A PEÇA n.º 6

### 6.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 6 está escrita em fá maior, não possui qualquer indicação de andamento, mas está toda construída com ritmos pontuados.

Somente este detalhe fala muito acerca do caráter da peça. Segundo Quantz, as diversas “paixões”<sup>52</sup> que a música pode evocar são representadas de maneiras específicas. Assim como os saltos e notas curtas “incitam mais à alegria que à melancolia,”<sup>53</sup> da mesma forma, as notas pontuadas exprimem a majestade<sup>54</sup> ou a ousadia<sup>55</sup>:

O [caráter] majestoso é representado ou por notas longas, durante as quais outras partes se movimentam com rapidez, ou por notas pontuadas. As notas pontuadas devem ser atacadas de forma bem marcada e viva. Os pontos devem ser bem prolongados enquanto que as notas que os sucedem são executadas o mais rápido possível. Trinados<sup>56</sup> podem ser introduzidos cada tanto nas notas pontuadas (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 24, tradução nossa).

Ao caráter majestoso da peça, o tom de fá maior parece adequar-se bem. Masson afirma que essa tonalidade é “naturalmente alegre, mas mesclada com gravidade” (MASSON, 1697, tradução nossa In: DEMEILLIEZ, Marie, 2009, p. 540). Já para Mattheson, o tom de fá maior “pode expressar os mais belos sentimentos do mundo, seja generosidade, perseverança, amor [...]” (1713, P. III, C. II, § 13, p. 241, tradução nossa). Para Charpentier, em contrapartida, fá maior é “furioso e colérico”<sup>57</sup>. (CHARPENTIER, 1699. In: DEMEILLIEZ, Marie, 2009, p. 537, tradução nossa.). O que acontece com a tonalidade de fá maior é, portanto, um bom exemplo de que os autores nem sempre estão de acordo com a terminologia utilizada para classificar as diversas tonalidades. (DEMEILLEZ, 2009, p. 541).

<sup>52</sup> Ou “sentimentos” v. p. 116, seção 3..

<sup>53</sup> Cf. p. 110, seção 2.1.

<sup>54</sup> *Das Prächtige*, no original em alemão; *le majestueux*, no original em francês; *majesty*, na tradução para o inglês.

<sup>55</sup> *Das Freche*, no original em alemão; *le hardi*, no original em francês; *boldness*, na tradução para o inglês.

<sup>56</sup> *Triller*, no original em alemão; *Tremblemens*, no original em francês; *Shakes*, na tradução para o inglês.

<sup>57</sup> *Furieux et emporté*, no original em francês.

## 6.2 O compasso e o andamento da peça

Enquanto Montéclair afirma que “não se deve confundir compasso com andamento, pois são coisas diferentes, já que uma mesma fórmula de compasso pode ser executada às vezes lento, às vezes rápido” (1736, p. 21), por outro lado, outros autores nos dão a entender que existe uma certa associação entre a fórmula de compasso e o caráter da obra.

Assim, o compasso 2/4, conforme visto quando tratamos da Peça n.º 2, é um compasso que se presta mais a melodias leves, ritmadas, vivas, sem qualquer rubato<sup>58</sup>.

Isto nos leva a crer que o andamento da peça deva ser de moderado a rápido.

## 6.3 As dificuldades inerentes à peça:

### 6.3.1 O ritmo pontuado

No capítulo 5 de seu tratado, Quantz explica minuciosamente como devem ser executadas as notas pontuadas. Após discorrer sobre as mínimas e semínimas pontuadas, que são executadas com o seu exato valor, prossegue o autor afirmando que:

Quando se trata de colcheias, semicolcheias e fusas, afastamo-nos da regra geral por causa da vivacidade que essas figuras devem exprimir. Deve-se observar sobretudo que as notas que se seguem ao ponto nos exemplos (a) e (b) [da fig. 33] devem ser tão curtas como aquelas no exemplo (c), tanto em um movimento lento como em um movimento vivo. (1752, cap. 5, § 21, tradução nossa)

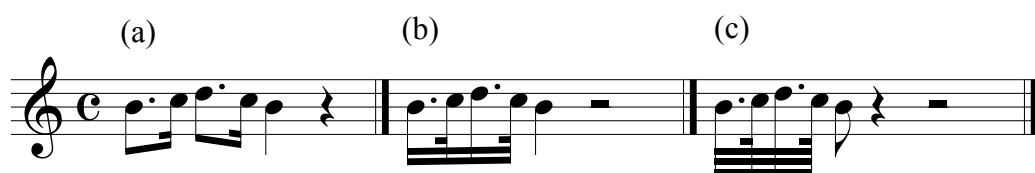


Figura 33

A fim de entender este procedimento com mais clareza, toque a melodia de baixo dos exemplos (d) e (e) [da fig. 34] bem lentamente de acordo com sua duração real [...]. Depois inverta, toque as notas de cima sustentando as notas pontuadas de tal maneira que sua duração exceda a duração das notas pontuadas de baixo. (QUANTZ, 1752, cap. 5, § 21, tradução nossa).

<sup>58</sup> Cf. p. 110, seção 2.1.

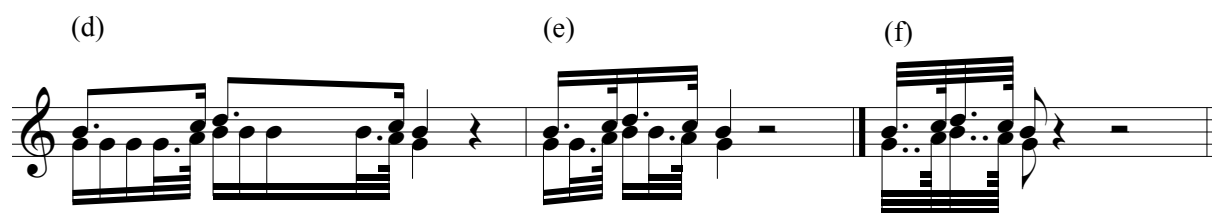


Figura 34

Como se pode perceber, é surpreendente o quão exagerada era a execução dos ritmos pontuados recomendada por Quantz

Outra preciosa fonte de informação sobre como executar a Peça n.º 6 é o relato do próprio autor nos *Solfeggi*: “as notas pontuadas [devem ser] bem sustentadas, mas, com uma imperceptível separação depois delas<sup>59</sup>” (QUANTZ, 1978<sup>60</sup>, p. 41, tradução nossa).

Essa “imperceptível separação” que aparece sempre após cada nota pontuada nada mais é que o “silêncio articulatório”<sup>61</sup>, um assunto já abordados no capítulo 3.

Desta forma, supomos que uma correta interpretação da Peça n.º 6, seria como mostra a figura 35:



Figura 35

<sup>59</sup> No original em alemão temos: “Die punktirte Noten lang gehalten, doch daß eine noch unmerkl. Absezzung hinterbleibt”.

<sup>60</sup> Não se sabe o ano em que os *Solfeggi* foram escritos. Além disso, como o manuscrito é quase ilegível, nos baseamos, portanto, na única edição da obra, produzida por Amadeus Verlag, a cargo de Winfried Michel e Hermien Teske, em 1978.

<sup>61</sup> Cf. pp 124-125, seção 3.3.4.



### 6.3.2 A articulação ti-ri

De acordo com o autor, existem três tipos de golpes de língua:

A fim de emitir corretamente o som da flauta com a ajuda da língua e do ar que esta permite escapar, você deve, ao soprar, pronunciar determinadas sílabas, de acordo com a natureza das notas a serem tocadas. Essas sílabas são de três tipos: o primeiro é *ti* ou *di*, o segundo é *ti-ri* e o terceiro é *did'll*. Este último é usualmente chamado de duplo golpe de língua, enquanto que o primeiro é chamado de golpe simples de língua. (QUANTZ, 1752, cap. VI, § 2, tradução nossa).

As sílabas *ti* e *di*, já as abordamos quando tratamos do golpe simples de língua, no capítulo n.º 3<sup>62</sup>; a sílaba *did'll*, ou duplo golpe de língua, será o assunto principal da Peça n.º 11. A sílaba *ti-ri*, em contrapartida, é aquela que deve ser usada nos ritmos pontuados:

Para as notas pontuadas o *ti-ri* é absolutamente indispensável, pois os ritmos pontuados são expressados com muito mais força e vivacidade [com essa articulação] que com qualquer outro golpe de língua. (QUANTZ, 1752, cap. VI, ii, § 3, tradução nossa).

Em seguida, o mestre explica como funciona, na prática, essa articulação:

Na palavra *tiri* o acento deve recair sobre a segunda sílaba: o *ti* é curto e o *ri* é longo. O *ri* recai, portanto, sobre o tempo forte [...]. Mas como não se pode começar com um *ri*, deve-se articular as duas primeiras notas com um *ti* [...]. (QUANTZ, 1752, cap. VI, ii, § 4 e 5, tradução nossa).

Veja na figura 36 a aplicação do parágrafo acima na Peça n.º 6:



Figura 36: a articulação *ti-ri*

<sup>62</sup> Cf. p. 119, seção 3.3.1.

No entanto, conforme já visto anteriormente, é impossível saber ao certo, como Quantz executava essa articulação<sup>63</sup>. Sugerimos uma variação desta que, em nossa opinião, é bem mais fácil e tem efeito semelhante:



Figura 37: a articulação *ti-ki*

Creemos que a articulação acima viabilizará a execução dos ritmos pontuados da maneira indicada por Quantz, conforme visto na seção 6.3.1 na figura 35.

### 6.3.3 Os trinados

Existem apenas quatro trinados grafados em toda a peça, os quais não possuem nem apojetura, nem terminação. Tendo em vista tudo o que já foi dito previamente sobre o assunto<sup>64</sup>, analisaremos na figura 38 as várias maneiras como esses trinados poderiam ser, aproximadamente, executados.

- 1) Nos exemplos (a), o trinado com apojetura superior, com *point d'arrêt*;
- 2) Nos exemplos (b), o trinado com apojetura superior, com *point d'arrêt* e antecipação da nota final;
- 3) Nos exemplos (c), o trinado com apojetura superior e terminação (sem *point d'arrêt*).

Contudo sempre é bom lembrar que, no período barroco, a decisão final sobre se executar ou não os ornamentos, e como fazê-lo, dependia dos intérpretes: os compositores lhes davam essa liberdade. Aliás, outros trinados poderiam ser incluídos pelos executantes, pois, nas palavras do próprio compositor, “trinados podem ser introduzidos cada tanto nas notas pontuadas” (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 24, tradução nossa).

<sup>63</sup> Cf. p. 120.

<sup>64</sup> Cf. pp. 106-107, seção 1.3.3; pp. 112-114, seção 2.3.3.

grafia: (a) (b) (c)

grafia: (a) (b) (c)

grafia: (a) (b) (c)

grafia: (a) (b) (c)

grafia: (a) (b) (c)

Figura 38: possibilidades de execução dos trinados na Peça n.º 6

#### 6.3.4 O “claro-escuro”

Nesta Peça n.º 6, o intérprete encontrará alguns momentos onde poderá fazer uso do efeito do “claro-escuro”<sup>65</sup>, o “eco”<sup>66</sup> da música barroca, tal qual vemos nas figuras 39, 40 e 41:

*p*

Figura 39 (compassos 9-12)

*p*

Figura 40 (compassos 26-29)

*p*

Figura 41 (compassos 40-45)

<sup>65</sup> Cf. p. 123, seção 3.3.3.

<sup>66</sup> Cf. p. 149, seção 7.3.4.

## A PEÇA n.º 7

### 7.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 7 está escrita na tonalidade de sol menor e não possui indicações de andamento<sup>67</sup>.

Encontramos nesta bela peça quatro ideias musicais absolutamente contrastantes:

- a) um motivo principal com terças ascendentes (compassos 1, 2, 18, 19, 22, 23, 40, 41);
- b) as semínimas marteladas (compassos 3, 20, 35, 37, 43, 45, 46, 52, 53);
- c) os arpejos (compassos 5, 6, 7, 8, 11, 12, 48, 49, 50, 51);
- d) os ritmos pontuados (compassos 14, 15, 31, 32, 43, 44, 45, 46, 47, 55, 56).

O embate entre esses motivos contrastantes produz efeito dramático bastante interessante: as passagens de arpejos com grandes intervalos, intercalados com ritmos pontuados e semínimas marteladas nos sugerem os sentimentos de “altivez” e “bravura” e nos induzem a pensar que o andamento da peça deva ser rápido.

O tom de sol menor é, para Mattheson, “quase o mais belo tom, porque não somente traz consigo a seriedade do tom de ré menor associada a uma beleza encantadora, mas também apresenta uma graça e amabilidade extraordinárias” (MATTHESON, 1713, P. III, C. II, § 8, p. 237, tradução nossa). Grétry, em contrapartida, acredita que “sol menor é o tom mais patético, depois do tom de fá menor [...]”. (GRÉTRY, 1829, Tome 2, p. 269, tradução nossa).

Assim sendo, acreditamos que a interpretação da peça deve estar impregnada dessa dramaticidade na medida em que o contraste entre as quatro ideias musicais seja devidamente enfatizado, aproveitando o caráter patético do tom de sol menor.

### 7.2 O compasso e o andamento da peça

O compasso 3/4, também chamado pelos franceses de “*triple simple*”, é, segundo Hotteterre, utilizado tanto em peças muito lentas como em peças muito vivas: “utiliza-se [o

---

<sup>67</sup> Sobre como estabelecer o andamento de uma obra, ver p.102, seção 1.1; p 126, seção 4.2.

compasso 3/4] em passacalhas, chaconas, sarabandas, arias de balé, *courantes* à italiana, minuetos, etc.” (HOTTETERRE, 1719, p. 58).

Provavelmente por causa dessa variedade de utilizações as colcheias poderão, ou não, ser desiguais, nesse tipo de compasso. De acordo com o mesmo autor, “as colcheias são quase sempre pontuadas, na música francesa”, porém não o são em passagens onde elas formam intervalos. À guisa de ilustração, Hotteterre fornece um exemplo extraído da passacalha de *Armida*<sup>68</sup>:



Figura 42: Passacalha de *Armida*

O que faz com que as colcheias sejam [executadas] iguais nesta passagem é o fato de que, primeiramente, elas estão saltando em intervalos, e, além disto, estão mescladas com semicolcheias (HOTTETERRE, 1719, p. 58, tradução nossa)

Ora, é flagrante a semelhança entre o primeiro compasso do trecho citado na figura 42 e o primeiro e terceiro compassos da passagem abaixo, extraída da Peça n.º 7:

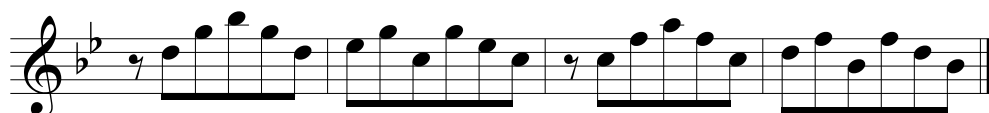


Figura 43

Conclui-se, portanto, que nesta peça as colcheias serão executadas iguais e, de preferência, bem leves.

### 7.3 As dificuldades inerentes à peça:

#### 7.3.1 Escalas em terças e arpejos

Os grandes métodos e exercícios para flauta a partir do século XIX, além das habituais escalas e arpejos em todos os tons maiores e menores, frequentemente apresentavam também exercícios de escalas em terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas.

<sup>68</sup> *Armida* é uma ópera em cinco atos de Jean Baptiste Lully (1632-1687).

Segundo Rónai, essa abordagem sistemática das dificuldades do instrumento difere muito das obras didáticas do século XVIII, como os *Solfeggi*, de Quantz e os “Exercícios Diários” (*Tägliche Übungen*) de Frederico II, o Grande (1712-1786)<sup>69</sup>, os quais consistem de pequenos exercícios e fragmentos melódicos com o objetivo de desenvolver não somente a técnica mas também o aprimoramento do “bom gosto” do executante (RÓNAI, 2008, p. 112). Prossegue a mesma autora afirmando que a divisão que habitualmente fazemos entre “técnica” e “conteúdo musical” não existia ainda no século XVIII (2008, p. 106). Portanto, é bastante possível que, por detrás de um simples tema em terças e um motivo em forma de arpejos, exista uma intenção didática. Seria isto um embrião dos exercícios de arpejos e escalas em terças que frequentemente encontramos nos métodos do século seguinte?

É provável que sim. Logo na página 3 do manuscrito dos *Solfeggi* encontramos alguns exercícios de oitavas, de arpejos e de escalas em terças. Logo, concluímos que Quantz era consciente do benefício que esse tipo de trabalho trazia, e ainda traz, ao instrumentista.

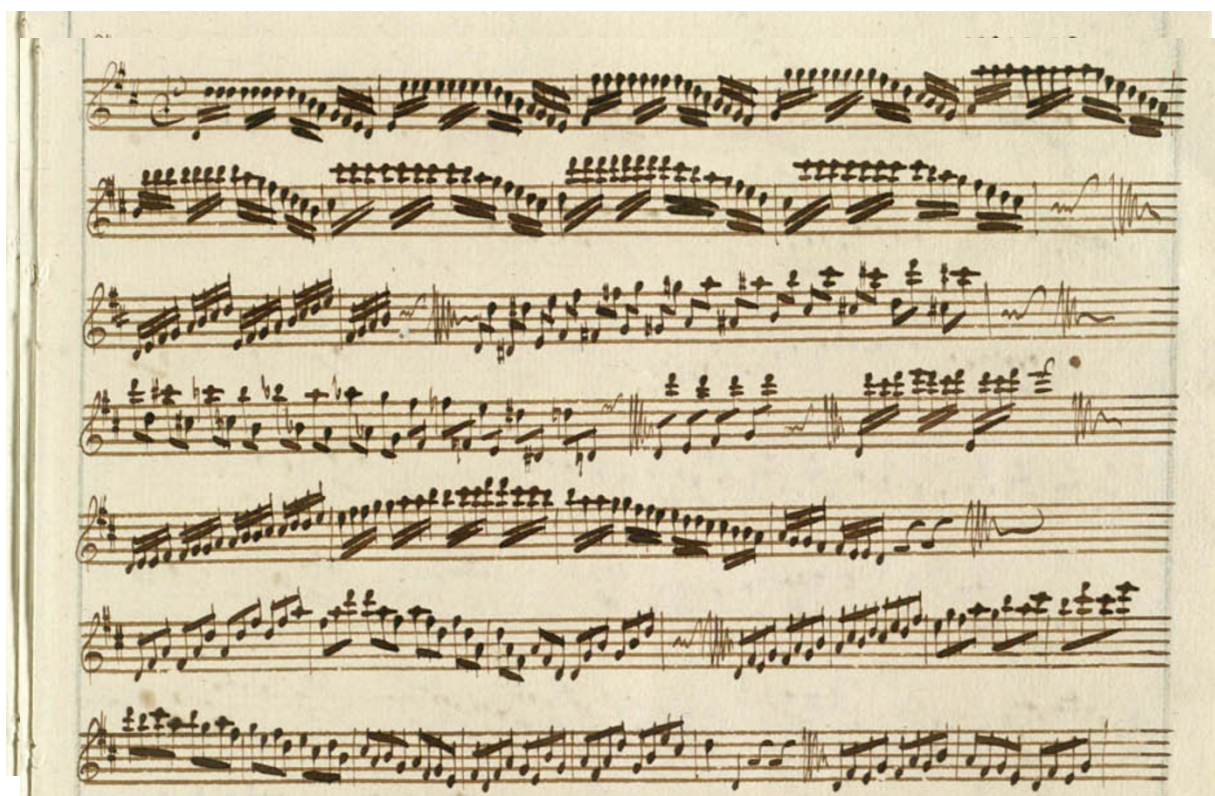


Figura 44: manuscrito dos *Solfeggi*, p. 3

<sup>69</sup> *Das Flötenbuch Friedrichs des Großen. 100 Tägliche Übungen für Flöte komponiert von Friedrich dem Großen und Johann Joachim Quantz.* (“O livro de flauta de Frederico, o Grande. 100 exercícios diários compostos por Frederico o Grande e Johann Joachim Quantz”). A obra foi editada pela primeira vez por Breitkopf & Härtel em 1934.

Nos exercícios preparatórios para a Peça n.º 7, na p. 20, o estudante encontrará vários exercícios de terças e arpejos<sup>70</sup>.

### 7.3.2 Notas marteladas

Conforme visto, uma das ideias musicais que sobressaem nesta peça n.º 7 é constituída por semínimas sobre as quais se encontra um “tracinho”<sup>71</sup>:



Figura 45: notas com “tracinho”

A esse respeito afirma Quantz que:

[...] Tem-se o costume de colocar tracinhos sobre as notas que devem ser tocadas *staccato*. No entanto, é preciso prestar atenção ao andamento da obra, se lento ou rápido, e não encurtar tanto as notas em um *Adagio*, como se faz no *Allegro*; no *Adagio* essas notas soariam muito secas. A regra geral que eu poderia formular nesta questão, é que, quando há tracinhos sobre as notas, é preciso fazê-las soar somente pela metade do tempo de seu valor habitual. [...] Assim, as semínimas viram colcheias, as colcheias viram semicolcheias e assim por diante. (1752, cap. XVII, ii, § 27, tradução nossa)

De acordo com o texto acima, o exemplo da figura 46 provavelmente seria tocado desta maneira:



Figura 46: provável execução do trecho citado na figura 45

Outra questão que deve ser enfatizada, é que, conforme visto anteriormente<sup>72</sup>, os compassos ternários no século XVIII são constituídos por “um tempo forte, o primeiro; um tempo fraco, o segundo; um tempo muito fraco, o terceiro.” (DENIS, 1747 *in*: VEILHAN, 1979, p. 6). Sugerimos, portanto, que o intérprete não toque as semínimas com a mesma intensidade, mas sim fazendo um ligeiro *diminuendo* em direção ao final do compasso:

<sup>70</sup> São os exercícios (c), (d), (e), (f) da p. 20.

<sup>71</sup> *Strichelchen*, no original em alemão; *Trait*, no original em francês; *stroke*, na tradução para o inglês.

<sup>72</sup> Cf. p. 104, seção 1.3.1.

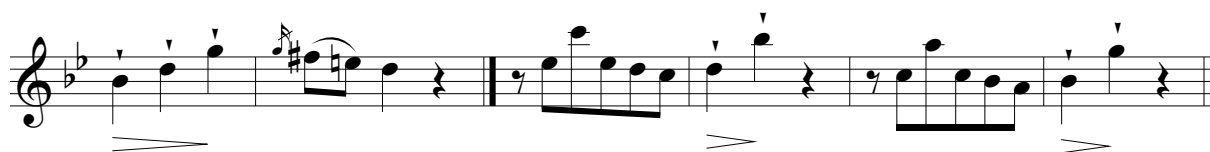
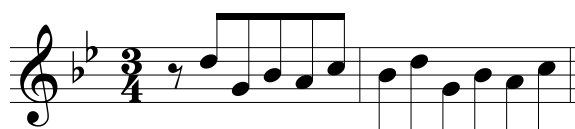


Figura 47

Enquanto a articulação de algumas semínimas é muito curta, por outro lado, a articulação das colcheias é mais suave. Nos *Solfeggi*, Quantz deixa registrado a seu aluno que o tema inicial, em terças, deve ser executado com golpe de língua “moderadamente forte”<sup>73</sup> (QUANTZ, 1978, p. 41). Isto significa que, ao tocar as colcheias do tema, o intérprete deveria evitar tocá-las muito curtas ou muito sustentadas. É de se supor que as demais colcheias da peça devam ser executadas da mesma forma.



*mittelmäßig stark gestoßen*

Figura 48: excerto dos *Solfeggi* que trata da execução da Peça n.º 7 (transcrição nossa)

### 7.3.3 Notas pontuadas

A forma de se tocar as notas pontuadas no século XVIII já foi amplamente discutida quando abordamos a Peça n.º 6<sup>74</sup>, visto que esta última é uma espécie de exercício para os ritmos pontuados. De acordo com o que ali foi explanado, inferimos que a execução desses ritmos na Peça n.º 7 deveria ser como mostra a figura 49:

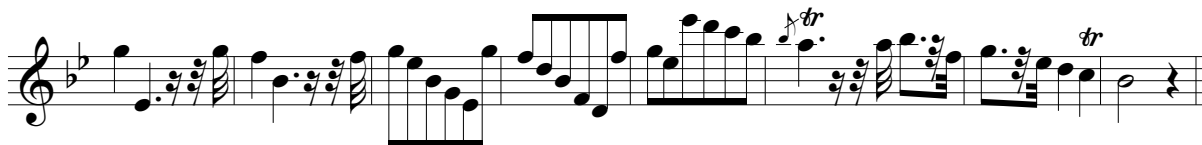


Figura 49: execução dos ritmos pontuados

<sup>73</sup> No original em alemão temos: “*mittelmäßig stark gestoßen*”.

<sup>74</sup> Cf. pp. 139-140, seção 6.3.1.



### 7.3.4 O “claro-escuro”

O “claro-escuro”, também já discutido anteriormente<sup>75</sup>, nada mais é que o uso do “eco”. Trata-se, segundo Sachs, de um dos traços mais característicos da música barroca, juntamente com a variada ornamentação (SACHS, 1919 *In*: BUELOW, 2004, p. 2).

Veja nas figuras 50 e 51 duas sugestões para o uso do “claro-escuro”:



Figura 50



Figura 51

### 7.3.5 Trinados e apojeturas

Semelhantemente às Peças n.º 2 e n.º 6, os trinados que figuram na Peça n.º 7 não têm apojetura nem terminação. Sugerimos que o aluno se reporte a esses capítulos<sup>76</sup> a fim de saber como executá-los. Quanto às apojeturas, estas têm forma de semicolcheia e, conforme já visto em capítulos anteriores<sup>77</sup>, devem ser executadas antes do tempo e o mais breve possível.

<sup>75</sup> Cf. p. 123, seção 3.3.3.

<sup>76</sup> v. pp. 106-107, seção 1.3.3; pp. 112-114, seção 2.3.3.

<sup>77</sup> v. p. 121; p. 122, Figura 20.

## A PEÇA n.º 8

### 8.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 8 está escrita no tom de si bemol maior e não possui qualquer indicação de andamento. Suas sequências de tercinas com os mais variados intervalos nos levam a pensar que se trata de uma peça de virtuosidade. O nível de dificuldade técnica desta peça é consideravelmente mais alto em relação às anteriores.

O tom de si bemol maior é curiosamente descrito por Heinse, como tendo “a dignidade dos magistrados” (HEINSE, 1795, p. 42, tradução nossa).

Para Grétry, “si bemol maior é nobre, porém menos nobre que a tonalidade de dó maior” (1797, Tome 2, p. 269, tradução nossa).

Em geral, as tonalidades maiores com bemóis são consideradas próprias para expressar o que é majestoso, nobre, grave, enquanto que as tonalidades maiores com sustenidos são tidas como alegres e brilhantes por natureza<sup>78</sup>. (cf. ROUSSEAU, 1767, p. 517).

Sempre é bom lembrar, contudo, que todas essas apreciações sobre o caráter de cada tonalidade são subjetivas. Uma boa ilustração disto é o fato de que, para Mattheson, o tom de si bemol maior, ao invés de “nobre”, é “muito divertido e magnífico” (1713, P. III. C. II. § 18, p. 249)

É com esse espírito de diversão e alegria que a Peça n.º 8 deveria ser tocada.

### 8.2 O compasso e o andamento da peça

Conforme já dissemos, trata-se de uma peça com caráter virtuosístico. Como o compositor se utiliza do compasso 6/8, isso nos leva a crer que se trate de uma giga, pois este compasso “convém particularmente às gigas” (HOTTETERRE, 1719, p. 60).

Rousseau, em seu dicionário, define a giga como “melodia de uma dança do mesmo nome, cujo compasso é 6/8 e o andamento bastante alegre” (1767, p. 234). Quantz confirma esta informação e enfatiza que o andamento da giga deve ser bem rápido, e seu caráter, leve e alegre:

---

<sup>78</sup> A este respeito declara Grétry em tom jocoso: “[...] se se faz cantar alegremente um velho no tom de mi maior e, em seguida, se faz cantar com a mesma alegria uma menina no tom de dó maior, eu diria que o tom de dó maior conviria ao velho, enquanto que o tom de mi maior conviria à menina.” (GRÉTRY, 1797, Tome 2, p. 270, tradução nossa).

A giga e a *canarie* têm o mesmo andamento. Se estiverem escritas no compasso 6/8, logo devem ser executadas “em um”, ou seja, um pulso por compasso. A giga é tocada com golpes de arco curtos e leves; porém a *canarie*, que tem sempre notas pontuadas, com golpes de arco curtos e acentuados (QUANTZ, 1752, cap XVII, vii, § 58, tradução nossa).

Os golpes de arco “curtos e leves” sugerem alegria e leveza, que podem ser obtidas na flauta com golpes de língua curtos, em andamento rápido. Mas se o aluno não se sentir seguro ainda para executar esta peça “em um”, conforme sugere o autor, deverá, então, tocá-la em uma velocidade na qual se sinta cômodo, pois o próprio compositor sustenta que:

Se uma peça rápida é constituída exclusivamente de tercinas, sem a presença de semicolcheias ou fusas [ao longo da peça], logo, a composição poderá ser executada um pouco mais rápido que a duração de um pulso, se você assim o desejar. Isto é particularmente observável nos compassos 6/8, 9/8 e 12/8 (QUANTZ, 1752, cap. XVII, vii, § 52, tradução nossa).

“Um pulso” significa um batimento cardíaco (cf. QUANTZ, cap. XVII, vii, § 47, 48, 55), que, de acordo com Reilly<sup>79</sup>, seria algo em torno de 80 batimentos por minuto. Ora, se a peça deverá ser tocada “um pouco mais rápido que a duração de um pulso”, logo imaginamos um andamento em torno de 90 ou 100 batimentos por minuto, mas “em dois”.

### 8.3 As dificuldades inerentes à peça:

#### 8.3.1 O golpe simples de língua

De todos os aspectos da técnica da flauta transversa, a articulação é certamente um dos mais importantes. Quantz parece bem consciente disto e, por este motivo, dedica ao assunto todo o capítulo VI de seu tratado. Sobre o golpe simples em particular, declara o mestre:

Para se adquirir o hábito de executar o golpe simples de língua *ti* com igualdade, as melhores peças são aquelas que consistem em um único tipo de figuras movendo-se em saltos; essas figuras podem ser colcheias ou semicolcheias, tanto em compassos simples<sup>80</sup>, como em compassos 6/8 ou 12/8, que são utilizados nas gigas. (QUANTZ, 1752, cap. X, § 6, tradução nossa).

<sup>79</sup> QUANTZ, J.J.: *On playing the flute*. p. 286, nota 1.

<sup>80</sup> *Im geraden [...] tacte*; no original em alemão; *mesure ordinaire*, no original em francês; *Common time*, na tradução para o inglês.

É exatamente esta a característica da presente peça: um único tipo de figuras (colcheias), que se movem por graus conjuntos e em saltos, no compasso 6/8. Justapondo-se o texto da peça e o texto do tratado, conseguimos perceber neles a intenção didática do autor, elaborando um excelente exercício para o golpe simples de língua.

Os flautistas dos dias de hoje tampouco desprezam a importância do estudo da articulação para a conquista de uma técnica sólida em nosso instrumento. Trevor Wye vai mais adiante e declara que, de todas as técnicas de articulação, o golpe simples é a mais importante:

A articulação é a fala da flauta. Trabalhar a articulação é algo vital para que se adquira uma boa técnica na flauta. O golpe simples de língua é a mais importante de todas as técnicas de articulação. Quando você trabalha o golpe simples nesta seção [do meu método] faça como se o duplo-golpe não existisse. Não faça concessões à preguiça, utilizando o duplo-golpe. Uma língua ágil no golpe simples ajuda consideravelmente para que se obtenha uma boa técnica tanto no duplo como no triplo golpes (WYE, 1996, p. 10).

Levando-se em consideração a citação acima, eu sugeriria que o aluno tomasse a Peça n.º 8 como um estudo para o golpe simples de língua e estabeleceria como alvo a execução “em um”, que é, segundo Quantz, a maneira como devem ser tocadas as *gigas*<sup>81</sup>.

A obtenção da velocidade, no entanto, não é o único alvo do estudo da articulação. Wye adverte que, na verdade, são três os desafios que o estudante deve enfrentar: limpeza, velocidade e som<sup>82</sup>. Em outras palavras, deve-se ter em vista não somente a *rapidez* da emissão das notas, mas também a *qualidade* da emissão (grifo nosso).

E, além da *rapidez* e da *qualidade*, Quantz certamente acrescentaria que o *tipo* de emissão também merece destaque (grifo nosso).

Neste ponto, temos que reportar-nos ao que já foi explanado no capítulo 3, sobre a variedade de golpes de língua no período barroco<sup>83</sup>. Desta forma, além de buscar a velocidade no golpe simples estudando com metrônomo cada dia um pouquinho mais rápido, o estudante poderia trabalhar também a Peça n.º 8 da mesma maneira como trabalhou a Peça n.º 3, ou seja, variando os tipos de articulação:

---

<sup>81</sup> Cf. pp. 150-151, seção 8.2

<sup>82</sup> *Sauberkeit, Schnelligkeit und Ton*, na versão em alemão utilizada por este autor.

<sup>83</sup> Cf. p. 119, seção 3.3.1.

- a) com a articulação *ti*;
- b) com a articulação *di*;
- c) articulando-se os grandes intervalos ou graus disjuntos com *ti*, e os e graus conjuntos com *di*.

Esse trabalho variado no golpe simples não somente desenvolveria a velocidade da língua, mas também a capacidade de variar o ataque, o que é essencial para a prática da música do século XVIII.

No entanto, tendo em vista que Quantz sugere que a giga seja tocada com “golpes de arco curtos e leves”, é possível que a melhor articulação para esta peça seja a da letra “a”.

Creemos que aqui, mais uma vez, a escolha fica a cargo do gosto de cada intérprete.

### 8.3.2 Trinados e apoiaturas

Semelhantemente às Peças n.º 2 e n.º 6, os trinados da Peça n.º 8 não têm apoiatura nem terminação. Sugerimos que o aluno se reporte a esses capítulos<sup>84</sup> a fim de saber como executá-los.

Quanto às apoiaturas, estas têm forma de colcheia. Conforme já visto no capítulo 3, Quantz pertencia a uma geração de compositores que dava liberdade ao intérprete quanto à maneira de executar as apoiaturas<sup>85</sup>.

Creemos, todavia, que a execução com duração em forma de colcheia, daria mais expressividade à interpretação que a execução breve.



Figura 52

Outra possibilidade seria utilizar a regra formulada por C.P.E. Bach, segundo a qual, nos compassos compostos as apoiaturas tomam dois terços do valor da nota seguinte<sup>86</sup>. (BACH, 1753, p. 90)<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> Cf. pp. 112-114, seção 2.3.3 e pp. 142-143, seção 6.3.3.

<sup>85</sup> Cf. p. 121, seção 3.3.2.

<sup>86</sup> Para mais detalhes sobre a regra de C.P.E. Bach, v. p. 177, seção 12.3.3.

<sup>87</sup> A primeira edição do tratado de C.P.E. Bach (*Versuch über die wahre art das Klavier zu spielen*) é de 1753. Contudo, para a elaboração deste trabalho, nos baseamos na tradução para o inglês (*Essay on the true art of playing keyboard instruments*), que é de 1949.

grafia:                      outra possível execução:                      grafia:                      outra possível execução:

Figura 53

### 8.3.3 O “claro-escuro”

Quanto ao chamado “claro-escuro”<sup>88</sup>, sugerimos sua utilização nos compassos 13-14 (Figura 54); 18-24 (Figura 55); 56-59 (Figura 56); 63-64 (Figura 57); 69-75 (Figura 58):

Figura 54

Figura 55

Figura 56

Figura 57

Figura 58

<sup>88</sup> Cf. p 123, seção 3.3.3 e p. 149, seção 7.3.4.

Observe que, ao invés de utilizar as dinâmicas *f-p*, propositalmente sugerimos *mf-p*. A razão disto está nas advertências do próprio autor:

O *forte* e o *piano* não devem ser indevidamente exagerados. [...] Em caso de necessidade, você deve, sim, ser capaz de executar um eventual *fortissimo* ou *pianissimo*. Mas com frequência acontece que, de forma inesperada, você pode precisar aumentar ou diminuir a intensidade de uma nota, mesmo quando isto não está indicado [pelo autor]. Esta oportunidade se perderá caso você toque sempre o *forte* e o *piano* no limite máximo [de intensidade]. (QUANTZ, 1752, cap. XVII, vii, § 20, tradução nossa).

[O “claro-escuro”] deve ser usado, no entanto, com grande discernimento, de maneira que não se passe de um plano dinâmico a outro precipitadamente. Pelo contrário, deve-se aumentar e diminuir a intensidade do som imperceptivelmente.” (QUANTZ, 1752, cap. XIV, § 9, tradução nossa).

Estas considerações valem para todas as peças, embora utilizemos a dinâmica mais usual, ou seja, *forte* e *piano*.

## A PEÇA n.º 9

### 9.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 9 está escrita no tom de dó menor e carece de qualquer indicação de andamento.

Uma vez que, conforme visto, os compositores do século XVIII tinham o costume de deixar a cargo dos intérpretes a tarefa de escolher as articulações, não deixa de surpreender-nos, portanto, a grande quantidade de ligaduras marcadas no manuscrito, indicadas pelo compositor com grande coerência e bom gosto.

É possível, portanto, que Quantz tivesse em mente um objetivo didático: o de ensinar a seus alunos essa variedade de articulações.

O tom de dó menor figura entre aqueles que “expressam o sentimento de melancolia melhor que todos os outros tons menores” (QUANTZ, 1752, XIV § 6, tradução nossa)<sup>89</sup>.

Rousseau afirma que “o tom de dó menor carrega a ternura na alma” (1767, p. 517), ao passo que Charpentier declara que dó menor é “obsuro e triste” (1690, tradução nossa. In: DEMEILLIEZ, Marie, 2009, p. 537).

### 9.2 O compasso e o andamento da peça

Acreditamos que a ternura e a melancolia que são próprias da tonalidade de dó menor deveriam interferir no estabelecimento do andamento. Ou seja, apesar de que o compositor tenha usado o compasso 2/4<sup>90</sup> e o desenho das frases com grandes intervalos sugira virtuosismo, um andamento moderado talvez seja o que melhor traduziria o espírito “lamentoso” próprio da tonalidade escolhida pelo compositor e da articulação de duas em duas notas que prevalece em toda a obra.

---

<sup>89</sup> Cf. p. 126, seção 4.1.

<sup>90</sup> Cf. p. 110, seção 2.2.



### 9.3 As dificuldades inerentes à peça:

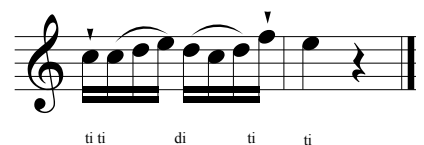
#### 9.3.1 Articulações variadas

Quantz explica detalhadamente como funcionam as ligaduras não somente na flauta, mas nos instrumentos de sopro em geral:

Nem todas as notas devem ser atacadas [com a língua]: quando há um arco [ligadura] sobre duas ou mais notas, elas deverão ser ligadas. Portanto, lembre-se de que somente a nota sobre a qual a ligadura se inicia deverá ser articulada: as demais notas sob a ligadura serão ligadas, e, neste caso, a língua não terá nada a fazer. Geralmente o *di* funciona melhor que o *ti* para notas ligadas:



Se, porém, existe um tracinho sobre a nota que precede a ligadura, tanto a primeira como a seguinte recebem um *ti*. (QUANTZ, 1752, cap. VI, § 10, tradução nossa).



O procedimento exemplificado acima pelo autor deverá ser adotado nas várias articulações que aparecem na Peça n.º 9, a saber:

- articulação com ligaduras de duas em duas notas (Figura 59);
- articulação com três notas ligadas e uma solta (Figura 60);
- articulação com duas notas ligadas e duas soltas (Figura 61);
- articulação com uma nota solta e três ligadas (Figura 62);
- articulação com três notas ligadas (Figura 63);
- articulação com quatro notas ligadas (Figura 64).



Figura 59: ligaduras de duas em duas notas

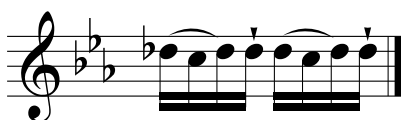


Figura 60: três notas ligadas e uma solta



Figura 61: duas notas ligadas e duas soltas



Figura 62: uma nota solta e três ligadas

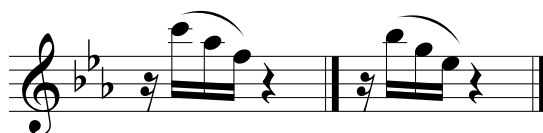


Figura 63: três notas ligadas



Figura 64: quatro notas ligadas

### 9.3.2 Trinados e apoiaturas

Os trinados da Peça n.º 9 não diferem muito daqueles que figuram nas peças analisadas nos capítulos anteriores. Gostaríamos apenas de enfatizar os trinados dos compassos 15 e 28, onde a colcheia que os precede tem a função de apoiatura e, por isso mesmo, acreditamos que

deveria estar ligada à nota com o trinado, embora essa ligadura não apareça no manuscrito (Figura 53):

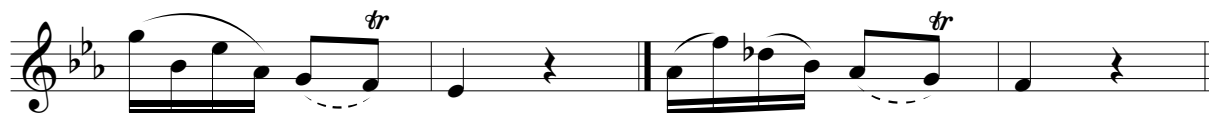


Figura 65: trinados dos compassos 15 e 28 da Peça n.º 9

Trata-se, na verdade, de um desenho rítmico que muito se assemelha ao que se encontra nos compassos 13 e 40 da Peça n.º 4<sup>91</sup>:



Figura 66: trinados dos compassos 13 e 40 da Peça n.º 4

No compasso 44, onde não se encontra ornamento algum no manuscrito, sugerimos que se coloque um trinado ou um mordente sobre o si:



Figura 67

#### 9.4.2 O “claro-escuro”

Conforme já visto em capítulos anteriores<sup>92</sup>, “observar o *piano* e o *forte* somente nos trechos em que estão assinalados está longe de ser o suficiente” (QUANTZ, cap. XVII, vii, § 30, tradução nossa). Aliás, nas *Peças para Principiantes*, o autor raríssimamente indica dinâmica. Cabe, portanto, ao executante a tarefa de discerni-la e inseri-la nos lugares adequados.

<sup>91</sup> Cf. p. 130, seção 4.3.4.

<sup>92</sup> Cf. p. 123, seção 3.3.3; p. 149, seção 7.3.4; pp. 154-155, seção 8.3.3.

Recomendamos, portanto, o uso do “claro-escuro” nos compassos 9-10, 12-16 e 41-45, conforme se vê nas figuras 68, 69 e 70:



Figura 68: compassos 9-10



Figura 69: compassos 12-16



Figura 70: compassos 41-45

## A PEÇA n.º 10

### 10.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 10 está escrita no tom de ré maior e não apresenta qualquer indicação de andamento<sup>93</sup>.

Mais uma vez, surpreende-nos a coerência e o bom gosto com que as ligaduras estão minuciosamente grafadas no manuscrito, embora, conforme visto, os compositores do século XVIII frequentemente deixassem esta tarefa a cargo dos intérpretes<sup>94</sup>.

Portanto, semelhantemente à Peça n.º 9, encontramos aqui um estudo sobre as muitas articulações que se podem fazer tomando-se como base um grupo de quatro semicolcheias.

A tonalidade é ré maior, tida como “brilhante” (GRÉTRY, 1797, Tome 2, p. 268).

Afirma Rousseau: “Faz-se necessário algo alegre e brilhante? Tome-se lá maior, ré maior ou os tons maiores com sustentidos” (ROUSSEAU, 1767, p. 517, tradução nossa).

Masson, por seu turno, declara que o tom de ré maior é “agradável, alegre, brilhante, próprio para os cantos de vitória (MASSON, 1697, tradução nossa In: DEMEILLIEZ, Marie, 2009, p. 540) .

Assim, apesar de que as peças n.º 9 e n.º 10 tenham o mesmo objetivo didático (o aprendizado das articulações), sugerimos um andamento mais vivo para a segunda.

### 10.2 O compasso e o andamento da peça

O compasso utilizado é o 2/4, cujas características já foram analisadas quando abordamos a Peça n.º 2<sup>95</sup>.

Quanto ao andamento, a prevalência das semicolcheias com suas várias possibilidades de articulações sugere que esta seja uma peça com caráter virtuosístico, no caso, um Allegro.

---

<sup>93</sup> Cf. p 102, seção 1.1, sobre como “adivinhar” a intenção do compositor, e p. 126, seção 4.2, sobre o correto estabelecimento do andamento de uma obra.

<sup>94</sup> Cf. p. 119, seção 3.3.1.

<sup>95</sup> Cf. p.110, seção 2.2.

### 10.3 As dificuldades inerentes à peça:

#### 10.3.1 Articulações variadas

Conforme dito aqui, este é um estudo sobre algumas das articulações mais comuns tomando-se por base um grupo de quatro semicolcheias:



Figura 71: três notas ligadas e uma solta



Figura 72: ligaduras de duas em duas notas

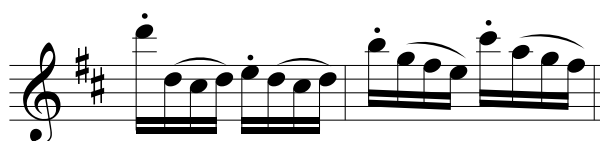


Figura 73: uma nota solta e três ligadas

Essas articulações já foram abordadas na peça anterior<sup>96</sup>, porém aqui serão trabalhadas em uma peça mais alegre e, por conseguinte, em um andamento um pouco mais vivo. Como todas elas estão presentes no manuscrito das *Peças para Principiantes*, logo, foram todas “pensadas” por Quantz. Por este motivo, aconselhamos o estudante a observá-las fielmente.

#### 10.3.2 A velocidade dos dedos

A velocidade dos dedos é um grande desafio a ser vencido por qualquer flautista. Ora, como as articulações mencionadas na seção anterior serão executadas em andamento rápido, cremos que seria interessante considerar alguns conselhos do mestre com respeito a um assunto tão importante:

<sup>96</sup> Cf. pp. 157-158, seção 9.3.1.

- a) lembrar-se de que o andamento da peça, apesar de rápido, deve ser razoável: “o objetivo do intérprete deve ser exprimir um sentimento e não unicamente ‘tocar rápido’, pois tudo o que é tocado com precipitação produz mais ansiedade que satisfação” (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 11, tradução nossa);
- b) executar a obra inteira em andamento uniforme, ou seja, evitar começar muito rápido e reduzir o tempo nos trechos difíceis. É melhor estabelecer um andamento menos animado, mas que permita ao executante chegar ao final mantendo o tempo estável ao longo de toda a peça (QUANTZ, 1752, XII, § 8)<sup>97</sup>;
- c) evitar “levantar os dedos muito alto ou de forma desigual”: o autor sugere que o aluno toque diante de um espelho algumas passagens em que as mãos sejam exercitadas uma de cada vez, a fim de corrigir possíveis erros (QUANTZ, 1752, cap. X, § 3)<sup>98</sup>;
- d) prestar atenção à perfeita coordenação entre os movimentos da língua e os movimentos dos dedos (QUANTZ, 1752, cap. X, § 3);
- e) atentar à qualidade do som e à clareza da execução: “as notas devem ser produzidas com clareza, tanto no que diz respeito ao dedilhado como no que diz respeito ao sopro” (QUANTZ, 1752, cap. X, § 3, tradução nossa);
- f) executar as colcheias curtas e leves (QUANTZ, 1752, cap XII, § 22)<sup>99</sup>.

### 10.3.3 O “claro-escuro”

No manuscrito da Peça n.º 10, encontramos um *p* (*piano*) na anacruse do compasso 54 e um “*for*” (*forte*) na anacruse do compasso 58. Observe-se na figura 74 este detalhe do original:

<sup>97</sup> Cf. os comentários de Quantz a esse respeito na p. 103, seção 1.2.

<sup>98</sup> Existe uma razão adicional que justificam a advertência de evitar posicionar os dedos muito próximos aos buracos da flauta: isso poderia provocar uma alteração para baixo na afinação das notas. Este problema inexistente nas flautas usadas hoje (sistema Boehm): pelo fato de disporem de um complexo sistema de chaves, o instrumentista pode tocar com os dedos “colados” às chaves, com o menor esforço possível, sem que isto modifique a altura dos sons.

<sup>99</sup> Ver comentário de Quantz a esse respeito na p.111, seção 2.3.1.



Figura 74: trecho do manuscrito, compreendido entre os compassos 53 e 58

No entanto, como diz o autor, “observar o *piano* e o *forte* somente nos trechos em que estão assinalados está longe de ser o suficiente” (QUANTZ, 1752, cap. XVII, vii, § 30, tradução nossa). Por esta razão, o intérprete deve saber onde introduzir a dinâmica quando isto se fizer necessário.

Assim sendo, sugerimos a inserção do “claro-escuro” também nos seguintes trechos:

- a) entre os compassos 5-6 (*forte*) e 7-8 (*piano*);
- b) entre os compassos 11 (*forte*) e 12 (*piano*);
- c) entre os compassos 20-21 (*forte*) e 22-23 (*piano*);
- d) entre os compassos 26-27 (*forte*) e 28-29 (*piano*);
- e) entre os compassos 38 (*forte*) e 39 (*piano*);
- f) entre os compassos 64 (*forte*) e 65 (*piano*);
- g) entre os compassos 68 (*forte*) e 69 (*piano*).

#### 10.3.4 Trinados

Como os trinados encontrados nesta Peça n.º 10 são similares aos da Peça n.º 2, sugerimos que o leitor se reporte às pp. 112-114, seção 2.3.3, onde encontrará exemplos sobre como executá-los.



## A PEÇA n.º 11 (11 a)

### 11.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 11 pode ser tocada em lá maior e lá bemol maior e não possui qualquer indicação de andamento. Nesta edição das *Peças para Principiantes* optamos por apresentar também a versão em lá bemol maior por extenso, à qual demos o título de “Peça n.º 11 a”.

Quantz defendia a ideia de que, à guisa de treinamento, o aluno deveria familiarizar-se com a prática da transposição, pois este exercício seria de “grande vantagem” para o estudante (QUANTZ, 1752, cap. X, § 16). Segundo o mestre, a transposição em nosso instrumento é bem mais difícil que no violino:

O violinista encontra pouca dificuldade na diversidade de tonalidades cromáticas<sup>100</sup>, tanto com sustenidos como com bemóis, mesmo naquelas onde muitos acidentes são utilizados. O flautista, porém, encontra muitas dificuldades nessas situações (QUANTZ, cap. XVIII, § 14, tradução nossa)

Ora, como a transposição é uma dificuldade inerente à flauta, logo, Quantz encoraja a sua prática. Assim, o aluno deverá tocar a Peça n.º 11 tanto em lá maior como em lá bemol maior. Isto está claramente indicado no manuscrito, onde os dois primeiros compassos aparecem com a armadura de lá bemol maior, vindo em seguida a armadura de lá maior, dando a entender que o estudante deverá praticar a peça em ambas as tonalidades (Figura 75):



Figura 75: as armaduras de lá bemol maior e lá maior

<sup>100</sup> Reilly, em sua tradução para o inglês do tratado de Quantz, comenta que este termo provavelmente se referia a tonalidades com um considerável número de acidentes na armadura. (cf. QUANTZ, J.J.: *On playing the flute*. p. 303, nota 1).

No prefácio da única edição integral dos *Caprichos, Fantasias e Peças para Principiantes*, os editores Winfried Michel e Hermien Teske, fazem uma interessante observação sobre a prática das transposições: “é uma boa ideia seguir o conselho de Quantz praticando a transposição por um semitom sempre que possível: tocando as peças em lá maior em lá bemol maior, e assim por diante. Isto é bom para os dedos e para o cérebro”<sup>101</sup>.

Devido à variedade de saltos, síncopes e diversas passagens virtuosísticas, imaginamos que a peça em questão deva ser tocada em um andamento vivo.

## 11.2 O compasso e o andamento da peça

O compasso utilizado é o 3/8, sobre o qual já falamos anteriormente<sup>102</sup>. Embora esse compasso possa ser utilizado em melodias lentas (HOTTETERRE, 1719, p. 59), quando se trata de um *Allegro*, o trecho musical deve ser executado a três tempos, “porém mais rápido que no compasso ternário simples” (MONTÉCLAIR, 1736, p. 26).

Isto reforça a ideia de que o andamento ideal para a Peça n.º 11 seja rápido e seu caráter alegre.

## 11.3 As dificuldades inerentes à peça:

### 11.3.1 Síncopes

As síncopes, segundo Quantz, servem à expressão do galante<sup>103</sup> “quando a primeira metade da nota é tocada suavemente e a segunda metade é reforçada pela ação do peito e dos lábios” (QUANTZ, 1752, cap. XII § 24, tradução nossa)<sup>104</sup>. O efeito desejado pelo compositor talvez seja este, que vemos exemplificado na figura 76:

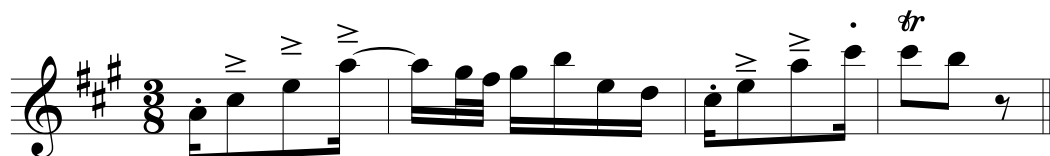


Figura 76: a execução das síncopes

<sup>101</sup> QUANTZ, Johann, Joachim. *Capricen, Fantasien und Anfangsstücke für Flöte solo und B.c.* Erstmals herausgegeben von Winfried Michel und Hermien Teske, p. 3

<sup>102</sup> Cf. p. 103, seção 1.2.

<sup>103</sup> *Das Schmeichelnde*, no original em alemão; *le flatteur*, no original em francês; *flattery*, na tradução inglesa.

<sup>104</sup> Cf. p. 111, seção 2.3.2 e p. 166, seção 11.3.1.

Por conseguinte, toda semicolcheia que anteceda à síncopa será curta, em contraste com a colcheia seguinte que deverá ser apoiada, conforme vemos na figura 77:

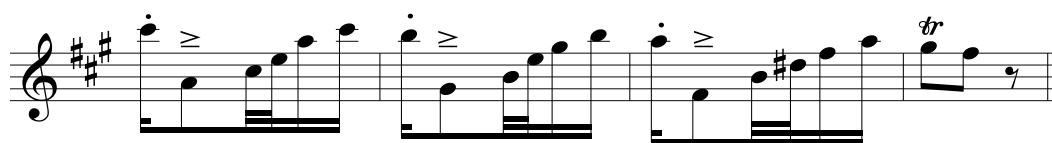


Figura 77: execução das semicolcheias que antecedem às síncopes

Outro detalhe digno de ser mencionado é que, nos *Solfeggi*, Quantz dá indicações acerca da execução das semicolcheias nos trechos compreendidos entre os compassos 21-22. Segundo o autor, a primeira e a segunda semicolcheias deveriam ser fortemente articuladas (*stark gestoßen*); a terceira semicolcheia corresponde a uma pausa; a quarta e a quinta semicolcheias deveriam ser suaves (*gelinder*); a sexta semicolcheia de novo fortemente articulada e assim por diante:



1. 2. *gl. stark gestoßen*  
 4.5. *gelinder*  
 6.1.2 *gleich stark gestoßen etc.*

Figura 78: excerto dos *Solfeggi* que trata da articulação de trecho da Peça n.º 11 (transcrição nossa)

A provável execução deste trecho seria da forma como o vemos na figura 79:



Figura 79

Os compassos 58-59, onde esse motivo aparece novamente, deverão ser executados da mesma forma que os compassos 21-22.

### 11.3.2 O duplo golpe de língua

Para que a peça seja tocada em um andamento vivo, é provável que o intérprete tenha que lançar mão do duplo golpe de língua para a execução das fusas<sup>105</sup>. Conforme visto anteriormente, de acordo com o autor existem três tipos de golpes de língua: “o primeiro é *ti* ou *di* [também chamado de golpe simples de língua], o segundo é *ti-ri* e o terceiro é *did''ll* [também chamado de duplo golpe de língua]” (QUANTZ, 1752, cap. VI, § 2, tradução nossa).

Ora, a articulação *ti* ou *di* (golpe simples) foi tratada nos capítulos 3 e 8<sup>106</sup>, enquanto que a articulação *ti-ri* foi abordada no capítulo 6<sup>107</sup>. Convém agora que nos debrucemos sobre o duplo golpe de língua. De acordo com Quantz:

O duplo golpe é utilizado somente para passagens muito rápidas. Embora fácil de explicar oralmente, quando se pode recorrer a exemplos práticos e fazê-lo entender pelo ouvido, difícil é explicá-lo por escrito. A palavra *did''ll* deve consistir de duas sílabas. [...]. No entanto [a sílaba] *d''ll* não deve ser articulada com a ponta da língua. (QUANTZ, 1752, cap. VI, iii, § 1, tradução nossa).

Aqui, uma vez mais, nos deparamos com a impossibilidade de saber exatamente como o mestre executava essa articulação, pois, em suas próprias palavras, se trata de algo “fácil de explicar oralmente, com exemplos práticos, mas difícil explicá-lo por escrito”. Além disso, conforme afirma Rónai, a articulação nos instrumentos de sopro é um assunto que varia de acordo com o gosto e, até mesmo, com a nacionalidade do instrumentista:

Tomemos, por exemplo, os métodos franceses do século XVIII, que sugerem as articulações TU e RU. Um flautista francês irá pronunciar essas duas sílabas com um som que para nós, brasileiros, soa como um misto de U e I. Ou as articulações RU e LU, que para um japonês apresentam uma dificuldade intransponível de soarem a seus ouvidos como a mesmíssima sílaba. A articulação DI-DEL (ou DID''LL) para um tirolês não deve apresentar qualquer problema, mas para um carioca constitui uma verdadeira tortura. (RÓNAI, 2008, p. 176).

Assim, diante do que foi exposto acima, inferimos que, dada a distância que nos separa do mestre alemão, não temos como saber e tampouco como reproduzir o que seria esse duplo golpe baseado nas sílabas *did''ll*. Apesar disso, três conclusões podemos reter a partir de suas palavras, em seu tratado:

<sup>105</sup> Nos exercícios preparatórios para as Peças n.º 11 e n.º 11 a, o estudante encontrará nos exercícios (d), (e), (f) e (g) uma ferramenta útil para o treino do duplo-golpe.

<sup>106</sup> Cf. p. 119, seção 3.3.1 e p. 151, seção 8.3.1.

<sup>107</sup> Cf. pp. 139-140, seção 6.3.1.

- a) trata-se de uma articulação somente para passagens rápidas;
- b) trata-se de uma articulação constituída por duas sílabas;
- c) trata-se de uma articulação constituída por duas sílabas onde a primeira sílaba é pronunciada na ponta da língua e a segunda, não.

Isto posto, sugerimos que o aluno substitua o *did'll* pelo *tu-ku* sugerido por Altès, ou pelo *te-ke* sugerido por Taffanel et Gaubert, ou simplesmente pelo *t-k*, sugerido por Moyse (cf. COSTA d'ÁVILA, 2007, pp. 9-10). O importante é que simplesmente a primeira sílaba seja executada na ponta da língua e a segunda seja executada guturalmente. Desta forma, a execução das fusas na Peça n.º 11 ficaria como se vê nas figuras 80 e 81:

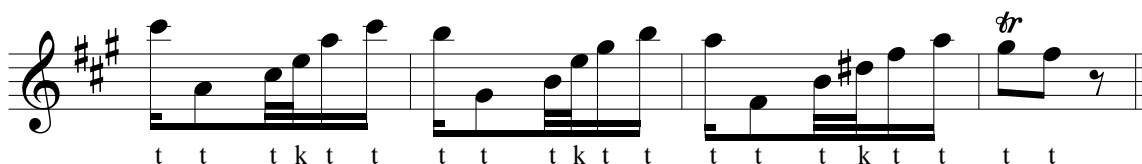


Figura 80: o duplo golpe de língua

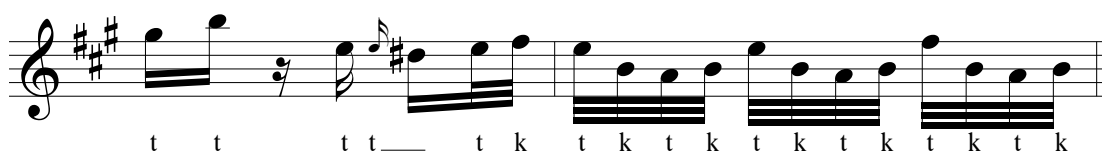


Figura 81: o duplo golpe de língua

### 11.3.3 Os trinados e apoiaturas

Sugerimos que os trinados que estão sobre as colcheias sejam executados com apoiatura superior (mesmo que esta última não figure na partitura) e *point d'arrêt*. Veja na figura 82 uma possível execução dos mesmos:



Figura 82: provável execução de trinados sobre as colcheias

Quanto aos trinados que se encontram sobre as semínimas, sugiro que o leitor se reporte ao capítulo 2<sup>108</sup>, onde encontrará três sugestões para a realização desses ornamentos.

A execução e duração das apojaturas também é assunto que já foi amplamente discutido em capítulos anteriores<sup>109</sup>. Todavia convém lembrar que, semelhantemente ao exemplo da figura 29 da p. 132, as apojaturas encontradas nos compassos 13, 15, 50 e 52 seriam provavelmente executadas como se vê na figura 83:



Figura 83

#### 11.3.4 A passagem entre o mi bemol e o ré bemol graves

Na versão n.º 11 a, em lá bemol maior, tomamos a liberdade de substituir o ré bemol grave pelo ré natural nos compassos 51 e 53, conforme se vê na figura 84:



Figura 84

Esta escolha se deu pelos três motivos relacionados a seguir:

- a) a dificuldade de execução da passagem mib – réb, na qual o dedo mindinho é obrigado a deslizar rapidamente entre duas chaves, o que seria praticamente impossível no trecho em questão;
- b) a nota mais grave da flauta da época de Quantz era o ré natural<sup>110</sup>, de forma que, com o instrumento de que dispunham à época, o próprio autor e seus alunos se viam obrigados a tocar ré natural;
- c) o ré é uma bordadura inferior do mi bemol, e sua modificação não altera em nada a harmonia do trecho.

<sup>108</sup> Cf. pp. 112-114, seção 2.3.3.

<sup>109</sup> Cf. pp. 121-122, seção 3.3.2.

<sup>110</sup> Quantz deixa isto bem claro: “Portanto, a nota mais grave da flauta é o ré situado no primeiro espaço abaixo da primeira linha do pentagrama” (1752, cap. III, § 2, tradução nossa).

### 11.3.5 O “claro-escuro” <sup>111</sup>

Sugerimos a inserção do “claro-escuro” nas seguintes passagens:

- a) entre os compassos 13-14 (*forte*) e 15-16 (*piano*);
- b) entre os compassos 17-18 (*forte*) e 19-20 (*piano*);
- c) entre os compassos 50-51 (*forte*) e 52-53 (*piano*);
- d) entre os compassos 54-55 (*forte*) e 56-57 (*piano*).

---

<sup>111</sup> Cf. p.123, seção 3.3.3; p. 149, seção 7.3.4.

## A PEÇA n.º 12

### 12.1. A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 12 está escrita no tom de lá menor e tampouco possui qualquer indicação de andamento.

Chama a atenção nesta peça o contraste entre os ritmos pontuados e as tercinas. A maneira de executá-los é assunto sobre o qual nos debruçaremos mais adiante, na seção 12.3.1, quando tratarmos as dificuldades inerentes à peça.

Outra característica relevante da obra são as articulações das tercinas, que estão minuciosamente grafadas no manuscrito, razão pela qual cremos que este também seria um estudo para as articulações.

A tonalidade é lá menor que, para o autor, está entre os tons que “expressam o sentimento de melancolia melhor que todos os outros tons menores” (QUANTZ, 1752, XIV § 6, tradução nossa)<sup>112</sup>.

### 12.2 O compasso e o andamento da peça

O compasso utilizado, o 3/4, também chamado de ternário simples, já foi abordado nas pp. 144-145, seção 7.2.

Não obstante o tom ser lá menor, melancólico por excelência<sup>113</sup>, o andamento é provavelmente rápido ou moderado, em virtude do já citado contraste entre os ritmos pontuados e tercinas que sugerem um caráter virtuosístico, quase como uma giga em compasso ternário<sup>114</sup>.

Ademais, Quantz acreditava que o estudante só deveria aventurar-se a tocar um *Adagio* depois de possuir um considerável amadurecimento técnico e artístico (QUANTZ, 1752, cap. X, § 11). Provavelmente por esta razão o autor evitou incluir peças de movimento lento nesta coletânea que pretende ser para iniciantes. Sempre convém lembrar, contudo, a observação do mestre com relação à importância de se manter a uniformidade do andamento ao longo de toda a obra, de forma a tocar as notas com clareza [...]” (QUANTZ, 1752, cap. X § 3).

<sup>112</sup> Esses tons são: lá menor, dó menor, ré sustenido maior e fá menor (cf. p. 126, nota 23).

<sup>113</sup> Cf. seção 12.1.

<sup>114</sup> As gigas podem ser grafadas nos compassos 3/8, 6/8, 9/8, 12/8. (cf. VEILHAN, 1979, p. 79.).



## 12.3 As dificuldades inerentes à peça:

### 12.3.1 Ritmos pontuados e tercinas

De acordo com Quantz, as tercinas devem ser executadas “bem redondas e iguais, de maneira a não apressar as duas primeiras notas [...], pois desta maneira deixariam de ser tercinas”. (1752, cap XII, § 10, tradução nossa). Por outro lado, quando as tercinas aparecem superpostas a ritmos pontuados, Quantz é da opinião que a semicolcheia pertencente ao ritmo pontuado deve ser articulada depois da última colcheia da tercina:

Esta regra<sup>115</sup> também deve ser observada quando uma das partes tem tercinas às quais se opõem ritmos pontuados. Deve-se articular, portanto, a semicolcheia após a terceira nota da tercina [Figura 85] e não juntamente com ela. Do contrário, isto soaria como um compasso 6/8 ou 12/8 [Figura 86]. (1752, cap. V, § 22, tradução nossa)

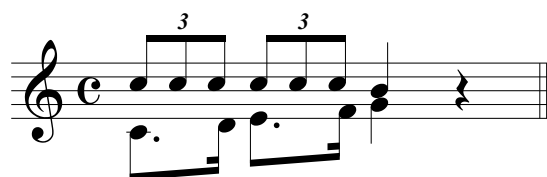


Figura 85: modo correto de se executar ritmo pontuado oposto a tercinas

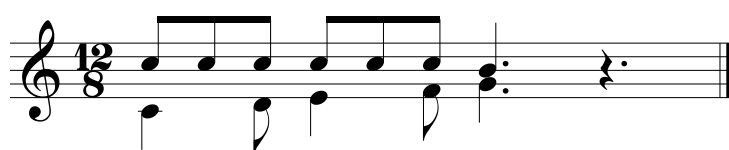


Figura 86: modo errado de se executar ritmo pontuado oposto a tercinas

Na verdade, a ideia do autor no exemplo da figura 85, é que o ritmo pontuado soe da maneira como se vê a seguir:

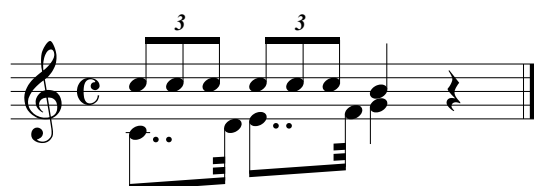


Figura 87: superposição de tercinas e ritmos pontuados, segundo Quantz

<sup>115</sup> Quantz se refere aqui à regra da pontuação das notas, sobre a qual já discorremos nas pp. 139-140.

C.P.E. Bach, porém, tem opinião diferente:

Com o advento de um número crescente de tercinas no compasso C ou 4/4, bem como nos compassos 2/4 ou 3/4, ocorre que muitas peças seriam mais convenientemente grafadas em 12/8, 9/8 ou 6/8. A maneira de tocar ritmos de diferentes durações em oposição a essas notas [tercinas] pode ser observada abaixo [na figura 88]. (BACH, 1753, p. 160, tradução nossa)

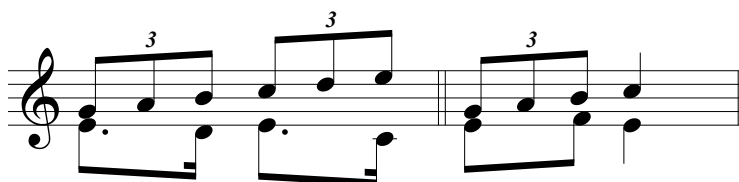


Figura 88: execução de diferentes ritmos em oposição às tercinas, segundo C. P. E. Bach

Como se pode perceber, C. P. E. Bach sugere que o contraste entre os ritmos pontuados e as tercinas seja “suavizado”. Diferentemente de Quantz, ele propõe que a semicolcheia após o ponto coincida com a terceira colcheia da tercina. O resultado disto é que, conforme ele próprio afirma, a passagem seria melhor grafada em 6/8.<sup>116</sup>

De acordo com Veilhan (1979, p. 30), a regra de Quantz só é aplicável quando o ritmo é predominantemente pontuado; caso contrário, deve-se seguir a norma de C.P.E. Bach.

Ora, como o tema principal da peça é pontuado, sugerimos, portanto, a execução conforme indicada por Quantz, isto é, enfatizando-se o contraste entre os dois ritmos. Um comentário nos *Solfeggi* acerca dos ritmos pontuados da Peça n.º 12 confirma que nossa sugestão é correta: “as notas pontuadas [devem ser] bem sustentadas e as últimas muito curtas”. (QUANTZ, 1978, p. 69).

### 12.3.2 Articulações variadas

Na Peça n.º 12 o estudante deverá executar com clareza três tipos de articulações distintas, conforme pode-se ver a seguir, nas figuras 89-91:

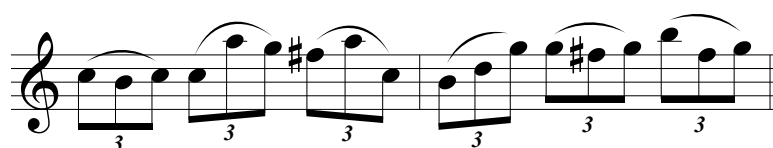


Figura 89: tercinas ligadas de três em três notas

<sup>116</sup> Um bom exemplo disto é o tema principal do terceiro movimento do Concerto de Brandenburgo de J. S. Bach.

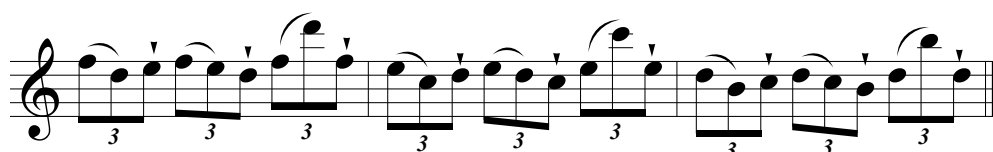


Figura 90: tercinas com duas notas ligadas e uma solta

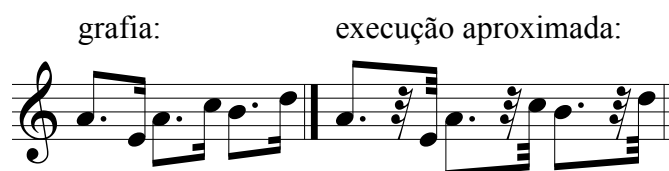


Figura 91: ritmos pontuados e sua execução aproximada

Um cuidado especial deverá ser tomado com os ritmos pontuados que, conforme visto, deverão ser executados de acordo com o exemplo acima.

### 12.3.3 Trinados e apojeturas

Os trinados encontrados nos compassos 21 e 64 se assemelham aos que já foram estudados em peças anteriores<sup>117</sup>. Contudo, os trinados dos compassos 8 e 31 estão colocados em cadência à dominante, que é suspensiva. Portanto, sugerimos apenas apojetura superior e *point d'arrêt*:



Figura 92: execução aproximada de trinados colocados sobre cadência à dominante

A mesma situação se repete nos compassos 63 e 64.

No manuscrito, o sinal *tr* aparece também nos compassos 13, 15, 56, 58 sobre colcheias pontuadas. Nestas situações, devido à velocidade da peça, talvez seja aconselhável que o

<sup>117</sup> Cf. pp. 112-113, seção 2.3.3.

intérprete faça uso do ornamento que Quantz chama de “meio trinado”<sup>118</sup> (cf. QUANTZ, 1752, cap. VIII, § 14) e está exemplificado pelo autor da maneira como se vê abaixo:



Figura 93: o “meio trinado”, de acordo com Quantz

Assim, as passagens citadas possivelmente seriam executadas da forma como vemos na figura 94:



Figura 94

Caso o intérprete possua suficiente agilidade nos dedos ou o andamento seja menos rápido, ele poderá executar o ornamento com mais batimentos<sup>119</sup>:



Figura 95

Conforme mencionado anteriormente, de acordo com Quantz, a forma como a apoiatura era escrita pouco interferia em sua execução<sup>120</sup>. Assim sendo, as apoiaturas encontradas nos compassos 46-51, apesar de terem sido grafadas com colcheias, não precisariam necessariamente ser executadas com valor de colcheia. Aliás, o tratado de Quantz apresenta inúmeros exemplos nos quais apoiaturas em forma de colcheia são executadas com valor de semínima (cf. QUANTZ, cap. VIII, § 7 – 9).

<sup>118</sup> *Der halbe Triller*, no original em alemão; *demi tremblement*, na versão em francês; *half shake*, na tradução para o inglês.

<sup>119</sup> Quantz sugere apenas dois batimentos para passagens rápidas (1752, XIII, § 32).

<sup>120</sup> Cf. 121, nota 29.

C. P. E. Bach, no entanto, se refere a essa prática como a causa de “erros na execução, que distorciam melodias e frequentemente criavam falsos acordes”. Segundo esse autor, o fato de que, “em tempos antigos”, as apojeturas fossem grafadas unicamente com colcheias seria a causa desses frequentes erros de execução. A fim de minimizar esses erros, Bach sugere, portanto, a seguinte regra: as apojeturas tomam da nota seguinte a metade de seu valor, [quando se trata de compassos simples], e tomam dois terços do valor da nota seguinte [quando se trata de compassos compostos]. (BACH, 1753, p. 90).

De acordo com a regra acima, o trecho em questão poderia ser tocado desta maneira:

The image shows a musical staff in G major with a treble clef. The notation is divided into two parts: 'grafia:' and 'possível execução:'. The 'grafia:' part shows a sequence of notes with triplets indicated by a '3' below the notes. The 'possível execução:' part shows the same sequence of notes but with the triplets executed as a single note with a longer duration, following the rule mentioned in the text.

Figura 96: possível execução de apojeturas, de acordo com C. P. E. Bach

Segundo Quantz, contudo, o mesmo trecho também poderia ser tocado assim:

The image shows a musical staff in G major with a treble clef. The notation is divided into two parts: 'grafia:' and 'possível execução:'. The 'grafia:' part shows a sequence of notes with triplets indicated by a '3' below the notes. The 'possível execução:' part shows the same sequence of notes but with the triplets executed as a single note with a longer duration, following the rule mentioned in the text.

Figura 97: possível execução de apojeturas, de acordo com Quantz

#### 12.3.4 O “claro-escuro”

Sugerimos a inserção do “claro-escuro”<sup>121</sup> nos seguintes trechos:

- compassos 9 (*forte*) – 10 (*piano*);
- compassos 11 (*forte*) – 12 (*piano*);
- compassos 13, 14 (*forte*) – 15, 16 (*piano*);
- compassos 32, 33 (*forte*) – 34, 35 (*piano*);
- compassos 54 (*forte*) – 55 (*piano*);
- compassos 56, 57 (*forte*) – 58, 59 (*piano*).

<sup>121</sup> Para mais informações sobre o “claro-escuro”, Cf. p.123, seção 3.3.3; p. 149, seção 7.3.4; pp. 154-155, seção 8.3.3.

## A PEÇA n.º 13 (13 a, 13 b)

### 13.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 13 está escrita no tom de sol maior e possui como indicação de andamento a palavra *Allegro*.

Trata-se de um estudo para grandes intervalos formados por saltos de colcheias. Ao final da peça o autor indica duas variações rítmicas, que o estudante poderá utilizar em seu estudo diário:

- a) Primeira variação: com ritmos pontuados (colcheia pontuada – semicolcheia);
- b) Segunda variação: com o chamado “ritmo lombardo” (semicolcheia – colcheia pontuada), que é a inversão do ritmo anterior, mas com ligaduras.

Veja-se, na figura 96, como essas variações estão indicadas no manuscrito:

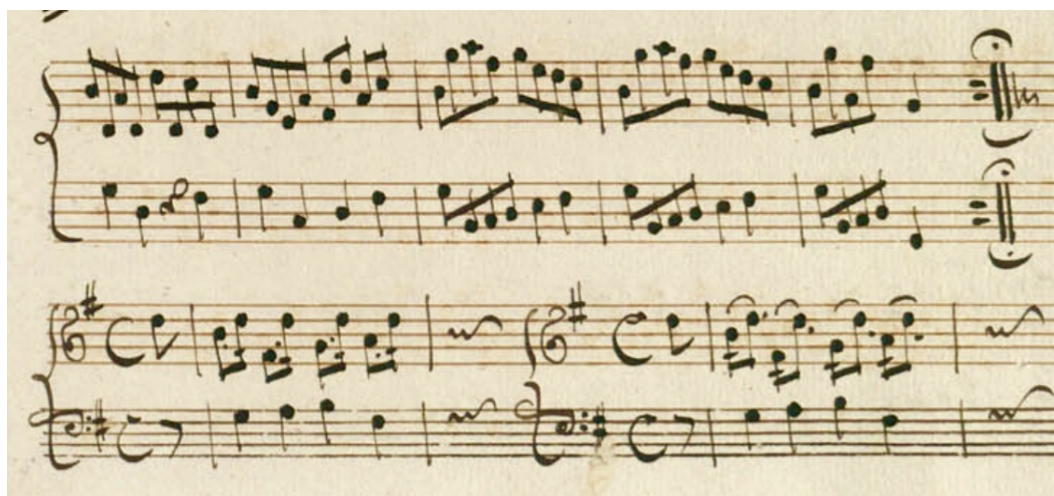


Figura 96

Na presente edição, decidimos redigir por extenso essas duas variações, chamando-as respectivamente de Peça n.º 13 a e Peça n.º 13 b.

Nos *Solfeggi*, Quantz confirma essas duas variações explanadas acima e recomenda que se execute o ré grave do compasso 31 com clareza (QUANTZ, 1978, p. 41):



*das d. deutlich und die Passage verändert mit punktirten und umgekehrt punctirten Noten*

Figura 97: excerto dos *Solfeggi* que trata da execução da Peça n.º 13 (transcrição nossa)

A tradução do trecho acima, ao pé da letra, seria: “o ré com clareza; modificar a passagem com ritmos pontuados e ritmos pontuados invertidos”.

Seria possível, inclusive, executar uma terceira variação rítmica, constituída por duas notas ligadas e duas soltas. Optamos por não colocar por extenso esta terceira variação, uma vez que não está indicada pelo compositor. Mas se trata de um excelente exercício para certo tipo de articulação, onde se trabalha tanto a flexibilidade dos lábios, nas ligaduras, como o golpe simples de língua, no *staccato*:

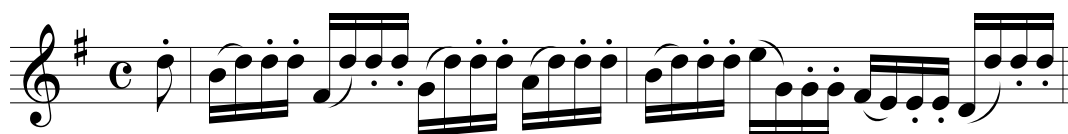


Figura 98

Essas variações rítmicas, claramente expressas no manuscrito e nos *Solfeggi*, atestam, uma vez mais, a intenção didática desta coletânea de obras.

As características do tom de sol maior já foram tratadas no capítulo 1 <sup>122</sup>.

### 13.2 O compasso e o andamento da peça

A fórmula de compasso utilizada é o C, já tratada no capítulo 3 <sup>123</sup>. A este respeito, convém lembrar que, conforme afirma Brossard:

O ‘C’ colocado após a clave indica o compasso quaternário, que será executado rápida ou lentamente na medida em que figurem na partitura as palavras *Adagio* ou *Allegro*. Se não houver qualquer indicação [de andamento], deve-se supor que se trata de um *Adagio*.” (BROSSARD, 1703, n.p, tradução nossa)

<sup>122</sup> Cf. pp. 102-103, seção 1.1.

<sup>123</sup> Cf. p 118.

Ora, como no manuscrito está presente a indicação *Allegro*, logo o andamento será rápido e as colcheias serão executadas iguais, pois, segundo Hotteterre, no compasso C, “as colcheias são executadas iguais [...] e as semicolcheias são pontuadas, isto é, uma longa e uma breve” (HOTTETERRE, 1719, p. 57).

### 13.3 As dificuldades inerentes à peça:

#### 13.3.1 Os saltos

Conforme já mencionado aqui, a Peça n.º 13 é um estudo para saltos formados pelos mais diferentes intervalos. Com respeito a este assunto, Quantz recomenda que:

Quanto maiores os saltos em determinada passagem, mais se deve reforçar as notas graves: em parte porque estas são as notas principais na harmonia, em parte porque os sons graves na flauta não são tão cortantes e penetrantes como os agudos. (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 17, tradução nossa).

Parece-nos que é isto o que o mestre tem em mente quando, nos *Solfeggi*, tem o cuidado de alertar ao seu aluno para que toque o ré grave com clareza:



Figura 99

O ré grave é sabidamente uma nota de difícil emissão, e certamente a dificuldade seria ainda maior na flauta barroca. No entanto ao tentar obter as notas graves com robustez, o estudante deveria evitar o extremo oposto, acentuar essas notas, o que produziria um efeito desagradável. É preciso recordar-se que “reforçar” as notas, ou tocá-las “com clareza”, não é o mesmo que acentuá-las.

#### 13.3.2 O ritmo pontuado

Conforme já foi observado aqui, a primeira variação rítmica, aqui chamada de Peça n.º 13 a, é constituída por ritmos pontuados. Sobre estes já discorreremos sobremaneira quando



tratamos da Peça n.º 6<sup>124</sup>. De acordo com as informações contidas ali, deduzimos que a interpretação da Peça n.º 13 a deveria ser como se vê na figura abaixo:

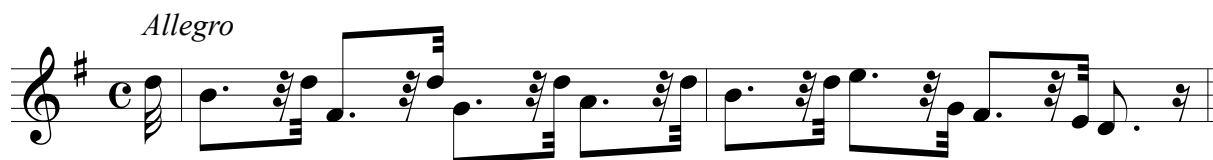


Figura 100: execução dos ritmos pontuados na Peça n.º 13 a

### 13.3.3 O ritmo lombardo

A segunda variação rítmica proposta por Quantz, aqui chamada de Peça n.º 13 b, é toda construída com o chamado “ritmo lombardo” (semicolcheia – colcheia pontuada), que é a inversão do ritmo citado anteriormente, mas com ligaduras.

Segundo Quantz, o ritmo lombardo deveria ser executado semelhantemente aos ritmos pontuados abordados até aqui, ou seja, com o valor da semicolcheia diminuído e o valor do ponto aumentado:

Com respeito à duração do ponto e à brevidade da primeira nota [no exemplo abaixo] onde o ponto figura sempre após as segundas notas, o procedimento é similar às notas pontuadas mencionadas acima. Simplesmente a ordem das notas está invertida. As notas ré e dó no exemplo (a) devem ser tão curtas como aquelas no exemplo (c), tanto em um andamento lento como em um andamento rápido. (QUANTZ, cap. V, § 23, tradução nossa).



Desta forma, chegamos à conclusão que a Peça n.º 13 b deve ser provavelmente executada da maneira como se vê no exemplo seguinte:

<sup>124</sup> Cf. pp. 139-140, seção 6.3.1.

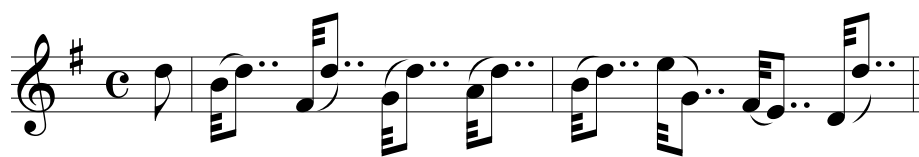


Figura 101

### 13.3.4 As apojeturas

As apojeturas encontradas na Peça n.º 13 são todas em forma de colcheia. Recomendamos que o leitor se reporte às pp. 121 e 177, seções 3.3.2 e 12.3.3 respectivamente, onde abordamos exaustivamente o assunto. Todavia algumas observações necessitam ser feitas.

A primeira é que “se a nota a ser ornamentada com a apojetura é pontuada, logo ela é divisível em três partes: a apojetura recebe duas dessas partes, mas a nota em si recebe somente uma parte, que é o valor do ponto”. (QUANTZ, 1752, cap. VIII, § 8, tradução nossa).

Veja na figura 102 como seria a execução dessas apojeturas, de acordo com o mestre:



Figura 102

O autor prossegue afirmando que “estas regras [...] são gerais, independente das figuras musicais envolvidas e do tipo de apojeturas, se superiores ou inferiores” (QUANTZ, 1752, cap. VIII, § 8, tradução nossa).

Segundo a regra acima, portanto, a apojetura do compasso 4, em princípio, deveria ser articulada com valor de semínima, conforme se vê no exemplo (b) da figura 103. Porém, como se poderá perceber, a resolução da apojetura coincide com a mesma nota no baixo (dó #), o que enfraquece a harmonia. Neste caso, em nossa opinião, a melhor execução dessa apojetura não seria de acordo com a regra supracitada, mas conforme o exemplo (c).

Como bem observa Reilly, “nenhuma das regras de Quantz está livre de exceções, pois o contexto da harmonia e do movimento das outras partes deve ser levado em consideração” (REILLY, 1966, p. 95, nota 1).

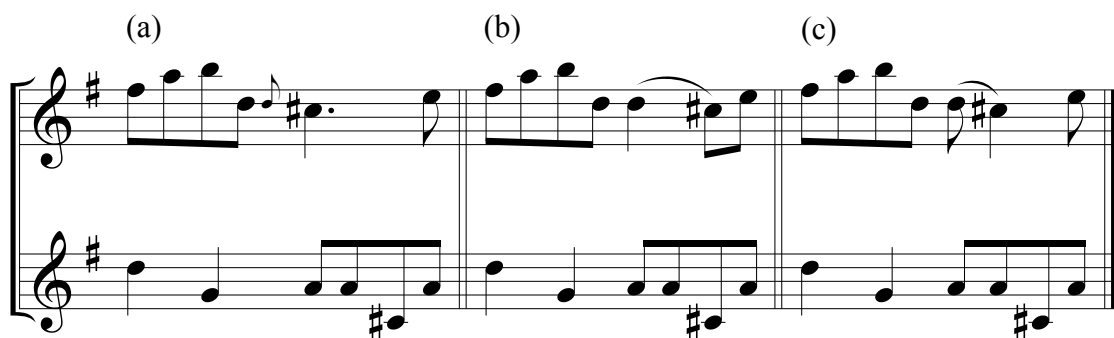


Figura 103

A mesma situação do exemplo acima acontece nos compassos 14 e 25.

No compasso 18 encontramos algo diferente: ao invés de uma semínima pontuada, a apojetura precede uma semínima seguida de pausa de colcheia. A este respeito afirma Quantz que “se uma pausa sucede uma nota, a apojetura [que antecede a nota] recebe a duração da nota e a nota recebe a duração da pausa, a menos que a necessidade de respirar torne isto impossível” (1752, cap. VIII, § 11, tradução nossa). Veja-se na figura 104 a execução desta regra:

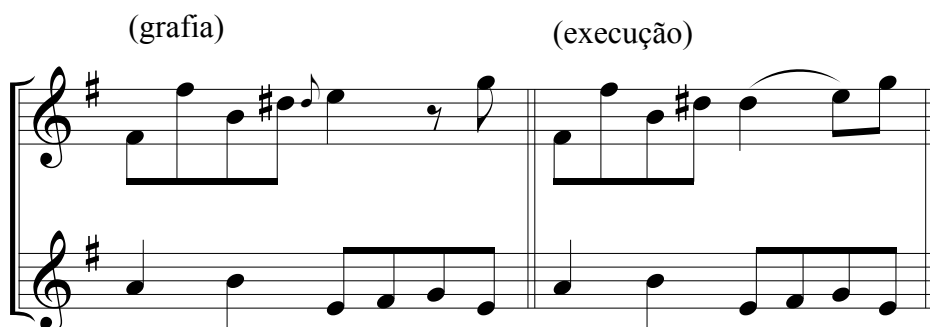


Figura 104

No exemplo acima o movimento do baixo não causa problemas para a resolução da apojetura de acordo com a regra; pelo contrário: a apojetura se resolve com um mi que, por sua vez, é articulado juntamente com um sol no baixo, o que soa bem.

### 13.3.5 O “claro-escuro”

Sugerimos a inserção do “claro-escuro” nas seguintes passagens:

- entre os compassos 5 (*forte*) e 6 (*piano*);
- entre os compassos 15 (*forte*) e 16 (*piano*);
- entre os compassos 26 (*forte*) e 27 (*piano*);
- entre os compassos 30 (*forte*) e 32 (*piano*).

## A PEÇA n.º 14

### 14.1 A tonalidade, o caráter e o andamento da peça

A Peça n.º 14 está escrita no tom de sol menor e possui como indicação de andamento a palavra *Gigue*.

Conforme visto no capítulo 8, a giga é uma dança “cujo compasso é o 6/8 e o andamento bastante alegre” (ROUSSEAU, 1767, p. 234)<sup>125</sup>. Sugerimos, portanto, um andamento rápido para esta peça e, seguindo o conselho de Quantz, encorajamos que o intérprete tente executá-la “[...] ‘em um’, ou seja um pulso por compasso” (QUANTZ, 1752, cap XVII, vii, § 58, tradução nossa).

Algumas características do tom de sol menor já foram explanadas quando abordamos a Peça n.º 7<sup>126</sup>. Conforme visto ali, trata-se do “tom mais patético, depois do tom de fá menor” (GRÉTRY, 1797, p. 269, tradução nossa).

Como, então, entender o caráter da peça, uma vez que o andamento é alegre, mas a tonalidade “patética”?

De acordo com Quantz, (1752, cap. XI, § 16), existem quatro meios pelos quais o intérprete frequentemente pode determinar o sentimento<sup>127</sup> prevalente em uma obra:

- a) o modo: maior ou menor? “um tom maior geralmente serve para a expressão do que é alegre, ousado, sério e sublime, enquanto que os tons menores servem para exprimir o que é galante, melancólico e terno” (tradução nossa);
- b) os intervalos entre as notas: grandes ou pequenos? com notas ligadas ou articuladas? “o que é galante, melancólico e terno é normalmente representado por intervalos pequenos e ligados, ao passo que a alegria e a ousadia são representadas por notas curtas e articuladas, ou por aquelas formando grandes saltos [...]” (tradução nossa);
- c) as dissonâncias: que efeito têm? “estas não são todas iguais, elas sempre produzem uma variedade de diferentes efeitos” (tradução nossa)
- d) as indicações de andamento ao início da obra: *Adagio* ou *Allegro*? “essas indicações, se foram prescritas com cuidado, merecem uma maneira particular de execução” (tradução nossa).

<sup>125</sup> Sobre as características da giga e como interpretá-la, cf. pp. 150-151.

<sup>126</sup> Cf. p. 144, seção 7.1.

<sup>127</sup> Cf. p. 116, nota 20; p. 126, nota 33.

Tendo em vista esses quatro pontos, concluímos que, embora a giga seja uma dança alegre por excelência, devido ao tom menor e a melodia com grandes intervalos, acreditamos que o sentimento prevalecente na obra não é a alegria, mas sim a ousadia ou, talvez, a bravura.

## 14.2 As dificuldades inerentes à peça

### 14.2.1 O golpe simples de língua em passagens com os mais diversos intervalos

Para o desenvolvimento do golpe simples de língua, que é a mais importante de todas as articulações (WYE, 1996, p. 10), Quantz recomendava a prática de peças que consistissem em “um único tipo de figuras movendo-se em saltos [...], tanto em compassos simples, como em compassos 6/8 ou 12/8, que são utilizados nas gigas.” (1752, cap. X, § 6, tradução nossa).

Ora, esta é a descrição do que encontramos tanto nesta peça de n.º 14, como na de n.º 8: um único tipo de figuras (no caso, colcheias) movendo-se em saltos. Concluímos que ambas são excelentes exercícios para o golpe simples de língua. Sugerimos que o estudante se reporte ao capítulo em que abordamos a Peça n.º 8<sup>128</sup>.

### 14.2.2 As apojaturas

As apojaturas na Peça n.º 14 tem forma de colcheia. Já vimos que o tratado de Quantz tem inúmeros exemplos e regras nos quais as apojaturas em forma de colcheia são executadas com valor de semínima (*cf.* 1752, cap. VIII, § 7 – 9)<sup>129</sup>. No entanto demos exemplos, no capítulo anterior, de como essa prática pode conduzir o intérprete desavisado a cometer erros de harmonia<sup>130</sup>. Por este motivo, C.P.E. Bach sugeriu a seguinte regra: “as apojaturas tomam da nota seguinte a metade de seu valor, [quando se trata de compassos simples], e tomam dois terços do valor da nota seguinte [quando se trata de compassos compostos]”. (BACH, 1753, p. 90).

Todavia como nos compassos 16 e 80 a harmonia no baixo não muda, as apojaturas, neste caso, poderiam ser executadas de acordo com a regra estabelecida por Quantz<sup>131</sup> e não conforme aquela C.P.E. Bach:

<sup>128</sup> Cf. pp. 151-153, seção 8.3.1.

<sup>129</sup> Cf. pp. 176-177.

<sup>130</sup> Cf. pp. 182-183, seção 13.3.4.

<sup>131</sup> A regra diz que: “se uma pausa sucede uma nota, a apojatura [que antecede a nota] recebe a duração da nota e a nota recebe a duração da pausa, a menos que a necessidade de respirar torne isto impossível” (1752, cap. VIII, § 11, tradução nossa).

grafia:                      execução:                      grafia:                      execução:

Figura 105

Nos compassos 43, 61 e 89, entretanto, sugerimos que as apojeturas sejam executadas como prescreveu C.P.E. Bach, ou seja, tomando-se dois terços do valor da nota principal, como no exemplo (a) da figura 106; ou então, que sejam realizadas de forma breve, como no exemplo (b) da mesma figura. De outra forma, a resolução da apojetura no segundo tempo, conforme reza a regra de Quantz, resultaria em dois erros: uma quinta aumentada com o baixo no primeiro tempo e uma sétima com o baixo na resolução da apojetura no segundo tempo, o que daria um efeito bizarro <sup>132</sup>. Veja na figura 106 como seria a execução da apojetura do compasso 43, de acordo com o que foi explanado acima. Este procedimento também seria aplicável aos compassos 61 e 89:

grafia:                      exemplo (a)                      exemplo (b)

Figura 106

Quanto à apojetura do último compasso, recomendamos que o intérprete a execute com a maior brevidade: na presente versão o baixo é executado pela segunda flauta, que está em uníssono com a primeira, logo o prolongamento da apojetura produziria um efeito desagradável com o baixo.

<sup>132</sup> Resolvendo-se a apojetura no segundo tempo, o dó seria articulado juntamente com o ré do baixo, o que formaria uma sétima que, por sua vez, exigiria uma resolução que não existiria.

### 14.2.3 O “claro-escuro”

Sugerimos o efeito do “claro-escuro” nas seguintes passagens:

- a) entre os compassos 12 (*forte*) e 13 (*piano*);
- b) entre os compassos 40 (*forte*) e 41 (*piano*);
- c) entre os compassos 47 (*forte*) e 48 (*piano*);
- d) entre os compassos 57 (*forte*) e 58 (*piano*);
- e) entre os compassos 72 (*forte*) e 73 (*piano*);
- f) entre os compassos 76 (*forte*) e 77 (*piano*).

## A PEÇA n.º 15 (15 a)

### 15.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 15 é escrita na tonalidade de mi bemol maior e possui a indicação *Minuetto*.

No parágrafo em que aborda a maneira como as danças em voga deveriam ser executadas, Quantz diz que “um minueto deve ser tocado de uma maneira que quase eleve o dançarino<sup>133</sup>: marca-se as semínimas com golpes de arco um pouco pesados, mas curtos [...]”. (1752, cap. VII, vii, § 58, tradução nossa)

Podemos chegar a duas conclusões a partir desta afirmação: primeiro, que o minueto é uma dança caracterizada por uma grande leveza, pois a forma correta de tocá-lo seria “de uma maneira que quase eleve o dançarino”; segundo, que essa leveza está relacionada ao fato de que as semínimas devem ser articuladas de forma pesada, mas curta.

Quantz dirigiu esse conselho aos instrumentistas de arco; o conteúdo do que disse, no entanto, pode ser aplicado a qualquer instrumento. Por conseguinte, cumpre ao flautista executar nesta peça todas as semínimas com a leveza desejada pelo mestre; é essa leveza que fará com que os dançarinos sejam “elevados”.

Considerando-se todas estas informações, bem como a execução do compassos ternários<sup>134</sup>, o *scandé*<sup>135</sup> e os silêncios articulatórios<sup>136</sup>, imaginamos que a interpretação da Peça n.º 15 poderia ser como se vê no exemplo abaixo:



Figura 107

<sup>133</sup> “*Hebend*”, no original em alemão; “*d’une manière qui porte ou éleve quasi le danseur*”, na tradução para o francês, do século XVIII; “*springly*”, na tradução para o inglês.

<sup>134</sup> Cf. p. 104, seção 1.3.1.

<sup>135</sup> Cf. p. 129, seção 4.3.1.

<sup>136</sup> Cf. pp. 124-125, seção 3.3.4.



As características do tom de mi bemol maior já foram discutidas no capítulo 5<sup>137</sup>. Como, porém, Quantz é um defensor da prática da transposição por um semitom sempre que possível<sup>138</sup>, tomamos a liberdade de escrever por extenso uma segunda versão desta peça no tom de mi maior, à qual demos o nome de Peça n.º 15 a.

## 15.2 O compasso e o andamento da peça

O compasso do minueto é ternário. A despeito disso, segundo alguns autores do século XVIII, a forma mais correta de indicá-lo seria o 6/4, um binário composto, visto que esta dança seria melhor representada por dois grandes tempos subdivididos em três. Afirmam eles que seu andamento é bastante rápido:

O minueto é uma dança bastante alegre, originária do Poitou. Em imitação aos italianos, podem-se utilizar os compassos 3/8 ou 6/8 para a marcação do tempo, o qual é sempre muito alegre e muito rápido. Mas o uso de indicar [a fórmula de compasso] com um simples 3 ou três semínimas prevaleceu. (BROSSARD, 1703, n.p, tradução nossa)

Talvez alguém se surpreenda de constatar que eu aplico ao minueto este tipo de compasso [6/4], já que o minueto nunca foi grafado de outra forma que aquela usual, que é o compasso 3, ou seja, o ternário simples [...]. [...] Creio que é melhor utilizar o compasso 6/4 para o minueto que o ternário simples, [...] já que os mestres de dança fazem bater o minueto a dois tempos, onde cada tempo é constituído por três tempos simples [...]. Aliás, o compasso ternário simples é tão rápido para o andamento do minueto que não se consegue marcar os tempos fazendo o triângulo com o qual se marca esse tipo de compasso; desta forma, a utilização do compasso 6/4 evitaria essa inconveniência, e o genuíno tempo do minueto seria encontrado através de um pêndulo. (CHOQUEL, 1759, p. 127, tradução nossa).

Apesar de que o compasso seja formado por três semínimas, é assim [um batimento por compasso] que se marcam os tempos nos minuetos para dançar, pois os tocamos com muita alegria. Me refiro aos minuetos para dançar, visto que existem também os minuetos para cravo, que normalmente não são executados tão rápido. (SAINT-LAMBERT, 1702, p. 47, tradução nossa).

Outros autores, no entanto, sugerem que o Minueto deva ser executado em um andamento moderado:

---

<sup>137</sup> Cf. p. 134, seção 5.1.

<sup>138</sup> Cf. p. 165, seção 11.1

O minueto é uma melodia em três tempos de andamento moderado, constituída por duas partes que se tocam, cada uma delas, duas vezes<sup>139</sup>. (RAMEAU-D'ALEMBERT, 1752, p. 169)

Rousseau, em seu dicionário, manifesta uma opinião semelhante à de Rameau-D'Alembert, mas contradiz frontalmente ao Abade Brossard:

Minueto, *s. m.* Melodia de uma dança do mesmo nome que aquela que o Abade Brossard nos diz que vem do Poitou. Segundo ele, essa dança é bastante alegre e seu andamento é bem rápido. Mas, pelo contrário, o caráter do minueto é de uma elegante e nobre simplicidade; seu andamento é mais moderado que rápido, e se pode dizer que o menos alegre de todos os gêneros de dança tocados em nossos bailes é o minueto<sup>140</sup>. (ROUSSEAU, 1767, p. 279).

Como se pode constatar, não existe unanimidade acerca deste assunto. Segundo Veilhan, o andamento do minueto teria se tornado mais lento à medida que o mesmo não foi mais dançado. O mesmo autor acrescenta que teria sido somente na segunda metade do século XVIII que esse fenômeno ocorreu (VEILHAN, 1979, p. 82).

### **15.3 As dificuldades inerentes à peça:**

#### *15.3.1 Os trinados*

Além da dificuldade interpretativa concernente à maneira como se deveria interpretar o minueto e em que andamento tocá-lo, temos ainda uma dificuldade técnica da maior importância nesta peça: os trinados.

Os trinados são, para Quantz, algo de extrema importância, e é por isso que ele lhes consagra um capítulo inteiro<sup>141</sup> de seu tratado.

Os trinados dão grande brilho à execução e, semelhantemente às apojaturas, são totalmente indispensáveis. Se um instrumentista ou cantor tiver toda a habilidade requerida pelo bom gosto para interpretar uma peça musical, mas não conseguir executar bons trinados, sua arte será incompleta. A natureza concede aqui a uma pessoa aquilo que outra deverá adquirir através de muito esforço. Alguns terão facilidade de fazer os trinados com todos os dedos; outros só conseguirão executá-los com apenas alguns dedos; já para um terceiro grupo de pessoas os trinados serão para sempre uma pedra de tropeço.

---

<sup>141</sup> Trata-se do capítulo IX.

Acredito que isto dependa mais da constituição de nossos nervos<sup>142</sup> que de nossa vontade. Pode-se, contudo, fazer muitos progressos nessa área se o instrumentista não esperar que os problemas com os trinados se resolvam por si próprios, mas, antes, começar desde cedo esforçando-se para atingir a perfeição, quando seus dedos ainda estão em formação (QUANTZ, 1752, cap. IX, § 1, tradução nossa).

Os trinados devem ser praticados todos os dias e em todas as tonalidades, de maneira que seja adquirida a devida agilidade em todos os dedos (QUANTZ, 1752, cap. X, § 10, tradução nossa).

Percebe-se nessas duas citações que, para o mestre, os trinados representam um problema técnico da maior importância e sobre o qual dever-se-ia trabalhar com afinco desde a infância e todos os dias. É provavelmente por este motivo que as *Peças para Principiantes* contam com este charmoso minueto, que nada mais é que um pequeno estudo para os trinados.

Considerando-se o *ritornello*, somente nesta pequena peça o estudante terá a oportunidade de trabalhar os trinados trinta e três vezes.

O estudo dos trinados, porém, envolve não somente o lado “muscular” da questão, mas também o lado interpretativo. Como o músico do século XVIII executaria esses ornamentos que, conforme sabemos, eram tão frequentes no repertório da época?

Existem quatro tipos de trinados neste minueto:

- a) trinados de dois tempos sem apojatura e com terminação; neste caso, a apojatura deve ser subentendida<sup>143</sup> (compassos 2, 4, 6, 10, 12, 14, 18, 20, 22, 38, 40, 42, 46, 48, 50).

Eis como seria a sua provável execução:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "grafia:" and the bottom staff is labeled "provável execução:". Both staves are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation consists of a sequence of notes with trills (tr.) and slurs, illustrating the execution of trills in a minuet. The trills are placed over the notes in the second, fourth, sixth, tenth, twelfth, fourteenth, eighteenth, twentieth, twenty-second, thirty-eighth, fortieth, forty-second, forty-sixth, and fiftieth measures.

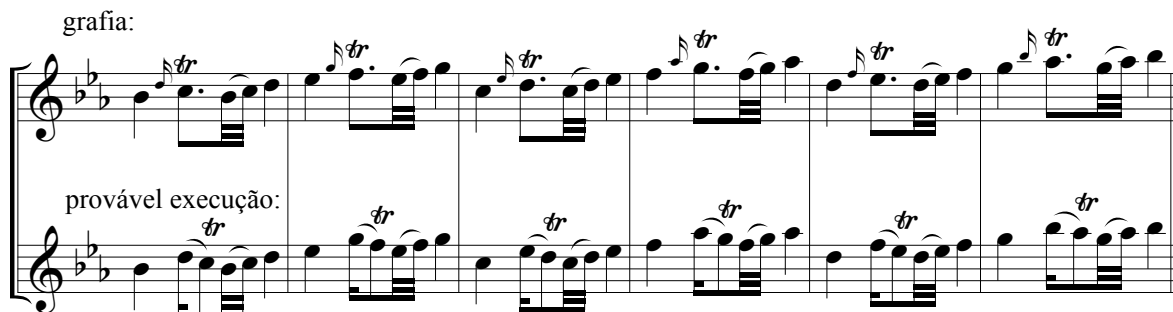
Figura 108

<sup>142</sup> “*Nerven*”, no original em alemão; “*Nerfs*”, na tradução francesa; “*tendons*”, na tradução para o inglês de Edward Reilly.

<sup>143</sup> Segundo Quantz, quando a apojatura ou a terminação não estão presentes, estas devem ser subentendidas (1752, cap IX, § 7). Cf. pp. 114 e 122.

- b) trinados de um tempo, com apojatura e terminação (compassos 29-34); sobre este trecho, escreveu Quantz nos *Solfeggi*, que o mesmo deve ser tocado de forma “redonda”<sup>144</sup>. Veja na figura 109. como executá-los:

grafia:



provável execução:

Figura 109

- c) trinados breves colocados sobre uma colcheia (compassos 8, 44), os quais, devido ao andamento vivo da peça, talvez devam ser executados de acordo com o que Quantz chama de “meio trinado” (1752, cap VIII, § 14)<sup>145</sup>. Veja na figura 110 como executar um meio trinado:

grafia:



provável execução:

Figura 110

- d) trinados de um tempo, sem apojatura e terminação, na fórmula cadencial (compassos 15 e 51); sugerimos que estes sejam executados com apojatura, pois, segundo Quantz, esta deve ser subentendida, e *point d'arrêt*<sup>146</sup>.

grafia:



provável execução:

Figura 111

Uma observação se faz necessária: algumas vezes, no manuscrito, os trinados não possuem o sinal *tr*; portanto, na presente edição, estão grafados entre colchetes, pois devem ser subentendidos; outras vezes possuem o sinal de mordente. Entendemos que os sinais de trinado

<sup>144</sup> *Rund*, no original em alemão.

<sup>145</sup> Para mais informações sobre o “meio trinado”, cf. p.176.

<sup>146</sup> Para outras opções de como se executar este trinado, v. pp. 112-114, seção 2.3.3.

e mordente, aqui, são intercambiáveis, ou seja, têm a mesma função. Por esta razão, por uma questão de uniformidade, tomamos a liberdade de grafá-los todos da mesma maneira, ou seja, com o sinal *tr*. Na figura 112 pode-se ver um excerto do manuscrito em que aparecem essas várias possibilidades. Perceba-se também que a apojatura ora é grafada sob a forma de colcheia, ora de semicolcheia, ou, simplesmente, é omitida. Em nossa opinião, essas “incongruências” no original não são relevantes e, por este motivo, cremos que esses trinados deveriam ser executados sempre da mesma maneira, apesar das variações encontradas em sua grafia.

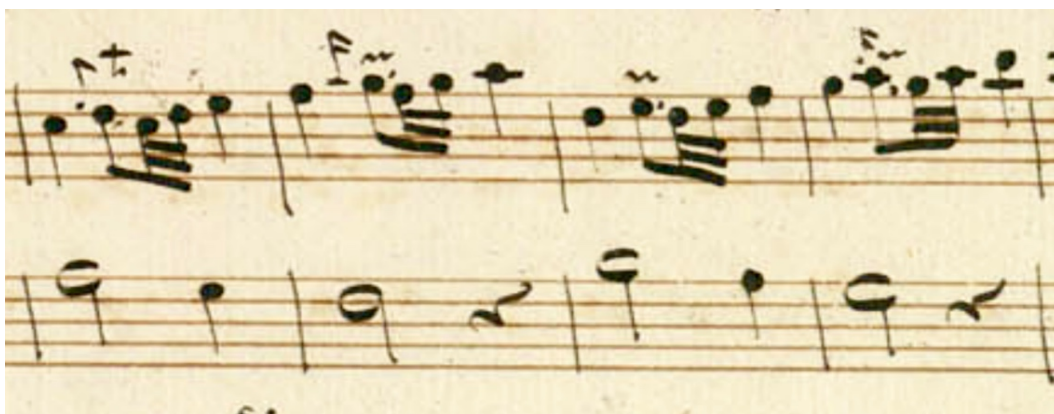


Figura 112: excerto do manuscrito da Peça n.º 15.

Nas pp. 66 e 69 o estudante encontrará várias sequências de exercícios que têm como objetivo levá-lo a um domínio completo dos trinados com apojatura e terminação, tanto do ponto de vista técnico como estilístico.

### 15.3.2 *As apojaturas*

As apojaturas encontradas nesta peça estão grafadas sob forma de colcheia e seguidas de grupos de colcheias. Propomos que seja aplicada aqui a regra de C.P.E. Bach, segundo a qual “as apojaturas tomam da nota seguinte a metade de seu valor, [quando se trata de compassos simples], e tomam dois terços do valor da nota seguinte [quando se trata de compassos compostos]”. (BACH, 1753, p. 90)<sup>147</sup>. Desta forma, a provável execução dessas apojaturas seria conforme na figura 113:

<sup>147</sup> Cf. pp.185-186.



Figura 113

### 15.3.3 A desigualdade rítmica

Já vimos no capítulo 1<sup>148</sup> que a tendência a enfatizar as notas consideradas “boas” em detrimento das “ruins”, ou “de passagem”, é responsável por certa desigualdade rítmica observável entre as figuras de menor valor. Dentre as figuras que poderiam ser executadas de forma desigual, Quantz cita: “as semínimas no compasso 3/2, as colcheias no compasso 3/4, as semicolcheias no compasso 3/8, as colcheias no compasso *alla breve*, as semicolcheias e as fusas no compasso 2/4” (1752, cap. XI, § 12).

Para exemplificar a questão, o mestre usa as três passagens (a), (b) e (c), observáveis na figura 114<sup>149</sup>. Segundo ele, se os três trechos abaixo “fossem tocados lentamente e [com todas as notas] com o mesmo valor, estes não soariam tão agradavelmente como no caso em que a primeira e a terceira notas de cada grupo de quatro soassem ligeiramente mais longas e mais fortes”.



Figura 114: exemplos de passagens que, segundo Quantz, deveriam ser tocadas de forma desigual

Evidentemente existem exceções à regra acima, e o autor as enumera no mesmo parágrafo.

Ei-las:

- a) passagens rápidas nas quais a velocidade não permite a execução desigual;
- b) passagens rápidas que devem ser executadas pela voz humana;
- c) notas sobre as quais se encontra um tracinho ou um ponto indicando *staccato*;
- d) notas de mesma altura repetidas;
- e) grupos de mais de duas notas sobre os quais se encontra uma ligadura;
- f) grupos de colcheias nas gigas.

<sup>148</sup> Cf. p. 108, seção 1.3.4.

<sup>149</sup> No original a numeração é diferente.

Isto posto, considerando a regra já mencionada, é possível que a execução das colcheias neste minuetto seja como se vê na figura 115:

The figure displays two musical staves for a minuet in G minor. The top staff, labeled 'grafia:', shows the written notation with a trill (tr) in the second measure. The bottom staff, labeled 'provável execução:', shows a performance interpretation with triplet markings (3) under the eighth notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, and 6, indicating a specific rhythmic execution of the eighth-note patterns.

Figura 115

Contudo, é preciso enfatizar que estamos aqui no campo das probabilidades, pois não se pode saber com exatidão em que consistia essa desigualdade rítmica em voga na música do século XVIII.

#### 15.3.4 O “claro-escuro”

Quantz diz que “se uma ideia é repetida na mesma tonalidade e nenhuma variação<sup>150</sup> lhe ocorre ao intérprete, este poderá remediar esta deficiência com o *piano* e com notas ligadas”. (1752, cap. XIV, § 15, tradução nossa). Desta forma, como a melodia principal se repete do compasso 9 ao 16, e, depois, do compasso 45 ao 52, sugerimos que o intérprete faça uso de um “eco” nesses momentos.

Neste caso, o “claro-escuro” ficaria conforme vemos abaixo:

- a) compassos 1-8 (*forte*) e 9-16 (*piano*);
- b) compassos 37-44 (*forte*) e 45-52 (*piano*).

Outra possibilidade seria, ao efetuar a repetição indicada pelo *ritornello*, tocar toda a seção pela segunda vez em *piano*, pois, segundo o mestre, “nas repetições, em geral a alternância entre *piano* e *forte* presta um bom serviço”. (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 23, tradução nossa).

<sup>150</sup> A prática da ornamentação é uma das principais características da música barroca; por este motivo, Quantz consagra o capítulo XIII inteiro a este assunto.

## A PEÇA n.º 16

### 16.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 16 está escrita na tonalidade de si bemol menor e o manuscrito possui apenas a indicação *ex h moll*<sup>151</sup>, o que nos leva a crer que um original fora escrito em si menor. Portanto é possível que a transposição para si bemol menor nas *Peças para Principiantes* tenha se dado por razões didáticas, visto que Quantz, em seu tratado, sugere que o aluno inicie seu estudo tocando primeiramente peças nas tonalidades mais fáceis, como dó maior, lá menor, fá maior, si menor, ré maior; mas à medida em que avança no domínio do instrumento, ele deve aventurar-se a tocar nas tonalidades mais difíceis, dentre as quais figura o tom de si bemol menor. (QUANTZ, 1752, cap. X, § 5).

Ora, nesta coletânea de dezoito peças escritas nitidamente em ordem de dificuldade crescente, é coerente que o mestre tenha inserido uma tonalidade considerada difícil somente na décima-sexta peça. No entanto, devido à sua especial recomendação de que seus alunos pratiquem a transposição, na presente edição nos decidimos por apresentar também uma versão em si menor, a qual recebe o título de Peça n.º 16 a. Assim, o estudante terá a oportunidade de trabalhar a mesma peça e todos os seus exercícios preparatórios em duas tonalidades: si bemol menor e si menor.

### 16.2 O compasso e o andamento da peça

Semelhantemente à Peça n.º 5, Quantz se utiliza do compasso *alla breve* e não fornece qualquer indicação de andamento. Esse compasso, conforme já visto<sup>152</sup>, caracteriza-se por “quatro tempos leves ou dois tempos lentos”. (HOTTETERRE, 1719, p. 57).

Choquel confirma essa informação afirmando que o compasso “c cortado” é o compasso de “dois tempos comuns, ou seja, de dois tempos graves”. (1762, p. 109).

Nos *Solfeggi*, o autor cita os três primeiros compassos desta Peça n.º 16 e, em seguida, acrescenta: “*mittelmässig stark gestoßen*”, que significa, em português, que o golpe de língua deve ser “moderadamente forte”, talvez um meio termo entre o *ti* e o *di*:

<sup>151</sup> Em português significaria “ex si menor”.

<sup>152</sup> Cf. p. 118, seção 3.2 e pp. 134-135, seção 5.2.





Figura 116: excerto dos *Solfeggi* citando os três primeiros compassos da Peça n.º 16 (transcrição nossa)

Ora, se o golpe de língua deve ser “moderadamente forte”, logo o intérprete deve evitar os extremos, isto é: tocar esse tema com as semínimas muito curtas, ou tocá-las com seu valor total, sem os silêncios articulatórios<sup>153</sup>.

Se o golpe de língua é moderado, logo, acreditamos que o andamento também deva ser de moderado a vivo, não muito lento, pois de outra forma, conforme disse o mestre, isto poderia dar ao ouvinte “a sensação de querer dormir” (QUANTZ 1752, cap. XVII, vii, § 45).

### 16.3 As dificuldades inerentes à peça:

#### 16.3.1 Como tocar uma peça em estilo contrapontístico

A Peça n.º 16 é escrita em um estilo contrapontístico imitativo, ou seja, as mesmas melodias aparecem ora na parte superior, ora na parte inferior, pelo que a peça vem a ser um excelente meio pelo qual o estudante pode familiarizar-se com a prática de ouvir e interagir com quem ele toca, no caso, seu professor. Evidentemente isto não é fácil, e é por isso que Quantz faz não poucas advertências sobre o assunto. Saber interpretar uma obra em estilo contrapontístico envolve vários aspectos, como:

- a) saber identificar o caráter de um tema e realçá-lo cada vez que ele aparece, diferenciando-o de ideias secundárias;
- b) saber executar notas longas, realçando dissonâncias;
- c) realçar os cromatismos.

Veja abaixo o que diz o mestre acerca dos três aspectos supracitados:

##### 16.3.1.1 Sobre realçar o tema ou o sujeito de uma fuga, havendo identificado o seu caráter:

[...] Um tema sempre requer um aumento na intensidade do som, a fim de tornar sua entrada mais clara [...]. (QUANTZ, 1752, cap. XVII, vi, § 10, tradução nossa).

<sup>153</sup> Sobre os silêncios articulatórios, v. pp. 124-125, seção 3.3.4.

Se, em um *Allegro*, o principal sujeito (tema) aparece frequentemente, logo ele deverá ser visivelmente diferenciado das ideias menos importantes. Seja ele majestoso ou galante, alegre ou ousado, o sujeito poderá sempre ser enfatizado de uma maneira diferente, pela vivacidade ou a moderação dos movimentos da língua, do peito, dos lábios, bem como do *piano* e do *forte*. (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 23, tradução nossa).

As ideias principais devem ser claramente distinguidas de outras ideias que lhe estão entrelaçadas; elas são, efetivamente, o melhor guia para uma execução expressiva. Se existem, em um *Allegro*, mais ideias alegres que majestosas ou galantes, logo é preciso tocá-lo alegre e rapidamente. Contudo se [o caráter] majestoso prevalece entre as ideias principais, logo será necessário executar a peça de forma mais séria. Por outro lado, se o [caráter] galante é o sentimento prevalecente na peça, logo se deverá tocá-la com mais tranquilidade. (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 25, tradução nossa).

Se imitações de certas frases [...] ocorrem, elas devem ser executadas com a mesma intensidade com que [em momento anterior] foram apresentadas na parte que ora é imitada. O assim chamado tema, ou principal sujeito de uma fuga, ou as ideias principais de um concerto, devem ser salientados com ênfase e com uma clara intensidade [na maneira de tocar]. (QUANTZ, 1752, cap. XVII, iii, § 13, tradução nossa).

Veja, nos dois exemplos da figura 117 como o tema aparece ou é imitado ora na parte superior ora na parte inferior. Ao identificá-lo, o intérprete deve lhe dar o devido destaque, como requer o autor.

The figure displays two systems of musical notation for two flutes. The first system, labeled 'Flauta 1' and 'Flauta 2', shows the first flute playing a six-note ascending scale (G4, A4, B4, C5, D5, E5) marked as '[Tema]'. The second flute rests. The second system shows the second flute playing the same six-note ascending scale, also marked as '[Tema]', while the first flute rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Figura 117

### 16.3.1.2 Sobre notas longas e dissonâncias<sup>154</sup>:

As notas longas devem ser sustentadas de forma a crescer e diminuir a intensidade do som; as notas rápidas que as seguem, contudo, devem contrastar com aquelas por meio de uma execução alegre. (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 18, tradução nossa).

Quando após algumas notas rápidas subitamente aparece uma nota longa que interrompe o canto, é preciso realçá-la com uma particular ênfase. Nas notas subsequentes pode-se ainda moderar a intensidade do som. (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 19, tradução nossa).

Se, porém, após notas rápidas se seguem algumas notas lentas e cantantes, o intérprete deverá imediatamente moderar o seu entusiasmo e expressar as notas longas com o sentimento<sup>155</sup> que elas requerem, de maneira que o ouvinte não fique entediado. (QUANTZ, 1752, cap. XII, § 20, tradução nossa).

A fim de despertar os mais diferentes sentimentos<sup>156</sup> [no ouvinte], as dissonâncias devem ser tocadas mais forte que as consonâncias. Estas últimas dão repouso e tranquilidade ao espírito, mas as dissonâncias o perturbam. Ora, da mesma forma que, através de um prazer perpétuo e sem interrupção, nossos órgãos receptores tornar-se-iam enfraquecidos e esgotados de tal forma que o prazer cessaria e deixaria de ser um prazer, assim também, se houvesse somente consonâncias em um longo trecho [musical], certamente estas consonâncias terminariam por gerar incômodo e desprazer ao ouvido. É por este motivo que é necessário misturar as consonâncias com sons “desagradáveis”, ou seja, as dissonâncias. Portanto, na execução, quanto mais se distinga uma dissonância das demais notas, mais o ouvido será tocado. [...] Quanto mais perturbadora uma dissonância, tanto mais agradável será a sua resolução. (QUANTZ, 1752, cap. XVII, vi, § 12, tradução nossa)

Eles prestam pouca atenção às regras de composição, que requerem que as dissonâncias sejam bem preparadas e que também recebam a sua própria resolução, a fim de preservar seu agradável caráter. (QUANTZ, 1752, cap. XI, § 6, tradução nossa).

Se você deve sustentar uma nota, seja durante um compasso inteiro ou um meio compasso, o que os italianos chamam “*messa di voce*”, você deve atacar a nota suavemente com a língua, com pouquíssimo ar; você começa *pianissimo*, permitindo que a intensidade aumente até o meio da nota, e em seguida você diminui da mesma maneira, fazendo um vibrato com o dedo sobre o orifício mais próximo. (QUANTZ, 1752, cap. XIV, § 10, tradução nossa).

Nas ligaduras, ou notas ligadas que consistem em semínimas ou mínimas, deve-se crescer e diminuir o som, pois as outras partes formam dissonâncias

<sup>154</sup> Sobre o uso do *son enflé* ou *messa di voce*, v. pp. 136-137, seção 5.3.2.

<sup>155</sup> No original em alemão, *Leidenschaft*; na versão francesa do século XVIII e na tradução para o inglês, *passions*. Cf. p. 138, seção 6.1.

<sup>156</sup> Cf. nota 155.

ou abaixo ou acima dessas notas. Como regra geral, às dissonâncias deve ser dada uma ênfase particular, independente de qual seja a parte em que estas se encontram. (QUANTZ, 1752, cap. XVII, vii. § 29, tradução nossa).

Veja-se, na figura 118, como funcionam, na prática, algumas das regras que foram mencionadas:

Figura 118

Glossário:

- (a) preparação da dissonância;
- (b1) dissonância (7.a menor);
- (b2) dissonância (2.a maior);
- (b3) dissonância (7.a menor);
- (c) resolução da dissonância;
- (d) *son enflé*, que serve para realçar a dissonância.

Perceba-se, no exemplo da figura 118, que:

- a) todas as dissonâncias são preparadas e se resolvem, conforme a regra mencionada por Quantz;
- b) o *son enflé* contribui para que as dissonâncias sejam enfatizadas, como requer o mestre;
- c) às notas longas se seguem sempre notas rápidas: o contraste entre as duas ideias deve ser realçado.
- d) as dissonâncias podem aparecer tanto abaixo como acima das notas ligadas, conforme bem lembrou o autor.

### 16.3.1.3 Sobre as escalas cromáticas:

Em uma peça de andamento rápido, observe que se várias semínimas ou mínimas são elevadas com sustenidos ou abaixadas com bemóis, e, especialmente se várias delas sobem ou descem por degraus, elas deverão ser tocadas de forma muito sustentada, com muito mais força e ênfase que as demais notas (QUANTZ, 1752, XVII, ii, § 14, tradução nossa).

Ora, na Peça n.º 16 encontramos na parte inferior aquilo que Quantz menciona no texto citado anteriormente: passagens cromáticas tanto ascendentes como descendentes formadas por mínimas ou semínimas. Veja na figura 119 como deveria ser a execução dessas passagens:

The musical score for Figure 119 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and ties, indicating a chromatic passage. The lower staff is in bass clef and contains a chromatic accompaniment. A bracketed instruction "[realçar-----]" is placed above the lower staff, indicating that the chromatic passages should be emphasized.

Figura 119

#### 16.3.4 O “claro-escuro”

Sugerimos que o “claro-escuro” seja inserido da maneira como se vê nos três exemplos da figura 120:

The figure contains three musical examples, labeled (a), (b), and (c). Each example consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a chromatic accompaniment. Each example includes a dynamic marking 'p' (piano) in both staves, indicating that the chromatic passages should be played softly.

Figura 120

O exemplo (a) corresponde aos compassos 15-19, o exemplo (b) corresponde aos compassos 37-41 e o exemplo (c) corresponde aos compassos 64-68.

## A PEÇA n.º 17

### 17.1 A tonalidade e o caráter da peça

A Peça n.º 17 pode ser tocada nos tons de fá menor e fá suspenso menor e possui como indicação de andamento a palavra *Vivace*. Eis o que dizem alguns autores do século XVIII sobre esta palavra:

*Vivace*. Adjetivo italiano, que se usa em música, sobretudo adverbialmente, para indicar que é preciso cantar ou tocar com entusiasmo<sup>157</sup>, com vivacidade, com espírito, etc. [O vocábulo] é também frequentemente usado para designar que é preciso tocar ou cantar rápido, ou com um andamento ousado, vivo, animado, etc. É praticamente como um *Allegro*. (BROSSARD, 1703, n.p, tradução nossa).

Existem cinco principais indicações de movimento que, na ordem do mais lento ao mais rápido, são: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. [...]. Cada um desses termos se subdivide e se modifica em outros. Dentre estes últimos, é preciso distinguir aqueles que indicam somente o grau de rapidez ou lentidão [com que a peça será tocada], como, por exemplo, *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo*, e outros que indicam sobretudo o caráter e a expressão da peça, como *Agitato*, *Vivace*, *Gustoso*, *Con brio*, etc. (ROUSSEAU, 1767, p. 306, tradução nossa).

*Vif*, *vivement*. Em italiano, *vivace*: esta palavra indica um movimento alegre, veloz, animado, com uma execução ousada e cheia de entusiasmo. (ROUSSEAU, 1767, p. 533, tradução nossa).

O *Allegro*, o *Allegro assai*, o *Allegro di molto*, o *Presto* e o *Vivace* requerem golpes de arco vivos, muito leves, curtos e bem destacados sobretudo no acompanhamento, onde o caráter deve ser mais brincalhão que sério. (QUANTZ, 1752, cap. XVII, ii, § 26, tradução nossa).

Particularmente no compasso C é frequente um tipo de *Allegro* moderado, que seria um meio-termo entre o *Allegro assai* e o *Allegretto*. [Esse *Allegro*] é comum tanto nas peças vocais como instrumentais impróprias para a execução muito rápida, e é normalmente indicado pelos seguintes termos: *poco Allegro*, *Vivace*, ou, na maioria das vezes, simplesmente *Allegro*. Aqui, um pulso<sup>158</sup> corresponderia a três colcheias e o segundo pulso recairia sobre a quarta colcheia. (QUANTZ, 1752, cap XVII, vii, § 51, tradução nossa).

<sup>157</sup> No original em francês lê-se: “*jouer avec feu*”.

<sup>158</sup> Conforme visto na p.151, para Quantz um “pulso” significa um batimento cardíaco, ou seja, 80 batimentos por minuto. Se o pulso corresponde a três colcheias, isto significa que, em se tratando de um compasso composto, a semínima pontuada valeria 80 batimentos por minuto e, no caso de um compasso simples, a semínima valeria 120 batimentos por minuto.

Percebe-se que a palavra *Vivace* pode ser usada como substantivo que designa um andamento rápido, “praticamente como um *Allegro*”, como quer Brossard. No entanto, segundo Rousseau, a palavra também poderia, à semelhança de outros termos em italiano, ser utilizada como um adjetivo que qualifica a maneira como um *Allegro* deveria ser tocado. Na opinião do autor, *Vivace* teria a mesma função de um *poco Allegro*, sendo um meio-termo entre o *Allegro assai* e o *Allegretto*.

Sendo Quantz o compositor da peça, parece-nos mais seguro que nos atenhamos às suas palavras e encaremos a Peça n.º 17 como uma espécie de *Allegro moderato*, inclusive porque, sendo essa peça constituída quase totalmente por semicolcheias em intervalos os mais variados, uma execução muito rápida a tornaria extremamente difícil.

Kuijken, referindo-se a G. P. Telemann, parece confirmar o que diz Quantz e, por fim, fala sobre a importância de se seguir as indicações do compositor:

Hoje somos ensinados a que o *Vivace* é mais rápido que o *Allegro*, mas Telemann (em seu prefácio para *Harmonische Gottes-Dienst*, 1725) o queria mais lento [que o *Allegro*]. Isto não se aplica necessariamente a todos os contemporâneos de Telemann, mas, pelo menos para esta coleção de cantatas, é uma informação útil. (2013, p. 34).

Quanto à tonalidade, Quantz sugere, no manuscrito, que a peça seja executada em fá sustenido menor e em fá menor. Aqui, mais uma vez<sup>159</sup>, o primeiro compasso aparece com a armadura de fá sustenido menor, vindo em seguida a armadura de fá menor, dando a entender que o estudante deverá exercitar-se nos dois tons (Figura 121):



Figura 121: excerto do manuscrito da Peça n.º 17

Nesta edição das *Peças para Principiantes* fornecemos duas versões da peça: uma sob o n.º 17, em fá menor; outra, sob o n.º 17 a, em fá sustenido menor.

<sup>159</sup> O mesmo procedimento é adotado nas Peças n.os 11 e 18.



## 17.2 O compasso e o andamento da peça

A partir das informações contidas na seção anterior, concluímos que a Peça n.º 17 deveria ser tocada em andamento de moderado a rápido. Em virtude do tom menor, diríamos que o sentimento prevalecente não é exatamente a alegria, mas a melancolia, se for executada em andamento moderado; a ousadia e a bravura, caso seja tocada em andamento rápido.

O compasso utilizado é o C, cujas características já foram expostas nos capítulos 3 e 13<sup>160</sup>. Já vimos anteriormente que, segundo Hotteterre “no compasso C as colcheias são executadas iguais [...] e as semicolcheias são pontuadas, isto é, uma longa e uma breve” (HOTTETERRE, 1719, p. 57). Quantz, contudo, adverte que trechos em andamento vivo são exceção à regra. Segundo o mestre, “nas passagens rápidas, cujo andamento não permita execução desigual, se poderá apoiar e acentuar<sup>161</sup> a primeira das quatro notas” (QUANTZ, 1752, cap. XI, § 12, tradução nossa).

Seguindo este critério, executando-se a Peça n.º 17 em andamento moderado, o estudante poderá, eventualmente, lançar mão da desigualdade rítmica. No caso de que se faça a opção por um tempo mais rápido, sugerimos que as semicolcheias sejam executadas sem desigualdade alguma.

A este respeito, Quantz faz, nos *Solfeggi*, uma menção à Peça n.º 17 que suscita mais dúvidas do que presta esclarecimentos ao leitor do século XXI. Trata-se da citação de um pequeno trecho que se encontra no compasso 3, o qual vem acrescido dos dizeres em alemão: *ungleich und im Valeur*. Traduzidas, estas palavras significam: “desigual e no [correto] valor”. Veja-se na figura 122, qual é esse trecho:



*ungleich und im Valeur*

Figura 122: citação da Peça n.º 17 nos *Solfeggi* (transcrição nossa)

O que isto significaria? O trecho poderia ser tocado de uma forma ou de outra dependendo do andamento? Ou será que estas considerações se aplicariam somente ao à

<sup>160</sup> Cf. pp 118, 134-135.

<sup>161</sup> “appuyer et employer de la force” no original em francês, “length and strength” na tradução para o inglês.

passagem citada e não à peça toda? Ou será que o autor quis dizer que apenas algumas das notas do exemplo seriam desiguais e outras não?

Byrt lança alguma luz sobre a questão ao fazer um interessante comentário sobre a palavra *valeur* nessa passagem dos *Solfeggi*:

Outra palavra que Quantz gosta muito de usar é *valeur*. Isto parece significar: dar à nota o seu valor total, ou seja, sustentá-la até o final. Embora eu já tenha pensado que *valeur* se relacionasse com desigualdade rítmica, hoje sou contrário a essa opinião, pois, em determinada passagem, Quantz escreve *ungleich und im Valeur*. (BYRT, 1998, nota 13, p. 14. tradução nossa).

Segundo esse autor, a palavra *valeur* estaria relacionada apenas com a duração das notas; por conseguinte seria possível tocar com o ritmo desigual (*ungleich*) mas, ainda assim, sustentar as notas ao máximo (*im Valeur*).

Embora essa seja uma explicação atraente, parece contraditória com a advertência do mestre, segundo a qual “as notas não deveriam parecer coladas umas às outras”<sup>162</sup>. (QUANTZ, 1752, cap. XI, § 10, tradução nossa). Evitar “grudar as notas” parece ser, na verdade, uma tendência geral na interpretação musical no século XVIII, haja vista o comentário de Engramelle sobre os chamados “silêncios articulatórios”<sup>163</sup>.

Conforme se poderá perceber, uma vez mais temos que contentar-nos com hipóteses e especulações.

### 17.3 As dificuldades inerentes à peça:

#### 17.3.1 O golpe simples de língua em passagens com os mais diversos intervalos

O golpe simples de língua é assunto que já foi amplamente discutido em capítulos anteriores<sup>164</sup>. Uma ressalva, entretanto, deve ser feita aqui: se o intérprete escolhe um andamento moderado, o golpe simples de língua deverá ser utilizado, e a peça se tornará um excelente exercício para esse tipo de articulação. À medida que ele adquira mais domínio técnico e opte por um andamento rápido, possivelmente terá de usar o duplo golpe de língua. Como a peça é constituída de grupos de semicolcheias nos mais variados intervalos, isso tornará

<sup>162</sup> *Es darf nicht scheinen, als wenn die Noten zusammen klebeten*, no original em alemão; *Il ne faut pas que les notes semblent être collées ensemble*, no original em francês; *The notes must not seem stuck together*, na tradução para o inglês.

<sup>163</sup> Cf. pp. 124-125.

<sup>164</sup> Recomendamos que o leitor releia as pp. 119 e 151.

a execução do duplo golpe particularmente difícil. Desta maneira, dever-se-á cuidar para que o “k” soe tão claro e preciso como o “t”.

### 17.3.2 Os arpejos

As Peças n.º 17 e n.º 17 a são excelentes exercícios para os arpejos, pois estes últimos estão presentes ali de diversas maneiras. Recomendamos a leitura do capítulo 7, seção 7.3.1, onde tratamos pormenorizadamente o assunto<sup>165</sup>.

### 17.3.3 Os trinados

Os dois únicos trinados que se encontram grafados na peça estão precedidos por uma colcheia que faz as vezes de apojatura. Trinados com estas características já foram tratados em capítulos anteriores<sup>166</sup>. Veja na figura 123 como provavelmente seria a execução desses trinados:

The figure displays two musical staves in G major (one sharp). Each staff is divided into two parts. The first part, labeled 'grafia:', shows a trill starting with a grace note (colcheia) and a trill symbol (tr). The second part, labeled 'provável execução:', shows the trill as a series of rapid, slurred notes, illustrating the probable execution of the trill.

Figura 123

### 17.3.3 O “claro escuro”

Propomos a inserção do “claro-escuro” nas passagens abaixo, extraídas dos compassos 6-11 (Figura 124), e dos compassos 23-26 (Figura 125):

<sup>165</sup> Cf. pp. 145-146.

<sup>166</sup> Cf. p. 130, seção 4.3.3.

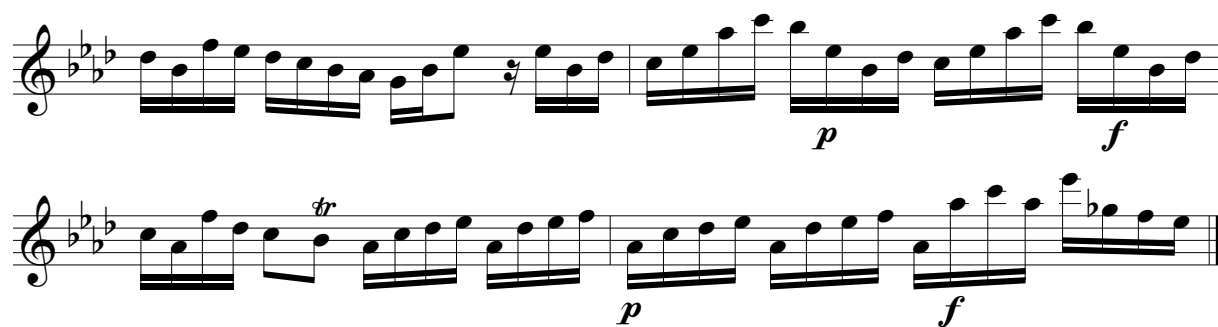


Figura 124: excerto da Peça n.º 17 (compassos 6-11)

Figure 125 shows two staves of musical notation. The first staff contains measures 23 and 24, with a melodic line starting on G4 and moving up to B4. The second staff contains measures 25 and 26. Measure 25 features a trill on G4. The music is marked with *p* (piano) and *f* (forte) dynamics.

Figura 125: excerto da Peça n.º 17 (compassos 23-26).

## A PEÇA n.º 18

### 18.1 A tonalidade e o carácter da peça

A Peça n.º 18 também pode ser tocada em duas tonalidades. O compositor deixou isso claro, pois, semelhantemente às peças 11 e 17, encontramos no manuscrito um primeiro compasso com a armadura de mi bemol maior, seguida de uma versão inteira da peça com a armadura de mi maior, dando a entender que o estudante deverá se exercitar nas duas tonalidades. Veja na figura 126 o excerto do manuscrito, onde aparecem os compassos iniciais da peça:

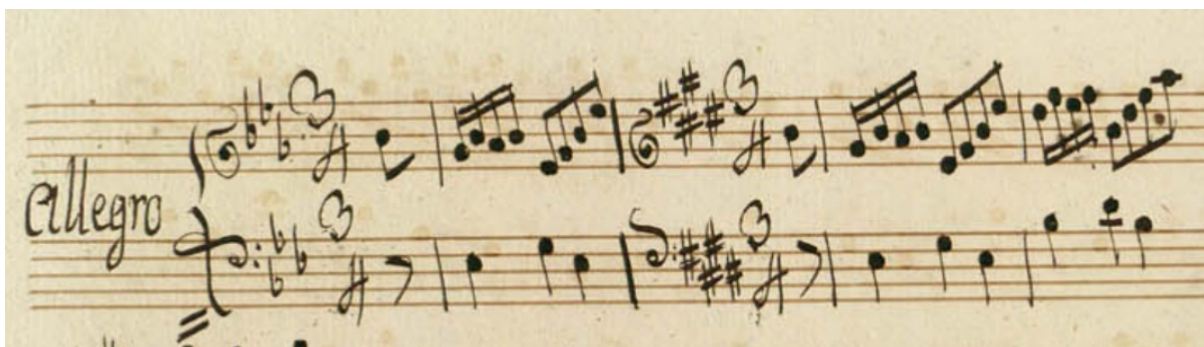


Figura 126: excerto da Peça n.º 18

Aqui, mais uma vez, decidimo-nos por oferecer ao estudante duas versões por extenso da obra: a primeira, em mi maior, sob o título de Peça n.º 18; a segunda, em mi bemol maior, sob o título de Peça n.º 18 a.

Como se poderá perceber na figura 126, a única indicação de andamento é a palavra *Allegro*, donde inferimos que o andamento será vivo e o sentimento prevalecente será a alegria.

Em nossa opinião, dois outros aspectos confirmam o carácter alegre e brincalhão da peça:

- a) a repetição de determinada célula rítmica constituída por um grupo de quatro semicolcheias seguido de quatro colcheias movendo-se em saltos;
- b) A utilização do tom de mi maior, brilhante por excelência: segundo Rameau, trata-se de um tom que “convém igualmente aos cantos ternos e alegres” (1722, Livre Second, p. 157, tradução nossa); Grétry, porém, o considera “tão brilhante, quanto o tom de mi bemol maior é nobre e sombrio.” (1797, Tome 2, p. 268, tradução nossa).

## 18.2 O compasso e o andamento da peça

O compasso utilizado, o 3/4, também chamado de ternário simples, já foi abordado nas pp. 144-145, seção 7.2.

Quanto ao andamento, a fim de comunicar ao ouvinte o sentimento da alegria, sugerimos um andamento rápido, mas que, obviamente, esteja dentro das possibilidades técnicas do estudante.

No entanto convém lembrar que, conforme visto no capítulo anterior, Quantz fala sobre um tipo de *Allegro* que seria uma espécie de “meio termo entre o *Allegro assai* e o *Allegretto*, [...] e é normalmente indicado pelos seguintes termos: *poco Allegro*, *Vivace*, ou, na maioria das vezes, simplesmente *Allegro*”. (1752, cap XVII, vii, § 51, tradução nossa). Portanto é bem possível que a Peça n.º 18 se enquadre nas características deste tipo de *Allegro*. Neste caso, o andamento seria aproximadamente a semínima valendo 120 batimentos por minuto<sup>167</sup>.

## 18.3 As dificuldades inerentes à peça:

### 18.3.1 O duplo golpe de língua

Mesmo em se tratando de um *Allegro* comum e não de um *Allegro assai*, o intérprete provavelmente terá de lançar mão do duplo golpe de língua, cujas características já tratamos no capítulo 11.

Quanto à articulação das colcheias, já vimos no capítulo 2 que “se em um *Allegro assai* as figuras de menor valor são as semicolcheias, logo, as colcheias deverão ser curtas [...]” (QUANTZ, 1752, cap XII, § 22, tradução nossa).

Vimos também que, segundo Hotteterre, no compasso 3/4 as colcheias **não** são desiguais em passagens onde elas formam intervalos em formas de saltos (1719, p. 58, grifo nosso)<sup>168</sup>.

Observe-se, nas figuras 127 e 128, como seria a articulação das colcheias e das semicolcheias na Peça n.º 18:

---

<sup>167</sup> Cf. p. 203, nota 158.

<sup>168</sup> Cf. pp. 144-145, seção 7.2.

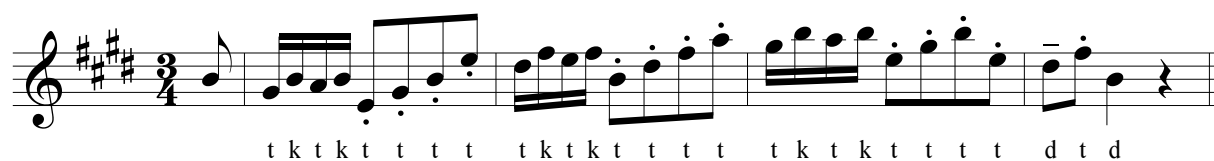


Figura 127

No entanto, acreditamos que as colcheias não deveriam ser articuladas todas iguais. Veja na figura 128 nossa sugestão para a execução de alguns grupos de colcheias<sup>169</sup>:



Figura 128

### 18.3.2 As apoiaturas

Analisemos as apoiaturas que aparecem na Peça n.º 18.

Compasso 12: sugerimos que a apoiatura seja executada como no exemplo (b) e não como no exemplo (a), pois desta forma se produziria uma dobra na resolução da dissonância, o que não é bom:

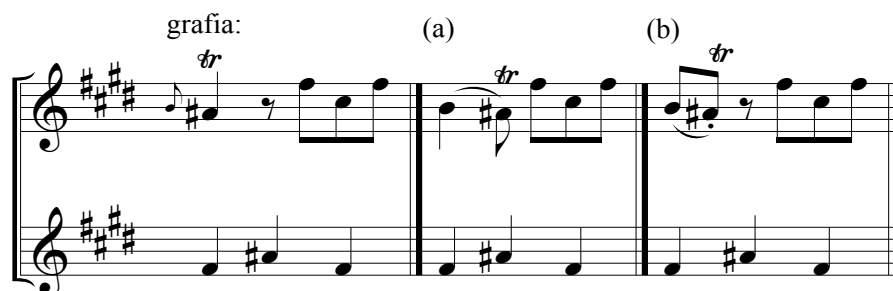


Figura 129

Compasso 16: a execução de uma apoiatura seguida de uma colcheia e duas semicolcheias é assunto que já foi tratado nas pp. 130-132.

<sup>169</sup> Cf. pp. 127-129, seção 4.3.1.

Compasso 68: sugerimos que a apoiatura em forma de colcheia seja executada brevemente, como nos exemplos (b) e (c) e não como no exemplo (a), pois desta maneira a resolução da dissonância formaria outra dissonância (uma sétima menor) com o baixo:

grafia: (a) (b) (c)

Figura 130

### 18.3.3 Os trinados

Para a execução do trinado do compasso 12, recomendamos que o estudante se reporte à figura 129, exemplo (b), ou simplesmente execute um “meio trinado”<sup>170</sup>.

Os trinados dos compassos 15 e 17 não possuem apoiatura e terminação. Tampouco mereceriam maiores comentários se o compositor não tivesse deixado, nos *Solfeggi*, uma extensa anotação sobre os compassos 13 – 18:

*a. der Vorschlag h abgesetzt; b. abgesetzt; übrigens deutl. und rund.*

Figura 131: excerto dos *Solfeggi* (transcrição nossa)

Traduzido ao português, isto significa que na letra “a” a apoiatura si deve ser separada; na letra “b” [o dó] separado; o restante deve ser claro e redondo” (QUANTZ, 1978, p. 41).

<sup>170</sup> Cf. p. 176.



De acordo com a comentário acima, feito pelo mestre a um de seus alunos, acreditamos que o trecho supracitado talvez fosse executado conforme se vê na figura 132 <sup>171</sup>:



Figura 132

O trinado do compasso 63 deve ser executado da mesma maneira que o compasso 15.

### 18.3.3 O “claro-escuro”

Recomendamos a inserção do “claro-escuro” nas seguintes situações:

- a) Entre os compassos 13 (*forte*) e 14 (*piano*);
- b) Entre os compassos 35 (*forte*) e 36 (*piano*);
- c) Entre os compassos 45 (*forte*) e 46 (*piano*);
- d) Entre os compassos 61 (*forte*) e 62 (*piano*).

<sup>171</sup> Enfatizamos, uma vez mais, que estamos no terreno da probabilidade, pois, conforme dizem os editores dos *Solfeggi*, muitas direções contidas no livro devem ser vistas num contexto mais amplo, pois são frequentemente completadas por outros comentários ou somente podem ser explicadas à luz de conhecimentos de hábitos tidos como naturais naquela época. (MICHEL, TESKE, 1978, p. IV).

## REFERÊNCIAS:

BACH, Karl Philipp Emanuel. **Essay on the true art of playing keyboard instruments**. Translated and edited by William J. Mitchell. New York: W.W. Norton & Company. Inc., 1949. 449 p.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 1.ª edição. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1975.

BROSSARD, Sébastien de. **Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la musique**. Paris: Chez Christophe Ballard, 1703. Fac-símile. Não paginado. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Dictionnaire\\_de\\_musique\\_\(Brossard%2C\\_S%C3%A9bastien\\_de\)](https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_(Brossard%2C_S%C3%A9bastien_de))> Acessado em 29 de outubro de 2018.

BUELOW, George J. **A history of baroque music**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=aw1TTtp4FwC&pg=PA2&lpg=PA2&dq=echo+musique+baroque&source=bl&ots=lv\\_MKzgvvh&sig=ACfU3U2daNS9H4I4JtvpnzeGVKKesuKpSA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiE2JOItcDIAhXWH7kGHQWUBtgQ6AEwDXoECAgQAQ#v=onepage&q=echo%20musique%20baroque&f=false](https://books.google.com.br/books?id=aw1TTtp4FwC&pg=PA2&lpg=PA2&dq=echo+musique+baroque&source=bl&ots=lv_MKzgvvh&sig=ACfU3U2daNS9H4I4JtvpnzeGVKKesuKpSA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiE2JOItcDIAhXWH7kGHQWUBtgQ6AEwDXoECAgQAQ#v=onepage&q=echo%20musique%20baroque&f=false)> Acessado em: 4 de abril de 2019.

BYRT, J. Quantz's solfeggi: an unique document. **Leading Notes: Journal of the National Early Music Association**. Grantham, Issue 16, pp. 6 – 15, Autumn 1998. Disponível em: <<https://www.earlymusic.info/LeadingNotes/LN16.pdf>> Acessado em 2 de março de 2019.

CÂJON, Antoine-François. **Les éléments de musique**. Paris, 1772. Fac-símile. Disponível em <<http://datos.bne.es/obra/XX3501865.html>> Acessado em 17 de outubro de 2018.

CARNAUD, Jne. **Méthode complète pour le flageolet, nouvellement augmentée de Douze Grands Caprices et un Air Varié par N. Bousquet**. Paris, Billaudot, sem data. In: RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008. p. 192.

CHOQUEL, Henri-Louis: **La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre la musique soi-même**. Paris, 1762. Fac-símile. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=kq9GcAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=kq9GcAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)> Acessado em 20 de setembro de 2018.

DANNREUTHER, Edward. **Musical ornamentation** (part I). London: Novello, Ewer and Co., Printers, 1893. 210 p. Disponível em: <[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP173134-PMLP305782-Dannreuther\\_Musical\\_Ornamentation\\_Vol\\_1.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP173134-PMLP305782-Dannreuther_Musical_Ornamentation_Vol_1.pdf)> Acessado em 2 de julho de 2019.

D'ÁVILA, Raul Costa. **Algumas considerações sobre a articulação na flauta transversal**. Universidade Federal de Pelotas, PPGMUS, UFBa, 2007. 31 p. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/jairoflute/algumas-consideraes-sobre-a-articulao-na-flauta-transversal>> . Acessado em 5 de junho de 2019.

DELIUS, Nikolaus. Quantz' Schüler: Ein Beitrag zur Genealogie einer Flötenschule. **Tibia: Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik**. Celle, n. 3, p. 176-184, 1982. Disponível em: <[https://www.moeck.com/uploads/tx\\_moectables/1982-3.pdf](https://www.moeck.com/uploads/tx_moectables/1982-3.pdf)> Acessado em 27 de abril de 2018.

DEMEILLIEZ, Marie. Tempéraments inégaux et caractere des modes: l'énergique variété des tonalités. In: BARBAFIERI, Carine, RAUSEO, Chris. **Watteau au confluent des arts**. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, pp. 535-551, 2009. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01056901/document>> Acessado em 23 de outubro de 2019.

ENGRAMELLE, Joseph. **La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concert mécaniques**, Paris, Chez P. M. Delaguet, Libraire-Imprimeur, rue de la Vieille Draperie. 1775. Fac-símile. Disponível em <<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP467393-PMLP655945-latonotechnieoul0000enr.pdf>> Acessado em 24 de abril de 2019.

FAGERLANDE, Marcelo (org.). **Tratados e métodos de teclado: Sancta Maria (1565), Frescobaldi (1637), Couperin (1717) e Rameau (1724)**. Tradução de Marcelo Fagerlande, Ana Cecília Tavares, Clara Albuquerque, Maria Aída Barroso, Mayra Pereira. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em Música, 2013. 118 p.

FLOYD, Angeleita. The Gilbert Legacy: methods, exercises and techniques for the flutist. In: RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008. p. 119.

GRÉTRY, André Modeste. **Mémoires ou essais sur la musique**. Nouvelle édition augmentée de notes et publiée par J. H. Mees. Tome second. Bruxelles, A l'Académie de Musique. Paris, 1829. Disponível em: <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP83393-PMLP169933-Tome\\_2.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP83393-PMLP169933-Tome_2.pdf)> Acessado em 22 de outubro de 2019.

HEINSE, Wilhelm. **Hildegard von Hohenthal**. Erstdruck: Berlin, 1795. Neuausgabe mit einer Biographie des Autors, herausgegeben von Karl-Maria Guth. Berlin, 2017. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=dWT0BgAAQBAJ&pg=PA42&lpg=PA42&dq=Heinse+B+dur+hat+gleichsam+die+Wuerde+von+Magistratspersonen.&source=bl&ots=6MZ240guhK&sig=ACfU3U2PrX19MYtaVTc\\_X4nSS4ZGhs9pKQ&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjsk5-bDIahWzHbkGHwISALwQ6AEwBHoECAGQAQ#v=onepage&q=Heinse%20B%20dur%20Ohat%20gleichsam%20die%20Wuerde%20von%20Magistratspersonen.&f=false](https://books.google.com.br/books?id=dWT0BgAAQBAJ&pg=PA42&lpg=PA42&dq=Heinse+B+dur+hat+gleichsam+die+Wuerde+von+Magistratspersonen.&source=bl&ots=6MZ240guhK&sig=ACfU3U2PrX19MYtaVTc_X4nSS4ZGhs9pKQ&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjsk5-bDIahWzHbkGHwISALwQ6AEwBHoECAGQAQ#v=onepage&q=Heinse%20B%20dur%20Ohat%20gleichsam%20die%20Wuerde%20von%20Magistratspersonen.&f=false)> Acessado em 22 de outubro de 2019. p. 42

HELM, Eugene E. Glösch, Carl Wilhelm (opera). In: Grove Music Online  
<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-5000009682>> acessado em 8 de outubro de 2019.

HOTTETERRE, Jacques-Martin. **L'art de préluder sur la flûte traversière**. Paris, 1719 fac-símile. Disponível em: <[http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart\\_de\\_preluder2\\_hotteterre.pdf](http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart_de_preluder2_hotteterre.pdf)> Acessado em 10 de setembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Principes de la flûte traversière ou flute d'Allemagne**. Amsterdam, 1707. Fac-símile. Disponível em <<http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP60623-PMLP124167-005hotteterre.pdf>> Acessado em 10 de setembro de 2018.

KUIJKEN, Barthold. **The notation is not music: reflections on early music practice and performance**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2013. 131p. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/read/155906315/The-Notation-Is-Not-the-Music-Reflections-on-Early-Music-Practice-and-Performance#>> Acessado em 17 de junho de 2019.

L'AFFILARD, Michel. **Principes très faciles pour bien apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique proprement, & à Livre ouvert**. De l'imprimerie de J-B Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique, rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse, 1717. Disponível em: <[http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP480463-PMLP778264-Principes\\_tres-faciles\\_1717\\_L'Affilard\\_Michel\\_bpt6k11689813.pdf](http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP480463-PMLP778264-Principes_tres-faciles_1717_L'Affilard_Michel_bpt6k11689813.pdf)> Acessado em 15 de outubro de 2018.

LINDE, Hans-Martin: **Pequeno guia para ornamentação da música no barroco**. Trad. para o português de H. J. Koellreutter. Musicália S/A, São Paulo: 1979. 44 p.

LUTZ, Julia: **Querflötenunterricht im 19. Jahrhundert**. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Munique, 2006. 266 p. Disponível em: <[https://edoc.ub.uni-muenchen.de/6875/1/Lutz\\_Julia.pdf](https://edoc.ub.uni-muenchen.de/6875/1/Lutz_Julia.pdf)> Acessado em 10 de setembro de 2019.

MATTHESON, Johann: **Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music Erlangen / seinen Gout darnach formieren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonnieren möge**. Hamburgo: 1713, Fac-símile. Disponível em: <[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_kCJDAAAAcAAJ/page/n7](https://archive.org/details/bub_gb_kCJDAAAAcAAJ/page/n7)> Acessado em 15 de março de 2019.

MONTÉCLAIR, Michel Pinolet de. **Principes de Musique**. Paris, 1736, Fac-símile. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Principes\\_de\\_musique\\_\(Mont%C3%A9clair%2C\\_Michel\\_Pignolet\\_d\\_e\)](https://imslp.org/wiki/Principes_de_musique_(Mont%C3%A9clair%2C_Michel_Pignolet_d_e))> Acessado em 4 de outubro de 2018.

PEREIRA, Renata. **Flauta doce e a Arte de Preludiar: tradução comentada do tratado *L'Art de Preluder (1719) de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain***. São Paulo, 2009. 217 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, 2009. [Orientador: Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim]. Disponível em:  
<<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-27102010-141600/publico/5856199.pdf>>  
Acessado em 27 de outubro de 2019.

QUANTZ, Johann, Joachim. **Capricen, Fantasien und Anfangsstücke für Flöte solo und mit B.c.** Erstmals herausgegeben von Winfried Michel und Hermien Teske. Winterthur/Suiça: Amadeus Verlag, 1980. Partitura.

\_\_\_\_\_. **Capricen, Fantasien und Stücke für Flöte Solo: QV 3: 1.** Herausgegeben von Horst Augsbach. Frankfurt/M: Edition Peters, 1983. Partitura.

\_\_\_\_\_. **Essai d'une Méthode pour Apprendre à Jouer de la Flute Traversiere, avec plusieurs remarques pour servir au bon gout dans la musique, le tout eclarci par des exemples et par XXIV tailles douces.** Berlin: Chez Chretien Frederic Voss, 1752. Fac-símile. Disponível em  
<<https://archive.org/details/essaidunemthode00quangoog/page/n8>> Acessado em 17 de setembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Fantasier og Preludier. Capricier og andre Stykker til Øvelse for Føyten af Quanz.** Fac-símile do original, que se encontra na Biblioteca Real de Copenhagen, sob o n.º 6210.0860 (Gieddes Samling I, 17). Disponível em:  
<[https://imslp.org/wiki/Fantasies\\_and\\_Preludes%2C\\_Giedde\\_I.45\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Fantasies_and_Preludes%2C_Giedde_I.45_(Quantz%2C_Johann_Joachim))> Acessado em: 26 de abril de 2018.

\_\_\_\_\_. **On Playing the Flute.** Translated by Edward R. Reilly. New York: Schirmer Books, a division of Macmillan Publishing Co., Inc. 1966. 368 p.

\_\_\_\_\_. **Solfeggi pour la Flûte Traversière avec l'enseignement, par Monsr. Quantz.** Nach dem Autograph erstmals herausgegeben von Winfried Michel und Hermien Teske. Winterthur, Suiça: Amadeus Verlag, 1978. Partitura.

\_\_\_\_\_. **Solfeggi pour la Flûte Traversière avec l'enseignement, par Monsr. Quantz.** Fac-símile do original, que se encontra na Biblioteca Real de Copenhagen, sob o n.º C I 45 (Gieddes Samling I, 16). Disponível em:  
<[https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C\\_Giedde\\_I.16\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Solfeggi%2C_Giedde_I.16_(Quantz%2C_Johann_Joachim))>  
>Acessado em 26 de abril de 2018.

\_\_\_\_\_. **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln.** Berlin, bey Johann Friedrich Voß, 1752. Disponível em:  
<[https://de.wikisource.org/wiki/Versuch\\_einer\\_Anweisung\\_die\\_Fl%C3%B6te\\_traversiere\\_zu\\_spielen](https://de.wikisource.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen)> Acessado em 2 de setembro de 2018.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels**. Paris: De l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722. Fac-simile. Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232459.image>> Acessado em 23 de outubro de 2018.

RAMEAU-D'ALEMBERT: **Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. RAMEAU, éclaircis, développés et simplifiés par Jean le Rond D'ALEMBERT**. Paris: David l'aîné. Le Breton, Durand, 1752. Fac-simile. Disponível em: <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/02/IMSLP538244-PMLP870142-El%C3%A9ments\\_de\\_musique\\_th%C3%A9orique\\_Alembert\\_D'\\_bpt6k931551g.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/02/IMSLP538244-PMLP870142-El%C3%A9ments_de_musique_th%C3%A9orique_Alembert_D'_bpt6k931551g.pdf)> Acessado em: 23 de outubro de 2018.

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008. 314 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de musique**. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768. Fac-simile. Disponível em: <[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire\\_de\\_musique\\_\(1768\).pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique_(1768).pdf)> Acessado em: 31 de outubro de 2018.

SAINT-LAMBERT, Michel de: **Les principes de clavecin avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique**. Amsterdam: Estienne Roger, 1702. Fac-simile. Disponível em: <[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP537884-PMLP268029-saint\\_lambert\\_Les\\_principes\\_du\\_clavecin\\_1702\\_CH-Gpu\\_71359.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP537884-PMLP268029-saint_lambert_Les_principes_du_clavecin_1702_CH-Gpu_71359.pdf)> Acessado em: 13 de novembro de 2018.

Sítio eletrônico: <<http://jjquantz.org/>> Acessado em 30 de março de 2018.

Sítio eletrônico: <<http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/dur.html>> Acessado em 16 de maio de 2019.

WYE, Trevor. **Flöte üben, aber richtig**. Heft 3: Artikulation. Aus dem Englisch übertragen von Werner Richter. Frankfurt am Main: Musikverlag Zimmermann, 1996. 32 p.

VEILHAN, Jean-Claude. **The rules of musical interpretation in the baroque era (17h – 18<sup>th</sup> centuries)**. Translation by John Lambert. Paris: Alphonse Leduc, 1979. 100 p.