

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

**TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA ESCOLA FRANCESA DE FLAUTA
TRANSVERSAL: UMA VISÃO HISTORIOGRÁFICA**

WELDER RODRIGUES ARANTES DE ARAÚJO

BRASÍLIA 2018

**TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA ESCOLA FRANCESA DE FLAUTA
TRANSVERSAL: UMA VISÃO HISTORIOGRÁFICA**

WELDER RODRIGUES ARANTES DE ARAÚJO

AAR663t Araújo, Welder Rodrigues Arantes de
TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA ESCOLA FRANCESA DE FLAUTA
TRANSVERSAL: UMA VISÃO HISTORIOGRÁFICA / Welder Rodrigues
Arantes de Araújo; orientador Castro Beatriz Magalhães. --
Brasília, 2018.
127 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Flauta transversal. 2. Escola francesa de flauta. 3.
Flauta transversal no Brasil. I. Beatriz Magalhães, Castro,
orient. II. Título.



Universidade de Brasília
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

Dissertação intitulada: Tradição e inovação na escola francesa de flauta: uma visão historiográfica, de autoria de Welder Rodrigues Arantes de Araújo, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Beatriz Magalhães Castro
Universidade de Brasília - UnB

Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes
Universidade de Brasília - UnB

Prof. Dr. Maurício Garcia Freire
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Prof. Dr. Flávio Santos Pereira
Universidade de Brasília - UnB

Data de aprovação: Brasília, de de 2018

Campus Darcy Ribeiro – Brasília, DF – 70.910-000 - Brasil - Tel.: (61) 3107-1113

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo constante apoio, aos meus colegas, de turma e de profissão pela inestimável ajuda e companheirismo em diversos momentos. À minha noiva Ana, pelo constante apoio. À minha amiga e aluna Natália Trajano, pela revisão do resumo em inglês. Aos professores, à minha orientadora Beatriz Magalhães Castro e finalmente à Deus, autor de toda a ciência.

RESUMO

O trabalho investigou a evolução da escola francesa de flauta através do tempo, em especial na segunda metade do séc. XIX, com o desenvolvimento da flauta cilíndrica de Boehm e sua adoção como instrumento principal no conservatório auperior nacional de Paris. O objetivo foi identificar as características da escola francesa de flauta e sua definição como escola e/ou tradição instrumental, distinguir os principais expoentes do instrumento, tais como instrumentistas, compositores e professores que contribuíram para o desenvolvimento da escola francesa, organizar e relacionar o repertório produzido na França especialmente para o curso de flauta Transversal do Conservatório Nacional de Música de Paris e estabelecer possíveis relações entre as evoluções tecnológicas da flauta transversal com a escola francesa. Foi realizada uma pesquisa bibliográfica, dividida em três eixos: literatura sobre a flauta transversal, sobre especificamente a escola francesa de flauta e finalmente literatura historiográfica, já que apesar de existirem diversos trabalhos sobre o tema poucos abordam a historiografia mais profundamente. O referencial teórico foi a obra *A Invenção das Tradições*, de Eric Hobsbawm. Através da pesquisa realizada podemos perceber que a evolução da flauta, em especial a flauta Boehm patenteada em 1847 foi o principal elemento da construção da escola francesa de flauta, principalmente por sua adoção como instrumento oficial do Conservatório Superior de Paris, a instituição responsável por criar e perpetuar esta tradição. Pela pesquisa podemos concluir também que o conceito de Tradição Inventada, proposto por Hobsbawm pode se aplicar à tradição francesa, já que produziu práticas que foram reproduzidas através dos anos cuja origem pode ser identificada. O trabalho também investigou e catalogou outros elementos dessa tradição, como o repertório do Concurso Anual do Conservatório de Paris, os professores do conservatório e finalmente a disseminação desta tradição pelo mundo, com destaque para o Brasil. Podemos verificar uma influência da tradição francesa no país na segunda metade do séc. XX desde a vinda de flautistas franceses, como Odette Ernest Dias e Jean Noël Saghaard e por brasileiros que estudaram na França e voltaram ao Brasil para lecionar, como Antônio Dias Carrasqueira, Celso Woltzenlogel e Beatriz Magalhães Castro.

Palavras Chave: flauta transversal, escola francesa de flauta, tradição.

ABSTRACT

The work investigated the evolution of the French flute school through time, especially in the second half of the 19th century, with the development of the cylindrical Boehm's flute and its adoption as main instrument in the national superior conservatory of Paris. The aim is to identify the characteristics of the French Flute School and its definition as a school and/or instrumental tradition, to distinguish the main exponents of the instrument, such as musicians, composers and flute professors who have contributed for the development of the French School, to set up and relate the repertoire produced in France, especially for the Transverse Flute course of the Paris Conservatoire and to establish possible relations between the technological evolutions of the transverse flute with the French Flute School. A bibliographical research was carried out, divided in three axis: literature on the transverse flute, specifically the French Flute School, and finally historiographical literature, as although there are already several researches on the subject, only few of them approaches the historiography more deeply. The theoretical framework used is by Eric Hobsbawm, *The Invention of Traditions*. Through this research, it is possible to realize that the evolution of the flute, especially the Boehm flute, produced in 1847, was the key feature for the construction of the French Flute School, mainly for its adoption as the official instrument of the Paris Conservatoire, the institution responsible for creating and perpetuate this tradition. This study enables to conclude that Hobsbawm's concept of the Invented Tradition can be applied to the French tradition, since it produced practices that were propagated through the years whose origin can be identified. This dissertation also investigates and registers other elements of this tradition, such as the repertoire of the Annual Competition of the Paris Conservatoire, the flute professors of the conservatory, and finally the dissemination of this tradition worldwide, more specifically in Brazil. Furthermore, it is possible to spot the influence of the French tradition in the country with the immigration of French flutists such as Odette Ernest Dias and Jean Noel Saghaard and Brazilian flutists who have studied in France and returned to Brazil to teach, as Antônio Dias Carrasqueira, Celso Woltzenlogel and Beatriz Magalhães Castro.

Keywords: transverse flute, french flute school, tradition.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: <i>Flauta Hoteterre</i> | 29 |
| Figura 2: <i>Diversas flautas</i> | 32 |
| Figura 3: <i>Theobald Boehm</i> | 34 |
| Figura 4: <i>Diagrama dedilhado</i> | 36 |
| Figura 5: <i>Flauta Clair Godfroy</i> | 36 |
| Figura 6: <i>Schema</i> | 37 |
| Figura 7: <i>Flauta Boehm</i> | 38 |
| Figura 8: <i>Flautas Boehm e Louis Lot</i> | 42 |
| Figura 9: <i>Tabela de Preços</i> | 43 |
| Figura 10: <i>Journal de Louis Lot</i> | 46 |
| Figura 11: <i>Árvore genealógica</i> | 79 |

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Produção de flautas por Louis Lot de 1855 a 186044

Tabela 2 – Flautas fabricadas por Louis Lot, de 1855 até a sua aposentadoria em 187647

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|----|
| Quadro 1: Professores do CNSM Paris desde Devienne até a atualidade..... | 51 |
| Quadro 2: Obras estreadas por Taffanel..... | 55 |
| Quadro 3: Métodos escritos por professores do CNSM..... | 56 |
| Quadro 4: Obras exigidas para o Concurso anual de flauta do CNSM | 59 |

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Evolução da venda das flautas de metal entre 1855 e 1860.....44

Sumário

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| 1 – A tradição instrumental | 16 |
| 1.1 A Origem das tradições | 19 |
| 1.2 A invenção das tradições, segundo Eric Hobsbawm | 21 |
| 1.3 Historiografia e Musicologia | 24 |
| 2 A flauta transversal | 27 |
| 2.1. - A evolução histórica e tecnológica da flauta transversal | 27 |
| 2.2 - O sistema Boehm | 34 |
| 2.3 - A flauta Louis Lot | 39 |
| 3 O Conservatório Superior Nacional de Música de Paris (CNSM) | 49 |
| 3.1 Louis Dorus | 52 |
| 3.3 Os métodos de flauta escritos para o CNSM | 56 |
| 3.4 O Concurso anual | 58 |
| 4 A disseminação da escola francesa de flauta | 76 |
| 4.1 A “árvore genealógica” do CNSM | 78 |
| 4.2 A escola francesa de flauta no Brasil | 80 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 86 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 89 |
| ANEXO A – Antonio Carrasqueira | 91 |
| ANEXO B - Celso Woltzenlogel | 101 |
| ANEXO C – Entrevista Odette Ernest Dias | 117 |
| ANEXO D: Árvore genealógica por Dahmer (2017) | 128 |

INTRODUÇÃO

A flauta transversal é um dos mais antigos instrumentos que conhecemos, tendo registros fósseis de instrumentos desde 35 mil anos atrás. Também está presente em diversas culturas e povos, utilizado como instrumento musical, ritualístico e de ordem religiosa. Sua origem está presente em diversas lendas populares e registros historiográficos, passando por diversas mudanças e transformações até se tornar o que é hoje, um dos mais populares instrumentos de concerto, de música popular e de uso em orquestras do mundo. Ao longo da sua história, a flauta transversal sofreu diversas transformações tanto na sua construção quanto na forma de tocar. Também no repertório e até mesmo na sua utilização, seja como instrumento solo, como parte de grupos de música de câmara até chegar na orquestra sinfônica. Passando também por formações regionais como o choro no Brasil, a salsa na América Central e o Jazz nos Estados Unidos. Durante esse percurso histórico, vários nomes de construtores, flautistas e pedagogos do instrumento foram importantes para a construção de uma técnica própria para a execução da flauta transversal, muitas vezes ligadas ao seu país de origem, dando origem assim a várias “escolas” ou tradições do instrumento. Mas entre todas elas uma teve maior destaque global: a escola francesa de flauta.

Construído ao longo de várias décadas, a escola francesa ou tradição francesa de flauta foi responsável por criar uma grande reputação em torno dos flautistas oriundos das classes dos professores do Conservatório Superior Nacional de Paris, como Paul Taffanel, Phillipe Gaubert, Jean Pierre Rampal e Michel Debost, entre tantos outros, onde conceitos de sonoridade e técnicas do instrumento se tornaram referência e se espalharam pelo mundo. A influência dos compositores da época, a nova flauta modelo Boehm, que foi patenteada em 1847 e depois modificada e produzida em metal por fabricantes franceses como Louis Lot, fizeram parte da construção desta tradição.

Autores como Blakeman (2005) e Toff (1996) destacam a figura de Paul Taffanel, professor do Conservatório de Paris como um marco para a chamada escola francesa de flauta, onde ele lecionou entre 1893 e 1908. Segundo Blakeman, “não haveria uma influência da escola francesa de flauta no séc. XX sem ele (Taffanel), e certamente não houve ninguém com uma estética tão claramente definida que se impôs a toda Europa e além” (Blakeman 2005, 218). A flautista e autora Nancy Toff reforça a importância de Taffanel como grande transformador da pedagogia usada no Conservatório de Paris, incluindo uma instrução “mais individualizada,” um grande foco no estilo e na sonoridade além de expandir o repertório, usando peças desde o Barroco até obras escritas para ele, causando o que ela chama de “uma

revolução no ensino da flauta” (Toff 1996, 253). Toff afirma que Taffanel iniciou uma nova era, “a mais dourada de todas” (Ibidem).

Contudo, Tula Gianinni em sua obra *Great Flute Makers of France: The Lot and Godfroy Families 1650-1900* (1993) destaca como a grande característica da escola francesa de flauta o desenvolvimento da flauta com sistema *Boehm* a partir da primeira metade do séc. XIX, que culmina com a união das famílias de construtores de flauta Godfroy e Lot, que fundariam a empresa *Société Godfroy fils et Lot*. Como a única luteria francesa a produzir as flautas *Boehm*, a marca teria, segundo a autora, uma forte influência na produção e distribuição desse novo tipo de flauta, que seria futuramente adotada pelo primeiro flautista da Ópera de Paris e futuro professor do Conservatório Superior Nacional de Paris, Louis Dorus. Para Gianinni (1993), Dorus, e não Taffanel, foi o precursor da chamada escola francesa moderna de flauta.

O flautista francês e escritor Claude Dorgueille (1986), em sua obra *The French Flute School: 1860-1950*, limita a atuação da escola francesa até a metade do séc. XX, destacando os alunos de Paul Taffanel como os seus mais significativos representantes, a partir da análise de suas gravações. Destaca os nomes de Philippe Gaubert, René Le Roy, Adolphe Hennebains e Marcel Moyse como os precursores do estilo estabelecido por Taffanel, onde segundo Dorgueille, este ideal estético é formado a partir da “qualidade do som, tal qual é ouvido em sua clareza, precisão de cores e plenitude da sonoridade enquanto tudo permanece homogêneo” (Dorgueille 1986, 41). Esta homogeneidade seria diretamente oposta à estética barroca e clássica que usava a flauta traverso, a qual segundo Harnoncourt (1982) possuía orifícios menores, era cilíndrica, com apenas uma chave, o que dava a cada nota uma sonoridade única, sendo as notas obtidas através do dedilhado tipo “forquilha” mais escuras, e as de dedilhado mais abertos bem mais brilhantes. Essa característica dava à flauta traverso uma sonoridade diferente para cada registro da flauta e para cada tonalidade executada nela, o que acabaria influenciando compositores da época a escreverem de acordo com esta característica do instrumento. Michel Debost, professor do conservatório de Paris apresenta uma ideia diferente em seu livro *The simple Flute: A-Z*, onde ele acredita que a tradição da escola francesa de flauta ainda está viva, mas transformações ao longo do seu curso são naturais e fazem parte da sua evolução:

Uma tradição não morre. Uma tradição que não evolui não está viva. Vivemos em nosso tempo e aprendemos tanto da tradição quanto da inovação, que será a próxima tradição. Uma escola instrumental é a expressão transmitida de

imaginação e novidade, não um tipo de escritura ultracongelada. A arte e a música estão em constante mutação, e nem sempre para pior (Debost 2005, 174)

Para Debost, a escola francesa de flauta se mantém viva e em constante transformação, sem perder, no entanto, as premissas de seus antecessores. Ele mesmo foi responsável por elaborar novas metodologias e técnicas ao instrumento no Conservatório de Paris e formou alunos que são destaque na cena internacional, como Patrick Gallois e Emmanuel Pahud.

O uso de diferentes tipos de flauta teria sido fundamental para a estética proposta por Taffanel. Segundo Powell (2002), em seu livro *The Flute*, o uso da flauta de prata (já com o sistema Boehm e estilo francês, ou seja, com chaves abertas) foi responsável por criar uma sonoridade mais “brilhante, limpa, cheia de cores, com maior amplitude na dinâmica,” o que teria influenciado compositores a escreverem peças com essas características, como *Syrinx* e o *Prélude a l’Après-midi d’un Faune*, de Debussy, e os solos do balé *Dafne et Chloé*, de Ravel. Baines, em sua obra *Woodwind instruments and its history* (1943) destaca a importância da flauta nas orquestrações francesas e sua relação com a escola francesa de flauta, onde ele afirma que “sem dúvida, os franceses tornaram-se os grandes orquestradores de flautas (e estão intimamente ligados às qualidades especiais da escola de flauta francesa” (Baines 1943, 52).

Contudo, apesar de já ser um tema explorado por diferentes autores em diferentes períodos históricos e em diferentes países, a escola francesa de flauta ainda carece de uma definição mais consolidada, principalmente do ponto de vista historiográfico, considerando diferentes períodos que podem ter sido fundamentais para a consolidação da prática instrumental e diferentes fatores além da ênfase em determinados instrumentistas e professores, como tenho notado na revisão bibliográfica. Portanto, o trabalho se debruçou na análise histórica do processo de desenvolvimento da flauta transversal e sua recepção na França, em especial no conservatório de Paris, a partir da organologia e do repertório específico do conservatório. Como objetivos específicos: distinguir os principais construtores da flauta transversal em suas maiores transformações, relacionar o desenvolvimento da flauta transversal com a escola francesa de flauta, identificar o repertório de flauta produzido especificamente para o Conservatório de Paris e construir uma linha genealógica dos professores de flauta do conservatório de Paris desde sua fundação até a contemporaneidade e sua difusão pelo mundo, em especial no Brasil.

A pesquisa, por se tratar na maior parte de um trabalho historiográfico, seguiu preceitos metodológicos baseados na nova Musicologia e na *École des Annales*. Esta que, entre outros

conceitos, dividiu a história em períodos de longa, média e curta duração na descrição de eventos e ênfase em elementos até então considerados periféricos na narrativa, ao invés de focar em poucos personagens centrais. Além disso, é valorizada a interdisciplinaridade e o diálogo com diversas áreas do conhecimento. O referencial teórico será extraído de Eric Hobsbawm, a partir da sua obra “A invenção das tradições,” onde através dos conceitos de tradição propostas pelo autor moldaremos a escola francesa de flauta como uma tradição instrumental.

1 – A tradição instrumental

A música pode ser definida como uma prática que constantemente se adere à tradição. Temos a tradição das músicas litúrgicas, os hinos pátrios, as músicas cerimoniais que se repetem a cada rito de casamento ou de festas comemorativas, as músicas das festas regionais, como a Folia de Reis, o Bumba meu Boi, o carnaval entre tantas outras e também a tradição de se tocar algum determinado tipo de instrumento. Deste último exemplo é que temos a tradição da performance musical ou as “escolas instrumentais,” termo que será utilizado ao longo deste trabalho para se referir à todas escolas de técnicas de algum instrumento. É recorrente ao instrumentista, estudante de música ou apreciador da música de concerto a escola instrumental. O violinista que é adepto à escola italiana, o contrabaixista que usa o arco alemão, o oboísta que usa raspagem americana ou alemã, o pianista oriundo da escola russa de piano. Algumas orquestras inclusive exigem determinada escola, como a Filarmônica de Berlim, que só possui em seu corpo contrabaixistas com arco alemão. Em comum a todas essas práticas ou tradições musicais, o nacionalismo inerente a cada uma delas, e sua “Tradição” que surgiu a partir de algum modelo bem específico, sua repetição em modelos criados no passado e sua manutenção ao longo dos anos.

Um bom exemplo das variadas escolas de um instrumento é o da escola violinística, ou escola de violino. Segundo Garcia (2015) existiram pelo menos 16 escolas diferentes do instrumento desde o séc. XVII, com o surgimento da escola italiana de violino, até o final do séc. XX. Cada escola aqui se diferencia principalmente por aspectos técnicos, tais como a posição dos dedos no arco e a posição do braço em relação ao instrumento, nível de inclinação, entre outros. O autor arrisca uma definição para o que seria uma escola violinística:

Antes de tudo devemos definir o que é uma escola violinística. Para considerarmos que exista uma escola é preciso notar que ela **deve ser criada por um especialista**. Esse é o ponto principal para sua criação. Esse especialista, como o próprio título já sugere, deve **possuir amplo domínio sobre a matéria**, tanto na **parte prática quanto teórica**. Suas

observações sobre o assunto devem ser criteriosas e **possuir base científica comprovada**. Também não podem ser meras variações sobre escolas anteriormente estabelecidas. Suas mudanças devem ser consistentes. Além disso essas observações consistentes e com base científica devem ser aceitas e propagadas por outros especialistas do ramo. O que deve ser entendido é que a palavra pode ser usada também como um termo histórico em vez de um conceito substancial.¹

O autor aqui deixa bem evidente a necessidade de um “mentor” que será responsável por criar e estabelecer um novo modelo de técnica violinística, sendo sua ação fundamental para a criação e propagação da nova técnica ou tradição. Este mentor, com domínio prático e teórico, será responsável por criar algo novo, consistente, com “base científica comprovada” e não apenas uma pequena variação do que já existe. Por fim, este irá gerar um legado ao passar sua nova técnica aos seus alunos, que também utilizarão e ensinarão o modelo proposto aos seus novos alunos e assim por diante.

Uma escola instrumental possui características que podem ou não ser restritas a um único aspecto. Pode ser técnica, como a escola russa de piano, pode exigir uso de determinados instrumentos específicos, como o trompete de rotor, uso de determinados materiais, como as flautas de metal ante as flautas de madeira, pode ser característica de apenas uma parte do instrumento, caso das raspagens das palhetas do oboé ou uso do arco no violino e no contrabaixo, assim também como sonoridade específica ou uso de algum tipo próprio de repertório, como as escolas de técnicas estendidas que trabalham repertório moderno. São tradições adquiridas em algum momento da história geralmente por um ou mais ator, considerado um “mestre criador” que passa seu conhecimento aos seus alunos através de uma “árvore genealógica.”

Outro aspecto comum às escolas instrumentais é seu caráter “nacionalista,” quando a escola em questão normalmente é associada à algum país no qual se originou. Daí é comum a expressão “escola russa de violino,” “escola de arco alemã,” “escola francesa de flauta,” entre outras. Falando especificamente sobre a escola francesa de flauta, autores como Stoltz (2003) e Dorgeuille (1986) escreveram sobre esta como uma tradição que se desenvolveu principalmente no séc. XIX a partir de alguns fatores como: a afinação do instrumento, com sonoridade mais ampla e dedilhado mais fácil; a sonoridade, que ganhou atenção especial dos professores da época através de métodos e exercícios específicos para tal; o surgimento de grandes “mentores,” flautistas renomados que criaram métodos e técnicas de execução

¹ Garcia, 2015 em <http://violinoarteetecnica.blogspot.com.br/2015/10/as-escolas-violinisticas.html>

instrumental que foram seguidos por seus alunos. Aqui destacamos alguns deles como Louis Dorus, Paul Taffanel e Philippe Gaubert. Estes últimos foram os autores do *Méthode Complète de Flûte*, reconhecido método de flauta utilizados na rede de conservatórios na França, que reproduziam os métodos e técnicas de seus mentores. Sobre a sua pesquisa, Stoltz diz:

A pesquisa indica que vários fatores estimularam o desenvolvimento de uma forte tradição. Estes são: o ambiente cultural em geral; a presença de diversas famílias fabricantes de flautas durante muitos anos, especialmente da vila de Le Couture-Boussey; a criação do Conservatório Nacional de Música de Paris em 1795; o sistema centralizado de educação musical; bem como a língua francesa em si. (Stoltz 2003, 2)²

Stoltz divide seu trabalho em diversos capítulos onde junta diferentes informações para criar ao final o conceito de tradição francesa ou escola francesa de flauta. O aspecto nacionalista ou regionalista desta tradição se dá, segundo ele, até mesmo na língua francesa que naturalmente produziria uma articulação melhor no instrumento a partir de determinados fonemas que a língua francesa produz, como o “te” e o “u” de “flûte” (idem, 111).

A partir características criamos a hipótese de que as tradições das escolas instrumentais nos remetem ao que Hobsbawm propõe como *tradições inventadas*, já que poderiam se tratar de repetições de práticas a partir de um modelo proposto no passado, mesmo que seja em diversos momentos e por razões específicas, tais como: evolução tecnológica dos instrumentos; mudança nas novas orquestras, que acompanharam as novas tendências de composição e orquestração, exigindo assim uma maior instrumentação e conseqüente aumento no volume sonoro produzido; novos paradigmas de sonoridade e repertório, novas formações musicais entre outros. Essa tradição pode ser repassada tanto na forma oral, através dos professores e da referida “árvore genealógica” que forma com seus alunos diretos e estes com novos alunos, como também na forma escrita. Neste caso, é notória a influência dos métodos e tratados de flauta que foram escritos ao longo dos séc. XVIII (como os de Hotteterre de 1707, Quantz de 1752, Boehm de 1754) até os métodos de flauta dos séc. XIX e XX, que até hoje são utilizados em diversos conservatórios, cursos de música e universidades em todo o mundo, como o *Méthode Complète de Flûte*, publicado em 1923 de Taffanel e Gaubert.

² “The research indicates that various factors stimulated the development of such a strong tradition. These are: the cultural environment in general; the presence of outstanding families of flute crafters over many years, especially from the village of Le Couture- Boussey; the establishment of the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris in 1795; the centralised system of music education; as well as the French language.”(Stoltz 2003, 2)

A partir desses pressupostos sobre a tradição instrumental, me pergunto: seria a escola francesa de flauta uma tradição instrumental dentro dos conceitos de *tradição* propriamente dito? Quais são suas características? O que a originou? Para responder a essas questões trabalhamos com dois eixos e seus respectivos agentes: a evolução acústica e tecnológica da flauta na gênese da escola francesa de flauta, e a influência do Conservatório Nacional de Música de Paris como influenciador, mantenedor e difusor desta tradição.

1.1 A Origem das tradições

Tradição é uma palavra recorrente em nossas vidas, muitas vezes ligada a credibilidade, confiabilidade, como uma herança histórica constituída de um passado considerado desejável e “bom” e transmitida às novas gerações. A tradição está no modo de se vestir, no que comemos, nas datas comemorativas, nos rituais religiosos, militares e civis, tais como casamento, aniversário, entre outros. Um constante questionamento nos cerca a partir do contato com determinada tradição, principalmente quando a contemplamos fora de nosso meio: de onde surgiu tal tradição? Há quanto tempo esta é praticada? Quem foram os personagens que introduziram tal tradição naquele meio específico? A tradição surge com a história do próprio meio ou ela foi trazida por alguém de fora?

Manifestações tradicionais se repetem e se transformam ao longo dos anos. Em diversas manifestações tradicionais está a presença da música, com diferentes funções dentro do meio ao qual está inserida. A tradição dos cantos religiosos durante as festas de reisado no Goiás até as procissões do Círio de Nazaré, em Belém do Pará. A tradição dos tocadores de pífaro no interior do Pernambuco, a música da capoeira, os cantos congregacionais nas igrejas protestantes, o canto das torcidas nos estádios de futebol, a tradição do rito do concerto sinfônico, todos com sua tradição, seu rito, suas vestes e práticas moldadas e transformadas ao longo dos anos. A música tem, em inúmeros meios exemplos de práticas tradicionais que são mantidas e transformadas, se consolidam ao longo dos anos e conduzem a prática daqueles que a seguem e a mantêm. Em muitos desses exemplos, a origem das tradições não é sequer brasileira, mas são tratadas como tal, justamente pelas adaptações que sofrem ao longo de sua existência.

Definida por Abbagnano (2012) como herança cultural, transmissão de crenças ou técnicas de uma geração para outra, foi entendida no sentido filosófico, inclusive por

Aristóteles, como *verdade* e como garantia da verdade, inclusive por vezes a única garantia possível:

Nossos antepassados, das mais remotas idades, transmitiram à posteridade tradições em forma mítica, segundo as quais os corpos celestes são divindades e o divino abrange a natureza inteira. Outras tradições foram acrescentadas em forma de mito, para persuadir a maioria e como objetivo de reforçar as leis e promover a utilidade pública; (...). Mas, se considerarmos apenas o essencial em separado do resto, ou seja, que as primeiras substâncias são tradicionalmente consideradas divindades, poderemos reconhecer que isso foi divinamente dito e que estes e outros mitos, ainda que explorados, aperfeiçoados e novamente perdidos pelas artes e pela filosofia, foram conservados até hoje como antigas relíquias. E só desse modo que podemos tornar claras as opiniões dos nossos antepassados e predecessores. (Met., XII, 8, 1074 b). Para Aristóteles, sua própria filosofia consiste em libertar a tradição de seus elementos míticos, portanto em descobrir a tradição autêntica ao mesmo tempo em que se funda na garantia oferecida por essa mesma filosofia. Esse foi o ponto de vista que predominou no último período da filosofia grega, especialmente na corrente neoplatônica (Abbagnano 2012, 29)

Segundo Abbagnano, para Aristóteles a libertação da “tradição dos seus elementos míticos” significaria descobrir a tradição autêntica ao mesmo tempo em que se funda na garantia oferecida por essa mesma tradição. Predominante especialmente na corrente neoplatônica, Plotino dizia: "É preciso crer sem dúvida que a verdade foi descoberta por antigos e santos filósofos; a nós convém examinar quem as encontrou e como poderemos chegar a compreendê-la" (*HHH.*, III, 7, 1). Foi graças a essa ideia que, com base numa suposta tradição, se tornou possível fabricar documentos fictícios quando os autênticos faltavam; e as obras de falsas atribuições — as mais famosas foram as de Hermes Trismegisto — obedecem à exigência de remeter ao passado a doutrina em que se acredita e de atribuir-lhe, embora fraudulentamente, o prestígio e a garantia da tradição.

Segundo ainda Abbagnano, “o conceito de tradição não mudou, conservando a aparência ou a promessa dessa garantia retornando durante o Romantismo por meio de J. G. Herder ao exaltar a tradição como “cadeia sagrada que liga os homens ao passado, conserva e transmite tudo que foi feito pelos que os precederam”.³

Abbagnano destaca ainda Hegel ao exaltar a tradição e insistir no seu caráter providencial, análogo ao plano histórico:

A tradição não é uma estátua imóvel, mas vive e mana como um rio impetuoso que mais cresce quanto mais se afasta da origem. (...) O que cada geração

³ J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1783-1791), apud Abbagnano (2012), 967.

produziu no campo da ciência e do espírito é uma herança para a qual todo o mundo anterior contribuiu com sua economia, é um santuário em cujas paredes os homens de todas as estirpes, gratos e felizes, afixaram tudo o que os auxiliou na vida, o que eles hauriram das profundezas da natureza e do espírito. E esse herdar é, ao mesmo tempo, receber a herança e fazê-la frutificar" (Hegel, *Geschichte der Philosophie*, ed. Glockner, I, 29, apud Abbagnano 2012, 967).

A antítese a esta vertente é localizada na concepção anti-histórica iluminista afirmando que esta “herança, na maioria das vezes, é erro, preconceito ou superstição, e recorrendo ao juízo da razão crítica para contestá-la” (Idem). Segundo ainda Abbagnano,

No campo da sociologia, porém, analisar a tradição é o mesmo que analisar determinada atitude, ou melhor, um tipo e espécie de atitude, mais precisamente a que consiste na aquisição inconsciente (não deliberada) de crenças e técnicas. Na atitude tradicionalista, o indivíduo considera como seus os modos de ser e de comportar-se que recebeu ou continua recebendo do ambiente social, sem perceber que são modos de ser do grupo social. Na tradição não há distinção entre presente e passado, entre "mim" e os outros, sendo por isso uma forma de comunicação primitiva e imprópria (ABBAGNANO, *Problemi di sociologia*, 1959, XI, 3). Segundo esse ponto de vista, a atitude tradicionalista opõe-se à atitude crítica, graças à qual o indivíduo tem certa liberdade de juízo (que no entanto nunca é absoluta ou infalível) em relação às crenças e técnicas que hauriu da tradição. A atitude crítica tem condições antitéticas em relação às da tradição: alteridade entre presente e passado e entre os indivíduos.

Desta forma a adesão a determinadas práticas denotam, identificam e localizam as relações entre sujeito e sociedade instruindo os processos de adesão (ou rejeição) de determinada tradição.

1.2 A invenção das tradições, segundo Eric Hobsbawm

Eric Hobsbawm, historiador autor de importantes obras como *A era das revoluções* (1981), *A Era dos Extremos* (1991), faz uma análise sobre o desenvolvimento das tradições e suas relações com o estado-nação em seu livro *A invenção das tradições* (1984). Nesta obra, o autor usa da interdisciplinaridade para abordar o tema, incluindo uso da historiografia e das ciências sociais para o desenvolvimento do estudo. O termo “Invenção das tradições” é usado em termo amplo, porém muito bem definido, onde se incluem as tanto as tradições propriamente inventadas quanto as tradições que surgem do costume e assim se estabelecem, como se sua origem fosse remota, ainda que sua duração seja curta. Esse processo de práticas de natureza simbólica ou ritualística funciona como um conjunto de repetições de práticas que representam uma continuidade em relação ao passado, um passado histórico apropriado.

O autor explica que determinada prática em algum momento da história passa a ser referência para os próximos atores a cumpri-la. Ele usa como exemplo um determinado estilo arquitetônico, que passa a ser referência para os próximos arquitetos que mantêm, de maneira artificial aquele mesmo estilo, construindo assim uma “tradição arquitetônica” própria de alguma época ou lugar. Ele diz:

Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. Exemplo notável é a escolha deliberada de um estilo gótico quando da reconstrução da sede do Parlamento Britânico do séc. XIX, assim como a decisão igualmente deliberada, após a II Guerra, de reconstruir o prédio da câmara partindo exatamente do mesmo plano básico anterior. O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo. Até as revoluções e os “movimentos progressistas,” que por definição rompem com o passado, tem seu passado relevante, embora eles terminem abruptamente em uma data determinada, tal como 1789 (Hobsbawm 1984, 10 e 11).

Neste exemplo, Hobsbawm explica que a tradição funciona como uma reação a situações novas, funcionando como referência a situações anteriores em uma continuidade artificial. Esse contraste se caracteriza pela tentativa de se estruturar de modo imutável e invariável alguns aspectos do meio social ao mesmo tempo em que se apresentam constantes as mudanças e inovações do mundo moderno. Desta forma, uma determinada tradição tende a se adaptar às transformações sociais provocadas pelo tempo, mesmo que a intenção seja manter aquele referencial “antigo.” Por mais que se procure voltar ao passado para que este seja uma referência para às novas práticas, estas também se transformam e se adaptam ao tempo.

O autor também destaca a diferença entre tradição e costume, e também entre tradição e convenção (ou rotina). A tradição, segundo ele, seu objetivo e característica é a invariabilidade, a partir de uma prática estabelecida num passado real ou forjado, num processo de repetição da prática. Já o costume pode até permitir certas mudanças, desde que mantenha uma certa semelhança com a prática precedente. Ele usa como exemplo o direito e a ação dos juízes, onde “costume” seria o que os magistrados fazem e a “tradição” seria a toga, a peruca e outros rituais formais que cercam a prática da magistratura. Já a rotina segundo ele “não possui nenhuma função simbólica ou ritual importante, embora possa adquiri-las eventualmente” (Idem, 11). A rotina seria um processo natural de repetição de práticas sociais que acabam sendo formalizadas para facilitar certa prática. A partir da revolução industrial as sociedades

que se desenvolveram em torno dela se viram obrigadas a adaptar certas práticas de repetição e automação e desenvolvimento de rotinas bem maior do que antes.

Hobsbawm por vezes alerta para o fato que a força das tradições genuínas, assim como o poder da adaptação não devem ser confundidos com a invenção das tradições. Ou seja, não se faz necessário inventar tradições quando velhos usos ainda se conservam. Assim, ele coloca que só ocorre a necessidade de inventar tradições quando a sua forma genuína já está em processo de degeneração, ou quando as novas tradições apenas preenchem um espaço deixado pelas velhas tradições ou antigos costumes que deixam de ter importância. Nesse sentido, quando uma tradição musical torna-se menos importante ou perde relevância por conta de algum fator externo, como a criação de outro modelo, torna-se necessário que se crie outra tradição no lugar daquela, onde a passada servirá como referência para a que seguirá, com novas regras, novos instrumentos ou modelos de composição, inovações na técnica, entre outros elementos. Mas sempre mantendo de certa forma alguma ligação com a tradição que a precedeu.

O conceito de “tradição inventada” proposto por Hobsbawm pode ser utilizado também quando falamos de escolas de performance instrumental, por diversos aspectos. A criação de uma nova tradição em substituição a uma prática antiga, um modelo que passa a ser seguido institucionalmente, como nas escolas e conservatórios, a utilização de novos instrumentos que passam a ser padrão em determinado momento sugerem que essas tradições foram inventadas em algum momento, diferenciando-se assim da tradição legítima porque aqui podemos determinar exatamente quando ela ocorreu. Até mesmo na característica nacionalista das escolas podemos também encontrar um paralelo com a obra de Hobsbawm, quando este alerta para o estudo histórico da “invenção das tradições,” onde elas seriam “altamente aplicáveis no caso de uma inovação histórica comparativamente recente, a ‘nação’ e seus fenômenos associados, o nacionalismo” (Idem, 22). Segundo o autor, a construção de uma originalidade histórica implica na construção de uma inovação histórica, proposital e como um exercício social bem definido, como aulas de determinado idioma nas escolas para crianças ou de rituais distintos. Essa prática se repete, pelo menos em parte na construção de alguma escola instrumental, onde aquele saber ou técnica passa a ser exigida nas instituições de ensino ou em alguma orquestra ou coro de determinado país, construindo de forma artificial aquela tradição “nacionalista.” Algumas dessas “escolas” deixaram registro escrito, na forma de métodos ou tratados, ou mesmo coletâneas de estudos, gravações, partituras e anotações em geral. Outras se perpetuaram exclusivamente pela tradição oral, através de aulas e palestras de seus

representantes mais significativos. No caso mais específico da escola francesa de flauta temos uma construção ao longo dos anos que vai se sustentar principalmente em alguns pilares, como a evolução do instrumento em si, o repertório solo e orquestral, o trabalho de alguns professores chaves, como Louis Dorus e Paul Taffanel, a influência do Conservatório Superior Nacional de Música de Paris, que passa a exigir alguns desses elementos, construindo assim uma tradição nacionalista em torno da prática instrumental entre outros que serão trabalhados mais adiante.

A transformação tecnológica pode ser um fator de grande mudança nas práticas tradicionais em diferentes meios, já que esta possibilita novas formas de se trabalhar, produz novas ferramentas que exigem novos conhecimentos e ampliam grandemente as possibilidades dentro de cada prática específica. Neste ínterim, a revolução industrial no final do séc. XVIII provocou uma verdadeira revolução na sociedade europeia, como o êxodo rural, a concentração da população em grandes cidades e todas as consequências que podem ocorrer. Na música não foi diferente, onde as transformações tecnológicas levaram à produção de novos instrumentos e no aperfeiçoamento dos já existentes, levando músicos, professores e compositores a se adaptarem às novas possibilidades que esses novos instrumentos traziam. Por esta razão, este fator também será considerado em nosso objeto de estudo, já que o que nossa revisão bibliográfica sugere, as transformações tecnológicas foram fundamentais para o desenvolvimento da escola francesa de flauta.

1.3 Historiografia e Musicologia

A historiografia sofreu inúmeras revoluções ao longo do séc. XX, em especial na França com a Escola dos Anais, que ressignificou a escrita e mudou paradigmas da forma de se escrever história ou sobre o que escrever. Fundado por March Bloch e Lucien Febvre, o movimento historiográfico se moldou em torno do periódico *Annales d'histoire économique et sociale*, com sua primeira edição impressa em 15 de janeiro de 1929. A revista propunha-se a ir além da visão positivista da história como crônica dos acontecimentos, substituindo a história breve, curta, com tempos determinados para seu início e fim pelos processos de longa duração, com o objetivo de investigar a fundo a origem e o comportamento das civilizações assim como as "mentalidades" que se perpetuaram nela. Assim, a história política deu lugar à história das civilizações e a contextos socioculturais até então marginalizados. Peter Burke, em seu Livro *A Escola dos Anais (1929-1989): a revolução francesa da historiografia* (1991) aponta mudanças significativas no processo da escrita da história. Segundo Burke, a criação da revista se deu num momento em que o mundo ainda estava conturbado com os efeitos da primeira guerra

mundial e assolado pela grande crise econômica de 1929. Dentro dessa conjuntura, não era mais possível manter a historiografia tradicional baseada em grandes eventos políticos e militares, nem na figura de grandes líderes, mas o novo contexto histórico seria a catapulta para um novo tipo de história: a econômica e social. Sobre a criação da revista, Burke escreve:

(...) Originalmente chamada *Annales d'histoire économique et sociale*, tendo por modelo os *Annales de Géographie* de Vidal de la Blache, a revista foi planejada, desde o seu início, para ser algo mais do que uma outra revista histórica. Pretendia exercer uma liderança intelectual nos campos da história social e econômica. Seria o porta-voz, melhor dizendo, o alto-falante de difusão dos apelos dos editores em favor de uma abordagem nova e interdisciplinar da história.⁴

A revista foi responsável por ampliar o quadro das pesquisas históricas ao abrir o campo para o estudo de algumas atividades humanas até então pouco exploradas, além de aderir a campos de estudos pluridisciplinares, como a geografia, sociologia, economia e a ciência política. Sobre a diversidade de áreas e das diferentes especialidades dos editores e colaboradores da revista, Burke ainda diz que:

O primeiro número surgiu em 15 de janeiro de 1929. Trazia uma mensagem dos editores, na qual explicavam que a revista havia sido planejada muito tempo antes, e lamentavam as barreiras existentes entre historiadores e cientistas sociais, enfatizando a necessidade de intercâmbio intelectual. O comitê editorial incluía não somente historiadores, antigos e modernos, mas também um geógrafo (Albert Demangeon), um sociólogo (Maurice Halbwachs), um economista (Charles Rist), um cientista político (André Siegfried, um antigo discípulo de Vidal de la Blache). (Idem, 23)

Os historiadores dos *Annales* promoveram uma grande ruptura com o modelo formal historiográfico vigente, sendo eles pioneiros na abordagem do estudo de estruturas históricas de longa duração (*de longue durée*), onde o tempo de estudo do objeto historiográfico não se reduz a um período limitado, mas em grandes fases de transformações geopolíticas. Braudel, em seu livro *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Felipe II* (1983) substituiu a figura central de Felipe II como objeto do estudo pelas ocorrências históricas ao longo do oceano Mediterrâneo, criando o que ele vai chamar de **mentalidades**. Burke ainda descreve sobre o tempo na obra de Braudel:

Para os historiadores, é mais significativa a maneira pela qual ele maneja o tempo, seu intento “de dividir o tempo histórico em tempo geográfico, tempo social e tempo individual,” realçando a importância do que se tornou conhecido, desde a publicação do famoso artigo, como a longa duração (...). A

⁴ Burke, Peter: *A Escola dos Annales: 1929-1989*. São Paulo: Edit. Universidade. Estadual Paulista, 1991.

longa duração de Braudel pode ser curta em relação aos padrões dos geólogos, mas sua ênfase do “tempo geográfico” alertou muitos historiadores. (Idem, 38).

A influência da escola dos *Annales* produziria reflexo também na história da música, a partir do surgimento da nova musicologia e das novas abordagens sobre história da música. Ao invés de focarmos em compositores e nas suas “obras primas,” agora temos liberdade de abordar temas antes considerados irrelevantes ou menos “nobres,” mas que exerceram grande influência no fazer musical. Joseph Kerman, em seu livro *Musicologia* (1987) faz um contraponto entre o conceito primitivo da musicologia (*musikologie*) e os novos significados que adquiriram ao longo do séc. XX.

Adaptada do mais antigo termo francês *Musicologie*, em si mesmo um análogo do alemão oitocentista *Musikwissenschaft* [ciência da Música], a palavra foi originalmente entendida (como *Musikwissenschaft* ainda o é) como incluindo o pensamento, a pesquisa e o conhecimento de todos os aspectos possíveis da música.⁵

Kerman, no entanto chama a atenção para uma nova abordagem da musicologia. Se antes na prática era restrita ao estudo da música erudita ocidental, factual, documental e positivista, muito ligada à teoria e a análise apenas dentro de um pequeno círculo de determinadas obras e autores, agora ela passa a abranger um escopo maior de obras e assuntos, passa a aderir a crítica em seu estudo além de não restringir modelos culturais não europeus. A chamada nova musicologia, assim como aconteceu como a escola dos *Annales* abriu caminho para uma nova abordagem histórica e musicológica da música e seus elementos, criando assim uma ruptura com diferentes modelos de estudos e pesquisa.

No presente trabalho utilizaremos os preceitos da nova historiografia, proposta pela escola dos *Annales*, considerando dimensões extramusicais periféricas ao objeto musical em si, para analisar do ponto de vista histórico o desenvolvimento da escola francesa de flauta. Desta forma, estaremos também utilizando os preceitos da nova musicologia (Kerman 1987 [1985]), unindo aspectos sincrônicos e diacrônicos, com viés cultural e histórico, além de viés interdisciplinar entre música, historiografia, acústica, organologia e iconografia.

⁵ Kerman, J: *Musicologia*. Livraria Martins Fontes editora Ltd. São Paulo, 1987.

2 A flauta transversal

2.1. - A evolução histórica e tecnológica da flauta transversal

A flauta transversal é um *aerofone*, um instrumento da família das madeiras e, diferente dos instrumentos de palheta ou bocal, sua sonoridade é obtida através da circulação do ar através de uma abertura. Segundo o sistema de classificação de instrumentos Hornbostel-Sachs (1914) a flauta é um instrumento de sopro em aresta, pertencente ao grupo 421.121.12⁶. Por não possuir obstáculo entre os lábios e o tubo, onde o lábio do flautista é o responsável por formar o gerador da coluna de ar que por sua vez gerará o som, ao contrário das palhetas ou bocais que intermediam este contato, a flauta é considerada um instrumento de embocadura livre

Segundo Fitzgibbon (1914), a flauta pode ser considerada um dos mais antigos instrumentos musicais registrados na história, em algum sentido, mas que a flauta composta por um tubo com orifícios e soprada na parte superior é uma criação mais moderna:

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

Segundo o flautista e professor Sávio Araújo (2011) durante o decorrer da história até chegar na idade média a estrutura básica da flauta mudou muito pouco. Os materiais utilizados continuavam a ser a madeira e ossos (principalmente o marfim). Até os séc. XVI e XVII era comum o uso de madeiras duras, como Boxwood, Cocuswood e Grenadilha e também vidro e cristal. Na renascença haviam diversos instrumentos que eram chamados de flautas, alguns tocados verticalmente (que se tornaram a flauta doce) e outros tocados transversalmente, que se tornaram a flauta transversal. Diz Araújo:

Podemos considerar que a flauta teve duas fases distintas: a fase “alemã”, ou do sistema antigo, e a fase da flauta moderna, a partir de Theobald Boehm. Na Renascença e mesmo antes, havia diversos instrumentos que eram chamados de flautas. Alguns que eram tocados verticalmente tornaram-se a moderna flauta doce, enquanto que os que eram tocados de lado transformaram-se na flauta transversal.

⁶ Sistema de classificação de instrumentos criada em 1914 pelo musicólogo austríaco Erich von Hornbostel e pelo musicólogo Curt Sachs. Publicado pela primeira vez, em 1914, no “Zeitschrift für Musik”, foi revisto em língua inglesa, em 1961, no “Galpin Society Journal”. O código 421 refere-se a “instrumento de aresta”, 121 a “tocados de lado” (ou transversalmente) e o 12 “com furos e chaves”. Em <http://knoow.net/arteseletras/musica/sistema-classificacao-instrumentos-hornbostel-sachs/>

Eram, no entanto, construídos em tubos únicos de madeira e continham orifícios que eram fechados com os dedos para produzir diferentes notas (Araújo 1999, 3)

Michael Praetorius, em Sua obra *Syntagma Musicum* de 1619-20 foi o primeiro compositor a reconhecer a flauta como instrumento de valor musical relevante. Praetorius apresenta em sua obra três flautas distintas, de tamanhos diferentes chamadas *Querflöten*. Estes instrumentos foram os precursores da flauta alemã do séc. XVII ao séc. XIX. Uma característica em comum era a afinação em ré dessa flauta, que se manteve até a flauta Boehm. Diz Araújo:

Estes instrumentos foram os precursores da chamada “flauta alemã” do século XVII ao século XIX. A flauta alto ou tenor era afinada em ré, uma característica de todas as flautas antes de Boehm; e a Baixo foi a primeira flauta a ser dividida em duas partes para se ajustar a afinação. Por volta de 1636, Marin Mersenne identificou duas flautas transversais, chamadas *Flûtes Allemands*, e que eram afinadas em ré e em sol. Apesar dessas flautas não possuírem chaves, o que somente ocorreria cinquenta anos mais tarde, Mersenne chamava a atenção para esse fato e argumentava que o caminho natural para o desenvolvimento da flauta transversal deveria, obrigatoriamente, ser o de transformá-la em um instrumento cromático. Esse objetivo, segundo Mersenne, poderia ser atingido mediante a adição de um sistema de chaves. Indo além em sua idéia, Mersenne esboçou um sistema que mostrava a forma das chaves e o sistema de molas. (Idem, 4)

Aqui o autor já diferencia um tipo de flauta que seria predominante desde o séc. XVII até o séc. XIX: a flauta alemã, que seria um contraponto à flauta francesa do séc. XIX. Esta flauta tinha como principais características: a afinação em ré ou em sol (no caso das flautas mais graves); a ausência de chaves o que a tornava diatônica; o material de madeira ou marfim, e até mesmo cristal e vidro.

Araújo ainda afirma que no período barroco a flauta transversal se tornou mais utilizada do que a flauta-doce pela maior tessitura e um contraste de dinâmica mais limpo, em consequência das mudanças estéticas da época. Fitzgibbon afirma que surgiu nesse contexto uma importante mudança estrutural na flauta: a primeira chave para o instrumento, por volta de 1670, para a produção do Ré#. A primeira publicação na França para a nova flauta viria somente em 1701, quando Jacques-Martin Hotteterre dit *Le Romain* (1673-1763) publicou sua obra *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traitez*. Fitzgibbon diz:

Até então, todas as flautas eram feitas de madeira (geralmente de buxo), o orifício oval não aparecia até cerca de 1724 - com apenas seis dedos, chaves e inclinados na maior escala diatônica. A aplicação de furos adicionais interrompidos por chaves data de cerca de 1660-70, quando Lulli introduziu a flauta pela primeira vez na orquestra. Por volta dessa data, um inventor agora desconhecido, provavelmente de origem francesa, introduziu a chave D #, encontrada na flauta de Chevalier (c. 1670),

e é mostrada na gravura datada de 1690. Virdung, Agricola, Mersenne, Prætorius e Bartho - linus (1677) todos dão representações de uma flauta doce baixo com uma chave fechada em um invólucro perfurado para uma nota baixa, mas este dispositivo não parece ter sido aplicado a flautas transversais do período. A invenção desta chave D # foi o primeiro passo realmente importante na melhoria da flauta. A inovação foi imediatamente adotada por Philbert (que é frequentemente creditado com a sua invenção), por Michel de La Barre, por Hotteterre, por Buffardin, e por Blavet - os primeiros grandes flautistas de quem temos qualquer registro. (Fitzgibbon 1914, 34-35)

O autor faz uma importante declaração: que a chave de ré sustenido, frequentemente creditada à Hotteterre (inclusive por Araújo) na verdade foi inventada por outro construtor francês, de origem desconhecida, mas que teve a invenção adotada por vários construtores inclusive por Hotteterre. Esse modelo foi largamente utilizado durante o período Barroco e foi a flauta usada por Devienne, primeiro professor do conservatório de Paris, inclusive sendo a flauta de seu *Méthode de flûte* (1795), que teria sido “o último método francês influente para a flauta de uma chave” (Gianinni 1993, 43).



Fig. 1: flauta traverso barroca ou Hotteterre. Cabeça cilíndrica, corpo cônico, uma chave. Cerca de 1690.

A flauta barroca se manteve bastante popular por grande parte do séc. XVIII, apesar de suas limitações técnicas. Por ser uma flauta diatônica, era muito difícil executar determinadas escalas, tais como as com mais de três bemóis e sustenidos devido à exigência de dedilhados do tipo “forquilha.” Além de tecnicamente mais difícil, esse dedilhado deixava a sonoridade de algumas notas bem mais escura que de outras, de forma que cada escala tinha um timbre diferente, assim como cada registro da flauta. Harnoncourt em *O discurso dos sons* (1984) defende que “As colorações diferenciadas e a sonoridade escura da flauta Hotteterre combinam perfeitamente com a música francesa anterior a 1700 e de maneira alguma com a música alemã de 1900”, (Harnoncourt 1984, 96) onde podemos inferir da declaração que essa característica não seria ruim para a música da época, mas se tornou pouco efetiva para a música alemã do séc. XIX, onde a flauta Boehm floresceu. A afinação era outro problema grave: O flautista tinha que

compensar cada nota na embocadura toda vez que tocava alguma nota fora da afinação natural em ré, o que tornava o instrumento constantemente desafinado.

Joachim Quantz, em seu tratado *On playing flute* (1752) alertou aos compositores que tomassem cuidado com as tonalidades escolhidas para a flauta. Segundo Quantz, “peças escritas em tonalidades muito difíceis devem ser apresentadas somente à audiências que realmente entendam o instrumento e sejam capazes de compreender as dificuldades dessas tonalidades na flauta, elas não devem ser tocadas para qualquer público” (Quantz 1752). Mozart era ciente desse problema e compôs boa parte das obras mais importantes nas tonalidades de sol e ré, consideradas “seguras” para o instrumento. Um bom exemplo é o concerto em ré maior, escrito originalmente para oboé na tonalidade de dó maior. A nova tonalidade além de tornar o concerto mais brilhante para a flauta ainda facilitava o dedilhado para o flautista, que poderia explorar a complexa técnica exigida para a execução da peça.

Apesar das limitações técnicas, a afinação era um grande desafio na “flauta Hotteterre.” Segundo o professor Sávio Araújo o som da flauta era o “salvador” do instrumento, apesar de todos os problemas que este apresentava, o que ainda resultava numa enorme popularidade com os compositores e flautistas da época. No entanto, essa popularidade começou a diminuir devido às exigências técnicas da época. Araújo diz:

(...) Todavia, essa mesma popularidade começou a diminuir, pelo menos temporariamente, entre os compositores. A falta de uma melhor adaptação da flauta à algumas tonalidades levaram alguns compositores à irritação com o instrumento. Segundo Rockstro (1928), Alexandro Scarlatti chegou a afirmar que não suportava “instrumentistas de sopro; todos tocam fora da afinação,” e ainda, segundo Fitzgibbon (1928), Luigi Cherubini comentava que “a pior coisa do que uma flauta são duas.” Por outro lado, era aparente a satisfação dos flautistas com seu instrumento; eles evidentemente aceitavam as limitações como um risco calculado. (Araújo 1999, 7)

Ainda segundo o autor, com o desenvolvimento do sistema temperado de afinação, por volta da metade do séc. XVIII os construtores do instrumento começaram a desenvolver um sistema de chaves para melhorar a afinação do instrumento, através de um sistema cromático de orifícios, ao invés do diatônico vigente. A flauta teria sido, segundo o autor o primeiro instrumento de sopros a utilizar o sistema de chaves. Fitzgibbon (1914) diz que flautas usando chaves de si bemol e sol sustenido já eram reportadas desde 1722, inclusive uma que pertenceu à Quantz já possuía uma chave para o dó sustenido grave. Diz o autor

Quantz possuía uma flauta, feita por I. Biglioni de Roma que possuía uma chave aberta adicional para o dó sustenido. Mas ele não reivindicou essa invenção,

dizendo-nos que a partir de 1722 tanto as chaves de dó e dó sustenido abertas já tinham sido adicionadas à algumas flautas, com o tubo sendo mais alongado. Ele se opôs a essa inovação (assim como Wendling, seu sucessor) que com o tempo foi abandonada, por detrimento da afinação e da entonação; ambas as chaves foram, no entanto, revividas por Pietro Grassi Florio por volta de 1770. Florio foi o primeiro flautista da orquestra de Opera Italiana em Londres. (Fitzgibbon 1914, 41).

O autor ainda diz que “as próximas chaves adicionadas à flauta foram as de fá, sol sustenido e si bemol” (Ibidem). A primeira aparição deste tipo de mecanismo teria sido por volta de 1770, e com esse sistema “todos os semitons (com exceção do dó natural) poderiam ser tocados sem a necessidade de usar dedilhados tipo forquilha” (Idem, 42). O autor ainda afirma que o inventor desse sistema é desconhecido. Esta teria sido uma grande evolução, já que segundo o autor as chaves não só melhoraram as passagens cromáticas como também “melhoraram muito a afinação em várias outras notas” (Ibidem). O autor ainda destaca diversas outras modificações na flauta até chegar na flauta de 8 chaves, com a inserção das chaves: Dó natural (chave longa fechada), si bemol (fechada), sol sustenido (fechada) fá natural (curta, fechada), fá natural (longa, fechada), ré sustenido (grave, fechada) dó natural (grave, aberta) e dó sustenido (grave, aberta). As chaves abertas ficam constantemente abertas, sendo fechadas com a ação do dedo do flautista, já as fechadas permanecem fechadas, abrindo ao comando do dedo. Apesar dos aprimoramentos, no entanto, o autor afirma que muitas das invenções foram na verdade provisórias, sendo que dois inventos merecem atenção: uma chave para o trinado de dó sustenido com o ré, que era praticamente impossível no modelo sem chave, criado por Cappeler (possivelmente auxiliado por Boehm) e a chave aberta do sol sustenido, criada por Nolan, que foi o predecessor das chaves que seriam produzidas nas flautas Boehm.

Eu tracei agora a história do desenvolvimento da antiquada flauta de oito teclas dos nossos pais e avós, dos quais a mais antiga descrição em inglês pode ser encontrada em *Flute Preceptor* (1806), de Wragg. Várias chaves e alavancas adicionais foram adicionadas de tempos em tempos, nenhuma das quais entrou em uso geral ou permanente. Numerosos experimentos foram tentados em relação ao tamanho do furo (variou muito pouco da flauta Mersenne) e dos orifícios, que não precisam ser detalhados aqui. Dois inventos, no entanto, merecem ser notados. JN Capeller (possivelmente auxiliado por Böhm) em 1811 criou um orifício e uma chave de ré trabalhado pelo primeiro dedo da mão direita. Isso deu o trinado de dó sustenido e ré, até então praticamente impossível, e é uma chave mais útil, agora encontrado em todas as boas flautas. Ainda mais importante é o invento de Nolan, o Rev. Frederick Nolan, de Stratford, em Essex, um flautista amador, em 1808 inventou ou adotou um novo tipo de chave aberta - mais especialmente para o sol sustenido - trabalhado por uma alavanca que terminava em um anel colocado sobre o orifício da nota abaixo. Este foi o primeiro artifício por meio do qual um orifício descoberto e uma chave aberta sobre outro buraco poderiam ser fechados por um dedo, que é uma característica principal do moderno sistema de chave aberta, e foi amplamente adotado em todas as flautas Boehm. (Idem, 45)

FIG. 1.—VIRDUNG'S ZWERCHPFRIF, 1511.

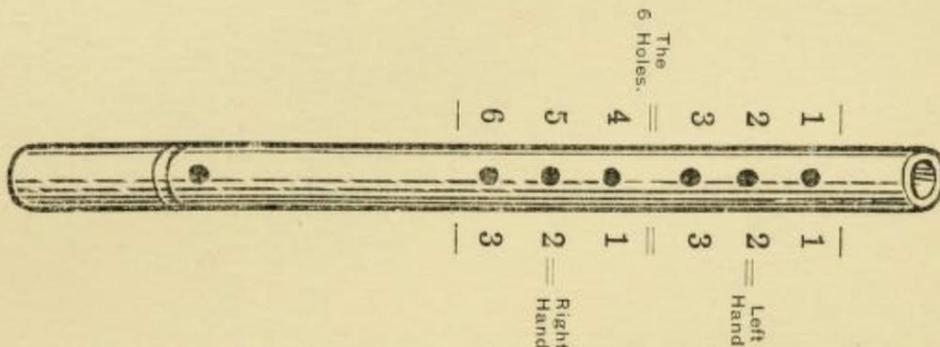


FIG. 2.—AGRICOLA'S SCHWEITZERPFRIF, 1545.



FIG. 3.—PRATORIUS' BASS QUERFLOTE, 1620.



FIG. 4.—MERSENNE'S FISTULA GERMANICA, 1637.

KEYLESS FLUTES.

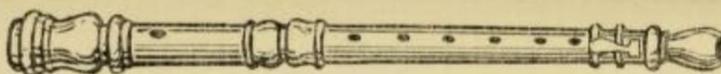


FIG. 1.—HOTTETERRE'S FLUTE, 1707.



FIG. 2.—QUANTZ' FLUTE, 1726.

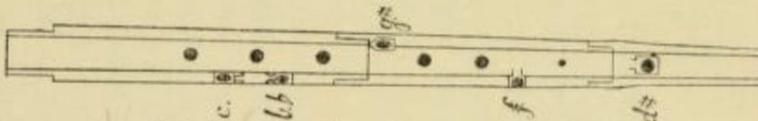


FIG. 3.—TROMLITZ' FIVE-KEYED FLUTE, c. 1803.

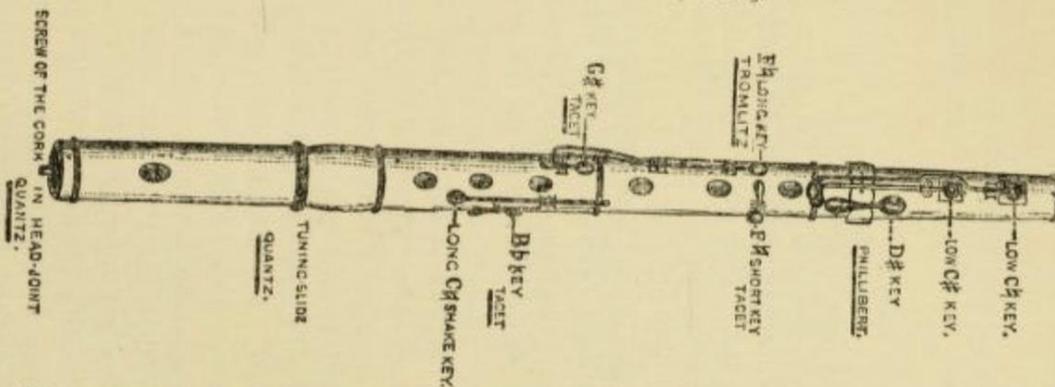


FIG. 4.—EIGHT-KEYED FLUTE, c. 1806, WITH THE NAMES OF THE ALLEGED INVENTORS OF THE VARIOUS KEYS, ETC.

FLUTES WITH KEYS.

Fig. 2: diversas flautas, desde o séc. XVI até a flauta de 8 chaves do início do séc. XIX (Idem, 30-31)

O século XVIII também foi marcado pelos primeiros estudos em acústica aplicado à construção de instrumentos musicais, influenciados pelas transformações do iluminismo e pelo grande desenvolvimento técnico e mecânico da época. Segundo Ardal Powell (1994), coube à Johann Heinrich Lambert iniciar o processo de estudos físicos que culminaria no sistema Boehm anos mais tarde. Escreve Powell:

As primeiras tentativas de formular leis "científicas" de acústica do tubo e aplicá-las à flauta foram feitas durante o Iluminismo. O ensaio de 1777 de Johann Heinrich Lambert que trata especificamente da acústica do instrumento desse período pode talvez ter sido escrito na instigação pessoal de Frederico, O Grande, que estava profundamente envolvido com as ideias atuais e com a flauta. O trabalho de Lambert tenta, na maneira clássica tão bem sucedida com astronomia e física, deduzir as leis naturais da experiência prática, usando as ferramentas de observação minuciosa e a matemática. Ele faz um levantamento crítico do trabalho anterior sobre acústica de Euler (1725) e Bernoulli (1762) e faz medições precisas de sua própria flauta, o que produz um lá = 415.25hz, em oposição ao padrão de Bernoulli de lá = 392hz. Ele relata experiências básicas e cálculos com tubos; Fornece detalhes precisos da colocação dos lábios (metade do orifício do bocal deve ser coberto) de modo a chegar a uma constante matemática para a correção final do orifício do bocal; E estuda os efeitos da colocação de cortiça. As observações sobre sua própria flauta referem-se à relação entre o tamanho do retentor e o diâmetro do furo, e o efeito de subcotação dos orifícios. Tentativas como Lambert para descrever o comportamento da flauta em linguagem científica continuaram no século XIX com obras de Johann Heinrich Liebeskind (1806), Heinrich Wilhelm Theodor Pottgiesser (1803) e Karl Franz Emil Schafhäutl (1833), professor da Boehm em acústica. (Powell 1994, 41)

Todo esse contexto de transformações tecnológicas, mudanças nas orquestrações, mudanças culturais na época levariam a flauta a um outro patamar de execução, (embora ainda muitas vezes contestada, como veremos mais adiante). Seu uso cada vez mais constante em orquestras cada vez maiores e com mais sonoridade exigiram um novo tipo de flauta, que precisaria ser mais precisa tecnicamente, mais afinada e com maior potência sonora. Apesar das tentativas ocorridas a partir da metade do séc. XVIII, a grande transformação definitiva viria quase um século depois pelas mãos de um flautista e *luthier* alemão chamado Theobald Boehm.

2.2 - O sistema Boehm



Fig. 3: Theobald Boehm (1794-1881) com uma de suas flautas. Retrato de Franz Hanfstaengl, ca.1852

O século XIX foi marcante para o desenvolvimento de novos instrumentos, novos gêneros musicais, como o poema sinfônico, a expansão da sinfonia com o uso de grande orquestração e coral, o drama musical e a *Gesamtkunstwerk*, de Wagner. Em comum, a complexidade técnica e o volume sonoro cada vez mais elevado. Nesse contexto, a flauta transversal passa a ter grande representatividade, sendo considerado um dos mais férteis períodos para a execução do instrumento, apesar das limitações técnicas já abordadas. Sobre isto, Albert Cooper (1989) escreve:

A flauta de oito ou mais chaves tinha vários nomes: flauta alemã, sistema antigo ou sistema simples. Não podemos nos esquecer que o princípio do séc. XIX foi a era de ouro da flauta. Os grandes virtuosos como os Franceses Drouet, Toulou, Berbiguier, Demersseman, o inglês Charles Nicholson ou o italiano Briccialdi tinham uma grande reputação na Europa, assim como os grandes virtuosos do violino. A flauta tornou-se o instrumento preferido entre os amadores. Por outro lado, foi enorme a publicação de obras para a flauta, destacando-se as famosas arias de bravura, variações sobre temas da ópera, transcrições de óperas inteiras para uma ou duas flautas. Quando penso na dificuldade das obras que esses virtuosos das flautas de oito chaves tocavam,

como por exemplo, os estudos de Briccialdi – que ele tocava perfeitamente segundo testemunhos da época -, me pergunto se Boehm tinha verdadeiramente razão em crer que essas flautas tinham realmente necessidade de serem modificadas. Mas não se pode julgar o grau de perfeição de um instrumento pela maneira de tocar de pessoas geniais que não davam importância para as imperfeições do instrumento. O fato é que durante todo o séc. XVIII e princípio do séc. XIX músicos, compositores e críticos eram unânimes em criticar os defeitos da flauta contemporânea. (Cooper 1989, 44)

Cooper fala com a autoridade de quem se tornou um dos mais importantes fabricantes de flauta do séc. XX. Cooper inclusive foi o responsável por uma das últimas inovações técnicas da flauta, a “Escala Cooper,” que redimensiona a posição dos orifícios corrigindo um problema de afinação que percorreu quase todo o séc. XX. Mas voltando ao início do séc. XIX, apesar de flautistas brilhantes fazerem milagres com a flauta de oito chaves, não se podia afirmar que o instrumento era adequado para os demais ou para diferentes contextos. Curiosamente, foi justamente uma modificação técnica nesta flauta de oito chaves que levou Boehm a desenvolver um sistema diferenciado para a flauta da época. Importante notar que a expressão “flauta alemã” era bastante utilizada para descrever as flautas de modelo anterior ao de Theobald Boehm.

Segundo Cooper, Theobald Boehm (1794-1881) era flautista e construtor de flautas. Possuiu diversas flautas, desde uma Traverso de uma chave, que vendeu rapidamente. Ainda jovem, com 17 anos fabricou uma flauta de 4 chaves, copiada de outra semelhante emprestada. Ao decorrer dos anos fabricou diversas chaves de 6 e 8 chaves e até uma de 9, que figura em seu livro “The Flute”. A maior crítica de Boehm em relação à essas flautas era em relação à sua acústica. A escassa ciência sobre acústica na época fazia com que os fabricantes perfurassem o tubo de acordo com a anatomia dos dedos, ao invés de obedecer as distâncias de acordo com a acústica do tubo. Outro problema é que os furos eram muito pequenos para serem cobertos pelos dedos dos flautistas, o que acarretava num som pequeno. Apesar das chaves adicionais para se obter os tons cromáticos no instrumento, os orifícios se mantinham em sua posição original, ao invés de se ajustarem ao tubo. Um fato que começou a mudar a visão pessoal de Boehm sobre isso foi sua viagem à Londres em 1831 como solista. Lá ouviu pela primeira vez o flautista Charles Nicholson e ficou, segundo Cooper “surpreso e um pouco humilhado pelo volume de som que ele era capaz de produzir” (Cooper, 1989). No entanto, Boehm descobriu que Nicholson havia alterado o tamanho dos orifícios de sua flauta por ter dedos mais grossos que a maioria dos demais. Essa alteração foi fundamental para o ganho de volume do instrumento. Ainda segundo Cooper, essa experiência foi o grande incentivo para Boehm

produzir sua flauta, ao escrever: “Ao meu ver, foi sua visita a Londres em 1831 e a descoberta que fez sobre a maneira extraordinária de tocar de Nicholson que inspiraram Boehm a fazer pesquisas para modificar a flauta (...)” (Ibidem).

Cooper destaca que a primeira modificação veio ainda em 1832, com um sistema de chaves que proporcionava o fechamento de dois orifícios para os tons e um para os semitons e o posicionamento de orifícios em locais acusticamente mais corretos. No ano seguinte ele introduziu chaves que permitiam o fechamento de orifícios mais largos. Após alguns experimentos, ele chegou ao sistema de anéis, que não possuíam função acústica, mas permitia acionar outras chaves sem deslocar o dedo do orifício principal. A partir de 1843 Boehm tomou medidas oficiais e autorizou os fabricantes Clair Godfroy, em Paris e Rudall & Rose, em Londres a utilizarem seu sistema.

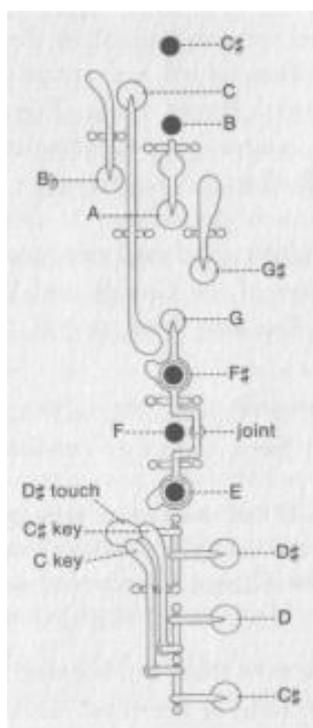


Fig.4: Diagrama de dedilhado da flauta Boehm 1832

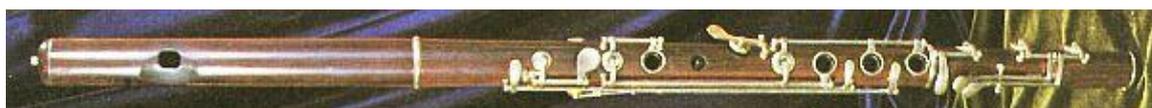


Fig.5: flauta cônica com sistema Boehm 1832 (cerca de 1940).⁷

⁷ Disponívem em <http://www.oldflutes.com/boehm.htm>

Cooper ainda cita outra crítica constante de Boehm era sobre o formato cônico da flauta. Ele não entendia por que se soprava na extremidade mais larga do instrumento, ao contrário de todos os demais instrumentos de sopro. Citando Boehm, Cooper diz “Jamais pude compreender por que, entre todos os instrumentos de sopro de forma cônica, a flauta é o único no qual se sopra na parte mais larga” (Idem, 46). Ao entrar na Universidade de Munique, onde estudou acústica mais profundamente, ele se convenceu ainda mais da necessidade de mudar o formato do tubo e resolveu utilizar tubos cilíndricos. Ele corrigiu essa diferença convencendo o corpo cilíndrico em 19mm de diâmetro, cujo bocal que ia diminuindo 2mm da extremidade que conecta com o corpo até a embocadura. Essa característica dava à flauta Boehm a inovadora forma parabólica, o que resultava num volume de som bem maior.

As primeiras flautas cilíndricas produzidas por Boehm eram de prata, mas em 1848 a MM. Godfroy e Lot (que veremos mais adiante no capítulo 2.3) produziram o novo sistema em *cocuswood*, a pedido de Dorus (Fitzgibbon 1914, 56). Depois de estudar com Schafhäutl, professor de acústica e cerca de 300 experimentos (principalmente com tubos metálicos) veio então à elaboração do instrumento com o chamado sistema Boehm: um corpo de prata cilíndrico, com o bocal começando em 17mm crescendo para 19mm num formato “parabólico”, um sistema de 16 chaves que fechava orifícios bem mais largos que os dedos poderiam tampar, o que proporcionava um enorme ganho em volume de som, além de um significativo ganho na agilidade e afinação. (Idem, 55-56) Os diâmetros dos orifícios também foram calculados para se adequar ao novo formato e tamanho do tubo, além da distância destes ser calculada para ter uma distância entre eles acusticamente mais correta. Esse cálculo foi registrado num diagrama geométrico onde a leitura proporcionava a dimensão exata para qualquer flauta. A esse diagrama foi dado o nome de *schema* (fig. 6).

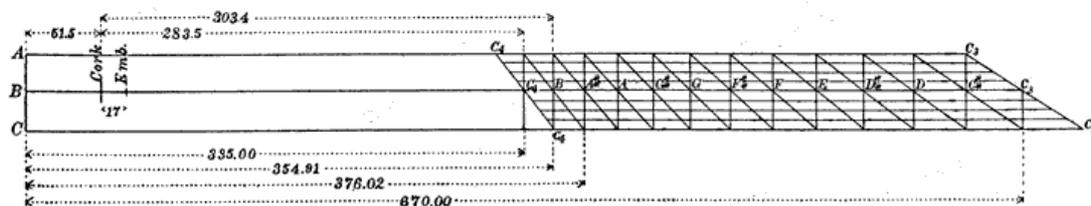


Fig. 6: O “Schema” Bohem para localizar os orifícios da flauta (Giannini: 1993)

O *schema* era um diagrama, projetado para ajudar o fabricante de flautas a definir as posições corretas dos orifícios da flauta. O *schema* de Boehm permitia que o usuário determine a localização dos orifícios para qualquer tonalidade. Ele foi submetido ao Júri da Exposição de

Paris de 1868, mas só foi publicado em 1886 pela Sociedade Politécnica da Bavária (Powell, 1994, 44).



Fig. 7: flauta Boehm 1847 (Giannini:1993)

A flauta de 1847 foi a primeira construída de acordo com o novo sistema Boehm de flauta cilíndrica e foi um grande marco na confecção do instrumento. Ele vendeu os direitos de fabricação para a Rudall & Rose na Inglaterra (já havia vendido o sistema de 1832 também) e para Clair Godfroy e Lois Lot, seu enteado, na França. (Giannini 1993, 106). Algumas modificações foram feitas, como a perfuração das chaves de Lá, Sol, Fá#, mi e ré pelos franceses, para maior ventilação aos orifícios. Este recurso melhora ainda mais a sonoridade e ficou conhecido até hoje como “Chaves de modelo Francês”. O italiano Briccialdi tinha uma flauta própria, que entre outras características acrescentou a chave de si bemol. A afinação utilizada era do Lá = 435, afinação que perdurou até as primeiras décadas do séc. XX, quando os fabricantes americanos Haynes e Powell começaram a fazer suas flautas baseadas nas Louis Lot com sistema Boehm em Lá = 440⁸.

O Sistema Boehm até hoje é a base da flauta moderna, sendo utilizadas poucas mudanças em relação ao modelo original, como cálculos mais precisos para o tamanho dos orifícios e as distâncias propostas pelo *Schema*, materiais melhores e mais bem torneados, alguns recursos adicionais e diferentes afinações, com correções na escala, como a Escala Cooper desenvolvida na década de 70. No mais, a chamada “flauta moderna” ainda é, em sua essência, uma flauta desenvolvida ainda na primeira metade do século XIX por um flautista incomodado com a própria performance.

⁸ Disponível em <https://www.powellflutes.com/en/our-story/> e <http://wmshaynes.com/company/history/#timeline>

2.3 - A flauta Louis Lot

Louis Sprit Lot nasceu em 1807 em La Couture Boussey, França. Segundo Giannini (1993), Lot era um descendente de seis gerações de fabricantes de flauta, todos nascidos em La Couture, onde a tradição teve início ainda no séc. XVII com Thomas Lot, nascido em 1665. Iniciou sua carreira em 1827 como artesão na oficina de Claire Godfroy, um dos mais importantes fabricantes da época. Ele e o filho de Godfroy, Vicent Hypolite compraram a empresa em 1833 que passou a se chamar Société Godfroy fils et Lot. Louis casou-se com Carolyne Godfroy, também filha de Clair seis dias após a cria  o da sociedade com seu cunhado. Entre 7 e 13 de setembro daquele ano a vida de Lot mudou drasticamente: passou a ser proprietário de uma das maiores lojas de instrumentos de sopro da França e ainda se tornou herdeiro de diversas terras e bens da família Godfroy, além da perpetua  o de seu legado. Em 1837 a empresa passou a fabricar flautas com o sistema Boehm, que ainda não estava em seu protótipo final. Em 1847 a empresa compra a patente da flauta Boehm cilíndrica e passa a ser a única empresa francesa a fabricar o novo modelo, que também era feito pela empresa britânica Rudall & Rose.

Ainda segundo Giannini (1993), o estudo da genealogia das famílias Godfroy e Lot revela a quão intrincada era a rela  o das famílias de fabricantes de flauta da França, onde a tradi  o do seu ofício era uma prática tão fechada que as famílias se casavam entre si. Diz Gianinni: “Um estudo profundo da família Lot deixa clara sua conexão com Godfroy e revela a intrincada genealogia que une sua família com a de Godfroy e outras famílias importantes de fabricantes de instrumentos de madeira” (Gianinni 1993).

A flauta original de Boehm era cilíndrica, com chaves fechadas, possuía a chave do sol# fechada, que diferia das flautas antigas de 6 e 8 chaves utilizadas pelos flautistas franceses. Sobre essa diferença, Cooper diz:

No que diz respeito ao sol sostenido, Boehm era de opinião que era preferível ter todas as chaves de flauta abertas, exceto o r   sostenido. O sol sostenido de sua flauta era, pois, aberto enquanto que nas flautas modernas o sol sostenido é fechado. A grande maioria dos flautistas modernos prefere o sol sostenido fechado. Esse fato não remonta a Boehm, mas sim aos fabricantes franceses contemporâneos de Boehm. (Cooper, 1989, 49)

Cooper destaca que as flautas Louis Lot passaram por algumas mudanças que viriam a influenciar definitivamente a constru  o de flautas em todo o mundo. Uma das primeiras mudanças significativas foi inserir um furo em 5 chaves distintas, utilizadas pelo dedo médio e

anelar da mão esquerda e pelos dedos indicador, médio e anelar da mão direita. Esse sistema foi adaptado do sistema chave de anel desenvolvido por Nolan e Pollgeisser e até hoje são conhecidos como “chaves francesas” ou “chaves de sistema francês”. A justificativa para tais furos seria uma maior ventilação e uma abertura mais ampla dos orifícios quando tivessem com as chaves abertas, permitindo uma sonoridade maior do instrumento. Anos depois, alguns compositores e flautistas utilizaram esses mesmos furos para produzir alguns efeitos sonoros na flauta, tais como multifônicos e *glissandi*. Esse sistema é usado até hoje em praticamente todas as marcas de flauta profissionais. Outra mudança significativa, ainda segundo Cooper, foi a diferença da medida dos orifícios da flauta. Boehm usava apenas duas medidas para os orifícios do corpo e do pé da flauta: uma medida para o trinado e para o dó sustenido e outra para todos os outros orifícios, enquanto os franceses usavam até seis medidas diferentes para cada orifício. Cooper diz que “Se desmontarmos o mecanismo de qualquer flauta moderna e medirmos o diâmetro dos buracos, veremos que os fabricantes não seguiram o exemplo de Boehm, mas sim o dos fabricantes franceses contemporâneos de Boehm” (Idem, 49).

Mas a grande e marcante característica da flauta Boehm era mesmo o seu sistema cilíndrico, que durou anos para ser finalmente concluído e diferenciava seu instrumento de forma contundente com a flauta cônica, usada habitualmente. Cooper afirma que “a grande descoberta de Boehm foi modificar a forma da flauta, modificando um instrumento cônico num instrumento cilíndrico” (Idem, 50). E para divulgá-la e torná-la famosa por toda a França, foi excepcional a influência do então primeiro flautista da Ópera de Paris, Louis Dorus, como afirma Giannini (1993). Ao mesmo tempo em que Boehm, Lot e Godfroy se encontravam em Paris para acertar os direitos da venda da flauta cilíndrica para a Societé Godfroy Fils & Lot, Dorus realizou uma série de concertos com outros músicos parisienses que viriam a formar a Societé de Musique Classique. A sociedade tinha como objetivo promover a performance de Música de Câmara e ao mesmo tempo encorajar os compositores a escreverem obras novas para as diferentes formações. Dorus fez todos os concertos com a nova flauta cilíndrica, obtendo absoluto sucesso em suas apresentações. A crítica de *La France Musicale* escreveu em 28 de dezembro de 1848, sobre o terceiro concerto da série: “O Senhor Dorus foi arrebatador!” A mesma publicação mostrou uma crítica entusiasta com a recepção do público:

Todas as peças foram ouvidas com atenção religiosa... Deve-se felicitá-los pela variedade de obras que escolheram. É essa combinação de instrumentos de sopro com piano e cordas que lhes permite colocar diante de nós o mais rico repertório de música de câmara, e realizar

todas as obras que foram escritas pelos mestres da arte. (Société de Musique de Chambre, em La France Musicale. 26 de Dezembro de 1848, 12)

Neste ano Dorus já era um dos mais importantes flautistas da França: aos 35 anos, era o primeiro flautista da Ópera de Paris, a mais importante corporação orquestral da época, era membro da Société des Concerts du Conservatoire e ainda membro fundador da Société de Musique Classique. Pela relevância que tinha, o uso da flauta Boehm cilíndrica adotada por ele em pouco tempo tornou-se referência entre os flautistas franceses, que em questão de anos substituíram a flauta cônica de madeira pela flauta metálica cilíndrica com chaves inventada por Boehm e fabricada por Lot e Godfroy. Sobre esta transformação, Gianinni diz:

Durante a sua existência de 18 anos, Godfroy e Lot desempenharam o papel determinante na promoção da flauta Boehm na França. Os seus julgamentos artísticos foram orientados por Dorus, cuja sensibilidade musical, habilidade na flauta e personalidade tiveram um efeito crucial. Juntos, eles transformaram o conceito de flauta na França do instrumento de madeira cônica, ou seja: a "flute perfectionnée" de Toulou ou a flauta com anel de Boehm, até a flauta de modelo de cilindro de metal, que gradualmente passou a ser universalmente adotada. Ao fazê-lo, eles se tornaram os fundadores da moderna escola de flauta, que de fato é definida por este instrumento; na realidade, não há outra constante da qual possa ser estabelecida, já que a técnica, o estilo e o repertório variam muito entre flautistas. (Giannini 1993, 141-143)

Percebemos aqui que a combinação dos fatores: nova flauta, desde o modelo cônico até o modelo Boehm cilíndrico, a fabricação dessa nova flauta por uma tradicional família de fabricantes franceses e adoção dessa mesma flauta pelo mais proeminente flautista francês da época foram fatores determinantes para a construção da chamada “moderna escola francesa de flauta,” nosso objeto de estudo. O “moderno,” claro, é uma referência à nova flauta cilíndrica patenteada por Boehm e produzida por Louis Lot, que cria uma nova sonoridade, novas possibilidades tímbricas e técnicas. Praticamente um novo instrumento.

Outra mudança que viria a ser uma referência para todas as flautas modernas seria a inserção da chave de sol# fechada. Theobald Boehm propôs um sistema diferente, onde a chave de sol# (que é acionada pelo dedo mínimo da mão esquerda) se manteria aberta, sendo necessária a ação do dedo mínimo para fechá-la. Com isso, ele imaginou que o dedilhado seguiria uma ação natural dos dedos, onde no dó grave todos estariam fechados e “à medida que fosse subindo a escala esses dedos um a um iam se levantando, inclusive o dedo do sol#, que se abriria ao levantar o dedo produzindo assim o sol#” (Cooper, 1989, 49). Essa chave também produziria, segundo Boehm, uma emissão mais fácil do mi, principalmente quando

este viesse de uma ligadura entre um sol#2 e um lá2 para o mi3. Mas, apesar disso Louis Dorus encomendou uma flauta a Lot com a chave de sol# fechada, onde o dedo mínimo da mão esquerda permaneceria levantado em todas as notas e acionaria a chave do sol#, fazendo com que essa abrisse o orifício e emitisse a nota.



Fig. 8: à esquerda, flauta cilíndrica Boehm de Madeira com chave G# aberta. À direita, flauta Louis Lot com chave G# “Dorus” (www.anticqueflutes.com).

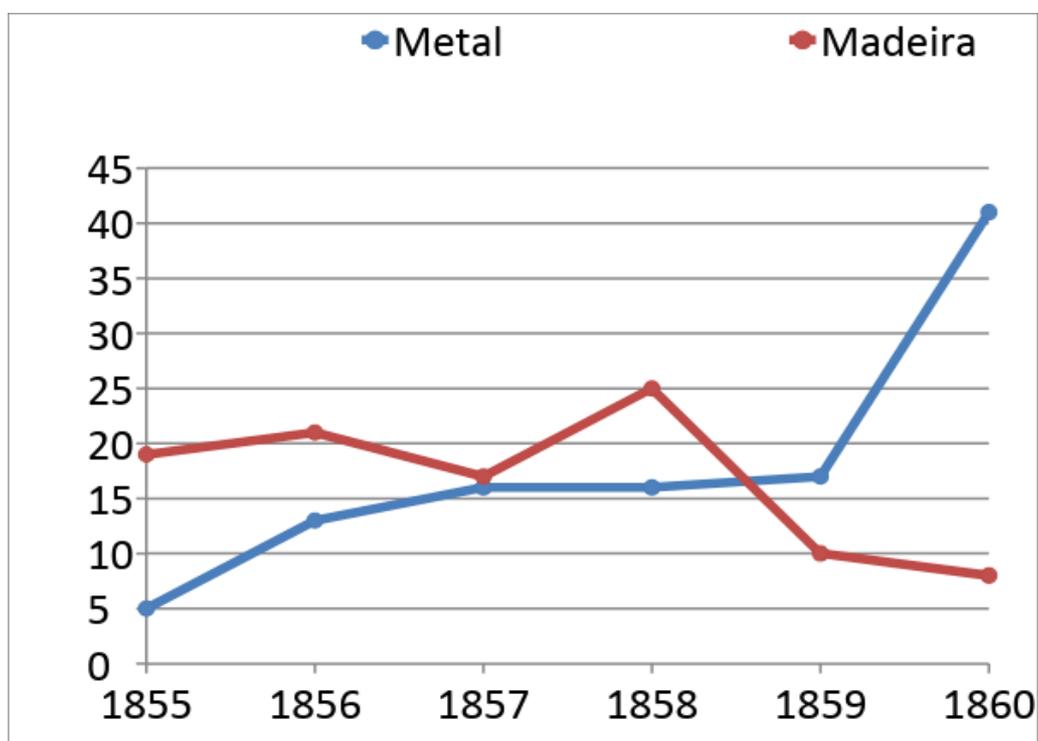
Lot e Godfroy entraram com o pedido de dissolução da *Société Godfroy fils et Lot* em 23 de agosto de 1854, sendo julgado em 23 de dezembro de 1854 e a decisão registrada no Tribunal do Comércio de Paris em 10 de janeiro de 1855 (Giannini 1993, 149). Segundo Giannini, a motivação de Lot para a dissolução da sociedade não foi declarada, mas duas prováveis causas seriam: primeiramente, ele gostaria de ter sua própria marca de manufatura e, segundo, queria concentrar seus esforços na produção da flauta cilíndrica de metal (Ibidem). Após a dissolução, Lot criou a marca L.L., Louis Lot Paris, que começou a comercializar suas flautas e piccolos em março de 1855 (Idem, 171). A primeira lista de preços foi publicada com as seguintes opções: flautas cilíndricas de metal e madeira, flautas cônicas com sistema de anéis, flautas *ordinaires* (modelo antigo) com 5, 6, 8, 9, 10 e 11 chaves e piccolos. Sua ênfase, no entanto, eram as flautas cilíndricas de metal, que também eram as preferidas de Louis Dorus (Ibidem).

metal usado por Lot) e significativamente, nenhuma de madeira, cilíndrica ou cônica, o que influenciou fortemente na adoção deste modelo pelos alunos do Conservatório, e consequentemente pela adoção por flautistas em toda a França. (Idem, 172). É notório o declínio da produção das flautas de madeira entre 1855 a 1860, como fica claro na tabela a seguir:

Tabela 1: Produção de flautas por Louis Lot de 1855 a 1860

| Ano | Metal | Madeira | Total |
|------|-------|---------|-------|
| 1855 | 5 | 19 | 72 |
| 1856 | 13 | 21 | 84 |
| 1857 | 16 | 17 | 74 |
| 1858 | 16 | 25 | 100 |
| 1859 | 17 | 10 | 95 |
| 1860 | 41 | 8 | 84 |

Gráfico 1: Evolução da venda das flautas de metal entre 1855 e 1860.



No ano de 1860 importantes flautistas franceses começaram a adquirir o modelo cilíndrico de metal feito por Lot. Segundo Giannini (1993), neste ano, 41 flautistas compraram suas flautas, entre eles Henri Altès (flautista da Ópera de Paris), Émile Astruc (professor de flauta em Marselha), Jules Denereux (professor de flauta em Varennes), Louis Dorus, Charles Herval (professor em Havre), André Lemort (professor em Nice) e Paul Taffanel, flautista da Ópera e futuro sucessor de Dorus no Conservatório de Paris (Idem, 176). Interessante notar que, à exceção de Dorus e Taffanel, todos os flautistas acima citados foram alunos de Tulou, grande entusiasta da flauta cônica antiga. Mesmo assim os flautistas aderiram cada vez mais às novas flautas modelo Boehm de prata. As vendas em ascensão das flautas cilíndricas de prata, especialidade de Lot, e a cada vez mais baixa procura por flautas de madeira, cônicas ou cilíndricas, levaram o modelo de Lot (cilíndrico em prata) a ser o oficial dos flautistas franceses e do Conservatório de Paris a partir de 1860 (Idem, 172). Gianinni ainda relata que esta não foi a primeira tentativa de Dorus em colocar uma flauta Boehm como instrumento principal no conservatório de Paris. A primeira foi em dezembro de 1939, onde foi criada uma comissão para avaliar o pedido da criação de uma turma específica de flautistas que usariam a flauta Boehm cilíndrica de 1832, a pedido de Coche, Dorus e Camus (Idem, 113-14). Porém, o então professor (e também fabricante de flautas) M. Toulou convenceu a comissão que a sua flauta (um modelo cilíndrico, de uma chave) em nada devia a flauta Boehm, que inclusive teria recebido alguns ajustes dos flautistas que a possuíam (Idem, 116) e na última reunião da comissão em janeiro de 1940 por unanimidade foi negada a adoção da flauta Boehm no conservatório de Paris (Idem, 120). Este fato coloca Dorus mais uma vez como um personagem importante na luta pela inovação no CNSM, que só viria se concretizar 21 anos depois e já com um novo modelo de flauta.

Em 1860, os três flautistas da Ópera de Paris, Louis Dorus, Henri Altès e Gabriel Leplus, adquiriram flautas Louis Lot, sendo que Leplus adquiriu um píncolo Louis Lot em grenadilha com 5 chaves de prata e mandou restaurar sua flauta de 8 chaves. De uma só vez todo o naipe da mais importante orquestra francesa havia aderido à fabricação Louis Lot, seja com as flautas de concerto cilíndricas em prata ou com o seu píncolo (Idem, 176).

149

| Juillet 1860 | |
|--------------|--|
| PAYÉ | Doit Ch. Boehm, à Neumich. Une flûte en bois sans clés ni avant ni après ni embouchure, Boîte et balaï, 65 " 2 grosses clés à pointe, 5 " 2 d. à bois, 1 " 12 bandouches à 30 Cent. 3 60 Un paquet de morceaux pour rembourner 1 50 |
| PAYÉ | 20 Doit L. Dorus, à l'Académie Imp. de Musique Une flûte cylindrique tubes & clés en argent avec Embouchure d'or. Boîte & accessoires. N° 475. 445 " " Doit Altès. Une flûte cylindrique tubes & clés en argent avec Embouchure d'or. Boîte & accessoires N° 475. 445 " Une petite flûte Boehm montée en argent 140 " |
| PAYÉ | " Doit Leplus. Une petite flûte en ut en bois de grenadille garnie en argent à 5 clés. N° 477. 67 50 Réparation d'une flûte à clés 10 " 27 Avoir Lacroix, à Marseille, Espèces par mains de fournisseurs. 400 " |

Fig. 10: Página 149 do Journal de Louis Lot, com os comprovantes de vendas para Dorus, Altès e Leplus em 1860.

Louis Lot se aposentou em 1876, aos 69 anos, deixando sua empresa sob a responsabilidade de seu sucessor, Henri Villette (Idem, 182), mudando-se com sua esposa para Chatou, onde viveu até a sua morte, em 12 de janeiro de 1896, aos 89 anos. Até a sua aposentadoria, a L.L - Louis Lot Paris produziu 2226 flautas, tornando-se um instrumento icônico, representante da escola francesa de flauta e referência mundial para os novos fabricantes, principalmente os americanos Verne Q. Powell e W. S. Haynes, que produziram

seus instrumentos no continente americano exatamente segundo as especificações da flauta Louis Lot.

Tabela 2 – Flautas fabricadas por Louis Lot, de 1855 até a sua aposentadoria em 1876

| Número de Série | Ano de fabricação | Número por Ano | Flautas de Metal |
|-----------------|-------------------|----------------|------------------|
| 1-72 | 1855 | 72 | 5 |
| 73-156 | 1856 | 84 | 13 |
| 157-230 | 1857 | 74 | 16 |
| 231-330 | 1858 | 100 | 16 |
| 331-425 | 1859 | 95 | 17 |
| 426-509 | 1860 | 84 | 41 |
| 510-603 | 1861 | 94 | 30 |
| 604-710 | 1862 | 107 | 27 |
| 711-795 | 1863 | 85 | 34 |
| 796-883 | 1864 | 88 | 40 |
| 884-981 | 1865 | 98 | 45 |
| 982-1079 | 1866 | 98 | 45 |
| 1080-1177 | 1867 | 98 | 45 |
| 1178-1275 | 1868 | 98 | 45 |
| 1276-1375 | 1869 | 100 | 47 |
| 1376-1498 | 1870 | 123 | 60 |
| 1499-1621 | 1871 | 123 | 63 |
| 1622-1746 | 1872 | 125 | 65 |
| 1747-1866 | 1873 | 120 | 65 |
| 1867-1986 | 1874 | 120 | 70 |

| | | | |
|-----------|------|-----|----|
| 1987-2106 | 1875 | 120 | 75 |
| 2107-2226 | 1876 | 120 | 80 |

A flauta Boehm foi responsável por criar uma nova tradição entre os flautistas, sobretudo os franceses da metade do séc. XIX, que viram no novo instrumento uma nova forma de tocar, ensinar e divulgar a flauta na música, num modelo que remete à *tradição inventada* proposta por Eric Hobsbawm, como visto no capítulo 1. Assim como no conceito proposto por Hobsbawm, essa nova tradição cria modelos que serão copiados e transmitidos para as novas gerações e possuem data, local e autores específicos perfeitamente identificáveis, o que a caracteriza como uma *tradição inventada*.

3 O Conservatório Superior Nacional de Música de Paris (CNSM)

Segundo dados do site do próprio Conservatório Nacional Superior de Música de Paris (independente do nome que teria de acordo com a época, sempre nos referiremos pela sigla CNSM),⁹ foi fundado em 3 de agosto de 1795, substituindo duas instituições distintas que a precederam: *École Royale de chant et de déclamation*, fundada em 3 de janeiro de 1783 e a *École de musique municipale*, fundada em 1792. Esta foi formalizada em 8 de novembro de 1793. A nova escola foi localizada nas adjacências do *Hotel Menus-Plaisirs*, na Rua Bergère, sendo as aulas iniciadas em 1896 com 351 alunos. Para Stoltz (2013) a criação do CNSM viria a ser um dos mais importantes marcos para a consolidação da escola francesa de flauta, pela institucionalização dos métodos (que o Conservatório esperava que cada professor produzisse um, segundo o autor) e por ser o ponto de referência para diversos flautistas de várias gerações. Stoltz diz:

Antes de 14 de julho de 1789 (Dia da Bastilha), o rei Luís XVI garantiu a escolha de cantores e atores de alta qualidade na França para atuar no estabelecimento de escolas (em 1784 e 1786 para cantores e atores, respectivamente), onde aspirantes a estudantes de música poderiam ser ensinados. Depois de 1789, foi desenvolvido um grande interesse em música instrumental e o Institut National de Musique foi fundada em 8 de novembro de 1793 para promover a música instrumental. Em 1795 o *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris* foi estabelecido através da fusão do *École de chant et de déclamation* com o Institut Nationale de Musique. Esta instituição foi para desempenhar um papel dominante no desenvolvimento da tradição flauta francesa e tornou-se lar de várias gerações de flautistas e professores brilhantes e influentes. (Stoltz, 2003, 33)

Segundo Lattimore (1987), desde a criação do CNSM até os dias atuais, a instituição recebeu vários nomes: *Conservatoire de Musique (à Paris)* (1795-1806); *Conservatoire (Impérial) de Musique et de Déclamation* (1806-1815); *École Royale de Musique et de Déclamation* (1816-1831); *Conservatoire de Musique* (1831-1836); *Conservatoire (Nationale) de Musique et de Déclamation* (1836-1938); *Conservatoire Nationale Supérieur de Musique de Paris* (1938 – presente).

O primeiro professor do CNSM foi o flautista e compositor François Devienne, que ainda era adepto à antiga flauta cônica de uma chave, conhecida como “flauta Hotteterre” (ver cap.2.1), mas já recomendava que seus alunos aderissem às novas flautas com 4, 6 ou 8 chaves, o que revela uma abertura aos modelos mais modernos de flauta desde a gênese do

⁹ <http://www.conservatoiredeparis.fr/lecole/histoire/>

conservatório. No entanto, ainda era conservador sobre técnicas mais modernas de performance, como o golpe duplo ou triplo de língua (técnica onde o flautista emite um golpe de língua através da repetição de fonemas como /t/ e /k/, provocando assim um golpe de língua ao mesmo tempo com a parte anterior e posterior da língua, que proporciona por sua vez um ataque muito mais rápido e a possibilidade de executar staccatos em andamentos bem mais elevados). Sobre Devienne, Stoltz afirma que:

Mesmo que ele fosse da 'velha escola' e se opusesse ao uso de novas chaves, (...) no entanto, recomendou o uso destes para seus alunos. Mas ele condenou o uso do golpe de língua duplo ou triplo, dizendo que faria mais do que bom (Duchamel 1953, 53). Ele escreveu um método, como era esperado de cada professor do C.N.S.M. naquela época. No seu método *Nouvelle Méthode* (1794), Devienne inclui informações valiosas sobre exercícios clássicos de performance, bem como duetos práticos úteis (...). Este método fundamental iniciou a publicação de uma cadeia quase ininterrupta de métodos, publicado por vários professores da C.N.S.M. O método de Devienne foi posteriormente revisado e atualizado por Philippe Gaubert para a flauta com o sistema Boehm. (Stoltz 2003, 44)

Devienne foi o primeiro de vários professores do CNSM que construiriam a árvore genealógica do Conservatório, de onde muitos deles se constituíram como alguns dos mais importantes flautistas e professores de flauta de todos os tempos. Dahmer (2017), em sua dissertação sobre a escola francesa de flauta e sua influência no Brasil resume bem a importância do Conservatório para o desenvolvimento da tradição francesa:

O Conservatório de Paris, centro da educação musical na França, abrigava os professores que desenvolveram a moderna escola francesa de flauta. O ingresso no conservatório era muito competitivo e os formandos eram os mais propensos a serem contratados pelas principais orquestras de Paris. É importante notar que o Conservatório de Paris era uma escola gratuita onde os professores controlavam seu próprio currículo e eram considerados ser os melhores músicos da Europa. Essa combinação de fatores permitiu que o Conservatório de Paris se estabelecesse como instituição líder em educação musical no mundo desde a sua criação em 1795 até meados do século XX. (Dahmer 2017, 6).

De acordo com Blakeman (2005), desde a fundação do CNSM, 22 professores fizeram parte da cadeira de flauta transversal. Inicialmente, apenas um professor principal assumia o posto, sendo que a partir de 1946 dois professores ocupavam a cadeira principal.

Quadro 1: Professores do CNSM Paris desde Devienne até a atualidade

| Professor | Ano |
|-------------------------|------------------------------|
| François Devienne | 1795-1803 |
| Jacques Schnietzhofer | 1795-? |
| Antoine Hugot | 1795-1803 |
| Nicolas Duverger | 1795-? |
| Johan-Geord Wunderlich | 1803-19 |
| Joseph Guillou | 1819-29 |
| Jean-Louis Tulou | 1829-59 |
| Louis Dorus | 1860-68 |
| Henry Altès | 1869-93 |
| Paul Taffanel | 1894-1908 |
| Adolph Hennebains | 1909-14 |
| Léopold Lafleurance | 1915-19 |
| Phillipe Gaubert | 1920-31 |
| Marcel Moyse | 1932-40 |
| Gaston Crunelle | 1941-69 |
| Crunelle e Moyse | 1946-48 |
| Crunelle e Roger Cortet | 1949-50 |
| Jean-Pierre Rampal | 1969-81 |
| Michel Debost | 1981-90 (em licença 1989-90) |
| Alain Marion | 1977-98 |
| Pierre-Yves Artaud | 1985 - 1999 |
| Sophie Cherrier | 1998- |

Dentre esses professores, e para uma melhor análise da construção da escola francesa de flauta, vamos destacar dois professores que foram ícones da formação desta tradição: Louis Dorus e Paul Taffanel.

3.1 Louis Dorus

Nascido em 1 de março de 1812, Vincent Joseph van Steenkiste, nome de nascimento de Louis Dorus (que viria a ser seu nome artístico),¹⁰ começou a estudar flauta com seu pai, vindo depois a estudar com Guillou no CNSM a partir de 1822. Stoltz destaca a carreira de Dorus também como o pai da moderna escola francesa de flauta, afirmando que:

(Dorus) estudou a flauta com Joseph Guillou no CNSM e venceu o primeiro prêmio em 1828. Ele obteve a posição de flautista principal no Teatro de Variétés em Paris, tocando na flauta de oito teclas (1835-66). Ele também tocou nas orquestras da Ópera de Paris e do Société des Concerts du Conservatoire e foi considerado um dos melhores flautistas em o mundo. Dorus também visitou a Inglaterra em 1841 e foi convidado a se apresentar com a Orquestra Sinfônica de Londres. Em 1843, Dorus publicou seu método, *L'Étude de la Nouvelle Flûte, Méthode Progressive arrangée d'après Devienne*, para coincidir com a nova flauta feita por Godfroy (sic). O método foi especialmente escrito para esse instrumento; é desafortunado, pois contém um mínimo de texto e não menciona nem Boehm nem a chave Dorus. Dorus foi aparentemente um excelente professor e foi nomeado professor de flauta no CNSM. Ele sucedeu Tulou em 1860 e atuou lá até 1868. De acordo com algumas fontes (Duplaix; 1996: 61-67) é ele, e não Taffanel, quem deve ser considerado como o pai da escola de flauta francesa. Ele começou a tocar a nova flauta cônica de Boehm em 1833 e também fez algumas modificações nela. Ele também foi o primeiro na França a tocar a flauta cilíndrica e usou a flauta modificada de Godfroy com sistema Boehm. (Stoltz 2003, 70-71)

A partir de 1960, como já visto no cap. 2, Louis Dorus assume a cadeira de flauta do CNSM e torna a flauta Boehm obrigatória para o ingresso no curso, o que muda radicalmente o já exigente e competitivo curso de flauta transversal. Dahmer diz:

Em 1860, Louis Dorus (1812-1896), que se tornou o professor de flauta no conservatório, foi o primeiro a estabelecer o modelo da flauta de prata de Boehm de 1847 como o instrumento oficial no Conservatório de Paris. Dorus então estabeleceu o fabricante de flauta Louis Lot como principal fornecedor de flauta do conservatório. Posteriormente, durante duas décadas, a maioria dos flautistas que tocavam nas orquestras de Paris usavam uma flauta Louis Lot. Flautistas formados no Conservatório de Paris tinham um instrumento que era mais fácil projetar um som claro e capaz de tocar afinado em todas os registros. (Dahmer 2017, 6 e 7)

Para Stoltz (2003) e Dahmer (2017), assim como já mencionado por Giannini (1993) no cap. 2, a adoção da flauta Boehm de 1833, seguida da flauta Godfroy, e finalmente aquela de Louis Lot, foi fundamental para uma nova forma de tocar flauta na França. A influência de

¹⁰ <http://www.flutepage.de/deutsch/composer/person.php?id=1036&englisch=true>

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

Dorus foi substituído pelo seu colega de naipe na orquestra da Ópera de Paris, Henry Altès em 1969, que já era cliente de Louis Lot (ver cap. 2.1) e manteve a flauta Lot como instrumento oficial do conservatório, o que seria em definitivo desde então. Altès foi substituído em 1894 por aquele que foi um dos mais importantes professores de flauta da história, até hoje considerado por muitos autores como o pai da moderna escola francesa de flauta: Paul Taffanel (embora de forma equivocada na minha opinião, por considerar Dorus portador deste título).

3.2 Paul Taffanel

Blakeman (2005) é um dos autores que afirmam que Paul Taffanel (16 de setembro de 1844 - 22 de novembro de 1908) é o pai da moderna escola francesa de flauta. Este título, segundo o autor se deve principalmente ao estilo que Taffanel implementou, tendo como principais características a sonoridade límpida e o vibrato. O autor destaca que depois de trinta anos de carreira tocando e regendo os principais conjuntos parisienses, Taffanel foi nomeado professor do CNSM em 1894. Ele já atuava no painel de jurados do CNSM por quase vinte anos, participando dos exames preliminares para o concurso anual e o júri do conselho de exame para a classe de música de câmara. Em 1892, ele foi selecionado para servir no conselho que revisou as práticas administrativas e de ensino do conservatório. Dois anos depois, ele assumiu a posição de professor principal de flauta. A classe de flauta variava de dez a quatorze alunos e tinha tanto flautistas profissionais e músicos militares. Louis Lot continuou como o fornecedor oficial de flautas para o conservatório, e Taffanel recomendava que os alunos que possuíam outro instrumento mudassem para uma flauta Louis Lot, reforçando a forte influência que o seu instrumento teve na construção da tradição francesa.

Ainda de acordo com Blakeman (2005), sonoridade e vibrato eram duas características principais de Taffanel, e como um flautista que veio durante a transição da flauta de madeira cônica para a flauta de prata cilíndrica, seu som e timbre foram considerados pelo autor como o som de flauta ideal. Taffanel acreditava que era com “o som que um flautista transmite a

música para o ouvinte” (Blakeman, 2005, 47). Embora a gravação já estivesse disponível para a época em que viveu Taffanel, ele nunca fez nenhuma gravação. Muitos de seus comentários para os alunos durante as suas aulas se preocupavam com a sonoridade, e ele ressaltou que “a alma da sonoridade é a respiração e todas as outras áreas da técnica eram subservientes ao som” (idem, 215). Com relação ao vibrato, Taffanel se opunha a um som mecânico ou premeditado e visava um vibrato natural e intuitivo (ibidem).

Após a sua nomeação como professor de flauta, Taffanel fez algumas mudanças significativas no curso de flauta do CNSM. Reestruturando o formato tradicional de *masterclass* (onde até Altès os alunos tinham aulas coletivamente) Taffanel ajustou a estrutura para dar atenção individual aos alunos (Idem, 216). Ainda de acordo com Blakeman, estes continuaram a participar das *masterclasses* três vezes por semana, cada uma com duas horas de duração, mas ele diferenciava a instrução personalizando o repertório individual do aluno para que estes pudessem trabalhar em seu próprio ritmo. Taffanel selecionou um teste específico para cada um de seus alunos e avaliou seu progresso duas vezes por ano em um exame interno (Ibidem). Os melhores alunos eram autorizados a competir no concurso anual. O autor destaca que reestruturar a turma dessa maneira proporcionou uma educação mais personalizada para cada aluno. Substituindo o *Méthode* de Altès, sua maior obra, o *Méthode complète de flûte* de Taffanel e Gaubert (1923), trabalhava “desde a prática e o desenvolvimento de técnica através da repetição de vários exercícios diários, os *Études Journaliers de Méchanisme*, (ou simplesmente EJs).” (Idem, 185). Taffanel projetou exercícios que cobriam toda a gama da flauta em todas as escalas e todos os arpejos. Os padrões de dedilhado repetitivos e vastas gamas das escalas em cada registro possível, pretendia levar ao domínio técnico da flauta. Citando Marcel Moyse, o autor diz que “Taffanel exigia uma prática lenta da seção dos EJs, números de um a cinco, com esforço extra para o legato e homogeneidade do som” (ibidem). Com o objetivo de fornecer estrutura para o desenvolvimento de sonoridade e técnica, a *Méthode* abordou a flauta como uma “voz cantada” (Ibidem), reforçando a ideia de que o instrumento é o que mais se aproxima do timbre da voz humana.

Blakeman ainda destaca a figura de Paul Taffanel como um importante intérprete, que à frente da *Société Nationale de Musique Concerts* realizou diversas *premières* (primeiras audições) de importantes obras, muitas inclusive dedicadas a ele, como demonstrado na tabela a seguir:

Quadro 2: Obras estreadas por Taffanel (Blakeman, 2005).

| Compositor | Obra | Músicos | Data |
|----------------------------------|--|--|------------------------|
| Camille Saint-Saëns (1835-1921) | <i>Romance</i> , op. 37 (para flauta e piano) | Taffanel, Saint-Saëns | 4 de abril de 1872 |
| Louis Diémer (1843-1919) | * <i>Sérénade</i> (para voz, flauta e piano) | Valdec, Taffanel, Diémer | 16 de março de 1885 |
| Émile Bernard (1843-1902) | * <i>Romance</i> , op. 33 (para flauta e orquestra) | Taffanel, Bernard (maestro) | 18 de abril de 1885 |
| Grieg (1843-1907), arr. Blanc | <i>Three Lieder</i> (para duas flautas, flauta em sol, harpa e quarteto de cordas) | Taffanel, Lefebvre, Lafleurance, Laudou, Quarteto Rémy | 5 de março de 1887 |
| Jacques Durand (1865-1928) | * <i>Romance</i> , op. 7 (para flauta e piano) | Taffanel, Diémer | 14 de abril de 1888 |
| Charles Lefebvre (1843-1917) | * <i>Deux Pièces</i> , op. 72 (para flauta e piano) | Taffanel, Lefebvre | 1 de fevereiro de 1890 |
| Paul Fournier | <i>Allegro</i> (para flauta e piano) | Taffanel, Diémer | 4 de abril de 1891 |
| Clémence de Grandval (1830-1907) | * <i>Valse mélancolique</i> (para flauta e harpa) | Taffanel, Hasselmans | 4 de abril de 1891 |

(*obras dedicadas à Taffanel)

A partir do estudo de Blakeman (2005), podemos resumir a atuação de Paul Taffanel como professor do conservatório em algumas características principais: atenção personalizada aos alunos de flauta, ênfase na sonoridade, timbre e vibrato (consequências diretas da flauta de prata, em especial da flauta de Louis Lot), adoção de novas técnicas de estudo, em especial os EJs para todos os alunos, os quais depois em coautoria com Philippe Gaubert se tornariam o *Méthode Complète de Flûte*, método largamente utilizado no mundo inteiro, inclusive no Brasil. Essas características, aliadas à grande influência de Taffanel como compositor, regente, consultor de composições para flauta e intérprete de diversas peças dedicadas a ele o tornaram um importante ícone da tradição francesa de flauta, um modelo copiado até os dias de hoje. No entanto, conforme a definição de tradição por autores como Abbagnano e Hobsbawm, Taffanel teria sido uma engrenagem importante num processo que se inicia antes dele, desde as transformações técnicas da flauta Boehm, tanto o modelo cônico de 1832 quanto o cilíndrico de 1847, passando pelo aperfeiçoamento do instrumento por Louis Lot, a adoção do instrumento por Dorus, que foi seu professor, a manutenção deste instrumento por Altès, a adoção do instrumento por compositores como Debussy e Ravel, e só então temos a figura de Taffanel à frente do curso de flauta do CNSM. Taffanel seria então o resultado de um processo, e não

necessariamente a causa deste que nos leva à construção de uma tradição francesa de flauta, contínua no tempo e em constante transformação.

Taffanel mesmo falecido em 1908 continuou seu legado por várias décadas no CNSM, ora pela perpetuação do seu *Méthode complète de flûte* (1923) e adaptação dos seus exercícios diários por Debost, tanto pela perpetuação da tradição que ele iniciou ao encomendar peças específicas para o concurso anual do CNSM, como veremos com mais detalhes no capítulo 3.4 ou simplesmente por sua pedagogia, cujo modelo de aulas Taffanel pode não ter sido o “pai” ou “mentor” da escola francesa de flauta, mas por tudo que vimos até aqui sem dúvida foi um dos seus mais importantes representantes.

3.3 Os métodos de flauta escritos para o CNSM

Praticamente todos os autores destacam a função de cada professor do CNSM de produzir um método específico que seria utilizado pelos alunos do conservatório. Stoltz (2003) destaca que Devienne foi o primeiro a escrever um método específico para o conservatório, “Como era esperado de cada professor daquela época” (Stoltz, 2003, 44). De lá até hoje diversos professores produziram seu material, os quais extrapolaram os muros do CNSM e são utilizados no mundo inteiro. São eles:

Quadro 3: Métodos escritos por professores do CNSM

| Autores | Título e ano de publicação |
|---|---|
| François Devienne | Méthode de flûte. Paris, 1795 |
| Antoine Hugot e Johann Georg Wunderlich | Méthode de flûte. Paris, 1804 |
| Johann Georg Wunderlich | Principes pour la flûte. Paris, c.1815 |
| Jean Louis Tulou | Méthode de flûte. Paris, 1835 |
| Victor Coche | Méthode pour servir. Gordon. Paris, 1838 |
| Vincent-Joseph Dorus | L'Étude de la nouvelle flûte Boehm. Paris, c.1840 |
| Henri Altès | Célebre méthode complete de flûte. Paris, 1880 |
| Paul Taffanel and Philippe Gaubert | Méthode complète de flûte, Paris, 1923 |
| Marcel Moyse | Enseignement complet de la flûte. Paris, n.d |
| René LeRoy | Traité de la flûte. Paris, 1966 |
| Pierre-Yves Artaud | Méthode élémentaire de flûte. Paris, 1972 |

Além desses grandes métodos gerais para flauta, outros com finalidade específica foram escritos, como os de Marcel Moyse, que também compõem grande parte da bibliografia de cursos de flauta do mundo inteiro. São eles:

- *Études et exercices techniques* (1921)
- *Exercices journaliers* (1922),
- *École de l'articulation* (1927)
- *Mécanisme-chromatisme* (1927)
- *De la sonorité - art et technique* (1932)
- *Le débutante flûtiste* (1933)
- *Gammes et Arpèges* (1933)

Além de Moyse, Pierre Yves Artaud também escreveu métodos com técnicas específicas, principalmente voltadas para as técnicas estendidas do instrumento, cada vez mais exigida por compositores do séc. XX ao explorarem novas sonoridades. Também escreveu especificamente para a pedagogia do instrumento. São eles:

- *Present Day Flutes* - Treatise on contemporary techniques of transverse flutes for the use of composers and performers. Paris: Billaudot. 1995
- *A Propos de Pédagogie* - Cent questions groupées en dix chapitres pour aider les professeurs débutants. Paris: Billaudot. 1996

Michel Debost, que não escreveu métodos como os demais aproveitava exercícios já consagrados, como os EJs de Taffanel, para produzir variações técnicas para os alunos, como descrito em seu livro *The Simple flute: from A to Z* (2002). As chamadas “Escalas Debost,” ou *scale game* como ele as chama no livro, consistem em reproduzir o EJ 4 de Taffanel em 60 articulações diferentes, mudando ritmo, articulações e dinâmica, simulando situações específicas de repertório. Debost diz:

Se o tempo permitir, um segundo ciclo de trinta escalas pode ser realizado todos os dias utilizando articulações extras. Estas são concebidos para variedade e versatilidade. Cada exemplo mais cedo ou mais tarde aparecerá no repertório (golpes de língua, escalas de concerto, ritmos quebrados, etc.). Cada flautista deve então selecionar o que é relevante para o repertório ou material atualmente sendo trabalhado. É sempre interessante e recompensador relacionar o *Scale Game* para a realidade musical (Debost, 2002, 216).

Na minha experiência pessoal como flautista trabalhei a *scale game* durante a graduação na Universidade de Brasília e assisti a aulas em que professores como Alberto Almarza (Chile, formado nos EUA), Lucas Robatto (Brasil, formado na Alemanha) e Emmanuel Pahud (Suíço, aluno de Debost no CNSM) recomendaram seu uso. Consiste assim em uma pequena amostra de como a metodologia de um professor do CNSM ao utilizar um exercício ainda do final do séc. XIX adaptado ao final do séc. XX é praticado regularmente em diferentes partes do mundo.

3.4 O Concurso anual

Segundo Lattimore (1987), desde a fundação do conservatório o concurso anual era uma espécie de “formatura” dos alunos, onde diante de uma banca formada por diversos professores do conservatório estes apresentavam um recital com algum repertório específico. A partir deste teste eles poderiam ser laureados com o *Premier Prix* (primeiro prêmio), a honra máxima do concurso ou como *Deuxième Prix* (segundo prêmio) que também aprovava o aluno, mas com uma menção inferior. O candidato também poderia receber o título de acesso. Lattimore diz:

O concurso anual, realizado em maio para cada instrumento, determina quais alunos se formarão. Os participantes são determinados através de eliminação durante os exames de primavera, ou júri instrumental. Os laureados são graduados e seus nomes são inscritos em um registro permanente. Os dois níveis mais altos do prêmio são o primeiro prêmio (*Premier Prix*) e o segundo prêmio (*Deuxième Prix*), com a possibilidade de que mais de um estudante possa receber o prêmio a cada ano em qualquer categoria. O menor prêmio de desempenho é concedido sob o título de acesso. Apesar de um estudante poder tecnicamente ser considerado um laureado com o primeiro ou segundo prêmio, raramente na história do conservatório um flautista se formou na instituição sem ter recebido o primeiro prêmio. Embora as mudanças governamentais tenham afetado o tamanho do pessoal, e de 1815 a 1817 até forçou o fechamento do instituição, a finalidade e o formato do concurso não foram afetados. (Lattimore 1987, 12)

As peças utilizadas no concurso, ainda segundo Lattimore (*idem*), passaram por diversas modificações de critério durante o séc. XIX até os dias atuais. Toulou foi o compositor que mais apareceu no início do séc. XIX, tendo suas obras apresentadas até 1860, ano em que assume Louis Dorus. Lattimore diz:

Durante o século XIX a maioria das peças do Concurso para flauta foram compostas pelos professores deste instrumento. Os trabalhos os mais utilizados no período entre 1829 e 1893 foram compostos por Jean-Louis Tulou (1786-1865) e Joseph-Henri Altès (1826-1899). A maioria das peças do Concurso que não eram dos professores, era dedicadas a eles ou encomendadas por eles, então o produto ainda estava controlado por eles. Tal foi o caso de 1860 a 1868 durante o professor Vincent-Joseph Dorus (1812-1896). Ele não compôs peças para o concurso, mas teve vários dedicados a ele por um bom número de compositores, incluindo Altès e Demersseman (*Idem*, 8 e 9)

Ainda segundo o autor, muitas peças para o concurso já eram solos consagrados ou pelo menos conhecidos do grande público, mas a partir de Dorus alguns compositores começaram a escrever peças especificamente para o Concurso. Este foi o começo de uma tradição que permeou grande parte da história do CNSM e produziu algumas das mais famosas peças para flauta que temos até hoje. O Quadro a seguir apresenta as peças de confronto desde 1824 até 2015, de acordo com Krantz (2015):

Quadro 4: Obras exigidas para o Concurso anual de flauta do CNSM, de 1824 a 2015. ¹¹

| Lista de Obras para flauta do Concurso do CNSM | | |
|--|---------------|----------------|
| Ano | Compositor | Obra |
| 1824 | B. Berbiguier | 5° Concertino |
| 1832 | Tulou | Solo |
| 1835 | Tulou | Solo |
| 1837 | Tulou | Solo |
| 1838 | Tulou | Grand Solo |
| 1839 | Tulou | Grand Concerto |
| 1840 | Tulou | 6° Grand Solo |
| 1841 | Tulou | Concerto |
| 1842 | Tulou | Grand Solo |
| 1843 | Tulou | Solo |
| 1844 | Tulou | 10° Solo |
| 1845 | Tulou | 11° Solo |
| 1846 | Tulou | 12° Solo |
| 1847 | Tulou | 13° Solo |
| 1848 | Tulou | Solo |
| 1849 | Tulou | 14° Solo |

¹¹ <http://www.larrykrantz.com/concours.htm>

| | | |
|------|--------------|-------------------------------------|
| 1850 | Tulou | 13° Solo |
| 1851 | Tulou | Fantaisie op.99 |
| 1852 | Tulou | 11° Solo |
| 1853 | Tulou | Fantaisie on Marco Spada |
| 1854 | Tulou | 13° Solo |
| 1855 | Tulou | 12° Solo |
| 1856 | Tulou | Fantaisie |
| 1857 | Tulou | 13th Solo |
| 1858 | Tulou | Plaisir d'Amour op.107 |
| 1859 | Tulou | 15°Solo |
| 1860 | Tulou | 5° Concerto |
| 1861 | H. Altès | Solo |
| 1862 | Lindpaintner | Grand Concerto Pathétique (excerto) |
| 1863 | Tulou | 3° Grand Solo |
| 1864 | Reisigger | Concertino (excerto) |
| 1865 | Th. Boehm | Fantaisie sur des airs écossais |
| 1866 | Tulou | 4° Concertino |
| 1867 | Briccialdi | Concertino |
| 1868 | Tulou | 13° Concerto |

| | | |
|------|----------------|----------------------|
| 1869 | Tulou | 12° Solo |
| 1870 | H. Altès | 2° Solo |
| 1872 | Tulou | 1° Solo |
| 1873 | H. Altès | 6° Solo |
| 1874 | H. Altès | 3° Solo em La maior |
| 1875 | H. Altès | 4° Solo em La maior |
| 1876 | Tulou | 2° Solo em Sol maior |
| 1877 | Tulou | 3° Solo em Sol maior |
| 1878 | H. Altès | 1° Solo |
| 1879 | Tulou | 5° Solo |
| 1880 | H. Altès | 5° Solo |
| 1881 | Tulou | 8° Solo |
| 1882 | H. Altès | 7° Solo |
| 1883 | Tulou | 4° Solo |
| 1884 | H. Altès | 8° Solo |
| 1885 | Tulou | 5° Solo |
| 1886 | H. Altès | 9° Solo |
| 1887 | J. Demersseman | 1° Solo |
| 1888 | H. Altès | 10° Solo |

| | | |
|------|----------------|-----------------------------------|
| 1889 | Tulou | 11° Solo |
| 1890 | Tulou | 3° Solo |
| 1891 | J. Demersseman | 2° Solo |
| 1893 | H. Altès | 8° Solo en la mineur |
| 1894 | Langer | Concerto en sol mineur |
| 1895 | J. Andersen | Morceau de Concert |
| 1896 | J. Demersseman | 6° Solo em Fá |
| 1897 | J. Andersen | 2° Solo de Concert en sol mineur |
| 1898 | G. Fauré | Fantaisie |
| 1899 | A. Duvernoy | Concertino |
| 1900 | J. Demersseman | 6° solo |
| 1901 | L. Ganne | Andante and Scherzo |
| 1902 | C. Chaminade | Concertino |
| 1903 | A. Perillhou | Ballade en sol mineur |
| 1904 | G. Enesco | Cantabile and Presto |
| 1905 | L. Ganne | Andante and Scherzo |
| 1906 | Ph. Gaubert | Nocturne and Allegro Scherzando |
| 1907 | P. Taffanel | Andante Pastoral and Scherzettino |
| 1908 | H. Busser | Prélude and Scherzo |

| | | |
|------|-------------|--|
| 1909 | J. Mouquet | Églogue |
| 1910 | A. Perillou | Ballade en sol mineur |
| 1911 | A. Georges | A la Kasbah! |
| 1912 | L. Moreau | Dans la Forêt Enchantée |
| 1913 | G. Hue | Fantaisie |
| 1914 | A. Casella | Sicilienne and Burlesque |
| 1915 | H. Busser | Sicilienne |
| 1916 | G. Fauré | Fantaisie |
| 1917 | A. Bachelet | Promenade and Danse Nocturne |
| 1918 | Mozart | Concerto in D, 1st mvt avec Taffanel cadenza |
| 1919 | H. Busser | Thème varié |
| 1920 | Ph. Gaubert | Fantaisie |
| 1921 | G. Enesco | Cantabile et Presto |
| 1922 | L. Aubert | Introduction et Allegro |
| 1923 | Ph. Gaubert | Nocturne and Allegro Scherzando |
| 1924 | M. Delmas | Incantation and Danse |
| 1925 | G. Fauré | Fantaisie |
| 1926 | M. d'Ollone | Solo de concours |
| 1927 | G. Grovlez | Romance and Scherzo |

| | | |
|------|---------------|--|
| 1928 | Ph. Gaubert | Ballade |
| 1929 | Mozart | Concerto em Ré, 1º mov. Com cadencia de Taffanel |
| 1930 | Langer | Concerto |
| 1931 | J. Mazellier | Divertissement pastoral |
| 1932 | Ph. Gaubert | Fantaisie |
| 1933 | H. Busser | Andaluccia |
| 1934 | J. Ibert | Concerto (finale) |
| 1935 | Mozart | Concerto em Sol Com cadencia de Taffanel |
| 1936 | M. Le Boucher | Ode à Marsyas |
| 1937 | H. Busser | Prélude and Scherzo |
| 1938 | Mozart | Concerto in D with Taffanel cadenza |
| 1939 | L. Ganne | Andante and Scherzo |
| 1940 | G. Enesco | Cantabile and Presto |
| 1941 | Ph. Gaubert | Fantaisie |
| 1942 | E. Bozza | Agrestide |
| 1943 | H. Dutilleux | Sonatina |
| 1944 | A. Jolivet | Chant de Linos |
| 1945 | H. Tomasi | Concertino in E |
| 1946 | P. Sancan | Sonatina |

| | | |
|------|---------------------|--|
| 1947 | H. Martelli | Concertstück |
| 1948 | F.J. Brun | Andante and Scherzo |
| 1949 | E. Passani | Concerto |
| 1950 | A. Pépin | Impromptu |
| 1951 | A. Szalowski | Concertino |
| 1952 | O. Messiaen | Le Merle Noir |
| 1953 | J. Dupont | Aulos |
| 1954 | J. Rueff | Dityque |
| 1955 | R. Boutry | Concertino |
| 1956 | R. Gallois-Montbrun | Divertissement |
| 1957 | F.J. Brun | Pastorale d'Arcadie |
| 1958 | N. Gallon | Improvisation and Ronde (with cadenza) |
| 1959 | M. Poot | Légende |
| 1960 | R. Casadesus | Fantaisie |
| 1960 | A. Roussel | Pan (from "Joueurs de Flûte") |
| 1961 | L. Cortese | Introduction and Allegro |
| 1962 | Ch. Chaynes | Variations on a Tanka |
| 1963 | P. Petit | Petite Suite |
| 1964 | T. Aubin | Concertino dell'Amicizia |

| | | |
|------|----------------|---|
| 1965 | G. Hugon | Sonata (Larghetto and Final) |
| 1966 | C. Pascal | Sonate brève in 2 movements |
| 1967 | J. Hubeau | Idylle |
| 1968 | G. Keller | Chant de Parthenope |
| 1969 | J. Bondon | Mouvement Chorégraphique |
| 1970 | Mozart | Concerto in G (1st mvt without cadenza) |
| 1970 | M. Merlet | Chaconne |
| 1971 | Mozart | Andante in C |
| 1971 | M. Constant | Pour flûte et un instrument |
| 1971 | Mozart | Rondo in D |
| 1972 | J.S. Bach | Partita in a minor (mvts 2, 3, 4) |
| 1972 | J. Charpentier | Esquisse |
| 1973 | Mozart | Concerto in G (mvts 2 and 3) |
| 1973 | A. Bernaud | Cantate and Danse |
| 1974 | Mozart | Concerto in D (mvts 2 and 3) |
| 1974 | Th. Brenet | Pantomime |
| 1975 | N. Paganini | 20° Capricho |
| 1975 | I. Pleyel | Concerto em Dó 1 mov. |
| 1975 | M. Rateau | Dialogue with the bird |

| | | |
|------|--------------|---|
| 1976 | Mozart | Concerto em Sol, 1º mov. |
| 1976 | S. Nigg | Pièce pour flûte |
| 1976 | N. Paganini | 21º Capricho |
| 1977 | J. Andersen | Etude de concert op.15 #3 |
| 1977 | F. Devienne | Concerto n7 em Ré (mov. 2 e 3) |
| 1977 | B. Jolas | Episode second: Ohne Worte |
| 1978 | J.S.Bach | Partita em Lá menor, 3º e 4º mov. |
| 1978 | S. Prokofiev | Sonata em Ré |
| 1978 | M. Constant | 9 pieces for flute |
| 1979 | B. Romberg | Concerto op.30, 2º e 3º mov. |
| 1979 | P. Petit | Quinze |
| 1980 | Mozart | Andante and rondo K.315, com cadência de Rampal |
| 1980 | J. Casterède | Ciels |
| 1981 | J.S.Bach | Sonata in e minor |
| 1981 | N. Paganini | 7º Capricho |
| 1981 | G. Delerue | Dyptique |
| 1982 | F. Devienne | Concerto nº 7 em Mi menor, 2º e 3º mov. |
| 1982 | J.M. Defaye | Contrastes |
| 1983 | A. Vivaldi | Concerto in c minor op.44 #19 (mvts 1 and 2) |

| | | |
|------|--------------|-------------------------------|
| 1983 | E. Kohler | Etude n° 4 op.75 |
| 1983 | M. Bleuse | Plains-chants n° 1,3,5. |
| 1984 | Mozart | Concerto e, Sol, 2° e 3° mov. |
| 1984 | P. Ancelin | Daphné |
| 1985 | P. Boulez | Sonatine |
| 1985 | Mozart | Concerto em Ré, com cadência |
| 1986 | J.S.Bach | Sonata in e minor |
| 1986 | R. François | Récit |
| 1987 | C. Debussy | Syrinx |
| 1987 | P. Boulez | Transitoire VII |
| 1987 | J.S.Bach | Sonata em Mi menor |
| 1988 | Mozart | Concerto em Sol, 2° e 3° mov. |
| 1988 | I. Nodaira | La nuit sera blanche et noire |
| 1989 | O. Messiaen | Le merle noir |
| 1989 | Mozart | Andante in C |
| 1989 | Mozart | Rondo in D |
| 1990 | T. Takemitsu | Voice |
| 1990 | J.S.Bach | Sonata in e minor |
| 1991 | E. Denisov | Sonata for flute |

| | | |
|------|-------------|------------------------------------|
| 1991 | C.P.E.Bach | Concerto em Sol, 2º e 3º mov. |
| 1992 | S. Bortoli | Filigrane |
| 1992 | Mozart | Concerto em Ré, 1º e 2º mov. |
| 1993 | Mozart | Concerto em Ré, 1º e 2º mov. |
| 1993 | C. Halffter | Debla |
| 1994 | C. Reinecke | Concerto |
| 1994 | G. Amy | Three studies for flute |
| 1995 | F. Schubert | Variations on Trockne Blumen |
| 1996 | F. Doppler | Variations on Valachian Airs |
| 1996 | G. Reibel | Eoliennes for C flute and piano |
| 1997 | Mozart | Concerto in D (with free cadenzas) |
| 1997 | M. Reverdy | Am stram gram |
| 1998 | Devienne | Concerto nº & em Mi menor |
| 1998 | L. Berio | Sequenza |
| 1999 | J.S.Bach | Sonata nº 6 em Mi menor |
| 1999 | G. Amy | Three Etudes |
| 2000 | J.S.Bach | Sonata in A or Sonata in B minor |
| 2000 | Isang Yun | Garak |
| 2001 | | Sem prêmios na flauta |

| | | |
|------|---------------|---|
| 2002 | P. Hindemith | Sonata |
| 2002 | F. Tanada | "F" |
| 2003 | F. Donatoni | Midi pour flûte seule (ed. Ricordi) |
| 2004 | J.S. Bach | Offrande musicale version flûte et clavier |
| 2004 | B. Mantovani | Früh (ed. Lemoine) |
| 2004 | J.S. Bach | Suite en ut mineur (ed. libre) |
| 2005 | G. Benjamin | Flight pour flûte solo (ed. Faber Music) |
| 2005 | G.P. Telemann | Fantaisie n° 7 |
| 2006 | Y. Taira | Cadenza 1 |
| 2006 | A. Vivaldi | Concerto em Dó menor |
| 2007 | K.P.E Bach | Concerto em Lá maior |
| 2007 | Y. Hachimura | Maneira pour flûte seule |
| 2008 | J.S. Bach | Sonate en Dó maior |
| 2008 | B. Mantovani | Früh |
| 2009 | H. Holliger | (E)cri(t) pour flûte seule (Ed. Schott) |
| 2009 | F. Martin | Ballade pour flûte et piano (Universal Ed.) |
| 2010 | F. Tanada | F |
| 2010 | Leclair | Sonate en sol mineur |

Exames finais do primeiro ano da segunda graduação: a partir de 2011, quando o termo “prêmio” deixa de ser utilizado

| | | |
|------|-----------------|---|
| 2011 | Y. Taïra | Cadenza I pour flûte seule. (Editions musicales transatlantiques) |
| 2012 | R. François | Pièce pour flûte et piano, movimentos 3, 4 et 5 |
| 2013 | B. Mantovani | Früh |
| 2014 | A. Hovhannisyán | Les deux visions de mémoire I |
| 2015 | H. Holliger | (t)air(e) pour flûte seule |

Pelo quadro é possível notar a grande influência das obras de Tulou, nome que se repete 39 vezes na tabela elaborada por Krant, sendo 26 vezes desde 1932 até o ano de 1961 (31 anos), onde Louis Dorus já no seu segundo ano como professor do CNSM coloca o solo de Altès, dedicado a ele segundo Lattimore (1987).

Dorus elaborou um método para o sistema Boehm, sistema de dedilhado usado durante sua própria cátedra. Dorus também apresentou, pela primeira vez em trinta e um anos de *Concours* peças não compostas por Tulou. O primeiro deles foi o *Premier Solo de Concours* de Altès, que foi dedicado a Dorus. De acordo com o frontispício, o trabalho foi composto em 1861 especificamente para o *Concours*, e possivelmente a pedido de Dorus. Mesmo antes de assumir como professor, Altès já estava contribuindo para a tradição do *Concours* através de composições para flauta. (Lattimore, 1987, 19)

Dorus iniciou uma tradição no *Concours*: utilizar peças escritas especificamente para o conservatório que seriam dedicadas ao professor. Taffanel, segundo Blakeman (2005) e Powell (2002) foi o professor que melhor utilizou desse recurso, encomendando diversas obras para compositores contemporâneos a ele. Taffanel complementou o repertório do início do século XIX utilizado por seus predecessores com novas composições de compositores franceses contemporâneos. No início do séc. XIX, professores como Tulou haviam escrito novas peças para o *Concours*; mais tarde professores como Altès alternaram entre as composições de Tulou e as suas próprias. Taffanel encomendou novas obras para o exame anual e estimulou

compositores a escreverem para o instrumento. Alguns anos após a sua nomeação, Taffanel convenceu o conservatório a formalizar o processo de comissionamento de novos trabalhos para ampliar o repertório de instrumentos com repertório solo limitado, e a partir de 1897, o repertório de todos os instrumentos de sopro, e não apenas de flauta no CNSM começou a se expandir como resultado (Blakeman 2005). As diretrizes que Taffanel havia estabelecido para as obras do *Concours* especificava que elas precisariam ter passagens para avaliar "fraseado, expressão, controle de tom e virtuosismo" e teriam cerca de "cinco a seis minutos de duração com acompanhamento de piano" (Blakeman, 2005, 187).

Estas peças destacaram os aspectos do estilo francês que foram ensinados por Taffanel e associados à escola francesa de flauta. Todas essas peças consistem de uma seção de abertura lírica com uma segunda seção técnica, e algumas das peças têm seções adicionais que incluem passagens líricas adicionais. Em 1898, Fauré foi convidado a compor a peça do *Concours* e escreveu a *Fantaisie*, op. 79. Cécile Chaminade (1857-1944) escreveu o *Concertino*, op. 107 em 1902 para os *Concours*, e após a conclusão da peça, ainda segundo Blakeman (225) ela teria pedido para se apresentar com Taffanel. Como a peça de Chaminade era originalmente muito longa, ela foi encurtada para uso como a peça de *concours* em 1902. Outros compositores como Joachim Andersen (1847-1909), Louis Ganne (1862-1923) e Albert Perillou (1846-1936) contribuíram com composições para o *Concours* durante o mandato de Taffanel.

Através das pesquisas de Lattimore (1987), Blakeman (2005) e Powell (2002) podemos observar a forte influência do *Concours* para a construção da tradição francesa de flauta, em especial pela influência de Dorus, que mudou o repertório do *Concours* após 31 anos, iniciando uma tradição que seria incrementada por Taffanel, que além de estimular a composição de novas peças especificamente para o instrumento acabou por influenciar um novo padrão de composição para o concurso, com uma parte lírica seguida de uma parte técnica a fim de melhor avaliar os candidatos. Esse novo padrão (que não era um novo estilo de composição, já que peças com essa característica podem ser observadas desde o barroco) acabou gerando peças que são mundialmente consagradas no repertório flautístico, tal como a *Fantaisie* op.79 de Fauré, que segundo o site All Music ¹² já possui 90 gravações. O *Concertino* de Chaminade é outra peça consagrada, tendo sido gravada 37 vezes segundo o mesmo site¹³, assim como as demais peças dedicadas a Taffanel durante sua passagem como professor no conservatório.

¹² www.allmusic.com/composition/fantaisie-for-flute-piano-or-orchestra-in-e-minor-op-79-mc0002369840

¹³ www.allmusic.com/composition/concertino-for-flute-piano-or-orchestra-op-107-mc0002356788

Claude Dorgeuille, escritor e flautista francês, em sua obra *The French Flute School: 1860-1950* (1986), procurou identificar os principais sucessores de Taffanel com base no que ele acreditava ser as características definidoras da escola francesa de flauta. Como base para o seu estudo, Dorgeuille caracterizou estes flautistas egressos do CNSM, exclusivamente através de gravações. Como resultado, Dorgeuille concluiu que Philippe Gaubert, Adolphe Hennebains, Marcel Moyse e René Le Roy foram os mais significativos sucessores de Taffanel baseado nas qualidades específicas que ele observou em suas gravações. A partir de sua percepção, obtida através de uma avaliação auditiva destas gravações, Dorgeuille argumentou que havia um “ideal estético” específico contendo a “definição característica desta escola de flauta” (Dorgeuille 1986, 41). Ele explica que esta estética ideal pode ser encontrada “em primeiro lugar na beleza da qualidade de um som específico, como ouvido em sua clareza, cor, precisão e plenitude de sonoridade, enquanto permanece homogêneo” (Ibidem). Além disso, Dorgeuille comenta a qualidade do legato, bem como a “liberdade, flexibilidade e variedade de articulações” (Ibidem) que foram demonstradas por esses flautistas franceses. Dorgeuille escreve que a partir de 1950 houve uma mudança notável nas aulas de flauta, cujo som dos flautistas não mais se assemelhava ao som e ao estilo da escola francesa de flauta até então vigente. Assim, ele alegou que esta tradição foi extinta, como indicado na seguinte declaração:

É falso (embora algumas vezes se diga) que a técnica progrediu. Mas inadequação técnica agora de bom grado se esconde sob o pretexto de estética. Assim, uma oscilação gutural tenta reviver um som sem vida; evitar a articulação, ou ao menos a variedade dela (ataque de língua duplo e triplo não suportando), dá a ilusão de um legato no qual a respiração deficiente não pode realmente sustentar; e pior de tudo: um tempo insanamente rápido, tentando compensar a impossibilidade de fazer a música "cantar". (Dorgeuille 1986, 49)

Dorgeuille conclui seu pensamento sobre a escola francesa de flauta e, segundo ele, seu fim ao afirmar:

Sua existência, no entanto, é inegável; unanimemente confirmada pelas evidências aqui reunidas e pelo legado de gravações que nos permitem apreciar a qualidade e a originalidade desta escola. Seu desaparecimento total hoje parece ser não menos incontestável. (Ibidem, 66).

No entanto, o professor do CNSM Michel Debost em seu livro *The Simple flute: from A to Z* (2005) apresenta uma visão diferente, ao afirmar que a escola francesa de flauta não se limita à uma definição estética específica ou estilo distinto, já que “sua afinidade não está em algum som secreto ou virtuosismo, mas simplesmente em um modo básico de praticar e tocar” (Debost 2005, 174). Ele explica seu ponto de vista afirmando que é necessário que qualquer

tradição, incluindo a tradição da escola francesa de flauta, se adapte e evolua com a crescente transformação do conhecimento e de estilos que ocorrem naturalmente ao longo do tempo:

A tradição não morre. Uma tradição que não evolui não está viva. Vivemos em nosso tempo e aprendemos tanto da tradição quanto da inovação, que será a próxima tradição. Uma escola instrumental é a expressão transmitida de imaginação e novidade, não um tipo de escritura ultracongelada. A arte e a música estão em constante mutação, e nem sempre para pior. (Debost, 2005, 174)

Debost afirma que a influência da escola de flauta francesa ainda está realmente viva, devido ao fato de que é capaz de se adaptar e evoluir, permanecendo fiel às suas raízes. Os alunos dos conservatórios e os alunos destes alunos ajudam a perpetuar e evoluir esta tradição:

A principal razão, na minha opinião, para a excelência do Conservatório de Paris é a qualidade dos estudantes: mesmo os professores de segunda linha produzem alunos de primeira linha, e os alunos de segunda linha são ensinados por professores de primeira linha. Uma ampla rede de conservatórios provinciais especializados apóia o Conservatório de Paris. Eles preparam músicos aspirantes para Paris. Assim, há uma certa raiz comum na educação musical. No caso da flauta, a escola francesa é pouco mais que uma disciplina de educação musical e prática dedicada. Há tantas escolas francesas quanto os flautistas franceses. Sua afinidade não está em algum segredo de sonoridade ou virtuosismo, mas simplesmente em um modo básico de praticar e tocar. A tradição não morre (mas as pessoas o fazem) e, como meu pai costumava dizer, “Cemitérios estão cheios de flautistas insubstituíveis.” (Ibidem)

Debost se aproxima mais da definição de *tradição* apresentada no primeiro capítulo deste trabalho, uma vez que, assim como Hobsbawm, ele acredita na perpetuação de uma tradição, com suas conseqüentes transformações e evoluções através do tempo para atender a determinadas necessidades. Enquanto Dorgeuille limita a escola francesa de flauta à sonoridade e à interpretação baseado somente em gravações (lembrando que estas são da primeira metade do séc. XX, e sabemos das limitações técnicas dessas gravações), Debost acredita que a tradição da escola francesa de flauta é bem mais abrangente, sendo uma forma de praticar e tocar flauta, com inúmeros elementos que são perpetuados através dos conservatórios e seus alunos.

Para mim, o segredo da escola francesa de flauta é uma abordagem metódica de tocar e praticar. É diferente de aquecimentos. Quando um elemento de sua performance está lhe dando problemas, desmonte-o e pratique-o; depois junte tudo. Muitas vezes as pessoas querem soluções prontas. “Como é feito o golpe de língua rápido?” “Como a minha velocidade pode ser aumentada?” “Como o vibrato é produzido?” Alguns exercícios de nota longa superficiais e aquecimentos casuais não o farão. É simples: é preciso trabalhar, não em peças, mas em exercícios. Para cada problema musical existe uma solução técnica; para todos os problemas técnicos, musicais. (Ibidem, 175)

Debost defende nos exercícios de técnica o segredo da escola francesa de flauta, exercícios que vêm desde os EJs de Taffanel, passando pelos métodos de sonoridade de Moyse e exercícios elaborados por ele mesmo como parte imprescindível da tradição da escola francesa de flauta, numa crescente, dinâmica e sempre transformadora tradição.

4 A disseminação da escola francesa de flauta

As transformações no instrumento, no repertório e na pedagogia da flauta transversal que construíram a tradição francesa de flauta abordada até aqui não demorou para sair da França e se espalhar pelo mundo. Segundo Gearheart (2011) a pedagogia de flauta nos Estados Unidos teve forte influência da escola francesa de flauta, principalmente pela atuação de três importantes flautistas daquele país: Marcel Moyse, René Le Roy e Georges Barrère. Gearheart diz que “os três foram alunos do Conservatório de Paris com Paul Taffanel e/ou Philippe Gaubert antes de iniciar suas carreiras como professores” (Gearheart 2001, VII). A migração desses flautistas para os Estados Unidos se deu, ainda segundo a autora, pela baixa qualidade dos instrumentistas de sopro nos EUA. Segundo ela, Walter Damrosch, maestro da Orquestra Sinfônica de Nova York (NYSO), estava “descontente com o nível dos instrumentistas de sopro nos Estados Unidos e estava bem ciente da alta qualidade de músicos de sopro saindo do Conservatório de Paris” (Ibidem). Então ele ofereceu um emprego a Georges Barrère na orquestra em 1905 (Ibidem). Barrère se tornou o principal flautista da NYSO e construiu uma sólida carreira como pedagogo nos EUA, formando importantes flautistas daquele país e lecionando na instituição que viria se tornar The Juilliard School of Music. Gearheart diz:

Além de suas responsabilidades no NYSO, Barrère serviria como chefe do departamento dos instrumentos de sopro/madeiras e professor de flauta no Instituto de Arte Musical que acabou se tornando a Juilliard School of Music. Foi aqui, no Instituto, onde Barrère ensinou por quase quarenta anos, instruindo estudantes incluindo William Kincaid, Francis Blaisdell, Bernard Goldberg, Arthur Lora e Samuel Baron, assim como incontáveis outros flautistas importantes. Esses estudantes continuariam a ocupar cadeiras em grandes orquestras bem como tornar-se pedagogos de sucesso em instituições de prestígio, influenciando assim várias gerações de flautistas por vir. Como resultado de seu sucesso e status nos Estados Unidos, Barrère também foi nomeado para o corpo docente da Juilliard Graduate School em 1930 (Ibidem, 15).

Assim como Barrère, Moyse foi outro importante membro da “linhagem” da escola francesa de flauta que migrou para os EUA. Vencedor do *Premier Prix* em 1906, tocando *Nocturne et Allegro Scherzando*, de Gaubert, Moyse foi assistente no CNSM a partir de 1919 e se tornou o professor titular em 1932, mesmo ano em que ele aceitou lecionar em Genebra, ficando 8 anos vivendo entre as duas cidades (ibidem, 18 e 19). Neste período ele formou importantes flautistas que viriam a ganhar o *Premier Prix*, como Auréle Nicolet, Gaston Crunelle e Peter-Lukas Graf (Ibidem). A autora diz que “Como resultado, muitos desses flautistas passaram a ter carreiras de sucesso em todo o mundo, perpetuando a tradição francesa e preenchendo as seções de flauta de orquestras, bem como servindo em muitos conservatórios

e faculdades” (Ibidem). Powell (2002) também destaca a internacionalização do ensino de Moyse, que já alcançava países até mesmo fora da Europa:

Os ramos da árvore genealógica de Moyse, por volta de 1950, estendiam-se por toda a França e Suíça, Alemanha, Hungria, Tchecoslováquia, Áustria, Espanha, Itália, Suécia e Noruega, descendo para o Chile e para os Estados Unidos, Austrália e Japão. (Powell 2002, 243)

Moyse se retirou do CNSM por conta da Segunda Guerra mundial, perdendo seu posto para seu aluno Gaston Crunelle, situação que o deixou bastante desapontado quando retornou 4 anos depois (Gearheart 2001, 20). Então Moyse imigrou para os EUA em 1949, lecionando em festivais e aulas particulares, iniciando assim sua influência pedagógica também neste país e no Canadá (Ibidem).

O principal objetivo de Moyse ao estabelecer esses diferentes locais de educação musical era trazer a escola francesa de flauta para os Estados Unidos. O legado de Moyse se estende por toda a América do Norte como resultado de sua longa linhagem de estudantes, bem como seus muitos materiais pedagógicos. (Idem, 21)

Um terceiro importante personagem para a disseminação da escola francesa de flauta pela América do Norte, ainda segundo Gearheart, foi René Le Roy. Aluno de Lefleurence e de Gaubert, Roy venceu o *Premier Prix* em 1918, com apenas 20 anos de idade (Idem, 22). Atuando como solista, Roy atuou com frequência nos EUA e Canadá durante cerca de 11 anos em diversas turnês, e ainda lecionou no Conservatório Americano em Fontainebleau:

Le Roy foi um solista internacional e músico de câmara em toda a sua carreira, permitindo-lhe ter uma ampla gama de influência pedagógica. Notavelmente, Le Roy fez longas turnês pelos Estados Unidos durante os anos de 1929 a 1940, que lhe daria a chance de influenciar muitos flautistas americanos. Por mais de vinte anos, Le Roy estendeu ainda mais sua influência pedagógica na América do Norte através de sua posição no conservatório Americano em Fontainebleau (França). O Conservatório Americano era uma escola de verão que oferecia a oportunidade para os estudantes americanos estudarem com músicos profissionais franceses. Aqui, Le Roy trabalhou com colegas de prestígio, incluindo Nadia Boulanger, Robert Casadesu, Arthur Rubinstein, Yehudi Menuhin, Francis Poulenc e Jean Françaix, treinando jovens americanos durante os meses de verão de 1932-1957. Desta forma, muitos estudantes americanos foram expostos às idéias pedagógicas de Le Roy que elas reteriam e disseminariam quando voltassem para os Estados Unidos. Além disso, Le Roy promoveu sua carreira pedagógica na América do Norte de 1943-1950 como professor de flauta no Conservatório de Montreal (Idem, 23).

Gearheart destaca que Roy teve forte influência no estilo de tocar flauta também fora da América do Norte, como é o caso do flautista britânico Geoffrey Gilbert. Sua filha, Monya Gilbert em email endereçado à Gearheart por ocasião de sua pesquisa relatou:

As lições que meu pai teve com Monsieur Le Roy abriram a porta para um novo mundo da flauta. Foi com essas poucas lições que papai decidiu que o método francês de tocar era o que ele queria aspirar. Ele faria a mudança mesmo que fosse um empreendimento difícil, o que de fato foi (Idem, 24)

Gearheart conclui dizendo que Roy, de forma injusta não teve o mesmo reconhecimento que Moyse nos EUA, mas que “embora Moyse tenha sido amplamente reconhecido como representante da escola francesa de flauta na América do Norte, a influência de René Le Roy também foi fundamental” (Ibidem).

4.1 A “árvore genealógica” do CNSM

Recurso muito utilizado no estudo de gerações de familiares, a árvore genealógica visa realizar um estudo entre as relações familiares e seus descendentes, através de um recurso gráfico que se assemelha aos galhos de uma árvore, onde um ancestral comum gera filhos, estes netos e assim por diante.¹⁴ Neste mesmo sentido, criar uma árvore genealógica do CNSM substitui a figura de pais e filhos por professores e alunos, constituindo assim uma relação de ensino e aprendizado que é perpetuado por décadas e até mesmo séculos. Devido ao grande número de alunos desde a fundação do CNSM uma árvore completa não caberia numa folha A4, sendo necessário no mínimo um pôster para caber tanta informação. Por esse motivo vamos limitar a árvore genealógica chegando aos professores atuais do CNSM (Sophie Cherrier, flauta em Paris e Philippe Bernold, flauta no CNSM de Lyon e música de câmara em Paris), passando pelos alunos que vieram a atuar no Brasil, Beatriz Magalhães Castro e Odette Ernest Dias. A partir disso temos a seguinte diagramação, começando com Devienne, primeiro professor de flauta do CNSM e seus antecessores diretos:

¹⁴ <https://www.infoescola.com/sociedade/arvore-genealogica/>

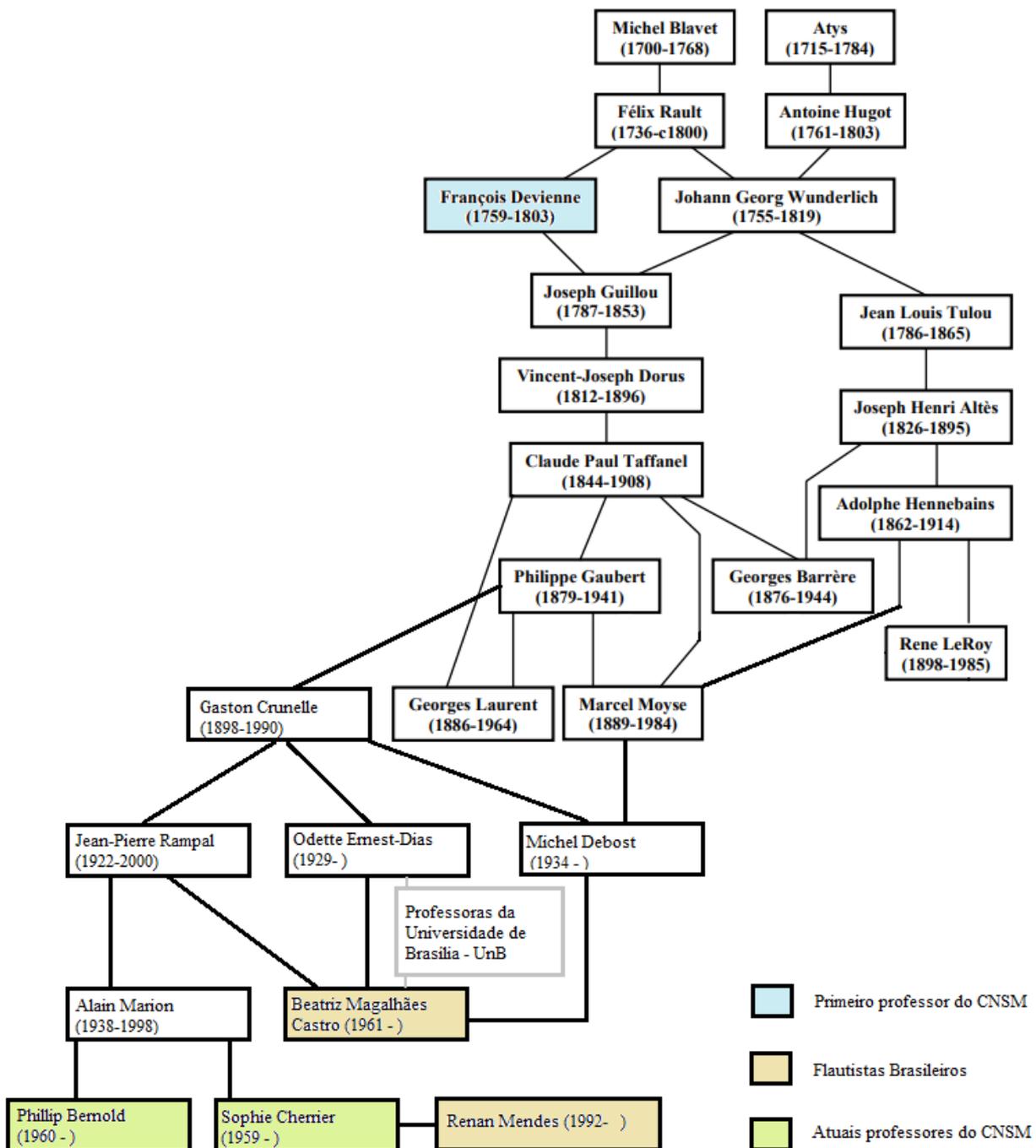


Figura 11: Árvore genealógica dos professores do CNSM

Fazer parte de uma árvore genealógica não quer dizer, exatamente que os mesmos passos serão trilhados, mas ajuda a visualizar as relações de ensino entre professores e alunos de uma determinada instituição, como o CNSM. Como uma árvore genealógica completa teria centenas de membros e conseqüentemente sequer caberia numa folha, nesta árvore genealógica o critério utilizado foram os professores e alunos regulares do CNSM até chegar nos brasileiros que estudaram na instituição.

4.2 A escola francesa de flauta no Brasil

O sec. XIX foi marcado pela forte influência cultural francesa no Brasil, em aspectos gerais, principalmente nas cidades portuárias do Rio de Janeiro e Recife, segundo o artigo da historiadora Emilia Viotti da Costa (1953, revisado em 2000). A autora relata que a vinda da família real portuguesa em 1808, apesar de ter sido provocada justamente pela fuga de Bonaparte e suas tropas, foi a grande causadora dessa influência, que começaria a partir de 1816 com a queda de Bonaparte e o estreitamento dos laços diplomáticos entre Brasil e França. Diz a autora:

Varridos os empecilhos, até então existentes, homens, livros, idéias e coisas de procedência francesa, penetram, em larga escala nos meios brasileiros. Obras francesas inundam as livrarias. A língua é amplamente divulgada entre nós. Multiplicam-se as viagens de turismo. Comerciantes de todos os ramos, artesãos de todas as profissões, técnicos, professores, colégios de religiosos franceses aqui fundados, sábios e viajantes, refugiados políticos, que aqui aportaram em virtude das sucessivas agitações revolucionárias em França, entram a influir poderosamente “com sua técnica, com seu gosto”, com os artigos que importam ou confeccionam, com sua maneira de viver e de pensar, enfim, sobre a vida, os costumes e as idéias da sociedade brasileira (Costa 1953, 282).

Esta influencia também se refletiu na música, em especial com a vinda da Orquestra da Real Câmara de Lisboa juntamente com a família real, juntamente com alguns músicos e entre eles o flautista belga André Mathieu Reichert, que chegou em 1859 e permaneceu no país até sua morte. Odette Ernest Dias, flautista francesa erradicada no Brasil em seu livro *Mathieu André Reichert: Um flautista belga na corte do Rio de Janeiro* (1990), afirma que Reichert foi um dos primeiros a introduzir a flauta de prata de Boehm no país, elemento fundamental na tradição francesa de flauta, como já abordamos no presente trabalho. Segundo Dias, eram mais comuns no Brasil as flautas importadas da França ou da Inglaterra feitas de madeira:

As pesquisas de Theobald Boehm tinham fixado em 1932 os padrões da flauta transversal de prata (Sistema Boehm), que Reichert foi um dos primeiros a introduzir no Brasil. Esse novo modelo não foi adotado sem discussões e polêmicas; houve até uma célebre disputa entre Callado e o próprio Reichert a

respeito das qualidades respectivas da flauta de prata e da flauta de ébano, e... dos próprios flautistas – disputa amigável e proveitosa onde foram realçadas as qualidades originais de cada um. (Dias 1990, 33).

A autora ainda destaca a figura de Reichert como compositor, professor e solista, tendo sido muito influente entre flautistas, músicos e apreciadores de música da época, sendo suas obras e exercícios praticados por muitos no Brasil e no exterior, até cair no esquecimento “a ponto de não mais figurarem nos catálogos de editores” (Idem, 37). Odette ainda destaca a presença da flauta cilíndrica Boehm já nas primeiras décadas de sua criação, inclusive uma flauta Albert, de Bruxelas, encontrada em posse de uma família no Rio de Janeiro que poderia ter pertencido a Reichert. “Estariamos diante da flauta de Reichert? Quem sabe?” (Idem, 34). Odette ainda afirma que “no Brasil até hoje são encontradas flautas preciosas de fabricação estrangeira do séc. XIX, como a flauta Louis Lot série 1.155 (fabricada provavelmente em 1870), que utilizo atualmente (...)” (Ibidem). A data de fabricação, no entanto, segundo a tabela 2.3 do presente trabalho seria anterior, de 1867. Ou seja, uma flauta produzida apenas 7 anos após a adoção oficial do CNSM. A após a morte de Reichert em 1880 outros flautistas perpetuaram de alguma forma a tradição francesa, sendo que neste mesmo ano a flauta Boehm de prata foi adotada pelo Conservatório Imperial de Música por Duque Estrada Meyer, que tinha sido aluno de Reichert e Callado (Dahmer 2017, 27-28). Os alunos de Meyer, Pedro de Assis e Pattapio Silva também seguiram com o modelo cilíndrico de prata (Ibidem). O Brasil volta a ter um flautista estrangeiro membro direto dos conservatórios europeus com a vinda de Odette Ernest Dias para o Brasil, a convite do Maestro Eleazar de Carvalho para participar da orquestra Sinfônica Brasileira, em 1952 (Dahmer, 2017, 34). Odette Ernest Dias foi aluna de Gaston Crunelle no CNSM onde obteve o *Premier Prix* em 1951 e a medalha de ouro no Concurso de Genebra em 1952, uma das mais prestigiadas competições musicais na Europa (Ibidem). Ao se mudar para o Brasil, integrou a Orquestra Sinfônica Brasileira até 1969, depois a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC onde ficou até 1974. Neste ano, se mudou para Brasília onde começou a lecionar na Universidade de Brasília, onde ficou até 1994 (Costa d’Ávila, 2009, 5). Em entrevista concedida ao flautista e professor Raul da Costa d’Ávila, Dias fala sobre a escola francesa de flauta e sua relação com a música e a pedagogia do instrumento. Curioso que ela mesmo não demonstra muito afinidade com uma “escola francesa de flauta” ou com algum tipo de linhagem:

Exemplos de alguns expoentes da flauta: Moyse, Crunelle, Rampal Galway, Lavallote. Praticamente autodidatas – empirismo. Eles não tiveram escola aos seus *debuts*. O conhecimento que eles tinham já foi ratificado no *Conservatoire de Paris*. O sistema deles – se é que existe (ou existiu) nasceu da sua prática

individual e não é produto de uma “linhagem” – de uma escola. A linhagem deles é ausência de linhagem, de referências bibliográficas. Tudo isso veio depois ao longo da prática, do individualismo, da sua curiosidade, das circunstâncias sociais (trecho de Carta de Odette Ernest Dias a Costa d’Ávila em 30 de abril de 2005).

Uma das conclusões do trabalho de Costa d’Ávila sobre a pedagogia de Dias é que ela prezava muito pela individualidade do aluno, inclusive com total respeito ao timbre deste, sem impor um modelo de sonoridade e vibrato, tal como é observado em outros professores no CNSM. Curioso notar que além de ir contra o pensamento de vários autores já abordados neste trabalho, a época em que Dias estudou no CNSM e obteve o *Premier Prix* coincide com o período em que Dorgeuille (1986) estabelece como o fim da escola francesa de flauta (1950). O motivo pode ser justamente a pedagogia de Crunelle, professor de Odette Ernest Dias que permaneceu de 1941 até 1969. Dias escreve que Crunelle foi um grande mentor ao qual herdou muito de sua forma de pensar como musicista e professora:

Uma das grandes qualidades de Crunelle era a de respeitar a personalidade e o som de cada um. Ele não tentava mudar a maneira de cada um se expressar, insistindo evidentemente na afinação, legato e timbre. Ele falava “da flauta vocês vão saber bastante, importante é a personalidade” (Dias, entrevista a Costa d’Ávila em julho de 2003).

Em outra entrevista concedida a Dahmer, Dias também se mostra pouco convencida do que seria uma definição da escola francesa de flauta, mas coloca como elementos essenciais a flauta Boehm e sua evolução e a sonoridade:

Dizem que a escola francesa se caracteriza pelo vibrato, e que a escola alemã não tem vibrato. Isso eu acho uma divisão muito.... O que vai caracterizar a escola francesa? Uma maneira de tocar virtuosística, com um som maior porque os instrumentos já são melhores, e tocar vibrato. Porque na Itália e na Alemanha, o pessoal não tocava o vibrato. Moyse foi um dos apóstolos do vibrato. O vibrato é uma coisa que não vai caracterizar a escola francesa somente, porque o vibrato existe na voz, existe nos instrumentos de cordas. Então o que vai caracterizar a escola francesa é difícil de responder. Talvez a necessidade recíproca de interpretar obras e do próprio compositor também de criar uma coisa nova em função do instrumento e do intérprete. Você vê por exemplo, aquela música Density 21.5 do Varèse para flauta solo, porque que ele escreveu aquela peça? Porque alguém fez uma flauta de platina, daí ele disse: qual é a densidade da platina? Daí a pedido do George Barrère ele fez, e essa troca não existia antes. Talvez ele não teria escrito a peça se não tivesse a flauta (Dias, entrevista a Fernanda Dahmer, 2017).

Seriam as convicções de Dias uma ruptura com a tradição francesa de flauta, tal como acredita Dorgeuille ou uma transformação na tradição da escola francesa de flauta? Debost

(2002) parece concordar mais com a segunda afirmação, mas a discussão daria um capítulo à parte pela complexidade da questão.

Fabiana Dahmer, em sua dissertação *The Influence of the french school in Brazilian Flute Pedagogy* (2017) concluiu que o Brasil teve grande influência da escola francesa de flauta a partir de dois aspectos: a influência de quatro flautistas egressos da França, sendo dois franceses (Jean-Nöel Saghaard e Odette Ernest Dias) e dois brasileiros (Antônio Carrasqueira e Celso Woltzenlogel) e a comparação entre o primeiro método brasileiro de flauta, o *Método Ilustrado de flauta*, de Woltzenlogel e sua semelhança com o *Méthode Complète de Flûte*, de Taffanel et Gaubert. Dahmer sentencia:

Concluindo, pode-se afirmar que as influências da escola francesa de flauta nos flautistas brasileiros são significativas. Ao traçar o plano de fundo dos quatro flautistas escolhidos e demonstrando a influência do método de Taffanel-Gaubert no primeiro método flauta brasileira, é incontestável que a escola brasileira de flauta se beneficiou de flautistas da escola francesa. (Dahmer 2017, 82)

Claro que a autora considera apenas o século XX nesta afirmação, já que como observado, o intercâmbio com professores e flautas franceses (Ou europeus que tinham contato com a música francesa) já vinha desde o século XIX.

Além de Dias, Dahmer (2017) destaca também a presença de outro flautista francês que veio ao Brasil: Jean-Nöel Saghaard. A autora diz que ele veio para o Brasil em 1967, a convite do Maestro Eleazar de Carvalho para tocar na Orquestra Sinfônica Brasileira, a exemplo do que aconteceu com Dias (Dahmer, 2017, 38). Ele ficaria apenas três anos, mas acabou ficando no país por toda sua vida. Ao assumir o posto de professor de flauta na Universidade do Estado de São Paulo (UNESP), Saghaard formou diversos alunos que se tornariam importantes flautistas no cenário brasileiro, como Antônio Carrasqueira, e os encorajava a viajar para a França para aprimorar seus estudos:

Saghaard não só passou as idéias da escola de flauta francesa para seus alunos, mas ele estava entusiasmado em recomendar que muitos de seus alunos viajassem para a França para estudar com renomados flautistas franceses. Em 1987, Saghaard tornou-se professor de flauta na Universidade do Estado de São Paulo (UNESP). Ele afirma que durante esse tempo ele viajou para França muitas vezes para dar concertos e se reunir com seu mestre Christian Lardé. (Idem, 39).

Com a presença dos flautistas franceses Odette Ernest dias e de Jean-Nöel Saghaard além dos brasileiros que Antonio Dias Carrasqueira e Celso Woltzenlogel (que escreveria o

primeiro método brasileiro de flauta), Dahmer desenvolveu sua própria árvore genealógica (ver anexo C). Importante notar algumas diferenças entre a árvore genealógica feita por mim e a feita por Dahmer: Utilizei como critério apenas professores e alunos regulares do CNSM que levassem até os dois flautistas brasileiros que por lá passaram (uma árvore completa seria demasiadamente grande). Já Dahmer relaciona tanto os flautistas franceses quanto os brasileiros que são objetos de seu estudo como membros dessa linhagem que vai até Taffanel, mas passando professores ou que deram aulas particulares ou que lecionaram em outros conservatórios da França. Ela afirma:

Como mostrado no gráfico, os quatro professores listados nos quadrados cinza estão diretamente ligados aos professores da escola francesa de flauta, traçando sua herança até Taffanel. É importante ressaltar que dois desses professores brasileiros (Dias e Saghaard) nasceram em Paris e se mudaram para o Brasil em meados do século XX. Os outros dois professores mencionados (Woltzenlogel e Carrasqueira) nasceram no Brasil, mas estudaram extensivamente em Paris antes de voltarem a lecionar no Brasil. Os quatro flautistas causaram impacto na pedagogia da flauta no Brasil principalmente porque eles ensinavam em instituições importantes, onde alcançavam um grande número de estudantes. Saghaard lecionou na UNESP (Universidade do Estado de São Paulo) até 2013, Dias se aposentou na UnB (Universidade de Brasília) em 1994, Woltzenlogel se aposentou da UFRJ Universidade do Rio de Janeiro) em 1996, e Carrasqueira ainda leciona na USP de São Paulo. (Idem, 33)

Como foram usados critérios diferentes, percebemos a ausência da professora da UnB Beatriz Magalhães Castro, que foi aluna do CNSM entre 1980 e 1985, tendo aulas com Rampal e Debost e também a ausência do flautista brasileiro Renan Dias Mendes, que estudou no Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris e depois no CNSM, nas classes dos professores Sophie Cherrier e Vincent Lucas. Atualmente Mendes é flautista na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, portanto mais um flautista formado na França, mais especificamente no CNSM que retornou ao Brasil para seguir carreira. Se formos considerar todos os alunos brasileiros que estudaram na França em outros conservatórios que não o CNSM, teríamos dezenas de flautistas, ou que retornaram ao Brasil ou que seguiram carreira em outros países.

Independente do que escreveu Dias a respeito da “linhagem” que ela crê não existir, é notório o intercâmbio destes flautistas e sua consequente influência na pedagogia musical aplicada à flauta transversal no Brasil. Claro que a amostra ainda é curta, já que diversos alunos estudaram em Paris, seja no CNSM ou nos conservatórios regionais ou mesmo tiveram aulas com os professores mais renomados do país, e construíram também uma relação de aprendizado

com os franceses. Assim também como outros flautistas franceses ou se mudaram para o Brasil ou estiveram aqui em masterclasses e concertos. Um bom exemplo é Emmanuel Pahud, flautista franco-suíço aluno de Alain Marion e Michel Debost, *Premier Prix* no CNSM e primeiro flautista da filarmônica de Berlim: Pahud é assíduo frequentador da Sala São Paulo, já se apresentando em diversos anos seguidos, e em 2018 atua como músico residente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP. Além dos concertos, Pahud também concede *master classes* a cada vez que vem ao país, onde é assistido por uma média de 250 alunos presenciais além dos que acompanham através de transmissão pela internet.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A flauta transversal, ao longo de sua extensa existência apresentou diversas transformações acústicas, tecnológicas, de usos de materiais entre outros. Transformações essas que impactaram também na forma de tocar e o repertório escrito para o instrumento. Pela pesquisa apresentada, a escola francesa de flauta recebeu forte influência dos fabricantes de flauta, principalmente na região de La Couture, na França, onde se concentraram importantes famílias construtoras de instrumentos, mas que também receberam influência direta de importantes construtores de outros países, principalmente do alemão Theobald Boehm. Boehm não só transformou completamente o instrumento na metade do séc. XIX como também ampliou suas possibilidades sonoras, dando maiores possibilidades de composição e instrumentação. No processo de construção do sistema Boehm, ele também recebeu a influência de músicos de outros países, como do inglês Charles Nicholson, que chamou a atenção pela sua grande sonoridade devido aos orifícios maiores que seus largos dedos proporcionavam. Mas acabou sendo a França o berço da moderna flauta Boehm pelo trabalho de seu principal construtor, Louis Lot, com sua flauta levemente modificada e do professor Louis Dorus, que adotou oficialmente o instrumento no CNSM iniciando assim uma nova era na flauta transversal. Podemos afirmar, portanto, que no que diz respeito à influência do instrumento, a escola francesa de flauta não foi “pura” no sentido nacionalista, mas teve a participação direta de músicos de construtores de flauta de diversos países em seu processo. Também pela pesquisa apresentada é correto afirmar que a evolução da flauta Boehm, sua rápida adoção e difusão na França foi elemento de fundamental importância para a construção de uma nova tradição instrumental naquele país, e que hoje está difundido em todo o mundo. Porém, uma pesquisa mais profunda é necessária para verificar como os demais países vizinhos aderiram ao novo instrumento, assim como seus músicos e compositores reagiram a ele. Uma hipótese que essa pesquisa pode apresentar é que outros países demoraram mais para adotar o novo instrumento, por isso a França se destacou nesse quesito. Outra possibilidade seria uma adoção mais ou menos no mesmo tempo, mas que acabou tendo destaque na França por algum motivo adverso.

Outro elemento que a pesquisa apresentou foi a importância do concurso anual do CNSM, que gerou importantes obras ao longo de sua existência e que provocou nos alunos uma dedicação e uma seleção acirrada, que por sua vez produziu excelentes instrumentistas. O concurso anual também foi responsável, principalmente a partir de Paul Taffanel a criar uma tendência de composição para o concurso, com duas seções, sendo uma lírica e outra técnica

para melhor avaliar os alunos. Essa tendência acabou resultando em algumas das obras mais conhecidas do repertório flautístico até hoje.

Tão importante quanto o concurso foi o próprio corpo docente do CNSM, praticamente todo formado por ex alunos do conservatório, que construiu ao longo dos anos uma identidade na forma de ensinar o instrumento. Mesmo com metodologias, sonoridades e até mesmo concepções de interpretação distintas, os professores do CNSM mantiveram a prática do concurso anual e a prova de ingresso praticamente intactas em mais de dois séculos. Os métodos e estudos dos professores do conservatório, uma tradição desde Devienne, ajudou a evoluir a técnica dos alunos, criou modelos de estudos que são adotados em diferentes pontos do globo terrestre e criaram uma identidade com o conservatório e com a tradição instrumental francesa. Essa “endogamia” de professores, no entanto, nem sempre trouxe resultados imutáveis ou gerou alunos “cópias” de seus professores, como afirmaram Dias e Carrasqueira em suas entrevistas. A individualidade da interpretação, observada no timbre, no vibrato, nas nuances interpretativas às vezes soam até contrastantes, sendo que a grande herança da escola francesa, como afirma Debost não está no resultado final, mas sim no processo.

Por fim, a difusão da tradição francesa de flauta pelo mundo foi constatada principalmente nos Estados Unidos, com três professores egressos do conservatório migrando para esse país e difundindo o repertório e a metodologia francesa lá e também no Brasil, tanto pela vinda de flautistas franceses, como Odette Ernest Dias e Jean Noel Saghaard quanto pela ida de flautistas brasileiros para aquele país, como Toninho Carrasqueira, Celso Woltzenlogel, Beatriz Magalhães Castro e Renan Mendes. Claro que, se considerarmos todos os brasileiros que foram para a França teríamos um número enorme de flautistas (até por isso nem todos são citados no presente trabalho). Uma pesquisa bem mais ampla seria necessária principalmente para averiguar exatamente quantos estudantes estrangeiros estudaram na França e voltaram para o seu país, para realmente termos ideia do quanto a escola francesa difundiu pelo mundo, e, especial com relação à flautistas brasileiros para um número exato.

A escola francesa de flauta ainda desperta controvérsias sobre sua atuação no cenário atual, tendo autores defendendo sua continuidade, como Debost e outros sua extinção, como Dougeuille ou até mesmo sua inexistência, como Dias e Carrasqueira. Pela pesquisa apresentada podemos inferir que esta ainda contribui em muito para a formação de flautistas em todo o mundo, seus egressos ocupam importantes vagas nas principais orquestras do mundo e têm carreiras de sucesso em grupos de câmara ou como solistas. Mas de fato, atualmente é difícil identificar apenas ouvindo um “discípulo” direto da escola francesa, o que alguns autores sugerem que acontecia com facilidade no passado. Também é difícil definir com clareza

definição de uma escola francesa de flauta no sentido de gerar um resultado interpretativo, sendo as maiores definições em torno de uma sonoridade e articulação própria da língua francesa, mas que muitas vezes apresenta grandes diferenças entre flautistas franceses alunos de um mesmo professor ou semelhanças com flautistas que nunca pisaram na França. Talvez pela globalização, que acabou tanto influenciando outros países com a escola francesa quanto fazendo o caminho oposto, ou seja, estrangeiros influenciando os franceses. O presente trabalho não se atreve a ir tão fundo em tantas questões, sendo necessária uma pesquisa mais ampla, talvez num doutorado para verificar as questões pendentes. No mais, podemos afirmar que a escola francesa foi fruto de uma evolução tecnológica do instrumento aliado a uma forte tradição na sua principal instituição, que criou uma identidade própria em sua sonoridade, influenciou no repertório e principalmente, gerou um processo de aprendizado na flauta transversal que atravessa séculos e se espalhou pelo mundo. Portanto, uma tradição que se alinha ao conceito de *tradição inventada* proposto por Hobsbawm por ser possível identificar onde, quando e por que ocorreu, produziu um modelo que se reproduziu por novas gerações e que seus resultados são percebidos até a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, S. *A evolução histórica da flauta até Boehm*. Disponível em <https://sites.google.com/site/estudantesdeflautasite2/historia-da-flauta>, 1999
- Baines, A. *Woodwind Instruments and their History*. London: Faber & Faber Ltd: 1943. 234-277 .
- Blakeman, E. *Taffanel, genius of the flute*. Oxford: University Press, 2005.
- Boehm, T. *The Flute and Flute Playing*. New York: Dover Publications, Inc. 1964
- Comte. C. *La Flute et le Conservatoire de Musique de Paris de 1789 a 1860*. Traversieres: 22/56 (January): 1997.
- Cooper, A. "Theobald Boehm," em *Pattapios: Coletânea Comemorativa aos 20 anos da Associação Brasileira de Flautistas*, editado por Dadegan, Valentina e Costa d'Ávila, Raul. Curitiba: Antigoa Typographia/ABRAF, 2014.
- Costa, Emilia V. *Alguns aspectos da influência francesa em São Paulo na segunda metade do sec. XIX*. Revista de História n 16. São Paulo, editora da USP, 1953 (revisado em 2000)
- Dahmer, F. "*The Influences of the French Flute School on Brazilian Flute Pedagogy*". Dissertação de mestrado, University South Mississippi, 2017.
- Debost, Michel. *The Simple Flute*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
_____. *Interview with Michel Debost*, em Traversieres: 21155. (Oct/Nov/Dec 1996): 37-54.
- Dorgeuille, Claude. *The french flute school 1860-1950*. London: Tony Bingham, 1986.
_____. *L'École Français de Flûte*. Paris: Editions Actualité freudienne, 1994.
- Fitzgibbon, H. M., *The Story of the Flute*, London: William Reeves Bookseller; New York: Charles Scribner's Sons, 1928.
- Garcia, Luis Alfredo. *As escolas violinísticas*, em <http://violinoarteetecnica.blogspot.com.br/2015/10/as-escolas-violinisticas.html>, 2015
- Gearheart, Sarah Kate: *Exploring the french flute school in North America: an examination of the pedagogical materials of Georges Barrère, Marcel Moyse, and René Le Roy*. Tese de doutorado, Universidade Estadual da Louisiana, 2011.
- Giannini, T. *Great Flute Makers of France: The Lot and Godfroy Families 1650-1900*. London: Tony Bingham, 1993.
- Harnoncourt, N. *O discurso dos sons*. Traduzido por Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- Hornbostel-Sachs, in <https://archive.org/details/zeitschriftfre46berluoft/page/582>, 1914
- Hobsbawm, E. e Ranger, T. *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- Kerman, J. *Musicologia*. Traduzido por Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987

- Moyse, M. *De la Sonorité*. Paris: Alphonse Leduc, 1943.
- Powell, A. *The Flute*. New Haven, CT: Yale University Press, 2002.
- Quantz, J. *On Playing the Flute*, 1752, traduzido por Edward Reilly, Londres: Faber&Faber, 1966.
- Sadie, S. ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980.
- Stoltz, L. *The french flute tradition*. Dissertação de Mestrado, University of Cape Town, 2003.
- Toff, N. *The flute book – A complete guide for students and performers*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996.
- Woltzenlogel, C. *Método Ilustrado de flauta*. Rio de Janeiro: Vitale, 1983.

ANEXO A – Antonio Carrasqueira

(Entrevista conduzida por Felipe Wieczorek Villa Boas)

Entrevistas concedidas a Fabiana Dahmer
(Apresentadas em ordem alfabética do sobrenome)

FW: Para você, o que é a escola francesa de flauta e quais as suas impressões dessa tradição?

AC: Bom, é uma coisa meio difícil de definir porque, por exemplo, quando eu fui estudar na França, foi em 1973 e naquela época o professor do Conservatório de Paris era Jean Pierre Rampal e o assistente era o Alain Marion. Então o Rampal era o grande flautista da época, conhecido mundialmente como um grande representante da escola francesa. Mas, eu também estudava com o Christian Lardé, que também era da mesma escola do Rampal. Estudava com o Roger Bourdain que é de uma outra tradição, que é a tradição do Marcel Moyse, tinha sido aluno do Marcel Moyse e do Fernand Caratgé que eram naquela época meio que opositores, um discordava da escola do outro. E eram duas escolas francesas, uma que vem da tradição do Moyse, e a do Rampal e Marion e o Debost, que dizia que não, que Moyse era uma coisa ultrapassada, que aquilo ali não era mais. O Rampal tinha sido aluno do pai dele. Então quando eu cheguei eu fiquei assustado, a escola francesa não é uma coisa “stuck”. Ai, por exemplo, uma vez fui ter aula com o Maxience Larrieu, também aluno do Giuseppe Rampal, pai do Jean Pierre Rampal, e da mesma escola do Rampal e todos esses grandes flautistas. E o Larrieu falou uma coisa, que depois o Bourdain também falou uma coisa que “olha, o melhor flautista da melhor escola francesa é o James Galway, que era um flautista inglês, quer dizer... inglês não, irlandês, mas que estudou na Inglaterra e que era flautista da Filarmônica de Berlim, mas daí... como? Peraí? Como que é essa história? Mas o Galway dizia que quem mais influenciou ele e que mudou a cabeça dele foi o Marcel Moyse. Mas o encontro dele com o Moyse foi depois que ele era flautista da Filarmônica de Berlim né?! Então as coisas não são tão simples assim. Então uma das perguntas aí, se será que a escola francesa começou com o Taffanel? Eu acho que não, porque até hoje o método mais utilizado na França é o do Altès que é anterior ao Taffanel. E eu estudando aqui no Brasil, o meu pai já me mostrava coisas do Tulou, que é anterior ao Altès e do Devienne, então quer eu me indiquei nas entrevistas com a sigla FD. O mesmo acontece para a abreviação do nome das pessoas que participaram, onde eu uso as letras do primeiro nome e do sobrenome. dizer, já existem grandes flautistas franceses desde a época

barroca, então não sei aí em que momento se pode dizer que começou uma escola. Conversando com o Galway ele dizia, não, eu não gosto desse negócio não, ou se isso é escola francesa, ou se é alemã, ou se é inglesa. E eu penso a mesma coisa. Tem uma coisa muito curiosa, uma vez eu me inscrevi no concurso do Galway. A gente tinha que se inscrever e eram 120 alunos, mas só 12 poderiam tocar nas aulas que seriam filmadas, e eu fui escolhido pra tocar dos 12, e nenhum francês foi escolhido. Mas eu estudava na França, e haviam vários franceses que estavam ali e falaram, poxa, pelo menos você foi escolhido pra representar a escola francesa! (risos) Eles não esperavam que a minha forma de tocar era francesa. E os alemães falavam, poxa que bom, você toca na França, mas você parece um alemão tocando. Que beleza! (risos). E eu, o meu grande modelo era meu pai. Até eu conhecer o Galway, ele era pra mim o flautista que mais me encantava, e ele se dizia autodidata, mas ele usava muito o Taffanel e Gaubert, usava o Tulou, o Devienne, o Kramkamp, o Galli. Ele usava tudo o que vinha nas mãos, e todos os métodos que eram bons. E, meu pai dizia, e eu acho também que cada um tem que buscar o seu som, a sua voz, porque a sua voz é diferente de qualquer um. Eu acho que você tem que se aproveitar de todas as escolas. Então hoje você pega o Pahud, da Filarmônica de Berlim, mas ele estudou com o Nicolet, estudou com o Rampal, enfim. Todo mundo estudou com todo mundo. Os americanos foram estudar na França, e será que existe uma escola americana? Bem, há quem diga que exista uma escola brasileira também. Então é difícil ter falar dessa coisa de escola.

FW: [Ele pergunta se tem mais perguntas. É dito que a segunda ele basicamente respondeu já. E vamos a terceira.] Conte me como você conseguiu ir estudar na França e porque o quis. Como a sua visão de tocar e ensinar flauta mudou desde que você estudou lá?

AC: Bom, eu tinha 20 anos quando eu fui pra França. 21 lá, né, garotão. Eu já era músico profissional, tocava na Filarmônica de São Paulo que era uma grande orquestra, e queria sair do Brasil, mas nenhum flautista me encantava na verdade mesmo. O Rampal era o mais famoso, e era o único estrangeiro que vinha tocar aqui. Tinha o Hummer dos Estados Unidos, o Gazelloni da Itália, tinha um que eu gostava que era o André Johanes, que era suíço. Mas, daí um dia eu ouvi uma gravação que essa sim me encantou, foi com o Fernand Dufrene, uma gravação das Bachianas Brasileiras, uma gravação que o Villa Lobos fez com a Orquestra Nacional da França, e o flautista que tocava a Bachiana 6 era o Fernand Dufrene. Eu fiquei impressionado. Puxa vida, que beleza como ele tocava vibrato, eu gostei muito! E aí me deu uma vontade, já que eu queria sair do Brasil, bem, vou pra França porque eu sei que lá tem uma

tradição de grandes flautistas. Ai foi por isso que eu consegui uma bolsa do governo francês, uma sorte enorme. Particpei da primeira orientação da Sagração da Primavera aqui em São Paulo. O Ericks Burk??? Estava regendo e reconheceu o ensaio que eu tinha feito e na televisão... passou naquela semana. Ai ele me conheceu, gostou muito de mim e perguntou como que eu tocava desse jeito. Daí eu disse que eu aprendi aqui com meu pai, também tive aula com um professor francês o Saghaard, que era meu colega no municipal, e tive algumas aulas com a Grace, flautista americana, também minha colega na filarmônica do Teatro Municipal. Mas, basicamente eu tinha aprendido com o meu pai. E aí eu fui pra França, o Erick Burg??? Fez uma carta bonita. Com essa carta que eu consegui uma bolsa através do Consulado Francês. Fui pra lá pra ficar 9 meses, mas a bolsa foi renovada, dai lá estudei com o Roger Bourdain, e também com os professores lá que eram professores do Jean Noel, ambos bem diferentes O Lardé era mais dessa tradição do Rampal, e o Bourdain fazia parte de uma outra turma, eram duas turmas que cada um se dizia representante da verdadeira escola francesa. É curioso, porque não é uma coisa estancada, fechada, a famosa escola francesa. Porque cada um era uma unidade, eles viviam brigando e cada um era cada um... e eu achava engraçado. E eu gostava muito do Bourdain, era um grande artista, depois fui estudar com o Fernand Caratgé, que era do ramo do Marcel Moyse. E depois fui estudar com o Roger Visgori??? Que era um professor maravilhoso. E cada um com seu jeito. Mas pra mim não era... na primeira aula que eu tive com os dois, os dois me mandaram estudar a mesma música... uma música do Gaubert?? [o Caratgé e o Bourdain] Mas sempre tive aula particular, os dois ficaram grandes amigos meus. Depois eu conheci o Galway. Eu ouvi um disco com ele e fiquei muito encantado. Daí fui fazer um masterclass com ele e não larguei mais, ele foi o meu grande mestre, o meu guru. O James Galway para quem o guru era o Marcel Moyse, embora tivesse outros professores maravilhosos. Geoffrey Golbert, também tive masterclass com ele. Um outro flautista maravilhoso que assim como o Galway era o melhor da escola francesa era o Julius Baker. Ele morava em Nova York, também tive uma aula com o Baker, maravilhosa. Então de fato o Baker falava, puxa vida, é como aquilo que o Bourdan fala, que a verdadeira escola francesa, aquela busca de sonoridade, de cores, aquela sutileza de harmonias, e tal... de fazer um sol# diferente do lá b. O tempo inteiro o Bordain falava muito de cores. E o Galway fazia muitas cores, sem falar, você percebia. Então, pra mim a essência da escola francesa, pra que você possa definir, é essa busca pelo timbre, pelas cores, essa ênfase na sonoridade, numa sonoridade que seja maleável, que seja flexível... Que você tenha o Moyse, que talvez é o grande mestre da escola francesa, e teórico em termos de metodologia. Os trabalhos que ele fez, dos exercícios que ele busca, a gente pode sintetizar sobretudo nessa obra maravilhosa, que é “L’Art de la Sonorité,” que é a

busca dessa sonoridade, ou seja, homogeneidade em todos os registros, você conseguir ligar um intervalo menor de segunda até um maior, com grandes ligaduras... pra que você tenha uma sonoridade homogênea e que você possa trabalhar ela em função da música. Fazendo ela ser intensa, ser transparente, como a pintura, trabalhar com uma massa... o que eu diria, a característica da escola francesa é uma sonoridade muito rica em timbres e cores.

FW: Que aspectos na sua performance e pedagogia foram herdados da escola francesa de flauta? Inclua, por exemplo, os tópicos: produção do som, embocadura, articulação e técnica.

AC: É, praticamente eu falei disso. Eu acho que aqueles conceitos praticados pelo Marcel Moyse no *La Sonorité*, eles são fundamentais. Eles fundamentam tudo, e eu concordo com ele de essa coisa que a gente tem que buscar uma homogeneidade de som nos três registros... Então são princípios do Marcel Moyse que é tocar com igualdade de som primeiro, para que depois possamos fazer desigual a medida que a música pedir. Então acho que a concepção de som apresentada pelo Marcel Moyse ela guarda um porém na minha busca e no meu trabalho com meus alunos. Ela influenciou me totalmente. Eu tinha uma concepção porque meu pai foi um grande mestre da flauta também, e conheci esses métodos todos. ... Em embocadura, cada um tem que buscar o seu som, você fala em outra pergunta... Que escolas europeias que eu vi e professores e tal, é que muitas vezes eles querem que o aluno seja uma cópia, eles não tem muito espaço pra você ser diferente. Se for diferente não é bom. Então é uma coisa da tradição muito forte lá, diferente do Brasil. Então você vê excelentes instrumentistas, mas pouquíssimos artistas, porque eles têm medo de ousar. Uma que eles já vão desde pequenininho começando a ter aulas, com os primeiros... dos conservatórios. Então eles não tem muito espaço pra eles mesmo descobrirem uma personalidade própria. Eles vão copiando, copiando, copiando, e o professor não admite que você seria diferente dele. O que eu vi lá, e continuo vendo, e você vê excelentes flautistas, mas sem uma personalidade própria. Poucos daqueles que se destacam, que ousam ser diferentes dos professores. Diferentemente do ensino do meu pai, ou de outros mestres, o próprio James Galway. Ele te incentiva, te ajuda a tirar ferramentas. Você tem que construir o seu próprio conhecimento, você descobrir uma personalidade artística própria. Ele não quer que você seja qualquer um, quer que você seja você mesmo. Que você invente você e descubra o teu som. Acho que o artista tem que ter um som que é dele. Você ouve e opa! Esse é fulano de tal tocando a flauta. Não é um aluno do Galway, um aluno do Moyse. Então, isso é uma coisa perigosa da escola francesa, não sei se poderia dizer da escola francesa, mas dos professores que são repressores e querem que o aluno tire um caminho de só um. Acho que não,

a arte é uma coisa que tem haver com autoconhecimento. Você tem que se descobrir. Você pratica o o tempo todo pra descobrir o teu som.

FW: Onde você estudou na França? Com quem e por quanto tempo?

AC: O Roger Bourdan no Conservatório de Versalles, o Christian Lardé em aulas particulares. O Roger Bourdan por 3 anos, ele faleceu no tempo que eu tava lá. O Christian Lardé também no tempo que eu fiquei lá, 5 anos e meio?? O Fernand Caratgé um ano o Maxience Larrieu. Com o James Galway, eu ia pra Irlanda, pra Suíça.

FW: Você conheceu ele na França mesmo?

AC: O Roger Bourdin no Conservatório de Versalhes, o Christian Lardé em aulas particulares. O Roger Bourdin por 3 anos, ele faleceu no tempo que eu tava lá. O Christian Lardé também no tempo que eu fiquei lá, 5 anos e meio?? O Fernand Caratgé um ano o Maxience Larrieu. Com o James Galway, eu ia pra Irlanda, pra Suíça. Você conheceu ele na França mesmo? Conheci na Irlanda. Eu conheci um aluno dele na França, um flautista que me apresentou um disco dele, o Concerto de Mozart pra flauta e harpa. E naquele ano, 1974, foi a primeira vez que eu fui fazer curso com o Jimmy. Não, 75. E fui ter aula com ele na Irlanda. Ele era pouco conhecido, tinha pouquíssimos alunos... Mas, daí ele passou a ser o meu guru, mas eu continuava tendo aulas com o Bourdan, o Lardé, que eram muitos amigos. Ia ter curso com todo mundo. Ia ter aula com o Nicolet, com o Peter Lukas Graf, queria ouvir todo mundo né...

FW: Quais métodos da escola francesa você utilizou na sua docência no Brasil? Cite alguns. E que materiais flautísticos essencialmente brasileiros você usou para ensinar? Exemplifique alguns.

AC: Tem um livro do Michel Debost que eu gosto muito. "The Simple Flute," ele é um flautista que eu admiro, então uso muito o livro dele, pra pensar e trabalhar com os alunos. E Taffanel e Gaubert, basicamente os vários Marcel Moyse. O Moyse é um cara que segundo o Roger Bourdin, o professor Moyse tinha uma grande dificuldade pra tocar. Coisa que ele contou e não vai dar tempo de contar aqui. Então o Moyse fez aqueles estudos, muitos pra ele mesmo, e assim ele dissecou a forma de trabalhar na flauta para as pessoas que tem dificuldade e tal. Então eu acho que o trabalho do Moyse é fundamental, maravilhoso. Há quem pense, por

exemplo o Christian Lardé, não, isso é muito muito cansativo. Então cada um tem que achar a sua forma de estudar. Mas, os estudos do Marcel Moyse certamente a base dos meus ensinamentos. Taffanel e Gaubert também dois grandes mestres. Basicamente esses.

FW: E métodos brasileiros?

AC: Bom, o Brasil tem uma tradição maravilhosa de flauta né por causa do Choro. Então, meu pai embora com toda essa história europeia né, ele também apresentou a esse garoto aqui o Choro. É a flauta tem uma história maravilhosa do Brasil com grandes mestres. Um dos quais que é da escola brasileira veio da Europa, que é o Reichert, que foi o primeiro que trouxe uma flauta do sistema Boehm pro Brasil. E faleceu em 1880. Contemporâneo do Callado que é outro flautista maravilhoso, compositor maravilhoso. E eu tive a felicidade de gravar várias coisas do Callado, numa série de CDs chamado Princípios do Choro. Tem a Odette, uma grande mestra francesa, mas que veio pro Brasil e se encantou com a tradição flautista brasileira. E segundo ela existe uma escola brasileira de flauta. Outros grandes mestres, o Callado, o Pattápio Silva, Pixinguinha, Benedito Lacerda, meu pai.... o meu pai tinha um som único.... lindo, expressivo, eu ficava impressionado. Inclusive o método do Taffanel diz que o vibrato é uma coisa perigosa, porque eles ainda não sabiam fazer um vibrato bonito, como o pai fazia, como os violinistas faziam. E vários flautistas que eu conhecia no Brasil faziam aquele vibrato feio.... Meu pai não, ele tinha um vibrato lindo. Daí anos depois eu fui ouvir o disco do Patápio gravado em 1912, e o pai falava “o som tem que ter vida”. Um vibrato assim que você nunca viu. Um som ou alegre, ou triste, melancólico. Mas ele tem que ter vida, o som tem que trazer uma esperança, uma nostalgia... E aí eu ouvindo o Patápio, eu pensei, puxa o som do pai vem daí. Então, de repente existe uma escola brasileira de flauta cujos mestres foram Callado, Reichert, que eram contemporâneos, digamos que aí começou a história moderna da flauta. Porque os indígenas tocam flauta, sempre tocaram, há milhares de anos. De repente a flauta ta aqui antes dos homens... risos. Mas digamos que a escola brasileira, começou com Callado e Reichert, e aí depois desses mestres todos que eu citei né, e o pai também dessa escola. Meu pai gostava do Benedito. Uma vez conversando com o Altamiro, outro grande mestre dessa escola brasileira de flauta, eu disse “Altamiro, quem foi seu ídolo?,” eu tava no avião com o Altamiro. E ele disse “Benedito!”. O Benedito Lacerda, um grande flautista maravilhoso, e o ídolo do Benedito era meu pai. Então tem essas coisas bonitas. Eu gostava muito do Manézinho da flauta. Eu quando tocando choro me inspiro no Manézinho, me inspiro no Jacó. Nessa busca de outras sonoridades, a Elis Regina, Maria Callas. Você quer ter um vibrato bonito na flauta, ouça o

Heifetz, ouve o vibrato do Jasha Heifetz, ou da Maria Callas, etc. Então você tem que buscar em outros lugares. E tem que buscar em você mesmo. Apesar de ter todas as escolas! Eu lembro que a segunda vez que eu fui ter aula com o Galway, o Jimmy, ele falou “olha, to percebendo que você já percebeu e dominou todos os segredos da escola francesa de flauta, agora tô nem ai pra escola francesa de flauta, quero que se dane” – ele falou outro palavrão ai que eu não vou repetir agora. “Agora toma esse negócio de novo” – a peça era o Jacques Ibert – “e agora me diz quem você é”. E agora? Poxa, lá na França o professor dizia “agora aqui você tem que fazer um diminuendo” “porque o Marcel Moyse mandou outro professor que mandou fazer” “pra mudar de cor, você vê que aqui vai pra um fá sustenido menor, sempre em função da harmonia” e eu acho que isso é uma das características da escola francesa. Mas sempre com receio. Então, existe uma tradição e você a princípio tinha que tocar dentro daquela tradição. E ai se você mudasse essa tradição, por exemplo nas aulas do Fernand Caratgé, a aula começava com todo mundo com lápis anotando o que era pra se fazer nas sonatas de Bach por exemplo. Ai se você tivesse a opinião diferente, e como eu já tinha uma personalidade musical desenvolvida, eu já era profissional no Brasil antes de ir pra lá, às vezes eu peitava. Risos! E o Christian Lardé, que era um pai pra mim, ... dizia, tá bom, você já é crescido e você faz o que você quiser, mas explica porque você está fazendo essa interpretação? E era ótima essa coisa do Lardé porque ele me dava o direito de tocar do jeito que eu questionava, tentava fazer uma coisa diferente, mas ele falava pra eu explicar o porque eu tava fazendo. Foi ótimo pra mim, porque eu fui sempre muito intuitivo, então de repente eu tinha mesmo que achar uma explicação harmônica, fisiológica, de forma, pra explicar porque eu tava fazendo aquela mudança de cor, diminuendo, crescendo, aquela articulação. Foi muito bom. O francês é muito racional, então a escola francesa está incluída na cultura francesa, que é uma cultura extremamente racional. É uma história interessante e gostosa de falar, mas não é muito fácil de explicar.

FW: Em que aspectos o currículo de ensino que você aplicou no Brasil se difere do que foi ensinado a você na França? Que adaptações de ensino você faz visando a realidade brasileira?

AC: A realidade brasileira é muito diferente da realidade francesa. O Brasil de uma forma geral, ele é obrigado a ser mais criativo. Porque lá já é tudo pronto. Você pequenininho já vai pra uma escola, primeiro aprende solfejo pra depois poder aprender um instrumento. Aí você já vai e entra no conservatório do pai, ou da sua pequena cidade. Você vai ter aula com um cara que foi primeiro prêmio num conservatório de Paris, o de Lyon ou de Roan?? na França, né. E ele já vai te ensinar como o professor dele ensinou ele. Então, quer dizer, a tradição é muito forte, porque você tem pessoas muito bem preparadas, escolas que são ótimas, com salas sonorizadas,

computador... Em qualquer lugar que você vá as condições de trabalho são muito boas e as pessoas são muito preparadas de uma forma geral. Então, esse é um lado maravilhoso, mas tem um lado também que não cria o espaço pra descoberta. Eu acho que a melhor forma de aprender é você descobrir. A gente aprendeu com um célebre professor russo de piano, Alexandre Teomar House??? Que escreveu algo que todo o professor e músico devia ler, porque diz respeito a música numa forma geral. E ele disse que a gente só aprende mesmo aquilo que a gente descobre por si mesmo. E eu meio que concordo, sabe. Porque a gente tem que aprender com o próprio conteúdo, a gente tem que criar os próprios exercícios, pra não ficar só repetindo com todo o respeito a todos esses grandes mestres, Taffanel e Gaubert e todos eles, mas a gente tem que criar os nossos próprios exercícios. Porque senão corre o risco de ficar só repetindo e não ultrapassa um certo ponto. Quando você pensa naquilo, você acaba transcendendo aquele estudo de sonoridade, tudo aquilo que está no estudo de acorde, no estudo de frase, no estudo de cores, várias outras coisas que se você ficar só repetindo você não pensa nessas outras possibilidades. Então eu penso que cada ser humano é um universo, então não existe um método que se aplica a todos. Ensinar é um desafio. Eu acho que a gente tem que se utilizar desses grandes métodos, e esses mestres que abriram o caminho, e a gente tem que agradecer a cada dia, porque não seríamos nada sem eles, porque teríamos que buscar tudo de novo. Então rezar pro meu pai, Rampal, pro Galway, Taffanel, pra todos eles, e agradecer... mas você tem que ver que dar aula pra ti é uma coisa, dar aula pra ele é outra coisa, cada pessoa é um universo. Então a gente vai usar um Taffanel, vai usar um Moyse, mas de repente o aluno é louco por choro, então vamos pegar um choro com música que você gosta. Você tem que estar receptivo para as ideias do aluno. Acho que o aluno tem que ele mesmo... você tem que estar receptivo pra ver as ideias que ele te dá, ver o que que entusiasmo ele... Então essa é a função do professor, estimular o aluno para que ele possa construir o conhecimento dele mesmo.

FW: Você acredita que existiu uma influência da escola francesa de flauta no ensino e performance da flauta no Brasil? Se sim, como você acha que era o cenário flautísticos brasileiro antes da influência da escola francesa? Com que flautistas você acha que essa influência começou e como se perpetuou?

AC: Bom, provavelmente começou com o Reichert. Lá atrás no século 19. Ele era belga, então provavelmente ele era da escola francesa, por ali... na segunda metade do século 19. Então nessa época já tinha o Conservatório de Paris, já existia a escola francesa de pensamento francês. E a

cultura brasileira era muito influenciada pela cultura francesa. Embora colonizados por portugueses, a grande influência cultural assim era francesa. Então você tinha música francesa o tempo todo. Então eu acho que já começou desde então. E sempre artistas franceses vinham pra cá, então acho que já vem daí... E depois mais recentemente a Odette Ernest Dias, que é uma figura maravilhosa, e importantíssima para a história da flauta do Brasil, e uma grande mestre francesa que veio garota pra cá e que se impregnou também numa escola brasileira com as suas características. Então na escola brasileira você tem uma coisa da articulação, da ginga, de uma articulação peculiar... como o Benedito Lacerda, o Pixinguinha, figuras como ele. O Callado a gente não chegou a ouvir, mas era um grande virtuoso e o mais querido do segundo império, negrão... professor da escola de música. Ele faleceu em 1880, então antes da abolição da escravatura. Melhor figura do caráter! A sua arte eu diria que venceu barreiras fortíssimas, imagina, se existe até hoje, imagina naquela época. Então ele era um flautista maravilhoso que certamente influenciou muita gente. Então eu acho que a escola francesa aqui é... então, tem o Jean Noel Saghaard, e muita gente que foi estudar na França, etc. A escola francesa influenciou gente do mundo inteiro, porque mesmo que você vá estudar nos Estados Unidos, o cara estudou com o George Barrère, ou com outros flautistas de lá... os ingleses estudaram na França. Então todo mundo estudou com todo mundo, então agora está espalhada, porque as coisas se misturam, e o Brasil é uma cultura miscigenada. A cultura da flauta também. Então por exemplo, eu estudei com o Caratgé, com o Bourdan, com o James Galway, e todos estudaram com o Moyse né, que estudou com o Gaubert, que estudou com o Taffanel. Então vocês também são netos e bisnetos dessa escola toda. E também o Pattápio e o Pixinguinha que eu veio através do meu pai, mas que sou herdeiro dessa tradição brasileira e de uma tradição francesa, assim como herdou certamente vários professores brasileiros.

FW: Quais foram os flautistas franceses nos quais você se inspirou mais em sua carreira?

AC: Bom, o Fernand Dufrene, naquele primeiro momento. Depois foi certamente o Roger Bourdan, um mestre querido... o Christian Lardé, esses dois sobre tudo me inspiraram. O Rampal que tinha uma sonoridade linda. O Maxience Larrieu que eu tive aula com ele também. Mas na França eu ouvi outros, um flautista Romeno que tocava flauta de pan, o George Sanfiro [não entendi muito bem o nome], o Galway também. Mas sobretudo o Roger Bourdin, todos esses nessa busca de cores, de timbres, e depois o Galway que tem essa coisa mais evidentemente realizada. O Bourdan já alertava o tempo inteiro com essa coisa, eu me lembro

que uma vez ele dedicou uma aula inteira só na primeira nota da Fantasia do Fauré pra achar o ataque e o timbre. Então essa seria a ênfase que ele dava. Detalhe, acabamento, cor, ataque, principalmente o acabamento que é uma das características da escola francesa, deixar nada ao azar, ao acaso, você cuidar de cada detalhe. Por exemplo essa coisa do Marcel Moyse, da mandíbula, do maxilar, você jogar o ar mais pra baixo, pra ficar um pouquinho mais escuro mais baixo, um pouquinho mais claro mais alto. Todas essas coisas são características da escola francesa.

FW: Cite alguns dos seus principais alunos brasileiros.

AC: Edson Beltrami, Sávio, Maurício Freire, Artur Andreas, Lucas Robatto, todos eles tiveram aula comigo em diferentes momentos... as vezes em cursos de férias, às vezes mais intenso. Marcelo Barbosa, Michel de Paula, puxa, eu fico muito orgulhoso assim de tantos alunos que eu tive e que hoje eu sou fã deles. Tem tanto nome que to esquecendo nome. Artur Elias, gaúcho maravilhoso. Tem muitos que hoje eu sou fã deles e teria aulas com eles com o maior prazer (risos). É a vida né!? Então aqui na USP a Cássia, Daniel... Tantos. Rogério Wolf, Ananias, muita gente boa que hoje tá aí brilhando, todos foram meus alunos. Juliano Arruda, que é outro flautistaço (sic) maravilhoso, tanto... então de repente não tô citando alguns aqui, mas... moram no meu coração!

ANEXO B - Celso Woltzenlogel

(Entrevista feita por Skype e conduzida pelo autor)

FD: Ontem quando você me respondeu o email você citou que existem 5 edições do teu método, qual a diferença entre elas?

CW: O negócio é o seguinte, a primeira edição deu muito problema com a encadernação dela que soltava muito, depois fizeram a segunda edição e eu naturalmente corriji muita coisa, porque na primeira edição sempre sai erros. Muitos erros de ortografia, texto, algumas notas trocadas. Hoje o sistema de escrever música com o Finale e esse tipo de programas é uma maravilha, mas não sei se você sabe, mas esse meu método foi feito da seguinte maneira: em vez de uma pauta de música, era uma chapa de chumbo e a pauta era feita com uma coisa de aço que assava as coisas e todas as notas eram com um martelinho. Depois a segunda edição eles fizeram um novo espiral, um espiral plástico que também deu problemas, aí passou uma terceira edição, mas já na segunda edição eu já acrescentei e fiz correções, acrescentei algumas coisas, a terceira edição já veio com também um volume só, mas uma espiral legal, aí eu tinha atualizado e colocado a terceira parte do Primeiro Amor porque aquilo era um estudo de duplongolpe de língua, só que a terceira parte eu achava que não havia necessidade, entendeu? Mas daí como o pessoal queria tocar a música toda, daí eu coloquei. Bom, e depois aos poucos eu fui, na quarta edição, aí eu fui entrou o estudo para duas flautas do Camargo Guarnieri, e toda aquelas coisas que eu coloquei... eu só não tenho certeza absoluta é se algumas coisas foi na quarta ou na quinta edição. Inclusive eu botei no flauta na Rede hoje pedindo quem tiver a segunda, a terceira e a quarta edição porque eu não tenho comigo.

FD: Eu tenho aqui a 3ª edição.

CW: Ah sim, mas a terceira é fácil de conseguir. Eu to pedindo isso pra ter certeza absoluta do que foi modificado em cada edição. Agora, o grande lance que vai acontecer agora é o seguinte, o êxito que teve não só o método para flauta, mas também o flauta Fácil, não sei se você chegou a conhecer esse.

FD: Esse eu não conheço ainda.

CW: O flauta Fácil foi escrito para principiantes e muito legal, tem um CD, é muito legal realmente, fez muito sucesso.

FD: Ele é menor que o Método, né?

CW: Ah é, são 60 páginas. Mas é só até a segunda oitava. E tem melodias muito conhecidas e fáceis de tocar. E aí a Vitale pediu que eu fizesse um novo já para nível médio, aí eu pensei: bom, vou fazer o seguinte, eu vou colocar, introduzir agora um pouco de sincopas. Aí comecei a trabalhar um pouco de sincopas, comecei a me entusiasmar, e aí resolvi deixar um pouco de lado esse negócio da sincopas como eu pensava pro flauta Fácil – volume II, e aí pensei o seguinte, como a coisa foi crescendo de tal maneira, eu disse bom, peráí, o grande problema de todo mundo quando vai tocar um estudo sobre a sincopas, ele tem muita dificuldade. Então o que tá acontecendo, o método veio do estudo, depois tem duas flautas, tem três flautas, quatro flautas... daí o capítulo sobre a sincopa. Ai o que que eu fiz, eu boleí o seguinte... eu boleí uma série de exercícios, depois eu vou até te mandar em PDF, mas é o seguinte, é uma sequência de exercícios, pra chegar nisso daqui assim (solfeja sincopas), como é escrita, num compasso dois por quarto, semicolcheia, colcheia, colcheia, colcheia, semicolcheia, ligada a uma semicolcheia no compasso seguinte. Então o que que eu boleí, não sei se você consegue ver aqui.

FD: [Ele me mostrou a partitura que dizia estudo sobre a sincopa, escala de fá maior em semicolcheias e foi rodando pra cima a me mostrando que o segundo exercício era já a escala de fá maior em sincopas... variações das escalas em sincopa... e depois exercícios dessas escalas com intervalos em sincopas também]. Onde vai ser incluído isso?

CW: Isso vai nessa próxima edição, inclusive eu to fazendo os últimos detalhes pra mandar pra gráfica agora, que tem muita coisa que vai ser melhorada. Sobretudo, isso daqui principalmente que eu ainda vou acrescentar mais algumas coisas pra ir mais progressivamente. Então você viu né.

FD: [Ele solfeja e explica a progressão da escala nos exercícios de sincopa].

CW: Isso tudo fazendo em diferente ritmos de sincopa, em terças e indo até os cromáticos.

FD: Interessante, porque nenhum método tem isso.

CW: É, exatamente, isso aí eu achei maravilhoso, e andei, eu estive em vários congressos recentemente, o Festival da Abraf, por aí, e todo mundo achou uma maravilha, e eu realmente to muito entusiasmado, e é uma pena que eu não posso colocar um CD nisso. Pra mostrar exatamente como seria. Porque isso encarece, é complicado. Mas de qualquer maneira, isso vai ser a grande coisa.... A outra novidade também, é que eu vou acrescentar agora a biografia do Guerra-Peixe.

FD: Ah sim, porque ele cooperou bastante na criação do método

CW: É cooperou, mas eu achei que ficou faltando falar mais sobre ele, entendeu, que foi muito importante.

FD: Então, todos os estudos que tiveram no método foram feitos por ele, ou tu fizestes alguns

CW: Todos os estudos melódicos sim.

FD: Os melódicos por ele, mas tem outros de outros compositores, né?

CW: É, todos os outros estudos, de técnica, esses fui eu quem fiz. O negócio foi que eu me encontrei com ele uma ocasião na escola de música, na porta, e ele disse: poxa, você que é o cara do momento, professor da escola, porque você não escreve um método de flauta? Se você bobear, o Mário Mascarenhas vai acabar escrevendo hein. (risos) Porque sabe, o Mário Mascarenhas fez muita coisas.

FD: Eu me lembro que eu aprendi a tocar flauta doce com os métodos do Mário Mascarenhas. (risos)

CW: Ai, exatamente, eu disse, olha, o negócio é o seguinte, se você me ajudar escrevendo os estudos melódicos, vamos em frente... Ai ele aceitou, ficou entusiasmado, e tinha aqueles lances de uma hora da manhã ele me ligava e dizia: pô, vem aqui, eu acabei de fazer um estudo maravilhoso, etc. É foi muito legal! Então... vai ter um capítulo sobre ele, falando sobre ele e a biografia. O capítulo todo do repertório, tá super atualizado, com flauta baixo, flauta

contrabaixo, flauta em sol... tudo o que existe. O de música brasileira também, super atualizado, tudo o que tá escrito que existe, com aquela coisa toda. E também o capítulo sobre reparadores de flauta no Brasil, que tem já uns quinze de vários lugares do Brasil.

FD: Isso é uma coisa que eu comentei, quando eu fiz a lecture sobre teu método, e eu quero comentar na dissertação, que umas das principais diferenças que eu vi também foi que tu falava sobre as partes da flauta, como desmontar, como eram as noções básicas de reparar a flauta, etc... e geralmente os métodos não falavam isso, mas principalmente porque era uma necessidade que se tinha no Brasil, porque não se tinha muita gente pra arrumar instrumento.

CW: Exatamente, isso tudo porque nessa época, tinha pouquíssima gente e outra coisa, eu mexia com a minha flauta, entendeu, porque, tudo bem, hoje não há necessidade, ali ele tá muito completo, mas não há necessidade de você fazer hoje uma sapatilha, porque você hoje já compra a sapatilha, mas eu não vou tirar isso do método, porque tem informações ali ... inclusive como você tem quatro textos, passa a ser também uma informação pro nome das ferramentas, de molas, sapatilhas, em vários idiomas, entendeu. Mas por exemplo, como tirar uma mola, isso são coisas que você pode fazer, e é fácil, desde que você tenha uma orientação. Tipo da lubrificação que você precisa usar, que tipo de óleo, etc. Então, esse capítulo de reparadores de flauta, atualização totalmente... E outra coisa, eu to atualizando endereço de editoras, se bem que hoje em dia você pega o Google, mas não é todo mundo que tem acesso ao Google, ou computador... Então, inclusive, esse método quando foi lançado, tinha até me falado “porque você não manda isso pro Guinness?,” porque era o método mais volumoso. E outra coisa que aconteceu foi o seguinte, em 2008 a Vitale me pediu que eu dividisse o livro em duas partes, pra facilitar, porque nem todo mundo precisava do método inteiro. Ai essa quinta edição, ela veio em dois volumes, que começa com os estudos de escalas menores, ai pra frente... quer dizer a primeira parte vai até toda a parte das escalas maiores... quer dizer, ele ficou dividido exatamente assim, 150 páginas um e 150 páginas outro volume. Agora, pra essa próxima edição, vai vir também em dois volumes. Porque o que a gente tem observado agora, é que tem vendido mais o primeiro volume, porque, digamos, atinge o maior número de pessoas. Inclusive pessoas que passaram pelo flauta Fácil... Porque o grande barato desse livro (inclusive quando eu lancei, fui aos Estados Unidos mostrando nas editoras todas) chamava atenção o seguinte: começa já com sustenido, bemol, 2/4, 3/4, que acontece no método tradicional. Você vê por exemplo, eu estudei com o Método do Taffanel, mas o Taffanel você tem lá quase 70 exercícios iniciais tudo em Dó Maior.

FD: Sim! Isso é uma coisa que eu queria comentar. Não sei se tu me falaste ou eu li em algum lugar. No método as tuas escalas começam em Sol Maior, e o método do Taffanel sempre começa em dó, o que é mais difícil pra iniciar, especialmente no dó grave. Então qual foi a tua idéia sobre a tonalidade que tu começa, porque?

CW: Porque, bom, Dó Maior você teria que começar com dó grave, que já é mais difícil. Eu preferi começar com sol, achei que era melhor... e eu fui deixando Dó Maior pro final. Eu estive agora no Festival da Abraf em Belém, e estive lá o Tadeu Coelho, e o Tadeu, ele acha que não se deve começar, por exemplo... a primeira nota que eu ensino o aluno a tocar, e continuo ensinando até hoje, é o si natural, porque eu acho que é a nota mais fácil de o som sair, mas o Tadeu acha que ele prefere começar com o ré sustenido, porque fecha toda a flauta, e o equilíbrio da nota do si natural é mais difícil. Mas por outro lado, eu acho que o ré sustenido, o ré natural da segunda oitava é mais complicado um pouco, você pode dar uns harmônicos. Então eu preferi, o que a grande maioria prefere, a nota si que é mais fácil de emissão, é mais natural.

FD: Eu vou usar citações que tu tens no começo do método de flautistas importante, como a Odette, o Alain Marion... Por exemplo, eles falaram do método do Taffanel, e falaram que o teu é um produto da realidade brasileira. Quando tu lançou o método, o que era a realidade brasileira pra ti? A realidade musical. Porque tu achas que necessitavam, além da necessidade do fato de que os flautistas brasileiros precisavam aprender a tocar música brasileira, precisavam aprender a tocar síncopa, o que mais tu quisestes proporcionar para eles fazendo o método?

CW: Bom, primeiramente é o seguinte, a realidade da América Latina musicalmente é muito diferente da Europa e outras partes do mundo. Na música latina, você tem muito ritmo. Por isso que já o Guerra-Peixe, os estudos dele são muito ritmados. O que eu estava precisando era justamente que eu sentia falta... .. primeiro vou te dizer o seguinte, a minha formação foi sempre como músico clássico, músico de sinfônica, eu fui para Paris estudar... Meu pai tocava choro, mas eu nunca fui muito de tocar choro, eu nunca tive esse jeito pra fazer isso, entendeu? Então o que aconteceu, quando eu cheguei em 1958 era a época do auge da Bossa Nova. Então o que que tava acontecendo, os saxofonistas começaram a pegar na flauta porque a Bossa Nova tava pedindo uma coisa mais suave, então a flauta era o instrumento mais adequado para o que

eles queriam na Bossa Nova. Então, esses saxofonistas não tinham formação de flautistas, e como o dedilhado do saxofone e da flauta tem uma certa semelhança, os caras pegaram a flauta como um segundo instrumento, e começaram a tocar e participar de gravações. Ai quando eu voltei de Paris, os caras daí, poxa o cara com um som de flauta ai que é de verdade, vamos chamar esse cara pra gravar! E ai a minha primeira gravação foi aquele desastre porque eu fui participar de uma gravação de um quarteto de flautas. E o arranjador, um grande cara ai que é o Severino Filho, do conjunto Os Cariocas, era um negócio muito sincopado e eu tocando aquela minha sincopa bem quadradona (sic). E ele dizia assim: Professor, swing, cadê o swing? Risos. Ai o que aconteceu, um saxofonista que tocava flauta que era o Jorginho Ferreira da Silva, ele me dizia assim: ó Celso, tá escrito colcheia mas não se toca colcheia... Daí o que aconteceu, a gente era o Cosmo e o Damião. Eu passando pra ele as informações, porque geralmente esse pessoal a partir do ré da terceira oitava não conseguia fazer legal. Então, ele foi meu grande mestre nessa parte e se você observar a discografia dos anos 70 até 90, muito desse pessoal aí, Tom Jobim, etc. todos, nas gravações deles tinha lá “Celso e Jorginho”. Inclusive, eu fiz um pé de meia muito grande por causa dessas gravações, porque eu tava em todas. Então, no momento que eu comecei a ver a dificuldade que eu tinha. E ai eu entrei pra orquestra da Tv Globo, a primeira flauta era Copinha, ao meu lado, que é um grande nome da música popular. Então eu fui aprendendo com ele como é que tocava, como é que não tocava. E além das outras grandes feras, saxofonistas, o pessoal todo da família do Severino Araújo, aquela turma toda... e ai quando aconteceu então. Isso já nos anos oitenta, que o Guerra Peixe me convida ai pra fazer o método, ai começamos a escrever, e ai que eu comecei pensar na realidade nossa, do porque que nas gravações havia esse problema com todo mundo, a não ser com o pessoal que tinha vivência de música popular. Então, trompetista, trombonista, saxofonista, tocavam de letra isso porque estavam acostumados com isso. Já mesmo as cordas, nas gravações, eles apanhavam muito porque tavam acostumado com a tradição sinfônica. Você não faz baile com violino, viola, violoncelo, entendeu? Então eu comecei a pensar nisso, e comecei a pedir pro pessoal da Globo que eu trabalhava. Falei com o Hermeto Pascoal, falei com o Cipó, falei com o Severino Araújo, falei com o Francis... esse pessoal todo. E eles foram escrevendo esses arranjos, esses estudos sobre a síncopa. E era justamente pra preencher essa lacuna que nenhum método tinha isso. Quer dizer, a nossa realidade... tanto é que o método fez muito sucesso em toda a América Latina, toda a América do Sul, em todo lugar. Porque era, eu me lembro que num festival na Itália me encontrei com um grande flautista venezuelano, e ele me disse: “pô, cara a gente tá precisando disso porque a nossa música tem muita síncopa, tem coisas que os métodos tradicionais não tem.” Então, enfim... esse foi o grande motivo e essa foi

a realidade brasileira, aliada naturalmente no que eu aprendi da escola francesa. Nas minhas aulas com o Rampal. Porque quando o Rampal veio ao Brasil pela primeira vez em 64, eu já tinha entrado em contato com ele porque ele era meu grande ídolo. Eu escrevi pra ele e tal, e aí quando ele chegou aqui no Brasil, foi recepcionado... ele veio com o Ensemble Barroco, que era ele, o Pierre Pierlot do oboé, e outros. Então, lógico fui pedir pra ele me ouvir, aí eu fui lá no Hotel Glória e tal, aí eu toquei logo o Concerto de Ibert. Quando eu comecei a tocar ele disse não, quero ouvir o segundo movimento. Quero ver se você é bom mesmo. E aí ele me disse, olha vai ser muito bom pra você, você não tem muita coisa pra aprender não, mas vai ser importante você estar em contato com o pessoal, aquela coisa toda. E eu tinha ainda [um problema], a partir do meu ré agudo o meu som não era muito legal. Aí então, eu fui pra Paris. E aí o legal foi o seguinte, porque durante muito tempo eu toquei na Sinfônica Brasileira, e eu era o mais jovem. Entrei com 18 anos na OSB. Então cada vez que vinha um maestro de fora, eu segunda flauta, eu caprichava o máximo e daí pedia uma cartinha de recomendação. Então eu tinha uma maleta, com um monte de recomendação. E aí me candidatei e fui lá ao consulado, e a primeira carta em cima era do Rampal, lógico... e aí quando o Cônsul viu aquela pilha e pegou a primeira e disse assim “Je connaitre très bien Jean Pierre, você é bom e pode levar tudo isso embora.” (risos)

FD: Então tu ganhou bolsa pra ir pra lá? Porque eu li em uma entrevista que tu deu na revista Flute Talk que quando tu chega lá, tu não pode entrar no Conservatório de Paris.

CW: Sim, ganhei bolsa. Mas é o seguinte, o conservatório era só até 18 anos. E eu fui pra lá com 24. Aí o seguinte, ele me ouviu, ele disse, olha Celso, eu não tenho condições de dar aula a você frequentemente, porque eu viajo muito. Aí ele disse assim, eu vou fazer uma viagem agora, e você me prepara as Sonatas de Bach, os Concertos de Mozart, e quando eu vier eu quero te ouvir. Aí ele voltou, eu toquei pra ele as coisas que ele tinha me pedido, e ele disse, sabe eu vou passar você pro meu grande aluno que é o Alan Marion, e aí eu fui estudar com o Alain Marion que foi realmente meu grande mestre. E só tive aulas com o Rampal de vez em quando, quando ele vinha de viagem em Nice no curso que ele fazia. Então quer dizer, foi uma experiência maravilhosa, e o Alan também me dizia, você toca muito bem, vamos melhorar isso e isso. Então o que foi importante pra mim, foi... eu não aprendi muito mais coisas do que eu sabia, eu aperfeiçoei muita coisa que eu sabia, principalmente o detaché, que era a coisa da escola francesa. Inclusive, eu me lembro quando ele teve aqui com o Aurele Nicolet ele dizia como é que o Celso faz isso? Ele aprendeu bem, e tal.

FD: Mas tu fazia esse tipo de articulação antes, ou tu achas que tu mudou quando chegou lá?

CW: Não, lá é que eu realmente aprendi. Quer dizer, eu fazia, mas lá eu fui desenvolver muito mais. E o que foi mais importante nessa minha ida lá foi eu ouvir muitos flautistas, e me situar. Quer dizer, eu passei a ver que eu tava naquele nível daquele pessoal, entendeu? Então quando eu voltei, eu voltei com muita segurança, na orquestra principalmente, e nenhum maestro iria dizer pra mim como é que eu teria que fazer, entendeu? Eu sabia.

FD: Depois de estudar com quem tu estudar, era claro que eles sabiam o que tu sabia.

CW: E outra coisa também que foi muito importante, o professor Luiz Heitor Correia Azevedo, que era o representante do Brasil na UNESCO, ele era muito amigo da Nadia Boulanger

FD: Ah sim, que foi uma das mais importantes professoras de composição.

CW: Então aí ele me apresentou, fui ter aulas com ela, ela era muito... ahm, na primeira aula que eu tive com ela eu saí arrasado. Porque ela falou tanta coisa. Ela disse: “Que que vamos ver? Vamos ver a Sonata em Si Menor de Bach.” Mas falou tanta coisa da Sonata.

FD: Tu tocaste pra ela ou vocês só analisaram a peça?

CW: Lógico que toquei, lógico. Eu fazia aula de análise, ela me ouvia e ela tinha aulas, a cada 15 dias, aulas coletivas, e me dava aula também individualmente, de análise. E era um negócio impressionante, porque ela ficava sentada no piano, e não saía mais. O mordomo dela vinha, trazia uma bandeja com chá ali do lado. Entrava uma saía outro. E aí na frente, no canto fotos de todos os amigos dela, o Stravinsky, etc... pra deixar a gente bem arrasado logo de cara. (risos)

FD: (risos) Os humildes alunos dela. CW: Mas ela era uma doçura, era uma doçura. Ai um dia, eu tinha comprado um Volkswagen, e tive lá uma batida, e a companhia seguradora, era próxima de onde ela morava. Aí eu levei o carro pra seguradora, e cheguei uns dez minutos atrasado. O andar dela era o terceiro andar. E quando eu cheguei nesse dia, o seu Giuseppe que era um italiano mordomo dela, tava lá embaixo na entrada, me esperando e me disse assim: *Madame Boulanger est furiose*. Olha, quando eu cheguei ela estava de pé na porta me esperando, mostrando o relógio pra mim, e dizendo se eu sabia o que significava esses 10

minutos pra ela. Aí eu disse que eu tinha ido no dentista, e ela disse “quando você tiver aula comigo você não pode ir ao dentista”. (risos) Mas o primeiro contato com ela, foi um negócio assim maravilhoso. Você sabe que no Brasil você fala professor e professora. Eu achei que o feminino de mestre era mestresse. Quando eu falei mestresse, ela pegou na minha mão e disse “*sais pas um mestresse,*” e eu disse “não?” Bem, foi uma maravilha todas as aulas que eu tive com ela. E um belo dia apareceu uma televisão de Londres, e ela virou pra mim e disse vamos ouvir Monseir Woltzenloegel tocar o Syrinx do Debussy. E eu putz! Sabe quando você não tá quente e pega a flauta. Mas ela foi ao meu casamento.

FD: Sua esposa era francesa?

CW: Não, argentina.

FD: Ah tá, porque eu acho que eu li num artigo que tu conheceu sua esposa em Paris.

CW: É, ela estava estudando na Sorbonne, nos conhecemos, em três meses nos casamos, coisa maravilhosa, é uma história de amor lindíssima. Estamos aí há 48 anos casados. Então, o que eu aprendi lá em Paris foi.... inclusive, eu ia todos os concertos do Maxience Larrieu, que tinha o ensemble suplementar do Maxience Larrieu, e lá mesmo eu criei o conjunto *Horas Barrocas*, que acabou sendo aqui no Brasil, um dos maiores conjuntos que teve aqui, da história, e logo em seguida eu fiz também o sexteto do Rio que era mais ou menos com os grandes músicos. Enfim, quer dizer, essa minha vivência lá em Paris foi muito importante, amadureci bastante, entendeu.

FD: E quando tu voltou pro Brasil, tu deu aula na UFRJ, não é?

CW: Veja bem, quando eu vim de Piracicaba, primeiro que aconteceu foi o seguinte, também eu acho que na vida tudo já tá escrito, o meu destino era num determinado dia comprar um jornal de São Paulo, coisa que eu nunca mais comprei na minha vida até os 18 anos. Eu lia o jornal de Piracicaba. Ai eu tinha ouvido falar que o Louis Armstrong vinha ao Brasil, ai fui à banca de jornal, comprei lá não sei se era o Estado de São Paulo ou a Folha de São Paulo. Ai to procurando um negócio de Armstrong, tem lá um artigo assim “concurso jovens talentos musicais”. O Camargo Guarnieri que na época, em 58 era o braço direito do ministro da educação Clóvis Salgado, e hoje tem e a fundação Clóvis Salgado em Minas Gerais. O Camargo

então, vendo a escassez do instrumentista de orquestra, bolou esse concurso pra chamar, entendeu, todos os instrumentistas que não eram pianistas. Eu me candidatei, eu tinha 4 anos de estudo, aprendi com um flautista amador, grande cientista, mas não percebeu que a minha terceira oitava era tudo em harmônico, o ré na posição do sol, o mi na posição do lá, o fá agudo na posição do si bemol, etc. Ganhei o concurso, junto com outro rapaz de São Paulo.

FD: Mesmo tocando com harmônicos?

CW: Sim, era um estudo do Andersen, Primeiro Amor do Pattápio, o primeiro movimento do Concerto em Ré do Mozart. Aí vim ao Rio, e no Rio de Janeiro eu fui selecionado e o outro flautista não foi selecionado. Então aí começou a minha grande batalha que era esquecer o que eu sabia. Eu fui morar num apartamento que era da esposa do Claudio Santoro que estava recentemente divorciada dele. E ela trabalhava no ministério da educação e daí ela ofereceu de eu morar lá. Aí foi um período muito difícil porque eu tinha que esquecer o que eu sabia, entendeu? Aí comecei a ter aulas particulares com o grande professor da escola de música que na época era o professor Moacyr Liserra. Mas, eu tinha uma mesa com um tampo de vidro, e eu tinha um cartão, com uma frase que eu copiei de não sei onde, que na hora que eu ia entrar na fossa eu ia ali e dizia assim: “Não há caminho de flores que conduzem a Glória”. Ai eu fiquei ali um ano, só no sol ré ré ré. O dia que eu me mudei, o pessoal do primeiro andar fez uma festa. Nossa Senhora, eu estudava o dia inteiro! Dai comecei a ter aulas particulares de teoria musical com a grande mestra da escola de música que era a Maria Luiza Priori. Ai que q eu fiz, em dois anos, eu preparei o material de quatro, e fiz o exame pra escola já para o segundo ano da graduação. A mesma coisa para flauta. Aí eu em pouco tempo concluo o curso de graduação da escola. E aí, nessa época eu também já tinha fundado o Quinteto Villa Lobos. E aí então fiz o concurso para medalha de ouro, a última tinha sido dada há cinquenta e tantos anos atrás, a minha foi a mais recente, também depois não houve mais nenhuma. Ai então com o Quinteto Villa Lobos fizemos a viagem pela América Latina toda, aquele sucesso todo. Aí vem o Rampal, ai eu vou pra Paris. Daí então quando eu voltei, eu comecei a trabalhar na escola como auxiliar de ensino. Ai como auxiliar de ensino, depois que meu professor faleceu, eu fiquei um tempão. Ai depois a universidade tem aquele negócio, depois de tanto tempo passa pra Assistente 1, depois de não sei quanto tempo Assistente 2, depois assistente 3... E eu fiquei numa situação que não ia pra frente. Que eu precisava de título. Ai, ao invés de fazer o mestrado, o próprio reitor... ai que o que eu vou dizer pra você dessas coisas que tá tudo escrito... eu nunca tinha ido numa aula inaugural numa escola de música, e nesse dia que eu resolvi ir, a diretora

da escola tava conversando com um cara, e eu disse “pô, quem é esse cara?,” ai ela disse “Celso vem cá que eu quero te apresentar o reitor.” E o reitor da universidade, ele tinha me reconhecido. Porque a gente tinha se encontrado, assim, 5 ou 10 minutos, na Casa do Brasil, na cidade universitária em Paris, na mesma época que eu tava estudando ele estava lá. E ai, poxa, você tá aqui, pois é... conversamos e ele disse vai lá na universidade pra gente conversar. Fui lá na reitoria, e ai ele recomendou que, eu conversei com algumas pessoas lá, e me recomendaram que eu fosse a faculdade de educação conversar porque eles achavam que nessa época já (isso foi o que, 1990), e o método de flauta já tava no mundo inteiro e já tinha uma repercussão internacional muito grande, e ai ele sugeriu que eu conversasse na faculdade de educação pra fazer uma defesa direta de tese. Ao invés de sentar 4 anos na faculdade e cursar o doutorado. E aí, lá na faculdade de educação, sugeriram, olha, você faz um pedido na faculdade, apresenta o seu livro, e vê o que você tá querendo. E aí o que aconteceu, eles acharam que o meu método tinha muita importância e não se justificava eu cursar um doutorado. Mas que eu teria que apresentar uma tese sobre esse trabalho. Dai durante dois anos eu trabalhei sobre a orientação da faculdade, na tese, e dai eu defendi a tese. A minha orientadora, a família toda dela é de músicos, e ela uma mulher superinteligente... e aí, a tese foi desenvolvida com temas assim como “overture” tema e variações, coda final... etc. E dai ela ficou, como que vai se chamar essa tese? E ai eu disse, bom, a tese tem que ter um nome muito específico porque quando o livro foi lançado, teve um jornal da Eduarte (?), que chamava-se... bom, fugiu agora.... eles fizeram uma matéria com todos os flautistas importante da época falando sobre o livro. E o título da reportagem era “como não dançar numa síncopa”. Ai então eu usei esse título e quando eu escrevi lá no quadro negro “como não dançar numa síncopa: estudo crítico comparativo de um método de flauta (?)” Ai o que aconteceu, eu levei umas crianças que eu tinha e que hoje são estrelas ai, a Geisa Felipe, a Raquel Magalhães que tá em Paris... E ai teve uma história muito maravilhosa que foi, que eu recebi um dia uma carta de um senhor cubano. Eu recebi essa carta de um cidadão, inclusive nesse dia eu tinha um cachorrinho recém-nascido que tinha um mês e pouco, e dai o porteiro, eu moro num prédio que é dez andares, um por andar... então as correspondências ficam sempre na portaria. Nesse dia, não sei porque cargas d’água o cara botou a carta debaixo da porta e eu quando vi essa carta já tava na boca do meu cachorrinho. Consegui tirar ainda da boca dele e era uma carta vinda de Cuba, e nela dizia assim “um amigo dos Estados Unidos me deu o seu método de flauta e desde então eu tenho feito muito progresso embora as pessoas estavam sempre dizendo que eu não tinha jeito... eu gastei muitos pesos com aulas e não progredí, mas agora com seu método professor querido a minha respiração melhorou, bla bla... se eu lhe disser a minha idade o senhor não vai acreditar, eu tenho 94 anos

e não tiro nenhum... “ e foi num crescendo a carta que quando chegou no final a carta tava toda molhada.. eu chorei assim copiosamente de emoção. Ele tinha escrito essa carta à máquina. Ai eu imediatamente respondi a ele de próprio punho dizendo que eu tinha já recebido muitas apreciações e entrevistas especializadas, mas que a carta foi demais, me tocou muito e eu estava muito sensibilizado e tal. E não sei porque cargas d’água a correspondência ia e voltava rápido pra Cuba, não sei. Ai logo em seguida veio uma carta dele escrita à mão num papel de jornal, desses de pão, em que inicialmente ele pedia desculpas por estar escrevendo com a mão dele com a mão ainda trêmula, mas que ele não podia fazer de outra maneira, já que eu tinha escrito de próprio punho. Ele achou uma indelicadeza não escrever à mão assim como eu escrevi pra ele. Dai começou aquele negócio, aí ele já me falava querido amigo, ai me mandou uma foto dele. Era um senhor negro, de óculos, e chamando a atenção que eu olhasse bem o olho direito dele. O olho dele tava meio um pouco pra baixo. E ele disse ‘*esto fue un loco que me golpeou em la calle.*’ Aí nasceu uma amizade muito grande, comecei a mandar fitas gravadas em espanhol... olha, foi um negócio assim, eu tenho as cartas todas. Ai na defesa da tese do doutorado, depois que eu apresentei as crianças tocando, o presidente da comissão julgadora que conhecia essa história perguntou como é que funciona o seu método com adultos. Aí eu disse, olha, eu vou tentar ler uma carta aqui... quando eu comecei a ler a carta minha filha, toda a banca, todos os cinco começaram a lacrimejar, inclusive eu chorando. Foi muito legal!

FD: Eu tenho certeza que foi muito legal. Eu mesma, eu devo muito a ti, mesmo não tendo a oportunidade de te conhecer antes, mas eu aprendi a tocar com o teu método. Eu me lembro quando eu tinha 16 anos eu peguei pela primeira vez o método e a professora que eu tinha lá no interior do Rio Grande do Sul ela me ensinou a estudar as escalas usando o teu método. Porque uma outra coisa que eu acho importante também é que o Taffanel era muito caro no Brasil.

CW: Exatamente, caríssimo!

FD: Pra ter o Taffanel, a gente fazia uma cópia, mas quando eu era pequena a gente não tinha como fazer cópias.

CW: Mas é, eu me lembro quando eu comprei o meu método do Taffanel, era muito dinheiro.

FD: Ainda hoje é caro comprar o método inteiro do Taffanel. Então eu me lembro que a coisa mais acessível era comprar o teu método, que era publicado no Brasil, era completo, tinha tudo

que a gente precisava. Eu lembro que eu aprendi a tocar com ele, e quando eu comecei a dar aula eu também o usava. Então são muitas as histórias que tu deve guardar.

CW: Agora por exemplo quando eu estive em Belém, eu me encontrei com um maestro que dirigia um dos coros lá. E ele disse, olha, eu não acredito que eu vou dirigir o professor Celso tocando sobre a minha direção. Eu estudei com o seu método. Eu não tinha nada, mas o dia que chegou o método não sei o que.... dai eu disse, cara para que senão... (risos)

FD: É, realmente foi uma inovação. Eu não sei exatamente, mas das coisas que eu li é que não havia um método brasileiro antes disso.

CW: Não não, nunca teve.

FD: Pois é, foi o primeiro método brasileiro de flauta

CW: Você sabe que eu tive uma noção muito grande foi na China, eu tava numa banca de concurso com o Ranson Wilson, e do hotel até o conservatório era bem perto. E eu vinha vindo do hotel pro conservatório a pé, e ouço uma voz falando meu sobrenome meio esquisito, e era um jovem com o meu método na mão pedindo um autógrafo. Ai a outra vez também foi na época que eu trabalhei com a Sankyó, eu fiz uma viagem muito grande. Comecei em Paris, era França, Alemanha, Holanda, Dinamarca, Suécia, Noruega, Finlândia, foi tudo. E aí eu ia até São Petesburgo, e aí quando cheguei lá, me deram um recado que tinha um pessoal que queria conhecer e falar sobre a música brasileira, e aí eu perguntei onde é que vai ser. Ah, vai ser lá no clube de jazz. Dai eu disse, olha, se tiver os flautistas lá, a gente pode até fazer um negócio legal tocando os arranjos da minha coleção. Ai quando eu cheguei lá, apareceu um cara falando francês, dizendo que ele tinha viajado 200 km pra se encontrar comigo porque ele tinha ouvido falar sobre o meu trabalho e ele queria me conhecer pessoalmente. Bom, eu também desabei a chorar, a minha mulher tava filmando isso, fiquei super emocionado. E foi legal porque ele é russo, e aí pudemos fazer a apresentação, eu falava em francês com ele e ele traduzia em russo. São muitas histórias!

FD: Quando tu começou a dar aula no Brasil tu achas que tu aplicou as idéias que tu aprendeu na França, por exemplo, idéias de articulação, o som francês...?

CW: A primeira apresentação que eu fiz ainda garoto foi em Tatuí (eu sou de Piracicaba), inclusive você já deve ter ouvido falar do Ernest Mahle, o Mahle criou uma escola de música em Piracicaba e ele escrevia pra o que ele tinha, se ele tinha uma viola e um trombone, ele escrevia lá uma peça pra viola e trombone. Ele escreveu um concertino pra mim muito bonito, pra flauta e cordas. E eu toquei lá em Tatuí e foi a primeira crítica que eu tive foi falando justamente da beleza da minha sonoridade. E isso foi o meu cartão de visitas.

FD: Que é a principal característica da escola francesa.

CW: Pois é, eu já tinha um som bonito no Brasil. Eu me lembro que quando eu cheguei lá pra tocar pro Alain Marion a Sonata do Poulenc, ele também falou, pô você tem um som maravilhoso. Então, eu também, eu levei o meu professor do Brasil pra um repertório que eu queria fazer. Mais romântico. Então, eu fui muito mais um estilista do que um virtuoso. Eu dirigia as aulas pra as coisas mais de estilo do que virtuosidade. Eu sempre tive, digamos assim, mais dificuldades na parte de técnica de virtuosismo porque eu sempre dei muita atenção ao som. Meu professor dizia assim, você namora muito o seu som, cara! Eu vivia buscando o som, e foi isso que me fez ser o rei das gravações. Eu me lembro uma ocasião, foi até um negócio muito desagradável, que tinha um quarteto de flautas e eram três flautistas saxofonistas, e eu, ai quando chegou o Dori Caimmi, que o arranjo era dele, e falou na minha frente “pô cara, isso não é som de flauta, flauta é do Wolter, do Volkswagen aqui”.

FD: Então isso foi a principal característica que tu herdou.

CW: Então, esse som que eu já tinha, naturalmente que ouvindo esse pessoal tocando, o Rampal, o Alain Marion, esse pessoal todo, devi isso tudo a eles, lógico. Isso pra mim foi muito importante. E a outra coisa também que foi sempre um ponto forte meu, foi a minha disposição pra ensinar. Eu reclamava muito na escola que eu continuo achando que deveria haver onde você estiver estudando, devia ter uma cadeira paralela de didática. Porque normalmente você entra para uma faculdade e vão fazer de você ali um virtuoso, mas você não sai dali com conhecimentos didáticos. Eu sempre reclamava isso do meu professor, que eu achava que tinha que ter como ensinar, entendeu? Isso é uma coisa que eu sempre faço. Sempre que eu dou aula, eu sempre pego um determinado momento pra dizer “olha, se você tiver uma situação assim que, por exemplo, uma coisa que acontece muito, o sujeito pega a flauta (eu tô com uma flauta

vagabunda aqui, mas ele toca assim, deixa eu mostrar) ... [ele toca duas notas longas com muito vibrato]. Você quer saber o que eu faço quando alguém toca assim? Eu digo, olha, eu tô com a flauta 5K da Sankyo aqui e eu troco com você pela sua Yamaha aí se em 15 segundos eu não resolver esse seu problema. Dai eu faço ele cantar, porque quando você canta você não vibra assim, entendeu? Então esse tipo de coisa, olha quando acontece isso tem que fazer isso, bla bla, é o que eu faço. Porque você sai da escola tocando, aí naturalmente não tem possibilidade de trabalho pra todo mundo, e você vai começar a dar aula. Ai, como é que se ensina?? Então, isso é outra coisa que me chamou muito a atenção, o meu livro flauta Fácil, o sucesso que tem feito é porque é muito e muito didático, entendeu? Mas daí tem um detalhe por exemplo, como é que eu explico o detalhe da emissão do som grave e do som médio.

FD: [Me mostra o livro flauta Fácil].

CW: Esse é o flauta Fácil, olha aqui.

FD: É, esses eu conheço um pouco, mas eu não tenho ainda porque é mais recente.

CW: Você vê as melodias que ele tem, tá vendo? (mostra a primeira página) Tudo coisa simples. E ai vai... Então, a maneira de fazer o dedilhado todo com diagramas. Então aqui você tem essas fotos (mostra fotos da embocadura dentro do livro) Olha só o que eu bolei pra mostrar a embocadura do lábio superior, olha aqui ó! (Risos)

FD: Tá brincando, uma janela? (risos)

CW: Na grave ela tá mais fechada, na região aguda ela tá mais aberta.

FD: Nunca vi essa comparação, ótima! Nossa, eu vou ter que comprar os outros métodos.

CW: Esse daqui é a edição atual do meu Método.

FD: Que é a 5ª edição?

CW: Sim.

FD: [Eu mostro e digo que tenho a terceira].

CW: E esse é o segundo volume. E atrás você tem tudo o que eu já publiquei aqui.

FD: É, na terceira não tem nada.

CW: Agora, aquilo que eu tinha falado de interessante que eu acrescentei ali, foi essa parte aqui [ele mostra na camera] sobre o diapasão. FD: Eu não consigo ler, mas consigo ver a varetinha ali em baixo.

CW: Sim, mostrando todos os detalhes de como isso funciona. É, esse não tem na terceira edição mesmo. A medida que a gente vai fazendo novas edições a gente vai aprimorando.

FD: Quando tu achas que vais lançar a 6ª edição, porque acho que quando eu for ao Brasil vou tentar comprar essa pra ficar mais atualizada.

CW: Olha, eu vou entregar daqui a duas semanas o material todo pra ser arrumado, porque o pessoal tem muito trabalho aqui também. [Falas finais. Ele fala sobre os exercícios de escalas em sínkopas. Que pode me mandar por email.]

CW: A grande coisa do método é o ritmo.!

ANEXO C – Entrevista Odette Ernest Dias

(Entrevista conduzida por Luiz Fernando Barbosa Junior)

LF: [A Odette tinha um papel com perguntas enviadas pela autora, então ela começou a responder].

OD: A primeira coisa a questionar nisso aqui seria, existe uma escola francesa? Essa idéia de fazer uma dinastia, de dar uma continuidade. Uma escola, uma maneira de comportamento... Aí, eu estudei em Paris, no Conservatório de Paris, eu nunca ouvi falar dessa questão de escola francesa de flauta. Eu estudei Monsieur Crunelle, que foi professor do Conservatório de Paris, e também foi aluno do Gaubert (que era flautista, diretor da Ópera, compositor) e também foi do Taffanel... Mas eram pessoas ativas... A questão essa da escola, quando foi fundado o Conservatório de Paris... ai o Crunelle, tanto o Rampal, Marcel Moyse, o Galway... são pessoas que começaram e hoje em dia são ditos como os papas. Nicolet nem tanto, mas Moyse... Crunelle tocava numa banda, tocava no circo. O Rampal o pai dele era mestre de banda. O Rampal falou uma vez numa palestra no Brasil como que ele aprendeu flauta com pai dele, porque ele adorava o pai, mestre de banda in Marseille. O pai ensinou as notas pra ele, abriu o arquivo e disse “você toca o que você quiser.” O Marcel Moyse também tocava uma flautinha assim. O Gaubert não sei. Essa idéia de dinastia. Essas pessoas que se tornam hoje como nomes de referência de como se fossem donos de uma escola que vai ter uma continuidade, que vão influenciar. Mas o que seria uma escola brasileira? Depois vamos chegar lá. Ai, essa questão se você vê o Conservatório de Paris foi fundado na época da Revolução francesa. Uma das coisas que aconteceu nas Belas Artes, assim, aquela coisa toda, foi que não existia uma escola tradicional na época, uma maneira de ser. Os músicos eram músicos militares, músicos da corte e tudo. Então o que a Revolução fez, ela fundou basicamente uma instituição pra poder congrega essas entidades, escola, Conservatório de Paris. Eu tive uma experiência parecida, muito tempo depois... eu fui professor visitante na Universidade do Texas... Os músicos de sopros lá, de banda, eles não eram parte de uma escola. Eles tinham uma experiência prática de tocar em banda. Eles estão na profissão porque as pessoas que existiam não tinham diploma. [Eu não sei o que ela quis dizer] Então o que acontece. O Gaubert, Taffanel, eles se reuniam pra fazer um método, mas já existia uns métodos, tinha o método francês do Drouet. Então eles botam da construção da flauta, escalas, as coisas básicas na realidade que você aplicar. A questão se é a escola francesa. Esse aqui é produto, o nome veio, a pessoa criou a partir de nomes de pessoas que tem uma criatividade diferente. A instituição em si é a escola, porque foi

a partir das pessoas e das coisas que já existiam nos outros países. Agora, será que daí saiu uma maneira de tocar, até chegar no âmago da coisa, uma maneira própria de tocar. Isso também é ligado aos compositores. Aos compositores e a fabricação de instrumentos. Sempre houve pesquisa em relação ao instrumento. Hoje em dia a gente tá voltando a instrumentos antigos, mas antigamente não, a ideia era de criação do novo conforme a evolução. Porque as pessoas passaram a ter mais informação e a viajar muito. Até essa influência da composição, o conhecimento se amplia. E começou a ter um instrumento melhor também com o Boehm, porque todo mundo quer inovar. Não quer perpetuar. Então isso criou uma maior facilidade na França, uma organização social, e também uma maneira de tocar ligada à composição, ligada a fabricação de instrumentos. Dizem que a escola francesa se caracteriza pelo vibrato, e que a escola alemã não tem vibrato. Isso eu acho uma divisão muito.... O que vai caracterizar a escola francesa? Uma maneira de tocar virtuosística, com um som maior porque os instrumentos já são melhores, e tocar vibrato. Porque na Itália e na Alemanha, o pessoal não tocava o vibrato. Moysse foi um dos apóstolos do vibrato. O vibrato é uma coisa que não vai caracterizar a escola francesa somente, porque o vibrato existe na voz, existe nos instrumentos de cordas. Então o que vai caracterizar a escola francesa é difícil de responder. Talvez a necessidade recíproca de interpretar obras e do próprio compositor também de criar uma coisa nova em função do instrumento e do intérprete. Você vê por exemplo, aquela música Density 21.5 do Varèse pra flauta solo, porque que ele escreveu aquela peça? Porque alguém fez uma flauta de platina, daí ele disse: qual é a densidade da platina? Daí a pedido do George Barrère ele fez, e essa troca não existia antes. Talvez ele não teria escrito a peça se não tivesse a flauta. Ai essa questão do instrumento realmente na França, porque começou a se criar a fabricação de instrumentos. [Jacques-Martin] Hotteterre, eu fui na cidade onde ele nasceu, tem até um museu Hotteterre. Então como é que ele era. Ele tocava e tudo, ele inventou uma chave na flauta, era compositor... o que ele fazia, ele ensinou as pessoas a fazerem a mesma coisa. Então Hotteterre nessa cidade *La Culture*. Então o que vai caracterizar também essa escola francesa foi talvez o instrumento. Um som maior no instrumento... É uma maneira de tocar, digamos que mais fácil, então o compositor “ah, vou fazer uma peça que você vai poder tocar porque a sua flauta é melhor.” Ai tem uma questão também do estilo da época do século 19 que aparece a figura do virtuoso. Muitas fantasias sobre óperas, que exige mais virtuosismo. Ai se criou então uma vontade de deixar por escrito essas coisas técnicas como escalas, exercícios, estudos específicos sobre legato, para explorar toda a sonoridade. Então na França se desenvolveu muito essa questão desse virtuosismo. Na Alemanha já foi diferente, eles já tem pequenos books. Então não tem esse tipo de composição “Fantasie Brillante,” coisas que aparecia para o virtuoso. Ai outra

questão aqui, não existia universidade de música. Eu conheci a escola de Música do Rio, como o Conservatório de Paris. Então eram organizações ligadas ao ministério da cultura, não era da educação aqui no Brasil não tem como é em Paris. A pessoa estuda pra ganhar um prêmio que vem por concurso competitivo, que é diferente do sistema universitário. Na universidade se você cumpre as exigências você vai obter seu título. Lá no Conservatório de Paris, a competição é publica. São organizações diferentes. Se entra por concurso, e o concurso é eliminatório pra você poder se apresentar no concurso final. Você está sempre numa competição. Então o que acontece ai é que vai desenvolver uma exigência. Se você tem certeza de que depois de 4 ou 5 anos você já sai com o seu diploma, no conservatório você pode sair sem diploma se você ficar mais de 2 ou 3 anos sem recompensa no concurso você tem que sair e deixar o lugar pra outro, funciona assim. É muito diferente. Ai se criou uma maneira de ser mais exigida... O que acontece, dessas universidades o departamento de música você pode sair sem ser um artista. Você não precisa ser um virtuoso. Você não vai ter a mesma exigência. Uma coisa que eu falei ontem, no palco onde você arrisca tudo na hora, é um momento de stress, é um momento de integração... Ai o que acontece é que a escola francesa e esse sistema produziu essa quantidade de gente virtuosa, e com o sistema de comunicação do mundo vão influenciar outras culturas. Todo mundo quer tocar diferente. É uma postura diferente. Porque eu ajo assim e eu penso assim, até hoje eu to competindo comigo mesma. Pra mim a questão do palco não é vaidade, não é exibicionismo. São momentos como diz aquela música da Elizete Cardoso, ela tá no camarim e chega na luz, ela falou isso numa entrevista pouco antes de morrer, ela já tava muito doente, ela contou aquilo... Essas coisas são pensamentos diferentes.

Então sobre essa influência francesa, quem serão os artistas brasileiros agora? Realmente tem muita gente que toca muitíssimo bem. Mas o que que a gente quer? Quer tocar igual ao Rampal? Não interessa. Todo mundo fica tocando todo o ano o Concertino do Chaminade que na França ninguém mais toca aquilo como se “eu vou chegar lá”. Como se já aprendeu bastante do Brasil e precisa ir lá fora. Não precisa ir lá fora. Aqui dentro, vai ver o que existe aqui. Eu acho que não existe modelo de pensamento. Então é uma questão histórica e social. Então essas flautas que eles têm aqui, como o pífaro que foi feito em Alagoas que eu mostrei nessa convenção. É pífaro de banda de pífaro porque tem gente aqui que toca pífaro de uma maneira virtuosística. Essas pessoas nunca viram o Método do Taffanel e Gaubert.

LF: Então sobre a escola francesa, o que a senhora acha é que a escola está relacionada com a construção do instrumento e do que o instrumento era possível fazer. E os compositores se aproveitavam dessa tecnologia para compor.

OD: É uma coisa que vai junto. Essa flauta que eu toco, uma Louis Lot que eu ganhei no Brasil e ela tá aqui, não sei como que ela chegou. Ela é do século 19. Agora, eu fiz uma pesquisa sobre um flautista belga, o Reichert, que influenciou muita gente, depois vou falar sobre ele. Mas eu pesquisei nos jornais da época no Recife e na Biblioteca Nacional. Chega um navio no porto e ele vai trazer instrumentos, vai trazer partituras, as pessoas tem informação. As pessoas estavam informadas. Aqui no interior do Brasil por exemplo, de São Paulo e de Minas, tem casas que tem pianos importados. E aí você liga e vê que existia comunicação. Ela era mais lenta, num ritmo, numa velocidade diferente, mas a informação nunca deixou de chegar aqui no Brasil e nos países colonizados. E como foi um país de colonização mais novo, a vontade de adquirir é maior. Então chegam os métodos, chega o Método do Taffanel e vai servir de base à instituição. So, Então por exemplo o Pattápio Silva, ele morreu muito novo, infelizmente, um gênio. Ele queria estudar pra ser um concertista do Duque Estrada lá no Conservatório, a escola lá no Rio. Mas a criação dele vinha de uma banda de Campos... ele tocava umas marchas que... Então a cabeça dele, as músicas dele são muito originais, e baseado também no popular, mas ele se dava como compositor e como concertista. É difícil falar sobre essa questão. Será que aqui o brasileiro tinha que aprender tudo de fora? Essa é a pergunta. Tá vendo? As pessoas que vem fazer um festival, eles tem que tem uma noção do que se faz aqui. Não só o que eles estão fazendo com as pessoas... fazem uma vez Chaminade e mais algumas coisas. Não é confidencial a minha crítica, mas é a minha opinião. O Sérgio Moraes tá na música popular, é outro departamento. Eu toco, misturo, faço improvisação... Entende? Onde está a diferença da flauta erudita e da flauta clássica? Não é bom você tem um instrumento bom, toca com um instrumento importado porque feito aqui ainda não tem. Toca, mas você sente a tua música. Quando eu vou tocar no Rio na Casa do Choro, com alguém gente que toca bateria, eu vou tocar coisa de Bach? Eu vou tocar Claudio Santoro, Villa Lobos. Vou tocar Abel Ferreira. É diferente, a estrutura musical é sempre a mesma, seja uma cifra ou uma coisa registrada no papel ou não. É muito interessante na sequência de Berio, porque eu estudo ela todo o dia e eu conheço. Eu toco ela como um virtuoso, conversei com ele? Esse tipo de coisa, uma linguagem que você tem que descobrir, não é uma coisa separada da outra linguagem... As coisas não são estancadas. Aí, a influência da escola francesa sobre a escola brasileira. Você tem que saber se existiu uma escola brasileira e essa escola francesa de onde ela vem. Eu falei que ela vem de uma determinação da Revolução francesa, e depois se desenvolvendo de uma coisa que tinha... Aí o fabricante faz uma flauta melhor, o compositor se interessa. Então o negócio da gravação. Eu tenho medo de sair do assunto, mas é a coisa como eu vejo assim. E como eu vivo também,

porque vivi muito na música popular, da rádio, da comunicação. A TV Globo, fui fundador quase da TV Globo. To falando claro assim que depois que me chamaram pro Brasil na universidade, não foi nem por concurso acadêmico, me chamaram por conhecimento.

LF: Muitos consideram professores anteriores a Taffanel, como Tulou e Altès, parte da tradição da escola francesa de flauta.

OD: São autores de métodos do século 19, de composição. Tem o Tulou que escreveu umas peças sobre ópera. Porque era moda fazer fantasia sobre ópera. Que não era tão virtuosica. Até era um método quase paralelo à Taffanel, talvez mais condensado. O bom do método do Taffanel e Gaubert é principalmente a primeira parte. Porque os exercícios são simples e melódicos, não são banais. A parte muito boa são os Exercices Journaliers, aquelas escalas, que é uma parte condensada. Mas antes do Taffanel e Gaubert, o Reichert por exemplo, tinha uns exercices journaliers. Ele que era belga. A questão do Reichert era uma coisa também, ele tocava na rua com o pai, colocaram ele numa banda e depois virou virtuoso. Monsieur Crunelle foi assim também. Tem uma método da mesma época do Drouet que também é bom. LF: Porém outros consideram que o início dessa escola se deu com Taffanel, considerando ele o pai e fundador dessa escola. Na sua opinião, onde começou a tradição dessa escola?

OD: No! No! Taffanel nunca disse que ele era pai de uma escola de flauta. Taffanel e Gaubert, essa palavra junto (haha!), aquela parte de composição é do Gaubert a mesma coisa. Aquele método do Celso tem uma parte muito interessante, umas coisas que o Guerra Peixe fez, e a parte mais condensada do método ele se dirigiu ao Guerra Peixe.

LF: Ah yes, but talking about Taffanel as a teacher.

OD: Eu não sei porque ele. O Crunelle estudou com ele, mas ele não é uma coisa estreita, sabe?

LF: Que aspectos você acha que diferenciaram a escola francesa de flauta de outras escolas de flauta?

OD: Tem uma questão que até posso dizer que é linguística. A questão da maneira da própria língua. Vou te dar um exemplo, a questão do staccato. A língua alemã é muito oish ish [ela imitou], o francês é explicada ta ta ta Tem diferença no staccato tktktk [ela imita o mais duro

e o mais contínuo e suave]. Então por exemplo, a pronúncia nordestina [ela imita as diferenças do som que a língua faz quando fala te te te]. Então a pessoa vai tocar também conforme a articulação da língua. Na maneira de fazer um trecho virtuosístico, a maneira italiana, o italiano é muito ligado ao canto. Agora a escola francesa parece ter uma articulação mais curta talvez. O barroco francês é diferente do barroco alemão. Acho que a questão da língua influencia muito. Outra questão também é que os alemães e italianos custaram a aceitar a flauta de metal, então eles têm menos harmônicos e isso proporciona uma outra emissão de som. Na França, essa flauta que tá aqui (você viu?) tinha contato com o Boehm, então o que o Boehm fazia, ele procurava na flauta? Ele procurava mais som na flauta. Então fez flauta de metal, o Louis Lot fez também. E a ressonância do metal produz mais harmônicos. Brilha. A língua alemã é uma língua que eles vão insistir em uma articulação mais pesada.

LF: Que aspectos na sua performance e pedagogia foram herdados da escola francesa de flauta e quais mudaram com o tempo ou foram adaptados à uma “escola Brasileira de flauta”? Inclua, por exemplo, os tópicos: produção do som, embocadura, articulação e técnica.

OD: Isso é uma questão interessante. O Crunelle era um ótimo professor por exemplo na questão do vibrato. Muita gente pensa que a escola francesa é caracterizada pelo vibrato. Agora, o vibrato é uma coisa que se desenvolvia espontaneamente. É que é muito pessoal. Cada pessoa vai acentuar uma palavra, um som de uma maneira diferente. Cada corpo é diferente. Nós somos um instrumento de

percussão também. Não é todo o corpo que é igual, não é todo o tambor que é igual. Nem todo o corpo tem o mesmo som. Agora, essa questão do vibrato, o Moyse tocava com o vibrato, o Crunelle, o Rampal já tinha um vibrato diferente, não era tremido. Conforme a formação física da pessoa. Tem uns flautistas que tocam aqui no Brasil e o ambiente sonoro é diferente da língua francesa, eu falo com sotaque, mas..... A boca mais aberta proporciona uma outra ideia da continuidade do som. Não é aquela coisa de brilhar cada nota, mas talvez de cantar mais. Aqui por exemplo, no Brasil, se canta mais em casa do que na França. Todo mundo canta. Isso não acontece na França. A questão do brilho é espontânea. Eu mesma já tocava com vibrato, já não toco mais tanto. Mas acho que eu to diferente dos meus colegas da França, também pela convivência em outro repertório, que vai influenciar também a minha interpretação da música francesa. As coisas se misturam, não são separadas. Uma coisa vai misturar com a outra.

LF: Então a senhora acredita nessa influência brasileira.

OD: Sim, a pessoa que vem aqui, as pessoas que vem de fora, eles tem que penetrar no ambiente brasileiro. Eles não sabem das coisas. A música brasileira é incrível. Você vê por exemplo no nordeste, aquela coisa do acordeom com o instrumento de sopro, o fraseado e articulação de Dominginhos e Sivuca são diferente dos acordeonistas italianos, franceses.

LF: Você acredita que existiu uma influência da escola francesa de flauta no ensino e performance da flauta no Brasil? Se sim, como você acha que era o cenário flautísticos brasileiro antes da influência da escola francesa? Com que flautistas você acha que essa influência começou e como se perpetuou?

OD: Eu não sei, você vê o Callado por exemplo, é um grande flautista, as fotos que a gente vê ele tinha a flauta de oito chaves como essa aqui (mostra) E tinha gente que tocava e encomendava um instrumento melhor possível, porque aqui não tinha fabricação artesanal, e o que que eles tocavam? Essa música... (sing a choro tune). Agora o Callado, a origem dele era o pai dele que era mestre de banda em Campinas, tem uma peça lindíssima, Lundú Característico que eu gravei. No tempo de Callado não tinha essa história de saber da escola francesa, ele foi até professor no Conservatório Imperial. O Reichert quando veio, ele chegou ao Brasil em 1859, ele nasceu em 1820 e morreu no Rio. Ele tinha uma flauta praticamente feita do sistema Boehm, uma flauta de metal. Eu achei essa flauta, com uma família, depois eu devolvi. A marca era Albert, um fabricante antigo belga. Agora ele, quando veio, ele já era das grandes companhias, um grande empresário. Quando começou a navegação a vapor, no navio a andar pelo mundo, opera pelo mundo inteiro... na terra de meu pai na Ilhas Malvidicas, meu pai era dessa ilha, no Oceano Índico... tinha teatro, tocava opera, meu pai me ensinou as várias de óperas... Começou a ter essa convivência, mas o pessoal já tocava, porque as pessoas sempre encomendavam instrumentos, por exemplo as bandas que eram mais influência germânica no tempo do império. Mas as pessoas tocavam e as pessoas compravam instrumentos. Tem que um dia fazer uma pesquisa sobre a viagem dos instrumentos. Quem encomendou? Quem fez? Essas firmas que geralmente conserta instrumentos tem os catálogos de venda escrita à mão.

E ai? Tocar flauta não nasceu no Brasil com Taffanel. Todo mundo tocava flauta, tinha a flauta de cinco chaves. Eu tinha uma flauta de cinco chaves assim... Não é verdade que Taffanel foi a cabeça de tudo, porque ele é só um nome que tá sendo divulgado agora, principalmente os acadêmicos que querem fazer daquilo uma origem. As composições que eu toquei como por exemplo as do Viriato, ele nunca conheceu o Taffanel, mas eu toquei pelo manuscrito, tudo na terceira oitava [ela canta...] A influência de Taffanel e Gaubert começou quando se começou

a se codificar as coisas. Você vai levantar uma bibliografia pra qualquer pesquisa assim, e as vezes você fica, quem é essa pessoa que você não sabe? Risos. É muito mais complexo que isso ai. Sou uma pessoa que veio da França e estou vivendo a quase 60 anos no Brasil. Então eu ouvi muita gente tocando choro. Eu fui da Radio Nacional que tinha gente tocando flauta também. Dante Santoro, não sei com quem ele estudou. Agora os métodos, as vezes as pessoas escrevem os métodos por vaidade, pra ganhar dinheiro e tudo. Mas se você tem uma base de música você pode criar seu próprio método. Aquela sequência do Berio, pra estudar aquilo não há nem um método de Taffanel que vá te ensinar a tocar aquilo. Você tem que descobrir. É ilimitada a possibilidade do corpo humano

LF: Você acredita que existe uma escola Brasileira de flauta? Que aspectos e influências poderiam defini-la?

OD: Eu conheço uns flautistas maravilhosos. Não sei se eles acham que é uma escola. A música brasileira se desenvolve com a mudança histórica, social, tudo... Hoje em dia por exemplo, eu vejo as primeiras gravações do Pixinguinha. Pixinguinha era maravilhoso de articulação. E tinha pessoas que tocaram que nunca tocou como o Taffanel. Agora, se isso é escola? O choro, a música instrumental popular do Brasil, se desenvolve muito e muita gente tem instrumento melhor. Mas não sei... por exemplo, tem gente que toca maravilhosamente bem e que não lê, e tem uma improvisação maravilhosa. A improvisação no Brasil são modelo pro mundo inteiro. Entendeu? Isso é a escola brasileira, uma maneira de tocar que devia influenciar o mundo. Acho que um festival como esse aqui de flautistas (ela estava no festival da Abraf dando essa entrevista) não devia separar as coisas. O instrumento tá ali. A mesma coisa da possibilidade ilimitada de vida. Você é um instrumento também, você é um instrumento de você mesmo. Agora, choro, tem no Japão, na França, na Alemanha. Todo mundo tá querendo tocar. Porque eles não tem, eles não sabem fazer, são pessoas fechadas nas suas fronteiras. Contra imigrar, contra imigrantes, aquela coisa. Aqui não, o que chamam de bagunça aqui é altamente produtivo. Tem gente que toca com um virtuosismo incrível que uma pessoa que está seguindo um método não pode fazer. Eu sempre convivi, mas não sou específica do improviso. Mas muitas vezes eu gosto de soltar na roda, e na França eu não teria feito isso. Pra mim, abriu um mundo diferente, é uma maneira de pensar diferente.

LF: Conte-nos quais foram os principais desafios encontrados na sua mudança para o Brasil? Como a vida musical na França e a vida musical no Brasil se diferiam? Como foi a sua adaptação à um cenário musical tão diferente?

OD: Quando eu vim, eu vim pra uma orquestra sinfônica no Rio de Janeiro. Minha experiência na França era pequena porque eu ganhei esses dois prêmios em Paris e Genebra in 1951, e em 1952 já me ofereceram esse contrato ai. Lá minha experiência foi todo o curso. Na verdade conseguir entrar no conservatório foi uma surpresa pra mim, eu pensei que não ia entrar mas daí eu entrei. E lá eu sabia que estava num ambiente riquíssimo. Aí, quando eu cheguei aqui, conheci a orquestra sinfônica, mas imediatamente me convidaram pra Rádio Nacional. E na Rádio Nacional tinha tudo, tinha programa de auditório, tinha a Orquestra Sinfônica Radamés Gnattali, ópera, cantor de rádio, etc. Eu logo que fui contratada eu comecei a ser escalada pra qualquer coisa. (...nao entendi) e lá conheci música nordestina, conheci o Jacob, o Jackson no pandeiro, o Luiz Gonzaga, Pixinguinha... Ai eu percebi que essas pessoas tinham um conhecimento musical que eu não tinha. Agora eles me chamavam porque? Porque gostavam do som. Eu tinha boa leitura, estudei piano. Não perdia tempo para estúdio. Porque no estúdio por exemplo, gravação de bossa nova, aquele disco da Elizete quem toca sou eu, [ela canta, se referindo à música Canção do Amor Demais da Elizete Cardoso que ela gravou) em 1958. Eu conheci coisas que eu nunca ia conhecer. Esse era meu mundo musical e o da OSB. Você vê, meus filhos são 6, 5 são músicos... e todos tem essa visão da música assim... essa coisa da música, não é uma obrigação nem nada. E todo mundo lá em casa lê partitura, mas todo mundo evoluiu. Eu vou tocar agora dia 11 com um neto meu, baterista, professor na casa do choro... o programa começa até com Bach, começa com um improviso daquele que eu toquei ontem até, mas vai ter Pixinguinha, vai ter Abel Ferreira... Tem uns flautistas maravilhosos que não lêem nada. Como que a pessoa aprende? Não foi pelo método Taffanel. Isso tem que ser investigado, isso tá ai pro mundo...

LF: Quais métodos da escola francesa você utilizou na sua docência no Brasil? Cite alguns. E que materiais flautísticos essencialmente brasileiros você usou para ensinar?

OD: Bem, no início eu usei o Taffanel e Gaubert, praticamente a parte de exercícios e os exercícios journaliers. Mas também estudos franceses como Jacques Casterede... eu uso acho que o mínimo de caderno de estudo. A questão do Reichert, que também se envolveu na música brasileira. Eu pesquisei a vida dele quase que por acaso. Então eu me identifiquei porque ele

escreveu umas músicas com sentido brasileiro. *La Coquette*, etc... Agora ele tinha uma visão sintética, os exercícios journaliers dele são maravilhosos. Porque são bonitos. O Andersen também tem uns estudos bonitos, mas eu uso pouco. O método pra mim é o pessoal saber exatamente como estudar. Se você pega uma coisa do Villa Lobos, não adianta você fazer todas as escalas do Andersen, são intervalos diferentes. Você tem que saber identificar. Essa é uma doutrina do Crunelle, que era muito prático. Lê duas vezes e para, não vai repetir, bota uma lente de aumento naquele trecho ali, qual é a coisa, que que tem? Tem uns intervalos difíceis. Tem a leitura da terceira oitava, tem a emissão do som. (sings a lot something I can't identify). Constrói o seu exercício. Então vamos isolar aquilo, e depois você pode aplicar ao resto. Isso você pode aplicar por qualquer tipo de música como a Sequenza de Berio. Método esse é você saber, você ter uma receita pra isso, como na culinário... chega gente na casa, daí você vê o que tem na geladeira pra fazer... Tem culinárias básicas. Tem fritar, assar, tem cozinhar. Saber aplicar as coisas pra qualquer circunstância. Você começa a se conhecer, e não precisa andar com a coisa. Escalas, tem q estudar de cor, a técnica você estuda sem olhar nada, olhar pra fora. Saber estudar é isso, depois de saber a estrutura da peça, daí você analisa. Uma coisa por exemplo que é um absurdo, os alunos você pergunta, cadê a parte do piano. Ah, tá com o pianista. Não! Você tem que estudar com a parte do piano. Pega, lê as vozes diferentes. Pega um colega e vamos fazer um trio. Então isso é a minha maneira de ensinar. Os meus alunos eu vejo o que cada um quer tocar.

LF: Em que aspectos o currículo de ensino que você aplicou no Brasil se difere do que foi ensinado a você na França? Que adaptações de ensino você teve que fazer visando a realidade brasileira?

OD: Isso é muito simples. Eu não aprendi pedagogia. Eu fiz um curso além que era chamado Estética e Pedagogia, uma vivência, uma maravilha de curso. Não tem regra a pedagogia, a pedagogia pra mim é a pessoa que tem na frente e o jeito que ela ensina. Não se ensina pedagogia fora de uma pátria, fora de um conhecimento pessoal. Você vai ensinar alguma coisa que você não aprofundou? Se você não meteu a mão na massa, se você não meteu a cara. Eu toco as vezes com os alunos e eu erro também. Não to aqui pra ficar sentada dizendo “toca aqui”. Não, eu meto a cara, leio a música junto. Não existe pedagogia sem prática, aí que entra aquela coisa administrativa de universidade. Licenciatura. O outro um intelectual que vai fazer concurso e vai ter um emprego. O outro que vai tocar num boteco, melhor, mas vai ganhar numa semana cem reais, daí na outra semana não vai ganhar mais nada. Então a pedagogia pra

mim nasce da prática. Você aprende muito do contato do aluno. O pessoal da música popular e das orquestras tudo estudou comigo

LF: Quais foram os flautistas franceses nos quais você se inspirou mais em sua carreira?

OD: Eu gostava muito do meu professor, não só pelo flautista mas pela pessoa. Ele era atuante. Agora tem uns flautistas que eu gosto muito do som, gosto muito do Fernand Dufrene. Claro que o Rampal e o Nicolet, o Nicolet era suíço. Mas o Rampal e aquela exuberância dele. É difícil você separar a pessoa da sua... o Nicolet também não conheci tanto. Mas eu tive pouco tempo também, porque eu estudei 4 anos no conservatório e logo vim pra cá. A minha idéia não é de correr atrás dos flautistas, tava dentro do conservatório, tocava e tudo, ai fiz parte de uma orquestra de câmara lá, mas com licença do diretor do conservatório, porque você tinha que se dedicar, não podia entrar na vida profissional. Ai eu viajei, viajei na Espanha, na Alemanha, com a orquestra de câmara, antes de vir pro Brasil. Mas foi tempo muito curto.

LF: Na sua opinião quais foram os flautistas fundamentais que trouxeram a escola francesa de flauta no Brasil?

OD: Eu não sei. O Rampal? Não sei, hoje em dia você pode fazer tudo por imitação. Ah, eu vi o Pahud tocando assim, eu vi o Rampal tocando assim. Não sei flautista que veio aqui e que ficou aqui. O Saghaard ficou aqui, mas eu tenho pouco contato com ele. Não sei, eu fiz escola aqui. Acho que o Rampal influenciou muito. Mas não tanto, porque a música popular tem vida própria. É mais fácil esse pessoal [da música popular] tocar uma música de Bach do que o Rampal tocar um choro. É bom ter informação, mas ninguém é dono da verdade.

ANEXO D: Árvore genealógica por Dahmer (2017)

Brazilian professors and their ancestral connection to the French Flute School.

