

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOSÉ EVANGELISTA DA SILVA JÚNIOR

**O CONCERTO PARA FLAUTA E ORQUESTRA DE VILLANI-CÔRTEZ:  
O Processo de Preparação da Performance.**

Brasília

2021

**JOSÉ EVANGELISTA DA SILVA JÚNIOR**

**O CONCERTO PARA FLAUTA E ORQUESTRA DE VILLANI-CÔRTEZ:**

**O Processo de Preparação da Performance.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de Formação em Música - Performance

Orientador: Prof. Dr. Daniel Junqueira Tarquínio

**Brasília – DF**

**2021**

**JOSÉ EVANGELISTA DA SILVA JÚNIOR**

**O CONCERTO PARA FLAUTA E ORQUESTRA DE VILLANI-CÔRTEZ:**

**O Processo de Preparação da Performance.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de Formação em Música – Performance

Orientador: Prof. Dr. Daniel Junqueira Tarquínio

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Daniel Junqueira Tarquínio (Orientador/Presidente)  
Universidade de Brasília – UnB

---

Prof. Dr. Sérgio Azra Barrenechea  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UNIRIO

---

Prof. Dr. João Paulo Machado  
Universidade de Brasília – UnB

---

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

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva Júnior, José Evangelista da  
SS586c O Concerto para Flauta e Orquestra de Villani-Côrtes:  
O Processo de Preparação da Performance / José  
Evangelista daSilva Júnior; orientador Daniel Junqueira  
Tarquínio. -- Brasília, 2021.  
205 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em  
Música) --Universidade de Brasília, 2021.

1. Villani-Côrtes. 2. Concerto para Flauta. 3.  
Performance. 4. Prática Deliberada. 5. Estratégias. I.  
Tarquínio, Daniel Junqueira, orient. II. Título.

## DEDICATÓRIA

À minha esposa, Rosângela, pelo constante apoio, compreensão e amor, sem o que não teria sido possível realizar este trabalho.

A minhas filhas, Ana, Júlia e Clara, pelo encorajamento e estímulo, ao verem seu pai enveredar novamente pelo mundo acadêmico. Que eu possa, mesmo que tardiamente, servir de exemplo para suas vidas.

Aos netinhos, Miguel, Lila e Gael (e os que vierem...), para que possam se inspirar um dia.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Daniel Tarquínio, por iluminar o caminho enquanto eu desbravava o terreno tortuoso e às vezes áspero da pesquisa e da descoberta. Grato também por me tirar da zona de conforto e me estimular à empreitada acadêmica. Enfim, grato pela amizade de sempre.

Ao Prof. Dr. Flávio Santos, pela amizade e encorajamento inicial para que eu pudesse decidir estudar mais.

À Profa. Dra. Delmary Abreu, pelo estímulo e inspiração, muito antes de eu sequer ter decidido enfrentar o mestrado.

À Elaine Milazzo, pela parceria, que em tempos conturbados de pandemia se esforçou para podermos conhecer mais a obra de Villani.

À Profa. Dra. Luciana Fernandes Hamond, pela disponibilidade e grande ajuda.

Aos Profs. Drs. Sérgio A. Barrenechea, João Paulo Machado e Sérgio Nogueira Mendes, pela enorme e sincera contribuição ao meu trabalho.

Ao querido professor Edmundo Villani-Côrtes, sempre acessível e bondoso, e que, com extrema generosidade, presenteou-me suas obras magníficas.

## EPÍGRAFE

“A gente está no lugar que está o coração da gente. Não é possível apagar da memória com que se conviveu. A gente nunca se liberta dessas lembranças e somos resultado disso”.

Edmundo Villani-Côrtes

## RESUMO

Villani-Côrtes vem se tornando um compositor conhecido no Brasil e exterior e no meio acadêmico. Devido à escassez de trabalhos acadêmicos, este texto se dedica ao processo de preparação da performance do Concerto para Flauta desse compositor, procurando situá-lo no contexto tradicional do instrumento. Como referencial teórico, o trabalho utiliza-se dos seguintes pilares do estudo da performance na atualidade: Cook e Rink e a relação entre performance musical e análise musical; Chaffin e as dimensões da performance; Ericsson com seu estudo sobre a prática deliberada; e Jørgensen com a aplicação das estratégias para a prática eficiente. Como metodologia de trabalho, o procedimento construído será um estudo de caso, ou seja, a preparação da performance do Concerto para Flauta, no qual há uma breve contextualização e análise da obra, escolha de trechos com base nos conceitos teóricos citados, como também a seleção de práticas e apresentação de estratégias de estudo para a preparação da performance desses trechos do concerto, comparando-os com outros consagrados concertos para o instrumento.

**Palavras Chave:** Villani-Côrtes; Concerto para Flauta; Performance; Prática deliberada; Estratégias.

## **ABSTRACT**

Villani-Côrtes is becoming a well-known composer in Brazil and abroad and in academia. Due to the scarcity of academic works, this text is dedicated to the process of preparing the performance of the Concerto for Flute by this composer, seeking to situate it in the traditional context of the instrument. As a theoretical framework, the work uses the following pillars of the study of performance today: Cook and Rink and the relationship between musical performance and musical analysis; Chaffin and the dimensions of performance; Ericsson with their study of deliberate practice; and Jorgensen with his work on applying strategies for the efficient practice. As a work methodology, the procedure built will be a case study, that is, the preparation of the performance of the Concerto for Flute, in which there is a brief contextualization and analysis of the work, choice of excerpts based on the theoretical concepts mentioned, as well as the selection of practices and presentation of study strategies to prepare the performance of these parts of the concert, comparing them with other renowned concerts for the instrument.

**Keywords:** Villani-Côrtes, Flute Concerto, Performance, Deliberate Practice, Strategies.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1.1 – Villani 3º Movimento c.138-143 .....	50
Figura 2.1.2 – Villani 3º Movimento c.160-171 .....	51
Figura 2.1.3 – Villani 3º Movimento c.128-137 .....	51
Figura 2.1.4 – Villani 1º Movimento c.1-20 .....	51
Figura 2.1.5 – Villani 1º Movimento c.177-181 .....	52
Figura 2.1.6 – O ritmo do baião .....	53
Figura 2.1.7 – Lundu “Beijos de Frade” .....	53
Figura 2.2.1.1 – Villani 1º Movimento c.12-15 .....	58
Figura 2.2.1.2 – Villani 1º Movimento c.25-27 .....	59
Figura 2.2.1.3 – Villani 1º Movimento c.44-58 .....	59
Figura 2.2.1.4 – Villani 1º Movimento c.164-171 .....	62
Figura 2.2.1.5 – Villani 1º Movimento c.165-169 .....	62
Figura 2.2.1.6 – Mozart 1º Movimento c.1-44 .....	63
Figura 2.2.1.7 – Mozart 1º Movimento c.70-80 .....	63
Figura 2.2.1.8 – Reinecke 1º Movimento c.1-5 .....	64
Figura 2.2.1.9 – Reinecke 1º Movimento c.36-40 .....	64
Figura 2.2.1.10 – Villani 1º Movimento c.33-44 .....	65
Figura 2.2.1.11 – Villani 1º Movimento c.60-69 .....	66
Figura 2.2.2.1 – Villani 2º Movimento c.1-31 .....	67
Figura 2.2.2.2 – Villani 2º Movimento c.34-40 .....	68
Figura 2.2.2.3 – Villani 2º Movimento c.47-51 .....	68
Figura 2.2.2.4 – Villani 2º Movimento c.32-37 .....	68
Figura 2.2.2.5 – Villani 2º Movimento c.65-69 .....	68
Figura 2.2.2.6 – Villani <i>Águas Claras</i> c.1-8 .....	69
Figura 2.2.2.7 – Mozart 2º Movimento c.1-16 .....	70
Figura 2.2.2.8 – Mozart 2º Movimento c.26-39 .....	71
Figura 2.2.3.1 – Mozart 3º Movimento c.58-70 .....	75
Figura 2.2.3.2 – Villani 3º Movimento c.1-27 .....	75
Figura 2.2.3.3 – Mozart 3º Movimento c.1-12 .....	76
Figura 2.2.3.4 – Mozart 3º Movimento c.55-71 .....	76
Figura 2.2.3.5 – Mozart 3º Movimento c.91-95 .....	77
Figura 2.2.3.6 – Reinecke 3º Movimento c.186-195 .....	77
Figura 3.1.1 – Villani 1º Movimento c.4 .....	81
Figura 3.1.2 – Villani 1º Movimento c.17 .....	81
Figura 3.1.3 – Villani 1º Movimento c.17 .....	82
Figura 3.1.4 – Villani 1º Movimento c.22 .....	82

Figura 3.1.5 – Ibert 1º Movimento c.1-7 .....	82
Figura 3.2.1 – Villani 1º Movimento c.1-33 .....	82
Figura 3.2.2 – Villani 1º Movimento c.1-11 .....	83
Figura 3.3 – Villani 1º Movimento c.36-40 .....	84
Figura 3.4.1 – Villani 1º Movimento c.40-58 .....	84
Figura 3.4.2 – Reinecke 1º Movimento c.61-94 .....	85
Figura 3.5 – Villani 1º Movimento c.59-64 .....	86
Figura 3.6.1 – Villani 1º Movimento c.90-94 .....	87
Figura 3.6.2 – Nielsen 1º Movimento c.124-125 .....	87
Figura 3.7 – Villani 1º Movimento c.117-121 .....	87
Figura 3.8 – Villani 1º Movimento c.123-158 .....	88
Figura 3.9 – Villani 1º Movimento c.140-145 .....	90
Figura 3.10.1 – Villani 1º Movimento c.160-163 .....	91
Figura 3.10.2 – Villani 1º Movimento c.164-166 .....	92
Figura 3.10.3.1 – Villani 1º Movimento c.167-170 .....	92
Figura 3.10.3.2 – Estratégia c.167 .....	93
Figura 3.10.3.3 – Estratégia 1 c.168 .....	93
Figura 3.10.3.4 – Estratégia 2 c.168 .....	93
Figura 3.10.5 – Taffanel & Gaubert E.J.3 .....	93
Figura 3.10.6 – Nielsen 3º Movimento c.164-174 .....	94
Figura 3.11 – Villani 1º Movimento c.172-176 .....	95
Figura 3.12.1 – Villani 1º Movimento c.177-185 .....	95
Figura 3.12.2 – O ritmo do baião .....	96
Figura 3.12.3 – Taffanel & Gaubert E.J.4 .....	96
Figura 3.12.3 – Villani 1º Movimento c.184-185 .....	96
Figura 3.12.4 – Estratégia c.184 .....	97
Figura 3.13 – Villani 1º Movimento c.160-185 .....	97
Figura 3.14.1 – Villani 1º Movimento c.194-196 .....	98
Figura 3.14.2 – Villani 1º Movimento c.194-196 .....	99
Figura 3.15.1 – Villani 1º Movimento c.197-200 .....	99
Figura 3.15.2 – Villani 1º Movimento c.197-200 .....	100
Figura 3.16 – Villani 2º Movimento c.1-33 .....	100
Figura 3.17 – Villani 2º Movimento c.47-53 .....	101
Figura 3.18.1 – Villani 2º Movimento c.65-72 .....	102
Figura 3.18.2 – Villani 2º Movimento c.65-72 .....	102
Figura 3.19 – Villani 2º Movimento c.66-83 .....	103
Figura 3.20.1 – Villani 2º Movimento c.82-94 .....	104

Figura 3.20.2 – Villani 2º Movimento c.90-93 .....	105
Figura 3.21 – Villani 2º Movimento c.98-112 .....	105
Figura 3.22 – Villani 2º Movimento c.122-127 .....	107
Figura 3.23 – Villani 2º Movimento c.141-144 .....	107
Figura 3.24.1 – Villani 2º Movimento c.138-146 .....	108
Figura 3.24.2 – Moyses <i>De La Sonorité</i> 1bis .....	108
Figura 3.24.3 – Práticas de Harmônicos .....	109
Figura 3.25 – Villani 3º Movimento c.1-31 .....	109
Figura 3.26.1 – Villani 3º Movimento c.21-23 .....	110
Figura 3.26.2 – Prática 1 .....	110
Figura 3.26.3 – Prática 2 .....	110
Figura 3.26.4 – Prática 3 .....	111
Figura 3.26.5 – Prática 4 .....	111
Figura 3.27.1 – Villani 3º Movimento c.50-52 .....	111
Figura 3.27.2 – Prática 1 .....	112
Figura 3.27.3 – Prática 2 .....	112
Figura 3.28.1 – Villani 3º Movimento c.53-54 .....	112
Figura 3.28.2 – Prática 1 .....	113
Figura 3.28.3 – Prática 2 .....	113
Figura 3.28.4 – Prática 3 .....	113
Figura 3.29 – Villani 3º Movimento c.55-56 .....	114
Figura 3.30.1 – Villani 3º Movimento c.108-115 .....	115
Figura 3.30.2 – Villani 3º Movimento c.110-119 .....	115
Figura 3.30.3 – Villani 3º Movimento c.116-119 .....	116
Figura 3.31 – Villani 3º Movimento c.128-137 .....	117
Figura 3.32 – Villani 3º Movimento c.166-180 .....	118
Figura 3.33 – Villani 3º Movimento c.186-189 .....	119
Figura 3.34 – Villani 3º Movimento c.192-196 .....	120
Figura 3.35.1 – Villani 3º Movimento c.214-228 .....	121
Figura 3.35.2 – Ibert 1º Movimento c.1-21 .....	121
Figura 3.35.3 – Reinecke 3º Movimento c.186-202 .....	121
Figura 3.35.4 – Taffanel & Gaubert E.J.11 .....	122
Figura 3.35.5 – Prática 1 .....	123
Figura 3.35.6 – Prática 2 .....	123
Figura 3.36.1 – Villani 3º Movimento c.217-220 .....	124
Figura 3.36.2 – Villani 3º Movimento c.20-23 .....	124
Figura 3.36.3 – Prática 1 .....	124

Figura 3.36.4 – Prática 2 .....	124
Figura 3.36.5 – Prática 3 .....	125
Figura 3.36.6 – Prática 4 .....	125
Figura 3.37 – Villani 3º Movimento c.223-224 .....	125
Figura 3.38 – Villani 3º Movimento c.230-232 .....	126
Figura 3.39 – Villani 3º Movimento c.230-251 .....	127
Figura 3.40 – Villani 3º Movimento c.251-262 .....	128
Figura III.1 – O instrumento musical mais antigo .....	139
Figura III.2 – Representação artística da flauta de bico .....	140
Figura III.3 – “O tocador de pífano” .....	141
Figura III.4 – A flauta de Quantz .....	143
Figura III.5 – Princípios físicos e matemáticos utilizados por Boehm .....	145
Figura III.6 – Flauta Boehm 1832 .....	145
Figura III.7 – Flauta Boehm 1847 .....	146
Figura III.8 – A embocadura oval .....	146
Figura III.9 – A embocadura quadrada .....	146
Figura III.10 – A flauta Boehm & Mendler .....	147
Figura III.11 – A flauta de Louis Lot .....	148
Figura III.12 – Taffanel & Gaubert Método .....	150
Figura III.13 – Marcel Moyse, <i>De La Sonorité</i> .....	151

## LISTA DE TABELAS

Tabela 2.1 – Lista de concertos tradicionais para flauta e orquestra .....	54
Tabela 2.2 – Lista de movimentos, nomenclaturas e andamentos .....	55
Tabela 3.1 – Lista de trechos por dimensões da performance .....	80
Tabela 3.2 – Lista de trechos por tipo de estratégia .....	80

## LISTA DE ABREVIATURAS

DVD	DIGITAL VERSATILE DISC
MP3	MPEG-1/2 AUDIO LAYER 3
UNESP	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
UFRJ	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
APCA	ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRÍTICOS DE ARTES
E.J.	<i>EXERCICES JOURNALIERS</i> (EXERCÍCIOS DIÁRIOS)

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>25</b>
1.1 O Estudo da Performance Musical .....	25
1.2 A Prática Deliberada .....	28
1.3 Estratégias de Estudos .....	35
1.4 Uma Visão Panorâmica .....	38
1.5 O Relacionamento Intérprete-Compositor .....	41
1.6 Dois Métodos de Ensino da Flauta Moderna.....	44
1.7 Procedimento Metodológico .....	45
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>47</b>
2.1 Contextualização e Análise da Obra .....	47
2.2 Análise dos 3 Movimentos do Concerto para Flauta .....	58
2.2.1 Primeiro Movimento .....	58
2.2.2 Segundo Movimento .....	66
2.2.3 Terceiro Movimento .....	72
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>78</b>
3.1 O Estudo do Concerto para Flauta .....	78
3.2 Estratégias para Aquecimento .....	78
3.3 Estratégias de Estudo dos Trechos Selecionados .....	79
3.3.1 PRIMEIRO MOVIMENTO .....	81
3.3.1.1 Trecho 1 .....	81
3.3.1.2 Trecho 2 .....	82
3.3.1.3 Trecho 3 .....	83
3.3.1.4 Trecho 4 .....	84
3.3.1.5 Trecho 5 .....	85
3.3.1.6 Trecho 6 .....	86
3.3.1.7 Trecho 7 .....	87
3.3.1.8 Trecho 8 .....	88
3.3.1.9 Trecho 9 .....	89
3.3.1.10 Trecho 10 .....	90
3.3.1.10.1 Trecho 10.1 .....	90
3.3.1.10.2 Trecho 10.2 .....	91
3.3.1.10.3 Trecho 10.3 .....	92
3.3.1.11 Trecho 11 .....	94
3.3.1.12 Trecho 12 .....	95
3.3.1.13 Trecho 13 .....	97
3.3.1.14 Trecho 14 .....	98
3.3.1.15 Trecho 15 .....	99
3.3.2 SEGUNDO MOVIMENTO .....	100

3.3.2.1 Trecho 16 .....	100
3.3.2.2 Trecho 17 .....	101
3.3.2.3 Trecho 18 .....	102
3.3.2.4 Trecho 19 .....	103
3.3.2.5 Trecho 20 .....	104
3.3.2.6 Trecho 21 .....	105
3.3.2.7 Trecho 22 .....	106
3.3.2.8 Trecho 23 .....	107
3.3.2.9 Trecho 24 .....	107
3.3.3 TERCEIRO MOVIMENTO .....	109
3.3.3.1 Trecho 25 .....	109
3.3.3.2 Trecho 26 .....	110
3.3.3.3 Trecho 27 .....	111
3.3.3.4 Trecho 28 .....	112
3.3.3.5 Trecho 29 .....	113
3.3.3.6 Trecho 30 .....	114
3.3.3.7 Trecho 31 .....	117
3.3.3.8 Trecho 32 .....	118
3.3.3.9 Trecho 33 .....	118
3.3.3.10 Trecho 34 .....	119
3.3.3.11 Trecho 35 .....	120
3.3.3.12 Trecho 36 .....	123
3.3.3.13 Trecho 37 .....	125
3.3.3.14 Trecho 38 .....	126
3.3.3.15 Trecho 39 .....	126
3.3.3.16 Trecho 40 .....	127
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>130</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>132</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>135</b>
Anexo I – Entrevista concedida por Villani-Côrtes .....	135
Anexo II – Exercício de Aquecimento .....	138
Anexo III – Histórico da Flauta .....	139
Anexo IV – Partitura do Concerto para Flauta – Solo de Flauta .....	157
Anexo V – Partitura do Concerto para Flauta – Flauta e Piano .....	167

## INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda a grande obra para flauta transversal de Edmundo Villani-Côrtes, seu Concerto para Flauta e Orquestra. Nas últimas décadas, este compositor tem se consagrado no meio artístico como um importante representante das tendências estéticas musicais do século XX e XXI, agregando aspectos e características fortemente brasileiros em suas obras.

Embora a produção acadêmica sobre Villani-Côrtes ainda não seja numerosa, sua importância como compositor brasileiro vem tomando corpo nos últimos anos, principalmente por ele ter parte de sua formação oriunda do meio acadêmico. A grande variedade de gêneros musicais e a enorme riqueza de linguagens no conjunto de sua obra proporcionam material fantástico para estudos em vários níveis acadêmicos.

Edmundo Villani-Côrtes, compositor, arranjador e pianista, nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 8 de novembro de 1930, se viu imerso no mundo da música por influência do pai, que era flautista, e do irmão, violonista. Autodidata, aos 9 anos de idade tem os primeiros contatos com a música ao tocar cavaquinho e violão e mais tarde o piano. Após mudar-se para o Rio de Janeiro em 1952, Villani estuda piano no Conservatório Brasileiro de Música. Também atuou profissionalmente naquela cidade enquanto estudava, tocando em programas de rádio e em casas noturnas. O curso de piano termina em 1954, quando regressa a Juiz de Fora. Em 1959, Villani se torna bacharel em direito e dirige por dois anos o Conservatório Estadual de Música da cidade. Em 1956, ocorre a estreia de seu Concerto para Piano e Orquestra, também em Juiz de Fora. Entre 1960 e 1963, aperfeiçoou-se ao piano com José Kliass.

Já em São Paulo, Villani estudou composição com Camargo Guarnieri e com Hans-Joachim Koellreutter, músicos de diferentes orientações estéticas, claramente definidas. Porém, segundo Araujo Filho (2012), Villani “não está atrelado e nem representa uma determinada linha de composição”; além disso tem “um estilo musical todo próprio, misturando elementos da música clássica universal ao da música popular urbana, Villani-Côrtes faz questão de chamar sua arte de *simples e despreziosa*” (ARAÚJO FILHO, 2012, ps. 1104/1106).

A primeira experiência no cinema se dá em 1968, ao compor a trilha sonora do filme “O matador”, de Amaro César e Egídio Éccio. Villani torna-se pianista nas orquestras de Osmar Millani e Luiz Arruda Paes e atua como arranjador para trilhas sonoras e *jingles*. Em 1970, passou a fazer parte da orquestra da TV Tupi como pianista e arranjador. Em 1975, começa uma série de apresentações como regente de conjuntos de câmara e pianista, quando teve suas composições apresentadas. Também começa a lecionar arranjo e improvisação na Academia Paulista de Música.

Em 1982, Villani é convidado pela UNESP para ser professor de contraponto e composição do Instituto de Artes. De 1985 a 1988, conclui o mestrado em composição na Escola de Música da UFRJ. Entre 1988 e 1991, atuou como pianista no programa “Jô onze e meia” e, além de pianista, foi regente da Orquestra Jazz Sinfônica, na cidade de São Paulo. O doutorado de Villani-Côrtes foi concluído em 1998, na UNESP, ano em que foi premiado por seu Concerto para Vibrafone e Orquestra.

Em suas composições, Villani é influenciado diretamente por sua vivência musical como pianista, estudioso e principalmente pela intensa atividade como arranjador. Sua obra reflete a influência de vários períodos histórico-estilísticos e estéticas musicais como a música popular brasileira urbana, passando pelo jazz norte-americano, o clássico, o romântico e século XX. No Brasil, Villani recebeu a influência de pelo menos dois estilos vigentes, o nacionalista, representado por Guarnieri, e o de vanguarda, quando foi aluno de Koellreutter. Além disso, como músico popular e arranjador, teve a influência direta de Radamés Gnatalli.

A Enciclopédia Itaú Cultural anota sobre o compositor:

Edmundo Villani-Côrtes desenvolve uma obra clara, simples e direta. Sua principal formação é na prática profissional. O estilo franco e comunicativo é resultado da soma das experiências como ouvinte (rádio, cinema, vida musical familiar), das experimentações como instrumentista autodidata, dos estudos de harmonia e composição e da intensa experiência de escrever arranjos. (VILLANI-CÔRTEZ, 2020c)<sup>1</sup>.

No site oficial do compositor, a descrição da importância da obra de Villani alcança seu concerto para flauta:

O ano de 2000 foi marcado por duas estreias de profunda importância na vida do compositor: O Concerto para Flauta e Orquestra, dedicado ao seu pai, Augusto de Castro Côrtes (1900-

<sup>1</sup> <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa586114/edmundo-villani-cortes>

1974) e a peça “Te Deum”, obra de caráter religioso composta em homenagem aos 150 anos da cidade de Juiz de Fora. (VILLANI-CÔRTEZ, 2020)<sup>2</sup>

O repertório brasileiro da música erudita para a flauta vem se consolidando ao longo do tempo e muitos autores se dedicam ao instrumento não só por suas qualidades sonoro-solísticas, mas pela grande influência trazida do meio popular, onde a flauta transversal sempre foi um dos instrumentos mais utilizados, principalmente no choro e no samba, estilos que herdaram instrumentos e técnicas composicionais dos antigos lundus, das modinhas e das polcas e valsas brasileiras. Isso se torna perceptível na ênfase dedicada ao repertório de peças de compositores brasileiros nos meios acadêmicos. Dois dos mais importantes representantes dessa influência são Pixinguinha, o Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), e Altamiro Carrilho (1924-2012). O primeiro, maestro, compositor, arranjador, flautista e saxofonista; e o segundo, considerado o maior intérprete da música popular para a flauta transversal da história do Brasil.

O repertório brasileiro para flauta é bastante diverso, pois nele se refletem diferentes influências estilísticas e estéticas, tais como a herança cultural dos compositores (alemães, portugueses, italianos, espanhóis...), os estilos nacionais em voga, a música popular e folclórica e, até mesmo, as influências vindas do exterior.

Nesse cenário, onde se pode escolher entre tantos e tão bons criadores de boa música para flauta, Villani-Côrtes aparece com vastíssima experiência, resultado de seu intenso trabalho como arranjador e pelas necessidades mercadológicas de uma época sem DVDs, sem internet, sem MP3 e em que a música era construída praticamente ao vivo, e os programas de televisão sempre contavam com orquestras de grande formação.

A **temática** deste trabalho está diretamente ligada à minha formação acadêmica como intérprete e minha profissão como primeiro flautista na Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, por mais de 30 anos, bem como minha atuação como solista, camerista, professor e *luthier*<sup>3</sup> de instrumentos de sopro.

---

<sup>2</sup> <https://www.villanicortes.com.br>

<sup>3</sup> Termo usualmente utilizado para definir um *technician*, artista que se encarrega da construção ou reparação/restauração de instrumentos musicais.

Até chegar à primeira ideia para esta dissertação, a jornada inicia-se como um desejo de ampliação de repertório. Em nosso trabalho como flautista sinfônico, sentimos a necessidade de atuar na música de câmara, como forma não só de manter atividades musicais mais variadas, como também conseguir praticar música como solista, mudando um pouco o foco do ambiente orquestral. Com esse intuito, procurei idealizar em 2010 um repertório de partituras para flauta solo, as quais formatariam um programa de música com diferentes timbres, diferentes sonoridades e coloridos, para proporcionar ao público uma experiência de performance interessante e estimulante, tendo como protagonistas alguns tipos diversos de flautas transversais. Intrigou-me se seria possível agregar ao repertório outras peças de compositores brasileiros.

No ano de 2008, fui entrevistado pelo Prof. Dr. Raul Costa D'Ávila em função de sua tese de doutorado (D'ÁVILA, 2009). Na ocasião, disse-me que em um de seus próximos recitais faria um repertório exclusivamente para flauta solo, devido à dificuldade de encontrar de última hora pianistas que pudessem acompanhá-lo. Prontamente ele ofereceu o material repleto de músicas brasileiras para que eu pudesse também formatar um programa semelhante.

A primeira vez que pude entrar em contato com a obra musical de Villani-Côrtés foi por necessidade de incluir uma obra para flauta solo em meu recital de flauta e piano no ano de 2011. Com base em repertório sugerido pelo flautista e professor, Dr. Raul Costa d'Ávila, escolhi a peça *Seresta* por sua rica melodia e harmonia refinada, que resulta em extrema leveza e simplicidade de caráter, reflexo até mesmo de seu título.

A partir de então, senti a necessidade de conhecer mais do repertório do autor. Também ficou patente a necessidade de conhecê-lo pessoalmente para obter uma maior aproximação à sua obra, de forma a subsidiar meu trabalho num duo de flauta e piano, à época. Descobri um novo universo no repertório para a flauta transversal, do qual é um privilégio ter o próprio compositor como fonte de informações e inspiração.

Após contato preliminar, expressei meu desejo de encontrá-lo na possibilidade de ele fornecer as partituras. Em sua residência na cidade de São Paulo, ao indagá-lo se eu o incomodava nos seus momentos de descanso, Villani respondeu, sorrindo, e de forma calma e pausada, com a voz quase frágil: “tenho que tratar muito bem os meus intérpretes!” justificando que, para ele e esposa, era

um prazer me receber.

Neste trabalho descrevo a preparação da performance do Concerto para Flauta e Orquestra de Villani-Côrtes e, contextualizando no repertório historicamente consagrado, faço um paralelo com a preparação de concertos tradicionais para flauta e orquestra, como os de Mozart, os concertos de Reinecke, Jacques Ibert, Nilsen entre outros.

Considerando minha vasta experiência como flautista principal de uma grande orquestra sinfônica bem como a minha atuação como concertista e camerista, passei a formular **as seguintes questões** em geral e relativas ao concerto para Flauta de Villani-Côrtes em particular:

- 1) como a resolução de problemas técnicos e a discussão da expressividade são impostas ao executante ao trabalhar com um concerto solista;
- 2) de que forma isso é abordado para que os desafios sejam resolvidos;
- 3) quais dimensões musicais tomam parte da elaboração da performance, tais como:
  - a. padrões familiares básicos, dedilhados, dificuldades técnicas;
  - b. formação do caráter da peça, fraseado, dinâmica, tempo;
  - c. pontos de atenção na performance, expressão; e
  - d. estruturação formal da peça.

Tomando como base a minha atividade como *luthier* de sopros, principalmente de flauta, temos também os aspectos inerentes à necessidade de se ter instrumentos de boa qualidade e com a sua manutenção atualizada para a utilização adequada na performance.

Este trabalho tem como **objetivo geral** aprofundar o conhecimento crítico-analítico e abordar a performance da obra flautística de Villani-Côrtes. Como **objetivo específico**, propõe fundamentar, subsidiar a preparação da performance do Concerto para Flauta abordando:

- a) questões referentes às estruturas formais, como, por exemplo, a característica principal de outra obra para flauta do compositor, *Seresta*, que, apesar de apresentar estrutura formal em três partes A-B-A, frequentemente encontrado em choros e outros gêneros típicos da música

no Brasil, sua execução resulta praticamente em um único e ininterrupto fluxo sonoro;

- b) questões comparativas entre o Concerto para Flauta e Orquestra, e seus equivalentes, dos períodos clássico e romântico, tais como os escritos por W.A.Mozart e C.Reinecke, respectivamente;
- c) questões técnico-expressivas relacionadas à execução das obras na flauta transversal, particularmente no Concerto para Flauta e Orquestra; e
- d) questões histórico-estilísticas.

Após os primeiros contatos com a sua obra para flauta e, em seguida, com o próprio compositor em sua residência, incorporei ao meu repertório o vasto material elaborado pelo compositor. Provavelmente o ápice dessa produção para o instrumento seja exatamente seu concerto, concluído no ano 2000 e dedicado a seu pai. Em vista da escassez de trabalhos acadêmicos dedicados ao concerto, este trabalho dedica-se a essa obra e em como o Concerto para Flauta de Villani-Côrtes é dotado de grande riqueza de elementos musicais, de influência brasileira, bem como internacional. Aqui também procuro situar o Concerto para Flauta de Villani e sua performance no contexto do repertório conhecido e tradicional para flauta.

Nos últimos anos, Villani-Côrtes tem sido estudado por músicos brasileiros, no meio acadêmico, que é também o ambiente natural do compositor, por ele ter se dedicado também à vida acadêmica como professor universitário. Ele vem sendo reconhecido por meio de prêmios, execução internacional e registro em mídia de suas obras, conforme o próprio compositor relata em entrevista a Luciane Páscoa (2007):

Em 1986 fui vencedor do concurso de composição patrocinado pela Editora Cultura Musical, com a peça para violão *Choro Pretensioso*, e segundo lugar com a peça para piano solo *Ritmata nº 1*. Em 1990 recebi o prêmio dos "Melhores de 1989", conferido pela A.P.C.A. (Associação Paulista de Críticos de Arte), pela apresentação do *Ciclo Cecília Meireles*, considerada a melhor composição erudita vocal do ano. No ano de 1993, por ocasião da comemoração do centenário de nascimento do poeta Mário de Andrade, fui vencedor do concurso promovido pela prefeitura de São Paulo, com a composição *Rua Aurora*. Em 1995 e em 1998, voltei a ser premiado pela A.P.C.A., respectivamente com o prêmio para a melhor peça Sinfônica-Coral intitulada *Postais Paulistanos*, e com a melhor peça experimental, o *Concerto para Vibrafone e Orquestra*. (PÁSCOA, 2007, p. 4)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> <http://www.scribd.com/doc/22300616/entrevista-edmundovillani-cortes>

Este estudo de caso sobre a elaboração da performance do Concerto para Flauta e Orquestra de Villani-Côrtes terá os seguintes **fundamentos teóricos** principais:

- 1) Os estudos sobre a Prática Deliberada, principalmente os de Ericsson (1993 e 2008), delineiam de que forma esse tipo de disciplina de estudo tem consolidado a obtenção da performance de excelência e influenciado a preparação de grandes solistas e músicos de extrema capacidade.
- 2) As estratégias de estudo abordadas por Jørgensen (2004), que se configuram como uma aplicação da prática deliberada.
- 3) Em consonância, Chaffin (2003) propõe que existe uma maneira utilizada (estratégia) por solistas experientes e por estudantes avançados de abordar uma partitura nova no repertório, baseada na visão geral prévia e estrutural da peça e que vai se detalhando em várias dimensões, conforme a prática do músico avança sobre a partitura e adentra o domínio das nuances e sutilezas escritas pelo compositor.
- 4) para obter a visão geral prévia (Chafin 2003), a Análise Musical e a contextualização histórica da obra cumprem papel imprescindível ao fazer parte da construção da performance escrutinando e revelando os detalhes da peça. Sobre a análise, Cook (1987) pondera que o mais importante é a elaboração e escolha de quais perguntas devem ser feitas, e não tanto pela escolha por este ou aquele sistema de análise.

Assim, delinheiro o seguinte **procedimento metodológico**: dentro da visão geral, seleciono e classifico trechos do concerto e como eles se enquadram nas dimensões da performance estudadas por Chaffin (2003). Em seguida, aplicando a disciplina estudada por Ericsson (1993), a Prática Deliberada, elaboro estratégias de estudo (Jørgensen, 2004) como procedimentos de preparação da performance dos trechos escolhidos. Tais estratégias serão concebidas e contextualizadas através de comparações com a tradição composicional para a flauta, ao trazer para a discussão obras de autores consagrados de concertos para o instrumento, métodos e conceitos de pedagogos e instrumentistas, bem como a experiência do próprio autor deste trabalho.

O texto está organizado da seguinte forma quanto à sua estrutura:

- a) Capítulo 1 – no qual são expostos os referenciais teóricos, conceituais, históricos e reflexivos que fundamentam esta pesquisa e os procedimentos metodológicos;
- b) Capítulo 2 – análise e contextualização do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes;
- c) Capítulo 3 – seguindo os procedimentos metodológicos apresentados, serão expostas as questões referentes à preparação da performance, as estratégias de preparação dos trechos selecionados e o comparativo frente ao repertório historicamente consagrado para flauta;
- d) Considerações Finais; e
- e) Referências

## CAPÍTULO 1

### 1.1 O Estudo da Performance Musical

Há cerca de duas décadas, surge a necessidade de se questionar os rumos da pesquisa em performance (Domenici, 2012). Os processos vigentes já não eram suficientes para estudar e explicar com abrangência o funcionamento da interpretação artística somente com as informações teóricas proporcionadas pelo estudo musicológico, etnomusicológico e na teoria musical pura.

Nas últimas duas décadas vem ocorrendo uma verdadeira revolução filosófica no que se propôs chamar de “o estudo da performance”. Aos poucos, mas continuamente, os conhecimentos que foram sendo agregados ao assunto começaram a tomar a forma de uma abordagem científica. De forma irreversível e, embora tenham havido naturais questionamentos e embates por parte do mundo do estudo teórico, ocorreu a solidificação do estudo da prática da performance e mais e mais autores se aprofundaram nesta, hoje considerada, ciência.

Ainda no século XVIII, se inicia um ensaio de questionamentos do que seria o que se chama hoje o estudo da performance. Muitos se apoiavam no fato de que, na prática corrente à época, o trabalho criativo de um compositor era corroborado pelo estilo e como tal seu trabalho era traduzido pelo intérprete (ou pelo próprio compositor, ao executar sua obra) como se estivesse lendo uma bula, com passos e procedimentos rígidos para a aquisição da interpretação perfeita.

Centro da discussão atual sobre o estudo da performance é o aspecto múltiplo dessa ciência, que leva o performer a examinar aspectos de cunhos social e histórico, para além dos aspectos textuais, musicológicos e etnomusicológicos, para que seu trabalho possa refletir não somente o resultado de uma análise plana e crua sobre uma partitura, mas a realidade em que a obra se insere, e a própria realidade de vida de compositor e intérprete. Esse aspecto, particularmente, é de suma importância na moldagem de uma performance, visto que a interação entre essas duas realidades sociais, intérprete e compositor, cria um universo completamente individualizado. Por isso, a enorme riqueza de detalhes que esse processo pode gerar se incorpora na preparação e execução de uma peça, processos estes que

fazem parte dos estudos sobre performance.

No Brasil, o trabalho do estudo da performance recebeu o reflexo direto do que vem se consolidando nos grandes centros do estudo filosófico e, de forma irreversível, está caminhando para a consolidação de uma vertente histórica da pesquisa em música, atrelada de forma intrínseca à nossa cultura e à nossa realidade social. A produção brasileira nesta área já tem reflexos consistentes não só em nosso território, mas também no exterior, onde há intenso intercâmbio no meio acadêmico.

Domenici (2012) comenta que “ao considerar simultaneamente o texto e a tradição, o performer assume uma postura dialógica onde sua voz estabelece um diálogo crítico e criativo com ambos” (DOMENICI, 2012, p. 171). Também cita uma passagem em que Aaron Copland, ao ouvir a execução de uma de suas peças, declara não reconhecer como sendo sua a composição. Domenici ainda postula que deveríamos ter algum sistema de escrita que pudesse expressar completamente o que propõe o compositor com sua ideia musical. Ao final, conclui-se que nem isso seria possível, na realidade, e que é exatamente esse o trabalho que, do lado do performer, completa todo o sentido de uma obra.

Tradicionalmente, na música clássica, o trabalho de um performer se inicia no momento em que se lhe apresenta a obra musical, na forma da partitura. Parte daí a necessidade de conhecer a obra e como ela soa para que se inicie o processo de análise que redundará no produto final e acabado. Entretanto, Cook (1987), em seu guia para a análise, afirma que muitas vezes são perdidas as primeiras impressões sobre uma obra, quando o performer deixa de registrá-las. Após o processo da análise avançar, e uma grande quantidade de detalhes se acumular, aquela primeira experiência pode ter se perdido, e o que era uma impressão original e pura sobre a obra acaba por desaparecer. É daí que se sugere não se poder nem apressar a análise, nem tomar previamente um só sistema de análise (há várias correntes e autores nessa ciência) para prosseguir com o trabalho. Ao contrário, é durante o progresso inicial da análise que começam a ser delineados os processos necessários à continuidade da análise (COOK, 1987, p.237). Com as primeiras impressões registradas e, conforme mais detalhes da obra surgem, esses são incorporados àqueles e começam a compor o sentido para o qual correrá o

processo. Para Cook (1987), o ato de se construir uma análise musical representa, na realidade, um processo de recriação da obra. Ao final, tem-se uma sensação de posse, de realização criativa, que somente se compara à sensação do próprio compositor durante a criação de sua obra (COOK, 1987, p.1).

Cook (1987) pondera que, mais importante que a escolha de um sistema de análise, é, na verdade, a elaboração e escolha de quais perguntas devem ser feitas. Observa que muito embora se possa escolher um sistema de análise, se feitas as perguntas certas, todos os sistemas acabarão por retornar praticamente às mesmas respostas (COOK, 1987, p.2).

O que se põe como grande vantagem para a música contemporânea é justamente a possibilidade de se manter o contato direto com o compositor, o que para o performer se transforma numa capacidade de interação positiva na construção de uma análise e consolidação de uma interpretação. O conhecimento prévio de uma partitura, e a ideia de como ela soa, muitas vezes passa pela convivência com o compositor e, com isso, tem-se uma maneira de decifrar previamente, com as palavras do próprio criador, o que há de intenção na partitura por parte do autor.

Por isso, o trabalho do performer se abre em múltiplas frentes, não somente no plano teórico musical, mas também no plano histórico e social, de forma a situar não só a partitura e os desejos (declarados ou não) do compositor, mas o contexto em que a obra se insere, a realidade em que ela será apresentada e quais objetivos atenderá junto ao público para quem se dirige, na forma de uma interpretação particular, resultado de todo o trabalho do performer.

Nos próximos parágrafos, abro uma discussão sobre outros aspectos intimamente ligados à construção da performance. São eles a “Prática Deliberada”, “Vendo o Panorama Geral” e o “Relacionamento Intérprete-Compositor”.

## **1.2 A Prática Deliberada - Atividades mais eficientes na busca pela performance excepcional**

Há uma convicção antiga, que vem sendo questionada, de que o talento inato e a herança genética são os únicos fatores preponderantes na construção de um indivíduo com capacidade de apresentar uma performance de qualidade superior. Na verdade, a ausência de outros argumentos e hipóteses e a tendência da ciência antiga em se conformar com os aspectos da natureza humana, tanto corporais como mentais, é que limitam a explicação da existência de indivíduos com maior capacidade performática do que outros, em uma dada atividade. Isso mudou, pois os estudos estritamente dedicados à performance, por meio do aprofundamento nas questões sobre o que leva à qualidade superior, demonstram exatamente o contrário.

Está claro no estudo de Ericsson (1993) que ao se implementar um treinamento para a melhoria da performance ou, até mesmo, ao se minimizar o objetivo para somente uma performance mediana, porém adequada, a repetição de passos na aprendizagem alcança um ponto em que a qualidade do resultado permanece aquém da capacidade máxima do indivíduo. (ERICSSON *et al*, 1993, p.365)

Ao se observar adultos executando tarefas corriqueiras, percebe-se nitidamente que a performance nessas atividades fica muito abaixo do potencial observável. Há a tendência de acomodação na atividade, de forma que a maior performance torna-se desnecessária. Isso acontece ou porque não se conhece uma maneira de melhorar, ou até mesmo porque não há interesse na melhora. O que então explicaria o fato de tantos recordes mundiais virem sendo quebrados ao longo de décadas nos jogos olímpicos, por exemplo?

Ericsson (1993) utiliza um exemplo na música, ao ilustrar quando Tchaikovsky pediu a dois dos maiores violinistas de sua época para tocarem seu concerto para violino, e eles se negaram, considerando-o impossível de se tocar. Hoje, a elite dos violinistas considera esse concerto como parte do repertório padrão (ERICSSON *et al*, 1993, p.366).

Outra crença que foi demonstrada como errônea é a de que uma vez que uma pessoa tenha nascido com certo talento, em pouco tempo após ter adquirido conhecimentos e habilidades básicas alcançaria um nível excepcional na performance. Várias pesquisas desde a década de 1930 têm mostrado que na média, com raras exceções, e mesmo assim com desvios pequenos, parece haver uma regra para aquisição do nível de performance ideal. São necessários em média 10 anos de intenso trabalho para se alcançar um alto nível de performance. Revela-se também nessa pesquisa que o início precoce dos estudos numa determinada área faz com que o tempo necessário para se alcançar a plenitude na performance seja aumentado, indicando que a maturidade da pessoa também influencia no alcance do objetivo. Galton (1979) afirma que motivação e perseverança são necessários para se alcançar o nível de excelência em performance. (GALTON, 1979 *apud* ERICSSON *et al*, 1993, p. 366).

Ericsson (1993) descreve que estudos na década de 80 levaram a conclusões claras sobre a importância da utilização de métodos e estratégias de ensino e aprendizagem, e que o resultado é marcante na forma como a aquisição da performance é maximizada:

Para assegurar o aprendizado eficiente, seria adequado dar instruções explícitas aos sujeitos sobre o melhor método de alcançá-lo, assim como a supervisão pelo professor para permitir o diagnóstico individualizado de erros, para obter informações de retorno e elaboração de treinamento à parte para a busca por soluções. O instrutor tem de organizar a sequência apropriada de tarefas de treinamento e acompanhar o desenvolvimento para poder decidir em que momento a transição para tarefas mais complexas e mais desafiadoras será adequada. Embora seja possível gerar um currículo básico e utilizar treinamento em grupo, está geralmente reconhecido o fato de que a supervisão individualizada por um professor é a opção mais eficaz (ERICSSON *et al*, 1993, p. 367, tradução nossa).<sup>5</sup>

Com o aumento da complexidade em várias áreas de atuação humana, houve o natural e grande incremento na quantidade de atividades necessárias para se

---

<sup>5</sup> “To assure effective learning, subjects ideally should be given explicit instructions about the best method and be supervised by a teacher to allow individualized diagnosis of errors, informative feedback, and remedial part training. The instructor has to organize the sequence of appropriate training tasks and monitor improvement to decide when transitions to more complex and challenging tasks are appropriate. Although it is possible to generate curricula and use group instruction, it is generally recognized that individualized supervision by a teacher is superior.”

alcançar um alto nível de performance. Entretanto, um dos problemas que essa prática gerou foi a maior necessidade de professores e orientadores, para o acompanhamento dos alunos. A individualização desse acompanhamento encareceu muito a educação para a performance de excelência. Dessa forma, começaram a ser desenhadas as atividades de uma forma que os aprendizes pudessem praticar durante o período entre os encontros com seus professores, e os encontros se tornaram menos numerosos e, por isso, mais acessíveis economicamente. A isso se deu o nome de "Prática Deliberada"<sup>6</sup> (ERICSSON *et al*, 1993, p. 468, tradução nossa).

Como citado acima, os estudos de Ericsson(1993) apontam que a aquisição da performance se dá ao longo do tempo, na média em 10 anos; além disso, comprovou-se que o aprendiz precisa também otimizar a quantidade de tempo dedicada à prática deliberada. Ao se comparar os ganhos dessa prática com outras atividades, como, por exemplo, o trabalho e a prática de jogos, tem-se que estas últimas contêm em seus resultados esquemas de recompensa imediata, respectivamente o rendimento em forma de pagamento e o prazer em participar de uma diversão. Na prática deliberada, entretanto, que por natureza é uma atividade repetitiva e cansativa, não há, por assim dizer, um "incentivo" imediato para que o aprendiz a abrace. Somente o resultado a longo prazo pode trazer uma justificativa para executá-la como forma de recompensa. Por isso, para que ela seja efetiva, há uma limitação a ser respeitada que pode fazer a diferença entre realmente se adquirir uma performance superior ou apenas ficar estagnado no mesmo nível, devido à ineficiência de exercícios repetitivos e sem sentido. A prática deliberada só pode ser levada a cabo durante curtos períodos de tempo. Isso se deve não só pelo cansaço físico, mas porque a eficiência da prática deliberada está condicionada à necessidade de se manter total atenção durante o exercício, cujo resultado é o cansaço mental. Por isso, há um período em que o aprendiz deverá se recuperar do cansaço para que possa, depois disso, retomar a prática de forma eficaz.

---

<sup>6</sup> "deliberate practice"

Fica claro que a maior importância da prática deliberada reside em sua eficiência, ou seja, no fato de se estar utilizando um espaço de tempo menor para uma atividade efetiva, em contraposição ao caso em que a atividade é estendida, por se acreditar que quanto mais se pratica mais se aprende. Na verdade, o aprendizado se beneficia enormemente do descanso. É a recuperação que proporciona ao aprendiz a capacidade de recomeçar uma prática de onde parou, continuando sua evolução, e não ter que repetir tudo o que já fez antes, como se estivesse “patinando”.

Nesse ponto, é preciso salientar que a efetividade do trabalho na prática deliberada se dá enquanto o aprendiz consegue se manter concentrado na tarefa, utilizando um método de aprendizado previamente fornecido pelo professor para otimizar sua performance. Por isso, é essencial que os momentos de concentração sejam alternados com descansos. Muitas vezes acontece de o aluno insistir com exercícios que não estão mais proporcionando rendimento, tanto pelo cansaço como pela falta de concentração. O que acontece, então, é que a pior das hipóteses pode se manifestar na forma da aquisição de vícios e na perda de rendimento e consequente perda de qualidade na performance. Isso também pode redundar em prejuízo psicológico, uma vez que o principal aspecto de recompensa, o aprendizado eficiente e evolutivo, fica prejudicado, trazendo frustração ao aprendiz.

Conforme citado anteriormente, Ericsson (1993) mediu o tempo médio para se alcançar a alta performance. Dentro dos 10 anos de duração do tempo de maturação do aprendiz, o autor também concluiu que o nível de intensidade da prática deliberada começa baixo e aumenta gradativamente durante todo o período.

Conforme apurou Ericsson (1993), a prática individual do instrumento é considerada a atividade mais importante para a aquisição e melhoria da performance. Além disso, o tempo gasto diariamente é constante e estável. Também foi descartada a crença de que os músicos mais talentosos precisam praticar menos que os outros. O elemento crucial para isso é que os músicos com talento superior tendem a subestimar o tempo gasto no passado com sua prática individual. Assim, para continuarem acreditando em seu talento, eles acabam por consolidar sua prática individual em quantidade igual ou até maior que os músicos medianos. Num comparativo numérico, apurado num estudo de Ericsson na Academia de Música de

Berlim Oeste (Hochschule der Kuenste), fixando-se a idade dos violinistas em 18 anos, os mais talentosos acumularam até essa idade um total de 7.410 horas de prática, enquanto os violinistas medianos chegaram a 5.301 horas. Já os violinistas que estudavam para serem professores acumularam 3.420 horas de prática individual no instrumento (Ericsson *et al*, 1993, p.379).

O estudo apurou que todos os grupos de músicos consideraram a prática individual do instrumento como a atividade mais importante para a aquisição e melhoria consistente da performance. A maior razão para isso é que se pode estender a duração da prática devido à ausência de fatores externos, como a necessidade de professores ou de plateias. Além disso, as sessões de práticas individuais ficaram limitadas entre uma e uma hora e meia. Também o descanso foi apontado como de suma importância para a melhoria da performance, já que entre uma sessão e outra sempre há um intervalo para isso. Os violinistas do estudo indicaram que dormiam para recuperarem o cansaço da prática individual.

Ficou demonstrado por Ericsson (1993), como foco central de seus estudos, que alcançar a performance excepcional é o resultado de um processo longo de aquisição de habilidades, por intermédio de grande quantidade (porém não excessiva) de prática deliberada diária. A retenção do conhecimento se dá por causa de seu uso repetido por períodos longos de tempo. Mesmo após anos de desuso, esse conhecimento permanece, partindo-se do pressuposto que o indivíduo em questão tenha alcançado um alto nível de habilidade. Bahrick e Hall (1991) confirmaram em seus estudos que é possível para uma pessoa atingir uma performance acima da média ou até mesmo alcançar os níveis de performance que detinha antes de se ausentar da atividade após voltar a praticar por um período curto (apud ERICSSON, 1993, p.388). Ericsson pontua a importância dessa descoberta em relação ao seu estudo:

As demonstrações de habilidades mantidas sem a prática recente, bem como o retorno a um nível considerável de habilidades por meio de pouca prática, são importantes para nosso estudo por duas razões. Primeiro, essas demonstrações podem parecer mostrar que prática e performance estão completamente dissociadas. Já que a habilidade alcançada por prática acumulada não pode ser observada, isso poderia facilmente ser atribuído ao talento nato. Depois, a pouca prática necessária para manter ou restituir o nível excelente de performance é bem diferente da enorme quantidade de prática

necessária para originalmente alcançar o mesmo nível ou até ultrapassá-lo <sup>7</sup> (ERICSSON *et al*, 1993, p. 388 tradução nossa).

Também em relação à idade de início da prática, Ericsson (1993) aponta relações diretas para a aquisição de performance. Observou que a pessoa tendo iniciado numa idade mais jovem terá acumulado mais prática e, portanto, alcançado nível mais alto de performance. Da mesma forma, quando um indivíduo que apresenta um nível mais alto de performance, em qualquer idade, isso está quase sempre relacionado ao acesso a recursos e suporte do seu meio. Geralmente, quando um talento é detectado de forma precoce isso é a razão para que se inicie a prática mais cedo na vida do indivíduo. O estudo conclui, nesse ponto, que quanto mais alto o nível de performance excepcional adquirida, mais cedo foi a primeira exposição e também a idade de início da prática deliberada. Em áreas como música e balé, geralmente ocorre que os performers excepcionais começaram em idade muito menor que a maioria de outras crianças quando do primeiro contato com o treinamento.

Em seu trabalho, Ericsson (1993) apura que a duração das sessões de prática deliberada não é limitada pelo tempo disponível. Ao contrário, é a exaustão, ou a tentativa de evitá-la, que realmente dita quanto tempo é gasto na tarefa. O resto do tempo é utilizado para a recuperação do cansaço natural que a atividade provoca. Além disso, a capacidade de um indivíduo se manter mais tempo na prática deliberada sem atingir a exaustão vai aumentando conforme aumenta também seu nível de performance. Assim, a pessoa mais madura tende a poder gastar mais tempo nessa prática do que, por exemplo, quem está iniciando. Isso se deve ao fato de que o objetivo da prática deliberada não está em praticar em maior quantidade, mas, ao contrário, envolve total concentração em uma atividade específica para a melhora da performance. Ainda por cima, pela característica maçante e geralmente nada agradável da prática deliberada, não parece haver uma razão plausível tanto

---

<sup>7</sup> “The demonstrations of retained skill without recent practice as well as of regaining a considerable level of skill with limited current practice are relevant to our framework for a couple of reasons. First, such demonstrations might appear to show a complete dissociation of current practice and performance. Given that acquired skill resulting from prior accumulated practice cannot be observed, it could easily be incorrectly attributed to native talent. Second, the relatively small amount of practice required to maintain or regain a previously acquired level of nonelite performance is quite different from the massive amount of practice required originally to attain that level or improve even more.”

para se engajar nessa atividade ou até mesmo para prolongar sua duração, a menos que tanto alunos como professores acreditem que a performance será melhorada.

A proposta de estudo do Concerto de Villani-Côrtes está intimamente ligada ao estudo da aquisição da performance e nos fatores que estão envolvidos na maneira como ela é adquirida. Ericsson (2008) compara, a título de exemplo, a aquisição de performance de alto nível com a experiência para aquisição de habilidades para o dia-a-dia, para as quais o nível de performance normalmente não é alto e tende a estacionar. Isso ocorre porque o nível de exigência para tais atividades atinge um patamar em que o aprendiz não precisa se esforçar mais, uma vez tendo atingido a autossuficiência para executar tarefas, mesmo que complexas.

Então, para Ericsson (2008), de que forma a performance de alto nível é adquirida para além do nível estacionário do aprendizado de tarefas corriqueiras? Em sua pesquisa, ele estuda a aquisição de habilidades e identifica **condições que levam à performance de alto nível**, de modo constante e gradativo:

A melhora significativa da performance foi atingida quando os indivíduos tinham 1) tarefas atribuídas com objetivos bem definidos; 2) motivação para melhorar 3) *feedback* de seus orientadores; e 4) inúmeras oportunidades para repetições e refinamento gradual de suas performances (tradução minha)<sup>8</sup> (Ericsson, 2008, p.991)

Na aquisição da performance de alto nível, o patamar de exigência para as tarefas a serem aprendidas é sempre superior à capacidade atual de um aprendiz. Dessa forma, com as ferramentas descritas acima por Ericsson (2008), o aprendiz estará sempre buscando o domínio superior por meio da Prática Deliberada. Enquanto uma tarefa comum pode ser aprendida e automatizada em 50 horas de prática, alcançar a performance de alto nível pode demorar em média 10 anos de prática ininterrupta.

Em resumo, os estudos sobre a prática deliberada indicam a importância da sistematização dos exercícios e sua elaboração específica para a resolução de problemas da execução musical. Tal como na vida de um atleta que gasta enorme

---

<sup>8</sup> “Significant improvements in performance were realized when individuals were 1) given a task with a well-defined goal, 2) motivated to improve, 3) provided with feedback, and 4) provided with ample opportunities for repetition and gradual refinements of their performance.”

quantidade de tempo em seus treinamentos, a maior parte destes é dedicada à preparação e ao condicionamento, ficando reservada para a performance, por assim dizer, somente a quantidade de tempo suficiente. Isso se deve ao fato de que a performance, como um todo formado por várias partes, na verdade, é o produto final de um longo processo, no qual as partes são analisadas, separadas e devidamente hierarquizadas de maneira a se estabelecer prioridades. Assim, torna-se possível o planejamento da resolução dos problemas, os quais são abordados diretamente na forma da prática deliberada de exercícios e estudos que tornarão o condicionamento físico e a busca pela expressividade algo factível de ser atingido.

É importante salientar que a prática deliberada só pode ser considerada como tal por diferir de qualquer outra prática “normal”, em que não há planejamento nem o estabelecimento de prioridades no estudo. O tempo, assim, torna-se escasso e leva conseqüentemente ao desperdício. Por isso, há um trabalho que deve ser efetuado antes mesmo de se começar a tocar uma peça, que é a análise da partitura e seu desmembramento em partes menores. Este trabalho consistirá no estudo detalhado da estrutura e da forma da peça, como forma de iniciar uma aproximação com as intenções do compositor e, dessa maneira, poder-se elaborar uma base mais sólida para a continuidade do trabalho. Dessa pequena atitude metódica, aliada ao desenvolvimento da técnica de execução do instrumento, é que se pode partir para as decisões que levarão a prática deliberada a solucionar os problemas encontrados e construir a performance excepcional de uma peça musical.

### **1.3 Estratégias de Estudos**

O que é a prática eficaz?

Jørgensen (2004) utiliza Hallam para explicar: “é aquela em que os objetivos são cumpridos ao se alcançar o produto final, no menor tempo possível, sem que isso interfira nos objetivos de longo prazo”. (HALLAM 1998 *apud* JØRGENSEN 2004, p.85).

O conceito de estratégia da prática está intimamente ligado ao do auto-aprendizado, já que essa atividade é desenvolvida de forma individual por estudantes avançados e profissionais. Ao praticar sozinho, o músico faz tanto o

papel de aprendiz quanto o de professor. Isso fica mais evidente quando se observa que a atividade da prática eficaz pode ser dividida em três estágios: a planificação da prática; a prática em si; e a avaliação da prática. Ao tentar trazer mais clareza à definição do que são as estratégias da prática, Jørgensen (2004) pondera:

...podem ser definidas como pensamentos e comportamentos que os músicos adotam durante a prática, os quais têm a função de influenciar seu estado afetivo ou motivacional, ou a maneira pela qual eles selecionam, organizam, integram, e ensaiam novos conhecimentos e aptidões.<sup>9</sup> (JØRGENSEN 2004, p.85, tradução minha)

Desde os anos 1700, a partir de Joachim Quantz(1697-1773), (ver Anexo III – Histórico da Flauta) poucos autores se dedicaram ao estudo empírico sobre a prática individual, e geralmente os trabalhos tinham base em opiniões e experiências pessoais, e os resultados eram contraditórios. Somente a partir de 1975 é que a publicação de trabalhos científicos sobre a prática individual se tornou mais numerosa, sendo que 66% desses são datados a partir de 1990. (JØRGENSEN 2004, p.87)

A adoção de estratégias no trabalho da prática é o que a torna eficaz. As estratégias são separadas em atitudes de pensamento e também de comportamento. Uma atitude de pensamento faz com que o praticante utilize seu raciocínio como parte de um planejamento pré-prática. Já a de comportamento indica mudanças que ocorrem já durante a prática, como parte da progressão natural. Depois, aparece a figura da avaliação, que poderá servir de subsídio como planejamento para as próximas práticas. Todo o processo é cíclico, levando o praticante gradativamente à completude da estratégia na obra. Além disso, Jørgensen (2004) alerta sobre a importância de o praticante, tanto aluno como profissional, "ter o conhecimento completo de seu repertório de estratégias e ser capaz de controlar, regular e explorar esse repertório."<sup>10</sup> (JØRGENSEN 2004, p.87, tradução minha)

---

<sup>9</sup> "... can be defined as thoughts and behaviors that musicians engage in during practice that are intended to influence their motivational or affective state, or the way in which they select, organize, integrate, and rehearse new knowledge and skills"

<sup>10</sup> "must have a thorough knowledge of his or her repertory of strategies and must be able to control, regulate, and exploit this repertory."

Em sua discussão, Jørgensen (2004) elabora uma classificação das estratégias da prática individual, descrevendo-as e destacando pontos considerados importantes não só no entendimento de cada uma das estratégias, mas também em como isso pode ser utilizado durante a própria prática.

- 1) Estratégias de preparação e planejamento
  - a) Para a organização e seleção de atividades
  - b) Para o estabelecimento de objetivos e metas
  - c) Para a administração do tempo.
- 2) Estratégias executivas
  - a) Para ensaio
    - i) Ensaiar mentalmente ou tocando
    - ii) Dedicar-se a dominar a peça como um todo ou em partes menores
    - iii) Lidar com trechos difíceis e desafiadores
    - iv) Concentrar-se no tempo da performance
  - b) Para a distribuição da prática ao longo do tempo
  - c) Para a preparação para uma performance pública
- 3) Estratégias de avaliação
  - a) A necessidade da avaliação
  - b) Para a avaliação de processos
    - i) Modelos visuais e auditivos
    - ii) Detectar e corrigir erros
    - iii) Comentar o progresso como forma de guiar-se a si mesmo
- 4) Meta-estratégias
  - a) O conhecimento sobre estratégias
  - b) Controle e Regulação de estratégias

A visão de Jørgensen (2004) das estratégias de estudo e o trabalho com a prática deliberada de Ericsson (1993) são complementares no sentido de que o músico, seja estudante avançado ou profissional, tem as ferramentas adequadas não só para o desafio constante de trabalhar com novas partituras, mas manter um sistema de estudos a partir do qual seus resultados serão sempre eficazes.

## 1.4 Uma Visão Panorâmica

Um aspecto que vem sendo estudado na performance musical é de que forma um músico experiente aborda uma nova partitura e como se desenrolam o estudo e a prática musical. Chaffin (2003) propõe um estudo em que um dos coautores do trabalho prepara uma peça musical para piano, fazendo anotações sobre quais aspectos podiam ser o foco de sua prática.

Para Chaffin (2003) “Especialistas em muitos campos de atuação tomam contato com problemas novos identificando primeiramente os princípios gerais envolvidos, antes de começarem a tratar dos detalhes” <sup>11</sup> (CHAFFIN *et al*, 2003, p.465, tradução minha).

O trabalho de Chaffin se debruça sobre o mecanismo utilizado por músicos experientes que, da mesma forma, se utilizam de um “panorama geral” (tradução minha), com o objetivo de formar uma imagem artística preliminar sobre a obra. Segundo apurou Chaffin, é o primeiro passo tomado no estudo de uma nova peça. Tem como objetivo principal a elaboração de uma ideia geral sobre a forma da peça.

Chaffin (2003) cita a sugestão do pianista e pedagogo Heinrich Neuhaus “...de que quando tomam contato com uma peça nova, os músicos precisam formar uma ‘imagem artística’ da peça e que com um músico virtuoso acontece um processo subconsciente e instantâneo de trabalhar com a imagem artística” <sup>12</sup> (NEUHAUS, 1973, p.17 *apud* CHAFFIN *et al*, 2003, p.466, tradução minha).

O estudo de Chaffin (2003) baseia-se em pesquisas efetuadas também em outras áreas de atuação, em que os mais experimentados têm um comportamento intuitivo de se aproximarem dos problemas tentando primeiro estabelecer uma visão geral, contextualizando-os com ocorrências e soluções anteriores, para somente depois entrarem no nível dos detalhes.

---

<sup>11</sup> “Experts in many fields approach a new problem by identifying the general principles involved before starting work on details”

<sup>12</sup> “... when acquainting themselves with a new piece, musicians need to form an artistic image of the piece and that with a great musician an instantaneous and subconscious process of work at the artistic image takes place”

Com os menos experientes ou novatos acontece de se fixarem em aspectos superficiais, detendo-se nos detalhes antes mesmo de terem uma ideia geral sobre o problema. Outro aspecto que rege o comportamento dos profissionais especialistas em resolução de problemas é que essa tendência de tentar obter uma visão mais geral ao encarar um novo desafio acontece automaticamente, quase de forma inconsciente, e também de forma instantânea. É a primeira “providência” tomada, mesmo que de forma espontânea.

Chaffin (2003) divide o trabalho de reconhecimento e prática de uma peça em dimensões com subitens aos quais o músico reveza sua atenção dependendo do estágio em que está o estudo:

Dimensões Básicas: atenção requerida apenas para se tocar as notas

Padrões familiares - tais como escalas, arpejos, acordes e ritmos

Dedilhados - decisões sobre dedilhados atípicos

Dificuldades técnicas - habilidade motora necessária em passagens

Dimensões Interpretativas: formar o caráter musical da peça

Fraseado - agrupamento de notas para formar unidades musicais

Dinâmica - variações de intensidade

Tempo - variações de velocidade

Pedal - uso do pedal (no caso, para o piano)

Dimensões de Performance: necessidade de atenção durante a performance

Dicas básicas - padrões conhecidos, dedilhado, dificuldades técnicas

Dicas interpretativas - fraseado, dinâmica, tempo, pedal

Dicas de expressão - transmissão de emoções, por exemplo, surpresa

Estrutura Formal: dividir a peça em seções com base no conteúdo temático

Limites de seção - inícios e finais de seções e subseções

Trocas - locais onde duas ou mais repetições de um tema se diferenciam

<sup>13</sup> (CHAFFIN *et al*, 2003, p.469, tradução minha)

---

<sup>13</sup> “Basic dimensions: require attention simply to play the notes  
Continua...

O processo do estudo se desenrola com o músico fazendo anotações acerca das dimensões e seus subitens, conforme cada um deles se fazia presente durante a prática da peça. As anotações indicam a qual aspecto o músico estava dando atenção em determinado momento da prática, e de que forma eles iam se automatizando. Outros pormenores, mais ligados à performance artística da peça, iam tomando seu lugar ao longo do desenvolvimento dos estudos.

A imagem artística, também citada aqui como a visão geral, pode ser detectada na prática de aprendizagem de uma peça pela dedicação aos aspectos de estrutura, às dicas de performance e à interpretação. Quando cada um desses três se faz presente durante a prática, é uma indicação de que o músico se utiliza da imagem artística prévia para conduzir o seu trabalho de detalhamento da peça.

A organização do estudo utilizando-se a estrutura formal da peça como ponto de partida demonstra que uma visão geral prévia está sendo utilizada desde o início da prática. Isso é suportado por estudos que indicam que as melhores performances estão associadas à organização inicial da prática com base na estrutura formal, seja por estudantes avançados, seja por músicos experientes. (CHAFFIN *et al*, 2003, p.471). Chaffin comprovou que o músico objeto de seu estudo utilizou desde o início a estrutura formal, sugerindo então que a imagem artística, a visão geral, já tinha sido elaborada no começo do processo.

Chaffin (2003) demonstrou em seu estudo que o músico formou previamente uma visão, ou imagem artística da peça ao iniciar sua prática. Os temas que constituem a estrutura formal da peça foram individualizados durante a leitura à

- 
- Familiar patterns—such as scales, arpeggios, chords, rhythms
  - Fingerings—decisions about unusual fingerings
  - Technical difficulties—places requiring attention to motor skills (e.g., jumps)
  - Interpretive dimensions: shape the musical character of a piece
    - Phrasing—grouping of notes that form musical units
    - Dynamics—variations in loudness
    - Tempo—variations in speed
    - Pedal—use of pedal
  - Performance dimensions: require conscious attention in performance
    - Basic cues—familiar patterns, fingering, and technical difficulties
    - Interpretive cues—phrasing, dynamics, tempo, pedal
    - Expressive cues—emotion to be conveyed, such as surprise
  - Formal Structure: divides a piece into sections based on thematic content
    - Section boundaries—beginnings and ends of sections and subsections
    - Switches—places where two (or more) repetitions of a theme diverge”

primeira vista. Também os pontos mais importantes eram identificados de forma a serem incorporados mais tarde na construção da performance. Mais tempo era dedicado ao estudo desses pontos, pois seriam eles os mais relevantes e de maior dificuldade quando a peça já estivesse sendo tocada na velocidade de concerto. O estudo conclui que a elaboração de uma imagem artística prévia abrangente é o primeiro e mais importante passo no aprendizado de uma nova partitura.

### **1.5 O Relacionamento Intérprete-Compositor**

O tema vem sendo estudado desde a década de 60 em estudos que começaram a detectar mudanças importantes no relacionamento entre intérpretes e compositores. Vindo de uma tradição em que o intérprete era considerado como mero tradutor e executor de uma “bula”, aqui representada pela partitura. Ali o compositor supostamente incluía tudo o que era necessário para a sua execução. Ao longo do tempo esse relacionamento se tornou mais e mais cooperativo. Muito pela maior complexidade que a execução musical adquiriu, mas também pelo papel cada vez mais significativo do músico executante ao transformar símbolos em sons e, para isso, da necessidade cada vez maior de interação entre esse e o compositor para transformar a escrita musical em performance. O intérprete passou a procurar por sua voz num contexto em que a hierarquia o forçava a ser tão-somente um meio de propagação da partitura, a voz do compositor.

Domenici (2010) ressalta em seu artigo:

O ponto de vista único do compositor e do intérprete numa situação de interação é assegurado não apenas no campo individual, mas também no campo social. Desde a separação das atividades de composição e interpretação musical em duas disciplinas com currículos próprios que visam o desenvolvimento de habilidade específicas, compositores e intérpretes acumulam experiências distintas no âmbito da educação formal que resultam em percepções e sistemas de valores específicos. (DOMENICI, 2010, p. 1143)

Maestros e compositores têm geralmente o conhecimento teórico da execução musical, cabendo aqui exceções em que o próprio compositor ou maestro se dedica à performance em um instrumento. Entretanto, isso normalmente se limita a um instrumento apenas, e seu conhecimento sobre os outros instrumentos permanece no plano teórico.

Seja no canto ou com os instrumentos musicais, cabe ao intérprete, por seu alto nível de especialização e de conhecimento aprofundado em dado instrumento, a comunicação de eventuais mudanças necessárias para a peça soar de acordo com o que pretende o compositor. Até mesmo para corrigir pontos da partitura em que existam inexequibilidades, ao intérprete cabe, muitas vezes, a “dura” tarefa de comunicar ao compositor (muitas vezes por intermédio do maestro) as reais possibilidades de seu instrumento ou de sua execução frente à partitura. Outras vezes o intérprete precisa se familiarizar com a escrita e conta com a comunicação com o compositor para elaborar a performance.

Imprescindível para a execução de uma partitura, o contato com o compositor, quando possível, ensina ao intérprete sobre o estilo, a estética as intenções expressivas da obra ou obras em questão. O músico muitas vezes precisa sugerir a melhor maneira de se utilizar os recursos do instrumento. Em outras ocasiões, é a notação da partitura que precisa ser melhor adequada ao modo de se tocar o instrumento. O fato de o compositor tomar contato com mais recursos de um instrumento pode causar impacto qualitativo em sua maneira de compor, melhorando sua linguagem musical, principalmente quando a obra é direcionada para um instrumento que não é do seu domínio de execução. Por outro lado, o trabalho do intérprete reflete no futuro da obra, uma vez que influencia positivamente o trabalho de outros intérpretes que o tenham como base para a execução da mesma peça.

Essa mudança começa a ser percebida de forma gradual, conforme o nível de complexidade da música dita contemporânea (o gênero de música do século XX e 21, principalmente após o impressionismo de Ravel e Debussy) vai aumentando e também se diversificando. Num passado mais remoto, entre os séculos XVIII e XIX, muitas vezes o intérprete era o próprio compositor. Criava a performance de acordo com a sua vontade estética, e a executava conforme esse preceito. Não havia a necessidade de anotar na partitura os pontos críticos da performance, tendo em vista que essas características estavam intimamente ligadas ao estilo musical da época e eram, de certa forma, de conhecimento geral entre os músicos. Cabia ao intérprete utilizar-se dessas ferramentas de estilo para compor sua performance, sem no entanto ter todos os detalhes escritos na partitura. Nessa época, o músico

era considerado, mesmo que de forma velada, apenas um leitor de uma receita, onde todos os procedimentos e ingredientes para a execução estavam escritos ou implícitos. Não havia nem a necessidade nem a possibilidade de serem feitos questionamentos ou sugestões.

Boehm (1964) argumenta já em 1871 de como era importante entender o estilo musical para construir uma boa performance, ao comparar o trabalho dos flautistas solistas com o dos cantores de renome na época, resultando na primeira edição de seu livro em 1922. Segundo ele, “a interpretação de uma peça musical deve evidentemente proporcionar ao ouvinte o que o compositor se esforçou em expressar por meio das notas”<sup>14</sup>. Ao intérprete fica o trabalho de entender tanto o sentido como o espírito da composição (BOEHM, 1964, p. 145, tradução minha). Boehm (1964) continua ao descrever a dificuldade que o performer tinha com o trabalho de traduzir os intentos do compositor ao se deparar com partituras em que detalhes como articulações, acentos, nuances de dinâmicas quase não eram indicados. Também não eram utilizadas indicações metronômicas precisas, o que deixava o andamento das peças indefinido. Geralmente, as partituras eram cópias antigas e mal feitas, deixando margem para que o julgamento individual de diferentes músicos entrasse em ação, provocando enormes diferenças nas performances.

Em seu trabalho sobre métodos de flauta, Rónai (2008) comenta sobre a virada do século XVIII para o século XIX, a respeito dos papéis de intérprete e compositor frente às mudanças de estilo composicional e da conseqüente alteração nos modos de se escrever partituras:

... o aumento da participação do compositor na interpretação final de uma obra é fator de suma importância para esta mudança de enfoque. Uma vez que, no Barroco, sinais de articulação raramente apareciam numa partitura, cabia ao intérprete a escolha da articulação apropriada a cada peça. À medida que os sinais de articulação passam a fazer parte da forma final da composição, o intérprete vai perdendo autonomia para escolher suas articulações. (RÓNAI, 2008, p. 196)

---

<sup>14</sup>“The interpretation of a piece of music should evidently give do the hearer what the composer has endeavored to express in notes.”

A discussão de Rónai (2008) elucida a crescente restrição do trabalho criativo do intérprete em direção ao maior controle do compositor sobre suas preferências em relação a como uma partitura deveria ser tocada. Partindo das partituras praticamente limpas, sem qualquer indicação de ornamentos, no barroco, a escrita e a composição musicais foram se transformando, elevando o papel do compositor ao poder e controle absolutos, e renegando ao intérprete a tarefa simples de fazer soar o que já estava “prescrito”. Numa citação de Rónai (2008) a Clive Brown, no Grove Dictionary of Music, no verbete articulação, encontra-se o seguinte comentário:

... Este processo foi encorajado pela preocupação crescente dos compositores com detalhes de articulação como um elemento essencial em sua música e por sua determinação em exercer um controle cada vez maior sobre a interpretação do executante. (RÓNAI, 2008, p. 196)

Assim, principalmente quando há a possibilidade de coexistência e cooperação entre intérprete e compositor, a construção da performance fica caracterizada “como produtos de interações humanas e não mais como abstrações criadas por deuses e sacerdotisas de Apolo”. (Domenici, 2010, p. 1146)

## **1.6 Dois Métodos de Ensino da Flauta Moderna**

A execução do Concerto para Flauta e Orquestra de Villani-Côrtés demanda um instrumento moderno bem como todo o desenvolvimento em torno da pedagogia e do repertório advindos disso. O estabelecimento do sistema mecânico inventado pelo alemão Theobald Boehm (1794-1881) em 1847 (vide Anexo III) foi um marco decisivo para a existência da flauta que conhecemos hoje e com a qual é possível executar tantos concertos virtuosísticos como o de Villani. Durante a elaboração deste trabalho foram utilizadas referências pedagógicas tradicionais, às quais comumente chamamos de “escola”. Dois importantes textos são descritos a seguir.

A escola de flauta que se estabeleceu a partir do século XIX, e que até hoje é referência em todo o mundo, é a Escola Francesa. A partir dos instrumentos fabricados por Louis Lot (1807-1896), criou-se uma pedagogia para se transmitir uma nova maneira de tocá-la. Assim como Boehm, foi o precursor da construção da flauta moderna. Também na França, surge o primeiro grande método para o estudo da flauta, o “Méthode Complète de Flûte”. Iniciado por Claude-Paul Taffanel (1844-

1908), coube a seu aluno Philippe Gaubert (1879-1941) completá-lo e revisá-lo, expandindo-o e publicando-o. Ambos tornaram-se referência na pedagogia do instrumento, por serem exímios flautistas e compositores. Apesar de várias tentativas ao longo dos anos de se criar métodos alternativos, o método de Taffanel & Gaubert (1958) permanece praticamente como a bíblia dos flautistas, que retiram dele, juntamente com a orientação de um bom professor, os ensinamentos que podem iniciá-los de forma apropriada até o sucesso como flautistas.

Enquanto Taffanel & Gaubert (1958) se dedicaram principalmente a ministrar a técnica de agilidade da execução na flauta, Marcel Moyse (1889-1984), outro grande flautista francês, também aluno de Taffanel, teve seu trabalho pedagógico dedicado principalmente à sonoridade da flauta, aos aspectos da amplitude de som, afinação e à qualidade do timbre do instrumento.

A escola francesa de flauta, já estabelecida desde que a flauta de Louis Lot proporcionou a revolução tecnológica necessária, se firmava como referência para o mundo. Moyse, além de ser flautista brilhante, dedicou-se à composição de estudos de virtuosidade que não só desafiavam os alunos de flauta, como também complementavam aqueles que constavam do método de Taffanel & Gaubert (1958). Entretanto, o principal trabalho de Moyse no campo da pedagogia da flauta se chama “De La Sonorité – Art et Technique” (MOYSE, 1934). Utilizado até os dias atuais, é um verdadeiro tratado sobre como se desenvolver a sonoridade no instrumento, com exercícios diários e metódicos para os vários aspectos envolvidos no aprendizado e “construção” do som de flauta.

Encontra-se no Anexo III um histórico sobre a flauta e seu desenvolvimento, bem como uma exposição sobre técnicas de execução e pedagogia.

### **1.7 Procedimento Metodológico**

O procedimento metodológico está constituído das seguintes etapas:

- 1) construção de uma visão geral da obra através de análise musical e contextualização histórica;
- 2) seleção dos trechos sobre os quais serão apresentadas e elaboradas as estratégias de preparação da performance. Partindo da visão geral,

seleciono e classifico trechos do concerto e como eles se enquadram nas dimensões da performance estudadas por Chaffin (2003); e

- 3) apresentação, contextualização e reflexão sobre estratégias de estudo para a performance de trechos do concerto. Tais estratégias, definidas por Jørgensen (2004) como aplicação de prática deliberada, são construídas segundo a interação da experiência do autor deste trabalho com métodos, conceitos pedagógicos e práticas instrumentais consagrados. Por vezes as estratégias são relacionadas à preparação da performance de outros concertos para flauta e orquestra.

Ressalto que essas etapas metodológicas estarão em diálogo crítico e não necessariamente nessa ordem, principalmente as duas últimas etapas.

Finalmente, as ideias, os conceitos e procedimentos resultantes da interação entre o autor deste trabalho e o compositor Villani-Côrtes estarão em constante diálogo com as três etapas metodológicas. A contribuição do autor para este estudo deu-se por meio de uma entrevista do tipo pergunta-resposta, a qual pode ser encontrada no Anexo I, ao final do texto.

## CAPÍTULO 2

### 2.1 Contextualização e Análise da obra

A relação entre análise musical e performance vem sendo consideravelmente estudada, como relata John Rink (2002, p. 35-36). Para esse autor, a análise musical realizada pelo intérprete fundamenta-se nos seguintes princípios/questões:

- a) Temporalidade - reside no cerne da performance e, portanto, é fundamental para a análise feita pelo intérprete.
- b) O objetivo principal da análise em questão é a descoberta da forma da música e a maneira de fazê-la soar em oposição à estrutura.
- c) A partitura não é música, ou seja, a música não está confinada dentro partitura.
- d) Qualquer elemento analítico que aborde a performance será incorporado idealmente dentro de uma grande síntese sob a influência de considerações como:
  - 1. Estilo
  - 2. Gênero
  - 3. Tradição
  - 4. Técnica
  - 5. Tipo de instrumento
  - 6. Prerrogativas artísticas individuais do executante
- e) A intuição informada guia ou influencia o processo de análise do intérprete, embora uma abordagem analítica deliberada possa também ser útil. (RINK, 2002, p. 39, tradução minha)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> (1) Temporality lies at the heart of performance and is therefore fundamental to 'performer's analysis'. (2) Its primary goal is to discover the music's 'shape', as opposed to structure, as well as the means of projecting it. (3) The score is not 'the music'; 'the music' is not confined to the score. (4) Any analytical element that impinges on performance will ideally be incorporated within a larger synthesis influenced by considerations of style (broadly defined), genre, performance tradition, technique, instrument and so on, as well as the performer's individual artistic prerogatives. In other words, analytically determined decisions should not be systematically prioritised. (5) 'Informed intuition' guides, or at least influences, the process of 'performer's analysis', although a more deliberate analytical approach can also be useful.

Nesse ponto, uma vez mais, ressalto a importância da relação intérprete-compositor, que vem sendo discutida como fundamental não só para a criação de performances de alto nível, mas tem influenciado também o modo de se compor música. Sobre isso, Dominici (2010) se dedica a trazer à tona de que maneira se tem estudado essa relação e como ela se modificou ao longo dos anos. Num lampejo inicial de conhecimento sobre o assunto, Lukas Foss (1963) é considerado um dos primeiros a publicar estudos sobre o assunto, a exemplo de “A Mudança na Relação Compositor-Performer: Um Monólogo e um Diálogo”<sup>16</sup>. Ele comenta:

Nós devemos nossas maiores conquistas musicais a uma ideia não musical: a separação do que é um todo inseparável, “a música”, em dois processos distintos: composição (fazer a música) e performance (fazer música); uma separação tão sem sentido como a da forma e do conteúdo<sup>17</sup> (FOSS, 1963, p.45, Tradução minha).

Em seu trabalho, Dominici expõe de que forma sua relação com um compositor que não toca o instrumento (no caso o piano) influencia a criação de uma obra. Cita também sobre como as interações e interferências conceituais, ao se utilizar de seu profundo conhecimento de especialista no instrumento, auxiliam o compositor no processo de criação.

Surgiu então a necessidade de se obter mais informações sobre o concerto, a partir da visão do próprio compositor. Assim, foi elaborado e enviado por email um questionário de perguntas, ao qual Villani pudesse responder de forma tranquila. A mensagem de email foi enviada em 26/10/2020. As respostas, também por email, foram remetidas por Villani em 27/10/2020. Cópia da entrevista pode ser encontrada no Anexo I.

A obra teve sua estreia em 8 de abril de 2000, em Londres, Inglaterra. Perguntei ao compositor, na referida entrevista, se houve alguma motivação especial para compor o Concerto para Flauta; ao que ele respondeu:

A feitura do Concerto partiu do meu prezado amigo e, também, ótimo flautista, que havia completado os seus estudos na London Royal

<sup>16</sup> “The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and A Dialogue”

<sup>17</sup> “We owe our greatest musical achievements to an unmusical idea: the division of what is an indivisible whole, ‘music’, into two separate processes: composition (the making of the music) and performance (the making of music), a division as nonsensical as the division of form and content.”

Academy of Music, Marcelo Barboza, o qual foi convidado a participar da comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil e 250 anos do falecimento de Bach. Nesse evento, Marcelo Barboza executou o Concerto de Brandemburgo para Flauta, Violino e Cravo e houve também a apresentação pela Orquestra Covent Garden da Bachiana Brasileira nº 2 de Villa-Lobos. A comemoração foi encerrada pela estreia Mundial do meu Concerto para Flauta e Orquestra, o qual dediquei ao meu pai, Augusto de Castro Côrtes que, também flautista, se estivesse vivo estaria completando 100 anos. (VILLANI-CÔRTEES, Entrevista 2020b, Anexo I)

Araujo (2013) fala em seu livro sobre a obra de Villani-Côrtes, descrevendo em detalhes a biografia do compositor. Em uma passagem relativa a uma entrevista daquele autor com o compositor, relata um comentário de Villani que demonstra a importância da relação intérprete-compositor:

Um intérprete, para conseguir um resultado satisfatório, precisa participar da estrutura humana da minha vida. A referência do compositor é vital, porém, muitas vezes, desprezam a informação do compositor vivo. É uma pena, além do mais, quem perde é a música. (ARAUJO, 2013, p.47).

A importância da comunicação entre o intérprete e o compositor pode ter sua abrangência estendida desde a concepção de uma obra, até o momento em que o *performer* recebe uma partitura e arregaja as mangas para iniciar o trabalho de análise que o levará a conceber uma interpretação da partitura. Saber o que o compositor pensa sobre a obra e o que desejava expressar pode elevar muito a qualidade da análise de uma peça, bem como a contextualização de seu conteúdo. Forma-se assim uma ideia clara e limpa sobre como deverá executá-la para o público.

A pesquisadora Hamond (2005) relata sobre a vantagem de manter contato com o compositor vivo em suas primeiras dificuldades, ao analisar o material de seu trabalho, partituras escritas por Villani-Côrtes para piano:

...Visto estarmos estudando um autor vivo e de cujas obras não há uma tradição na interpretação, muitas dúvidas podem ser esclarecidas por meio de um contato com o compositor e de um estudo que relacione a análise, a interpretação e a técnica pianística. (HAMOND, 2005, p.3)

A criação do Concerto para Flauta se deu entre os anos de 1999 e 2000, quando o compositor também se dedicou à criação de outra obra de grandes

proporções, seu *Te Deum*, encomendado em homenagem aos 150 anos de Juiz de Fora (MG), cidade natal de Villani-Côrtes. A obra foi escrita para orquestra sinfônica, coro e solistas com a premiação de melhor peça vocal erudita em 2007 pela A.P.C.A (Associação Paulista de Críticos de Artes). A estreia se deu em 31 de maio de 2000, sobre a qual o compositor relata sua experiência:

A coisa mais apoteótica da minha vida foi quando estreei o meu *Te Deum*. Eu compus essa obra para os 150 anos da cidade de Juiz de Fora. No Cine Teatro Central cabem uma três mil pessoas e ele estava lotado. Havia uma orquestra com umas oitenta figuras e três corais, dentre eles, um coral de meninos da academia de cantores. Ao todo havia umas duzentas pessoas no palco. Eles prepararam tudo e até gravaram um CD. Quando acabou a apresentação, havia uma fila de pessoas para me cumprimentar que durou uma hora e meia. Acho que vai ser difícil acontecer novamente algo parecido. O *Te Deum* é muito emocionante. Foi lindo! (ARAÚJO, 2013, p.50)

O Concerto para Flauta foi escrito em uma época de grande criatividade do compositor. É uma obra única na categoria, por explorar a fundo os recursos do instrumento, inserindo motivos tipicamente brasileiros em gênero musical consagrado. Villani também inclui nesse concerto incursões aos estilos mais modernos, como trechos musicais com melodias e acompanhamento formados por estruturas consideravelmente cromáticas e dissonantes no 3º Movimento (Fig.2.1.1 c.138-143), e mesmo o jazz, com trechos que lembram improvisos, a exemplo do 1º Movimento (Fig.2.1.2 c.160-171) e do 3º Movimento (Fig.2.1.3 c.128-137). Mesmo assim, mantém na escrita a coerência do discurso musical. O Concerto para Flauta de Villani-Côrtes é considerado uma obra magistral, não só por seu nível de exigência técnico-instrumental em muitos aspectos, mas também por introduzir na linguagem típica da sala de concerto os ritmos e temas tipicamente brasileiros, os quais podem claramente ser ouvidos durante a execução da obra de composição muito elaborada.

Figura.2.1.1 – Villani 3º Mov. c.138-143



Figura 2.1.2 – Villani 3º Mov. c.160-171

Figura 2.1.3 – Villani 3º Mov. c.128-137

Quanto à questão da brasilidade, tomamos, por exemplo, o início do concerto, logo após curta introdução do acompanhamento (Fig.2.1.4 c.1-20), o solo executa uma frase em que tanto a temática como a escrita sincopada do ritmo nos remetem imediatamente à música brasileira; e não somente isso, enseja o porquê de o compositor ter dado o nome *Gingado* ao 1º Movimento.

Figura 2.1.4 – Villani 1º Mov. c.1-20

Ainda no 1º Movimento, observam-se alguns compassos com saltos em oitavas e intervalos extensos. Tanto graficamente como em termos sonoros, a passagem lembra o toque do pandeiro, quando utilizado no samba ou no choro (Fig.2.1.5 c.177-186). De fato, o efeito sonoro obtido no solo lembra muito a riqueza de timbres e as várias técnicas de execução daquele instrumento tipicamente brasileiro e amplamente utilizado em nossa música nas mais variadas vertentes, principalmente numa roda de samba ou choro e até nos “Trios de Forró”. Nesse trecho musical, a linha melódica da flauta sugere uma “polifonia latente” (KURTH, 1991, p. 76) onde o solo executa tanto notas que evidenciam uma voz principal (Fig.2.1.5 c.177-181, notas marcadas em vermelho), geralmente a mais aguda, como também as notas da harmonia, ou o acompanhamento em forma de arpejos. Nesse caso em particular, é a subdivisão do ritmo que proporciona esse efeito, com a introdução de acentos em determinadas notas (embora não haja indicações na partitura): 1) na primeira e na quarta semicolcheias do 1º Tempo; e 2) na terceira semicolcheia do 2º Tempo. Tais acentos evidenciam as notas mais agudas como uma melodia, ressaltando uma das variações rítmicas do gênero baião (Fig.2.1.6), que, em geral, apresenta um caráter vivo e alegre, assim como esta passagem.

Marco Pereira (2006), em seu livro “Ritmos Brasileiros para Violão”, ressalta que “O baião é um dos ritmos mais populares do universo brasileiro e, com certeza, o mais difundido na região nordeste do país” (PEREIRA, 2006, p.60). O autor anota em seu prefácio “... *A rítmica brasileira é um universo muito atraente e divertido e pode ser uma instigante referência para todos os violonistas e músicos em geral.*” (PEREIRA, 2006, p.5). Sobre a importância desse ritmo para a composição moderna brasileira, Pereira (2006) descreve que “Depois da Bossa-Nova o baião adquiriu novos aspectos e foi, em determinado momento, associado à linguagem do jazz por grandes músicos, como Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti” (PEREIRA, 2006, p.61).

Figura 2.1.5 – Villani 1º Mov. c.177-181

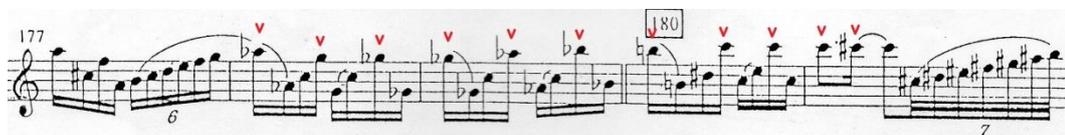


Figura 2.1.6 – O ritmo do baião



O ritmo em questão foi cunhado por Mário de Andrade como “síncope característica”, e assim foi consagrado, por ser essa figura abundantemente presente na música brasileira do século XIX e XX. Internacionalmente, a fórmula é conhecida como “ritmo de habanera” (Sandroni, 2002, p.102). Trata-se, entretanto, de um ritmo tipicamente cubano, onde recebeu o nome de *tresillo* pelos musicólogos. A antiguidade desse ritmo remonta ao ano de 1813. No Brasil, a influência desse ritmo foi detectada na publicação do lundu “Beijos de Frade”, de Henrique A. de Mesquita (Fig.2.1.7), o qual foi publicado em 1890 (Sandroni, 2002, p.105).

Fig.2.1.7 – Lundu “Beijos de Frade” c.1-7



Fonte: Biblioteca Nacional - RJ

O Concerto para Flauta se inicia com um primeiro movimento rápido. Segue-se um 2º Movimento lento, podendo ser melodioso e de caráter reflexivo, cujo tema contrasta com a maior agilidade do primeiro movimento. A parte final da obra é um 3º Movimento mais rápido do que o 1º, onde a capacidade expressiva, a agilidade e a versatilidade do performer são colocadas à prova e ele tem a oportunidade de mostrar seu virtuosismo. Sobre isso, o compositor comenta acerca da estrutura formal:

Pensei em compor uma peça em 3 movimentos e, como é mais usual a estrutura mais comum, consta de um 1º Movimento com características voltadas para o uso de figuras rítmicas com presença de síncopes, acentuações, fraseados e recursos harmônicos muito usuais na música brasileira, um 2º Movimento mais calmo e um 3º Movimento também bastante rítmico. (VILLANI-CÔRTEZ, Entrevista 2020b, Anexo I)

Em recente apresentação do youtube, na qual o canal MusicaUNIRIO faz homenagem aos 90 anos de Villani-Côrtes, o compositor comenta sobre a criação de um outro concerto, para Trompete e Orquestra, onde fica mais uma vez evidenciado seu nacionalismo e a preocupação com as coisas do Brasil:

Vou escrever um concerto de trompete, então vou de novo, no último movimento, fazer de novo mais um baião? Não! Vamos lembrar que existe a parte sul do país e ninguém se lembra de fazer e vou fazer um último movimento rico de movimentação, de criatividade, porque o primeiro movimento já é essa coisa lembrando do baião, xaxado, que é muito do Norte. E também no segundo movimento, eu falei assim, vamos elogiar a parte do meio, central do país. Então me lembrei do Aquífero Guarani, que é um reservatório de água que existe no solo do Brasil central, que de repente pode ser a salvação da humanidade na hora que começar a faltar água pra todo mundo. Então, a minha ideia foi essa, fazer um elogio à parte central do país... eles acham que o brasileiro quando chega que vai tocar na Europa, se ele não tocar um chorinho desses bem simplórios, aí todo mundo aplaude e tudo, e de repente falam "vamos agora tocar alguma coisa séria?" Aí eles tocam uma peça de Beethoven. Então não, eu falei não, não é isso que tem que ser feito. A peça brasileira tem que ser palmo a palmo com a "outra". Então você tem que dar o sangue pra fazer as coisas. O meu pensamento é sempre esse... (IVL, 2020).

Assim como descrito pelo compositor, o Concerto para Flauta e Orquestra de Villani-Côrtes é composto de três movimentos. Villani também cita que essa é a estrutura mais comum; o que de fato é ao examinar mais de perto os concertos tradicionais para flauta, todos escritos com acompanhamento de orquestra com partituras do acompanhamento reduzidas para piano (ver a Tabela 2.1 a seguir):

**Tabela 2.1 - Lista de concertos tradicionais para flauta e orquestra**

<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>Qtd Movs.</b>	<b>Nome Movimentos</b>
W. A. Mozart (1756-1791)	Concerto in G	3	- Allegro maestoso - Adagio non troppo - Tempo di Menuetto
W.A. Mozart	Concerto in D	3	- Allegro aperto - Andante ma non troppo - Allegro
C.P.E. Bach (1714-1788)	Concerto in G	3	- Allegro di molto - Largo - Presto
C. Stamitz (1745-1801)	Concerto in G	3	- Allegro - Andante non troppo moderato - Rondo Allegro
<i>(Continua...)</i>			

<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>Qtd Movs.</b>	<b>Nome Movimentos</b>
<i>(Conclusão)</i>			
J. J. Quantz (1697-1773)	Concerto in G	3	- Allegro - Arioso Mesto - Allegro vivace
C. Reinecke (1824-1910)	Concerto in D	3	- Allegro moderato - Lento e mesto - Finale Moderato – Tempo animato
A. Khachaturian (1903-1978)	Concerto	3	- Allegro com fermezza - Andante sostenuto - Allegro vivace
J. Ibert (1890-1962)	Concerto	3	- Allegro - Andante - Allegro scherzando
C. Nielsen (1865-1931)	Concerto	3	- Allegro moderato - Allegretto – Adagio ma non troppo - Tempo di Marcia
E. Villani-Côrtes (1930-)	Concerto	3	- Gingado (Allegro) - Moderato - Allegro (Vivo)

Uma breve análise da Tabela 2.1 acima faz perceber que Villani-Côrtes manteve um dos aspectos mais tradicionais dos concertos para flauta: a divisão em 3 movimentos. Um apanhado simples demonstra que tanto o 1º quanto o 3º movimento são andamentos rápidos, sendo o 2º movimento reservado aos temas lentos. Em geral, o 3º movimento, que encerra os concertos para flauta, é o mais rápido e desafiador de todos, como indica a Tabela 2.2 abaixo:

Tabela 2.2 - Lista de movimentos, nomenclaturas e andamentos

<b>Movimentos</b>	<b>Nomenclaturas</b>	<b>Andamentos</b>
Primeiro	- Allegro maestoso - Allegro aperto - Allegro di molto - Allegro - Allegro moderato - Allegro com fermezza - Gingado (Allegro) * (nota)	Rápido
<i>(Continua...)</i>		

Movimentos	Nomenclaturas	Andamentos
(Conclusão)		
Segundo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Adagio non troppo</li> <li>- Andante ma non troppo</li> <li>- Largo</li> <li>- Andante non troppo moderato</li> <li>- Arioso Mesto</li> <li>- Lento e mesto</li> <li>- Andante sostenuto</li> <li>- Andante</li> <li>- Allegretto – Adagio ma non troppo</li> <li>- Moderato</li> </ul>	Lento
Terceiro	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tempo di Menuetto</li> <li>- Allegro</li> <li>- Presto</li> <li>- Rondo Allegro</li> <li>- Allegro vivace</li> <li>- Finale Moderato – Tempo animato</li> <li>- Allegro scherzando</li> <li>- Tempo di Marcia</li> <li>- Allegro (Vivo) * (nota)</li> </ul>	Rápido

Villani mantém a conformação tripartite em seu concerto para flauta, reservando ao 2º Movimento os temas mais melódiosos e lentos, e os outros dois movimentos, mais agitados e virtuosísticos, principalmente o 3º. Entretanto, em um mesmo movimento, o compositor se utiliza de modificações de andamento, ao compor trechos mais lentos estrategicamente posicionados, os quais chamarei de *intermezzos*. Essas intervenções estão localizadas no 1º e 3º movimentos. No 1º Movimento, após a apresentação robusta do tema *Gingado*, Villani insere no c.38 (e, para isso, antes compõe uma ponte de 4 compassos) um *Moderato Expressivo* com duração de 20 compassos (trecho correspondente ao Tema B, do primeiro movimento, como indicado no início do item 2.2.1, mais à frente no texto). Logo em seguida, retorna o caráter do início do movimento. Já no 3º Movimento, há duas dessas intervenções. Uma mais curta em andamento *Moderato*, que vai do c.57 até o c.88 (trecho da Parte B, descrito no item 2.2.3, à frente no texto). A outra, bem mais longa, vai do c.128 ao c.196 (na Parte D, conforme item 2.2.3). Na verdade, ela é iniciada pela primeira das 3 cadências do solista, com uma transição que leva a outro *Moderato*, e o acompanhamento se junta novamente ao solo.

Villani-Côrtes nomeou o primeiro movimento como *Gingado*, no tempo de ♩ = 104. O 2º e 3º foram nomeados da forma mais tradicional, *Moderato* e *Allegro*, sendo

♩ = 100 e 126 respectivamente. Isso pode ser explicado porque há datas na capa de cada movimento no manuscrito da parte reduzida para piano.

O 2º e o 3º movimentos constam como tendo sido escritos em 1999, enquanto o 1º foi elaborado depois, já no ano 2000. O 3º Movimento, na realidade, teve a escrita concluída em setembro de 1999. Seguiu-se do 2º Movimento, em novembro de 1999. O 1º Movimento foi concluído, segundo registro na partitura, já no ano 2000, em 5 de fevereiro. Percebe-se na escrita de Villani que os dois últimos movimentos tiveram mais influência da música erudita tradicional europeia, como o caráter impressionista no 2º Movimento. Já no 1º Movimento, Villani abordou com maior ênfase o estilo de música brasileira, daí o motivo do título *Gingado*. O próprio compositor comenta, em entrevista: “... numa observação cuidadosa, é bem fácil, logo aos primeiros compassos do 1º Movimento já dá para perceber que a música brasileira está presente”. (VILLANI-CÔRTEZ, Entrevista 2020b, Anexo I).

O Concerto para Flauta e Orquestra de Villani-Côrtes é uma síntese de vários estilos musicais que se manifestam em diferentes momentos da obra. Resultado da vivência de Villani não só como compositor, mas também como experiente arranjador e músico de grande calibre, é uma obra única no cenário composicional da flauta transversal brasileira.

Considera-se que a evolução tecnológica da Flauta Transversal contribuiu para a maior complexidade da música escrita para ela. Na verdade, houve uma sincronicidade entre o progresso técnico e o desenvolvimento da linguagem musical. A música mais moderna se transformou em função de os meios para fazê-la terem evoluído. É como se comparássemos as antigas máquinas de escrever manuais, e sua (hoje) considerável lentidão em face aos computadores e máquinas atuais, que permitem um salto na produtividade e na disponibilidade imensa de recursos.

## 2.2 Análise dos 3 Movimentos do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes

### 2.2.1 Primeiro Movimento (datado de 5 de fevereiro de 2000)

Pode ser dividido da seguinte maneira:

- 1) Introdução – c.1-19;
- 2) Exposição – Tema A c.20-37, Ponte c.38-43, Tema B c.44-58, Ponte c. 59 - 67  
Tema A c.68-85;
- 3) Desenvolvimento – Tema C c.86-123, Ponte 124-135;
- 4) Reexposição – Tema B c.136-150, Ponte c.151-156; e
- 5) Coda c.157-200.

Essa seção do concerto apresenta características de ritmo do estilo musical tipicamente brasileiro, o choro, e uma estrutura que conserva as principais características de Rondó-Sonata com introdução e *coda*. Os elementos rítmicos sincopados do acompanhamento (Fig. 2.2.1.1 c. 12-15) e a escrita em semicolcheias no solo (Fig. 2.2.1.2 c. 25-27), aliados ao andamento relativamente rápido, indicam uma caracterização mais específica do choro, o chorinho. O título *Gingado* corrobora essa noção de que o primeiro movimento, em suas partes inicial e final, deve ser tocado com agilidade lembrando uma roda de choro, como se tivesse o acompanhamento tradicional do violão de sete cordas, o pandeiro, o bandolim e o cavaquinho. Além disso, a utilização do modo mixolídio na composição do Tema A (c. 20-33) remete ao estilo composicional da música popular do nordeste do Brasil, o que também traz sentido à nomenclatura do movimento *gingado*.

Figura 2.2.1.1 – Villani 1º Mov. c.12-15 – Piano



Figura 2.2.1.2 – Villani 1º Mov. c.25-27 Solo



O contraste temático do 1º Movimento está desenhado pelas duas partes representadas pelo Tema A e Tema B (Fig. 2.2.1.3 c.44-58). No primeiro tema, com caráter “gingado”, o autor utiliza o modo maior (Lá e Réb Mixolídios<sup>18</sup>) em contraste com a tonalidade Lá menor no 2º segundo. A agilidade do Tema A, característica do choro e do chorinho e também dos estilos populares nordestinos, também faz contraste com o fraseado alongado e simples, no Tema B, com o solo melodioso em colcheias (com predominância da nota Mi) e a harmonia do acompanhamento em arpejos também delineados em colcheias. Apesar de o Tema B ser mais lento, predominam os ritmos sincopados tanto na voz solista como no acompanhamento arpejado. Prevalece também a dinâmica em *piano*. O canto suscita uma espécie de lamento, elemento típico também do choro em suas versões mais seresteiras, e de um outro estilo brasileiro, a modinha. O Tema A, em modo maior, apresenta contraste não só em sua temática, mas também na dinâmica solicitada pelo autor, a qual permanece em *mezzo-forte*.

Figura 2.2.1.3 – Villani 1º Mov. c.44-58

O compositor se preocupa em delinear as transições entre os temas contrastantes ao escrever indicações de mudanças de andamentos que fazem a

<sup>18</sup> Modo mixolídio, um dos modos musicais gregos. Fusão de tetracordes dos modos lídio e dórico. Este modo é muito utilizado no blues, *rock'n'roll* e na música de origem nordestina.

ponte entre eles. Assim, ao finalizar o Tema A, após indicar *Menos* no c.36, e um *Rallentando* no c.37, um *Moderato Expressivo*, já em compasso 4/4, dura por dois compassos, até que, no c.40, o autor anota *Lento*, fazendo uma ponte até o c.44, já no início do Tema B.

Logo após o final do Tema B, no c.58, Villani escreve mais uma transição como forma de voltar ao andamento do início, e onde ele interpõe uma nova ponte (c.59-67). O autor anota a partir do c.61 “vai apressando aos poucos” e em 7 compassos recompõe o andamento até o indicado no c.59 pela anotação *Tempo I*. A partir daí, já no c.68, tem início uma nova apresentação do Tema A (c.68-85), que é executada sem modificações em relação ao início do movimento.

O c.86 enseja o início do Desenvolvimento (c.86-135), que elabora estruturas do Tema A e da segunda ponte (c.59-67). Em suas três frases, mesmo na ausência de indicações de dinâmicas, é natural pela tessitura da flauta que a intensidade aumente até o final do desenvolvimento, culminando no c.124 com um Lá da terceira oitava, a partir do qual a orquestra passa a tocar em movimento descendente, diminuindo a intensidade sonora, até alcançar o c.128. A orquestra então toca por oito compassos um *Ostinato* que, pela maneira como repete a harmonia e a sequência cromática da voz intermediária, sugere um movimento de se ir acalmando até o c.135, finalizando o desenvolvimento. Esse trecho (c.124-135) caracteriza-se como uma transição para a reexposição, a qual reapresenta o Tema B (c.136-150).

Ao se analisar a transição que ocorre dentro do Desenvolvimento entre o Tema C (c.86-123) e a Ponte (c.124-135), percebe-se que as mesmas características de composição transicional são adotadas no início do 1º Movimento, quando acontece a mudança do Tema B (c.44-58), passando pela Ponte (c.59-67) para a retomada do Tema A (c.68-85), onde o compositor indica *Tempo I*, o retorno ao andamento inicial desse movimento. Nessa primeira parte, há a indicação *Accell. Poco a Poco* na partitura do solista, que promove a transição do andamento do Tema B para o novo Tema A. Entretanto, na segunda oportunidade em que isso acontece, ou seja, entre o Tema C e a Coda, parte final do movimento, a indicação de mudança de andamento não está presente na partitura editada do solista, muito menos na partitura manuscrita do piano.

Então, para manter a coerência da performance, o autor sugere a introdução de mudanças em dois trechos. A primeira, na passagem entre o Tema C e a Reexposição do Tema B. Ao final do Tema C, já no c.124, o acompanhamento, já sem o solista, executa acordes descendentes que podem ser usados tanto para a diminuição da intensidade da frase como do andamento, o qual se estabiliza no c.128, já em dinâmica *piano*, com a  $\text{♩} = 84$ . Os próximos 8 compassos dessa Ponte representam a movimentação harmônica do acompanhamento que servirá de preparação para a Reexposição do Tema B (c.136-150). Uma segunda mudança é sugerida ao final da Reexposição do Tema B, incluindo-se um *Accell. Poco a Poco* desde o c.153 até o c.159, que serve como Ponte para levar à Coda.

A partir do c.136 (Reexposição do Tema B), o autor faz uma inversão de papéis em relação à Exposição (c.44-58), e a orquestra apresenta o Tema B, acompanhada pelo solista. Nessa seção, que perdura até o c.150, Villani escreve para o solista uma série de evoluções, quase um improviso, com saltos de intervalos, arpejos e ritmos sincopados, perfazendo uma segunda voz que, embora independente, está harmonicamente ligada ao Tema B.

Na Coda (c.160-200), o autor elabora os materiais temáticos do Tema A, Tema B e das Pontes. Apresenta características de uma cadência instrumental, entre os c.160-186, onde o solista executa os trechos de maior dificuldade técnico-expressivas nesse 1º Movimento. Contrariamente às cadências tradicionais em concertos, o solista terá todo o tempo o acompanhamento da orquestra. Os trechos de grande dificuldade de execução por parte do solista, mesclando ritmos em quiálteras de cunho jazzístico, ornamentos, saltos em intervalos grandes, escalas rápidas e saltos de oitavas cromáticas, mantêm a característica do chorinho, intercalando com passagens virtuosísticas. Dito isso, a partir do c. 160 até o final do movimento, concentram-se os maiores problemas a serem resolvidos pelo solista no 1º Movimento em termos técnicos de execução no instrumento.

Especificamente no trecho entre os c.164-171 (Fig.2.2.1.4), a sonoridade traz imediatamente a lembrança dos improvisos jazzísticos e do chorinho, com o virtuosismo da parte solista sendo acompanhado por arpejos do acompanhamento que lembram a execução ao violão e até o ritmo do pandeiro (Fig.2.2.1.5 marcado em vermelho).

Figura 2.2.1.4 – Villani 1º Mov. c.164-171

Figura 2.2.1.5 – Villani 1º Mov. c.165-169

Nos últimos compassos (c.194-200), o solo executa um trecho com ritmo deslocado, com o acompanhamento em acordes curtos, em que se sucedem grupos de cinco semicolcheias num *Ostinato* (c.194-196) até o trinado intenso da flauta que, após as síncopes finais, chega a conclusão do movimento e o surpreendente *pianíssimo* no último compasso, dando um efeito de eco ao acorde final.

Tome-se como exemplo comparativo um dos mais tradicionais concertos, o de W. A. Mozart (1756-1791) em Sol (Concerto N° 1, K313). Analisando suas características harmônicas, melódicas e estruturais de seu 1º Movimento, verificamos uma forma sonata ou alegro-sonata tradicional relacionada ao gênero concerto, que apresenta:

a) duas exposições, primeiro sem solista (c.1-30), depois com solista (c.31-90); Desenvolvimento (c.91-149); Reexposição (c.149-215); Cadência do solista (c.215); Coda (c.216-219).

b) Tema A (c.1-68, Fig.2.2.1.6) e Tema B (c.69-79, Fig.2.2.1.7), apresentados na segunda exposição, na Tônica e Dominante, e na reexposição somente na Tônica, com caracteres expressivos consideravelmente contrastantes. No Tema A, Mozart escreve com caráter solene e heroico, soando em tessitura brilhante da flauta, enquanto a agilidade das semicolcheias indica a predominância do

virtuosismo. Já no Tema B, bem mais curto, o compositor elabora fraseado melódico e melancólico, evidenciado pela escrita em colcheias e com ligaduras mais extensas.

Figura 2.2.1.6 – Mozart 1º Mov. c.1-44

Allegro maestoso 30

A Solo

35

40

44 Tutti

Figura 2.2.1.7 – Mozart 1º Mov. c. 70-80

70

74 Tutti 3

Ao se comparar a estrutura (melódica, harmônica, rítmica e formal) do 1º Movimento do Concerto de Mozart com a de Villani-Côrtes, é notável que não só a desse compositor é bastante mais complexa, como também se deve levar em consideração a disparidade tecnológica que separa os instrumentos utilizados nessas épocas tão distantes. Villani lança mão não apenas dos temas tipicamente brasileiros, mesclados com outros estrangeiros, mas também se utiliza de vários recursos estruturais, harmônicos e melódicos característicos do século XX. Entretanto, ressalto que os primeiros movimentos de ambos os concertos apresentam características comuns:

- a) dois temas, A e B;
- b) Desenvolvimento;
- c) Reexposição; e
- d) Cadência<sup>19</sup>

<sup>19</sup> No caso da cadência no 1º Movimento do Villani, a orquestra continua tocando ao lado do solista, *Continua...*

Tome-se também como exemplo um concerto com maior proximidade temporal, o Concerto em Ré Maior, do compositor alemão Carl Reinecke (1824-1910). Em seu 1º Movimento, o compositor inclui várias alterações de andamento (algo impensável para Mozart), fazendo com que os caracteres musicais expressivos de seu concerto para flauta sejam muito variados. Assim como Villani, Reinecke já inicia o 1º Movimento com o solista apresentando o tema principal, após curta introdução de acordes da orquestra. Para tanto, o compositor já anota na partitura a *piacere* (Fig.2.2.1.8 c.3-5), indicando ao solista que ele poderá ter liberdade rítmica-expressiva para a apresentação do tema principal.

Figura 2.2.1.8 – Reinecke 1º Mov. c.1-5

der autographen Orchesterpartitur (A) Carl Reinecke op. 283  
herausgegeben von Henrik Wiese

**I**

**Allegro moderato** \* *a piacere*

**in tempo** ♩ = 176 **A**

*mf con amabilità* *f*

Assim, segue-se no c. 37 *un poco slentando* (no caso, um *ralentando*) para logo em seguida indicar *in tempo*, já no c.39 (Fig.2.2.1.9 c.36-40). Durante todo o 1º Movimento, também em forma de allegro-sonata, Reinecke faz uso de indicações para alterar o andamento e a dinâmica das frases a fim de trazer riqueza à expressividade dos temas e demais estruturas. As indicações como *animato*, *un poco meno mosso*, *accelerando*, *poco calando*, *tranquilo*, *in tempo*, *con grazia*, *amabile* e *espressivo* se espalham por todo o 1º Movimento, deixando ao solista (e à orquestra/piano) uma profusão de recursos a serem explorados durante a execução.

Figura 2.2.1.9 – Reinecke 1º Mov. c.36-40

**B in tempo**

*un poco slentando*

Villani-Côrtés utiliza alterações no andamento e dinâmica para caracterizar mudanças de clima e de expressão relativos aos Temas A e B do 1º Movimento. Já no c.36 (Fig.2.2.1.10) ele indica *Menos*, e logo em seguida *Rall.* para mostrar a

---

enquanto que, no caso de Mozart, a cadência é executada da forma tradicional, somente o solista tocando.

primeira grande intervenção de andamento com um *Moderato Expressivo* e seguido de *Lento*. O trecho a seguir é, na verdade, uma Ponte situada entre os c.36 e 43.

Figura 2.2.1.10 – Villani 1º Mov. c.33-44 Piano

The image shows a handwritten musical score for the first movement of Villani's work, measures 33-44. The score is written in piano and consists of three systems. The first system (measures 33-36) is marked 'meno mos' in both staves. The second system (measures 37-41) is marked 'moderato espressivo' in the upper staff and 'LENTO' in the lower staff. The third system (measures 42-44) continues the 'Lento' tempo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Mais à frente, no c.61, anota “Vai apressando aos poucos” (Fig.2.2.1.11), onde solista e orquestra têm a missão de retornar ao mesmo andamento do início do 1º Movimento ( $\downarrow = 104$ ). O compositor indica *A tempo, come prima*. Essa indicação marca o princípio da segunda aparição do Tema A (c.68-85).

Figura 2.2.1.11 – Villani 1º Mov. c.60-69 Piano

Handwritten musical score for Villani 1º Mov. c.60-69 Piano. The score is in piano and features a treble clef with a key signature of one flat. The tempo marking is "Vrbi APRESSANDO ROS Poucos". The score includes a piano introduction and a section marked "Atpo., come prima".

## 2.2.2 Segundo Movimento (concluído em novembro de 1999)

Pode-se dividir este movimento da forma que se segue:

- 1) Introdução – c.1-4;
- 2) Parte A – c.5-31;
- 3) Parte B – Seção 1 c.32-53, Seção 2 c.54-73, Seção 3 c.74-91, Ponte c.92-97;
- 4) Parte A' – Seção 1 c.98-103, Seção 2 c.104-112 e Seção 3 c.113-125; e
- 5) Coda – c.126-146.

O 2º Movimento, de forma geral, possui uma estrutura ternária, do tipo A-B-A'-Coda. Uma pequena introdução de quatro compassos em ritmo de valsa em 3/4 é executada pelo acompanhamento e dura por toda esta Parte A. O andamento é indicado pelo compositor como "Moderato ♩ = 100 +-". A Parte A, assim como acontece no 1º Movimento, é mais curta. Tem seu início com o solo no c.5, em dinâmica *piano*, numa sequência de mínimas pontuadas que evoluem para semínimas até o c.13, cuja variação em quiálteras de três colcheias traz um clímax inicial a essa passagem (Fig. 2.2.2.1). Depois, aos poucos, o volume sonoro vai se reduzindo até o c.20. Aqui começa uma transição executada pelo acompanhamento

que dura 12 compassos, sendo que os 3 últimos têm novamente o solo. O autor anota *poco rall....*, nos dois últimos compassos da seção, e também antecipa a mudança da harmonia. Até aqui, o estilo mantém um clima seresteiro, desenvolvendo o fraseado com simplicidade. A tonalidade de Dó maior corrobora a ideia de que essa parte do 2º Movimento tem caráter fluido, melodioso e simples.

Figura 2.2.2.1 – Villani 2º Mov. c.1-31

Em seguida, já no c.32, o autor inicia a Parte B (c.32-97), onde há uma alteração no andamento para *Poco piú*. A edição da partitura do solista indica a  $\text{♩} = 160$ , o que não se encontra no manuscrito do acompanhamento e que também contradiz o que mostra a anotação de andamento *poco piú* (“Um pouco mais”). Isso pode indicar um erro de impressão/revisão na partitura do solista, visto que o novo andamento, se mantido em 160, estaria muito mais rápido e fora do caráter proposto para o movimento. A escolha feita para o novo andamento ficou em 110, que está dentro do que seria esperado como o “Um pouco mais” solicitado na partitura.

A Parte B é a mais longa do 2º Movimento. O caráter dramático nessa parte da peça se manifesta primeiramente na alteração de andamento, conforme a descrição no parágrafo anterior. O autor anota também mudanças gradativas na dinâmica, e o ápice é atingido somente no c.82, já na última seção. Além disso, a partitura promove 3 importantes modulações harmônicas. A primeira, entre os c.32-43; a segunda entre os c.44-71; e uma terceira entre os c.72-82. Entre os c.34-40, o autor utiliza trechos melódicos em modo Ré lídeo (Ré, Mi, Fá#, Sol#, Lá, Si, Dó#), conforme Fig.2.2.2.2, e intervalos grandes intercalados entre os c.47-51 (Fig. 2.2.2.3).

Figura 2.2.2.2 – Villani 2º Mov. c.34-40



Figura 2.2.2.3 – Villani 2º Mov. c.47-51



Outra importante contribuição para o maior dramatismo da Parte B é o fato de que o acompanhamento, que vinha num ritmo 3/4, passa a ser arpejado (Fig.2.2.2.4) e, em alguns trechos, de forma ascendente e descendente em sequência (Fig.2.2.2.5).

Figura 2.2.2.4 – Villani 2º Mov. c.32-37 Piano

Musical score for Villani 2º Mov. c.32-37 Piano. The score is written on two staves: a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). It begins at measure 32 and ends at measure 37. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some accidentals (sharps and naturals). A long slur covers the entire passage. The instruction "poco più" is written above the treble staff.

Figura 2.2.2.5 – Villani 2º Mov. c.65-69 Piano

Musical score for Villani 2º Mov. c.65-69 Piano. The score is written on two staves: a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). It begins at measure 65 and ends at measure 69. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some accidentals (flats and naturals). A long slur covers the entire passage. The instruction "cresc. ...." is written above the treble staff, and "mf" is written above the bass staff.

A Parte B é composta por 3 seções: a primeira (c.32-53), onde o compositor inicia a mudança de caráter; na segunda seção (c.54-73), o dramatismo atinge seu auge; e, finalmente, na terceira e última seção (c.74-91), Villani compõe um trecho

de transição em que a flauta executa uma espécie de cadência, acompanhada por acordes, iniciando um retorno ao caráter inicial do movimento.

Encerrada a Parte B, segue-se uma ponte (c.92-97) executada pela orquestra/piano, na qual o autor executa várias modulações e mudanças de andamento de forma a continuar o retorno ao clima do início do 2º Movimento.

Na Parte A', que possui 3 seções, o tema inicial do movimento é reapresentado na Seção 1 (c.98-103) com uma inversão de papéis entre solista e acompanhamento, a cargo da voz aguda do piano entre os c.98-103. A partir do c.104, o solo retoma o discurso principal no desenvolvimento do tema, agora na Seção 2 (c.104-112). Desde o c.98, embora seja retomada a ideia do início do movimento, o autor escreve na tonalidade de Mib maior, que confere um colorido mais intenso do que o do início. Aqui a frase da flauta intercala colcheias regulares e quiálteras de colcheias. Na Seção 3 (c.113-125), Villani imprime caráter mais tranquilo que gradualmente prepara o parte final do 2º Movimento.

Em suas obras para flauta, Villani-Côrtes utiliza uma grande variedade de ritmos e, assim como as frases da flauta nessa Parte A' do 2º Movimento, ressalto o trecho compreendido pelos primeiros compassos (Fig.2.2.2.6) da obra "Águas Claras" (originalmente para flauta e piano), em que são intercalados arpejos em quiálteras de 5 notas, seguidos por outros com 6 notas, transmitindo o caráter de fluidez fazendo alusão ao título da peça. Percebe-se em "Águas Claras" a necessidade de equilíbrio e homogeneidade na articulação e execução do legato. Tal fato, segundo Laura Rónai (2008, p. 68-71) "relaciona-se intimamente às possibilidades técnicas da flauta moderna, sendo algo impensável para os flautistas e seus arcaicos instrumentos dos séculos XVII, XVIII e início do século XIX".

Figura 2.2.2.6 – Villani *Águas Claras, para Flauta & Piano, c.1-8*

**ÁGUAS CLARAS**  
para Flauta & Piano

Flauta Edmundo Villani-Côrtes

**Fluente**

The image shows the first eight measures of the flute part for 'Águas Claras'. It begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note G4. The second measure starts with a piano (p) dynamic and a slur over a sixteenth-note arpeggio: G4 (fingered 5), A4 (fingered 5), B4 (fingered 5), C5 (fingered 5), B4 (fingered 5), A4 (fingered 5), G4 (fingered 5). This is followed by a similar sixteenth-note arpeggio in the third measure, and then a series of eighth-note patterns in the fourth and fifth measures, all under a single slur. The sixth measure continues with eighth notes, and the seventh and eighth measures conclude the phrase with eighth notes and a final G4.

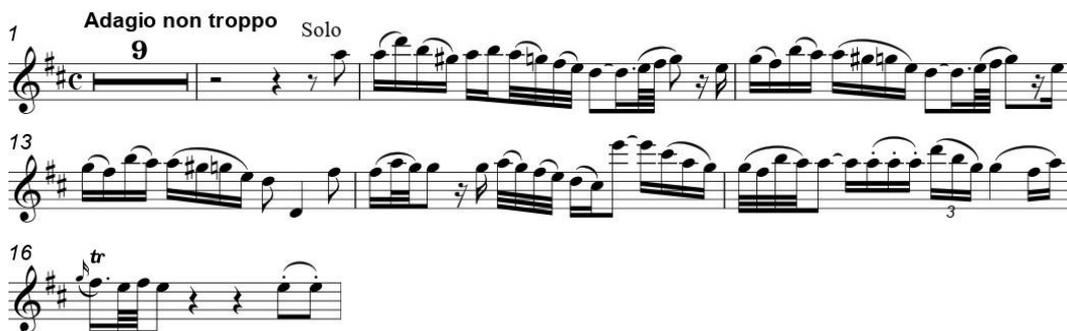


Fonte: Partitura fornecida pelo Compositor. (VILLANI-CÔRTEES, 1991)

Voltando ao 2º Movimento, a partir do c.126 é iniciada a Coda (c.126-146), contendo variações do tema principal no acompanhamento, uma pequena citação do início da Parte A, e uma pequena cadência ao final da Coda. O solo inicia um trecho no c.140, momento em que o autor pede *Com Liberdade*. Embora não haja anotações específicas, optou-se por acrescentar um *Decrescendo* no c.141, com *Rallentando* nas três notas finais desse compasso. O final da Coda, e do 2º Movimento, leva a uma redução da dinâmica, sempre em *pianíssimo*, e também no andamento, já que o autor pede *Lento* no c.144. Então, com vistas a facilitar o trabalho de conjunto, introduzi marcações metronômicas. No c. 142, o andamento é reduzido para  $\text{♩} = 84$ , e no c.144  $\text{♩} = 60$ . Desde o c.142, também incluí um *rallentando* que dura até o final do movimento.

A termo de comparação com os outros concertos para flauta, o 2º Movimento do Concerto de Villani-Côrtes se assemelha, por exemplo, ao 2º Movimento do Concerto em Sol de Mozart. Ambos compartilham a Forma canção/ternária como molde da estrutura composicional, em geral, com Introdução, Parte A, Parte B, Parte A' e uma *coda*. No caso do concerto de Mozart, há uma longa introdução da orquestra, apresentando as estruturas musicais principais desse movimento, a exemplo do 1º Movimento do mesmo concerto de Mozart. O solo, na Parte A (c.1-27) é iniciado na anacruse do c.11 (Fig.2.2.2.7 c.1-16) e se desenvolve até o c.27, quando a orquestra retoma uma pequena intervenção de 2 compassos.

Figura 2.2.2.7 – Mozart 2º Mov. c.1-16



O solo na Parte B (c. 27-36) inicia-se no c.29 até o c.36 (Fig.2.2.2.8).

Figura 2.2.2.8 – Mozart 2º Mov. c.26-39

A Parte A', retomada da primeira seção da Parte A, aparece no c.39 (com anacruse) até o c.41. Em seguida, há uma nova seção da Parte A' que leva à cadência do solista, já no c.56. Os seis últimos compassos perfazem a *coda*, em que solista e orquestra fazem nova citação à Parte A.

Ao analisar as Partes A e B do 2º Movimento do Concerto de Mozart, percebe-se que há contrastes nítidos em dois aspectos. Primeiramente, na Parte A predominam trechos com ligaduras longas e a execução em fusas, que, embora estejam num andamento *adagio*, resultam em frases de maior agilidade. Na Parte B, a predominância é de semicolcheias e ligaduras curtas, incluindo *apoggiaturas* e notas em *stacatto*, perfazendo um trecho mais melódico e de caráter mais calmo. Em segundo lugar, na Parte A predomina a utilização da tônica, enquanto que na Parte B a harmonia gira em torno da dominante.

Apesar da semelhança estrutural entre os movimentos de Villani e Mozart, isso se encerra por aí. Villani-Côrtes usa duas concepções musicais para escrever o 2º Movimento de seu Concerto para Flauta. De um lado, na Parte A, faz menção a um dos estilos musicais brasileiros mais consagrados, a Modinha, muito difundida nos temas seresteiros tradicionais. Na Parte B, Villani impõe dramaticidade por utilizar elementos impressionistas em sua composição, como a escala de tons inteiros e a harmonia dissonante. A temática aqui lembra muito o estilo dominante da *Belle Époque* francesa (música europeia do fim do século XIX ao início do século XX). Em seguida, uma Parte A' toma forma com a reexposição da Parte A novamente

em clima seresteiro, lembrando a primeira ideia do início. Uma *coda* em clima leve e tranquilo encerra o 2º Movimento.

### 2.2.3 Terceiro Movimento (concluído em setembro/1999)

- 1) Parte A c.1-56 – introdução c.1-16, Seção 1 c. 17-30, Seção 2 c.31-42, Seção 3 c.43-56;
- 2) Parte B c.57-88 – lento e melódico;
- 3) Parte C (A') c. 89-127 – Seção 1 c.89-96, Seção 2 c.97-104, Seção 3 c.105-127;
- 4) Parte D c.128-196 – Seção 1 (1ª Cadência) c.128-136, Seção 2 c.137-143, Seção 3 c.144-168, Seção 4 c.169-191, Seção 5 (2ª Cadência) c.192-196;
- 5) Parte A'' c.197-250 – introdução c.197-213, Seção 1 c.214-233, Seção 2 (3ª Cadência) c.234-250; e
- 6) Coda – c.251-262.

O último movimento está escrito em forma episódica, com características de um Rondó, cujas partes em andamento rápido expressam o virtuosismo do chorinho e partes lentas melódicas se intercalam. Nesse movimento do Concerto para Flauta, o autor escreveu 3 cadências para o solista. A 1ª Cadência (Parte D, Seção 1, c.128-136) é lenta em forma de recitativo; a 2ª Cadência (Parte D, Seção 5, c.192-196) desenvolve-se em tempo *poco rubato* e expressa um toque virtuosístico através de hemíolas e trechos cromáticos; já a 3ª Cadência (Parte A'', Seção 2, c.234-250) apresenta andamentos distintos sendo que, a partir do c.240, há a indicação “apressando aos poucos”, que dura até o final da cadência, no c.251, expressando virtuosismo e preparando a impactante Coda (c.251-262).

No geral, o estilo do 3º movimento desse concerto, à parte a estreita relação com o virtuosismo do chorinho, remete também a estilos mais modernos, como o impressionismo, o jazz, a improvisação e até trechos dissonantes. Esse movimento quase poderia ser considerado como uma peça inteira separada, em forma de fantasia, pela riqueza de estilos e diversidade de ritmos e andamento. Não obstante, foi o primeiro dos movimentos a ser escrito. Em entrevista ao compositor, ao ser questionado do porquê desse fato, ele prontamente respondeu:

Tenho adotado essa postura em peças de maior fôlego: agindo dessa forma, procuro deixar uma certa garantia de um final pleno de

energia. O primeiro movimento faz a função de uma abertura para um ambiente musical e, a partir disso, o 2º movimento funciona como uma ponte de ligação dos três movimentos. (VILLANI-CÔRTEZ, Entrevista 2020b, Anexo I).

A introdução do 3º Movimento fica a cargo da orquestra, perfazendo os primeiros 16 compassos da Parte A. O centro tonal/modal no início da Seção 1 é o Sol Dórico. De caráter saltitante e alegre, esse trecho contém elementos que remetem ao choro brasileiro moderno e também à música francesa da *belle époque*. O auge do Parte A acontece no c.54, já na Seção 3, quando o solista executa uma série de escalas cromáticas descendentes, acompanhado por arpejos ascendentes e descendentes do piano. Ao final do c.55, no segundo tempo, um *poco rallentando* indica a preparação para a próxima parte.

A Parte B (c.57-88) desenvolve frases melódicas em andamento Moderato, mais lento que a anterior. Com a evolução das modulações harmônicas, nessa Parte B cria-se gradativamente mais dramaticidade, com a dinâmica conduzindo cada vez mais intensidade até o c.80. A partir daqui há uma pequena transição que dará lugar à próxima parte.

A Parte C (c.89-127), em seu início, retoma o andamento do princípio do movimento. Por isso é considerada como uma Parte A'. O trecho em questão elabora elementos da Parte A, introduzindo um nível a mais de dificuldade na execução de intervalos e também devido às sequências rápida de modulações, com mais notas alteradas do que naquela. Prevalece o estilo virtuoso do chorinho, com semicolcheias rápidas e, em alguns trechos, quiáteras que formam mordentes, em forma ornamentada, muito presente no estilo da música brasileira.

Logo após, vem a primeira cadência (c. 128-136), na Seção 1 da Parte D (c.128-196), em andamento mais lento, quando o autor indica *Meno* na partitura. Trata-se de um trecho que inicialmente mantém a presença do acompanhamento (por 2 compassos), em seguida se firma como cadência típica, e o solista toca sozinho. Tem caráter recitativo e ornamental, permitindo ao executante desenvolver sua expressividade com maior liberdade no fraseado. Ao final dela, o compositor escreve uma ponte que expressa um clima de mistério e de suspense, devido à melodia da flauta em intervalos cromáticos e aos acordes repletos de dissonâncias no acompanhamento (Seção 2, c.137-143). Após o clímax provocado nesse trecho,

o autor retoma o que pode ser considerado um desenvolvimento da Parte B, já em andamento mais lento (Moderato), entre os c.144-191 (Seções 3 e 4).

Entra em cena, ainda na Parte D, a 2ª Cadência, que se desenvolve em semicolcheias ligadas de três em três, formando hemíolas, cujas modulações harmônicas em rápida sequência são demarcadas pelo ritmo das ligaduras. É dada a liberdade ao solista com a anotação *poco rubato* que o autor faz logo no início. A dinâmica indica que haverá intensidade do começo ao fim, pois já começa em *forte* e, ao final, ainda há um *crescendo* para marcar o encerramento da Parte D.

A Parte A” marca a parte final do 3º Movimento, seguida da Coda. Aqui são repetidos vários recursos do Parte A original, do início do movimento, e contém também a 3ª Cadência do solista, entre os c.234-250 (Seção 3). A cadência tem seu início escrito em estilo jazzístico, quase um improviso, que se transforma em uma série de ornamentos, a partir do c.239, com um “apressando aos poucos”, no início, e um *Ritardando* para finalizar, quando acontece a nota mais aguda de todo o concerto na parte solista.

A Coda representa, talvez, o maior desafio técnico flautístico de toda a obra. Escalas de tons inteiros ascendentes e descendentes se alternam em dois compassos até um final apoteótico de mais dois compassos em que o instrumento executa um Dó da 3ª oitava.

Utilizamos como referência outro Concerto para Flauta de Mozart, no caso o 2º Concerto em Ré Maior, em seu 3º Movimento. O estilo de escrita virtuosística dessa parte (Fig.2.2.3.1) tem relação próxima com o que acontece no Concerto de Villani-Côrtés (Fig.2.2.3.2), mesmo levando-se em conta as enormes diferenças tecnológicas entre os instrumentos da época de Mozart e os atuais. Ambos desenvolvem um *Rondó* em andamento *Allegro*, escritos predominantemente em semicolcheias, algumas vezes com duas ligadas e duas em *stacatto*. Mozart nomeia o 3º Movimento de *Rondeau* e, embora Villani não o faça explicitamente, a estrutura formal de seu 3º Movimento é um Rondó.

Figura 2.2.3.1 – Mozart 3º Mov. c.58-70

Figura 2.2.3.2 – Villani 3o Mov. c.1-27

Embora haja disparidade, visto que Mozart se utiliza de estruturas musicais clássicas dentro dos moldes composicionais de sua época e Villani escreve estruturas musicais voltadas para a imitação do chorinho e introduz *intermezzi* lentos dentro do 3º Movimento de seu concerto, ambos mantêm em comum o aspecto brilhante, saltitante e que lembram danças rápidas, dentro da particularidade de suas épocas. Villani emprega uma variedade de caracteres e de andamentos para enriquecer seu 3º Movimento, além de escrever 3 cadências para o solista. Mozart, embora não altere o andamento, utiliza-se de estruturas musicais variadas, mostradas em diferentes seções que se sucedem ao longo de cada parte desse movimento. Também reserva uma cadência tradicional para o solista, mas inclui na transição entre as Partes A e B uma pequena oportunidade de o solista incluir uma pequena cadência adicional.

O 3º Movimento do Concerto de Mozart em Ré Maior pode ser dividido estruturalmente assim:

- 1) Parte A – Seção 1 c.1-24, Ponte c.25-36, Seção 2 c.37-55;
- 2) Parte B – Seção 1 c.56-91, Seção 2 c.91-115, Ponte c.115-123 (com pequena cadência no c.123);
- 3) Parte A' – Seção 1 c.124-146, Ponte c.147-150, Seção 2 c.151-166;

- 4) Parte B' – Seção 1 c.167-179, Seção 2 c.180-201, Ponte c.202-216;
- 5) Parte A'' – Seção 1 c.217-231, Seção 2 c.232-243, Ponte c.244-249, Cadência; e
- 6) Coda – c.250-285.

Observa-se tanta riqueza de temas nesse 3º Movimento, que é até difícil nomear cada um deles (Fig.2.2.3.3). Essa diversidade pode ser comprovada na lista cheia de seções acima, em que, mesmo à guisa de reexposições e desenvolvimentos, não se pode relacionar totalmente as partes como “repetições” das anteriores. Além disso, mesmo mantendo o rigor do tempo, sem fazer alterações significativas de andamento, Mozart consegue fazer grandes contrastes de caráter ao elaborar modulações complexas na harmonia entre as distintas partes do Rondó.

Figura 2.2.3.3 – Mozart 3º Mov. c.1-12 Parte A Seção 1



Um exemplo disso situa-se no início da Parte B, Seção 1, onde se localiza o único trecho de frase em todo o 3º Movimento escrito com mínimas (Fig.2.2.3.4). Pode-se inferir que irá começar um tema melodioso e mais simples, talvez escrito em colcheias. Mas ao cabo de 8 compassos, o que aparece é um trecho de grande virtuosismo, demonstrado na figura a seguir.

Figura 2.2.3.4 – Mozart 3º Mov. c.55-71 Parte B Seção 1

Na Seção 2, ainda na Parte B, as sucessivas modulações promovidas por Mozart na Seção 1 culminam em mais complexidade, visto que a harmonia oscila entre Mi maior e Lá maior (Fig. 2.2.3.5), tonalidades de difícil execução ao se

considerar os instrumentos utilizados à época do compositor. As notas alteradas eram produzidas por combinações de diferentes dedilhados (conhecidas no meio flautístico como “forquilhas”), o que aumentava enormemente a dificuldade na execução e também provocava diferenças consideráveis no timbre das notas, que se tornavam mais escuras.

Figura 2.2.3.5 – Mozart 3º Mov. c.91-95



No caso do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes, além das diferenças marcantes de dificuldades técnicas entre as várias partes, há também diferenças de andamento entre, por exemplo, as Partes A e B. Não só isso, a diferença também se estende ao caráter melódico e *cantabile* na Parte B, escrita predominantemente em colcheias, enquanto que o virtuosismo e a escrita em semicolcheias prevalece na Parte A.

Em época mais recente que Mozart, Carl Reinecke (1824-1910), em seu Concerto para Flauta em Ré Maior (Fig.2.2.3.6), também escreve já ao final do 3º Movimento um *Più Mosso* virtuosístico em forma de Rondó e se utiliza também das semicolcheias para coroar o êxito do solista ao final de sua obra.

Figura 2.2.3.6 – Reinecke 3º Mov. c.186-195

## CAPÍTULO 3

### 3.1 O Estudo do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes

A seguir, descrevo o estudo do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes considerando as dimensões da performance. Estabeleço **estratégias de estudo**, separando os 3 movimentos, e, em alguns trechos, tomarei exemplos de comparação de concertos de outros compositores consagrados para ilustrar de que forma podem ser aproveitadas tais estratégias em obras de diferentes épocas.

Do mesmo modo, como essa parte da dissertação está dividida em trechos, é importante notar que não só no Concerto para Flauta do Villani, mas em toda obra de grande magnitude, a prática é dividida em partes menores. Conforme o seu progresso, elas se juntam no auge do estudo e na performance para formar um todo coerente e consistente.

### 3.2 Estratégias para Aquecimento<sup>20</sup>

Com base nas experiências de aprendizado e na vasta experiência profissional do autor dessa dissertação, como primeira **estratégia** de estudos em geral, é de suma importância se fazer exercícios de aquecimento com o instrumento. Há dois especialmente bons para tal finalidade; entretanto, para que não se torne cansativo, é aconselhável a execução de somente um deles a cada sessão de estudos. Primeiramente, há um exercício em cromatismo com notas ligadas, passando por todas as notas da escala. Inicia-se a prática pela região média da flauta, a segunda oitava, com a nota Sol 4. Nessa região, toca-se de forma mais relaxada, e isso serve como a referência para o que vem depois. A partitura desse exercício pode ser encontrada no Anexo II.

Outra prática utilizada para o aquecimento é o *Exercices Journaliers 4* (Exercícios Diários Nr. 4), na seção *Grand Exercices Journaliers de Mécanisme*

---

<sup>20</sup> O termo “Aquecimento” aqui se refere aos exercícios preliminares que um instrumentista pratica para “esquentar” os músculos e a respiração. O termo em inglês é amplamente utilizado por pedagogos como “warm-up”. Esse tipo de estratégia é utilizado também por praticantes de esportes, sejam amadores ou profissionais, como forma de evitar lesões e também para aumentar o rendimento durante a prática. Os exercícios de aquecimento, em qualquer área, são, por princípio, leves e praticados lentamente, proporcionando o “despertar” gradativo dos músculos.

(Grandes Exercícios Diários de Mecanismo) do método de estudos Taffanel & Gaubert (1958, p. 119-122). Devido à longa duração desse exercício para o aquecimento, escolhe-se uma das duas partes em que ele pode ser dividido. A primeira, começando na tonalidade de Dó Maior, seguindo por todas as tonalidades contendo armadura com bemóis. A segunda parte começa na tonalidade de Si Maior e percorre todas as armaduras de clave com sustenidos.

Em seguida, outra **estratégia** muito utilizada em todo o processo de estudo em geral, e particularmente do Concerto para Flauta, é o andamento lento. Todas as passagens de grande demanda técnico-instrumental (tanto do ponto de vista técnico, de dedilhado, como da expressividade) são estudadas em andamento bastante reduzido para permitir melhor entendimento dos problemas que porventura apareçam. Após essa fase, o andamento vai sendo ajustado com o intuito de aproximar mais e mais do andamento solicitado pelo compositor na partitura. A cada incremento, a próxima fase de ajuste somente pode ser alcançada quando a fase atual estiver satisfatoriamente resolvida. Isso é particularmente perceptível também quando, por alguma razão, a partitura deixa de ser estudada por um período de tempo. Ao se retornar aos estudos, todos os trechos mais problemáticos, embora já “desvendados” anteriormente, podem ser mais uma vez “relembrados” utilizando-se essa estratégia.

### 3.3 Estratégias de Estudo dos Trechos Selecionados dos 3 Movimentos

Foram selecionados 40 trechos do Concerto para Flauta, entre os 3 movimentos, aos quais foi devotada atenção em termos das **dimensões da performance** de Chaffin(2003), bem como o levantamento de **estratégias**, conforme Jørgensen(2004), para a adoção da **prática deliberada** de Ericsson(1993).

Em termos das **dimensões da performance**, os trechos estão agrupados da seguinte forma:

Tabela 3.1 - Lista de trechos classificados por dimensões da performance

<b>Dimensão</b>	<b>Movimentos/Trechos</b>
Básica	1º Mov.: 1, 9, 10.1, 10.2, 10.3, 12 2º Mov.: 17, 18, 24 3º Mov. : 25, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 38
Interpretativa	1º Mov.: 2, 4, 6, 8, 10.1, 12, 13 2º Mov.: 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23 3º Mov.: 25, 27, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 39
Performática	1º Mov.: 2, 3, 5, 7, 10.1, 10.3, 11, 14, 15 2º Mov.: 17, 18, 20, 21, 22 3º Mov.: 29, 30, 32, 37, 40

Os trechos têm semelhanças em relação às **estratégias** conforme a tabela a seguir:

Tabela 3.2 - Lista de trechos classificados por estratégias

<b>Estratégia</b>	<b>Movimentos/Trechos</b>
Forma de Ataque <sup>21</sup>	1º Mov.: 1, 9, 10.1, 10.3 2º Mov.: - 3º Mov. : 25, 35, 37
Variação Rítmica	1º Mov.: 10.3, 12 2º Mov.: 17 3º Mov.: 26, 27, 28, 30, 32, 35, 36
Articulação/ Dinâmica/ Andamento	1º Mov.: 2, 4, 6, 8, 10.1, 10.2, 12, 13, 14 2º Mov.: 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24 3º Mov.: 30, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 39
Atenção/Gestual	1º Mov.: 2, 3, 5, 7, 10.1, 11, 15 2º Mov.: 18, 21, 22 3º Mov.: 29, 32, 40

<sup>21</sup> Ataque” é a maneira como um instrumentista de sopro dá início a uma nota, começa a tocá-la.

### 3.3.1 PRIMEIRO MOVIMENTO

#### 3.3.1.1 Trecho 1 (c.4 e c.17)

Em termos da dimensão **básica**, o tema principal inicia-se no c.4 (Fig. 3.1.1) com uma pausa de semicolcheia, criando um ponto de atenção. A mesma situação se repete no c.17 (Fig.3.1.2). Por experiência do autor desse trabalho, como uma primeira **estratégia**, a duração da pausa deve ser estritamente observada, uma vez que a apresentação do tema se apoia na continuidade das semicolcheias seguintes. A harmonia em Sib (c. 4) no início apresenta desafio do ponto de vista da execução dos intervalos (notas alteradas e seus respectivos dedilhados). Já a segunda intervenção, em Ré (c. 17), soa mais brilhante devido às notas mais agudas da flauta. A execução desse c.17 demanda maior controle da execução dos intervalos também por conta do dedilhado e da rapidez dos saltos intervalares, levando-se em conta a velocidade rápida do trecho. A **estratégia** de executar a sequência ascendente com ataque misto, do tipo “T-TK”<sup>22</sup>, também é considerada. Isso resulta em maior clareza na execução das notas, principalmente por estarem caminhando na direção mais aguda da flauta. Em seguida, após as duas notas ligadas, já na parte descendente, a estratégia passa a ser o ataque duplo “T-K”, também buscando clareza.

Figura 3.1.1 – Villani 1º Mov. c.4



Figura 3.1.2 – Villani 1º Mov. c.17



Sob a visão da dimensão **performática**, é de extrema importância manter a precisão na entrada do tema no c.4 e c.17 (Figs. 3.1.1 e 3.1.2), sem qualquer prolongamento da pausa de semicolcheia inicial. O objetivo é que, desde o início do concerto, a energia, ou seja, a precisão do andamento e o caráter musical alegre, virtuosístico sejam estabelecidos e preservados. Isso deve ser observado também em outros trechos do Primeiro Movimento e, principalmente, em alguns onde o

<sup>22</sup> Nesse caso, a utilização das consoantes “T” e “K” é uma maneira de simplificar a escrita para cada ataque utilizado pelos instrumentistas de sopro. O ataque em si não produz som audível, mas as pronúncias “TÁ” e “KÁ” são de fato o que possibilita que uma nota seja iniciada de forma limpa.

acompanhamento estará junto, como no c.17 e c.22 (Figs. 3.1.3 e 3.1.4).

Figura 3.1.3 – Villani 1º Mov. c.17



Figura 3.1.4 – Villani 1º Mov. c.22



Em termos de **comparação**, o Concerto para Flauta de Jacques na Fig.3.1.5 Ibert(1890-1962) apresenta a mesma necessidade, justamente no início do 1º Movimento:

Figura 3.1.5 – Ibert 1º Mov. c.1-7



### 3.3.1.2 Trecho 2 (c.1-c.33) – Introdução/Tema A

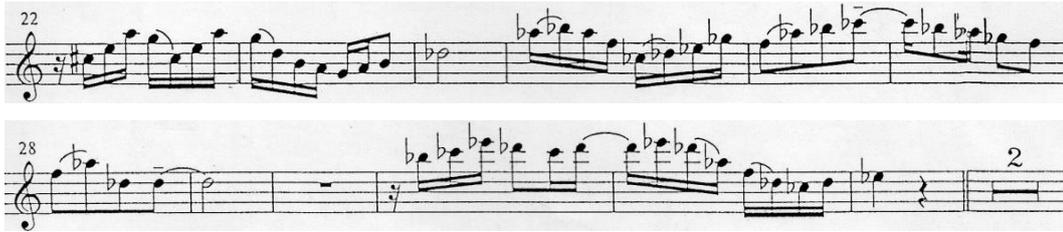
O trecho inicial do 1º Movimento (Fig.3.2.1), sob a visão da dimensão **interpretativa**, entrega uma temática ritmada e de caráter tipicamente brasileiro. Aqui o termo *Gingado* que nomeia esse movimento tem sua expressão devidamente caracterizada. Tanto flauta quanto piano/acompanhamento trabalham juntos para manter o aspecto ritmado, saltitante e brilhante da introdução (Fig.3.2.1, c.1-19) e durante o **Tema A** (Fig. 3.2.1, c. 20-37). A **estratégia** para interpretação é manter os contrastes de articulações tocando as notas desligadas *Quasi Staccatto*.

Figura 3.2.1 – Villani 1º Mov. c.1-33 Flauta

I

Edmundo Villani-Côrtes  
5 de Fevereiro de 2000

Gingado ♩ = 104



Segundo o autor desse estudo, ainda analisando a introdução do ponto de vista da dimensão **performática**, durante a execução da transição entre os c.9-c.10 (Fig. 3.2.2, c.7-10), a precisão rítmica e a clareza nas articulações são muito relevantes para que a entrada do acompanhamento no c.10 esteja em sincronia. Como **estratégia**, o gestual indicativo do solista na entrada possibilita a conexão com o acompanhamento. Além disso, ressalta-se o *crescendo* indicado no c.9 e o cuidado para não apressar o andamento.

Figura 3.2.2 – Villani 1º Mov. c.1-11 (piano)

### 3.3.1.3 Trecho 3 (c.36-40) – Ponte

No c.36 (Fig.3.3) o compositor indica na partitura do solista *Menos* e pede um *Rallentando* a partir da segunda nota do c.37. Sob a dimensão **performática**, é uma **estratégia** importante que o acompanhamento se junte ao solo, já no c.37, com o

mesmo andamento que o solista iniciou o trecho (mais lento), visando ao sincronismo durante o pequeno *Rallentando*. O efeito desejado para o que está indicado pela partitura é uma gradativa redução no andamento, passando por um *Moderato Expressivo*, que culmina num *Lento* no c.40. O trecho está localizado na **Ponte** (c. 38-43), entre o **Tema A** (c. 20-37) e o **Tema B** (c.44-58).

Figura 3.3 – Villani 1º Mov. c.36-40



### 3.3.1.4 Trecho 4 (c.40-58) – Tema B

O trecho representa o **Tema B** (c.44-58), um *Intermezzo* do 1º Movimento (Fig.3.4.1). Em contraste com a introdução e o Tema A, o andamento e as frases alongadas conferem ao Tema B um caráter melódico. Aqui, aludindo à dimensão **interpretativa**, as ligaduras fazem papel preponderante na expressividade das frases. Uma **estratégia** para o estudo do c.51, por experiência própria desse autor, é tocar as quiálteras de semínimas bem alongadas, quase ultrapassando o tempo destinado a cada uma das notas. Ainda no c.51, antes das quiálteras, há uma colcheia que poderá ser minimamente antecipada deixando para aquelas quiálteras a função de trazer o caráter *Cantabile* para a frase.

Figura 3.4.1 – Villani 1º Mov. c.40-58



O compositor Carl Reinecke (1824-1910), a título de **comparação**, introduz em seu Concerto para Flauta, também no 1º Movimento (Fig. 3.4.2), um *Intermezzo* (segundo tema, ou Tema B do 1º movimento em forma sonata) em que não só indica a mudança de andamento explicitamente (Letra “C”), mas também o faz escrevendo o trecho em colcheias e indicando *Espressivo* no c.75. Essa mudança de caráter musical fica evidente ao se observar a primeira parte deste 1º Movimento em semicolcheias e a retomada gradual com um *Accelerando* no c.92.

Figura 3.4.2 – Reinecke 1º Mov. c.61-94

### 3.3.1.5 Trecho 5 (c.59-64) – Coda da Exposição

No c.59, o compositor indica a  $\text{♩} = 80$  para o acompanhamento (Fig. 3.5). Aqui se inicia o retorno gradual ao andamento do início do movimento, o qual é atingido no c.68. Então, na dimensão **performática**, a partir do c.61, o solista executa a passagem em hemíolas de 3 semicolcheias e deve apressar o ritmo, conforme a indicação “vai apressando aos poucos”, que dura 3 compassos. Como **estratégia**,

ao se preparar para a chegada ao c.64, o solo deverá indicar claramente ao acompanhamento, por meio gestual, o início do compasso. Dessa forma, o acompanhamento manterá a energia, o andamento adquirido pelo solista, para efetivar a indicação *A Tempo come prima* (ver passagem semelhante no 3.3.1.8 Trecho 8, c.123-158, abaixo). O referido trecho fica localizado na **ponte**, entre o **Tema B** e o **Tema A** (c. 68-85).

Figura 3.5 – Villani 1º Mov. c.59-64 Piano

Handwritten musical score for Villani 1st Movement, measures 59-64. The score includes a tempo marking  $\text{♩} = 80+-$ , a 12/4 time signature, and a key signature of one flat. The main score starts at measure 60 with a treble clef and a piano dynamic. The text "Vai APRESSANDO BOS POU COS" is written above the piano accompaniment. The score shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

### 3.3.1.6 Trecho 6 (c.90-94) – Desenvolvimento

O autor escreve dois compassos (c.91-92) alternando com 2 semicolcheias ligadas e 2 desligadas (Fig.3.6.1). Sendo assim, numa visão da dimensão **interpretativa** no c.93, interrompe a sequência ao escrever hemíolas de três semicolcheias, terminando o compasso com duas semicolcheias acentuadas, que levam à última também acentuada no c.94. Nesse trecho, localizado no **Desenvolvimento** (c. 86-135), a dinâmica das ligaduras, e posteriormente das hemíolas, contrasta com as notas acentuadas finais (93-94). Para evidenciar esse

contraste de articulação, considero a **estratégia** de executar mais curtas (*staccato*) as notas finais de cada hemíola e as notas acentuadas dos c.93-94.

Como **comparação**, selecionei um trecho do Concerto para Flauta de Carl Nielsen(1865-1931) que demonstra os mesmos princípios de contraste na articulação (Fig. 3.6.2).

Figura 3.6.1 – Villani 1º Mov. c.90-94



Figura 3.6.2 – Nielsen 1o Mov. c.124-125



### 3.3.1.7 Trecho 7 (c.117-121) – Desenvolvimento

Na dimensão **performática**, no trecho situado no **Desenvolvimento**, de acordo com a experiência do autor desse trabalho, é uma boa **estratégia** a manutenção clara do tempo nos c.117-118 pelo solista (Fig. 3.7). No c.119, o piano volta a tocar desde o início do compasso. Com a estratégia, o solo no c.118 deverá transferir o ritmo exato para que o acompanhamento dê sequência e continue sincronizado até o final da frase no c.121.

Figura 3.7 – Villani 1º Mov. c.117-121

### 3.3.1.8 Trecho 8 (c.123-158) – Desenvolvimento/Reexposição Tema B/Coda da Reexposição

A questão apresentada aqui diz respeito a uma sugestões desse autor (anotadas entre parênteses, Fig 3.8) para complemento da partitura original evocando a dimensão **interpretativa**. O trecho entre os c.153-156 (Ponte do Tema B na reexposição para a Coda, Fig.3.8) é exatamente igual ao trecho dos c.61-64 (Ponte do Tema B para Tema A, na exposição (ver item 3.3.1.5, Trecho 5, Fig.3.5, c.59-64, anterior) em que o solista executa hemíolas de semicolcheias. Entretanto, nesse novo trecho não há a indicação *Apressando* na partitura, como a que existe naquele. Em função da coerência entre os dois trechos, adotou-se uma **estratégia** que permite a execução do Tema B na reexposição (136-150), em andamento mais lento como na exposição, mantendo suas características expressivas. Assim, como o piano executa uma série de acordes descendentes em ritmo sincopado, a partir do c.124, facilita a adoção de um decrescendo na dinâmica nos c. 124-125 e um *Rallentando* nos c. 126-127, resultando no andamento de  $\text{♩} = 84$  no c. 128. Todo o trecho entre os c.128-152 (Tema B e Ponte para a Coda) será executado nesse novo andamento, o que permite ao solista tocar o acelerando, a partir do c.153, e recompor o andamento inicial do movimento já no c.156.

Figura 3.8 - Villani 1º Mov. c.123-158

The image shows a musical score for measures 123-158 of Villani's 1st Movement. It consists of two staves: a soloist staff (treble clef) and a piano accompaniment staff (grand staff). The soloist part features a melodic line with hemiola rhythms. The piano accompaniment consists of descending chords in a syncopated rhythm. Handwritten annotations include a bracket under measures 124-125 and the word 'RALLENTANDO' in parentheses under measures 126-127. The measure number '123' is written at the beginning of the first staff.

128 (♩ = 84)

(p)

153 (accelerando... ) (♩ = 104)

### 3.3.1.9 Trecho 9 (c.140-145) – Reexposição Tema B

Quanto à dimensão **básica**, o trecho situado na **Reexposição do Tema B** (Fig. 3.9) apresenta dois desafios. Primeiro, no c.140, o autor escreve uma série de saltos com intervalos longos e inversões harmônicas que precisam de atenção e cuidado para que se automatize a sequência de notas e os diferentes dedilhados. Cuidado especial deverá ser dado às ligaduras, já que nem todos os intervalos as possuem, por exemplo, as duas últimas notas do c.140. Assim, para os dois desafios que se apresentam, a **estratégia** é tocar lentamente até que se adquira fluência, aumentando então o andamento de acordo com o progresso alcançado.

O segundo, entre os c.142 e 145, gira em torno da nota Mi da segunda oitava e o Mi da terceira oitava. Aqui o problema não só é o da afinação entre as oitavas, que deverá ser cuidadosamente observada. Mas há a questão de que exatamente o Mi da terceira oitava é uma das notas mais desafiadoras da flauta acusticamente falando (é uma característica de construção do instrumento, uma limitação). Assim, para que não só a afinação seja perfeita, mas também a qualidade sonora do final da frase seja preservada, a **estratégia** é manter a atenção no Mi mais agudo, visto que ele é precedido de sua oitava inferior. Para isso, tocar com o apoio da musculatura abdominal é fundamental, uma vez que a nota soa com intensidade, sem entretanto provocar alterações significativas na dinâmica.

Figura 3.9 – Villani 1º Mov. c.140-145



### 3.3.1.10 Trecho 10 (c.160-170) – Coda

Esse trecho da Coda (Figs. 3.10.1, 3.10.2, 3.10.3.1) representa um dos maiores desafios técnico-expressivos do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes. O compositor junta passagens em semicolcheias, ora com 2 ligadas + 2 desligadas, ora ligadas 2 a 2, inserindo também mordentes e quiálteras de 3 semicolcheias. Além disso, há um trecho em quiálteras de 6 semicolcheias de execução rapidíssima. Para melhor entendimento do estudo, faço o desmembramento em partes menores, pois há necessidades diversas a serem abordadas. O trecho (c. 160-170) encontra-se no início da **Coda** (157-200) do 1º Movimento.

#### 3.3.1.10.1 Trecho 10.1 (c.160-163)

O primeiro trecho conta com os c.160 a 163 (Fig. 3.10.1). Em relação à dimensão **interpretativa**, de acordo com a experiência desse autor, é interessante que os contrastes das articulações sejam bem claros como **estratégia** para transmitir o caráter saltitante e alegre do choro presente na frase. Vale lembrar que tanto o c.160 quanto o c.162 iniciam com pausa de semicolcheia para o solo e para a mão direita do piano, trazendo a constante necessidade de conexão entre essas duas instâncias para manter o sincronismo da frase, em razão de a mão esquerda

do piano estar tocando o início dos compassos sem pausa (aqui um aspecto da dimensão **performática**). É especialmente importante destacar a transição entre o c.162 e 163, não só porque há uma inversão de articulações de desligado para ligado, como também pelo fato de Villani também introduzir uma quiáltera com 3 semicolcheias. A **estratégia** será o empenho em uma execução exata, já que o acompanhamento continua em semicolcheias regulares todo o tempo.

Figura 3.10.1 – Villani 1º Mov. c.160-163



No c.163, também na figura acima (3.10.1), novamente nos deparamos com os saltos da nota Mi, dessa vez da terceira para a segunda oitava, que trouxemos na dimensão **básica** como uma das dificuldades da flauta. O trabalho de afinação do primeiro tempo desse compasso é um pouco mais complexo pelo fato de as notas estarem ligadas. A **estratégia**, então, é o movimento labial ser trabalhado para permitir o foco<sup>23</sup> suficiente na última nota Mi do 1º tempo promovendo a afinação dela com as anteriores.

### 3.3.1.10.2 Trecho 10.2 (c.164-166)

Em relação à dimensão **básica**, temos os três compassos seguintes (c. 164-166, Fig.3.10.2) em que Villani escreve semicolcheias ligadas, duas sim duas não, e depois ligadas duas a duas. Nota-se o problema de manter a fluência do fraseado executando os “mordentes” (♢) sem perder velocidade na execução das semicolcheias. Uma vez mais, como **estratégia**, facilitaria se os contrastes de articulações fossem exagerados, deixando a segunda nota de cada ligadura e as notas desligadas mais curtas, *quasi staccatto*.

<sup>23</sup> Usa-se a palavra “foco” ou “focar” comumente no meio flautístico com o significado de se concentrar a direção do sopro e a intensidade da coluna de ar responsável por produzir o som no instrumento.

Figura 3.10.2 – Villani 1º Mov. c.164-166



### 3.3.1.10.3 Trecho 10.3 (c.167-170)

Ao abordar esse trecho para o estudo (Fig.3.10.3.1, c.167-170), em termos da dimensão **básica** e de acordo com a técnica flautística tradicional, é comum se executar os c.167-168 usando um tipo específico de ataque (notas desligadas) chamado de “ataque triplo”. Em termos de pronúncia, seria algo como “T-K-T”. Assim, a sequência de notas de um tempo no compasso seria “T-K-T T-K-T”, proporcionando a grande velocidade que o trecho exige.

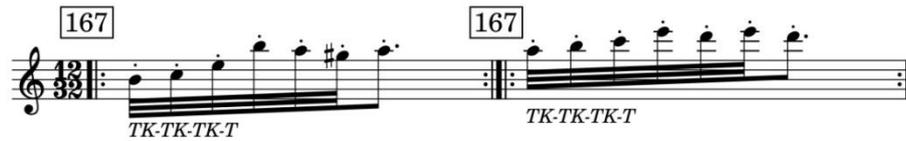
Entretanto, por experiência profissional de vários anos do autor do estudo, isso se mostrou ineficaz. Mesmo pensando em termos de 6 notas, uma melhor **estratégia** tem sido o “ataque duplo”, onde a sequência de pronúncias “T-K T-K T-K”, para cada tempo, resulta em maior fluidez e demonstra ser mais leve e eficiente. Há o grande desafio de manter a velocidade da execução em *staccatto* enquanto o acompanhamento se mantém tocando semicolcheias regulares.

Figura 3.10.3.1 – Villani 1º Mov. c.167-170



Para a prática dessa **estratégia**, especificamente para os c.167-168, podem-se criar exercícios utilizando-se as próprias notas do trecho. Faz-se o desmembramento das quíntas de 6 semicolcheias. Foca-se primeiramente no c.167, cujo exercício pode ser executado conforme a Fig.3.10.3.2. Executa-se o primeiro grupo de 6 notas em sequência rápida, parando na primeira nota do grupo seguinte, como uma forma de comprimir o ritmo dos trechos selecionados. Em seguida, faz-se o mesmo com o segundo grupo de 6 notas. Para cada grupo, são executadas várias repetições. Apenas quando a prática estiver avançada com os problemas de dedilhado resolvidos, pode-se executar o c.167 inteiro. A articulação utilizada para o ataque das notas é “TK-TK-TK-T”.

Figura 3.10.3.2 – Estratégia de Estudo c.167



Já para o c.168, a prática pode ser desmembrada ainda mais, fazendo-se 4 grupos, conforme é mostrado na Fig.3.10.3.3. Com o progresso, o c.168 ainda é desmembrado em dois grupos (Fig.3.10.3.4) e, posteriormente, inteiro. Repete-se cada compasso várias vezes. Nessa prática, utiliza-se a articulação “TK-TK” primeiramente (c.168-1) e, na segunda etapa, “TK-TK-TK-T” (c.168-2).

Figura 3.10.3.3 – Estratégia de Estudo c.168(1)

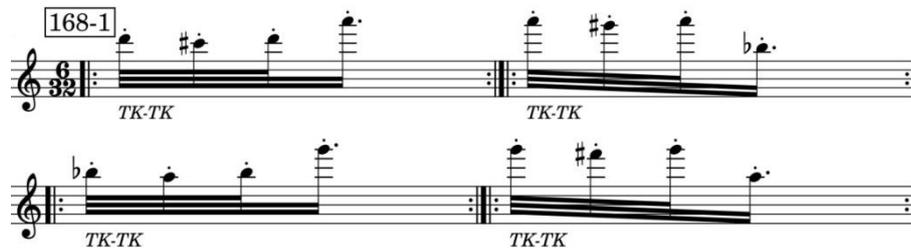
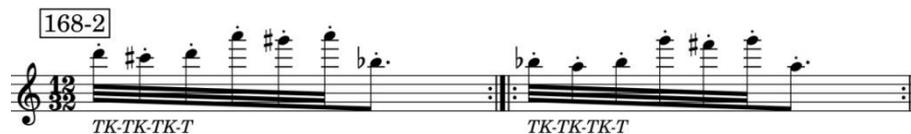


Figura 3.10.3.4 – Estratégia de Estudo c.168(2)



Outra **estratégia** a se considerar é a prática frequente do *Exercices Journaliers Nr. 3-B* (Exercícios Diários Nr.3-B), do método Taffanel & Gaubert (Fig.3.10.5) para as necessidades dos c.167 e 168, utilizando-se a articulação *staccatto*, com ataque duplo do tipo “TK”. O exercício passa por todas as tonalidades do instrumento. (TAFFANEL & GAUBERT, 1958, p.117-118).

Figura 3.10.5 – *Exercices Journaliers* de Taffanel & Gaubert E.J. 3, parte B

Devido a demandas técnico-expressivas semelhantes, as estratégias citadas para tal estudo também são eficazes para a aprendizagem do seguinte trecho entre

os c.167-174 (Fig.3.10.6) do Concerto para Flauta e Orquestra de Carl Nielsen, em seu 3º Movimento *Tempo di Marcia*:

Figura 3.10.6 – Concerto para Flauta de Carl Nielsen 3º Mov. c.164-174

The image shows a musical score for the Flute part of the 3rd movement of Carl Nielsen's Concerto for Flute and Orchestra. The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 164-167) features a series of sixteenth-note runs starting with a fortissimo (ff) dynamic and a 'martellato' marking. The second system (measures 168-170) continues with similar rhythmic patterns, marked with a forte (f) dynamic. The third system (measures 171-174) shows further rhythmic complexity, including accents and a fortissimo (fz) dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ainda sobre o trecho dos c.167 e 168 do Villani, sob a visão da dimensão **performática**, devido à grande velocidade na execução do solista, deve-se ter atenção redobrada ao acompanhamento para que não seja perdido o sincronismo. Isso é devido ao fato de que enquanto a flauta executa quiálteras de 6 semicolcheias a cada tempo, o piano continua tocando em semicolcheias normais (4 em cada tempo). Isso é especialmente complexo, pois, nos compassos anteriores, o solo vem executando notas ligadas duas a duas e, ao entrar no referido trecho, não só o andamento é subitamente aumentado (pela execução das quiálteras, não pelo aumento do metrônomo em si), mas também porque todas as notas são desligadas, exigindo ataques rápidos e precisos.

### 3.3.1.11 Trecho 11 (c.172-176) – Coda

A Fig.3.11 (c.172-176) mostra um trecho da Coda, em que a flauta executa um fraseado cuja nota final do primeiro tempo de cada compasso está ligada à primeira nota do segundo tempo. Na dimensão **performática**, por causa do distensionamento natural que essa articulação provoca, poderá haver um pequeno atraso na execução das 3 últimas notas de cada 2º tempo, o que provocaria assincronia com o acompanhamento. Para que isso não ocorra, a **estratégia** é manter a atenção à regularidade do tempo e não deixar que a ligadura provoque relaxamento na execução. Isso pode ser atingido ao se encurtar ligeiramente a sustentação da segunda nota da ligadura da síncopa.

Figura 3.11 – Villani 1º Mov. c.172-176



### 3.3.1.12 Trecho 12 (c.177-185) – Coda

O compositor escreve um trecho com saltos de oitavas e intervalos longos, com alternância de ligaduras e notas desligadas. Há também escalas rápidas ascendentes e um compasso com quíalteras de 6 semicolcheias em saltos de oitavas. Toda essa passagem demanda grande domínio técnico-expressivo do instrumento. A Fig.3.12.1 mostra a complexidade desta passagem.

Figura 3.12.1 – Villani 1º Mov. c.177-185

No trecho entre os c.178-180 (Fig.3.12.1 anterior), pelo estilo da escrita e da articulação que o compositor escreveu, pode-se ouvir o imitar do toque de um pandeiro, devido à frase utilizar recursos sonoros e rítmicos similares aos recursos percussivos daquele instrumento. Conforme já citado no Capítulo 2, esse recurso de ritmo é oriundo do *tresillo*, o qual influenciou vários estilos musicais latino-americanos desde o início do século XIX. Assim, é uma **estratégia** interessante do ponto de vista da dimensão **interpretativa**, bem como para facilitar o entendimento do trecho sob o ponto de vista da dimensão **básica**, incluir acentos no início de cada compasso, na primeira e última nota do 1º tempo e na 3ª nota do 2º tempo (destacadas em vermelho). As notas desligadas podem ser tocadas com *staccato*, exagerando-se nas ligaduras para aumentar o contraste e o efeito percussivo que o trecho alude. O resultado é uma imitação do ritmo do baião, estilo tipicamente nordestino da música brasileira, citado no Capítulo 2 Item 2.1, conforme demonstra a Fig.3.12.2 abaixo.

Figura 3.12.2 – O ritmo do baião



Para o trecho das escalas rápidas (c.177 2º t, c.181 2ºt, c.182 2ºt, c.183 2º t da Fig.3.12.1 acima), uma **estratégia** que auxilia na fluência das escalas é a prática frequente do *Exercices Journaliers Nr.4* (fragmento na Fig.3.12.3). O referido exercício trata as escalas em todas as tonalidades e em toda a extensão do instrumento (TAFFANEL & GAUBERT, 1958, p.119).

Figura 3.12.3 – Fragmento do *Exercices Journaliers Nr.4* Taffanel&Gaubert

Para a dimensão **básica**, o c.184 (Fig. 3.12.3) poderá ser desmembrado a fim de solucionar os problemas de execução. Como **estratégia**, os exercícios práticos de alteração de ritmo, utilizando as próprias notas do trecho, serão úteis para atingir o objetivo. Eles têm como base a alteração do ritmo da passagem e na execução mais lenta. Para esse caso específico, o exercício pode ser formatado de 4 formas.

Figura 3.12.3 – Villani 1º Mov. c.184



O foco de atenção será as notas fusas, de execução mais rápida. Ao serem alternados os ritmos dentro de cada forma do exercício, a prática fará com que o executante se concentre em uma dificuldade por vez. Os tipos de ataques a serem utilizados (“T” e “K”) estão indicados no primeiro compasso de cada variante, conforme Fig. 3.12.4.

Figura 3.12.4 – 4 estratégias para o c.184

1 *T K T T K T*

2 *T T K T T K*

3 *T K T T T K T T*

4 *T K T T T K T T*

### 3.3.1.13 Trecho 13 (c.160-185) – Coda

Em todo o trecho, entre o c.160 e 183, tanto a partitura editada do solo de flauta quanto a manuscrita do acompanhamento de piano não contêm indicações de dinâmicas. Assim, pela dimensão **interpretativa**, analisando o caráter das frases dessa passagem, foram sugeridas indicações (Fig.3.13, entre parênteses) como **estratégia** para tornar o trecho musicalmente mais interessante. Inicia-se no c.160 em *piano*. Primeiramente foi adicionado um *crescendo* que dura entre os c.167 e o 2º tempo do c.169. No c.170, há uma respiração fraseológica logo após a ligadura, com um *decrescendo* em direção ao c.171. A partir do c.172, começa um longo *decrescendo* que perdura até o c.177. A partir do c.178, tem início um *crescendo* longo até o final da frase, já no c.185.

Figura 3.13 – Villani 1º Mov. c.160-185

156 3 160 ( *p* )

164 ( 6 )

### 3.3.1.14 Trecho 14 (c.194-196) – Coda

Entre os c.194-196 (Figs. 3.14.1 e 3.14.2), o solo passa a executar hemíolas com 5 semicolcheias, nas quais a parte mais aguda tem duas semicolcheias ligadas. A primeira dessas duas notas coincide com cada acorde *staccato* do piano. Aqui é necessário perfeito sincronismo. Como **estratégia** dentro da dimensão **performática**, é interessante valorizar um pouco mais a dinâmica da quarta nota de cada grupo (entre parênteses na Fig. 3.14.1), trazendo mais clareza para o acompanhamento. Também se mostra particularmente importante o uso de gestual para o mesmo objetivo.

Figura 3.14.1 – Villani 1º Mov. c.194-196 Flauta

Figura 3.14.2 – Villani 1º Mov. c.194-196 Piano



### 3.3.1.15 Trecho 15 (c.197-200) – Coda

Ao final do 1º Movimento do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes, a flauta executa um intenso trinado na nota Mi da 3ª oitava, num compasso 4/4. O piano segue em colcheias e ambos chegam juntos na primeira semicolcheia do c.198 (Figs.3.15.1 e 3.15.2). Então, solista e acompanhamento executam juntos todo o compasso em ritmo sincopado e em um *crescendo* a partir do *forte*. Para isso, dentro da dimensão **performática**, solista e acompanhamento deverão estar em sincronia já no início do c.198, visto que ambos executam passagens muito diferentes no compasso anterior. A **estratégia** de utilizar comunicação gestual é muito importante, não só durante o compasso em questão e no próximo (c.199), no acorde em *fortissimo*, mas, principalmente, no último compasso (c.200) em que Villani escreve um acorde final em forma de *echo*, um uníssono da flauta com o piano, a surpresa final desse movimento.

Figura 3.15.1 – Villani 1º Mov. c.197-200 Flauta



Figura 3.15.2 – Villani 1º Mov. c.197-200 Piano



### 3.3.2 SEGUNDO MOVIMENTO

#### 3.3.2.1 Trecho 16 (c.1-33) – Parte A – Parte B

Em relação à dimensão **interpretativa**, esse trecho apresenta caráter musical melódico, seresteiro (Fig.3.16) e, mais tarde, dramático. O uso de ligaduras, inclusive no trecho em quiálteras, é **estratégia** fundamental para realçar a expressividade das frases. Os contrastes de dinâmicas e alterações de andamento, que fazem a transição entre a Parte A (c.5-31) e a Parte B (c.32-97), também fazem papel preponderante. Não havia indicações para as ligaduras, conforme se observa na Fig.3.16. Então, as ligaduras entre parênteses foram escritas como sugestão e referência para a interpretação.

Figura 3.16 – Villani 2º Mov. c.1-33

### 3.3.2.2 Trecho 17 (c.47-53) – Parte B

A partir do c.47, há um trecho em que Villani escreve hemíolas com 4 colcheias cada (Fig.3.17). A divisão gráfica em grupos de 4 notas ajuda a um melhor entendimento. Aparentemente os grupos são iguais. Na realidade, há pequenas alterações e inversões de intervalos que, sob o ponto de vista da dimensão **básica**, podem apresentar dificuldade de execução. Mesmo levando-se em conta que há apenas uma nota alterada, o Mi bemol, como **estratégia** sugiro abordar o trecho com a máxima atenção, praticando lentamente.

O autor também indica um *crescendo poco a poco* para todo o trecho, chegando ao *forte* no final, que, do ponto de vista da dimensão **interpretativa**, é o auge dessa passagem. Entretanto, há também uma marcação na partitura do piano e *apressando* que não consta da partitura editada do solo (entre parênteses na Fig.3.17) que aumenta consideravelmente a dificuldade em se juntar o solo com o acompanhamento da orquestra ou piano. Aqui a dimensão **performática** fica evidenciada, por causa do deslocamento dos acentos e da separação de grupos em hemíolas. Como **estratégia**, será bastante produtivo se o solista mantiver o conhecimento do que acontece na partitura da orquestra/piano para poder se situar em relação às mudanças de andamento, o qual antes desse trecho estava em  $\text{♩} = 110$ . Após o *apressando*, já no c.52, foi incluída como referência uma nova indicação de andamento (abaixo, entre parênteses) com  $\text{♩} = 120$ .

Figura 3.17 – Villani 2º Mov. c.47-53

The image shows a musical score for Villani's 2nd movement, measures 47-53. The score is written on a single treble clef staff. It features a series of eighth notes grouped into four-measure hemiolas. The first four measures (47-50) are marked with '4' above each group of four notes. The fifth measure (51) is marked with '4' above a group of four notes, but the notes are inverted. The sixth measure (52) is marked with '4' above a group of four notes, and the notes are inverted. The seventh measure (53) is marked with '4' above a group of four notes, and the notes are inverted. The score includes dynamic markings: 'cresc. poco a poco (e apressando...)' below the first four measures, and 'f' below the final measure. A tempo change is indicated at measure 52 with '52 (♩=120)'.

### 3.3.2.3 Trecho 18 (c.65-72) – Parte B

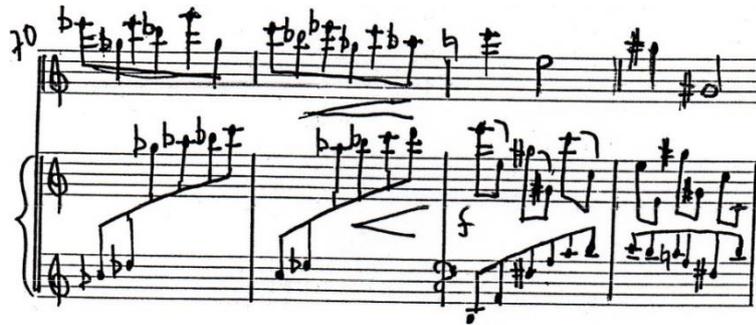
Logo após o Trecho 17, há outro semelhante, porém bem mais complexo, entre os c.65-72 (Fig.3.18.1). Observam-se várias notas alteradas, numa tonalidade de Sib Menor, com hemíolas de 4 colcheias (dimensão **básica**). A diferença com o Trecho 17 acima é que nele o acompanhamento do piano é totalmente diferente em termos da movimentação melódica. Solo e acompanhamento tocam praticamente inversões um do outro (Fig.3.18.2), evidenciando a dimensão **performática**. Há também a indicação *crescendo*, porém não existe nenhuma sinalização de mudança de andamento nas partituras editadas do solo e do piano. Então, sob a dimensão **interpretativa**, como **estratégia** para manter a coerência do caráter desse trecho com o anterior (Trecho 17), incluí também um *Apressando* (entre parênteses) nesse segundo trecho. Uma vez mais acontece o clímax ao final do *crescendo*, já no c.72. Então, mantendo a coerência com o Trecho 17 anterior, acrescentei mais uma indicação de andamento neste c.72, sendo a  $\text{♩} = 132$ .

Figura 3.18.1 – Villani 2º Mov. c.65-72 Flauta

The image shows a musical score for a flute part, measures 65 to 72. The music is in 2/2 time and B-flat minor. It consists of a single melodic line with four-measure rests and slurs. The dynamics are marked as *p*, *poco cresc*, *(APRESSANDO...)*, *mf cresc*, and *f*. A tempo marking of quarter note = 132 is present at the end of the passage.

Figura 3.18.2 – Villani 2º Mov. c.65-72 Piano

The image shows a musical score for a piano accompaniment, measures 65 to 72. The music is in 2/2 time and B-flat minor. It features a complex accompaniment with many accidentals and slurs. The dynamics are marked as *cresc*, *(APRESSANDO...)*, *mf*, and *mf*.



### 3.3.2.4 Trecho 19 (c.66-83) – Parte B

Embora não haja muitas anotações do compositor na partitura, o trecho entre c.66-83 (Fig.3.19) mereceu maior detalhamento no aspecto de andamento e dinâmica relacionados à dimensão **interpretativa**, cujas inclusões estão entre parênteses. A maior dramaticidade dessa passagem, aludida pela mudança harmônica para Sib Menor, contribuiu para a **estratégia** de incluir indicações expressivas de dinâmica e agógica. No trecho anterior, o tempo permanecia com a  $\text{♩} = 120$ . A partir do c.68, introduzi um *Apressando*, que vai até o c.72, onde o andamento alcança a  $\text{♩} = 132$ . Nesse ponto, acontece o clímax do 2º Movimento, tanto em termos de dinâmica, que alcançou o *forte*, quanto no andamento. No c.74, inicia-se gradativamente o retorno ao caráter do início do movimento e, para isso, começa um *poco rallentando* que atinge o c.76. Desse modo, no c.78, novo *rallentando* de dois compassos, até se alcançar o c.82, no qual existe um derradeiro clímax na dinâmica. Isso tudo dá lugar a uma cadência do solo, já com a  $\text{♩} = 110$ .

Figura 3.19 – Villani 2º Mov. c.66-83

66 *poco cresc* *mf cresc.* (apressando...)

71  $\text{♩} = 132$  *f*  $\text{♩} = 120$  (poco rallentando...)

77  $\text{♩} = 110$  (quasi cadenza) (rallentando...) *p*

### 3.3.2.5 Trecho 20 (c.82-94) – Parte B

Como sequência do parágrafo anterior, ainda na Parte B, o trecho que compreende os c.82 até 94 (Fig.3.20.1) também precisou de atenção sob a dimensão **interpretativa** por carecer de indicações na partitura. Em todo o trecho, o solo executa frases que lembram uma cadência, acompanhado apenas por acordes arpejados do piano. Nota-se maior liberdade para executar intervenções interpretativas com base na experiência desse autor. Começando no 2º Tempo do c.82, o solo inicia com um *piano subito* (em decorrência do *crescendo* e do clímax anteriores), e se utiliza de um *rubato* para executar dali até o c.83. Nesse compasso, devido ao *rubato* anterior, é preciso que solista e acompanhamento estejam conectados para entrarem juntos no compasso, principalmente porque o piano toca um arpejo. Chegando ao c.85, há um *Cedendo (Rallentando)* para se chegar ao c.86. Já no c.87, é retomado o andamento anterior com *a tempo*. Importante frisar sobre a dimensão **performática** a **estratégia** de que todas as alterações de andamento devem ser sinalizadas claramente pelo solista por gestual ao piano/accompanhamento, uma vez que, nos c.83, 85 e 86 há intervenções arpejadas do piano que devem estar sincronizadas (Fig.3.20.1). Num segundo momento, a partir do c.88, há novo *rubato* e, mais adiante, no c.89, um *cedendo* para entregar ao piano a execução da sequência de acordes no c.90 (Fig.3.20.2).

Figura 3.20.1 – Villani 2º Mov. c.82-94 Flauta

The image shows a musical score for Flute, measures 77 to 94. The score is divided into three systems. The first system (measures 77-83) includes markings for *(rallentando...)*, *p (subito)*, and *(rubato)*. A tempo marking of  $\text{♩} = 110$  is indicated above measure 82, with the note *(quasi cadenza)* below it. The second system (measures 84-88) includes markings for *(cedendo)*, *(a tempo)*, and *(rubato)*. The third system (measures 89-94) includes markings for *(cedendo)*, *Lento*, and *Tempo I*. The score also features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 3.20.2 – Villani 2º Mov. c.90-93 Piano

Handwritten musical score for Villani 2º Mov. c.90-93 Piano. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with chords and a solo line starting at measure 90. The tempo is marked 'poco rall'.

### 3.3.2.6 Trecho 21 (c.98-112) – Parte A'

Entre c.98-c.112 (Fig.3.21) na Parte A' do 2º Movimento, há uma retomada do caráter do início do 2º Movimento. O piano permanece executando a harmonia em semínimas. O fraseado do solo, por sua vez, alterna-se entre colcheias em 3/4 e quiálteras de 3 colcheias em cada tempo, tornando o trecho mais expressivo. Entretanto, pela dimensão **performática**, para a fluência e o sincronismo entre solo e acompanhamento, é muito importante a **estratégia** de que as quiálteras se encaixem perfeitamente dentro de cada tempo e que não haja atrasos ou *rubato*.

Figura 3.21 – Villani 2º Mov. c.98-112

Handwritten musical score for Villani 2º Mov. c.98-112. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with chords and a solo line starting at measure 98. The tempo is marked 'poco rall'.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system, marked '108', features a flute line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The second system, marked '122', shows the flute line with a fermata over the first measure, followed by a melodic line. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'p' and 'pp'.

### 3.3.2.7 Trecho 22 (c.122-127) – Parte A'

Entre os c.124-125 (Fig.3.22), ainda na Parte A', a flauta executa um *rallentando* acompanhado por um acorde simples do piano. Trata-se de uma ponte para finalizar essa parte e servir de transição para a *coda* seguinte, quando o piano retoma o tema principal. Tanto no aspecto da dimensão **interpretativa** como na **performática**, é importante notar que, entre os c.125-126, o compositor marcou um sinal de respiração, também conhecido como “suspensão” ( ' ), o qual indica a necessidade de um breve momento de silêncio. Como **estratégia**, o acompanhamento deve aguardar o término do som da flauta, e também o hiato de silêncio, antes de retomar o tema já no c.126. A partir daí, devido à ausência de indicações na partitura, foi incluído um *A Tempo* (entre parênteses na Fig.3.22), com a  $\text{♩} = 100$ , fazendo referência ao *Tempo 1º* do c.98 (mostrado na Fig.3.21). Aqui começa a Coda na qual terá lugar a cadência de encerramento.

Figura 3.22 – Villani 2º Mov. c.122-127 Piano

### 3.3.2.8 Trecho 23 (c.141-144) – Coda

Na parte final do 2º Movimento, entre os c.141 e 144 (Fig.3.23), há indicações de dinâmica (embora falte a transição entre elas), mas não há indicações de mudanças de andamento, nem mesmo de metrônomo. Assim, sob uma visão da dimensão **interpretativa**, e segundo a experiência do autor, foram feitas sugestões como **estratégia** para suprir essas lacunas (entre parênteses na Fig.3.23 a seguir). Primeiramente, foi incluído um *decrescendo* no c.141 juntamente com um *molto rallentando*. A indicação de andamento no c.142 será  $\text{♩} = 84$ , sendo que o piano passa a executar um *rallentando* gradualmente até o c.144. Então, o andamento passa a ser  $\text{♩} = 60$  e, na parte final do compasso, há mais um *rallentando*.

Figura 3.23 – Villani 2º Mov. c.141-144

### 3.3.2.9 Trecho 24 (c.138-146) - Coda

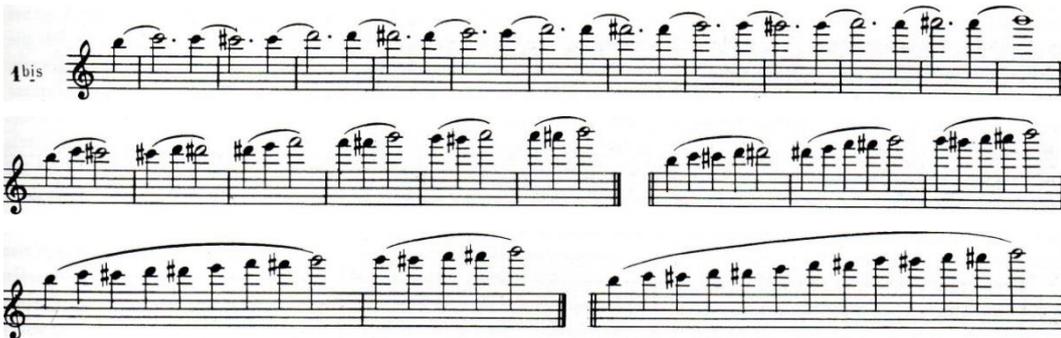
No trecho final da Coda e do 2º Movimento, entre os c.138-146 (Fig.3.24.1), a dificuldade técnico-expressiva é apresentada na última cadência do solista, que executa um trecho *ad libitum* de dois compassos, com início no c. 140, em dinâmica *piano*, seguida de *decrescendo*, e depois atinge um Sol da terceira oitava,

permanecendo nele por 4 compassos, em dinâmica *pianissimo*. Para aprimorar essa execução, por experiência desse autor e dentro da dimensão **básica**, é eficaz como **estratégia** a prática dos exercícios de Marcel Moyse (1934), em seu livro “De La Sonorité”, na seção “Couleur et Homogénéité du Son” (Cor e Homogeneidade do Som), segunda parte, exercícios 1bis (exemplo na Fig.3.24.2), 2bis, 3bis e 4bis. (MOYSE, 1934, p.9). A principal função dessa prática é o condicionamento da embocadura para a execução de notas longas e agudas em dinâmica *piano* e *pianissimo*, como requer esse trecho do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes. É recomendável que seja praticado somente um dos exercícios por dia para se evitar a fadiga.

Figura 3.24.1 – Villani 2º Mov. c.138-146



Figura 3.24.2 – M. Moyse De La Sonorité – 1 bis



A memória muscular labial representa aqui papel preponderante no resultado da execução. Por isso, outra **estratégia** eficiente é a prática de exercícios de harmônicos da flauta. Os exercícios propostos abaixo (Fig. 3.24.3) são relativos à maioria das notas escritas no trecho de Villani-Côrtes (Fig.3.24.1, anterior). A primeira nota de cada compasso é a nota base, natural, tocada na posição normal do dedilhado da flauta. As notas seguintes de cada compasso, os harmônicos dessa nota base, são anotadas na partitura com um sinal ° logo acima delas. Para fazer soar as notas harmônicas, três princípios são necessários: 1) a utilização do dedilhado da nota base; 2) a mudança de direção do sopro, por meio do movimento labial e da projeção à frente do maxilar inferior; 3) o apoio da musculatura abdominal

para suporte da coluna de ar.

Figura 3.24.3 – Práticas de Harmônicos

Harmônicos da nota Dó

Harmônicos da nota Sol

Harmônicos da nota Mi bemol

Harmônicos de Lá bemol

### 3.3.3 TERCEIRO MOVIMENTO

#### 3.3.3.1 Trecho 25 (c.17) – Parte A - Introdução

Logo no início da intervenção da flauta, no c.17 (Fig.3.25), faltam indicações na partitura do solo que o compositor anotou na parte de piano *Lúdico* e *Stacc.*, as quais foram incluídas no trecho abaixo. Pela dimensão **básica**, e para melhor fluência para tocar o trecho (c.17-27), e vários outros da mesma natureza nesse movimento, adoto a **estratégia** de utilizar o tipo de ataque “duplo”, no qual a pronúncia das notas é “TK-TK”. Faltaram também no solo indicações de alteração da dinâmica nos c.24 e 26 que estão presentes no acompanhamento. Sendo assim, em relação à dimensão **interpretativa**, elas foram incluídas para tornar o trecho mais expressivo.

Figura 3.25 – Villani 3º Mov. c.1-31

Allegro  $\text{♩} = 126$

3

6

5

Lúdico  
Stacc.

*mf*



### 3.3.3.2 Trecho 26 (c.21-23) – Parte A – Seção 1

No c.22 (Fig.3.26.1), há uma sequência de intervalos que pode significar para o solista uma dificuldade para a execução. Sob o aspecto da dimensão **básica**, o c.22 pode ser um foco de **estratégias** de estudo, por causa do dedilhado mais complexo e intrincado desse compasso e também devido à velocidade mais rápida do movimento. Como recurso para relativa facilitação, pode-se utilizar o dedilhado de Si bemol do polegar esquerdo. A maior complicação, entretanto, se dá em função do dedilhado de Mi bemol, em rápida sucessão com o do Lá bemol.

Figura 3.26.1 – Villani 3º Mov. c.21-23



Uma primeira prática pode ser a alteração de ritmos utilizando as notas do próprio compasso. Abaixo, nas figuras (Figs.3.26.2 e 3.26.3), há duas possibilidades para o exercício.

Figura 3.26.2 – Prática 1



Figura 3.26.3 – Prática 2



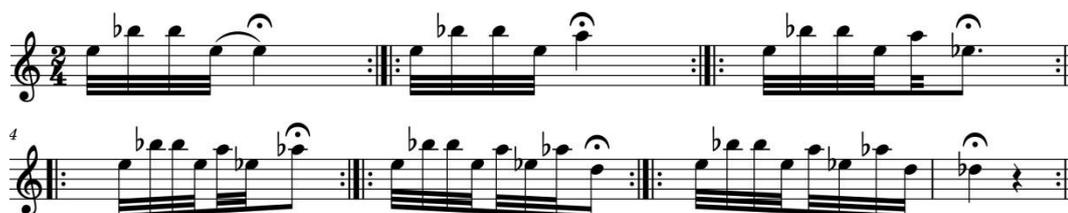
Outra prática que visa à melhor fixação das transições do dedilhado é a execução do trecho lentamente, com todas as notas ligadas (Fig.3.26.4).

Figura 3.26.4 – Prática 3



Posteriormente às 3 práticas anteriores, pode-se avançar para a próxima **estratégia** (Fig.3.26.5): tocam-se as fusas de forma rápida e, na nota com fermata, há um descanso. Após várias repetições do compasso, treina-se o próximo, no qual uma nota é acrescentada, e assim por diante até o último compasso que representa todo o c.22 do trecho de Villani. A essa altura, a execução já deverá estar dominada.

Figura 3.26.5 – Prática 4



### 3.3.3.3 Trecho 27 (c.50-52) – Parte A – Seção 3

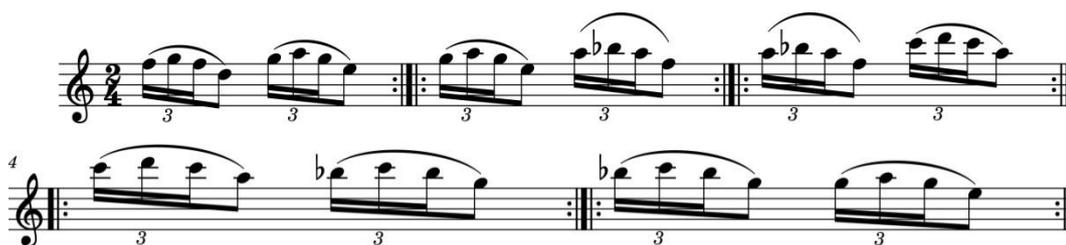
Como se observa na Fig.3.27.1, o compositor escreve sequências de quiálteras com 3 semicolcheias, seguidas de colcheia. Do ponto de vista da dimensão **interpretativa**, o objetivo é executar as quiálteras com atenção ao tempo correto de cada nota, sem apressá-las ou torná-las rápidas como mordentes.

Figura 3.27.1 – Villani 3º Mov. c.50-52



Sob a dimensão **básica**, pode-se como **estratégia** reescrever o trecho para criar 2 práticas. Na primeira, Fig.3.27.2, são criadas repetições com a sequência de quiálteras duas a duas. O segundo grupo de cada compasso dá origem a uma nova repetição, juntamente com o primeiro grupo do próximo compasso. Cada compasso pode ser repetido várias vezes, como é mostrado a seguir:

Figura 3.27.2 – Prática 1



Na segunda prática, Fig.3.27.3, uma variação da anterior, as repetições são executadas com mordentes rápidos tendo como objetivo o condicionamento dos dedilhados.

Figura 3.27.3 – Prática 2



### 3.3.3.4 Trecho 28 (c.53-54) – Parte A – Seção 3

Na Fig.3.28.1, há dois compassos em que Villani escreve para a flauta oitavas em rápida sucessão. Numa abordagem da dimensão **básica**, podem-se utilizar as notas do trecho para criar 3 práticas distintas.

Figura 3.28.1 – Villani 3º Mov. c.53-54



A primeira prática (Fig.3.28.2) envolve a **estratégia** de abordar os movimentos descendentes das oitavas, onde a maior atenção no exercício deve ser concentrada. A nota mais longa representa a parte relaxada do exercício. Assim, há a oportunidade de focar a atenção no próximo movimento descendente. A ligadura está propositalmente disposta para que seja necessário atacar a próxima nota longa, já que o trecho original está escrito com essa articulação.



tempo do c.56, há um *rallentando* que demanda **estratégia** de comunicação gestual entre as partes do solo e do piano para a chegada ao c.57.

Figura 3.29 – Villani 3º Mov. c.55-56

### 3.3.3.6. Trecho 30 (c.112-119) – Parte C – Seção 3

Localizado na Parte C (c.89-127), há um trecho que quase se caracteriza como uma cadência do solista (Fig.3.30.1, c.112-118), devido ao fato de o acompanhamento fazer pequenas intervenções em forma de acordes permitindo ao solista a oportunidade de executar com mais liberdade as duas frases que compõem esta passagem. Em relação à dimensão **interpretativa**, apesar de não haver indicações explícitas do compositor para isso e levando-se em conta a experiência do autor desse texto, foram incluídas, como sugestão, mudanças de andamento durante as frases assinaladas entre parênteses na Fig.3.30.1. Não havia articulações escritas na partitura editada do solista, as quais constam da partitura original manuscrita (Fig.3.30.2). Assim, as ligaduras foram incluídas para refletir a vontade do compositor. Como **estratégia** de interpretação no c.112, logo no início, foi incluído um *rubato*. No c.113, também no início, um *poco acelerando* e, no c.114, um *a tempo rubato* no início e um *poco acelerando* que acompanha o crescendo indicado pelo compositor ao final do compasso.

Em termos da dimensão **básica**, o c.114 (Fig.3.30.1) representa um maior desafio na execução. A sequência de notas alteradas pode trazer certa confusão durante a prática desse compasso. Assim, a primeira **estratégia** é sem dúvida a execução lenta, procurando entender os intervalos e as relações entre os dedilhados. Outra **estratégia** é dividir o compasso em grupos menores, separando as notas ligadas duas a duas. Executam-se em sequência os grupos de duas notas,

separando-os por um breve espaço de silêncio. Gradativamente, podem-se juntar os grupos até que se adquira a velocidade pretendida.

Figura 3.30.1 – Villani 3º Mov. c.108-115 Flauta

The image shows a musical score for a flute part. It consists of two staves. The first staff contains a melodic line with a 'rubato' marking. The second staff contains a more complex rhythmic pattern with markings for 'poco acell.', 'a tempo', and 'poco acell.'.

Figura 3.30.2 – Villani 3º Mov. c.110-119 Piano

The image shows a handwritten musical score for a piano part. It is divided into three systems, labeled M0, M3, and M7. Each system shows a complex piano accompaniment with multiple staves and intricate rhythmic patterns.

Na partitura do piano, Fig.3.30.2 acima, no c.115 a flauta retoma o solo. Na

passagem do c.116-119, o compositor escreveu ligaduras em três semicolcheias (ao invés de ligaduras em duas semicolcheias como na primeira frase da Fig.3.30.1, c.112-114). Dessa forma, com vistas a manter o contraste e a fluência com a 1ª frase (c.112-114), a **estratégia** será a alteração no andamento somente no c.118 (Fig.3.30.3), iniciando-o com um *rubato* e, em seguida, um *poco accelerando*. Nessa 2ª frase (c.116-119), o compositor se absteve de incluir o *crescendo* ao final, como fez na 1ª. Assim, também foi incluído como sugestão um *crescendo* ao final do c.118.

Figura 3.30.3 – Villani 3º Mov. c.116-119 Flauta



Ainda nesse trecho, em relação à dimensão **performática**, há dois momentos em que o solista precisa manter atenção à entrada. No início do c.112, o piano executa um acorde em semibreve. Mesmo com a introdução de um *rubato* na parte do solista, é necessário como **estratégia** respeitar estritamente o valor da pausa de semicolcheia para que o andamento da 1ª frase seja preservado. O mesmo acontece no c.116 (Fig.3.30.2), onde o piano entrega o tema ao solo, executando um acorde curto em semicolcheia (apesar de estar ligado ao compasso anterior). Importante ressaltar que o solista precisa manter o valor exato da pausa de semicolcheia para iniciar a 2ª frase da cadência com a mesma energia do compasso anterior.

Na 2ª frase do trecho (c.116-118), com respeito à dimensão **básica**, no c.118 (o 3º compasso da Fig.3.30.3), há também dificuldades técnicas para a execução. As **estratégias** de estudo para esse c.118 são semelhantes ao c.114 da 1ª frase na Fig.3.30.1. Novamente, adota-se o andamento mais lento para o estudo desse compasso. Pode-se também separar em grupos as notas ligadas duas a duas, executando-os com um ligeiro silêncio entre eles. Cada grupo de duas notas é tocado mais rapidamente do que o andamento original. Conforme haja memorização dos dedilhados, podem-se juntar os grupos gradativamente até que a velocidade indicada seja atingida.

### 3.3.3.7 Trecho 31 (c.128-137) – Parte D – Seção 1

Nesse trecho, Villani escreve a primeira cadência para o solista (Fig.3.31) logo no início da Parte D (c.128-196) do 3º Movimento. Duas anotações que existem na partitura original do piano foram incorporadas ao solo por estarem ausentes. A primeira, no c.128, uma marcação de dinâmica em *piano*, e outra no c.135, onde o compositor anota *tranquilo* para a frase do solista. O piano executa acordes arpejados somente nos dois primeiros compassos; e o compositor incluiu indicações de dinâmica e de expressão, como *com graça* (c.135).

Em relação à dimensão **interpretativa**, com base na experiência do autor da dissertação, foi adotada a **estratégia** de incluir alterações de andamento (entre parênteses na Fig.3.31) dentro da frase. Assim, já no c.128 foi incluído um *rubato*. Entre o c.129 e 130 há uma quiáltera de 6 semicolcheias seguida de outra com 7 semicolcheias. A execução desses elementos já soa como um *acellerando* natural, não havendo necessidade de alterações. Também no c.130, incluiu-se uma marca de “respiração” com a intenção de provocar uma pausa no fraseado, mas poderá ser útil para restaurar a reserva de ar do flautista. Logo à frente o autor indica, no c.131, *Com Graça*, incluindo um *poco rallentando*. Também adicionou um *decrescendo* para manter a coerência com a dinâmica *piano* seguinte, marcada pelo compositor. Em seguida, ao final do c.132, um *a tempo*. No c.134, há uma passagem semelhante, onde também foi incluído um *poco rallentando*. Essas inclusões têm o objetivo de melhorar a expressividade da cadência, proporcionando ao solo maior flexibilidade e fluência no fraseado, a exemplo do que ocorre no 2º Movimento, no Trecho 20 c.82-94 Parte B.

Figura 3.31 – Villani 3º Mov. c.128-137

### 3.3.3.8 Trecho 32 (c.169-180) – Parte D – Seção 4

Em relação à dimensão **performática**, o trecho (Fig.3.32) apresenta alguns desafios em virtude de várias alterações rítmicas da parte solista. O acompanhamento permanece tocando colcheias em 4/4. Assim, constitui uma **estratégia** a manutenção estrita do tempo e a permanente atenção à execução do acompanhamento que faz aqui o papel de metrônomo. O solo se desenvolve em colcheias, quiálteras de 3 colcheias e semicolcheias, que se alternam várias vezes. A partir do c.178, em relação à dimensão **básica**, há também saltos de intervalos em décimas, com semicolcheias de rápida execução. Pode-se aplicar a **estratégia** de estudar lentamente os intervalos, com muita atenção às ligaduras, que estão somente nas duas últimas notas de cada tempo. Em termos da dimensão **interpretativa**, esse trecho alterna compassos com ligaduras fraseológicas e também passagens em *staccato*. Dessa maneira, como **estratégia**, deve-se evidenciar o contraste das articulações, separando as notas que não estiverem ligadas e tocando-as mais curtas.

Figura 3.32 – Villani 3º Mov. c.166-180

### 3.3.3.9 Trecho 33 (c.186-189) – Parte D – Seção 4

O trecho seguinte diz respeito a dois compassos (Fig.3.33) localizados na Parte D, cujas escalas rápidas fazem referência à dimensão **básica**. A primeira, no c.187, com uma quiáltera de 7 semicolcheias no quarto tempo. A segunda, localizada no c.188, com 8 fusas no quarto tempo. Por serem escalas tonais, é uma

**estratégia** eficiente a prática frequente do *Exercices Journaliers 4* (Exercícios Diários Nr. 4), na seção *Grand Exercices Journaliers de Mécanisme* (Grandes Exercícios Diários de Mecanismo) do método de estudos Taffanel & Gaubert (1958, p. 119-122).

Figura 3.33 – Villani 3º Mov. c.186-189



### 3.3.3.10 Trecho 34 (c.192-196) – Parte D – Seção 5

No trecho da Fig.3.34, Villani escreve uma 2ª cadência para o solista. O compositor fez poucas anotações, indicando no início um *forte*, com *poco rubato* e, ao final, no c.196, um *poco ritardando* (presente apenas na partitura original manuscrita do acompanhamento) com um *crescendo* no último tempo do compasso. Na partitura editada do solo, mais uma vez faltam as articulações (ligaduras), as quais foram copiadas da partitura original manuscrita do acompanhamento do piano. Há também duas notas erradas na edição do solo de flauta, que foram confrontadas com o original e devidamente corrigidas; a 1ª sendo a última nota do c.192 (nota correta sol), e a 2ª, a terceira nota do c.195 (nota correta dó). Em relação à dimensão **interpretativa**, para realçar a escrita do compositor em hemíolas de três semicolcheias, pode-se adotar a **estratégia** de encurtar um pouco a última nota de cada hemíola, enfatizando-se a ligadura. As mudanças de andamento e dinâmica são outra **estratégia**, como se observa entre parênteses na Fig.3.34 a seguir. Dito isso, logo na metade do c.192 vem um *poco acellerando*, o qual perdura até a metade do c.193. A dinâmica que permanecia *forte* desce no c.193, chegando a *mezzoforte* no último tempo. Nesse ponto do c.193, há o acréscimo de um *poco ritardando*. No c.194, a primeira nota é enfatizada com um *tenuto*<sup>24</sup> e também há um *rubato* nas duas seguintes. No c.194 também acontece um novo *descrescendo* a partir do 3º Tempo. Também foi incluído um *poco rallentando* no último tempo. A

<sup>24</sup> *Tenuto* é um símbolo musical colocado acima da nota que se quer modificar. Essa articulação passou a ser mais utilizada após meados do séc.XIX. Para o piano, segundo Czerny (1791-1857) "... as teclas devem ser tocadas com ênfase maior que o normal, e as notas devem ser mantidas quase um pouco mais que seus valores normais." Wagner também sugere que onde for aplicável deve-se utilizar um vibrato discreto. (Fonte: Dolmetsch On Line - Chart of Musical Symbols: <https://www.dolmetsch.com/musicalsymbols.htm>)

seguir, no c.195, a primeira nota também recebe um *tenuto*, após o que segue a *tempo*. Ainda no c.195, a dinâmica volta a crescer ao longo do compasso. Já no c.196, o compositor indica um *poco ritardando*, durante todo o compasso, com o *crescendo* que culmina no c.197, final da cadência da flauta. Tal estratégia de alteração do andamento e dinâmica permite maior expressividade de acordo com a característica de escrita flexível, fluente e rítmica da música brasileira presente na composição de Villani-Côrtes.

Figura 3.34 – Villani 3º Mov. c.192-196

### 3.3.3.11 Trecho 35 (c.214-228) – Parte A” – Seção 1

Esse trecho, localizado no Parte A” (c.197-250), se destaca quanto à dimensão **básica** (Fig. 3.35.1), quando o solo expõe elementos da Parte A, porém com centro tonal/modal diferente: na Parte A (Trecho 25, c. 17), o solo é iniciado em Sol dórico e na Parte A” (presente Trecho) em Dó dórico. O trecho em questão contém mais notas alteradas e, por essa razão, apresenta maior dificuldade em sua preparação do que na Parte A. Observa-se que foi incluída uma indicação ausente na partitura editada do solo, pois consta da partitura original manuscrita do piano. Trata-se da anotação *Staccatto*. Por ser o trecho de rápida execução, sempre em semicolcheias, é recomendada a **estratégia** do ataque duplo “TK – TK”, conforme a técnica tradicional flautística.

No último compasso do trecho, c.228 (Fig.3.35.1), há um erro na partitura editada, o qual foi corrigido com base no manuscrito da partitura original do piano. Trata-se da segunda nota do compasso, cuja nota correta é um Mi.

Em relação à dimensão **interpretativa**, como **estratégia** para tornar o trecho mais expressivo, foram incluídas sugestões de dinâmica, as quais se encontram entre parênteses na Fig.3.35.1 abaixo.

Figura 3.35.1 – Villani 3º Mov. c.214-228

Dois concertos apresentam trechos cuja preparação é semelhante aos do concerto de Villani. São eles o trecho compreendido entre os c.5-15 (Fig.3.35.2), do 1º Movimento do Concerto para Flauta de Jacques Ibert (1890-1962), e o trecho entre os c.186-202 (Fig. 3.35.3), do 3º Movimento do Concerto para Flauta de Carl Reinecke (1824-1910).

Figura 3.35.2 – Ibert 1º Mov. c.1-21

Figura 3.35.3 – Reinecke 3º Mov. c.186-202

Em relação à dimensão **básica**, o estudo inicial em velocidade lenta configura-se como uma **estratégia** de preparação da performance desses 3 trechos, pois apresentam semicolcheias rápidas, com saltos de intervalos variados e muitas notas alteradas ao longo da frase. O objetivo principal é fazer os movimentos musculares criarem memória e se acostumarem às passagens mais difíceis com a repetição dos trechos. Somente após esse processo, é possível gradativamente ir aumentando o andamento. Como uma segunda **estratégia** preparatória para a execução desses trechos, é também eficaz a prática do exercício *E.J. 11 Arpèges Brisés* (Arpejos “quebrados”, Fig.3.35.4), do método Taffanel & Gaubert (1958, p. 130-133), pois, ao recorrer a todas as tonalidades, condiciona vários tipos de intervalos como os que são encontrados nos 3 concertos. Além disso, o *E.J. 11* propõe diferentes articulações a serem utilizadas durante a prática. Para o caso particular do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes, a melhor estratégia será a alternância entre notas ligadas e notas em *staccato*, além de todas as notas em *staccato*.

Figura 3.35.4 – Taffanel & Gaubert, fragmento do E.J.11

Uma terceira **estratégia** é a prática de variações rítmicas usando notas do próprio trecho. Separam-se, no máximo, 2 compassos de cada vez. No exemplo

abaixo, utilizo os c.214 e 215 (Figs.3.35.5 e 3.35.6). Na Prática 1 (Fig.3.35.5), a nota situada na parte forte do tempo é prolongada e a fraca, encurtada.

Figura 3.35.5 – Prática 1



Na Prática 2 (Fig.3.35.6), ao contrário da Prática 1, a nota situada na parte forte do tempo é encurtada e a fraca, prolongada.

Figura 3.35.6 – Prática 2



As práticas deverão começar de forma lenta, aumentando gradualmente a velocidade, conforme se adquire fluência. O objetivo da **estratégia** é isolar as dificuldades de modo a se manter o foco onde é mais importante para o condicionamento do dedilhado e também para a melhor percepção da articulação.

É importante alterar-se a ênfase entre as partes forte e fraca do tempo. A figura rítmica de maior duração deverá ter a maior intensidade e também ser acentuada. Assim, ao serem alternados os exercícios, diferentes partes do tempo assumirão a ênfase, fazendo com que a dificuldade seja superada.

### 3.3.3.12 Trecho 36 (c.217-220) – Parte A'

Sob o aspecto da dimensão **interpretativa**, é necessário comparar os c.218 e 220, do trecho da Fig.3.36.1, com os c.21 e 23, de um trecho semelhante no início da Parte A do 3º Movimento (Fig.3.36.2). Em tais compassos, após a execução da primeira semicolcheia, há uma pausa de semicolcheia, utilizada geralmente para uma respiração curta do flautista e até mesmo para a separação das frases. A nota Fá da 3ª oitava (c.21) soa bastante brilhante nesse trecho. Já nos c.218 e 220 (Fig.3.36.2), não existe a pausa de semicolcheia, sendo que a nota inicial de cada compasso se transforma em uma colcheia (notas marcadas em vermelho). Ambos são tocados com *staccatto*, por conta da característica veloz da execução e o

caráter virtuosístico. Entretanto, no trecho dos c.218 e 220, a flauta toca em registro mais grave e menos sonoro devido à modulação da harmonia. Assim, como **estratégia** para manter o timbre brilhante dessas notas, faz-se necessário abrir mão do *staccatto* somente nelas, prolongando-as e enfatizando-as um pouco, porém não tanto para que não comprometa o andamento nem o sincronismo com o acompanhamento.

Figura 3.36.1 – Villani 3º Mov. c.217-220



Figura 3.36.2 – Villani 3º Mov. c.20-23



Ainda com referência ao trecho, no c.219 (Fig.3.36.1 acima), em se tratando da dimensão **básica**, a execução rápida dos intervalos representa desafio para a execução. Desse modo, para o c.219, podem-se adotar soluções semelhantes às do c.22 da Parte A (Fig.3.36.2) descritas no item 3.3.3.2(Trecho 26). Assim, como sugestão de **estratégia**, podem-se criar exercícios com as notas do trecho alterando-se o ritmo. A primeira prática será a da Fig.3.36.3 a seguir. Invertendo-se o ritmo, tem-se a segunda prática, conforme Fig.3.36.4 abaixo.

Figura 3.36.3 – Prática 1



Figura 3.36.4 – Prática 2



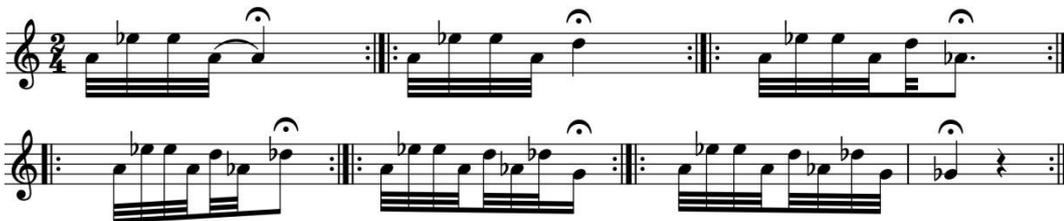
É possível, dessa maneira, intercalar as práticas acima com uma terceira prática, que utiliza as mesmas notas do trecho (Fig.3.36.5), executando-as ligadas e lentamente, como forma de conscientização dos dedilhados.

Figura 3.36.5 – Prática 3



Após as práticas indicadas anteriormente, adota-se uma quarta prática (Fig.3.36.6), já um pouco mais complexa, para maior condicionamento dos intervalos e execução rápida dos dedilhados. A execução das fusas deverá ser mais rápida que o andamento indicado na partitura do concerto. Deve-se passar ao compasso seguinte somente quando a execução do atual já estiver consistente.

Figura 3.36.6 – Prática 4



### 3.3.3.13 Trecho 37 (c.223-224) – Parte A” – Seção 1

Localizado no Parte A” (Fig.3.37), as três últimas notas do c.223 do trecho em estudo são uma pequena escala cromática que leva ao início do c.224, onde há um intervalo ascendente Lá-Mi no primeiro tempo. A nota Mi, da terceira oitava da flauta, tem sua emissão especialmente difícil, por motivos acústicos de construção e concepção do instrumento. De acordo com a experiência do autor desse trabalho, em relação à dimensão **básica**, há uma opção de **estratégia** de ataque diferente para a nota Mi como solução desse problema. Em geral, essa passagem do 3º Movimento (Fig.3.37) pede o ataque do tipo “duplo” (“T-K”), devido à velocidade rápida da sucessão de semicolcheias em *staccatto*. O ataque “K”, por ser mais brando, pode ser substituído pelo “T” para que resulte em maior precisão que esta nota Mi (c.224) necessita. Isso não só proporciona melhor sonoridade, mas também evita o risco de falha na emissão sonora.

Figura 3.37 – Villani 3º Mov. c.223-224



Do ponto de vista da dimensão **performática**, o c.224 (Fig.3.37 acima) demanda atenção em virtude da pausa de colcheia. Ela é utilizada para uma importante respiração do flautista. Diante disso, usa-se como **estratégia** o ataque da nota Mi (segunda nota do compasso) preciso e com duração encurtada; e o instrumentista poderá respirar sem causar atraso na entrada do segundo tempo desse compasso.

### 3.3.3.14 Trecho 38 (c.230-232) – Parte A'' – Seção 1

No c.231, há um salto de 3 oitavas sobre a nota Mi bemol (Fig.3.38), iniciando na terceira oitava e passando pela segunda oitava, e um Mi bemol grave que serve de anacruse para o próximo compasso. Em referência à dimensão **básica**, a pausa de colcheia (c.231) é de suma importância para o solista poder adotar a **estratégia** de relaxamento muscular da embocadura para executar as duas oitavas mais baixas da nota Mi bemol. A referida pausa também é importante como ponto de respiração do flautista.

Figura 3.38 – Villani 3º Mov. c.230-232



### 3.3.3.15 Trecho 39 (c.229-251) – Parte A'' – Seção 2

Esse trecho contém a parte final da Parte A' (Fig.3.39), onde se encontra também a terceira e última cadência do solista. Devido à liberdade de execução possível dessa parte, tendo como parâmetro a dimensão **interpretativa**, foi adotada a **estratégia** de incluir indicações de dinâmica e de mudanças de andamento ao longo do trecho e, principalmente, na cadência. Essas marcações estão entre parênteses na Fig.3.39.

Indicações de articulação, dinâmica e andamento que o compositor anotou na partitura manuscrita do piano, e que não estavam presentes na parte solista editada, foram copiadas para manter a coerência respeitando-se a vontade do compositor.

As sugestões incluídas no trecho abaixo, tanto em termos de articulações

como andamentos, fazem relação com a expressividade presente na música brasileira em geral e, em particular, com os estilos composicionais dos quais Villani-Côrtes é um expoente.

Figura 3.39 – Villani 3º Mov. c.230-251

### 3.3.3.16 Trecho 40 (c.251-262) Coda

O trecho final do 3º Movimento, consequentemente do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes, tem o formato de uma *coda* (Fig.3.40). Em primeiro lugar, o piano executa uma introdução (c.251-253), relembrando o início do 3º Movimento (c.1-3). Em seguida, passa a tocar síncopes em colcheias e semínimas por mais 4 compassos (c.254-257). A partir daí, o piano executará síncopes em semicolcheias (c.258-260). Em relação à dimensão **performática**, o solista precisa estar atento primeiramente à sua entrada, no c.258. Nesse compasso e no próximo, c.259, enquanto o acompanhamento executa as síncopes, o solista deve manter a **estratégia** de executar as escalas de tons inteiros, alternadamente descendentes e ascendentes, prestando atenção ao ritmo que está sendo tocado pelo piano. Como **estratégia** final, após iniciar a execução de dois compassos da nota Dó super aguda, deverá estar atento à execução do trêmulo do piano no c.261, sinalizando,

por meio gestual, o acorde que encerra a obra para terminarem juntos.

Figura 3.40 – Villani 3º Mov. c.251-262

The image displays a musical score for the third movement of Villani, measures 251 through 262. The score is written for a piano and features three systems of music.

The first system (measures 251-254) shows a vocal line starting with a fermata and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. A measure rest is present in the vocal line at measure 252.

The second system (measures 255-258) continues the vocal line with a melodic phrase and the piano accompaniment with a steady eighth-note accompaniment. A measure rest is present in the vocal line at measure 256.

The third system (measures 259-262) features a vocal line with a melodic phrase and the piano accompaniment with a steady eighth-note accompaniment. A measure rest is present in the vocal line at measure 260.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score concludes with a final chord in measure 262.

Handwritten musical score for measures 260-261. The score is written on three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 260 features a melodic line in the treble clef staff and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 261 continues the melodic line and includes a fermata over the final note. Dynamic markings include *pp* and *ppp*. A large horizontal line spans across both measures, possibly indicating a breath mark or a specific performance instruction.

Handwritten musical score for measures 262-263. The score is written on three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 262 features a melodic line in the treble clef staff and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 263 continues the melodic line and includes a fermata over the final note. Dynamic markings include *ppp*. A large handwritten signature is written across the bottom of the page, with the date *29/09/99* written below it.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Concerto para Flauta de Villani-Côrtes surge numa época importante da atividade composicional desse compositor. Concluído no ano 2000, mesmo ano de encerramento de seu Te Deum, outra obra de grande magnitude, o concerto foi uma encomenda do flautista brasileiro Marcelo Barboza para a comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil e dos 250 anos do falecimento de Bach. Teve sua estreia por aquele flautista no mesmo ano de sua conclusão, no Convent Garden, em Londres.

Neste trabalho, pode-se comprovar que a composição dessa obra por Villani alcança complexidade, elaboração, possibilidades expressivas e utilização dos recursos técnico-instrumentais, que a situam entre os concertos para flauta de consagrados autores, tais como W. A. Mozart, C. Reinecke, C. Nielsen e J. Ibert. É preciso notar, entretanto, que Villani imprime um estilo próprio para escrever autêntica música brasileira, mesmo levando-se em conta a grandiosidade de seu Concerto para Flauta e os inúmeros desafios ilustrados nessa dissertação.

A obra conta com diversos exemplos da brasilidade sempre presente na obra do compositor, tanto do ponto de vista rítmico-expressivo como do uso de estruturas musicais típicas de nossa música, a exemplo do choro, o chorinho, a modinha e também o ritmo do baião. Além disso, Villani-Côrtes inova ao proporcionar ao solista grande liberdade de expressão, pelo fato de escrever várias cadências (três, no 3º Movimento), com distintos e contrastantes caracteres expressivos. Tudo isso sem abandonar a estrutura grandiosa desse gênero, o concerto, o que torna única essa obra no repertório de música brasileira.

Após uma concepção inicial da obra, tendo como ponto de partida uma visão panorâmica, foi possível, mesmo durante a pandemia, continuar desenvolvendo o esboço dessa dissertação. A certa altura, houve também o subsídio de uma entrevista com o compositor, em forma de perguntas-respostas, o que contribuiu enormemente para a condução do estudo. Para a preparação da performance do Concerto para Flauta, mostrou-se fundamental a adoção das estratégias de estudos apresentadas no Capítulo 3, como aplicação da prática deliberada, elaboradas por meio da experiência do autor deste trabalho a qual, por sua vez, está relacionada a

práticas, métodos e pedagogias instrumentais consagradas. Tudo isso, aliado à liberdade concedida pelo próprio compositor para o estudo e escolha das soluções, resultou em uma análise consistente, tanto do ponto de vista do texto (a partitura) como da exequibilidade da obra (a performance).

A experiência desse autor, que direcionou toda a elaboração do último capítulo, foi diretamente influenciada ao longo do estudo da fundamentação teórica abordada. Com a completude do texto é possível afirmar que a concepção artística do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes foi se tornando cada vez mais rica, desde que se teve contato com a partitura pela primeira vez, conforme cada item teórico era posto em prática em forma de estratégias de estudo.

A maneira de se aproximar de qualquer partitura nova estará completamente mudada, mais eficiente e produtiva, tendo em vista a enorme contribuição que o estudo proporcionou. A construção de uma performance torna-se um processo em si mesmo, algo de que esse autor só tinha a noção empírica, ao longo dos muitos anos de profissão como músico sinfônico.

Esta dissertação pode ser considerada um ponto de partida para os que enveredarem pelo campo de estudos de caso da performance desse concerto e da obra para flauta de Villani. É de se esperar também que o Concerto para Flauta de Edmundo Villani-Côrtes passe a ser considerado repertório obrigatório para o instrumento, em instâncias educacionais e artísticas em todo o país.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, ALFEU. Música Erudita Brasileira, Edmundo Villani-Côrtes: **O Compositor e Seu Acervo**. Edição Biblioteca 24 Horas. São Paulo, 2013.

ARAÚJO, SÁVIO. A evolução histórica da flauta até Boehm. *In: Mascolo Flute Center & Estudantes de Flauta*. [S. l.], 13 set. 2009. Disponível em: <https://sites.google.com/site/estudantesdeflautasite2/home/artigos2/a-evolucao-historica-da-flauta-ate-boehm>. Acesso em: 12 nov. 2020.

ARAÚJO FILHO, A. R. Villani-Côrtes por Villani-Côrtes. **Anais do II SIMPOM 2012 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**, Universidade de Campinas UNICAMP, 23 nov. 2012. DOI ISSN: 2317-398X. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/issue/view/99>. Acesso em: 12 nov. 2020.

BAHRICK, H. P., & HALL, L. K. Lifetime maintenance of high school mathematics content. **Journal of Experimental Psychology: General**, 120, 20-33, 1991.

BOEHM, T. **The Flute And Flute Playing, in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects**. New York, 1964.

BUYS, S. Pedro de Assis: revendo uma injustiça histórica, **Revista Música Brasileira**, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em <http://www.revistamusicaabrasileira.com.br/memoria/pedro-de-assis-revendo-uma-injustica-historica>> Acesso em 12/11/2020.

CHAFFIN, Roger, IMREH Gabriela, LEMIEUX Anthony, CHEN, Colleen, **Seeing the Big Picture: Piano Practice as Expert Problem Solving**. Music Perception, University of California, 2003.

CONARD, N. J., MALINA, M. & MÜNZEL S. New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany in: **Revista Nature 460**, p.737-740, 2009, Disponível em: <https://www.nature.com/articles/460695a>. Acessado em 10/11/2020.

COOK, Nicholas (1987). **A guide to musical analysis**. First American Edition. W.W. Norton Company, 1987.

D'ÁVILA, R. C., **Odette Ernest Dias: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta**. 252 f. Doutorado em Música, Instituição de Ensino: Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Biblioteca Depositária: Biblioteca da Escola de Música da UFBA.

DOMENICI, Catarina. **O Intérprete em Colaboração com o Compositor: Uma Pesquisa Autoetnográfica** In: Anais do XX Congresso da ANPPOM 2010.

DOMENICI, Catarina. **A voz do performer na música e na pesquisa**. In: Anais do II SIMPOM 2012. UNIRIO. 2012.

Dolmetsch On Line - **Chart of Musical Symbols**: Disponível em: <https://www.dolmetsch.com/musicalsymbols.htm>, Acessado em 19/04/2021.

ERICSSON, K. A., KRAMPE R.Th., TESCH-RÖMER C. **The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance**. Psychological Review Mag. Vol. 100, Pgs.363-406 1993. American Psychological Association, Inc.

ERICSSON, K. A., Deliberate Practice and Acquisition of Expert Performance: A General Overview in **Academic Emergency Medicine**; **15:988-994** – Society for Academic Emergency Medicine, 2008.

FETHER, D. C. **A Discussion of Contemporary Flute Design and the Issues Surrounding these Developments**. Major Project, 2005. Disponível em <[http://www.kingmaflutes.com/documenten/fether\\_diss.pdf](http://www.kingmaflutes.com/documenten/fether_diss.pdf)>

FONVILLE, J.W. **A Pedagogical Approach To The Flute Etudes Of Joachim Andersen**. DMA Degree University of Illinois at Urbana-Champaign, 1981.

FOSS, L. The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and A Dialogue, in **Perspectives of New Music**, Vol.1, No. 2 pp. 45-53, 1963.

GALTON, F., Sir (1979). **Hereditary genius: An inquiry into its laws and consequences**. London: Julian Friedman Publishers. (Originally published in 1869).

HALLAM, S, **Instrumental Teaching: A Practical Guide to Better Teaching and Learning**. Oxford, UK: Hienemann (1988).

HAMOND, L. F. **Prelúdios para piano solo de Edmundo Villani-Côrtes: um estudo técnico-interpretativo**. Dissertação de Mestrado. UNIRIO Rio de Janeiro 2005.

IVL, INSTITUTO VILLA-LOBOS, Homenagem ao compositor Edmundo Villani-Côrtes por seus 90 anos, **Mostra Virtual Permanente**, Canal do Youtube MusicaUNIRIO, 4/11/2020, Acesso em 08/07/2021.

JØRGENSEN, H, Strategies for Individual Practice, in **Musical Excellence, Strategies and techniques to enhance performance**, edited by Aaron Williamon, Royal College of Music, London, Oxford University Press, 2004

KURTH, E. **Selected Writings**. Editado e traduzido por Roathfarb, L. A. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

MOYSE, M. **De La Sonorite, Art et Technique**, Método de Estudos, Alphonse Leduc – Paris, 1934.

NEUHAUS, H. **The Art of piano playing**. New York: Praeger Publishers Inc. 1973.

PÁSCOA, Luciane. Entrevista com Edmundo Villani-Côrtes. **Revista Eletrônica Aboré – Publicação da Escola de Artes e Turismo** – Edição 03/2007 – ISSN 1980-6930. Disponível em <<http://www.scribd.com/doc/22300616/entrevista-edmundovillani-cortes>>. Acesso em 08/12/2008.

PEREIRA, Marco. Ritmos Brasileiros para Violão. Garbolights Produções Artísticas Ltda. Rio de Janeiro, 2006.

PHELAN J.J., BURKART L. **The Complete Guide to the Flute and Piccolo**, Burkart-Phelan Inc., Shirley-Massachusetts, Second Edition, 2000.

RINK, J. (ORG) **Musical Performance A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

RÓNAI, L. **Em Busca de um Mundo Perdido – Métodos de Flauta do Barroco ao Século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros LTDA, 2008.

SANDRONI, C. O Paradigma do Tresillo, **Revista Opus 8**, pgs.102-113, Fevereiro 2002, ISSN-1517-7017.

TAFFANEL P, GAUBERT P, **Méthode Complète de Flûte**, Premier et Deuxième Volume, Alphonse Leduc – Paris, 1958.

VILLANI-CÔRTEZ, E. **Águas Claras para Flauta e Piano**. Partitura. Manuscrito. 1991.

\_\_\_\_\_. Site oficial do compositor. Disponível em: <https://www.villanicortes.com.br>, Acesso em: 15 de Abril/2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista em forma de questionário, respondida por e-mail pelo compositor ao autor do texto. Questionário e Respostas disponíveis em anexo deste texto. 26 de Outubro/2020(b).

\_\_\_\_\_. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020c. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa586114/edmundovillanicortes>>. Acesso em: 15 de Abril/2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

## ANEXOS

### Anexo I

Entrevista concedida via e-mail pelo compositor Villani-Côrtes ao autor deste texto. A cada pergunta segue a resposta.

26/10/2020

Querido professor Villani. Em vista da situação atual de pandemia que enfrentamos, e, em conversa com meu orientador, achamos por bem tentar formatar uma espécie de entrevista escrita, por e-mail mesmo. Entendo que uma entrevista em pessoa fica inviável pela atual conjuntura, e também poderíamos tentar por videoconferência, mas a tecnologia nem sempre nos traz o conforto e as facilidades necessárias ao melhor entendimento. Minha ideia então é deixá-lo bem à vontade para responder como melhor lhe convier. Se por acaso as perguntas gerarem dúvidas, ou não estiverem apropriadas, estou aberto para esclarecer bem como receber suas valiosas sugestões.

Respostas conforme e-mail do compositor de 27/10/2020:

*Prezado José Evangelista, aqui seguem as respostas do questionário:*

Em meu trabalho sobre seu Concerto para Flauta e Orquestra, interessa-me saber sobre como foi o processo de composição e outras questões:

- 1) Pelas datas de conclusão dos movimentos, é sabido que o segundo e o terceiro foram concluídos primeiro. O terceiro em setembro de 1999 e o segundo em novembro de 1999. Já o primeiro movimento somente foi concluído meses depois daqueles dois, já no ano 2000. Em seu processo de composição, o que o levou a começar a escrever a obra pelo terceiro movimento, seguindo-se do segundo e só depois o primeiro?

*Tenho adotado esta postura em peças de maior fôlego: agindo desta forma procuro deixar uma certa garantia de um final pleno de energia. O primeiro movimento faz a função de uma abertura para um ambiente musical e, a partir disto, o 2º movimento funciona como uma ponte de ligação dos três movimentos.*

- 2) Pensando ainda na sequência da composição do concerto, de que forma foi pensada a estrutura formal da obra como um todo?

*Pensei em compor uma peça em 3 movimentos , e, como é mais usual a estrutura mais comum, consta de um primeiro movimento com características voltadas para o uso de figuras rítmicas com presença de síncopes, acentuações, fraseados e recursos harmônicos muito usuais na música brasileira, um 2º movimento mais calmo e um 3º movimento também bastante rítmico.*

- 3) Houve a influência ou relação de algum gênero musical com a composição do concerto?

*Meu pai, que era flautista, além de ter tocado em orquestras do cinema mudo, costumava fazer ensaios lá em casa com um grupo de seresteiros tocando valsas, choros, etc, e, quanto a mim, costumava tocar pandeiro e, posteriormente, lá pelos meus 9 anos, passei a tocar cavaquinho. Mais tarde passei para o violão, e, lá pelos meus 17 anos, iniciei meus estudos de piano. Ao mesmo tempo que estudava os clássicos, também toquei em orquestras de baile, e fui também pianista da Orquestra Filarmônica de Juiz de Fora. Convivi com músicos jazzistas, participei de trios de MPB, na época em que a "Bossa Nova" estava no seu auge e trabalhei também como arranjador no rádio e na televisão: no Concerto de Flauta, se você observar detalhadamente vai encontrar um pouco de tudo isto...*

- 4) Quais tipos de ritmos, ou danças podem ter sido utilizados composição do concerto?

*Como comentei, numa observação cuidadosa é bem fácil, logo aos primeiros compassos do 1º movimento já dá para perceber que a música brasileira está presente.*

- 5) Houve alguma motivação especial para compor o Concerto para Flauta?

*A feitura do Concerto partiu do meu prezado amigo, e, também ótimo flautista e que havia completado os seus estudo na London Royal Academy of Music, Marcelo Barboza, e que foi convidado a participar da comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil e 250 anos do falecimento de Bach. Neste evento Marcelo Barbosa executou o Concerto de Brandemburgo para Flauta,*

*Violino e Cravo e houve também a apresentação pela Orquestra Covent Garden da Bachianas Brasileiras n° 2, de Villa- Lobos. A comemoração foi encerrada pela estreia mundial do meu Concerto para Flauta e Orquestra, o qual dediquei ao meu pai, Augusto de Castro Côrtes, que também era flautista e se estivesse vivo estaria completando 100 anos.*

- 6) Por que foi escolhida a flauta para executar este concerto, ou seja, algum aspecto particular ou recurso especial do instrumento foi levado em conta para a escolha?

*Este item já está respondido no item anterior.*

- 7) Em relação à execução da obra, quais são suas recomendações, ou seja, como prefere que a obra seja executada?

*Este concerto já foi executado por mais de uma dezena de vezes e fiquei muito satisfeito com as interpretações. Pela ordem natural das coisas cada um coloca os seus recursos técnicos, a sua experiência, sua sensibilidade, passando interpretações diversificadas mas que são válidas.*

- 8) Falando mais especificamente da performance da obra quanto aos andamentos e dinâmicas, há alguma sugestão para trechos específicos, tanto para a orquestra quanto para a versão com piano?

*(Não houve resposta. Acredito que ele pulou ou se esqueceu)*

- 9) O senhor gostaria de acrescentar algo mais em relação ao concerto?

*Como última observação, quero agradecer a todos que se interessaram pelo meu trabalho, e, se em algum momento se sentiram felizes eu estarei me sentindo feliz também.*

## Anexo II

# Exercício de Aquecimento

## Escala Cromática

José Evangelista

$\text{♩} = 56$

*mf*

11

11

2

*Descer um semitom a cada compasso* .....

8

*Subir um semitom a cada compasso* .....

15

20

### Anexo III

#### Histórico da Flauta, seu Desenvolvimento, Técnicas de Execução e Pedagogia

Um artigo publicado na revista *Nature* (Conard *et al*, 2009)<sup>25</sup> relata a descoberta, em 2008, dos instrumentos musicais mais antigos já encontrados, datando de mais de 35 mil anos de idade (Fig.1.1). Localizada por arqueólogos no sudoeste da Alemanha, coube à flauta a honra de ser possivelmente o instrumento mais antigo já utilizado pela humanidade. São instrumentos que demonstram a complexa convivência social do ser humano, colonizadores da Europa, onde já havia uma tradição musical bem estabelecida, principalmente ligada aos rituais. A própria construção das flautas encontradas, uma inteira, feita de osso de abutre, e outras em fragmentos de marfim, mostrava que havia um cuidado com a funcionalidade e o acabamento do instrumento. (CONARD *et al*, 2009, p.737)

Figura III.1 – O instrumento musical mais antigo



Fonte: revista *Nature* (CONARD *et al*, 2009, p.737)

Foi no século XV que a flauta passou de instrumento acompanhador de cantores para solista, com repertório próprio. Isso coincide com o início do período

<sup>25</sup> <https://www.nature.com/articles/460695a>

renascentista e representa o renascimento do instrumento para a música. Assim como nas vozes humanas, que se diferenciavam não só por timbre, mas principalmente pela altura e extensão da escala musical, as flautas eram construídas em diferentes tamanhos para se adequarem às diferentes tessituras sonoras necessárias para a execução da música.

Tecnicamente, o instrumento evoluiu muito pouco, constituindo-se basicamente de um tubo com furos para os dedos. Algumas eram tocadas de modo longitudinal ao corpo, e sopradas pela ponta, onde há uma espécie de bisel que causa o atrito à coluna de ar provocando a onda sonora dentro do tubo. Essas originaram a atual “flauta-doce”, também conhecida, em tradução livre do francês, como “flauta de bico” (Flûte à bec), alusão à forma como a embocadura era feita, do mesmo modo como se sopra um apito (Fig.1.2). Outro termo também utilizado é “flauta de bisel”, fazendo-se alusão ao formato do dispositivo que produz o som.

Figura III.2 – Representação artística da flauta de bico



Fonte: Imagem do Google: *Le Trois Musiciens* (Jacob Jordaens, 1593-1678)

Já outro tipo de flauta, tão antiga quanto a longitudinal, era a flauta que se tocava de modo transversal. Seu tubo era fechado em um dos lados, e desse lado há um orifício chamado de “embocadura” (Fig.1.3). Apesar da aparente similaridade com a flauta de bico, neste tipo de instrumento o músico tem que construir sua embocadura com os lábios para poder soprar exatamente na porção frontal do orifício de embocadura, causando o mesmo tipo de perturbação acústica, produzindo assim a onda sonora dentro do tubo.

Figura III.3 – “O tocador de pífano”



Fonte: Imagem do Google – Édouard Manet (1832-1883)

A flauta transversal, a partir de agora chamada somente de “flauta”, sofreu pouca evolução durante séculos, principalmente por ter sido utilizada como instrumento acompanhador de cantores. Foi somente na metade do século XVI que houve maior interesse em elevar o instrumento à categoria solo, com a consequente necessidade de se trabalhar em melhorias na construção da flauta. A partir daí, passou-se a priorizar a busca por timbres e cores característicos, de forma a se poder também executar o repertório mais complexo que ora se apresentava, principalmente em virtude da formação de grupos instrumentais e dos arranjos musicais mais complexos que passaram a ser utilizados. O conceito de orquestração surge nessa época.

Araújo (1999), em seu estudo sobre a história da flauta, cita Marin Mersenne, filósofo e teórico musical francês, em sua previsão sobre a flauta:

Por volta de 1636, Marin Mersenne identificou duas flautas transversais, chamadas *Flûtes Allemands*, e que eram afinadas em D e em G. 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 ideia, Mersenne esboçou um sistema que mostrava a forma das chaves e o sistema de molas. (ARAÚJO, 1999, p. 4)

À época de Mersenne já eram utilizados diferentes materiais para a construção da flauta, principalmente madeiras de diferentes densidades, mas também vidro e cristal em casos mais particulares, como nas que eram apresentadas aos monarcas.

Foi somente pelo meio do século XVII que o francês Jean Hotteterre (1648-1732) adicionou a primeira chave à flauta, a chave do Ré sustenido. Entretanto, somente no início do século XVIII foi publicado o primeiro material para a nova flauta, o *Principes de la Flûte Traversière* (princípios da flauta transversa), de Jacques M. Hotteterre (1674-1763), flautista e irmão do inventor, da célebre família de construtores franceses de instrumentos. Jacques Hotteterre é considerado um dos primeiros pedagogos da flauta.

Várias inovações foram experimentadas, incluindo-se a construção com tubos cônicos, tanto convexos como côncavos, e a inclusão de sistemas de afinação com peças deslizantes. Outras vezes a flauta tinha seu corpo separado em três ou quatro partes, sendo que uma das partes internas podia ser substituída por outras de tamanhos variados, podendo-se assim alterar a afinação do instrumento. Eram instrumentos muito difíceis de se tocar. Por não serem cromáticos, as notas alteradas precisavam ser emitidas com variações de posições dos dedos, o que criava também enormes variações de afinação e de timbre entre as notas.

O século XVII viu a flauta ser criticada pelos compositores pelas dificuldades que os flautistas tinham na afinação. Os instrumentistas de sopro eram criticados, mas a flauta sobrevivia em razão de seu timbre ser considerado sua única grande qualidade.

O alemão Johann Joachim Quantz (1697-1773) é considerado um dos mais importantes pedagogos da flauta no início do século XVIII. Músico virtuoso na flauta, tocava também outros instrumentos e era um excelente compositor e construtor de instrumentos (Fig.1.4). Foi professor de flauta de Frederico, o Grande, príncipe da Prússia, que mais tarde se tornou rei. Quantz escreve *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Tratado de Instruções para Tocar a Flauta Transversal) em 1752. É não só um tratado sobre a flauta e a maneira de tocá-la, considerando as dificuldades impostas pelo instrumento à época, mas também é uma referência

para todos os músicos que queiram aprender a tocar instrumentos de sopro. Quantz escreveu muitos concertos para flauta e orquestra, que são até hoje executados com alto nível de dificuldade, mesmo nas flautas atuais.

Figura III.4 – A flauta de Quantz



Fonte: [www.jquantz.org](http://www.jquantz.org)

Alguns fabricantes começam ainda no século XVIII a fazer inovações à flauta, introduzindo um sistema de 4 chaves, que utilizavam dedos que não eram usados até então. A flauta foi o primeiro instrumento das madeiras da orquestra a possuir um sistema de chaves que possibilitava tocar a escala cromática. Araújo (1999) descreve que

A chave para o Sol# era controlada pelo dedo mínimo da mão esquerda e a chave para o Sib, pelo polegar esquerdo. A terceira<sup>26</sup> chave adicionada, para o Fá, era acionada pelo terceiro dedo da mão direita, que já era utilizado para cobrir o orifício do Mi. (ARAÚJO, 1999, p.7)

Ao tempo em que a evolução do instrumento apontava para soluções mecânicas, também a embocadura onde o flautista soprava passou a ter a atenção dos construtores. De um simples furo redondo, passou a ter o formado ovalado, permitindo maior volume de som. Isso também estabeleceu novos timbres ao instrumento, o que possibilitou aos flautistas da época a incorporação de mais “cores” em sua execução musical.

Nas duas últimas décadas do século XVIII, Haydn passou a fazer uso constante da flauta em suas sinfonias mais tardias. Mozart também se encanta com o instrumento e escreve duas obras desafiadoras, o Concerto para Flauta em Sol

---

<sup>26</sup> À época, a flauta já contava com a chave do Ré#.

Maior e o Concerto para Flauta e Harpa em Dó Maior, obras que exploravam os novos recursos proporcionados pelos primeiros sistemas complexos de chaves instalados no instrumento.

Já no século XIX, construtores e músicos almejavam um sistema de construção que pudesse resolver as questões impostas pelas limitações da flauta tradicional da época, também conhecida como “A flauta de oito chaves”. Araújo detalha em seu artigo:

Os problemas da flauta tornaram-se mais notados a partir do momento em que o instrumento passou a ter maior destaque e popularidade, por ter se tornado um instrumento de cunho solístico e não mais apenas camerístico. Também, dada sua maior utilização na orquestra, suas discrepâncias no contexto orquestral e, particularmente, em comparação com a flexibilidade das cordas, foram ainda mais reveladas. Ainda mais graves eram seus problemas com relação ao volume e qualidade sonoras. (ARAÚJO, 1999, p.11)

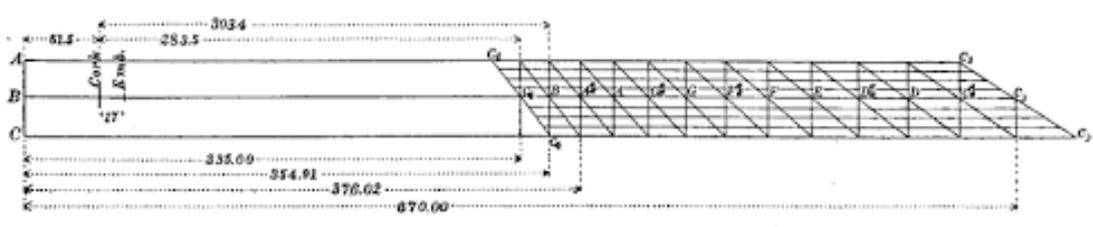
O aspecto social que promove a grande mudança na Europa do século XIX leva a música dos salões imperiais para os teatros e salas de concerto. Surge a orquestra sinfônica, agregada com as seções de instrumentos que conhecemos hoje: cordas, madeiras, metais e percussão. A flauta, à época, era considerada um instrumento limitado, frente à potência dos instrumentos de sopro de metal que já tinham maior qualidade de construção.

É nesse contexto que surge Theobald Boehm (1794-1881), o primeiro a estudar cientificamente os princípios acústicos que poderiam levar à resolução dos problemas desse instrumento. Boehm criou vários sistemas preliminares, experimentando inovações que pudessem elevar a qualidade da flauta. Mas foi em 1832 que surgiu o modelo de flauta que revolucionou a construção e a maneira de tocá-la.

Com base em seus estudos, Boehm criou um sistema de chaves com anéis, e, dessa forma, teve a possibilidade de aumentar o diâmetro dos furos do tubo da flauta, ao mesmo tempo em que possibilitava ao flautista acionar chaves distantes dos dedos. O flautista passou a poder controlar 14 orifícios do tubo, com 9 dedos. Com isso, proporcionou à flauta uma mudança enorme em termos de timbre e volume sonoros. Boehm deu continuidade a seus estudos de acústica em Munique,

o que o levou a se aprofundar na tentativa de fazer mais melhoramentos ao instrumento (Fig.1.5).

Figura III.5 – Princípios físicos e matemáticos utilizados por Boehm



Fonte: FETHER, 2005, p.16

Na época, as flautas eram construídas de madeiras diversas, principalmente de ébano (hoje praticamente extinto). Uma das modificações que o construtor passou a considerar, em função de seus estudos, foi a modificação do seu formato, de cônico para cilíndrico. Isso acarretou dificuldades com o trabalho com a madeira, obrigando Boehm a utilizar metais também para a construção do tubo, além do mecanismo (Figs. 1.6 e 1.7). Além disso, para que a flauta pudesse tocar três oitavas de forma afinada, a solução foi criar um bocal com o tubo levemente cônico, na verdade, parabólico, que começava mais estreito na porção onde fica a embocadura, alargando-se até o início do corpo do instrumento. Dali em diante, o formato permanece cilíndrico até a outra ponta.

Figura III.6 – Flauta Boehm 1832



Fonte: Deutsches Museum, Disponível em <<https://www.deutsches-museum.de/sammlungen/musikinstrumente/sammlung-prager/instrumente-katalog/ringklappenfloete-2-2009-153/>>

Figura III.7 – Flauta Boehm 1847



Fonte: Rick Wilson's Historical Flutes Page, Disponível em <<http://www.oldflutes.com/>>

A principal característica do novo sistema de construção de Boehm e, praticamente, da reinvenção da flauta, era que ela deixava de ter características variadas de timbre e afinação para cada nota (e conseqüentemente para cada tonalidade em que a partitura era escrita) e passava a ter a escala homogênea, tanto no timbre como na afinação, em geral o som mais brilhante e de maior volume. Isso se deu também devido a mudanças implementadas no formato da embocadura (Figs.1.8 e 1.9), que de ovalada passou a ter as linhas aproximadas de um quadrado.

Figura III.8 – A embocadura oval

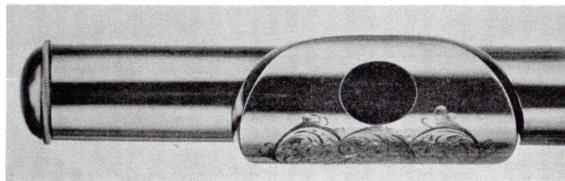
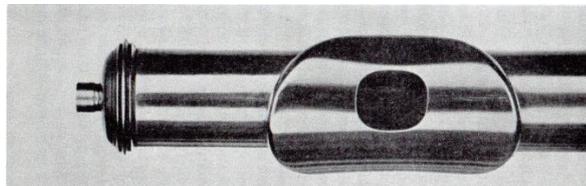


Figura III.9 – A embocadura quadrada



Fonte: "The Flute and Flute Playing" de Theobald Boehm. Edição Dover N.Y. 1964.

Curiosamente, a flauta revolucionária de Boehm demoraria décadas até ser reconhecida em seu próprio país, Alemanha, onde por muito tempo flautistas e maestros se recusavam a abandonar os vários sistemas mais antigos, um pouco por serem as flautas novas muito caras, mas também porque exigiam mudanças na forma de tocar, nos dedilhados, o que representavam uma grande mudança sonora no instrumento, para o que as orquestras mais tradicionais não estavam preparadas. Coube aos franceses e ingleses a maior divulgação do novo sistema e, por meio da

imigração, os modelos mais modernos de Boehm acabaram chegando também aos Estados Unidos.

Assim, mesmo considerando as incursões de outros construtores de instrumentos na invenção de sistemas mecânicos alternativos para a flauta, a invenção de Boehm perdurou até os dias de hoje, influenciando não só a maneira de construí-la, mas alterando profundamente a escrita de música para o instrumento e consequentemente o ensino também.

Araújo (1999) finaliza seu artigo anotando:

Em 1847, Teobald Boehm vendeu os direitos de fabricação de seu último modelo a Rudall & Rose, de Londres. A patente para a França foi vendida para Clair Godfroy e para seu enteado, Louis Lot (...) (ARAÚJO, 1999, p.15).

Louis Lot (1807-1896), na França, em meados do século XIX fez talvez a última mais importante alteração à flauta de Boehm, que perdura até hoje na construção de flautas modernas. Naquela época, a flauta era dotada de chaves do tipo platô, ou seja, chaves de grande diâmetro, maior que a largura do dedo, tanto as que eram acionadas pelos dedos, como as que eram acionadas indiretamente, por transmissão mecânica.

Figura III.10 – A flauta Boehm & Mendler



Fonte: Imagem do Ebay. Disponível em: <<https://www.ebay.ie/itm/281882527819>>

Os franceses adotaram um sistema de perfuração das chaves que eram acionadas pelos 3 dedos da mão direita e pelos 2 da mão esquerda, o que proporcionava maior ventilação. Assim como nas antigas flautas com anéis, os próprios dedos eram responsáveis por tapar o orifício das chaves quando acionadas. Além disso, para melhorar a vedação das chaves secundárias (as que eram acionadas indiretamente) foi desenvolvido um novo tipo de braço que passava por

cima da chave, aumentando a rigidez do conjunto. Esses melhoramentos ficaram conhecidos como o “modelo de flauta francês” (chaves abertas e braços alongados), cuja denominação é utilizada nos dias atuais pelos construtores.

Figura III.11 – A flauta de Louis Lot



Fonte: Old Musical Instruments: Disponível em: <<http://www.williampetit.com/flutelouislot.htm>>

Toda a evolução mecânica e de construção da flauta evidentemente influenciou direta e profundamente a maneira como se ensinava a tocar o instrumento. Aos poucos, a flauta com *Sistema Boehm* passou a ser adotada em todos os países tornando-se também um padrão no ensino.

Com o tempo, a antiga tradição de uma só pessoa ser flautista, professor e construtor foi ficando no passado. A arte da construção passa a ser altamente especializada, levando a evoluções do instrumento no campo dos materiais e no desenho de detalhes que foram sendo incorporados para oferecer facilidades na execução musical ou mesmo mais conforto aos músicos.

Giuseppe Gariboldi (1833-1905), italiano, teve o auge de sua carreira como flautista em Paris, onde também foi professor no grande Conservatório de Paris. Na pedagogia da flauta, se destacou como compositor ao escrever estudos que ainda hoje são utilizados no ensino do instrumento. São famosos seus *Estudos Mignonnes* op. 131, *20 Petites Etudes* op. 131, *20 Petites Études* op 132 e *15 Estudos Moderne et Progressives*.

Carl Joachim Andersen (1847-1909), dinamarquês, foi um grande flautista em sua época, tendo sido um dos fundadores da Filarmônica de Berlim. Começou muito cedo, ensinado por seu pai também flautista, e desde criança já se apresentava com enorme sucesso. Aos 22 anos tornou-se flautista da Royal Danish Orchestra. Depois de alguns anos mudou-se para São Petersburgo, onde integrou a orquestra filarmônica local e mais tarde foi para Berlim. Andersen dedicou-se intensamente à

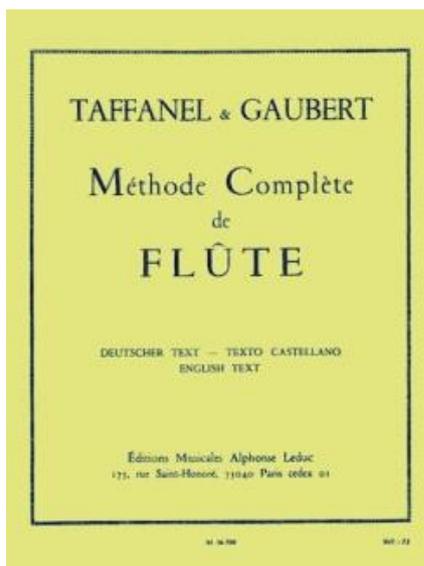
composição para a flauta. No campo didático, seus estudos para flauta, em oito volumes, são considerados o ponto alto de sua produção, com peças de alto nível técnico para os padrões da época. Em sua dissertação de doutorado, Fonville (1981) se dedica à abordagem pedagógica de Andersen para a flauta:

Os 188 estudos de flauta de Joachim Andersen compreendem um grande corpo de literatura pedagógica que hoje é amplamente utilizada no ensino de flauta. Esses estudos estão contidos em oito artigos: Opus 15, 24 Grosse Etuden; Opus 21, Estudos em Dur und Moll; Opus 30, 24 Instruktive Uebungen; Opus 33, Kleine Exerzitien; Opus 37, Kleine Capricen; Opus 41, Kleine Studien; Opus 60, Schule der Virtuosität; e Opus 63, Etudes Techniques... (FONVILLE, 1981, resumo)

Ernesto Köhler (1849-1907), apesar do sobrenome germânico, foi um compositor e flautista virtuoso italiano. Viveu e trabalhou em Viena e também em São Petesburgo. Além de ser considerado o maior flautista de sua época, também atuou na pedagogia do instrumento compondo estudos e métodos para o ensino da flauta, dos quais se destacam *Flöten-Schule* (c. 1880), método muito popular, e *Progress in Flute Playing* (Opus 33, c.1880s), série de métodos de ensino da flauta.

A escola de flauta que se estabeleceu a partir do século XIX, e que até hoje é referência em todo o mundo, é a Escola Francesa. A partir dos instrumentos fabricados por Louis Lot, criou-se uma pedagogia para se transmitir uma nova maneira de tocá-la. Assim como Boehm, foi o precursor da construção da flauta moderna. Também na França, surge o primeiro grande método para o estudo da flauta, o “Méthode Complète de Flûte”. Iniciado por Claude-Paul Taffanel (1844-1908), coube a seu aluno Philippe Gaubert (1879-1941) completá-lo e revisá-lo, expandindo-o e publicando-o. Ambos tornaram-se referência na pedagogia do instrumento, por serem exímios flautistas e compositores. Apesar de várias tentativas ao longo dos anos de se criar métodos alternativos, o método de Taffanel & Gaubert (1958) permanece praticamente como a bíblia dos flautistas, que retiram dele, juntamente com a orientação de um bom professor, os ensinamentos que podem iniciá-los de forma apropriada até o sucesso como flautistas.

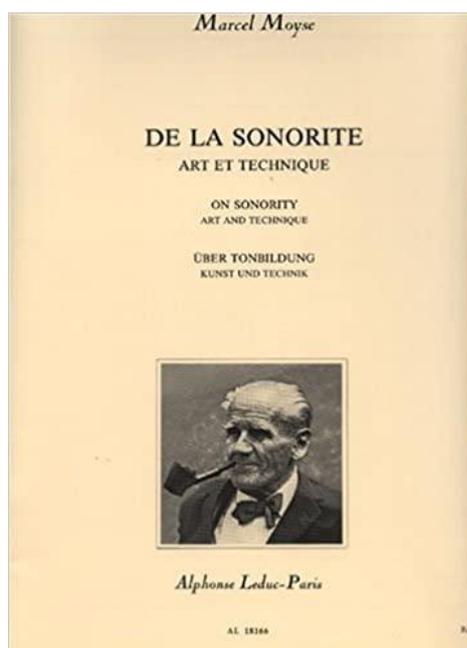
Figura III.12 – Taffanel &amp; Gaubert, “Método Completo de Flauta”



Fonte: Imagem do Google

Enquanto Taffanel & Gaubert (1958) se dedicaram principalmente a ministrar a técnica de agilidade da execução na flauta, Marcel Moyse (1889-1984), outro grande flautista francês, também aluno de Taffanel, teve seu trabalho pedagógico dedicado principalmente à sonoridade da flauta, aos aspectos da amplitude de som, afinação e à qualidade do timbre do instrumento.

A escola francesa de flauta, já estabelecida desde que a flauta de Louis Lot proporcionou a revolução tecnológica necessária, se firmava como referência para o mundo. Moyse, além de ser flautista brilhante, dedicou-se à composição de estudos de virtuosidade que não só desafiavam os alunos de flauta, como também complementavam aqueles que constavam do método de Taffanel & Gaubert (1958). Entretanto, o principal trabalho de Moyse no campo da pedagogia da flauta se chama “De La Sonorité – Art et Technique” (MOYSE, 1934). Utilizado até os dias atuais, é um verdadeiro tratado sobre como se desenvolver a sonoridade no instrumento, com exercícios diários e metódicos para os vários aspectos envolvidos no aprendizado e “construção” do som de flauta.

Figura III.13 – Marcel Moyse, *De La Sonorité*

Fonte: Imagem do Google

Na atualidade, um dos flautistas mais influentes na pedagogia do instrumento é também um dos mais conhecidos e de maior sucesso. James Galway (1939-), flautista da Irlanda do Norte, formou-se em Londres no Royal College of Music. Após tocar em várias orquestras por 15 anos (os 6 últimos anos como principal na Filarmônica de Berlim, sob a batuta de Herbert von Karajan), resolveu perseguir a carreira solo, tornando-se um dos grandes solistas dos dias de hoje.

Desde a invenção do *Sistema Boehm* e os melhoramentos da Escola Francesa, como a construção da flauta de chaves abertas, ainda não havia questionamentos sobre como essas mudanças no instrumento afetavam a afinação da flauta. Albert Cooper (1924-2011) tornara-se construtor de flautas na Inglaterra, seu país de origem, aos 14 anos. No pós-guerra, estabelecido como luthier autônomo, Cooper foi impulsionado pela ausência de estudos que pudessem melhorar as questões que ele levantara durante os anos como aprendiz na fábrica Rudall Carte, sobre a afinação e a escala<sup>27</sup> da flauta. Cooper desenvolveu um novo esquema físico-matemático em 1948, recalculando as posições e os diâmetros dos

<sup>27</sup> “Escala” da flauta aqui se refere à relação de distância entre os orifícios do tubo do instrumento, a qual é responsável por estabelecer a frequência em que cada nota da escala vibrará, conforme o comprimento do tubo da flauta

orifícios e as dimensões do tubo da flauta para resolver os problemas de afinação do instrumento. Phelan & Burkart (2000) cita em seu livro como Cooper via o problema:

...ninguém jamais pensou sobre como tentar melhorar a afinação, isso nunca fora questionado. Era dito ao flautista que ele tinha um bom instrumento e que dependia só dele tocá-lo.<sup>28</sup> (PHELAN & BURKART, 2000, p.20, tradução minha)

Apesar de a solução estar teoricamente resolvida, somente no início dos anos 70 é que Cooper começou a fabricar flautas utilizando o que ficou conhecido como “Escala Cooper” (Phelan, Burkart, 2000, p.19). Ela passou a ser copiada em todo o mundo e gerou uma nova revolução na indústria de flautas e também na maneira de se tocar o instrumento.

Na pedagogia da flauta da atualidade, destacam-se William Bennet (1936- ) e Trevor Wye (1935- ). Bennet foi, além de grande flautista e pedagogo, um pesquisador sobre as características acústicas da flauta. Segundo ele, o sistema criado por Boehm, e depois corrigido por Cooper, ainda precisava de correções. Com base no trabalho de Cooper, Bennet passou a pesquisar e, com o apoio de outros flautistas e de construtores de flautas, elaborou o que hoje se chama “Escala Bennet”, um novo sistema de posicionamento dos furos da flauta de forma a corrigir alguns dos problemas de afinação segundo ele ainda existentes.

Trevor Wye fora discípulo do Marcel Moyse, que o influenciou em todos os aspectos de sua carreira como flautista, professor de flauta e também como compositor. Criou novos materiais de estudo da flauta, onde explorou exaustivamente os seus aspectos técnicos. A série de 6 livros “Practice Book for the Flute”, sua mais famosa publicação, aborda os aspectos técnicos mais importantes na prática do instrumento: a sonoridade, a técnica, a articulação, a afinação e vibrato, respiração e escalas, e a prática avançada. Foi professor na Guildhall School of Music por 14 anos e no Royal Northern College por 22 anos.

Um dos flautistas e professores do instrumento que mais pode ter influenciado essa arte no Brasil trata-se de Aurèle Nicolet (1926-2016). Suíço de nascimento,

---

<sup>28</sup> “...nobody ever thought about trying to improve the intonation, it was never questioned. The player was told he had a good instrument and it was up to him to play it”.

teve sua formação no grande Conservatório de Paris. Foi flautista na Filarmônica de Berlim entre 1950 e 59 e professor de flauta na Alemanha até o ano de 1981, onde lecionou o instrumento em Berlim e finalmente em Freiburg.

#### Principais Compositores para Flauta (ordem cronológica)

Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763) - França  
 Antonio Vivaldi (1678-1741) - Itália  
 Georg Philipp Telemann (1681-1767) - Alemanha  
 Joahnn Sebastian Bach (1685-1750) - Alemanha  
 Georg Friedrich Händel (1685-1759) - Alemanha  
 Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) - França  
 Johann Joachim Quantz (1697-1773) - Alemanha  
 Michel Blavet (1700-1768) - França  
 Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) - Alemanha  
 Franz Joseph Haydn (1732-1809) - Áustria  
 Carl Stamitz (1745-1801) - Alemanha  
 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) - Áustria  
 François Devienne (1759-1803) - França  
 Friedrich Kuhlau (1786-1832) - Dinamarca  
 Saverio Mercadante (1795-1870) - Italia  
 Franz Doppler (1821-1883) - Polônia  
 Carl Reinecke (1824-1910) - Dinamarca  
 Giuseppe Garibaldi (1833-1905) - Itália  
 Claude-Paul Taffanel (1844-1908) - França  
 Carl Joachim Andersen (1847-1909) - Dinamarca  
 Ernesto Köhler (1849-1907) - Itália  
 Claude Debussy (1862-1918) - França  
 Philippe Gaubert (1879-1941) - França  
 Marcel Moyse (1889-1984) - França  
 Jacques Ibert (1890-1962) - França

No Brasil, dois flautistas do início do século XX nascidos no país são dignos de menção pelo legado musical que deixaram. Pedro de Assis (1873-1947) e Pattapio Silva (1880-1907). Pedro de Assis não teve a repercussão alcançada por Pattapio, mas deixou como legado pedagógico seu livro *Manual do Flautista*, de 1925, bem como artigos que publicou na *Revista Brasileira de Música*, na *Brasil Musical*, e no jornal *Sinfonia*. Assis também está ligado ao primeiro registro sonoro em disco no Brasil. Buys (2013) conclui em seu artigo sobre o flautista:

Os dados biográficos aqui apresentados são bem resumidos, mas suficientes para sugerir que Pedro de Assis, tão desconhecido até o momento, seja reconhecido em sua trajetória por composições, textos escritos, pelos alunos que formou e ainda por sua vinculação com os primeiros discos instrumentais lançados no Brasil. (BUYS, 2013)

Pattapio Silva foi um dos grandes flautistas brasileiros do início do século XX. Mulato e de origem humilde, enfrentou de início o preconceito, mas devido ao seu grande talento como flautista conseguiu vaga no importante Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, graduando-se em 1903. Pattapio teve carreira intensa e por onde tocava era ovacionado. Faleceu precocemente, aos 26 anos de idade, entretanto deixou grande legado de composições que até hoje são referência no ensino da música brasileira para flauta. Sua lista de obras inclui peças virtuosísticas que mesclam o estilo clássico europeu com os estilos da música brasileira como o choro, a valsa e a modinha.

Na atualidade, a pedagogia brasileira da flauta sofreu a influência direta e indireta da escola francesa por meio dos flautistas Odette Ernest Dias (1929) e Norton Morozowicz (1948). Ambos foram flautistas principais da Orquestra Sinfônica Brasileira em gerações diferentes.

Odette, francesa, oriunda do Conservatório de Paris, onde recebeu o primeiro prêmio ao se formar, em 1951, veio já em 1952 para o Brasil para ser flautista principal, a convite do maestro Eleazar de Carvalho até 1969. Depois, já em 1974, tornou-se professora no recém-inaugurado Departamento de Música da Universidade de Brasília, onde permaneceu até sua aposentadoria em 1994. Odette imprimiu como característica principal em sua pedagogia flautística a expressão musical como base do ensino do instrumento. Para além das necessidades técnicas

no desenvolvimento de um flautista, ela enfatizava como ponto principal a procura constante pela expressividade. Este autor foi aluno de flauta de Odette desde o ano de 1979, como aluno de extensão e, a partir de 1981 até 1986, como aluno do curso de flauta na Universidade de Brasília, o que totaliza 8 anos. Segundo o autor deste trabalho, nas aulas, o colorido sonoro e a análise estrutural de fraseados musicais eram enfaticamente abordados. Em sua tese de doutorado, D'Ávila (2009) pontua:

... A pesquisa me proporcionou uma reflexão intensa sobre uma pedagogia criticada por não ensinar “técnica pura”. Procurei resgatar e formalizar informações relevantes sobre um processo de educação em constantes transformações e mutações, centrado no indivíduo, e em suas origens. Constatei uma perspectiva pedagógica composta por respeito, flexibilidade, expressão própria, emoção, provocação, motivação, integridade com o aluno, diálogo, humildade, tolerância, tato pedagógico, interação com contexto, e incentivo ao questionamento, componentes que, além de marcantes na vida de seus ex-alunos, estão sendo transmitidos, através deles, às novas gerações de flautista. (D'ÁVILA, 2009, p. xi)

Norton Morozowicz, flautista e maestro paranaense, teve seu aperfeiçoamento como flautista em Freiburg, Alemanha, com Aurèle Nicolet, flautista e professor de origem suíça que teve sua formação no Conservatório de Paris. Norton assumiu ainda com 20 anos de idade a cadeira de primeiro flautista da Orquestra Sinfônica Brasileira, onde atuou por 17 anos. Teve intensa participação como flautista de câmara e também como solista, inclusive ao lado do grande flautista Jean Pierre Rampal. Criou o Festival de Música de Londrina (PR) e o Festival de Música de Câmera de Blumenau (SC). Também se dedicou ao ensino superior de música, na Universidade Federal de Goiás. Atualmente, tem intensa agenda de concertos como maestro.

Com seu livro “Método Ilustrado para Flauta”, Celso Woltzenlogel (1940) é um flautista brasileiro que teve seu aperfeiçoamento na França e nos Estados Unidos. Flautista de muita atividade no Rio de Janeiro, tanto em orquestras como em estúdios de gravação, Celso ainda se dedica à pedagogia da flauta como professor. Seu método teve prefácio de Jean Pierre Rampal e é conhecido internacionalmente. Uma das características do livro é utilizar a música brasileira como referência para o ensino da flauta, misturando-se a isso a abordagem técnica tradicional do estudo do instrumento.

## Compositores Brasileiros para a Flauta (ordem cronológica)

Carlos Gomes (1836-1896)  
Francisca Gonzaga (1847-1935)  
Joaquim Callado (1848-1880)  
Francisco Braga (1868-1945)  
Patápio Silva (1881-1907)  
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)  
Alfredo Vianna Filho - Pixinguinha (1897-1973)  
Francisco Mignone (1897-1986)  
Benedito Lacerda (1903-1958)  
Ary Ferreira (1905-1973)  
Moacir Liserra (1905-1971)  
José Guerra Vicente (1906-1976)  
Radamés Gnattali (1906-1988)  
Camargo Guarnieri (1907-1993)  
José Siqueira (1907-1985)  
João Dias Carrasqueira (1908-2000)  
Guerra-Peixe (1914-1993)  
Hans Joachim Koellreutter (1915-2005)  
Claudio Santoro (1919-1989)  
Bruno Kiefer (1923-1987)  
Altamiro Carrilho (1924-2012)  
Esther Scliar (1926-1978)  
Oswaldo Lacerda (1927-2011)  
Edino Krieger (1928-)  
Ernst Mahle (1929-)  
Edmundo Villani-Côrtes (1930-)  
Brenno Blauth (1931-1993)  
Marlos Nobre (1939-)  
Ricardo Tacuchian (1939-)  
Aylton Escobar (1943-)  
Ernani Aguiar (1950-)

## Anexo IV

Dedicado ao meu pai, flautista, Augusto de Castro Côrtes  
com todo carinho e respeito.

Flute Solo

## Concerto para Flauta e Orquestra

I

Edmundo Villani-Côrtes

5 de Fevereiro de 2000

Gingado  $\text{♩} = 104$ 

3

*mf*

9

6

20

22

28

Menos

38

Lento

Moderato

43

*p*

49

3

53

$\text{♩} = 80$

59

2

61

Tempo I

3

2

*accell. poco a poco*

2

Flute Solo  
Concerto para Flauta e Orquestra - I Movimento

70

77

86

94

108

114

122

138

144

Flute Solo  
Concerto para Flauta e Orquestra - I Movimento

3

149

2

156

3

160

164

6

168

6

172

6

177

6

180

182

7

5

2

188

2

193

f

pp

4

Flute Solo  
Concerto para Flauta e Orquestra

II

Moderato  $\text{♩} = 100$

*p*

13

18

8

*mf* *poco rall.* *p a tempo*

32

34

41

47

*cresc. poco a poco*

52

*f* *p*

54

60

*p*

66

*poco cresc.* *mf cresc.*

Flute Solo

5

Concerto para Flauta e Orquestra - II Movimento

71 *f*

77 *p*

84 *3*

89 *Lento* *Tempo I* *2* 94 98

100 *3* *3* *3*

105 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

109 114

115 *2*

124 126 *6* *rall.*

138 *p* *7* *pp*

6

Flute Solo  
Concerto para Flauta e Orquestra

III

Allegro ♩ = 126

3 6 11 5

mf

21

31

7

41 2

51

10 9 9

Moderato ♩ = 96

61

p

Flute Solo  
Concerto para Flauta e Orquestra - III Movimento

7

71

*mf*

*poco affret.*

81

*cresc.* *p*

Tempo I

91

2

101

111



Flute Solo  
Concerto para Flauta e Orquestra - III Movimento

Moderato

*p* *express.* *p* *a tempo*

Detailed description: This staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of notes with slurs and accents. The dynamics *p* *express.* and *p* *a tempo* are indicated below the staff. There are also some hairpins and a double bar line.

171

Detailed description: This staff starts with a boxed measure number 171. It features a sequence of notes with slurs and accents, including some triplet markings (3).

*mf*

Detailed description: This staff continues the melodic line with slurs and accents. The dynamic *mf* is indicated below the staff.

Detailed description: This staff shows further development of the melodic line with slurs and accents.

181

Detailed description: This staff begins with a boxed measure number 181. It contains a series of notes with slurs and accents.

Detailed description: This staff continues the melodic line with slurs and accents, including triplet markings (3).

*f* *poco rubato*

Detailed description: This staff features a more complex melodic line with slurs and accents. The dynamics *f* and *poco rubato* are indicated below the staff.

Detailed description: This staff continues the melodic line with slurs and accents.

Detailed description: This staff shows further development of the melodic line with slurs and accents.

Tempo I

*f* 2 201 8 2 211 3

Detailed description: This staff is marked *Tempo I* and begins with a dynamic of *f*. It contains several measures with rests and some notes. Boxed measure numbers 201 and 211 are present. There are also some numerical markings (2, 8, 2, 3) above the staff.



## Anexo V

1<sup>o</sup> movimento

do

CONCERTO

PARA

FLAUTA e ORQUESTRA

de - EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ (2.000)

VERSÃO PARA PIANO e FLAUTA

*Allegro* GINGHADO  $\text{♩} = 104 \pm$

This is a handwritten musical score for a piece titled "GINGHADO" in 2/4 time, with a tempo of approximately 104 beats per minute. The score is written for piano, violin, and cello. The piano part is in the left hand of the grand staff, while the violin and cello parts are in the right hand. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score consists of several systems of staves. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The violin and cello parts have melodic lines with various ornaments and articulations. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mfz*. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

II

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of three systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**System 1 (Measures 23-28):** The first system begins at measure 23. It features a melodic line in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand. The key signature is two flats. The system concludes at measure 28.

**System 2 (Measures 29-33):** The second system starts at measure 29. It continues the melodic and accompanimental themes. A dynamic marking of *memos* (piano) is present above the right-hand staff in measure 31. The system ends at measure 33.

**System 3 (Measures 34-37):** The third system begins at measure 34. It includes a tempo marking of *moderato espressivo* above the right-hand staff. The system concludes at measure 37 with a final *LENTO* marking.

41 III

Handwritten musical score for measures 41-45. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The vocal line consists of quarter and eighth notes with slurs. The piano accompaniment includes chords and melodic lines in both hands, with some triplets and slurs. Measure 45 ends with a fermata over a whole note.

46

Handwritten musical score for measures 46-48. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with 3/4 time and one sharp. The vocal line has quarter notes and slurs. The piano accompaniment features chords and melodic lines, with some slurs and accents. Measure 48 ends with a fermata over a whole note.

48

Handwritten musical score for measures 49-51. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with 3/4 time and one sharp. The vocal line has quarter notes and slurs. The piano accompaniment features chords and melodic lines, with some slurs and accents. Measure 51 ends with a fermata over a whole note.

51

Handwritten musical score for measures 52-55. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with 3/4 time and one sharp. The vocal line has quarter notes and slurs. The piano accompaniment features chords and melodic lines, with some slurs and accents. Measure 55 ends with a fermata over a whole note.

55 ♩ = 80 + - V

60 *Vai APRESSANDO BOS POU COS*

65 *A tpo., come prima*

70 *A tpo., come prima*

∇

Handwritten musical score for three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

**System 1 (Measures 75-78):** The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 75 is marked with a '75' and a downward-pointing triangle symbol. The piano part features a complex texture with many beamed notes and accidentals.

**System 2 (Measures 80-83):** The vocal line continues with a treble clef. The piano accompaniment shows a shift in texture, with some chords and moving lines in both hands. Measure 80 is marked with an '80'.

**System 3 (Measures 84-87):** The vocal line continues with a treble clef. The piano accompaniment includes some chords and moving lines. Measure 84 is marked with an '84'. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

V

93

Handwritten musical score for measures 93-97. The system consists of two staves. The upper staff is a single treble clef staff with a melodic line. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

98

Handwritten musical score for measures 98-102. The system consists of two staves. The upper staff is a single treble clef staff with a melodic line. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

103

Handwritten musical score for measures 103-107. The system consists of two staves. The upper staff is a single treble clef staff with a melodic line. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

108

Handwritten musical score for measures 108-112. The system consists of two staves. The upper staff is a single treble clef staff with a melodic line. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



VII

133

Musical notation for measures 133-137. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 133 features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measures 134-137 show a more complex texture with multiple voices in both hands, including some sustained notes and a final chord in measure 137.

138

Musical notation for measures 138-142. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 138 has a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measures 139-142 show a more complex texture with multiple voices in both hands, including some sustained notes and a final chord in measure 142.

Musical notation for measures 143-147. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 143 has a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measures 144-147 show a more complex texture with multiple voices in both hands, including some sustained notes and a final chord in measure 147.

148

Musical notation for measures 148-152. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 148 has a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measures 149-152 show a more complex texture with multiple voices in both hands, including some sustained notes and a final chord in measure 152.

153 12

This page contains a handwritten musical score for piano, organized into eight systems. Each system consists of a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The score is characterized by dense, intricate passages, particularly in the right hand, which often feature rapid sixteenth-note runs and complex chordal textures. The left hand provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained chord in the left hand.

179

Handwritten musical notation for measures 179-183. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. A handwritten 'X' is above the final measure of this system.

179

Handwritten musical notation for measures 179-183. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment.

184

Handwritten musical notation for measures 184-188. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment.

189

Handwritten musical notation for measures 189-193. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment.

XI

194

75

4

98

(2.000)

CONCERTO p/ FLAUTA  
e ORQUESTRA

(VERSÃO p/ FLAUTA e PIANO)

2º movimento

EDMUNDO VILLANI - CÔRTEZ (21/11/99)

I L = movimento CONCERTO p/ FLAUTA e ORQUESTRA  
(VERSÃO p/ FLAUTA e PIANO) E. VILANI-CORTES

1 *moderato* ♩ = 100 +-

8

15

21

II

26

32

poco più

36

43

III

48

cresc. e assando

52

57

61

p subito

IV

Handwritten musical score for three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, f, cresc.), and articulation marks.

**System 1 (Measures 65-70):**  
Measures 65-70. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a rising eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* and *mf*.

**System 2 (Measures 71-75):**  
Measures 71-75. The vocal line continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The piano accompaniment has a more complex texture with chords and moving lines. Dynamics include *f*.

**System 3 (Measures 76-81):**  
Measures 76-81. The vocal line features quarter notes G5, F5, E5, and D5. The piano accompaniment consists of sustained chords and arpeggiated figures. Dynamics include *pp*.

7.

MAOS VITALE  
OTTORIO  
BRUCH

86

Handwritten musical score for measures 86-89. The top staff is a single melodic line with various accidentals and slurs. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and sustained notes.

90

poco rall - - - - -

Handwritten musical score for measures 90-93. The top staff is mostly empty. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and a "poco rall" marking.

94

LENTO

calmo

Handwritten musical score for measures 94-97. The top staff is empty. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and a "LENTO" marking.

98

Tpola: d. p

Handwritten musical score for measures 98-101. The top staff is a trumpet part with a "Tpola: d. p" marking. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and dynamics.

VI

103

108

Ma

117

172 VII

Musical score for measures 172-177. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the word "sall" and contains several notes with slurs. The piano accompaniment features chords and melodic lines in both hands, with some notes marked with accents.

178

Musical score for measures 178-183. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has some notes with slurs. The piano accompaniment includes chords and melodic lines, with some notes marked with accents. The word "Luce" is written above the vocal line in measure 183.

183

Musical score for measures 183-188. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a series of notes with slurs. The piano accompaniment includes chords and melodic lines, with some notes marked with accents.

188

Musical score for measures 188-193. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has notes with slurs. The piano accompaniment includes chords and melodic lines, with some notes marked with accents. The word "LIBERTÉ" is written above the vocal line in measure 191.

Handwritten musical score on page 187, featuring a piano and violin part. The score is written on a system of staves. The piano part is in the upper left, and the violin part is in the upper right. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "LENTA". The score is divided into measures, with some measures containing complex chords and figures. The page number "187" is visible in the top right corner. The score is written in black ink on a white background.

199

III

145

LENTA

VIII

CONCERTO

para

FLAUTA E ORQUESTRA

3º movimento

EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ (1999)  
(08-09 a 29-09)

I

CONCERTO PARA FLAUTA E ORQUESTRA, 3º movimento

VERSÃO PI FLAUTA E PIANO

1 ALLEGRO  $\text{♩} = 126 + -$

E. VILLANI-CORTES (20

Handwritten musical score for Flute and Piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, f, p), articulation (acc.), and fingerings (1, 2, 3, 4). The first system (measures 1-6) features a flute melody with a piano accompaniment. The second system (measures 7-10) continues the flute melody with complex rhythmic patterns and fingerings. The third system (measures 11-15) shows the flute playing a series of chords and the piano providing harmonic support. The fourth system (measures 16-20) includes a section marked 'rit.' and 'acc.' for the flute. The fifth system (measures 21-25) concludes the piece with a final flourish in the flute and piano accompaniment.

Handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various chords, and melodic lines.

**System 1 (Measures 26-31):**  
- Measure 26: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 27: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 28: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 29: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 30: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 31: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Bass clef: Measure 26 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 27 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 28 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 29 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 30 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 31 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ).

**System 2 (Measures 32-36):**  
- Measure 32: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 33: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 34: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 35: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 36: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Bass clef: Measure 32 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 33 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 34 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 35 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 36 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ).  
- A "GLISS" marking is present in the bass clef between measures 32 and 33.

**System 3 (Measures 37-42):**  
- Measure 37: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 38: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 39: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 40: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 41: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Measure 42: Treble clef, notes with accidentals (b, bb), and a dynamic marking  $y$ .  
- Bass clef: Measure 37 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 38 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 39 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 40 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 41 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ). Measure 42 has a chord with a dynamic marking  $y$  and a note with a flat ( $b$ ).  
- Triplet markings ( $3$ ) are present in the bass clef for measures 37, 39, and 40.

46 44

Handwritten musical notation for measures 46-49. The top staff features a melodic line with triplets and slurs. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

Handwritten musical notation for measures 50-54. The top staff continues the melodic line with triplets and slurs. The bottom staff shows the piano accompaniment with various chordal textures.

Handwritten musical notation for measures 55-56. The top staff features a melodic line with slurs and a "Poco Sull." marking. The bottom staff shows a piano accompaniment with arpeggiated figures.

Handwritten musical notation for measures 57-60. The top staff begins with a "MODERATO" tempo marking and a quarter note equal to 96+-. The bottom staff shows the piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

iv

61

Handwritten musical score for measures 61-65. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. A fermata is present over the final notes of the vocal line.

66

Handwritten musical score for measures 66-70. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. A fermata is present over the final notes of the vocal line. The dynamic marking *mf* is visible.

70

Handwritten musical score for measures 70-74. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. A fermata is present over the final notes of the vocal line. The dynamic marking *mf* is visible.

74

Handwritten musical score for measures 74-78. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. A fermata is present over the final notes of the vocal line. The dynamic marking *mf* is visible. The text "poco agitato" is written above the vocal line in the final measure.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various notes, rests, and dynamic markings.

**System 1 (Measures 77-80):** Features a treble staff with a melodic line and a grand staff piano accompaniment. Dynamic markings include *f* and *poco più*. The key signature has one sharp (F#).

**System 2 (Measures 80-85):** Continues the melodic and accompanimental lines. Dynamic markings include *meno. espressivo*, *pp*, and *meno*. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

**System 3 (Measures 85-89):** Shows a melodic line with a *RALL.* (Ritardando) marking. The piano accompaniment features chords and moving lines. The key signature remains two sharps.

**System 4 (Measures 89-90):** The final system, marked *Fin.* and *mf*. It includes a treble staff with a melodic line and a grand staff piano accompaniment. The key signature is two sharps.

Handwritten musical score for guitar, consisting of four systems of three staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The score is marked with measure numbers 92, 95, 98, and 102. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various guitar-specific notations such as bar lines, slurs, and dynamic markings like *f* and *mf*. A circled 'VI' is written in the upper right corner of the page.

106

110

113

117

120 VII

Handwritten musical score for measures 120-123. The top staff is a single melodic line with many beamed notes. The bottom two staves are a grand staff with piano accompaniment. Measure 120 has a fermata over the final note. Measure 121 has a fermata over the first note. Measure 122 has a fermata over the first note. Measure 123 has a fermata over the first note.

124

Handwritten musical score for measures 124-126. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are a grand staff with piano accompaniment. Measure 124 has a fermata over the first note. Measure 125 has a fermata over the first note. Measure 126 has a fermata over the first note.

127

*meno* *p*

Handwritten musical score for measures 127-130. The top staff is a single melodic line with many beamed notes. The bottom two staves are a grand staff with piano accompaniment. Measure 127 has a fermata over the first note. Measure 128 has a fermata over the first note. Measure 129 has a fermata over the first note. Measure 130 has a fermata over the first note.

130

*con forza* *pp*

Handwritten musical score for measures 130-133. The top staff is a single melodic line with many beamed notes. The bottom two staves are a grand staff with piano accompaniment. Measure 130 has a fermata over the first note. Measure 131 has a fermata over the first note. Measure 132 has a fermata over the first note. Measure 133 has a fermata over the first note.

133

*tranquilo*

Handwritten musical score for measures 133-137. The top staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The bottom staff is empty.

137

*LENTO*

*calmo*

Handwritten musical score for measures 137-143. The top staff has a melodic line with triplets and dynamics. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and triplets.

144

Handwritten musical score for measures 144-148. The top staff has a melodic line with triplets and dynamics. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and triplets.

144

*moderato (7mo. 2.º)*

Handwritten musical score for measures 144-148. The top staff has a melodic line with triplets and dynamics. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and triplets.

Handwritten musical score for piano, measures 147-156. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure numbers 147, 150, 153, and 156 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. A 'mf' dynamic marking is present in measure 150. A 'rit.' (ritardando) marking is present in measure 153. A 'tr' (trill) marking is present in measure 156. The score concludes with a double bar line and a fermata in measure 156.

159 10

162

165 *espressivo*

169 *a tempo moderato*

XII

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The measures are numbered 172 through 181. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). There are also some handwritten annotations and a large 'XII' in the upper right corner.

172

175

178

181

XIII

185

188

190

192

193

195

*f*

*f poco rubato*

*poco rit.*



215

Handwritten musical score for measures 215-219. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with many accidentals. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. A double bar line with a slash is present in the second measure of the grand staff.

220

Handwritten musical score for measures 220-224. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with many accidentals. The grand staff has a piano accompaniment with chords and some melodic fragments.

225

Handwritten musical score for measures 225-229. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with many accidentals. The grand staff has a piano accompaniment with chords and some melodic fragments.

230

*poco sit.*

Handwritten musical score for measures 230-234. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with many accidentals. The grand staff has a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. The instruction "poco sit." is written above the treble staff in the second measure.

234

Handwritten musical score for measures 234-237. The top staff is a single melodic line with various accidentals (flats and naturals) and slurs. The bottom two staves are empty, with some faint markings.

238

*rit. ....* *lento* *aproximando aos poucos*

Handwritten musical score for measures 238-241. The top staff has a melodic line with slurs and dynamics markings. The bottom two staves have accompaniment with slurs and dynamics markings.

242

Handwritten musical score for measures 242-243. The top staff has a melodic line with slurs. The bottom two staves have accompaniment with slurs.

244

*BRVA rit. ....*

Handwritten musical score for measures 244-245. The top staff has a melodic line with slurs and dynamics markings. The bottom two staves have accompaniment with slurs and dynamics markings.

246

Handwritten musical score for measures 246-247. The top staff has a melodic line with slurs. The bottom two staves have accompaniment with slurs.

Handwritten musical score for measures 248-254. The top staff has a melodic line with slurs and dynamics markings. The bottom two staves have accompaniment with slurs and dynamics markings.

255

Handwritten musical score for measures 255-256. The top staff is empty. The bottom two staves have accompaniment with slurs and dynamics markings.

Handwritten musical score, first system. It consists of a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The top two staves contain a melodic line with slurs and fingering numbers 10 and 13. The bottom two staves contain a piano accompaniment with chords and moving lines.

Handwritten musical score, second system. Similar to the first system, it features a grand staff with melodic and piano parts. The piano part includes a section with repeated chords and a fermata.

Handwritten musical score, third system. This system includes a grand staff and a separate staff with a treble clef. The grand staff continues the melodic and piano accompaniment. The separate staff contains a series of chords, possibly for a second instrument or a specific voicing.

Handwritten musical score, fourth system. This system includes a grand staff and a separate staff with a treble clef. The grand staff continues the melodic and piano accompaniment. The separate staff contains a series of chords, possibly for a second instrument or a specific voicing. The system concludes with a large handwritten signature and the date 29/09/99.