

# Técnica e expressividade no estudo de técnicas estendidas para a flauta doce: um olhar para o glissando

Alfredo Faria Zaine

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp)

[alfredo.zaine@unesp.br](mailto:alfredo.zaine@unesp.br)

Sonia Ray

EMAC-UFG/IA – UNESP

[sonia\\_ray@ufg.br](mailto:sonia_ray@ufg.br)

Resumo: O desenvolvimento das técnicas estendidas na flauta doce pode-se valer tanto do estudo técnico, através do uso de métodos voltados a essa finalidade, bem como um desenvolvimento que parte da premissa de que técnica e expressividade podem ser desenvolvidas de forma coesiva, especialmente fazendo uso do repertório contemporâneo para flauta doce que usa esta técnica. Esta comunicação então tem como objetivo prover com exemplos formas de se desenvolver o estudo das técnicas estendidas de maneira expressiva, fazendo uso do método *The Modern Recorder Player* (Hauwe, 1984, 1987, 1992) e da obra musical *Nein!* (Dorwarth, 1999) através do suporte referencial sobre expressividade e performance musical (Meissner, 2021; Meissner & Timmers, 2019; Ray, 2005, 2019; Sloboda, 2014). Em virtude da extensão permitida nesta comunicação optou-se por usar como exemplo o estudo e a execução do *glissando* na flauta doce. Através do estudo da bibliografia apresentada e dos exemplos selecionados, notou-se que o estudo musical tem mais efetividade quando técnica e expressividade são equanimemente trabalhadas.

Keywords: flauta doce; música contemporânea para flauta doce; técnicas estendidas; expressividade musical

## Technique and expressivity in the development of extended techniques for the recorder

Abstract: The development of the extended techniques in recorder can be based both on the technical study, using methods aimed at this purpose, as well as a development that starts from the premise that technique and expressiveness can be developed cohesively, especially making use of contemporary repertoire for recorder that uses this technique. This paper then aims to provide with examples ways to develop the study of extended techniques in an expressive way, making use of *The Modern Recorder Player* method (Hauwe, 1984, 1987, 1992) and the musical work *Nein!* (Dorwarth, 1999) through the referential support on expressivity and musical performance (Meissner, 2021; Meissner & Timmers, 2019; Ray, 2005, 2019; Sloboda, 2014). Due to the extent allowed in this paper it was chosen to use as an example the study and performance of *glissando* in the recorder. Through the study of the bibliography presented and the examples selected, it was noted that the musical study has more effectiveness when technique and expressiveness are equally worked.

Keywords: recorder; contemporary music for recorder; extended technique; musical expressiveness

## Introdução

Dos elementos que materializam a performance musical (Ray, 2005) a técnica e a expressividade são usualmente apresentadas como pilares (complementares e independentes) da prática musical. Sloboda (2014) discute o que ele chama de “aspectos técnicos *versus* expressivos da performance musical” (Sloboda, 2014, p. 114, tradução nossa)<sup>1</sup> argumentando que uma performance musical avançada depende de altos níveis de domínio técnico, pois o descontrole de mínimas nuances (p. ex., afinação) poderiam perturbar uma performance musical.

Sob a perspectiva do desenvolvimento musical com foco voltado às questões técnicas, Meissner (2018 apud Meissner 2021, p. 12) argumenta que:

Quando o manuseio de um instrumento é desafiador e a leitura de notas parece complicada, os jovens músicos provavelmente se concentram na técnica e na notação. Isto poderia facilmente levar a um círculo vicioso de alunos focalizando notas e técnicas, e professores percebendo seus alunos como executantes “travados”<sup>2</sup>, que precisam melhorar a precisão e a fluência técnica primeiro. Consequentemente, os desafios da execução instrumental podem gerar um foco na ‘tecnicidade’ e uma falta de reflexão sobre a comunicação musical causando uma expressividade limitada na performance dos jovens músicos. (2018 apud Meissner 2021 Meissner, 2021, p. 12, tradução nossa)<sup>3</sup>

Meissner e Timmers (2019, p. 34), através de experimentos notaram que indivíduos, ainda que expostos a um ensino musical voltado ao desenvolvimento da expressividade musical foram capazes de desenvolver também sua fluência técnica, salientando que existe uma conexão entre técnica e expressividade que extrapolaria a ideia de um ensino musical estagiado, onde inicialmente se aprimora a técnicos para, posteriormente, desenvolver o aspecto expressivo musical. Logo, nortear o ensino para o desenvolvimento de uma performance expressiva, ainda que fazendo uso de modelos expressivos (Sloboda, 2014, p. 117), poderia partir da proposta da associação entre o desenvolvimento técnico e expressivo, uma vez que ambos os elementos serão necessários para uma performance musical bem-sucedida.

Ray (2005, p. 42) reforça que a fluência técnica é fator essencial para o desenvolvimento da performance, porém, segundo a autora, há uma dissociação deste campo do estudo musical com outras ordens que afetam a performance como um todo, uma vez que apenas o treinamento físico-motor não daria suporte integral a performance musical.

No âmbito do uso das técnicas estendidas na flauta doce, técnica e expressividade convergem para um ponto comum: o rompimento com o passado, em especial com a maneira de se tocar herdada dos séculos XVI, XVII e XVIII, logo o estudo dessas técnicas com foco apenas no desenvolvimento físico-motor pode não ser eficaz do ponto de vista da busca da expressividade.

Esta comunicação parte da premissa de que estudo técnico e aprimoramento da expressividade musical são fatores que podem ser desenvolvidos de forma simultânea, em especial quando se trata de estudantes já com certo nível de assimilação de seu instrumento musical e dentro do âmbito da música contemporânea, pois entende-se que a abdicação do estudo técnico (total ou parcial) é fator de inviabilidade para a prática musical satisfatória.

## **Coesão entre técnica e expressividade no uso das técnicas estendidas na flauta doce**

Com a retomada da performance artística de forma profissional da flauta doce no século XX, muitos compositores se interessaram em compor para ela, porém este ‘novo’ repertório era essencialmente neobarroco, neoclássico ou neorromântico (Cáceres, 2019). Foi então, entre as décadas de 1950 e 1960, que obras que faziam uso de alguma técnica estendida surgiram, e com isso também a busca por uma expressividade diferente do que acontecia até então.

Esse repertório original que incorporou o uso de técnicas estendidas representou o rompimento técnico e expressivo com o passado. Castelo (2018) identifica tal questão ao afirmar que: “o reconhecimento de um conjunto de técnicas como estendidas demanda que estas representem um rompimento a uma tradição” (Castelo, 2018, p. 28).

Um dos pioneiros deste movimento foi o flautista e compositor alemão Michael Vetter (1943–2013), que nos anos 1960 começou a experimentar diferentes sons na flauta doce,

especialmente pelo estudo de multifônicos e microtons (Lasocki, 2001), sendo que essa experimentação chamou atenção de diferentes compositores:

o interesse de Michael Vetter em expandir as possibilidades expressivas da flauta doce, sua curiosidade por coisas novas, sua vontade de criar algo novo e de nadar contra a corrente inspirou muitos compositores renomados a compor para ele, como Andriessen, Baur, du Bois, Bussotti, Eisma, Hashagen, Huber, Ligeti, Kagel, Stockhausen, Schönbach e muitos outros. (Rosa, 2014, p. 127, tradução nossa)<sup>4</sup>

Expandir as possibilidades expressivas da flauta doce não significa necessariamente renunciar a uma técnica do passado em favor do uso exclusivo das técnicas estendidas, uma vez que ambas as possibilidades caminham lado a lado. Por vezes, uma quantidade de obras para flauta doce faz uso não apenas da técnica estendida, mas de uma fusão entre esta ‘nova’ possibilidade e o tradicional, exigindo assim do flautista expertise em ambos os cenários. Como resultado desta convergência, Castelo (2018) afirma que:

já passado aproximadamente meio século do advento das técnicas estendidas, é possível que a distinção entre ‘técnica tradicional’ e ‘técnica estendida’ tenha se tornado algo um tanto nebuloso. Talvez fosse mais coerente não fazer a tal distinção, e classificar-se todos esses recursos apenas sob o termo ‘técnica’. (Castelo, 2018, p. 40)

Pode-se constatar então que as técnicas estendidas trazem consigo não apenas inovações no que concerne a técnica ‘pura’ do instrumento, mas também uma nova competência referente a expressividade musical na flauta doce. Neste âmbito, e entendendo o lugar que as técnicas estendidas se encontram, Hauwe (1984) faz a seguinte afirmação: “lembre-se de que em grande parte da música contemporânea estamos preocupados não tanto com a beleza do som, mas com suas possibilidades expressivas e dramáticas” (Hauwe, 1984, p. 52, tradução nossa)<sup>5</sup>.

## Desenvolvimento de técnica estendida e expressividade para flauta doce

O desenvolvimento das técnicas estendidas passa então pelo amadurecimento de uma expressividade que está atrelada a sua particularidade sonora (quando em comparação a técnica tradicional) e, ainda que esta técnica possa, *a priori*, ser estudada e desenvolvida de forma autônoma, buscando atingir excelência na sua execução e desatrelada ao estudo de uma obra específica, é no repertório que são encontrados elementos para o desenvolvimento não apenas técnico, mas expressivo de seu uso. Para isso, serão usados como exemplo trechos<sup>6</sup> de duas obras: o método<sup>7</sup> *The Modern Recorder Player* (Hauwe, 1992) e a obra *Nein!* (Dorwarth, 1999), para flauta doce solo.

Hauwe (1992, pp. 10–19) apresenta cinco maneiras de se executar um *glissando* na flauta doce, envolvendo (1) o giro do punho, (2) levantando os dedos, (3) movendo o instrumento, (4) movendo a mão e (5) usando o furo 0<sup>8</sup> do instrumento. As cinco possibilidades detalhadas pelo autor são apresentadas de forma a permitir que o flautista escolha a maneira que mais se adequa a sua performance, apresentando vantagens e desvantagens de cada variante.

Ao descrever o uso da variante 1 (girar o punho) Hauwe (1992) afirma que essa é a melhor maneira de se fazer glissandos pois, com este movimento, o flautista abre os furos da flauta doce de forma gradual, sendo indicado na realização de intervalos grandes. Já a variante 2 (levantando os dedos), Hauwe (1992) argumenta que, desta maneira, o flautista obtém *glissandi* de intervalos curtos com maior precisão, sendo uma opção quando não há necessidade da realização de intervalos grandes.

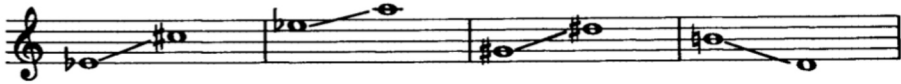
Exercícios apresentados por Hauwe (1992) referentes às variantes 1 e 2, respectivamente (exemplo1):

**Exemplo 1**

Exercício 102 (a) e 102(b) relativo a primeira variante de execução de glissandos (giro do punho) (Hauwe, 1992).

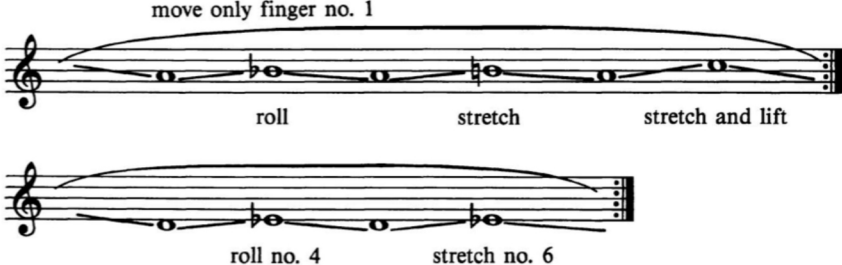
**Exercise 102(a)**

This one works best for glissandi over larger intervals, especially when ascending.



**Exercise 102(b)**

move only finger no. 1



Vary the rhythms.

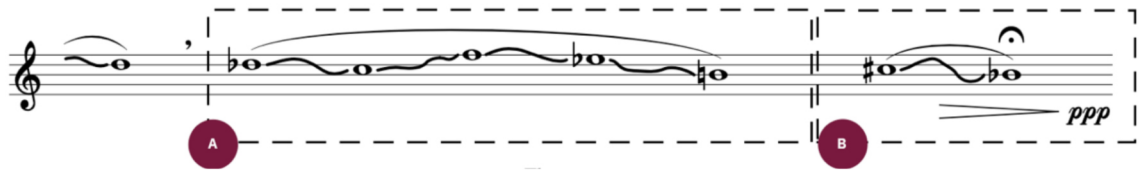
Pode-se observar que estes exercícios têm uma função técnica: através do movimento específico das mãos e dos dedos, o flautista tem que ser capaz de conduzir o movimento do *glissando* entre duas notas de forma precisa. Hauwe (1992, pp. 10–19) apresenta então exercícios para todas as possibilidades de como se fazer os *glissandi*, advertindo que para além do controle dos dedos, um efetivo *glissando* depende além de tudo, do controle da coluna de ar no instrumento. Ao final dos exercícios e das explicações sobre a maneira de se realizar um *glissando*, Hauwe (1992) faz dois avisos: um que destaca a abordagem técnica de seus exercícios: “não estou preocupado aqui principalmente com o uso musical do *glissandi* e sua função na interpretação [...]” (Hauwe, 1992, p. 18, tradução nossa)<sup>9</sup> e outro que deixa claro ser impropriedade desenvolver o trabalho apenas técnico, sem o vínculo com o repertório: “lembre-se que, em última análise, deve ser sempre a música, e o que ela quer de nós, que deve triunfar sobre nossas próprias lutas técnicas e mentais” (Hauwe, 1992, p. 19, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Uma vez assimilado o processo de realização do *glissando* (do ponto de vista técnico), o estudante passa a lidar com a realização desta possibilidade dentro do repertório, estando sujeito a outros fatores que corroboram para uma performance musical expressiva, como uso de dinâmicas, por exemplo.

No exemplo 2 (trecho da obra de Dorwarth (1999)), o fragmento ‘a’ apresenta um *glissando* que transita entre 5 notas e no o fragmento ‘b’ um *glissando* que parte de um dó sustenido (*piano*) para um si bemol (*pianississimo*).

**Exemplo 2**

Trecho com *glissando* da obra *Nein!* (Dorwarth, 1999, l. 21).

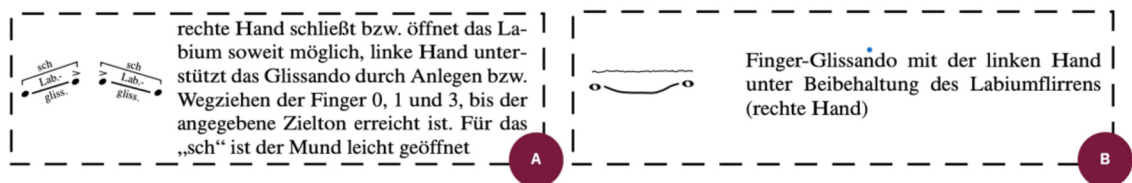


Neste movimento, a obra não apresenta nenhuma informação sobre tempo, o que faz com que o intérprete tenha que decidir qual a duração de cada um dos *glissandi*. No fragmento ‘b’, temos uma indicação de dinâmica, sujeitando o intérprete a escolher não apenas dedilhados adequados para obtenção de tal nota com afinação apropriada, mas coesão na condução da indicação de dinâmica, uma vez que o *glissando* tem como premissa a continuidade do som.

Na obra de Dorwarth (1999), outros *glissandi* são utilizados, inclusive com sobreposição de outras técnicas, como no exemplo 3.

**Exemplo 3**

Possibilidade de *glissandi* apresentadas na obra *Nein!* (Dorwarth, 1999, p. 2).



No exemplo 3 são apresentados dois trechos retirados da bula da partitura *Nein!* (Dorwarth, 1999) sobre os *glissandi* da obra: (a) “a mão direita fecha ou abre janela [da flauta doce] tanto quanto possível, a mão esquerda realiza o *glissando* movimentando os dedos 0, 1 e 3 até que a nota indicada seja alcançada. Para o [som] ‘sch’, a boca está ligeiramente aberta” e em (b) “*glissando* de dedos com a mão esquerda enquanto se provoca uma interferência [zumbido] na janela [da flauta doce] (com a mão direita)” (Dorwarth, 1999, p. 2, tradução nossa).

Nota-se então que unicamente o estudo do mecanismo de realização do *glissando*, apesar de importante, é no repertório que encontramos a técnica estendida aplicada com sua finalidade expressiva, exigindo do intérprete não apenas o conhecimento técnico, mas também a capacidade de escolha e decisão, definindo questões que envolvem dinâmica e tempo, por exemplo.

## Considerações finais

Quando Ray (2005) argumenta sobre a desconexão do estudo técnico das demais subseções que integram a performance musical, nota-se que há uma canonicidade viciosa, onde métodos são sucessivamente transmitidos sob o argumento da manutenção da tradição, não havendo revisão crítica do que (e como) se ensina. Porém, hoje com os estudos psicológicos voltados a entender o fenômeno musical (e por consequência a interação entre intérprete, performance e obra musical) entende-se que apenas proeza técnica não é capaz de fazer de um músico um artista de excelência (Sloboda, 2014, p. 115).

Um método ou caderno de estudos técnicos para flauta doce é material importante para o desenvolvimento de fluência técnica necessária ao suporte da performance musical, pois existem fundamentos básicos na prática instrumental que corroboram para que o desenvolvimento expressivo seja obtido da maneira mais adequada possível (Hauwe, 1984, pp. 6–8). No momento em que técnica e expressividade precisam ter sua fluência desenvolvida de forma monovalente, um estudo de uma técnica específica, como o de *glissando* aqui apresentado, passa a auxiliar no desenvolvimento desta fluência.

Logo, a escolha do desenvolvimento técnico aliado ao desenvolvimento expressivo pode ser uma opção viável do ponto de vista artístico e pedagógico, em especial se entendermos que a performance musical possui diferentes aspectos dentro do seu construto e, por mais que o desmembramento ajude a compreender seus mecanismos e desenvolver estratégias de progresso, a expressividade obtém suporte da técnica que, por sua vez, sem o suporte da expressividade não auxilia para uma performance musical expressiva.

## Notas

- <sup>1</sup> *Technical versus Expressive Aspects of Music Performance* (Sloboda, 2014, p. 114).
- <sup>2</sup> Meissner (2018) utiliza a palavra *wooden*, que, segundo o *New Oxford American Dictionary* (2010), significa “rígido e desajeitado no movimento ou maneira”.
- <sup>3</sup> *When handling an instrument is challenging and note reading seems complicated young musicians probably focus on technique and notation. This could easily lead to a vicious circle of students focusing on notes and technique, and teachers perceiving their students as “wooden” performers who need to improve accuracy and technical fluency first. Consequently, the challenges of instrumental playing may generate a focus on “technicality” and a lack of reflection on musical communication causing limited expressiveness in young musicians’ performance.* (2018 apud Meissner 2021 Meissner, 2021, p. 12, tradução nossa).
- <sup>4</sup> *Michael Veters Interesse an der Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte, seine Neugierde auf Neues und sein Drang, auch Neues schaffen und gegen den Strom schwimmen zu wollen, hat viele namhafte Komponisten inspiriert, für ihn zu komponieren, so z. B. Andriessen, Baur, du Bois, Bussotti, Eisma, Hashagen, Huber, Ligeti, Kagel, Stockhausen, Schönbach u.a.m.* (Rosa, 2014, p. 127)
- <sup>5</sup> *Again, remember that in much contemporary music we are concerned not so much with sheer beauty of sound, but with its expressive and dramatic possibilities* (Hauwe, 1984).
- <sup>6</sup> A proposta desta comunicação não é traçar uma análise de forma integral das três obras escolhidas, trechos foram selecionados com a finalidade de exemplificar o uso de algumas técnicas estendidas, cobrindo assim uma amostra desta possibilidade.
- <sup>7</sup> Ray (2019, pp. 29–30) esclarece existem duas possíveis definições para o termo ‘método’: uma primeira conectada a procedimentos didáticos e **outra que compreende os materiais de ensino, bem como o conteúdo musical a ser ensinado**. É a segunda variante que será considerada como nomenclatura nesta comunicação.
- <sup>8</sup> Hauwe (1992) utiliza a expressão *thumb hole* ou furo do dedão, aqui será utilizada a identificação através do uso de números, sendo o furo ‘0’ aquele que se encontra no averso do instrumento.
- <sup>9</sup> *I am not primarily concerned here with the musical use of glissandi and their function in interpretation, but perhaps I can give you some tips.* (Hauwe, 1992, p. 18).
- <sup>10</sup> *Remember that ultimately It should always be the music, and what it wants from us, that should triumph over our own technical and mental struggles.* (Hauwe, 1992, p. 19)

## Referências

- Cáceres, C. L. T. (2019). *Exploring an Instrument's Diversity: The Creative Implications of the Recorder Performer's Choice of Instrument: Vol. I* (Issue September) [University of York]. <https://etheses.whiterose.ac.uk/26469/>
- Castelo, D. de F. C. (2018). *A Técnica Estendida Como Elemento Veiculador Da Expressão Musical Na Performance Contemporânea Da Flauta Doce* [Doutorado]. Universidade Estadual Paulista.
- Dorwarth, A. (1999). *Nein!* Moeck Musikverlag.
- Hauwe, W. van. (1984). *The Modern Recorder Player 1*. Schott Music.
- Hauwe, W. van. (1987). *The Modern Recorder Player 2*. Schott Music.
- Hauwe, W. van. (1992). *The Modern Recorder Player 3*. Schott Music.
- Lasocki, D. (2001). Vetter, Michael. In *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29267>
- Meissner, H. (2021). Theoretical Framework for Facilitating Young Musicians' Learning of Expressive Performance. *Frontiers in Psychology, 11*. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.584171>
- Meissner, H., & Timmers, R. (2019). Teaching young musicians expressive performance: an experimental study. *Music Education Research, 21*(1), 20–39. <https://doi.org/10.1080/14613808.2018.1465031>
- Ray, S. (2005). Os Conceitos de EPM, Potencial e Interferência, Inseridos Numa Proposta de Mapeamento de Estudos Sobre Performance Musical. In S. Ray (Ed.), *Performance Musical e suas Interfaces* (Vol. 1, pp. 21–34). Editora Vieira.
- Ray, S. (2019). *Pedagogia da performance musical*. Editora Espaço Acadêmico.
- Rosa, G. (2014). Ein Leben zwischen Avantgarde und Spiritualität. *Tibia: Magazin Für Holzbläser, 2*(20), 125–131.
- Sloboda, J. A. (2014). The Acquisition of Musical Performance Expertise: Deconstructing the “Talent” Account of Individual Differences in Musical Expressivity. In K. A. Ericsson (Ed.), *The Road To Excellence* (pp. 107–126). Psychology Press. <https://doi.org/10.4324/9781315805948>
- Stevenson, A., & Lindberg, C. A. (Eds.). (2010). *New Oxford American Dictionary*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acref/9780195392883.001.0001>