

Sonata para Flauta e Piano de Francis Poulenc: uma proposta de estudos práticos para o segundo e terceiro movimentos.

Natália Bueno de Oliveira Aguiar
nataliabueno20@gmail.com
Universidade Federal de Goiás

Resumo: O objetivo deste trabalho é apontar as possíveis maneiras de se estudar as técnicas exigidas nos trechos cruciais do segundo e terceiro movimentos da Sonata de Poulenc. Para tal, propõe-se incorporar aos estudos diários exercícios de técnica específicos que de algum modo auxiliem, tenham afinidade ou contribuam para solução de dificuldades apresentadas na obra objeto de estudos deste trabalho. Buscou-se contribuir não apenas para o aprendizado do flautista no domínio de uma obra referencial do repertório do instrumento, mas também fornecer ao professor de flauta os recursos e as reflexões apropriadas à construção do conhecimento de fato, isto é, aquele que se refere ao aprendizado da execução instrumental e de suas exigências técnicas e musicais, no sentido de propiciar suficientemente abordagens de estudo fundamentadas nos principais métodos para flauta da atualidade e de fácil acesso, bem como de amplo conhecimento da área.

Palavras Chave: Poulenc. Flauta transversal. Métodos de estudo. Didática

Introdução

Todo instrumento musical possui obras em seu repertório que se tornam referência tanto do ponto de vista técnico, como do interpretativo musical. Em virtude disso, convertem-se em repertório obrigatório para o instrumento na medida em que proporcionam ganhos expressivos do ponto de vista do aprendizado instrumental.

Em obras referenciais para um instrumento como esta, é possível ressaltar muitos aspectos relativos a performance. Evidentemente, no presente contexto, não é possível abordar todos eles em detalhes, quer seja do ponto de vista musical, quer seja quanto as questões técnicas da flauta. Assim sendo, pretendeu-se nesse trabalho desenvolver uma reflexão que, orientada para uma perspectiva do aprendizado instrumental, pudesse contribuir também para o desenvolvimento de habilidades que se fazem necessárias nos trechos que apresentam maior complexidade técnica na Sonata de Poulenc. São estas: a sonoridade, a articulação e o mecanismo/digitação.

Nesse sentido, o objetivo principal deste trabalho é apontar as possíveis maneiras de se estudar estas técnicas exigidas nos trechos cruciais da Sonata de Poulenc. Para tal, propõe-

se incorporar aos estudos diários exercícios de técnica específicos que de algum modo auxiliem, tenham afinidade ou contribuam para solução de dificuldades apresentadas na obra objeto de estudos deste trabalho.

A Sonata para Flauta e Piano

Embora tenha sido composta entre dezembro de 1956 e março de 1957, Poulenc nutria a ideia de uma Sonata para Flauta e Piano desde 1952 quando escrevera a respeito de sua intenção numa carta ao barítono Pierre Bernac, na qual ele afirma que deixara de lado a composição de sua sonata para dois pianos pois uma Sonata para Flauta repentinamente tomou forma. No mesmo ano o *The Chesterian* noticiou que Poulenc preparava uma Sonata para Flauta e Piano, e que seria estreada por um famoso flautista americano no ano seguinte. Porém, em 1953, ao escrever para o seu editor R. Douglas Gibson da Chester Music, Poulenc admitiu que retomaria a obra após um período de anos, uma vez que estava atarefado ainda com a sonata para dois pianos e ainda uma ópera de grande porte para o La Scala baseada nos *Diálogos das Carmelitas* (SCHMIDT; HARPER, 1994 p. ii).

Somente no início de 1956 Poulenc cogitou em retomar a ideia de uma sonata para flauta. Esta iniciativa, porém, só se confirmou após diversos contatos com a Fundação Coolidge e da divisão de música da Biblioteca do Congresso Americano que insistiram em encomendar a Poulenc uma obra camerística em homenagem à memória de Elizabeth Sprague Coolidge. Poulenc aceitou a encomenda e optou por dar continuidade ao seu antigo projeto de uma sonata para flauta desde que pudesse estrear a peça no festival de Estrasburgo no ano seguinte.

Em conversa telefônica com Jean-Pierre Rampal, Poulenc disse que a peça seria dedicada ao flautista, já que nunca conhecera a Sra. Coolidge. Poulenc compôs a sonata em Cannes e em carta a Bernac de março de 1957 afirmou que a peça tinha proporções debussystas. Nessa mesma época Poulenc já havia terminado os dois primeiros movimentos, uma *Allegretto melancolico* e uma *Cantilena*, bem como tinha planejado o terceiro movimento, um finale *Presto giocoso*, conforme informara ao seu editor na Chester Music. A estreia da obra ocorreu em 7 de junho de 1957 no festival de Estrasburgo com Rampal à Flauta e o próprio compositor ao piano (*op. cit.*, p. ii).

A princípio, durante os ensaios da ópera *Diálogo das Carmelitas*, Poulenc por várias vezes convidou Rampal para vir ao seu apartamento onde o flautista tomou contato com os primeiros esboços da obra. Poulenc estava interessado em saber se a peça era tocável e a despeito de várias sugestões, Rampal afirmou que o primeiro movimento, por exemplo, era um tanto desconexo e que achava que nem mesmo Poulenc sabia exatamente onde a peça iria. Mesmo assim, o compositor estava cada vez mais confiante e a peça tomou sua forma final.

Abordagem de estudo

Poulenc é bastante explícito em sua escrita musical, indica na partitura o que ele realmente deseja ouvir. Com a Sonata para Flauta e Piano não é diferente, o flautista deve estar sempre atento a cada detalhe, por menor que pareça. O flautista deve estar preparado para tocar tudo que Poulenc indica na partitura, deve respeitar cada minúcia. Poulenc tem uma particularidade muito especial em sua escrita, algo próprio, sua obra é qualificada por muitos pesquisadores como *natural*, o reflexo do que ele era. Dessa forma, quando o performer em sua interpretação deve manter-se atento para expressar esta naturalidade.

Se fosse necessário qualificar com uma só palavra a música de Francis Poulenc, natural seria a que deveríamos utilizar. A naturalidade preside, desde o início, ao contínuo desenvolvimento dessa obra variada e múltipla. Eis um músico nato – tantos outros poderiam ter sido engenheiros ou arquitetos e, no entanto optaram por transformar-se em músicos –, destinado à música desde a infância e que, sem nada perder do frescor primitivo de seus dons, sem petrifica-los, reforça-os e os desenvolve; um músico nato que, extremamente consciente de suas limitações, sem as ultrapassar, amplia-as constantemente (HELL apud COELHO, 1999, p. 375).

É importante ressaltar que este trabalho não pretende afirmar que o intérprete não tem espaço na interpretação, que este deve reevocar fielmente as ideias de Poulenc ou tocar como o próprio Poulenc tocaria, pois acredito que isso não é realizável na obra de nenhum compositor de nenhuma época, já que cada intérprete possui uma particularidade. O intérprete está em uma posição elevada e participa ativamente da obra. Ele, tanto quanto o compositor, é igualmente um criador. Segundo KOELLREUTTER o intérprete faz um “tradução subjetiva” das ideias do compositor, mas este não deve confiar apenas nestas subjetividades, ele deve compreender as “relações sonoras” abordadas originalmente pelo compositor (KOELLREUTTER apud ABDO, 2000, p. 18).

Isto considerado, são apresentados possíveis abordagens de estudo para o segundo e terceiro movimentos, uma *Cantilena* e um *Presto giocoso*, respectivamente, da *Sonata para Flauta e Piano* de Poulenc.

Na primeira frase do segundo movimento podem surgir problemas concernentes a sonoridade, devido a movimentação dos lábios e a dinâmica indicada pelo compositor. Para manter a afinação e um som “claro e limpo”, muitos professores usam como recurso vogais, como por exemplo, pedir que o aluno pense em “i”, “ê”, “ô”, para a região grave e média e “a”, “o”, “u”, para as notas agudas, pois aplicar à boca o formato utilizado nestas vogais, contribui para o ajuste da embocadura e a melhora da qualidade do som.

No exemplo a seguir, o flautista pode utilizar esse recurso no F³ posicionando os lábios como se falasse a letra “i”, pensando em soprar mais para dentro do bisel¹, sem deixar o som muito escuro. Na medida que for ascendendo a escala os lábios vão soprando para frente. No F⁴, pode-se pensar na letra “ê” e ao chegar no Ré⁵, na letra “o”, soprando com os lábios superiores um pouco para frente, pois o Ré⁵ apresenta a tendência a ficar com a afinação baixa. Por isso, a necessidade de atenção à afinação.

Exemplo 1: *Sonata para Flauta e Piano*, II Movimento, c. 1-2.



Fonte: POULENC, 1994.

O Vocalise Nº 7 do método *La Technique d'Embouchure* de Bernold, pode contribuir para a apreensão desses movimentos labiais. Para executar os Vocalises Bernold fornece instruções que podem ser perfeitamente empregadas na execução do segundo movimento da sonata. Dentre elas, as mais importantes são: manter pequena tensão no diafragma, ou seja suporte, na passagem de uma nota para outra; manter a garganta sempre aberta independentemente do registro; colocar mais ar nas notas do registro agudo e não encobrir a embocadura quando as notas deste registro apresentarem dificuldade para o flautista; estar atento para a quantidade, a energia e o tempo necessários para a inalação do ar;

¹“Bisel é o nome que se dá à chanfradura feita na espessura do orifício do bocal. O ar resvalado nesta chanfradura é que produz o som do instrumento” (RÓNAI, 2008, p. 135).

soltar o ar de maneira cuidadosa para que a frase seja bem feita até o final, sem deixar com que a afinação caia. (BERNOLD, s/d, p. 9).

Exemplo 2: Bernold, Les Vocalises, vocalise nº7.



Fonte: BERNOLD, [S/D].

Todos os vocalizes do método *La Technique d'Embouchure* de Bernold foram criados para proporcionar igualdade de timbre e dinâmica nas três oitavas da flauta. É interessante que o flautista conheça estes exercícios, pois poderão ajudar na interpretação de todo o segundo movimento, como nos temas da *Cantilena* que aparecem na terceira oitava:

Exemplo 3: *Sonata para Flauta e Piano*, II Movimento, c. 11-12.3.1.



Fonte: POULENC, 1994.

Os trechos do compasso 18, 49, 60, 64, exemplificados respectivamente abaixo, podem apresentar dificuldades técnicas para o flautista no que se refere à sonoridade. Primeiramente, pela dificuldade em executar a dinâmica em pp na terceira oitava e a dificuldade em manter a coluna de ar e a afinação. Se a intensidade do som diminui a tendência é que a afinação caia. É importante lembrar que a afinação está diretamente ligada a velocidade do ar, quanto mais rápido se sopra mais alta ficará a afinação da nota produzida. A variação do ângulo com que o ar atinge a flauta também provoca mudanças na afinação, por isso, saber como direcionar para o ângulo certo em cada nota é muito importante, pois ajudará a controlar e/ou evitar a variação da afinação na flauta. A mudança do ângulo pode acontecer pelo movimento dos lábios, do queixo ou até mesmo da cabeça. Para executar bem todos os

trechos abaixo o flautista deve estar certo quanto o direcionamento do ângulo do jato de ar e dominar a emissão em dinâmicas pp e ppp.

Exemplo 4: Sonata para Flauta e Piano, II Movimento, c. 18.



Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 5: Sonata para Flauta e Piano, II Movimento, c. 48-51.



Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 6: Sonata para Flauta e Piano, II Movimento, c. 60-61.2.1.



Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 7: Sonata para Flauta e Piano, II Movimento, c. 64-5.



Fonte: POULENC, 1994.

Para melhor direcionar a emissão de ar para o bisel e tocar as notas em pp e ppp é aconselhável que o flautista exercite intervalos com dinâmicas variadas, como nos exercícios dos exemplos 2 e 8.

Exemplo 8: Bernold, Les Sons Files, exercício nº 87.



Fonte: BERNOLD, [S/D].

Outro exercício que poderá ser feito é o exercício nº 6 do método La Technique d'Embouchure de Bernold, exemplo 9.

Exemplo 9: Bernold, La Technique d'Embouchure, exercício nº6.

p *f* *p* *sim.*

9

17

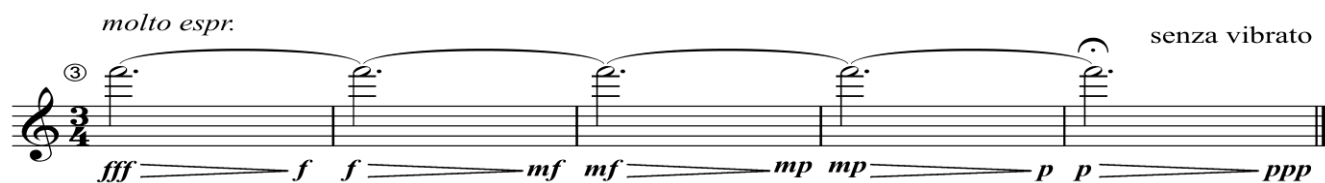
Fine

D. C. al Fine à l'octave

Fonte: BERNOLD, [S/D].

Para o controle de ar em diferentes dinâmicas é aconselhável que o flautista também realize exercícios de dinâmica e vibrato, como por exemplo, do método Check-up de Peter-Lukas Graf, aqui utilizando a nota fá5, como nos compassos 64-5 do segundo movimento da sonata.

Exemplo 10: Graf, Tone – Dynamics and Vibrato, Forma 3.



Fonte: GRAF, 1991.

Do terceiro movimento da sonata primeiro serão mostrados os trechos que se referem a problemas de digitação, exemplificados abaixo:

Exemplo 11: Sonata para Flauta e Piano, III Movimento, c. 11-2.



Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 12: Sonata para Flauta e Piano, III Movimento, c. 26-7.



Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 13: Sonata para Flauta e Piano, III Movimento, c. 19-20.



Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 14: Sonata para Flauta e Piano, III Movimento, c. 34-5.



Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 15: Sonata para Flauta e Piano, III Movimento, c. 53-4.



Fonte: POULENC, 1994.

Os problemas de digitação nestes trechos primeiramente acontecem por serem trechos rápidos que por muitas vezes apresentam passagens de dedos em posição de forquilha. Muitos instrumentistas não gostam muito de estudar técnica por acharem um trabalho maçante e árduo, porém os exercícios de mecanismo contribuem para facilitar a execução de todas as combinações de passagens de dedos. Esse tipo de exercício produz melhor resultado com o emprego do metrônomo e a progressão da velocidade. No entanto, deve-se evitar a realização excessivamente prolongada dos exercícios de digitação para não ensejar lesões por esforço repetitivo. A variedade de exercícios evita, portanto, a exaustão. Dessa maneira, o flautista poderá adquirir resistência, independência e coordenação de dedos e mãos. Para todos os trechos acima o flautista poderá estudá-los com diferentes variações rítmicas, como as exemplificadas abaixo.

Exemplo 16: Modelo I. Propostas de exercícios de ritmo.



Fonte: Manuscrito próprio do autor do artigo.

Para os exemplos 11 e 12 o flautista poderá dividir a célula rítmica para ter tempo de pensar em cada nota e em como projetar o som na coluna de ar sem que nenhuma nota falhe, como no trecho do exemplo 17.

Exemplo 17: Modelo II. Sonata para Flauta e Piano, III Movimento, c. 11, conforme proposta de exercício com divisão de célula rítmica.



Fonte: Manuscrito próprio do autor do artigo.

Para os exemplos 13, 14 e 15 o flautista poderá estudar exercícios de mecanismo propostos por Moyse no método Mecanisme – Chromatisme. Veja a proposta do exemplo 18.

Exemplo 18: Moyse, Mecanisme – Chromatisme, exercício de mecanismo.



Fonte: MOYSE, 1928

Os trechos do terceiro movimento da Sonata exemplificados abaixo podem apresentar problemas concernentes a sonoridade e digitação.

Exemplo 19: *Sonata para Flauta e Piano*, III Movimento, c. 104-11.

104 [très léger et mordant] *mf*

109

Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 20: *Sonata para Flauta e Piano*, III Movimento, c. 153-60.

f

Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 21: *Sonata para Flauta e Piano*, III Movimento, c. 219-20.

f

Fonte: POULENC, 1994.

Para solucionar questões referentes a sonoridade o flautista poderá estudar exercícios de flexibilidade dos lábios como os propostos pelo método De la Sonorité de Moyse, bem como estudar arpejos simples (E.J. 10) e arpejos quebrados (E.J. 11) do Méthode Complète de Flûte de Taffanel e Gaubert. Para trabalhar aspectos da digitação é muito importante que o flautista realize exercícios de trinados para liberar os dedos (E.J. 17, Méthode Complète de Flûte de Taffanel e Gaubert) e exercícios de digitação como os trabalhados no método

Practice Book for the Flute, volume 6 de Trevor Wye, exemplos 22, 23, 24, lembrando que devem ser feitos nas três oitavas.

Exemplo 22: Wye, Advanced Technical Exercises, exercício i.

(i) As written; (ii) Eb; (iii) Gb; (iv) Eb + Gb; (v) Eb, Fb + Gb; (vi) F#; (vii) G#; (viii) F# + G#

Fonte: Wye, 1986.

Exemplo 23: Wye, Advanced Technical Exercises, exercício j.

(i) As written; (ii) Ab; (iii) Bb; (iv) Ab + Bb; (v) G#; (vi) A#; (vii) G# + A#

Fonte: Wye, 1986.

Exemplo 24: Wye, 26 digital exercises, exercício 11.

LEFT HAND
Little finger

(a) (b) (c)
(d) (e) (f) D.C.

Fonte: Wye, 1986.

Cada barra de compasso dos exercícios propostos por Wye deve ser repetido quatro vezes, com progressão de velocidade até que sejam tocados o mais rápido possível, sem comprometer o ritmo e o som. Todos estes exercícios contribuem para a movimentação de dedos, sua independência motora, o que tornará a execução de todo o terceiro movimento da obra mais fácil.

Sobre velocidade em que a obra deve ser tocada e a importância da repetição no estudo Quantz afirma:

O aluno não deve jamais tocar uma peça numa velocidade maior do que aquela em que consegue executá-la com um andamento uniforme; as notas devem ser expressas distintamente, e qualquer coisa que os dedos não conseguirem dominar, de início, deve ser repetida com frequência (QUANTZ apud RÓNAI, 2008, p. 116).

Outros exemplos de estudos para trabalhar aspectos específicos de digitação dos exemplos 19 e 20 são os exercícios de dedos do Méthode Complète de flûte de Taffanel e Gaubert, exemplificados a baixo.

Exemplo 25: Taffanel e Gaubert, exercices de doigtés, exercício 147.



Fonte: TAFFANEL & GAUBERT, 1958.

Exemplo 26: Taffanel e Gaubert, exercices de doigtés, exercício 149.



Fonte: TAFFANEL & GAUBERT, 1958.

Os trechos do compasso 9-10 e 24-25, podem apresentar problemas de articulação e os trechos do compasso 4-8 e 58-62 problemas de articulação, sonoridade e mecanismo/dedilhado, exemplificados abaixo, respectivamente.

Exemplo 27: Sonata para Flauta e Piano, III Movimento, c. 9-10.



Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 28: Sonata para Flauta e Piano, III Movimento, c. 24-25.



Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 29: Sonata para Flauta e Piano, III Movimento, c. 4-8.



Fonte: POULENC, 1994.

Exemplo 30: Sonata para Flauta e Piano, III Movimento, c. 58-62.



Fonte: POULENC, 1994.

O flautista deve experimentar realizar os trechos usando ataques e sílabas diferentes, escolher o que soa mais claramente e que seja leve e fácil. “A articulação não pode ser

meramente intuitiva: ela precisa ser conscientizada através de um rigoroso processo técnico, para alcançar o desejado efeito da comunicação” (MAGNANI apud D'AVILA, 2009). Os exemplos 27 e 28 podem ser realizados seguindo os ritmos propostos no artigo, principalmente o modelo 1 (vide exemplo 16) e nestes casos especificamente, o flautista também pode estudar deslocando os acentos da primeira para a segunda nota e assim sucessivamente. Para os quatro excertos, a movimentação da língua deve ser extremamente econômica, com utilização de uma sílaba que não implique em esforço para o flautista. Para sonoridade e dedilhado, o flautista pode ainda associar exercícios já mencionados anteriormente neste trabalho.

Considerações finais

A Sonata para Flauta e Piano de Francis Poulenc se encontra entre as principais obras do repertório flautístico. De forma emblemática frente a estética neo-clássica francesa desenvolvida na primeira metade do Século XX, esta obra apresenta importantes características do ponto de vista musical. Considerando os aspectos técnicos, constata-se que a peça confronta o flautista com importantes questões de performance instrumental ligadas à sonoridade e à articulação, bem como em relação ao mecanismo e à digitação.

Para se ter uma ideia mais precisa do grau de dificuldade que esta sonata representa, DIETZ classifica essa obra como uma peça de nível 5 numa escala de um a sete (DIETZ, 1998, p. 228). Nesse nível de habilidade, o autor afirma que o aluno deve tocar Flauta por pelo menos oito a dez anos, enquadrar-se nos primeiros anos de graduação, ser capaz de tocar o registro completo da flauta, executar com familiaridade e conforto exercícios técnicos de Taffanel, Gaubert e Moyse, além de ser capaz de construir por si mesmo o fraseado e de explorar com variedade os coloridos tonais do instrumento.

Considerando que num país como o Brasil a formação musical é extremamente heterogênea, principalmente em centros afastados dos principais eixos culturais, este trabalho procurou fornecer subsídios tanto para o estudante de flauta, como para o professor deste instrumento.

Dessa maneira, buscou-se contribuir não apenas para o aprendizado do flautista no domínio de uma obra referencial do repertório do instrumento, mas também fornecer ao professor de flauta os recursos e as reflexões apropriadas à construção do conhecimento de

fato, isto é, aquele que se refere ao aprendizado da execução instrumental e de suas exigências técnicas e musicais, no sentido de propiciar suficientemente abordagens de estudo fundamentadas nos principais métodos para flauta da atualidade e de fácil acesso, bem como de amplo conhecimento da área.

Bibliografia

- ABDO, S. N. *Execução/Interpretação Musical: Uma abordagem filosófica*. Belo Horizonte: Per Musi, v. I, 2000.
- BERNOLD, P. *La Technique d'Embouchure*. [S.l.]: La Stravaganza, [s.d].
- COELHO, M. L. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- D'AVILA, R. C. *A articulação na Flauta Transversal Moderna: Uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização*. Pelotas: UFPel, 2004.
- DIETZ, W. E. A. *Teaching woodwinds: A method and resource handbook for music educators*. Belmont: Schirmer, 1998.
- GRAF, P. L. *Check-up*. [S.I.]: Schott, 1991.
- MOYSE, M. *Mecanisme - Chromatisme*. Paris: Alphonse Leduc, 1928.
- POULENC, F. *Sonata for Flute and Piano*. London: Chester Music Ltd., 1994.
- RÓNAI, L. *Em busca de um mundo perdido: Métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2008.
- SCHMIDT, C. B.; HARPER, P. Historical introduction and editorial commentary. In: POULENC, F. *Sonata for Flute and Piano*. London: Chester Music Ltd., 1994.
- TAFFANEL & GAUBERT. *Méthode Complète de Flûte*. Paris: Alphonse Leduc, 1958.
- WYE, T. *Practive book for the flute*. [S.I.]: novello, v. 6, 1986.