



**INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
PPG MÚSICA**

FABIANE CÉSAR DE OLIVEIRA

TAFFANEL E DUTILLEUX:
possíveis aspectos intertextuais em duas obras
para flauta transversal e piano

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Porto Alegre

2019

FABIANE CÉSAR DE OLIVEIRA

TAFFANEL E DUTILLEUX:

possíveis aspectos intertextuais em duas obras
para flauta transversal e piano

Dissertação apresentada como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Práticas Interpretativas no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lucia Becker Carpena

Porto Alegre

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O48m Oliveira, Fabiane César de
Taffanel e Dutilleux: possíveis aspectos intertextuais em duas obras para flauta transversal e piano. / Fabiane César de Oliveira ; orientadora Lucia Becker Carpena. Dissertação(Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. – 2019. 90 f. ; il.

1. Flauta transversal e Piano. 2. Análise intertextual. 3. Estudo de influência. 4. Práticas interpretativas. I. Carpena, Lucia Becker. II. Título.

CDU: 78

FABIANE CÉSAR DE OLIVEIRA

TAFFANEL E DUTILLEUX:

possíveis aspectos intertextuais em duas obras
para flauta transversal e piano

Dissertação apresentada como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Práticas Interpretativas no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 29 de março de 2019.

Profª Drª. Lucia Becker Carpena (UFRGS) - Orientadora

Profª Drª. Cristina Maria Capparelli Gerling (UFRGS)

Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter (UFRGS)

Prof. Dr. João Batista Sartor (UFSM)

*Para as minhas flautistas favoritas Nina e Nora, com amor,
Mamãe*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, Pai de amor e cuidado que me permitiu a oportunidade deste mestrado.

À Professora Dra. Lucia Becker Carpena, pelo apoio e por sua valiosa orientação acadêmica.

Ao Professor Dr. Leonardo Winter, pelas considerações e conselhos durante todo processo do meu mestrado e pela orientação artística nos meus recitais.

Ao meu pianista Dr. Fernando Rauber Gonçalves pelas consultas, indicações de bibliografia e pelas horas dedicadas aos ensaios e recitais.

À Professora Dra. Cristina Gerling, pela acolhida e consultas que serviram para o amadurecimento da minha pesquisa e enriquecimento deste trabalho.

Ao Dr. João Batista Sartor pelo constante apoio, palavras de encorajamento e presença em importantes etapas deste processo.

Ao Dr. Raul Costa D'Ávila cuja ajuda foi fundamental para a tomada de decisão sobre a direção do meu trabalho.

À Dra. Joana Holanda pela ajuda na minha pesquisa e pela participação na minha banca do primeiro recital.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aos seus professores e funcionários pela acolhida, retornando à casa, me senti em casa mais uma vez.

Ao meu marido, Neemias, fonte de inspiração, amigo e conselheiro de todos os momentos, pelo incentivo e pelo suporte intelectual e emocional.

À Nina Rebbeca e Nora Maria, que muitas vezes sentiram minha ausência durante o processo deste mestrado, minha gratidão.

Ao meu pai, Francisco Xavier de Oliveira, que me inspirou no caminho da música através do seu exemplo de vida, preenchendo a trilha sonora da minha infância e me presenteando com uma flauta.

À minha mãe, Vera Maria, pelas orações, apoio incondicional durante todas as etapas da vida e ajuda logística com as meninas, sem a qual esse mestrado não teria sido.

Ao meu irmão, Fábio Vitorino, pelo apoio e parceria.

*“Depois do silêncio, aquilo que mais se aproxima
de expressar o inexprimível é a música.”
— Aldous Huxley*

RESUMO

Este trabalho tem origem na pesquisa por soluções técnicas para execução de duas obras para flauta e piano e na busca por fundamentos teóricos para embasar as abordagens técnicas, de onde surge naturalmente um glossário referencial musical prático compreendido por elementos musicais reconhecidos como similares, e investiga estas similaridades a partir de duas obras para flauta transversal e piano: *Andante Pastoral et Scherzettino* (1907), do flautista e compositor Paul Taffanel, e a *Sonatine para flauta e piano* (1943), do compositor Henri Dutilleux. Traz as biografias dos compositores, um breve relato de suas vidas e composições musicais para contextualizar a importância que eles tiveram em seus respectivos momentos na história da música e sua relevância para o repertório da flauta transversal. Trata sobre a intertextualidade: a sua origem na literatura, o seu contexto na pesquisa em música e uma possível convergência nas obras de Taffanel e Dutilleux. Faz uma análise descritiva das peças *Andante Pastoral et Scherzettino de Taffanel* e *Sonatine para flauta e piano* de Dutilleux. Apresenta através de exemplos musicais elementos de convergência presentes nas duas obras em questão.

O trabalho levanta hipóteses sobre a causalidade atemporal de um compositor sobre o outro (Taffanel sobre Dutilleux), e de uma obra sobre a outra. Aponta uma possível presença de elementos intertextuais nas duas obras que são apresentados através da análise dos elementos de convergência em trechos selecionados e explicados de acordo com o desenvolvimento das peças. A pesquisa não chega a uma posição conclusiva no que diz respeito à influência, porém identifica que as duas peças foram escritas para os *Concours* de formatura dos flautistas do Conservatório de Paris, portanto, os parâmetros técnicos de composição buscavam desafiar os candidatos a demonstrar não somente um som bonito, mas também uma técnica precisa. A pesquisa representa uma abordagem inovadora sobre duas obras significativas da literatura no universo da flauta transversal e, indo além em seus resultados, o estudo sugere uma possível pesquisa sobre as influências de J.S. Bach nas obras de Taffanel. Em meio ao processo de pesquisa, dois recitais oficiais, elementos obrigatórios do currículo do curso de mestrado, permitiram a autora deste trabalho executar as obras pesquisadas.

PALAVRAS-CHAVE: Flauta transversal e Piano. Análise intertextual. Estudo de influência. Práticas interpretativas.

ABSTRACT

This work has its origin in the research for technical solutions to perform two works for flute and piano and in the search for theoretical foundations to base the technical approaches, where came from, naturally, a musical reference glossary understood by musical elements recognized as similar. Investigates these similarities from two works for transverse flute and piano: *Andante Pastoral et Scherzettino* (1907), by the flautist and composer Paul Taffanel, and the *Sonatine for Flute and Piano* (1943), by the composer Henri Dutilleux. It brings a brief biography of the composers and of their compositions to contextualize the importance they had in their respective moments in the history of music and its relevance to the repertoire of the transverse flute. It deals with intertextuality: its origin in the literature, its context in the research in music and a possible convergence in the works of Taffanel and Dutilleux. The research makes a descriptive analysis of the pieces *Andante Pastoral et Scherzettino* of Taffanel and *Sonatine for flute and piano* of Dutilleux. Presents through musical examples elements of convergence present in the both works.

The work raises hypotheses about the timeless causality of one composer over the other (Taffanel on Dutilleux), and one work on the other. It points out a possible presence of intertextual elements in the both works that are presented through the analysis of the convergence elements in selected sections and explained according to the development of the pieces. The research does not reach a conclusive position regarding the influence, but identifies that the two pieces were written for the graduation *Concours* of the flautists of the Paris Conservatory, so the technical parameters of composition sought to challenge the candidates to demonstrate not only a beautiful sound, but also a precise technique. The research represents an innovative approach about two significant works of literature in the universe of the transverse flute and, going beyond in its results, the study suggests a possible research on the influences of J.S. Bach in the Taffanel's works. In the middle of the research process, two official recitals, obligatory elements of the curriculum of the master's course, allowed the author of this work to perform the works researched.

KEYWORDS: Transverse flute and Piano. Intertextual analysis. Influence study. Interpretive practices.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Divisão das seções, métrica e andamento no <i>Andante Pastoral et Scherzettino</i> de Taffanel.....	32
Quadro 2 - Divisão das seções, métrica e andamento da <i>Sonatine para flauta e piano</i> de Dutilleux.....	36
Quadro 3 - Professores da classe de flautas do Conservatório de Paris e período em que lecionaram.....	44

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Figura 1 - Taffanel, <i>Andante Pastoral</i> , compassos 1 – 4.....	51
Figura 2 – Dutilleux, <i>Sonatine</i> , compassos 1 – 4.	52
Figura 3 – Taffanel, compassos 5 – 7.	53
Figura 4 – Dutilleux, compassos 4 – 6.....	54
Figura 5 – Taffanel, <i>Andante Pastoral</i> , compassos 8 – 11.....	54
Figura 6 – Taffanel, compassos 12 – 15.	55
Figura 7 – Dutilleux, <i>Sonatine</i> , compassos 10 – 12.	56
Figura 8 – Taffanel, compasso 13.	56
Figura 9 – Dutilleux, <i>Sonatine</i> , compassos 16 – 18.	57
Figura 10 – Taffanel, <i>Andante Pastoral</i> , compasso 29.....	58
Figura 11 – Dutilleux, <i>Sonatine</i> , compassos 22 – 23.	59
Figura 12 – Taffanel, <i>Andante Pastoral</i> , compassos 43 – 45.....	60
Figura 13 – Dutilleux, cadência I.	61
Figura 14 – Dutilleux, <i>Sonatine</i> , cadência final.....	62
Figura 15 – Taffanel, <i>Andante Pastoral</i> , compassos 48 – 55.....	63
Figura 16 – Dutilleux, <i>Sonatine</i> , compassos 98 – 111.	64
Figura 17 – Taffanel, <i>Andante Pastoral</i> , compassos 56 – 59.....	65
Figura 18 – Dutilleux, <i>Sonatine</i> , compassos 111 – 121.....	66
Figura 19 – Taffanel, compassos 85 – 94.	67
Figura 20 – Dutilleux, compassos 157 – 166.....	68
Figura 21 – Taffanel, compassos 148 – 149.	69
Figura 22 – Dutilleux, <i>Sonatine</i> , compasso 241 – 244.	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1. Autores: vida e obra	15
1.1 Paul Taffanel	15
1.2 Henri Dutilleux	19
CAPÍTULO 2. A Intertextualidade: conceituação teórica	23
CAPÍTULO 3. Análise descritiva das peças	32
3.1. <i>Andante Pastoral et Scherzettino</i> de Paul Taffanel.....	32
3.2 <i>Sonatine para flauta e piano</i> de Henri Dutilleux	35
3.2.1 <i>Allegretto</i>	36
3.2.2 <i>Andante</i>	38
3.2.3 <i>Animé</i>	39
3.3 Algumas relações possíveis entre as obras	41
3.4 Conservatório de Paris e a escrita virtuosística para flauta.....	43
3.4.1 O Conservatório	43
3.4.2 Exames de admissão	45
3.4.3 Os <i>Concours</i>	46
CAPÍTULO 4. Análise dos elementos de convergência das duas obras ...	51
4.1. Introdução do piano	51
4.2 Entrada da flauta	53
4.3 Interação da flauta com o piano.....	54
4.4. Discurso da flauta sobre material musical exposto na parte do piano	56
4.5 Arpejos na flauta	58
4.6 Passagens virtuosísticas para flauta.....	59
4.7. Interlúdio do piano	62
4.8 Uso do <i>staccato</i>	64
4.9 Tema lírico	66
4.10 Final afirmativo	68
4.11 Uma não-paridade	69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	73
PARTITURAS	75
OUTROS DOCUMENTOS CONSULTADOS	76
DICIONÁRIOS CONSULTADOS	77

APÊNDICE A - Áudios Recomendados	79
APÊNDICE B – <i>Solos de Concours</i> para flauta do Conservatório de Paris: 1824-1992.....	80
APÊNDICE C - Aspectos técnicos interpretativos comuns às duas peças	87
APÊNDICE D - Endereço eletrônico do vídeo da autora deste trabalho acompanhada pelo pianista Fernando Rauber Gonçalves..	88
ANEXO A - <i>Andante Pastoral et Scherzettino</i> de Paul Taffanel.....	89

INTRODUÇÃO

Eventos musicais recorrentes podem ser encontrados no repertório de qualquer instrumento musical e também em obras de compositores aparentemente sem relação, porém intrinsecamente semelhantes. Segundo Gerling: “Nunca é demais ressaltar que as ligações mais fortes se fazem pela audição e pelo reconhecimento do resultado sonoro.” (GERLING, 2012, p. 135).

O repertório da flauta transversal pode significar um desafio ao seu intérprete e a escolha, além de gosto pessoal, pode ser determinada pela escuta de diferentes obras que lembram outras, seja pela utilização do mesmo registro da flauta, pelo emprego de elementos articulatórios que soam parecidos, pela harmonia utilizada em determinada seção ou outros parâmetros que se apresentem em evidência em uma obra musical.

Na trajetória da autora deste trabalho como intérprete/instrumentista, observou-se que o estudo de escalas e combinações de arpejos e intervalos específicos, em aplicações determinadas e focadas em resolver problemas técnicos de repertórios singulares, gera um efeito quase que imediato na qualidade da interpretação de obras musicais. Da mesma maneira, um entendimento no nível analítico (teórico e/ou histórico) das obras também resulta em uma clareza maior para a abordagem das peças em estudo. Desta rotina de pesquisar soluções técnicas para execução de determinada obra musical e de buscar fundamentos teóricos para embasar as abordagens técnicas, surgiu naturalmente um glossário referencial musical prático, compreendido por elementos musicais que, ao serem reconhecidos como similares, deram origem a este trabalho.

John Platoff afirma que:

[...] está claro que a influência não é um fato, mas sim uma hipótese, uma proposta de relação entre um compositor ou uma obra e outra, e como qualquer hipótese, requer

confirmação através do estudo de evidências apropriadas. (PLATOFF, 1988, p. 46, tradução nossa).¹

Para investigar estas similaridades, foram escolhidas duas obras para flauta transversal e piano: *Andante Pastoral et Scherzettino* (1907), do flautista e compositor Paul Taffanel, e a *Sonatine para flauta e piano* (1943), do compositor Henri Dutilleux.

O questionamento sobre uma possível ascendência de uma obra sobre a outra foi determinante para o desenvolvimento desta pesquisa no sentido de buscar respostas no que diz respeito à influência de um compositor sobre o outro. Seria esta possível influência um ponto de partida do processo criativo, fonte de vocabulário expressivo? A questão central do trabalho também levanta hipóteses sobre a causalidade atemporal de um compositor sobre o outro, neste caso Taffanel sobre Dutilleux, e de uma obra sobre a outra, visto que os compositores não foram contemporâneos e não encontramos documentos que confirmem o conhecimento de Dutilleux sobre o *Andante Pastoral et Scherzettino* de Taffanel.

Este trabalho tem um objetivo principal: apontar uma possível presença de elementos intertextuais nas duas obras que serão apresentados através da análise dos elementos de convergência em trechos selecionados e serão explicados de acordo com o desenvolvimento das peças.

A dissertação está organizada em quatro capítulos, seguidos de considerações finais. No primeiro capítulo, são abordadas as biografias dos compositores, um breve relato de suas vidas e composições musicais para contextualizar a importância que eles tiveram em seus respectivos momentos na história da música e sua relevância para o repertório da flauta transversal.

O capítulo dois trata sobre a intertextualidade: a sua origem na literatura, o seu contexto na pesquisa em música, e uma possível convergência nas obras de Taffanel e Dutilleux. Uma análise descritiva das peças *Andante Pastoral et Scherzettino* de Taffanel e *Sonatine para flauta e piano* de Dutilleux é apresentada no capítulo três.

¹ No original: “[...]it is clear that an influence is not a fact but a hypothesis, a proposed relationship between one composer or work and another, and like any hypothesis it requires confirmation by means of appropriate evidence.” (PLATOFF, 1988, p. 46).

No quarto capítulo alguns dos elementos de convergência presentes nas duas obras em questão nesta pesquisa serão apresentados através de exemplos musicais. A seguir, as considerações finais concernentes à pesquisa serão apresentadas.

Ao final do trabalho constam as referências, onde estão as fontes de informação, livros e outros documentos consultados e citados. A obra de Taffanel já se encontra em domínio público e será incluída integralmente no corpo deste trabalho. Com relação à *Sonatine* de Dutilleux, visto que a obra não se encontra em domínio público e seus direitos são de propriedade privada deixamos indicado um link para compra da partitura².

No **Apêndice A** deste trabalho constam recomendações de CDs e *masterclasses* onde as obras de Taffanel e Dutilleux são executadas, também é disponibilizado um link para acesso aos vídeos referentes às performances das peças de Taffanel e Dutilleux realizadas pela autora do presente trabalho durante o processo deste mestrado. No **Apêndice B** está uma lista das peças dos *Solos de Concours* do Conservatório de Paris de 1824 até 1992 e no **Apêndice C** recomendações de exercícios técnicos para uma preparação planejada das obras. A obra de Taffanel já se encontra em domínio público e está incluída integralmente no **Anexo A** deste trabalho.

² Endereço eletrônico da *Sonatine para flauta e piano* de Henry Dutilleux (Partitura para compra): <https://www.amazon.com/Henri-Dutilleux-Sonatine-Flauta-Piano/dp/B075KBCLYN>

CAPÍTULO 1. Autores: vida e obra

1.1 Paul Taffanel

Claude-Paul Taffanel nasceu em Bordeaux, na França, em 16 de setembro de 1844 e morreu em 22 de novembro de 1908. Em Ardall Powell, há referências de que Taffanel foi um grande flautista, regente e professor reconhecido como o fundador da *Escola Francesa de Flauta*, que dominou o estilo composicional e performático europeu durante a primeira metade do século XX. (POWELL, 2002, p. 208).

Segundo o flautista, apresentador e escritor dos programas de concertos da BBC de Londres, Edward Blakeman:

Paul Taffanel apresentou um interesse precoce por música e, quando ele tinha sete anos, seu pai começou a lhe ensinar solfejo (rudimentos da música) e ministrou a ele aulas em três instrumentos: flauta, violino e piano. O jovem menino demonstrou imediatamente uma notável preferência pela flauta. (BLAKEMANN, 2005, p. 6, tradução nossa)³

Ainda no livro de Blakeman há relatos de que Taffanel se mudou para Paris em 1858, com 13 anos e começou a ter aulas particulares com Vincent Dorus por aproximadamente dois anos. Quando Dorus foi indicado para ser professor da classe de flautas do Conservatório de Paris, em janeiro de 1860, ele organizou para que Taffanel entrasse em sua classe. Neste mesmo ano, em julho Taffanel prestou prova no *Concours* e obteve o primeiro prêmio, marcando assim a sua formatura no Conservatório. A peça executada para o concurso de flauta no ano de 1860 foi o *Concerto N°5, Op. 37*, de Jean-Louis Tulou⁴ (BLAKEMANN, 2005, p. 6,14,17).

Ardal Powell menciona que, em 1893, Taffanel se tornou professor de flauta no famoso Conservatório de Paris e reestruturou o formato de aula coletiva tradicional para dar aos estudantes atenção individual (POWELL, 2002,

³ No original: “*Paul Taffanel showed an early interest in music, and when he was seven, his father began to instruct him in solfege (the rudiments of music) and gave him lessons on three instruments: flute, violin and piano. The young boy immediatly showed a marked preference for the flute.*” (BLAKEMANN, 2005, p. 6).

⁴ Jean Louis-Tulou (1786-1865) foi professor da classe de flautas do Conservatório de Paris de 1829 até 1860 (BLAKEMANN, 2005, p. 213).

p. 216). Construiu uma reputação como um professor inspirador que inovou não somente no tocante ao repertório, mas na utilização do uso do vibrato na flauta: Taffanel recomendava tocar com simplicidade, sem nenhum vibrato alegando que era um artifício utilizado por instrumentistas e músicos inferiores.⁵ Além de um dedicado professor, Taffanel era também um profícuo intérprete que realizava turnês não só na França, mas em toda Europa tocando música de compositores do seu tempo e do século XVIII.

Encontramos em Dorgeuille referências a respeito das indicações de repertório que Taffanel estabeleceu para seus alunos de flauta executarem durante o período de seus estudos no Conservatório de Paris:

Taffanel frequentemente designava obras de Bach e Mozart para seus alunos, prática que era raramente usada antes da sua posse no conservatório. Essa ênfase no repertório *clássico* não era uma prática na época porque a ênfase geral era na performance de novas composições. (DORGEUILLE, 1986, p. 16, tradução nossa)⁶

Louis Fleury, flautista e aluno de Taffanel no Conservatório de Paris, comentou a respeito da prática de música de câmara e da escolha de repertório de Taffanel em seus concertos e turnês:

As sonatas de Bach, estas maravilhas por muito tempo enterradas sob o pó das bibliotecas, acordaram para encontrar um intérprete de verdade [em Taffanel]. Ele foi o primeiro de todos na França a descobrir o significado destas obras, as quais seus colegas flautistas anteriormente consideravam maçantes e mal escritas para o instrumento. (FLEURY, 1922, p. 385, tradução nossa)⁷

O trabalho de Taffanel se tornou conhecido e serviu de inspiração para criar interesse nos músicos franceses pela música antiga, com edições como a de Saint-Saëns, da música de Jean-Philippe Rameau. Em 1897, Taffanel se tornou professor principal da classe de orquestra do Conservatório de Paris.

⁵ (POWELL, 2002, p. 220 apud TAFFANEL; GAUBERT, 1923, p. 186).

⁶ No original: “*Taffanel often assigned works of Bach and Mozart to his students, which was seldom done before his tenure at the conservatory. This emphasis on the classic repertoire was unusual for this time, because the general emphasis had been on the performance of new works.*”

⁷ No original: “*Bach’s sonatas, those wonders, long buried in the dust of libraries, awakened to find a real interpreter (in Taffanel). He was the first, at any rate in France, to find out the meaning of these works, which his colleagues thought dull and badly written for the instrument*” (FLEURY, 1922, p. 385).

Powell traz ainda referências de que além da música barroca, Taffanel também se dedicou a difusão de música contemporânea incentivando novos compositores (POWELL, 2002, p. 216). Gabriel Fauré dedicou sua *Fantasia* para Taffanel, Charles-Marie Widor dedicou sua *Suite Op. 34* a ele e Pyotr Ilyich Tchaikovsky tinha a intenção de escrever para Taffanel um concerto para flauta, projeto que não foi concluído por ocasião da morte do compositor. Também o compositor romeno George Enescu dedicou sua peça *Cantabile e Presto* para Taffanel, o que demonstra o grande prestígio deste flautista junto aos compositores do seu tempo.

Somando-se às suas obrigações como professor, encontramos em Blakeman (2005, p. 170) referências sobre a carreira de regente de Taffanel, que foi um importante regente de ópera e de orquestra, trabalhando de 1890 até 1906 como regente principal da *Opéra de Paris* e da *Société des Concerts* do Conservatório de Paris. Anteriormente essas posições somente eram concedidas aos instrumentistas de cordas, o que diz muito a respeito da relevância e do seu legado como músico, pois Taffanel foi o primeiro flautista a conquistar estes cargos. As obrigações em frente à *Opéra de Paris* incluíram reger as novas produções; muitas delas foram estreias mundiais, como várias óperas de Wagner: *Die Meistersinger* (1897), *Sigfried* (1901) e *Tristan und Isolde* (1904) além de *Otello*, de Verdi (1894)⁸. Taffanel também realizou a estreia mundial das *Quattro Peças Sacras* de Verdi (1898).

Ainda no livro de Blakeman, há referências de que a música de câmara não escapou da atenção de Taffanel: em 1879, ele fundou a Sociedade de Música de Câmara para Instrumentos de Sopro da Família das Madeiras⁹ (*Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent*), realizou um trabalho extenso de revisão da música de câmara para grupos de madeiras de Mozart e Beethoven enquanto, no mesmo período, encorajava a composição de novas peças incluindo neste exemplo a *Petite Symphonie pour Vents* de Charles Gounod (Pequena Sinfonia para Sopros).

Devido a uma condição delicada em sua saúde, em 1901 Taffanel escreveu uma carta de demissão à *Société des concerts* encerrando a sua

⁸(BLAKEMAN, 2005, p. 157-164)

⁹(BLAKEMAN, 2005, p. 170-173)

participação profissional com o grupo depois de trinta e seis anos de trabalho (BLAKEMAN, 2005, p. 174-175).

Taffanel foi também um compositor fluente para flauta, escrevendo várias peças consideradas parte do repertório obrigatório para todos os flautistas até os dias de hoje. De acordo com a lista de obras que constam no livro de Blakeman (2005, p. 223-224), a produção composicional de Taffanel para flauta e piano que foi publicada é composta das seguintes peças:

- *Grande Fantasia sur “Mignon”* (dedicada a Dorus, 1874)
- *Fantasia* (sobre o tema de *Der Freischütz*, 1876)
- *Quintette à Vent in Sol mineur* (1876)
- *Fantasia sur “Les Indes Galantes”* (1877)
- *Grande Fantasia “Jean de Nivelles”* (1881)
- *Fantasia sur “Françoise de Rimini”* (1884)
- *Sicilienne-Etude*, op.7 (1885)
- *Andante Pastoral et Scherzettino* (dedicada a Philippe Gaubert, 1907)

Taffanel começou a escrever um método para flauta, *Méthode Compléte de Flute*, que foi finalizado depois de sua morte por um de seus alunos, Philippe Gaubert e publicado em 1923. Muitos anos depois, o flautista Michel Debost, que também foi professor da classe de flautas do Conservatório de Paris afirmou considerar os exercícios diários: “[...] uma bíblia de técnica para o flautista zeloso”.¹⁰

Paul Taffanel viveu em um momento crucial na história da flauta; depois de Theobald Boehm ter remodelado completamente o instrumento, Taffanel provou que a flauta era um instrumento perfeitamente capaz de demonstrar elegância e extrema expressividade.

Fleury fez a seguinte afirmação a respeito da maneira de tocar de Taffanel:

¹⁰ No original: “*Taffanel-Gaubert Daily Exercises ...constitute a bible of technique for the conscientious flutist.*” (DEBOST, 2002).

Elegância, flexibilidade, e sensibilidade foram as marcas da arte de Taffanel, seu virtuosismo fenomenal era exercido tão discretamente quanto possível. Ele odiava maneirismos, acreditando que o texto musical deveria ser respeitado e, por trás da fluência flexível do seu tocar, havia uma rigorosa fidelidade à precisão de pulso e ritmo. (FLEURY, 1922 apud POWELL, 2002, p. 219, tradução nossa)¹¹

1.2 Henri Dutilleux

Henri Dutilleux foi um proeminente compositor francês nascido em 22 de janeiro de 1916. Segundo Mari Pierrette, há referências de que Dutilleux era bisneto do pintor Constant Dutilleux e neto de Julien Kozsul, compositor, organista e amigo pessoal de Gabriel Fauré; também era primo do cientista matemático Jean-Louis Kozsul (PIERRETTE, 1973, p. 20, 23, 27).

Encontramos em Cook, referências sobre Dutilleux: estudou harmonia, contraponto e piano no Conservatório de Paris e se tornou professor da mesma instituição em 1970 (COOK, 1991, p. 104). No decorrer de sua trajetória profissional foi agraciado com muitos prêmios, entre eles: o *Grand Prix de Rome*, em 1938; *Prêmio Rostrum Internacional* da UNESCO para compositores, em 1955; o *Grand-Croix* da *Légion D'Honneur*, em 2004; o *Primeiro Prêmio Siemens de Música*, em 2005; a *Medalha de Ouro da Royal Philharmonic Society*, em 2008 e o *Prêmio Kravis*, em 2011.

No artigo de Robert Rauch encontramos indicações que, em sua produção, Dutilleux mostra grande influência de compositores como Maurice Ravel, Claude Debussy, Albert Roussel, Olivier Messian, Béla Bartok, Igor Stravinsky (RAUCH, c2019). Entre suas peças favoritas, Dutilleux mencionava sempre os últimos quartetos de cordas de Beethoven e a obra de Debussy, *Pelléas et Melisande*. Recusou ser associado a uma única escola ou linha composicional; pelo contrário, ele fundiu elementos de estilos antigos ou primitivos com aqueles criados depois da Segunda Guerra Mundial para criar

¹¹“Elegance, flexibility, and sensitivity were the hallmarks of Taffanel’s artistry, and his phenomenal virtuosity was made as inconspicuous as possible. He hated affectation, believing that the text of the music should be respected absolutely, and beneath the supple fluency of his playing there was a rigorous adherence to accuracy of pulse and rhythm.”(FLEURY, 1922 apud POWELL, 2002, p. 219).

um único estilo. A influência do jazz pode também ser detectada, por exemplo, na maneira com que Dutilleux se utiliza de *pizzicatos* nos baixos no início da sua primeira sinfonia e no uso dos ritmos sincopados. Sua produção de maior destaque aconteceu na segunda metade do século XX.¹²

No livro de Potter (2016, p. 8) há referências a respeito das obras de Dutilleux e como a *Sonata para Piano Op. 1*, escrita para a pianista Genevieve Joy (com quem ele se casou em 1946) foi um ponto importante de transição e amadurecimento de Dutilleux como compositor. Outras obras significativas são: a primeira sinfonia (1951), o balé intitulado *Le Loup (O lobo)*, 1953), a segunda sinfonia (1959) e o concerto para violoncelo (1967-70), chamado *Tout un monde lointain* (que pode significar: um mundo inteiro de distância ou mundo inteiro distante), uma das peças mais importantes para o repertório do violoncelo da segunda metade do século XX. Destaca-se também, seu concerto para violino (1985), que o compositor intitulou *L'arbre des Songes (A Árvore dos Sonhos)*, e que, de acordo com o próprio Dutilleux, foi baseado no processo contínuo do crescimento e renovação:

[...] tudo e todas as peças musicais crescem de alguma forma como uma árvore, para a constante multiplicação e renovação das suas ramificações; é a essência lírica das árvores. (DUTILLEUX, 2002, p. 9).

Essa visão simbólica, assim como a noção do ciclo sazonal da natureza, inspirou muitas das escolhas de Dutilleux. Várias destas obras foram consideradas obras-primas da música de concerto do século XX e muitas foram encomendadas por artistas como Mstisláv Rostropóvich, Quarteto de Cordas da Universidade Juilliard, Isaac Stern, Anne-Sophie Mutter, Simon Rattle, Seiji Ozawa.

Paralelamente a sua carreira como compositor, em 1943, Dutilleux trabalhou como chefe do Departamento de Produção Musical da Radio France por vinte anos (POTTER, 2016, p. 7); lecionou na *Ecole Normale de Musique de Paris* e no Conservatório Nacional Superior de Música e foi convidado dois anos seguidos para ser o compositor residente no *Festival Tanglewood*, um

¹²"*The Perfectionist*", entrevista de Henry Dutilleux concedida ao jornalista Stuart Jeffries em abril de 2002 para o jornal *The Guardian*.

dos maiores festivais de música de concerto dos Estados Unidos. Em 1942 Dutilleux foi regente do coral da *Opéra de Paris*.

Em seu trabalho, Potter afirma que a partir de 1946, Dutilleux percebeu e começou a reconhecer que a sua linguagem musical estava se tornando mais modal do que tonal. Também há referências no livro de Potter a respeito de traços marcantes, como os refinamentos das texturas orquestrais, ritmos complexos, a sua preferência pela utilização de pontos de pedais que servem como pontos de centros atonais, e a “variação reversa” (quando um tema não é exposto imediatamente, mas, ao invés disso, o compositor expõe gradualmente, aparecendo na sua forma completa somente depois de algumas tentativas de exposição) (POTTER, 2016, p. 7-8).

Dutilleux deixou registrado através de entrevistas que seu trabalho foi muito influenciado pelas artes plásticas e pela literatura, por artistas como Vincent van Gogh, Charles Baudelaire e Marcel Proust (DUTILLEUX, 2002). Também externou cuidado com conceitos como o tempo e a memória, os dois utilizados como citações. Em pequenos interlúdios Dutilleux relembra materiais musicais utilizados em movimentos anteriores e/ou introduz ideias que serão completamente desenvolvidas depois.

Dutilleux foi um perfeccionista com um forte senso de integridade artística; ao longo da vida, ele permitiu que somente um pequeno número de suas obras fosse publicado e as obras que foram publicadas ele revisava repetidamente. O compositor renegou a maioria dos seus trabalhos compostos antes de 1946 porque acreditava que as composições não eram representativas do seu nível de maturidade artística, considerando muitos dos trabalhos sem constância e derivações de outros compositores. Segundo Caroline Potter, ele rejeitou as peças porque estava ciente de que ainda não tinha encontrado a sua voz como compositor.¹³ A primeira peça que Dutilleux reconheceu em seu catálogo é a *Sonata para Piano*, composta em 1946-48. Apesar desta postura crítica, severa consigo mesmo, muitas de suas obras são tocadas e gravadas com regularidade, em particular a *Sonatine para flauta e piano*, escrita em 1943.

¹³ *No original: “ I suggest that the composer rejected this pieces, because he was aware that he has not yet found an original voice[...].”* (POTTER, 2016, p. 8).

Há registros de entrevistas que Dutilleux nos deixou onde o compositor discorre sobre a sua obra e em um deles nos mostra o quão dedicado e detalhista era com relação a sua produção:

Eu sempre questiono o meu trabalho [...] eu sempre tenho arrependimentos. É por isso que eu reviso tanto o meu trabalho e ao mesmo tempo me arrependo de não ser mais profícuo. Mas a razão de eu não ser mais profícuo é porque eu tenho dúvidas sobre o meu trabalho e gasto muito tempo fazendo mudanças. É paradoxal, não é mesmo? (DUTILLEUX, 2002, tradução nossa).¹⁴

No livro de Potter, encontramos uma lista de obras de Dutilleux que foram encomendas para as provas de formatura no Conservatório de Paris, os *Concours* (POTTER, 2016, p. 7). É uma série de peças para instrumentos de sopros, a maioria dedicada ao professor do Conservatório do instrumento em questão:

- *Sarabande et Cortège* para fagote e piano (1942)
- *Sonatine para flauta e piano* (1943)
- *Sonata* para oboé (1947)
- *Choral, cadence e fugatto* para trombone e piano (1950)

Encontramos em Potter menção a um artigo de Debost à revista especializada de flauta *Flute Talk*,¹⁵ onde ele explicou que muitas peças compostas para os *Concours* do Conservatório de Paris eram dedicadas aos professores. Em especial, a *Sonatine para flauta e piano* de Dutilleux foi dedicada para Gaston Crunelle, professor da classe de flautas do conservatório de 1941 até 1969.

Dutilleux faleceu em maio de 2013 em Paris, aos 97 anos.

¹⁴ “I always doubt my work...I always have regrets. That’s why I revise my work so much and, at the same time, I regret not being more prolific. But the reason I am not more prolific is because I doubt my work and spend a lot of time changing it. It’s paradoxal, isn’t it?” (DUTILLEUX, 2002).

¹⁵ (DEBOST, 1990, p. 30 apud POTTER, 2016, p. 45)

CAPÍTULO 2. A Intertextualidade: conceituação teórica

Neste capítulo apresentaremos conceitos sobre o significado da intertextualidade, sua origem e contextualização na literatura e em música. A sequência de ideias e conceitos deste capítulo tem como principal fonte de fundamentação teórica o trabalho “Estratégia da Forma” de Laurent Jenny (JENNY, 1979).

A intertextualidade é uma teoria literária que trata da influência ou relação entre pelo menos dois textos. Foi um termo cunhado em 1969 por Julia Kristeva que afirmou tratar sobre textos de naturezas distintas ou da mesma natureza, além da relação entre o próprio texto e o contexto.

Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto. É sinônimo de “sistema de signos”, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes. O termo “intertextualidade” designa essa transposição de um (ou de vários) sistema (s) de signos em um outro. (KRISTEVA, 1969, p. 60 apud JENNY, 1979, p. 13).

Um dos ramos da intertextualidade tem como finalidade o enriquecimento textual, seja de um texto literário, uma obra musical ou até mesmo uma obra das artes visuais. No artigo de Magalhães e Weitzel (2010), há menção sobre o famoso Soneto do Amor de Camões, datado por volta de 1575, indiscutível por sua beleza e relevância no âmbito da literatura mundial. Nele, Camões faz uma paráfrase sobre a carta bíblica¹⁶ de Paulo aos Coríntios, capítulo 13, onde Paulo discorre sobre as características do amor genuíno, cuja data aproximada é o ano 55 A.D. Para Magalhães e Weitzel, o lapso temporal de 15 séculos entre as duas obras (de Paulo e Camões¹⁷) não é relevante.

¹⁶“Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. O amor é sofredor, é benigno; o amor não é invejoso; o amor não trata com leviandade...tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta.”(1. Coríntios, 13)

¹⁷“Amor é fogo que arde sem se ver/ /é ferida que dói e não se sente;/ é um contentamento descontente,/ é dor que desatina sem doer...” (CAMÕES apud MAGALHÃES; WEITZEL, 2010)

Mais tarde, Júlia Kristeva afirmou preferir o termo “transposição” ao termo “intertextualidade”, explicando que este termo tem sido frequentemente banalizado, perdendo a sua essência no universo da literatura e linguagem.

Como apontou Laurent Jenny, Kristeva continua a argumentar que:

Mesmo na visão tradicional de literatura, a concepção de intertextualidade já existia, porém reservada apenas a determinados gêneros, como a crítica, a paródia, o plágio, a tradução e a sátira, ou a partes específicas de um texto, como a nota, a epígrafe, a alusão e a citação. (JENNY, 1979, p. 48).

Esta perspectiva trouxe luz sobre o presente trabalho, pois a abordagem mais adequada ao tema desta pesquisa deveria ser relacionada às possíveis similaridades referentes aos textos das obras de Taffanel e de Dutilleux, e isso despertou a necessidade de referencial específico na área de música.

A esse respeito, contesta o próprio Jenny:

Contrariamente ao que escreve Julia Kristeva, a intertextualidade tomada no sentido estrito não deixa de se prender com a crítica das fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. A noção de intertextualidade põe imediatamente um problema delicado de identificação, ou seja, a determinação do grau de explicitação do fato intertextual em dois ou mais textos específicos. (JENNY, 1979, p. 14).

Laurent Jenny esclarece o fenômeno da intertextualidade em ação, colocando em perspectiva um coletivo de fontes assimiladas para dar gênese a uma obra, uma vez que estas fontes iniciais são manipuladas e tratadas como matéria-prima original.

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo. [...] Isto confere à intertextualidade uma riqueza, uma densidade excepcionais. Como a essência da intertextualidade é constituída pelo trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual. O discurso crítico contemporâneo, com linguagens e ideologias subjacentes bastante diversas, parece estar de acordo em ver,

nestas relações de texto para texto, relações de transformação. (JENNY, 1979, p. 22-30).

Apesar de Kristeva e Jenny sustentarem teoricamente este trabalho, foi necessário uma busca por uma abordagem mais específica em relação à música, que encontra em Charles Rosen a seguinte afirmação: “A forma mais importante de **influência** é aquela que produz o trabalho mais original e mais pessoal” (ROSEN, 1980, p. 88, grifo nosso)

Esta é a face da intertextualidade escolhida para embasar o presente trabalho: **influência**.

Para caracterizar o processo intertextual de influência, causa e efeito, ainda no âmbito da literatura, propõe Jenny:

Falar de intertextualidade tão só, desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, seja qual for o seu nível de estruturação [...] É, com efeito, bastante raro um texto literário ser recuperado e citado tal e qual. O novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto. Ou essa finalidade permanece escondida, e o trabalho intertextual equivale a uma maquiagem, tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado tiver sido mais sabiamente transformado. Ou então o novo contexto confessa operar uma reescrita crítica, e dá em espetáculo o refazer dum texto. Em ambos os casos, a deformação explica-se pela preocupação de escapar a um procedimento puramente tautológico, durante o qual, ainda por cima, o texto pressuposto ameaçaria ganhar corpo, fechar-se e suplantar, pela sua presença, o próprio contexto. (JENNY, 1979, p. 14, 43, 44).

Jenny explica aqui a relação existente entre o texto original, absorvido pelo autor do texto posterior, e como, por contextualizar a nova obra sobre o material preexistente, o novo autor se apodera da obra inicial de maneira irrefutável, todavia não negando a sua própria criatividade, ao ponto de fazer da obra inspirada uma antítese da obra inspiradora.

Quanto à dificuldade para se avaliar a questão da influência no universo musical, acreditam Barbosa e Barrenechea que:

[...] decorre principalmente porque a intertextualidade está intimamente relacionada com a releitura que o compositor faz de seus antecessores. O compositor, ao estudar as obras de seus antepassados, reage a esses trabalhos reinterpretando-os, ou seja, ele usa o material compositivo neles contido, segundo uma visão própria, o que implica em transformação desse material, em tratamento individualizado, segundo seu poder criativo, sua originalidade. Em decorrência desse

processo transformador, a influência se torna um objeto difícil de ser observado. (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 125)

A intertextualidade ocorre em toda obra musical, seja de forma implícita, seja de forma explícita, mesmo que seu autor não tenha consciência disso nem mencione de forma clara o uso deliberado do texto de origem ou texto de partida. Em suas entrevistas, Henri Dutilleux afirma que teve muitas influências para compor suas obras, não somente musicais, mas também aquelas oriundas das artes plásticas, porém nunca mencionou as influências que o fizeram compor a *Sonatine para flauta e piano* de 1943, por exemplo.

Frente a esta maneira bastante ampla e aberta de vivenciar as influências, segundo as próprias palavras do Dutilleux, era necessária uma vertente da intertextualidade que a explicasse ou sustentasse. Foi então que surgiu a seguinte afirmação de Laurent Jenny sobre possibilidades ao analisar uma obra em relação a outra:

O que caracteriza a intertextualidade é a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa: ou prosseguir a leitura ou então, voltar ao texto origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abram aos poucos, o espaço semântico. Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao de uma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. (JENNY, 1979, p. 26-27).

Surgiu então uma questão de caráter determinante no desenvolvimento do trabalho: considerar se a influência seria ponto de partida do processo composicional e criativo ou fonte de vocabulário expressivo (porque a música está pronta, ou seja, o compositor já expressou aquele impulso artístico em forma de uma obra musical). E exatamente sobre esta dicotomia assinala Gomes,

[...] a teoria da intertextualidade consagra a idéia do cruzamento de múltiplos discursos e códigos no espaço de determinado texto, espécie, assim, de núcleo de polarização e convergência de experiências textuais anteriores [...] É preciso deixar claro que o processo intertextual não pode ser invocado para justificar a repetição ou a inação criativa: muito mais do que uma simples assimilação, trata-se, na verdade, de um processo **transformador**, e como tal impregnado de natureza **dinâmica**. (GOMES, 1985, p. 109-110, grifo nosso)

Como já mencionado, esta pesquisa avalia um processo de influência atemporal, isto porque os dois compositores abordados na pesquisa não coexistiram no mesmo período de tempo. Poderíamos, ainda assim, utilizar a intertextualidade como base teórica? E, além disto, ambas as obras-alvo deste trabalho foram compostas antes do surgimento do termo “intertextualidade” e suas demais aplicações e ramificações.

Em Sant'Anna há referências sobre a intertextualidade ser tão antiga quanto os seres humanos:

A intertextualidade é uma realidade histórica, embora seja um termo só criado há cerca de quarenta anos, a intertextualidade é, de certa forma, um fenômeno tão antigo quanto a humanidade [...] sempre constituiu um princípio básico de construção de linguagem, pois é inerente ao próprio processo de construção do “eu”, que não tem existência independente, mas complementar, em diálogo constante com os outros “eus”, com o meio ambiente social. Daí, todo desempenho verbal (inclusive o artístico) ser interindividual, um cruzamento de discursos de emissor, de receptor, envolvendo toda uma carga de sentidos ideológicos, culturais, acumulados em cada palavra sobrecarregada pelo uso dos mais diferentes falantes através da história. (SANT'ANNA, 1991, p. 38)

Gomes e Sant'Anna discorrem sobre a intertextualidade presente e aplicada a processos literários ou que necessitem de codificação e decodificação. Esta necessidade se dá pelo fato de que é inerente à literatura o uso de signos dentro de um sistema. Todavia, para o leitor ou intérprete, o processo de entendimento do texto atual (que faz uso do elemento intertextual) não depende de conhecimento do elemento anterior que influenciou ou inspirou a obra posterior. Isto porque o código de signos no texto atual, e em todo texto, é absoluto no sentido de que o objetivo implícito final de toda obra literária é ser compreendida inteligivelmente.

Ainda sobre a questão da influência Bloom afirma que todo o poeta sofre uma angústia da influência, que o levaria a modificar os modelos que o seduzem (BLOOM, 1973 apud JENNY, 1979, p. 8).

Um dos aspectos mais importantes do fenômeno “intertextualidade” é a simultaneidade, ou quase, com que os elementos (voz do autor atual *versus* voz do texto referencial) se intercalam e se entrelaçam, tudo isto a serviço da completude absoluta e inteligível da obra atual. Em outras palavras, apesar de o elemento intertextual ser em essência uma referência (seja em relação ao todo ou a partes específicas), a obra atual existe de modo independente. Isto porque o código da obra final atual é absoluto em si mesmo por englobar naturalmente os significados do elemento antecessor e da obra final, e por isso não permite ou necessita de glossários adicionais.

Quanto ao uso da intertextualidade na música, Fonseca disserta a respeito:

A utilização total ou parcial de obras já existentes não era nenhuma novidade na história da criação musical. Costumava-se falar de influências, fontes, alusões, apropriações, empréstimos. Nas análises que realizei de obras de diversos períodos da evolução musical, encontrei inúmeros exemplos dessa forma de compor. A técnica do *cantus firmus*, tão utilizada pelos compositores dos séculos XIV e XV, é evidentemente um trabalho desse tipo, assim como o aproveitamento que J. S. Bach fez das melodias do hinário protestante (nenhuma das mais de trezentas melodias dos corais de suas cantatas e Paixões é dele). (FONSECA, 2005, p. 83).

Apesar de todas estas evidências apresentadas anteriormente, tanto dentro quando fora da música, apontarem para similaridades, inclusive as análises do presente trabalho, a obra influenciada (ou seja, aquela que veio depois) não necessariamente precisa ser semelhante à sua antecessora influenciadora.

E a este respeito, Joseph N. Straus afirma:

Afinidades de estilo, forma, conteúdo motivico ou harmônico, citação direta e fortes semelhanças em qualquer domínio musical podem todos ser evidência da influência de um trabalho sobre outro. Todavia, mesmo na ausência de afinidades estilísticas óbvias o trabalho mais recente usualmente tem, pelo menos, um traço sutil do seu

predecessor influenciador. Numa variedade de maneiras mais ou menos explícitas, Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Berg e Webern incorporam e reinterpretem elementos do seu passado musical, criando, assim, composições que são, geralmente, radicalmente diferentes daquelas de seus predecessores. (STRAUS, 1990 apud FONSECA, 2005, p. 19)¹⁸

Straus é autor de um modelo de influência musical baseado na obra do crítico literário norte-americano Harold Bloom, que denominou como sendo a teoria da “influência como ansiedade” e que “permite a interpretação mais rica dos relacionamentos entre os trabalhos do século XX e seus antecessores.”

Também com base nos trabalhos de Harold Bloom, Kevin Korsyn (1991) propõe um modelo para mapear relações intertextuais em música, que integra teoria, história e crítica:

Não é suficiente apenas acumular dados observando similaridades entre peças; precisamos de modelos para explicar quais similaridades são significativas, levando em conta também diferenças entre os trabalhos. Os modelos nos dizem para onde olhar, o que observar, o que conta de fato. Isso não quer dizer que a seleção de modelos precede a observação; ao contrário, deve haver uma reciprocidade entre os dados empíricos e os modelos através dos quais interpretamos tais dados. (KORSYN, 1991, p. 5-6 apud FONSECA, 2005).¹⁹

Straus (1990) e Korsyn (1991), amparados pela obra do pesquisador Harold Bloom, categorizam a influência musical em três tipos:

- 1) a “ influência da imaturidade”: acontece quando um jovem compositor segue o exemplo, imita o estilo do seu mestre, seja do

¹⁸ No original: “Affinities of style, form, motivic or harmonic content, direct quotation, and strong resemblances in any musical domain can all be evidence of the influence of one work upon another. Nevertheless, even in the absence of obvious stylistic affinities the later work usually bears at least a subtle trace of its influential predecessor. In a variety of more or less explicit ways, Bartok, Stravinsky, Schoenberg, Berg and Webern incorporate and reinterpret elements of their musical past, thereby creating compositions that are often radically unlike those of their influential predecessors.”

¹⁹ No original: “[...] it is not enough merely to accumulate data by observing similarities among pieces; we need models to explain which similarities are significant, while also accounting for differences among works. Models tell us where to look, what to observe, what counts as a fact. This is not to say that the selection of models precedes observation; rather there must be a reciprocity between empirical data and the models through which we interpret those data.” (KORSYN, 1991, p. 5-6 apud FONSECA 2005, p. 40).

passado recente ou distante, com o objetivo de encontrar o seu próprio estilo e voz;

- 2) a “ influência da generosidade”: um compositor continua a tradição dos seus antepassados como uma maneira de enriquecer sua própria produção, ou até mesmo como uma produção compartilhada;
- 3) a “ influência da ansiedade”: o compositor entra em disputa com o artista do passado, tenta superá-lo, realiza uma releitura destruindo a obra do seu antecessor. Essa classificação deve ser utilizada no âmbito global de uma obra, em sua totalidade.

Com relação à paráfrase, à estilização e à paródia, Sant’Anna esclarece:

Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contraideologia, a paródia é uma descontinuidade. Paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças. Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. Também se pode estabelecer outro paralelo: paráfrase como efeito de condensação, enquanto a paródia é um efeito de deslocamento. Numa há o reforço, na outra a deformação. Com a condensação, temos dois elementos que se equivalem a um. Com o deslocamento, temos um elemento com a memória de dois. (SANT’ANNA, 1991, p. 28).

Quanto à imitação, assinala Gomes que “Imitar não é copiar passiva ou mecanicamente; imitar é criar, enriquecer, dinamizar, acrescentar — em uma palavra, transformar.” (GOMES, 1985, p. 129).

Ainda sobre imitação Carvalhal afirma:

Modernamente o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências. Além disso, sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem, nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar em relação ao texto antecessor. (CARVALHAL, 1992, p. 53-54).

Sant'Anna apresenta um outro ponto de vista que enriquece o processo desta pesquisa:

A apropriação é uma técnica que se opõe à paráfrase e diverge da estilização. É um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia. Ou seja, ela parte de um material já produzido por outro, retornando-lhe o significado. Na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele transcreve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um plágio. Já o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de propriedade dos textos e objetos. Desvincula-se um texto objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é o parodiador que chegou ao seu paroxismo. Como no caso da paródia, o que caracteriza a apropriação é a dessacralização, o desrespeito à obra do outro. (SANT'ANNA, 1995, p. 46).

A partir dos diferentes autores aqui citados, são reunidas as referências necessárias para analisar as possíveis paridades das obras desta pesquisa.

CAPÍTULO 3. Análise descritiva das peças

3.1. *Andante Pastoral et Scherzettino* de Paul Taffanel

Peça escrita em 1907 para o concurso no Conservatório de Paris. Possui 149 compassos em sua totalidade e é formada por dois movimentos, *Andante* e *Scherzettino* (Quadro 1).

Quadro 1 - Divisão das seções, métrica e andamento no *Andante Pastoral et Scherzettino* de Taffanel

Movimento	Seção	Andamento Caráter	Métrica	Compassos
<i>Andante</i>	Introdução	<i>Moderato/ Poco Più Lento</i>	12/8	1-11
	A	<i>Andante</i>	9/8- 6/8 (comp 20)	12-28
	B	<i>Poco Più Mosso</i>	9/8	29-39
	A	<i>A Tempo</i>	9/8	40-42
	Coda	<i>A Tempo</i>	9/8	43-47
<i>Scherzettino</i>	Introdução	<i>Scherzettino</i>	2/4	48-55
	A	(<i>Semínima= 116</i>)	2/4	56-84
	B	<i>Poco Meno Mosso</i>	2/4	85-103
	C	<i>A Tempo</i>	2/4	104-120
	A	<i>A Tempo</i>	2/4	121-135
	Coda	<i>A Tempo</i>	2/4	136-149

Fonte: elaborado pela autora.

Paul Taffanel construiu sua peça em dois movimentos, sendo o primeiro movimento o *Andante* com indicação de andamento *Moderato*, escrito em 12/8 com armadura na tonalidade de sol menor. A peça inicia com uma introdução do piano solo de quatro compassos, com a melodia escrita em intervalos ascendentes em oitavas na mão direita e na mão esquerda.

Em Cook (1991, p. 64), há referências de que o *Prelúdio* do *Andante Pastoral* seguia as formas tradicionais. O estilo fluído do prelúdio seria reminiscência dos prelúdios de Couperin o que, na opinião de Cook, podem ser caracterizados como ritmicamente livres.

A flauta começa a tocar a partir do primeiro tempo do quinto compasso, com uma semínima seguida de um grupo de oito fusas que fazem o contorno da tonalidade progressivamente, confirmando ambientação em sol menor. Segue uma progressão que leva a si bemol maior e conclui a introdução da peça. A região da flauta utilizada é predominantemente média e grave e a indicação de dinâmica é *forte*. No compasso 7 há tonalização de uma cadência, onde a flauta sustenta um longo ré na terceira oitava (ré5) com a indicação de dinâmica em piano.

Em Cook (1991, p. 64), há referências de elementos das aberturas francesas, as *ouvertures* na forma de colcheias duplamente pontuadas e enfatizam o primeiro tema do *Andante Pastoral*.

A partir do compasso 12, Taffanel trabalha com novo material melódico A em si bemol maior. A flauta apresenta uma melodia com melismas na região média do instrumento, e o piano apresenta um acompanhamento fluído. O compositor trabalha toda a seção utilizando o registro médio-agudo da flauta e mesmo com tantos melismas, a flauta afirma a ambiência tonal, com notas que apoiam os tempos fortes e enfatizam a tonalidade.

A partir do compasso 29, Taffanel desenvolve o tema B, com material musical novo, onde a flauta continua na extensão majoritariamente no registro médio do instrumento e temos um arpejo em semicolcheias. Em Cook (1991) há referências de que este segundo tema é uma seção modulatória. Reyes (2011) menciona que a linguagem harmônica de Taffanel era tradicional e conservadora, porém, na opinião da autora, este trecho da peça apresenta incursões sobre a escala pentatônica e tons inteiros característicos da música impressionista.

No compasso 40, Taffanel apresenta a reexposição do tema A, expõe a coda final do primeiro movimento no compasso 43, escrevendo uma passagem virtuosística para flauta com acompanhamento do piano, que tem notas longas sustentadas por pedal, pontuando e confirmando a tonalidade de sol menor.

No segundo movimento da obra, Taffanel escreve a indicação *Scherzettino* e coloca a referência de andamento (semínima=116). O compositor apresenta a armadura de ré maior e indicação de dinâmica *forte* para a introdução, onde o piano começa com oito compassos solo. Este é o

momento de demonstração de domínio técnico da peça, onde Taffanel se utiliza da articulação predominantemente em *staccatos* na parte da flauta. Excetuando os oito primeiros compassos no segundo movimento da obra de Taffanel, o piano não teve mais momentos protagonistas em sua participação.

Em Reyes, há referências a respeito do *Scherzettino* de Taffanel:

Apesar de desafiador, o material musical e a sua articulação foram construídos para apontar os defeitos do instrumento facilmente. O caráter e a tonalidade de ré maior proporciona um leve e otimista contraste com a *Pastorale*. A seção do meio do *Scherzettino*, *poco meno mosso*, lembra a seção lenta, porém com mais paixão do que melancolia. (REYES, 2011, p. 8, tradução nossa)²⁰

O tema A do *Scherzettino* é todo escrito em semicolcheias e notas curtas tendo semínimas pontuando os finais de frases. A região predominante da flauta é a região média, com breves e muito leves pinceladas na região aguda do instrumento. O piano tem papel coadjuvante, tendo como missão dar suporte ao momento de bravura da flauta solista. No *Scherzettino*, Taffanel utiliza poucas indicações de dinâmica, porém as que aparecem na partitura são pontuais e muito claras. A parte do piano do *Scherzettino* é um acompanhamento enérgico, pontual nas ênfases das frases junto com a flauta.

O tema B do *Scherzettino* aparece no compasso 85, uma melodia que começa com a flauta, no ré da terceira oitava (ré5), contorna a tonalidade de ré maior e contrasta em sonoridade com o primeiro tema, utilizando-se de notas ligadas de colcheias pontuadas a semicolcheias que permitem demonstrar a qualidade do som do flautista no decorrer desta passagem. A indicação de andamento é *Poco Meno Mosso* e a indicação de dinâmica é *forte espressivo*. O piano discursa com um acompanhamento construído em arpejos ligados.

Taffanel, no final do segundo tema lírico, parte C (compassos 104-110), apresenta uma transição que mescla a utilização da articulação em *stacatto*

²⁰No original: “Though challenging, the musical material and its articulation are designed to negotiate the technical shortcomings of the instrument easily. The character and the D-major tonality provide a light and optimistic contrast to the *Pastorale*. The middle section of the *Scherzettino*, *poco meno mosso*, recalls the slow section somewhat, but this time with more passion than melancholy.” (REYES, 2011, p. 8).

com o lirismo do segundo tema (B). Ao final desta seção, no compasso 120, Taffanel apresenta uma sequência de arpejos em semicolcheias descendentes na parte da flauta que reforçam a ambiência tonal dos acordes sustentados pelo piano.

Taffanel apresenta a reexposição do primeiro tema do *Scherzettino* a partir do compasso 121. O piano permanece como o acompanhador que oferece suporte e direção às frases, enquanto a flauta mantém o contorno melódico da tonalidade variando a articulação entre *staccatos* curtos e ligaduras de expressão das frases. A partir do compasso 136, Taffanel exhibe uma coda final do movimento até chegar ao último arpejo ascendente de ré maior em um gesto afirmativo de finalização, acompanhado e enfatizado pelo piano.

3.2 *Sonatine para flauta e piano* de Henri Dutilleux

Henri Dutilleux escreveu a sua *Sonatine para flauta e piano* em 1943, foi uma obra composta para as provas do Conservatório de Paris, *solo de concours*. A *Sonatine* foi comissionada pelo então diretor do Conservatório, Claude Delvincourt. No trabalho de Colgin, há referências de que a obra se tornou uma das mais estudadas e executadas da literatura de música francesa para flauta e piano do séc. XX (COLGIN, 1992, p. 64).

Segundo Dzapó (2016, p. 168), a *Sonatine* é constituída de um único movimento dividido em três seções: *Allegretto* com cadência, *Andante* e *Animé* seguido por uma cadência e *Coda* (Quadro 2).

Quadro 2 - Divisão das seções, métrica e andamento da *Sonatine para flauta e piano* de Dutilleux

Seção	Parte	Andamento Caráter	Métrica	Compassos
I. <i>Allegretto</i>	A	<i>Allegretto</i>	7/8	1-56
	B	(cadência da flauta)		57-72
II. <i>Andante</i>	C	<i>Andante</i>	4/4	72-97
III. <i>Animé</i>	D	<i>Animé</i>	2/4	98-225
	E	(cadência da flauta)		226-252
	F	<i>Animé</i>	2/4	253-264

Fonte: elaborado pela autora.

3.2.1 *Allegretto*

Na primeira seção, *Allegretto*, em $\frac{7}{8}$, o compositor apresenta a primeira frase com o piano alternando as acentuações dos compassos (primeiro compasso 4+3 e o segundo compasso 3+4), construindo as frases como espelho uma da outra. Segundo Colgin há referências de que a *Sonatine* de Dutilleux foi o segundo *solo de Concours* a utilizar a fórmula de compasso $\frac{7}{8}$ (COLGIN, 1992, p. 64). A primeira peça das obras dos *Solos de Concours* no Conservatório de Paris com a fórmula $\frac{7}{8}$ foi *Agrestide* de Eugène Bozza, composta em 1942.

Ainda em Colgin (1992), encontramos menção à progressão da linguagem harmônica onde Dutilleux emprega um si bemol na armadura para sugerir a tonalidade de fá maior, mas, na opinião de Colgin, como não há uma progressão dos acordes funcionais, o senso da tonalidade não se faz presente até a peça chegar no *Animé*.

No compasso 2, Dutilleux escreve uma figura rítmico melódica que pode ser interpretada como uma pergunta musical utilizando as notas sib-dó-réb. No compasso 4 a flauta começa com uma nota ré no registro grave (ré3) com função de acompanhamento para a melodia principal que está a acontecer no piano. A indicação da partitura é *sans nuances* (sem nuanças). No compasso

10, a flauta estabelece seu papel como protagonista e apresenta o tema com ritmo espelhado (compasso 10: 4+3 e compasso 11: 3+4). No último tempo do compasso 11, pela primeira vez a flauta aponta uma pergunta utilizando as notas sib-dó-réb, já apresentadas pelo piano no início do movimento.

Em Dzapo (2016, p. 168), há referências de que esta primeira seção da *Sonatine* foi escrita na forma ternária A-B-A, Dutilleux enriqueceu a harmonia combinando escalas maiores e menores com o modo frígio. A autora menciona que a partir do compasso 10 a obra tem a sua ênfase em ré como tônica. Segundo Dzapo (2016, p. 169, tradução nossa): “Dutilleux enriquece as possibilidades harmônicas enquanto também preserva um forte senso de direção e harmonia.”²¹

Os compassos 14-15 preparam para o grande auge da frase: o compositor apresenta uma desconstrução da seção com intervalos descendentes nos compassos 16 e 17, chegando ao dó grave da flauta (dó3), mantendo dois compassos em trinados, enquanto o piano apresenta um novo material musical mudando o clima e o caráter da peça para uma nova atmosfera. Em Dzapo, há referências sobre esta passagem:

A partir do compasso 14 inicia uma transição de cinco compassos até a seção B: dois compassos em dó# menor/frígio seguidos de três compassos, reminiscência de Debussy, que modula, de uma escala de tons inteiros (fá, sol, lá, si, dó#, mib) sobre um pedal de sol#.(DZAPO, 2016, p. 169, tradução nossa)²²

Quando a flauta entra em anacruse para o compasso 23, Dutilleux prepara uma das passagens mais difíceis da peça: uma sequência de intervalos ascendentes, oito notas em fusas que tem a extensão de mais de duas oitavas começando com o dó grave (dó3) e terminando no ré da terceira oitava (ré5) que tem função de elisão, já que pertence ao grupo da anacruse e também é a primeira nota da frase que segue, no compasso 23. Nesta seção, flauta toca dois compassos na região aguda da terceira oitava (compassos 23-24), depois dois compassos na região média (compassos 25-26) e dois

²¹No original: “Dutilleux enrich harmonic possibilities while still preserving a strong sense of harmonic direction.”

²²No original: “Measure 14 inaugurates a five-measure transition to “B”: two measures in dó# menor/Phrygian followed by three measures, again redolent of Debussy, that modulate by means of a whole-tone scale (F, G, A, B, C#, Eb) over a G# pedal”.

compassos na região grave (compassos 27-28) retornando à região média para começar a construir pouco a pouco o auge da seção (compassos 40-41) onde a flauta e o piano seguem a mesma intensidade de dinâmica realizando um *crescendo* progressivamente até o compasso 42, onde há uma quebra do discurso.

No compasso 43, o piano retoma o que podemos chamar de *Coda*. Com o primeiro tema em *pianissimo* (4+3 e 3+4), a flauta tem em sua parte indicação de *Dolce* apresentando o tema principal também na região aguda, mas pouco a pouco levando a melodia para a região grave, chegando ao pedal da nota ré (ré3), primeira nota da flauta na música. É como se Dutilleux nos tivesse levado a um amplo universo para descobrir as sonoridades e as possibilidades de cor e dinâmica que a flauta pode nos oferecer e no final remetesse o intérprete ao mesmo lugar: um ré grave (ré3) que faz pedal para o piano desenhar a melodia, característica marcante da obra do compositor, que faz utilização de pontos de pedais que servem como pontos de centros tonais.

Na sequência, no compasso 57 começa a cadência I, o compositor apresenta a flauta no auge das suas possibilidades, utilizando toda a extensão do instrumento com jogos de escalas e arpejos em um nível de dificuldade consideravelmente alto. Em Cook (1991, p. 105), há referências de que as frases da primeira cadência foram escritas com meio tom de diferença, mas são idênticas em termos de forma, ritmo e articulação (uso de *staccatos* duplos).

Breves afirmações do piano propiciam a ambientação harmônica e a flauta conduz a melodia até entregar ao piano que então, dará início a segunda seção da obra, sem interrupção no som.

3.2.2 *Andante*

A segunda seção da *Sonatine* de Dutilleux inicia no compasso 72, e traz a indicação *Andante* como andamento. Traz um caráter mais intimista, o piano tem indicação de dinâmica em *pianissimo* e a parte da flauta, escrita na região aguda, traz *molto cantabile* grafado como caráter. Em Dzapo, há indicações de que este movimento é harmonicamente o mais complexo de toda

Sonatine de Dutilleux, começando com um motivo moderado no piano que é assumido pela flauta e estendido para se tornar o tema principal da seção (DZAPO, 2016, p. 169).²³

No compasso 90, a melodia da flauta está escrita na região média, pelo registro soa como um súbito *piano* e de forma gradual realiza um crescendo para o auge da frase, visto que a escrita vai progressivamente subindo para a região da terceira oitava do instrumento. A indicação *Animez* define o caráter e a flauta transita no registro agudo acelerando insistentemente até o corte súbito no final do compasso 97.

3.2.3 *Animé*

A terceira seção da *Sonatine* de Dutilleux, inicia no compasso 98, o piano apresenta um interlúdio solo, de caráter muito fluído na região grave do piano, com acentos muito pontiagudos, culminando em uma escala ascendente e um compasso $\frac{3}{4}$ antes da entrada da flauta no compasso 111. A indicação que o compositor apresenta é *Gaiement*, que significa alegre ou alegremente, tem um caráter de brincadeira, as indicações de dinâmica são *piano* e *mezzo piano* até o compasso 132, quando o compositor apresenta o primeiro *forte* do movimento e ao mesmo tempo direciona a frase para uma finalização que tem na nota dó grave da flauta (dó₃) um trinado, seguindo a ideia do compasso 19 do primeiro movimento, onde também há uma sequência de intervalos descendentes e por fim um trinado na nota dó grave (dó₃) da flauta.

Em Dzapo (2016, p. 171)²⁴, há referências de que a estrutura formal do *Animé* é ternária (ao que a autora chamou de E-F-E) e a parte “F” faz contraste com a estabilidade tonal da primeira parte deste movimento “E” (em fá maior). A partir do compasso 137, Dutilleux dirige a obra através de uma sequência de

²³ No original: “*The expressive Andante, the most harmonically complex section of the piece, begins with a gentle motive in the piano that is taken up by the flute and extended to become the section’s main theme.*” (DZAPO, 2016, p 169).

²⁴As numerações de compasso do presente trabalho diferem das numerações indicadas por DZAPO (2016).

tonalidades maiores e menores levando ao clímax no compasso 182 antes de voltar à seção “E” do *Animé* novamente em fá maior.²⁵

Na sequência, Dutilleux mostra a sua vertente jazzística, utilizando tercinas na parte da flauta e o piano como se fosse um baixo em *pizzicato*. No compasso 139, Dutilleux apresenta na flauta uma sequência de tercinas até chegarmos no compasso 145, onde pela primeira vez na peça, o compositor utiliza o *frullato*, (um recurso técnico que não foi utilizado no *Andante Pastoral* de Taffanel) até o compasso 149. No compasso 181, Dutilleux escreve um *crescendo* seguido de uma escala descendente e outra ascendente na parte da flauta como se fosse uma cadência, mas sem alargar o tempo, para então seguir no compasso 182 de volta ao caráter *Gaiement*.

A seção mais desafiadora de toda peça encontra-se no compasso 191, a flauta toca passagens na região aguda na terceira oitava, em *piano* e *pianissimo*, com intervalos como (dó#5-fá#5) alguns dos intervalos mais delicados de se obter unidade de cor do som na flauta.

A última cadência planejada por Dutilleux para a *Sonatine* tem por objetivo o virtuosismo instrumental exibindo a flauta no seu momento mais exuberante da peça. Apresenta as três oitavas da flauta em sua amplitude mais plena, utilizando diversidade de articulações e uma gama de cores de som. Dutilleux mais uma vez nos apresenta um trinado sobre uma nota pedal, porém desta vez o faz sobre o (dó#3). O compositor trabalha o registro grave da flauta utilizando tercinas com acentos e semicolcheias em articulação *detaché*.

No compasso 241 temos a indicação *Reprenez le mouvement peu à peu* e depois *Animez Progressivement*, que significa retomar o movimento pouco a pouco e animar/acelerar progressivamente o tempo. Os acentos ostentam uma linha contínua do movimento até chegar ao seu auge no compasso 253, com um trinado no fá natural da terceira oitava (fá5) onde temos a indicação *Animez Toujours jusqu'a la fin* que quer dizer: animando sempre até o fim. As *apoggiaturas* em tercinas presentes antes dos acentos das notas (fá5) (compassos 258, 259) fazem parte de uma ambientação harmônica, onde o

²⁵ No original: “*The Animé reveals ternary design...Contrasting with the tonal stability of ‘E’ (in F major), the central ‘F’ bounds through a series of major and minor keys leading to a climax before subsiding into the return of ‘E’, again in F major.*” (DZAPO, 2016, p. 171).

piano coopera com colcheias seguidas de pausas para dar tensão. A peça termina com a frase do tema que foi apresentado no compasso 98 pelo piano, mostrando que Dutilleux na verdade estava sempre falando sobre o mesmo assunto.

3.3 Algumas relações possíveis entre as obras

Dada a presença de Paul Taffanel como figura de transformação de paradigmas no Conservatório de Paris na primeira metade do século XX, surgiu o questionamento sobre o efeito da escuta da música de Taffanel e em particular o resultado deste processo na *Sonatine para flauta e piano* de Dutilleux.

Segundo Powell (2002, p. 127), temos a informação de que desde o final do século XVIII e principalmente no início do século XIX, a circulação dos flautistas virtuosos pela Europa se intensificou e tinham a finalidade de realizar apresentações musicais tocando suas próprias peças além de outras escritas especialmente para eles. Essas viagens permitiam aos flautistas não somente tocar mais concertos e ganhar mais dinheiro, mas também fazer contatos e conhecer novas idéias musicais e eventualmente conhecer algum editor para suas novas composições.

Segundo Pierrette (1973, p. 41), há indicações de que Dutilleux utilizava traços estilísticos típicos da música francesa da primeira metade do século XX, tais como passagens sobre fragmentos escalares de tons inteiros e uma atmosfera impressionista, articuladas por alternâncias de acordes construídos que não seguem uma resolução convencional, de acordo com as regras da harmonia tradicional. Segundo o próprio Dutilleux (2002) afirmou em entrevista, ele construía seu discurso musical sobre textos musicais preexistentes, de outros compositores, tanto que ele mesmo não colocou em seu catálogo de obras a sua *Sonatine para flauta e piano* alegando não ser uma obra genuína de sua autoria.

Dutilleux utilizou certos procedimentos como a construção de uma obra a partir da absorção e transformação de uma ou mais obras anteriores, que podem ser classificados como intertextuais. O resultado desse processo de

composição intertextual é alcançado através da utilização de elementos como forma, harmonia, melodia, instrumentação, no uso dos registros da flauta e a articulação. A *Sonatine* de Dutilleux é uma peça vibrante de caráter virtuosístico, revelado através de um material melódico de conteúdo lírico que utiliza a flauta nos limites das possibilidades do instrumento tanto na sonoridade, trabalhando os extremos no uso da dinâmica, quanto na questão da virtuosidade da técnica digital.

Ao procurar a respeito de possíveis relações entre o *Andante Pastoral et Scherzettino* e a *Sonatine* de Dutilleux, no trabalho de Cook (1991, p. 54), há referências sobre os *Solos de Concours* do Conservatório de Paris datados entre 1900 e 1955. Foram obras escritas em diversos estilos, variadas formas, graus de dificuldade e duração. Os solos mais românticos eram geralmente construídos em duas partes: uma parte lenta e outra parte rápida, mais técnica.

Nesta referência mencionada por Cook, é possível estabelecer similaridades com a forma da obra de Taffanel, *Andante Pastoral et Scherzettino*, que foi classificada com grau de dificuldade: 6. Ainda em Cook (1991), há referências de que os *Solos de Concours* compostos depois de 1930 têm formas mais variadas assim como graus de dificuldade mais exigentes.

Em Colgin, encontramos uma citação à Lattimore (p. 11 apud COLGIN, 1992, p. 57-58), onde este último autor menciona as formas de construção dos *Grand Solos* de Tulou. A maioria das obras eram compostas na forma de um único movimento dividido em três seções: A-rápido, B-lento, A-rápido. As seções lentas eram escritas em tonalidades distantes da tonalidade de abertura da peça e nos finais dos primeiros movimentos Tulou apresentava uma passagem virtuosística para flauta em forma de cadência.

Na referência estabelecida por Colgin, é possível reconhecer similaridades na construção da forma da obra *Sonatine* de Dutilleux, que foi classificada com grau de dificuldade: 7-8.²⁶

²⁶ *Leduc Scale of Difficulty*: o grau mais elevado de dificuldade desta escala de classificação dos solos de *concours* do Conservatório de Paris é 9.

3.4 Conservatório de Paris e a escrita virtuosística para flauta

3.4.1 O Conservatório

O Conservatório de Paris é reconhecido até hoje como uma das mais importantes instituições de ensino musical e é referência para a música do Ocidente. Em Briscoe, há referências que o Conservatório foi estabelecido em 1795 como uma iniciativa do governo francês após a Revolução Francesa (BRISCOE, 2015, p. iii). Tinha um currículo muito rigoroso e um calendário de provas que era empregado para fins de treinamento dos seus alunos.

Michel Debost (2002, p. 174), que foi professor do Conservatório de Paris (1981-1989), fez em seu livro a seguinte afirmação:

A razão principal, ao meu entender, para a excelência do Conservatório de Paris é a qualidade dos seus estudantes... no caso da flauta, a *Escola Francesa* é um pouco mais do que disciplina na educação musical e uma prática diligente. A afinidade não está em um segredo na cor do som ou no virtuosismo, mas simplesmente na maneira básica de estudar e tocar. Uma tradição que não evolui, não está viva. Nós vivemos em nosso tempo e aprendemos pela tradição tanto quanto pela inovação.²⁷

Segundo Debost, a atuação dos professores do Conservatório teve grande influência nas diversas gerações de flautistas (DEBOST, 2002, p. 175). Em Powell (2002, p. 221), há referências sobre os professores da classe de flautas do Conservatório de Paris desde a sua fundação até 1998, assim como o período em que lecionaram respectivamente (Quadro 3):

²⁷ No original: “*The main reason, in my mind, for the excellence of the Paris Conservatoire is the quality of the students...In the case of the flute, the French school is little else than a discipline of musical education and dedicate practice. Their affinity is not in some secret of tone color or virtuosity, but simply in a basic way of practicing and playing. A tradition that does not evolve is not alive. We live in our time, and we learn from tradition as much as from innovation.*” (DEBOST, 2002, p. 174).

Quadro 3 - Professores da classe de flautas do Conservatório de Paris e período em que lecionaram

Nome	Período
Devienne	1795-1803
Schnietzhoeffer	1795-1802
Hugot	1795-1803
Duverger	1795-1802
Wunderlich	1803-1819
Guillou	1819-1829
Tulou	1829-1859
Dorus	1860-1868
Altès	1869-1893
Taffanel	1894-1908
Hennebains	1909-1914
Lafleurance	1915-1919
Gaubert	1920-1931
Moyse	1932-1940
Crunelle	1941-1969
Crunelle e Moyse	1946-1948
Crunelle e Cortet (assistente)	1949-1950
Rampal	1969-1981
Debost	1981-1989
Artaud	1989- (não há referência em Powell)*
Marion	1977-1998
Cherrier	1998- (não há referência em Powell)*

Fonte: Quadro retirado de Powell (2002, p. 221) com acréscimo da autora (*).

Em seu trabalho, Briscoe menciona que, nos séculos XIX e XX, Paris significar o centro da cultura ocidental e foi neste período que o Conservatório de Paris foi considerado a melhor escola do mundo para estudos musicais (BRISCOE, 2015, p. iii, iv).

3.4.2 Exames de admissão

Segundo Debost, há referências de que a educação no Conservatório era gratuita, mesmo para alunos estrangeiros o que, segundo ele, também explicava porque os exames de admissão eram tão competitivos (DEBOST, 2002, p. 173). Todas as aulas eram em formato de *masterclass*, não havia aulas individuais, todas as aulas eram ministradas em frente a todos os alunos da turma, o que na prática significava doze horas de aulas de flauta por semana.

Audições preliminares consistiam na execução de um estudo, divulgado três semanas antes da audição e uma peça de livre escolha de uma lista previamente fornecida. Os alunos preparavam duas peças dentre as ofertadas e os jurados da banca escolhiam uma para ser executada. Em Cook, há uma lista das obras da prova de admissão ao Conservatório do ano de 1991 (COOK, 1991, p. 5):

- J.S. Bach - *Suíte em Dó menor (Sarabande) BWV 997*
 - Niccolò Paganini - *Caprice Nº 1*
- (a peça de Bach e Paganini era considerada uma obra só)²⁸
- Jules Demesserman - *Sixth Solo de Concert* (extraído da canção napolitana)
 - Gabriel Fauré - *Fantasia*
 - Philippe Gaubert - *Noturno et Allegro Scherzando*
 - W.A. Mozart - *Concerto em sol maior* (primeiro movimento)

Ainda em Cook (1991), há referências a respeito da segunda rodada de provas. O repertório era divulgado depois que a audição preliminar era concluída. Os estudantes tinham três semanas, aproximadamente para preparar o material. No ano de 1987, a segunda rodada de provas para admissão na classe de flautas do Conservatório de Paris consistia na escolha de duas peças da seguinte lista:

²⁸ No original: “*The Bach and Paganini are considered one work*” (COOK, 1991, p. 5).

- Pierre Sancan - *Sonatine*
- Jacques Ibert - *Concerto* (terceiro movimento)
- W.A. Mozart - *Rondó em Ré maior*
- André Jolivet - *Oiseas Tendres*
- Niccolò Paganini - *Caprice nº20*
- J.S. Bach - *Suíte em Dó menor (Sarabande) BWV 997*

3.4.3 Os *Concours*

Em Debost (2005, p. 175) há referências de que os concursos de conclusão de curso do Conservatório de Paris eram considerados pela crítica especializada da área como os mais importantes concursos de flauta da França do período romântico. Eram abertos ao público e a banca de jurados era composta por flautistas famosos que vinham das mais variadas partes do mundo.

Era tradição uma nova peça ser encomendada somente para o concurso da prova final. O chamado *Concours*, era publicado um mês antes da data do concurso, em sua estreia os candidatos deveriam executar a obra de memória. Desta prática nasceram muitas obras conhecidas do repertório flautístico durante a primeira metade do século XX. Debost cita as obras de Ibert, Dutilleux, Messiaen e Jolivet para flauta e piano sem as quais, segundo ele, o repertório da flauta não teria a relevância que tem no século XXI.²⁹ Uma produção de obras de estimado valor artístico na forma de leitura à primeira vista de peças de concurso compostas especificamente para a “prova de final de curso” que incluía uma competição pública com premiação, *Concours du Conservatoire*.

No trabalho de Powell (2002, p. 221), há menção de que os concursos se tornaram eventos públicos em 1860. Uma obra era encomendada pelo professor de flauta ou pelo diretor do Conservatório, para ser interpretada pelos competidores, que tocavam para uma banca avaliadora. Powell afirmou:

²⁹ (DEBOST, 2002, p. 175)

Os estudantes tocavam em provas públicas chamadas *concours* (competições), que incluíam uma lista de peças e leitura à primeira vista acompanhada. Ganhavam prêmios denominados Primeiro Prêmio (*Premier prix*), Segundo Prêmio, e primeiro ou segundo certificado de mérito (*Acessit*). Um estudante se formava quando conquistava o primeiro prêmio [...] ³⁰.

Colgin menciona que os alunos que completavam os cursos no Conservatório entravam no exame final *Concours*, e o objetivo principal era ganhar o primeiro prêmio, pois ele significava a graduação com honra no curso (COLGIN, 1992, p. 162-165). A mesma autora cita uma lista de peças do *Concours* de formatura do Conservatório de Paris do ano de 1824 até 1992 (APÊNDICE B). Era solicitado aos alunos que executassem duas peças do repertório estabelecido como obrigatório e uma peça de livre escolha a partir de uma lista que era fornecida pelo Conservatório. Somando-se a isso, era solicitado executar duas peças de solos de orquestra. No ano de 1990 não teve nenhuma obra encomendada para a realização das provas finais da classe de flautas no Conservatório de Paris. Segundo Colgin, as peças para o concurso de formatura de 1990 foram as seguintes:

a) Peças obrigatórias

- Toru Takemitsu - *Voice* (Ed. Salabert) para flauta solo
- J.S.Bach - *Sonata em Mi menor* (Ed. Bärenreiter recomendada)

b) Partes de Orquestra

- Maurice Ravel - Solo de *Daphnis et Cloé*
- Camille Saint-Saëns - *La Volière*, do *Carnaval dos Animais*

Ainda no trabalho de Colgin, há referência da lista de peças de onde os alunos escolhiam a sua peça de livre escolha:

- Franck Martin - *Ballade*

³⁰ No original: “Students played in public examinations called *Concours* (competitions), which included a set piece and accompanied sight-reading, and were awarded grades designated First Prize (*premier prix*), Second Prize, and First or Second Certificate of Merit (*Acessit*). A student graduated on attaining a First Prize [...]” (POWELL, 2002, p. 221).

- André Jolivet - *Cinq Incantations*
- Jacques Ibert - *Concerto* (terceiro movimento)
- Béla Bartók - *Suite Paysanne hongroise*
- André Jolivet - *Suite en concerto para flauta e percussão*
- Carl Reinecke - *Concerto*
- Carl Nielsen - *Concerto*
- Theobald Boehm - *Grande Polonaise*
- Paul Hindemith - *Oito peças para flauta solo*
- Franz Schubert - *Introdução e Variações sobre o Tema da Bela Moleira*

Os *Solos de Concours* do Conservatório de Paris são peças que foram construídas e pensadas para exibir desafios em parâmetros como articulação, sonoridade, técnica, resistência e interpretação (COLGIN, 1991, p. 134). Ainda segundo a autora, os solos do início do séc. XX são parecidos na questão da dificuldade técnica, extensão da flauta e na sua forma. Os títulos clássicos de 1909 até 1930, tais como: *nocturno*, *concertino*, *cantabile* ou *presto*, foram aparecendo com menor frequência. Muitos dos solos receberam nomes programáticos como: *Eglogue* (1909) de Mouquet, *A La Kasbah!* (1911) de Georges, *Sicilienne e Burlesque* (1914) de Casella.

A autora afirma que os solos de 1930 até 1955 foram construídos com mais complexidade no que diz respeito à forma e aumentando a dificuldade técnica, exigindo mais destreza, interpretação, ritmo e conjunto com o piano (COLGIN, 1992). Muitas das peças incluem o uso da quarta oitava da flauta como *Concerto* (terceiro movimento) (1934) de Ibert, *Chant de Linos* (1944) de Jolivet, *Impromptu* (1950) de Pepin. Nenhum desses solos exige o uso de técnicas expandidas, apesar de muitos exigirem o uso do *frulatto*. A este último exemplo podemos incluir as obras *Sonatine* (1943) de Dutilleux, *Concerto* (1934, terceiro movimento), de Ibert, *Diptyque* (1954) de Rueff, *Sonatine* (1946) de Sancan, *Aulos* (1953) de Dupont.

Muitos solos das provas, os *Concours* apresentavam desafios e dificuldades no parâmetro da articulação, exigindo do candidato ao concurso um extensivo uso de *staccatos* duplos e/ou triplos. Estão entre as peças mais

difíceis, segundo Cook: *Andante Pastoral et Scherzettino* (1907) de Taffanel, *Fantasie* (1916) de Fauré, *Agrestide* (1942) de Bozza, *Sonatine* (1946) de Sancan.

Ainda seguindo as referências de Colgin (1992), temos a afirmação de que os solos do período de 1930 até 1955 tinham o grau de dificuldade de 7-9 em comparação com os solos do período de 1900 a 1929 que tinham o grau de dificuldade de 5-6.

Com a exceção de sete solos, todas as peças do *Solos de Concours* para o exame final de flauta compostos até 1992, podem ser executados em uma duração aproximada de 10 minutos. Três obras representam trabalhos escritos por compositores estrangeiros, são eles: Alfredo Casella (1914), Ferdinand Langer (1930), Antoni Szalowski (1951). Apenas dois solos foram escritos por mulheres: *Concertino* (1902) Cecile Chaminade e *Diptyque* (1954) Jeanine Rueff.³¹

No trabalho de Colgin (1992), há referências de que os professores do Conservatório de Paris compuseram peças para os *Solos de Concours*, começando por François Devienne (1759-1803) até Taffanel (1844-1908). Algumas destas peças foram tocadas vários anos seguidos nas competições como, por exemplo, as obras de Tulou (tocadas extensivamente de 1832 até 1860). Também entram neste exemplo, com menos repetições de anos, mas, ainda assim, valendo a menção: a *Fantasie* de Gabriel Fauré e a *Sonatine* de Dutilleux. Colgin sustenta a afirmação de que os *Solos de Concours* refletiram mudanças nas características musicais das obras assim como mostraram avanços na questão da acústica da flauta.

Os *solos*, na opinião de Colgin (1992, p. 55), principalmente os que foram compostos na primeira metade do século XX foram fortemente influenciados pela *Fantasie* de Gabriel Fauré (1898), obra escrita na forma de duas partes, assim como o *Andante Pastoral* de Taffanel. A primeira parte apresenta-se lenta com uma melodia lírica com indicação de *pastoral* ou *cantabile*, cuja finalidade interpretativa é a interpretação expressiva testando a habilidade de mudar as cores de som da flauta. A segunda parte em contraste

³¹ (COOK, 1991, p. 136)

com a primeira tem a intenção de demonstrar as habilidades técnicas com escalas e arpejos em variadas articulações. Harmonicamente as peças eram conservadoras e seguiam as progressões convencionais do final do séc. XIX.

Algumas obras dos *Solos de Concours* se desviaram desta norma composicional estabelecida por Fauré demonstrando inovação na linguagem musical e rítmica no séc XX, dentre estas obras destaca-se: *Concerto* (1934), de Ibert, *Sonatine* (1943), de Dutilleux, *Chant de Linos* (1944), de Jolivet e *Le merle noir* (1952), de Messian (COLGIN, 1992, p. 158).

Segundo Colgin, os *solos* escritos no período de 1955 até 1992³² podem ser categorizados em quatro tipos estilísticos diferentes. O primeiro era o grupo de obras mais conservadoras que manteve o estilo francês clássico-romântico do século XIX à maneira de escrita de Fauré. No segundo grupo, a harmonia continuou basicamente tonal, porém com algumas pinceladas de politonalismo e uso de dissonâncias com melodias muito angulares e estridentes. O terceiro grupo era composto por peças atonais ou seriais. O quarto grupo era o das peças que usavam técnicas expandidas como multifônicos entre outras. A grande maioria das obras deste período era construída com dificuldade moderada-difícil.³³

No Apêndice B deste trabalho encontra-se uma lista com as peças dos *Solos de Concours* do ano de 1824 até 1992.

³² (COLGIN, 1992, p. 67)

³³Na obra de Colgin, encontramos uma tabela de avaliação baseada no sistema europeu de classificação:

- fácil: 1,2,3
- moderadamente difícil: 4,5,6
- difícil: 7,8,9 (COLGIN, 1992, p. 70)

CAPÍTULO 4. Análise dos elementos de convergência das duas obras

Neste capítulo apresentaremos os elementos convergentes das obras de Taffanel e Dutilleux que são similares e possivelmente intertextuais. São eles: a) introdução do piano, b) entrada da flauta, c) interação da flauta com o piano, e) discurso da flauta sobre o material musical exposto na parte do piano, f) arpejos na flauta, g) passagens virtuosísticas para flauta, h) interlúdio do piano, i) uso do *staccato*, j) tema lírico e k) final afirmativo e, além destes elementos, apresentaremos uma “não paridade”. Os momentos musicais convergentes contemplam aspectos rítmicos, melódicos, contrapontísticos, de dinâmica e também, dificuldades técnicas para a flauta.

4.1. Introdução do piano

A peça *Andante Pastoral* de Taffanel começa com uma introdução de piano solo de quatro compassos, com a melodia sendo executada em arpejos ascendentes em oitavas na mão direita e esquerda do piano (Figura 1).

Figura 1 - Taffanel, *Andante Pastoral*, compassos 1 – 4.

The musical score shows the first four measures of the piano introduction. The tempo is marked 'Modéré'. The right hand plays a melodic line with triplets and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets and accents. The score is in 12/8 time and features a piano introduction with arpeggiated octaves in both hands.

Fonte: editado pela autora.

Assim como o *Andante* de Taffanel, a *Sonatine* de Dutilleux também tem na sua introdução quatro compassos de piano solo, com a melodia (e primeiro tema da peça) apresentada em oitavas ascendentes. Para Charles Rosen, esta é uma técnica clássica de iniciar a composição com um motivo que mais tarde, torna-se acompanhamento (ROSEN, 1995, p. 356).

Outro aspecto que chama atenção no primeiro movimento da *Sonatine* de Dutilleux são os jogos rítmicos dentro dos compassos. Em Dzapo (2016, p. 168), há referências de que Dutilleux trabalha com harmonias, ritmos e melodias complexas utilizando-se de combinações de escalas maiores e menores com o modo frígio.

Ambas as peças, *Andante Pastoral* e *Sonatine*, iniciam com a colcheia como denominador na fórmula de compasso, mas Dutilleux escreveu sua *Sonatine* em 7/8, utilizando acentuações alternadas, subdividindo os compassos em (4+3 e 3+4) conforme a ênfase da frase. Na introdução da *Sonatine* de Dutilleux, identifica-se indícios de uma possível influência que pode remeter à memória auditiva a introdução do *Andante Pastoral* de Taffanel (Figura 2).

Figura 2 – Dutilleux, *Sonatine*, compassos 1 – 4.

The image shows a musical score for the first four measures of Dutilleux's *Sonatine*. The score is in 7/8 time and marked *Allegretto* (♩ = 160). It features a piano introduction with a *p dolce legato* marking. The first two measures are boxed and labeled with '4+3' and '3+4' respectively, indicating the subdivision of the 7/8 measure. The score includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff. The key signature has one flat (B-flat).

Fonte: editado pela autora.

Com relação à indicação do uso do pedal na parte do piano, encontramos em Cook (1991, p. 105), referências que nos apontam que a utilização do pedal mantém uma qualidade sonora mística e aveludada que são marcas do estilo impressionista de Debussy e que na opinião de Cook surtiram efeito na introdução da *Sonatine*.

4.2 Entrada da flauta

No *Andante Pastoral* de Taffanel a flauta começa a tocar a partir do primeiro tempo do quinto compasso. Uma semínima seguida de um grupo de oito fusas, à maneira de ornamentação, fazem o contorno da tonalidade progressivamente, tocando a fundamental, a 5ª e 3ª do acorde de sol menor, seguida de uma cadência em ré maior (3º e 4º tempos do compasso 6) e concluindo a primeira frase da flauta na introdução no compasso 7.

Em Reyes, há referências que trazem mais clareza a respeito do caráter do *Prelúdio* e da *Pastoral* de Taffanel, afirmando que para o compositor, o senso de liberdade concedido através da métrica fluída, a articulação, e a marcação de dinâmicas enfatizam as inflexões da melodia que é delineada para evocar uma voz humana (REYES, 2011, p. 7).

Figura 3 – Taffanel, compassos 5 – 7.

The image shows a musical score for measures 5, 6, and 7 of Taffanel's *Andante Pastoral*. The score is written for flute and piano. The flute part starts in measure 5 with a long note, followed by a group of eighth notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo is marked 'Poco più lento' and dynamics include 'p' and 'mf'.

Fonte: editado pela autora.

Na *Sonatine*, Dutilleux apresenta a flauta começando no quinto tempo do compasso 4, utilizando um pedal na nota ré grave da flauta (ré3) e realiza um delineado de acompanhamento em contraponto com o piano, que ainda apresenta a melodia principal em primeiro plano.

Em Dzapo (2016), há referências de que esta primeira seção da *Sonatine* foi escrita na forma ternária A-B-A, e que Dutilleux enriqueceu a harmonia combinando escalas maiores e menores com o modo frígio. Assim como Taffanel, Dutilleux também começa escrevendo a parte da flauta com uma nota longa antes de dar início ao seu discurso, porém o faz de forma

ascendente e em registro diferente (Dutilleux apresenta a flauta no registro grave) sem ornamentar cada nota do acorde.

Dutilleux mantém o piano com a melodia principal, mesmo depois da entrada da flauta, invertendo a relação proposta por Taffanel, onde a flauta é tratada como protagonista desde a primeira intervenção. O acompanhamento do piano no decorrer do início da peça de Dutilleux é leve com notas arpejadas na mão direita e esquerda do piano (compassos 4, 5 e 6), o que ajuda a construir uma linha de tensão que acontece em uma crescente (Figura 4).

Figura 4 – Dutilleux, compassos 4 – 6.

Fonte: editado pela autora.

4.3 Interação da flauta com o piano

No *Andante Pastoral*, Taffanel apresenta o piano a partir do compasso 5, utilizando um acompanhamento atento às fusas e ao contorno da melodia da flauta. Taffanel destina ao piano frases de contracanto pontuais, coadjuvantes da flauta solista, como nos compassos 8 a 11 (Figura 5).

Figura 5 – Taffanel, *Andante Pastoral*, compassos 8 – 11.

Fonte: editado pela autora.

Em outra situação de interação da flauta com o piano, Taffanel nos traz um novo material melódico A em sol menor, a partir do compasso 12. A flauta ornamenta a melodia com melismas na região média do instrumento e o piano desenha a mesma melodia em meio a arpejos. Em meio aos vários melismas e ornamentos, a flauta transita nos tempos fortes em notas dos acordes dentro da tonalidade (Figura 6).

Figura 6 – Taffanel, compassos 12 – 15.

The image shows a musical score for measures 12 to 15. The top staff is for the flute, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 125. The flute part begins with a piano (p) dynamic and features several melismas (long, flowing lines) and ornaments. The bottom staff is for the piano, starting with a grand staff (treble and bass clefs). The piano accompaniment consists of arpeggiated chords that follow the melodic line of the flute. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

Fonte: editado pela autora.

Outro exemplo de interação da flauta com o piano, no qual este dá suporte à flauta, ocorre no compasso 10. A melodia principal do início da *Sonatine* de Dutilleux é apresentada pela flauta no seu registro mais brilhante, e o compositor nos apresenta pela primeira vez a flauta como protagonista, tocando o tema principal.

Em Dzapo (2016, p. 169), há menção a respeito deste trecho da peça ter a sua ênfase em ré como tônica. Segundo a autora: “Dutilleux enriquece as possibilidades harmônicas enquanto também preserva um forte senso de direção da harmonia.” (DZAPO, 2016, p. 169, tradução nossa).³⁴

³⁴ No original: “Dutilleux enrich harmonic possibilities while still preserving a strong sense of harmonic direction.” .

Figura 7 – Dutilleux, *Sonatine*, compassos 10 – 12.

Fonte: editado pela autora.

4.4. Discurso da flauta sobre material musical exposto na parte do piano

Como excepcional flautista que era, Taffanel, não poderia deixar de contemplar os desafios flautísticos em seu *Andante Pastoral et Scherzettino*. Para isso, ele associou estes desafios técnicos ao material musical presente na parte do piano, escrevendo figuras com graus conjuntos e saltos, alternando o uso de semicolcheias e fusas, como se vê no exemplo musical 8. Aqui, a melodia apresentada pelo piano aparece sobreposta pela flauta, de maneira ornamentada (Figura 8).

Figura 8 – Taffanel, compasso 13.

Fonte: editado pela autora.

Na *Sonatine*, Dutilleux apresenta no compasso 16 um si agudo da terceira oitava da flauta (si5) em uma nota longa, a partir da qual realiza movimentos descendentes em semicolcheias e as notas da flauta são as mesmas apresentadas pela mão direita do piano. Porém, nos compassos 16, 17 e 18, Dutilleux apresenta um material melódico da flauta em ligeira defasagem com relação ao piano, para que pareçam materiais diferentes: a flauta caminha por graus disjuntos em movimento descendente, enquanto o piano realiza uma caminhada em movimento ascendente como se estivesse trilhando a construção de algo novo que ainda está por surgir. O que ajuda a criar essa sensação é a distância entre a região utilizada da flauta e do piano.

Em Dzapo (2016, p. 169), há referências a respeito desta passagem:

A partir do compasso 14 inicia uma transição de cinco compassos até a seção B: dois compassos em dó# menor/frígio seguidos de três compassos, reminiscência de Debussy, que modula sem dúvidas, de uma escala de tons inteiros (fá-sol-lá-si-dó#-mib) sobre um pedal de sol#.³⁵

Figura 9 – Dutilleux, *Sonatine*, compassos 16 – 18.

The image shows a musical score for three measures (16, 17, and 18) of Dutilleux's *Sonatine*. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. Measure 16 begins with a long note on G5 (si5) in the flute, marked *mf*. The piano accompaniment starts with a whole-tone scale (F-G-A-B-C#-Eb) over a G# pedal point, marked *m.g.* (mezzo-gusto). The flute part continues with descending semiquavers, and the piano accompaniment continues with the whole-tone scale. Measure 17 shows the flute part continuing its descending semiquavers, and the piano accompaniment continues with the whole-tone scale. Measure 18 shows the flute part continuing its descending semiquavers, and the piano accompaniment continues with the whole-tone scale. The score is marked with *mf* and *m.g.* dynamics.

Fonte: editado pela autora.

³⁵ No original: “Measure 14 inaugurates a five-measure transition to ‘B’: two measures in C# minor/Phrygian followed by three measures, again redolent of Debussy, that modulate by means of a whole-tone scale (F-G-A-B-C#-Eb) over a G# pedal.”

4.5 Arpejos na flauta

O uso de arpejos nas composições para flauta é um recurso muito recorrente, pois permite transitar pelas tonalidades com saltos e assim cobrir grandes distâncias com menor quantidade de notas do que se fosse utilizada uma escala com graus conjuntos, e também para criar ambientação harmônica.

A partir do compasso 29, Taffanel nos apresenta o tema B do seu *Andante Pastoral*, com novo material musical. O compositor continua a explorar a região média da flauta, ao introduzir a tonalidade de sol bemol maior, em uma sequência rompante de semicolcheias arpejadas. Em Reyes (2011, p. 7), há referências de que a linguagem harmônica de Taffanel era tradicional e conservadora, porém, na opinião da autora, este trecho da peça apresenta incursões sobre a escala pentatônica e tons inteiros característicos da música impressionista.

Figura 10 – Taffanel, *Andante Pastoral*, compasso 29.

The image shows a musical score for measure 29 of Taffanel's *Andante Pastoral*. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a flute part with a melodic line of eighth notes and a piano accompaniment of arpeggiated chords. The tempo is marked 'Poco più mosso' and the dynamics are 'p' (piano). The flute part starts with a half note B-flat, followed by eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords: B-flat major (B-flat, D, F), A minor (A, C, E), G minor (G, B-flat, D), F major (F, A, C), and E minor (E, G, B-flat).

Fonte: editado pela autora.

Na *Sonatine*, Dutilleux escreve no compasso 22 na parte da flauta uma anacruse de oito fusas arpejadas em movimento ascendente para preparar a apresentação do segundo tema da peça. Assim como seu predecessor, no novo material musical o compositor propicia mais um momento para a flauta demonstrar agilidade, porém Dutilleux expande as possibilidades utilizando

quase duas oitavas da tessitura do instrumento. Em Dzapo,³⁶ há referências de que neste trecho do *Allegretto*, Dutilleux trabalha misturando complexas harmonias maiores/frígias, assim como apresenta duas variações do tema (um tema na flauta e outro no piano) (Figura 11).

Figura 11 – Dutilleux, *Sonatine*, compassos 22 – 23.

Fonte: editado pela autora.

4.6 Passagens virtuosísticas para flauta

No *Andante Pastoral et Scherzettino*, Taffanel apresenta uma passagem virtuosística para a flauta pontuando o final do primeiro movimento. Notas longas sustentadas pelo piano, que mantêm um pedal em sol, confirmam a tonalidade, enquanto a flauta transita desde o ré grave (ré3) até a região média, com notas rápidas.

³⁶No original: “As in the opening, Dutilleux incorporates complex major/Phrygian harmonies as he first presents two variations of the theme.” (DZAPO, 2016, p. 169).

Figura 12 – Taffanel, *Andante Pastoral*, compassos 43 – 45.

Fonte: editado pela autora.

Dutilleux também escreve uma passagem virtuosística para a flauta no final do primeiro movimento da *Sonatine*. Diferentemente do *Andante* de Taffanel, aqui a flauta tem uma cadência, sem acompanhamento, completamente sozinha, lembrando a estrutura das cadências dos *Grand Solos* de Tulou que também eram escritos no final dos primeiros movimentos, com apenas duas breves intervenções do piano, a fim de criar uma atmosfera na qual a flauta demonstra bravura e domínio técnico.

Segundo o Dicionário de Música Grove: Cadência é uma passagem de virtuosidade inserida perto do final de um movimento de concerto, ou ária geralmente indicado por uma fermata sobre um acorde inconclusivo... As cadências podem ser improvisadas pelos intérpretes ou escritas pelos compositores. (BADURA-SKODA; JONES; DRABKIN, 2001, tradução nossa)³⁷

A cadência tem duas partes, apresenta indicação de caráter *avec fantaisie*, (com fantasia). Em Cook (1991, p. 105), há referências de que as frases desta primeira cadência diferem por meio tom, porém são idênticas em termos de forma, ritmo e articulação. Apresentam escalas rápidas em movimento ascendente, e intervalos que exigem uso de *staccatos duplo sem* movimento descendente, até chegar ao seu final, quando entrega a condução da obra para o piano.

³⁷.No original: “A virtuous passage inserted near the end of a concerto movement or aria, usually indicated by the appearance of a fermata over an inconclusive chord...Cadenzas may either be improvised by a performer or written out by the composer.”

Figura 13 – Dutilleux, cadência I.

The image displays a musical score for a cadenza in flute and piano. It is divided into five systems. The first system (measures 225-226) shows the flute part with 'ad lib.' and '(avec fioritura)' markings, followed by a rapid sixteenth-note run marked 'mf'. The piano accompaniment is mostly rests. The second system (measures 227-228) shows the flute with a 'Plus lent' marking and 'dim.' and 'pp (écho)' dynamics. The piano part has a 'p' dynamic. The third system (measures 229-230) continues the 'Plus lent' section with 'f' dynamics in the flute. The fourth system (measures 231-232) shows the flute with 'Plus lent', 'dim.', and 'pp (écho)' markings. The piano part has 'p' dynamics. The fifth system (measures 233-234) transitions to 'Andante espress.' with 'p' dynamics in the piano part and 'sostenuto' markings in the flute part.

Fonte: (DUTILLEUX, 1943).

Na *Sonatine para flauta e piano* de Dutilleux, identifica-se uma segunda passagem virtuosística para flauta, uma segunda cadência no terceiro movimento. Escrita no final do seu movimento rápido (compassos 226-252), Dutilleux utiliza toda a extensão da flauta, iniciando com uma sequência de onze notas em fusas (compasso 225) que, em fração de segundos, permitem ao instrumentista executar duas oitavas da flauta como que anunciando o grande e primoroso momento de virtuosismo que se inicia.

Figura 14 – Dutilleux, *Sonatine*, cadência final.

The image displays the final cadence of Dutilleux's *Sonatine*. It is a four-system musical score. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major), and is marked 'Cadence'. The second system features a forte fortissimo (*ff*) dynamic marking. The third system includes the instruction 'accel. - - - molto' followed by 'Plus lent (très libre)'. The fourth system includes 'accel. peu à peu' and 'dim.' markings. The score is written for piano with a treble and bass clef.

Fonte: (DUTILLEUX, 1943).

4.7. Interlúdio do piano

No segundo movimento de sua peça, Taffanel escreve a indicação *Scherzettino* e coloca a referência de andamento (semínima=116). O piano tem uma introdução de oito compassos e é o momento solístico do pianista, no qual o compositor se utiliza da articulação predominantemente em *staccato* (Figura 15).

Figura 15 – Taffanel, *Andante Pastoral*, compassos 48 – 55.

The image shows a musical score for Taffanel's *Andante Pastoral*, measures 48 to 55. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano part with dynamics ranging from forte (f) to pianissimo (pp). The score includes a tempo marking '(♩=116)' at the beginning of the piece.

Fonte: editado pela autora.

Excetuando os oito primeiros compassos no segundo movimento da obra de Taffanel, o piano não teve mais momentos protagonistas em sua participação.

Em Reyes (2016, p. 8) há referências a respeito do *Scherzettino* de Taffanel:

Apesar de desafiador, o material musical e a sua articulação foram construídos para apontar os defeitos do instrumento facilmente. O caráter e a tonalidade de ré maior proporciona um leve e otimista contraste com a *Pastorale*. A seção do meio do *Scherzettino*, *poco meno mosso*, lembra a seção lenta, porém com mais paixão do que melancolia.³⁸

Na *Sonatine* há uma situação bem diferente. Dutilleux inicia a terceira seção no compasso 88, com indicação de caráter *Animé* e andamento (semínima =116). Assim como seu predecessor, apresenta uma introdução de piano solo, porém expande sua proposta e constrói treze compassos de um momento musical onde o piano é o protagonista, transitando da região grave do piano até a região aguda onde então, no compasso 111 a flauta inicia com um novo tema *gaiement*, brilhante.

Em Dzapo (2016, p. 171), há referências a respeito deste trecho musical que mencionam que o *Animé* apresenta a forma ternária, a que a autora chamou de (E-F-E), contrastando com a estabilidade tonal da parte E

³⁸ No original: “Though challenging, the musical material and its articulation are designed to negotiate the technical shortcomings of the instrument easily. The character and the D-major tonality provide a light and optimistic contrast to the *Pastorale*. The middle section of the *Scherzettino*, *poco meno mosso*, recalls the slow section somewhat, but this time with more passion than melancholy.” (REYES, 2011, p. 8).

em fá maior, a parte central F transita através de uma série de tonalidades maiores e menores até chegar ao clímax, (nos compassos 168-170) para então retornar a parte E novamente na ambiência tonal de fá maior (Figura 16).

Figura 16 – Dutilleux, *Sonatine*, compassos 98 – 111.

The image shows a musical score for Dutilleux's *Sonatine*, measures 98-111. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with various dynamics and articulations. Measure 8 is marked with a box and contains the tempo marking "Animé (♩ = 116)". The score includes markings for "sfz", "cres", "cresc", "do", "poco", "a", and "poco". Measure 9 is marked with a box and contains the marking "(galement)". The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

Fonte: editado pela autora.

4.8 Uso do *staccato*

Nas obras *Andante Pastoral* de Taffanel e *Sonatine* de Dutilleux, há vários trechos com a predominância da utilização de *staccatos*. Neste trabalho, os dois trechos das respectivas obras foram escolhidos por estarem no início das seções subsequentes aos interlúdios do piano.

O tema A do *Scherzettino* de Taffanel é todo escrito em semicolcheias em *staccato*, com breves descansos de semínimas pontuando os finais de frases. A região utilizada na flauta é região média do instrumento, com breves e muito leves pinceladas na região aguda, notas pontuais na terceira oitava, mas que não pertencem à região do extremo agudo do instrumento. O piano tem papel coadjuvante, dando suporte aos momentos de virtuosismo digital e precisão da articulação da flauta solista. (Figura 17).

Figura 17 – Taffanel, *Andante Pastoral*, compassos 56 – 59.

Fonte: editado pela autora.

Na *Sonatine* de Dutilleux, a flauta começa um novo material melódico no compasso 111. A indicação de caráter que há na partitura é *Gaiement*, e a indicação de andamento é (semínima=116). O compositor trabalha predominantemente com a terceira oitava da flauta e a seção é toda escrita em semicolcheias em *staccato*, com breves descansos em colcheias nos finais de frases.

Neste movimento da *Sonatine* de Dutilleux, o uso da flauta é semelhante ao segundo movimento da peça de Taffanel. As melodias apresentam-se predominantemente em *staccato*, porém Dutilleux expande a região da flauta e utiliza a região aguda com pinceladas de notas na região média da flauta, enquanto Taffanel se mantém durante todo seu segundo movimento na região média da flauta com momentos pontuais de uma tímida visita ao registro agudo. Neste mesmo compasso 111 de Dutilleux, a flauta inicia um motivo (fá-dó-mi-lá-fá) que mais tarde, a partir do compasso 121 o piano vai utilizar como acompanhamento. A esta prática Charles Rosen

discorre como sendo a “técnica clássica de iniciar com um motivo que mais tarde torna-se acompanhamento”, a exemplo do que já havíamos registrado anteriormente (ROSEN, 1995, p. 356).

Encontrei, em Potter (2016, p. 40), referências a respeito da influência deste momento musical, segundo a autora a seção do *animé* tem ritmo motor e textura musical pontiaguda que são reminiscências de Roussel.

Figura 18 – Dutilleux, *Sonatine*, compassos 111 – 121.

The musical score for Dutilleux's *Sonatine*, measures 111-121, is presented in two systems. The first system (measures 111-115) shows the piano part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both marked *mp*. The guitar part consists of a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes, marked *pp*. The second system (measures 116-121) continues the piano part with a melodic line marked *crescendo* and *mf*, and the guitar part with a rhythmic accompaniment marked *mf*. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the piano part.

Fonte: editado pela autora.

4.9 Tema lírico

O tema B do *Scherzettino* de Taffanel aparece no compasso 85 com uma melodia que começa no ré da terceira oitava (ré5), contorna a tonalidade de ré maior e contrasta em sonoridade com o primeiro tema: o primeiro tema é predominantemente construído com notas curtas em *staccatos*, neste segundo tema temos a presença de colcheias pontuadas ligadas a semicolcheias, frases que tem a extensão de mais de uma oitava propiciando ao flautista mostrar a

beleza do som. Notas ligadas e colcheias pontuadas a semicolcheias permitem demonstrar a qualidade do som do flautista no decorrer deste tema. A indicação de andamento é *Poco Meno Mosso* e adinâmica é *forte expressivo*.

O piano apresenta um acompanhamento arpejado e também ligado, em uma seção que demonstra lirismo e homogeneidade de som da flauta (Figura 19).

Figura 19 – Taffanel, compassos 85 – 94.

The musical score for Taffanel, measures 85-94, is presented in two systems. The first system covers measures 85-89, and the second system covers measures 90-94. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The flute part begins at measure 85 with a dynamic of *f* and the marking *espress.*. The piano accompaniment is marked *p* and *leggiero*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. There are also "Ped." and "*" markings under the piano part.

Fonte: editado pela autora.

Na *Sonatine*, Dutilleux escreve nos compassos 147 a 149 uma seção de contraste ao que vinha acontecendo, utilizando notas longas (semínimas, mínimas e colcheias) onde a flauta faz o acompanhamento e o piano tem a melodia com o tema apresentado no compasso 111. Neste momento da obra, o foco principal é a melodia e a sonoridade.

Figura 20 – Dutilleux, compassos 157 – 166.

157

pp (*très égal*) *dolce, cantabile*

p

coda

Fonte: editado pela autora.

4.10 Final afirmativo

No *Andante Pastoral*, Taffanel inicia a *coda* final até chegar no último arpejo ascendente de ré maior, em um gesto afirmativo de finalização da obra, acompanhado e enfatizado pelo piano, com indicação de dinâmica *fortissimo*.

Os dois instrumentos têm notas curtas, com acentos, seguidas de pausa na parte do piano para permitir ao ouvinte a surpresa afirmativa do último acorde.

Figura 21 – Taffanel, compassos 148 – 149.

Fonte: editado pela autora.

Na *Sonatine*, Dutilleux também apresenta um gesto afirmativo para enfatizar o último acorde, mas, diferentemente de Taffanel, ele utiliza para tal um tema já apresentado, o material melódico que foi utilizado anteriormente, pela primeira vez no compasso 98 pelo piano e no compasso 111 pela flauta. Afirmando que, depois de tantas voltas, e de orbitar e dissertar sobre o que parecia não ter conexão, Dutilleux demonstra que na verdade, sempre esteve falando sobre a mesma coisa: a sequência de notas que no final (compasso 263), aparecem com as notas (fá5, dób5, mib5, lá4).

4.11 Uma não-paridade

Após a cadência II (compassos 226-252), Dutilleux começa a construir uma seção com indicação “misterioso”, a região da flauta utilizada é a região grave e a dinâmica empregada é *pianissimo*. A parte da flauta apresenta semicolcheias em sextinas e o movimento vai gradualmente acelerando o andamento até chegar novamente no tempo de referência do movimento rápido (semínima=116).

Figura 22 – Dutilleux, *Sonatine*, compasso 241 – 244.

The image shows a musical score for Dutilleux's *Sonatine*, measures 241-244. The score is in 2/4 time and features a flute part and a piano accompaniment. The flute part is marked *pp (mystérieux)* and the piano part is marked *pp mais rythmé*. The lyrics "Reprenez le mouvement peu à peu" are written above the flute staff. The flute part consists of a series of eighth notes, while the piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Fonte: editado pela autora.

Straus (1990) e Korsyn (1991), amparados por Bloom, categorizaram três tipos de influências musicais: a influência da imaturidade (quando um jovem compositor, imita o estilo do mestre com o objetivo de encontrar a sua própria voz), a influência da generosidade (quando um compositor continua a tradição como uma maneira de enriquecer a sua própria produção), influência da ansiedade (quando um compositor entra em disputa com um artista do passado destruindo a obra do antecessor).

Na obra *Sonatine para flauta e piano* de Dutilleux, acontece o que foi classificado como sendo a "influência da generosidade". Dutilleux continuou a tradição de Taffanel ao escrever a sua obra, assim como a tradição da forma de Tulou e a tradição das harmonias de Debussy e Roussel. Porém, expandiu e enriqueceu a *Sonatine* com um virtuosismo característico de sua personalidade musical.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa revelou-se útil para a compreensão de uma possível intertextualidade entre Taffanel e Dutilleux e entre a *Sonatine* de 1943 e o *Andante Pastoral et Scherzettino* de Taffanel de 1907. Não foi possível chegar a uma confirmação por meio deste trabalho a respeito da relação de influência existente no processo criativo dos compositores, pois estamos diante de duas obras diferentes em seus resultados sonoros, características formais e sua duração.

A escrita idiomática para flauta transversal, foi o principal aspecto que motivou esta pesquisa a respeito de uma busca pela intertextualidade, que é a relação de influência inerente ao conteúdo de uma obra em particular em relação a outra ou a outras obras. No contexto desta pesquisa, não foi possível chegar a uma posição conclusiva no que diz respeito à influência, porém identificamos que as duas peças foram escritas para os *Concours* de formatura dos flautistas do Conservatório de Paris. Portanto, as características comuns às duas peças se dão visto que os parâmetros técnicos de composição buscavam desafiar os candidatos a demonstrar não somente um som bonito, mas também uma técnica precisa.

O procedimento de coletar informações, interpretar dados e buscar a compreensão de, se realmente a intertextualidade seria um conceito aplicável para as questões propostas por este trabalho, foi muito elucidativo, pois permitiu que fosse expandida a visão sobre criação artística e, como consequência direta, possibilitou uma mudança no que diz respeito a escolhas interpretativas e no preparo das peças. Do mesmo modo, o entendimento teórico e sua aplicação na realização prática foram processos transformadores durante esta pesquisa.

O procedimento artístico aplicado neste trabalho foi de analisar e interpretar uma obra em coordenação com a possível, influência de uma outra obra musical atemporalmente relacionada. No início deste trabalho, surgiram muitos questionamentos a respeito das peças. Alguns foram sanados, outros não puderam ser respondidos, seja porque fugiam do cerne a que se propôs esta pesquisa ou por se tornar o assunto muito abrangente para uma

dissertação de mestrado ou, até mesmo, pelo fato de não haver documentos suficientes para fundamentar algumas respostas. Porém, cada pergunta levantada suscitou outros questionamentos que trouxeram respostas surpreendentes.

Neste sentido, um possível desdobramento deste trabalho será retroceder um pouco mais na história da música e buscar informações sobre como e por que (se é que será possível encontrar provas documentais) ocorreu a introdução de obras alemãs do século XVIII no Conservatório de Paris a partir do século XIX. Diante das muitas leituras e pesquisas de bibliografia para este trabalho, identificou-se que o mestre Taffanel era um admirador das composições de J.S. Bach e talvez uma futura pesquisa possa ser sobre as influências do mestre alemão nas obras de Taffanel.

Em relação especificamente ao universo da flauta transversal, este trabalho representa uma abordagem inovadora sobre duas obras significativas da literatura do instrumento. Em meio ao processo desta dissertação, dois recitais oficiais, elementos obrigatórios do currículo do curso de mestrado, permitiram à autora deste trabalho executar as obras pesquisadas. Escolhas interpretativas foram feitas baseadas nas análises das convergências textuais das obras e, da prática da preparação e planejamento da performance, surgiu uma lista referente aos aspectos técnicos interpretativos comuns às duas peças que se encontra no apêndice deste trabalho, visto não ser o foco desta investigação, mas um subproduto da correlação pesquisa/prática em música.

Este pressuposto da intertextualidade como influência constantemente presente no processo artístico, seja composicional ou interpretativo, levanta a questão de que toda obra musical pode ter sido influenciada por qualquer outra obra artística, musical ou não, que a precedeu.

REFERÊNCIAS

- BADURA-SKODA, Eva; JONES, Andrew V.; DRABKIN, William. Cadenza/Cadence. In: **Dicionário Grove Online**. 2001. Disponível em: <https://doi-org.lib-e2.lib.ttu.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.43023>. Acesso em: 10 maio 2019.
- BARBOSA, L. P.; BARRENECHEA, L. A intertextualidade musical como fenômeno. **PER MUSI: Revista de Performance Musical**, Belo Horizonte, v. 8, 2003.
- BLAKEMAN, Edward. **Taffanel: Genius of the Flute**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- BLOOM, Harold. **The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry**. Oxford University Press, 1973.
- BRISCOE, James R. **Contest and Concert Pieces for Flute and Piano**. Music from Paris Conservatoire. AR Editions, INC., 2015.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.
- COLGIN, Melissa Gail. **The Paris Conservatoire: concours tradition and the solos de concours for flute 1955-1990**. DMA. University of Texas: Austin, 1992.
- COOK, Kathleen Roberta. **The Paris conservatory and the Solos the Concours for flute 1900-1955**. DMA. University of Wisconsin: Madison, 1991.
- DEBOST, Michel. **The Simple Flute**. From A to Z. Oxford, 2002.
- DEBOST, Michel. **Gaston Crunelle**. Flute Talk 9, n. 8, abr. 1990.
- DORGEUILLE, Claude. **The French Flute School, 1860-1950**. London: Tony Bingham, 1986. Tradução para o inglês de Edward Blakeman.
- DZAPO, Kyle. **Notes for Flutists: A Guide to the Repertoire**. New York: Oxford University Press, 2016.
- DUTILLEUX, Henri. **O Perfeccionista**. [abril 2002]. Entrevista concedida para o jornalista Stuart Jeffries ao jornal The Guardian. Disponível em: www.theguardian.com/lifeandstyle/2002/apr/19. Acesso em: 30 mar. 2018.
- FLEURY, Louis. The Flute and its Power of Expression. **Oxford Journals. Music & Letters**, v.3, n.4, p. 383-393, oct. 1922. Disponível em: www.jstor.org/stable/726079. Acesso em: 22 jan. 2019.
- FONSECA, Gláucio Xavier da. **Intertextualidade e Aspectos Técnico-Interpretativos na Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan**.

115 p. 2005. Tese (Doutorado em Música)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

GERLING, Cristina Capparelli. Discursos Críticos da Musicologia Contemporânea. A intertextualidade como ferramenta composicional e analítica: uma retrospectiva. In: VOLPE, Maria Alice (org.). **Teoria Crítica e Música na Atualidade**. v.2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. p. 135-143.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o Boca de Brasa**: um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Vozes, 1985.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979. [“Poétique”: Revue de Théorie et d’Analyse Littéraires, n.27]. Tradução de Clara Crabbé Rocha.

KORSYN, Kevin. **Towards a New Poetics of Musical Influence**. British Journal-Music Analysis, 1991, p. 3-72.

KRISTEVA, Julia. **La Révolution du Langage Poétique**. Paris, 1969.

LATTIMORE, Lee Ian. **Les Morceaux de Concours de flute du Conservatoire de Paris**: a structural comparison of selected works of Jean-Louis Tulou and Joseph Henri Altès. DMA North Texas State University: Texas, 1987.

MAGALHÃES, Tânia Guedes; WEITZEL Cristina. **A Intertextualidade**. UFJF, 2010. Disponível em: www.portaldoprofessor.mec.gov/intertextualidade. Acesso em: 10 maio 2019.

PIERRETTE, Mari. **Henri Dutilleux**: musiciens de notre temps. Paris: Hachette Littérature, 1973.

PLATOFF, John. Writing About Influences: Idomeneo, A Case Study. In: Explorations In: NARMOUR, Eugene; SOLIE, Ruth A. (ed.). **Music, the Arts and Ideas, Essays in Honor of Leonard B. Meyer**. Stuyvesant: Pendragon Press, 1988.

POTTER, Caroline. **Henri Dutilleux**: his life and works. Routledge: New York, 2016.

POWELL, Ardall. **The Flute**. New Haven och London: Yale University Press, 2002.

RAUCH, Robert. **Henry Dutilleux**. In: Enciclopédia Britânica. c2019. Disponível em: www.britannica.com/biography/Henri-Dutilleux. Acesso em: 10 dez. 2018

REYES, Lidayne. **Graduate Flute Recital**. FIU Electronic Theses and Dissertations. 544, 2011. Disponível em: <http://digitalcommons.tiu.edu/etd>. Acesso em: 11 maio 2019.

ROSEN, Charles. **Influence**: Plagiarism and Inspiration. *Nineteenth Century Music*, v.4, n.2 (Autumn, 1980), p. 87-100.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.

STRAUS, Joseph N. **Remaking the Past. Musical Modernism and Influence of the Tonal Tradition**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. **Méthode complète de flûte**. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

PARTITURAS

DUTILLEUX, Henri. **Sonatina para flauta e piano**. Paris: Alphonse Leduc, 1943. Partitura. Flauta e Piano.

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. **Complete Flute Method for Flute**. Paris: Alphonse Leduc, 1923. Partitura. Flauta e Piano.

TAFFANEL, Paul. **Romantic Flute II**. Budapest: Editio Musica, 1989. Partitura.

OUTROS DOCUMENTOS CONSULTADOS

AHMAD, Patricia. **The Flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel 1797-1908**. MA, North Texas State University, 1980.

BORÉM, F.; JUNIOR, M. L. M. A sertaneja de Brasília Itiberê: nacional ou estrangeira, amadorística ou sofisticada?. *Música Hodie*, Goiânia, vol. 8, nº 2, 2008.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. v.1. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Tradução Eduardo Brandão.

CARPENA, Lucia Becker. **Prata da Casa**: obras para flauta doce escritas por compositores ligados à UFRGS. Porto Alegre, 2014.

CHUEKE, Zélia. **Brasil Musical**. Curitiba: UFPR, 2005.

COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1994.

COPLAND, Aaron. **Como Escuchar La Música**. 2 ed. México: FCE, 2006. Traducción de Jesús Bal y Gay.

COTTE, Roger J. V. **Música e Simbolismo**. São Paulo: Editora Cultrix, s/d. Tradução Rolando Roque da Silva.

CULEN, Thomas Lynck, S.J. **Música Sacra**: subsídios para uma interpretação musical. Brasília: Musimed, 1983.

GERLING, Cristina Capparelli (Org). **Três Estudos Analíticos**: Villa Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, I. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2000.

GLAYMAN, Claude. **Henry Dutilleux**: Music-Mystery and Memory: Conversation with Claude Glayman. Ashgate Publishing Ltd, p. 58. 2003. Trad. Roger Nichols.

GLEDSON, John. **Influências e impasses**: Drummond e alguns contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HINDEMITH, Paul. **Harmonia Tradicional**. 10 ed. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, s/d.

JACOBS, Robert Louis. **Understanding Harmony**. Westport, Conn: Greenwood Press, 1986.

KAPLAN, José Alberto. **Como Componho II**. Palestra proferida no evento Diálogos da Criação, João Pessoa: UFPB/PRAC/COEX, 17 jul. 2002.

KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music**. Indiana: University Press, 2005.

LARUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. New York: Norton, 1970.

MENEZES FILHO, Florivaldo. **Apoteose de Schoenberg**: ensaio sobre os arquétipos da harmonia contemporânea, agosto de 1984-dezembro de 1985. São Paulo: Nova Stella: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ROSEN, Charles. **The Romantic Generation**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. SADIE, Stanley; LATHAM, Alison (Ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Tradução Eduardo Francisco Alves.

SILVA, Luciano C.M. Interpretação Musical: uma leitura hermenêutica. *Pensamento-Revista de Filosofia* v.7, n. 13, 2016, p. 173-175.

SOUZA, Eugênio Lima de. **Recursos Técnicos e Processos Intertextuais na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan**. 1997. 369 p. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

TEIXEIRA, Thiago Praça. Sinos de Nepomuceno: intertextualidade em Cloches de Noël. **Opus**, v.23, n.3, p. 109-141, dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017c2306>. Acesso em: 15 maio 2019.

TEIXEIRA, Thiago Praça. Anjos e pastores: tópicos e intertextualidade no oratório de Alberto Nepomuceno. **Opus**, v.25, n.1, p. 1-39, jan./abr.2019. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2501>. Acesso em: 15 maio 2019.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**: uma outra história das Músicas. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

DICIONÁRIOS CONSULTADOS

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP/ Edusp, 1989. (Coleção reconquista do Brasil, 2, série. v. 162.)

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande Dicionário Etimológico Prosódico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1968.

CACCIATORE, Olga G. **Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia. Chasin, Ibaney. 2004.

ENCICLOPÉDIA BRITANNICA. www.britannica.com. Acesso em 14/07/2017.

ENCYCLOPÉDIE de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. v.3 Albert Lavignac e Lionel de Laurencie (Ed.). Paris: C. Delagrave, 1913-1931.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2 ed. Nova Fronteira, 1986.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

APÊNDICE A - Áudios Recomendados

1. Gravação do *Andante Pastoral et Scherzettino* de Taffanel

CD Flute Panorama. Paris 1920-1960. Poulanc, Dutilleux, Ibert, Jolivet, Messiaen, Sancan, Milhaud, Roussel, Pierné, Koechlin, Caplet, Ropartz.(compositores). Michel Debost (flauta) and Christian Ivaldi (piano).Skarbo, 2013. vol 2.

CD Music for my friends. Mouquet, Taffanel, Gaubert, Briccialdi, Doppler, Enescu, Hüe, Morlacchi, Chaminade (compositores). James Galway (flauta), Phillip Moll (piano), Jeanne Galway (flauta). Sony Music Entertainment 1997.

CD Flute Fantasie Virtuoso French Flute Repertoire. Grovlez, Gaubert, Enescu, Sancan, Taffanel, Fauré, Büsser, Ganne (compositores). Susan Milan (flauta) e Ian Brown (piano). Petersham, Chandos Digital 1988.

CD Flute Music by French Composers. Büsser, Chaminade, Enescu, fauré, Ganne, Gaubert, Taffanel, Hüe, Bizet/Borne/Wilson (compositores). Ramson Wilson e Thimoty Hester. Power Flute 2003.

CD Paris: Pahud e Le Sage. Poulanc, Dutilleux, Sancan, Ibert, Milhaud, Messiaen, Jolivet (compositores). Emanuel Pahud (flauta), Eric Le Sage (piano). EMI Classics, 1997.

2. Gravação da *Sonatine para flauta e piano* de Henri Dutilleux

Recital em Kanazawa. Denis Bouriakov e Naoko Ishibashi, duração 9'. Japão. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qGiifpVd44Y>. Acesso em: out. 2018.

Recital Associação de Flautistas de Portugal. Adriana Ferreira (flauta) e Isolda Crespi (piano). Festival de Flauta 2018, Conservatório de Música do Porto. Captação de áudio e vídeo: Emiliano Toste. Duração: 8'59". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RX9GU4GNZmw>. Acesso em: out. 2018.

Dutilleux *Sonatine for Flute*. Masterclass com Jean-Pierre Rampal, 1976. Duração 15':30". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4pxwHYWywzk>. Acesso em: out. 2018.

**APÊNDICE B – Solos de Concours para flauta do Conservatório de Paris:
1824-1992.³⁹**

Ano	Título	Compositor
1824	<i>Concerto Nº 5</i>	Berbiguier
1832	<i>Solo</i>	Tulou
1835	<i>Solo</i>	Tulou
1837	<i>Solo</i>	Tulou
1838	<i>Grand Solo</i>	Tulou
1839	<i>Grand Concerto</i>	Tulou
1840	<i>Grand Solo Nº 6</i>	Tulou
1841	<i>Concerto</i>	Tulou
1842	<i>Grand Solo</i>	Tulou
1843	<i>Solo</i>	Tulou
1844	<i>Solo em mi maior Nº10</i>	Tulou
1845	<i>Solo em ré maior Nº11</i>	Tulou
1846	<i>Solo em si menor Nº12</i>	Tulou
1847	<i>Solo em lá menor Nº13</i>	Tulou
1848	<i>Solo</i>	Tulou
1849	<i>Solo em ré menor/ré maior Nº14</i>	Tulou
1850	<i>Solo em lá menor Nº13</i>	Tulou
1851	<i>Fantasia Nº99</i>	Tulou
1852	<i>Solo em ré maior Nº11</i>	Tulou
1853	<i>Fantasia sur Marco Spada</i>	Tulou
1854	<i>Solo em lá menor Nº13</i>	Tulou
1855	<i>Solo em si menor Nº12</i>	Tulou

³⁹(COLGIN, 1992, p. 162-165)

1856	<i>Fantasia</i>	Tulou
1857	<i>Solo em lá menor Nº13</i>	Tulou
1858	<i>Plaisir d'amour, Op. 107</i>	Tulou
1859	<i>Solo em ré maior Nº15</i>	Tulou
1860	<i>Concerto Nº5 (fragmento)</i>	Tulou
1861	<i>Solo</i>	Altès
1862	<i>Grand Concerto Pathétique</i>	P.J. von Lindpaintner
1863	<i>Grand Solo Nº3</i>	Tulou
1864	<i>Concertini de C.G Reissiger</i>	Dorus
1865	<i>Fantaisie sur des airs eccossais</i>	Th. Boehm
1866	<i>Concerto Nº4 (fragmento)</i>	Tulou
1867	<i>Concertino</i>	Briccialdi
1868	<i>Concerto Nº13</i>	Tulou
1869	<i>Solo em si menor Nº12</i>	Tulou
1870	<i>Solo Nº2</i>	Altès
1871	[Sem Concurso]	-----
1872	<i>Solo Nº1 em sol maior</i>	Tulou
1873	<i>Solo Nº 6</i>	Altès
1874	<i>Solo em lá maior Nº3</i>	Altès
1875	<i>Solo em lá maior Nº4</i>	Altès
1876	<i>Solo em sol maior Nº2</i>	Tulou
1877	<i>Solo em ré maior Nº3</i>	Tulou
1878	<i>Solo Nº 1</i>	Altès
1879	<i>Solo em mi menor Nº5</i>	Tulou
1880	<i>Solo Nº5</i>	Altès
1881	<i>Solo em mi maior Nº8</i>	Tulou
1882	<i>Solo Nº7</i>	Tulou

1883	<i>Solo em sol N°4</i>	Tulou
1884	<i>Solo N°8</i>	Altès
1885	<i>Solo em mi menor N°5</i>	Tulou
1886	<i>Solo N°9</i>	Altès
1887	<i>Solo N°1</i>	Demersseman
1888	<i>Solo N°10</i>	Altès
1889	<i>Solo em ré maior N°11</i>	Tulou
1890	<i>Solo em ré N°3</i>	Tulou
1891	<i>Solo N°2</i>	Demersseman
1892	<i>Solo N° 7</i>	Tulou
1893	<i>Solo em lá menor N°8</i>	Altès
1894	<i>Concerto em sol menor</i>	Ferdinand Langer
1895	<i>Mouceau de Concert Op.3</i>	Karl J. Andersen
1896	<i>Solo em fá maior N°6</i>	Demersseman
1897	<i>Solo de Concerto Op.61 N°2</i>	K.J. Andersen
1898	<i>Fantasia</i>	Gabriel Fauré
1899	<i>Concertino</i>	Alphonse Duvernoy
1900	<i>Solo N° 6</i>	Demersseman
1901	<i>Andante et Scherzo</i>	Louis Ganne
1902	<i>Concertino Op.107</i>	Cécile Chaminade
1903	<i>Ballade</i>	Albert perhilou
1904	<i>Cantabile et Presto</i>	Georges Enesco
1905	<i>Andante et Scherzo</i>	Louis Ganne
1906	<i>Nocturne et Allegro Scherzando</i>	Ph. Gaubert
1907	<i>Andante Pastorale et Scherzettino</i>	Paul Taffanel
1908	<i>Prelude et Scherzo Op. 35</i>	Henri Busser
1909	<i>Eglogue Op. 29</i>	Jules Mouquet

1910	<i>Ballade (1903)</i>	Albert Perhilou
1911	<i>A La Kasbah!</i>	Alexandre Georges
1912	<i>Dans la forêt enchantée</i>	Leon Moreau
1913	<i>Fantasia</i>	Georges Hüe
1914	<i>Sicilienne et Burlesque</i>	Alfredo Casella
1915	<i>Sicilienne Op.60</i>	Henri Busser
1916	<i>Fantasia (1898)</i>	Gabriel Fauré
1917	<i>Promenades et Dances Nocturnes</i>	Alfred Bachelet
1918	<i>Concerto em ré maior, K. 314</i> Cadência de Taffanel (1º movimento)	Mozart
1919	<i>Thème Varié</i>	Henri Busser
1920	<i>Fantasia</i>	Ph. Gaubert
1921	<i>Cantabile et Presto (1904)</i>	Georges Enesco
1922	<i>Introduction et Allegro</i>	Louis Francis Aubert
1923	<i>Nocturne et Allegro Scherzando (1906)</i>	Ph. Gaubert
1924	<i>Incantation et Danse</i>	Marc Delmas
1925	<i>Fantasia (1898)</i>	Gabriel Fauré
1926	<i>Andante et Allegro em styl ancien</i>	Max d'Ollone
1927	<i>Romance et Scherzo</i>	Gabriel Grovlez
1928	<i>Ballade</i>	Ph. Gaubert
1929	<i>Concerto em ré maior, K.314</i> Cadência de Taffanel (1º movimento)	Mozart
1930	<i>Concerto em sol menor</i>	Ferdinand Langer
1931	<i>Divertissement Pastoral</i>	Jules Mazellier
1932	<i>Fantasia (1920)</i>	Ph. Gaubert
1933	<i>Andalucia</i>	Henri Busser
1934	<i>Concerto (3º mov)</i>	Jacques Ibert

1935	<i>Concerto em Sol maior, K.313</i> Cadência de Taffanel (1º movimento)	Mozart
1936	<i>Ode a Marsyas</i>	Maurice le Boucher
1937	<i>Prelude et Scherzo Op.35</i> (1908)	Henri Busser
1938	<i>Concerto em ré maior, K.314</i> Cadência de Taffanel (1º movimento)	Mozart
1939	<i>Andante et Scherzo</i> (1901)	Louis Ganne
1940	<i>Cantabile et Presto</i> (1904)	Georges Enesco
1941	<i>Fantasie</i> (1920)	Ph. Gaubert
1942	<i>Agrestide Op.44</i>	Eugene Bozza
1943	<i>Sonatine</i>	Henri Dutilleux
1944	<i>Chant de Linos</i>	André Jolivet
1945	<i>Concertino em mi maior</i>	Henri Tomasi
1946	<i>Sonatine</i>	Pierre Sancan
1947	<i>Fantasiestück</i>	Henri Martelli
1948	<i>Andante et Scherzo</i>	François J. Brun
1949	<i>Concerto em lá maior</i>	Émile Passani
1950	<i>Impromptu</i>	André Pepin
1951	<i>Concertino</i>	Antoni Szalowski
1952	<i>Le Merle Noir</i>	Olivier Messiaen
1953	<i>Aulos Op.37</i>	Jacque-Dupont
1954	<i>Diptyque</i>	Jeanine Rueff
1955	<i>Concertino</i>	Roger Bountry
1956	<i>Divertissement</i>	R. Gallois-Montbrun
1957	<i>Pastorale d'Arcadie</i>	François J. Brun
1958	<i>Improvisation et Rondo</i>	Noel Gallon

1959	<i>Légende</i>	Marcel Poot
1960	<i>Fantasia</i>	Robert Casadesus
1961	<i>Introduzione e Allegro Op.40</i>	Luigi Cortese
1962	<i>Variations sur un tanka</i>	Charles Chaynes
1963	<i>Petit Suite</i>	Pierre-Petit
1964	<i>Concertino dell'Amicizia</i>	Tony Aubin
1965	<i>Sonate</i>	Georges Hugon
1966	<i>Ballade</i>	Jean Rivier
1967	<i>Idylle</i>	Jean Hubeau
1968	<i>Chant de Pathénope</i>	Ginette Keller
1969	<i>Mouvement Chorégraphique</i>	Jacques Bondon
1970	<i>Chacone</i>	Michel Merlet
1971	<i>Para flauta e um instrumento</i>	Marius Constant
1972	<i>Esquisse</i>	Jacques Charpentier
1973	<i>Incantation et Danse</i>	Alain Bernaud
1974	<i>Pantomime</i>	Therèse Brenet
1975	<i>Dialogue avec l'oiseau</i>	Michel Rateau
1976	<i>Pièce para flauta e piano</i>	Serge Nigg
1977	<i>Episcde II: ohne Worte</i>	Betsy Jolas
1978	<i>Neuf Pièces para flauta e piano</i>	Marius Constant
1979	<i>Quinze</i>	Pierre-Petit
1980	<i>Ciels</i>	Jacques Casterede
1981	<i>Diplyque</i>	Georges Delerue
1982	<i>Contrastes</i>	Jean-Michel Defaye
1983	<i>Plains Chants</i>	Marc Bleuse
1984	<i>Daphné</i>	Pierre Ancelin
1985	<i>Sonatine (1946)</i>	Pierre Boulez

1986	<i>Recit</i> , para flauta solo	Renaud François
1987	<i>Transitoire VII</i>	Pierre Boulez
1988	<i>La nuit sera blanche et noire</i>	Ichiro Noidara
1989	<i>Le Merle Noir</i> (1952)	Olivier Messiaen
1990	<i>Voice</i> , para flauta solo	Toru Takemitsu
1991	<i>Sonata</i> para flauta solo	Dennis Hoff
1992	<i>Siligrane</i> , para flauta solo	Stephan Bartole

APÊNDICE C - Aspectos técnicos interpretativos comuns às duas peças

Na preparação e no estudo diário durante a construção da interpretação das peças surgiram questões de ordem técnica que necessitaram reflexão sobre a maneira de como resolver as frases e passagens mais difíceis para que as peças pudessem expressar a música em primeiro lugar.

O grande mestre Taffanel⁴⁰ afirmou:

Ao estudar todos os exercícios ou estudos, qualquer que seja o grau de dificuldade, o estudante deve sempre lembrar essa regra: timbre, pureza de som e afinação tem que vir antes da preocupação sobre o dedilhado.⁴¹

Ao reconhecer esses elementos nas duas obras aqui estudadas, foi realizada uma busca na literatura da flauta com a finalidade de oferecer suporte técnico para resolver passagens específicas com exercícios pontuais. Foram encontrados no próprio *Método Completo de Flauta* de Taffanel e Gaubert, subsídios para lidar com cada um dos aspectos mencionados por Taffanel;

- Coluna de ar: Parte I - A respiração, p. 52, 53, 54;
- *Vibrato*: Parte VII - As recomendações de Taffanel foram para que os flautistas não usassem *vibrato*, p. 186;
- Articulação: Parte I - Articulação e *Staccato* simples, p. 14,15;
- Articulação: Parte III - Os golpes de língua - articulação te-re, p. 90-94;
- Escalas: Parte IV - Grandes Exercícios Diários de Mecanismo (EJ: 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16), p. 126-141;
- Trinados: Parte IV - Grandes Exercícios Diários de Mecanismo (EJ: 17), p. 142.

⁴⁰ TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. **Complete Flute Method for Flute**. Paris: Alphonse Leduc, 1923. Partitura.

⁴¹ “When practicing all exercises or studies whatever the degree of difficulty, the student will always remember this rule: tone, purity of sound and intonation must go before concern in fingering.”

**APÊNDICE D – Endereço eletrônico do vídeo da autora deste trabalho
acompanhada pelo pianista Fernando Rauber Gonçalves**

Endereço eletrônico do *Andante Pastoral* de Taffanel e da *Sonatine* de Dutilleux realizado pela autora deste trabalho em colaboração com o pianista Fernando Rauber Gonçalves.

- Primeiro Recital de Mestrado, dia 16 de outubro de 2017. *Sonatine* de Henri Dutilleux.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4YZKR2Ijk5E>

- Segundo Recital de Mestrado, dia 28 de novembro de 2018. *Andante Pastoral* de Paul Taffanel.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WQDrs9-bGNM>

ANEXO A - *Andante Pastoral et Scherzettino* de Paul Taffanel

TAFFANEL, Paul. *Andante Pastoral et Scherzettino* de Paul Taffanel. IMLSP, domínio público, 1907. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Andante_pastoral_et_Scherzettino_\(Taffanel%2C_Paul\)](https://imslp.org/wiki/Andante_pastoral_et_Scherzettino_(Taffanel%2C_Paul)). Acesso em: 29 jan. 2019.

Z

A Philippe GAUBERT

1

ANDANTE PASTORAL ET SCHERZETTINO

Pour FLÛTE

PAUL TAFFANEL

Avec accompagnement de Piano

ANDANTE PASTORAL

PRÉLUDE
Modéré

FLÛTE

PIANO

f *p*

Poco più lento

f *Dim.* *p* *mf*

Poco più lento

p

2

And^{te} pastoral. (♩=132)

p

And^{te} pastoral. (♩=132)

p

mf

p

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with dynamic markings *f*, *sf*, and *p*.

Second system of musical notation, including the instruction **Poco più mosso** and dynamic markings *ten*, *sf*, and *p*. A **Ped.** marking is present below the bass staff.

Third system of musical notation, including the instruction **Poco più mosso** and dynamic markings *ten*, *sf*, and *p*. A **Ped.** marking is present below the bass staff.

Fourth system of musical notation, including dynamic markings *mf* and *p*. A **Ped.** marking is present below the bass staff.

4

A tempo

A tempo

Ped. *

Poco rit. *A tempo*

Poco rit. *A tempo*

Ped. *

SCHERZETTINO

FLÛTE

(♩=116)

PIANO

The musical score is for a piece titled "SCHERZETTINO" for Flute and Piano. It is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 116. The score is divided into four systems. The first system shows the flute and piano parts. The piano part has dynamics *f* and *p*. The second system includes a *ten* marking and dynamics *f*, *p*, and *pp*. The third system also includes a *ten* marking. The fourth system includes dynamics *f*, *Dim.*, and *p*.

6

First system of musical notation. The right hand part begins with a *ten* marking and a *p* dynamic. The left hand part also begins with a *p* dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation. The right hand part includes markings for *Cresc.*, *f*, and *f Espressivo*. The tempo marking *Poco meno mosso* appears above the staff. The left hand part includes a *p* dynamic and the marking *Très léger*. Pedal markings are present at the bottom: *Ped.*, ** Ped.*, ** Ped.*, and ***.

Third system of musical notation. The right hand part begins with a *p* dynamic. The left hand part features a series of arpeggiated chords. Pedal markings are present at the bottom: *Ped.*, ** Ped.*, ** Ped.*, ** Ped.*, ** Ped.*, ** Ped.*, and ***.

Fourth system of musical notation. The right hand part includes markings for *p*, *Cresc.*, and *f*. The left hand part features a series of arpeggiated chords. Pedal markings are present at the bottom: *Ped.*, ** Ped.*, ** Ped.*, ** Ped.*, ** Ped.*, and ***.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Pedal markings are present: "Ped." under the first measure, and "* Ped." under the second, third, fourth, and fifth measures.

Second system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "A tempo" and starts with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth notes and a steady left hand. A "*" marking is located under the first measure of the piano part.

Third system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Fourth system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Ri - te - nu - to" and starts with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment has a simple harmonic accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The word "Suivez" is written in the piano part. The system ends with a repeat sign.

8

A tempo *ten*

f *p* *sf*

f *p*

pp

ff