

# **Ensino e Pedagogia**



# Ensaio sobre a prática de exercícios de sonoridade na flauta transversal

**Alef Caetano Silva**

Universidade Federal de Minas Gerais

*alefcaetano@ufmg.br*

---

Resumo:

O presente artigo é um recorte da minha dissertação de mestrado intitulada “Harmônicos na flauta transversal: uso didático e em performance”. Selecionei para este artigo o tema dos exercícios de sonoridade na flauta, pois a emissão sonora é uma das estruturas basilares das performances flautísticas. Aqui desenvolvo o conceito de que o exercício de sonoridade é um exercício de escuta e de percepção corporal por parte do flautista, e cito bibliografia que defende que para cada nota existe uma posição específica do lábio para sua emissão com boa entonação, técnica cujo domínio pode proporcionar ao flautista a homogeneidade sonora que grande parte dos exercícios de sonoridade se propõem a trabalhar.

Palavras-chave: exercícios de sonoridade, sonoridade, exercício de escuta, técnica flautística.

---

Essay on the practice of sonority exercises on the transverse flute

Abstract:

This article is an excerpt from my master's thesis entitled “Harmonics on the flute: didactic and performance use”. I chose the topic of sonority exercises on the flute for this article because sound emission is one of the basic structures of flute performance. Here I develop the concept that a sound exercise is an exercise in listening and in body perception on the part of the flautist, and I cite bibliography that argues that for each note there is a specific position of the lip for its emission with good intonation, a technique whose mastery can provide the flautist with the sound homogeneity that most sound exercises set out to work on.

Keywords: sonority exercises, sonority, listening exercise, flutistic technique.

---

Silva, Alef Caetano. 2024. “Ensaio sobre a prática de exercícios de sonoridade na flauta transversal.” *Anais do XIII Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas*, 65-73. XIX Festival Internacional de Flautistas, Paraty, 28 de junho a 1º de julho de 2023.

O principal objetivo dos exercícios de sonoridade é desenvolver no músico capacidades de executar seu instrumento com qualidade de timbre compatível com a estética e estilo musical em tela. Nos diversos métodos e tratados, desde Quantz (1752), é possível observar uma certa preocupação com a produção do som, ou seja, os métodos de flauta indiretamente reforçam a ideia de que a responsabilidade por um bom som não é apenas do modelo da flauta em que se toca, mas principalmente do instrumentista.

Na contemporaneidade, os exercícios de sonoridade são exercícios que precisam ser executados sem perda da homogeneidade sonora, exigindo do flautista muita atenção em sua execução, priorizando a qualidade sonora em todo o registro do instrumento.

Seguem abaixo alguns fatores responsáveis pela produção do som na flauta que são influenciados, uns mais que outros, dependendo do caso, pela prática assídua de exercícios de sonoridade:

Cinco fatores controlam a qualidade básica do som da flauta [...] Quatro desses fatores estão relacionados à corrente de ar que é formada pela abertura dos lábios do flautista e direcionada através do orifício de embocadura da flauta. Eles são o tamanho, forma, velocidade e direção. O quinto é quanto o orifício da embocadura é coberto pelo lábio inferior do flautista (Underwood 1965, 81).<sup>1</sup>

No momento da prática de exercícios de sonoridade, principalmente os de notas longas, voltando a atenção para si mesmo é que seria possível ao flautista observar a posição dos lábios, a angulação do sopro, tamanho do orifício labial, etc. Sustentar essa qualidade de atenção seria importante para observar, além da atitude corporal, a qualidade do timbre e a composição do som em termos de parciais sonoras.

### **Sonoridade: um exercício de escuta**

Abordar o exercício de sonoridade como um exercício de escuta e de percepção corporal implica numa atenção contínua. Tal qualidade de escuta é fundamental para a prática musical, e os exercícios de sonoridade podem ser também um excelente campo de treinamento dessa escuta.

É recomendável que o flautista tenha um referencial de som que considere como meta. É comum ver alunos com timbres que lembram as características sonoras de seus professores, já que o professor, geralmente, costuma ser o referencial de boa sonoridade mais próximo que um aluno possui, e sendo fonte de inspiração, acaba por ser quem inicialmente o aluno queira imitar. Reforçando essa ideia Willoughby (1951), no artigo “Flute tone and intonation”, aborda a relação entre professor e aluno no trabalho da sonoridade e do vibrato, e ressalta a importância de o professor demonstrar previamente o que é desejado ouvir por parte do aluno.

No ensino da produção sonora e vibrato, nada substitui a demonstração feita pelo professor. Alguns alunos podem ser capazes de absorver o conceito apropriado sem realmente ouvir o som demonstrado, mas a grande maioria acha mais fácil aprender por imitação e comparação (Willoughby 1951, 5).<sup>2</sup>

É importante enfatizar que os indivíduos possuem timbres diferentes uns dos outros em decorrência de suas características anatômicas (o formato do maxilar, a dentição, a musculatura, a grossura dos lábios, etc.), que interferem diretamente na produção sonora. Um flautista pode ter um som muito parecido com um outro, mas jamais será um som idêntico. Isso aproxima muito os flautistas dos cantores, onde as predisposições anatômicas determinam certas características de seus timbres, tornando-os individuais.

É possível elencar os exercícios de sonoridade nas seguintes categorias:

- ☛ Trabalho de homogeneidade nos registros (agudo, médio e grave)
- ☛ Controle de embocadura
- ☛ Controle de dinâmica
- ☛ Controle de afinação

O trabalho da homogeneidade dos registros está correlacionado com a assimilação do exercício de sonoridade como um exercício de escuta. Ter em mente o som de algum flautista que agrada ao estudante é essencial para que ele possa se embrenhar na busca pela produção de um timbre parecido. Ao lograr êxito na emissão de uma nota com o timbre desejado, é impor-

tante que a próxima nota a ser feita possua tanta qualidade quanto a anterior, e assim sucessivamente. Essa abordagem de estudo é a mesma que Moyses (1934) indica para a execução do exercício Número 1 de sua obra *De la Sonorité – Art et Technique*: “[...] toda vez que a nota longa parecer ter um bom som, respire rapidamente para voltar a ela com igual vibração e tente continuar com a mesma cor para a nota seguinte” (Moyse 1934, 6).<sup>3</sup>

No momento em que o exercício de sonoridade passa a ser compreendido dessa maneira e praticado pelo flautista, ele estará exercitando a homogeneidade dos três registros da flauta (agudo, médio e grave).

Então seu som terá todas as cores que você desejar, você poderá tocar qualquer intervalo que desejar nas dinâmicas corretas, pois seus lábios serão capazes de empregar todas as mudanças necessárias. Isso é questão de tempo, paciência e trabalho inteligente (Moyse 1934, 5).<sup>4</sup>

Embocadura é um assunto muito delicado de se tratar em aula, uma vez que sofre influências diretas da anatomia do flautista. Entretanto, algumas máximas, como, por exemplo, não tensionar excessivamente os lábios ao armar a embocadura, norteiam algumas referências a respeito deste tema.

No que concerne a embocadura existem pedagogias, como a que foi adotada por meus professores, que apregoam a necessidade de serem feitos movimentos de ajuste de ângulo do sopro, reforçando o que diz Underwood (1965) quando escreve que “haverá apenas uma direção correta, diferente para cada nota, que produzirá o som com a qualidade ‘ideal.’”

Desenvolver a flexibilidade de direção da coluna de ar é um divisor de águas na vida dos flautistas. Trata-se de um ganho técnico que permite, por exemplo, fazer um grave *forte* e um agudo *piano*, algo que realmente não é simples e que para muitos alunos de nível elementar soa paradoxal.

Controlar o ângulo no qual o ar incide no orifício do porta lábio é importante não apenas para transitar entre as oitavas, mas também é uma habilidade essencial para a correção da afinação das notas do instrumento.

O movimento de protrusão maxilar ou projeção da mandíbula é um artifício que auxilia na manipulação do ângulo de sopro para cima e para baixo.

A relevância dessa técnica de protrusão do maxilar, abordada por muitos professores, é atestada por um aparelho que vem se popularizando entre os flautistas chamado *Pneumo Pro*, que consiste numa réplica do bocal da flauta feita de material plástico, com um encaixe na base que a permite se adaptar ao corpo da flauta. Neste bocal de plástico prende-se um pequeno arco com hélices com alguns centímetros de distância entre elas. No orifício onde se deve assoprar há um corte côncavo no aparelho, que permitirá ao flautista fazer com que as hélices girem com a incidência do ar sobre elas. Cada hélice fica em uma altura frente à embocadura do flautista, perpendicular, acima e abaixo.



Figura 1 – Pneumo Pro 55<sup>5</sup>

Em entrevista ao autor em 2020, o professor Alexandre Braga, flautista da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, atestou a relevância do uso do aparelho supracitado, porque ele “ilustra muito bem as regiões em que o ar tem que ser direcionado. [...] Ele vai mostrar fisicamente e visivelmente aonde vou estar projetando a minha coluna de ar [...]”

Uma alternativa ao aparelho supracitado é o seguinte exercício: levante o braço defronte ao rosto com a palma da mão aberta e virada para o rosto. Faça isso de forma que o pulso fique na altura da boca e assopre nele, com embocadura armada, como se estivesse tocando. A cabeça deve estar em uma postura confortável, como se estivesse contemplando o horizonte. Depois, sem mexer a cabeça e apenas projetando a mandíbula, assopre na ponta dos dedos, e em seguida tente assoprar na junta do braço (altura do cotovelo). É deste tipo de exercício que trata o *Pneumo Pro*. Veja na imagem a seguir:



Figura 2 – *Pneumo Pro* improvisado (Silva 2020, 40).

Uma outra forma de trabalhar o direcionamento da coluna de ar é utilizando a palma da mão, como indica Galway (1982). Trata-se também de um trabalho análogo àquele que o *Pneumo Pro* propõe.

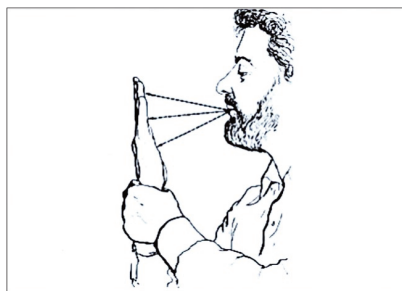


Figura 3 – Direção do fluxo de ar (Galway 1982, 89).



Dessa forma acredito ficar bem ilustrado o que vem a ser essas manipulações da coluna de ar, que fazem com que o ar incida em diferentes pontos do orifício do bocal.

[...] A flauta tem uma fisiologia específica a ser levada em consideração: se começarmos da primeira oitava, podemos entender como ela funciona. As notas mais graves são aquelas que forçam o ar a percorrer a maior parte do tubo; à medida que você vai em direção aos agudos, o ar faz um percurso cada vez menor. Para induzir o ar a percorrer todo o espaço interno da flauta, a melhor maneira é direcioná-lo para a parte inferior do orifício do porta lábio, que pode vibrar facilmente o tubo ao longo de todo o seu comprimento. Por outro lado, como o cilindro de ar dentro do instrumento é encurtado pelo levantamento progressivo dos dedos, o ângulo de incidência do ar também deve ser aumentado na mesma taxa. Aqui, precisamente, a fisiologia do instrumento nos revela uma necessidade fundamental na técnica de emissão: a flexibilidade da embocadura [...]. Portanto, modificaremos o ângulo de incidência do ar soprado na flauta, de modo que ele possa atingir a área inferior do furo do bocal para as notas da 1ª oitava (os únicos sons naturais da flauta), e um pouco mais alto para as notas da 3ª oitava, fruto de sons harmônicos corrigidos na digitação (Pretto 2012, 15).<sup>6</sup>

## Conclusão

Embora para muitos flautistas a ideia da prática diária de sonoridade possa parecer entediante, acredito que a correta abordagem dos exercícios de sonoridade pode propiciar ao flautista momentos prazerosos de descobertas tanto sonoras quanto relacionadas à percepção física.

É impossível dissociar a concentração, a percepção corporal e auditiva da prática de sonoridade na flauta, e estarmos cientes de que esses pontos supracitados são determinantes para a qualidade da prática do instrumento é crucial para a otimização das nossas horas de estudo, tal qual para a lapidação do nosso timbre na flauta transversal.

O que determina a qualidade da prática não é a quantidade de horas, mas como ela é feita. Se praticado de maneira consciente, e observando o que os pedagogos da flauta sugerem e alertam em relação à prática dos exercícios

de sonoridade publicados por eles, poderemos seguir nosso caminho flautístico mais contentes e satisfeitos com nosso desempenho.

## Bibliografia

- Galway, James. *Flute*. 1982. London: Macdonald & Co Ltd.
- Moyse, Marcel. 1934. *De la sonorité*. Paris, França: Alphonse Leduc & Cie.
- Pretto, Giampaolo. 2012. *Dentro il suono - Quarantanove studi per fare del suono la propria voce*. Roma: Riverberi Sonori.
- Quantz, Johann Joachim. 2010. *On Playing the Flute*, 2ª ed. London: Faber and Faber.
- Silva, Alef. 2020. “Harmônicos na flauta transversal: uso didático e em performance”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Underwood, Jervis. 1992. “Tone quality and the embouchure. In: Taylor, George e Laurence Taylor (Org.). *Woodwind Anthology: A Compendium of Woodwind Articles from The Instrumentalist*, vol. 1, p. 81-93. Evanston, IL: The Instrumentalist Co.
- Willoughby, Robert. 1992. “Flute tone and intonation”. In Taylor, George e Laurence Taylor (Org.). *Woodwind Anthology: A Compendium of Woodwind Articles from The Instrumentalist*, Vol. 1, p. 5-6. Evanston, IL: The Instrumentalist Co.
- 

## Notas:

<sup>1</sup> “Five factors control the basic quality of the flute sound (...) Four of these factors relate to the stream of air that is formed by the opening in the player’s lip formation and directed across the embouchure hole of the flute. They are the size, shape, velocity, and direction. The fifth is the percentage of the embouchure hole of the flute that is covered by the player’s lower lip.”

<sup>2</sup> “In teaching tone production and vibrato, there is no good substitute for a demonstration by the teacher. Some students may be able to acquire the proper concept without actually hearing the tone demonstrated, but the great majority find it easier to learn by imitation and comparison.”

<sup>3</sup> “A very importante detail: every time the long note appears to have a fine tone, take a quick breath so as to return to it with equal vibracy, and try to continue with the same colour for the following note.”

---

<sup>4</sup> “Then your tone will have every colour you wish to impart to it, you will be able to play any interval you wish at the correct dynamic level, as your lips will be capable of undergoing all the necessary changes. It is a matter of time, patience and intelligent work.”

<sup>5</sup> Acesso em 18/04/2023. <https://encurtador.com.br/bqxFU>

<sup>6</sup> “Il flauto possiede una fisiologia specifica di cui tenere conto: se partiamo dalla prima ottava, possiamo comprenderne bene il funzionamento. Le note più gravi sono quelle che costringono l'aria a percorrere la maggiore porzione di tubo; man mano che si sale con l'altezza dei suoni, l'aria percorre invece una strada sempre minore. Per indurre l'aria a percorrere tutto lo spazio interno del flauto, il modo migliore è quello di indirizzarla verso la parte più bassa del caminetto in modo che possa far vibrare agevolmente il tubo per tutta la sua lunghezza. Per contro, man mano che il cilindro d'aria interno allo strumento si accorcia tramite il sollevamento progressivo delle dita, di pari passo si dovrà alzare anche l'angolo di incidenza dell'aria. Ecco quindi che proprio la fisiologia dello strumento ci rivela una necessità fondamentale nella tecnica di emissione: la flessibilità dell'imboccatura [...] Modificheremo quindi l'angolo di incidenza dell'aria emessa nel flauto, in modo che possa colpire la zona più bassa del pozzetto per le note della 1<sup>a</sup> ottava (gli unici suoni naturali del flauto), leggermente più in alto per le note della 3<sup>a</sup> ottava, frutto anch'esse di suoni armonici corretti in posizione.