



Diferenças enarmônicas na flauta transversal e os *Exercices Journaliers* op. 5 de Mathieu André Reichert

André dos Santos Mendes¹

Comunicação

Resumo: Os sete *Exercices Journaliers* Op. 5 de Mathieu André Reichert (1830-1880), flautista belga que atuou no Rio de Janeiro do século XIX, em sua primeira edição, trouxe uma peculiar grafia de dedilhados opcionais para as notas Dó sustenido e Ré bemol. Amparado na bibliografia específica da flauta transversal e nas transformações organológicas nela descrita, busco elucidar os motivos pelos quais Reichert fez uso dessas grafias e qual foi o critério por ele adotado para as escolhas que tomou. A abordagem de Reichert revela-se, ao mesmo tempo, embasada na tradição e conectada com a realidade de seu tempo.

Palavras-chave: Organologia da flauta. Mathieu André Reichert. História da flauta. Dedilhados alternativos.

Enharmonic differences in the flute and the *Exercices Journaliers* Op. 5 by Mathieu André Reichert

Abstract: Mathieu André Reichert (1830-1880) was a Belgian flute player who worked in 19th century Rio de Janeiro. His seven *Exercices Journaliers* Op. 5 in its first edition, brought a peculiar fingering notation for the notes C sharp and D flat. Supported by the flute literature and the organological transformations described in it, I seek to elucidate the reasons why Reichert made use of these notations and what was the criterion he adopted for the choices he made. Reichert's approach reveals itself to be, at the same time, grounded in tradition and connected with the reality of his time.

Keywords: Flute organology. Mathieu André Reichert. Flute history. Alternative fingerings.

Introdução

“O Dó# tem duas posições.” Ouvi essa afirmação de Jean-Noël Saghaard (1944-2020), meu querido professor de flauta, em uma das últimas aulas que tive com ele em fins de 2019. Na ocasião, o professor me recebera em sua casa para mais uma tarde de estudos na qual tocamos e refletimos longamente sobre a técnica da flauta transversal, como em tantas outras ocasiões já havíamos feito. Tal assertiva, foi por ele proferida

¹ Mestre e doutorando em performance musical – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Solista I (flauta transversal) Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC). <amendesflauta@hotmail.com>



quando perguntei sobre a possibilidade do controle de afinação na flauta, não pela embocadura, mas por meio de dedilhados não convencionais².

A aula que recebi naquela tarde foi mais profunda do que eu pude perceber no momento. A dupla possibilidade para as notas Dó#₄ e/ou Ré₄, como veremos neste artigo, remonta aos primeiros manuais de flauta transversal europeus em princípios do século XVIII, cultura também presente no Rio de Janeiro de meados do século XIX. Um dos propagadores dessa abordagem no Brasil, pelo menos do ponto de vista da escrita de um material didático que contempla a dicotomia mencionada, foi o belga Mathieu-André Reichert (1830-1880), em seus sete *Exercices Journaliers* Op. 5, publicação da editora Schott, sem data, mas que consta entre as novas obras catalogadas no *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* em janeiro de 1872 (HOFMEISTER Jr, 1872, p. 3).

Mathieu-André Reichert chegou ao Rio de Janeiro em 8 de junho de 1859, ao lado de outros músicos que vinham atuar na corte de D. Pedro II. Como primeiro flautista do teatro Provisório, recebeu de Carlos Gomes (1836-1896) a dedicatória de um *Solo de flauta*³ na sua segunda ópera, *Joanna de Flandres* (DIAS, 1990, p.23, 27). Em suas composições, resgatadas em edição facsimilar (REICHERT, 1990), fica evidente o cuidado de Reichert em sinalizar a diferença de dedilhados para a mesma nota, marcando o número (3) ou (0) a depender da situação, como no exemplo da peça *Souvenir de Bahia* Op. 13 (fig. 1).

² Ao longo desse artigo, prefiro o uso dessa expressão “não convencional” ao mais genericamente empregado: “dedilhados alternativos”, pois seriam esses dedilhados alternativos a quê? Por isso, tomando por base a tablatura de posições na primeira página do método de Paul Taffanel e Philippe Gaubert (1958, p.1), trabalho amplamente difundido entre flautistas e que teve sua primeira publicação em 1923, considero não convencionais os dedilhados não contidos nas instruções iniciais dessa obra.

³ *Solo de flauta* foi o título dado à peça por Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992) em sua versão para flauta e piano publicada no centenário de Carlos Gomes, em 1936. Outros autores preferem o título *Intermezzo*, mas o título que consta no manuscrito de Carlos Gomes, produzido em 1863, é *Nº 11 Acto 2º Scena e Aria*. (MENDES; GARCIA, 2018, p. 239).

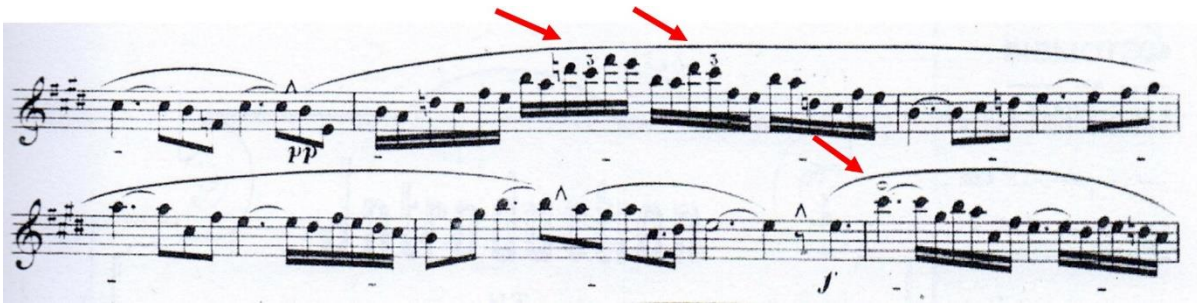


Fig. 1. Diferentes dedilhados para a mesma nota na peça *Souvenir de Bahia* Op. 13 de Reichert.

Os dedilhados expressamente recomendados por Reichert em todas as vezes que escreveu a nota em questão, foram intencionalmente retirados na edição moderna da Schott, assim como “todas as marcações de respiração e 8ª opcionais” (REICHERT, 2001). O mesmo pode ser visto em edições modernas dos estudos Op. 5, como no caso da edição de Carol Wincenc (REICHERT, 2009). Essa prática que caiu em desuso, e que me causou surpresa ao saber que meu professor tinha familiaridade com ela, era para Reichert, parte da técnica básica do instrumento.

Esse tipo de notação, característico da obra de Reichert, nos impõe questionamentos: por qual motivo, em sua perspectiva pedagógica, apenas as notas $D\acute{o}\#_4$ e $R\acute{e}_4$ foram contempladas com dois dedilhados diferentes? Quais os critérios para utilização de um dedilhado ou outro? Para responder a essa pergunta, discutirei o conteúdo técnico-musical abordado nos *Exercices Journaliers* Op. 5 (E. J. Op. 5) de Reichert, à luz da bibliografia específica da flauta transversal e do processo de transformações organológicas nela descrito.

Diferenças enarmônicas e as flautas transversais

Foi por volta do ano de 1660 que a flauta transversal recebeu a sua primeira chave. O instrumento que antes era essencialmente diatônico, de formato cilíndrico e contendo seis furos para a digitação e mais um destinado ao sopro, passava, com essa inovação, à possibilidade de produzir semitons. Além da adição da chave de $R\acute{e}\#$, a diminuição no tamanho dos seis orifícios tonais e a mudança no formato do instrumento

de cilíndrico para cônico, por volta de 1680, ajudaria — por meio dos dedilhados em forquilha⁴ — na produção dos semitons (ROCKSTRO, 1928, p. 220-222).

A flauta transversal agora cônica, passa a ser conhecida como *german Flute* ou *flûte d'Allemagne*. Segundo Richard Rockstro (1928, p. 223), a família de Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763) teve grande influência na popularização do instrumento. Hotteterre foi flautista, compositor e escritor, em data não posterior a 1699, dos *Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne; de la flute à bec, ou flute douce; et du hautbois*. A flauta descrita em seu manual é um dos mais remotos exemplares de flautas cônicas conhecidas (Fig. 2).

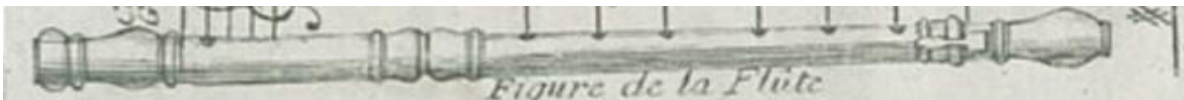


Fig. 2. Flauta transversal presente no método de Jacques Hotteterre (1720).

A tablatura apresentada por Hotteterre (1720) trouxe diferentes dedilhados para certas notas, Fá # e Sol ♭, por exemplo. Quando essa diferença não pôde ser feita por meio do dedilhado, a flexibilidade de embocadura, virando a flauta para fora ou para dentro, foi a saída encontrada pelo autor para diferenciar bemóis de sustenidos. Sob essa perspectiva, uma nota bemol deveria ser mais alta que sua correspondente enarmônica, portanto, produzida virando a embocadura da flauta para fora. Do mesmo modo, as notas enarmônicas sustenidas deveriam ser produzidas com uma posição de embocadura virada para dentro.

Quando comparamos um bemol a um sustenido, sabemos que são notas que têm quase a mesma altura. [...] **As observações que faço sobre a afinação dos semitons, virando a flauta para dentro ou para fora, são refinamentos que não devem confundir os iniciantes**, com isso quero, por assim dizer, apenas ilustrar (essa diferença). Nos contentaremos em adquirir a prática da embocadura e dos dedilhados. Depois disso, **esses refinamentos que são essenciais para a perfeição virão com o tempo** (HOTTETERRE, 1720, p. 20) (tradução do autor).

⁴ Dedilhados em forquilha são aqueles em que dois ou mais dedos se alternam de modo a intercalar orifícios abertos e fechados. Ex.: a nota Lá na flauta de sistema simples não é um dedilhado em forquilha (xxo/ooo), já a nota Si bemol, é (xox/xxo).

Entre as posições descritas por Hotteterre, consta a diferença entre as notas $D\acute{o}\sharp$ e $R\acute{e}\flat$, (Fig. 3). As mesmas notas para as quais, mais de um século e meio depois de Hotteterre, em um contexto completamente diferente, Reichert proporia em uma flauta igualmente distinta. No caso de Hotteterre, o arcabouço teórico por traz de sua abordagem pode ser encontrado nas teorias do alentejano Ant3nio Fernandes, em sua *Arte da M3sica*, publicada em 1626. Segundo Mariana Portas (2019), Fernandes foi o primeiro a propor a divis3o da oitava em 55 comas,⁵ sistema que descende diretamente da afin3o justa, de geral ado3o durante o renascimento e que se baseava nas propor3es aritm3ticas de cada intervalo (PORTAS, 2019, p.43-44).

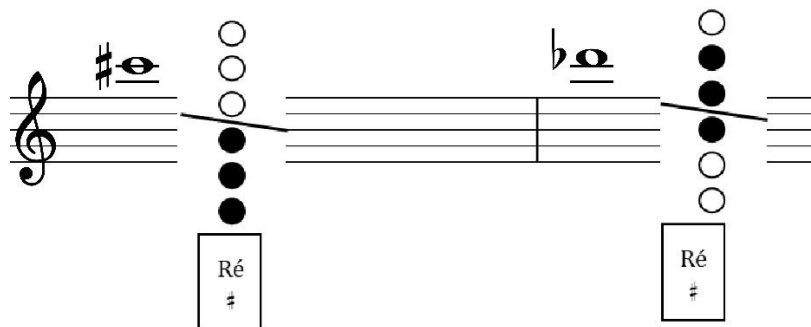


Fig. 3. Diferentes dedilhados para $D\acute{o}\sharp$ e $R\acute{e}\flat$, conforme apresentado em J. M. Hotteterre (1720)

O fen3meno ac3stico da s3rie harm3nica acomodado em um sistema que dividia a escala diat3nica em 55 comas, apesar de padronizar os tons inteiros em 9 comas, ainda possibilitava a diferencia3o entre dois tipos de semitom. O maior ou diat3nico, contendo 5 comas, e o menor ou crom3tico, contendo 4 comas (fig. 4). A diferen3a entre dois tipos de semitons 3 difundida tamb3m atualmente. Bohumil Med (2017, p. 31-36) afirma que o “sistema natural 3 mais afinado, mas 3, por outro lado, bastante complexo”, e explica a distin3o entre semitom crom3tico e diat3nico. Segundo ele, o semitom diat3nico 3 composto por notas de nomes diferentes (Ex. $D\acute{o}\sharp$ e $R\acute{e}$, $F\acute{a}$ e $Sol\flat$, Si e $D\acute{o}$ etc.), o crom3tico, por notas de nomes iguais (Ex. $R\acute{e}\flat$ e $R\acute{e}$, Sol e $Sol\sharp$, $L\acute{a}\flat$ e $L\acute{a}$ etc.).

⁵ Entende-se por *coma*, a nona parte do intervalo de um tom. (MED. 2017, p. 31)

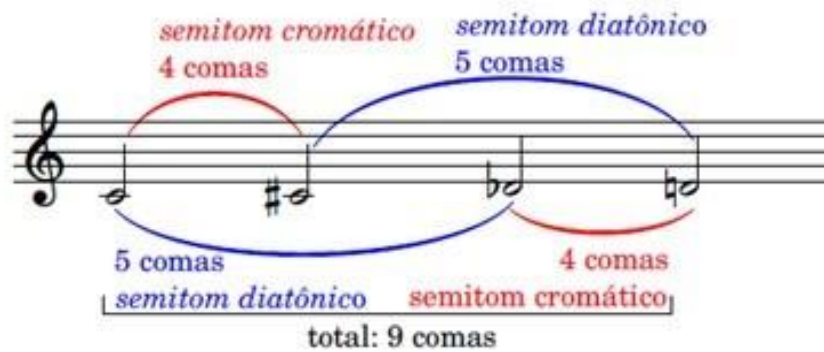


Fig. 4: Diferença entre semitom diatônico e cromático no intervalo de um tom.

Na linha do que Hotteterre havia proposto, Johann Joachim Quantz (1975, p. 38-39) recomendou dedilhados que contemplavam diferenças enarmônicas para a maioria das notas da extensão da flauta, incluindo uma nova chave para diferenciar o Ré# do Mi_b. Na sua concepção, com apenas uma chave as duas notas eram “temperadas como no cravo”, de modo a ter a quinta entre Mi_b e Si_b, e a terça maior entre Si e Ré# desafinadas. “Para marcar essa diferença e afinar perfeitamente as notas de acordo com suas proporções foi necessário incluir uma chave” (QUANTZ, 1975, p. 38-39).

Em fins do século XVIII e princípio do século XIX, a tendência à adição de chaves se intensifica, e a flauta ganha mecanismos específicos para os semitons. Como esclarece Claudio Frydman (2014, p.55, 56), os semitons nesse instrumento que ficaria conhecido como flauta de sistema simples, se completam com as cinco principais chaves, que representam as notas excluídas da escala diatônica de Ré maior: Mi_b, Fá, Sol#, Si_b, e Dó” (fig. 5).

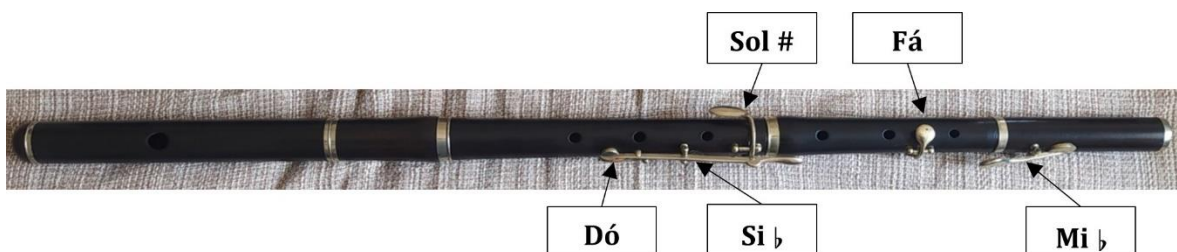


Fig. 5. Chaves na flauta de sistema simples de Denis Noblet – Paris (fins do séc. XIX), coleção do autor



Para essa nova configuração de flauta, embora dotada de mais possibilidades, Benoit Tranquile Berbiguier (1818) conservou o mesmo dedilhado prescrito por Hotteterre (1720) para a nota Ré \flat , utilizando-se desse mesmo dedilhado para Dó \sharp (fig. 3). Ao comentar a utilização das *notes sensibles altérées*⁶, dedilhados de caráter pitagórico que elevam a afinação da nota sensível, ou seja, do 7º grau da escala diatônica, Berbiguier ressaltou que, a nota Dó \sharp como sensível de Ré, “está naquela categoria das notas que se pode alterar aumentando ou moderando o sopro.” Assim, Berbiguier considerou desnecessária a utilização de um dedilhado próprio para alteração, pois a posição prescrita anteriormente já era suficientemente alta. (BERBIGUIER, 1818, p. 220).

A abordagem de Berbiguier é fundamental para compreendermos como essas concepções se transformam ao longo do tempo. Como busquei demonstrar, enquanto para Hotteterre o Dó \sharp tinha afinação mais baixa do que a de Ré \flat , para Berbiguier, nas notas sensíveis, o Dó \sharp tinha afinação mais alta. O método de Berbiguier, que também foi difundido no Rio de Janeiro e já era comercializado desde 1824, ganhou tradução do francês para o português no ano de 1837 (MENDES, 2019, p. 26-28). Essas diferenças enarmônicas, no caso de Hotteterre, ou mesmo expressivas na afinação, no caso de Berbiguier, serão, em algum grau, transpostas para aquela que viria a ser a flauta transversal moderna.

Reichert e flauta Boehm cônica de anéis

Os experimentos do flautista, compositor e organólogo Theobald Boehm (1794-1881), que culminam com a invenção daquela que viria a ser a flauta moderna, fizeram com que ele próprio, ao remodelar o sistema de furação da flauta, dividindo o tubo cônico nas “proporções acústicas corretas”, tivesse que “sacrificar suas habilidades adquiridas em 20 anos de prática” nas flautas de sistema simples (BOEHM, 1964, p. 3). Em um primeiro momento, a flauta construída por Theobald Boehm em fins de 1832 tinha o

⁶ De acordo com Claudio Frydman (2014, 106, 113), Berbiguier foi um dos primeiros a propor a utilização na flauta dos “dedilhados aumentados”, que consistem no estreitamento de intervalos entre graus conjuntos. Essa “afinação expressiva”, como define Frydman, poderia ser empregada em qualquer grau da escala, mas era particularmente utilizada em trechos lentos ou em *legato*, no intervalo ascendente entre o 7º e o 8º grau da escala diatônica. Essa sensível alterada ou aumentada, remete à influência do temperamento pitagórico (FRYDMAN, 2014, 106-113).

mesmo tubo cônico da flauta antigas. Em outras palavras, enquanto a flauta diatônica foi “cromatizada” com a adição de chaves (fig. 5), Boehm criou um sistema cromático para o mesmo corpo cônico. Essa nova concepção de flauta ficaria conhecida como “flauta Boehm cônica de anéis” (fig. 6), termo que se aplica a qualquer flauta construída a partir do projeto de 1832 (MACLAGAN 2009, p. 152).

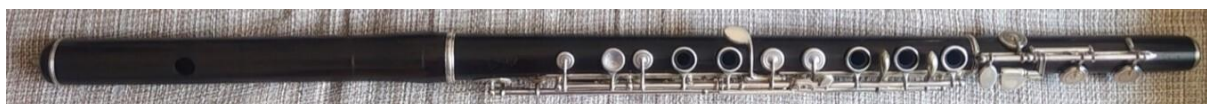


Fig. 6. flauta Boehm cônica de anéis de Lefèvre - Paris, (fins do século XIX), coleção do autor.

Foi no ano de 1838 que as flautas de sistema Boehm passaram a atrair o interesse dos músicos parisienses. Em março daquele ano, a convite do Ministro do Interior, o instrumento foi exibido na Academia Francesa de Belas Artes por Victor Coche (1806 – 1881), um dos professores de flauta do conservatório de Paris (WELCH, 1883, p.45). Após a aprovação da academia francesa, foi admitida no conservatório uma classe experimental do novo instrumento, que na cidade de Paris era produzido por Auguste Buffet em parceria justamente com Victor Coche (TOFF, 1979, p. 65).

Na Inglaterra em 1841, John Clinton, professor da *Royal Academy of Music*, passa também a adotar a flauta Boehm (TOFF, 1979, p. 65). Da mesma forma, no conservatório de Bruxelas, o flautista Jules Demeur (1814-1882)⁷ foi o responsável por introduzir a flauta Boehm no ano de 1842, quando se tornou professor da instituição. Pouco antes, ele havia sido enviado a Paris pelo próprio diretor do conservatório para estudar o novo instrumento com Louis Dorus (FETIS, 1868, V. II, p. 465). Essa última informação é importante para nossa averiguação, pois Reichert havia sido admitido como aluno de Jules Demeur no conservatório de Bruxelas em 1844, sendo diplomado em 1847 (FETIS, 1868, V. VII, p. 213-214).

Fica claro que Reichert teve sua formação na flauta Boehm cônica de anéis, pois, apenas em fins de 1847, após dois anos de estudos de acústica, Boehm conceberia o

⁷ A data de nascimento de Jules Antoine Demeur, em 23 de setembro de 1814, consta em seu necrólogo publicado no jornal *Le Ménestrel* de 27 de Agosto de 1882. p. 312, Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5615705r>> acesso em: 6 de set. de 2022.

segundo modelo de sua invenção (BOEHM, 1964, p. 12). Portanto, se Reichert foi aluno de Demeur, e Demeur foi aluno de Louis Dorus, a obra didática de Dorus, *L'étude de la nouvelle flûte* (Ca. 1840) pode nos dar pistas do trabalho posteriormente desenvolvido por Reichert nos E. J. Op. 5. O trabalho de Dorus, além de disponibilizar uma tablatura de *semi-tons altérés* para toda extensão da flauta (DORUS, Ca. 1840, p. 86), nos moldes do que havia feito Berbiguier em 1818 para a flauta de 5 chaves, em sua tablatura principal (DORUS, Ca. 1840, p. 12) apresenta duas posições para o Ré #/ Ré ♭ (fig. 7).

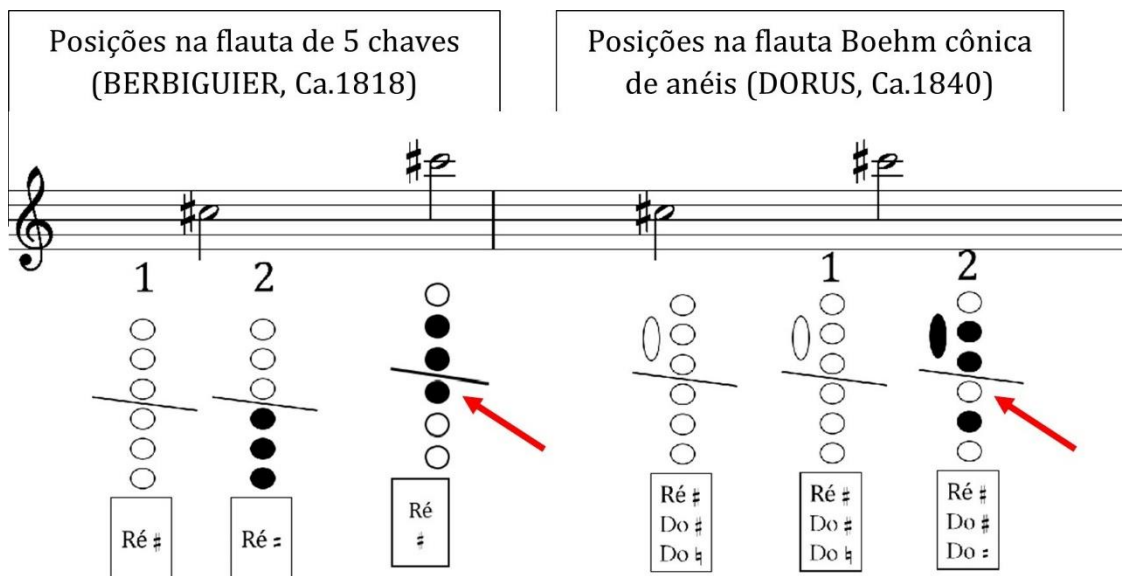


Fig. 7. Comparação entre as tablaturas de Berbiguier (Ca. 1818) e Louis Dorus (Ca. 1840, p. 12)

Na figura 7, podemos constatar a similaridade das abordagens de Berbiguier e Dorus, mesmo que o sistema de dedilhado das flautas utilizadas por cada músico fosse diferente. A abordagem de Dorus, certamente transmitida a Demeur, se manifestaria na escrita de Reichert, em especial nos E. J. Op. 5.

Os Exercices Journaliers Op. 5

Embora Reichert tenha tido sua formação na flauta Boehm cônica de anéis, sabemos que em 21 de janeiro de 1866, a Sociedade de Beneficência Belga do Rio de Janeiro o presenteou com duas flautas de Louis Lot, uma de madeira e outra de metal. Os



instrumentos haviam sido especialmente escolhidos por seu professor, Jules Demeur (MENDES, 2019, p. 14). A flauta de metal, certamente era do tipo projetado por Boehm em fins de 1847, portanto um instrumento cilíndrico e não mais cônico. Em *The flute and flute playing*, o inventor da flauta que hoje utilizamos, esclarece o motivo de tal mudança: “Nunca entendi o porquê, de todos os instrumentos de sopro com *tone holes* e corpo cônico, somente a flauta é soprada pela sua extremidade mais ampla” (BOEHM, 1964, p.10). Entretanto, esse remodelar do instrumento traria outras dificuldades percebidas por ele próprio:

Mesmo com o diâmetro dos furos tonais e do tubo sendo iguais, a coluna de ar não passa por eles da mesma forma. A onda encontra resistência do ar contido na parte inferior do tubo de forma que as notas ficam muito baixas [...] E, além disso, a altura das laterais dos furos contribui para o efeito de *flattening* (BOEHM, 1964, p.25 - 26) (tradução do autor).

Com relação ao sistema de dedilhado, o texto de Boehm evidencia seu objetivo em obter uma furação que contemplasse, não uma escala diatônica, mas a divisão em 12 partes iguais do tubo cilíndrico (BOEHM, 1964, p. 25). Em seus experimentos, ele queria se aproximar do “temperamento igual, sem o qual a melhor afinação dos instrumentos de sopro com orifícios tonais não pode ser obtida” (BOEHM, 1964, p.31). Assim, Theobald Boehm almejava “um sistema de dedilhado em que todas as escalas, passagens e trilos nas 24 tonalidades pudessem ser tocadas claramente, certas e com a maior facilidade possível” (BOEHM, 1964, p. 59), mas sem desconsiderar as diferenças enarmônicas⁸.

Os E. J. Op. 5 de Reichert incorporam a premissa de Boehm para se conseguir proficiência em todas as tonalidades. Cada um dos 7 estudos passa pelas 24 escalas maiores e menores do sistema tonal, não havendo evidência da utilização de diferenças enarmônicas por meio de dedilhado, exceto pela já mencionada dupla possibilidade para as notas Dó #/ Ré ♭. Reichert foi imperativo com um texto mínimo que prescreve: Dó # ou Ré ♭ deveria ser, “aberto” – sem nenhum dedo empregado – quando grafado com a cifra (0), ou com o polegar, médio e anelar da mão esquerda e o dedo médio da mão direita, quando utilizada a cifra (3)(REICHERT, Ca. 1872, p. 1), ou seja, as mesmas descritas por

⁸ Boehm foi claro em relação ao que ele próprio chamou de dedilhados irregulares: “Os dedilhados irregulares podem ser usados não somente para facilitar certas passagens, mas também podem ter seu valor em muitos casos para diferenças enarmônicas, tais quais Fá # e Sol ♭”. O “dedilhado irregular” de Dorus e Reichert foi também recomendado por Boehm (BOEHM, 1964, p.74).

Dorus (fig. 7) e o próprio Boehm (1964, p.74). Dedilhados que tiveram suas origens na flauta de sistema simples, como exposto.

A razão pela qual Reichert tem em seu método apenas uma nota com duas posições pode ser explicada pelo próprio inventor do instrumento. Boehm diz que, para servir como um porta-voz⁹ ao Ré₄, Ré₄[#], Ré₅, Sol₅[#], e Lá₅, a nota Dó₄[#] teve que ser construída “consideravelmente acima da posição correta, sendo também correspondentemente menor” (BOEHM, 1964, p. 30). Assim, a flauta Boehm cilíndrica foi construída com um único orifício tonal consideravelmente menor que os outros, e com as mesmas funções que tinha na flauta de sistema simples. Isso fez com que teóricos do século XIX, Reichert inclusive, conservassem uma posição extra para a nota Dó₄[#] que tinha suas origens no instrumento antigo. Todavia, a abordagem de Reichert parece ser diametralmente oposta à dos teóricos do século XVII e XVIII que, ao dividirem um tom em 9 comas, instituíram uma nota sustentada com 1 coma a menos que sua enarmônica bemol (ver fig. 4).

No primeiro estudo do E. J. Op. 5, nas tonalidades de Ré menor e Fá menor, Reichert escolheu o dedilhado (3) – mais alto – para o Dó₄[#]; e o dedilhado (0) – mais baixo – para sua correspondente enarmônica (fig. 8).

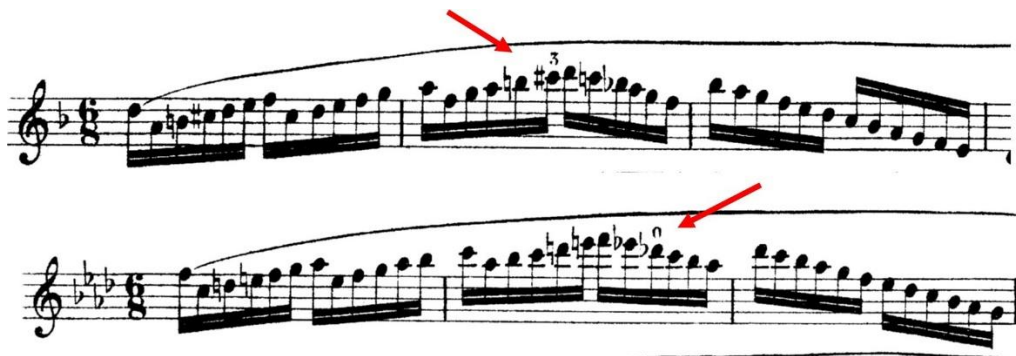


Fig. 8. Afinação mais alta para Dó₄[#] em relação a Ré₄ no E. J. Op. 5 n° 1 de Reichert.

À primeira impressão, os dedilhados na figura 8 indicam uma afinação específica para Dó₄[#] e outra para Ré₄, mas no mesmo exercício, quando a tonalidade em questão é Fá₄[#] menor, ambas as possibilidades são utilizadas para a mesma nota, (0) quando a escala

⁹ O termo usado em Boehm (1964, p. 30) foi *vent hole*, que podemos também traduzir como chave de mudança de registro ou de oitava. Um dispositivo comum a outros instrumentos da família das madeiras.

ascende, (3) quando a escala é descendente, algo contraditório se comparado ao estudo N° 6 da referida obra, dedicado às escalas cromáticas (fig. 9).



Fig. 9. Contradição nos dedilhados em escalas ascendentes e descendentes, E. J. Op. 5 n° 1 de Reichert.

Nos exercícios N° 2 e N° 3 dos E. J. Op. 5, Reichert deixa transparecer um critério mais claro para a utilização dos dedilhados: em nenhum momento dos arpejos o Dó # foi grafado com o dedilhado (3), exceto quando precedido ou sucedido pela nota Ré (fig.10).



Fig. 10. Exemplo dos dedilhados nos E. J. N° 2 e 3 Op. 5 de Reichert

A prática expressa no exemplo acima (fig.10), ainda que não tenha sido elucidada em texto por Reichert, é bastante similar ao dedilhado não convencional previsto em Taffanel e Gaubert (1958, p. 58-59), onde o Dó # no contexto de Ré Maior ou menor deveria ter afinação mais alta por ser a sensível dessas tonalidades. Essa regra também se aplica todas as vezes em que o Dó # venha precedido e seja sucedido pela nota Ré (TAFFANEL; GAUBERT, 1958, p. 58-59). Porém, há uma pequena diferença no dedilhado sugerido por Taffanel e Gaubert em relação ao de Reichert (fig. 11).

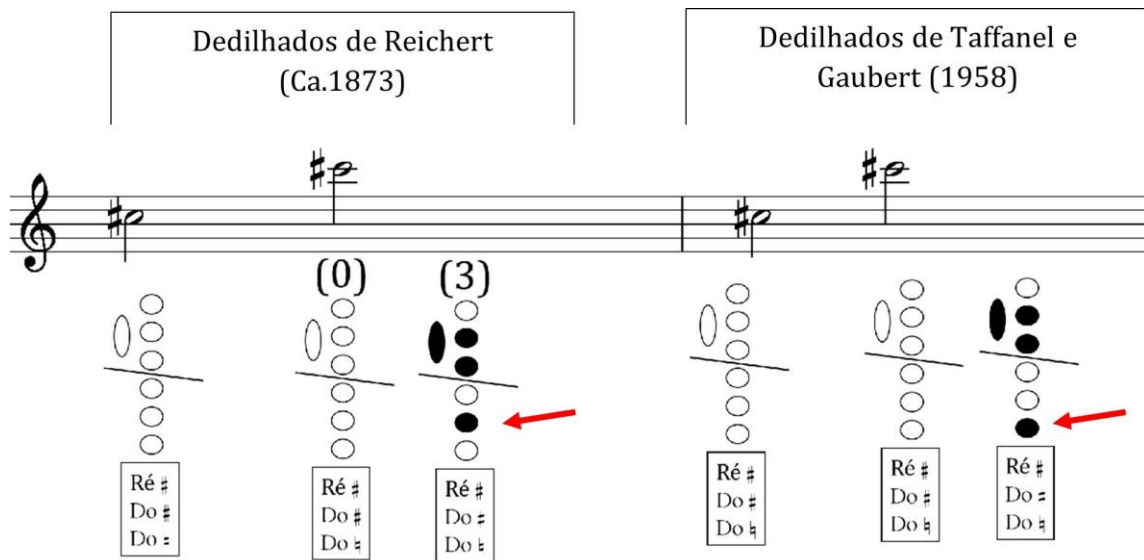


Fig. 11. Comparação entre os dedilhados de Reichert (Ca. 1872) e Taffanel e Gaubert (Ca. 1840, p. 12)

Outra característica nos E. J. Op. 5 é que, para Reichert, essa posição extra para o Dó # não é tratada por ele como “irregular”, como disse o próprio Boehm (BOEHM, 1964, p.74), ou colocada na categoria dos *doigtés spéciaux* (TAFFANEL; GAUBERT, 1958, p.58). Para ele, a dicotomia abordada nesses estudos era parte integrante da técnica básica da flauta transversal, anotando as duas possibilidades com clara intenção didática. Tanto é, que os E.J. Op. 5 em sua primeira edição têm a dedicatória a seus alunos.

De um modo geral, todos os E. J. do N° 1 ao N° 5, e o N° 7, respeitam a lógica explicitada acima, sendo encontrado, em todos os casos, o dedilhado (3) para a nota Dó # quando essa se conecta por grau conjunto à nota Ré, caso o contrário, Reichert prefere o dedilhado (0). Para a nota Ré b apenas o dedilhado (0) foi empregado. Portanto, para Reichert, o Ré bemol tem apenas uma posição (0) e o Dó #, como já dizia Jean Noël Saghaard, “tem duas”. A exceção se faz somente no caso das escalas cromáticas no E. J. N°6.

Considerações finais

Ainda que seja possível compreender as razões pelas quais Reichert teria optado por um dedilhado ou outro, é importante ressaltar que o fazer musical é muito mais complexo e envolve inúmeros fatores. Essas informações, tiradas do contexto em que



Reichert viveu, podem trazer imprecisões. Talvez por isso, editores modernos tenham preferido excluir a dupla possibilidade. Não sabemos quais flautas Reichert utilizava no momento dessas prescrições. Porém, qualquer que tenha sido o instrumento, Reichert considerava-o com o intervalo de segunda menor entre Dó # e Ré natural grande demais, precisando ser aproximado. Algo certamente relacionado ao efeito de *flattening*, do qual o próprio Theobald Boehm falava, e que remetia, por razões acústicas, ao uso de um dedilhado característico do sistema simples.

Espera-se com esta singela contribuição chamar a atenção de pesquisadores e flautistas em geral para a importância do estudo organológico da flauta transversal como propulsor do desenvolvimento técnico do instrumento, revelando possibilidades que, por uma razão ou por outra, foram esquecidas ou mesmo propositalmente excluídas em modernos trabalhos de edição. Apesar disso, os dedilhados de Reichert, e tantos outros aconselhados em manuais do século XIX, podem ser empregados de maneira ressignificada no contexto atual, seja para produzir diferenças enarmônicas ou alterações de caráter pitagórico, algo hoje incorporado em minha prática profissional.

Referências:

BERBIGUIER, Benoit Tranquille. **Nouvelle méthode pour la flûte**. Paris: Janet et Cotelle, ca.1818.

BOEHM, Theobald. **The flute and flute playing in acoustical, technical, and artistic aspects**. New York: Dover, 1964. Tradução de Dayton Clarence Miller.

DIAS, Odette Ernst. **M. A. Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro**. Brasília: Universidade de Brasília, 1990.

DORUS, Louis. **L'étude de la nouvelle flûte**. Paris: Schoenberger, ca.1840.

FÉTIS, François-Joseph. **Biographie Universelle Des Musiciens Et Bibliographie Générale De La Musique**. Typographie de H. Firmin Didot, Vol. II, VII. 1868.

FRYDMAN, Claudio. **Mobilidade de temperamento em flautas de sistema simples a partir da biblioteca da Imperatriz Leopoldina**. 2014. 198f. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro. Disponível em:

<http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/claudio-frydman/at_download/file>

Acesso em: 29 de set. de 2022.



HOFMEISTER Jr., Friedrich. **Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen.** Leipzig: Verlag von Friedrich Hofmeister, 1872. Disponível em: <<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=hof>> acesso em: 26 set. 2022.

HOTTETERRE, Jacques Martin. **Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne ; de la flute à bec, ou flute douce ; et du hautbois.** Nouvelle Edition. Paris: J-B-Christophe Ballard, 1720. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1172760n>> acesso em 29 de set. de 2022.

MACLAGAN, Susan J. **A Dictionary for the Modern Flutist.** Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009.

MED, Bohumil. **Teoria da Música: Vade Mecum de teoria musical.** Brasília: Musimed, 2017.

MENDES, André dos Santos; GARCIA, Mauricio Freire. Solo de flauta da ópera Joanna de Flandres de Carlos Gomes: versões de Luiz Heitor e Arthur Bosmans. In: BORÉM, Fausto; CASTRO, e Luciana Monteiro de. (Org.) **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3.** Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, 2018, p.232-248.

MENDES, André dos Santos. **A história da flauta transversal na capital do Império brasileiro (1822 a 1859): uma pesquisa hemerográfica.** Belo Horizonte, 2019. 73f. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2019. Disponível em <<http://hdl.handle.net/1843/31035>>

PORTAS, Mariana. António Fernandes: um músico prático erudito. In: NERY, Rui Vieira. (Org.) **Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa** Vol. 20. Lisboa: Círculo de leitores. Primeira edição: 2019, p. 33-45.

QUANTZ, Johann Joachim. **Essai... Méthode de flute traversière contenant les principes de l'exécution musicale au XVIII siècle pour tous les musiciens.** Paris : Aug. Zurfluh. 1975 [fac-símile da primeira edição de 1752]

REICHERT, Mathieu André. **7 Exercices Journaliers pour la flûte Op. 5.** Mayence : Chez les fils de B. Schott. Ca. 1872. Partitura.

_____. **Seven daily exercises for flute Op. 5.** Woodbury: Lauren Keiser, 2009. Partitura.

_____. **Souvenir de Bahia.** Brasília: Universidade de Brasília, 1990. Partitura.

_____. **Works for flute and piano.** Mainz: Schott, 2001. Partitura.

ROCKSTRO, Richard Shepherd. **A Treatise on the Construction the History and the Practice of The Flute.** Revised Edition. London: Rudall Carte and Co., 1928.

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. **Méthode complète de flûte.** 2ª Ed. Paris: Alphonse Leduc, 1958.

TOFF, Nancy. **The development of the modern flute.** New York: Taplinger Pub. Co., 1979.

WELCH, Christopher. **History of the Boehm flute.** London: Rudall, Carte & Co. 1883.

