UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

KELIEZY CONCEIÇÃO SEVERO NETTO

PERSPECTIVAS DE PROFESSORES DE FLAUTA DOCE NO ENSINO DA *FANTASIA Nº 1* (TWV 40:2, 1732/1733) DE G. PH. TELEMANN (1681-1767) PARA FLAUTA DOCE SOLO

PORTO ALEGRE
2025

KELIEZY CONCEIÇÃO SEVERO NETTO

PERSPECTIVAS DE PROFESSORES DE FLAUTA DOCE NO ENSINO DA *FANTASIA Nº 1* (TWV 40:2, 1732/1733) DE G. PH. TELEMANN (1681-1767) PARA FLAUTA DOCE SOLO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Música, com ênfase em Práticas Interpretativas em Flauta Doce.

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Becker Carpena

PORTO ALEGRE

2025

CIP - Catalogação na Publicação

Severo Netto, Keliezy Conceição
Perspectivas de professores de flauta doce no ensino da Fantasia Nº 1 (TWV 40:2, 1732/1733) de G. PH. Telemann (1681-1767) para flauta doce solo / Keliezy Conceição Severo Netto. -- 2025.
86 f.
Orientadora: Lucia Becker Carpena.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2025.

1. flauta doce. 2. performance musical. 3. metodologia do instrumento. 4. G. Ph. Telemann. I. Carpena, Lucia Becker, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

KELIEZY CONCEIÇÃO SEVERO NETTO

PERSPECTIVAS DE PROFESSORES DE FLAUTA DOCE NO ENSINO DA *FANTASIA Nº 1* (TWV 40:2, 1732/1733) DE G. PH. TELEMANN (1681-1767) PARA FLAUTA DOCE SOLO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Música, com ênfase em Práticas Interpretativas em Flauta Doce.

Aprovada em Porto Alegre, 23 de julho de 2025.

Profa. Dra. Lucia Becker Carpena – Orientadora

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Maria Cecilia de Araujo Rodrigues Torres – Examinadora

Centro Universitário Metodista IPA

Prof. Dr. David de Figueiredo Correia Castelo – Examinador

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Prof. Dr. Alfredo Faria Zaine – Examinador

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus todo poderoso, por me guiar e permitir a realização deste sonho.

Ao meu esposo, José Augusto, e ao meu filho, Lorenzo, por todo apoio, amor e incentivo incondicional. Vocês foram minha base para enfrentar e superar cada desafio.

À minha orientadora, Professora Dra. Lucia Carpena, por sua incansável dedicação, por acreditar no meu potencial e por contribuir profundamente para o meu desenvolvimento intelectual e artístico como flautista doce.

À minha mãe, Luísa Maria Conceição, à minha tia, Lia Mara Noronha e aos meus padrinhos, Heloisa Helena Noronha e Ailton da Silva, por lutarem com coragem para que eu tivesse uma criação digna e pudesse perseguir meus ideais.

Ao meu pai, Dionel Severo, às minhas madrinhas, Kátia da Silva e Vera Lúcia Silva, ao meu primo Maurício Noronha, à minha comadre Marilia Scoto e à minha afilhada Anna Júlia Noronha, ao meu compadre Totony Silva, às minhas primas Aline Jerônimo e Cláudia Jerônimo, e a toda a minha família, que sempre esteve ao meu lado, com amor, palavras de incentivo e aquela energia positiva que me sustentou nos momentos em que mais precisei.

Ao meu tio Luís Mario, por toda a sua sabedoria e humanidade, que me fortaleceram e me apoiaram nos momentos em que mais precisei.

Aos cinco flautistas doces participantes desta pesquisa, por sua generosidade ao dedicar tempo para responderem o questionário.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, por contribuírem significativamente para meu aprimoramento intelectual e musical. Em especial, agradeço aos Professores Dr. David Castelo, Dr. Fernando Rauber, Dra. Marília Stein, Dr. Daniel Wolf, Dra. Daniele Barros e Dr. Alfredo Zaine pela generosidade e disponibilidade em participar da minha banca de recital, qualificação e defesa.

Ao Projeto Orquestra Villa-Lobos, liderado pela maestrina e professora Cecília Silveira, por ter colocado a música em meu caminho e projetado meus sonhos.

À Luciane Cuervo, por todas as batalhas e conquistas que enfrentamos juntas, tornando possível meu acesso à formação acadêmica.

Ao meu grande amigo Vladimir Soares, por ser uma inspiração constante e uma referência fundamental em minha trajetória.

Ao maestro Evandro Matté, por me apoiar com confiança e ampliar minha visão sobre o fazer musical e projeção profissional.

A toda equipe do Theatro São Pedro, por sempre reconhecerem meu valor e acreditarem no meu potencial. Em especial, agradeço a Alice Kuhn, Diego da Maia e João Porto, pelo suporte e acolhimento ao longo do meu processo de estudos.

A todos os meus alunos e suas famílias, que me acompanham e me inspiram a buscar sempre mais conhecimento. Em especial, minha gratidão a Yasmin dos Santos, Mariana Bento e Erick Kippel, que estiveram comigo no palco do meu recital.

À Greizi Kirst, professora e agora amiga, que me preparou com tanto cuidado para a prova do mestrado e compartilhou histórias que me inspiram até hoje.

Aos colegas e parceiros de jornada Cibele Endres, Daniela Luz, Débora Jordana Dourado, Diego D'Avila, Douglas Lima, José Rodríguez, Bruno Neitzel, Luciana Malacarne, Josué Oliveira, Marina Lopes, Matheus Chagas e Rafael Honório, por todo apoio e por estarem comigo nos palcos e na vida.

A cada um e cada uma que cruzou meu caminho e esteve na corrente por mim, meu mais sincero agradecimento.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar a Perspectiva de professores de flauta doce no ensino da *Fantasia nº 1* (TWV 40:2, 1732/1733), de Georg Philipp Telemann (1681-1767). A pesquisa parte da relevância desta obra no repertório solo barroco e de seu potencial formativo, tanto técnico quanto expressivo. Para isso, foram coletados dados por meio de um questionário aplicado a cinco flautistas doces profissionais com atuação docente, buscando compreender os métodos utilizados na abordagem da obra, os principais desafios enfrentados pelos alunos e as estratégias adotadas para superá-los. A análise das respostas foi complementada por estudos teóricos sobre a performance historicamente informada, práticas interpretativas do período barroco, estratégias de ensino musical e estudos sobre a obra de Telemann. Os resultados revelam a diversidade de abordagens didáticas e interpretativas, ao mesmo tempo em que apontam convergências quanto à importância de contextualização histórica, desenvolvimento técnico e escuta analítica no processo de aprendizagem. Este trabalho visa, assim, contribuir para a pedagogia da flauta doce, oferecendo subsídios práticos e reflexivos que auxiliem estudantes e professores na construção de uma performance consciente, estilisticamente fundamentada e musicalmente expressiva da *Fantasia nº 1*.

Palavras-chave: flauta doce; performance musical; metodologia do instrumento; G. Ph. Telemann.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the perspectives of recorder teachers regarding the instruction of Fantasia No. 1 (TWV 40:2, 1732/1733), by Georg Philipp Telemann (1681-1767). The research is grounded in the relevance of this piece within the Baroque solo repertoire and its formative potential, both technically and expressively. To achieve this, data were collected through a questionnaire applied to five professional recorder players who are also active educators, aiming to understand the teaching methods employed, the main challenges students face, and the strategies used by teachers to overcome them. The analysis of the responses was complemented by theoretical studies on historically informed performance, Baroque interpretative practices, music teaching strategies, and scholarly research on Telemann's work. The results reveal a diversity of didactic and interpretative approaches while also pointing to common ground regarding the importance of historical contextualization, technical development, and analytical listening in the learning process. This work thus seeks to contribute to recorder pedagogy by offering practical and reflective tools that support students and teachers in building a conscious, stylistically grounded, and musically expressive performance of Fantasia No. 1.

Keywords: recorder; musical performance; instrumental methodology; G. Ph. Telemann.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido 24
Figura 2 – Pergunta 1: qual é a sua formação musical e experiência como flautista profissional e professor de flauta doce? 24
Figura 3 – Pergunta 2: com que frequência você ensina ou trabalha com a *Fantasia nº 1* de Telemann em sua prática pedagógica ou performance? 25
Figura 4 – Pergunta 3: quais são os principais objetivos que você busca ao ensinar esta peça aos seus alunos?; pergunta 4: quais estratégias pedagógicas você utiliza para abordar os aspectos técnicos e musicais específicos desta obra?; e pergunta 5: como você aborda a interpretação e expressão musical na Fantasia nº 1 de Telemann? 25
Figura 5 – Pergunta 6: quais são os principais desafios que seus alunos enfrentam ao aprender esta peça e como você os ajuda a superá-los? 26
Figura 6 – Pergunta 7: como você adapta sua abordagem de ensino para atender às necessidades individuais de seus alunos ao trabalhar com esta obra? 26
Figura 7 – Pergunta 8: que recursos (materiais didáticos, gravações, partituras, etc.) você considera importantes ao ensinar a *Fantasia nº 1* de Telemann? 26
Figura 8 – Pergunta 9: em sua opinião, qual é a importância desta obra no repertório de um flautista doce e como ela contribui para o seu desenvolvimento musical?; e pergunta 10: você tem alguma sugestão ou recomendação específica para flautistas que estão estudando ou planejam estudar a *Fantasia nº 1* de Telemann? 27
Figura 9 –Partitura original da *Fantasia nº 1* 36
Figura 10 – *Fantasia nº 1* (primeiro movimento - *vivace*): seção 1 (compasso 1 até 4) 37
Figura 11 – *Fantasia nº 1* (primeiro movimento - *vivace*): seção 2 (compasso 5 até 10) 38
Figura 12 – *Fantasia nº 1* (primeiro movimento - *vivace*): seção 3: (compasso 11 até 26) 39
Figura 13 – *Fantasia nº 1* (primeiro movimento - *vivace*): seção 4 (compasso 27 até 32) 40
Figura 14 – *Fantasia nº 1* (primeiro movimento - *vivace*): seção 5 (compasso 33 até 36) 41
Figura 15 – *Fantasia nº 1* (segundo movimento - *allegro*) 42

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Formação **51**
Gráfico 2 – Experiência profissional **51**
Gráfico 3 – Ensina e toca **53**
Gráfico 4 – Objetivos ao ensinar a *Fantasia nº 1* **54**
Gráfico 5 – Estratégicas pedagógicas **58**
Gráfico 6 – Abordagens de interpretação e expressão **61**
Gráfico 7 – Principais desafios **65**
Gráfico 8 – Estratégias para superar as dificuldades **66**
Gráfico 9 – Adaptação da abordagem **67**
Gráfico 10 – Recursos pedagógicos **69**
Gráfico 11 – Sugestões e recomendações de estudo da *Fantasia nº 1* **74**

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Descrição das Fantasias 32
Quadro 2 – Linha do tempo dos principais métodos de flauta doce dos séculos XX e XXI 44
Quadro 3 – Métodos utilizados na iniciação à flauta doce no Brasil 45
Quadro 4 – Experiência profissional 52
Quadro 5 – Aspectos musicais 55
Quadro 6 – Aspectos teórico-musicais 55
Quadro 7 – Aspectos técnicos 56
Quadro 8 – Aspectos históricos e estilísticos 57
Quadro 9 – Estudos de técnica 58
Quadro 10 – Desenvolvimento da própria versão 59
Quadro 11 – Recursos ao ensinar a obra 71
Quadro 12 – Contribuição para o desenvolvimento musical 73
Quadro 13 – Desenvolvimento da interpretação e expressão musical 76

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13
1.1 TRAJETÓRIA 13
1.2 JUSTIFICATIVA 14
1.3 OBJETIVOS 16
1.3.1 Objetivo principal 16
1.3.2 Objetivos específicos 16

2 METODOLOGIA 18
2.1 REVISÃO DA LITERATURA 19
2.1.1 Sobre as Fantasias 19
2.1.2 Literatura sobre o ensino e a construção da performance 20
2.1.3 O questionário 21
2.2 CONSTRUÇÃO DO QUESTIONÁRIO E ESCOLHA DOS PARTICIPANTES 22
2.2.1 Estrutura do questionário 23

3 AS *12 FANTASIAS* DE GEORG PHILIPP TELEMANN 28
3.1 AS 12 *FANTASIAS* COMO CONJUNTO 28
3.2 ANÁLISE DA *FANTASIA Nº 1* 35
3.2.1 Primeiro movimento: *vivace* 36
3.2.1.1 Seção 1 37
3.2.1.2 Seção 2 37
3.2.1.3 Seção 3 38
3.2.1.4 Seção 4 40
3.2.1.5 Seção 5 40
3.2.2 Segundo movimento: *allegro* 41

4 MÉTODOS E ESTRATÉGIAS DO ENSINO E ESTUDO DA FLAUTA DOCE 43
4.1 NA EUROPA 43
4.2 NO BRASIL 45
4.3 ESTRATÉGIAS DE ESTUDO E PERFORMANCE 47

5 ANÁLISE DOS RESULTADOS DO QUESTIONÁRIO 50

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS **77**

REFERÊNCIAS **81**

ANEXO A – PARTITURA ORIGINAL DA *FANTASIA Nº 1* [1732-1733] **84**

ANEXO B – PARTITURA DA *FANTASIA Nº 1*: EDIÇÃO DE NITZ (1984) **85**

ANEXO C – QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO COM AS RESPOSTAS DOS PARTICIPANTES **87**

1 INTRODUÇÃO

1.1 TRAJETÓRIA

Sou natural de Porto Alegre, moradora do bairro Lomba do Pinheiro, localizado na zona leste da periferia da cidade, na Vila Mapa. Meu ensino fundamental estudei na Escola Municipal Heitor Villa-Lobos, localizada na minha comunidade e aos 9 anos de idade, quando avancei para a 5ª série, passei a ter aula de música, que se tornou um dos momentos mais importantes da rotina da minha turma, e o meu em particular, uma vez que me envolvia intensamente nas atividades. Foi nessa época que nossa estimada professora de música, Cecília Silveira, nos fez um convite especial: aprender a tocar flauta doce e ter a chance de entrar para um grupo já estabelecido há quatro anos, composto por talentosos estudantes da escola.

Encantada com as aulas de música, abracei com entusiasmo a proposta que ocorria no contraturno escolar, impulsionada também pelo apoio incondicional da minha família, que enxergou nessa oportunidade uma forma maravilhosa de preencher a lacuna no acesso limitado a esportes, cultura e lazer que enfrentávamos em nossa comunidade.

Ao ingressar na Oficina de Flauta Doce, a música começou a fazer parte da minha vida e essência de uma forma muito intensa e única. A cada nota, melodia, gesto e conhecimento adquirido, meu desejo e ansiedade de aprender só aumentavam. Essas aulas extracurriculares ocorriam duas vezes por semana. A sensação indescritível de unir o som da minha flauta ao de meus colegas preenchia meu coração de êxtase. Quando finalmente integrei o grupo de flautistas, as apresentações que realizávamos em escolas, creches e comunidades nutriam minha motivação e me envolviam ainda mais.

Essas experiências e vivências marcantes me revelaram uma habilidade natural e um prazer genuíno em tocar e lecionar, brotando e consolidando meu ideal de me tornar professora de música e instrumentista.

Assim tracei meu futuro, projetando nele um forte caráter social para atuar não apenas na minha comunidade, mas também em outras regiões com igual carência econômica e limitações no acesso aos estudos. Com o apoio de instituições, auxílios financeiros e bolsas de estudo, embarquei em uma jornada de aprimoramento como educadora musical e instrumentista.

Em 2005, prestei vestibular na renomada Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sendo aprovada na Prova Específica. No entanto, fui reprovada no Concurso Vestibular e não consegui conquistar uma vaga no curso de Música. Foi uma experiência muito

frustrante e triste. Entretanto, para minha alegria e revigoramento, neste mesmo ano fui agraciada com uma inédita bolsa de estudos no Curso Técnico em Música da Escola Sinodal de Educação Profissional (ESEP), unidade da Escola Superior de Teologia (EST), de São Leopoldo, com especialização no instrumento flauta doce, me restabelecendo, criando forças para seguir em frente. Neste curso, fui integrante do Octeto de Flautas Doces, onde participei da gravação do CD "Octoeólio - Os Oito Ventos do Brasil Meridional" e de inúmeros concertos, vivenciando e desenvolvendo a técnica do instrumento e o conhecimento teórico musical.

Como meu sonho era de um dia fazer um curso superior, ainda continuei a lutar por este ideal, e assim, no 2° semestre deste mesmo ano, por intermédio da Associação dos Educadores Populares de Porto Alegre, conquistei uma bolsa de estudos integral, agora para o curso de Licenciatura em Música do Centro Universitário Metodista IPA em Porto Alegre. Passar no vestibular foi uma vitória inédita na minha comunidade e no projeto, e que, desde então, tem servido de exemplo e motivação para muitos outros jovens da Vila Mapa consolidarem seus projetos de vida.

A jornada do estudo instrumental e busca pelo aprimoramento revelou o quão desafiador é esse caminho e destacou a importância de uma dedicação exclusiva para o aperfeiçoamento técnico, fundamental para a construção de uma performance musical. Assim, direcionei meus esforços e estudos para a flauta doce, que não apenas desempenhou um papel transformador em minha vida ao me introduzir no mundo da música, mas também me instigou com seu vasto repertório e técnicas exigentes.

Neste sentido, minha experiência no estudo da *Fantasia Nº 1* de Telemann foi desafiadora, pois tive que desenvolver e descobrir uma interpretação que vai além do que está escrito na partitura. E isso na época me causou muita insegurança, pois a liberdade e expressividade que a peça permite e demanda dependiam do meu domínio técnico e da minha musicalidade, exigindo criatividade em termos de articulação, ornamentação, fraseado e dinâmicas, além do conhecimento específico do estilo envolvido na peça.

Foi dentro desse contexto enriquecido por minhas vivências e experiências musicais, juntamente com a busca por novos desafios técnicos e interpretativos com a flauta doce, que surgiu a temática deste projeto de mestrado.

1.2 JUSTIFICATIVA

A construção da execução, entendida como a realização técnica da obra, e da performance musical, compreendida como a apresentação artística, é um processo que envolve

desafios técnicos e interpretativos que exigem um estudo aprofundado e estratégias eficazes de aprendizado. Neste trabalho, tomamos como referência a *Fantasia nº 1* (TWV 40:2, 1732/1733) de Georg Philipp Telemann (1681-1767), uma peça fundamental no repertório para flauta doce solo, que apresenta exigências técnicas e musicais fundamentais para o desenvolvimento do instrumentista.

Como flautista doce e educadora musical, estou em constante busca pelo aprimoramento técnico. Acredito firmemente que buscar ser uma instrumentista excepcional e uma pesquisadora incansável tem um impacto positivo na minha capacidade de atuar como professora. Da mesma forma, ser uma professora dedicada e eficiente reflete diretamente na minha performance como instrumentista. Ambas as áreas se complementam e se fortalecem mutuamente, contribuindo para o meu crescimento artístico e docente. Através dessa abordagem integrada, busco fornecer aos meus alunos uma educação musical completa e inspiradora, baseada na excelência técnica e no compromisso com a arte da Música.

A escolha do tema "Percepções de professores de flauta doce no ensino da *Fantasia nº 1* (TWV 40:2, 1732/1733) de G. Ph. Telemann (1681-1767) para flauta doce solo" foi motivada pelo meu fascínio pelas obras do período barroco, que apresentam composições extraordinárias dedicadas especificamente à flauta doce, além de representarem o ápice do repertório para esse instrumento. Este tema de pesquisa tem o potencial de contribuir para minha formação e aprimoramento técnico como flautista, bem como colaborar para o aumento da literatura em português sobre o tema. No âmbito da flauta doce, a literatura a respeito da preparação técnica e de repertório ainda é rara, tanto no Brasil como no exterior. Um dos poucos autores a tratar do assunto é o flautista doce Bart Spanhove, em seu livro *The Finishing Touch of Ensemble Playing* (2001). Nele, Spanhove aborda a preparação de repertório para conjuntos de flautas doces, em uma espécie de guia. No entanto, não há um enfoque específico sobre o repertório solo.

Acredito que, por meio desta pesquisa, posso ampliar meu conhecimento e compreensão da abordagem técnica requerida para a execução dessa obra, além de conhecer estratégias e formas de ensiná-la, proporcionando um enriquecimento em minha jornada como flautista e professora. Do mesmo modo, investigar as percepções de professores de flauta doce no ensino da *Fantasia nº 1* também pode contribuir para o desenvolvimento de novas abordagens pedagógicas e métodos de ensino voltados para o repertório barroco e identificar as principais dificuldades encontradas e as estratégias adotadas pelos professores para lidar com elas pode auxiliar na criação de programas de estudo mais eficazes/eficientes e direcionados para o aprimoramento da performance.

O estudo sobre métodos e abordagens pedagógicas voltados à flauta doce, ainda que escasso, revela caminhos importantes para a construção de uma performance sólida e expressiva. A *Fantasia nº 1* de Telemann, ao reunir elementos técnicos e interpretativos desafiadores, representa um excelente objeto de estudo dentro desse contexto. Assim, investigar como diferentes professores abordam seu ensino pode gerar reflexões sobre a aplicabilidade de métodos existentes, a necessidade de adaptações pedagógicas e a criação de novas estratégias que favoreçam tanto o aprendizado técnico quanto a expressividade musical, promovendo um ensino mais abrangente e eficaz da flauta doce solo.

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 Objetivo principal

Investigar as percepções de professores de flauta doce no ensino da *Fantasia nº1* (TWV 40:2, 1732/1733) de Georg Philipp Telemann (1681-1767) para flauta doce solo.

1.3.2 Objetivos específicos

a) Identificar as dificuldades que os participantes encontram no ensino da *Fantasia nº1;*
b) analisar as metodologias e ferramentas pedagógicas utilizadas pelos participantes para o ensino da *Fantasia nº1*;
c) comparar abordagens adotadas pelos participantes ao ensinar a *Fantasia nº1*;
d) verificar se há influência do contexto histórico e estilístico na abordagem pedagógica dos professores;
e) verificar se há impacto do repertório barroco no desenvolvimento técnico e interpretativo dos alunos de flauta doce.

Dessa forma, a presente pesquisa parte de uma vivência musical profundamente pessoal, que se articula com questões pedagógicas e interpretativas relevantes ao ensino da flauta doce. Ao tomar a *Fantasia nº 1* de Telemann como objeto de investigação, busca-se compreender de que maneira professores que atuam com este repertório lidam com os desafios técnicos e expressivos da obra, contribuindo para a formação de estudantes mais conscientes e preparados artisticamente. Para dar sustentação a esta investigação, estruturamos o trabalho em duas etapas. A primeira apresenta os fundamentos teóricos que sustentam esta dissertação, contextualizando

o compositor Georg Philipp Telemann, sua produção voltada à flauta doce solo e os aspectos pedagógicos da construção da performance musical. A segunda etapa descreve os processos de investigação e análise, nos quais os dados coletados são examinados e orientados por esse referencial teórico.

2 METODOLOGIA

Esta dissertação aborda as percepções de cinco flautistas doces profissionais e professores de flauta doce no ensino da *Fantasia nº 1* (TWV 40:2, 1732/1733) de G. Ph. Telemann (1681-1767), para flauta doce solo. Para isso, organizamos a pesquisa em duas etapas.

A primeira etapa consistiu na revisão da literatura sobre as 12 Fantasias e sobre o ensino e construção da performance. Nesta etapa, buscamos informações sobre a contextualização histórica das Fantasias e suas características estilísticas, formais, tonalidades e movimentos, seguida da análise da *Fantasia nº 1*, nosso objeto de estudo, para compreender suas demandas interpretativas e técnicas. Já a revisão da literatura sobre ensino e construção da performance me levou principalmente aos métodos de flauta doce e à bibliografia específica de performance, como artigos, livros, dissertações e teses. A segunda etapa da pesquisa foi a elaboração e aplicação de um questionário, seguida da análise das respostas obtidas junto aos cinco flautistas doces.

Após refletir sobre o objetivo desta pesquisa, a metodologia que se mostrou mais apropriada como estratégia de investigação foi o estudo de caso, pois este método "[...] contribui, de forma significativa, para a compreensão que temos nos fenômenos individuais, organizacionais, sociais e políticos [...]" (Yin, 2001, p. 21). Ventura (2007) complementa:

> O estudo de caso se caracteriza pela descrição e análise detalhada de um contexto ou de um indivíduo, podendo alcançar grandes conhecimentos do elemento estudado, "atualmente, é adotada na investigação de fenômenos das mais diversas áreas do conhecimento, podendo ser visto como caso clínico, técnica psicoterápica, metodologia didática ou modalidade de pesquisa" (Ventura, 2007, p. 384).

Ainda de acordo com Ventura (2007), os estudos de caso mais frequentes concentram-se em uma única unidade — seja um indivíduo, como um "caso clínico", seja um conjunto de indivíduos ou organizações. Bogdan (1994) ressalta sobre o estudo de caso que ele "[...] no plano geral pode ser representado como um funil [...]", onde no início os interesses e as questões se mostram amplas e depois vão se desenvolvendo, tornando-se aos poucos mais específicas e diretas.

Sobre os estudos de caso, Rodrigo (2008) ressalta que:

> Os estudos de caso podem e devem ter uma orientação teórica bem fundamentada, que sirva de suporte à formulação das respectivas questões e instrumentos de recolhimento de dados e guia na análise dos resultados. Necessita-se da teoria para orientar a investigação. O estudo de caso permite responder a questões como: Que

> coisas observar? Que dados colher? Que perguntas fazer? Que tipos de categorias construir? (Rodrigo, 2008, p. 4).

De acordo com o objetivo de contribuir para a compreensão dos processos envolvidos no ensino e estudo da *Fantasia nº 1* de Telemann, a pesquisa foi desenvolvida por meio da investigação com enfoque misto, denominado pesquisa quali-quantitativa. Segundo Alvarenga (2012), essa abordagem resulta da junção do enfoque qualitativo, que busca descrever e compreender características, situações e processos de maneira integral, considerando inclusive o contexto, e do enfoque quantitativo, caracterizado pela medição e tratamento estatístico das informações e pelo uso de amostras probabilísticas. Ainda de acordo com a autora:

> O enfoque misto oferece a possibilidade de obter informações de maior profundidade e ao mesmo tempo maior amplitude do problema investigado. O enfoque quantitativo utiliza mais método dedutivo e o enfoque qualitativo utiliza mais o método indutivo, procura compreender as ações a atitudes dos sujeitos envolvidos no estudo, não procura validar teorias nem generalizar suas descobertas (Alvarenga, 2012, p. 11).

Como ferramenta de coleta de dados, desenvolvemos um questionário semiestruturado que foi aplicado a cinco flautistas doces profissionais com experiência docente, o que proporcionou uma compreensão mais rica e detalhada das experiências e perspectivas dos participantes, permitindo uma análise aprofundada e contextualizada dos dados coletados.

2.1 REVISÃO DA LITERATURA

2.1.1 Sobre as Fantasias

Conforme destaca Geertz (2014), o estudo das Fantasias é fundamental para a performance da flauta doce solo:

> As Fantasias de Telemann podem ajudar a prever Bach e, ao mesmo tempo, oferecer satisfação musical para um principiante ou profissional que busca repertório extra sem acompanhamento. Existem muitas fontes disponíveis para auxiliar o aluno e o professor a buscar uma prática de performance histórica adequada[1] (Geertz, 2014, p. 1, tradução nossa).

[1] Texto original: "Telemann's Fantasias can help preview Bach while at the same time offering musical satisfaction for a novice or professional seeking additional unaccompanied literature. Many sources are available to aid student and teacher in pursuing accurate historical performance practice.".

Justamente por tratar-se de uma obra de referência no repertório dos flautistas, foi possível encontrar uma abundante literatura sobre o tema, com autores como Caird (2021), Brown (2008) e De Bree (2012). Estes autores serão citados adiante, no capítulo sobre as Fantasias, pois, no nosso entendimento, analisar textos de outros pesquisadores e teóricos contribuiu expressivamente para fundamentar, fazer comparações de outros casos semelhantes, reforçar a argumentação na construção de ideias para esta dissertação. E isso requer fazer uma leitura atenta da estrutura do texto, que é fundamental para entender como as informações estão organizadas. Segundo Marconi e Lakatos (2003):

> Analisar significa estudar, decompor, dissecar, dividir, interpretar. A análise de um texto refere-se ao processo de conhecimento de determinada realidade e implica o exame sistemático dos elementos; portanto, é decompor um todo em suas partes, a fim de poder efetuar um estudo mais completo, encontrando o elemento-chave do autor, determinar as relações que prevalecem nas partes constitutivas, compreendendo a maneira pela qual estão organizadas, e estruturar as ideias de maneira hierárquica (Marconi; Lakatos, 2003, p. 29-30).

Nesse sentido, essa definição foi particularmente relevante para este trabalho, pois norteou a forma como os dados e as referências bibliográficas foram examinados, permitindo identificar elementos-chave e estabelecer conexões consistentes entre a fundamentação teórica e os objetivos da pesquisa.

2.1.2 Literatura sobre o ensino e a construção da performance

Diante da complexidade técnica e interpretativa da Fantasia, tornou-se essencial investigar métodos de ensino e estudo da flauta doce que pudessem contribuir para a preparação eficiente do instrumentista. A literatura sobre o ensino da flauta doce é vasta, abrangendo métodos para flautistas iniciantes, intermediários e avançados. No entanto, há uma carência de materiais dedicados ao ensino de obras específicas, e essa lacuna é especialmente notável quando se trata de preparar peças complexas do repertório como as Fantasias de Telemann, sejam alunos intermediários ou avançados.

Como dito, existem muitos métodos de flauta doce para diferentes níveis de habilidade, mas a literatura específica para o ensino de obras individuais, especialmente para alunos intermediários ou avançados, é limitada. Entre os poucos exemplos disponíveis, destacam-se o manual de Spanhove (2001)[2] sobre a condução de ensaios de conjuntos de flautas doces; Kanji

[2] SPANHOVE, Bart. **Das Einmaleins des Ensemblespiels**: ein Leitfaden des Flanders Recorder Quartet für Blockflötenspieler und Lehrer mit einem historischen Kapitel von David Lasocki. Celle: Moeck, 2001.

(2021)[3] que apresenta, de forma resumida, orientações básicas e fundamentais para a articulação e interpretação da música barroca, incluindo as Fantasias e a tese de doutorado de Castelo (2018)[4] que explora tanto técnicas estendidas quanto técnicas tradicionais aplicadas a um repertório selecionado, no qual a *Fantasia nº 1* é uma das obras estudadas. Como literatura complementar temos os *Solfeggi* de Quantz (s/d) e o volume II do *Modern Recorder Player,* de Walter van Hauwe (1987).

Existem também materiais e tratados históricos sobre flauta doce e estilo, bem como prefácios de edições de partituras, encartes de CDs e sites que fornecem informações valiosas sobre as obras e seus compositores. No entanto, o ensino de uma peça específica também depende da experiência pedagógica e musical do professor, adaptando-a às necessidades e dificuldades dos alunos.

É consenso que, para ensinar uma peça ou obra, não existe um único caminho ou método. No entanto, é possível identificar princípios gerais que podem guiar o ensino de obras específicas, como a *Fantasia nº 1* de Telemann. Esses princípios incluem a adaptação de técnicas pedagógicas ao nível e às necessidades dos alunos, o uso de recursos didáticos adequados e a incorporação de estratégias interpretativas e expressivas que enriquecem a performance musical, como veremos adiante.

2.1.3 O questionário

O questionário, ferramenta de coleta de dados desta pesquisa, teve formato semiestruturado, e foi elaborado por mim e minha orientadora e enviado a cinco flautistas doces brasileiros profissionais de reconhecida excelência e com experiência docente. Este questionário foi elaborado com vistas a conhecer as percepções destes flautistas-professores no ensino da *Fantasia nº 1*. A esse respeito, Gil (2008) ressalta que:

> Pode-se definir questionário como a técnica de investigação composta por um conjunto de questões que são submetidas a pessoas **com o propósito de obter informações** sobre conhecimentos, crenças, sentimentos, valores, interesses, expectativas, aspirações, temores, comportamento presente ou passado etc. (Gil, 2008, p. 140, grifo nosso).

---

[3] KANJI, Ricardo. **A Study Program for the Recorder and Woodwind Instruments.** São Paulo**,** 2021.
[4] CASTELO, Davi. **A Técnica estendida como elemento veiculador de expressão musical na performance contemporânea da flauta doce.** Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/3be68607-6754-491a-9e20-a11510919565/content. Acesso em 12 de agosto de 2025.

Gil (2008) também destaca que a elaboração de um questionário envolve essencialmente a transformação dos objetivos da pesquisa em perguntas específicas. As respostas a essas perguntas são responsáveis por fornecer os dados necessários para descrever as características dos participantes pesquisados ou testar as hipóteses desenvolvidas durante o planejamento do estudo.

2.2 CONSTRUÇÃO DO QUESTIONÁRIO E ESCOLHA DOS PARTICIPANTES

Em relação ao questionário como ferramenta de coleta de dados, Alvarenga (2012) destaca que:

> A elaboração do questionário não é tão simples como parece, por um lado deve- se ter o cuidado de que as perguntas respondam aos objetivos da investigação, e por outro lado, deve-se adaptá-lo às características da comunidade e às características culturais dos indivíduos aos quais será aplicado. As perguntas são ordenadas e aplicadas de maneira padronizada, o que significa que são aplicadas as mesmas perguntas, na mesma ordem e com a mesma formulação, a todos os indivíduos (Alvarenga, 2012, p. 11).

Tendo por base esta orientação, o questionário foi elaborado com dez perguntas abertas, visando obter uma compreensão abrangente das práticas pedagógicas e das experiências dos flautistas doces profissionais. Segundo Gil (2008), nas perguntas abertas os participantes têm a oportunidade de expressar suas próprias respostas de forma livre. Esse formato proporciona maior flexibilidade, mas nem sempre as respostas obtidas estão alinhadas com os objetivos do pesquisador, além de apresentarem desafios na organização e análise dos dados, como a construção da tabulação.

Para a seleção dos participantes, optou-se por convidar cinco flautistas doces profissionais de renome, com ampla experiência tanto como instrumentistas quanto como professores. Barrenechea (2003) relata que toda pesquisa na área das Práticas Interpretativas tem como característica fundamental a geração de conhecimento que, em algum momento, contribuirá para a atuação do performer, seja na execução musical ou no ensino, ainda

> Ao investigar questões de pesquisa ligadas ao processo de aquisição de competência na área da performance musical, o pesquisador torna acessíveis ferramentas que podem ser usadas por ele, em seu fazer artístico, e por alunos, agentes que o levam a formular tais questões (Barrenechea, 2003, p. 115).

Dessa forma, reconhecendo a importância desta pesquisa, os músicos convidados, são referências na flauta doce, aceitaram participar da pesquisa, trazendo consigo experiências tanto

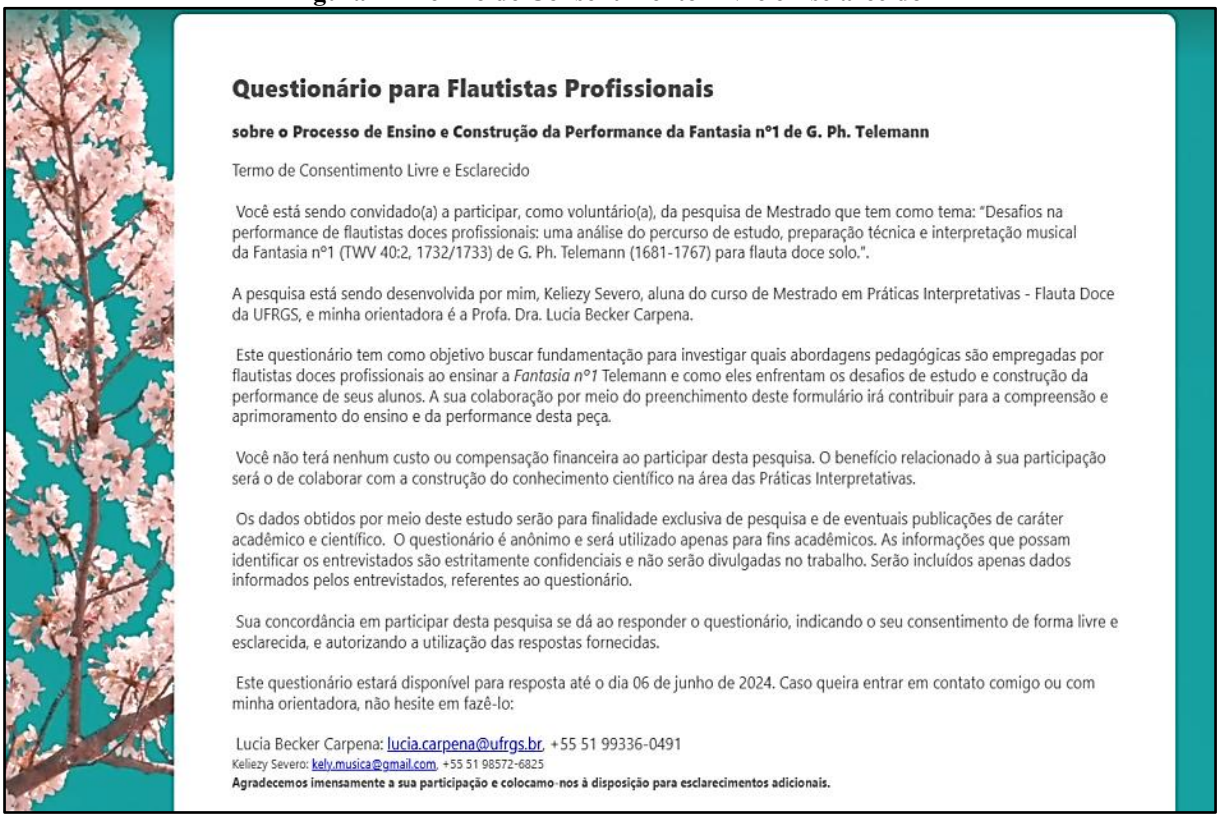
no Brasil quanto no exterior. Essa vivência diversificada proporciona uma perspectiva enriquecida por diferentes contextos culturais e pedagógicos. Ao longo de suas carreiras, eles construíram uma trajetória marcada pelo compromisso, pela excelência e pelo respeito à prática musical, consolidando-se como figuras de destaque no cenário do instrumento.

2.2.1 Estrutura do questionário

O questionário é constituído por um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TECLE), seguido por dez perguntas abertas. Para a formulação do questionário, foram elaboradas perguntas que pudessem fornecer elementos e informações relevantes para a compreensão do tema. Alvarenga (2012) enfatiza a importância de redigir cada pergunta de forma clara e objetiva, garantindo que não haja ambiguidades que possam comprometer a compreensão ou a resposta dos participantes. Além disso, recomenda-se o uso de uma linguagem simples e acessível, facilitando a interpretação e assegurando a precisão das informações coletadas.

O questionário inicia com o TECLE, formalizando o convite para participar da pesquisa de Mestrado, apresentando-me como pesquisadora e à minha orientadora como responsável pela pesquisa, além de oferecer uma breve explicação sobre o tema e o objeto de estudo. O Termo esclarece que a participação é anônima e não envolve nenhum custo ou compensação financeira, sendo os dados coletados utilizados exclusivamente para fins de pesquisa e publicações acadêmicas e científicas. Ele também enfatiza a importância da participação dos flautistas para compreender os processos pedagógicos e os desafios no ensino da *Fantasia nº 1* de Telemann.

Figura 1 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido



Questionário para Flautistas Profissionais

sobre o Processo de Ensino e Construção da Performance da Fantasia nº1 de G. Ph. Telemann

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa de Mestrado que tem como tema: "Desafios na performance de flautistas doces profissionais: uma análise do percurso de estudo, preparação técnica e interpretação musical da Fantasia nº1 (TWV 40:2, 1732/1733) de G. Ph. Telemann (1681-1767) para flauta doce solo.".

A pesquisa está sendo desenvolvida por mim, Keliezy Severo, aluna do curso de Mestrado em Práticas Interpretativas - Flauta Doce da UFRGS, e minha orientadora é a Profa. Dra. Lucia Becker Carpena.

Este questionário tem como objetivo buscar fundamentação para investigar quais abordagens pedagógicas são empregadas por flautistas doces profissionais ao ensinar a *Fantasia nº1* Telemann e como eles enfrentam os desafios de estudo e construção da performance de seus alunos. A sua colaboração por meio do preenchimento deste formulário irá contribuir para a compreensão e aprimoramento do ensino e da performance desta peça.

Você não terá nenhum custo ou compensação financeira ao participar desta pesquisa. O benefício relacionado à sua participação será o de colaborar com a construção do conhecimento científico na área das Práticas Interpretativas.

Os dados obtidos por meio deste estudo serão para finalidade exclusiva de pesquisa e de eventuais publicações de caráter acadêmico e científico. O questionário é anônimo e será utilizado apenas para fins acadêmicos. As informações que possam identificar os entrevistados são estritamente confidenciais e não serão divulgadas no trabalho. Serão incluídos apenas dados informados pelos entrevistados, referentes ao questionário.

Sua concordância em participar desta pesquisa se dá ao responder o questionário, indicando o seu consentimento de forma livre e esclarecida, e autorizando a utilização das respostas fornecidas.

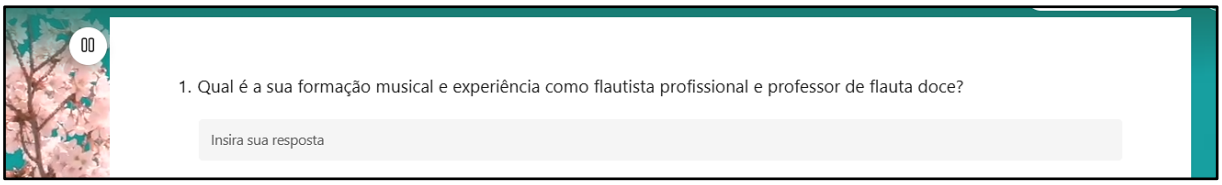
Este questionário estará disponível para resposta até o dia 06 de junho de 2024. Caso queira entrar em contato comigo ou com minha orientadora, não hesite em fazê-lo:

Lucia Becker Carpena: lucia.carpena@ufrgs.br, +55 51 99336-0491
Keliezy Severo: kely.musica@gmail.com, +55 51 98572-6825
Agradecemos imensamente a sua participação e colocamo-nos à disposição para esclarecimentos adicionais.

Fonte: elaborada pela autora.

A **Pergunta 1** tem como objetivo obter informações sobre a formação musical dos participantes e sua experiência tanto como flautistas quanto como professores de flauta doce. Esse parâmetro é fundamental para contextualizar as abordagens pedagógicas adotadas, permitindo uma melhor compreensão da trajetória profissional de cada participante e da influência de sua formação no ensino do instrumento.

Figura 2 – Pergunta 1: qual é a sua formação musical e experiência como flautista profissional e professor de flauta doce?



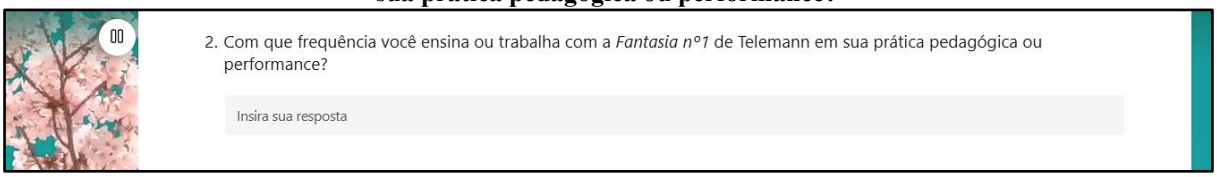
1. Qual é a sua formação musical e experiência como flautista profissional e professor de flauta doce?

Insira sua resposta

Fonte: elaborada pela autora.

A **Pergunta 2** investiga a frequência com que os flautistas ensinam ou trabalham com a *Fantasia nº 1* de Telemann em sua prática pedagógica e performática. Essa informação é essencial para avaliar a relevância e a presença dessa obra no ensino da flauta doce.

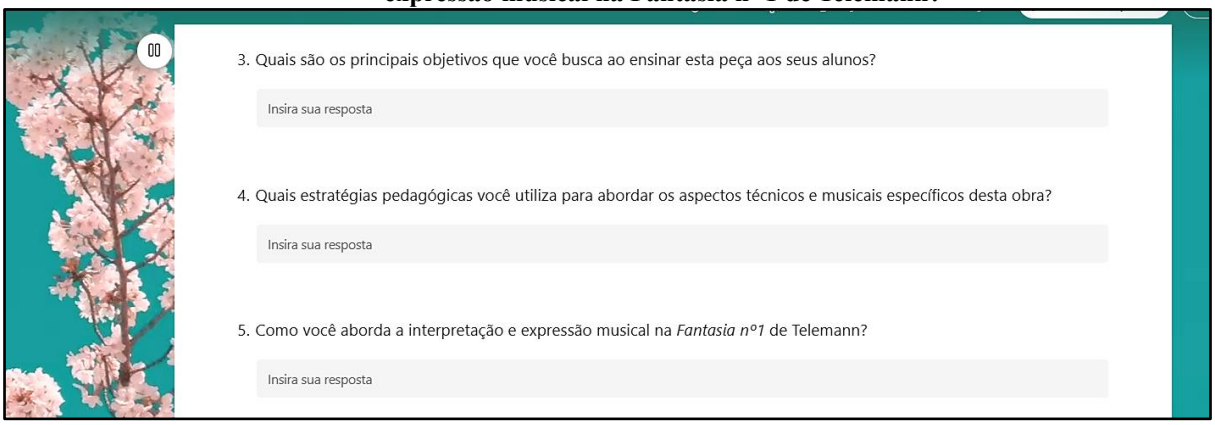
Figura 3 – Pergunta 2: com que frequência você ensina ou trabalha com a *Fantasia nº 1* de Telemann em sua prática pedagógica ou performance?



Fonte: elaborada pela autora.

As **Perguntas 3, 4 e 5** exploram aspectos do ensino da *Fantasia nº 1* de Telemann, abrangendo objetivos, estratégias pedagógicas e abordagem interpretativa. A **Pergunta 3** busca identificar os principais propósitos dos professores ao trabalhar essa peça com seus alunos, já a **Pergunta 4** investiga as estratégias pedagógicas empregadas para abordar os desafios técnicos e musicais da obra e a **Pergunta 5** foca na interpretação e expressão musical, analisando como os professores orientam seus alunos na construção de uma performance expressiva.

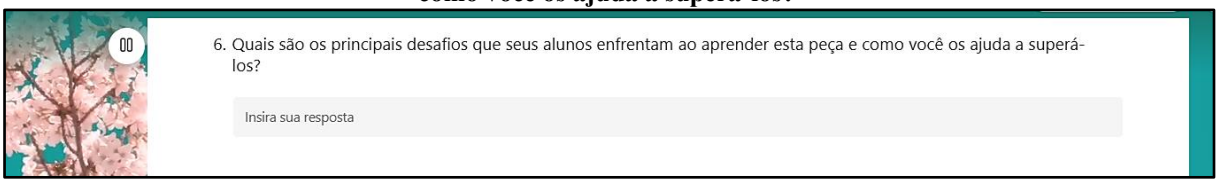
Figura 4 – <u>Pergunta 3</u>: quais são os principais objetivos que você busca ao ensinar esta peça aos seus alunos?; <u>pergunta 4</u>: quais estratégias pedagógicas você utiliza para abordar os aspectos técnicos e musicais específicos desta obra?; e <u>pergunta 5</u>: como você aborda a interpretação e expressão musical na Fantasia nº 1 de Telemann?



Fonte: elaborada pela autora.

A **Pergunta 6** busca identificar os principais desafios enfrentados pelos alunos ao aprender a *Fantasia nº 1* de Telemann, bem como as soluções pedagógicas adotadas pelos professores para superá-los. Essa questão é essencial para compreender as dificuldades técnicas e interpretativas mais recorrentes no ensino da obra, permitindo uma análise aprofundada das estratégias utilizadas. A partir das respostas, foi possível mapear abordagens didáticas que auxiliam os alunos na superação de obstáculos, promovendo um aprendizado mais estruturado e eficiente.

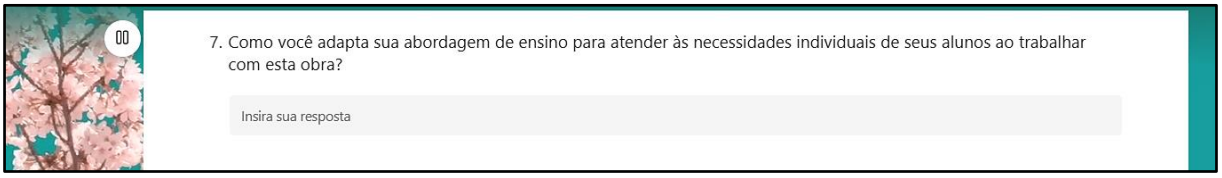
Figura 5 – Pergunta 6: quais são os principais desafios que seus alunos enfrentam ao aprender esta peça e como você os ajuda a superá-los?



Fonte: elaborada pela autora.

A **Pergunta 7** investiga como os flautistas adaptam suas abordagens de ensino para atender às necessidades individuais de seus alunos, reconhecendo que cada estudante possui um nível de habilidade e um estilo de aprendizado distinto. A personalização do ensino é essencial para garantir um processo de aprendizado eficaz, permitindo que os professores ajustem suas estratégias pedagógicas, o ritmo das aulas e os métodos utilizados de acordo com as particularidades de cada aluno. Essa flexibilidade contribui para um ensino mais inclusivo e eficiente, potencializando o desenvolvimento técnico e musical dos estudantes.

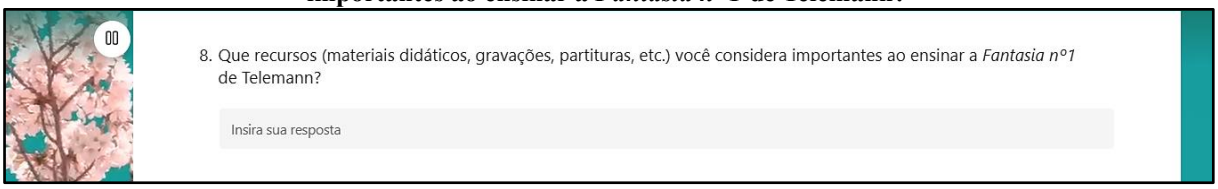
Figura 6 – Pergunta 7: como você adapta sua abordagem de ensino para atender às necessidades individuais de seus alunos ao trabalhar com esta obra?



Fonte: Questionário elaborado pela autora.

A **Pergunta 8** aborda os recursos pedagógicos considerados fundamentais no ensino da *Fantasia nº 1*, incluindo materiais didáticos, gravações e partituras. Essa questão busca mapear as ferramentas que os participantes utilizam para conduzir o aprendizado da obra, analisando quais recursos são mais eficazes no desenvolvimento técnico e interpretativo dos alunos.

Figura 7 – Pergunta 8: que recursos (materiais didáticos, gravações, partituras, etc.) você considera importantes ao ensinar a *Fantasia nº 1* de Telemann?

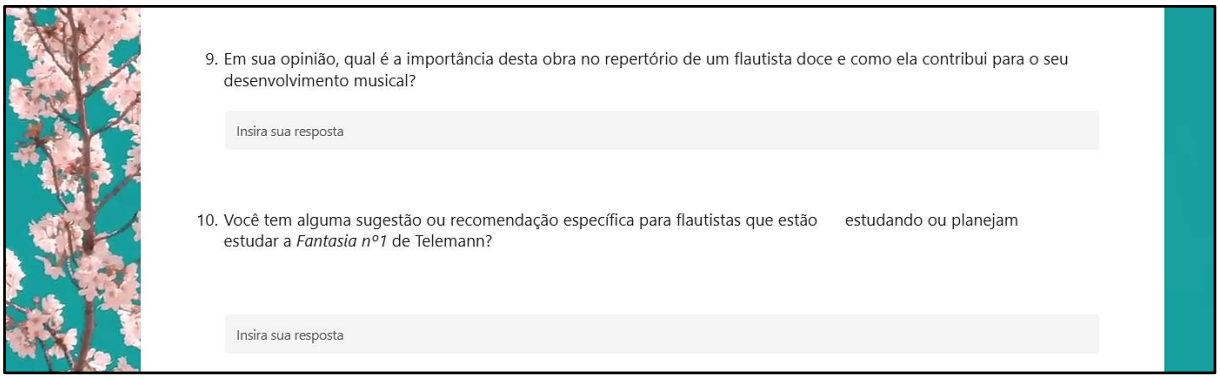


Fonte: elaborada pela autora.

As **Perguntas 9 e 10** exploram a relevância da *Fantasia nº 1* de Telemann no repertório de um flautista doce e seu impacto no desenvolvimento musical dos alunos. A **Pergunta 9**

investiga a importância pedagógica e técnica da obra, analisando como sua inclusão no ensino pode contribuir para a formação do flautista doce. Já a **Pergunta 10** busca reunir sugestões e recomendações específicas para estudantes que estão aprendendo ou pretendem estudar essa peça, fornecendo orientações valiosas baseadas na experiência dos professores.

Figura 8 – Pergunta 9: em sua opinião, qual é a importância desta obra no repertório de um flautista doce e como ela contribui para o seu desenvolvimento musical?; e pergunta 10: você tem alguma sugestão ou recomendação específica para flautistas que estão estudando ou planejam estudar a *Fantasia nº 1* de Telemann?



Fonte: elaborada pela autora.

Os parâmetros definidos nesta pesquisa foram criteriosamente selecionados com o intuito de proporcionar uma análise detalhada e abrangente sobre as práticas pedagógicas, os desafios recorrentes e as estratégias utilizadas no ensino da *Fantasia nº 1* de Telemann para flauta doce. O questionário aplicado aos professores, portanto, visa oferecer uma base sólida para a compreensão do processo de ensino dessa obra, promovendo reflexões que possam auxiliar tanto docentes quanto estudantes do instrumento. Para aprofundar essa análise, o próximo capítulo apresenta um panorama sobre o conjunto das Fantasias de Telemann, contextualizando historicamente a obra escolhida e destacando sua importância no repertório solo barroco, com ênfase especial na *Fantasia nº 1*.

3 AS *12 FANTASIAS* DE GEORG PHILIPP TELEMANN

Para que se entenda o significado das *Fantasias* no universo da obra de Telemann, é importante relembrar algumas informações importantes sobre ele, situando-o no contexto musical de sua época.

Georg Philip Telemann (1681-1767) foi considerado em sua época um dos compositores mais famosos da Alemanha e mesmo da Europa. Durante seus 86 anos de vida, Telemann criou um legado duradouro tanto na composição quanto na publicação de música. Porter (2023) destaca que Telemann desempenhou um papel crucial na promoção da performance instrumental e operística, estabelecendo padrões que influenciaram a próxima geração de compositores e intérpretes, atuando de modo contínuo na renovação dos gêneros e estilo musicais ao longo de sua vida (PORTER, 2023).

Telemann também desenvolveu notável atividade como editor de música, tornando suas composições acessíveis tanto para amadores quanto para músicos profissionais. Ele frequentemente se envolvia na gravação das placas de impressão de sua própria música, sendo as *Fantasias* algumas de suas primeiras obras gravadas. Sua habilidade comercial o impulsionou a publicar o que podemos chamar hoje de um periódico musical, intitulado *Der Getreue Musikmeister* ("O fiel mestre de Música", em tradução livre), publicado entre 1728 e 1729, em Hamburgo. Neste periódico por assinatura, que era enviado para residências particulares, ele publicava suas próprias obras, muitas vezes apenas em parte, para que os assinantes ficassem curiosos e desejassem comprar o próximo volume, com os demais movimentos restantes da obra.

Neste periódico Telemann também fornecia instruções sobre como transpor suas obras em diferentes tonalidades informando duas claves, por exemplo, uma para a flauta transversa e outra para o violino ou flauta doce, o que é uma comprovação da prática da época, de transposição de obras de um instrumento para outro e que Jeffery (2018) destaca como sendo perfeitamente legítimo interpretá-las também na flauta doce, dada a proximidade técnica e expressiva entre os instrumentos no período, mesmo que tenham sido originalmente compostas para traverso solo (a flauta transversal barroca).

3.1 AS 12 *FANTASIAS* COMO CONJUNTO

As *12 Fantasias para Flauta solo* foram compostas em Hamburgo entre 1732-1733, durante o período em que Telemann ocupava o cargo de diretor musical das cinco principais

igrejas da cidade. A obra foi dedicada ao príncipe Leopoldo, príncipe de Anhalt-Köthen, patrono das artes e músico. Geertz (2014) sugere que Telemann compôs as *12 Fantasias* impulsionado tanto pela ascendente popularidade da flauta transversa na Europa, em meados do século XVIII, quanto por sua própria familiaridade com o instrumento. Ao explorar suas potencialidades técnicas e expressivas, o compositor procurou criar peças que agradassem intérpretes profissionais mais avançados e igualmente atraíssem o vasto público amador da época. O resultado são miniaturas lindamente elaboradas que condensam, os papéis convencionais do solista. Além disso, a publicação da obra poderia ter servido como uma demonstração de suas habilidades como compositor e como uma maneira de atrair a atenção e o patrocínio de nobres e outros mecenas da Música.

Segundo Sarah Jeffery (Intro [...], 2018), juntamente com o conjunto das 12 *Fantasias* para flauta solo, Telemann também publicou em Hamburgo coleções similares, destinadas a outros instrumentos solo, como as 36 *Fantasias* para cravo (1732/1733), as 12 *Fantasias* para violino (1735) e as 12 *Fantasias* para viola da gamba (1735). O fato de o compositor ter dedicado um conjunto tão expressivo de obras a um instrumento de sopro solo é especialmente significativo, considerando a escassez de repertório solo para flautas no período.

As *Fantasias* oferecem uma notável variedade de recursos musicais e representam um campo fértil para o desenvolvimento técnico e interpretativo, desafiando os flautistas com passagens virtuosísticas, trinados, arpejos, variações dinâmicas, uso de contraponto e outras habilidades exigidas na execução. Caird (2021, p. 7) destaca que:

> Telemann começou a aprender flauta desde muito jovem, e seu profundo conhecimento da flauta e da arte de tocar um instrumento de sopro é evidente ao longo dessas obras. Ao elaborar suas doze Fantasias, como descreve Rachel Brown, o compositor parece estar nos apresentando a flauta de forma gradual, nota por nota. Começando com a nota lá, tocada com dois dedos, possivelmente selecionado por Telemann como seu ponto de partida mais estável, ele segue um esquema que avança passo a passo pelas tonalidades de lá maior a sol maior, cuidando para nos apresentar tanto os modos maiores quanto os menores ao longo do caminho, seis [modos] maiores e seis [modos] menores [...].[5]

As *Fantasias* demonstram a profunda compreensão que Telemann tinha do potencial técnico do traverso e que pode ser estendida para a flauta doce. Afinal, Telemann também tocava

[5] Texto original: "Telemann learned the flute from an early age and his intimate understanding of the flute and the art of blowing a wind instrument is apparent throughout these works. In setting out his twelve Fantasias, as Rachel Brown describes, the composer appears to be introducing us to the flute in easy stages, note by note. Beginning with A, played with two fingers perhaps selected by Telemann as his most stable starting point, he follows a scheme that works stepwise through the keys from A to G, taking care to introduce us to both major and minor modes en route, six majors and six minors [...]" (tradução nossa).

flauta doce e os dois instrumentos eram conhecidos na época pelas muitas semelhanças entre si, a despeito de suas qualidades próprias. Na edição moderna, Nitz (1984) publicou as *12 Fantasias* na transposição para flauta doce contralto uma terça menor acima, tal como era a prática dos séculos XVII e XVIII. Ele usou como fonte a impressão da primeira edição das *Fantasias* (publicada pelo próprio Telemann), conservada na *Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique*, em Bruxelas, sob a referência T 5823 W.

Como veremos adiante, essas obras, com sua rica diversidade de estilos, formas e gêneros, são um exemplo emblemático da estética dos *Goûts Réunis* ("Gostos Reunidos"), movimento estilístico no qual Telemann figura como um de seus principais representantes. No prefácio de sua edição, Nitz (1984) destaca que as *Fantasias* funcionam como um verdadeiro espelho dos estilos musicais e das formas composicionais da época:

> Encontramos, além de seções livremente fluentes (nº 1 e 11) e gestos retóricos (início da nº 5 e 12), movimentos de dança parcialmente estilizados, como Menuett (nº 10), Passepied (nº 1), Bourrée (nº 9), Gigue (nº 3), Courante (nº 10) ou formas de contradança (nº 7 e 10). Uma abertura francesa inicia a segunda metade do ciclo (como nas "Variações Goldberg" de J. S. Bach), e em quatro fantasias, Telemann utiliza a forma rigorosa da fuga (nº 1, 6, 7) ou a da chaconne (nº 5). Não faltam influências italianas (nº 2, Adagio) assim como as polonesas (nº 8, Allegro e nº 12, Presto); o *pathos* barroco (nº 8 e 9, 1º movimento) alterna-se com a delicadeza rococó (nº 5, último movimento). Também com essas composições Telemann se destaca como "o mestre dos Gostos Reunidos" (Quantz)[6] (Nitz, 1984, p. 2, tradução nossa).

Nas *Fantasias* Telemann também traz a oportunidade para que os músicos construam sua própria interpretação, desafiando-os a explorar sua imaginação e sensibilidade musical. Caird (Telemann [...], 2021) explica que "[...] o compositor parece nos incitar a ir além das notas e evocar imagens e sentimentos, ele está nos proporcionando uma estrutura para nos deixar ir e tornar essas peças nossas [...]"[7]. Gerbino (2015) ainda destaca que é a *fantasia* é um gênero que traz equilíbrio entre composição e improvisação:

> Fantasia prosperou com o poder imaginativo de artistas virtuosos. Ou então o termo parece sugerir: não é imediatamente claro em que sentido esta música deve ser entendida e apontada como o produto da imaginação. A música, qualquer tipo de

[6] Texto original: "Wir finden neben frei schweifenden Ab- schnitten (Nr. 1 und 11) und rhetorischen Gesten (Beginn von Nr. 5 und 12) Tanzsätze z.T. stilisiert - wie Menuett (Nr. 10), Passepied (Nr. 1), Bourrée (Nr. 9), Gigue (Nr. 3), Courante (Nr. 10) oder Kon tratanz-Formen (Nr. 7 und 10). Eine französische Ouverture eröffnet die zweite Hälfte des Zyklus (wie in J. S. Bachs, 'Goldbergvariationen'), und in 4 Fantasien verwendet Telemann die strenge Form der Fuge (Nr. 1, 6, 7) bzw. die der Chaconne (Nr. 5). Italienische Einflüsse (Nr. 2, Adagio) fehlen ebenso-wenig wie polnische (Nr. 8, Allegro und Nr. 12. Presto); barockes Pathos (Nr. 8 und 9, 1. Satz) wechselt mit rokokohafter Zierlichkeit (Nr.5, letzter Satz). Auch mit diesen Kompositionen erweist sich Telemann als der 'Meister des vermischten Geschmacks' (Quantz).".

[7] Texto original: "In the Fantasias, the composer seems to be urging us to go beyond the notes and to evoke pictures and feelings: he is providing us with a framework to let go and make these pieces our own.".

> música, não é produto da imaginação? Que ideia de imaginação esse tipo específico de música pretendia representar? Talvez seja apenas apropriado que a música pretenda mostrar a personalidade do músico a fantasia pareceria carecer de limites facilmente circunscritíveis. No entanto, do ponto de vista estilístico, os limites estão lá, e eles se tornam relativamente previsíveis à medida que crescemos mais familiarizados com as convenções do gênero[8] (Gerbino, 2015, p. 20, tradução nossa).

É importante considerar o contexto estilístico em que essas obras foram criadas. Porter (2023) relata que Telemann, em suas fantasias, escreveu uma linha não acompanhada construída a partir de uma progressão de motivos repleta do mesmo tipo de curvas complexas e figurações decorativas. No entanto, essas linhas e figurações intrincadas sobrepõem-se a uma estrutura melódica claramente discernível, implicando linhas de baixo com padrões harmônicos complexos.

O estilo galante, que começou a se firmar na primeira metade do século XVIII, influenciou fortemente a escrita musical da época e pode ser percebido em diversas passagens das *12 Fantasias para flauta solo* de Telemann. Como explica Heartz (2003), esse estilo se caracteriza pela valorização da melodia clara e fluente, com estruturas harmônicas mais simples e texturas homofônicas, em contraste com o denso contraponto barroco. As frases são organizadas de forma simétrica e previsível, frequentemente em períodos de quatro ou oito compassos, buscando agradar o ouvinte com elegância e leveza. Em Telemann, essas características aparecem mescladas com elementos do contraponto tradicional, evidenciando sua habilidade em combinar a liberdade expressiva do estilo galante com o rigor estrutural herdado do Barroco. Essa síntese revela-se especialmente relevante nas fantasias, onde o compositor equilibra sofisticação técnica e acessibilidade estilística. Caird (2021, p. 9, tradução nossa) descreve que:

> Em termos de estilo, as Fantasias combinam as tradições da música barroca com a leveza emergente do estilo Galante. Em seu epílogo da primeira edição moderna, Günter Hausswald as considera "um reflexo fiel da época. O prazer em tocar, a liberdade na forma, no andamento e na estrutura tonal enfatizam o caráter improvisatório das obras... No que diz respeito à melodia, o *pathos* barroco alterna com a delicadeza do rococó".[9]

---

[8] Texto original: "Fantasia thrived on the imaginative power of virtuoso performers. Or so the term would seem to suggest: it is not immediately clear in what sense this music should be understood and singled out as the product of the imagination. Isn't music, any kind of music, the product of the imagination? What idea of imagination was this particular kind of music meant to represent? Perhaps it is only ftting that music purporting to display the musician's fantasy would appear to lack easily circumscribable boundaries. However, from a stylistic point of view, the boundaries are there, and they become relatively predictable as we grow more familiar with the conventions of the genre.".

[9] Texto original: "In terms of style, the Fantasias combine the traditions of baroque music with the fastemerging lightness of the Galant style. In his Epilogue to the first modern edition, Günter Hausswald finds them to be 'a faithful reflection of the age. Delight in playing, freedom in the form, in the time and in the key structure emphasise

Geertz (2014, p. 2) aponta que Telemann preferia o estilo galante, voltado para o futuro, no qual melodias agradáveis e texturas mais leves tornavam a música mais acessível. Sua genialidade, segundo a autora, estava na capacidade de compor obras tecnicamente viáveis para os intérpretes, sem abrir mão de uma grande sofisticação musical.

No período barroco, o termo *fantasia* era frequentemente utilizado como sinônimo de imaginação ou capricho. Segundo De Bree (2012), ao utilizar esse título, Telemann faz referência principalmente à liberdade da invenção musical, evocando a ideia de uma criação imaginativa e espontânea, semelhante ao ato de improvisar no instrumento: "O domínio da fantasia distingue-se especialmente de outras formas composicionais pelo fato de não 'expressar a paixão de qualquer texto' e, portanto, ser capaz de se sustentar como uma forma instrumental puramente abstrata."[10] (De Bree, 2012, p. 9, tradução nossa).

O conjunto da obra representa um rico tesouro de gêneros musicais, abrangendo uma ampla possibilidade de andamentos, fórmulas de compasso, ferramentas de composição, danças e tipos de movimentos. Cada uma delas apresenta uma coleção única de desafios e oportunidades interpretativas para o músico. Ao longo das *Fantasias*, Telemann incorpora danças, alterações de andamento e sugestões de articulação que enriquecem a experiência musical. As mudanças de andamento e as variações rítmicas adicionam camadas de complexidade e expressividade às peças, exigindo do músico uma compreensão profunda da métrica e do fraseado, auxiliado pela compreensão harmônica. Desta forma, *as 12 Fantasias* de Telemann são obras excepcionais que desafiam e inspiram os músicos, oferecendo uma rica variedade de elementos musicais para serem explorados e interpretados de forma criativa e individual.

Abaixo, segue o Quadro 1 com a descrição de cada fantasia, organizadas por movimentos, fórmula de compasso, duração e tonalidades para traverso (original) e flauta doce (adaptação):

Quadro 1 – Descrição das Fantasias

FANTASIA	MOVIMENTOS	FÓRMULA DE COMPASSO	TONALIDADE ORIGINAL (TRAVERSO)	TONALIDADE TRANSPOSTA (FLAUTA DOCE)
Nº 1 TWV 40:2	Vivace	4/4	Lá maior	Dó maior
	Allegro	3/8		

the improvisatory character of the works... With regard to melody, Baroque Pathos alternate with rococo-like delicacy'.".

[10] Texto original: "The realm of the Fantasia especially distinguishes itself from other compositional forms in that it does not 'express the passion of any text', and is thus able to stand alone as a purely abstract instrumental form.".

Nº 2 TWV 40:3	Grave		3/4		Lá menor	Dó menor
	Vivace		3/4			
	Adagio		4/4			
	Allegro		2/4			
Nº 3 TWV 40:4	Largo/ Vivace/ Largo/ Vivace		4/4		Si menor	Ré menor
	Allegro		6/8			
Nº 4 TWV 40:5	Andante		4/4		Sib maior	Mib maior
	Allegro		3/4			
	Presto		4/4			
Nº 5 TWV 40:6	Presto	Largo	4/4	3/2	Dó maior	Mi maior
	Presto	Dolce	4/4	3/2		
	Allegro		9/8			
	Allegro		6/8			
Nº 6 TWV 40:7	Dolce		3/4		Ré menor	Fá menor
	Allegro		4/4			
	Spirituoso		3/2			
Nº 7 TWV 40:8	Alla francese		4/4		Ré maior	Fá maior
	Presto		4/4			
Nº 8 TWV 40:9	Largo		4/4		Mi menor	Sol menor
	Spirituoso		12/8			
	Allegro		3/4			
Nº 9 TWV 40:10	Affettuoso		3/4		Mi maior	Sol maior
	Allegro		3/8			
	Grave		3/2			
	Vivace		2/4			
Nº 10 TWV 40:11	A Tempo giusto		3/4		Fá# menor	Lá menor
	Presto		4/4			
	Moderato		3/8			
Nº 11 TWV 40:12	Allegro		4/4		Sol maior	Si maior
	Adagio		4/4			
	Vivace		4/4			
	Allegro		6/4			
Nº 12 TWV 40:13	Grave	Allegro	3/2	3/4	Sol menor	Dó menor
	Grave	Allegro	3/2	3/4		
	Presto		4/4			

Fonte: elaborado pela autora com base em Nitz (1984).

Analisando o Quadro 1, percebemos que cada fantasia apresenta vários movimentos, o que as assemelhas às sonatas da época. Entretanto, diferentemente das sonatas, as fantasias são uma mistura dos diferentes gostos e estilos musicais, incorporando danças alemãs, italianas, francesas, melodias auto-acompanhadas, prelúdios, tornando cada movimento cativante e memorável, através de melodias agradáveis de se ouvir, independentemente da complexidade técnica.

A organização das tonalidades na versão original para traverso segue uma ordem crescente, lá M→ lá m→ si m→ sib M→ dó M→ ré m→ ré M→ mi m→ mi M→ fá# m→ solM→ sol m, e essa progressão tonal parece ter sido criada para explorar as

possibilidades técnicas e musicais da flauta transversa barroca, o traverso, apresentando aos instrumentistas uma variedade de tonalidades e desafios técnicos crescentes ao longo das obras, nos fazendo pensar em uma "flauta bem temperada". Entretanto, como diz Caird (2021, p. 6, tradução nossa), "[...] cobrir todas as 24 tonalidades, tal como Bach alcançou em seu *Cravo bem Temperado*, seria impossível para o traverso dos anos 1720 [...]"[11].

O oboísta Torunczyk (2020, p. 3, tradução nossa) observa que, ao criar essa estrutura, Telemann "Ao fazê-lo, faz-nos passear por uma escala de várias cores, aproveitando todos os sabores diferentes trazidos pelos dedilhados de forquilha da flauta barroca assim como no oboé barroco."[12]. Além disso, é possível que Telemann tenha escolhido essa progressão tonal por motivos estilísticos ou estéticos, buscando criar uma estrutura formal ou narrativa específica ao longo das peças. Brown (2008) destaca que

> Compositores e teóricos da época (como Rousseau, Charpentier, Mattheson e Rameau) acreditavam firmemente que cada tonalidade poderia assumir seu próprio caráter e produzir certos efeitos ["Affekten"]. Telemann, que cresceu tocando traverso, entendeu claramente como tocar/jogar com esses poderosos elementos da Retórica. Assim, humores contrastantes de alegria, brilho, diversão, paixão, orgulho, seriedade, frieza, melancolia, serenidade, ternura, delicadeza e charme, bem como danças rústicas e cortês as estão refletidas não apenas na escolha e justaposição de tonalidades, mas também no registro escolhido e nos motivos como arpejos ousados, ritmos característicos ou linhas legato mais líricas[13] (Brown, 2008, p. 2, tradução nossa).

Além disso, essa progressão tonal pode ter sido escolhida para criar um senso de unidade e coesão entre as fantasias, proporcionando uma experiência musical coesa ao serem tocadas em sequência. Silva (2012) ressalta que

> A razão dessa variedade de tonalidades era pedagógica, mas também se relacionava ao fato de que, naquela época, cada tonalidade era considerada capaz de despertar diferentes estados de espírito.[7] Certas tonalidades podiam inspirar alegria, tristeza, fúria ou euforia e, além delas, esses afetos também eram provocados pelas figuras rítmicas[8] e pelas indicações de andamento no início dos movimentos, que, no período

---

[11] Outra obra que chama a atenção neste sentido é o conjunto de sonatas intitulado *L'Alfabeth de la Musique*, Op. 30, de J. Ch. Schickhardt, conjunto de 24 sonatas para flauta doce e baixo contínuo publicado ao redor de 1735, no qual o compositor cada sonata a uma tonalidade.

[12] Texto original: "By doing so he makes us wander through a scale made of various colours, taking advantage of all the different tastes brought by the fork fingerings on the baroque flute as it is on the baroque oboe.".

[13] Texto original: "Composers and theorists of the day (such as Rousseau, Charpentier, Mattheson and Rameau) firmly believed that each tonality could assume its own character and produce certain Affekts. Telemann, who grew up playing the flute, clearly understood how to play with these powerful elements of Rhetoric. Thus contrasting moods of joy, brilliance, fun, passion, pride, seriousness, coldness, plaintiveness, serenity, tenderness, delicacy and charm as well as rustic and courtly dancing are reflected in not only the choice and juxtaposition of keys but also the chosen register and motives such as bold arpeggios, characterful rhythms or more lyrical legato lines.".

> barroco, "assinalavam um humor ou espírito de expressão adequado à música"[14] (Silva, 2012, p. 4, tradução nossa).

O conjunto das *Fantasias* de Telemann continuam sendo uma parte fundamental do repertório de flautistas em todo o mundo, um exemplo notável de sua contribuição para o crescimento do repertório do instrumento. Sua capacidade de atrair e desafiar músicos ao longo dos séculos é uma prova de sua importância duradoura na música de concerto.

3.2 ANÁLISE DA *FANTASIA Nº 1*

A *Fantasia nº 1*, objeto de nosso estudo, é especialmente desafiadora, apresentando uma série de passagens rápidas e complexas, com grande diversidade rítmica e alternância de afetos, texturas e dinâmicas, que exigem do flautista doce um alto nível de técnica, musicalidade e conhecimento do estilo de Telemann. Gerbino (2015) relata que as fantasias surgiram no século XVI, se tornando popular no cenário instrumental, onde despertava o poder imaginativo dos artistas virtuosos, demonstrando seu talento técnico e sua capacidade de transformar em música aquilo que acredita e pensa, ainda:

> A partir da vantagem que ocupamos na história, a noção de fantasia oferece uma rara oportunidade de observar uma prática cultural e musical que visa traduzir os processos da mente em um objeto sensível, o qual o sujeito percipiente pode, então, (re)experimentar como uma representação de sua própria vida interior, na forma como ele próprio o imagina[15] (Gerbino, 2015, p. 20, tradução nossa).

Os desafios são muitos para desenvolver essa sensibilidade e liberdade de interpretação musical. Acredito que ter essa compreensão do que representa uma *Fantasia* é essencial para iniciar o percurso de estudo da peça, aliado a estratégias de desenvolvimento da técnica.

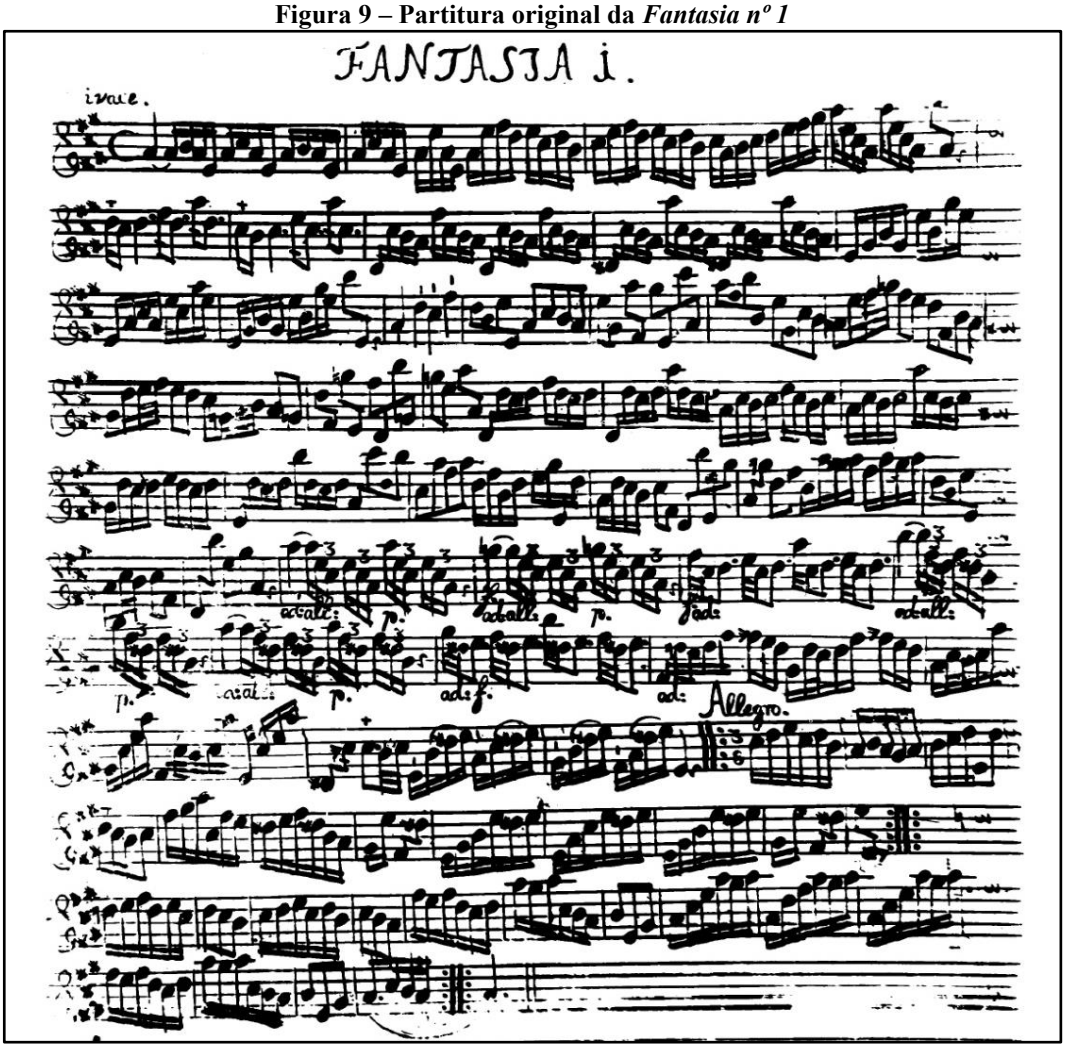
Como já mencionado, as *Fantasias* foram compostas originalmente para flauta traverso (atualmente transversal), desta forma, segue abaixo a versão original, em fac-símile, da primeira fantasia:

---

[14] Texto original: "The reason behind this variety of keys was pedagogical, but also (during this time) each key was considered to inspire different moods. Certain keys could inspire, joy, sadness, rage, and euphoric feelings, and in addition to the keys, these affects were also induced by the rhythmical figures8 and the tempo marks at the beginning of the movements, which in the baroque period would 'indicate a mood or spirit of expression that suits the music'".

[15] Texto original: "From our vantage point in history, fantasia offers a rare opportunity to observe a cultural and musical practice aimed at translating the workings of the mind into a sensible object, which the perceiving subject can then (re)experience as a representation of his own inner life, in the way he himself imagines it.".

Figura 9 – Partitura original da *Fantasia nº 1*



Fonte: Telemann (1732-1733).

A *Fantasia nº 1* é composta por dois movimentos — Vivace e Allegro — que se destacam por suas passagens virtuosísticas, saltos intervalares, ornamentos de execução extremamente rápida e pausas súbitas, eloquentes e expressivas, especialmente nas notas finais das cadências. Para melhor entendimento da obra, vamos apresentar uma breve análise da fantasia, tendo por base a edição de Martin Nitz (1984), transcrita para flauta doce contralto, com as seguintes partes e seções:

3.2.1 Primeiro movimento: *Vivace*

Seção 1: compasso 1 até 4

Seção 2: compasso 5 até 10

Seção 3: compasso 11 até 26

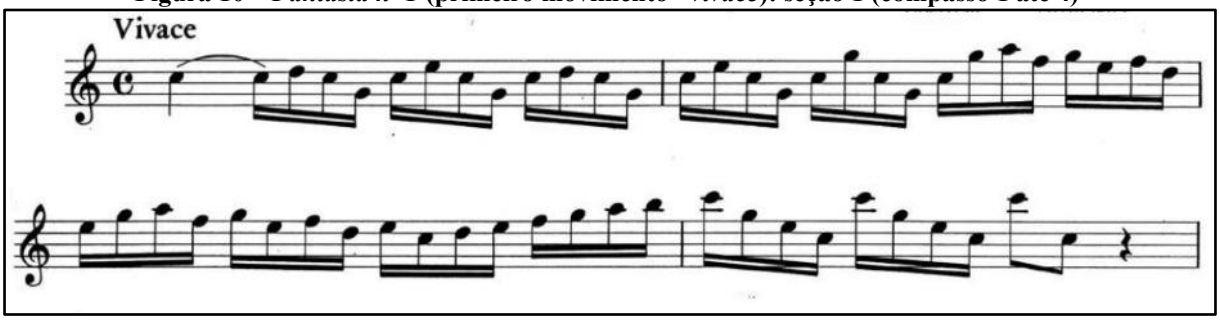
Seção 4: compasso 27 até 32

Seção 5: compasso 33 até 36

3.2.1.1 Seção 1

Na primeira seção, Telemann anuncia a tonalidade da obra, dó maior, iniciando com uma evolução melódica tendo o dó como centro, e depois percorre as notas da tonalidade através de passagens arpejadas, escalas descendentes em terças e escala ascendente, até confirmar a tonalidade por meio de um arpejo e um salto de oitava. O compositor deixa livre as possibilidades de articulação, velocidade e dinâmica.

Figura 10 – *Fantasia nº 1* (primeiro movimento - *vivace*): seção 1 (compasso 1 até 4)



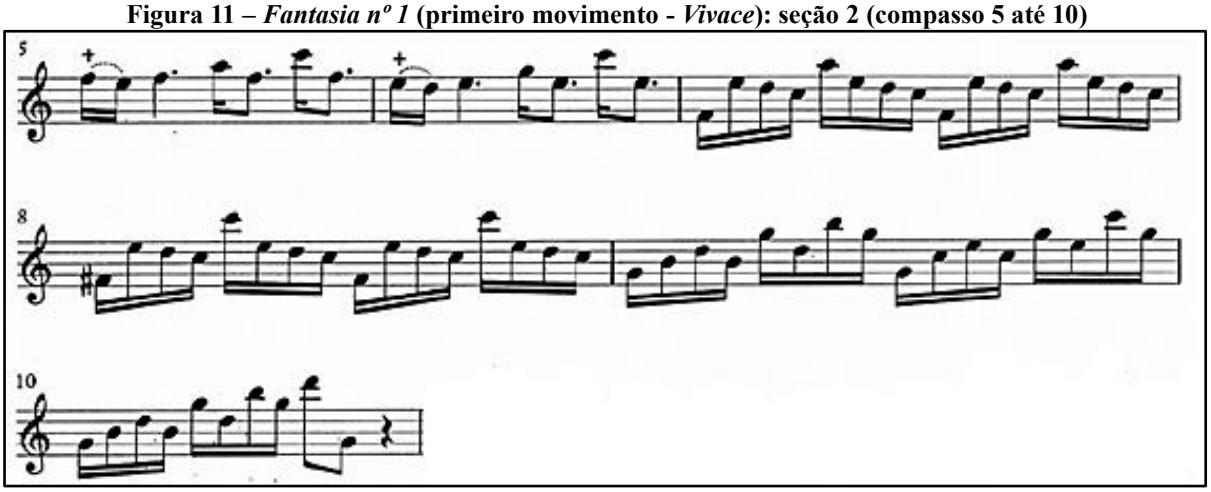
Fonte: Nitz (1984).

Observando diferentes interpretações de flautistas, percebe-se que muitos optam por uma execução veloz, altamente virtuosística. Silva (2012) relata que este trecho se apresenta como uma seção de estilo livre associada ao *stylus fantasticus*, um gênero fantasioso da escola de órgão do Norte da Alemanha, presente nas composições de Buxtehude e posteriormente influente em autores como Telemann e J. S. Bach.

3.2.1.2 Seção 2

A segunda seção (c. 5-10), inicia com ritmos lombardos, que evocam tambores a chamar a atenção do ouvinte, em um padrão de imitação, acrescido de trinados representados com o sinal +. A partir do compasso 7, inicia-se uma progressão construída sobre uma linha de baixo cromática ascendente, onde a nota sobe um semitom a cada compasso. Essa sequência tem início com o baixo em fá e segue até alcançar a cadência em sol maior no compasso 10, quinto grau da escala da *Fantasia nº 1*.

Figura 11 – *Fantasia nº 1* (primeiro movimento - *Vivace*): seção 2 (compasso 5 até 10)



Fonte: Nitz (1984).

Silva (2012) chama a atenção para a presença do ritmo lombardo nos compassos 5-6, elemento característico do estilo galante. O autor acrescenta que, ao recorrer a esse estilo, Telemann funde distintas tendências estéticas na mesma obra e salienta:

> É importante observar que, ao recorrer ao estilo galante, Telemann mistura estilos nesta composição. Na seção inicial a escrita é consideravelmente galante, com ritmos lombardos, um ritmo harmônico lento e uma textura contrapontística pouco complexa. Contudo, mais adiante na peça, Telemann empregará técnicas e texturas contrapontísticas mais elaboradas, cromatismo e contraponto estrito. Ele articula ideias distintas, confrontando os estilos novo e antigo. Essa mescla — *Les Goûts réunis* — é uma das marcas de sua música. Outra característica do estilo galante presente neste prelúdio é justamente o ritmo harmônico vagaroso e a textura harmônica simples que permeiam toda a seção[16] (Silva, 2012, p. 14, tradução nossa).

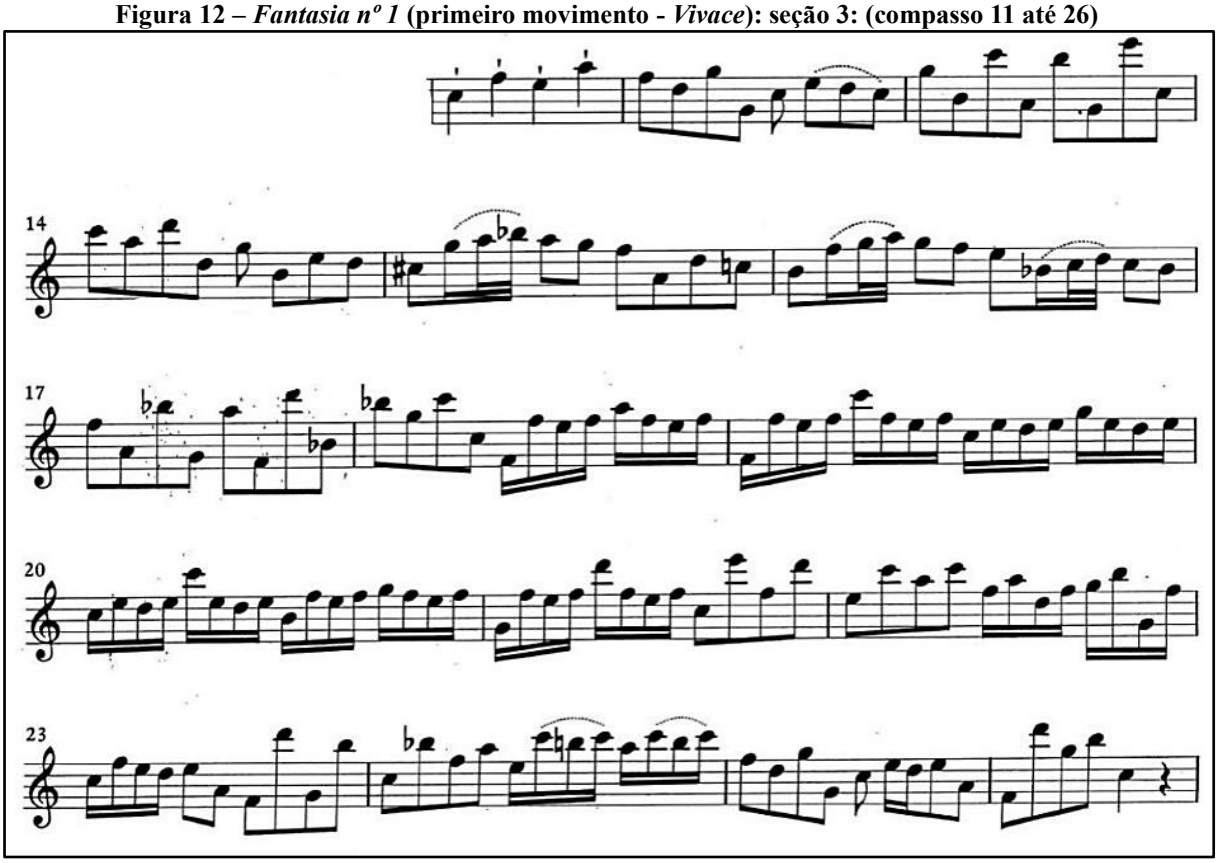
Brown (2008) destaca que havia na época uma crença amplamente difundida, até mesmo entre músicos e teóricos respeitados, de que os instrumentos de sopro não poderiam e não deveriam tocar repertórios solo devido à sua suposta incapacidade de criar e manter harmonias. Telemann revolucionou esta forma de pensar com a criação das Fantasias, compondo obras inovadoras nas quais a harmonia está claramente implícita.

3.2.1.3 Seção 3

[16] Texto original: "It is important to notice that in using the galant style, Telemann is mixing styles in this composition. In the opening section it is considerably galant, with Lombardic rhythms, a slow harmonic rhythm, and a not so complex contrapuntal texture. However, later in the piece Telemann will use more complex contrapuntal techniques and textures, chromaticism, and strict counterpoint. He uses different ideas, confronting the new and old styles. This is one of the characteristics of his music: the mixed taste (Les Goûts réunis). Another characteristic of the galant style we have is the slow harmonic rhythm, and simple harmonic texture of this whole prelude.".

A terceira seção (compasso 11 até 26) começa com um caráter marcante, identificado nas quatro primeiras notas por meio de uma cunha, que devem ser tocadas com personalidade e identidade. Surgem saltos que acabam por delinear duas vozes, constituindo uma melodia auto-acompanhada, exigindo técnica apurada na execução da digitação e articulação. Nos compassos 15, 16 e 24, há variações ornamentais baseadas nas três últimas notas do compasso 12. Assim, Telemann emprega uma sequência de inversões de intervalos e arpejos, aumentando a intensidade e conduzindo à cadência em dó maior. É uma seção de melodia acompanhada que aparece no soprano no compasso 11 e depois aparece invertida, com a melodia no baixo, no compasso 21.

Figura 12 – *Fantasia nº 1* (primeiro movimento - *Vivace*): seção 3: (compasso 11 até 26)



Fonte: Nitz (1984).

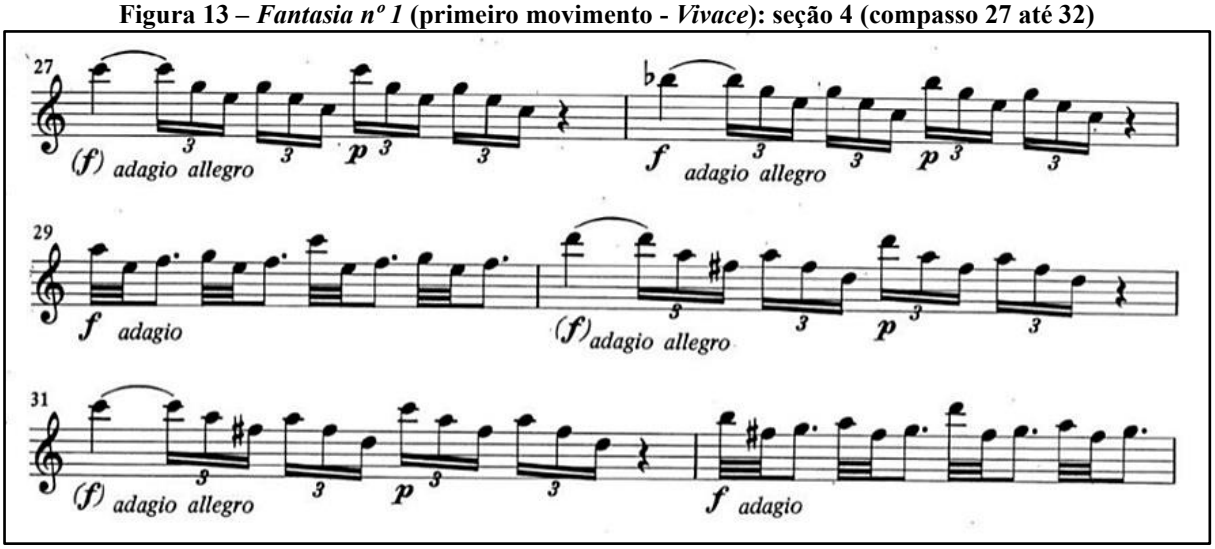
Porter (2023) destaca que as *Fantasias* de Telemann podem ser compreendidas como ferramentas formativas no ensino da flauta, contribuindo significativamente para o desenvolvimento de aspectos como sonoridade, articulação, domínio rítmico, além de estilos de dança, ornamentação, fraseado e forma musical. Esses elementos são aprofundados por meio da compreensão da linha de baixo implícita, da identificação de melodias ocultas e da aplicação de variações timbrais expressivas.

3.2.1.4 Seção 4

A quarta seção (compassos 27-32) se destaca pela introdução de marcações de caráter e andamento (adagio-allegro), e dinâmica (f-p), indicando o desejo explícito do compositor de que estas mudanças sejam de fato realizadas pelo intérprete. Essas marcações reproduzem figuras repetidas, criando um efeito de sombra ou contraste, funcionando como um exercício para a imaginação. A marcação (p) representa um efeito de eco. Caird (2021, p. 16, tradução nossa) diz:

> Eu aqui estabeleço minha posição, que meu fascínio vitalício por essas obras é, em primeiro lugar, obter tão próximo de compreender as regras pelas quais o compositor trabalhou nos estilos da época, mas mais importante ainda, retratar o que o compositor retratou e sentiu ao compor esta música. Combinar estes dois objetivos é a tarefa que temos em mãos e um desafio para todos nós. Então, para mim, Fantasia I explora o fenômeno natural do eco e o puro prazer em brincar com ele[17].

Figura 13 – *Fantasia nº 1* (primeiro movimento - *Vivace*): seção 4 (compasso 27 até 32)



Fonte: Nitz (1984).

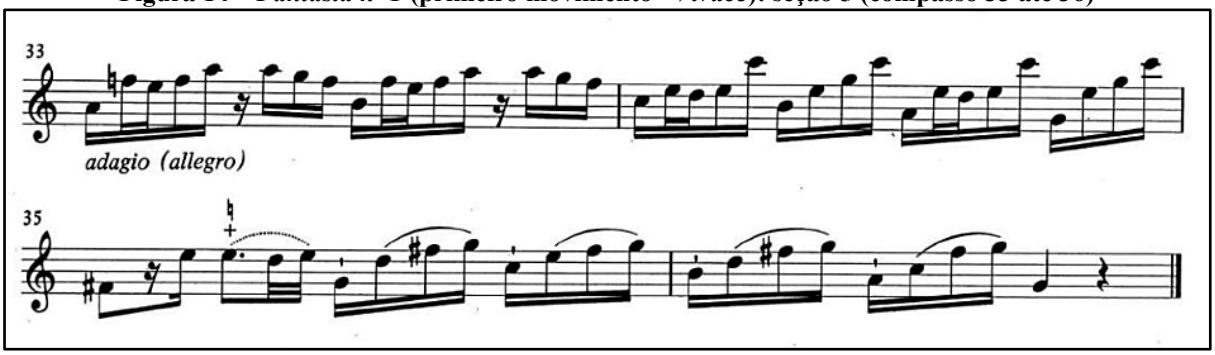
3.2.1.5 Seção 5

A seção 5 encerra o primeiro movimento, e Caird (2021) destaca que termina com uma seção em adagio que parece nos trazer de volta à realidade, concluindo de forma calma sobre o

[17] Texto original: "I here set out my stall, that my lifelong fascination with these works is firstly to get as close to understanding the rules by which the composer worked in the prevailing styles of the day but more importantly to portray what the composer pictured and felt as he composed this music. Combining both of these aims is the task in hand and a challenge for us all. So for me, Fantasia I explores the natural phenomenon of the echo and the sheer delight in playing with it.".

quinto grau de dó maior. Esse final pode evocar os sentimentos experimentados após vivenciar o fenômeno natural do eco.

Figura 14 – *Fantasia nº 1* (primeiro movimento - *Vivace*): seção 5 (compasso 33 até 36)



Fonte: Nitz (1984).

3.2.2 Segundo movimento: *Allegro*

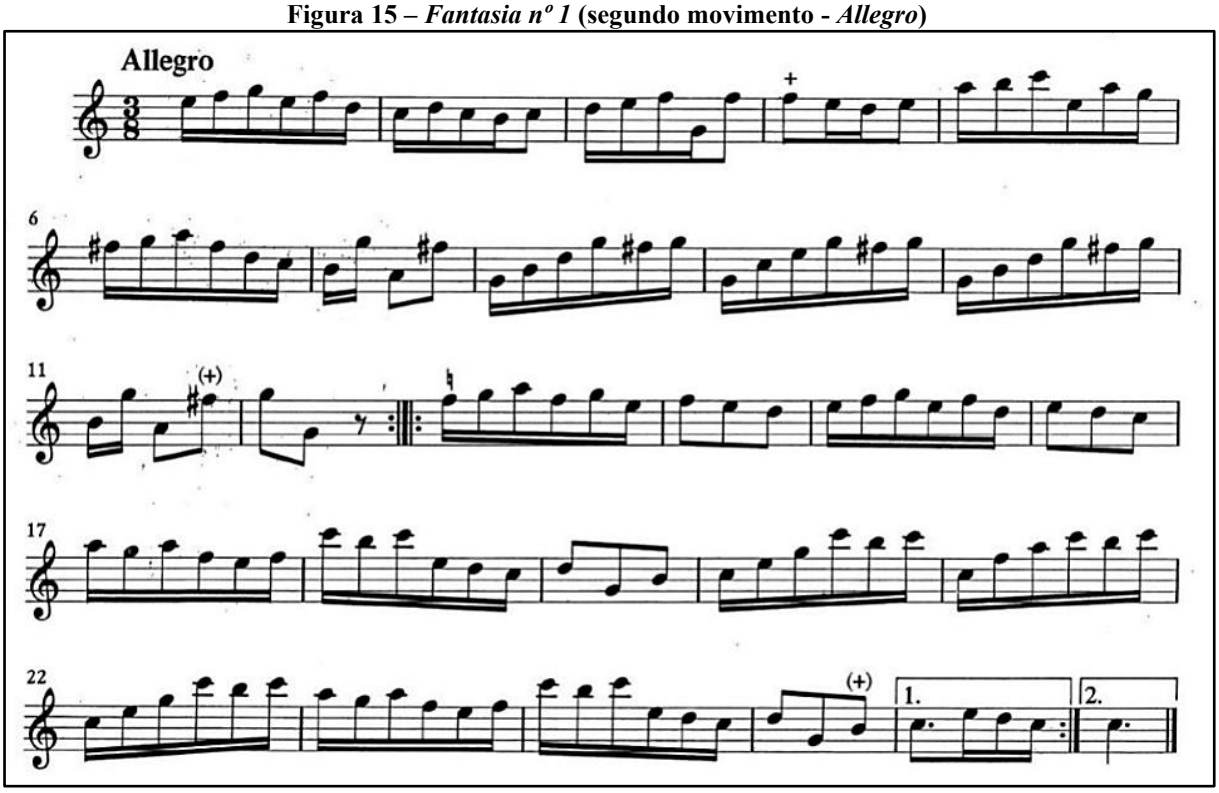
O segundo e último movimento tem o título de *Allegro*, e através da fórmula de compasso (3/8) podemos reconhecer nele uma dança, um *passepied*, dança de origem francesa, leve e graciosa. Sua forma é binária com repetição de ambas as partes, AABB. Chama a atenção a desproporção entre os dois movimentos e também a diferença de complexidade entre eles.

Para uma interpretação adequada da dança implícita, é importante tocar com uma pulsação constante, executando o ritmo sem pressa e seguindo a acentuação métrica natural do compasso, respeitando o fraseado dado pela harmonia implícita. Caird (2021, p. 19, tradução nossa) ressalta:

> Telemann conclui sua primeira Fantasia com uma única dança: um *passepied*, uma dança originária da Bretanha que se popularizou a partir do século XVII. Em três tempos, mas mais rápido que um minueto, se tornou associado a cenas pastorais em ópera e é, portanto, altamente apropriado para este trabalho ao ar livre. Na forma binária, suas repetições dão ao músico bastante espaço para ornamentação e, além disso, o arpejo repetido figuras em ambas as partes (compassos 8 e 20) parecem exigir contraste dinâmico e de volta à ideia de eco que ocupou a mente do compositor. A Fantasia termina significativamente com um pedal em dó, a nota onde começamos[18].

[18] Texto original: "Telemann concludes his first Fantasia with a single dance: a passepied, a dance originating in Brittany that became popular from the 17th century onwards. In three time, but faster than a minuet it became associated with pastoral scenes in opera and is thus highly appropriate for this open-air work. In binary form, its repeats give the player plenty of scope for ornamentation and, in addition, the repeated arpeggio figures in both parts (bars 8ff and 20ff) seem to demand dynamic contrast and hark back to the idea of echo that has occupied the composer's mind. The Fantasia ends significantly on a held a' – the note where we began.".

Figura 15 – *Fantasia nº 1* (segundo movimento - *Allegro*)



Fonte: Nitz (1984).

A análise da *Fantasia nº 1* de Telemann revela o quanto essa obra é rica em complexidade e inventividade. Telemann explora as capacidades técnicas e expressivas do instrumento, utilizando passagens virtuosas, ornamentações rápidas, e mudanças dinâmicas que desafiam o intérprete a exibir tanto precisão quanto musicalidade. A estrutura da fantasia, com suas seções contrastantes e momentos de improvisação aparente, exemplifica a combinação de rigor formal e liberdade artística característica do estilo barroco. Ao mesmo tempo, as nuances do estilo galante começam a emergir, oferecendo uma visão das transições estilísticas do período. Em suma, a *Fantasia nº 1* não só desafia os músicos, mas também os convida a uma interpretação profunda e criativa, capturando a essência do brilhantismo e da inovação de Telemann.

4 MÉTODOS E ESTRATÉGIAS DO ENSINO E ESTUDO DA FLAUTA DOCE

Diante dos desafios interpretativos e técnicos apresentados pela *Fantasia nº 1*, torna-se essencial refletir sobre as abordagens pedagógicas que podem auxiliar no processo de ensino e aprendizagem dessa obra. O estudo de métodos específicos para a flauta doce permite compreender estratégias eficazes para a construção da técnica, da musicalidade e da expressividade necessárias para a execução desse repertório. Assim, a seguir, serão analisados diferentes métodos de ensino da flauta doce, suas propostas e aplicabilidades, buscando identificar como essas abordagens podem contribuir para a formação do instrumentista e para a performance de obras.

O ensino da flauta doce se desenvolveu ao longo dos séculos, acompanhando as transformações da música e da educação musical. Diferentes abordagens pedagógicas foram desenvolvidas, adaptando-se a contextos diversos e aos objetivos do aprendizado do instrumento. Este capítulo aborda os principais métodos utilizados no ensino da flauta doce, suas bases teóricas e aplicações práticas.

4.1 NA EUROPA

A flauta doce é um instrumento de sopro de origem europeia que pertence à família das flautas de bisel. Ela é chamada assim devido ao seu som suave e doce, e nos séculos XVII e XVIII a flauta doce se estabeleceu como um instrumento solista, sendo tocada tanto em ambientes profissionais quanto amadores. A respeito da trajetória da flauta doce na Europa nos séculos anteriores, Aguilar (2017, p. 39) ressalta que:

> Assim, ao florescer da Renascença a flauta doce estava totalmente estabelecida como um instrumento praticado por amadores, principalmente membros das cortes e elites urbanas, e por músicos profissionais. Possivelmente era também ensinada a crianças como instrumento de auxílio ao aprendizado musical. Era empregada tanto em solos como no repertório polifônico até quatro vozes, sacro e profano. Poderia integrar grupos mistos de instrumentos da categoria baixa ou grupos exclusivos de flautas doces, neste caso utilizando os três tamanhos conhecidos na época (descante, tenor e baixo), com ou sem dobramentos.

No contexto europeu, a flauta doce teve sua importância consolidada na prática musical desde o período medieval, sendo utilizada em diferentes configurações instrumentais. No período renascentista, a construção do instrumento evoluiu, permitindo maior versatilidade na execução musical. Durante o Barroco, compositores como J. S. Bach, Händel, B. Marcello,

Telemann e Vivaldi escreveram obras para flauta doce, demonstrando seu potencial expressivo e técnico. No entanto, a partir do século XVIII, com o desenvolvimento da flauta transversal e as mudanças de gosto e estilo, a flauta doce entrou em declínio, sendo resgatada apenas no século XX por meio do movimento de interpretação historicamente informada e da educação musical.

A seguir, apresenta-se uma linha do tempo com os principais métodos de flauta doce dos séculos XX e XXI, destacando suas contribuições para a evolução do ensino do instrumento:

Quadro 2 – Linha do tempo dos principais métodos de flauta doce dos séculos XX e XXI

Período	Método	Autor	Principais Características
1950	Tutor for Recorder	Edgar Hunt	Método introdutório popularizado na educação musical na Inglaterra.
1957	5 Studies for Fingercontrol for Treble Recorder	Frans Brüggen	Este é um conjunto de cinco estudos para a flauta doce contralto. Eficaz no desenvolvimento da agilidade e precisão dos dedos, sendo recomendado para estudantes de nível intermediário a avançado.
1962	Schule für Blockflöte	Hans-Martin Linde	Ênfase na articulação e fraseado; amplamente utilizado no ensino de flauta doce na Alemanha.
1970s	Suzuki Method (adaptação para flauta doce)	Shinichi Suzuki	Método baseado na imitação e repetição auditiva, favorecendo o aprendizado intuitivo.
1983	The Modern Recorder Player: Treble Recorder vol.1	Walter van Hauwe	Método técnico avançado, voltado para profissionais.
1987	The Modern Recorder Player vol.2		
1992	The Modern Recorder Player vol.3		
2001	The Finishing Touch of Ensemble Playing	Bart Spanhove	Guia para tocar em conjunto de flautas doces; ênfase na articulação, afinação e interpretação.
2010s	Team Recorder (Materiais Online e YouTube)	Sarah Jeffery	Uso de tecnologia e vídeos educativos para modernizar o ensino.

Fonte: elaborado pela autora.

A recuperação da flauta doce no século XX e sua introdução em diferentes métodos pedagógicos consolidaram seu papel tanto no ensino musical quanto na performance profissional. Atualmente, a flauta doce é valorizada tanto em repertórios historicamente informados quanto na educação musical infantil e adulta, mantendo-se como um instrumento versátil e acessível.

4.2 NO BRASIL

No contexto brasileiro, a flauta doce foi introduzida no país pelos europeus, e, segundo Aguilar (2017), há indícios de que esse instrumento tenha chegado ao Brasil nos primeiros anos da colonização portuguesa, trazido pelos jesuítas. Seu uso era amplamente difundido na Europa desde o século XV, tanto na música sacra quanto na música profana, sendo um instrumento acessível e adequado para a prática musical coletiva e pedagógica.

No entanto, a profissionalização da flauta doce no Brasil teve um desenvolvimento mais recente. Durante muitos anos, a flauta doce foi considerada somente um instrumento de iniciação musical ou associada apenas ao repertório infantil. Essa visão começou a mudar a partir da década de 1970, quando surgiram iniciativas voltadas para a profissionalização e valorização da flauta doce, fomentadas pelo interesse acadêmico, pelo desenvolvimento de grupos especializados e pelo intercâmbio com músicos estrangeiros.

Dentre os esforços para a qualificação do ensino, destaca-se o projeto de extensão "Flauta Doce em Sistema" da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), coordenado pela Prof.ª Dr.ª Patrícia Michelini Aguilar. Dentro dessa iniciativa, a proposta "A Construção Coletiva de um Guia de Métodos para Flauta Doce" visou reunir, analisar e sistematizar diversos métodos de ensino do instrumento, consolidando uma visão abrangente sobre os recursos pedagógicos disponíveis para a iniciação musical. O projeto também incentivou a troca de experiências entre educadores e estudantes, promovendo reflexões sobre diferentes abordagens e estratégias de ensino.

A seleção de métodos abordados no curso reflete a diversidade de propostas pedagógicas utilizadas na iniciação à flauta doce no Brasil. Entre os métodos listados, encontram-se abordagens que enfatizam desde a prática intuitiva e lúdica até estudos mais estruturados com foco na leitura musical, articulação, técnica instrumental e repertório progressivo. No Quadro 3 segue a seleção de métodos levantados, em ordem alfabética de título:

Quadro 3 – Métodos utilizados na iniciação à flauta doce no Brasil

Método	Autor
A flauta doce da cabeça ao pé	Patrícia Michelini Aguilar
Cada dedo cada som	Tereza de Castro
Cada som cada música	Tereza de Castro
Caderno de Musicalização: canto e flauta doce	Walmir Marcelino Teixeira
Caderno preparatório- Iniciação à flauta doce	Elvira Drummond
Doce Flautear	Ana Cristina Rissette Schreiber et al.

Flauta Doce- Método de ensino para crianças	Nereide Schilaro Santa Rosa
Flauta Doce para grupos iniciantes	Leda Nassif Souza
Flauta Doce: Método fácil	Moacyr Braga
Flauta, Ritmo e Percussão	Olga Xavier de Oliveira
Flauteando pelos cantos do Brasil	Viviane Beineke
Iniciação a Flauta Doce vols 1, 2 e 3	Judith Akoschky; Mario A. Videla
Iniciando a Flauta Doce	Carmem Maria Mettig Rocha
Método de flauta doce contralto	Maria Aparecida Mahle
Método de flauta doce para Iniciantes - A Flauta Doce Contralto vols. 1 e 2	Laurence Pottier, trad. de Daniele Cruz Barros
Método de flauta doce para Iniciantes - A Flauta Doce Soprano vols. 1 e 2	Laurence Pottier, trad. de Daniele Cruz Barros
Método para Iniciação para Jovens e Crianças	Fernando Mota e Maria Lúcia Cruz Suzigan
Método para flauta doce contralto vols. 1 e 2	Helmut Mönkemeyer
Método para flauta doce soprano	Isolde Mohr Frank
Método para flauta doce soprano (ou flauta doce e tenor) vols 1 e 2	Helmut Mönkemeyer
Minha doce Flauta Doce	Mário Mascarenhas
Minha flauta não pode faltar vols. 1 e 2	Elvira Drummond
Pedrinho Toca Flauta vols. 1 e 2	Isolde Mohr Frank
Primeiro Caderno de Flauta Block	Maria Aparecida Mahle
Sonoridades Brasileiras	Renate Weiland, Angela Sasse e Anete Weichselbaum
Sopro Novo Yamaha - Aprendendo a ler música	Cristal Velloso
Sopro Novo Yamaha - Caderno de Flauta Doce Contralto	Cristal Velloso
Sopro Novo Yamaha - Caderno de Flauta Doce Soprano	Cristal Velloso
Susuki Flauta Doce vol. 1	Katherine White, Shinichi Suzuki
Tia Sofia e a flauta doce	Sofia Helena
Tocando flauta doce	Rosa Lúcia dos Mares Guias
Vamos tocar flauta doce vols. 1 e 2	Helle Tirler
Vem comigo tocar flauta doce	Elizabeth Seraphim Prosser
Volta e meia flautear, vols. 1 e 2	Elvira Drummond

Fonte: elaborado pela autora a partir do guia do projeto de extensão Flauta Doce em Sistema da UFRJ.

Nos métodos mencionados há materiais desenvolvidos especificamente para o público infantil, como o *Pedrinho toca Flauta* e o *Tia Sofia e a Flauta Doce*, que adotam abordagens lúdicas e interativas para desenvolver a técnica do instrumento. Por outro lado, métodos como os de Helmut Mönkemeyer e Laurence Pottier apresentam progressões técnicas mais avançadas, sendo utilizados tanto para iniciantes quanto para estudantes que desejam aprofundar-se na técnica da flauta doce soprano e contralto.

A compilação e análise desses métodos evidenciam a riqueza de possibilidades pedagógicas no ensino da flauta doce. A partir dessas iniciativas, o instrumento vem

conquistando maior reconhecimento e valorização no meio musical, ampliando seu papel não apenas como ferramenta educacional, mas também como instrumento artístico com repertório próprio e crescente espaço em performances de música de câmara e solo. O desenvolvimento de novos materiais e estratégias pedagógicas continua sendo um fator fundamental para consolidar a flauta doce como um instrumento de formação musical abrangente e de grande potencial expressivo.

4.3 ESTRATÉGIAS DE ESTUDO E PERFORMANCE

A jornada de um flautista doce na busca pela excelência técnica e interpretativa exige um processo contínuo de estudo, prática e reflexão sobre sua performance. Embora anos de dedicação sejam investidos na aprendizagem, desafios técnicos e interpretativos frequentemente emergem, impulsionando os músicos a recorrerem a professores especializados e a estratégias de estudo eficazes para aprimorar sua execução.

Dentro desse contexto, a interpretação da *Fantasia nº 1* (TWV 40:2, 1732/1733) de Georg Philipp Telemann (1681-1767) requer um planejamento estruturado que podemos dividir em cinco etapas:

a) **estudo histórico-analítico**: representa aspectos que envolvem a peça propriamente dita, como circunstâncias de sua composição, sua posição no conjunto da obra de Telemann, forma e estrutura da peça, características estilísticas, harmonia, entre outros;
b) **preparação da obra**: compreende a criação de uma rotina e estratégias de estudo da peça, contemplando aspectos como sonoridade, articulação, digitação, agilidade, ornamentação e a preparação mental para a apresentação pública;
c) **execução**: envolve colocar em ação, de forma pública, o que foi preparado de maneira privada, como a realização de frases musicais expressivas, a dinâmica, o uso adequado dos ornamentos, a articulação e o controle do vibrato para dar vida à música e destacar sua beleza melódica;
d) **interpretação**: é o momento de o flautista construir sua própria versão da música, de forma única e pessoal, para expressar sua musicalidade e entendimento da obra;
e) **apresentação**: é a performance propriamente dita, em público. Envolve controle do palco; além de tocar com habilidade e musicalidade, os flautistas também precisam gerenciar aspectos como postura, presença de palco e interação com o público, criando uma experiência envolvente.

O processo de preparação da performance requer um planejamento e uma rotina estratégica e desafiadora. Moreira (2013), por exemplo, relata o quanto músicos profissionais necessitam de um desempenho de excelência, principalmente os de orquestra, que precisam tocar peças de alto nível com um pequeno número de ensaios, exigindo anos de muito estudo e prática no seu instrumento. Para muitos autores, a performance do instrumentista engloba um conjunto de características técnicas fundamentais, das quais Vieira Júnior (2015) destaca postura, respiração, apoio, sonoridade, articulação, afinação, técnica de mecanismo e digitação, além de questões interpretativas e estilísticas do repertório.

Carvalho (2016) traz que, ao longo dos anos, vêm surgindo muito estudos relacionados à performance musical, não só em aspectos da execução instrumental, mas sim da saúde do músico como um todo:

> Os estudos acadêmicos sobre performance musical encontram-se em plena expansão no Brasil. Observa-se, principalmente nos últimos quinze anos, surgirem novas associações e eventos científicos desde a realização do I SNPPM (Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, 2000) até a recente fundação da ABRAPEM (Associação Brasileira de Performance Musical, 2011). Estes eventos disponibilizaram trabalhos que evidenciam a busca de pesquisadores da subárea da performance a interfaces com as ciências da saúde, contribuindo para a conscientização do músico na rotina diária com mais qualidade (Carvalho, 2016, p. 12).

Na falta de literatura específica sobre a preparação de flautistas doces, buscamos referências de um instrumento próximo a ela, a flauta transversal. Em relação a esse tema, Sinico (2016) aborda a exigência técnica de um flautista profissional em orquestra:

> Ainda que sejam importantes o conhecimento e o estudo das obras orquestrais como um todo, existem algumas que apresentam trechos que desafiam aos músicos devido às suas complexidades técnicas e/ou interpretativas, requerendo deles, muitas vezes, alto nível de proficiência no instrumento. Dentre as competências técnicas e interpretativas – que podemos afirmar como fundamentais para a execução da flauta e de seu repertório – encontram-se a respiração; sonoridade (afinação, timbre, vibrato e dinâmica); tempo (andamento, acurácia rítmica, rubato e articulação) e estilo (fraseado e expressividade), de modo que estão integradas e interagem entre si (Sinico, 2016, p. 1).

Diante da diversidade de métodos e estratégias apresentados ao longo deste capítulo, torna-se evidente a evolução e desafios no ensino e estudo da flauta doce. A preparação técnica e interpretativa da *Fantasia nº 1* de Telemann, nesse contexto, evidencia a necessidade de uma formação que integre o domínio técnico à sensibilidade estilística. Compreender as particularidades do repertório barroco e aplicar metodologias eficazes de ensino permite ao

flautista doce desenvolver uma atuação mais consciente, expressiva e alinhada às exigências interpretativas da obra.

O desenvolvimento de estratégias eficazes para a performance exige, ainda, que o músico equilibre técnica, interpretação e gestão emocional. A combinação entre métodos estruturados, prática consciente e controle mental favorece um aprimoramento contínuo e o alcance de performances mais autênticas e cativantes. Diante disso, torna-se fundamental investigar como esses princípios são aplicados na prática pedagógica atual.

O próximo capítulo analisa as respostas de professores de flauta doce a um questionário elaborado especialmente para esta pesquisa, com o objetivo de identificar percepções, desafios e caminhos metodológicos adotados no ensino da *Fantasia nº 1,* estabelecendo uma conexão direta entre os fundamentos teóricos discutidos até aqui e a experiência docente contemporânea.

5 ANÁLISE DOS RESULTADOS DO QUESTIONÁRIO

Com a conclusão da etapa de aplicação do questionário, procedemos com a análise das respostas obtidas. As informações coletadas foram examinadas com o objetivo de identificar padrões, tendências e processos sobre as abordagens pedagógicas, desafios e soluções adotadas no ensino da *Fantasia nº 1* de Telemann. A análise permitiu uma compreensão mais profunda das práticas de ensino e aprendizado da obra, objetivo desta pesquisa em práticas interpretativas.

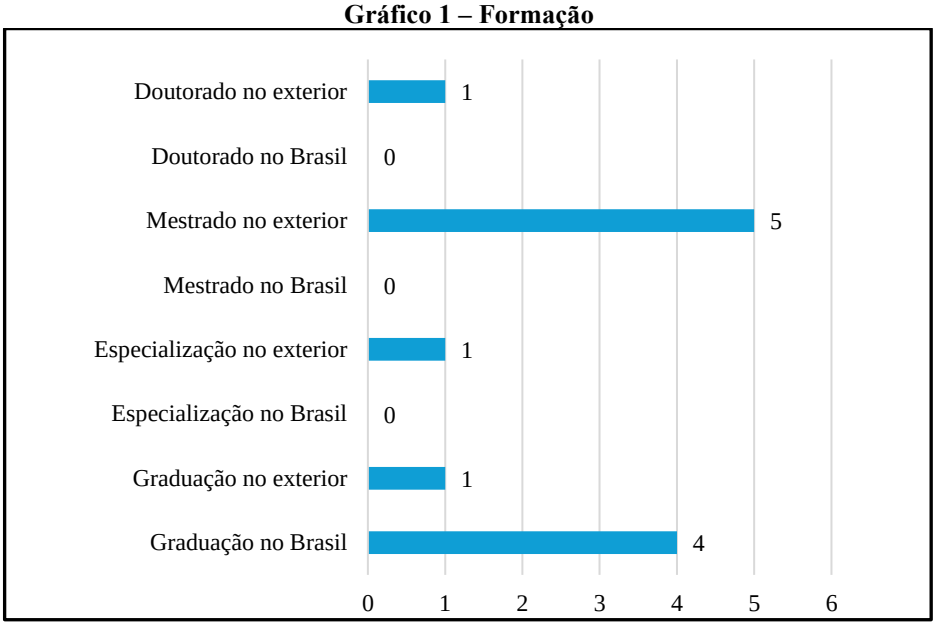
A análise dos resultados será apresentada por meio da interpretação das respostas fornecidas a cada pergunta do questionário, estruturado com 10 questões de caráter aberto. Segundo Alvarenga (2012), esse tipo de questão possibilita que os participantes se expressem livremente, uma vez que são perguntas não estruturadas, permitindo que as respostas dos participantes sejam formuladas com base em suas experiências pessoais e em seu próprio referencial teórico e prático. Esse formato proporciona uma visão mais aprofundada e diversificada sobre o tema investigado, favorecendo uma análise qualitativa mais rica e contextualizada das respostas.

Pergunta 1: qual é a sua formação musical e experiência como flautista profissional e professor de flauta doce?

Observa-se nas respostas da Pergunta 1 que a maioria dos participantes realizou sua graduação no Brasil, e que todos buscaram aperfeiçoamento e especialização no exterior, realizando estudos de pós-graduação (mestrado e/ou doutorado) em flauta doce fora do país. Esse dado reflete a ausência de programas de pós-graduação voltados especificamente para o instrumento no Brasil, na época em que os participantes estavam em formação, o que levou esses músicos a buscarem formação avançada em instituições estrangeiras de referência.

O Gráfico 1 a seguir apresenta estes dados agrupados por categoria e chama a atenção que apenas um participante possui doutorado. Este dado nos faz pensar no motivo para isso uma vez que, apesar da crescente valorização acadêmica da flauta doce, ainda há um número reduzido de doutores na área:

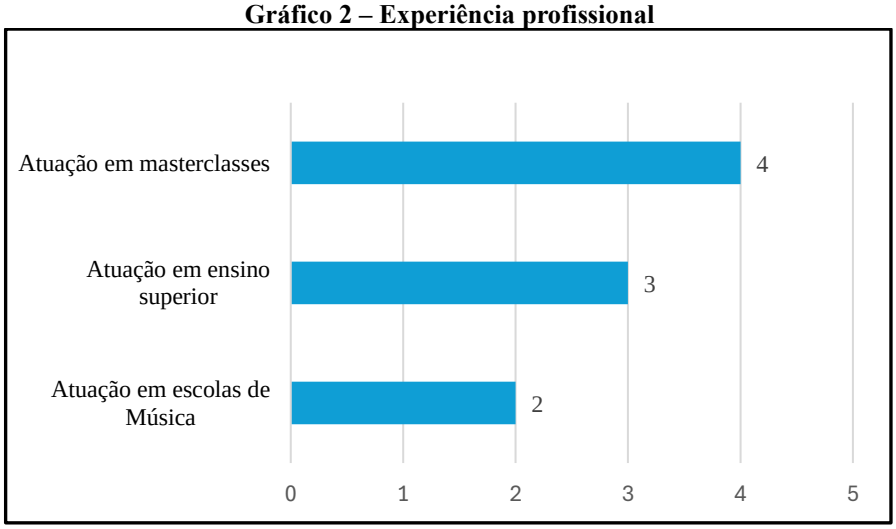
Gráfico 1 – Formação



Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

No que diz respeito à atuação profissional, a maioria dos participantes leciona em instituições de ensino superior, enquanto os demais são professores em escolas de Música e conservatórios, demonstrando a presença destes flautistas profissionais tanto na formação musical de jovens, novos músicos, quanto na inserção do ensino da flauta doce no ensino superior. Além disso, um dado relevante é o expressivo número de participantes que, além de atuarem em escolas de música, conservatórios e no ensino superior, também ministram masterclasses, o que indica sua influência na disseminação do conhecimento sobre o instrumento e na formação de novos flautistas em diferentes contextos, como as masterclasses.

Gráfico 2 – Experiência profissional



Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

Outro aspecto importante é que todos os participantes atuam tanto como professores quanto como flautistas profissionais, reforçando a integração entre performance e ensino como parte essencial de suas carreiras. Ainda que um dos participantes (P2) não tenha detalhado sua atuação como flautista e P4 e P5 não tenham fornecido informações específicas sobre suas experiências como performers/músicos práticos, as informações disponíveis em seus currículos, de acesso público, confirmam que eles desempenham essas funções.

Quadro 4 – Experiência profissional

Experiência profissional	
Somente professor(a)	-
Somente instrumentista	-
Ambos	5

Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

Por fim, destaca-se que todos os entrevistados possuem experiência docente em conservatórios e universidades renomados e atuação internacional como flautistas, o que, do nosso ponto de vista, confere ainda mais credibilidade às suas práticas pedagógicas e interpretativas. Em nossa percepção, esse perfil que combina formação qualificada e experiência docente e musical profissionais evidencia a relevância profissional dos participantes da pesquisa e a profundidade do conhecimento que podem oferecer no ensino da *Fantasia nº 1* de Telemann.

Pergunta 2: com que frequência você ensina ou trabalha com a Fantasia nº 1 *de Telemann em sua prática pedagógica ou performance?*

As respostas à Pergunta 2 revelam uma grande variação na frequência com que a *Fantasia nº 1* de Telemann é abordada no ensino e na performance dos flautistas doces participantes. Como a questão contempla tanto o ensino quanto a execução da obra, algumas respostas (P3, P4 e P5) não deixam claro a qual contexto se referem, se o de ensino ou de performance própria, o que levou à consideração das respostas para ambas as abordagens. Por outro lado, P1 respondeu exclusivamente em relação ao ensino, dizendo que "[...] o estudo das *Fantasias* de Telemann é obrigatório nas aulas de flauta doce para os alunos que estudam seriamente este instrumento [...]. Sempre as *Fantasias* estão nas minhas aulas, incluindo a número 1.", evidenciando a importância das *Fantasias* em sua prática docente.

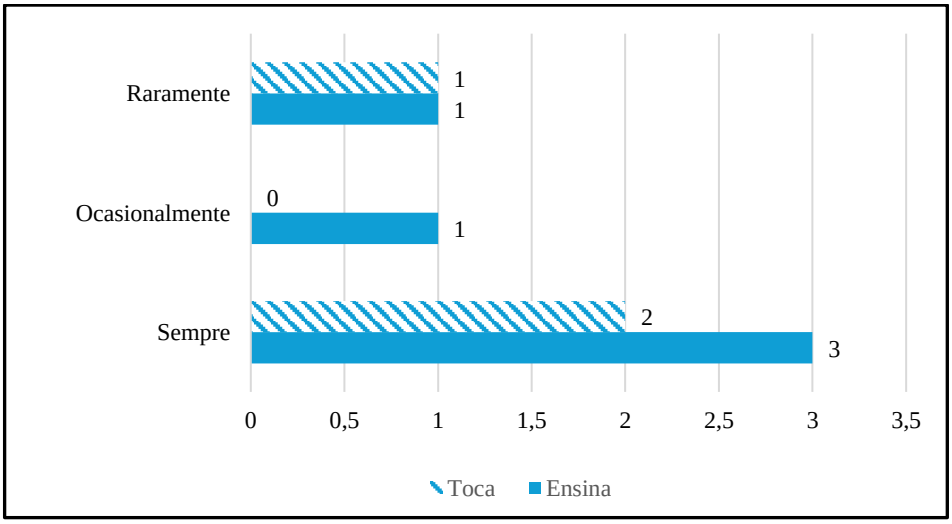
Dois participantes destacam a relevância da obra no repertório da flauta doce, reforçando sua importância dentro do ensino e da performance. P2 diz que "Eu pessoalmente

costumo iniciar um momento de prática (tanto na flauta doce quanto no traverso) com uma fantasia de Telemann ou Quantz, muitas vezes usando a tonalidade da peça a ser estudada posteriormente [...]".

Silva (2012) destaca a importância pedagógica das *Fantasias*, ressaltando que elas são adequadas tanto para iniciantes quanto para flautistas profissionais. No entanto, nas respostas percebe-se que a inclusão da peça no ensino está diretamente condicionada ao nível técnico dos alunos, como vemos nas palavras de P2: "Já com alunos a frequência é menor, visto que no trabalho com jovens e adultos amadores nem sempre temos alunos ao nível de executar este tipo de literatura.".

A *Fantasia nº 1* exige um domínio técnico mais avançado, sendo mais comumente trabalhada com estudantes que possuem maior maturidade instrumental. Assim, a frequência de ensino da obra não parece estar relacionada à sua importância pedagógica e musical, mas sim à sua adequação ao nível dos estudantes. O Gráfico 3 apresenta a frequência com que os participantes relataram ensinar e tocar a *Fantasia nº 1* de Telemann com as classificações de sempre, ocasionalmente ou raramente.

Gráfico 3 – Ensina e toca



Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

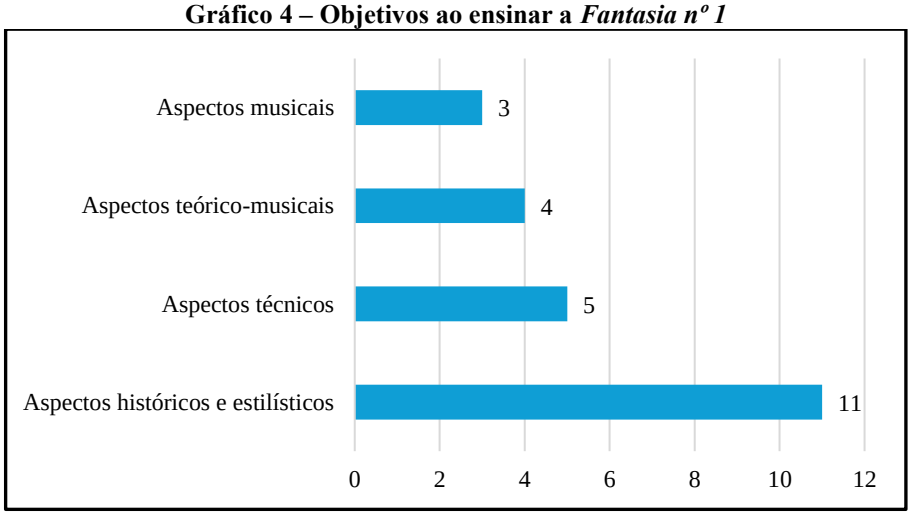
A maioria afirmou que costuma ensinar a obra com regularidade, enquanto os demais a utilizam de forma ocasional ou apenas em situações específicas. No que se refere à performance, observa-se uma distribuição semelhante, com alguns intérpretes mantendo a obra em repertório ativo e outros a tocando com menor frequência.

Pergunta 3: quais são os principais objetivos que você busca ao ensinar esta peça aos seus alunos?

A análise das respostas à Pergunta 3 revela uma ampla variedade de objetivos buscados pelos professores ao ensinar a *Fantasia nº 1*. Para melhor compreender as prioridades pedagógicas apontadas pelos participantes, os objetivos foram agrupados em quatro grandes eixos temáticos: aspectos teórico-musicais, aspectos técnicos, aspectos musicais e aspectos histórico-estilísticos.

Por ser uma pergunta aberta, cada participante pôde citar vários objetivos, o que levou a um total de 23 objetivos apontados. A seguir, o Gráfico 4 apresenta a distribuição das respostas dos participantes sobre os principais objetivos por eixos temáticos.

Gráfico 4 – Objetivos ao ensinar a *Fantasia nº 1*



Fonte: elaborada pela autora com base nas respostas do questionário.

No eixo referente aos **Aspectos Musicais**, engloba objetivos que os participantes consideram fundamentais para a interpretação expressiva, eloquente, da *Fantasia nº 1* de Telemann. Entre eles, os participantes destacaram a importância do desenvolvimento da musicalidade, da capacidade de executar a obra de forma musicalmente convincente e do aprimoramento de elementos essenciais como fraseado, dinâmica, qualidade sonora, articulação e contraste. A *Fantasia nº 1*, por sua estrutura livre e rica em nuances, principalmente no primeiro movimento, proporciona um excelente campo para o desenvolvimento da sensibilidade musical e do refinamento interpretativo.

Quadro 5 – Aspectos musicais

Aspectos musicais	3
Desenvolvimento da musicalidade (executar de forma musicalmente convincente)	2
Desenvolver fraseado, dinâmica, qualidade de som, articulação e contraste	1

Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

No eixo **Aspectos Teórico-musicais** as quatro respostas dos participantes enfatizam a importância do entendimento da escrita de Telemann, envolvendo o tratamento da melodia, a consciência da harmonia implícita ou explícita, do contraponto e do baixo contínuo. Além disso, a abordagem da música como um todo foi mencionada, demonstrando a necessidade de uma compreensão global da peça.

Esse eixo permite um olhar dos participantes no que se refere aos alunos aprofundarem seus conhecimentos sobre a estrutura composicional da obra, desenvolvendo uma visão analítica que contribui tanto para a interpretação quanto para a performance historicamente informada. A seguir, o Quadro 6 apresenta a quantidade de menções para cada um desses objetivos dentro do eixo teórico-musical:

Quadro 6 – Aspectos teórico-musicais

Aspectos teórico-musicais	4
Estudar harmonia	1
Entender o contraponto	1
Entender o baixo contínuo e a melodia	1
Entender a música/peça/obra	1

Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

O eixo **Aspectos Técnicos**, evidencia a importância do desenvolvimento do domínio técnico, permitindo que os alunos executem a peça com precisão e clareza. Dentro deste eixo surgiram objetivos como desenvolver domínio técnico (executar a peça de forma tecnicamente limpa), utilizando de forma adequada a respiração, a articulação, a dinâmica, a técnica digital, a qualidade sonora, e ler a partitura em sua versão original. Por se tratar de uma obra que exige controle técnico apurado, ela é frequentemente utilizada para desenvolver habilidades fundamentais ao flautista doce.

A seguir, o Quadro 7 apresenta a quantidade de menções feitas pelos participantes em relação a esses objetivos dentro do eixo Aspectos técnicos:

Quadro 7 – Aspectos técnicos

Aspectos técnicos	5
Desenvolver domínio técnico (executar a peça de forma tecnicamente limpa)	4
Ler a partitura em sua versão original	1

Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário

Por fim, o eixo **Aspectos históricos e estilísticos**, que apresenta 11 menções das respostas**,** foi o mais referenciado pelos participantes, evidenciando sua importância no ensino da *Fantasia nº 1* de Telemann. Os principais objetivos relacionados a esse eixo foram: aprender a improvisar**,** compreender a gramática do Barroco**,** entender a relação entre articulação e elementos musicais, conhecer o contexto histórico da obra e entender os *affetti* da composição.

A ênfase nesse eixo demonstra a preocupação dos professores em incentivar não apenas o desenvolvimento da técnica e o conhecimento da estrutura musical, mas também os princípios estilísticos que fundamentam a interpretação historicamente informada ao ensinar a *Fantasia nº 1*. O estudo da obra sob essa perspectiva permite que os alunos adquiram um entendimento mais aprofundado dos princípios que regem a composição no século XVIII, essencial para uma performance autêntica e expressiva.

Sobre a importância do estudo historicamente informado da performance do repertório barroco, Castelo e Ray (2014) revelam uma ampla variedade de possibilidades de articulação e ornamentação. Os autores também destacam que cabe ao intérprete selecionar e combinar esses elementos de forma criativa e com bom gosto, ainda

> A dinâmica solicitada pelo compositor demanda, para sua execução da *Fantasia I* na flauta doce, abre, para o intérprete, a possibilidade do uso de técnicas estendidas par ao instrumento. Por um lado, à luz da técnica do século XVIII, o efeito solicitado pelo compositor pode ser obtido por intermédio da mudança súbita de articulação: extremo legato para o forte e staccato para o piano; por outro lado, à luz da técnica estendida, a solicitação do compositor pode ser obtida mediante a utilização de dedilhados alternativos, sobretudo nos trechos de piano (Castelo; Ray, 2014, p. 407).

A seguir, o Quadro 8 apresenta a quantidade de menções para cada um desses objetivos dentro do eixo histórico e estilístico:

Quadro 8 – Aspectos históricos e estilísticos

Aspectos históricos e estilísticos	11
Entender os diferentes estilos	5
Aprender a improvisar	2
Conhecer o contexto histórico da obra	1
Entender a gramática do Barroco	1
Entender a relação articulação x elementos musicais	1
Entender os *affetti* da composição	1

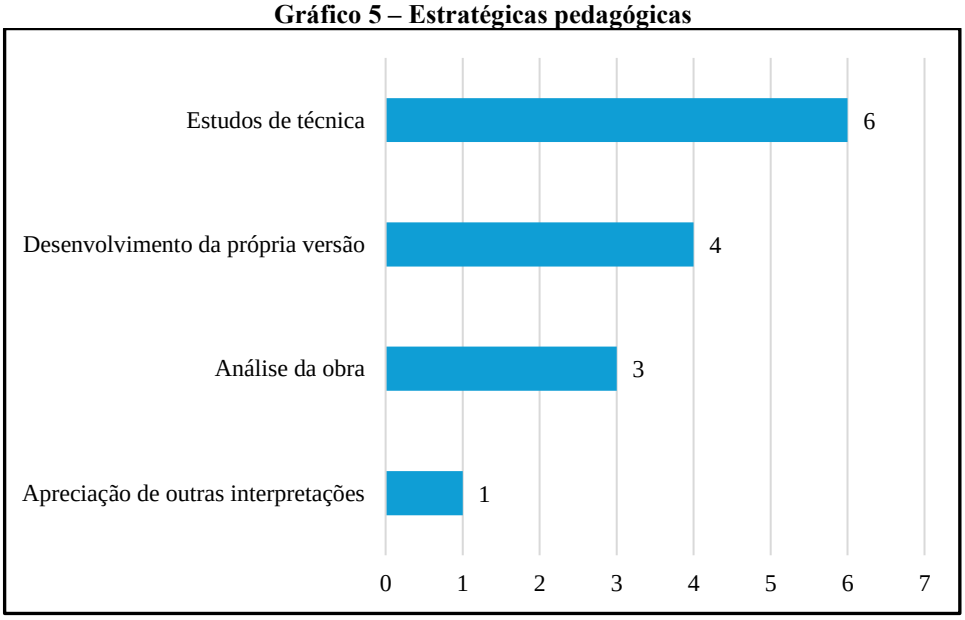
Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

Um ponto interessante observado nas respostas é o uso recorrente do verbo "entender" como um dos principais objetivos ao ensinar a *Fantasia nº 1*. Isso reforça a ideia de que o ensino da obra não se limita à execução técnica, mas envolve um processo mais amplo de assimilação musical, histórica, estilística e interpretativa. A combinação desses elementos teóricos, técnicos e estilísticos evidencia a riqueza da peça e justifica sua importância tanto no repertório pedagógico quanto no repertório performático da flauta doce.

Pergunta 4: quais estratégias pedagógicas você utiliza para abordar os aspectos técnicos e musicais específicos desta obra?

A análise das respostas à Pergunta 4 evidencia uma diversidade de estratégias pedagógicas utilizadas pelos professores para abordar os aspectos técnicos e musicais da obra. Assim como na pergunta anterior, as respostas foram organizadas em quatro eixos principais: **estudos de técnica**, **desenvolvimento da própria versão, análise da obra e apreciação de outras interpretações** conforme ilustrado no Gráfico 5 a seguir:

Gráfico 5 – Estratégicas pedagógicas



Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

As estratégias "**estudos de técnica**" concentram-se no aprimoramento da execução da *Fantasia nº 1* de Telemann por meio de exercícios específicos. Entre as abordagens mencionadas pelos participantes, destacam-se o estudo de exercícios técnicos, escalas e intervalos, que auxiliam no desenvolvimento da destreza e precisão na execução da obra. Além disso, a prática direcionada permite que os alunos identifiquem e apliquem os recursos técnicos adequados, promovendo uma execução mais fluida e controlada. Outro aspecto ressaltado é a importância da repetição de exercícios, para consolidar padrões motores e facilitar a assimilação das exigências da peça. Essa abordagem estruturada permite que os estudantes aprimorem gradualmente sua técnica, garantindo maior segurança e expressividade na performance.

A seguir, o Quadro 9 apresenta a quantidade de menções feitas pelos participantes sobre as estratégias utilizadas no ensino técnico da obra.

Quadro 9 – Estudos de técnica

Estudos de técnica	6
Estudo de exercícios, escalas e intervalos	3
Desenvolver aptidões e competências técnicas	1
Realizar exercícios de repetição	1
Procurar e praticar os recursos técnicos adequados	1

Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

No eixo **Desenvolvimento da própria versão**, os participantes ressaltam a importância de incentivar os alunos a construírem sua interpretação pessoal. P2 propõe inicialmente que o

aluno execute a peça com base em uma referência técnica extraída da análise da obra, seguida pela exploração de uma interpretação pessoal, permitindo um desenvolvimento mais autônomo no processo interpretativo. Já o participante P3 enfatiza uma abordagem mais exploratória, em que o professor atua como um guia no processo de descoberta do aluno. Ele sugere "[...] fazer perguntas [ao aluno] e deixar espaço para que o aluno ache suas respostas, utilizando meu conhecimento como guia [...]". Além disso, destaca que, numa primeira leitura, é essencial partir da imaginação musical do aluno, permitindo que ele desenvolva sua própria percepção da peça antes de focar em aspectos técnicos mais específicos.

A partir dessa abordagem inicial, P3 propõe desenvolver "as aptidões e competências técnicas necessárias para executá-la [a *Fantasia*]", promovendo um aprendizado mais orgânico e alinhado com a interpretação individual do estudante. Esse método favorece uma relação mais criativa e expressiva com a peça, permitindo que o aluno compreenda não apenas sua estrutura, mas também sua identidade interpretativa.

A seguir, a ilustração apresenta a quantidade de menções feitas pelos participantes sobre a importância de o aluno desenvolver sua própria versão da Fantasia.

Quadro 10 – Desenvolvimento da própria versão

Desenvolvimento da própria versão	4
[o aluno] descobrir sua própria visão da Fantasia	1
Experimentar a execução a partir da análise	1
Explorar a imaginação	1
Realizar perguntas para o aluno	1

Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

Embora cada participante tenha apresentado métodos específicos há um consenso de que a **análise da peça**, sendo citada por P1, P2 e P4, deve ser o primeiro passo no processo de ensino. Esse procedimento inicial permite que os alunos compreendam a estrutura da obra antes de iniciar sua execução, fornecendo uma base sólida para o desenvolvimento técnico e interpretativo. A análise inclui a identificação das principais características estilísticas, a organização formal da obra e a relação entre as diferentes seções musicais, permitindo um entendimento mais profundo da composição.

Outro destaque importante nas respostas é a adaptação das estratégias conforme as necessidades dos alunos. Um exemplo prático dessa flexibilidade metodológica é o uso de duas flautas para tocar as diferentes vozes da polifonia, o que possibilita ao estudante compreender melhor o contraponto, a interação entre as melodias e a função do baixo contínuo. Nesta abordagem, o aluno toca uma das melodias e o professor, a outra, o que facilita a assimilação

da estrutura polifônica da obra e contribui para uma interpretação mais consciente das melodias presentes.

Silva (2012, p. 2) descreve que, ao praticar lentamente e buscar um som completo em cada nota, conseguiu perceber pela primeira vez a movimentação de múltiplas linhas melódicas, ora em paralelo, ora em movimento contrário. Segundo o autor, essa descoberta representou uma verdadeira epifania musical, especialmente considerando sua pouca intimidade com o repertório erudito. A partir dessa experiência, Silva relata ter adquirido maior compreensão para ler e interpretar as demais Fantasias de Telemann com mais clareza:

> Quando voltei para o Brasil, tive a oportunidade de dar aulas para muitos alunos e designei a eles essas peças. A reação deles foi exatamente a mesma que eu tive anos antes, sem entender o que havia em todas aquelas notas pulando para cima e para baixo. No entanto, quando toquei junto com eles, reforçando uma das linhas [melódicas], eles começaram a entender o que estava acontecendo. A experiência com o ensino me ajudou a ensinar a mim mesmo e a muitos alunos como abordar essas grandes peças, com um bom entendimento e, consequentemente, alcançando resultados muito melhores. Como bônus, entender essas peças leva à compreensão de muitas outras peças semelhantes no repertório[19] (Silva, 2012, p. 3, tradução nossa).

No último eixo, **Apreciação de outras interpretações**, os participantes destacam a importância de expor os alunos a diferentes execuções da *Fantasia nº 1* de Telemann. Essa abordagem permite que os estudantes compreendam melhor as possibilidades interpretativas da peça e ampliem suas referências musicais, favorecendo uma construção mais crítica e fundamentada de sua própria execução. Para os participantes, a comparação de diferentes interpretações auxilia no reconhecimento das diversas escolhas estilísticas e técnicas possíveis, incentivando os alunos a refletirem sobre articulação, fraseado, dinâmica e outros elementos musicais. Além disso, essa estratégia contribui para um refinamento técnico mais detalhado, permitindo que o estudante perceba nuances que podem ser incorporadas à sua própria interpretação.

As respostas também indicam duas abordagens: uma mais flexível, guiada pelo desenvolvimento individual do aluno, e outra mais estruturada, baseada em exercícios específicos. O participante P5, por exemplo, adota uma metodologia sistemática, sugerindo "exercícios de repetição de um determinado padrão" para consolidar a técnica.

---

[19] Texto original: "Once I was back home in Brazil, I had the opportunity to teach many students, and I assigned them these pieces. Their reaction was exactly the same I had years before, not understanding what was in all those notes jumping up and down. However, as I played along with them reinforcing one of the lines, they begun to understand what was going on. The experience with teaching helped me to teach myself and many students how to approach these great pieces, with a good understanding and consequently achieving much better results. As a bonus, the understanding of these pieces leads to the comprehension of many other similar pieces of the repertoire.".

De modo geral, as estratégias pedagógicas relatadas demonstram a riqueza de abordagens possíveis para o ensino da *Fantasia nº 1* de Telemann. A combinação entre análise teórica, exercícios técnicos direcionados, exploração interpretativa e adaptação às necessidades individuais dos alunos permite um aprendizado mais completo, alinhado com os desafios técnicos e musicais da obra, proporcionando aos estudantes uma formação sólida e versátil.

Pergunta 5: como você aborda a interpretação e expressão musical na Fantasia nº 1 *de Telemann?*

A análise das respostas à Pergunta 5 evidencia tanto semelhanças quanto diferenças nas abordagens utilizadas pelos flautistas para desenvolver a interpretação e a expressão musical. No total, os participantes mencionam 11 estratégias, como representado no Gráfico 6. Entre essas abordagens, destacam-se a experimentação de articulações, sonoridades e dinâmicas, e a análise da obra para compreender sua estrutura e, a partir disso, explorar diferentes versões. A nosso ver, esta última abordagem evidencia a importância do estudo analítico aliado à construção da interpretação da obra.

Gráfico 6 – Abordagens de interpretação e expressão

Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

a) *semelhanças nas abordagens*: uma convergência entre os professores entrevistados está na valorização da análise estrutural da obra como ferramenta interpretativa. Tanto P2 quanto P5 destacam a importância de compreender as seções contrastantes do primeiro movimento, sendo que P2 se refere a elas como “Praeludium e Fuga”. Considerando os contrastes ressaltados, acredito que além dessas seções este

movimento apresenta ainda outras características relevantes, como pequenas seções livres e imitativas e a presença de ritmos lombardos. E o segundo movimento, com seu caráter vivaz e dançante, também demanda atenção ao estilo e ao fraseado. Essa análise inicial é vista como essencial para guiar a construção da interpretação e da expressividade, conforme destaca P2: "A interpretação e expressão musical saem da compreensão e reprodução destas partes [...]". Da mesma forma, P5 reforça essa ideia ao afirmar que "[...] solicito ao aluno fazer uma análise da obra para entender quais materiais musicais estão ali presentes e, a partir daí, construir a interpretação e a expressão [...]". Outro ponto de convergência entre os participantes é a importância da articulação como recurso expressivo na interpretação da *Fantasia nº 1*. P1, P2 e P5 ressaltam que a maneira como a articulação é trabalhada influencia diretamente a expressividade da obra, tanto nas passagens mais livres quanto nas seções mais estruturadas, como a fuga. Esse aspecto é fundamental para garantir clareza e coerência na execução da peça, permitindo que a interpretação seja mais eloquente e convincente. Além disso, há um consenso sobre a importância da flexibilidade no ensino, permitindo que os alunos desenvolvam sua própria interpretação da obra. Ainda que cada professor adote estratégias diferentes, todos demonstram preocupação em guiar o aluno para que ele construa sua interpretação e musicalidade de maneira informada e expressiva;

b) *diferenças nas abordagens*: apesar dessas semelhanças, há diferenças notáveis na forma como cada flautista orienta o desenvolvimento da interpretação. Alguns adotam um método mais técnico e estruturado, enquanto outros priorizam um ensino mais exploratório e intuitivo. Uma dessas diferenças está no uso da improvisação, adotado por P1 como ferramenta pedagógica para reforçar a tonalidade da obra e conectar o aluno com a prática estilística barroca. Para P1, improvisar em dó maior no início da peça ajuda a desenvolver uma relação mais espontânea com a música, algo que não é mencionado pelos demais participantes. P3, por outro lado, aposta na imaginação criativa como ponto de partida para a interpretação. Ele incentiva os alunos a refletirem sobre o texto musical e a identificarem elementos que lhes parecem mais importantes, promovendo um processo de descoberta pessoal. Questões como "[...] o que você percebe no texto musical, o que lhe parece importante e por quê?" são utilizadas para estimular a autonomia interpretativa do estudante. A partir daí P3 questiona, sugere e demonstra possibilidades

interpretativas. Essa abordagem difere significativamente das estratégias adotadas por P2 e P4, de caráter mais analíticas. A abordagem estrutural e técnica, enfatizada por P2 e P4, prioriza a exploração detalhada de articulação, dinâmica e rubato dentro da estrutura formal da obra. Enquanto P2 oferece uma análise detalhada da estrutura formal da obra e recomenda explorar a articulação, dinâmica e rubato de forma integrada, P4 é mais objetivo, destacando no primeiro movimento a liberdade do prelúdio e a precisão rítmica exigida na fuga. Outro aspecto que diferencia as abordagens é a autonomia do aluno na construção interpretativa. P5, por exemplo, enfatiza a importância de apresentar diferentes possibilidades interpretativas, permitindo que o aluno escolha aquela que faz mais sentido para ele, tornando a construção da interpretação um processo colaborativo e significativo para o aluno. Essa estratégia contrasta com abordagens mais dirigidas, como a de P2, que propõe um caminho estruturado para desenvolver a expressividade da peça. Como último elemento, P1 e P2 promovem a exploração de elementos estilísticos do período, como improvisação, rubato e estrutura formal, essenciais para capturar a essência da obra. Embora haja um núcleo comum no ensino da interpretação e da expressão musical, cada professor utiliza estratégias particulares para alcançar esses objetivos. A análise da obra e a articulação são elementos amplamente valorizados, mas a maneira como são trabalhados varia de acordo com a abordagem pedagógica de cada docente. Enquanto alguns priorizam a análise técnica e estrutural, outros incentivam um processo de descoberta baseado na criatividade do aluno. Essas diferenças refletem a diversidade de métodos dentro do ensino da flauta doce, oferecendo múltiplas possibilidades para que os estudantes desenvolvam uma interpretação informada, expressiva e autêntica da obra.

Pergunta 6: quais são os principais desafios que seus alunos enfrentam ao aprender esta peça e como você os ajuda a superá-los?

a) *principais desafios*: os flautistas participantes identificaram diversos desafios que seus estudantes enfrentam ao aprender a peça em questão. Um dos pontos destacados por P1 é a necessidade de maturidade musical, que envolve estudar intensamente e buscar, a cada tentativa, uma interpretação diferente. Ele enfatiza a importância de arriscar e criar um ambiente seguro para os alunos, onde possam errar, recomeçar e explorar diversas interpretações sem medo de julgamento. Segundo P1:

> Estas Fantasias requerem maturidade musical. Para isto acontecer temos que estudar muito e a cada vez tentar uma interpretação diferente. Arriscar. Dou aos meus alunos segurança e apoio para que possam errar, recomeçar e arriscar várias interpretações sem que se sintam julgados [...].

Silva (2012) relata sua experiência ao ter o primeiro contato com a obra, momento em que enfrentou desafios e percebeu sua falta de maturidade musical para compreendê-la plenamente

> Lembro que eu tinha uma fotocópia de uma edição antiga do Barenreiter, tão antiga que tive que reforçar as notas com um lápis. À primeira vista, fiquei intrigado com todos aqueles saltos e grandes intervalos que nunca fizeram sentido para um cara basicamente autodidata, que tinha uma experiência considerável em música pop, mas estava recém descobrindo o mundo da música clássica. Nunca consegui encontrar nenhuma conexão clara entre aqueles grandes intervalos ali. Para mim, era um monte de notas espalhadas no papel de uma forma que eu não entendia nada. Confesso que fiquei frustrado depois de tentar tocar Fantasia 1 pela primeira vez. Só consegui entender o último movimento e gostei![20] (Silva, 2012, p. 1, tradução nossa).

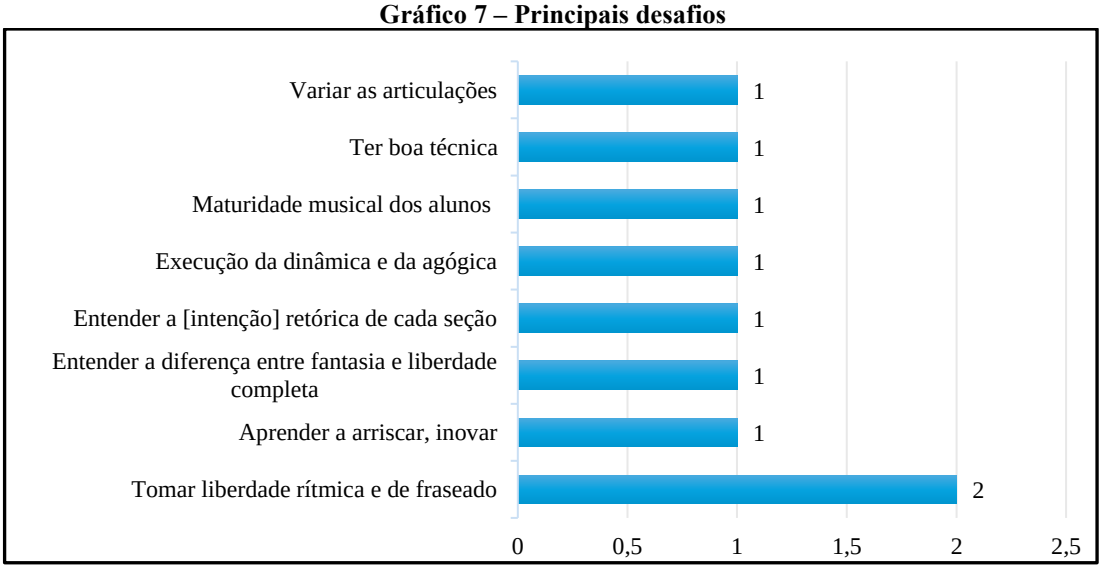
Além disso, todos os participantes concordam que a peça exige um nível técnico elevado, incluindo habilidades como articulação precisa, coordenação entre dedos e língua, controle de dinâmica e precisão rítmica. Esses elementos técnicos são fundamentais para uma execução sólida e expressiva, servindo como base para que os alunos possam, posteriormente, explorar sua liberdade interpretativa com confiança. P2, P3 e P5 mencionam dificuldades técnicas específicas, como a clareza nas passagens rápidas e a variação de articulação, que podem ser particularmente desafiadoras. P3 também aponta que a simplicidade e diversidade da peça podem se tornar obstáculos, pois os alunos podem acabar executando a obra de forma desconexa se não entenderem o planejamento retórico de cada seção:

> A simplicidade e diversidade do material musical, principalmente do primeiro movimento (prelúdio livre, fuga, episódios fantasiosos, etc.), tende a tornar a execução desconexa ou vazia. Trabalhar o entendimento retórico de cada sessão, o que elas representam no gênero da peça, o que possibilitam em termos de expressão musical, etc. é uma das formas de abordar esta dificuldade

[20] Texto original: "I remember I had a photocopy copy of an old Barenreiter edition, so old that I had to reinforce the notes with a pencil. At a first sight, I was puzzled by all those leaps and large intervals that never made any sense for a basically self taught guy, who had considerable experience in pop music but was just discovering the world of classical music. I could never find any clear connection in between those large intervals in there. For me, it was a bunch of notes spread on the paper in a fashion I did not understand at all. I confess I felt myself frustrated after trying to play the Fantasia 1 for the first time. I could only grasp the last movement, and liked it!".

Neste sentido, P2 ressalta que um dos principais desafios é entender que "fantasia" não implica liberdade absoluta na interpretação, sendo necessário equilibrar liberdade com respeito à estrutura da obra: “O principal desafio pelo qual os alunos passam (e pelo qual eu mesma passei quando aluna), é da compreensão de que "Fantasia" não é sinônimo de "liberdade" completa de interpretação [...]”. P4 complementa que os desafios variam de aluno para aluno, com alguns enfrentando dificuldades no fraseado livre, enquanto outros lutam com a articulação e as vozes na fuga. Por fim, P5 destaca que o controle da dinâmica e da agógica são pontos críticos que exigem atenção especial. O Gráfico 7 mostra os principais desafios relatados pelos participantes:

Gráfico 7 – Principais desafios

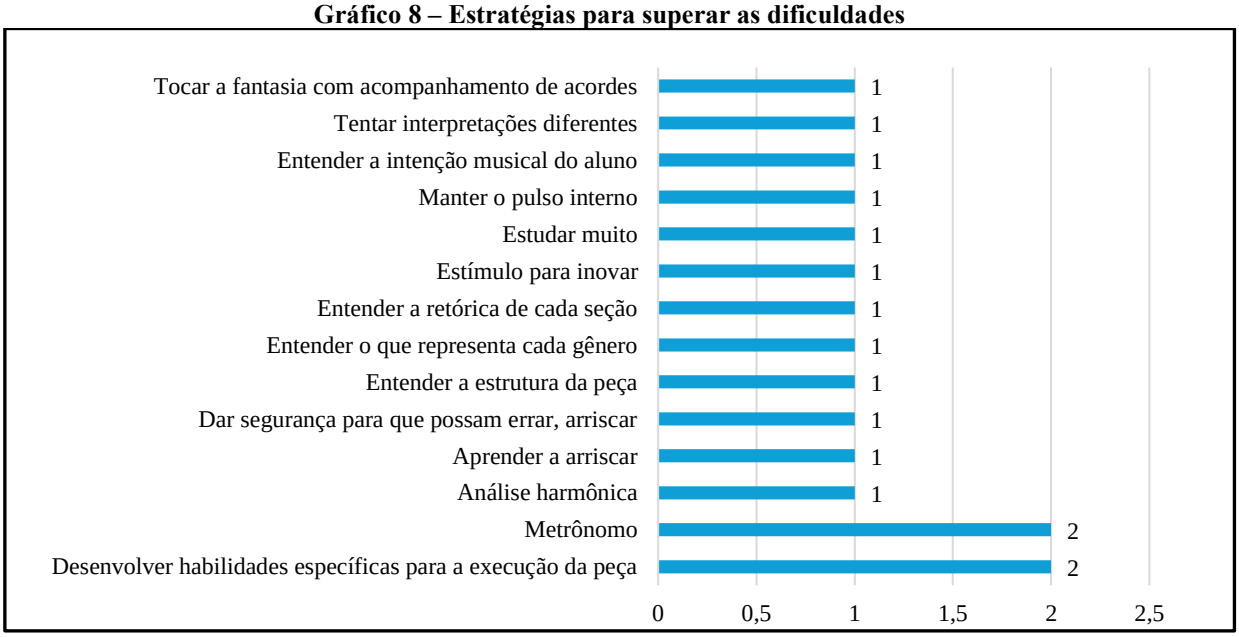


Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

b) *estratégias para superar as dificuldades*: para ajudar os estudantes a superarem esses desafios, os flautistas compartilharam estratégias e abordagens eficazes. P1 e P2 enfatizam o uso do metrônomo como uma ferramenta indispensável para garantir a precisão rítmica, que é considerada a base para uma interpretação expressiva. P1 também incentiva os alunos a arriscarem novas interpretações e a trazerem ideias próprias, criando um ambiente de experimentação e liberdade criativa. Essa abordagem ajuda os alunos a desenvolverem confiança e a explorarem sua expressividade individual. Como dito, P2 ressalta a importância de entender que o termo "*fantasia*" não implica liberdade absoluta na interpretação, e ele orienta seus alunos a equilibrarem liberdade com o conhecimento da estrutura da peça, garantindo

que a execução mantenha coesão e fidelidade à escrita de Telemann. P3 sugere que um entendimento retórico sobre o papel de cada seção da peça pode evitar uma execução desconexa, ajudando os estudantes a conectarem-se emocionalmente com a música. Já P5 recomenda exercícios específicos para trabalhar o controle da dinâmica e da agógica, áreas que ele identifica como críticas para uma interpretação bem-sucedida. O Gráfico 8 lista as 16 estratégias mencionadas pelos cinco participantes da pesquisa para auxiliar seus alunos a superarem as dificuldades no aprendizado da *Fantasia nº 1* e na construção da sua própria versão da peça.

Gráfico 8 – Estratégias para superar as dificuldades



Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

Em síntese, os flautistas demonstram que, embora os desafios no aprendizado da *Fantasia nº 1* sejam significativos, eles podem ser superados com uma combinação de ferramentas técnicas, entendimento musical profundo e incentivo à criatividade. No nosso entendimento, essa abordagem holística não apenas prepara os alunos para dominar a peça, mas também os ajuda a crescer como músicos.

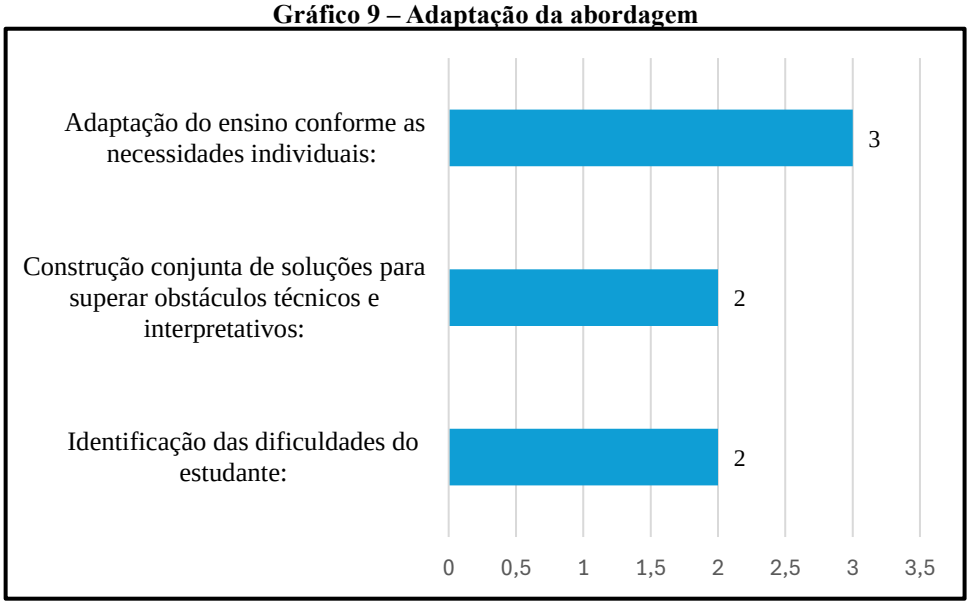
Pergunta 7: como você adapta sua abordagem de ensino para atender às necessidades individuais de seus alunos ao trabalhar com esta obra?

A análise das respostas à Pergunta 7 revela um consenso entre os participantes quanto à importância da adaptação do ensino às necessidades individuais dos alunos. Os flautistas

reconhecem que cada estudante possui habilidades, dificuldades técnicas e compreensões musicais distintas, exigindo abordagens personalizadas para garantir um aprendizado eficaz. A personalização do ensino é apontada como um elemento essencial para que o aluno avance respeitando seu próprio ritmo e supere desafios específicos, promovendo maior autonomia e engajamento no estudo da *Fantasia nº 1* de Telemann.

Os participantes ressaltaram três principais abordagens pedagógicas: a identificação das dificuldades do estudante, a adaptação do ensino conforme as necessidades individuais e a construção conjunta de soluções para superar obstáculos técnicos e interpretativos, como se vê no Gráfico 9:

Gráfico 9 – Adaptação da abordagem



Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

a) *identificação das dificuldades do estudante*: na primeira abordagem, P1 e P4 enfatizam a necessidade de diagnosticar dificuldades específicas dos alunos como ponto de partida para a adaptação do ensino. P1 destaca que primeiro identifica as tendências musicais fortes e fracas do aluno, ajustando sua metodologia com base nesses fatores: “Cada aluno tem personalidade e necessidades diferentes. Primeiro eu identifico as tendências musicais fortes e fracas e adapto de acordo com as necessidades [...]” (P1). Já P4 sugere que, embora o conteúdo do ensino siga uma linha geral, há diversos caminhos para alcançar o objetivo final: “Cada aluno é único, e mesmo se em grandes linhas o conteúdo do ensino é o mesmo, há diversos caminhos para chegar ao objetivo final [...]”;

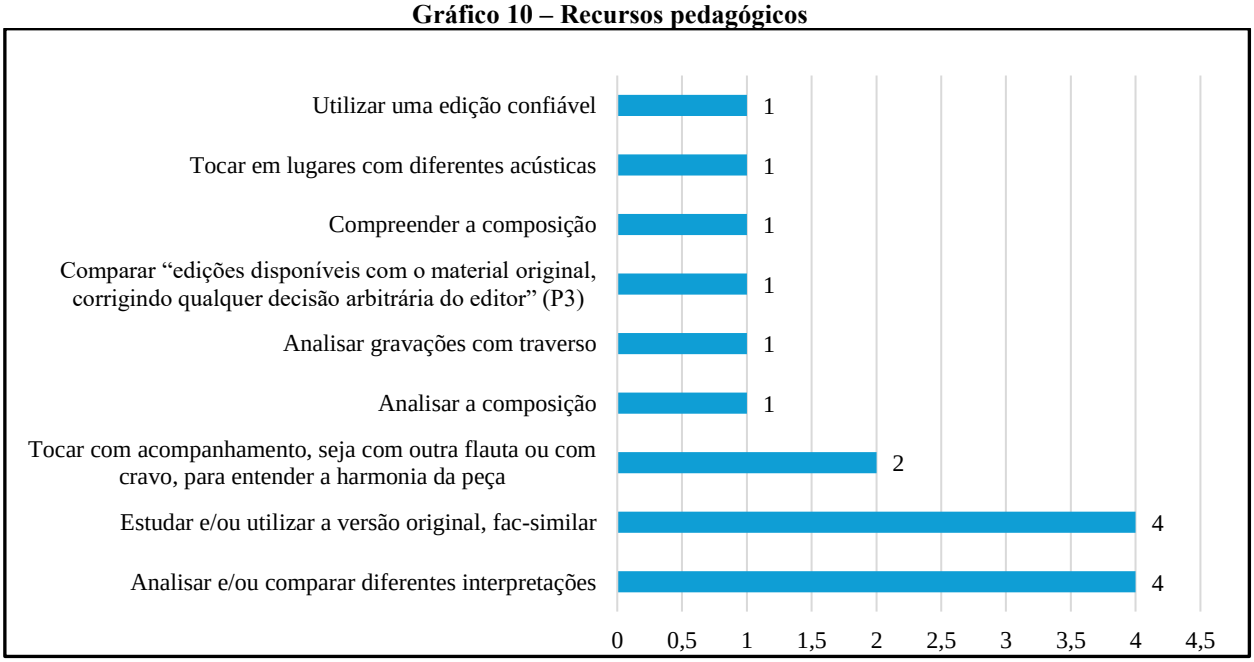
b) *adaptação do ensino conforme as necessidades individuais*: esta abordagem, que representa a maior porcentagem de menções, envolve uma adaptação contínua da abordagem de ensino conforme as necessidades específicas do aluno. P1, P2 e P4 mencionam a importância de identificar os pontos de dificuldade e aplicar estratégias direcionadas para superá-los. P4 exemplifica essa adaptação mencionando ajustes na sincronização de dedos e língua em passagens rápidas ou trabalhos específicos no controle do sopro para fraseado;

c) *construção conjunta de soluções para superar obstáculos técnicos e interpretativos*: a terceira abordagem é mais colaborativa e flexível. P2 enfatiza a busca conjunta por soluções, envolvendo o aluno no processo de aprendizado: "Eu procuro descobrir onde o aluno ainda não entendeu alguma passagem da peça musicalmente ou aonde passagens se apresentam tecnicamente difíceis para o aluno. Neste momento irei procurar caminhos com o aluno para resolver estes obstáculos [...]". Essa estratégia contribui para o desenvolvimento da autonomia do aluno, incentivando-o a encontrar respostas e aprimorar sua capacidade de resolver desafios musicais. P3, por sua vez, tem uma abordagem ainda menos estruturada, sugerindo que a adaptação acontece de forma natural, conforme as demandas do aluno surgem no processo de aprendizado: "Partindo do aluno, em geral isso se dá por si só.". Essa perspectiva sugere que a escuta atenta do professor e a flexibilidade em sala de aula desempenham um papel fundamental na personalização e construção do ensino. A predominância das respostas indica que a adaptação do ensino ocorre a partir do que o aluno apresenta, reforçando a percepção dos participantes de que cada estudante é único e exige estratégias específicas para seu desenvolvimento técnico e musical. Independentemente do método adotado, todos os participantes que responderam a pergunta compartilham a visão de que um ensino eficaz da *Fantasia nº 1* de Telemann deve respeitar as particularidades de cada aluno, promovendo um aprendizado significativo e progressivo.

Pergunta 8: que recursos (materiais didáticos, gravações, partituras etc.) você considera importantes ao ensinar a Fantasia nº 1 *de Telemann?*

As respostas à Pergunta 8 revela uma ampla diversidade de recursos didáticos considerados essenciais pelos participantes para o ensino da *Fantasia nº 1* de Telemann. Apesar das diferenças nas abordagens individuais, há um consenso quanto à importância da utilização da edição fac-similar do original, da análise comparativa e escuta de interpretações e gravações variadas. Esses recursos são apontados como fundamentais para garantir uma compreensão estilística e histórica da obra, contribuindo para uma interpretação mais fundamentada e autêntica. No Gráfico 10, é possível identificar o destaque das duas principais menções feitas pelos participantes: a utilização edição fac-similar do original e a escuta comparativa de interpretações e gravações.

Gráfico 10 – Recursos pedagógicos



Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

O uso da edição fac-similar do original é destacada como um recurso indispensável. A maioria dos participantes (P1, P2, P3 e P4) enfatiza a necessidade de recorrer a esse material para que os alunos tenham acesso à notação original da peça, permitindo-lhes compreender as nuances estilísticas sem interferências editoriais posteriores, como enfatiza P3:

> A edição original é sempre meu ponto de partida. No caso de alunos que ainda não conseguem transpor à [primeira] vista, sugiro que escrevam sua própria transposição (neste caso, por exemplo, uma terça menor acima). Quando o aluno já tem esta habilidade de transposição e quer se utilizar de uma edição já transposta por conveniência (a leitura especificamente desta edição original exige uma certa experiência e prática) sugiro que **compare edições disponíveis (quaisquer que** sejam) com o material original, corrigindo qualquer decisão arbitrária do editor (grifo nosso) (P3, em resposta à pergunta 8 do questionário desta dissertação).

A este respeito, Castelo e Ray (2014) apontam que, do ponto de vista interpretativo, o fac-símile da *Fantasia nº 1* apresenta indicações importantes sobre andamento, ornamentação, articulação e dinâmica. No entanto, os autores ressaltam que, no período barroco, não era comum que os compositores especificassem esses aspectos na partitura, cabendo ao intérprete a decisão sobre a execução dessas nuances musicais. P1 e P3 reforçam que o uso da partitura original é essencial para uma interpretação historicamente informada, evitando alterações modernas que possam comprometer a intenção original do compositor. P4, por sua vez, prioriza exclusivamente o uso direto do fac-símile e sua transcrição para flauta doce, sem mencionar outros recursos auxiliares. Já P5 recomenda a "partitura de uma edição confiável", sem especificar o que isso significa.

Outro recurso amplamente valorizado pelos participantes é a escuta comparativa de gravações. P1, P2 e P5 ressaltam a importância de ouvir diferentes interpretações da Fantasia nº 1 para que os alunos desenvolvam um ouvido crítico, identifiquem variações interpretativas e tomem decisões mais embasadas sobre sua própria execução. P2, em particular, sugere a escuta de gravações da versão original para traverso, o que permite, a nosso ver, que os alunos compreendam melhor as intenções musicais de Telemann e os elementos estilísticos específicos desse instrumento. No entanto, a proposta não visa que o estudante imite o traverso, mas que explore as possibilidades expressivas da flauta doce, respeitando suas características idiomáticas.

Além desses aspectos, outras estratégias complementares foram mencionadas para enriquecer o estudo da obra. P2 recomenda o uso de instrumentos de teclado, como o cravo, para tocar as harmonias, além da experimentação com diferentes tipos de flautas e a exploração de ambientes acústicos distintos, para que os alunos percebam como o som da peça se adapta a diferentes espaços: "Lugares com diferentes acústicas também nos ensinam bastante!". Essa abordagem contribui para um aprendizado mais sensorial e dinâmico da obra.

P3 propõe um exercício prático voltado para alunos iniciantes, incentivando-os a escrever suas próprias transposições da peça, promovendo um envolvimento mais ativo com o material musical. Para alunos mais avançados, P3 recomenda comparar edições transcritas com o fac-símile original, analisando as decisões editoriais e refletindo sobre suas implicações interpretativas. Já P5, por sua vez, reforça a importância de selecionar uma edição confiável e utilizar gravações de alta qualidade como ferramentas essenciais para o ensino da obra, garantindo que os alunos tenham acesso a interpretações bem fundamentadas.

No Quadro 11 listamos os 15 recursos didáticos mencionados pelos participantes como sendo utilizados ao ensinar a *Fantasia nº 1*.

Quadro 11 – Recursos ao ensinar a obra

Recursos didáticos	
Analisar e/ou comparar diferentes interpretações e gravações	4
Estudar e/ou utilizar a versão original, fac-similar	4
Tocar com acompanhamento, seja com outra flauta ou com cravo, para entender a harmonia da peça	2
Analisar a composição	1
Analisar gravações com traverso	1
Comparar "edições disponíveis com o material original, corrigindo qualquer decisão arbitrária do editor"	1
Compreender a composição	1
Tocar em lugares com diferentes acústicas	1

Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

De maneira geral, as respostas indicam que o ensino da *Fantasia nº 1* deve se apoiar tanto em recursos históricos e estilísticos – como a edição original, transcrição e análise comparativa – quanto em ferramentas audiovisuais e práticas exploratórias. Essa combinação de estratégias permite que os alunos desenvolvam uma interpretação mais completa, crítica e autêntica, promovendo um estudo aprofundado e significativo da obra.

Pergunta 9: em sua opinião, qual é a importância desta obra no repertório de um flautista doce e como ela contribui para o seu desenvolvimento musical?

As respostas à Pergunta 9 revela um consenso entre os participantes sobre a importância da *Fantasia nº 1* de Telemann no repertório da flauta doce e sua contribuição para o desenvolvimento musical do intérprete. Os flautistas destacam tanto seu valor artístico e estilístico quanto sua relevância pedagógica, enfatizando a riqueza interpretativa da obra e os desafios técnicos e expressivos que ela apresenta:

a) *importância da obra*: todos os participantes concordam que a *Fantasia nº 1* é uma peça essencial no repertório da flauta doce, seja por sua contribuição estilística, interpretativa ou pedagógica. P1 e P2 ressaltam que a obra não apenas representa o estilo barroco, mas também oferece uma experiência interpretativa profunda e duradoura, permitindo que o instrumentista desenvolva uma relação contínua com a peça ao longo do tempo. Nas palavras de P2:

> A Fantasia Nr.1 de Telemann é uma peça maravilhosa e uma ótima composição. Ela retrata muitos aspectos importantes daquilo que chamamos de "Barroco"! Ela fez parte da minha compreensão musical do estilo e da retórica barroca. Há mais de 30 anos toco, ensino e descubro novos detalhes nesta obra e maneiras de interpretar o que Telemann possa ter imaginado ao compô-la. Sim, esta obra é importante e de relevância para o repertório da flauta doce!

P2 e P3 enfatizam que a Fantasia é um excelente meio para compreender a retórica barroca e o contexto histórico-musical, tornando-se essencial para a formação estilística do flautista doce. Essa perspectiva é reforçada por P4, que lembra que a peça faz parte de um conjunto maior (das doze fantasias) que explora diversas formas de composição barroca, ampliando a visão do intérprete sobre o repertório do período. P3 adota uma visão mais ampla, argumentando que o estudo das 12 Fantasias como um todo é fundamental para a formação do músico, ao afirmar que "Do ponto de vista do desenvolvimento do conhecimento de estilo, contexto histórico, etc. é uma coleção certamente fundamental [...]", enquanto outros participantes focam na relevância da *Fantasia nº 1* individualmente. Nesse sentido, P4 complementa essa visão ao sugerir que essa peça pode servir como porta de entrada para o estudo do ciclo completo das *Fantasias*, facilitando o aprendizado progressivo das demais fantasias. Ao todo, os participantes usaram as seguintes palavras para descrever a importância da *Fantasia nº 1:* relevante, importante, muito importante, imperativa, fundamental, essencial, acessível;

b) *contribuição para o desenvolvimento musical*: além de seu valor histórico e estilístico, a obra se destaca como um recurso pedagógico essencial para o desenvolvimento técnico e expressivo do flautista. P5 enfatiza o trabalho técnico detalhado proporcionado pela peça, abordando aspectos como harmonia, fraseado, articulação, dinâmica e contrastes. Para esse participante, a fantasia não apenas desafia o intérprete tecnicamente, mas também promove o desenvolvimento da autonomia interpretativa, permitindo que cada aluno explore diferentes possibilidades musicais, "[...] deixando grandes possibilidades para se tocar com liberdade e flexibilidade, sem depender de outros músicos [...]". P1 e P5 concordam que a peça estimula o músico a desenvolver expressividade e flexibilidade musical, sendo um estudo valioso para o refinamento interpretativo. Já P2 e P3, em vez de focarem nos desafios técnicos, destacam a importância do contexto histórico e estilístico, ressaltando que a fantasia possibilita uma compreensão mais profunda do pensamento musical do barroco e das intenções musicais de Telemann. O Quadro 12 está organizado em grupos nas principais menções destacadas nas respostas.

Quadro 12 – Contribuição para o desenvolvimento musical

Desenvolvimento musical e técnico	3
Contribuição para "o desenvolvimento da técnica, interpretação e expressão de um flautista doce" (P5)	1
Proporciona ao flautista "grandes possibilidades para se tocar com liberdade e flexibilidade, sem depender de outros músicos" (P5)	1
Importante "na formação técnica e musical mais ampla" (P3)	1
Aspecto estético, de fruição e deleite	3
"Ótima composição" (P2)	1
"Peça maravilhosa" (P2)	1
"São peças lindas" (P1)	1
Conhecimento de estilo	3
Representam "estilos distintos e sedutores" (P1)	1
"Retrata aspectos importantes daquilo que chamamos de 'Barroco'" (P2)	1
São "uma compilação de vários estilos e formas barrocas de composição" (P4)	1

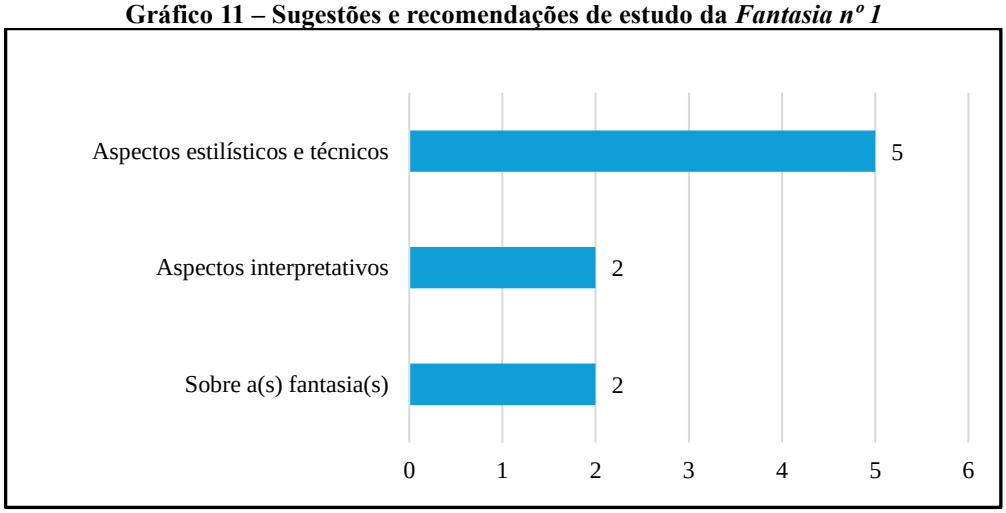
Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

O Quadro 12 revela um equilíbrio entre os três eixos de tipos de contribuição que o estudo da Fantasia pode trazer ao desenvolvimento musical dos alunos, contemplando o desenvolvimento musical e técnico, o conhecimento do estilo e também, não menos importante, o deleite que pode trazer ao aluno, a experiência de fruição.

Pergunta 10: você tem alguma sugestão ou recomendação específica para flautistas que estão estudando ou planejam estudar a Fantasia nº 1 *de Telemann?*

As respostas da Pergunta 10 refletem recomendações e sugestões organizadas em três principais temáticas: sobre a(s) fantasia(s), aspectos estilísticos e técnicos e aspectos interpretativos. Cada uma destas temáticas destaca diferentes abordagens e estratégias sugeridas pelos participantes para o estudo da *Fantasia nº 1* de Telemann. Abaixo, o Gráfico 11 apresenta a distribuição das respostas, em porcentagens, dos participantes dentro dessas três categorias:

Gráfico 11 – Sugestões e recomendações de estudo da *Fantasia nº 1*



Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário

a) *sobre a(s) fantasia(s)*: P1 enfatiza a necessidade de compreender a composição e suas intenções, questionando se a obra foi concebida como uma tentativa de um novo estilo ou como um estudo tonal. Além disso, destaca a importância do ritmo como um elemento essencial para a expressividade musical, sugerindo que o flautista preste atenção não apenas às notas, mas também à fluidez rítmica da peça: "Pensem muito na composição e por que foi escrita [...]. Tentativas de novo estilo? Praticando a tonalidade? Não sei. Investiguem, discordem, procurem [...]. Sonhem. E estudem muito o ritmo!!!!! Sem ele, nada pode encantar!". P2 e P3 sugerem que o estudo da *Fantasia nº 1* deve ser expandido para incluir as outras onze fantasias do conjunto e até mesmo obras semelhantes, para outros instrumentos. Essa abordagem permite que o estudante compreenda o gênero fantasia como um todo, reconhecendo padrões estruturais e estilísticos que se repetem ao longo do ciclo;

b) *aspectos estilísticos e técnicos*: P2 propõe um estudo comparativo entre todas as 12 Fantasias de Telemann, incentivando os alunos a identificarem semelhanças entre os diferentes tipos de prelúdios, fugas e as danças dentro do conjunto. Além disso, este participante sugere um exercício criativo: combinar elementos de diferentes fantasias para formar uma suíte personalizada, o que pode aprofundar a compreensão estilística e estrutural da obra. Nas palavras de P2:

> Muitas sugestões e recomendações já foram dadas nas perguntas anteriores. Uma ainda quero deixar para os flautistas que planejam estudar a Fantasia Nr.1 de Telemann: estudem as outras 11 Fantasias também! Procurem outros momentos de "Praeludium" & "Fuga" nas outras Fantasias, procurem outras danças nas outras

> fantasias, procurem outros momentos completamente livres. Comparem, montem uma pequena suíte de danças usando as danças de todas as 12 Fantasias... E volte para a *Fantasia nº 1*!

P3 recomenda expandir o estudo para além da flauta doce, explorando fantasias para outros instrumentos, com o intuito de ampliar a percepção do aluno sobre a escrita de Telemann e permitir que ele compreenda como o compositor adaptou o gênero para diferentes contextos musicais;

c) *aspectos interpretativos*: P1 e P5 incentivam uma abordagem exploratória, na qual o aluno deve investigar diferentes possibilidades interpretativas e técnicas. P5 enfatiza a importância de experimentar ao máximo as nuances expressivas da obra, buscando tornar a interpretação mais rica e variada. Ele sugere que o flautista trabalhe com contrastes de articulação, dinâmica e fraseado, criando uma interpretação "colorida", ou seja, cheia de variações expressivas que tragam vivacidade à execução. Por outro lado, P4 não apresenta novas recomendações, apenas reafirma os pontos já mencionados anteriormente, sem acrescentar novas estratégias.

A análise das respostas indica que a peça pode ser explorada de duas formas complementares: de maneira analítica, através da comparação entre fantasias, identificação de padrões estruturais e estudo técnico detalhado; ou de maneira intuitiva, incentivando a experimentação interpretativa e a liberdade expressiva do aluno.

Essa diversidade de recomendações sugere que o estudo da *Fantasia nº 1* de Telemann não deve ser encarado apenas como um exercício técnico ou estilístico, ou como um estudo fechado em si, da própria peça como objetivo único, mas como uma oportunidade para o flautista desenvolver sua musicalidade de forma ampla, experimentando diferentes abordagens e expandindo sua compreensão do repertório barroco. Abaixo segue o Quadro 13 sobre as temáticas levantadas com suas respectivas sugestões:

Quadro 13 – Desenvolvimento da interpretação e expressão musical

Sobre a(s) fantasia(s)	**2**
Refletir sobre a composição da obra e suas possíveis motivações	1
Estudar as outras 11 fantasias também	1
Aspectos estilísticos e técnicos	**5**
Estudar [muito] o ritmo [pulso]	1
Procurar por prelúdios, danças e momentos livres nas outras fantasias	1
Comparar todas as danças das 12 fantasias	1
Montar uma suíte com todas as danças	1
Aprofundar o conhecimento do gênero [fantasia] conhecendo fantasias para outros instrumentos	1
Aspectos interpretativos	**2**
"Investiguem, discordem, procurem...Sonhem" (P1)	1
Experimentar as possibilidades musicais	1

Fonte: elaborado pela autora com base nas respostas do questionário.

Diante das respostas analisadas, é possível perceber que a *Fantasia nº 1* de Telemann, embora frequentemente abordada como peça introdutória no repertório solista da flauta doce, exige um trabalho interpretativo e técnico refinado, que se beneficia do uso de recursos diversos e de uma abordagem crítica sobre as decisões interpretativas tomadas. As contribuições dos participantes revelam não apenas a riqueza pedagógica e artística da obra, mas também a importância de contextualizá-la historicamente, explorar suas possibilidades expressivas e fomentar a autonomia criativa do intérprete.

Assim, as respostas ao questionário evidenciam que a construção de uma performance significativa da *Fantasia I* requer o equilíbrio entre o conhecimento estilístico, o domínio técnico e a sensibilidade musical, reforçando a relevância das Fantasias de Telemann como campo fértil para o desenvolvimento artístico de flautistas doces em diferentes níveis de formação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha do tema desta dissertação nasceu de uma experiência pessoal profundamente significativa na minha trajetória como flautista doce. Entre tantas obras estudadas ao longo do meu percurso, a *Fantasia nº 1* de Georg Philipp Telemann revelou-se a mais transformadora. Foi com ela que me deparei, pela primeira vez, com desafios interpretativos e técnicos que ultrapassavam a dimensão do estudo técnico tradicional.

A peça me instigou a pensar a música para além da partitura, exigiu de mim um envolvimento expressivo, um refinamento da escuta e uma postura interpretativa mais madura. A cada novo retorno ao estudo da obra, percebo nitidamente meu crescimento musical, como se ela funcionasse como um espelho do meu processo de amadurecimento artístico. Esse envolvimento intenso despertou em mim o desejo de compreender mais profundamente os caminhos possíveis para a construção de uma performance dessa obra, desejo este que motivou a elaboração desta pesquisa.

Dessa inquietação surgiu o objetivo central da dissertação: investigar as percepções de professores de flauta doce no ensino da *Fantasia nº 1* (TWV 40:2, 1732/1733), uma peça de relevância dentro do repertório solo barroco. Para tanto, foi realizada uma revisão de literatura que contemplou uma breve contextualização sobre a vida e obra de Telemann, com especial atenção ao conjunto das *12 Fantasias para flauta solo*, destacando seu valor histórico, estilístico e pedagógico. Além disso, examinamos abordagens sobre o ensino e a construção da performance, com ênfase no papel da prática orientada e nas escolhas metodológicas conscientes como elementos centrais no processo de ensino-aprendizagem.

A pesquisa empírica, realizada por meio da aplicação de um questionário a cinco flautistas doces profissionais brasileiros com atuação docente, possibilitou uma rica troca entre teoria e prática. Essa coleta de dados aprofundou a compreensão sobre os caminhos pedagógicos utilizados no ensino da *Fantasia nº 1*, revelando um panorama atual da prática docente voltada ao repertório barroco.

A análise das respostas evidenciou com nitidez os objetivos centrais desta dissertação. Ao mapear **as dificuldades citadas pelos professores no ensino da *Fantasia nº 1***, emergiram os principais desafios técnicos e interpretativos enfrentados pelos estudantes. Entre eles destacamos: desenvolver uma musicalidade capaz de sustentar uma execução artisticamente convincente; controlar afinação, fraseado, dinâmica e qualidade sonora; dominar a articulação em seções contrastantes; manter fluência em passagens rápidas; perceber e realizar a linha de baixo implícita, exigindo escuta harmônica analítica. Esses pontos confirmam o forte valor

formativo da obra; ela exige não só habilidades técnicas refinadas, mas também sensibilidade estilística e maturidade interpretativa. Conforme destaca Geertz (2014), as *12 Fantasias* de Telemann podem ser compreendidas como pequenas obras cuidadosamente construídas, nas quais se concentram, de forma sintética, os papéis tradicionais atribuídos ao solista.

Nesse contexto, é relevante considerar o significado da *Fantasia* como um gênero musical, tradicionalmente associado à liberdade criativa e à imaginação. Embora essa associação sugira ausência de limites, a prática revela outra camada de compreensão, estudos como o de Gerbino (2015) apontam que, na prática, o gênero apresenta um equilíbrio entre composição e improvisação, sustentado pelo potencial imaginativo dos intérpretes virtuosos. O autor observa que, embora a *Fantasia* se proponha a expressar a criatividade do músico e aparente não ter fronteiras definidas, ela está inserida em convenções estilísticas que impõem limites relativamente previsíveis à medida que se conhece melhor o gênero.

Essa observação reforça a complexidade interpretativa da *Fantasia*: ao mesmo tempo em que propõe liberdade expressiva, exige do intérprete o domínio técnico e o entendimento estilístico do período. É justamente nesse território, onde ensino e performance se entrelaçam, que esta pesquisa busca oferecer contribuições. Nessa direção, Gomes (2005) observa que o estudo de uma peça barroca só ganha plena eficácia e sentido quando o intérprete compreende o que a música lhe exige, a mensagem que deseja transmitir e a finalidade estética que a sustenta.

Para enfrentar esses obstáculos, os participantes recorrem a um conjunto de **estratégias metodológicas e ferramentas pedagógicas adotadas**. Primeiramente, estimulam a escuta crítica de gravações de referência, para que o aluno compare interpretações e refine a própria concepção sonora. O estudo acompanha-se de trabalho sistemático com metrônomo, garantindo precisão rítmica, e da divisão da *Fantasia nº1* em pequenas seções, o que permite concentrar a atenção em passagens específicas antes de reintegrá-las ao todo. Além disso, incentivam a experimentação de diferentes articulações e desenvolvem uma ornamentação barroca cuidadosamente pensada, sempre contextualizada historicamente, como defendido por Harnoncourt (1988) e Porter (2023), que vê na ornamentação uma das pontes mais diretas entre o compositor e o intérprete no contexto da música antiga.

A **comparação entre as diferentes abordagens pedagógicas** mostrou pontos de encontro, sobretudo como análise estrutural da peça e valorização da contextualização histórica, mas também evidenciou traços singulares, no desenvolvimento das técnicas específicas e construção de uma versão pessoal da obra. Essa pluralidade de estratégias confirma que não há

uma única forma de ensinar a *Fantasia nº 1*, mas sim múltiplos caminhos possíveis, todos válidos quando fundamentados em escuta, sensibilidade e conhecimento técnico.

A influência do contexto histórico e estilístico na construção da performance também se mostrou determinante, ressaltada a importância de abordar aspectos como a gramática do estilo barroco, os gêneros de dança e as práticas interpretativas do século XVIII. Trabalhar a obra com base em uma abordagem historicamente informada fortalece a relação do aluno com o repertório e amplia sua consciência artística.

A *Fantasia nº 1*, além de seu notório grau de exigência técnica, foi unanimemente reconhecida pelos participantes da pesquisa como uma obra de grande valor formativo e expressivo. Ela representa para os estudantes um verdadeiro laboratório de experimentação musical, funcionando como um espelho das múltiplas possibilidades expressivas da flauta doce. As práticas pedagógicas relatadas evidenciam um forte compromisso com o ensino personalizado, no qual cada abordagem é cuidadosamente adaptada ao perfil técnico e artístico do aluno.

Dessa forma, a *Fantasia* se consolida não apenas como um exercício de aprimoramento técnico, mas também como um espaço fértil para o desenvolvimento de uma expressão musical autêntica. Nesse sentido, Castelo e Ray (2014) afirmam que a *Fantasia nº 1* oferece um contexto privilegiado tanto para o cultivo de habilidades técnicas quanto para a construção de uma interpretação pessoal, alinhada ao estilo e às práticas da época barroca.

A análise de uma única fantasia, a *Fantasia nº 1,* demonstrou também o seu valor como modelo didático para o estudo de outras obras barrocas. Ao compreender os elementos estruturais, técnicos e estilísticos da *Fantasia nº 1*, o aluno adquire ferramentas para abordar com mais segurança e liberdade interpretativa outras peças do mesmo ciclo ou de compositores contemporâneos a Telemann. Esse processo consolida uma pedagogia que equilibra rigor técnico, compreensão histórica e expressão artística.

Esta pesquisa também contribui significativamente para a valorização da flauta doce como instrumento de formação musical, ao romper com estigmas que a restringem ao ensino infantil ou iniciante. A obra estudada revela-se desafiadora e instigante, demonstrando que a flauta doce possui repertório de alto nível e capacidade de expressar com profundidade os afetos e nuances da música barroca.

Como desdobramentos futuros, ficam as possibilidades da ampliação para as demais *fantasias* do ciclo, aplicando o modelo de análise com grupos maiores de professores ou estudantes, ou mesmo explorando novos contextos pedagógicos, como aulas em grupo, ensino remoto e cursos de formação continuada. Estudos comparativos entre a interpretação na flauta

doce e no traverso também podem oferecer contribuições relevantes para a pedagogia do repertório barroco.

Por fim, esta pesquisa reforça o papel do professor como mediador técnico e artístico, cuja função vai além da transmissão de conteúdos: ele orienta, escuta, propõe caminhos e incentiva a construção de uma identidade musical própria do aluno. A *Fantasia nº 1* de Telemann, nesse processo, não é apenas uma peça a ser executada, é um território de descobertas, amadurecimento e deleite musical. O estudo de obras como esta revela o quanto o ensino da flauta doce pode promover não apenas o desenvolvimento técnico, mas também a formação de músicos sensíveis, criativos e conscientes de seu papel artístico.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Patrícia Michelini. **A flauta doce no Brasil**: da chegada dos jesuítas à década de 1970. 2017. 257 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.11606/T.27.2017.tde-31102017-151628. Acesso em: 9 jan. 2025.

ALVARENGA, Estelbina Miranda de. **Metodologia da investigação quantitativa e qualitativa**: normas técnicas de apresentação de trabalhos científicos. 2. ed. Versão em português de Cesar Amarillas. [S. l.]: SAF Gráfica, 2012.

BARRENECHEA, Lúcia. Pesquisa no Brasil: balanço e perspectivas. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14., 2003, Porto Alegre. **Anais** [...]. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/download/91/74&ved=2ahUKEwiCz6zH0I6OAxVtppUCHTnoEOkQFnoECBcQAQ&usg=AOvVaw2lGmlgDgNbVFKCkZKhZtCx. Acesso em: 9 jan. 2025.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto, Portugal: Porto Editora, 1994. (Colecção Ciências da Educação).

BROWN, Rachel. **Telemann Fantasias**: a feat of ingenuity and inspiration. The Flute Magazine, Sept. 2008.

CARVALHO, Cristiane dos Santos. **Elementos da performance musical (EPM) na preparação de recitais de grupo de flautas doce**. 2016. 46 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiana, 2016. Disponível em: http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/6122. Acesso em: 9 jan. 2025.

CASTELO, Davi. **A Técnica estendida como elemento veiculador de expressão musical na performance contemporânea da flauta doce.** Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/3be68607-6754-491a-9e20-a11510919565/content. Acesso em: 12 agosto 2025.

CASTELO, David; RAY, Sonia. A utilização de técnicas tradicionais e estendidas para flauta doce em obras de Telemann, Shinohara e Hirose. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 2., 2014, Vitória. **Anais** [...]. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://periodicos.ufes.br/abrapem/article/view/7551/5329&ved=2ahUKEwiuqtT1jY-OAxU0qZUCHUi3GlcQFnoECBYQAQ&usg=AOvVaw3YZmGCgeaQmjLIT-T2oQyK. Acesso em: 9 jan. 2025.

DE BREE, Robert. **Telemann's Fantasias**: a fantastic source of inspiration. [*S. l.*], [2012]. Disponível em: https://www.thescrollensemble.com/wp-content/uploads/2020/11/FINALFINAL.pdf. Acesso em: 9 jan. 2025.

GEERTZ, Lois Kathryn. **Telemann's Fantasias for solo violin as precursors to the solo sonatas and partitas of J. S. Bach**. Thesis (Doctor of Musical Arts) – University of Oregon, Eugene, Oregon, US, 2014. Disponível em: https://scholarsbank.uoregon.edu/server/api/core/bitstreams/913c60b0-0b9d-4c25-a070-e128ce76637b/content. Acesso em: 9 jan. 2025.

GERBINO, Giuseppe. The sound of phantasia in motion: musical imagination from Aristotle to Zarlino. **Revista Música**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 19-48, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.11606/rm.v15i1.114700. Acesso em: 9 jan. 2025.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, André Luiz. **Expressão musical no Barroco**: a retórica e a teoria dos afetos. 2005. 65 f. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

HARNONCOURT, Nikolaus. **A música como discurso sonoro**: caminhos para uma nova compreensão da música. Tradução de Maria Cecília Cascelli. São Paulo: Editora Unesp, 1988.

HEARTZ, Daniel. **Music in European capitals**: the galant style, 1720-1780. New York: W. W. Norton & Company, 2003.

INTRO to Telemann Fantasias! / Team Recorder. [*S. l.: s. n.*], 18 jan. 2018. 1 vídeo (16 min 14 s). Publicado pelo canal Sarah Jeffery/Team Recorder. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xIhEJuCPzZ8&t=704s. Acesso em: 9 jan. 2025.

KANJI, Ricardo. **A Study Program for the Recorder and Woodwind Instruments.** São Paulo**,** 2021.

LASOCKI, David. **The Recorder**. Yale, Connecticut, US: Yale University, 2023.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MOREIRA, Thais Fernandes Rodrigues dos Santos. **Solo dos choros nº 6 de Villa-Lobos**: construção da performance por flautistas profissionais. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/70230. Acesso em: 9 jan. 2025.

NITZ, Martin (Ed.). **Telemann**: Zwölf Fantasien für Altblockflöte solo. Winterthur: Amadeus, 1984.

PORTER, Amy. TELEMANN Fantasias for flute study guide history with Amy Porter. [*S. l.: s. n.*], 5 jun. 2023. 1 vídeo (27 min). Publicado pelo canal Porter Flute. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yhIf2SJsDFg. Acesso em: 6 jan. 2025.

RODRIGO, Jonas. **Estudo de caso**: fundamentação teórica (TRT 18ª Região: Analista Judiciário). Brasília: Vestcon, 2008.

SILVA, Antônio Carlos Portela da. **A performance guide to three of Telemann's 12 fantasias for flute without bass, based on the study of the compound melodies**. 2012. 108 f. Thesis (Doctor of Musical Arts) – University of Alabama, Tuscaloosa, Alabama, US, 2012. Disponível em: https://ir.ua.edu/handle/123456789/1484. Acesso em: 6 jan. 2025.

SINICO, André. Repertório orquestral para flauta: uma survey sobre frequência de estudo, material didático e importância dos excertos orquestrais por estudantes de IES do Brasil. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 4, n. 3, p. 1-15, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.33871/23179937.2016.4.3.1339. Acesso em: 6 jan. 2025.

TELEMANN, Georg Philipp. **12 Fantasie per il Violin senza Basso**. Edição original. Hamburgo, Alemanha [1732-1733]. Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque (B-Bc): T 5823 W.

TELEMANN. 12 solo Fantasias (TWV 40:2-3: 20,000 words and 20 performances on divers instruments). Introduction by George Caird. [*S. l.*], 2021.

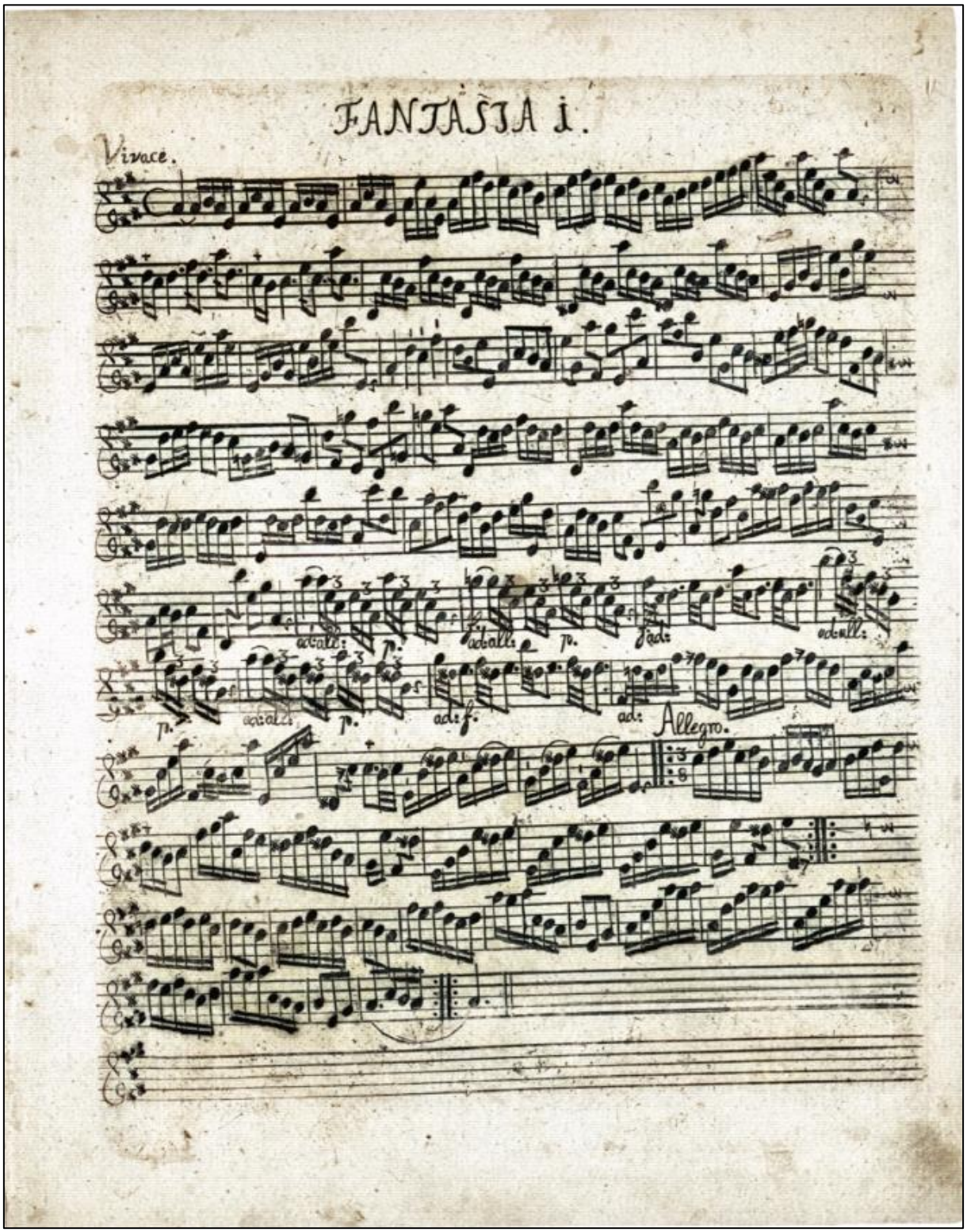
TORUNCZYK, Antione (Ed.). **Georg Philipp Telemann**: Fantasie per il oboe? Senza basso. [*S. l.*]: Editions Torroncino, 2020. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://s061a3ee6921337f3.jimcontent.com/download/version/1595951745/module/12619201526/name/Telemann%2520Fantasie%2520per%2520l%2527oboe%2520COMPLETE.pdf&ved=2ahUKEwil7JKO9o6OAxWtHLkGHdonL3EQFnoECBUQAQ&usg=AOvVaw07LZP9b6JxwlUYbl0BDXf9. Acesso em: 6 jan. 2025.

VENTURA, Magda Maria. O estudo de caso como modalidade de pesquisa. **Revista da SOCERJ**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 5, p. 383-386, set./out. 2007. Disponível em: http://sociedades.cardiol.br/socerj/revista/2007_05/a2007_v20_n05_art10.pdf. Acesso em: 26 mar. 2010.

VIEIRA JÚNIOR, Eduardo Quintão. **Subsídios para o aperfeiçoamento técnico e prático de um flautista profissional**. 2015. 139 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19390. Acesso em: 6 jan. 2025.

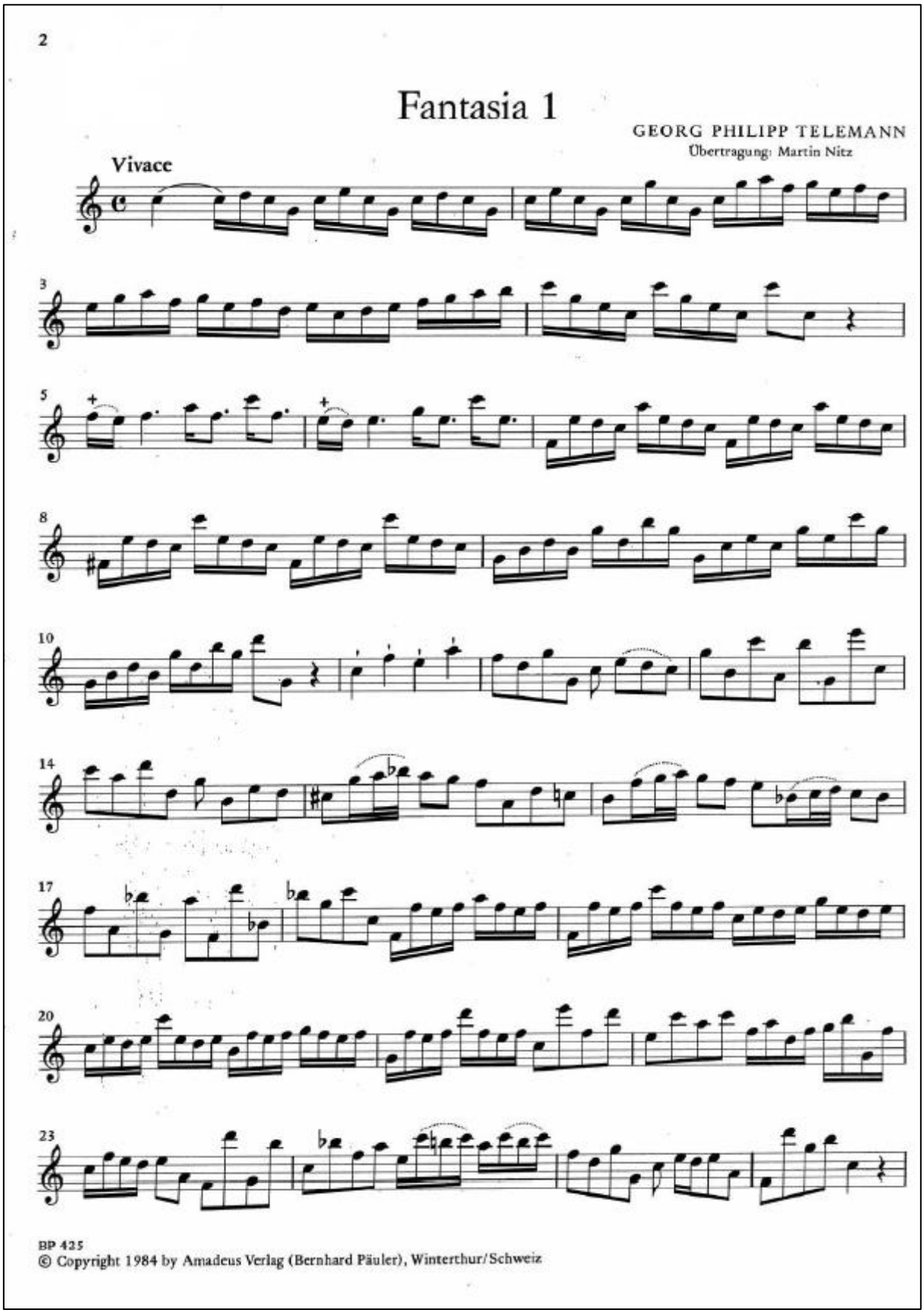
YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2. ed. Tradução de Daniel Grassi. Porto Alegre: Bookman, 2001.

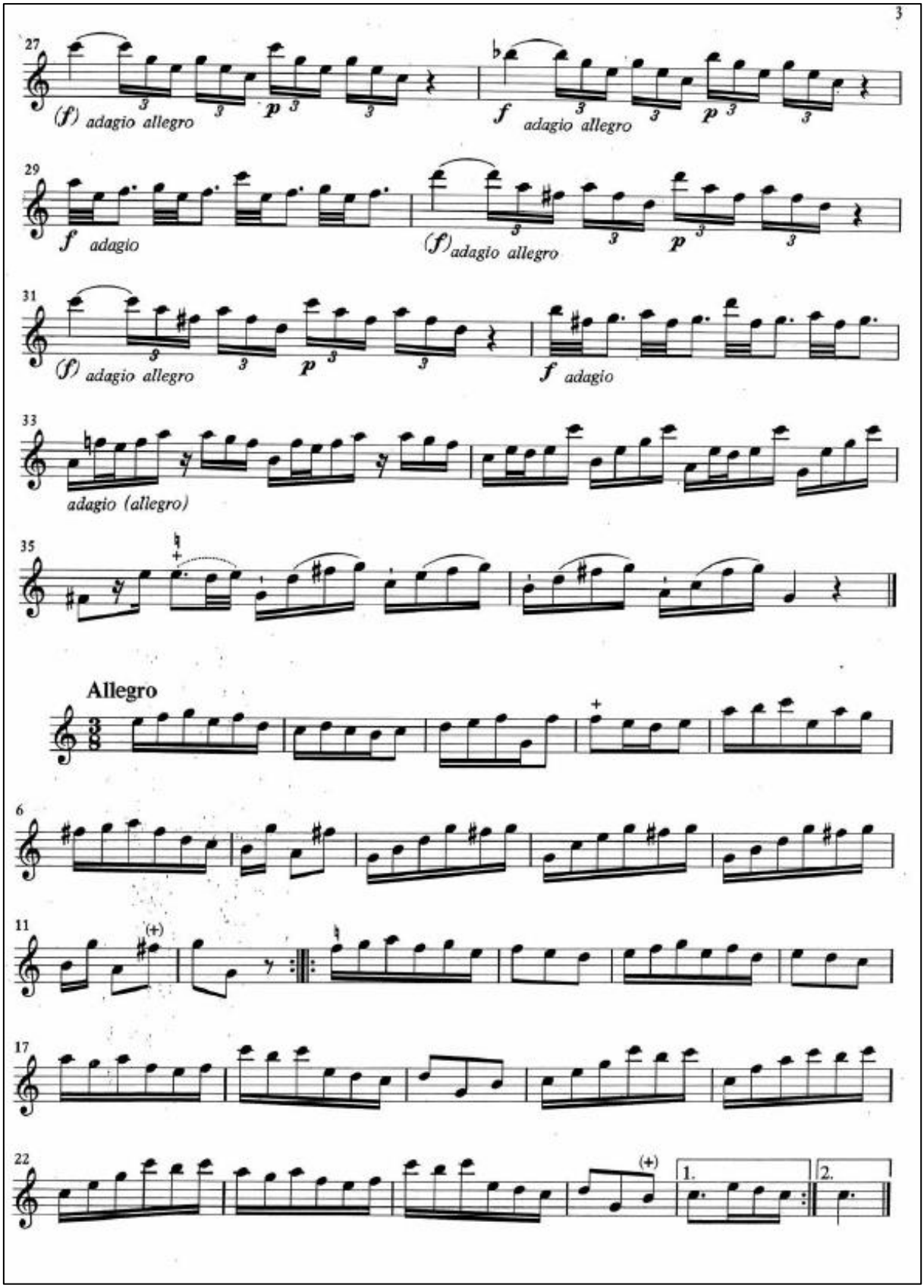
ANEXO A – PARTITURA ORIGINAL DA *FANTASIA Nº 1* [1732-1733]



Fonte: Telemann [1732-1733].

ANEXO B – PARTITURA DA *FANTASIA Nº 1*: EDIÇÃO DE NITZ (1984)





Fonte: Nitz (1984).

ANEXO C – QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO COM AS RESPOSTAS DOS PARTICIPANTES.

PERGUNTA 1: AS RESPOSTAS DOS PARTICIPANTES NÃO FORAM INCLUÍDAS PORQUE PODEM LEVAR À IDENTIFICAÇÃO DOS MESMOS.

2. Com que frequência você ensina ou trabalha com a *Fantasia nº1* de Telemann em sua prática pedagógica ou performance?

O estudo das Fantasias de Teleman e obrigatório nas aulas de flauta-doce para os alunos que estudam seriamente este instrumento. É uma obra muito importante que nos da uma visao de estilos, gramatica do Barroco , contraponto e invenção. Sempre as Fantasias estão nas minhas aulas, incluindo a numero 1 .

As Fantasias de Telemann são bastante presentes na prática com o instrumento. Eu pessoalmente costumo iniciar um momento de prática (tanto na flauta-doce quanto no traverso) com uma Fantasia de Telemann ou Quantz, muitas vezes usando a tonalidade da peça a ser estudada posteriormente. Já com alunos a frequência é menor, visto que no trabalho com jovens e adultos amadores nem sempre temos alunos ao nível de executar este tipo de literatura.

Raramente.

Todos os anos para 2 ou 3 alunos

Em média 1 vez por ano.

3. Quais são os principais objetivos que você busca ao ensinar esta peça aos seus alunos?

1- Entender a gramatica da linguagem de compoição do Barroco Tonalidade 2- Entender o baixo continuo e melodia 3- Entender o contraponto 4- Entender o aspecto da improvisazação 5- Entender o estilo (Frances, Italiano,etc.) 6- Entender as articulações correspondentes à cada elemento musical 7- Entender os "Affetti" da composição: Sentimentos, danças, fantasia, influencias culturais

A Fantasia Nr.1 de Telemann apresenta vários aspectos musicais a serem trabalhados: caráter de "Praeludium", de "Fuga", de Improvisação, de Dança. E o aspecto da técnica: articulações, linhas, respiração, saltos grandes (duas vozes).

Conhecimento contextual histórico do gênero da obra, desta coleção, a peça em si, compositor, estilo etc.; capacidade de ler da publicação original, usando a transposição pertinente e sugerida no período sempre que possível; entendimento musical (forma, desenvolvimento armônico e temático, etc.); execução tecnicamente limpa e musicalmente convincente.

É uma peça do repertório e geralmente a primeira fantasia de Telemann a ser ensinada.

Desenvolver fraseado, dinâmica, qualidade do som, articulação, contraste.

4. Quais estratégias pedagógicas você utiliza para abordar os aspectos técnicos e musicais específicos desta obra?

1- Fazer que o aluno entenda a harmonia, frazeado,. Articulação, Tempi, Effetti, improvização, ornamentos 2- Fazer escalas com intervalos de decima ..... 3- Tocar as vozes com duas flautas para que os alunos possam entender o contraponto, melodia e baixo continuo 4- Escutar e analisar interpretações diferentes

A primeira estratégia fundamental é a análise da Fantasia. O segundo passo é muito importante...É o de experiementar a execução da música no instrumento procurando simplesmente reproduzir o que o aluno "desobriu" na análise quanto à intenção de Telemann sobre a peça. Sem "interpretação" própria...Neste momento o aluno também vai procurar os recursos técnicos para salientar a intenção de Telemann. Num terceiro passo o aluno vai começar a descobrir sua própria visão da Fantasia e procurar (e praticar!) os recursos técnicos adequados para uma performance da obra.

A única coisa que qualificaria como estratégia pedagógica é que fazer perguntas e deixar espaço para que o aluno ache suas respostas, utilizando meu conhecimento como guia. Como princípio pedagógico secundário, numa primeira leitura ou execução, acredito ser importante não focar imediatamente nos aspectos técnicos, desta ou qualquer obra, pois não acredito no desenvolvimento técnico sem objetivo musical; portanto, tomo como ponto de partida a imaginação musical do aluno, e a partir dessa desenvolveremos as aptidões e competências técnicas necessárias para executá-la.

Compreensão do texto/análise da peça que é construída nos moldes de um prelúdio e fuga no início. Seguida de outra parte mais livre e como todas as fantasias se termina por um movimento de dança.

As estratégias vão depender de cada aluno. Mas entre elas estão exercícios de repetição de um determinado padrão, por exemplo.

5. Como você aborda a interpretação e expressão musical na *Fantasia nº1* de Telemann?

A versao desta fantasia para a flauta-doce é em Do Maior.(original para flauta em la) Como a abertura é uma improvisação que reinforça a tonalidade de Do Maior, eu pesso aos meus alunos que improvisem nesta tonalidade para entender o inicio da composição. Toco com eles duas vozes paara entender o contraponto do tema . Reinforço a importancia da articulacao , principalmente nas passagens com intervalos grandes. A segunda parte que apresenta mudança no tempi e carater, experimentamos varias versões para reinforçar a dramaticidade do movemento. Dança- Reinforço o acento e articulacao da melodia que para que o ritmo seja claro e sugira um movimento de dança.

Na pergunta 4 já abordei a questão da análise, que é fundamental. Partindo-se da idéia de que o primeiro grande movimento começa com um "praeludium" (estabelecimento e exploração da tonalidade com escalas, arpegios, cadências), seguido de uma "Fuga" a duas vozes, depois de uma parte (adagio - allegro) mais livre, sendo concluído com três compassos a duas vozes para completar a cadência final. O movimento final uma dança...Talvez um Menuetto. A interpretação e expressão musical sai da compreensão e reprodução destas partes. Para isto o aluno intérprete da obra vai procurar (e exercitar) a sonoridade, a articulação, dinâmica e o rubato necessário.

Como respondi acima, questionando o aluno a respeito de sua imaginação na obra, o que percebe no texto musical, o que lhe parece importante e porquê. A partir disso posso questionar, sugerir, demonstrar outras possibilidades, etc.

A primeira parte é mais livre já que é um prelúdio. A 2 parte ritmicamente mais « precisa », tentando mostrar bem o tema da fuga.

Solicito ao aluno fazer uma análise da obra para entender quais materiais musicais estão ali presentes e, a partir daí se constrói a interpretação e expressão. Além disso apresento possobilidades para o aluno escolher ou identificar o que faz sentido ou não na sua interpretação.

6. Quais são os principais desafios que seus alunos enfrentam ao aprender esta peça e como você os ajuda a superá-los?

Maturidade. Estas fantasias requerem maturidade musical . Para isto acontecer temos que estudar muito e a cada vez tentar uma interpretação diferente. Arriscar. Dou aos meus alunos segurança e apoio para que possam, errar, recomeçar e arriscar varias interpretacões sem que se sintam julgados. Temos que ser sempre criativos , arriscar coisas novas, inovar, trazer nossas ideas... Sem elas seriamos simplemente robots! Para que isto aconteça o ritmo tem que ser perfeito. Metronomo!!!! Uma casa sem o alicerce nao se sustenta em pé! Para que possamos ser livres na interpretaçao, temos que assegurar o ritmo interno. E e o mais importante.

O principal desafio pelo qual os alunos passam (e pelo qual eu mesma passei quando aluna), é da compreensão de que "Fantasia" não é sinônimo de "liberdade" completa de interpretação. Uma ferramenta básica pode ser o metrônomo e também a análise harmônica, tocando-a com um acompanhamento de acordes. O segundo desafio é de caráter técnico. Pois cada um dos temas exige recursos técnicos diferentes. Isto é: uma peça maravilhosa para explorar e praticar a técnica na flauta-doce!

A simplicidade e diversidade do material musical, principalmente do primeiro movimento (preludio livre, fuga, episódios fantasiosos, etc.), tende a tornar a execução desconexa ou vazia. Trabalhar o entendimento retórico de cada sessão, o que elas representam no gênero da peça, o que possibilitam em termos de expressão musical, etc. é uma das formas de abordar esta dificuldade. Dificuldades técnicas não me parecem específicas da peça, mas se existem (clareza e adequação de articulação, coordenação dedo/língua, etc.) eu as abordo como em qualquer outra peça, primeiro entendendo a intenção musical do aluno e resolvendo qualquer dificuldade com exercícios específicos (primeiro isolando a dificuldade no seu elemento menor, depois voltando ao contexto).

Depende muito do aluno! Alguns terão mais dificuldades para tomar liberdades rítmicas e de fraseado na primeira parte outros terão mais dificuldades para variar a articulação na parte figada e conseguir mostrar as diversas vozes. A primeira coisa a fazer é entender como a peça é construída e depois desenvolver as habilidades técnicas para a execução da peça.

Os principais desafios são a execução da dinâmica e agógica. Para superar estes desafios, fazemos exercícios criados a partir do(s) trecho(s) correspondentes.

8. Que recursos (materiais didáticos, gravações, partituras, etc.) você considera importantes ao ensinar a *Fantasia nº1* de Telemann?

Sempre estudamos a versão original das Fantasias . É a nossa referencia mais importante. A partir dai analisamos a composição . Sem a compreenção da composição , não podemos construir nenhuma interpretação. Muito importante tambem é analisar outras interpretações e entender porque são diferentes.

- Facsimile da partitura, gravações na versão para traverso, comparação de diferentes gravações, um cravo ou outro instrumento de teclado para tocar as harmonias da peça, outro/outra flautista para experenciar os momentos a duas vozes ou de baixo-contínuo. Lugares com diferentes acústicas também nos ensinam bastante!

A edição original é sempre meu ponto de partida. No caso de alunos que ainda não conseguem transpor à vista, sugiro que escrevam sua própria transposição (neste caso, por exemplo, uma terça menor acima). Quando o aluno já tem esta habilidade de transposição e quer se utilizar de uma edição já transposta por conveninência (a leitura especificamente desta edição original exige uma certa experiência e prática) sugiro que compare edições disponíveis (quaisquer que sejam) com o material original, corrigindo qualquer decisão arbitrária do editor. Não constumo me utilizar de gravações, mas quando alunos me pedem faço sugestões variadas, não tenho gravações específicas em mente. Materiais didáticos específicos eu só utilizaria para problemas técnicos mas que, como expus acima, não considero que existam especificamente nesta peça na sua transposição mais usual para dó maior.

Usar o fac-símile além da transcrição

Partitura de uma edição confiável. Ouvir, com um ouvido crítico, gravações de bons instrumentistas, pode ajudar a entender melhor a música.

9. Em sua opinião, qual é a importância desta obra no repertório de um flautista doce e como ela contribui para o seu desenvolvimento musical?

MUITO importante, São peças lindas e cada uma apresenta um estilo distinto e sedutor. E imperativo o estudo desta obra.

A Fantasia Nr.1 de Telemann é uma peça maravilhosa e uma ótima composição. Ela retrata muitos aspectos importantes daquilo que chamamos de "Barroco"! Ela fez parte da minha compreensão musical do estilo e da retórica barroca. Há mais de 30 anos toco, ensino e descubro novos detalhes nesta obra e maneiras de interpretar o que Telemann possa ter imaginado ao compô-la. Sim, esta obra é importante e de relevância para o repertório da flauta-doce!

Considero o conhecimento das 12 fantasias como um todo essencial, não necessariamente cada uma delas individualmente. Como acredito que muito do ponto forte do instrumento seja expresso e consolidado principalmente no seu repertório original e portanto idiomático, acredito que qualquer que seja o repertório 'emprestado' tenha um caráter importante na formação técnica e musical mais ampla, embora exija sempre adaptações por não ser originalmente concebida para a flauta doce. Do ponto de vista do desenvolvimento do conhecimento de estilo, contexto histórico, etc. é uma coleção certamente fundamental.

É uma das fantasias mais acessível para iniciar o estudo dessas peças. Que no conjunto são muito interessantes pelo caráter de compilação de vários estilos ou formas barrocas de composição

Nesta obra há muitos elementos que devem contribuir para o desenvolvimento da técnica, interpretação e expressão de um flautista doce, como a compreensão da harmonia, da direção do fraseado, nas possibilidades de se diferenciar a articulação, no uso da dinâmica, na agógica, na nos contrastes e nas inúmeras possibilidades de se interpretar uma obra solo, sem baixo, sem acompanhamento, deixando grandes possibilidades para se tocar com liberdade e flexibilidade, sem depender de outros músicos.

10. Você tem alguma sugestão ou recomendação específica para flautistas que estão estudando ou planejam estudar a *Fantasia nº1* de Telemann?

Pensem muito na composição e porque foi escrita..... tentativas de novo estilo? Praticando a tonalidade? Nao sei Investiguem, discordem, procurem ... sonhem,. E estudem muito o ritmo!!!!! Sem ele, nada pode encantar !

Muitas sugestões e recomendações já foram dadas nas perguntas anteriores. Uma ainda quero deixar para os flautistas que planejam estudar a Fantasia Nr.1 de Telemann: estudem as outras 11 Fantasias também! Procurem outros momentos de "Praeludium" & "Fuga" nas outras Fantasias, procurem outras danças nas outras Fantasias, procurem outros momentos completamente livres. Comparem, montem uma pequena Suite de danças usando as danças de todas as 12 Fantasias... E volte para a Fantasia Nr.1!

Aprofundar-se no gênero das fantasias, incluindo outras fantasias para outros instrumentos.

Nada além do que já mencionei

Minha sugestão seria se deixar experimentar o máximo possível as possibilidades musicais para deixar a obra o mais "colorida" possível.