

# Uma Questão de Gosto



Paulo Ennes

---

## Prefácio

Eis uma maneira muito clara de apresentar o percurso que as flautas de modelo cónico tiveram nos países de cultura germânica, sobretudo numa época em que o novo sistema criado por Boehm começava a conquistar preferências e territórios. Entre elas, os modelos particulares de Schwedler-Kruspe assumiram um papel de destaque na história da técnica instrumental que não deve ser ignorado.

Ao estilo de carta, este artigo do Paulo Ennes vem acrescentar um condimento especial a *Um Trabalho Meticuloso*, onde tive o prazer de documentar um restauro de uma flauta cónica da sua colecção particular.

E porque gostos não se discutem, aqui fica então um acepipe.

Ana Sofia Silva

---

## *Minha Cara Ana Sofia*

Em Fevereiro de 1886 teve lugar em Leipzig a primeira audição da Quarta e última Sinfonia de Brahms. O próprio compositor dirigia a orquestra da *Gewandhaus*. O último andamento da sinfonia contém um dos mais belos e delicados solos de flauta de todo o repertório orquestral (veja-se *in fine* um extracto da partitura). No intervalo do ensaio, Brahms dirigiu-se ao primeiro flauta da orquestra e felicitou-o pela sua excepcional interpretação. O flautista agradeceu e revelou que utilizara um instrumento dotado de um sistema novo de sua invenção. No dia seguinte, Brahms dirigiu-lhe uma carta onde se lê: *Tenho o maior gosto em confirmar por escrito que ontem me deu grande prazer, não só a sua excelente execução, mas também o som da sua flauta, particularmente cheio, belo e sonoro. Se para tal a sua invenção contribuiu, deverá ser objecto de louvor e recomendação.*

O primeiro flauta da orquestra era Maximilian Schwedler (1853-1940) e a flauta de sua invenção, que tanto impressionara Brahms, resultara da sua colaboração com o fabricante de Erfurt F.K.Kruspe, e fora patenteada dois anos antes com a designação de *Modell Schwedler-Kruspe 1885*.

Este modelo de flauta, e todos os aperfeiçoamentos que Schwedler lhe foi introduzindo nos quarenta anos seguintes, mantinha a forma tradicional do tubo das flautas barrocas, criadas em França por volta de 1670 – a parte inicial, onde se situa o orifício da embocadura, é cilíndrica, seguindo-se-lhe um cone que se estreita ligeiramente para a extremidade.

Ora já em 1842 o genial flautista e inventor bávaro Theobald Boehm criara o sistema de flauta que tem o seu nome e desde há muito é universalmente utilizado. O respectivo tubo diverge radicalmente do tradicional – a um troço *parabólico* segue-se uma secção perfeitamente cilíndrica. Em 1886, data da estreia em Leipzig da sinfonia de Brahms, já o sistema Boehm era geralmente adoptado em França, Inglaterra e nos Estados Unidos.

Mas não, porém, nos países de cultura germânica, confirmando-se que nem sempre se é profeta na sua terra. Admitia-se em geral naqueles países a superioridade acústica e técnica da nova flauta, mas considerava-se que a sua sonoridade divergia fundamentalmente daquela a que flautistas, orquestras e melómanos em geral estavam desde há muito habituados. O próprio Wagner, embora adepto de orquestrações tonitruantes, criticou veementemente a flauta de Boehm, denominando-a de *Gewaltröhren* - tubos violentos (!) (**uma questão de gosto**).

À data em que impressionou Brahms com a sua interpretação do famoso solo da Quarta Sinfonia, já contava Schwedler trinta e três anos e era considerado um dos melhores flautistas alemães. Antes de entrar para a *Gewandhaus*, em 1881, integrara a orquestra de Düsseldorf, onde se familiarizara com o sistema Boehm e reconhecera a sua superioridade em muitos aspectos. Mas, por **uma questão de gosto**, acabou por optar pela flauta tradicional, cilíndrico-cónica, cuja sonoridade correspondia mais ao que ele, e muitos músicos alemães da época, consideravam, como se viu, a sonoridade ideal do instrumento.

Não é assim totalmente exacto, cara Ana Sofia, que Maximilian Schwedler defendesse *ferozmente* as vantagens da flauta cónica face ao novo modelo da flauta Boehm. No seu livro *Flöte und Flötenspiel* ele considerara mesmo genial o grande flautista bávaro e designava a sua invenção de 1842 como *um passo significativo no sentido de se obter uma escala de sons perfeitamente homogénea e de fácil emissão*. O que lhe não agradava era, justamente, o tipo de som por ela produzido, que considerava monótono, preferindo-lhe a doçura e a suavidade da flauta tradicional, *mais adequada para impressionar o coração dos ouvintes*. Tratava-se, uma vez mais, de **uma questão de gosto**.

A predilecção de Schwedler pela flauta tradicional, em que era, como se viu, acompanhado nos meios musicais alemães da época, teria várias explicações. Não há dúvida de que a flauta sistema Boehm é mecanicamente mais complicada e, conseqüentemente, mais cara (os japoneses ainda não tinham invadido os mercados internacionais com instrumentos de grande qualidade fabricados em série). Os *luthiers* alemães, na época tecnologicamente menos avançados do que os seus colegas ingleses e franceses, não estavam suficientemente equipados para fabricar instrumentos de grande complexidade mecânica.

A razão principal de uma tal preferência era contudo, e uma vez mais, **uma questão de gosto**. A flauta sistema Boehm era considerada um instrumento solista, e como tal apreciado. Mas a sua potente sonoridade parecia demasiadamente dominadora no seio das orquestras de então, bem mais modestas em efectivos do que as actuais. Recorde-se a qualificação que lhe foi dada por Wagner. O som íntimo da flauta tradicional manteve-se assim durante muitos anos como uma característica das orquestras alemãs.

A flauta sistema Schwedler-Kruspe de 1885 foi muito bem aceite pelos flautistas alemães da época. Na primeira fotografia [figura 1-A] encontrarás um instrumento deste tipo, fabricado pela própria firma Kruspe. Como poderás verificar, Ana Sofia, nela não só se mantém o tradicional tubo cilíndrico-cónico, como os seis orifícios da escala fundamental, presentes em todas as flautas desde a Renascença, que são tapados directamente pelos dedos do executante, sem quaisquer intermediários mecânicos. Às comuns oito chaves da generalidade das flautas do século XIX, Schwedler acrescentou três engenhosas chaves que facilitam a execução de vários trilos. Mas, quanto a mim, a principal vantagem do modelo Schwedler-Kruspe reside nas especiais dimensões e proporções do seu tubo que lhe conferem uma sonoridade quente e cheia, sobretudo na primeira oitava, além de uma afinação geral muito satisfatória. A experiência que colhi dos vários instrumentos baseados nas patentes de Schwedler que integram a minha pequena colecção faz-me concluir que o seu som, embora menos potente e mais pobre em harmónicos do que o do sistema Boehm, é muito agradável e, sem ser dominador, suficientemente penetrante.

O espírito inventivo de Maximilian Schwedler não se ficou porém pela patente de 1885. Dez anos depois apresentou um novo modelo que, recorrendo à introdução dos anéis adoptados por Theobald Boehm na sua flauta de 1832, e que constituem a base dos clarinetes modernos, permitia uma afinação automática dos Fá# e dos Dó# das duas primeiras oitavas, notas que anteriormente exigiam a utilização, nem sempre cómoda, das chaves de Fá ou de Dó.

Na fotografia seguinte [figura 1-B] encontrarás uma tua velha conhecida - uma flauta de fabricante anónimo que corresponde à patente de 1895, restaurada por Domingos Caeiro e cujo trabalho de restauro tu tão pormenorizadamente descreveste no teu interessante artigo “Um Trabalho Meticuloso”. Após esse restauro, a flauta agora parece ter saído das mãos do fabricante (o que na realidade deve ter acontecido há quase cem anos!). É uma das minhas flautas favoritas, com uma emissão muito fácil e uma bonita sonoridade.

Com o aparecimento, em finais do século XIX, das orquestras de maior dimensão de Richard Strauss, Mahler e Schoenberg, Schwedler deve ter concluído pela necessidade de aumentar consideravelmente o volume de som das suas flautas. Em 1898 introduziu um novo instrumento, altamente mecanizado, que denominou de *Reform Flöte*. Novos aperfeiçoamentos foram por ele introduzidos em 1901, 1912 e 1921 (parece que gostava de mudar de sistema de dez em dez anos!), a ponto de as suas flautas acabarem por atingir uma dimensão física e uma complexidade mecânica tais que o grande compositor e maestro alemão Paul Hindemith lhes chamava **as seis cilindros**. Na última fotografia [figura 1-C e 1-D] encontrarás duas *Reform Flöten* da minha colecção - uma fabricada pela firma Gustav Mollenhauer, de Cassel e a outra pelo próprio Kruspe.

Não consegui ainda apreciar devidamente as vantagens das *Reform Flöten*, apesar da perfeição do seu fabrico. Embora os exemplares da minha colecção tenham sido, como quase todas as minhas flautas, magnificamente restaurados por Domingos Caeiro, a sua complexidade – vinte e um orifícios no tubo, para além da embocadura, contra apenas catorze no sistema Boehm básico – torna difícil uma perfeita harmonização do mecanismo. Os seis dedos fundamentais do executante deixaram de manter aquele contacto directo com os orifícios que torna tão agradável a utilização das flautas tradicionais e em particular das flautas barrocas de uma só chave. O volume sonoro das *Reform Flöten* terá aumentado substancialmente, mas sem atingir a riqueza tímbrica do sistema Boehm. A partir do momento em que as flautas Schwedler abandonaram a sua sonoridade tradicional e pretenderam rivalizar em potência com as do sistema Boehm, os seus dias estavam contados e no alvor da segunda guerra mundial deixaram de ser utilizadas pelas orquestras alemãs.

Admito, porém, que se me vier a familiarizar mais com a técnica das *Reform Flöten* talvez possa mudar de opinião.

Quanto aos sistemas Schwedler-Kruspe de 1885 e de 1895, será que terão como único destino as vitrinas dos museus? Espero que não. Os melhores exemplares que ainda existem, uma vez carinhosamente restaurados por *luthiers* com a categoria de Domingos Caeiro, são muito agradáveis de tocar e possuem uma sonoridade cativante. Recordo-me de ter ouvido já em 1984, quando vivia na Alemanha, um agrupamento de câmara cujo flautista utilizava ainda uma destas flautas. Com a moda, quanto a mim justificada, de se utilizarem instrumentos de época, não me admiraria que as flautas *System Schwedler-Kruspe* passassem a ser utilizadas em interpretações das obras orquestrais de Brahms, Brückner, Mahler ou de Strauss. Será sempre **uma questão de gosto**.

Para finalizar quero agradecer-te, Ana Sofia, por me teres dado esta oportunidade de acrescentar algumas notas ao teu tão meticoloso e completo ensaio, e agradecer ao Domingos Caeiro e a toda a sua equipa pela paciência com que têm correspondido às minhas solicitações e a proficiência demonstrada no restauro de alguns instrumentos que tenho coleccionado. Mas isto de coleccionar flautas é, também, **uma questão de gosto**.

Paulo Ennes



FIGURA 1. Conjunto de 4 flautas da colecção particular do Paulo Ennes\*.

\* Obs: A imagem ficou adulterada pelo efeito da perspectiva, pelo que é importante notar que as flautas têm todas as mesmas dimensões.



Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

The image displays a page of a musical score for Brahms' Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98. The score is divided into two systems, measures 97-102. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horns in E (Hr. (E) and C), Violin I (1.Viol.), Violin II (2.Viol.), Trombone (Br.), Cello (Vcl.), and Double Bass (K-B.).

Measure 97 features a tempo of  $\text{♩} = \text{♩}$  and a dynamic of *p dolce*. The Flute part is marked *espressivo* and includes a first ending bracket. The Oboe part has a *poco cresc.* marking. The Horns in E part has a *p dolce* marking. The Violin I, Violin II, and Trombone parts also have *p dolce* markings. The Cello and Double Bass parts have *poco cresc.* markings.

Measure 102 features a tempo of  $\text{♩} = \text{♩}$ . The Flute part has a first ending bracket and is marked *espress.*. The Oboe part has a *espress.* marking. The Clarinet in A part has a *espress.* marking. The Bassoon part has a *espress.* marking. The Horns in E part has a *dim.* marking. The Violin I, Violin II, and Trombone parts have *dim.* markings. The Cello and Double Bass parts have *dim.* markings. The Cello part has an *arco* marking. The Double Bass part has a *pp dolce* marking.

FIGURA 2. Extracto da partitura da Quarta Sinfonia de Brahms.